الصّورة الحسّيّة في شعر عبد الحكيم الفقيه

عبدالله محمد الدحملي

باحث دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية اللغات، جامعة بحري (جامعة جوبا سابقًا) ـ جمهورية السودان.

كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة ذمار، الجمهورية اليمنية.

د. عبدالله حامد جاد الله

الأستاذ المساعد للأدب الحديث، قسم اللغة العربية، كلية اللغات، جامعة بحري (جامعة جوبا سابقاً) ـ جمهورية السودان.

المستخلص:

يهدف البحث إلى دراسة الصّورة الحسّيّة (البصريّة والسمعيّة) لما لها من تأثيرٍ في صناعة النّصّ الشّعريّ وما تثيره في المتلقّي، فالصّورة الحسّيّة من أهمّ المقومات الّتي تؤسس القصيدة الشّعريّة، وهي ـ أي الصّورة ـ واسعة الدلالة ومتعددة الوظائف، وبذا تكون المقاربة الوصفية البلاغية التحليلية هي أداة القراءة النقديّة، التي تذكّي إضاءة النّصّ وتأويله. أما النموذج المُشْتغَلُ عليه فهو ديوان تحرسه الظنون للشّاعر العربي اليمني عبد الحكيم الفقيه. الذي يماز بتجربة شعريّة معاصرة طويلة المنشأ اصطفينا منها هذا الديوان. تعرّفنا عبر رحلة البحث؛ وفحص الديوان والتعمّق في دهاليزه وما آلت إليه المقاربة النقديّة لهذه الصّور الحسّيّة على أنّها مِيْزتْ بالابتكارية السّياقية والشاعريّة والإثاريّة.

الكلمات المفتاحيّة: الصّورة، الصّورة البصريّة، الصّورة السمعيّة، الدلالة

Abstract:

The research aims to study the Physical picture (visual and hearing) in poetry due to its effect on the production of poetry and that it fascinates the listener. The physical picture is one of the most important components on which the poem is built. It has a wide range of meanings and multi-functions. Thus the analytical rhetorical approach is a critical reading tool which stimulates the illumination and interpretation of the text. The model on which the study has been based was the book named Taharsoho -elzunoon (protected by doubts) of the Yamani Arabic poet Abedul-hakim Alfagih. The poet has long acquired modern and distinguished experience which has been selected from his book. We learned through the journey of the research, digging into the book, deepening into its gravities, and what the critical comparative study has reached on these physical pictures as it has perfected the pioneering production in contextualization, the poet-spirit, and the excitement.

Key wards: image, visual image، audio image، semantics

مفهوم الصّورة:

يظل الفارق بين اللغة العادية ولغة الأدب هو اعتماد الصّورة ضمن النّصّ الأدبيّ ولا يمكن أنّ نتذوّق القصيدة من دون أنّ نلمس فيها آليّات التصوير. فالصّورة هي وسيلة الشّاعر؛ يستعملها كوسيطٍ تعبيري مؤثرٍ في الآخر، تُظهر حجم الشّاعر وشخصيته، ومستوى عمله الأدبي.

يعدُّ مصطلح الصّورة ـ و الصّورة الحسّيّة جزء منها ـ من المصطلحات حديثة المنشأ، إذ لم نجد له في الجذور التراثيّة تسمية بهذا الاصطلاح غربيًا أو عربيًا، حتى ظل عدم الاتفاق على التسمية قائمًا، فكما هي صورة أدبيّة فهي "صورة شعريّة وصورة بلاغيّة " (بكور، حسن فالح، 2007، ص81) وصورة فنيّة ولكل منها تعريفٌ خاصٌ ومختلف، غير أنّها تتفق في الأسس والركائز الأصليّة كونها" أساس العمل الشّعريّ، فالشّعر هو الصّورة ولكل فنٍ واسطةٍ، وواسطة الشّعر هي الصّورة التي تتشكّل من علاقات داخلية مترتّبة على نسقٍ خاصٍ أو أسلوبٍ متميز" (نفسه، ص80)، فتتجسّد من خلال الصّورة المعاني وتتضح المقاصد الشّعريّة، وقبل أنّ نعرّج على(الصّورة) في قراءتنا التطبيقيّة؛ يلزمنا تعريفها في المعجم والاصطلاح:

الصّورة لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ الصّورة " ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته" (ابن منظور، جمال الدين، 1999، ص438)، أما الراغب الأصفهاني فقد أشار بأنّ " الصّورة ما ينتقش به الأعيان ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان، أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامّة... والثاني معقولٌ يدركه الخاصّة دون العامّة ك الصّورة التي اختصَّ الإنسان بها من العقل والروية، والمعاني التي خصّ بها شيء بشيء" (الأصفهاني، ص289)، وبذلك نفهم أنّ الصّورة لغةً هي ما يدل على الصّورة المدركة أو الملاحظة بالبصر أو الهيئة.

الصّورة اصطلاحًا: لم يُعثر على مفهوم اصطلاحي للصّورة في النقد القديم يضاهي مصطلح الصّورة الذي تواضع عليه النقّاد المعاصرون، ومع ذلك فجذور الصّورة موجودة في التراث العربي توزّعت بين إشارات عابرة وبين عمق وعي بها وبما تخلفه من أثر في النّصّ الإبداعي، ثم الوعي

بماهية الصّورة ومكوناتها كالتشبيه وأدواته وأنواعه، والاستعارة وأنماطها، والمجاز وعلاقاته (أطيمش، محسن، 1982، ص221) وهو ما يدُّحُ الرؤية التي ترى الأدب القديم معدوم الصّورة.

لقد وجِدت الصّورة قديمًا بمفاهيم تلامس هذا المصطلح، وأول من أشار إلى الصّورة هو الجاحظ، فقد وردت عبارته في ذلك بقوله:" فإنما الشّعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير" (الجاحظ، د. ت، ص132)، أما الرماني في كتابه "النكت في إعجاز القرآن "، فيرى أنّ ممكنات الصّورة تكمن في أثرها الجمالي والتعبيري، والصّورة التي تخلو من هذين المقومين ليست من قبيل البلاغة (الرماني، د. ت، ص75)، وعند قدامة بن جعفر الذي تأثر بالفلسفة اليونانية يقول في الصّورة: " إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشّعر فيها ك الصّورة كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لا بد فيها من شيءٍ موضوعٍ يقبل تأثير الصّورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة" (ابن جعفر، د. ت، ص65).

ما سبق يكشف لنا أنّ النقد القديم عرف كنه الصّورة ولم يحدد مصطلحًا بعينه كونه كان يعي أنّ ركيزة الشّعر هي الصّورة؛ ولا يتطلب ذلك للتدلّ يل إيراد مصطلح (الصّورة) لأن في الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز ما يُفهم أنّ الشاعرَ مصوّرٌ ماهرٌ.

والصّورة إذا كانت لديهم (أي القدماء) تنتظم الوضوح والبساطة بوصفها العقل والبرهان؛ فإنها في العصر الحديث باتت معمّقة، فقد" وسع مفهوم الصّورة إلى حدٍ أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشّعريّة مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان، والبديع، والمعاني، والعروض، والقافية، والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفنّي" (محمد، الولي، 1990، ص10).

والصّورة الأدبية عنصر مهم؛ ومقوم من مقومات العمل الأدبي، يعرّفها العقاد بأنها" نقل الأشياء الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال" (نقلًا عن: الجهني، زيد، 1425هـ، ص46)، فهي لدية تأخد الجدّة التي تتكون في أعماق الذات. بينما يعرّفها صلاح فضل على أنّها" تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسّيّة، من صوتية وبصريّة، وتشمل اللون والشكل والذوق والشمّ واللمس، مثل الصّرة الحرارية والتشكيلية، كما تشمل الحركة أيضًا مثل الصّورة السينمائية...و الصّورة هي العنصر الجوهري في لغة الشّعر " (فضل، صلاح، 1998، ص311).

ويبدو أنّ تعريف عبد القادر القط هو المقاربة المفهومية التي يمكن الأخذ بها، حيث وجدها "الشكل الفنيّ الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أنّ ينظمها الشّاعر في سياقٍ بيانيٍ خاصٍ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني" (القط، عبد القادر، 1988، ص391).

يتضح من التعريفات الحداثية السابقة اختلاف النقاد حول الصّورة وتداخل طروحاتهم حولها، وعدم إجماعهم على تعريف موحد لها، مما يظل مصطلح الصّورة عصي على الإلمام بماهيته نظرًا لطبيعته المراوغة، ما يعني عدم ثباته كغيره من المصطلحات (صالح، بشرى موسى، 1994، ص40).

