Website : www.uoajournal.com
E-mail : info@uoajournal.com

مجلة كلية المعارف الجامعة
Journal of AlMaarif University College

The Metaphor and Aesthetic Effect On the Flirtatious Text: A Study in Ancient Critical Discourse

Huda Mukhber Sayyad*, Rmayyed Mutar Hamad AL-Dulaymi
College of Arts, University of Anbar, Iraq
* malikhj.1974@gmail.com

ABSTRACT:

This research includes a study of the flirtatious metaphor and its aesthetic effect on ancient Arab criticism. It has an introduction that revealed the importance and content of the research, then the body of the research. It also includes an entrance that clarified the concept of metaphor in ancient criticism by presenting some of the definitions presented by old critics. Then it shows the main topic of the research، which is the metaphor and its aesthetic effect, in which the research traced the evidence of the metaphor on which critics had analytical points. The research analyzed and commented on critics' views.

Keywords: **Metaphor; Spinning; Aesthetic; Criticism; Ancient.**

https://doi.org/10.51345/.v32i1.230.g191

Website : www.uoajournal.com
E-mail : info@uoajournal.com

مجلة كلية المعارف الجامعة
Journal of AlMaarif University College

الاستعارة والأثر الجمالي في النص الغزلي: دراسة في الخطاب النقدي القديم

م.م. هدى مخبر صياد*، أ.د. رميض مطر حمد الدليمي

كلية الآداب، جامعة الأنبار، العراق

* malikhj.1974@gmail.com

ملخص البحث

يتضمن هذا البحث دراسة للاستعارة الغزلية وما لها من أثر جمالي في النقد العربي القديم، وقد تكوّن هذا البحث من مقدّمة كشفت عن أهمية البحث ومضمونه، ثم متن البحث، ثم مدخل وضح مفهوم الاستعارة في النقد القديم عن طريق عرض بعض التعريفات التي قدمها النقاد القدامى لها، ثم موضوع البحث الأساس وهو الاستعارة وأثرها الجمالي تتبع فيه البحث شواهد الاستعارة التي كانت للنقاد عندها وقفات تحليلية، وقد حاور البحث مواقف النقاد بالتحليل والتعليق.

الكلمات المفتاحية: استعارة، غزل، جمالي، نقد، قديم.

https://doi.org/10.51345/.v32i1.230.g191

المقدمة:

النصّ الغزلي من النصوص المهمة التي لفتت نظر النقاد، فبحثوا في أسرار تكونها ضمن القصيدة، وسعوا إلى الكشف عن جمالياتها، ومن ضمن تلك المجالات التي عالجوها مجال التصوير بالاستعارة، لما للاستعارة من قدرة في كشف كوامن وبيان أحاسيسها وشاهد الاستعارة من الشواهد القليلة التي أوردها النقاد في سياق الكلام عن غرض الغزل، وهذا الأمر يدعو إلى طرح فرضية كون الاستعارة الغزلية قليلة الورود في عموم الخطاب الشعري القديم، وهو الخطاب الذي اعتمد عليه النقاد في طرح معاييرهم، ويدفعنا ذلك أكثر إلى طرح مشروع دراسة الأساليب البيانية ضمن الأغراض؛ إذ قد يكشف ذلك عن طبيعة كل أسلوب ضمن غرضه،وعن أسباب قلته أو كثرته؛ لذلك عمدت إلى دراسة الاستعارة الغزلية ضمن الخطاب النقدي وتتبع مواقف النقاد الجمالية منها.

مدخل: مفهوم الاستعارة في النقد القديم

لابد قبل الدخول في موضوع هذا البحث من تقديم لمحة موجزة عن المفهوم النقدي للاستعارة، وهي لمحه لا تهدف إلى تقصي المفهوم في أوسع جذوره النقدية بل تقدم تصورا عاما للمفهوم والممكن الجمالي للاستعارة لدى النقاد؛ ليكوّن إضاءة أمام قراءة وقفات النقاد عند الاستعارة الغزلية.

