الصورةُ الفنيّةُ في شعرِ القهر الأندلسيِّ – عصرُ بني الأحمر أنموذجاً (635 – 897هـ)

عمل الطالب: عدنان عبد الرزاق الرجب

إشراف الأستاذ الدكتور : أحمد علي دهمان د. عبير الكوسا

جامعة البعث – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

ملخّص البحث باللّغة العربيّة:

لقد برع الشّعراءُ الأندلسّيون في عصر بني الأحمر في تشكيلِ صورهم الفنيّة التي عبّرت عن معانيهم وأفكارهم الحبيسة، واستطاعوا من خلالها التعبير عن مشاعر القلق التي اعترتْهُمْ، نتيجةَ أسبابٍ عدّة؛ منها ما كان بفعل الدّهر وتعاقب الأيّام، ومنها ما كان سببُه اجتماعيّاً، وأسبابٌ أخرى كانت سياسيّةً، فشكّلت هذه الأسباب مصدراً من مصادر القهر لدى الشّعراء الغرناطيّين، وتجلّى ذلك في صورهم البيانيّة، فجاء هذا البحثُ ليدرس تلك الصور، ويحلّلها، ويوضّحَ قيمها الفنيَّة، وأثرها في إظهار معانيهم ومشاعرهم التي عبّروا عنها.

كلمات مفتاحيّة: (الصورة الفنيّة – بنو الأحمر - التشبيه – المجاز - الكناية).

ملخّص البحث باللغة الانكليزية:

Abstract

The Andalusian poets of the Banu al-Ahmar era excelled in shaping their artistic images which expressed their meanings and trapped thoughts, and through which they were able to express the feelings of anxiety that plagued them, as a result of several reasons; some of them were caused by time and the succession of days, and some of them were caused by social reasons, and other reasons were political, so these reasons constituted a source of oppression for the Granadian poets, and this was evident in their graphic images, so this research came to study those images, analyzes them and explains their artistic values, and their impact on revealing the meanings and feelings they expressed.

Key words: (artistic image – Bano Al-Ahmar – simile – metaphor –metonymy)

1-مقدمة:

قبل ما يزيد عن قرنين ونصف القرن من نهاية حكم العرب في الأندلس بدأت حقبة جديدة تؤذن ببداية النهاية لتاريخهم هناك، تلك الحقبة أُطلِق عليها تسمية (عصر بني الأحمر) الذي تأسّس على يد أبي عبد الله محمّد بن يوسف بن نصر بن الأحمر سنة(635هـ – 1238م)، ذلك بعد أن استطاع أن يكّون قوّة احتفظت ببعض المناطق في جنوب الأندلس، وأسس ما سمي بـ(مملكة غرناطة) بعد ضعف الدولة الموحّدية، وضياع العديد من القواعد، وقد أصبح كلّ شيء فيها يوحي بالهزيمة والانكسار، إذ بدأت البلاد تشهد تخبّطاً وتوتّراً، إلى أنْ سقطت بيد الإسبان سنة (897هـ – 1492م) بعد حصارٍ قد دام طويلاً[1].

وقد تحدّث الكاتب محمد عبد الله عنان عن تلك المرحلة في كتابه "دولة الإسلام في الأندلس" بأنها أصبحت محزنة بالنسبة إلى العرب ومؤثّرة بسبب تعاقب المحن، والانحدار المؤلم، لكن في الوقت ذاته أخرج ذلك العصر عدداً من الشعراء المُجيدين من أمثال لسان الدين ابن الخطيب، وابن زُمْرك، وابن الصبّاغ الجُذاميّ، وغيرهم من الشعراء الذين سطع نجمهم آنذاك[2]، وقد عبّر أولئك الشعراء في دواوينهم عن بعض القضايا

[1] - يُنظر: التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، عبد الرحمن علي الحجي، دار القلم، بيروت، ط2، 1981م، ص515.

[2] - **لسان الدين ابن الخطيب:** هو محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السلماني، غرناطي الأصل، ويكنّى أبا عبد الله، ويلقب من الألقاب المشرقية بلسان الدين، (713 – 766هـ).

يُنظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين ابن الخطيب، ت: محمد عبد الله عنان، ط1، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1977م، ج/4، ص439.

-ابن زُمرك: أبو عبد الله محمد بن يوسف الصريحي، الفريضي، (737 – 797هـ)، وهو من تلامذة لسان الدين.

يُنظر: ديوان ابن زمرك، تح: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط1، 1997م

-ابن الصبّاغ الجُذامي: هو أبو عبد الله محمد ابن الصباغ الجذامي، ليس معروفاً تاريخُ وفاته بشكل دقيق، لكن في مقدمة محقق ديوانه يذكر أنه من المؤكد أنه توفّي بعد سنة (646هـ).

الإنسانية التي ولّدت لديهم نوعاً من مشاعر القلق والقهر التي كانت الصورة الفنيّة إحدى أدوات تجلّيها في أشعارهم.

1- **مشكلة البحث، وأهميّته، والجديد فيه:** يهتمّ البحث بتحليل الصورة الفنيّة في شعر الغرناطيين، وبيان عناصرها المشكّلة لها؛ وتأتي أهميّته بسبب قلّة الدراسات التي تناولت موضوع الصورة الفنيّة في هذا العصر بشكلٍ مفصّل، ومن كون الصورة الفنيّة ركناً أساسياً من أركان العمل الفنيّ، تمنحه قيمةً جمالية وقوّةً فنيّة، وهي خاصّة جماليّة من خصائصه، ووسيلة جوهريّة لنقل التجارب الشعريّة عند الشعراء.

2- **أهدافُ البحث وأسئلته:** يهدُفُ هذا البحثُ إلى دراسة نماذجَ من الصورة الفنيَّة في شعر عددٍ من شعراء غرناطة، من خلال تحليلها، ذلك بهدف بيان خصائصها وقيمها الفنيّة، وبيان الروافد التي رفد منها الشّعراء لتشكيل تلك الصور، كما يهدف أيضاً إلى إظهار أثرها في إبراز المعاني التي عبّر عنها الشاعر الغرناطيّ، والقضايا الفردية والجماعية التي عاناها وشغلت فكره.

3- **فرضيّات البحث وحدوده:** يتناول البحثُ عدداً من النماذج الشعريّة التي تحتوي على صور بيانيّة من الشّعر المعبّر عن مظاهر القهر في عصر بني الأحمر الممتدّ بين عامي (635هـ – 897هـ).

4- **مصطلحاتُ البحث وتعريفاته الإجرائية:** يتعرض البحث لمفهوم القهر، وللمصطلحات التي تتعلق بالصورة الفنية، وألوانها البلاغية.

5- **الإطار النظري والدراسات السابقة:** نعتمد في دراستنا عدداً من الدواوين الشعرية التي تعود لشعراء من عصر غرناطة، وبعض المصادر التي تضم نماذج من شعرهم، ومن الدراسات التي تناولت مواضيع مشابهة بحثٌ بعنوان: (الصورة الشعريّة في شعر قضاة الأندلس في عصر بني الأحمر) للباحث أحمد رافع بديوي.

6- **منهج البحث:** سيعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، كما سيستعين ببعض النظريات النفسية، لدراسة الأثر المتبادل بين الموضوعات الشعرية من جهة والصورة الفنية من جهة أخرى.

7- **عرض البحث والمناقشة والتحليل:**

أوّلاً: (مفهوم القهر)

جاء في لسان العرب: القهر...الغَلَبَة والأخذُ من فوق[1]. ويُروَى: (قد أذلّ وأقهر) أي صار أمرُه إلى الذلّ والقهر. وهو من قياس قولهم: أحمَدَ الرجلُ صار أمرُه إلى الحمد[2]. وقال ابن الأثير: القاهر هو الغالب جميع الخلقِ. وقهره يقهرُهُ قهراً: غلبَه. وتقول: أخذتهم قهراً أي من غير رضاهم"[3].

أما **القهر بالمعنى *الاجتماعي* فهو**: كل ما يعوق حريّة الفرد في المجتمع، وهو نوعان؛ قهر منظّم كما في القوانين والنظم، وقهر مبدّد كما في العادات والتقاليد والأحوال المادّية والأدبيّة...والقهر **بالمعنى العام** "كلّ تأثير خارجي أو داخلي يعوق حرية الفرد، كتأثير القوى المادية وتأثير الغرائز والشهوات"[4].

ونعني بمفهوم القهر هنا في أنه: كل ما أدى بالشاعر إلى حزن أو قلق أو قهر سواءً كان بفعل مرور الزمن وتعاقب الأيام على الشاعر والآخَر، وما لذلك من أثر في الشاعر من مثل حلول الشيب والشيخوخة والشعور بدنو الأجل، أو لفقد عزيز قد غيبه الموت أو البعد، أو بفعل الأحداث السياسية التي عصفت بالعرب في الأندلس من خلال صراعهم مع العدو الإسباني الذي كان سبباً في إنهاء وجودهم هناك، فعبر الشعراء عن

[1] - لسان العرب، جمال الدين ابن منظور، دار صادر، بيروت، (قهر).
[2] - تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م، (قهر).
[3] - لسان العرب، مصدر سابق، (قهر).
[4] - المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994م، ج2، ص200، 201.

مشاعر الحزن والأسى الذي اعتراهم من خلال قصائد قد رثوا فيها حال الأندلسيين، والمدن الأندلسية الساقطة.

ثانياً: (مفهوم الصورة الفنية)

الصورة الفنيّة مصطلحٌ عُرِف حديثاً في النّقد الأدبيّ، واختلف مفهومه بين النقّاد، لكنّه جاء مرادفاً لما عُرِف في التراث الأدبيّ والنقديّ بـ (علم البيان) الذي اشتمل على أربعة أنواع بيانيّة هي: (التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية)، وقوام هذه الألوان البيانية الخيال بالدرجة الأولى ممتزجاً بوجدان الشاعر وعواطفه ومهاراته، لتخلق هذه الأشياء مجتمعة صوراً لا وجود لها في الواقع، وتتّصف بصفات أبدعها الأديب، لتثير في نفوسنا وأفكارنا أحاسيسَ وانفعالاتٍ شتّى.

والصورة الفنيّة "موطن الاستجابة الحقيقيّة للشعر عامّة"[1]، وهي أساس كلّ عمل فنيّ، وهي ابنة الخيال الشعريّ الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تغرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاصّ، حين تريد خلق فنّ جديد متّحد منسجم[2].

وتأتي أهميّة الصّورة الفنيّة من كونها "الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلّها إلا صورة كبيرة

[1] - التحليل النقدي والبلاغي، عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص30.
[2] - ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط1، 1984م، ص15.

ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية...فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً"[1].

