بلاغةُ الاستعارةِ بين العصر العبّاسيّ والعصر الأندلسيّ

" المتنبي وابن درّاج أنموذجاً "

د. عمار ابراهيم البهلول *

الملخّص

يدرس البحث الأثر البلاغيّ للاستعارة بأنواعها في شعر المتنبيّ العباسيّ، وشعر ابن درّاج القسطلي الأندلسيّ؛ بغية الوقوف على التقاطعات بين الشّاعرين في البناء التركيبيّ الاستعاريّ، والأثر الفني البلاغيّ لها في النص الشعريّ عند كلّ منهما؛ إذ تبرز تقاطعات واضحة بين الشاعرين في طريقة بناء التّركيب الاستعاريّ على اختلاف أنواعه، كما يبرز الأثر البلاغيّ لها ممتداً على مدار النص عبر التّرابط مع العناصر السياقيّة الأخرى عند كلّ منهما أيضاً .

ويتعمّق البحث في دراسة هذا التقاطع بين الشّاعرين – وهما من عصرين مختلفين – عبر اختيار شواهد شعرية على هذا اللون الفنيّ بأنواعه الثّلاثة (حسب الطّرفين، واللفظ الاستعاري، والملائمات)، ودراسة هذه الشواهد دراسة تحليليّة لتوضيح الأثر البلاغيّ الفنّيّ للبناء الاستعاري على مستوى التّركيب، وعلى مستوى النّص، وتوضيحه؛ عبر دراسة ارتباطه بالبناء الفنّيّ الكليّ، وقيمته ضمن هذا البناء.

الكلمات المفتاحية: استعارة، شعر، بناء، بلاغة، أثر .

* دكتور في اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الأندلسي، جامعة تشرين– اللاذقية– سورية .
بريد: Ammar.albahlool@tishreen.edu.sy

The eloquence of metaphor between the Abbasid era and the Andalusian era

" Al-Mutanabbi and Ibn Darraj are an example "

Dr. Ammar Ibrahim Albahlool *

ABSTRACT

The research studies the rhetorical impact of metaphor of all kinds in the poetry of Al-Mutanabbi Al-Abbasi, and the poetry of Ibn Darraj Al-Qastali Al-Andalusi. In order to identify the intersections between the two poets in the metaphorical compositional structure, and its artistic and rhetorical impact in the poetic text of each of them; There are clear intersections between the two poets in the way they construct metaphorical structures of all kinds, and their rhetorical impact extends throughout the text through interconnection with other contextual elements in each of them as well.

The research delves into studying this intersection between the two poets - who are from two different eras - by selecting poetic evidence of this artistic style in its various types, and studying this evidence in an analytical study to clarify the artistic rhetorical impact of the metaphorical structure at the level of composition, at the level of the text, and its clarification. By studying its connection to the overall artistic structure, and its value within this structure.

Keywords: metaphor, Poetry, building, eloquence, effect.

* Doctor In Arabic language, Andalusia literary, Tishreen University – Lattakia – Syria.

مقدّمة:

لقد مثّل العصر العبّاسيّ العصر الذّهبيّ للشّعر والشّعراء؛ إذ كثر الشعراء، وشهد الشعر عناية من قبل مسؤولي الخلافة، كما شهد إقبالاً من العامة، ليقود ذلك إلى إغناء الدواوين، وكثرة الاهتمام بالبناء الشعريّ؛ وذلك لكثرة المنافسة بين الشعراء على اختلاف أغراض الشعر، ليبرز المتنبي على أنّه أحد أبرز الشعراء في هذا العصر، ...، كما لحق بهذه الفترة الذهبيّة للشّعر فترة العصر الأندلسيّ الذي شهد هو الآخر إقبالاً واسعاً على قول الشّعر، والإقبال عليه، ليبرز اسم ابن درّاج القسطليّ على أنه أحد أبرز شعراء هذا العصر، والذي يتقاطع مع المتنبي في إكثاره من المدائح (المتنبي مدح سيف الدولة، وابن درّاج مدح المنذر العامريّ) .

إنّ البناء الفنّيّ في شعر المتنبيّ يتقارب مع البناء الفنيّ في شعر ابن درّاج، ويبرز هذا التقارب على نحو أكثر وضوحاً، وأكثر عمقاً في البناء الاستعاري، فالاستعارة – وهي أحد أبرز ركائز البناء الفنّي التّصويري في الشّعر على اختلاف أنواعها، وأغراضه – تدخل في صلب البناء الفنيّ لشعر المتنبي كما تدخل في صلب البناء الفنّيّ لشعر ابن درّاج، ولاسيّما شعر المديح عند كلّ منهما، لتكون عنصراً رئيساً في إرساء الأثر الفنّيّ على صعيد التّركيب، وعلى صعيد فنّيّة النّص، ويركّز البحث على البناء الاستعاريّ عند كلا الشّاعرين للوقوف على نقاط التّقارب ونقاط الابتعاد في بنائها، وأثرها الفنّيّ، وامتداده بين التّركيب، والنّص.

أهميّة البحث وأهدافه:

تنبع أهميّة البحث من جدّته، وتناوله لجانب محدّد من الجوانب الفنّيّة الشّعريّة على نحو مركّز وعميق، من خلال التّركيز على الجانب التّحليليّ للوقوف على الأثر البلاغيّ الفنّيّ لهذا الجانب؛ فللاستعارة أنواع متعدّدة، وتتطلب عناية مركّزة للوقوف على أدائها الفنّيّ في النّص الشّعريّ، وتركيز الدّراسة على أنواع الاستعارة من جانب الطرفين، ومن جانب اللفظ الاستعاري، ومن جانب ذكر الملائم للطرفين يتيح التّعمق في هذه الجوانب، ويتيح الوصول إلى نتائج حول الأثر البلاغيّ الفنّيّ لها في شعر كلا الشّاعرين من جهة، وحول التّقارب في بناء الاستعارة في كل نوع من الأنواع السابقة بينهما من جهة ثانية.

ليكون هذا التّناول للاستعارة بين هذين الشّاعرين من أوائل الدّراسات في الدّرس الأدبيّ؛ إذ تمت ملاحظة التّقارب بينهما في طريقة الرّسم الاستعاريّ بعد الاطلاع على ديوان كلّ منهما، أملاً في أن تكون هذه الدّراسة نواة لدراسة أوسع في المستقبل.

ويهدف البحث إلى الوصول إلى نقاط التّوافق، ونقاط التّباين في البناء الاستعاريّ ضمن أنواع الاستعارة السّابقة عند هذين الشّاعرين، كما يهدف إلى دراسة قدرة الاستعارة التّأثيريّة عندهما، وذلك من خلال استعراض نماذج شعريّة على كلّ نوع، ودراستها دراسة تحليليّة عميق .

منهجيّة البحث:

يعتمد البحث البنيويّة التّكوينيّة منهجاً؛ وذلك لدراسة الأبيات الشّعريّة دراسة عميقة، للوقوف على الأثر الفنّيّ البلاغيّ للاستعارة بأنواعها التي حُدّدت سابقاً، وأبعادها التّأثيريّة، وتقوم البنيويّة التّكوينيّة على مستويات خمسة: الصّوتيّ، والصّرفيّ، والمعجميّ، والنّحويّ، والدّلاليّ، ...، وتتيح إدخال السياقين الاجتماعيّ والتّاريخيّ، وذلك كلّه بالاستفادة من أدوات علم النّفس وعلم الاجتماع .

وذلك للتّعمق في البناء الدّاخليّ للشّواهد الشّعريّة المُختارة عند كلا الشّاعرين، والكشف عن أثر الاستعارة في البناء اللغويّ فيها، والوقوف على نقاط التّقارب ونقاط التّباين بين هذين الشّاعرين في بنائهما للاستعارة.

أولاً: لمحة عن المتنبي وابن درّاج القسطليّ:

المتنبي (303 – 354 هـ / 915 – 965 م): هو " أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصّمد الجعفيّ الكوفي الكنديّ، أبو الطّيّب المتنبّي الشّاعر الحكيم وأحد مفاخر الأدب العربيّ؛ إذ يُعدّ أحد أبرز الشّعراء، ومنهم مَن يُعدّه أشعر الإسلاميين " [1]، وُلد في الكوفة في محلّة تُسمّى (كندة)، ... ونشأ في الشّام، ثمّ تنقّل في البادية طلباً للأدب وعلوم العربية، وبدأ بقول الشّعر منذ صغره (وهو صبيّ) وتنبَّأ في بادية السّماوة (بين الكوفة والشّام) ... وقبل أن يستفحل أمره تمّ أسره حتى أعلن توبته عن دعواه، ثم وفد على (سيف الدّولة) سنة (337هـ) فمدحه فحظي عنده بمكانة عالية، كما مدح كافور الإخشيديّ، وزار بلاد فارس، كما زار شيراز ومدح عضد الدولة، وقُتل في معركة بين رجاله ورجال فاتك بن أبي جهل الأسدي وقُتل معه ابنه محسد، وغلامه مفلح في النّعمانيّة ...، وله ديوان شعر مشروح شرحاً وافياً، وتبارى الكتّاب قديماً وحديثاً بالكتابة عنه؛ فألفّ الجرجاني مثلاً (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، ... وغيره كثير [2] .