من التعاريف المبكرة للاستعارة تعريف ثعلب لها بقوله: ((وهو أن يُستعار للشيء اسمُ غيره، أو معنى سواه))[1] وهي عند ابن المعتز ((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها))[2] ويعرفها القاضي عبد العزيز الجرجاني قائلاً: ((وإنما الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها))[3] وهي عند أبي هلال العسكري ((نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض))[4] والملاحظ في هذه التعاريف أنها تشير إلى حركية الدلالة بين أصل منقول منه، وأصل منقول إليه، وجوهر هذه العملية كان منطلقا في تصورهم للاستعارة الحسنة، فملاك الاستعارة هو ((تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في

أحدهما إعراض عن الآخر))[5] لذلك استحسنوا ((الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى أكثر العلماء، وبه أتت النصوص عنهم))[6] وهذا المعيار الجمالي المعتمد على قرب الشبه يدعي النقاد أنه مستخلص من شعر العرب يقول الآمدي: ((إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه))[7] ثم إنّ النقاد في عموم عرضهم لجماليات الاستعارة يكتفون في الأعم الأغلب بذكر الشاهد من دون كشف أسرار الجمال فيه، وذلك قد يكون راجع إلى مرونة معيار قرب الاستعارة ورجوعه كثيرا إلى الذوق الخاص يقول أبو هلال العسكري: ((ليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد، وإنّما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو تردّه وتعلق به أو تنبو عنه))[8] فالحدود الفاصلة بين الاستعارة القريبة والبعيدة ((لم تكن واضحة في أذهان النقاد القدماء، بل ظلت مرتبطة بالذوق الخاص والميول الفردية ولعل افتقادها هذا الوضوح هو ما جعلهم يكتفون بسرد الشواهد من دون أن يتجاوزوها إلى محاولة تبيين الأسباب التي تبرر جودة الاستعارة أو جمالها أو قبحها))[9] فالتحليل الجمالي لشاهد الاستعارة تحليل خجول قياسا إلى كثرة الشواهد غير المحللة، فضلا عن أنّ شواهد الاستعارة في كتب النقاد مكررة، ومحدودة التنوع، ويبدو أنّ ذلك راجع إلى الاقتناع بالحدود الجمالية للاستعارة، مما جعل تلك الشواهد المكرر كافية لتوضيح المفهوم الجمالي، فاكتفوا بها.

الاستعارة وأثرها الجمالي

إنّ النقاد القدامى في توظيفهم لشواهد الاستعارة الغزلية لم يهتموا لخصوصية الغرض التي قد تغير من التصور الجمالي للاستعارة، وتعطيها بعدا آخر غير البعد الذي قدموه، وهذا ما سنحاول إثباته من خلال عرضنا لوقفات النقاد عند شواهد الاستعارة الغزلية.

في باب استشهاده للاستعارة الجيدة من شعر الاقدمين والمحدثين يورد أبو هلال العسكري شواهد عدة للقدماء والمحدثين، ولم يرد في شواهد الاستعارة للأقدمين شيئا من الغزل، أما عند المحدثين، فقد أورد شواهد محدودة وقسمها على قسمين القسم الأول هي الاستعارات الحسنة كما في قول مسلم بن الوليد[10]:

ولمّا تلاقينا قضى اللّيل نحبَه بوجه لوجه الشّمسِ من مائهِ

وقد أورد ابن قتيبة هذا الشاهد من ضمن شواهد الشعر الجيد لمسلم بن الوليد[11] وأدرجه عبد العزيز الجرجاني ضمن شواهد الاستعارة القريبة[12] ويبدو أنّ النقاد لم يبعد عندهم تشخيص الليل، بوصفه كائنا يقضي نحبه عند بزوغ شمس وجه المحبوب، فمسافة التشبيه ليست بعيدة، ومقارنة الصورة ممكنة، كما أنّها أدت وظيفتها البيانية في نقل شعور العاشق عند لحظة اللقاء، والنقاد أحسوا بجمال هذه الاستعارة من دون تقديم تحليل يوضّح أسباب ذلك الجمال والتأثير.