أمّا إذا تحدّثنا عن مفهوم الصورة، فقد تعدّدت تعريفاتها ومفاهيمها لدى النقّاد؛ كلٌّ بحسب الزاوية التي نظر منها إليها، فيعرفها د. أحمد دهمان في كتابه (الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني) – بعد أن عرض عدداً من المفاهيم والتعريفات لدى عدد من النقاد القدامى – بقوله: "إن تصورنا لطبيعة الصورة يمكن أن يكون كما يلي: إنّ الصّورة هي تعبير عن نفسيّة الشاعر ووعاءٌ لإحساسه وفكره، تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهريّ؛ إذ تقدّم عقدة فكريّة وعاطفيّة في برهة من الزمن، وتوحّد بين الأفكار المتفاوتة...أمّا وظيفتها في العمل الأدبيّ فهي الوسيلة الفنيّة الجوهريّة لنقل التجربة الشعريّة التي تحتوي على نفسيّة الشاعر"[2].

نلاحظ أن الدكتور دهمان يركز هنا على أهمية الصورة من الناحية النفسية والعاطفية لدى الشاعر، حيث إنه يراها الوعاء المناسب الذي يصلح لأن يفرغ فيه الشاعر أحاسيسه وأفكاره الحبيسة، ومن هذا المنطلق فإنه يمكننا أن نرتكز على هذا تعريف المناسب لمفردات بحثنا.

أمّا د. عبد القادر القطّ فيعرّف الصورة تعريفاً عاماً، لا يقف عند حدود الصورة البيانية المعروفة، بل يتجاوزها إلى وسائل فنية أخرى، فهي عنده الشّكل الفنيّ أو المبنى الفنيّ عامةً بجميع ظواهره اللّغويّة والفنيّة، حيث يقول: "الصورة في الشعر هي (الشكل الفنيّ) الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها

[1] - النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة – القاهرة، ط6، 2005م، ص417.
[2] - الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، ط2، 2000م، ص142.

الشّاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانبٍ من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجنيس، وغيرها من وسائل التعبير الفنيّ"[1].

ويعرّفها ناقد آخر بقوله: "الصورة تشكيلٌ لغويٌّ يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسيّة والعقليّة، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة"[2].

والصورة ليست محاكاة للواقع والأشياء فحسب، بل إنّها تعبّر عن مكنونات صاحبها النفسيّة والشعوريّة، فنحن لا نرى فيها مجرّد وصفٍ تقريريٍّ للواقع الخارجيّ، بقدر ما هي أيضاً ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعوريّة، إنّها "الوعاء الذي يختزن المكنون الشعوريّ والتعبيريّ للفنّان، إنّها ليست من قبيل الزينة العارضة التي تطرأ على المعنى الأصليّ"[3].

ولكلّ شاعر أسلوبه الخاصّ في صياغة صوره وبنائها جماليّاً، وذلك يعود إلى مقدرة الشاعر الفنيّة في نقل هذه الصور المتخيّلة إلى العالم المحسوس بالأشياء، لذا فهي: "تحمل طابع الشاعر الخاصّ في تصويرها لمشاعره، وأفكاره، يغذّيها دائماً مخزونه الفكريّ، ورصيده في الحياة، وتجاربه الخاصّة،

[1] - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار مكتبة الشباب، المنيرة، 1988م، ص391.
[2] - الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980م، ص30.
[3] - الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص7.

ورؤيته العميقة للأمور، وقدرته على الربط بين الأشياء، وذوقه الجماليّ، وخياله الواسع"[1].

فالصورة والخيال عنصران رئيسان مهمّان من عناصر التجربة الشعريّة، لأنّهما من أكثر العناصر أهميّة في نقل عواطف الشعراء ومشاعرهم وتأثيرها في المتلقّي، فالشاعر "لا يثير عاطفته فينا عن طريق معانيه والموسيقى وحدهما، بل هو يستعين بخياله وبلغته التصويريّة، كي يستتمّ التأثير فينا، فلا بدّ أنْ نقف إزاء هذا الجانب عنده، ونحاول أن نعرف مدى تجديده وابتكاره فيه، والشعراء يختلفون في ذلك اختلافاً واسعاً كما يختلفون في موسيقاهم ومعانيهم، فمنهم من يعتمد على خياله وتصويره، ومنهم من يعتمد على إحساسه وأصواته، ومنهم من يعتمد على أفكاره وآرائه...فإذا اجتمع ذلك كلّه في قصيدة كانت مثلاً أعلى للشعر وجودته وجماله"[2].

ثالثاً: (الصورة التشبيهيّة)

الشِّبه والشَّبه والشّبيه: المِثْل. وأشبه الشيءُ الشيءَ ماثله، والتشبيه التمثيل[3]، هذا في معاجم اللغة.

ولا يبتعد التشبيه اصطلاحاً عنه لغة، فيعرفه قدامة بن جعفر بقوله: "إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبّه بنفسه ولا بغيره من كلّ الجهات ...فبقيَ أن يكون التشبيه إنّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد بها كلّ واحد منهما بصفته، وإذا كان

[1] - الصورة الفنية في شعر ذي الرمة (أطروحة دكتوراه)، خليل عودة، جامعة القاهرة، القاهرة، 1987م، ص6.
[2] - في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962م، ص127، 128.
[3] - لسان العرب (شبه).

الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يُدنَى بهما إلى حالٍ من الاتّحاد"[1].

وقد كثر التّشبيه في كلام العرب، فعدّوه معياراً مهمّاً من معايير التميّز الأدبيّ، فنرى الجرجاني يرجع محاسن الكلام وينسبها إليه، إضافة إلى الاستعارة، فجعلها أوّل حديثه وأولاه في (أسرار البلاغة) معلّلاً ذلك بقوله: "وأوّل ذلك وأولاه وأحقّه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإنّ هذه أصولٌ كبيرةٌ، كأنّ جلّ محاسن الكلام – إن لم نقلْ كلّها – متفرّعة عنها، وراجعة إليها، وكأنّها أقطابٌ تدور عليها المعاني في متصرّفاتها، وأقطارٌ تحيط بها من جهاتها"[2].

ومن محاسن التشبيه أنّه "ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيءٍ ظريف يشبهه، وصورةٍ بارعةٍ تمثّله، وكلّما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الحضور بالبال، أو ممتزجاً بقليلٍ أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها"[3].

وقد ربط القدماء من الشعراء واللغويّين الشاعريّة بالقدرة على التشبيه، حتّى إنّنا نجد شاعراً مثل ذي الرّمة يقول: "إذا قلت (كأن)، فلم أجدْ وأحسنْ فقطع الله لساني"[4].

---

[1] - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط1، 1302هـ، ص36، 37.

[2] - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991م، ص27.

[3] - البيان فن الصورة، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة الجامعية عين شمس، الإسكندرية، ص33.

[4] - الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965م، ج7، ص164.

وذهب المبرّد إلى أنّ التشبيه الجيّد قرين الفطنة، والتعرّف على ما لا يعرفه الآخرون، فقال: "أحسن الشّعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره"[1].

وتأتي أهميّة التشبيه من كونه "من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلّما كان المشبِّه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلّما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق"[2].

وقد انتشر هذا الفنّ البلاغيّ في الشعر الأندلسيّ في جميع موضوعاته انتشاراً كبيراً، استطاع من خلاله الشاعر وصف الأشياء، وتصوير مشاعره تجاهها، ومن تلك الصور التشبيهيّة قول **الخضر ابن* أبي العافية**[3] في وصف الشيب:

لاح الصباحُ صباحُ شيب المفرق فاحمَدْ سُراك نجوتَ ممّا تتّقي
كالبرق راع بسَوطه طَرْف الدُّجا فأعاد دُهمتهُ شياتَ الأبلقِ
كالفجر يرسل في الدُجُنّة خيطَه ويحوك ثوبَ ضيائِه بالمشرقِ
كالماءِ يستره بقاعٍ طحلبٌ فتراه بين خلالِه كالزئبقِ
كالحيّةِ الرّقشاء إلّا أنّه لا يبرأ الملسوعُ منه إذا رُقي
كالنجمِ عُدَّ لرجم شيطان الصِّبا يا ليت شيطانَ الصِّبا لم يُحرَقِ
كالزَّهر إلا أنّه لم يبتسمْ إلّا لغصنٍ ذابلٍ لم يورقِ
كتبسّم الزّنجيّ إلّا أنّه يُبْكي العيونَ بدمعها المترقرقِ

[1] - الموشح في مآخذ العلماء على ال-شعراء، المرزباني، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ، ص243.
[2] - البرهان في وجوه البيان، إسحاق ابن وهب، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، 1967م، ص.
* أثبتنا همزة (ابن)، لأن الاسم الذي بعدها ليس أباً للأول.
[3] - **ابن أبي العافية**: شاعرٌ من أهل غرناطة، يكنّى أبا القاسم، ت سنة 745هـ.
ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، مصدر سابق، ج1، ص494-500.

وكذا البياضُ قذى العيون ولا ترى للعينِ أنكى من بياض المفرقِ
ما للغواني وهو لون خدودِها يجزعْنَ مـن لألائِهِ المتألّقِ[1]

صـنع الشـاعر فـي الأبيـات السـابقة عشـر صـور تشـبيهيّة، وفـي كـلّ صـورة استحضـر مشـبّهاً مختلفـاً عـن سـابقه، وأدّى كـلّ واحـد منهـا مـدلولاً خاصّـاً عـن الشّـيب سـواءً كـان إيجابيّـاً أم سـلبيّاً، وعلـى الـرّغم مـن أنّ الشـبه فـي معظـم الأبيـات كـان (اللـون الأبـيض)، إلّا أنّـه اسـتطاع مـن خـلال اخـتلاف المشـبه بـه أن ينقـل إلينـا ثنائيـة مشـاعره المتناقضـة التـي تراوحـت بـين (الخـوف والطمأنينـة)؛ وعاطفتـه التـي كانـت مزيجـاً بـين (الحـب والكراهـة)، فنـراه فـي البيـت الأول قـد شـبه الشـيب بالصـباح بقولـه: (صـباح شـيب المفـرق)، ولفظـة الصـباح معروفـة –فـي أكثـر الأحيـان*– برمزيتهـا الدالـة علـى التفـاؤل أو الفـرح أو مـا شـابهها مـن المشـاعر الإيجابيـة، وهـذا التشـبيه يتناسـب مـع نظـرة الشـاعر فـي البيـت الأول إلـى الشـيب، والدليل قوله: (فاحمد سراك نجوت مما تتقي).

أمـا إذا انتقلنـا إلـى البيـت الثـاني فنـراه يشـبه هيئـة بهيئـة، فشـبه انتشـار الشـيب الأبـيض فـي الشـعر الأسـود بهيئـة ومـض البـرق فـي ليـل حالـك، فأحـال لونـه كلـون حصـان أبلـق قـد خـالط بياضـه سـواده، وكـذا يشـبه الفجـر عنـد حلولـه بـدل الظـلام، ومـن ثـم يتزايـد شـيئاً فشـيئاً، وعنـدما أراد الشـاعر أن يقـبح صـورة الشـيب شـبّهه بالحيّـة الرّقشـاء التـي هـي مـن أخطـر الحيّـات لسـعاً، إلّا أنّـه يزيـد عليهـا بـأنّ

[1] - الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة، لسان الدين ابن الخطيب، تح: إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط 1983م، ص180، 181.