ابن درّاج القسطلي: (347 – 421 هـ / 958 – 1030 م): هو أحمد بن محمد بن درّاج أبو عمر المعروف بالقسطليّ، وهو منسوب إلى موضع هناك، يُعرف بقسطلّة درّاج، كان كاتباً من كُتّاب الإنشاء في أيام المنصور أبي عامر، وقد عُدّ من جملة العلماء والمُقدّمين من الشّعراء والمذكورين من البلغاء، ... ومدح الملوك وأولهم المنصور أبو عامر مدبّر دولة هشام المؤيد، ...، ووفاته كانت قرابة 420 هـ [3] .

ثانياً: مفهوم الاستعارة، وأقسامها:

أ- مفهوم الاستعارة:

<u>الاستعارة لغةً:</u> الاستعارة في اللغة هي من الجذر (ع و ر) وتعوّر واستعار مثل تعجَّبَ واستَعجَبَ، والإعارة والاستعارة عند العرب هي من الأخذ والإسراع في العمل في الشيء قبل استرجاع صاحبه له، وهو معنى لفظ (استُعير) وهو أحد معاني لفظ: مُستعار، أمّا الثّاني: فيُقال استعرنا الشيء واعتورناه وتعاورناه بمعنى

[1] الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين – بيروت، ط15، 2002، 115/1 .

[2] ينظر المصدر نفسه، 115/1 .

[3] ينظر جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الحميدي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، د.ط، 1966، ص110 .

واحد، وقيل مُستعار بمعنى مُتعاور أي مُتداول، وقيل الاستعارة من إعارة بعضكم بعضاً، ... [4]، وقد جاء معنى (العاريّة) في تهذيب اللغة أنّها منسوبة إلى العارة، وهو اسم من الإعارة، يُقال أعرته الشيء إعارة وعارة، كما يُقال أطعتُ إطاعة وطَاعةً [5]، أما في محيط المحيط فهي مشتقة من كلمة (العرية) بمعنى العَطيّة، ... [6]، **أمّا الاستعارة في الاصطلاح** فهي نوع من أنواع الصّورة الفنّيّة، وقيل فيها : " نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، إمّا أنا يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه " [7]، ولا يبتعد تعريف الإمام عبد القاهر الجرجاني عن تعريف أبي هلال العسكريّ لها، فها هو يعرّفها قائلاً: " أن تريد تشبيه الشّيء بالشّيء فتدع أن تفصح بالتّشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتجريه عليه " [8] .

وقد ذهب بعض البلاغيين إلى أنّ الاستعارة نوع من أنواع التّشبيه أو فرع من فروعه، ومن هؤلاء ابن الناظم فقد عدّها أن تذكر أحد طرفي التّشبيه ولكن أن تريدَ الآخر، وأن تدّعي في ذلك أنّ المشبّه من جنس المشبّه به ويدخل ضمن هذا الجنس، على أن تسدّ القرينة طريق التّشبيه، ومن هنا أُطلقَ عليها اسم استعارة؛ أي هي أن تُستعمل الكلمة في غير المعنى الأصليّ الذي وُضعت له لعلاقة المشابهة؛ فحجر الأساس لها وفقاً له هو التّشبيه [9] ، وقد خلط بعض العلماء بين التّشبيه والاستعارة على نحو عميق، فعدّوا بعض الاستعارات ضروباً من التّشبيه، والعكس بالعكس [10]، لتنصبّ جهود العلماء على هذه القضيّة، وانبروا يقدّمون التّعريفات، ويضعون الضّوابط للتّفريق بين النّوعين... .

وقد قدّم كثيرون تعريفات كثيرة واختلفوا تارة، واتّفقوا تارة أخرى، ليكون الضّابط الأكثر وضوحاً للاستعارة هو خروج اللفظة عن الأصل الذي وُضعت له في اللغة، وجعلها في مكان آخر في هذا المعنى الجديد فإنها تُسمى بذلك استعارة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، وكلّ استعارة تشتمل على ثلاثة أركان: مستعار وهو اللفظ المنقول، ومستعار منه وهو المشبه به، ومستعار له وهو المشبّه [11] .

ب- أقسام الاستعارة: تنوعت تقسيمات البلاغيّين للاستعارة؛ إذ قسّموها وفقاً للطّرفين إلى قسمين رئيسين: تصريحيّة ومكنيّة، ووفقاً للفظ الاستعاريّ إلى قسمين رئيسين أيضاً: أصلية وتبعيّة، ووفقاً لما يتصل

[4] ينظر لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ط1، 1426هـ-2005م، مادة: عور: 2814/3 .

[5] ينظر تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق: د. عبد الحليم النّجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة، د.ط، د.ت، مادة: عار : ج3 .

[6] ينظر محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان – بيروت، د.ط، 1977م، مادة: عور، ص643 .

[7] الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد علي البجّاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، د.ط، 1986، ص268 .

[8] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط3، 1992، ص67 .

[9] ينظر المصباح في المعاني والبيان والبديع، ابن الناظم، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب – القاهرة، ط1، 1989، ص128 .

[10] ينظر معجم البلاغة العربية، أحمد بدوي طبّانة، دار المنارة ودار الرفاعي – الرياض، ط3، 1988، ص460 .

[11] ينظر سر الفصاحة، الخفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1982، ص119 .

بها من ملائمات إلى ثلاثة أقسام: مرشّحة، ومجرّدة ومطلقة [12] ، والقدماء لم يقسّموا الاستعارة إلى الأقسام التي اعتمدها المحدثون، ...، ونشير هنا إلى وجود أقسام أخرى للاستعارة كالاستعارة المفردة والمركبة، والتّمثيليّة، ...، واقتصرت الدّراسة على هذه الأقسام لضيق المقام، وفيما يأتي دراسة تفصيليّة لهذه الأقسام عند شاعرينا .

ثالثاً: بلاغة الاستعارة عند الشّاعرين باعتبار الطّرفين:

قسّم العلماء والبلاغيّون الاستعارة باعتبار الطّرفين إلى استعارة تصريحيّة، واستعارة مكنيّة، وسنتابع بناء هذين النّوعين عند شاعرينا بلاغيّاً:

برزت **الاستعارة التّصريحيّة** في أشعار المتنبّي على اختلاف أغراضها، وهي " ما صُرِّحَ بلفظ المشبّه به ، أو ما استُعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه " [13] ، ومن ذلك قول المتنبّي: [14] /البسيط/

ضَـــيفٌ أَلَـــمَّ بِرَأسِـــي غَيـــرَ مُحتَشِـــمِ السَـــيفُ أَحسَـــنُ فِعـــلاً مِنـــهُ بِـــاللِّمَمِ

إبعـــدْ بَعِـــدتَ بَياضـــاً لا بَيـــاضَ لَـــهُ لَأَنـــتَ أَســـوَدُ فـــي عَينـــي مِـــنَ الظُّلَـــمِ

والشّاعر يُشبّه الشّيب بالضّيف في البيت الأوّل، والقرينة لفظ (رأسي)، وعمد إلى حذف المشبّه والتّصريح بلفظ المشبّه به، ليستعرض صفاته ومنها قلة الحياء، ليُظهر التركيب (غير محتشم) تفاعلاً شعوريّاً مع الاستعارة، فالضّيف (وهو لفظ المشبّه به) يكشف أنّه (أي الشّيب) ليس مرحباً به، ليكون استعمال التّركيب (غير محتشم) مُتلائماً مع قلّة التّرحيب من جانب الشّاعر، ومُظهراً لمشاعر الكره لهذا الضّيف، هذا الكره الذي تجلّى في الشّطر الثّاني عبر استخدام لفظ (السّيف) لجعله أحسن فعلاً منه، فيكون التّركيب في الشّطر الثّاني متوافقاً (على المستوى التّركيبيّ) مع البناء الاستعاريّ في الشّطر الأوّل وأثره الفنّيّ؛ إذ يحدث تجاوب مع التّركيب (غير محتشم) من الجانب الدّلاليّ، وعلى المستوى الصّوتيّ نلاحظ غياب الحروف الجزلة، وسيطرة الحروف الهادئة نغميّاً (مثل الميم، والسين) [15] بما يكشف عن حالة من الاستسلام لفعل هذا الضّيف بالإنسان، ليشكل البناء النّغمي ضمن البناء الإيقاعيّ الكليّ جزءاً من التّفاعل مع البناء الاستعاريّ؛ فيحدث توافق بين المستوى الدّلاليّ والمستوى الصّوتيّ، تكون الاستعارة التّصريحيّة ركيزته ونواته.

