مجلة أكاديمية شمال
أوروبا المحكمة للدراسات
والبحوث التربوية والإنسانية
ـ الدنمارك

العدد : 21
13/10/2023

التَّصوير البياني في شعر أبي حيان الأندلسي
الاستعارةُ مثالًا

Graphic Imagery in the Poetry of Abou Hayan Al-andulsi : Metaphor as a Case in Point

إعداد

أ.م.د. بدر ربيعان الجريشي الرشيدي
أستاذ الأدب والبلاغة المساعد بقسم
اللُّغة العربيَّة، كلية العلوم والآداب
جامعة طيبة . العلا
brs537@hotmail.com

المستخلص

يُعَدُّ الأدبُ من الميادين الخصبة التي تفتح للباحثين في فنونِ البلاغةِ أبوابًا واسعةً، وآفاقًا رحبةً يلِجُونَ من خلالها إلى معارفَ وعلوم تُنَمِّي عِندَهم ملكةَ الذَّوقِ السليم، وقد حَظِيَ الأدب في عصورِهِ المختلفة باهتمامٍ كبيرٍ من الباحثينَ والدَّارسينَ، بخلاف فترة العصر المملوكي والعثماني التي لم تَنَلْ حظًّا من ذاك الاهتمام؛ فجاءتْ هذه الدِّراسةُ بهدف الوقوف على بعضِ الإشارات البلاغيَّة المتعلِّقة بعلوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، من خلال التَّحليل البلاغي لنماذج من شعر أبي حيَّان الأندلسي، وتقديمِ صورةٍ جماليَّةٍ جديدةٍ فيه؛ لأقفَ على جماليَّة الصورة البيانية، وخروجًا من التجريد إلى التحديد؛ فقد كانت الاستعارة مثالًا للصُّورة البيانيَّةِ، وقد وقع الاختيار على أبي حيَّان الأندلسي؛ لأنَّه لَم يَحْظَ بنصيبٍ كافٍ مِن الدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ، فضلاً عن انتمائِه لعصرٍ شَابَهُ الكثيرُ من الغموض.

اتَّبعتِ الدراسَةُ المنهجَ التَّحليلي النَّقدي؛ اعتمادًا على أهم المصادر والمراجع ذات الصِّلة بموضوع الدِّراسة، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة: أنَّ أبا حيان كان ممَّن اشتُهِروا بمهارتهم في صياغة استعارات حية في شعره يمكن أن تأسر القراء وتجلبهم إلى عالمه؛ فقد كان بارعًا في الاستخدام المجازي للغة والتَّصوير، كما أنَّ استعاراته تعمل على جلب القراء إلى عالمه، ونقلهم إلى مكان من الجمال والغموض؛ فقد كان كثيرًا ما يستخدم الاستعارة لإنشاء مقارنات حية وخياليَّة بين الأشياء أو الأفكار المختلفة، وفي شعره شواهد كثيرة تدلُّ على ذلك.

كلمات مفتاحية: الاستعارة، الصُّورة البيانيَّة، أبو حيَّان، الشعر المملوكي.

ABSTRACT

Literature is one of the fertile fields that open wide doors for researchers in the arts of rhetoric, and broad horizons, through which they access knowledge and sciences that develop in them the faculty of good taste. of that interest; This study came with the aim of identifying some rhetorical signs related to the sciences of rhetoric (meanings, eloquence, and badi'), through rhetorical analysis of samples from Abu Hayyan Al-Andalusi's poetry and presenting a new aesthetic image in it, to stand on the aesthetics of the graphic image, and exit from abstraction to specification, as metaphor was an example For the graphic image, the choice fell on Abu Hayyan Al-Andalusi; Because he did not receive a sufficient share of the rhetorical and critical lesson, in addition to his belonging to an era of much ambiguity. The study followed the critical analytical approach. Depending on the most important sources and references related to the subject of the study. Among the most important findings of the study: that Abu Hayyan was famous for their skill in formulating vivid metaphors in his poetry that could captivate readers and bring them into his world. He was adept at the metaphorical use of language and imagery, and his metaphors serve to bring readers into his world and transport them to a place of beauty and mystery. He was often using metaphor to create vivid and imaginary comparisons between different things or ideas, and in his poetry there are many evidences of this.

Keywords: metaphor, graphic image, Abu Hayyan, Mamluk poetry.

مقدّمة

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على خاتم المرسلين، نبيّنا محمَّدٍ وعلى آله وأصحابه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين.

أمَّا بعد؛ فالأدبُ يُعَدُّ من الميادين الخصبة التي تفتح للباحثين في فنونِ البلاغةِ أبوابًا واسعةً، وآفاقًا رحبةً يلِجُونَ من خلالها إلى معارفَ وعلوم تُنَمّي عِندَهم ملكةَ الذَّوقِ السليم، وقد حَظِيَ الأدب في عصورِه المختلفة باهتمامٍ كبيرٍ من الباحثينَ والدَّارسينَ، غير أنَّ فترة العصر المملوكي والعثماني لم تَنَلْ حظًّا من ذاك الاهتمام؛ لِما ترسَّخَ في الأفهامِ مِن أنَّ تلك الحقبة كانتْ حدًّا فاصلاً بين قوة الدولة العباسيَّة التي ترأسها الحُكَّامُ العَرَب، وبين الضَّعف والانحلال في دولةِ المماليك، وما بعدها برئاسة الحكامِ الأعاجم، ولكن لو بحثنا بموضوعيَّةٍ لوجدنا أن تلك الحقبة كان فيها من العلماءِ والأدباءِ والشعراءِ الكثيرون من أصحاب الثقافةِ الواسعةِ والمعارفِ الغزيرةِ.

وقد استوقفتني **أشعارُ أبي حيَّان الأندلسي** الذي تميَّز بثقافته الواسعة، ومعارِفِهِ الغَزِيرة، فَترَك لنا إرثاً عِلميًّا ضخمًا في فنونٍ متعدِّدةٍ، وعنه قال الدكتور أحمد مطلوب: "ومهما يكن مِن أمرٍ، فأبو حيَّان شاعِرٌ كبيرٌ بين شُعراءِ عصرِهِ"، (أبو حيان، 1969: 100) ويقول أيضاً: "إنَّ شعر هذا الرَّجل– ويقصد به أبا حيَّان– يُمَثِّلُ من المتانة في الأسلوب واللُّغة من ناحيةٍ، وأسلوب عصرِهِ في التفنُّنِ.. من ناحيةٍ أخرى، وهو لذلك يُمثِّلُ فترةً أدبيَّة جديرة بالعنايةِ والدرس.."؛ (المصدر السابق: 99) إذ إنَّه كان يتميَّزُ بغزارةِ شِعرِهِ وجودَتِهِ، وعُمقِ ثقافَتِهِ في عددٍ من نواحي المعرفةِ؛ من مثل: علومِ القرآن، والنَّحوِ، واللُّغةِ؛ مِمَّا أضفى على شِعرِهِ الدِّقة والجودة، وهذا كلُّه كان دافعًا للبحثِ في نماذجَ مِن شِعرِهِ؛ فجاءتْ هذه الدِّراسةُ بهدف الوقوف على بعضِ الإشارات البلاغيَّة المتعلِّقة بعلوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، من خلال التَّحليل البلاغي لنماذج من شعر أبي حيَّان الأندلسي وتقديمِ صورةٍ جماليَّةٍ جديدةٍ فيه، لأقفَ على جماليَّة الصورة البيانية، وخروجًا من التجريد إلى التحديد؛ فقد كانت الاستعارة مثالًا للصُّورة البيانيَّةِ، وقد وقع الاختيار على أبي حيَّان الأندلسي؛ لأنَّه لَم يَحْظَ بنصيبٍ كافٍ مِن الدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ، فضلاً عن انتمائِه لعصرٍ شَابَهُ الكثيرُ من الغموض. ويشيرُ الباحثُ إلى أنَّه قد اعتمد في هذا البحث على ديوان أبي حيَّان الأندلسي، بتحقيق الدكتور: أحمد مطلوب، والدكتورة خديجة الحديثي، طبعة مطبعة العاني– بغداد.

وتعتمد هذه الدِّراسةُ المنهجَ التَّحليليَّ النَّقديَّ الذي يلامس الآفاق الجماليَّة للنُّصوص الشِّعريَّة التي تم اختيارها، حيث يحاول الباحث من خلال هذا المنهج استخلاص المادة ثمَّ تصنيفها وفقًا لمعايير بلاغيَّة إخباريَّة استند

عليها المنهجُ العلميُّ، ثمَّ دراستها في ضوء الشُّروط البلاغيَّة؛ للخروج بنتائج تُعين على إظهار جماليَّة النَّص الشَّعري وبلاغته؛ اعتمادًا على أهمِّ المصادر والمراجع ذات الصَّلة بموضوع الدِّراسةِ.