من المنطلقات السابقة نتعرَّف على أنّ الصّورة الحسّيّة هي واحدةٌ من الأنماط المنتمية إلى عالم الصّورة عامّة، و الصّورة الأدبيّة خاصّة، وأن كل طروحات القدماء والمحدثين تبنّت تقريب مفهوم الصّورة . على تبايناتها . وتحديد أنماطها ومشمولاتها، وأن أغلب تلك الصّور من تشبيهيّةٍ واستعاريةٍ ومجازية وكنائيةٍ تنهض على الحواس ومدركاتها، وأنها صور لا تخل من المقوّم الحسّي الذي يتخللها إما بصريًّا أو سمعيّاً أو لمسيّاً أو ذوقيّاً أو شميّاً، ما يعني أنّ الصّورة الحسّيّة عنصر فاعل في تشكيل الصّورة الأدبية، وبصرف النظر عن تسميتها بأنها صّورة شعريّة أم فنيّة أم سوى ذلك، فإن الصّورة تنبني على أساس الحس لأنه جوهرها (ينظر، محمد، الولي، 1990، ص21)، إذ تمارس الحواس نشاطها فتلتقط العناصر وتختزلها في الذّهن، ثم تترجم ذلك عبر اللغة ضمن المنسوج الشّعر ي في صور حسيّة بأحد الحواسّ الخمس، من وحي الواقع وتمزج ذلك بخيال الشّاعر.

إذن فالصّورة الحسّيّة هي إحدى أنّواع الصّور الفنيّة (خضر، فوزي، 2004، ص191)، التي تنبني على الحواس الإنسانية وتجسّد محورًا جامعًا بين المدركات الحسّيّة؛ وتوق الذات الإنسانية إلى رؤية العالم المحيط بها، ومحاولة قراءته والتعبير عنه، وملاحظة الأشياء فيه عبر إحدى الحواسّ، سواء كانت تلك من العناصر المحسوسة أم العاطفية. وشعر الفقيه ينهض على الصّورة الحسّيّة بأنماطها ـ فهو شاعر مصوّر بامتياز ـ ومنها تتشكّل قاعدته الشّعرية الإبداعية المستمدة من بيئته المحلية والعربية، وتجاربه الذاتية مع الحياة الإيجابية والسلبية، وتأتي دراستنا

التطبيقية لديوان الفقيه حسب كثافة الصّورة وشيوعها، وسنردُ منها الصّورة البصريّة ذات المسحة اللونية ثم السمعيّة، بوصفهما الأكثر شيوعًا في ديوانه.

المبحث الأول: الصّورة البصريّة:

يوفر المدخل النظري مجموعة مقومات لقراءة إجرائية لديوان الشّاعر الفقيه تتجانس فيه الصّورة البصريّة في الرؤى الشّعرية وحساسيتها الذاهبة إلى ضفة اللون الشّعر ي لتؤلف صورها اللونيّة وفقًا لتلك الرؤى والمعطيات، وأهم ما تنهض عليه هو اللون بوصفه "أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزًا في أشياء العالم" (كوهين، جان، 1986، ص127)، فالصّورة البصريّة في ديوان (تحرسه الظنون) تأتي أولى الصّور الحسّيّة؛ كما هي لدى الكثير من الشّعراء المبصرين كونها تعتمد على حاسّة البصر للدخول من خلالها إلى شعور المتلقّي وفكره، وتطلق طاقاتها الإبداعية ليحلق خيال المتلقّي فيتصور أنّه يبصر تلك الصّورة بكل جزئياتها" (خضر، فوزي، 2004، ص191) بألوانها المختلفة، فالقصيدة العربية المعاصرة تشهد" احتفالًا بجماليات اللون في كل اتجاه، وعبر كل المستويات" (عبيد، كلود، 2010، ص140)، وهو ما يلاحظ في ديوان (تحرسه الظنون) الذي احتفى بالصّور البصريّة ذات الألوان المباشرة، أو المتقاربة عبر المجاورة اللفظية، فكان أنّ جاء اللون الأبيض في الصدارة[1]، يليه الأحمر، فالأسود، فالأخضر، وأخيراً الأزرق، ولكل صورة منها دلالتها حسب ورودها في السياق الشّعري[2].

أولاً: اللون الأبيض: يأتي في طليعة الصور الحسّيّة المدروسة لعلتين: الأولى لأن الإنسان بطبعه ظل يتواصل بلغة الرسم مع غيره دهورًا طويله معتمدًا على الحس (عبدالله، محمد حسن، 1980، ص 31)، والأخرى لوفرة الصّورة البصريّة لدى الشّاعر الفقيه بكثرة؛ لذا سيتم النظر إلى هذه الصّورة من زاويتين: من زاوية التلفظ؛ أي من حيث تأتّي الأبيضُ بوصفه "الكلمة المحورية التي تنقل لنا الصّورة الحسّيّة" (لويس، سيسل دي، 1982، ص46) ضمن سياقاتها، أو عبر التجاور اللفظي الدال على اللون الأبيض، كأن يذكر الشّاعر الصبح، النجوم، الثلج، القمر، الـ...، وهي صور مستمدة من عالم الطبيعة، فمن الصّور البصريّة ذات اللون الأبيض الصريح قول الشّاعر في وصفه لأجواء القصيدة السحريّة ومملكتها التي تأسر الذات الشّاعرة أثناء صياغتها وما تبعثه من ألقٍ وطربٍ (والألوان أجمل من خيالنا القزحي...أنقى من ندى الإصباح أبيضها وأبيض من حليب الروح) (الفقيه، عبد الحكيم، 2019، ص17)، فالصّورة البصريّة وُظّفتْ

لتوصيف الجو المخمر- مجازًا - الذي ينتاب الذات حينما تحلّق في عالم القصيدة، وعبّر عن ذلك بفعل القول: قيل لي تأسيساً لهروب الذات من مسؤولية الحكم على عالم الشّعر بوصفه عالم مشبّع بالكلمة الشّاعرة التي تبلغ بالذات أو تحملها إلى عالم اللاممكن وتتقارب فيها الأشياء المستحيلة، بل تتناغم، حيث تلجأ الذات إليها هربًا من الواقع المثقل بالمرارة، وفيضان الهموم لتستريح وتهجع، وتجد في عالم القصيدة ذات اللغة البيضاء ما يفوق بياض الروح المفعمة.

وفي نص آخر تطالعنا الصّورة البصريّة منبنية على قاعدة التشبيه، فتكون الصّورة الحسّيّة البصريّة هي الأكثر استهدافاً في النّصّ، كون الأخير في موضع رصد كبوات الحاضر وتقهقره وانحساره، حيث تعلن الذات انهزامها فتؤدي الصّورة البصريّة هذه الدلالة: " الراية أبيضت تمامًا كالجديلة حين تكشفها العجوز" (الفقيه، عبد الحكيم، تحرسه الظنون، ص42) فيتزحلق اللون الأبيض عن دلالته العامة ليشير إلى استسلام الذات إثر تحولات الواقع إلى البؤس لعلة الرقيب الذي فرض قيودًا على الذوات، وبذلك تكتسي الصّورة الحسّيّة دلالات التوجع بدلًا من دلالات التفاؤل والأمل، فضلًا عن أنّ الصّورة الحسّيّة عبر الدال (أبيض) تغدو حاملًا لغويًا ووسيلة لرسم الصّورة التشبيهية بوصفه أحد طرفيها(المشبه).

قد تستحيل الصّورة البصريّة(اللون الأبيض) بؤرة لانبعاث آلام الذات، وهذا ما نلفيه في قوله: "محملًا بالبؤس... أشاهد الرايات دامعة أسودها يهشم ما تبقى من بياض واحمرار" (نفسه، ص29)، فعنصر المشاهدة ومشهد اللوحة البصريّة هنا يفسران لنا أنّ البصر أدق الحواس التقاطًا للمحيط الخارجي، وأنه" المدخل القريب إلى المشاعر والأحاسيس الإنسانية" (خضر، فوزي، 2004، ص193)، وبذلك ترصد الذات معاناتها في ظل فقدان وانهيار أسس وبنود ومنظومة التحرر المحلية خاصة والعربية عامة، حيث رمز النّصّ بالألوان ثلاثتها(الأسود، الأبيض، الأحمر) لشعار الوطن ولشعارات كثير من الأوطان العربية، فالأسود يدل على تولي الزمن المظلم والأبيض للحرية والعدالة، والأحمر لتضحيات الشهداء، وبذا يضعنا النّصّ إزاء صورة حسيّة بصريّة متنوعة يكتمل مشهدها بعودة الماضي الكئيب، وتولي الحريّة والعدالة ومصادرة الحقوق، إذ يقدم النّصّ الصّورة (بياض) الرامز للحرية والزمن الجديد في جسد ضحيّة، فيما قدم اللون(أسود) في جسد طاغية يهشم ميثاق الوطن المتوافق عليه في محاولة لإعادة الزمن إلى الوراء والنكوص.