إنّ القراءة المتأمّلة لاستعارة مسلم بن الوليد تكشف عن طاقة تصويرية مذهلة جعلتها تنفذ إلى ذوق النقاد، وتشاكس حسهم الجمالي، لقد تضمن هذا البيت لوحة بُنيت على مشهدين: المشهد الأول مشهد استعاري وهو مشهد الليل المشخّص وهو يقضي نحبه أمام ضوء الشمس، والمشهد الثاني مشهد تشبيهي وهو مشهد وجه الشمس متشبها بوجه المحبوب طاعناً جسد الليل، وهذه الحركة المُشكّلة لأساس اللوحة تعتمد على ثنائية صراع النور والظلمة ذلك الصراع الذي يعكس قلق الشاعر عند لحظة اللقاء ذلك القلق المتمثل بالرغبة بنور وجه المحبوب، والخوف من انجلاء الليل وتلاشي لحظة اللقاء، فالدلالات السلبية الكامنة في تركيب (قضى الليل نحبه) تمثل الهاجس المرافق للعاشق عند وصاله معشوقه، فذهاب الليل يعني موت تلك اللحظات الجميلة لحظات اللقاء بالمحبوب.

لقد كان لهذه اللوحة بكل ما احتوته من حركية وقلق وإيحاء ضمن إطار مشاعر الغزل تأثير جمالي نافذ لم يقف عنده النقاد على الرغم من إحساسهم بجمال هذه الصور؛ لأنّ ما يهمهم من شاهد الاستعارة هو تحقيق المعيار من دون الخوض في الكيفية.

كذلك أورد قول ابن الرومي[13]:

يا رُبَّ ريقٍ بـات بدرُ الدُّجى يمجُّـه بيـــن ثنـــايـــــاكا
تروَى ولا ينهـــاك عن شُربه والمـاءُ يُرويـــك وينهـــاكا

ذكره أبو الحسن العسكري ضمن شواهد (من عجيب التشبيه)[14] وأورده أبو علي القالي ضمن شواهد أحسن ما قيل في وصف الريق[15] وقد قدّم ابن وكيع التنيسي محاولة في تعليل جمالية هذه الاستعارة فأرجعها إلى تغريب العادي المبتذل وتقديمه بصورة جديدة تجعل المتلقي ينتبه ويتأمل ما كان يمر عليه من دون تأثير، يقول ابن وكيع التنيسي: ((انظر كيف قرن تشبيه الريق بالماء بلفظ مليح صار به المألوف غريباً والمبتذل عجيباً))[16] وهذا البيان الذي جعل المألوف غريبا ناتج من التشخيص الذي منح الصورة حركة وحيوية، فنقلها من منطقة الصورة المكررة الجامدة وهي صورة تشبيه الريق بالماء، إلى صورة تشخيصية حذف منها المشبه به ليجعل المشبه كيانا مشخصا حيا متحركا يوحي بحركته بجميع أبعاد الصورة.

كما أنّ هناك بعدا تصويراً يكشفه قراءتها ضمن الإطار الغزلي، فتخصيص البدر من دون غيره يوحي بتفاصيل دقيقة لهذه اللوحة الغزلية، فالبدر يشير إلى الليل، وهذا يستدعي تصوّرا للفضاء الزمني لسرد هذه اللوحة وهو الليل، فهو زمن اللقاء المعتاد للعشاق، كذلك توحي حركية التركيب (يمجّه بين ثناياكا) إلى مشهد الاستمتاع بحديث العاشق وتأمل الضوء المنبعث من ثناياه عند تبادل الحديث ليلا، وهذه التفاصيل الكامنة في هذه اللوحة تمنحها تأثيرا وجمالاً فهي توحي بتلك اللحظات وتنقل الإحساس بها، وهذه الإيحاءات والإشارات لن تظهر إلا في قراءة النص في إطار خصوصية الغرض.