أهميَّة الدراسة:

تتجلَّى أهميَّةُ دراسة **الاستعارة في شعر أبي حيان**، في:

- إبراز الجانب الفني لشعر أبي حيان؛ حيثُ تُعَدُّ الاستعارة أحد أبرز المظاهر الفنية في الشعر، ودراستها تسلط الضوء على جمالية شعر أبي حيان الأندلسي وغناه البديعي.
- بيان تنوع موضوعاته الشعرية، عن طريق المقارنة بين أنواع الاستعارة؛ لإبراز مدى تنوع موضوعات شعر أبي حيان من حب ووجدان وطبيعة وفلسفة.
- فهم أسلوبه الشعري الفريد؛ فقد اشتهر أبو حيان بأسلوبه الشعري المبتكر الذي يمتاز بالصور الاستعارية الجميلة، ودراسة هذه الاستعارة تساعد في فهم أسلوبه.
- فهم الكيفية التي كان يُعَبِّرُ بها عن عواطفه ومشاعره: فقد استخدم أبو حيان الاستعارة وسيلةً للتعبير عن مشاعر الحب والوجدان لديه.

وبصورةٍ عامَّةٍ فإنَّ دراسة الاستعارة في شعر أبي حيان تساعد في فهم أبعاد شخصيته الأدبية ورؤيته العالمية الفريدة، بالإضافة إلى ابتكاراته اللغوية التي تميز شعره.

أهداف الدراسة،

تهدُفُ هذه الدراسةُ إلى:

- بيان أبرز أنواع الاستعارة والصور المستخدمة في شعر أبي حيان التوحيدي ودورها في انفعالاته الشعرية.
- توضيح دور الاستعارة والصور البلاغية في إبراز موضوعات شعر أبي حيان وتعددها.
- بيان أثر الصور المستعارة في إبراز المشاعر التي يتناولها شعره.
- دراسة التشخيصات المستخدمة لوصف الأشياء والأحباب والمعشوقة.
- وضع تصنيف للاستعارات حسب طبيعتها ووظيفتها.
- توضيح استخدام أبي حيان الاستعارة لإضفاء الجمال والسحر على قصائده.

دراسات سابقة:

تعدَّدتِ الدِّراسات التي تناولتْ موضوع التَّصوير البياني، مع اختلاف ميادين التَّطبيق، واختلاف تخصيص المثال للتَّصوير البياني (بين صورةٍ تشبيهيَّة، أو كنائيَّة، أو استعاريةٍ، كما جاءت بعض الدراسات لتتخذ من شعر أبي حيَّان الأندلسي ميدانًا للتَّطبيق في التَّحليل الأدبي تارةً، والبلاغي تارةً أخرى، ومن هذه الدِّراسات:

- في دراسةِ: **(الصورة الفنيَّة في شعر أبي حيان الأندلسي)** (الشحات، أماني 2007م) نَحتِ الباحثةُ في دراستها منحىً أدبيًّا محضًا، ولم تُشِرْ إلى الجانب البلاغي. ولم تلتقِ هذه الدراسة من موضوع البحث إلَّا في تناولها شعر أبي حيان.

- وجاء بحثُ **(البناء الفني في شعر أبي حيان الغرناطي)** (بركات، محمد الأمين، 2020م)، لتبيان عناصر البناء الفني التي قامت عليها أشعارُ أبي حيان، مبيّناً مدى قدرة الشَّاعر وبراعَتِهِ في تشكيل نصوصِهِ الشعريَّة، مشيرًا إلى عناصر البناء الفني التي برزتْ في قصائده، وقد تحدَّث في الفصل الثاني من دراسته عن الصورة الفنية في شعر أبي حيان، حيث نالتْ الصُّور البيانيَّة نصيبها من الدراسة. غير أنَّ دراسته– في أغلبها– كانت دراسة تحليليَّة أدبيَّة.

- وجاء بحث: **(الصورة الكنائيَّة في ديوان أبي حيَّان الأندلسي)** (الحمادي، مها هلال، 2022م)؛ ليبيِّن أنَّ الكناية أحد أساليب التَّصوير البياني التي يلجأ إليها الشَّاعر في رسمِ صُوَرِهِ الشِّعريَّة، وقد اعتمد أبو حيَّان أسلوب الكناية في ديوانه بصورة واضحةٍ؛ لِما لها مِنْ غايات التَّنبيه أو التَّشويق، وقد يلجأ إليها لعلاج بعض ما يُكره ذكره. وقد جمع بين هذه الدراسةِ وبحثنا أمران: أولها التصوير البياني، إلَّا أنَّ الحمّادي اتخذ من الصورة الكنائية نموذجاً للتصوير البياني بخلاف في هذه الدراسة فقد كانتِ **الاستعارةُ** مثالًا للتصوير، والأمر الثاني الذي جمع بين الدراستين ميدان التَّطبيق، وهو شعر أبي حيان الأندلسي.

- ومن الدِّراسات التي توافقتْ مع موضوع هذا البحث، ما كتبه الدكتور خالد عبد الرحمن، في مقاله بعنوان: **الاستعارة ودورها في التعبير عن شوق أبي حيان**، درس فيها الاستعارات المستخدمة للتَّعبير عن الشوق والحنين في شعره.

- وفي دراسة الحمادي، مها والتي جاءتْ بعنوان: **(التَّشخيص والتجسيد في ديوان أبي حيان الأندلسي)** (الحمادي، مها هلال، 2021م) وفيها أوضحت الباحثة أهمية ظاهرتي: (التَّشخيص والتَّجسيد) في الدراسات البلاغيَّة، وقد كان لهما موضعٌ بارزٌ في شعر أبي حيَّان الأندلسي؛ فقد استعملهما ليعبِّر عمَّا يختلج نفسه من

مشاعرَ وهمومٍ وأحزانٍ، وتلتقِ هذه الدراسة مع دراستنا في تناولها (التشخيص والتجسيد) وكيف أنَّ أبا حيَّان قد استخدمهما في بناء صُوَرِهِ؛ لقدرتهما على التعبير عن أدقِّ العواطف والمشاعر إزاء مَن يُحب، وأنَّه استخدم أسلوب التَّشخيص الاستعاري بكثرة في ديوانه، لبيان جوانب نفسيَّة معينة من خلالها.

- كما جاء بحث: أمل المطيري بعنوان: **(الاستعارة الطبيعية في شعر أبي حيان)**، لتتناول تشبيهات الطبيعة المستخدمة في قصائد أبي حيان الوصفية.

غير أنَّ هذه الدراسة التي بين أيدينا قد سعتْ إلى الكشف عن شخصيةِ أبي حيان الإبداعية وطريقة تفكيره، وقوفاً عند الاستعارات التي كان يستخدمها، مبيِّنةً أسلوبه الشعري الخاص ومدى ابتكاره في استخدام الصور البيانيَّة.

واقتضت طبيعة البحثِ تقسيمَ مادَّته العلميَّة إلى **مبحثين** يسبقهما تمهيدٌ ومقدِّمة ثمَّ خاتمة، وثبت بأهم المصادر والمراجع. جاءتِ **المقدِّمةُ** وفيها هدف الدِّراسةِ، والمنهج المتَّبع فيها، وخطَّة البحث. وفي **التَّمهيد** جاء الحديث عن أبي حيان الأندلسي ومكانته الأدبيَّة، وجاء **المبحث الأول** متناولًا: مفهوم التَّصوير البياني، **أمَّا المبحث الثاني**؛ فاشتمل على التَّحليل البلاغي لنماذج من شعر أبي حيَّان الأندلسي الذي وَظَّفَ فيه الاستعارة، وجاءتِ **الخاتمةُ مُتَضَمِّنَةً** أهمَّ ما توصَّل إليه البحث من نتائج، وذيَّلتُ البحثَ بفهرس **للمصادر والمراجع**.

التَّمهيد

أبو حيَّان الأندلسي، ومكانته الأدبيَّة:

هو الإمام أثير الدين أبو حيَّان محمد بن يوسف بن علي الغرناطي الأندلسي، وُلِد في منتصف القرن السابع الهجري (سنة 654هـ) في مدينة غرناطة؛ وقد كان أبو حيَّان شغوفًا بطلب العلمِ؛ فقد طلب العلم صغيرًا؛ فبدأ بحفظِ القرآنِ الكريمِ، ودراسةِ عُلومِهِ، والحديث النَّبويِّ الشَّريفِ، ودراسة علوم اللغة العربيَّةِ، كما حفِظَ أشعار مشاهير شعراء العربِ، وقد طلب العلمَ مبكرًا؛ إذ إنَّ مُدَّةَ إقامَتِه بموطنه الأصلي– الأندلس– كانت قصيرةً؛ فرحلَ إلى مصرَ، واستقرَّ بها، وألَّف العديد من الكُتُبِ في الدِّراساتِ القُرآنيَّةِ، واللُّغويَّةِ، والنَّحويَّةِ، والأدبيَّةِ؛ إذ يقولُ أبو حيَّان واصفًا حالَه بِمصرَ: "وَأَنَا أَتَوَسَّدُ أَبْوَابَ الْعُلَمَاءِ، وَأَتَقَصَّدُ أَمَاثِلَ الْفُهَمَاءِ، وأسهر فِي حَنَادِسِ الظَّلَامِ، – والحِندس: الظُّلمَةُ، والجمعُ: حَنادِس (الزبيدي د.ت، 561/15)– وَأَصْبِرُ عَلَى شَظَفِ الْأَيَّامِ، وَأُوثِرُ الْعِلْمَ عَلَى الْأَهْلِ وَالْمَالِ وَالْوَلَدِ، وَأَرْتَحِلُ مِنْ بَلَدٍ إِلَى بَلَدٍ، حَتَّى أَلْقَيْتُ بِمِصْرَ عَصَا التَّسْيَارِ، وَقُلْتُ مَا بَعْدَ عَبَّادَانَ مِنْ دَارٍ، هَذِهِ مَشَارِقُ الْأَرْضِ وَمَغَارِبُهَا، وَبِهَا طَوَالِعُ شُمُوسِهَا وَغَوَارِبُهَا، بَيْضَةُ الْإِسْلَامِ، وَمُسْتَقَرُّ الْأَعْلَامِ، فَأَقَمْتُ بِهَا لِمَعْرِفَةِ

أُبْدِيهَا، وَعَارِفَةِ عِلْمٍ أُسْدِيهَا، وَثَأْيٍ أَرَأَبُهُ، وَفَاضِلٍ أَصْحَبُهُ، وَبِهَا صَنَّفْتُ تَصَانِيفِي، وَأَلَّفْتُ تَآلِيفِي، وَمِنْ بَرَكَاتِهَا عَلَيَّ تَصْنِيفِي لِهَذَا الْكِتَابِ" (أبو حيان، 1420هـ: 11/1) [يقصد تَفسيرَ البَحرِ المحِيطِ]".