*قد تأتي لفظة (الصبح) في بعض الأحيان لتدل على مشاعر مؤلمة وغير إيجابية، كما في قوله تعالى: (إنّ موعدّهم الصبحُ، أليس الصبحُ بقريب) سورة هود، آية81.
وكقول الخنساء ترثي أخاها صخراً:
يذكّرني طلوع الشمس صخراً وأذكره لكلّ غروب شمس
وفيه دلالة مؤلمة للشاعرة حيث تتذكّر أخاها المتوفّى في الصباح عند طلوع الشمس.
ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م، ص72.

مـن يصـاب بـه لا يمكـن لـه أن يشـفى، وأفـادت هـذه الزيـادة المبالغـة فـي المعنـى والتقبيح.

ويمضـي فـي تشـبيهاته فيشـبهه بـالنجم الـذي يصـفد الشـياطين، والشـيب كـذلك يكـبح جمـاح الشـباب وعنفوانـه، كمـا شـبّهه بـالزهر الأبـيض إلّا أن بيـاض الشـيب ابتسـم لغصـن العمـر الـذابل، وشـبهه بابتسـامة الزنجـي، والمـاء المغطـى بالطحلـب، وقـذى العـين، وكـل هـذه التشـبيهات أظهرتـه بمظهـر سـلبي، لكنـه فـي البيـت الأخيـر يعـود ليقـف موقفـاً مغـايراً لمـا سـبقه، موقفـاً إيجابيـاً يسـتنكر فيـه علـى تلـك الحسـناوات كيـف لهـن أن يجـزعن ويخفـن مـن الشـيب علـى الـرغم مـن أن لونـه يشبه لون خدودهن بريقاً ولمعاناً.

والمـتمعّن فـي هـذه التشـبيهات فإنّـه لا يـرى مجـرد تشـبيهات بـين أطـراف محسوسـة فحسـب، بـل اسـتطاعت الصـور أن تـؤدّي وظيفتهـا الكامنـة فـي "ربـط التشـابه الحسـيّ بالخلفيّـة النفسـيّة المسـيطرة علـى عقـل الفنّـان الخـالق، وبـذلك توحّـد بين الشعور والتصوير"[1].

ونلاحـظ أن الشـاعر اعتمـد فـي تشـبيهاته كلهـا علـى عناصـر الطبيعـة (الصباح – الفجر – البرق – الماء – النجم...إلخ).

ويعتمـد **ابـن زمـرك** كـذلك فـي تشـبيهاته علـى عناصـر الطبيعـة التـي مـن حوله، فيقول في رثاء القاضي أبي القاسم الحسني:

رقّتْ سجاياهُ وراقتْ مُجتلى كالشمس في بُعْدٍ وفي إشراقِ
كالزّهر فـي لألائه والبدر في عليائه والزُّهر فـي الإبراقِ
ومَن الذي يحصي مناقبَ فضلكمْ عدُّ الحصى والرمل غيرُ مُطاقِ

[1] - الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص156.

كم من سَراة في القبور كأنّهم في بطنها دُرٌّ ثوى بحِقاق[1]+[2]

فقد شبّه ابن زمرك صفات المرثيّ النبيلة وأخلاقه بالشمس من جهة علوّ المكانة، ومن جهة صفائها ونقاوتها بصفاء لون الشمس وإشراقتها، وجاء طرفا التشبيه مختلفين؛ الأوّل عقليّ وهو (السجايا)، والثاني حسيّ وهو (الشمس)، أمّا وجه الشبه فحاصل بضربٍ من التأوّل، إذ إنّ إشراقة الشمس وصفاءها يمكن رؤيتها دون أن يشوب تلك الإشراقة شائبة، وكذلك طباع المرثي وأخلاقه صافية لا يشوبها شيء يفسدها، وكذلك الشمس عالية المكانة، لكنّ مكانة المرثيّ معنوية لا يمكن أن تضاهيها مكانة، وهذا الشبه الواقع بينهما قريب المأخذ سهل المأتى، لا يحتاج إلى كثير تأمّل وتفكير.

وينتقل إلى وصف شكله البرّاق وبياضه الناصع فيشبههما بالزَهر والزُهر، ويشبه علوّ قدره بالبدر، وكلّها عناصر محسوسة تدرَك بالحواس، وهذا التشبيه يسمّى تشبيه الجمع؛ وهو أنّ يتعدّد المشبّه به والمشبّه واحد[3].

ولا يستطيع الشاعر تعداد مناقب المرثيّ لكثرتها، لذلك استعان للتعبير عن ذلك باستعمال التّشبيه الضمنيّ، فشبّه استحالة تعداد تلك المناقب باستحالة عدّ الحصى والرمال غير الممكن، ووظيفة مثل هذا النوع من التشبيه هي محاولة الشاعر أن يبرهن على كثرة محاسن المرثي التي لا تعدّ ولا تحصى.

[1] - السراة: الأشراف النبلاء. الحقاق: جمع (حُق) وهو وعاء صغير يتخذ من عاج أو زجاج أو غيرهما. ينظر: لسان العرب (سرو - حقق).

[2] - أزهار الرياض في أخبار عياض، المقّري التلمساني، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، 1940م، ج2، ص162.

[3] - علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، محمد أحمد قاسم، ومحيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط1، 2003م، ص156.

وفي القصيدة ذاتها يتحدّث عن أشراف أجداده الذين قضوا تحت الثّرى فشبّه هيئتهم والثرى يضمّهم بالدُرِّ المكنون بإناءٍ مصنوع من عاج، وجاء هذا التشبيه بغرض الفخر بهم وتحسين صورتهم.

ومن أمثلة التّشبيه الضمنيّ الجميلة والرائقة قول **ابن الصبّاغ الجذاميّ** واصفاً ما يؤول إليه الشيب في آخر العمر، بقوله:

ما بعد وَخْطِ الشّيب زجرٌ فلْتكنْ لوقوع خطوِ خطوبه متشوِّفا
وإذا بدا للزهر حسنُ نضارةٍ فمآل نُضرة حسنه أن يُقطفا[1]

فبعد أن ينتشر الشيب في رأس الإنسان انتشار النار في الهشيم تكثر المصائب والويلات في جسده لتقدّم العمر، وتستحيل الصحة أسقاماً ووجعاً، فينتهي الشاعر من هذا المعنى لينتقل إلى معنى آخر يشبه في الهيئة والتحول معناه الأوّل بغية إيضاحه للمتلقي وتأكيد حكمه، فيذكّرنا بحال الزهر اليانع النضر الذي يدنو أجله، ويفنى عندما يقطف في وقت ما، فيذهب حسنه وألقه، ولنلاحظ كيف أن هذا النوع من التشبيه لم يكن مباشراً صريحاً كسائر أنواع التشبيه؛ بل جاء بأسلوب موحٍ بالتشبيه من خلال ذكره معنى ثم أتى بمعنى يرادفه بحيثياته ونتائجه.

ومن التشبيهات الحسنة المعجبة قول **النمريّ الضرير** مخاطباً زوجته، وهو مغترب عنها:

سلامٌ كرشف الطلّ في مبسم الورد وسيل نسيم الريح بالقضب المُلدِ[2]

[1] - ديوان ابن الصباغ الجذامي، تح: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي، دار الأمين – القاهرة، ط1، 1999م، ص92.
[2] - الملد: جمع أملد، وهو (الناعم). لسان العرب: (ملد).

على ظبيةٍ في الأنس مرتعها الحشا فتأوي إليه لا لشيحٍ ولا رُندِ[1]
ومن أطلُعِ البدر التمام جبينُها يُرى تحت ليلٍ من دجا الشعر مسودِّ
وأضحى هواها كامناً بين أضلعي كمُزنٍ خفيّ النّار في باطن الزَندِ[2]

يرسل الشاعر سلامه إلى زوجته التي يحبها مشبهاً ذاك السلام المرسَل برشف قطرات المطر الكائنة بين وريقات الورود المتفتّحة، فاستعان بهذه الهيئة الكائنة من قطرات المطر والورود المتفتحة، وذلك لبيان ما يحمل ذاك السلام من الاشتياق ورقّة المشاعر تجاه محبوبته أو زوجته؛ حيث إن رشف تلك القطرات من مباسم الورود وما يبدو عليه من رقّة ولين وسلاسة، تشْبهُهُ تحية الشاعر المفعمة بالحب والحنين ورقة المشاعر، ويكرر التعبير عن المعنى ذاته وصفته ذاتها في الرقة واللين في الشطر الثاني بمشبه آخر، وهو انسياب الريح الناعمة والنسائم وتلاعبها بأفنان الأشجار الطريّة اللينة، ويظهر لنا المشبه في هذه الصورة –وهو (السلام)– طرفاً معنوياً، وفي المقابل فإن المشبه به أتى متعدداً، ويسمى هذا التشبيه (تشبيه الجمع)، وقد جاء في المرتين على شكل هيئة مركبة من عدة عناصر محسوسة، ولا يمكن فيها إفراد أجزائها، ولو فعل الشاعر ذلك لذهبت فائدة التشبيه هنا، إذ ليس المقصود تشبيه السلام برشف الطل أو مبسم الورد منفرداً أحدهما عن الآخر، بل التشابه قائم على هيئة متحصلة من اجتماع الطل بالورد ورشف الأخير منه، لذا فإدراك التشابه الحاصل من هذه الصورة بين الطرفين ليس بسيطاً مبتذلاً، بل يحتاج إلى فِكْر وتأمّلٍ ودقّة نَظَرٍ وتأويل.

[1] - الشيح والرند: نباتان طيبا الرائحة. لسان العرب: (شيح – رند).
[2] - الإحاطة، مصدر سابق، ج3، ص32.

وتتجلى مشاعر القهر والقلق لدى الشاعر في البيت الأخير، حينما شبه حب زوجته المستتر بين حنايا الضلوع بعد أن بات بعيداً عنها، بالسحاب الماطر الذي يخفي لهيباً من البرق المستتر، وهو تشبيه مقيد.

وثمّة وجهٌ آخر من وجوه التشبيه يسمّى (تشبيه التمثيل)، ويكون فيه وجه الشبه منتزعاً من متعدّد، كقول **أبي عبد الله العربيّ العقيليّ** يمدح أهل فاس في قصيدة يتوسل بها سلطانهم لنصرة أبي عبد الله بن الأحمر:

هُمْ بطائفة التّثليث قد فتكوا كمثل ما فتك السِّرحان بالغنمِ
تضيء آراؤهم في كلّ معضلةٍ إضاءة السّرج في داجٍ من الظُّلَمِ
خليفةُ الله حقّاً في خليقتهِ كنائبٍ ناب في حُكْمٍ عنِ الحَكَمِ
وفضلُه ولهُ الفضلُ المبين جرى كجري الأمْثال في الأقطارِ والأممِ[1]

يشبه العقيليّ أفعال بني مرين بالأعداء الإسبان من ناحية شدّة فتكهم بهم وقتلهم، بالذئب الذي يفتك بقطيع من الأغنام، وهذا التشبيه تامّ الأركان فيه طرفان مركّبٌ كلٌّ منهما من عنصرين محسوسين، الأوّل وهو المشبه يتمثّل بـ (بنو مرين – الأعداء)، والثاني وهو المشبّه به يتمثّل بـ (السّرحان – الغنم)، والوجه الجامع بين هذين الطرفين المركبين هو حالة الفتك، وعلى الرغم من أن في كلّ طرف عنصر يقابل عنصراً آخر في الطرف الثاني، وهما (بنو مرين – السرحان) و (الأعداء – الغنم) إلّا أننا إذا أردنا إفراد هذه العناصر عن بعضها بعضاً لما أدّى التشبيه وظيفته المتمثّلة ببيان الهيئة الحاصلة من اجتماعها سويّة، وهذه الهيئة هي (الفتك والتنكيل)، فوجه الشبه هنا عقليّ ومنتزع من متعدّد.