قد تتراجع الصّورة الحسّيّة البصريّة ويتضاءل دورها الوظيفي حينما يوكل الدّور إلى صورة بصريّة أخرى لتأدية الدور المنوط، ويمثّل ذلك قول الشّاعر الفقيه:" يزغرد فوق أمكنة تحررها الرياح البيض من درن الطوائف والخصام" (تحرسه الظنون، ص74)، فالمعوّل عليه لإقامة الوطن الذي تبتغيه الذات بديلاً عن الوطن المستباح، هو الرياح البيض(الصّورة البصريّة) بوصفها العنصر المحوري لتحرير الأمكنة من بؤرة الصراع ودرن الطوائف والخصام، فجيء ب الصّورة البصريّة (البيض) مساندة للصّورة اللمسيّة ذات الطابع الرمزي لكي يكتمل المشهد الكلي للصّورة في رسم الوطن/ الحلم الذي ترومه الذات الجماعية (نا)، والنمط الآخر من الصّورة الحسّيّة البصريّة ذات اللون الأبيض هو مجيؤها بصورة غير مباشرة لا يصرح فيها باللون (ينظر، الرجوي، خالد، 2008، ص448)، بل يأتي اللون انطلاقاً من المجاورة اللفظية[3]، ففي قصيدة الغشيم المسافر جيء بـ الصّورة البصريّة عبر المسمَّى اللفظيّ؛ يقول: "الغشيم المسافر مزق كشكوله ومحا الشّعر والأغنيات وألقى بتاريخه كبياض المناديل عند الرعاف" (تحرسه الظنون، ص108)، فالذات المتحدثة ترصد وضعها المشتت الذي فُقدت فيه كل قواسم الحياة المشتركة، بل ركائز الحياة، حتى الأمكنة فقدت التعرف علي ذاتها بفاعلية السفر المجازي الذي جرّد الذات من ذاتيتها ولم يبق منها شيئاً يدل عليها سواها(سوى الذات)، أما عِدة عُدت الذات وما تعتد به فقد أجهزت عليه من شعر وأغنيات وماضٍ، و الصّورة تتكئ على التشبيه (كبياض) لرسم صورة السقوط ونكوص الذات التي فقدت تاريخها كفضلات المناديل الملقاة عند الرعاف، فتستحيل الصّور الحسّيّة قوام التشبيه ومحركه الفاعل في رسم مشهد نكوص الذات تتعطل معها دلالة اللون الأبيض، ويأخذ دلالة عكسية توحي بسقوط الذات واقترابها من النهاية لعلة الشعور بالتمزق واليأس، كما تعزز ذلك الأفعال التتابعية (مزق، محا، ألقى).

لقد فرضت الصّورة البصريّة حضورها الملفت في ديوان الفقيه عبر اللغة الدالة على اللون الأبيض، وهي لغة غير مباشرة تلتقي مع اللون الأبيض المؤسس للصورة البصريّة في الدلالة، لذلك نجد الكثير من الدوال التي ترتكز عليها الصّورة البصريّة ذات اللون الأبيض تتوزع بين الإشراق والتلألؤ، والبزوغ والسطوع، وقد تولت مهمة الإبانة عن هذه الدوالُ اللغوية: الفجر (ينظر، تحرسه الظنون، ص63، 75،78،79،129)، الثلج (ينظر، نفسه، ص74،73،75،117)، القمر (ينظر، نفسه، ص60، 74،84،90)، النهار (ينظر، نفسه، ص78،98،115)، النجوم (ينظر، نفسه، ص9،53،69)، الأكفان (ينظر، نفسه، ص85،102)، السحابة (ينظر، نفسه،

ص89،104)، فكانت إيذاناً بتوافر الصّورة الحسّيّة البصريّة ذات اللون الأبيض، ومنها ما شكل محورًا خاصًا حاملًا للصورة الحسّيّة المنفردة، ومنها ما أتى به الشّاعر ضمن صور تشبيهية تجسّد وحي التجربة ومضاعفة التصوير بما يضمن إثارة لواعج القارئ ثم إثارة فضوله بمقاصد الذات الشّاعرة، والنّصّ في أنّ.

ثانيًا: اللون الأحمر: يأتي في المرتبة الثانية ورودًا لدى الشّاعر الفقيه وغالباً ما ارتبط هذا الدال(أحمر) بمداليل (معاني) العنف أو القداسة حينما يجسّد محور النضال والتضحيّة (ينظر، عمر، أحمد مختار، 1997، ص166)، كما قد تشتغل دلالته عكسيّة، والشّاعر الفقيه وظّف هذا النمط اللوني ضمن الصّورة الحسّيّة البصريّة بما يخدم فكرته، فجاء توظيفه إما عبر التصريح المباشر بهذا النمط اللوني في الصّورة أو أنّ يأتي بدوال نصيّة تحمل أبعاد الصّورة البصريّة الحاملة لهذا الدال اللونيّ، ضمن ملفوظات: الدم.

فمن الصّورة الحسّيّة البصريّة التي ازدانت بهذا اللون صراحة قول الشّاعر الفقيه "والألوان أجمل من خيالنا القزحي: أحمرها مزيج من قرنفلة وكأس من نبيذ الروح" (تحرسه الظنون، ص17)، فالشّاعر ضمن تساؤلاته التي تفترض كيفية الدخول إلى عالم الشّعر الذي أنهكه يوظّف الصّورة البصريّة ذات اللون الأحمر ليصف مشهدَ انخراط الذات في عالم القصيدة، وتحليق الخيال في ملكوت النظم الشّعر ي ليتسم هذا الجو/ الأجواء المحمرّ بالانتشاء والطرب وهيام الذات في مملكة الشّعر، ولرسم هذه الأجواء الصّاخبة التي تمارس فيها الذات اعتصار مخاض القصيدة وطقوسها استقطب الصّورة الحسّيّة المنبنية على اللون الأحمر، وغيّب دلالة هذه الصّورة وأعطاها دلالة أبعد تشي برؤية الذات الأشياء/ الألوان ممزوجة بالخمرة ولون القرنفلة، فيفقد اللون الأصلي طبيعته اللونية وكيانه المباشر/ القاموسي لتتشكّل منه صورة لونيّة جديدة للدلالة على قدرة الشّاعر على تطويع الدوال/ الألفاظ بما يخدم فكرته، وهي قفص القصيدة الحابس للذات الذي استحالت مولعةً به أولاً، ثم توسيع مجال استعمال الدوال ثانياً، لأن الشّعر المعاصر يماز بوصفه "يوسّع إلى حدٍ كبيرٍ مجالَ استخدام الكلمات الحسّيّة، وعلى نحو خاص كلمات الألوان" (كوين، جون، 2000، ص238).

أما النمط الآخر وهو الصّورة البصريّة الملفّعة باللون الأحمر الذي يرد عبر الدّوال المجاورة أو المتماسة فهي شائعة في ديوان الشّاعر، فقد يذكر الناصُّ/ الشّاعر ألواناً مصاحبة قصد الاتّساع

في إبراز مضامين الصّورة الحسّيّة اللونية الأصلية (ينظر، كبابة، وحيد صبحي، 1999، ص100)، ترد ضمن الدوال(الألفاظ) الحاملة لمضامين اللون الأحمر، فيكون الأخير عنصرًا بانيًا للصّورة عبر المجاورة اللفظية من ذلك الصّورة الحسّيّة البصريّة الحاملة لدال الدم "من أين أدخل في القصيدة؟/.../ وجدتني متشبثًا بالحشرجات دمي رهين محابس/ القلب المسيج بالجروح" (تحرسه الظنون، ص16)، فالصّورة الحسّيّة البصريّة تُوَظّفُ في النّصّ لإبراز الحزن الحابس للذات، ذلك الحزن المنبعث من القصيدة التي شردت معانيها من الذات ولم تستطع التعبير عن مكنوناتها، ليس لصعوبةٍ في ذات القصيدة، بل لكون الذات منفعلةً ولم تجدْ في القصيدة ما يفي بالبوح بكوامنها، لذا طالعنا النّصّ بـ الصّورة اللونية للدلالة على معاناة الذات لحظة أنّتاج القصيدة واعتصارها.

كذلك في بقية الصور الحسّيّة البصريّة (نفسه، ص59، 64، 75،107، 131) الحاملة لهذا النمط اللوني نلفي الذات عبرها تحط مساراتها في سلم المعاناة، فتارة تسقي بالدم الوهمَ، وأخرى تنزف، وثالثة تتماهى الذات مع الشّعر لدرجة أنّ تهديه ذاكرتها وأحلامها، كما تتمثل الجراحُ الذاتَ وتدميها، وكل صورة بصريّة منها تضيء جانباً من جوانب نفس الناظمة المتعلقة بهذا اللون الدّال على معاناتها من جهة واضطرابها من جهة ثانية، وهو مما أضفى على النّصّ/ النّصّوص بعدًا جماليًا وعلى المتلقّي مسحة تعبويّة جاذبة تحرّك لواعجه القرائيّة.