والتّراكيب في البيت الثّاني تعدّ امتداداً للبناء الاستعاريّ في هذا البيت، ليصل أثر الاستعارة الدّلاليّ والفنّيّ إلى هذا البيت؛ فلفظ البياض يتلاءم والمشبه به (الشيب) على المستوى المعجميّ، ليأتي التركيب في الشّطر الثاني منسجماً دلاليّاً على نحو مباشر مع تركيب الشّطر الثّاني من البيت الأوّل على المستوى الدّلاليّ؛ فهذا الضّيف أسود من الظّلام عند الشّاعر، كما أنّ السّيف أحسنُ منه فعلاً، ليكون هذا التّناغم

---

[12] ينظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان – ناشرون، بيروت، ط2، 2007، ص86 .

[13] علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، د.ط، 1405هـ – 1985م، ص176 .

[14] ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السّقا؛ إبراهيم الأبياري؛ عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر – بيروت، د.ط، 1423هـ – 2003م، 34/4 .

[15] ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، 1998، ص109 .

الدلاليّ في البناء التّركيبيّ لكلا الشّطرين قائماً على البناء الاستعاريّ، ليؤدّي بذلك هذا البناء دوراً في إحداث الانسجام بين أجزاء التّراكيب والأشطر الشّعريّة بما يتلاءم والمقام العام.

ومن ذلك أيضاً عنده قوله في مديح سيف الدّولة، ووصفه لدخول رسول الرّوم عليه: [16] /الطّويل/

فَلَمّـــا دَنـــا أَخفـــى عَلَيـــهِ مَكانَـــهُ شُـــعاعُ الحَديـــدِ البـــارِقِ المُتَـــأَلِّقِ

فأقبَـلَ يَمشـــي فـــي البِســـاطِ فَمـــا دَرى إلـــى البَحـــرِ يَمشـــي أَم إِلـــى البَـدرِ يَرتَقـــي

ولفظ (البحر) في البيت الثّاني يشتمل على مجاز لغوي؛ أي كلمة خرجت في استعمالها عمّا وُضعت له في المعجم؛ فالشّاعر يقصد الممدوح وهو سيف الدّولة، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الأصليّ (ضمن شروط الاستعارة) هي لفظ الفعل (يمشي) [17] ، فليس من الممكن أن يمشي البحر، فيكون هذا اللفظ مفصليّاً في تحقيق المعنى المجازي وتثبيته على مستوى البناء اللغويّ الفنّيّ، لتتعاون هذه الاستعارة التّصريحيّة (حذف المشبّه، وصرّح بلفظ المشبّه به ضمن علاقة المشابهة) مع استعارة أخرى بُنيت على وفق بنائها وهي الاستعارة في لفظ (البدر) فالشّاعر أيضاً يقصد الممدوح، والعلاقة بينهما؛ أي بين الممدوح والبدر هي المكانة العالية، ليكون اختيار لفظ (البدر) على المستوى الدّلالي ضمن البناء الاستعاريّ موفقاً في شحن الصّورة فنّيّاً؛ فلفظ (البدر) هو الأكثر قدرة على التّعبير عن الرّفعة والمكانة العالية ضمن ألفاظ الطّبيعة، ليكون اختياره ليكونَ اللفظ المستعار موفقاً، ولتتلاءم الصّورة الاستعاريّة (الاستعارة التّصريحيّة) مع الاستعارة التي قبلها في إطلاق مكانة عالية للممدوح قلّ نظيرها، وكأنّ الصّورة الثّانية انبثقت من الأولى، أو على غرارها ضمن البناء الكلّيّ للبيت، فيكون الأثر الفنّيّ للاستعارة الأولى ممتداً إلى بقيّة تراكيب البيت على النّحو الذي أنشأ استعارة مشابهة لها، ليُحدث الشّاعر أثراً فنّيّاً مضاعفاً .

وكما المتنبّي تبرز الاستعارة التّصريحيّة عند ابن درّاج القسطليّ، لتدخل في صلب البناء الدّاخليّ للقصيدة، ولتسهم في الأثر الفنّيّ الكلّيّ لها، يقول ابن درّاج: [18] /الطّويل/

ســلامٌ عَلَــى البــدرِ الَّــذِي خَلَــفَ الشَّمْسَــا وَكَـــانَ لَنَـــا فِـــي يـــومِ وحشـــتِهِ أُنْســـا

سِـــراجان للـــدُّنيا وللـــدِّينِ أَشـــرقا فشــمسٌ لمــنْ أَضــحى وبــدرٌ لمــن أَمســى

ولفظ (البدر) في المطلع يشكّل بناء استعاريّاً؛ إذ يشبّه الشّاعر ممدوحه بالبدر، وصرّح بلفظ المشبّه به بعد أن حذف لفظ المشبّه، ليكون البناء الاستعاري جزءاً من البناء الاستعاريّ الثّاني؛ فلفظ (الشمس) هو تشبيه للممدوح الثّاني، ويأتي التّوافق بين الاستعارتين ضمن بناء فنّيّ منسجم قائم على الرّبط بين عنصرين رئيسين من عناصر الطّبيعة، ليأتي امتداد أثر الاستعارة إلى البيت الثاني؛ فلفظ سراجان (على المستوى

[16] ديوان المتنبي، 312/2 .

[17] ينظر علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص176 .

[18] ديوان ابن درّاج القسطلي، تحقيق: د. محمود علي مكّيّ، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق – دمشق، ط1، 1381هـ – 1961م، ص29 .

الدّلاليّ) ما هو إلا امتداد مباشر لها، ولفظ (الدّنيا) يعبّر عن مكانة ألفاظ الاستعارة التّصريحيّة، ليظهر أثر الصّورة الاستعارية من خلال التّوافق معها في بناء هذا البيت؛ فأيضاً تكرار لفظ (شمس) في الشّطر الثّاني، إلى جانب لفظ (بدر) ليكون الأثر الفنّيّ لها واضحاً (على المستوى الدلاليّ دلالة اللفظين المختارين)، وأيضاً في الكشف عن مشاعر جيّاشة تجاه الممدوح، وأيضاً اختيار ألفاظ تتوافق وهذا الامتداد (على المستوى الدّلاليّ) مثل لفظ (أمسى) إلى جانب (أضحى) ليزيد الرّونق الفنّيّ في الأثر الامتداديّ لها.

ونلاحظ أنّ كلّاً من الشّاعرين لجأ إلى اللفظ الاستعاريّ في مطلع قصيدته، ثم جاء امتداد الأثر الفنّيّ لها إلى اللاحق من التّراكيب، وصولاً إلى البيت التّالي، كما أنّ البناء الاستعاريّ عند كلا الشّاعرين أسهم في الكشف عن مشاعر جيّاشة تجتاحهما، ليظهر التّقارب في بناء الاستعارة التّصريحيّة وأثرها الفنّيّ البلاغيّ عند كلا الشّاعرين على نحو واضح.

وبرز أثر **الاستعارة المكنيّة** أيضاً في شعر المتنبّي، وهي " ما حُذفَ فيها المشبّه به، أو المستعار منه ، ورُمز له بشيء من لوازمه " [19]، يقول من قصيدة (أحق عاف بدمعك الهمم): [20] /المنسرح/

وَالمَـــوجُ مِثـــلُ الفُحـــولِ مُزبِـــدَةً ... تَهـــدِرُ فيهـــا وَمـــا بِهـــا قَطَـــمُ

وَالطَّيـــرُ فَـــوقَ الحَبـــابِ تَحسَـــبُها ... فُرســـانَ بُلـــقٍ تَخونُهـــا اللُّجُـــمُ

كَأَنَّهـــا وَالرِّيـــاحُ تَضـــرِبُها ... جَيشـــاً وَغـــى: هـــازِمٌ وَمُنهَـــزِمُ

والاستعارة المكنيّة في البيت الثّالث (الرِّياحُ تَضرِبُها) فالشّاعر يشبّه الرّياح بالإنسان وقد حذف المشبّه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو هنا الفعل (ضرب) ليكون البناء الاستعاريّ جزءاً من صورة أوسع وهي صورة تشبيه الطّير بفرسان بُلق وأنّها كما يراها مثل الجيش الكبير ... لتدخل الاستعارة المكنيّة في صلب البناء التّصويريّ الكلّيّ، فتسهم في إرساء الأثر الفنّيّ ضمن الصّورة الكلّيّة عبر القسوة التي تُرسيها من خلال التّكرار المُتضَمَّن في لفظ الرّياح؛ فالرّياح تهبّ على نحو متواصل ليكون فعل الضّرب لها معبّراً عن صلابة لهذه الطّيور بما أنّها تتلقى ضربات الرّياح على نحو متواصل ولا تتأثّر، ليكون اختيار لفظ (الرّياح) على المستوى الدّلاليّ ذا أثر عميق في إرساء أثر الصّورة الاستعاريّة ضمن التّصوير الفنيّ الكليّ؛ إذ إنّ لكلّ لفظ قدرة ذاتيّة على الدّلالة [21] ، وهذا اللفظ يشتمل على قدرة ذاتية على دلالة القوّة فمن يواجه ضربات الرّياح المتكرّرة التي لا تتوقّف إنما يمتلك القوة الكبيرة، القوة التي تتلاءم ولفظ (جيشاً) في الشّطر الثّاني ليحدث انسجام وتواؤم دلالي فنّيّ بين أجزاء التّصوير الكلّيّ ركيزته الاستعارة المكنيّة.