[1] - أزهار الرياض، مصدر سابق، ج1، ص77، 79.

وفي البيت الثاني نجد الشاعر يتحدث عن حكمتهم وإصابة آرائهم في الأمور الصعبة والمعجزة، فيشبّهها بالسراج المنير في اللّيلة الظلماء، واستطاع من خلال هذا التمثيل الانتقال بالسّامع من المعنوي إلى الحسيّ ومن المجرّد إلى المدرك، ومثل هذا التشبيه أتى عليه الجرجاني بقوله: "واعلم أنّ ممّا اتّفق العقلاء عليه، أنّ (التمثيل) إذا جاء في أعقاب المعاني كساها أبّهة، وكسبها منقبةً، ورفع من أقدارها، وشبّ من نارها، وضاعف قُواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، وقسر الطباع على أن تعطيها شغفاً"[1].

وينطبق هذا الشاهد على حديث ابن الصباغ عن الشيب عندما شبه حالة نضارة الشباب وتوقده ومآله إلى الّشيب والذّبول بحال الزهور اليانعة التي تسرّ النّاظرين وتعجبهم، ثمّ تؤول إلى الذبول الحتمي.

وبيّن الجرجاني مثل هذا التمثيل في النفس، فقال: "وأوّل ذلك وأظهره، أنّ أُنْس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ...وأن تردّها في الشيء تعلمها إيّاه إلى شيءٍ آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعمّا يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع...ومعلومٌ أنّ العلم الأوّل أتى النّفس أولاً عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة، فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة، وإذ نقلتها في الشيء بمَثَّله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع فأنت كمن يتوسل إليها للغريب الحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم"[2].

ويتحدث الشاعر عن فضل ممدوحه السائر والمنتشر بين الناس، فيشبه ذلك الفضل والعطاء السائر في عامة الناس بالأمثال التي تتواتر بين الأمم

[1] - أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص115.
[2] - نفسه، ص122.

ويتداولونها فيما بينهم، وأرى هذا التشبيه قد جاء طريفاً بغرض بيان وإيضاح قيمة سعة عطاء الممدوح، ويدل مثل هذا التشبيه على براعة الشاعر وحذقه في عقد مشابهة فريدة بين هذين الطرفين.

فالتشبيه –إذن– "ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الحضور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها"[1].

وهكذا نلاحظ أن الأندلسيين استعانوا بعناصر الطبيعة الحيّة لتشكيل صورهم التشبيهيّة وصياغتها، فاستحضروا الدّجى والصباح والبدر والزهر في اللون، والمطر والبحر في العطاء، والشمس والبدر بعلو المكانة والجمال، والزُهر في الألق، وأشياء أخرى غيرها.

وتعدّدت أنماط التشبيه في أشعارهم، وأهمها كان التشبيه التمثيلي والتشبيه الضمني اللذان جاءا لإيضاح المعاني والبرهنة عليها، ولإدراكها من قبل السامع، فجاءت عناصر هذه التشبيهات مركّبة، لتتشابه في وجهٍ من الوجوه.

والملاحظ فيها أنها جاءت في معظمها صوراً تقليدية لا غرابة فيها إلا نادراً.

والآن سنقوم بدراسة الاستعارة التي هي فن آخر من فنون علم البيان، وهي متفرعة عن التشبيه، بل هي تشبيه حذف أحد طرفيه.

[1]- ينظر: البيان فن الصورة، مصدر سابق، ص33.

رابعاً: (الصورة الاستعارية)

جاء في معاجم اللغة: "استعار فلانٌ سهماً من كنانته: رفعه وحوله منها إلى يده...والاستعارة من العاريّة وهي معروفة"[1].

أمّا الاستعارة اصطلاحاً، فقد عرّفها فخر الدّين الرازيّ بقوله:

"ذكرُ الشّيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التّشبيه"[2]. وعرّفها السكّاكيّ بقوله: "الاستعارة هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعياً دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالّاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبه به"[3].

أما الإمام الجرجاني فيقول فيها: "اعلمْ أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللّغوي، معروفٌ تدلّ عليه الشواهد على أنّه اختص به حين وُضع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشّاعر في ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريّة"[4].

ويحدّد جابر عصفور مفهوم الاستعارة، وينظر إليها على أنها: "علاقة لغويّة تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأنُ التشبيه، لكنّها تتمايز عنه بأنّها تعتمد الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة...فإذا كنا نواجه – في التّشبيه – طرفين يجتمعان معاً، فإنّنا – في الاستعارة – نواجه

---

[1] - لسان العرب، (عير).

[2] - نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، 1317هـ، ص82.

[3] - مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكّاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م، ص269.

[4] - أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص30.

طرفاً واحداً يحلّ محلّ طرفٍ آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه"[1].

ويلفت صاحب العمدة إلى فضل الاستعارة وأهميتها، فيقول: "والاستعارة أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِلَى الشّعراء أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[2].

والاستعارة من حيث الإفراد والتركيب نوعان؛ الأوّل وهو الاستعارة المفردة، ويكون باستعارة لفظٍ، والثاني استعارة تركيب وتسمّى استعارة (تمثيليّة)، وسنأتي على ذكر النوعين.

1- الاستعارة المفردة:

وتكون كما ذكرنا باستعارة لفظ مفرد لإقامتها، وتكون مكنية أو تصريحية.

ومن الاستعارات الجميلة قول **لسان الدين** في وصف برقٍ لاح من جهة نجدٍ التي يشتاق إليها شوقاً عظيماً، لبُعدِهِ عنها وعدم استطاعته الوصول إليها، ذلك الشوق الذي ينم عن عجز الشاعر وعدم قدرته على ذلك الوصول، وما هذا الشوق إلا مؤشرٌ على شيء من القهر والحزن الذي يعتري قلبه المكلوم، يقول:

تألّقَ نجديّاً فأذكرني نجدا وهاج لي الشوق المبرّح والوجدا
وميضٌ رأى بُردَ الغمامة مُغفَلاً فمدّ يداً بالتّبرِ أعملَتِ البُردا

[1] - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص201.
[2] - العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م، ج1، ص435.

تبسّمَ في بحـريّة فتجهّمتْ ... فما بذلت وصلاً ولا ضربت وعدا[1]
وراود منـها فاركاً فتمنّعت ... فأهوى لها نصلاً وهدّدها رعدا
وأغرى بها كفّ الغلابِ فأصبحتْ ... ذلولاً، ولم تسطعْ لإمرته ردًّا[2]
فحلّتها الحمراء في شفق الضّحى ... نضاها، وحلّ المزن في جيدها عِقدا
تعلّم من سكّانه شيمَ النّدى ... فغادر أجراعَ الحِمى روضةً تَندى[3]
وقد كنتُ جَلْداً قبل أنْ تُذْهِب النوى ... ذَمائي وأنْ تستأصلَ العظمَ والجلدا[4]+[5]

فـي مسـتهلّ الـنصّ يحـدّثنا الشـاعر عـن البـرق الـذي لاح مـن جهـة الأمـاكن المقدسـة، وتتكـرّر مثـل هـذه المقـدّمات فـي غـرض الشـوق والحنـين إلـى الضـريح النبـويّ، لكـنّ الشـاعر أفـاض فـي وصـف هيئـة البـرق مـن خـلال تقنيّـة (التشـخيص) القائمـة علـى الصـورة الاسـتعارية بغـرض بـثّ الـرّوح والحيـاة فيـه، لأنـه من الأشياء التي حفّزت مشاعر الحنين لدى الشعراء، وحرّكت أشواقهم الكامنة.

فـالبرق لمَـعَ وأضـاء مـن ناحيـة نجـد، فأثـار لوعـة الشـاعر، فأضـفى عليـه أشـياء مـن صـفات الإنسـان، فقـال: (رأى بـرد الغمامـة مغفـلاً)، فـالبرق كإنسـان مبصـر لمـا حولـه، ويريـد للغمـام أن يمطـر، فيسـتحثّه علـى ذلـك ويهيّئـه، فصـوّر ذلـك الموقـف بقولـه: (فمـدّ يـداً بـالتبر)، فجعـل للبـرق يـداً كإنسـان يحـاول صـنع شـيء بيديـه ليهيئـه لأمـرٍ مـا، لكـن المشـابهة هنـا ليسـت قائمـة بـين البـرق والإنسـان، بـل أراد الشـاعر فقـط مـن خـلال التخييـل هنـا أن يصـور كيـف أن البـرق بضـوئه ولمعانـه فـي السـماء كأنـه شـخص يحـاول أن يسـتنفر السـحاب ليمطـر، ويشـبهه

[1] - بحرية: يقصد السحابة.
[2] - ذلولاً: لينة طائعة. لسان العرب: (ذلل).
[3] - أجراع: جمع (جَرَع)، وهي الأرض ذات حزونة تشاكل الرمل. لسان العرب (جرع).
[4] - الذماء: بقية الروح. لسان العرب: (ذمي).
[5] - ديوان الصيّب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين ابن الخطيب، تح: محمد الشريف قاهر، الشكة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر، ط1، 1973م، ص471 -473.

بالإنسان المبتسم في السماء المكفهرة، (تبسّم في بحرية)، وتتوارد التشخيصات في البيت الثالث من خلال الأفعال (راود – أهوى – هدد)، ومثل هذه الاستعارات ليس الغرض منها "تقديم المعنى والإقناع به اعتماداً على الوضوح البصريّ أو الحسيّ فحسب، بل من أجل إضفاء الحياة والحركة على الجمادات وجعلها تتحرّك في الذهن حركات تنبعث منها إشعاعات إيحائيّة"[1].

وكما أضفى على البرق بعض الصفات الإنسانية وكذا كان بالنسبة إلى الغمامة، وذلك في قوله: (ما بذلت وصلاً – ولا ضربت وعدا – تمنّعت)، وقوله: (فأصبحت ذلولاً، ولم تسطع لإمرته ردّا)، وكأنّها مخلوق قد ذُلّل واستجاب لصاحبه.