أمَّا ثقافة أبي حيَّان؛ فقد كانَ لها أكبر الأثر في إنتاجه العلمي والأدبي؛ إذ كان موسوعيَّ الثقافة، وذلك بفضل اطلاعه الواسع، واتصاله الدائم بعلماء عصره في كلٍّ من الأندلس ومصر؛ فجمع بين الثقافتين الأندلسيَّة والمصريَّة، وقد صنَّف العديد من المؤلفات في علومٍ شتَّى، قال عنها الصفدي: ".. وَلَه التَّصانيفُ التي سارت وطارتْ، وانتشَرَتْ وما انْتَثَرَتْ، وقُرِئَتْ وَدُرِيَتْ، ونُسِخَتْ وما فُسِخَتْ... وقرأ الناس عليه وصاروا أئمةً وأشياخًا في حياته.." (الصَّفدي، 2000م: 175/5)، وقد أربتْ مؤلَّفاتُهُ على الخمسينَ مؤلَّفًا، ولكن للأسف الشَّديد فإنَّ معظمها فُقِدَ، ولم يبقَ منها إلا القليل، ومن أشهرها: تفسير البحر المحيط، والنهر الماد من البحر المحيط، وارتشافُ الضَّرَب من لسان العربِ، وغيرها.

أمَّا عن **منزلته وصفاته؛** فقد كان رجلاً فاضلاً، حظيَ باهتمام سلاطين مصر وحكامها؛ فدرَّس التفسير، كما خَلف ابنَ النّحَّاس– شيخ النحويين في القاهرة– عندما وافتهُ المنيّة سنة ثمانٍ وتسعين وستمائة؛ "فتصدَّى لإقراءِ العربيَّة، وقرأ الناس عليه طبقة بعد طبقة؛ حتى ألحق الأصاغر بالأكابر" (ابن قاضي شهبة، 1407هـ: 69/3)، كما كان "كثيرَ الضحك والانبساط، بعيدًا عن الانقباض جيِّدَ الكَلامِ، حسنَ اللِّقاءِ، جميلَ المؤانَسَةِ، فَصِيحَ الكلامِ، طَلْق اللِّسانِ، ذا لمّة وافِرة، وهمَّة فاخِرة" (المقري، 1968م: 565/2).

وفاته:

وبعد أن جال أبو حيّانَ الأندلسيّ في مُدنِ الأندلسِ، وتنقل في بلادِ المغربِ، وشمالِ إفريقيا، والحجاز، واستقرَّ به المقام في أرضِ مصرَ، يتعلَّم، وفي مساجدها ومدارِسِها كان يُدرّسُ العِلمَ، وبعدَ حياةٍ حافلةٍ بالعلمِ والتأليفِ والتَّدريسِ، وافته المنيَّةُ في سَنَةِ خمسٍ وأربعينَ وسبعمائة للهجرة، في القاهرة (المقري، 1968م: 563/2)، وقال في رثائه تلميذُهُ صلاح الدين الصَّفدي: (السُّيوطي، 1967م: 535/1)

ماتَ أثيرُ الدينِ خيرُ الوَرَى فاســـتَعَرَ البارِقُ واسْـــتَعبَرَا

يا عينُ جُودِي بالدُّموعِ الَّتِي يروى بِهـا ما ضَــمَّه مِن ثَرَى

مـاتَ إمامٌ كان في عِلــمِـهِ يُرَى أمَـامـاً والــوَرَى مِـنْ وَرَا

.....

والنَّحو قد سار الردى نحوه وَالصَّرفُ للتَّصريفِ قَد غُيِّرَا

وَاللُّغَةُ الفُصْحَى غَدَتْ بَعْدَهُ يلغي الذي في ضبْطِها قَرَّرَا

تفسيره البحر المحيط الذي يَهْـدي إِلى وُرَّادِهِ الجَــوهَــرا

المبحث الأول: التَّصويرُ البياني؛ مفهومه وأهميَّته

المفهوم اللُّغويّ لمصطلح (التصوير):

يدلُّ التصوير في مبناه اللَّفظيّ على معنى حقيقة الشيء وهيئته؛ وهي تَرِدُ في كلام العَرَبِ عَلَى ظاهِرِها، وعلى معنَى حَقيقةِ الشيْءِ وهيئَتِه، وعلى معنَى صِفَتِه يُقَالُ: "صورَةُ الفِعْلِ كذا وكذا، أَي هَيْئَتُه، وَصُورةُ الأَمْرِ كذا، أَي صِفَتُه" (ابن منظور، **د.ت:** 471/4)؛ والتصويرُ مصدر من الفعل **(صَوَّر)**، تَصَوَّرْتُ الشيءَ: توهمت صورتَه فتصوَّر لي، والتَّصاوِيرُ: التَّماثيلُ (المصدر السابق: 471/4)؛ فالصورةُ قد تُطلقُ على التمثال المجسَّمِ، كما تُطلق على الشَّكل، والتَّصوير: هو "نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح، أو حائط، أو نحوهما بالقلم، أو بالفرجون، أو بآلة التصوير.. وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن، أو العقل" (المعجم الوسيط، 528/1).

وقد ورد مصطلح **(التَّصوير)** عند الجاحظ وذلك من خلال نظرته التقويميَّة للشعر؛ حينما قال: ".. والمعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرَوي والمدنيّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحَّة الطبع وجَودَة السَّبك؛ فإنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير" (الجاحظ، 1996م: 132/3).

أمَّا مفهوم الصُّورة أو التَّصوير في الاصطلاح؛ فتعني: "التّعبير باللُّغةِ عنِ المعاني والأفكار والأحاسيس، وهي وسيلةٌ ينقل بها الأديبِ والشاعرِ أفكارَه إلى متذوّقي عمله الأدبيّ، وهي التي تعبّر عن تجربة الشاعر الفنية التي يصوّر بها الواقع كما يراه أو كما يتصوَّره (الزهراني، سعد الله، 2020م: 198)، وقد تُستعمل كلمة الصورة "للدلالة على كل ما له صلة بالتَّعبير الحِسّي، أو قد تأتي أحيانًا مرادفة للاستعمال المجازي" (ناصف، مصطفى، 1958م: 3)؛ فالصُّورةُ تُعَدُّ رُكنًا أساسيًّا في العملِ الأدبي بعامَّةٍ، ومكوّنًا مهمًّا من مكونات بناء القصيدة، وإذا ما أضفنا لمصطلح التصوير كلمة البيان التي تفيد الظهور والوضوح يتكوَّن مفهوم (التَّصوير البياني)؛ فالبيانُ هو ما بيَّن المعنى المراد ووضَّحه، وعند البلاغيين: البيانُ هو "إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه" (القزويني، الخطيب، 1998م: 201)، كالاستعارة، والكناية، والتشبيه، وغيرها، ولعلَّ علمَ البيان يسعى لإيراد المعنى الواحد بطرقٍ مختلفة مع بيان العناصر الجمالية والإبداعيّة، التي يمكن أن تساعد على تربية الذَّوق الفنّيّ لإدْراكِ نِسَبِ الجمال والإبْداع، والتمييز بين مستويات الصُّور ودرجاتها جمالاً وإبداعًا.