ومن دخول الاستعارة المكنيّة في صلب البناء الفنّيّ للقصيدة عند ابن درّاج قوله: [22] /الكامل/

---

[19] علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص176 .

[20] ديوان المتنبي، 66/4 – 67 .

[21] ينظر التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م، ص65 .

[22] ديوان ابن درّاج القسطلي، ص40 .

ضَـــحِكَ الزمـــانُ لَنَـــا فَهـــاكَ وهاتِـــهِ أوَ مَـــا رأيـــتَ الـــوردَ فِـــي شـــجراتِهِ

قـــد جـــاءَ بِالنَّـــارِنْجِ مـــن أَغصـــانِهِ وبِخَجلَـــةِ المعشـــوقِ مـــن وَجَنَاتِـــهِ

وكســـاهُ مولانـــا غلائـــلَ سَـــيْفِهِ يومـــاً يُسَـــرْبِلُهُ دمـــاء عُدَاتـــهِ

فالتّركيب (ضحك الزّمان) يشتمل على صورة استعاريّة؛ إذ يشبّه الشّاعر الزّمان بالإنسان، وقد حذف المشبّه به وكنّى عنه بشيء من لوازمه وهو الضّحك، واللازم هنا يشير إلى السّعادة، لتأتي الصّور اللاحقة متوافقة مع سعادة هذا الإنسان (صورة الورد في الأغصان، النارنج) ليكون البناء الاستعاريّ ممتداً في تأثيره إلى لاحق الأبيات، ويصل الامتداد إلى البيت الثّالث (صورة السّيف المغمّس بدماء الأعداء)، لتكون صورة (ضحك الزّمان) الاستعارية ممتدة في تأثيرها إلى بناء لاحق الصّور في الأبيات، وهو ما يثبت امتداد الأثر الفنّيّ للصّورة الاستعارية المكنية إلى عناصر التّصوير الأخرى في النّص وتأثيرها فيها، كما هو الحال عند المتنبّي.

رابعاً: بلاغة الاستعارة عند الشّاعرين باعتبار اللّفظ الاستعاريّ:

يُقسّم البلاغيّون الاستعارة باعتبار اللفظ الاستعاريّ إلى قسمين رئيسين، استعارة أصليّة، واستعارة تبعيّة؛ أما الاستعارة الأصليّة فهي ما كان اللفظ المُستعار أو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسماً من الأسماء الجامدة، أي غير مشتق [23]، أمّا الاستعارة التّبعيّة فهي على العكس من ذلك؛ أي ما كان اللفظ المُستعار أو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسماً مشتقاً؛ أي غير جامد، أو فعلاً؛ أي ما كان غير الاسم الجامد [24]، وفيما يأتي نتابع بناء هذين النّوعين عند شاعرينا.

من **الاستعارة الأصليّة** عند المتنبّي قوله: [25] /الطّويل/

وَلَمّـــا اِلتَقَينـــا وَالنَـــوى وَرَقيبُنـــا غَفـــولانِ عَنّـــا ظِلـــتُ أَبكـــي وَتَبسِـــمُ

فلَـــم أَرَ بَـــدراً ضـــاحِكاً قَبـــلَ وَجهِهـــا وَلَـــم تَـــرَ قَبلـــي مَيِّتـــاً يَـــتَكَلَّمُ

ظَلـــومٌ كَمَتنَيهـــا لِصَـــبٍّ كَخَصـــرِها ضَـــعيفِ القُـــوى مِـــن فِعلِهـــا يَـــتَظَلَّمُ

والتّركيب (بدراً ضاحكاً) يشتمل على استعارة أصليّة؛ إذ شبّه الشّاعر وجه المحبوبة بالبدر، واللفظ الذي جرت فيه الاستعارة (المستعار) هو لفظ البدر وهو لفظ جامد غير مشتق، ليكون البناء الاستعاريّ ذا أثر فنّيّ عالٍ عبر ارتباطه بما بعده؛ فتركيب الشّطر الثّاني يرتبط على المستوى التّركيبي (حرف الواو) بتركيب الشّطر الأوّل، وبناؤه يتناغم معه (لم أر، لم تر)، وأيضاً لفظ الظّرف (قبل)، وعلى المستوى الصّوتي حرف الدّال في

[23] ينظر البلاغة فنونها وأفنانها، فضل عباس، دار الفرقان – الجزائر، ط11، 2007 ، ص189 .

[24] ينظر علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص183 .

[25] ديوان المتنبي، 81/4 .

لفظ المشبّه به (بدراً) الذي يعدّ من الحروف الجزلة؛ فهو حرف مجهور شديد[26] يشكّل مقابلاً لحرف القاف وهو أيضاً من الحروف الشديدة [27] ، ليكون أثر البناء الاستعاري ممتداً على المستوى التأثيريّ إلى الشّطر الثّاني ليرسم الشّاعر صورة تكلّم الميت التي تعدّ امتداداً فنّياً لصورة البدر في الشّطر الأوّل، هذه الصّورة التي نلاحظ امتداداها إلى البيت التّالي (لفظ خصرها) فيرتبط هذا اللفظ مع لفظ (وجهها) على المستوى الدّلاليّ، ليكون الأثر الفنّي متكاملاً عبر الارتكاز على نقطة مركزيّة هي الاستعارة الأصليّة، وامتداداتها التّأثيريّة.

وتدخل الاستعارة الأصليّة في صلب البناء الدّاخليّ لقصيدة ابن درّاج القسطليّ، فتسهم في إطلاق الأثر الفنّيّ عبر التّأثير في التّراكيب المحيطة بها من خلال التّرابط المباشر أو غير المباشر معها، ومن ذلك قوله: [28] /المتقارب/

ومِـــنْ دوننـــا آنِســـاتُ الـــدِّيارِ ... نِهـــابَ الحِمـــى مُوحِشـــاتِ الطُّلُـــولِ

يُهَـــيِّجُ فِيهَـــا زَفيـــرُ الرِّيـــاحِ ... مـــدامِعَ شَـــجوِ السَّـــحابِ المُخيـــلِ

وتلطِـــمُ فِيهَـــا أَكُـــفُّ البُـــرُوقِ ... خُـــدُودَ عِـــرَاصٍ علينـــا ثُكُـــولِ

تَظَلَّـــمُ مـــن هـــاطِلاتِ الغَمـــامِ ... وتَشـــكو مِـــنَ الـــريحِ جَـــرَّ الـــذُّيولِ

وارتكز البناء الاستعاريّ في البيت الثّاني على لفظ (زفير) وهو اسم جامد غير مشتق، ليشبّه الشّاعر عبره الرّياح بالإنسان، ونلاحظ أنّ البناء الاستعاريّ امتاز بالبراعة؛ إذ إنّ الشّاعر اختار لفظاً تكراريّاً (الزّفير عند الكائن الحي كما الشّهيق إجراء تكراريّ دائم للحياة)، والرّياح تهبّ بشكلٍ تكراريّ، ليكون اختيار لفظ الاستعارة موفقاً بما يتلاءم ولفظ المستعار له، بغية شحنها تأثيريّاً، هذا الشّحن الذي أدّى دوره فقاد إلى تأثير عالٍ أسهم في رسم صورة في الشّطر الثّاني من البيت ذاته وهي صورة (شجو السّحاب) ليكون ارتكاز هذه الصّورة على لفظ من ألفاظ الطّبيعة كما الصّورة الأولى، وهو من الأمور المعروفة عند الشّاعر الأندلسيّ الذي افتُتن بالطّبيعة الأندلسيّة الفاتنة، فانعكس هذا الافتتان على الشّعر، فكانت " المُلهم الأوّل لكلّ كاتب وكل شاعر " [29]، وهنا الصّورتان ارتكزتا على عناصر الطّبيعة، لتسهم الصّورة الاستعاريّة الأولى في بناء عناصر الصّورة الثّانية (عنصر الطّبيعة)، ولا يقتصر أثرها الفنّيّ على الصّورة الثّانية ضمن البيت؛ إذ نلاحظ لفظ (بروق) الذي يشتمل هو الآخر على مجاز لغويّ قائم على استعارة أصليّة فلفظ الاستعارة هو (كف) وهو جامد، ليكون بناء هذه الصّورة متأثّراً بالصّورة الاستعاريّة الأولى أيضاً، والدّليل قيامها على عنصر من عناصر الطّبيعة أيضاً (البرق)، وهذا التّأثير وصل إلى البيت الأخير (لفظ الغمام) ليكون البناء المتكامل لهذا المشهد

---

[26] ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، حسن عباس، ص66 .