كذلك أورد أبو هلال نماذج لسوء الاستعارة لم يكن للغزل منها إلاّ قول أبي العنبس[17]:

ضرامُ الحبّ عشّش في فؤادي وحضّن فوقَهُ طيرُ البعادِ
وأنبذَ للهوى في دنّ قلبي فعربدتِ الهمومُ على فؤادي

وقد أورده ابن المعتز ووصفه بأنّه فاسد الاستعارة[18] ولم يوضح النقاد سبب الإخفاق في هذه الاستعارة، ويبدو أن إخفاق الشاعر في هذه الاستعارة لا يأتي من الإخفاق في عملية التصوير وحدها، بل كذلك من سوء اختيار الألفاظ التي لا تناسب غرض الغزل، والتي أسهمت في إبعاد الصورة عن ممكن التشابه، كذلك كان لبساطة التركيب النحوي سبب في ذمّ هذه الاستعارة، فتركيبها لا يحمل أي بعد فني من الممكن أن يغطي على

جانب الإخفاق في المجال التصويري، كما أن الشاعر اعتمد في بناء صورته على السرد، وكان سردا ساذجا نقل الصورة بطريقة مبتذلة جدا.

ويورد أبو هلال العسكري قول الوأواء[19]:

وأسبلتْ لؤلؤا من نرجسٍ فسقتْ ورداً وعضّت على العنّاب بالبرد

ويعلق عليه قائلاً: ((فشبّه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد: الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والخدّ بالورد، والأنامل بالعنّاب؛ لما فيهنّ من الخضاب، والثّغر بالبرد. ولا أعرف لهذا البيت ثانيا في أشعارهم))[20]

ويعلق عليه في موضع آخر بقوله بعدما قر أنّ مأخوذ من قول أبي نؤاس السابق:

يبكى فيذرى الدّرّ من نرجس ويلطـم الـورد بعنّـاب

فقال مفضلا بيت الوأواء ((جاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه))[21] وهذا الحكم بالتفضيل اعتمد مبدأ العد والحساب لا مبدأ مراعاة حيوية الصورة وانسجامها مع المقام فالوأواء يأخذ ((ناحية التشبيه من أبي نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد؛ فالشاعر لا يُشيعُ فيه شيئاً من الحركة، إنما شيء واحد هو الذي يهتم به، وهو هذا الركام من الصور التي لا نحس فيها شعورًا))[22].

وكان للاستعارة الغزلية حضور متواضع قياسا بالأغراض الأخرى في موازنة الآمدي، كما أن قراءة تلك الشواهد جاءت مؤطرة بتصور الآمدي المسبق لنوعية الشعر العربي، وادعاءه الالتزام بالقواعدية البلاغية للاستعارة بحسب ما قنن من كلام العرب، فالعرب استعارت ((المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه))[23] لكن هذا المعيار الذي قدّمه هو معيار غامض فلم يطرح مواصفات أو ضوابط تبين كيفية تطبيقه على النصوص، وفي هذه الحالة سيكون الذوق الشخصي هو الموجه لإمكانات تطبيق هذا المعيار.

أورد الآمدي قول أبي تمام[24]:

جارى إليهِ البينُ وصلَ خريدةٍ ماشتْ إليهِ المطلَ مشى الأكبدِ

يقدم الامدي تفسيرا لهذا البيت يتلخص في أنّ مراد أبي تمام أنّ الوصل والبين (جريا) إليه فجرى الوصل وجرى البين ليمنعه هذه صورة الشطر الأوّل أمّا الصورة في الشطر الثاني فتصور صورة المرأة في حالة الوصال ومماطلتها في تحقيقه، فهي تمشي مشي الأكبد، ثم يعلق تعليقا حاداً منفعلا على هذا البيت بقوله: ((فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟.))[25].

لم يقدم الآمدي تعليلا دقيقا لأسباب الاخفاق في هذه الاستعارة بل اكتفى بشرح البيت والتساؤل بلغة منفعلة صاخبة أسهمت في تقوية خطابه كما كان للتصور المسبق لجماليات الشعر – المتمثل بنموذج الشعر الذي يلتزم بمقومات عمود الشعر التي تتمثل بترك التعقيد ومستكره الألفاظ[26] والتشبيه والاستعارة القريبة[27] – عاملا في حجب كل قراءة جمالية ممكنة في هذا البيت.