ثالثًا: اللون الأسود: وهو ثالث الألوان ورودًا في ديوان الشّاعر الفقيه، وثاني الألوان وروداً لدى أكثر الشّعراء العرب (كبابة، وحيد، 1999، ص94)، إذ يرد هذا النمط اللوني في ديوان الشّاعر الفقيه باسمه صراحة(أسود) ولم نتحصل عليه في ديوان الشّاعر سوى ثلاث مراتٍ، وقد يأتي عبر الألفاظ المجاورة، كأن يأتي في صورة: الليل أو الحلكة أو البهيم أو الظلمة، وغالبًا ما تكون الصّورة المحمولة على هذا اللون مجسّدة لشعور الذات بالغبن، والشّجن، والحزن، والألم، واليأس، والإحباط، كما قد تحمل الصّورة الحسّيّة البصريّة لهذا النمط اللوني دلالات عكسيّة تحيل إلى معانٍ إيجابية(الأمل، التفاؤل، الهدوء، السكينة...إلخ)، وقد تنطوي الصّورة البصريّة المصبوغة بلون السّواد على الحقيقة أو المجاز، وما يهم هو ما تؤديه الصّورة الحسّيّة البصريّة من دلالة داخل التجربة ضمن السياق بصرف النظر عن الدلالة المعجمية حتى نتحصَّل على "الهزّة المفاجئة التي تضعها الصّورة " (عبدالله، محمد حسن، 1980، ص33) وتؤثر في المتلقّي، ويمكن التمثيل للصورة الحسّيّة ذات المجاورة اللفظية المصبوغة بهذا النمط اللوني بصورة الليل

ـونعده كافيًا لتمثيل المجاورة اللفظية ـ لدى الشّاعر بوصفه "شكّل موضوعًا من أهم الموضوعات الشّعرية العربية منذ امرئ القيس الذي كان يطرق محبوباته ليلاً...مرورًا بليل الشّاعر الأندلسي والعذري وغيرهم كثير مما يستعصي على الإحصاء والإحاطة" (جمعة، هدية، الصّورة الشّعريّة عند خليل حاوي، ص137)، ومن نماذج ذلك ما يلي:

1ـ يداي إذا هجم الليل لا تعرفان الطريق إلى رف شمعي وعود الثقاب (تحرسه الظنون، ص 21).

2ـ ماذا دهانا حين يأتي الليل نتزع من سمانا كل أنجمها ونرصفها على أكتاف جند الليل كي يزداد هذا الليل زهوًا قاتلًا (نفسه، ص74).

3ـ طال انتظار الفجر...ولا مصابيح استفزتها شياطين الظلام والليل مسلوخ النهار (نفسه، ص78)

بالنظر في النماذج السابقة نلفي مركزية الصّورة في لفظ(الليل) من المثال الأول هي الدّلالة المركزيّة للصّورة، يستحيل الليل وحشاً كاشرًا يهاجم الذات، وتكون الأخيرة ضحيّة للأول الذي تبدّى في قالب التجسيم الاستعاريّ مفترسًا، في إشارة إلى وحشة زمن الليل وثقله على الذات وعجزها عن مناوأته من زاوية، ومن زاوية أخرى ـ معنوياً ـ فالليل حائل ـ مجازاً ـ بين الإنسان والنور، وبينه وبين الأشياء، فانعدام الرؤيا يجعل الصّلة مع الأشياء الأخرى ومع العالم تدخل في صيغة العدم (جمعة، هدية، الصّورة الشّعريّة عند خليل حاوي، ص137).

وفي النموذج الثاني نتعرف على الصّورة البصريّة التي تنبني على صورة أخرى هي في حدها صورة استعارية(يأتي الليل...) فكان أن جاء هذا الإجراء المدمج للصورة كي ترسم لنا مشهداً وافياً وصورة مكثفة لليل البؤس والشؤم، وهذا ما يوضحه النّصّ المرفق المنبني على صورتي(جند الليل، فيزداد الليل زهواً قاتلاً)، إذ تؤدي الصّورة بوصفها مركبة مالم تستطع تأديته الصّورة المفردة كون الأخيرة في بعض السياقات " قد تظل ناقصة مالم تقترن إلى صورة أخرى" (عبدالله، محمد حسن، 1980، ص20)، وهو ما يعيه الشّاعر حين استدعى صورة الليل الشاخص ليصوّر لنا مشهد الصراع بين الظلمة/ الليل والأنجم، القمر والظلام، وبهذا التتابع التمازجي للصورة الحسّيّة، ثم

انبناؤها على الصّورة الاستعاريّة نتفهم مقت الذات لليل وتشويه ملامحه في سياق وروده نظراً لما يرافقها ـ أي الذات الشّاعرة ـ من تشظٍ وانكفاء جراء احتلابها شجرة القات التي صرح بها النّصّ.

وفي النموذج الأخير يتقاطع الفجر والظلام، الليل والنهار، في قالب الصّورة الحسّيّة البصريّة فتذكي الصّورة ضمن لعبة الألوان المتنافرة والمتضادة عنصرَ المفاجئة لدى المتلقّي الكامن في توصيف الشياطين وإلحاق الظلام بهم وإضافته إليهم؛ ثم باجتلاب التناص (الليل مسلوخ النهار)، وبذلك تتقاطع الصّور البصريّة والاستعاريّة لتدل على توقّف الزمن وتدميره لحلم الذات؛ بمعنى أنّ الليل هنا ساكن والذات هائجة، والنهار والفجر متواريان كما هو حلم الذات متوارٍ، بل معدوم تماماً، لذا فإن" لا شيء تدركه الحواس سوى الظلام... كلما قلنا سيأتي الفجر، يزداد الظلام ضراوة ويطول هذا الليل..." (تحرسه الظنون، ص79)، وبذلك فإن النّصّ السابق يفسر مرام الصّورة البصريّة المصبوغة باللون الأسود الآنف؛ نتعرف عبره على انفعال الذات وقنوطها من الواقع لاتشاحه بالسواد نتيجة غياب المخلِّص. وثمة أنماط من الصّورة البصريّة المصبوغة باللون الأسود التي أتت انطلاقاً من المجاورة اللفظية الدالة؛ كالظلام (تحرسه الظنون، ص، 69، 78، 79،107)، البهيم (نفسه، ص47، 77).

رابعًا: اللون الأخضر: وهو رابع الألوان الموظّفة في ديوان الشّاعر الفقيه، ويأتي توظيفه ضمن سياقات الصّورة البصريّة الممنوحة من " الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر" (عبدالله، محمد حسن، الصّورة والبناء الشّعري، ص33)، بيد أنّ الشّاعر يعيد إنتاجها على وفق ما يخدم فكرته وفلسفته في الحياة من جانب، ومن جانب آخر ما ينفذ به إلى المتلقّي ويؤثر فيه ويجعله يستشعر أنّ هذه الصّورة الأدبيّة غير مسبوقة.فاللون الأخضر يرد في جميع السّياقات محملاً بدلالة الخصب والنماء والحياة ومبعث الارتياح والانشراح (أبوعون، أمل محمود، 2003، ص 101)، أما في ديوان الشّاعر الفقيه فقد أتى إما عبر اللون الأخضر المباشر ومشتقّاته، أو عبر المجاورة اللفظية التي تحيل إلى دلالات اللون الأخضر كالشجر، والغصن وسواهما، ومن النماذج الدالة على توفر الصّورة البصريّة المصبوغة باللون الأخضر المباشر نذكر:

1ـ وسيأتي الزّمن الأخضر كي يمحو اليبابا / ويعود العقل للعقل الذي ولى ظنونًا وارتيابا/ ها أنا أفتحُ الآن سطورًا من كتاب الحلم/ أستلُ غيوبا (تحرسه الظنون، ص، 63،64،65).

2ـ لا تخف إنْ ساسك الغول وإنْ أفرز موتًا وذئابًا/ وسيجيء الزمن الأخضر كي يلغي العذابا (نفسه، ص65).

في المثال الأول يشكّل الشّاعرُ صورةً حسيّةً معتمدًا على اللون الأخضر ليجسّد فكرة ضمنية نصية؛ هي فكرة استشراف المستقبل، فالزمن رغم أنّه معنوي بيد أنّ النّصّ ألبسه اللون الأخضر الممزوج بالاستعارة (سيأتي) للدلالة على الحاضر المدقع، اليباب، المتصحّر، وكأن ثنائية التضاد اللوني بين الأخضر الدال على الحياة وحركتها، واليباب الدال على اللاحياة (الموت) مجعولان للإيحاء بصراع الحياة بين إقامتها وانعدامها، الإشراق والإدقاع، الأمل واليأس، وليس ذلك سوى صراع الذات مع واقعها، وبتلك الصدامية التي غذّتها الصّورة الحسّيّة تم تفعيل المعنى، لذا تتكرر هاته الصّورة الحسّيّة ثلاث مراتٍ على مستوى القصيدة في هيأة لازمة شعرية لتوكيد هذه الفكرة المحمولة على التطلّع للمستقبل واستشرافه من جهة؛ ومصادمة الراهن والثورة عليه ومغادرته من جهة أخرى، ومثل ذلك يقال عن المثال الثاني عدا المقابلة اللفظية التي تمت بين الزّمن الأخضر الواعد بالحياة والوجود، والعذاب الواعد بالموت والفناء.

أما الصّورة البصريّة المصبوغة باللون الأخضر التي ترد انطلاقاً من المجاورة اللفظية فيمكن التمثيل لها بالشواهد التالية: 1ـ شجر يجيء إلى ضفاف الروح (تحرسه الظنون، ص 27).

2ـ شجر الكلام غرستها في تربة القلب الحنون (نفسه، ص109).

ـ قرأت فتاة النار عشب الحلم في كتب القراءة (نفسه، ص36).