ويصف لنا تشكّل الشفق الأحمر في الأفق بصورة تشخيصية حركية من خلال استعارة (نضاها) بمعنى (خلع الحلة الحمراء على الغمام الكائن في السماء)، واستعار للمزن (حل عقداً)، وللغمامة (جيداً)، فقال: (وحل المزن في جيدها عقدا)، فاستعار الشاعر لهذه الأشياء الجامدة وغير الحية أشياء من صفات الإنسان بغية توضيح المشهد ورسمه في مخيّلة السامع من خلال التخييل الذي بدوره أحدث متعة في النفس، وجلب إليها الأنس.

ويقول في القصيدة ذاتها واصفاً أثر البعد والفراق عن الضّريح النبويّ:

وقد كنت جَلْداً قبل أنْ تُذهب النّوى ذِمائي وأن تستأصلَ العظمَ والجلدا

فالشاعر في هذه الصورة جعل للنوى إرادة ويداً عملت على إنهاكه وإضعافه بقوله: (تستأصل العظم والجلدا).

[1] - الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص252.

وتـأتي أهميّـة مثـل هـذه الاسـتعارات المكنيّـة مـن قـدرتها علـى التشـخيص والتّجسـيم، وإشـاعة الحيـاة فـي الصـورة، أضـف إلـى ذلـك جـدّتها، حيـث "كلّمـا كانـت الاستعارة مبتكرة كانت أقدر على إشاعة الخيال والإحساس الجمالي"[1].

ومـن الاسـتعارات الجميلـة المعبـرة عـن حالـة الشـاعر النفسـية والشـعورية قول **ابن الجيّاب** في رثاء ابنه أبي القاسم:

إلى الله أشكو بَرْحَ حزني فإنّه ... تلبّس منه القلـب ما قد تلبّسا
وصدمةِ خطبٍ نازلتني عشيّةً ... فما أغنَتِ الشّكوى ولا نفع الأسى
تواريتَ يا شمسي وبدري وناظري ... فصارَ وجودي مذْ تواريتَ حِندسا
فيا غُصُناً نضِراً ثوى عندما استوى ... فأوحشني أضعافَ ما كان آنسا[2]

يشـكو الشـاعر درجـة الحـزن التـي وصـل إليهـا بعـد فقـده ابنـه، وأراد أن يعبّـر عـن شـدّة ذلـك الحـزن مـن خـلال الاسـتعارة المكنيّـة فـي قولـه: (تلـبّس منـه القلـب)، وكـأنّ الحـزن رداءٌ يُلـبس، وفعـل (التلـبّس) أدّى دوره فـي إيصـال المعنـى الـذي أراده الشـاعر فـي وصـف الحالـة النفسـيّة، ذلـك لمـا فيـه مـن دلالـة علـى المخالطة والالتصاق وعدم المفارقة، فالشاعر أصبح في حزن دائم ومستمرّ.

وأراد أن يوضّـح للسـامع صـورة المصـيبة التـي أصـابته ومـدى خطورتهـا وقبحهـا، فاعتمـد التشـخيص وسـيلة فـي قولـه: (وصـدمة خطـب نـازلتني عشـية)، فشـبه الخطـب بالإنسـان أو بـوحش مفتـرس قـد أراد منازلتـه وهزيمتـه مـن خـلال

[1] - في البلاغة العربية – علم البيان، محمد هدّارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1989م، 78.
[2] - الإحاطة، مصدر سابق، ج4، ص136.

الفعل (نازلتني)، ونستطيع أن نسمي مثل هذه الاستعارة "بالتخييلية"[1] من خلال خلال تخيّل الخطب وحشاً ينازعه ويصارعه.

ولما عبر عن حبه لولده وأبان عن رفعة مكانته بالنسبة إليه فخاطبه في البيت الثالث: (يا شمسي وبدري وناظري)، مشبهاً إياه بهذه الأشياء الثلاث عن طريق الاستعارة التصريحية، حيث حذف المشبه به (ابنه) وصرح بألفاظ (شمسي – بدري – ناظري)، ويعد أسلوب الاستعارة في هذه الصورة أبلغ منه فيما لو كان قد جاء بطريق التشبيه؛ ذلك لما فيه من قوّة الادّعاء والمبالغة والاختصار والتكثيف، فمن فوائد هذه الاستعارات أنّها "تفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه، وهي في هذا أبلغ من التشبيه لأن في الاستعارة كمال الادّعاء بأن المشبه هو نفس المشبه به، أو هو فرد من أفراده بدليل أنك اطّرحته وجعلت تتحدث عنه بلفظ المشبه به في الاستعارة التصريحية"[2].

ولمّا كان المرثيّ هو ابن الشّاعر وقطعة من دمه ولحمه وفرعاً عنه قد نما وكبر، ثم تخطّفته المنيّة، فشبّهه بالغصن النضر الذي ما إن اشتدّ عوده حتى ذبل وقضى، فقال: (يا غصناً نضراً ثوى)، والتشبيه بالغصن أو الفرع كثير في حديث الآباء عن الأبناء، وخاصةً في غرض الرثاء، لما فيهم من الرّقة والجمال في نظر أهليهم، بالإضافة إلى كونهم فروعاً عنهم.

ومن الصور البلاغية القائمة على الاستعارة قول أبي عبد الله ابن الأبّار واصفاً زمن الخصب والجمال في الأندلس قبل أن تأتي الروم وتفعل بمدنها الأفاعيل:

لهفي عليها إلى استرجاعِ فائتها مدارساً للمثاني أصبحتْ دُرُسا

[1] - ينظر: البيان العربي – دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، بدوي طبانة، مكتبة مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1958م، ص310.
[2] - نفسه، ص317.

وأربُعَاً نمنمت أيدي الربيعِ لها ما شئْتَ من خِلَعٍ مَوْشِيّةٍ وكُسَا[1]

فلنا أن نتخيّل كيف جعل الشاعر للربيع أياديَ تزخرف الربوع بأجمل الأثواب والألوان، كأنه رسام مبدع أو نسّاج ماهر، فأضفى من خلال استعارة اليد للربيع على الصورة نبضاً وحياة وأبّهة عن طريق إعمال الخيال حيث "مهما وهب الشاعر من صدق الإحساس وحرارة العاطفة، فإنه لا يمكن أن يحقق الشعرية في النص ما لم يرفدها خيالٌ فذٌّ جامح"[2]، فالمتخيّل للصورة كيف جعل للربيع أيد تنمنم أجمل اللوحات يدرك قيمة هذه الاستعارة.

ونقف عند صورة استعارة اليد للربيع، لنوضح ميزةً أخرى من مزاياها وفضلها؛ فاستعارة اليد – مثلاً – لأشياء مختلفة وفي مواقف متعددة ليس بالضرورة أن تؤدي في كلّ مرّة وفي كلّ موقف الوظيفة البلاغيّة والجماليّة ذاتها، بل تختلف من موقف لآخر ومن موضع لآخر، فإن قلنا: (اغتالته يد القدر) وذكرنا ما قاله الشاعر: (وأربعاً نمنمت أيدي الربيع لها) فإننا سنرى لطفاً وحسناً في الصورة الثانية لا نراه في الأولى، أو لنقل إننا سنرى لها في كل موضع قيمة فنية مختلفة، حيث إن الاستعارة "تبرز البيان أبداً في صورةٍ مستجدةٍ تزيده قدراً ونبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنّك لتجد اللّفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكرّرة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخِلابة[3] موموقة"[4].

[1] - نفح الطيب، مصدر سابق، ج4، ص457.
[2] - الشعر – كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، تر: محمد إبراهيم الشوش، مطبعة منيمنة، بيروت، 1961م، ص159.
[3] - الخِلابة: الخديعة باللسان: لسان العرب (خلب).
[4] - أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص33.

وثمّة استعارة أخرى جعلت الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة تجلت في قول **أبي عبد الله العربي العقيلي:**

فربّ مبنىً شديدٍ قدْ أناخ بهرَكبُ البلا فقرَتْهُ أدمعُ الدِيَمِ

قمنا لديه أصيلاناً نسائله أعيا جواباً وما بالربع من إرم[1]

ففي البيت الأول شبه البلاء – وهو معنوي – بالركب الذي أناخ في مكان ما، والصورة هنا تشبيهية. أما في قوله: (فقرته أدمع الديم) فقد شبه الغيوم المماطرة بالعيون التي تذرف الدموع، وأسندها إلى الفعل (قرته)، و(القِرى) من صفات الإنسان، فاستعار شيئين لشيء واحد، وأضفى في البيت الثاني على المكان صفة من صفات الإنسان، وهي التخاطب، فجعله كمن يُسأل ويجيب، ومضمناً قول **النابغة الذبياني** الشهير:

وقفت فيها أصيلاناً أسائلها عيّت جواباً وما بالرّبع من أحدِ[(2)]

والملاحظ في بيتي العقيلي أن الصور لم يكن غرضها عقد مشابهات بين أطرافها بقدر ما أدّت وظيفة نفسيّة، إذ أراد أن ينقل من خلالها تجربته الشعورية، فما مخاطبة المكان إلّا صورّة موحيةٌ صادرةٌ عن صميم التجربة التي هو واقع تحت سلطانها، ويتّسم مدارها بطول تأمّلنا لها، ولا سيّما حين نربطها بالسّياق العامّ الذي وردت فيه[(3)].

[1] - أزهار الرياض، مصدر سابق، ج1، ص75.
[2] - ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1996م، ص9.
[3] - ينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص165.

2- الاستعارة التمثيليّة:

وهذه الاستعارة – كما ذكرنا آنفاً – إنّما تقع في التركيب؛ أي إنّ التركيب المذكور يُستعمل في غير دلالته الأصليّة للمشابهة بين موقفين. وهي تماثل التشبيه المركّب؛ ومن هنا كان اسمها الاستعارة المركّبة أو التمثيليّة قياساً على تسمية التشبيه المركّب بالتمثيليّ[1].

وعلى الرّغم من تناول البلاغيّين لهذا المفهوم إلّا أنّهم لم يجمعوا على مسمّى (الاستعارة التمثيليّة) فقط، بل كانت تسميتها تختلف من بلاغيّ إلى آخر؛ فالجرجاني – مثلاً – أطلق عليها اسم (التمثيل بالاستعارة)، فقال: "وأما التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئك به على حدّ الاستعارة فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه: ما لك تقدّم رجلاً وتؤخّر أخرى...وكذلك تقول للرجل يعمل في غير مَعمل[2]: أراك تنفخ في غير فحم وتخط على الماء، فتجعله في ظاهر الأمر كأنه ينفخ ويخط، والمعنى أنك في فعلك كمن يفعل ذلك..."[3].

ويعرفها قدامة بن جعفر تحت عنوان (التمثيل) بقوله: "أن يريد الشاعر إشارة إلى معنىً فيضع كلاماً يدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبِئان عمّا أراد أن يشير إليه"[4]. ومنهم من أتى على مفهومها بتسميات أخرى من مثل (المجاز المركب) أو (المماثلة)، وغيرها من التسميات.