المبحث الثّاني

نظرات بلاغية في توظيف الاستعارة عند أبي حيَّان الأندلسي:

أولاً- في مفهوم الاستعارة

الاستعارة أسلوب بيانيٌّ يمتازُ بجمالِ تصويرِه، ودِقَّة تعبيره، ورُقِيّ تأثيرِه، فضلاً عن كمالِه في تأديةِ المعنى، وهي أداةٌ قَوِيَّةٌ لِنَقْلِ المشاعر والأفكار المعقدة؛ فالشاعرُ يمكنُه التعبير عن مجموعة واسعة من الأفكار والمشاعر باستخدام بضع كلمات فقط؛ لذا فالاستعارةُ تُعَدُّ ضرباً مهمًّا من ضروب البيان، ولها مكانتها وقيمتها الرفيعة في إيراد المعاني والأفكار، وهي النوع الثاني من أنواع المجاز؛ فهي مبنية على التَّشبيه، وقيل إنَّ الاستعارة: تشبيهٌ حُذِفَ أحدُ طَرَفَيهِ، وإلى ذلك أشار عبد القاهر الجرجاني حينما عدَّها ضربًا مِن التشبيه ونمطًا من التَّمثيل (الجُرجاني، عبد القاهر، 2001: 25)، وتأتي الاستعارة للمبالغةِ في التَّشبيه وذلك بـ "ادِّعاء معنى الحقيقة في الشَّيء" (المناوي، 1410هـ: 58)، والمعنى اللُّغوي للاستعارة يشير إلى رفع الشيء وتحويله من مكانٍ لآخر؛ فيُقالُ: اسْتَعارَ فُلانٌ سَهْماً من كِنَانتِه: رَفَعَه وحَوَّلَه منها (المرتضى الزبيدي، **د.ت**: 184/13)؛ أي: رفعه وحوَّله منها إلى يده؛ فهي مأخوذة من العارية، وهو نقل الشَّيء من شخصٍ لآخر.

أمَّا في اصطلاح البلاغيين؛ فقد تعدَّدت تعريفاتهم؛ ومنها ما قاله الرُّماني: إنَّها "تعليق العبارة على غير ما وُضِعَتْ له، في أصلِ اللُّغةِ على جهة النقل للإبانة" (الرماني، 1976م: 85)، بينما يرى عبد القاهر الجُرجاني أنَّ الاستعارة في الجملة أنْ يكون لِلَّفظِ أصلٌ في الوضع اللُّغوي معروفٌ تدلُّ الشَّواهد على أنَّه اخْتُصَّ بِهِ حِين وُضِع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازمٍ؛ فيكون هناك كالعارية" (الجُرجاني، عبد القاهر، 2001: 31)، أمَّا السَّكاكي؛ فيعرِّفها بـ "أن تذكر أحدَ طَرَفَيِ التَّشبيهِ، وتُريدُ به الطَّرَفَ الآخر مُدَّعِيًا دخول المشبَّه في جنس المشبَّه بِهِ، دالًّا عَلى ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به" (السَّكاكي، 1987م: 369).

هذه التعريفات وغيرها – وإنِ اختلفت في صياغاتها وألفاظها- تشير إلى أنَّ الاستعارة هي أن يُستعمل لفظٌ في غير ما وُضِع له لعلاقة المشابهة، مع وجودِ قرينةٍ مانعةٍ من إيراد المعنى الحقيقي.

فضيلة الاستعارة عند العلماء:

الاستعارةُ أداةٌ أدبيَّةٌ شائعةٌ بين شعراء العرب القدماء؛ فقد كان لها قيمتها الجمالية، ومكانتها السامية، وإلى ذلك أشار البلاغيُّون قديمًا وحديثًا، ونذكر من ذلك- على سبيل المثال- ما قال عبد القاهر الجرجاني: ".. ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبدًا في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه نُبْلاً، وتوجب له بعد الفضلِ فضلاً،

وإنَّكَ لَتِجِدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبتَ بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضعَ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ، وفضيلةٌ مرموقة، ومن خصائصها.. أنَّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ.." (الجُرجاني، عبد القاهر، 2001: 39)، ويقول ابن رشيق القيرواني: "والاستعارة إنَّما هي من اتِّساعهم في الكلام اقتدارًا ودالة، ليس ضرورة؛ لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم؛ فإنما استعاروا مجازًا واتساعًا.." (ابن رشيق، 2000م: 442)، ولا تكون الاستعارةُ إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة.

وكما ذكرنا آنفًا أنَّ الاستعارةَ كانتْ أداةً أدبيَّةً شائعةً بين شعراء العرب القدماء؛ ولم يكنْ أبو حيَّان استثناءً؛ فقد استخدم الاستعارة لنقل الأفكار المعقدة بطريقة بسيطة ومثيرة للذكريات، وغالبًا ما كان يلعب باللُّغة لإنشاء صُوَرٍ قَوِيَّةٍ، وعلى أساليب متنوعةٍ، متَّخذًا من موضوعاتٍ متعددةٍ مداخلَ جيِّدةً في الاستخدام التعبيري للاستعارات في شعره، وسنكتفي بذكر نماذج منها في موضوعات مختلفةٍ؛ إذ تجد استخدام أبي حيان للاستعارة بشكلٍ رائعٍ؛ فشعره مليء بالاستعارات القوية والمفعمة بالذكريات التي تسمح لنا بفهم مشاعره وعواطفه بشكل أفضل، ومِن ذلك ما استعاره في وصفه الطَّبيعَةَ فجاءت معاني: (المنادمة، والبكاء، والرقص والاكتساء، وغيرها)، ومن الشواهد لذلك ما قاله وهو يصف مُتَنَزَّها خرج إليه مع بعض أصحابِه الفُضلاء؛ وذلك في قصيدةٍ قال في مطلعها، (الطويل):

وَيَومـــاً قَطَعـــناه سُـــرورًا وَلَـذَّةً ... نُجاذِبُ أَطرافَ الحَديثِ المُنَمَقِ

ندامـــى وَفـاءٍ لا جَفـــاءَ لَديهـمُ ... مَكارِمُـهُـــم خَلقٌ بِغَـيرِ تَخَلُّقِ

وقد شاهدَ بهذا المتنزه بِرْكَةَ ماءٍ وبجانبها **ناعُورَة** ذات صوتٍ فيه نحيب يشابه رنَّة محبٍّ؛ فتجده يقول: (أبو حيان، 1969: 314)

وَناعـورةٌ تَحـكي بِطـولِ بُكـائها ... وَرَنَّتِها صَـــبّا كَثيرَ التَّشَـوُّقِ

لَئِن ضاقَ مِنها الجفنُ مِن عَبَراتها ... فَأَضلاعُها عَن دَمعِها لَم تُضَيَّقِ

بَكَت فَأَرَتنا الدَّهرَ يَضـحكُ إِذ بَكَت ... وَناحَت فَأَزرَت بِالحَمامِ المطَوَّقِ

فاستعار(الجفنَ والأضلاعَ) لهذه الناعورة التي شبَّهها بإنسانٍ متشوّقٍ، ثم حذف المشبَّه به (الإنسان)، ورمز بشيءٍ من لوازمه (جفنه، وأضلاعه)؛ فالشاعر – هنا– يُجسِّد الناعورة، ويجعل منها كائنًا حيًّا له من مشاعر الحزن ما ملأ أجفانها بالدموع، وأبو حيان بهذا التجسيد يبعث الحياة في هذه الآلة، وما ذاك إلا بسبب إعجاب الشاعر بهذه الطبيعة الصامتة؛ لذا حاول أن يبثَّ روح الحياةِ فيها، وبدأ يوقظ انتباه المتلقِّي، ويكبح جماح خياله

الشَّارد، ليبيّن متنفَّسًا بديلاً عن الجفون التي قد تضيق من عبرات الدُّموع، أَلا وهي **الأضلاع** التي لم تضيق عن الدمع.

ثُمَّ استعار صفة **(البكاء)** لتلك الناعورة، التي تعدُّ من صفات الإنسان، وقد جاءت على سبيل الاستعارة المكنية؛ حيث شبَّه الناعورة بامرأة ثكلى، ثم حذف المشبَّه به (المرأة)، وجاء بشيءٍ من لوازمها وهو **(البكاء)**، والاستعارة– هنا– مكنية تبعيَّة مجرَّدة لذكر ما يلائم المستعار له، وهو قوله: **فأرتنا الزَّهر يَضحك**، وممَّا أضفى على الصُّورة الاستعاريَّة مزيدًا من الجمال والتَّأثير ذلك الطِّباق في قوله: "بكتْ، ضحكتْ"؛ فقد جاء التَّضاد عفو الخاطر من غير تكلُّف.

وتجده يشبِّه الدهر بالإنسان الضَّاحكِ: (بَكَت فَأَرَتنا الدَّهرَ يَضحكُ)، وحَذف المشبَّه به، ورمز بشيءٍ من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وهناك استعارة أخرى في قوله **(ناحتْ)**؛ فقد شبَّه النَّاعورة بالكَائن الحَي الذي ينوح بجامع الصوت في كلٍّ، وحذف المشبَّه وهو (الكائن الحي) وترك شيئًا من لوازمه، وهو (النَّوح)؛ وذلك على سبيل الاستعارة التبعية التجريديّة. وفي ذات الأبيات يشخِّص النَّاعورة بإنسانٍ ذي صوتٍ شجيٍّ نديّ الصَّوتِ، فشبَّهها النَّاعورة بإنسانٍ قد (أزرى) حطَّ من قدر ذلك النوع من الحمام، بتفوَّقها الصَّوتي عليه، على سبيل الاستعارة المكنيَّة التبعيَّة المطلقة.

ولعلَّ حيويَّة الصورة الاستعاريَّة وجمالها تمثَّل في التشخيص؛ فقد أضفى صفات الإنسان على الناعورةِ؛ فجعلها إنسانًا عاشقًا، وهذه الناعورة ببكائها أرته الدهر يضحك، وفي تشبيه الناعورة بالرجل العاشق الباكي الذي يتلهَّف لرؤية محبوبه، إلى جانب نَوْحِ الناعورة– والنَّوح ليس من صفاتها– وبإسناد فعل النّوح لها أظهر سبب تجمُّع الحمام حولها.