عند قراءة البيت خارج التصوّر ستتجلى ممكنات جمالية، فنلاحظ أن الصورة في هذا البيت قامت على حركية متضادة مشحونة بالأساليب البديعية كالمقابلة والجناس والطباق فوقعت المقابلة بين صورة الفراق والوصل في الشطر الأوّل، وتباطؤ المحبوبة التي تماطل الوصل، والجناس بين ماشى والمصدر مشي، والطباق بين البين والوصل[28] ووجود هذه الكم من المحسنات البديعية أسهم في زيادة تماسك النص وترابط الصورة لتقريب التباين الممكن بين معانيها، فقدم أبو تمام صورة جمعت الحركية والتضاد، ليوصل تلك الحالة القلقة للعاشق وهو بين احتمالية الوصل والبين، وبين موقف المحبوب غير الواضح من الوصال، فحاكى هذا الحشد من الحركة والتضاد والتعقيد حالة المحبوب وهو يعاني ذلك الموقف النفسي القلق، ووضع هذه الحركية والقلق النفسي في إطار خصوصية غرض الغزل وما فيه من مواقف ومشاعر خاصة يعطي لهذه الاستعارة حكما جماليا آخر غير الحكم الذي قدمه الآمدي معتمدا على تصوره المسبق المعزول عن حيوية النص وخصوصيته، وهذا القلق النفسي والمشهد المعقد لحالة العاشق يزيد وضوحه قراءة البيت ضمن سياقه فالأبيات التي قبل بيت الشاهد تكشف ذلك بأجلى صورة وهي قوله[29]:

كُشِفَ الغِطَاءُ فَأَوْقِدِي أَو أَخْمِدِي لَمْ تُكْمَدِي فَظَنَنْتِ أَنْ لَنْ تُكْمِدِي

يَكفيكهُ شوقٌ يُطيلُ ظمَاؤهُ فإذا سقاهُ سَقَاهُ سمّ الأسودِ
عذلتْ غروبُ دموعِهِ عُذّاله بِسواكبٍ فنّدنَ كلّ مفندِ
أتتْ النوى دونَ الهوى فأتى الأسى دونَ الأسى بحرارةٍ لم تبردِ

فهذا الجو يكشف عن فاعلية الاستعارة التي قدّمها أبو تمام وأثرها في تصوير مشهد من مشاهد الغزل يتعلق بكوامن نفسية العاشق.

كذلك أورد قول البحتري[30]:

قدْ بيّن البينُ المفرِّقُ بيننا عِشْقَ النّوى لربيبِ ذاك الرّبرَب

يعلق الآمدي على هذا البيت تعليقا نقديا يحكم في بدايته على سوء هذه الاستعارة من دون ذكر السبب، ثم يبين أنّ هذا التركيب الاستعاري كثير في أشعار المحدثين وأنّ له ممكنات جمالية تعتمد على مقدار الإغراق، أو عدمه[31].

يبدو أنّ عيب هذه الاستعارة يأتي من الإغراق فهو المقياس الجمالي كما صرح هنا، وعلى الرغم من شيوع هذه الاستعارة ذلك الشيوع الذي قد يقلل من إغراقها بفضل اعتياد الأسماع لها أبقى الآمدي حكمه السلبي على هذه الاستعارة متمسكا بالنموذج القديم للاستعارة، وملغيا حركية تطور الصور والأساليب، فهو لا يحاكمها على ما تقدمه من قيمة جمالية، بل على ما تقدمه من تلك القيم بالقياس للنموذج القديم، فحكمه هنا يعتمد على معيار القرب الموجه بالذوق الفردي.