والاستعارة التمثيلية قليلة الورود إذا ما قارنّا نسبتها بالنسبة إلى الاستعارة باللّفظ أو المفردة؛ ومن أمثلتها قول **الدقّون** في رثاء الأندلس:

---

[1] - ينظر: في البلاغة العربية، مصدر سابق، ص77.
[2] - أي في غير فائدة ولا جدوى.
[3] - دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص69.
[4] - نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963م، ص159 ص159 – 160.

ثمّ استغاثوا: ألا فرسانُ عاديةٌ قال الصّدى: لستَ ذا رمحٍ ونبّالِ
والصّيف ضيّعتَ ما أمّلتَ من لبنٍ ففارقِ الجَبح من تدخين نحّالِ[1]
واحتل بذهنك ولْتسمعْ نصائح مَن قد طبَّ مَن حبَّ لم يُوصَف بمحتالِ[2]

في هذه الأبيات ثلاث استعارات تمثيلية؛ أولها قوله: (الصيف ضيعت ما أملت من لبن)، وهذه الاستعارة مأخوذة من المثل: (الصّيفَ ضيَّعْتِ اللَّبَنَ)*، والمعنى المقصود: حال أهل الأندلس الذين أضاعوا فرص التماسك للبقاء والاستمرارية في تلك البقعة من الأرض كحال من أضاعت على نفسها فرصة الحصول على لبن الإبل، فالمثل يضرب لمن يضيع على نفسه الفرص، فكنى الشاعر عن المعنى الذي يريد إيصاله والكلام عليه، وصرح بمعنى آخر يشابهه وينبئ عنه.

ونتيجة لما أضاعه الأندلسيون من فرص البقاء فقد طلب منهم الرحيل عن أرضهم بأسلوب مجازي تمثل باستعارة تمثيلية أخرى في قوله: "ففارق الجبح من تدخين نحال).

وبعد أن عرض رأيه وقدم نصائحه للرحيل عن أرضٍ يهانون بها، وأكد حتمية الهجرة عنها، يصف هذه النصائح بأنها صادرة عن إنسان حاذق فطن عارف بعواقب الأمور كحال طبيب ماهر يداوي شخصاً يحبّه، ويتقن مداواته، وعبّر عن معناه بطريق مختصر وموجز ومؤكد لما يريد إبلاغه بقوله: (ولتسمع نصائح من قد طب من حب).

[1] - الجبح: مكان إقامة النحل أو (خلية النحل). لسان العرب (جبح).
[2] - أزهار الرياض، مصدر سابق، ج1، ص106، 108.
* في رواية أخرى للمثل: (في الصيفِ ضيَّعْتِ اللبنَ). والتاء في (ضيعت) مكسورة في كل حال.
يُنظَر: مجمع الأمثال، أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية المقدسة، 1355هـ، ج2، ص14.

والغرض من هذه الاستعارات التي هي فرع من التشبيه وهو أصل لها إنما هو توكيد المعاني والبرهان عليها، وإلباسها ثوب المبالغة، وإبرازها في صور محسوسة، والتعبير عنها بألفاظ وتراكيب موجزة.

خامساً: (الصورة المجازية)

جاء في (الخصائص) لابن جنّي في باب (القول على اللّغة وما هي): "أمّا حدها فإنها أصوات يعبّر فيها كلّ قوم عن أغراضهم"[1]. فلكل مدلول سواءً كان معنى أو ذاتاً دالٌّ (لفظ) موضوع له، ويدل عليه. وإذا عبر عن المعنى باللفظ الموضوع له فهذا يسمى (الحقيقة). وقد عرفها السكاكي بقوله: "الحقيقة: هي الكلمة المستعمَلة فيما تدلّ عليه بنفسها دلالة ظاهرة"[2] ويضرب لنا مثالاً لفظ (الأسد) عندما يدل على ذلك الحيوان المفترس المعروف في أذهاننا جميعاً.

وأمّا المجاز فهو نقيض الحقيقة، إنه "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعةٌ له بالتحقيق، استعمالاً في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"[3]. وقد عرّفه الجرجاني من قبله بقوله: "أمّا المجاز: فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول – يقصد الحقيقة والمجاز – وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظةٍ بين ما تُجُوِّز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز"[4]. وتحدث ابن رشيق القيرواني عن المجاز وولع العرب فيه ومفاخرتهم به، فقال إن المجاز: "في كثير من الأحيان أبلغ من

[1] - الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، ط2، ج1، ص33.
[2] - مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص358.
[3] - نفسه، ص359.
[4] - أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص522.

الحقيقة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ، ثم لم يكن محالاً محضاً فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه، والاستعارة، وغيرهما من محاسن الكلام داخلةً تحت المجاز، إلا أنهم خصّوا به – أعني اسم المجاز – باباً بعينه، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه، أو كان منه بسبب...والعرب كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعدّه من مفاخر كلامها، فإنّه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات"[1].

ويأتي المجاز القائم على علاقة غير المشابهة على ضربين؛ الأول (المجاز العقلي) وهو الكلام المُفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل إفادة للخلاف لا بوساطة وضع، كقولك: أنبت الربيع البقل، وشفى الطبيب المريض"[2]. والثاني (المجاز المرسل)، أو اللّغوي "وهو أن تكون تكون الكلمة منقولة عن حكم لها أصلي، إلى غيره، كما في قوله تعالى: "واسأل القرية"[3]، والأصل: واسأل أهل القرية"[4].

ويتحدّث فخر الدين الرازي عن أهمية التكلّم بالمجاز وبواعثه ، ويذكر من ضمن تلك البواعث والأسباب ما أسماه بـ (تلطيف الكلام)، يقول: "وأمّا تلطيف الكلام فهو أن النَفْس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً، لأن تحصيل الحاصل محال، وإنْ لم تقف على شيء منه أصلاً لم يحصل لها شوق إليه، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس معلوماً، فتحصل لها – بسبب القدر

[1] - العمدة، مصدر سابق، ص429 – 430.
[2] - مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص393.
[3] - القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية82.
[4] - مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص392.

الـذي علمتـه – لـذّةٌ وبسـبب حرمانهـا مـن البـاقي ألـمٌ فتحصـل هنـاك لـذّات وآلام متعاقبة، واللّذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم"[1].

ومن أمثلة المجاز قول **ابن الصباغ** في إحدى قصائده:

عن يثربٍ رحلوا وكلُّ راحلةٍ فيها حنينٌ له الأحشاءُ تتصدعُ
يا أرض طيبةَ والآمال مَطْمَعةٌ هلْ لي بساحات ذاك الربعِ مرتَبَعُ
أَلْبَسْتِ بهجتَك الأيّامَ فابتهجتْ وحلَّ فيكِ التقى والدّينُ والورعُ[2]

وأوّل صـورة مجازيـة تسـتوقفنا هنـا فـي قولـه: (فكـل راحلـة فيهـا حنـين)، وهـو مجـاز عقلـي حيـث أسـند فعـل الحنـين إلـى الراحلـة، والأصـل أن الحنـين صـادر عمـن يمتطـون الراحلـة ذاتهـا، والصـورة الثانيـة فـي قولـه: (حـل فيـك التقـى والـدين والـورع)، وهـو مجـاز عقلـي كـذلك، حيـث أسـند الفعـل (حـل) إلـى غيـر فاعلـه الحقيقـي، حيـث الحلـول فـي ذاك المكـان لـيس للـدين أو التُّقـى، وإنّمـا لمـن يمتلـك هذه الصفات وهو النبيّ صلّى الله عليه وسلم، وأصحابُه.

ومثـالٌ آخـر علـى المجـاز فـي قـول بعـض أهـل الأنـدلس عنـدما اسـتغاثوا بأبي زكريّا بن عبد الواحد بن أبي حفص، وممّا جاء في تلك القصيدة:

نادتْكَ أندلسٌ فلبِّ نداءَها واجعل طواغيتَ الصليبِ فداءَها
تلك الجزيرةُ لا بقاء لها إذا لم يضمنِ الفتحُ القريب بقاءَها
بشرى لأندلسٍ تحبُّ لقاءَه ويحبُّ في ذات الإله لقاءَها[3]

ففـي الأبيـات الثلاثـة ورد ذكـر الأنـدلس أو الجزيـرة بأسـلوب مجـازي فـي قولـه: (نادتـك أنـدلس) و (تلـك الجزيـرة لا بقـاء لهـا) و (بشـرى لأنـدلس)، وفـي كـل عبـارة مـن هـذه العبـارات نـرى مجـازاً مرسـلاً علاقتـه المحليـة أو مجـاز الحـذف

[1] - المحصول في علم الأصول، الفخر الرازي، تح: طه جابر العلواني (أطروحة دكتوراه)، كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، 1972م، ج1، ص251 – 252.
[2] - ديوان ابن الصباغ، مصدر سابق، ص74.
[3] - نفح الطيب، مصدر سابق، ج4، ص479 – 481.

(حذف المضاف) لأن المقصود فيها جميعاً هم (أهل الأندلس)، فالأندلس لا تنادي ولا تخاطب ولا تبشّر، وهي باقية، لكن عدم الديمومة والبقاء يعود على أهلها، وحققت الصور الثلاث المبالغة في المعنى من خلال تعميم الاستغاثة من الأندلس جميعها لا من أهلها فقط، كما أفاد الإيجاز.

ومن الصور المجازية الجميلة والمعبرة عن المعاني قول أحدهم في رثاء طليطلة:

ترى في الدّهر مسروراً بعيشٍ مضى عنّا لطيّته السرورُ
لقد خضعتْ رقابٌ كنَّ غُلْباً وزال عتوّها ومضى النفورُ
طليطلةٌ أباحَ الكفرُ منها حماها، إنّ ذا نبأٌ كبيرُ
أنأمن أنْ يحلَّ بها انتقامٌ وفينا الفسق أجمَعُ والفجورُ
وأكلٌ للحرامِ ولا اضطرارٌ إليه فيسهل الأمر العسيرُ[1]

يذكر الشاعر في البيت الأوّل حكمةً عامّةً مفادُها: بأنّ رحيل بعض الناس من حياتنا يسلبنا السرور والبهجةَ، وجاز عن أيام العمر إلى كلمة (الدهر) التي هي أعمّ، فعمر الإنسان هو جزءٌ من الدّهر، فقال: (ترى في الدهر)، وهذا المجاز مرسل علاقته (الكلية)، حيث العمر أو أعمارنا هي جزء من الدهر، ولا يمكن أن نرى الناس مدى الدهر، ثم ينتقل للتعبير عن حالة الخنوع والاستسلام بقوله: (لقد خضعت رقاب)، فأسند الخضوع للرقاب، إلا أنه يقصد الرجال، وهو مجاز علاقته (الجزئية)، فسمى الشاعر الشيء باسم جزئه، ومن مصادر جمال هذه الصورة وحسنها أنها "لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفيّة، وإنّما تنحرف به عن الغرض، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر،

[1] - نفسه، ج4، ص483 – 484.

حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمّل الصورة المجازيّة واستنباطها، وعندئذٍ ينكشف له الجانب الخفيّ، ويظهر الغرض كاملاً..."[1].