وقد أدهش جمالُ منظر متنزَّهٍ خرج إليه الشاعر مع بعض أصحابه؛ فأنشد واصفاً ما فيه مِن جمال الطبيعة؛ والأشجار والبساتين تحفُّها من كل جهةٍ؛ فيُرَى ظِلُّها الذي تُحرِّكه ريحُ الصَّبا على سطح الماء فيها، ممَّا يشكل حركةً متموِّجةً يحسبها المشاهِدُ رقصًا؛ فقال: (أبو حيان، 1969: 315)

فيرقص منها الظلّ في جُدرانِها ** إذا الماءُ أضحى بالصَّبا ذا ترقْرُقِ

فاستعار الرَّقص للظل؛ حيثُ شبَّهه بـ (امرأةٍ راقصةٍ) وحذف المشبَّه به وهو (المرأة)، وأبقى شيئًا من لوازمها (الرقص) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ومن شواهد الاستعارة في شعره، قوله في وصف روضةٍ غناء جميلة المنظر: (أبو حيان، 1969: 387)

عُدِّ للرَّوضـةِ التي قد تجـلَّتْ * كعــروسٍ ونقَّطـتها الغيومُ**

فاكتسى أيكُها مِن الزَّهرِ زُهْـرًا * فكأنَّ الغصونُ منها النُّجومُ**

شبَّه الشاعرُ هيئةَ الروضةِ والأزاهيرُ فوقها بهيئةِ السماء وقد كستها النجوم اللامعة، وذلك بجامع اللمعان والإنارة في كلٍّ، ثم حذف المشبه به وهو السماء، وترك شيئاً من لوازمه (النُّجوم الزُّهر) على سبيل الاستعارة المكنية التبعية المجردة، التي توحي بجمال تلك الرَّوضة الغناء المغطاة بالأزهار، التي تجعل من المشاهِد أنَّه يتخيَّل أنَّ تلك الأزهار هي نجومٌ.

وينتقل أبو حيان من الاستعارة لِيعقد مقارنةً بين طرفين ويقيس أحد الطرفين بالآخر عن طريق التَّشبيهِ، وذلك قوله في الشطر الثاني للبيت: **(فكأنَّ الغصونُ منها النُّجومُ)**.

وفي القصيدة ذاتها يقول: (أبو حيان، 1969: 387)

وتغنَّتْ أطيارُها فَسَمِعنَا * نغَماتٍ يَهفو إلَيها الحَليمُ**

فشبَّه الأطيار بمغنٍّ ذي صوتٍ حَسنٍ، بجامعِ حُسنِ الصوتِ وجماله في كلٍّ، ثمَّ حذف المشبَّه بهِ وأبقَى شيئًا من لوازِمِه، وهو (التغنِّي) على سبيلِ الاستعارة المكنيَّة التبعيَّة المطلقة؛ فقد تميَّزت تلك الروضة بوفرة مياهها، وطيب هوائها، وغزارة أشجارها، وتنوُّع طيورها مع جمال الصوت وتحبيره؛ فجعل الأطيار تغني بأصواتٍ وألحانٍ تستميل الإنسان الرزينِ الذي لا يسعه– حين يسمع سجع الطيور وتغريدها الشجي– إلا الاستجابة لها، والتعاطف معها؛ حتى يكاد يحلِّق في سمائها؛ وذلك قوله: **(... نغَماتٍ يَهفو إلَيها الحَليم**

وأحيانًا يرسم أبو حيان صورًا بيانيّة فنية بديعة، ومن ذلك، تشبيهه اجتماع الروض النابت على التلِّ المشرف على السُّحبِ، بأشخاصٍ جلسوا يتسامرون على شرابٍ ليلاً؛ فقال: (أبو حيان، 1969: 216)

وروضٌ يفاعٌ نَـادَمـتْـهُ لطـائـفٌ ** من المُزنِ تَنْدَى وَهْوَ وَطْفٌ نواعِسُهُ

فتشرَّق فيهِ الشَّمسُ تُلْقِي شُعاعَها ** عليهِ فيبـدو وهـــو تجـلَى عرائسه

فقد جسَّد الشاعر ذلك الروض المرتفع فوق التلِّ وجعله يتسامر مع سحابة ساريةٍ انهمرتْ عليه تسقيه من مائها العذب، وفي هذا التشخيص تجد الشاعر يصِّور هيئة نسمات الهواء العليل الممتزجة بحبَّات المطر، وهي تُميل الرَّوضَ يمينًا ويسارًا، وكأنَّه شاربٌ نشوان ثَمِلٌ. وهل الاستعارةُ إلا مقابلة بين اثنين أو أكثر دون استخدام أدوات التشبيه.

ومن أمثلةِ الاستعارة عند أبي حيَّان، قوله (بحر الطويل) (أبو حيان، 1969: 207)

أَسحرٌ لِتلكَ العَينِ في القَلبِ أَم وَخز وَلينٌ لِذاكَ الجسمِ في اللَمسِ أَم خَزُّ

وَأَمـلود ذاكَ القَـــدّ أَم أَسـمَرٌ غَدا لَـهُ أَبَـداً فـــي قَـلبِ عاشِـــقِهِ وَهزُ

فَتاةٌ كَســاها الحُسْــنُ أَفخرَ مَلبَسٍ فَصـــارَ عَلَيهِ مِن مَحاسِـــنِها طرزُ

وَأَهـدى إِلَيها الغُصـــنُ لينَ قوامِهِ فَمــاسَ كَأَنَّ الغُصــنَ خامــرَهُ العِزُّ

معنى قوله: (أملود ذاك القَدّ)، الأملودُ الناعمُ من كلِّ شيءٍ؛ يُقَالُ: ".. امْرَأَةٌ أُمْلُودٌ، وأُمْلُودَةٌ: ناعِمَةٌ.. وغُصْنٌ أُمْلُودٌ، وإِمْليدٌ: ناعِمٌ مَتَثَنٍّ". (ابن سيده، 2000م: 348/9)، أمَّا **القَدُّ** فهو القَوام.

وقد استهلَ الشاعرُ أبياته بهذا الاستفهام الجميل –(**أَ سِحْرٌ لِتِلكَ العينِ**)– الذي جاء بغرض التعيين، فأبو حيان يعرف النسبة وأثر فعل العين في القلب، ولكنه يطلب تعيين ذلك الأثر، أسحرٌ هو أم وخز، وكذا الحالُ في الشطر الثاني من البيت، ثم تأتي الاستعارةُ في البيتين: الثالث والرابع؛ إذ جعل الحسن يكسو تلك الفتاة أفخر الملابس، والغصن يهديها من لين قوامِه، على سبيل الاستعارة المكنية.

والمتتبع لديوان أبي حيان يجد الصور الاستعارية عنده تتنوع؛ فها هو يستخدم الصور الاستعارية البديعة من خلال تعبيراته الآسرة الساحرة ، وقد ساعده في ذلك طبع الشاعر وملكته الراسخة ، ويسانده في ذلك علمه بأسرار البيان إذ يقول: (أبو حيان، 1969: 413)

هِيَ الوَجنَةُ الحَمراءُ وَالشَفَةُ اللَميا ** لَقَد تَرَكاني في الهَوى مَيِّتاً حَيّا

هُما أَلبَسا جسمي سَقاماً وَأَورَثا ** فُؤادي غَراماً حِملُهُ الصَبَّ قَد أَعيا

يتحدث الشاعر في هذين البيتين عن محبوبه بطريقة جميلة؛ فالوجنة الحمراء والشفة اللميا تمثلان جمال الحبيبة وسحرها الذي أسر قلب الشاعر وقد استهل وصفه بالتشبيه معبرًا عن جمالها الآسر، ثُمَّ أسبغ أبو حيان صفات إنسانية على كلٍّ من (الوجنة الحمراء والشفة اللميا) وذلك بإسناده فعل (تركاني) إليهما و الترك من الصفات الخاصة بالإنسان دون غيره، ثُّم تلحظ أنَّه أسند فعل (ألبسا) و (أورثا) إلى الوجنة والشفة وهما من صفات الإنسان ولكنه لم يذكر الإنسان بل ذكر شيئًا من لوازمه وهم (الترك واللبس والوراثة) على سبيل الاستعارة المكنية؛ فإسناد الأفعال الخاصة بالإنسان إلى غيره من الأشياء المحسوسة يشير إلى القيمة الانفعالية ومدى تغلغلها في نفس الشاعر. ولعل في قوله: (تَرَكاني في الهَوى مَيِّتاً حَيّا) فيها دلالة على حالة التشتت التي يعيشها الشاعر بين الحياة والموت ممَّا يورث له الحزن والأسى؛ لأنَّ حبيبته تركته وتركته وحيدًا في هذا العالم وهذا يشعره بأنَّه قد توفي رغم أنَّه مازال على قيد الحياة ، ثُّمَّ تتوالى تلك المعاناة بقوله: (هُما أَلبَسا جسمي سَقاماً وَأَورَثا فؤادي غرامًا)؛ فحبيبته بصفاتها الجميلة قد ألبست جسمه مرضًا وألمًا، ولكنه مع ذلك يشعر بأنَّ قلبه يحمل الحب والعاطفة التي تسببت في تعبه وإرهاقه .