[27] ينظر المرجع نفسه، ص141 .

[28] ديوان ابن درّاج القسطلي، ص78 .

[29] ملامح الشّعر الأندلسي، د. عمر الدقاق، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978، ص205 .

الطّبيعيّ المُشبع بالاستعارات متأثراً وقائماً بمجمله على الاستعارة الأولى، التي امتد أثرها ليشمل البناء التأثيريّ للأبيات اللاحقة.

وكما الاستعارة الأصليّة تؤدّي **الاستعارة التّبعيّة** دوراً فاعلاً في البناء الفنّيّ التأثيريّ في شعر المتنبي وابن درّاج، أمّا المتنبيّ فنلاحظها مثلاً في قوله من قصيدة (واحرّ قلباه) والتي قالها معاتباً سيف الدّولة: [30] /البسيط/

وَمُرْهَـفٍ سـرْتُ بـينَ الجَحْفَلَيـنِ بـهِ حتَّـى ضـرَبْتُ وَمَـوْجُ المَـوْتِ يَلْتَطِـمُ

فالخَيْـلُ وَاللّيْـلُ وَالبَيْـداءُ تَعرِفُنـي وَالسّـيفُ وَالـرّمحُ والقرْطـاسُ وَالقَلَـمُ

صَـحِبْتُ فِـي الفَلَـواتِ الـوَحشَ منفَـرِداً حتَّـى تَعَجّـبَ منـي القُـورُ وَالأكَـمُ *

فالتّراكيب (الخيل تعرفني)، و(الليل يعرفني)، و(البيداء تعرفني) تشتمل على استعارات أساسها الفعل (تعرفني)، وهو ليس اسماً جامداً ليشبّه الشّاعر كلّاً من الخيل، والليل، والبيداء وهي الصّحراء [31]، ... بالإنسان، والاستعارة هنا تدخل في صلب البناء الدّاخليّ للأبيات، ونلاحظ على المستوى الدّلاليّ اختيار ألفاظ الطّبيعة لتكون ركيزة للاستعارة، وعلى المستوى التّركيبيّ نلاحظ أنّه جعلها في موضع الابتداء ليكون الأثر الخياليّ للصّورة أقوى؛ فعند تقديم لفظ (البيداء) بكل محتوياتها ثم جعلها تعرفه ثانياً يُحدث أثراً أقوى على المستوى التأثيريّ، وبناء الاستعارات في هذا الشّطر قائم على ألفاظ الطّبيعة التي شكّل رحابها ميداناً للشّاعر العبّاسيّ أيضاً [32]، ليأتي بناء الشّطر الثّاني امتداداً للبناء الاستعاريّ في الشّطر الأوّل مع الاختلاف في الارتكاز على ألفاظ الطّبيعة؛ فـ(السّيف)، و(الرّمح)، ... تعرفُ الشّاعر ليطلق العنان للفخر الذّاتي عبر التّرابط بين البناء الاستعاريّ في الشّطر الأوّل، والبناء الاستعاريّ في الشّطر الثاني الذي جاء امتداداً للأوّل، وذلك من خلال تأثيره في البناء اللغويّ العميق، ليمتد هذا التّأثير إلى البيت اللاحق (لفظ الفلوات) على المستوى الدّلاليّ، ولفظ التّعجّب في الشّطر الثّاني من هذا البيت يتناسب (على المستوى الدّلاليّ) مع دلالة الفخر النّاجمة من الاستعارات المتكرّرة السّابقة، ليحدث تكامل دلاليّ فنّي على مستوى اللغة العميقة ركيزته البناء الاستعاريّ ودوره التأثيريّ الفنّيّ الممتد .

وعلى غرار المتنبّي ينسج ابن درّاج القسطلّي الاستعارة التّبعيّة على نحو لا يخلو من الأثر الفنّيّ العالي، يقول في لبيب العامري ** : [33] /الكامل/

---

[30] ديوان المتنبي، 369/3 .

* القور: جمع قارة، وهي الأكمة (ينظر الدّيوان، ص369) .

[31] ينظر لسان العرب، ابن منظور، مادة بيد .

[32] ينظر الشعر والشّعراء في العصر العباسي، د. مصطفى الشّكعة، دار العلم للملايين – بيروت، ط1: 1979 ، ط6: 1986 ، ص768 – 769 .

** هو لبيب الصقلي العامري كان من موالي الدولة العامريّة : ينظر حاشية الدّيوان، ص109 .

[33] ديوان ابن درّاج القسطلي، ص109 .

هـــل تَثنِـــيَنَّ غُـــرُوبَ دمـــعٍ ســـاكِبِ مَـــنْ شـــامَ بارِقَـــةَ الغمـــامِ الصَّـــائِبِ

أَبَـــتِ العزيمـــةُ مِـــنْ فُـــؤادٍ جامِـــدٍ أَنْ تســـتقيدَ لِمـــاءِ جَفـــنٍ ذائـــبِ

والتّركيب (أبت العزيمة) يشتمل على تشبيه العزيمة بالإنسان، عبر الارتكاز على لفظ غير أصليّ (أبت)؛ فهو فعل، ليكون البناء الفنّيّ في البيت الأوّل بمنزلة التّقديم أو التّمهيد للاستعارة بهذه القوّة، فالتركيب (غروب دمع ساكب) المرتكز على لفظ (ساكب) في إطلاق غزارة الدّمع يمثّل تمهيداً مناسباً لإطلاق الاستعارة بهذه الطّاقة التّأثيريّة العالية؛ فالارتباط بينهما واضح (دمع – عزيمة) ليكون التّواصل على المستوى اللغويّ العميق نواة الأثر الفنّيّ المترامي الأطراف، وأساسه الاستعارة التي نجح الشّاعر عبر أثرها الفنّيّ في إطلاق الأثر في الشّطر الثّاني من البيت نفسه عبر لفظ الفعل (تستقيد) بصيغة المضارعة ليتجاوب في الفعالية مع الصيغة الصّرفية (ساكب) على المستوى الصّرفيّ، ولفظ (الجفن) يرتبط مع الدمع في البيت الأوّل، لتشكّل الاستعارة جسراً فنّيّاً يصل أجزاء البيتين فنيّاً عبر ترابطها مع البيت الأوّل بشطريه والشطر الثّاني من البيت الثّاني الذي يرتبط بدوره – عبرها – مع البيت الأوّل، فيكون أثر الاستعارة الفنّيّ هنا محورياً في تحقيق الانسجام بين أجزاء العناصر السّياقيّة التي اشتملت على ألفاظ معبّرة ومتوائمة ومرتكزة على بعضها في تحقيق الفاعليّة؛ إذ إنّ الشّاعر الأندلسيّ عموماً لم يعمد إلى تحميل الألفاظ ما لا تطيق من المعاني الكثيرة والمزدحمة [34]، بل عمد إلى تحقيق نوع من التّوازن والتّبادليّة في تحقيق الفاعليّة المعنويّة (على المستوى المعجميّ)، ليحث الانسجام والتّكامل من خلال التّرابط السّياقيّ، وبالارتكاز على فاعليّة الصّورة الاستعاريّة يحدث البثّ الفنّيّ عبر الرّبط الفنّيّ بين الجزئيات ضمن السّياق والعناصر السّياقيّة، ليكون دور الصّورة الاستعاريّة مركزيّاً في التّكامل الفنّيّ التّأثيريّ.

خامساً: بلاغة الاستعارة عند الشّاعرين باعتبار ما يتّصل بها من الملائمات:

قسم البلاغيّون الاستعارة وفقاً لما يتّصل بها من الملائمات إلى ثلاثة أنواع: المرشّحة وهي ما ذُكر معها ملائم المشبّه به (المستعار منه)، والمجرّدة: وهي ما ذُكر معها ملائمٌ للمشبّه (المستعار له) [35]، والمطلقة: وهي ما خلت من ملائم المشبّه والمشبّه به ، أو ما ذُكر معها ما يلائم المشبّه والمشبّه به معاً [36] ، وفيما يأتي نتابع بناء هذه الأنواع وأثرها في شعر شاعرينا.

يكثر استخدام **الاستعارة المرشّحة** عند المتنبّي، ومن استخدامه لها قوله في رثاء جدّته : [37] /الطّويل/

أَلا لا أُري الأَحـــداثَ حَمـــداً وَلا ذَمّـــا فَمـــا بَطشُـــها جَهـــلاً وَلا كَفُّهـــا حِلمـــا

[34] ينظر دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، أ.د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون – طرابلس – لبنان، د.ط، 2006، ص284 .

[35] ينظر علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص186 – 187 .

[36] ينظر المرجع نفسه، ص189 .

[37] ديوان المتنبي، 102/4 .