فلننظرْ إلى قوله كذلك: (طليطلة أباح الكفر حماها)، ولنا أن نتأمل كيف للكفر أن يستبيح الحمى؟ فالاستباحة ليست من قبل الكفر نفسه، لأنه شيء معنوي لا يمكن أن يقوم بفعل، لكن المقصود (أهل الكفر)، فالمجاز عقلي أسند فيه الفعل إلى غير الفاعل الحقيقي.

وثمّة صورة مجازيّة أخرى، منها قوله: (وأكل للحرام) فالمقصود الطعام الذي سببه المال الحرام، لأنّ الحرام لا يؤكل، بل هو سببُ ومصدرُ أكلِ الطعامِ المؤدّي إلى الإثم والعقوبة.

وممّا سبق تحليله ونقده من صور مجازية نستنتج أن من فوائد المجاز الإيجاز والاختصار في الكلام، والمبالغة البديعة وقوّة التأثير في السامع، أضف إلى ذلك أنه أسلوب من أساليب التفنن في إظهار المعاني بحلل ذات جمال أخّاذ.

وقريب من هذا اللون البلاغي من حيث وجود معنيين؛ معنى قريب – وليس المراد –، ومعنى مرتبط به – وهو المراد – هو (الكناية)، إلّا أنّ ثمّة فروقاً بينهما سنذكرها بعد قليل.

سادساً: (الصورة الكنائية)

جاء في لسان العرب: "الكنية على ثلاثة أوجه، أحدها أن يكنّى عن الشيء الذي يُستفحَش ذكرُه، والثّاني أن يكنّى الرجل توقيراً وتعظيماً، والثّالث أن

[1] - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مصدر سابق، ص326 – 327.

تقوم الكنية مقام صاحبها بها...وكنّى عن الأمر كناية: يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يستدلّ عليه"[1].

ويعرّف الجرجانيّ الكناية بقوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[2].

وجاء من بعده السكّاكيّ ليعرّفها بقوله: "الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[3].

ويتحدّث الجرجانيّ عن فضل الكناية، وأهميّتها، فيقول: "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح...تفسير هذا أنْ ليس المعنى إذا قلنا: إنّ الكناية أبلغ من التّصريح أنّك لمّا كنّيت عن المعنى زدْتَ في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشدّ"[4].

وقرينة الكناية سهلةٌ ومرنةٌ، وتوافق على ازدواجية الأداء وثنائية المعنى.

والكناية ثلاثة أقسام:

1- كناية عن الصّفة (أي المعنى).
2- كناية عن موصوف (أي الذات).
3- كناية عن نسبة الصّفة إلى الموصوف، أي نسبة المعنى إلى الذّات.

[1] - لسان العرب، (كني).
[2] - دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص25.
[3] - مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص402.
[4] - دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص55 – 56.

ثـمّ إنّ الكنايـة بحسـب قربهـا وبعـدها ووضـوحها وغموضـها تتفـاوت مـا بـين تعـريض، وتلـويح، ورمـز، وإيمـاء، وإشـارة[1]، وأبعـد هـذه الأشـياء وأخفاهـا هـو التلويح، وأقربها وأوضحها الإيماء والإشارة.

ومـن القصـائد الحافلـة بالكنايـات قـول **ابـن زمـرك** فـي رثـاء أبـي القاسـم الحسني:

أغرى سَراةَ الحيّ بالإطراقِ ... نبأٌ أصمَّ مسـامعَ الآفاقِ
أمسى به ليلُ الحوادثِ داجياً ... والصّبح أصبح كاسف الإشراقِ
فُجِعَ الجميعُ بواحدٍ جُمِعَتْ لهُ ... شتّى العُلا ومكارِمِ الأخلاقِ
هبّوا لحكمكُمُ الرصينِ فإنّهُ ... صرفُ القضاء فما له من واقِ
يا حسرتي للعلم أقفرَ ربعُهُ ... والعدلُ جُرِّدَ أجملَ الأطواقِ
بشرٌ كثيرٌ قد نُعُوا لمّا نُعِي ... قاضي القضاةِ وغاب في الأطباقِ[2]

اسـتهلّ الشـاعرُ قصـيدته ببيتـين لـم يفصـح فيهمـا عـن المصـيبة التـي حلّـت، وهـي مـوت القاضـي الحسـنيّ، وإنّمـا آثـر أنْ يمهّـد لهـا بالحـديث عـن هـول صـداها وعظمتهـا، مـن خـلال قولـه: (نبـأٌ أصـمّ مسـامع الآفـاق)، وفـي هـذا القـول صـورةٌ كنائيّـةٌ كنّـى بهـا عـن معنـىً آخـر عبّـر عنـه مـن خلالهـا، وهـو (هـول الخبـر وعظمتـه) الـذي كـاد يصـعق كـلّ مـن سـمع بـه، وكـذلك الأمـر فـي البيـت الثـاني (أمسـى ليـل الحـوادث داجيـاً)، فـالمعنى القريـب لـيس مـراداً، وإنّمـا ثمّـة معنـى آخـر أراده الشـاعر، وهـو الحـزن الّـذي خـيّم فـي كـل وقـتٍ سـواءً كـان لـيلاً أم نهـاراً؛ (والصـبح أصـبح كاسـف الإشـراق)، فمـن خـلال هـذه الصـور الـثلاث عبّـر عـن عميـق الحـزن الـذي حـلّ فـي كـلّ مكـان وزمـان بسـبب نبـأ مـوت المرثـيّ، ثـمّ انتقـل

[1] - مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص403.
[2] - أزهار الرياض، مصدر سابق، ج2، ص 160-162.

للحديث عن مناقبه فعدّدها بأسلوب كنائيّ من خلال عدد من الصّور، منها قوله: (جمعت له شتى العلا ومكارم الأخلاق)، وهي كناية عن نسبة الصفة إلى الموصوف باستعمال الفعل (جمعت)، وخصّه عن طريق الجار والمجرور (له)، وكأنّ الصفات الحسنة والمناقب الفاضلة قد خصّت به وحده، وهذه كناية لطيفة، حيث صرّح الشاعر تصريحاً (جمعت له).

وأراد أن يعبّر عن الاستعداد للموت، فلم يذكره صراحةً، بل كنّى عنه بقوله: (حكمكم الرصين)، حيث لمّا كان الموت قدراً محتوماً علينا جميعاً دون استثناء، ومن دون أن يستطيع أن يقف بوجهه أحد، وبسبب ما لذكره من كراهة وخوف فعبّر بقوله: (حكمكم الرّصين)، والكناية هنا قريبة واضحة لا غموض فيها، ودلّ عليها السياق.

وأراد الشّاعر أن يثبت سمة العلم عن طريق الكناية والتعريض، لا التّصريح، ذلك عندما نفى وجود العلم، وانحساره عن المكان الذي فقد فيه المرثيّ، وذلك في قوله: (يا حسرتي للعلم أقفر ربعه)، ويريد بذلك – كما ذكرت – أن يثبت صفة العلم للممدوح فقط دون غيره، ومن هنا تأتي بلاغة هذه الكناية من أكثر من جهة، وأوّلها: سمة المبالغة، وثانيها: إثبات المعنى بصورة محسوسة؛ "فلا شك في أنّ هذه خاصّة الفنون، فإنّ المصوّر إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً"[1]، وقد أثنى الجرجانيّ على مثل هذا اللون الكنائيّ بقوله: "هذا فنّ مِن القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنّا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصّفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطّرف، ودقائق تعجز

[1] - جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، الإسكندية، ص281.

الوصف...وكما أن الصفة إذا لم تأتِك مصرّحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرك، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، وكذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً وجئت إليه من جانب التعريض والكناية...كان له الفضل والمزيّة، ومن الحسن والرونق، ما لا يقلّ قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[1].

وينطبق هذا القول على حكمنا النقدي على الصّورة الآنفة من قول ما قاله الشاعر كذلك: (والعدل جُرّد أجمل الأطواق)، وذلك عندما أراد أن يخص الممدوح بالعدل وينسب هذه الصفة إليه فقط، فاستعان بالتعريض لا التصريح، مستعملاً صورة استعارية حينما جعل العدل إنساناً يجّرد من الأطواق، والطوق هنا هو الممدوح، فجعل الشّاعر العدل يتزيّن ويزدان بالمرثيّ ليخصّه به، ويؤكّد تلك الفضيلة أبلغ توكيد.

وكنّى شاعرنا عن شدّة الحزن على فقد المرثيّ بقوله: (بشر كثير قد نعوا لمّا نعي) وذلك بغرض المبالغة بصعوبة فقده، وأثر ذلك في الناس.

ومن الأبيات الجميلة المعبرة عن المعاني بطريق الكناية قول أحدهم في رثاء طليطلة:

أُديلت قاصراتُ الطرفِ كانت	مصوناتٍ مساكنُها القصورُ[2]
وكان بنا وبالقينات أولى	لو انضمّتْ على الكلّ القبورُ
يطولُ عليّ ليلي، ربّ خطبٍ	يطول لهولِهِ اللّيلُ القصيرُ
فقلْ في خطّةٍ فيها صَغَارٌ	يشيبُ لكربها الطفلُ الصغيرُ

[1] - دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص236 – 237.
[2] - أديل قاصرات الطرف: ظُفِر بهنّ من قبل الأعداء.

لقدْ صُمّ السّميعُ فلمْ يعوّلْ على نبأٍ كما عمي البصيرُ [1]

أراد الشاعر تصوير الأثر الذي خلّفته ممارسات الصليبيّين بطليطلة وبأهلها، فعبّر عن معانيه بأسلوب غير مباشر، ذلك عن طريق مجموعة من الكنايات القريبة الواضحة والتقليديّة، التي على الرّغم من وضوحها وقربها إلّا أّن لها فضلاً في إيصال المعاني، وفيها لطف وظرف يتجسّدان بنقل تلك المعاني بطرقٍ محسوسة؛ فقد عبّر – مثلاً – عن عفّة الفتيات الحرائر اللّواتي اغتُصِبْنَ وانتُهكَتْ أعراضهن بقوله: (قاصرات الطرف)، وهذه الصورة مكرورة ومأخوذة من القرآن الكريم، تعبّر عن العفّة من خلال لازِمِها بالإشارةِ والإيماءِ، وذلك حين تتصف المرأة بالعفة فيلزم عن ذلك غض الطّرف وصرف النظر عن الرجال، وهي كناية واضحة من دون وسائط، وقد كنّ أولئك الحرائر يعشْنَ حياة ترف وهناء، والدليل على ذلك والبرهان أنّ القصور منازل سكناهن (مساكنها القصور)، وبعد كل هذه المعاناة من أثر ممارسات الصليبيّين رأى الشاعر أنّه من باب أولى له ولأبناء قومه الموت، ففضّله على الحياة، ذلك حين يسلب الإنسان كرامته وينتهك عرضه، وتمنّيه الموت عبّر عنه بقوله: (لو انضمت على الكل القبور)، وأدّت هذه الصورة معنىً بليغاً ما كان للشاعر أن يستطيع التعبير عن مدى حرج الموقف لو أنه قال: (لو متنا)، حيث إنّ إطباق القبور عليه وعلى أبناء قومه أشدّ تعبيراً وأوكد من أن يصرّح بتمنّي الموت، وتأتي المبالغة في المعنى من الفعل (انضمت). وحالة الشاعر النفسيّة جعلت للزمن مساراً آخر اقتضته تلك الحالة؛ حالة الخوف والقلق، فصار يشعر بطول الزمن وبطئه، وعبّر عن هذه الحال بقوله: (يطول عليّ ليلي)، فكنّى عن مشاعر الخوف والقلق والقهر بلازمها وما نتج عنها من الشعور بتوقف الزمن وطول ليل

[1] - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقّري التلمساني، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، ج4، ص484،485.