ومن جيِّد استعارات أبي حيان قوله: (بحر البسيط) (أبو حيان، 1969: 171)

مَحا ظَلامَ الدُجى نورُ الصَباحِ وَقَد ** جَرى بِثَغرِ الأَقاحي للنَدى رِيقُ

فالمُزنُ تَبكي وَزَهرُ الرَوضِ مُبتسِمٌ ** وَالراحُ في نَشّها للروحِ تطريق

وَالغُصنُ نَشوان تَثنيهِ وَتَعطِفُهُ ** هباتُ مِسكٍ لَها في الجَوِّ تَخريقُ

جاءت المعاني في هذه الأبيات متلاحقة، متسابقة، وفيها من الصور الاستعاريَّة الكثير؛ حيث استعار الشَّاعر الفعل **(محا)**، لنور الصباحِ، وقد شبَّهه بكاتبٍ أزال كتابة قد خُطَّتْ، ثم حذف المشبَّه به **(الكاتب)**، ورمز بشيءٍ من لوازِمه وهو **(المحو)** على سبيل الاستعارة المكنية التبعيَّة المرشَّحة.

والأقاحي، جمعٌ مفردها **أُقحوان**، وأقحوانة، وهو من نبات الرَّبيع مُفَرَّضُ الورق دقيق العِيدان له زهرٌ أَبيض، رَائِحَته عَطِرَةٍ، تَحْمِلُ رُؤُوسُ أَغْصَانِهِ زُهُورَهُ، يَنْبُتُ بَرّيّاً وَيَكْثُرُ فِي الْمُرُوجِ، كأَنه ثغر جارية حدَثةِ السن (ابن منظور، 171/15)، وقد شخَّص الشاعرُ **نبات الأقحُوان** وجعل له ثغراً يخرجُ منه ريقٌ؛ فَشَبَّه **الأقاحي** بإنسانٍ، وحذف المشبه به (الإنسان)، ورمز بشيءٍ من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، بجامع السيولة مع العذوبة والحلاوة في كلٍّ. ولعلَّ تذكر المحبوبة أثناء رؤية ذلك المنظر البهيج جعلته يرسم صورة هذا المشهد بتلك الهيئة، ويرى الباحث أنَّ الشاعر قد أحسن اختيار الأقحوان لِما فيه من خصائص عطريَّة مشابهة لبعض صفات الإنسان المتمثلة في رائحة الزَّهر الفوَّاحة، ورحيقه الأصفر الذي جعل الشاعر يتذكَّر أيام الصِّبا.

ثم تتوالى الصور البيانيَّة الاستعاريَّة؛ فـ **(المُزنُ)** يبكي كـ **(الإنسانِ)**، و**(زهر الرَّوض)** يبتسمُ، و**(الغُصنُ)** فَرِحٌ مسرورٌ **نَشوان**.

ومن استعاراته في صف المرأة ما قاله في وصفِ المرأةِ التُّركيَّة التي جعل منها نموذجَ حُسنٍ وجمالٍ، من حيث بعض الصفات التي تتفرَّد بها كضيق عَيْنَيْها، وطرفها الناعس؛ فتجد يقول (بحر الطويل): (أبو حيان، 1969: 303)

هُوَ الحسنُ حُسن التُّركِ يَسبي الوَرى لُطفًا ** وَيعطِفُ سالي القَلبِ نَحوَ الهَوى عطفا

يدِرنَ مِن اللُخـصِ السَّـــواجـــي مُدامَةً ** فَلِلّهِ مـا أَحْـلَـى، وَلِلّهِ مَـــا أَصـفَـى

تلحظُ أنَّ أبا حيَّان قد جَسَّد مِن عيون محبوبته خمرةً؛ فجعل طرفها السَّاجي مُسكِرًا؛ إذ يخرج منه ما يشبه الخمرة بجامع الصفاء والسكون والتأثير في كُلٍّ، وينتقل الشاعر من الاستعارة هنا إلى ترشيحها بأسلوب التعجُّبِ؛ وذلك قوله: **(فَلِلّهِ ما أَحْلَى، وَلِلّهِ مَا أَصفَى!)** الذي يُنبي عن انفعال داخلي وحالةٍ نفسيَّةٍ معجبة، لبهاء حُسنِ المحبوبة. فالطَّرفُ السَّاجي، أي: الساكن؛ يُقالُ: سجا الليل وغيره أي: سكن، وليلة ساجية ساكنة البرد والريح والسحاب غير مظلمة، وسجا البحر سَكَن من تَموُّجِهِ، وامرأة ساجيةٌ: فاترة الطرف، والجمع سواجي.. (ابن سِيده، 2000م: 518/7).

وكم سَكِرَ وانتشى مِن خمرِ العينِ، ولا يتمنَّى أن يصحُوَ مِن سُكرِه، يقول أبو حيان (بحر الطويل): (أبو حيان، 1969: 405)

سكرتُ ولكنْ مِنكَ بالمُقْلَةِ النَّشْوَى ** فقلبِيَ لَا يختَارُ عنْ سُكرِهِ صَحوا

وقال في موضعٍ آخر: (بحر الطويل) (المصدر السابق: 409)

وإنْ كانَ سكرانٌ مِن الحبِّ قد صَحَا ** فإني سكرانٌ وما لِي مِن صَحْوِ

وقد جعل الشعراء– قديمًا– الهوى موضع السُّقيا والشراب؛ إذ يجعلون للهوى خمرةً تُسكِرُ، وبالهوى يكون سُكر الأحباب (كلٌّ على هواه)، وللعيون مفعولها السِّحريّ في ذلك، يقول البحتريُّ (بحر الطويل):

فَلَمْ يَستَطِعْ قَلبي امتِنَاعاً منَ الهَوَى **وَلَمْ تَستَطِعْ نَفْسِي سَبِيلاً إلى الصّبْرِ

سَـقَـانِي بكـأسَـيْهِ وَعَيْنَيْهِ قَـــادِرً **بألحَاظِهِ، دونَ المُدَامِ، على سُكْرِي

ولأبي الطيِّب في هذا المعنى قولٌ جيِّد (بحر الوافر): (المتنبي، 1983م: 289)

فَلَيْتَ هــوَى الأحبّةِ كانَ عَدلًا ** فَحَمّــلَ كُلّ قَلبٍ ما أطَاقَا

نَظَــرْتُ إلَيْهِمِ والعَينُ شَــكْرَى ** فَصــارَتْ كُلّهَا للدّمعِ مَاقَا

.....

وَطَرْفٌ إنْ سَقَى العُشّاقَ كأسًا ** بهَا نَقْصٌ سَــقانِيهَا دِهَاقَا

والعينُ الشَّكرَى هي التي قد امتلأت بالدموعِ ولكن لم تنزل، ثمَّ ما لبثتْ أن نزلت الدموع كالسيل المنهمر؛ فصارت كلها مجرى للدموع (ماق)، أمَّا الكأس الدِّهاق؛ فهي الكأس الممتلئة، فالعُشَّاق يشربون كؤوسًا من الحبِّ، يتساقون الهوى.

وأبو حيان يجعل من أهداب عيون المحبوبة حبائل تأسر النفوس؛ إذ يقول في ذلك: (أبو حيان، 1969: 303)

وَيَنصُبنَ مِن هُدبِ المآقي حَبائلاً ** فَكَم أَنفُسٍ أَسرى لَدى المُقلَةِ الوَطفا

وهنا يُشَبِّه هيئة أعينِ محبوباته برموشها الطويلة بالمصيدة التي تُوقِع في شِراكها كلَّ من يقترب منها؛ فكلُّ مَن يرى هذا الجمال يكون فريسة، ويقع أسيرًا، لأنه مسلوب الحرية والإرادة، وبهذا اللون الاستعاري الرائع يحذف المشبه به (المصيدة)، ويُبقي شيئاً من لوازمه (الحبائل)، ثم رشَّحَ للمشبه به بقوله: (أَسْرَى لَدَى المُقْلَة).

وقد يتحدَّث عن تجربته مع الحبِّ رابطًا هذه التجربة بنظرةٍ فلسفيَّة تقوم على تحديد مكان المحبوب من خلال ربطه بمنازل القمر؛ وذلك قوله: (بحر الطويل)

وبِي قَمَرٌ منهمْ تبدَّتْ فأصْـبَحتْ ** منازِلُهُ مِنْ جِسْمِيَ القَلبَ والطَّرفا

فقد شَبَّه الشاعر– هنا– محبوبته بالقمر، ثمَّ حذف المشبه وصرَّح بلفظ المشبَّه به على سبيل الاستعارة التصريحيَّة الأصلية التَّبعيَّة، ومن بلاغة التعبير عند أبي حيان أنَّه بدأ بحرف الجر **(الباء)** في قوله: **(وبي قَمَرٌ)** وفيه دلالة على شدة التعلُّق والالتصاق بالمحبوبة التي تعدَّدتْ منازلها بين العين والقلب.