إلــى مِثـلِ مـا كـانَ الفَتـى مَرجِـعُ الفَتـى يَعــودُ كَمــا أُبــدي وَيُكــري كَمــا أَرمــى

لَـــكِ اللهُ مِـــن مَفجوعَـــةٍ بِحَبيبِهـــا قَتيلَـــة شَـــوقٍ غَيـــرِ مُلحِقِهـــا وَصـــما

ونلاحظ تشبيه الأحداث بالمقاتل الذي يقتل بلا رحمة (فما بطشها: أي بطش الأحداث)، ليستحضر الشّاعر في بنائه الاستعاريّ ملائماً للفظ المشبه به (وهو الإنسان المقاتل) وهو لفظ (كفّها)، وهنا البناء الاستعاريّ قادر على إطلاق الأثر الفنّيّ عبر التّأثير النّفسيّ وتحريك مشاعر المتلقي؛ إذ إنّ هذا التّركيب يشتمل على حزن وغضب في آنٍ معاً؛ حزن وغضب لما فعلت به الأحداث، ليكون هذا الحزن عاملاً لإثارة التّعاطف؛ ولتكون بلاغة البناء الاستعاريّ هنا قائمة برمّتها على هذا التّحريك لمشاعر المتلقي على نحو واسع، وإثارة تعاطفه؛ فقد ربط عبد القاهر الجرجانيّ بين بلاغة الكلام وتأثيره في النّفس؛ معللاً الكلام البليغ بأثره النّفسيّ، وقدرته على إحداث هذا الأثر [38]، ولعل لفظ (بطشها) على المستوى الدّلاليّ هو المحرّض الرّئيس على هذا الإطلاق للمشاعر التي تحيل إلى التّعاطف،؛ إذ يكشف عن هول الحدث، وأثره في نفس الشّاعر، هذا الأثر الذي يتجسّد واقعاً عبر لفظ (مفجوعة) في البيت الثّالث الذي يعدّ امتداداً لهذا البناء الاستعاريّ المفعم بالعواطف الجيّاشة، فيصل الأثر الفنّيّ للاستعارة المرشّحة إلى البيت الثّالث، ليدخل في صلب بنائه، فبعد التّركيب (لك الله) يأتي لفظ (مفجوعة) على المستوى الصّرفيّ ليكشف هول الألم الذي يجتاحه، بما يحقق تفاعلاً واسعاً من قبل المتلقّي؛ عبر التّعاطف الذي يُحدثه.

ومن دخول الاستعارة المرشحة في صلب البناء الدّاخلي للقصيدة عند ابن درّاج قوله في المديح: [39] /الطّويل/

رَدَدْتَ نظـــامَ المُلـــكِ فِـــي عِقـــدِ سِـــلكِهِ وَمَـــا كَـــانَ إِلّا صُـــوفَةً فِـــي يَـــدَيْ خَرْقـــا

وأَضْـــحكْتَ سِـــنَّ الـــدَّهرِ مِـــن بَعـــدِ مُقلَـــةٍ مـــدامِعُها شـــوقاً إِلَـــى الحَـــقِّ مَـــا تَرْقـــا

وقلَّـدْتَ والـــي العهـدِ * سَـيفاً إِلَـى العِـدى فســـارَ كَـــأَنَّ الشَّـــمسَ قُلِّـــدَتِ البَرقـــا

وَســـيطَيْ سَـــمَاءٍ قَـــدْ جَعَلْـــتَ نُجُومَهـــا صـــفائِحَ بـــيض الهِنـــد والأَسَـــلَ الزُّرقـــا

والبناء الاستعاريّ في البيت الثّاني (أضحكت سنّ الدّهر) يشتمل على مُلائم للمشبّه به (وهو الإنسان؛ فقد شبّه الشّاعر الدّهر بالإنسان ولازم الاستعارة المكنيّة هو لفظ الفعل /أضحكت/)، وهذا المُلائم هو اللفظ (مُقلة بعد لفظ سنّ)، وهي من أعضاء جسم الإنسان، ليكون ذكرها على نحو متتالٍ داعماً لفعل الإضحاك، وإذن داعماً لقدرة الممدوح التي تجاوزت كلّ حدود بعد أن نجح في التأثير في الدّهر الذي يُمثّل عنصراً هدّاماً

[38] ينظر أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1409هـ – 1988م، ص98 .

[39] ديوان ابن درّاج القسطلي، ص67 .

* المقصود ابنه محمد بن سليمان بن الحكم .

في الذّهنيّة العربيّة، وبذلك لا يختلف التّركيب الاستعاريّ ضمن غرض المديح في هذا العصر (الأندلسيّ) عنه في الأدب العبّاسيّ؛ فـ " الشّعر الأندلسيّ بمجمله شديد الشّبه بالشّعر العبّاسيّ، لا سيّما فنّ المديح الذي حافظ فيه الشّعراء على الأسلوب المشرقيّ " [40]، وهنا الأسلوب عند ابن درّاج يُظهر هذا الشّبه ولا سيّما مع شعر المتنبّي، فإظهار قدرة الممدوح على التّحكم بالدّهر ضمن البناء الاستعاريّ هو أحد أساليب المتنبّي في مديحه، وهنا أظهر الشّاعر القدرة على أنّها غير عاديّة، عبر جعلها مُضاعفة (على المستوى الدّلاليّ) من خلال لجوئه إلى أكثر من مُلائم ضمن الاستعارة المرشّحة (سن + مقلة)، لتكون قدرة (الإضحاك) عالية؛ وإذن قدرة التّأثير عالية .

وامتدّ تأثير الاستعارة المرشّحة الفنّيّ إلى مُجمل الأبيات اللاحقة؛ إذ برزت صورة انقياد الشّمس في البيت التّالي، لتشكّل امتداداً تأثيريّاً فنّيّاً بارزاً؛ فالقدرة على التّحكم بالشّمس ليست بعيدة عن القدرة على التّحكم بالدّهر، لتبرز هذه الصّورة على أنّها امتدادٌ مباشر للصّورة الاستعاريّة السّابقة، وكذلك صورة التّحكّم بالسّماء في البيت الرّابع من تأثيرات الامتداد للبناء الاستعاريّ السّابق الذي ينضح قوّة تأثيريّة، هذه القوّة التي بلغ امتداد تأثيرها البناءَ الدّاخليّ للأبيات اللاحقة، فدخلت في صلب القدرة التأثيريّة للبناء الفنّيّ الكلّي في النّص؛ عبر التّأثير المباشر لها في بناء الصّور التي وردت في هذه الأبيات، ليكون التّقارب في القدرة التّأثيريّة لها مع الاستعارة المرشّحة عند المتنبّي واضحاً.

ولا تغيب **الاستعارة المجرّدة** عن شعر المتنبّي؛ إذ تبرز في أشعاره على اختلاف أغراضها، ومن ورودها في معرض الرّثاء قوله: [41] /البسيط/

سُبحانَ خالِقِ نَفسي كَيفَ لَذَّتُها ... فيما النُفوسُ تَراهُ غايَةَ الأَلَمِ

الدَّهرُ يَعجَبُ مِن حَملي نَوائِبَهُ ... وَصَبرِ جِسمي عَلى أَحداثِهِ الحُطُمِ

وَقتٌ يَضيعُ وَعُمرٌ لَيتَ مُدَّتَهُ ... في غَيرِ أُمَّتِهِ مِن سالِفِ الأُمَمِ

أَتى الزَمانَ بَنوهُ في شَبيبَتِهِ ... فَسَرَّهُمْ وَأَتَينَاهُ عَلى الهَرَمِ

ويبرز التّركيب الاستعاريّ القائم على (لفظ الدّهر) أيضاً في البيت الثّاني؛ إذ يشبّه الشّاعر الدّهر بالإنسان عبر استعارة مكنيّة، ولازمها فعل التّعجّب (يعجب)، ليستحضر مُلائماً للمشبّه، وهو لفظ (نوائبه) وهو لفظ مُصاحب للدّهر ويعني مصائب الدّهر ونكباته، ليكون استحضاره دعماً لفاعليّة الصّورة الاستعاريّة بما يتلاءم والمقام العام (مقام الرّثاء والحزن)؛ إذ إنّ ذكر لفظ المصائب من شأنه الإحالة إلى المصيبة التي يتحدّث عنها في الأبيات، ولفظ (الحطم) في ختام البيت – وهو اسم من أسماء النّار [42] – يعدّ تفاعلاً مع هذا الإطلاق التّأثيريّ للصّورة الاستعاريّة (من خلال ذكر الملائم للمشبّه)؛ فلفظ (النّار وهو الحطم في النّص) يحيل

[40] المديح في الشّعر العربي، سراج الدين محمد، دار الرّاتب الجامعية – بيروت، د.ط، د.ت، ص66 .

[41] ديوان المتنبي، 163/4 .

[42] ينظر اللسان، مادة: حطم .