الشاعر، والصورة واضحة مبتذلة، وزاد من وضوحها ما أتبعه من قول: (ربّ خطب يطول لهوله الليل القصير).

ولعظم المصيبة وشدّتها تشيب الولدان؛ فصغار السن لا يشيبون، ولكن مثل هذه الصورة تستعمل في سياق الحديث عن الكُرُوب والمصائب التي تولّد الخوف الشديد، وتمثّلت في قوله: (يشيب لكربها الطفل الصغير)، وأدّتْ الكناية فيها مبالغةً في المعنى وقوّة في التعبير لم تكنْ لتأتي بطريق التّصريح المباشر المجرّد، ومثل هذه الصورة مطروقة من قَبل، كما في قول حسان بن ثابت:

إذاً والله نرميهم بحربٍ تشيب الطفل من قبل المشيب[1]

واستهان أبناء الأمّة بالمصيبة فوضعوا في آذانهم ما أصمها، وضربوا بها عرض الحائط، وتغاضوا عن كلّ ما مسّ أبناء دينهم من سوء وشرّ، ولم يصرّح الشّاعر بذلك تصريحاً مباشراً؛ لأنّ فيه شيئاً من الانتقاد واللّوم، بل أراد أن يحقّق ما يريد عن طريق الكناية من دون أن يمسّهم مسّاً ظاهراً مكشوفاً، فقال: (صمّ السميع – عمي البصير).

ويرثي **ابنُ شبرين** ابنَ عبد الواحد البلويّ، ويذكر مناقبه بأسلوب كنائيّ، كما في قوله:

مَنْ للفضائل يسديها ويلحمها مّنْ للعلا بين موروثٍ ومكتسَبِ
سهلُ الخليقةِ بادي البِشر منبسطٌ يلقى الغريبَ بوجه الوالد الحَدِبِ[2]

وظف الشاعر في البيت الأول أسلوب الاستفهام لينسب علوّ المرتبة والفضائل جميعها إلى الممدوح، ويخصها به فقط، ويسمى هذا النوع من الكناية بـ (كناية النسبة)، أي: إن الممدوح مختص بالفضائل وعلوّ المكانة، وهي ثابتة

[1] - ديوان حسان بن ثابت، تح: عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م، ص33.
[2] - الإحاطة، مصدر سابق، ج3، ص222.

فيه (من للفضائل يسديها...من للعلا). وعبر عن حسن أخلاقه ودماثته مع الآخرين بقوله: (سهل الخليقة)، كما أن معاملته مع الغرباء مفعمة بالمحبة والعطف والإحسان، وعبّر عن ذلك بـ (يلقى الغريب بوجه الوالد الحدب).

وقال بعض أهل الأندلس في مدح الحفصي في قصيدة يستنهضونه فيها على إنقاذ بلنسية:

قبضت يداه على البسيطة قبضة قادت له في قدّه أمراءها[1]+[2]

فقول الشاعر: (قبضت يداه على البسيطة) له معنيان، الأول قريب، وهو القبض على البسيطة، والثاني البعيد، وهو تمكّن الممدوح في حكمه وقوته ونفوذه الواسع الذي جعل أمراء الأرض وسلاطينها تمضي كما يشاء ويريد.

ويفخر **أبو عبد الله العقيلي** بشجاعة قومه وشدة سفكهم دماء الأعداء في سياق الاستنجاد بسلطان فاس، وقد كانوا بأسوأ حال، بتعبير كنائيٍّ جميل جسّد تلك المعاني بصور محسوسة باهرة، وذلك في قوله:

فكم من مواقف صدقٍ في الجهاد لنا والخيل عالكةُ الأشداقِ للّجمِ
والسّيف يخضبُ بالمحمّر من علقٍ ما ابيضّ من سبلٍ واسودّ من لممِ[3]+[4]
لممِ[3]+[4]

فقول الشاعر (والخيل عالكة الأشداق للّجم) كناية عن شجاعة الفرسان الذين يمتطون تلك الخيول وإقدامهم، وأما الصورة الأخرى فتكمن في قوله: (والسيف يخضب بالمحمر...ما ابيضّ من سبل واسودّ من لمم)، وفي ذلك

[1] - القد: السوط. لسان العرب (قدد).
[2] - النفح، مصدر سابق، ج4، ص482.
[3] - سبل: يقصد شعر اللحية. اللمم: جمع لِمّة، وهي شعر الرأس الذي يلمّ بالمنكبين.
[4] - أزهار الرياض، مصدر سابق، ج1، 74.

كناية عن كثرة سفك دماء العدو، فكان الأثر بادياً على السيوف مما علق عليها من دمائهم، والصورتان الآنفتان مثّلتا المعنى لخيال السامع بالإدراك الحسي، وأثارتا الأذهان للبحث عن معنى خفيّ مستتر وراءهما، أضف إلى ذلك ما أدتاه من طرافة في التعبير وجمال في التشكيل والتصوير الفني.

وممّا سبق من قول نستنتج: أنّ الكناية فنّ بلاغيّ مهمّ في التعبير عن المعاني بطريق التكنية التي أدّت وظيفة بلاغيّة وجماليّة لم تكن لتأتي بطريق التصريح، حيث أفادت في نقل المعاني بطرق تعبيرية حسية زادت من إظهار مزاياها التي تثير الإعجاب لدى السامع باعتبار اللّغة العاديّة تقف عاجزة عن ذلك، وزادت في إثباتها الصّفة في الموصوف فجعلتها أبلغ وأوكد، بالإضافة إلى أنها أخصر من التعبير الصريح المباشر، وجاءت الكنايات في معظمها واضحة قريبة، أَمْكنَ فهمُها والنفاذُ إليها بقليلٍ من الرويّة، واتّسمت في معظمها بطابع التجسيد وتشخيص المعاني حتى باتت أشبه بلوحات مرسومة أمام أعيننا.

8- نتائج البحث:

1- استطاع شعراء بني الأحمر أن يعبّروا عن مظاهر القهر والقلق التي عانوها بأنفسهم، وعن تلك المعاناة الجمعية التي عانوها هم وأبناء أمّتهم من خلال الصورة التي تعدّ عنصراً أساسياً مهمّاً من عناصر العمل الأدبيّ.

2- تنوّعت تلك الأساليب البيانيّة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، وتفنّن الشاعر من خلالها في إظهار المعاني والتعبير عنها بأبهى حلّة، وكان لكلّ لون من هذه الألوان البلاغيّة وظيفته وسماته الخاصة التي تميّز

بهـا مـن غيـره مـن سـائر الأنـواع الأخـرى، فـأخرج صـوراً رائعـة تأسـر القلوب، وتسحر الأفهام، كأنّها لوحاتٌ مرسومةٌ بريشة فنّان.

3- جـاءت عناصـر الصّـورة عنـدهم مسـتمدّة فـي أغلبهـا مـن الطبيعـة الحيّـة والصـامتة، أضـفْ إلـى ذلـك المـوروث الثقـافيّ والـدينيّ، حيـث كـان للقـرآن الكريم أثرٌ واضحٌ في عدد من تلك الأساليب البلاغيّة.

4- جـاءت أغلـب الصـور تقليديّـة مكـرورة، عبّـرت عـن مشـاعر الحـزن والخـوف والقلق، فرسمت صوراً قاتمة في معظم الأحيان.

9- التوصيات:

بناءً على ما توصّلنا إليه من نتائج نقول: من الأهمية بمكانٍ دراسةُ الصورة الفنيّة عند شعراء بني الأحمر في سائر الأغراض الشعرية التي تقع في الضفة المقابلة لمشاعر القهر والحزن، وهي التي تتصل بمشاعر الفرح أو التفاؤل أو أي شعور عاطفي إيجابي، حيث إن دراسة الصورة في جانبٍ شعري معين غير كافية، وتبقى النتائج قاصرةً ولا تفي بالغرض.

10- قائمة بأسماء المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين ابن الخطيب، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1975م.

3- أزهار الرياض في أخبار عياض، المقّري التلمساني، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، 1940م.

4- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991م.

5- البرهان في وجوه البيان، إسحاق ابن وهب، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، 1967م.

6- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965م.

7- الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، ط2.

8- ديوان ابن زمرك، تح: محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط1، 1997م.

9- ديوان ابن الصباغ الجذامي، تح: محمد زكريا عناني وأنور السنوسي، دار الأمين – القاهرة، ط1، 1999م.

10-ديوان حسان بن ثابت، تح: عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م.

11-ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م

12-ديوان الصيّب والجهام والماضي والكهام، لسان الدين ابن الخطيب، تح: محمد الشريف قاهر، الشكة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر، ط1، 1973م.

13-ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1996م.

14-العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م.

15-الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة، لسان الدين ابن الخطيب، تح: إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط 1983م.

16-لسان العرب، جمال الدين ابن منظور، دار صادر، بيروت.

17-مجمع الأمثال، أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية المقدسة، 1355هـ.

18-المحصول في علم الأصول، الفخر الرازي، تح: طه جابر العلواني (أطروحة دكتوراه)، كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، 1972م.

19–مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكّاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.

20–الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ.

21–نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقّري التلمساني، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.

22–نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963م.

23–نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط1، 1302هـ.

24–نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، 1317هـ.

ثانياً– المراجع:

1– البيان فن الصورة، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة الجامعية عين شمس، الإسكندرية.

2– الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار مكتبة الشباب، المنيرة، 1988م.

3– البيان العربي – دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1958م.

4- التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، عبد الرحمن علي الحجي، دار القلم، بيروت، ط2، 1981م.

5- التحليل النقدي والبلاغي، عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

6- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، الإسكندية.

7- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، ط2، 2000م.

8- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

9- الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط1، 1984م.

10- الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980م.

11- علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، محمد أحمد قاسم، ومحيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط1، 2003م.

12- في البلاغة العربية – علم البيان، محمد هدّارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1989م.

13- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962م.

14- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994م.

15- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة – القاهرة، ط6، 2005م.

ثالثاً- المراجع الأجنبية:

1- الشعر – كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، تر: محمد إبراهيم الشوش، مطبعة منيمنة، بيروت، 1961م.

رابعاً- الرسائل الجامعية:

1- الصورة الفنية في شعر ذي الرمة (أطروحة دكتوراه)، خليل عودة، جامعة القاهرة، القاهرة، 1987م.