لجأ أبو حيان إلى تشخيصِ بعض المعاني وتجسيدها ليبعثَ فيها الحياةَ، ويَمنحَها عواطفَ وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين، ومن بلاغته أنَّه جعلَ **(للوجد نارًا، وللدُّموع بحراً، وللشَّوقِ مطايا يحثُّها الغرامُ)**، وكلُّها تأتي على سبيلِ الاستعارة، في أكثر من موضعٍ في ديوانهِ؛ منها– على سبيل المثال– قوله: [بحر الطويل] (أبو حيان، 1969م: 251)

فَقَلبي فِي نارٍ من الوَجْدِ خَالِدٌ ** وَطَرفِيَ فِي بَحرٍ مِن الدَّمعِ غائصُ

وكقوله [بحر الخفيف]، (المصدر السابق: 385)

معمل الفكر في مهامِهِ شَوْقٍ ** بِمَطــيٍّ يحـثُّهــنَّ الغرامُ

ومن استعاراته الجميلة من [بحر المتقارب] حينما يقول: (المصدر السابق: 128)

رَمــانِي الزَّمــانُ بأحــداثِه ** وكُنتُ صَبورًا علَى ما حَدَث

وأفنى الشَّباب وأهلاً مَضَوا ** وما كُنتُ ممَّن بذاك اكتَرَثْ

هذان البيتان يعبِّران عن تجربة شخصيَّة صادقة للشَّاعر في مواجهة الزَّمن وأحداثه وعالج تلك التَّجربة عن طريق الصُّورة الاستعاريَّة التي تجعل هذين البيتين أكثر عمقًا في الفكرة التي يريد الوصول إليها؛ فقد شبَّه الزَّمان بالإنسان الذي يمكنه أن يرمي الشَّيء على شخص ما؛ فحذف المشبَّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الرَّمي في قوله: **(رماني)** على سبيل الاستعارة المكنيَّة ولم يكتفِ الشَّاعر بذكر ما فعلت به أحداث الزَّمان التي أنهكته فحسب؛ بل صوَّر لنا تصرفه معها فقد أتى بكلمة (صبورًا) وهي صيغة مبالغة التي تؤكِّد صموده وجلده و صبره تجاه تلك الأحداث؛ فتبيَّن لنا تجربة الشَّاعر الشَّخصيَّة في المواجهة مع الزَّمن وأحداثه ولكنَّه مع ذلك يبقى صبورًا ولا يفقد الأمل.

ثم أتبع هذه الاستعارة باستعارة أخرى في قوله: (وأفنى الشَّباب وأهلًا مضوا) وفي ذلك إشارة إلى الزَّمن الذي أسند إليه فناء الشَّباب ومضي الأهل؛ فكأنَّه يعقد مقارنة من خلال الاستعارة بين الشَّباب والأهل الذين ذهبوا بسبب الزَّمن حين شبهها التي تفنى وتزول ممَّا يعني أنَّ الوقت يمضي بسرعة وأنَّ كل شيء في الحياة يمضي ويفنى وأتى بكلمة (أهلًا) نكرة؛ فدلَّت على عموم الأهل فكأنَّ الحزن يأتيه من كل جانب ولكنَّه مع ذلك يبيَّن لنا قوَّة صبره الذي يمثِّل قوة معنويَّة في نفس الشَّاعر فيقول: (وما كنتُ ممَّن ذاكَ اكترث)؛ فقدَّم في هذه الصُّور الاستعاريَّة رسالة إلى النَّاس بأنَّه يجب أن يكون لدينا الصَّبر والاحتمال على هذا الوقت الذي يمرُّ بسرعة بما فيه من خير وشر. تلك هي أحداث الزمان التي قصدها أبو حيان، فأحسن صياغة الصورة الاستعارية، غير أنّ هذه الصورة جاءت عند غيره من الشُّعراء؛ فهذا المتنبي يقول: (بحر الوافر) (المتنبي، 1983م: 265)

رَماني الدَّهرُ بالأرزاءِ حتَّى فُـؤادي في غِـشـــاءٍ مِن نِبالِ

فصِرتُ إذا أصابتني سِهامٌ تكسَّـــرتِ النِّصالُ على النِّصالِ

فأعاد أبو حيان المعنى والصورة (رماني الزمانُ بأحداثِهِ)، والمتنبي (رماني الدَّهرُ بالأرزاءِ [المصائب]) أعادها أبو حيان في شكل بسيطٍ مجاريًا النمط التراثي.

ومن التَّشخيصات الاستعاريَّة التي استعملها للتَّعبير عمَّا يختلج في نفسه من مشاعر حتَّى أبرزت المعنى في صورة محسَّة قوله: [الطَّويل]: (أبو حيان، 1969م: 134)

خَلوتُ بِهِ وَالدَّهرُ قَد غَضَّ طَرفَهُ * وَقَد سَدَّ بابَ الخَوفِ مفتتِحُ الرَجا**

فَعانَقتُ مِنهُ الغُصنَ أَملَدَ ناضِراً * وَغازَلتُ مِنهُ الخِشفَ أَحورَ أَدعَجا**

وَلِليلِ مِـن تلكَ الذَّوائـبِ ظُـلمَةٌ * وَلِلصُّـبْـحِ مِـنْ خَـدَّيهِ نُورٌ تَبَلَّجا**

من يَستحِل جَمعٌ لِضدَّينِ عِندَهُ * هَذا حَبيبي جامعُ النورِ وَالدُّجَـى**

فلاحظ أنَّ الشَّاعر قد صاغ ما هدف إليه من معنى بأسلوب بديع جذَّاب أضفى على الصُّور الاستعارية رونقًا، وحسنًا، وجمالًا فقد بدأ بقوله: (خلوتُ به) وفي ذلك إشارة إلى تواريه عن الأنظار من العذَّال وغيرهم من البشر ولم يتوقَّف عند هذا الحدَّ؛ بل أتى بصورة استعاريَّة مكنيَّة تجسِّد تأكيد خلوه بمحبوبه بقوله: (والدهر قد غض طرفه)؛ فحذف المشبَّه به وأبقى شيئًا من لوازمه وهو غضُّ الطَّرف الذي يُعدُّ صفة من صفات الإنسان، ثم أكَّد تلك الصُّورة الاستعاريَّة السَّابقة بصورة استعاريَّة أخرى في قوله: (وَقَد سَدَّ بابَ الخَوفِ)؛ فلاحظ كيف أكَّد تلك الصُّور الاستعارية بحرف (قد) الذي يفيد التَّحقيق والتَّأكيدعلى خلوه بمحبوته وما وصل إليه من طمأنينة وسرور فهذه كلها تمهد للغاية المقصودة من ذلك الخلو في البيت التَّالي الذي بدأه بحرف العطف (الفاء) وكأنَّ فيه إجابة عن أسباب خلوه بمحبوبه؛ فجاءت الإجابة بصورة استعاريَّة تبيِّن المعنى المراد بقوله: (فَعانَقتُ مِنهُ الغُصنَ)،و(وَغازَلتُ مِنهُ الخِشفَ)؛ فغضُّ الطَّرف، والعناق، والمغازلة كلُّها من صفات الإنسان ولكنَّه لم يذكره هنا واكتفى بذكر شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيَّة التَّبعيَّة.

إنَّ أبا حيَّان الأندلسي ذو رؤية واضحة يختار معانيه، ومفاهيمه، واستعاراته من بيئته ونرى ذلك في استعاراته: (وَلِليلِ مِن تلكَ الذَوائبِ ظُلمَةٌ)، (وَلِلصُبحِ مِن خَدَّيهِ نُورٌ تَبَلَّج)، فالشَّاعر أراد هنا أن يبين جمال محبوبه حينما استعار من سواد الذَّؤائب ظلمة اللَّيل واستعار من بياض الوجه نور الصَّباح؛ فهذه الصُّور المتقابلة بين ظلمة الذَّوائب ونور الخدين توضِّح مدى جمال محبوبه وقدرة الشَّاعر على رسم صورة فنيَّة متفرِّدة؛ لأنَّ التَّصوير بالعناصر المرئيَّة تمثِّل قمَّة الحضور الحسي واليقظة النَّابهة من الشَّاعر ولم تتوقف قوافل الصُّور الاستعاريَّة عند هذا الصُّور الاستعاريَّة المحسوسة؛ بل يختم الأبيات بصور استعاريَّة أخرى بقوله: (من يَستحِل جَمعٌ

لِضدَّينِ عِندَهُ)؛ فكأن محبوب الشَّاعر يختلف عن أي حبيبٍ أخر؛ فقد جمع بين شيئين متناقضين مع استحالة حصولهما عند أي فتاة أخرى ثمَّ أشار إلى أنَّ هذين المتناقضين تجسدا في حبيبه دون غيره وهما (النُّور والدُّجي) واستعمل اسم الإشارة (هذا) الذي يدل على مشار إليه معيَّن وهو حبيب الشَّاعر في قوله: (هذا حبيبي) الذي أثبت للمتلقي من خلالها أنَّ حبيبه قد اجتمعت فيه المتناقضات إلَّا أنَّ جمال حبيبه جعل تلك المتناقضات متناغمة ومتناسقه وبشكل عام فهذا البيت يشير إلى جمال وأنوثة الحبيبة التي تمتلك صفات متناقضة متناغمة تستحيل أن تجمتع بغيرها.