في النموذج الأول نلفي الصور البصريّة منبنيةً على صورٍ استعاريّةٍ، وهذا التداخل في الصّورة المعتمد على النسج اللغوي الممتدّ" من شأنه أنْ يساعد على توسيع الصّورة وتناميها وجماليتها لدى المتلقّي" (جرادات، رائد، 2013، ص566)، والتأثير فيه، فالأخير قد يتوهم أنّ الصّورة الحسّيّة البصريّة لا علاقة لها بالإحباط والقنوط لتوفرها على فعل المجيء إلى الضفاف، بيد أنّ السّياق يتوفر على معاني انكسارات الذات وتصدّع العلاقات كون الرّوْح ـ بمعناها المجازي ـ مرهقة تنتظر مخلصاً أو منقذاً ما، كما في المثال الأول.

وفي المثال الثالث تتولى الصّورة الحسّيّة البصريّة في الجملة الإسناديّة(شجر الكلام)، إبراز الكلام مصبوغاً باللون الأخضر وتسمه به، وبالنظر في الصّورة السّياقية الحسّيّة نتعرف على أنّ شجر الكلام هو قصيدة/ شعر الشّاعر، ويفسر ذلك النّصّ المرْفق من القصيدة ذاتها (صار الشّعر أوزاناً تطاردها البنادق+ وطني لديَّ قصيدتي)؛ فالقصيدة ـ والشّعر عامة ـ هي كلام، والكلام منه ما هو شعر، والقصيدة أو الشّعر هو وطن الذات الناظمة، والوطن هو القصيدة، ذلك الذي رُسِمَ في لوحةٍ شعريّةٍ تجسّد تماهي الذات الشاعرة مع: الأرض ـ الوطن/ القصيدة واندماجهما.

النموذج الأخير المنبنية فيه الصّورة الحسّيّة البصريّة على المجاورة اللفظية(عشب) يستحيل فيها الحلم معشبًا، فيرسم لنا الشّاعر لوحةً شعريّةً خضراءَ صيّرت الحلم عشباً ينمو، فكما العشب ينمو ويتسع ويتكاثف، فكذلك الأحلام تنمو وتتّسع وتتكاثف، وقد ترجم النّصّ المرفقُ في النّصّ ذاتِهِ الحلمَ الأخضرَ بوصفه يتضمن أسئلةً حائرةً تكمن في:(إعادة الماء للإبريق) وهو ما يرمز لإعادة ترميم القيم الوطنية، وكذلك في بقية الصّور البصريّة المخضبة باللون الأخضر لدى الشاعر، فقد جسدت أحلام الشّاعر وزرعت الزمن روابٍ خضراء إزاءه لإعادة خلق الواقع وتنظيمه بما يتوافق ومحيط الذات الناظمة دون الاعتماد على موروث الصّورة، بل بالاتكاء على اللغة الايحائية التي" تنتج المعنى وتجعله يدهش المتلقّي" (بكور، حسن فالح، 2007، ص 82).

خامسًا اللون الأزرق: وهو آخر الألوان وروداً للصّورة الحسّيّة البصريّة في ديوان الشّاعر الفقيه وأقلها كثافة وتأثيراً في المتلقّي، كما هو كذلك في ديوان الشّعر العربي ضئيل الصّلة والتداول، وقد وُظّفَ في شعر الفقيه عبر اللفظ المباشر(أزرق) أو عبر المجاورة اللفظية بذكر الحوامل اللغوية الدالة على اللون ذاته، كالبحر والسماء، ولم نجد سواهما في الديوان. ومن نماذج توظيف الصّورة البصريّة المصبوغة باللون الأزرق المباشر مايلي:

1ـ أطلقتْ عصفورةً وحمامتين إلى فضاء أزرق كالبحر من قفص (تحرسه الظنون، ص36)

2ـ فرَّ ازرقاق السماء وفرَّت أغاني الحياة (نفسه، ص97)

في التعبير الأول نتعرف على الصّورة ذات اللون الأزرق فنجدها تنتمي إلى النظام البصري، ولمّا كان الشّاعر بصدد رسم مشهد الانعتاق والتحرر فإن تمثيل الصّورة باللفظ المباشر(أزرق) أتى في ركن المشبه و الصّورة الأخرى الممثّلة للزرقة غير المباشرة في مكان المشبه به(كالبحر) فإن القارئ

يتوهّم فيهما خلو التصوير من الجدّة نظراً إلى التقارب الدلالي بين اللونين المباشر والإيحائي، وبإمعان النظر فيهما نجد الجدّة في الشيء المعنوي (زرقة الفضاء) الرامز للحريّة والانطلاق، وبما أنّ الزرقة تتضمن معاني الموت فإن ورودها في السياق الخاضع للفحص يوحي بالإيجابية؛ فرضها السياق نظراً لتراكم التجربة عند الشّاعر ومراسه في صناعة الصّورة، فعبّر بالحسيّ البصريّ للإبلاغ عن فكرته، لذا أُدخلت الصّورة في مركز الإدهاش وجذب القارئ بدخولها في سياقٍ جديدٍ أعاد إنتاجها (أي الصّورة) حتى هُيئ للقارئ أنه يبصرها لأوّل مرة بوصفها أنتجت لديه دلالات مختلفة؛ هي نتاج تخلُّقها المغاير واللا مألوف. المثال الثاني السابق للصّورة الحسّيّة البصريّة المتَّشحة باللون الأزرق المجاور؛ نتعرّف عليها في السّياق صورة تتكئ على الاستعارة المجسَدة في فرار زرقة السماء، ولأنّ الشّاعر في مرحلة تقديم هواجسه تجاه مغادرة جماليات واقعه المضيء بكل تفاصيله؛ بل مصادرة هذا الواقع، فإنّ الصّورة البصريّة المصبوغة بالزرقة قد حُمِّلتْ مداليل التوجّع إثر مصادرة الرقيب نسق الوجود على الذ[و]ات. أما التعبير عن الصّورة بالدّوال المجاورة كالسماء وغيرها نذكر: "كانت تزاوج بين الحقول وغيم السماء" (تحرسه الظنون، ص33)، فالسماء تحمل لون الزرقة؛ وتشتغل على هذا اللون الذاكرة المتلقّية، ولمَّا كان الوصف يتقصد مدينة الشّاعر الساحرة بجمالها الطبيعي المتنوّع من طبيعةٍ صامتةٍ ومتحركةٍ؛ فقد صوّرها في مشهدٍ حسيٍّ، دمج فيها اللونين الأخضر(الحقول)، والأزرق(السماء) للتدليل على ذلك الجمال الطبيعيّ؛ أرضها، ثم علوّها الشاهق حدَّ الامتزاجِ بغيوم السماء، حيث رسم لنا لوحةً شعريةً مدمجةً تشي بانجذاب الشّاعر صوب مدينته وضواحيها وانشداده نحوهما، وهذا الإجراء نلفيه لدى الأندلسيين في تمثّلهم لبيئتهم في شعرهم (ينظر، الكميم، محمد مرشد، 2009، ص385). ومن الصّور البصريّة الموسومة باللون الأزرق؛ صورة البحر في قول الشّاعر الفقيه: "ونغوص في بحر الأسى بحثاً عن الأصداف والقرش المكشّر حائل" (تحرسه الظنون، ص 29). إذ إنّ الصّورة الكامنة في علامة(بحر) وردت في السّياق دالة على عمق الحزن وعِظم مأساة الذات، ونسبة صورة البحر للأسى يفسّر ما ذهب إليه تأويلنا ويدعمه ويجسّد سعة الحزن وامتداده.

المبحث الثاني: الصّورة السمعيّة:

لقد اهتمّ الشّعراءُ بـ الصّورة السمعيّة في كلّ العصور، لاسيما الشّعراء العميان لاعتمادهم على حاسّة السّمع التي تستعيض البصر عندهم، أما السّمع في القرآن فقد احتلّ مكاناً فيه؛ حيث تتكرر لفظة السّماع في 186 آية على امتداد السّور لأهميّة السّمع، ويتقدم السّمع على البصر

في 36 آية ولم يتقدم الأخير على السّمع سوى في سبعة مواضع وهو ما يدل على أهمية الخطاب السّمعي (إبراهيم، صاحب خليل، 2000، ص 26) وفاعليته في تشكيل الصّورة أولاً ثم في التأثير على المتلقّي ثانياً، وفي ديوان الشّاعر العربي اليمني عبد الحكيم الفقيه ترد هاته الصّورة تالية للصورة البصريّة، و" الصّورة السمعيّة هي عبارة عن الانطباع النفسي للصوت" (مبارك، حـنون، 1987، ص37)، وتعرف بوصفها " كل صورة اعتمد الشّاعر في رسمها حاسة السمع" (الجهني، زيد، 1425 هـ، ص231)، إذ جاءت في ديوان الشّاعر بثلاث صور: الأولى عبر الدوال الدالة على الصّوت، أي التي تعطي القارئ انطباعاً عن مسموع ما، كالبكاء، والضحك، والضجيج، والأغاني، والمطر، والثانية انطلاقًا من الأفعال الكلامية الدالة على الحديث، نحو: قال، يقول، تحدث، هتف، صرخ، ونتعرف عليها بأن ترد بعدها النقطتان(:) الدالتان على إتباع الفعل حديثاً ما، والصّورة الثالثة أنّ تأتي الصّورة السمعيّة على وفق النداء وصيغه وأدواته كـ(يا، أيا، أيها) وكل ما يشكّل مداخل سماعية تقود إلى الصّورة السمعيّة (ينظر، إبراهيم صاحب خليل، 2000، ص84).