إن قراءة استعارة البحتري هنا في ضوء الغرض تكشف عن ممكناتها وتعيد تقييم مشروعيتها، فالاستعارة في بيت البحتري بحسب شرح الآمدي: ((قوله: قد بين البين يريد قد بين الفراق المفرق بيننا، والنوى: هي النية في انتقال القوم من موضع إلى آخر، فعشق النية لربيب الربرب استعارة ليست بحسنة))[32] فموطن الاستعارة هو عشق الفراق لمحبوبه وهذا البيت جاء في سياق مشحون بهاجس الفراق يقول البحتري فيما يلي بيت الشاهد([33]):

صدقَ الغرابُ لقد رأيتُ شموسَهم بالأمسِ تغربُ عن جوانبِ غُرّبِ
لو كنتَ شاهِدنا وما صنعَ النوى بقلوبِنا لحسدتَ من لم يحببِ

شغلَ الرقيبُ وأسعدتنا خلوةٌ في هجرِ هجرِ واجتنابِ تجنبِ
فتلجلجتْ عبراتُها ثم انبرتْ تصفُ النوى بلسانِ دمع معربِ
تشكو الفراقَ إلى قتيلِ صبابةٍ شرِق المدامع بالفراق معذّبِ

فجعلُ الفراق عاشقا للمحبوب أبان عن الصورة التي أرادها الشاعر، وأوحى بأعمق تفاصيلها، فإعطاء صفة العشق للفراق يشير إلى قوة هذه الصفة، ويوحي بقوة عشق الشاعر لمحبوبته معا، فالعشق عند الشاعر أقوى صفة من الممكن أن يوصف بها شيء يلازم شيئا آخرا قياسا إلى ما يجده العاشق من قوة ملازمة العشق له، فكان هذا التركيب الاستعاري مكثّف المعنى يجعل المُتأمل فيه يستحضر جميع أبعاد المشهد.

إنّ قراءة هذا التركيب الاستعاري المكوّن من ثنائية العشق والفراق ضمن سياقه المشحون بهذه الثنائية يعطي لهذه الاستعارة شرعيتها ويبعد عنها ما يمكن أن يدعيه الآمدي من الإغراق أو البعد.

وأورد قول أبي تمام[34]:

رحلَ العزاءُ معَ الرحيلِ كأنّما أخذتْ عهودهما على ميعادِ
وكأنّ أفئدةَ النوى مصدوعةٌ حتّى تصدّعَ بالفراقِ فؤادي

يعلق عليه قائلاً: ((وما أظن أحداً انتهى في الجهل، والعي، واللكنة، وضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى قداً، وأفئدة مصدوعة غير أبي تمام))[35] فالآمدي هنا يحكم على أبي تمام بضيق الاستعارة على الرغم من سعة مساحة الخيال والتصوير التي تمثلت بالبعد التشخيصي الرائع الذي أضافه أبو تمام، ويبدو أن الحكم بضيق الحيلة لهذه الاستعارة ناتج عن طبيعة التصور الجمالي عند الآمدي الذي يجعل استعارات النموذج القديم هي المحور الذي يجب أن يدور حوله الشاعر، وبذلك يكون الضيق في استعارة أبي تمام ناتجا عن الاخفاق في تمثل النموذج القديم، فاستعارة أبي تمام لم تحقق القرب الذي اتخذه الآمدي معياراً والاعتماد على قرب الاستعارة فقط قد يحقق التناسب والوضوح لكنّه قد يسلبها الصفة التعبيرية[36] واعتماد الوصف التزامني للغة لا يعد أساسا لتفسير الابتكارات الدلالية[37] لذلك كانت قراءة الآمدي بعيدة عن محاولة كشف خصائص الاستعارة في تلك النصوص، يقول الصولي في شرح الاستعارة السابقة: ((كأنّها كانت مصدوعة حتّى نالني هذا، فلما تصدع بالفراق فؤادي استراحت))[38] فقدّم أبو تمام مشهدين ضمن لوحته الأوّلى مشهد

استعاري وهو مشهد تصدع فؤاد النوى، والثاني مشهد حقيقي وهو مشهد تصدع فؤاد العاشق لفراق المحبوب، والمشهد الثاني هو نتيجة وسبب للمشهد الأوّل، كما أن تكرار كلمة تصدّع في المشهدين تمنح المشهدين تماسكا وتزيد من ترابطهما، وبذلك يتداخل المشهدان الحقيقي والاستعاري، فتقل بذلك حدّة الغرابة والبعد التي افترضها الآمدي، فهناك مشهد حقيقي يوضح ويدعم ويزيل الغرابة أو الغموض المحتمل في المشهد الاستعاري.