إلى اللّوعة، ويحيل إلى حجم تأثر الشّاعر نفسيّاً، ويمتد أثر الاستعارة بهذه القدرة التّأثيريّة العالية إلى البيت الثّالث، فالتّركيب (وقت يضيع) يكشف مشاعر ألم تتفاعل مع لفظ (النّار) الذي هو من تأثيرات الاستعارة وامتداداتها، ليكون امتدادها على نحو غير مباشر إلى هذا البيت من خلال هذا التّفاعل.

واستحضار لفظ (الزّمان) في البيت الرّابع من شأنه أن يجعله مُعادلاً موضوعيّاً للفظ الدّهر المتعجّب ضمن البناء الاستعاري؛ فلفظ (الزّمان) من شأنه أن يكشف عن أفعال قام بها أحزنت الشّاعر، فهو يكشف عن قسوة مماثلة لقسوة الدّهر؛ إذ يعدّ هذا اللفظ (على المستوى الدّلاليّ) من تفاعلات البناء الاستعاريّ التّأثيريّة على المستوى العميق، ليكون امتداد الأثر الفنّيّ للبناء الاستعاريّ السّابق شاملاً، وجزءاً من البناء الفنّيّ الكلّيّ في النّص.

ومن بروز الاستعارة المجرّدة عند ابن درّاج القسطليّ على نحو لا يقلّ فاعليّة عند المتنبي قوله: [43] /الطّويل/

تصـــاويرَ نـــاسٍ مُهْطِعـــينَ لِصـــورَةٍ يُكَلِّمُهُـــمْ منهـــا سَـــفيهٌ ومَيَّـــانُ

فللهِ عَـــزْمٌ رَدَّ فِـــي الحـــقِّ رُوحَـــهُ وأَوْدى بِـــهِ فِـــي الأرض زُورٌ وبُهتـــانُ

وقُلـــتَ لعـــاً للعـــاثِرِينَ كَأَنَّـــهُ نُشـــورٌ لقـــومٍ حـــانَ مـــنهمْ وَقَـــدْ حـــانُوا

وأصـــبحَ أهـــلُ الحَـــقِّ فِـــي دارِ حقِّهِـــمْ ونَحـــنُ لهـــم فِـــي الله أهـــلٌ وإِخـــوانُ

والاستعارة المجرّدة في التّركيب (ردّ في الحقّ روحه)؛ إذ شبّه الشّاعر الحقّ بالإنسان، ولازم الاستعارة المكنيّة المجرّدة هو لفظ (روحه)، ليستحضر مُلائماً للمشبّه في الشّطر الثّاني، وهو لا يظهر إلا عبر الثّنائيّات الضّديّة؛ فاللفظ (زور) إلى جانب اللفظ (بهتان) يحيلان إلى نقيض الحق (الباطل)؛ فهما نقيضه تماماً، ليشكلا عبر ثنائيّة ضدّيّة دفعاً للأثر الفنّي للصّورة الاستعاريّة، لينجح الشّاعر في تفعيل طاقتها التّأثيريّة على نحو عالٍ من خلال الحركة الدّيناميّة النّاجمة عن استحضار النّقيض للفظ المشبّه ضمن ما يُلائمه في الذّهنيّة؛ فـ " الجمع بين طرفي ثنائيّة ضدّيّة يُولّد مسافة من التّوتّر يتولّد عنها حركة ديناميّة فاعلة، فللتّضاد أهميّة كبرى في إيجاد شبكة علاقات تتنامى فيها الأنساق المتضادة بهدف الوصول إلى مفهوم الوحدة أو الانسجام " [44]، فهنا استحضار الضّد يهدف إلى تحقيق الانسجام على مستوى البناء اللغويّ العميق للاستعارة، بما يدعم تفعيل طاقتها التّأثيريّة لتبلغ قدرتها الحدّ الذي يمكّنها من رسم معالم تأثيريّة ضمن بناء الأبيات اللاحق، ومن ذلك صورة (أهل الحق) في البيت الرّابع التي تعدّ امتداداً مباشراً للصّورة الاستعاريّة السّابقة من خلال أسلوب التّكرار المباشر لأحد أركانها (لفظ الحق)، ليكون أثر الصّورة الفنّيّة الاستعاريّة على نحو مباشر في البناء الدّلاليّ اللغويّ.

[43] ديوان ابن درّاج القسطلي، ص58 .

[44] الثنائيات الضّدية بحث في المصطلح ودلالاته، سمر الدّيوب، المركز الإسلاميّ للدراسات الاستراتيجيّة العتبة العبّاسيّة المقدّسة، ط1، 1439هـ – 2017م، ص34 – 35 .

كما يبرز هذا التّأثير على المستوى الصّوتيّ في البناء الإيقاعيّ من خلال سيطرة الحروف الجزلة الشّديدة في البناء النّغميّ على صعيد الموسيقا الدّاخليّة وهي القاف (امتداد للفظ الحق)، وأيضاً حرف الدّال (امتداد للفظ ردّ) في التّركيب الاستعاريّ [45]، ليكون امتداد الأثر الفنّيّ النّغميّ للبناء الاستعاريّ ممتداً على مدار الأبيات (لقوم: في البيت الثّالث)، (التّركيب دار الحقّ: في البيت الرّابع)، ليحدث تفاعل بين المستوى الدّلاليّ والمستوى الصّوتيّ على صعيد التّوافق والانسجام التّأثيريّ الذي تُحدثه الاستعارة على مدار الأبيات .

وأيضاً يعمد المتنبي إلى استعمال **الاستعارة المطلقة** في أشعاره، ومن بروزها في شعره قوله في عزاء عبدٍ: [46] /الطّويل/

وَإِنّـــي وَإِن كـــانَ الـــدَفينُ حَبيبَـــهُ ... حَبيـــبٌ إِلـــى قَلبـــي حَبيـــبُ حَبيبـــي

وَقَـــد فـــارَقَ النـــاسُ الأَحِبَّـــةَ قَبلَنـــا ... وَأَعيـــا دَواءُ المَـــوتِ كُـــلَّ طَبيـــبِ

سُـبِقنا إِلـى الـدُنيا فَلَـو عـاشَ أَهلُهـا ... مُنِعنـــا بِهـــا مِـــن جَيئَـــةٍ وَذُهـــوبِ

والاستعارة المطلقة في قوله (دواء الموت)؛ فشبّه الموت بالمرض وحذف المشبّه به، والمُلائم للمشبّه لفظ (فارق)؛ فالفراق مُرتبط ومُلائم للموت، والملائم للمشبّه به لفظ (طبيب)، وهنا قامت الاستعارة المطلقة على ذكر مُلائم للطرفين، ليدخل البناء الاستعاريّ في صلب البناء الدّاخليّ للأبيات؛ فالملائمات لا تقتصر على هذا البيت؛ إذ نلاحظ في البيت الأول لفظ (دفين) ليحيل إلى الموت المرتبط بالمرض؛ فيحدث التّرابط ضمن ما يُعرف بالانسجام الذي يحيل إلى العلاقات التي تربط معاني الجمل في النّص [47]، بما يسهم في تحقيق الوحدة العضويّة (والتي تحيل إلى " التحام النّص الإبداعيّ وارتباط أجزائه من جهة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر ارتباطاً عفوياً " [48]) على مستوى فنّيّة النّصّ بوصفة بنية لغويّة فنّيّة، وهنا الانسجام مُتحقّق بين البناء الاستعاريّ بما يُحدثه من أثر فنّيّ وأجزاء النّص الأخرى (البيت الأول)، ليعود التّوافق إلى الظّهور في البيت الثّالث، والحديث عن عيش النّاس بما يحيلنا إلى علاقات الحضور والغياب على مستوى الثّنائيّات الضّديّة – التي تحدّثنا عنها سابقاً –، فيرتبط هذا اللفظ بالموت (بالتّركيب الاستعاريّ) على نحو مباشر (على المستوى الدّلاليّ)، الأمر الذي يجعل الاستعارة المطلقة هنا داخلة – عبر امتداد ملائماتها إلى كلّ الأبيات – في صلب البناء الدّاخليّ لكلّ الأبيات، ليمتد تأثيرها الفنّيّ إليها.

وتظهر الاستعارة المطلقة عند القسطلّيّ الذي ينسجها على منوال المتنبّي ذاته (يذكر ملائماً لكل طرف)، يقول القسطلي: [49] /المنسوخ/

---

[45] ينظر دلالات حرف القاف والدّال في كتاب خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة– ، حسن عباس (وقد تمت الإشارة إليهما سابقاً) .

[46] ديوان المتنبي، 49/1 .

[47] ينظر علم اللغة النّصيّ بين النّظرية والتّطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء – القاهرة، ط1، 2000م، 94/1 .

[48] الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربيّ –دراسة–، د. عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، 1992، ص275 .

[49] ديوان ابن درّاج القسطلي، ص41 .