أولًا: الصّورة السمعيّة المبنية بـ(اللفظ الدّال على الصّوت): وأمثلة ذلك كثيرة لدى الشّاعر الفقيه، ويمكن أنْ نأخذ بعض النماذج للتدليل على توظيف هذا النمط من الصّورة السمعيّة في شعره، من ذلك قوله من قصيدة "قافية الدمع": أنا لا سلاح لي سوى الشكوى، وأغنيتي الحزينة، كلّ هذا الوقت عرقوب الوعود، فلا غدًا أمرًا ولا خمرًا بكأس اليوم" (تحرسه الظنون، 58)، فالملاحظ أنّ الصّورة السمعيّة تنهض على الاستعارة، إذ يشخّص الشّاعر الأغنية إنسانًا حزينًا، وبذا تمتزج الصّورة السمعيّة (الأغنية) بالمستعار له؛ وهو الأغنية ذاتها، فتتضافر الصورتان لترسم مشهدًا تراجيديًا ينزاحُ فيه الغناءُ عن وضعه المألوف الدّال على "التسلية وبعث السرور في المجالس، وإشاعة الحبور في المناسبات السعيدة؛ وذلك عن طريق استخدام السّمع الذي هو خدم أيضًا للنفس" (مرتاض، عبد الملك، 2004، ص120) إلى وضع جديدٍ يصطدم مع المتلقّي ـ حسب أصحاب نظرية التلقي ـ إثر بعث الأغنية لأجواء الكآبة والحزن، وهو ما يتعالق مع عنوان القصيدة ويؤازره رسم هذا المشهد. ومن الصّور السمعيّة ما تنبني على أفعال الغناء ومشتقاته ويمكن أنْ نأخذ المثال التالي من شعر الفقيه: "مضت سنوات الطفولة كالحلم/ فرَّ ازرقاق السماء/ وفرت أغاني الرعاة" (تحرسه الظنون، ص97).

في المثال الأول من قصيدة(أنا القروي الغشيم) يمكن قراءة مضمون القصيدة من عنوانها، والصّورة السمعيّة الآنفة، هي جزء من هذا المضمون الراصد لماضي الذات الشاعرة منذ أن كانت حديثة الوجود، تحمل حقيبتها المدرسية، وتنتعل حذاءً مثقوباً حتى صارت الذات تلتحف القصيدة، وتطرق عالم الشّعر حاملةً هموم المجتمع، وبإعادة النظر في الصّورة السمعيّة (فرَّت أغاني) نتعرّف عليها صورةً مركّبةً من استعارة، وصورة سمعيّة في آنٍ؛ جعلت الأغاني تفرُّ، ذلك الشيء المحسوس الذي جُلبَ للإبانة عن جماليات الماضي الذي ترصده الذات، وهي تتذكر أغاني الرعاة التي كانتْ ثم أفلت ولم تعد؛ في إشارة إلى زمنٍ أشاح بنفسه عن الذات ولن يعود، و الصّورة السمعيّة هي المقوم لِكُنْهِ الاستعارة بوصف الأغاني أحد مشكِّلاتها، وعنصر مؤسس فيها، وهي أكثر فاعلية في تحريك لواعج المتلقّي وجذبه لاستقصاء الصّورة، والتعرف على مرامها وغايتها، وهي ـ كما أسلفنا تتغيا رصد جزء من الماضي المختزل في لوحة الأغاني، وأصدائها التي رافقت الذات في زمن الطفولة والبراءة؛ زمن القروي الغشيم كما عبر عن ذلك العنوان.

وثمة صور سمعيّة نلفيها في الديوان وردت عبر الأفعال الكلامية من مثل: تبكي، تضحك، وهي كثيرة، ويمكن أنْ نضع الأمثلة التالية:

1ـ أنا لسان الجرح في قلب الندى/ أبكي ويذهلني نشيجي في الصدى (نفسه، ص52).

2ـ تمنيت القليل من الحلم/ لا شيء يزهر في هذه الأرض إلا البكاء (نفسه، ص99).

بالنظر في المثال الأول نلفي الحزن طاغياً على الصّورة السمعيّة، فالبكاء بوصفه فعلًا دالًا على الصّورة السمعيّة يعد محمولًا لغويًا حاملًا لدلالة الحزن والألم، وبذا فالصّورة لم تحتمل شيئًا آخر سوى الحزن والألم والمعاناة، التي أرادت الذات إيصالها للمتلقي عبر الصّورة السمعيّة قصد التأثير فيه، تشاركها المحمولات اللغوية الجرح، النشيج، الحزن، الردى، كذلك يمكن إضافة لفظي النشيج والصدى إلى ما سبق؛ وهما صورتان سمعيتان عززتا دلالة الصّورة السمعيّة الركيزة.

أما المثال الأخير فالصّورة السمعيّة تشتغل على لعبة المتناقضات اللغوية الكامنة في (البكاء، الإزهار) وعلى الرغم من أنّ الدلالتين متباعدتين، غير أنّ اللغة الشّعريّة تماز بكونها تجمع بين هذه المتناقضات التي لا تلتقي في الواقع بوصف ذلك من وظائف الإبداع الشّعريّ، ولما هو الشّاعر

في معرض سرد ما يشبه السيرة الذاتية لماضٍ يعبر عن مرحلة؛ هي مرحلة الطفولة انطلاقاً من أفعال التذكّر أولاً، ثم عقد مقارنة بين زمنين سابقٍ ولاحقٍ كلاهما أفقد الذات الرؤية؛ والغاية والهدف ثانيًا، فإنّ الصّورة السمعيّة قدّمت خلاصةً لما سبق، فالبكاء هو اللغة حيث لا تكون اللغة قادرةً على التعبير، أو هو اللغة البديلة للغة التعبيريّة وللكلام، حينما تأبى الذات الكلام أو الكتابة وتفقد التعامل بها ومعها، وكأنّ النّصّ يوغل في صورة اليأس الذي وصلت إليه الذات من حلحلة الواقع/ المدينة، وبذلك فإن الصّورة السمعيّة المفردة والمركّبة تحمل الرؤية الشّعرية الفلسفيّة، وتعبّر عن موقفٍ انفعاليٍ للشّاعر حيال وطنه، وحمله هموم جمهوره وتطلعاته.

ومن أمثلة الصّورة السمعيّة ذات الدوال الدالة على الصوت نذكر نقيض ما سبق؛ ونقصد به صورة الضحك في ديوان الشّاعر، وثمة الكلام، والسكوت، والهديل، والصمت وغيرها من الحوامل اللغوية الدالة على الصّوت المسموع، ويمكن أن نمثل لدال الضحك نظراً لمحدودية مساحة البحث، وقياس ماعدا ذلك من الألفاظ الدالة على الصّوت التي تنهض بمهمة الصّورة السمعيّة، يقول الشّاعر: الشمس تضحك لا لترشدنا إلى طرق الركوع وننزوي في الظل مقهورين نركض كالغبار (تحرسه الظنون، ص73). تمدنا الاستعارة في المثال السابق بصّورة الضحك؛ وهو من الدّوال الدّالة على الصوت، فهو ضد البكاء؛ دلالة وتأثيراً في المتلقّي؛ بمعنى أنّه ينطوي على صورة سمعيّة تشي بالانتشاء والحبور، غير أنّها ترد في السّياق النّصّي محمولةً على التأنيب والإبانة، والكشف عن توق الذات وتطلعاتها للتحرر من الخنوع والانصياع، فالشمس تدلُّ على الحريّة لدى جميع الشّعراء، وهي هنا تشتغل على هذا المنوال ضمن المقوِم الفعلي(تضحك)، الدال على الحضور، والمجسّد في سياق النّصّ حالة من السرور، وبذلك تتداخل الصور: سمعية، بصرية، استعاريّة؛ لتبرز الجانب السياسي المظلم، والتمسك بقيم النضال والعدالة، ومع أنّ الضحك صوت بيد أنّه هنا جاء للشمس صورة بصريّة أكثر مما هي صورة سمعيّة كون الضحك" هيأة ملامحيّة تتشكّل على المحيَّا والشفتين؛ كما يقوم على مدركات السمة السمعيّة بحيث يمكنك أنْ تعرّف ضحكة صديقٍ إذا سمعته يضحك دون أن يكون أو تكون مضطراً إلى أن تراه... واستقبال [الضحك] يتم إما بالبصر، وإما بالسّمع، وإما بهما؛ فهي سمة بسيطة إرسالاً، مركبة استقبالاً" (مرتاض، 2004، ص119). وهناك من الصور السمعيّة الدالة على الصّوت؛ صورة المطر التي وردت في ديوان الشاعر مجسدة أحزانه، أو ذكريات جميلة ولحظات هانئة، أو رصد التاريخ المشرق للوطن، ويمكن الاكتفاء بالشواهد التالية لصورة المطر:

1ـ اعتباطاً يقيم السهاد على شرفة العين، والمطر المترقرق من غيمة الحزن يهطل فوق شعاب الخدود (تحرسه الظنون، ص13).