ومن استعمالات أبي حيان للصُّورة الاستعاريَّة تعبيره عن شوقه لأهله الذين فارقوه عندما ذهبوا إلى الحج فتراه يقول: [بحر الخفيف] **(أبو حيان، 1969م: 204)**

يا نَسيمَ الصَبا أَلا احمِل سَلامي * للأَحـبّاءِ حَـيثُ شَطَّ المزارُ**

قُلتُ لِلنَّفسِ وَهيَ ذاتُ اِضـطّراب * اِستَكِني فَقَد تَقَضّى السِّفارُ**

قَـد أَتــانا مُـــبَشّـرِ بِالتَّـداني* وغَداً تَجمَعُ الحَـبيبَ الدِّيارُ**

الشَّاعر في هذه الأبيات لديه رغبة ملحَّة في إيصال سلامه وشوقه إلى أحبابه الذي فارقوه وارتحلوا إلى الحج فيبعث إليهم برسالة الحب والسَّلام مخاطبًا نسيم الصِّبا دون غيره الذي يحمل معه الرَّائحة العطرة للزُّهور ويشعرك نسيمه بالأمل والحياة الجديدة؛ فنجد الشَّاعر في هذه الرِّسالة يصور هذا الشَّوق بصور استعاريَّة بديعة؛ فيبدأ بنداء نسيم الصِّبا وينزله منزلة العاقل وهو من الأشياء التي تدرك بالحواس ثمَّ يسند إليه فعل من الأفعال التي تختصُّ بالإنسان دون غيره؛ فقد حمله سلامًا إلى أهله الذي هو في لهفة وشوق لهم ثم يخصِّص هذا السَّلام لأحبائه دون غيرهم بقوله: (للأحباءِ حيث شط المزارُ)؛ فيستخدم الشَّاعر هنا استعارة المكان لعبر عن الشَّوق إلى الأحباب، ويقصد بها أماكن يمكن أن يكونوا فيها؛ ثمَّ يشخص النَّفس ويخاطبها ويحاورها وصبرها كما يصبر الإنسان على فراق أقربائه وأحبابه بأنَّه سوف يأتي مبشر بقرب عودتهم واللِّقاء بهم؛ فأبو حيَّان من خلال الصُّورة الاستعاريَّة استطاع أن يعبر عما يجيش في نفسه وتتبين قدرته على تناول صوره الاستعارية بريشة الفنان الواعي للعلاقة الدَّقيقة بين الأسلوب والدَّلالة، أو بين المبنى والمعنى، وهو ما أضفى على استعاراته جماليَّات لا تقل عن جماليَّات كبار الشُّعراء العباسيين.

وقد حَشَدَ أبو حيَّان الكثير من الاستعارات مُظْهرًا تفوُّقه وإبداعه؛ فقد أوجبتِ استعاراته الحسنة بيانًا لم تَقمِ الحقيقة مقامه.

الخاتمة

كان أبو حيان الأندلسي بارعًا في توظيف الاستعارة في شعره؛ إذ استعمل المجاز لاستكشاف الأفكار المعقدة بطريقة قوية ومثيرة للذكريات لربط أفكاره بالعالم الطبيعي، ولإيصال الإحساس بالخلود، ويعد استخدامه للمجاز من أهم جوانب عمله، ومما يشهد على شاعريته.

أهم النتائج: توصلتِ الدراسةُ إلى عدَّة نتائج؛ منها:

- أبو حيان ممَّن اشتُهِر بمهارته في صياغة استعارات حية في شعره يمكن أن تأسر القراء وتجلبهم إلى عالمه.
- استخدم أبو حيان الاستعارة للتَّعبير عن مشاعره وأفكاره العميقة.
- كان لثقافة أبي حيَّان الواسعة وذوقه الأدبي الرفيع دورٌ كبيرٌ في ابتكار الصُّور المجازيَّة والاستعاريَّة في شِعْرِهِ.
- الاستعارات التي استخدمها أبو حيان الأندلسي هي من أقوى الأشكال وأكثرها إثارة في الأدب.
- تعمل استعاراته على جلب القراء إلى عالمه ونقلهم إلى مكان من الجمال والغموض.
- كان أبو حيان الأندلسي بارعًا في الاستخدام المجازي للغة والتصوير.
- وغالبًا ما احتوت أعماله على استعارات استُخدمت لنقل المعنى الدقيق، أو لإثارة المشاعر لدى القارئ.
- كما كان ماهرًا- بشكل خاص- في استخدام الاستعارة لإنشاء مقارنات حية وخيالية بين الأشياء أو الأفكار المختلفة.
- كما كان استخدام الاستعارة في شعر أبي حيان الأندلسي أداة قوية لنقل المشاعر والأفكار المعقدة.
- اعتمد أبو حيَّان أسلوب التشخيص البليغ في وصف أحبابِه بصور وتشبيهات جميلة ومبتكرة.
- أعطى الاستعارة دورًا بارزًا في إبداعه الشعري ومنحه أسلوبه الفريد الذي تميز به.

توصي الدِّراسة بـ:

- تصنيف أنواع الاستعارة حسب طبيعتها في شعر أبي حيان.
- وضع تفسيرات بلاغيَّة للاستعارات التي تبين رسمها في تشكيل المعاني والمشاعر في قصائده.
- تحليل القصائد الشعرية التي تناولتْ موضوعات الوصف والتأمل الفلسفي عند أبي حيان.
- دراسة الصور البيانيَّة في قصائده مثل التشبيه والاستعارة بأنواعها، والتشخيص.

المصادر

1. بركات، محمد الأمين، (2020م). **البناء الفني في شعر أبي حيان الغرناطي**، بحث مكمِّل لنيل درجة الدكتوراه في الآداب واللغة العربيَّة، جامعة خيضر – الجزائر، كلية الآداب واللغة العربيَّة.
2. الجاحظ، أبو عثمان (1996). **كتاب الحيوان**، تحقيق/ عبد السلام محمد هرون، دار الجيل، بيروت.
3. الجرجاني، عبد القاهر (2001). **أسرار البلاغة**، تحقيق/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية– بيروت.
4. الحمادي، مها هلال (2021م)، ***التَّشخيص والتجسيد في ديوان أبي حيان الأندلسي***، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعيَّة، مجلد2، العدد 5.
5. الحمادي، مها هلال (2022م)، ***الصورة الكنائيَّة في ديوان أبي حيَّان الأندلسي***، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعيَّة، مجلد3، العدد 6.
6. أبو حيان الأندلسي، محمد يوسف (1420هـ). **تفسير البحر المحيط**، تحقيق/ صدقي محمد جميل، دار الفكر – بيروت.
7. أبو حيان الأندلسي، محمد يوسف (1969م). **ديوان أبي حيَّان الأندلسي**، ط1، تحقيق/ أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي، مطبعة العاني– بغداد.
8. الشحات، أماني (2007م). **الصورة الفنيَّة في شعر أبي حيان الأندلسي**، بحث تقدَّمتْ به الباحثة للحصول على درجة الماجستير، كلية الآداب– جامعة المنصورة، مصر.
9. القزويني، الخطيب (1998م). **الإيضاح في علوم البلاغة**: تحقيق/ الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم– بيروت.
10. القيرواني، ابن رشيق، (2000م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، مكتبة الخانجي– القاهرة.
11. الرُّمَّاني، علي بن عيسى، (1976م). **النُّكَتْ فِي إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: تحقيق/ محمد خلف، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف– مصر.
12. الزَّبيدي، محمد، **(د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس**، دار الهداية.
13. الزهراني، سعد الله بن صالح، (2020م). ***شعر أبي حيان الأندلسي– دراسة بلاغية مقارنة***: رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلاميَّة– المدينة المنورة.

14. السكاكي، أبو يعقوب يوسف، (1987م). **مفتاح العلوم**، ط2، دار الكتب العلمية– بيروت، لبنان.

15. ابن سِيده، علي إسماعيل، (2000م). **المحكم والمحيط الأعظم**، دار الكتب العلمية– بيروت.

16. ابن سِيده، علي إسماعيل، (2000م). **المُخصص:** تحقيق/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية– بيروت.

17. السُّيوطي، جلال الدين، (1967م). **حُسنِ المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة:** تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية– مصر.

18. الصفدي، صلاح الدين، (2000م) **الوافي بالوفيات:** تحقيق/أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث– بيروت.

19. ابن قاضي شهبة، (1407هـ). **طبقات الشافعية:** تحقيق/ الحافظ عبد العليم خان، عالم الكتب– بيروت.

20. المتنبي، أحمد بن الحسين (1983م). **ديوان المتنبي**، دار بيروت للطباعة والنشر.

21. مصطفى، إبراهيم وآخرون، (د.ت) **المعجم الوسيط**، تحقيق/ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.

22. المقري، أبو العبَّاس، (1968م). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب:** تحقيق/ د. إحسان عباس، دار صادر– بيروت.

23. المناوي، محمد عبد الرؤوف، (1410هـ). **التوقيف على مهمات التعاريف:** تحقيق/ محمد رضوان الداية، دار الفكر– بيروت.

24. ابن منظور، محمد بن مكرم، **(د.ت) لسان العرب**، دار صادر– بيروت.

25. ناصف، مصطفى، (1958م)، **الصورة الأدبيَّة:** مكتبة مصر– القاهرة.