إنْ كَـــانَ وَجْـــهُ الربيـــع مُبتســـماً فالسَّوسَـــــنُ المُجْتلـــــى ثنايـــــاهُ

يـــا حســـنَهُ سِـــنَّ ضـــاحِكٍ عَبِـــقٍ بطيـــــبِ ريـــــحِ الحبيـــــبِ رَيَّـــــاهُ

خـــافَ عَلَيْـــهِ الحســـودَ عاشِـــقُهُ فاشـــــتَقَّ مـــــن ضِـــــدِّه فسَـــــمَّاهُ

والاستعارة في التّركيب (وجه الربيع) ليشبّه الشّاعر الرّبيع بالإنسان، واللازم في الاستعارة المكنيّة لفظ (وجه)، والملائم للمشبّه (لفظ: السّوسن فهو يرتبط بالرّبيع على نحو مباشر)، والملائم للمشبّه به لفظ (مبتسماً: وهو مرتبط بالإنسان)، ليكون البناء الاستعاريّ (الذي لا يخلو من روح البناء الاستعاريّ المشرقيّ؛ إذ إنّ الشّعر الأندلسيّ وفقاً لكثيرين نبع من بحر الشّعر المشرقيّ [50]) ممتداً في تأثيره إلى الأبيات الأخرى؛ إذ تلقي الاستعارة المطلقة بظلالها على بناء هذه الأبيات؛ فالتّركيب (سنّ ضاحك) في البيت الثّاني يتلاءم دلاليّاً مع صورة الإنسان، ووجهه ، ليكون امتداد الاستعارة إلى هذا البيت على نحو واضح وعميق (على المستوى الصّرفي الصّيغة ضاحك تتلاءم والصّيغة مبتسم صرفيّاً /كلاهما اسم فاعل/)، والحسود في البيت الثّالث هو إنسان، ويرتبط بالحبيب في البيت الثّاني، ليكون الارتباط مع الاستعارة في البيت الأوّل على نحو غير مباشر – مروراً في البيت الثّاني –، وهنا تظهر القدرة الفنّيّة في تفعيل بناء الأنسجة الفنّيّة على المستوى اللغوي الباطني العميق؛ إذ يتم تفعيل الرّوابط على نحو خفيّ، بما يحقّق فاعليّة الأثر الفنّيّ على نحو عالْ.

وعلى المستوى الصّوتيّ يتفاوت الإيقاع بين الارتفاع والانخفاض بالاعتماد على نغم الحروف؛ فحرف الجيم ضمن بناء الاستعارة المكنيّة المطلقة (لفظ وجه) يرفع الشّدّة الإيقاعيّة لما يمتاز به من شدّة [51]، يقابله حرف الضّاد في البيت الثّاني (ضاحك) الذي يعدّ جزءاً من امتداد تأثير الاستعارة [52]، وحرف الخاء في البيت الثّالث (خاف)، بينما يقابل هذه الأصوات الشّديدة أصوات خافتة مثل (حرف الميم: لفظ مبتسم) الذي يتعاون مع حرف السّين ضمن اللفظ ذاته هذا الحرف " المتماسك النّقي الذي يوحي بإحساسٍ لمسيٍّ بين النّعومة والملاسة " [53]، ويظهر هذا الحرف في البيت الثّاني (حسنه)، وفي البيت الثّالث (الحسود)، ليكون التّفاوت النّغميّ الإيقاعيّ في الأبيات جزءاً من تأثيرات الاستعارة الفنّيّة، وامتدادها التّأثيريّ الذي انعكس على الأبيات، وبنائها الدّلاليّ والإيقاعيّ، لتظهر قدرة الشّاعر العالية في التّحكّم بالبناء الاستعاريّ، وتحقيق أبعاده التأثيريّة، بما يحقّق انسجام عناصر البناء السّياقيّ الكلّيّة ضمن الأثر الفنّيّ الذي ينطلق من البناء الاستعاريّ، ثمّ يتمّ تعميمه ضمن الأثر الفنّيّ الكلّيّ.

خاتمة:

[50] ينظر تاريخ الفكر الأندلسي، انخل بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، د.ط، د.ت، ص42 .

[51] ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة– ، حسن عباس، ص102 .

[52] ينظر المرجع نفسه، ص155 .

[53] ينظر المرجع نفسه، ص109 .

بعد هذه الدّراسة التّحليليّة لأنواع الاستعارة من الاعتبارات الثّلاثة السّابقة عند المتنبّي وابن درّاج القسطليّ، يمكن استعراض النّتائج الآتية:

- البناء الاستعاريّ عند المتنبّي يتقارب على نحو ملحوظ، وبصورة عامة مع البناء الاستعاريّ عند ابن درّاج القسطليّ على اختلاف أغراض الشّعر عند الشّاعرين.
- دخلت ألفاظ الطّبيعة (ولا سيّما لفظ / البدر/) في صلب البناء الاستعاريّ عند كلا الشّاعرين، ليكون ارتكاز الشّاعرين على هذه الألفاظ جزءاً من بناء قدرة الاستعارة التّأثيريّة.
- برزت أنواع الاستعارة من الاعتبارات الثّلاثة بفروعها عند كلا الشّاعرين على اختلاف الأغراض الشّعريّة، لتكون القدرة الاستعاريّة التأثيريّة ضمن البناء السّياقيّ الكلّيّ عالية .
- غلب على الاستعارة التّبعيّة عند كلا الشّاعرين استعمال لفظ الفعل، وغاب استعمال اللفظ المشتقّ عموماً.
- غلب على الاستعارة المطلقة عند كلا الشّاعرين استعمالها ضمن استحضار ما يُلائم الطّرفين (المشبّه، والمشبّه به)، وغاب استعمالها ضمن غياب استحضار الملائم لأيٍّ منهما عموماً.
- امتاز البناء الاستعاريّ عند كلا الشّاعرين بالكفاءة العالية، هذه الكفاءة التي مكّنته من الامتداد في أثره إلى اللاحق من الأبيات.
- أسهمت الاستعارة والبناء الاستعاريّ عند كلا الشّاعرين في إرساء الانسجام اللغويّ ضمن عناصر علم اللغة النّصيّ، بما يسهم في تحقيق الوحدة العضوية في الأبيات .
- دخلت الاستعارة عند كلا الشّاعرين في صلب البناء الدّلالي للبيت الشّعريّ الذي وردت به، وللنّص عموماً، لتسهم في تحقيق الانسجام المعنويّ ضمن البناء الكلّيّ بما يتوافق والمقام العام للقصيدة.
- امتدّ أثر الاستعارة التأثيريّ ضمن القدرة الفنّيّة التّأثيريّة لها إلى السّابق من الأبيات، واللاحق منها، لتدخل في صلب البناء الفنّيّ النّصيّ الكلّيّ.

فهرس المصادر والمراجع:

1- الاتجاه النّفسي في نقد الشّعر العربيّ –دراسة–، د. عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، 1992 .

2- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1409هـ – 1988م .

3- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين – بيروت، ط15، 2002 .

4- البلاغة فنونها وأفنانها، فضل عباس، دار الفرقان – الجزائر، ط11، 2007 .

5- تاريخ الفكر الأندلسي، انخل بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، د.ط، د.ت.

6- التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م .

7- تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق: د. عبد الحليم النّجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة، د.ط، د.ت .

8- الثنائيات الضّدية بحث في المصطلح ودلالاته، سمر الدّيوب، المركز الإسلاميّ للدراسات الاستراتيجيّة العتبة العبّاسيّة المقدّسة، ط1، 1439هـ – 2017م .

9- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الحميدي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، د.ط، 1966 .

10- خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د.ط، 1998 .

11- دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، أ.د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون – طرابلس – لبنان، د.ط، 2006 .

12- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط3، 1992 .

13- ديوان ابن درّاج القسطلي، تحقيق: د. محمود علي مكّيّ، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق – دمشق، ط1، 1381هـ – 1961م .

14- ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السّقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر – بيروت، د.ط، 1423هـ – 2003م .

15- سر الفصاحة، الخفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1982 .

16- الشّعر والشّعراء في العصر العباسي، د. مصطفى الشّكعة، دار العلم للملايين – بيروت، ط1: 1979 ، ط6: 1986 .

17- الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد علي البجّاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، د.ط، 1986 .

18- علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، د.ط، 1405هـ – 1985م .

19- علم اللغة النّصيّ بين النّظرية والتّطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء – القاهرة، ط1، 2000م.

20- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ط1، 1426هـ-2005م .

21- محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان – بيروت، د.ط، 1977م .

22- المديح في الشّعر العربي، سراج الدين محمد، دار الرّاتب الجامعية – بيروت، د.ط، د.ت .

23- المصباح في المعاني والبيان والبديع، ابن الناظم، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب – القاهرة، ط1، 1989 .

24- معجم البلاغة العربية، أحمد بدوي طبّانة، دار المنارة ودار الرفاعي – الرياض، ط3، 1988 .

25- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان – ناشرون، بيروت، ط2، 2007 .

26- ملامح الشّعر الأندلسي، د. عمر الدقاق، منشورات جامعة حلب، ط3، 1978 .