2ـ ليتني مطر أتساقط فوق الشذاب الذي يتراقص للماء وهو يزّف خرير المشنّة والسنبلات الضحوكة في جوف السحول (نفسه، ص 34).

3ـ قال المعنى: لنا حنين الأرض للمطر المزنر بالهسيس (نفسه، ص 36).

بالنظر في الأمثلة السابقة يتبادر إلى الذهن صوت المطر الهاطل على الأرض محدثًا صوتًا هامسًا لا يُفهم، لارتباط لفظ المطر بهذا الأثر، الذي يُحدثه أثناء نزوله، لكنّه في النّصّ يرد خاضعاً للسّياق الجديد مع احتفاظه بما يُحدثه من صوتٍ مسموعٍ، ففي المثال الأول ترد الصّورة السمعيّة الكامنة في دال(المطر) مقام التكنية عن الدمع الجاري على الخدود، فتعضدُ الصّورة السمعيّة للمطر أجواءَ الحزنِ المخيمة على الذات، فهي صورة سمعية توحي بالحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر، فاسترسل المطر للدلالة على كثرة البكاء؛ ففي الصّورة السمعيّة شكوى من الواقع المعيش، وعلى الرغم من أنّ المطر تصاحبه اللحظات العبقة والحبور والبشارات الخيّرة، لما يجلبه من خير، بيد أنّه يرد في السياق النّصّي مغايرًا لذلك، لاشتماله على هالاتٍ من الحزن. ومثل ذلك يمكن أنْ يُقالُ عن صورة المطر في المثال الأخير، الذي جسدت فيه الصّورة السمعيّة للمطر المملوء بالهمس حنينَ الذات الشّاعرة، وشدّة لوعتها لاستعادة الزّمن المضيء، وليس في الصّورة ما يضيف جديداً إلى معنى النّصّ.

وفي المثال الثاني من قصيدة "إب" يغلق الشّاعر صوره السمعيّة ذات الألفاظ الدالة على الصوت بصورة المطر المردَفة بصورة خرير المشنة السمعيّة ؛إذ أضاء بهما الشّاعر مشهد مدينته العابقة بالجمال الطبيعي(إب) من خضرةٍ وتضاريسٍ وحقولٍ وشجرٍ، فصورة المطر التي يتمنّى الشّاعرُ أن يَكُوْنَه ـ المتساقط فوق الشذاب المشتاق لمداعبة الماء، رسمت مشهداً جزئياً جميلاً للطبيعة الساحرة التي تزخر بها مدينة الشّاعر، فهي صورة سمعيّة تتساوق ومدينة الشّاعر وطبيعتها النظِرة الوارفة، تشاركها هذا المشهد صورة خرير المشنة التي تصطدم بالشجيرات مخافة صوت الخرير، والصّورتان السمعيّتان أبرزتا موقف الشّاعر وملاحظاته من مدينته، وهو موقف العشق

المطلق لمدينة مُشبَّعة بالجمال الطبيعي السّاحر.أشبه ما تكون بامرأة يتنهَّد صدرُها ويقبّل الشّاعر قمةَ الحلمةِ بلا توقفٍ حسب تعبير النّصّ.

إنّ مجيء الصّورة السمعيّة عبر الألفاظ الدالة على الصوت في ديوان الشاعر كثيرة ولا سبيل لاستقرائها كلها نظراً إلى محدودية البحث، ويمكن قراءتها باستفاضةٍ في بحثٍ أوسع بوصف الصّورة تشكّل ظاهرةً مكوتةً لنتاج الشّاعر-ونعدّه شاعرَ الصّورة المعاصر بامتياز-منها ما يرد عبر الكلام والهديل (نفسه، ص61) والصوت (نفسه، ص44،51،61) والنواح (نفسه، ص32) وغير ذلك من الألفاظ التي يتشكّل منها الصّوت الباني للصورة السمعيّة.

ثانيًا: الصّورة السمعيّة (المبنية على النداء): قد تتشكّل الصّورة السمعيّة انطلاقاً من بعض الأساليب الدالة على الصوت كأسلوب النداء، ويمكن أنْ نأخذ الاستشهاد التالي للتدليل على ما سقناه؛ وقياس ما سواه عليه، يقول الشاعر:

يا كسرة الخبز البعيدة عن أصابعنا ويا قمراً فقدنا ضوءه يا شمس يا أمطار لا نقوى على هذا الجحيم... على سلالم جهلنا صعدوا وأردوا وردة الأحلام واعتقلوا الندى (ديوان الفقيه، ص69).

بالنظر في النّصّ السابق نلفي أكثر من صورة سمعيّة توالفت انطلاقاً من النداءات المتتالية لكلٍ من كسرة الخبز، والقمر، والشمس، والأمطار، وهي دوال طبيعية كونية اتجه إليها خطاب الصّورة السمعيّة كشواهد تنضح بقساوة الراهن، فهي صور رسمت لنا مشهداً من المآسي المتكررة، جسدت واقع الشاعر الاجتماعي والسياسي وليّ الزمن الراهن ومحاولة العودة إلى زمن القيد والجبر، وهذا لا يعني أنّ نصّ الصّورة المستشهد به انعكاسٌ للواقع، بل إن نصّ الصّورة وسيطٌ إشاريُ رمزيٌ معقدٌ للواقع ومشوق في آنٍ.

ثالثًا: الصّورة السمعيّة (المبنيّة على الفعل): والنمط الآخر الذي ترد عليه الصّور السمعيّة في ديوان الشّاعر الفقيه تتضمن الأفعال الكلامية الدالة على القول أو الرواية أو الهتاف أو الاستفهام الدال على التساؤل، ويمكن أن نأخذ الأمثلة التالية للتدليل على ما ذكرناه:

1. يداً بيد قالت الأرض للشمس: هيا بنا نسير/ كي نجفف دمع الدروب ونقطع نسل الغروب/ ونشحن قلب المدينة بالأغنيات[1].

2.هتفت بلدي من غلاف الهوية والعملة الورقية: أنّي بلاد القنوط المركب/ والوجع الأبدي (ديوان الفقيه، ص 69).

الملاحظ أنّ الشّاهدَيْن السابقَيْن يزخران بالصّور المتنوعة؛ الاستعاريّة كالتجسيم والتشخيص، والصور السمعيّة والبصريّة، ومنها ما هو متداخل وممتزج ومنها ما هو منفرد بذاته، ففي المثال الأول نلحظ الصّورة السمعيّة متضمنة فعل القول(قالت)، وهو فعل يُبنى على كلام بعده ذي صوت مسموع بدلالة النقطتين [:]، فالصّورة سمعيّة لا مشاحة (هيا نسير كي نجفف...) تغيَّت رسم لوحة لواقع المدينة الرامزة في النّصّ؛ وواقع الإنسان المثقل بالمرارة، ثم التحريض على قطع الصلة بين الراهن والماضي وشحن الراهن بالطرب والانتشاء. إضافة لما سبق فإنّ نصّ الصّورة (...قالت الأرض للشمس..) منبنياً على استعارة صيَّرت عنصري الأرض والشّمس إنسانين يتحاوران، كما هي الأخيرة تتضمن صورة بصرية، ومثلها الدمع المجفف والغروب، حيث تضافرت الصّور جميعها ورسمت لوحة مشرقة تستشرف الزمن الجديد، الذي ترغب الذات الشاعرة في إقامته بديلاً للراهن القاتم. وفي المثال الثاني من قصيدة الوجع الأبدي، الذي يمكن أنْ نقفل به بحث الصّورة الحسّيّة عامةً، يتأطر عنوان القصيدة على مدلول اليأس المطلق الذي يتملّك الشّاعر، وبالنظر في متن القصيدة فهو لم يخرج عن هاته المعاني والدلالات المشحونة باليأس والقنوط من إقامة وطنٍ ينهض على الثوابت الإنسانية، وبذا فإنّ الصّورة السمعيّة المنبنية على فعل الهتاف(هتفت) وما تلاها من كتابة (إني بلد القنوط...) ترسم مشهداً جّمَّ الحزن يتثاقل على الشاعر إثر وطنه المكدور والموجوع الذي شُخصَ في النّصّ إنساناً يهتف معلناً موقفه من ذاته المتناسلة الآلام.

الخاتمة:

قدم البحث دراسة عن الصّورة الحسية من خلال ديوان الشاعر اليمني عبد الحكيم الفقيه، وكشفت الدراسة عن النتائج التالية:

- إنّ الصّورة استأثرت باهتمام لدى النقاد القدماء والمحدثين، وإن تباينوا في درجة الاهتمام، فإنهم اتفقوا على أنّها وسيلة لتحقيق غايات الشّعر والكشف عن شاعريّة الشّاعر وتبيّن أنّ الشّاعر الفقيه اهتم بصناعة الصّورة الحسيّة اهتماماً ملحوظاً، وذلك لتجسيد أحاسيسه، وترجمة أفكاره وتصوراته للإنسان والحياة.

- كشفت الدراسة أنّ الصّورة البصريّة هي الأكثر توظيفاُ لدى الشّاعر الفقيه، تليها الصّورة السمعيّة من حيث الشيوع والكثافة، وكلاهما يفضي إلى أنّ الشّاعر مصوّر حاذق في إجادة الصّورة الحسية لما يخدم موضوعه ومضمونه الشّعريين؛ وأبعاده النفسيّة.
- توصّلت الدراسة إلى أنّ الشّاعر أعتمد في تصويره الحسيّ البصريّ على الألوان بدءاً بالأبيض فالأحمر، فالأسود، فالأخضر، وأخيراً، الأزرق، وأن هذه الألوان البانية للصّورة الحسيّة منها ما جاء عن طريق اللفظ المباشر، ومنها ما أتى عبر المجاورة اللفظية، وكثيراً ما كان استعماله لهذه الألوان مرتبطاً بحالته النفسيّة وجيشانها حيال واقعها المعيش؛ الاجتماعي والسياسي، كشفت الدّراسة أنّ الصّورة البصريّة مثلت بؤرة انعكاسية لآلام الذات الشّاعرة تارةً، وتارةً أخرى اتخذت مسحة إشراقية أضاءت تطلعات تلك الذات وأهواءها.
- توصلت الدراسة إلى أنّ الصّورة ذات اللون الأسود كانتْ أداة الشّاعر للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته وقنوطه من واقعه المتشح بالسواد، فيما الصّورة المصبوغة باللون الأخضر قد عبر بها الشاعر عن لواعجه إزاء الزّمن الذي كان يعني لديه كل معاني الحياة، أو عن أحلامه النامية نموّ العشب، وهي أحلام مرتبطة بالزمن كذلك، أما الصّورة الحسّيّة ذات اللون الأزرق فقد وظّفها الشاعرُ للتدلّيل على جمال بلدته الطبيعي؛ التي كان الشّاعر مولعًا بها، وشكّلت جزءًا من كيانه وذاكرته.
- أوضحت الدّراسة أنّ الشّاعر أعتمد في تصويره الحسّي السّمعي على المسموعات: اللفظية، والأفعال الدالة على الصوت وأساليب النداء التي تشكّلت منها الصّورة السمعيّة وناسبت إيصال صوت الشّاعر إلى مجتمع البحث، وقد عبر بها الشّاعر عن الزّمن الجميل المتجسّد في الماضي، ويأسه وتشكّيه من الواقع المرير الذي لم يستطع حلحلته، كي يحقق تطلعاته، في صناعة وطنٍ ينهض على الثوابت، وإنسانٍ يتمثّل القيم النبيلة، ومن تلك الصور السمعيّة ما جسّدت ولع الشّاعر ببيئته ذات الطبيعة العبقة التي كان يلجأ إليها هربًا من واقعه الذي لم يستطع ترميمه.ـ كشفت الدّراسة عن وعي الشاعر بأهمية الصّورة ودورها المركزيّ في التأثير؛ إذْ لا تخل قصيدةٌ من قصائده من صورة حسيّة: بصرية أو سمعية ذات أسلوب تصويري واضح امتنع عن التعقيد المخل بالمعنى.

- أبانت الدراسة عن اشتغال الشاعر على الصّورة السمعيّة المركّبة؛ المتضمنة أكثر من صورة في السياق ذاته، وقد أدت دورًا إيضاحيًا لمضمون النّصّ، ومارست التأثير على المتلقّي كي يتفاعل مع الموضوع الشّعري، ومقصديّة النّصّ، وقد أوحت الصّورة السمعيّة بالحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر، وعكست رؤيته الشّعرية والفلسفيّة، وموقفه الانفعالي من الحياة، والإبداع، والناس، والوطن.
- أماطت الدراسة عن اشتغال الصورتين البصريّة والسمعيّة على الصّورة المفردة، ومنهما ما اشتغل على الصّورة المركّبة الممزوجة من صورتين فأكثر، وهذا التداخل ينم عن مهارة المبدع وقدرته على صياغة الصّورة الشّعريّة المتداخلة والسيطرة عليها بما يتّسق والمعنى وبمقاصد الشّاعر.

الهوامش

1. واللون الأبيض يحتل مكانة تقدمية على بقية الألوان عند أغلب الشعراء قديمًا وحديثًا بوصف البصر أدق الحواس حساسية وأكثرها تأثرًا بالواقع وتصويره، ينظر، نوفل، يوسف، د. ت، الصّورة الشّعريّة والرمز اللوني، دار المعارف، مصر، ص71ـ73، الصّورة الفنيّة في شعر الطائيين، ص92.
2. وهذا الأسلوب في دراسة الصّورة البصريّة من الطرق التي حبذها بعض النقاد، في دراساتهم، وذلك بتتبع كل لون من الألوان في الأثر الأدبي على حدة، وقد عابها بعض منهم، ودراستنا تختلف عن ذلك التتبع من حيث أننا ندرس الصّورة البصريّة المبنية على اللون وليس تتبع اللون ذاته، بل من حيث هو صورة حسية، لها تأثيرها في المتلقّي، ولها انعكاساتها على الشّاعر والتجربة، ينظر، الجديع، خالد 2008، سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر، مجلة عالم الكتب، كلية اللغة العربية، جامعة محمد بن سعود، مج29، عدد5، الرياض، ص445 ـ 450.
3. وهناك من يطلق على هذا الإجراء الإيحاء اللفظي وهو توصيف واهٍ وغير دقيق، وما اصطلحنا عليه ب"المجاورة "هو الأنسب للتوصيف، ينظر، بيطار، هدية، الصّورة الشّعريّة عند خليل حاوي، ص131.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، صاحب خليل، **الصّورة السمعيّة في الشّعر العربي قبل الإسلام**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.
- ابن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت. د. ت.
- ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، ج4. د.ت.
- أبوعون، أمل محمود، **اللون و أبعاده في الشّعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين. 2003.
- الأصفهاني، الراغب، **المفردات في غريب القرآن**، تح: محمد كيلاني، دار المعارف، بيروت. د. ت.
- أطيمش، محسن، **دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشّعر العراقي المعاصر**، وزارة الثقافة والإعلام، العراق. 1982.
- البطل، علي، **الصّورة في الشّعر العربي حتى القرن الثامن الهجري**، دار الأندلس، ط3، بيروت. 1983.
- بكور، حسن فالح، **فاعلية الصّورة في البناء الشّعر ي عند ديك الجن الحمصي**، مجلة كلية الآداب، جامعة ـ الزقازيق، ع43، مصر. 2007.
- بلغيث، عبد الرزاق، **الصّورة الشّعرية عند عزالدين ميهوبي**، رسالة ماجستير، جامعة بو زيعة2، الجزائر. 2009.
- البيطار، هدية، **الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي. 2010.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، تح:عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ج3. د. ت.
- الجديع، خالد، سيمياء اللون في الشّعر السعودي المعاصر، **مجلة عالم الكتب**، كلية اللغة العربية، جامعة محمد بن سعود، مج29، ع5، الرياض. 2008.
- جرادات، رائد، بنية الصّورة الفنية في النّصّ الشّعري الحديث، نازك الملائكة نموذجاً، **مجلة جامعة دمشق**، مج29، ج2. 2013.

- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحـ: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5. 2004.
- الجهني، زيد، **الصّورة الفنية في المفضليات**، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، المدينة المنورة. 1425هـ.
- خضر، فوزي، **عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون**، مؤسسة البابطين للإبداع، الكويت. 2004.
- الرماني، علي بن عيسى، **النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم**، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد سلام، دار المعارف، القاهرة. د. ت.
- صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء. 1994.
- عبد التواب، صلاح الدين، **الصّورة الأدبية في القرآن الكريم**، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط1، د. ك. 1995.
- عبدالله، محمد حسن، **الصّورة والبناء الشّعري**، دار المعارف، القاهرة. 1980.
- عبيد، كلود، **جماليات الصّورة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، د. ك. 2010.
- عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، عالم الكتب، ط2، القاهرة. 1997.
- عنوز، صباح عباس، **دلالة الصّورة الحسّيّة في الشّعر الحسيني**، وحدة الدراسات التخصصية، ط1، العراق. 2013.
- الفراهيدي، الخليل، **معجم العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2. د. ت.
- فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، دار، المعارف، ط1، القاهرة. 1998.
- الفقيه، عبد الحكيم، **تحرسه الظنون (ديوان)**، مؤسسة أروقة للنشر، ط1، القاهرة. 2019.

- القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، مكتبة الشباب، القاهرة. 1988.
- كبابة، وحيد صبحي، **الصّورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس**، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق. 1999.
- الكميم، محمد مرشد، **سيموطيقا التشبيهات في كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة صنعاء، اليمن. 2009.
- كوهين، جان، **بنية اللغة الشّعرية**، تر: الولي محمد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء. 1986.
- كوين، جون، **اللغة العليا، النظرية الشّعرية**، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة. 2000.
- لويس، سيسل دي، **الصّورة الشّعرية**، تر: أحمد الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق. 1982.
- مبارك، حـنون، **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء. 1987.
- محمد، الولي، **الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء. 1990.
- مرتاض، عبد الملك، **التحليل السيميائي للخطاب الشّعري**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2004.
- نوفل، يوسف، **الصّورة الشّعرية والرمز اللوني**، دار المعارف، مصر. د. ت.