وأورد قول البحتري[39]:

وأرتنا خداً يَرَاحُ له الوردُ ويشتمّهُ جَنـى التّفـــــاح

ويعلق الآمدي على هذه الاستعارة مقدما تعليلا لسبب إخفاق الشاعر فيها فيقول: ((ويشتمه جنى التفاح ليس بالجيد، بل هو رديء؛ لأنه لا يدخل في الاستعارة أن يشتم التفاح خدها، ولكنه يحمل على أن لو كان مما يشتم لاشتم خدها، أو لو كان الورد مما يراح لراح له))[40] فالآمدي لا يتصوّر أن تدخل صورة (ويشتمّه جنى التفاح) في باب الاستعارة، فهي من البعد بمكان يخرجها من ممكنات الاستعارة.

إنّ استعارة البحتري السابقة تكتنز في أبعادها مكمناً جماليا يظهره قراءتها خارج إطار التصوّر المسبق لنموذج الاستعارة الذي يعتمد عليه الآمدي، وفي إطار خصوصية الغرض الغزلي، والبحتري في النص السابق يريد أن يوصل صورة مفادها أن ((التفاح لطيبها يستمد منها أريجه، فالطبيعة تجد لها نظائرها في محاسن المحبوبة، وهذا على سبيل المبالغة البيانية في بيان شدة جمال هذه المحاسن وأثرها في نفس الشاعر))[41] كما أن الإيحاء في هذه اللوحة يعمل بصورة بديعة جدا، فجعل التفاح يشتمّ أريج خدها يوحي بأن لخدها رائحة التفاح عن طريق التداعي فاشتمام التفاح لعطر خدها يوحي بكون خدها له تلك الرائحة.

وأورد قول أبي تمام[42]:

ملطـومةٌ بالـوردِ أطلقَ طرفهـا في الخلقِ فهـو مَع المنـونِ محكّمُ

علق عليه قائلاً: ((ملطومة بالورد يريد حمرة خدها، فلم يقل: مصفوعة بالقار، ويريد سواد شعرها، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء لجسمها، ومضروبة بالقطن يريد بياضها، إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ، وأسخفه،

وأوسخه))[43] والآمدي هنا لم يقدم تعليلا واضحا لسبب إخفاق الشاعر في استعارته، ويلجأ الآمدي في نقده للاستعارة في البيت السابق إلى المغالطة الحجاجية باستعمال نماذج للمقايسة لا تحمل الخصائص التصويرية ذاتها فالدلالات التي يوحي بها قوله (ملطومة بالورد) وصفا لحمرة خدها تختلف عن ما يوحي القول المفترض (مصفوعة بالقار)، أو (مخبوطة بالشحم) وذلك أن التداعي والإيحاء في العناصر السابقة يختلف تماما، فلو وضعنا القار عنصرا للصورة اللونية للشعر، فستبقى دلالات هذه المفردة وإيحاءاتها الأخرى حاضرة في تشكيل الصورة، فلن تعطي هذه الكلمة لصورة لون الشعر لون السواد وحده بل ستجذب معها جميع الإيحاءات السلبية الأخرى لصفات القار، على خلاف التركيب الاستعاري لوصف لون الخد (ملطومة بالورد) فالورد في سياق هذه الحركية في إطار المشهد اللوني يجعل كل التداعي والإيحاء الممكن فاعلا في إنتاج صورة تظهر الخد في أبهى مظهر لوني، وعلى الرغم من استعمال الشاعر في تركيب هذه اللوحة لفظة غير مناسبة في سياق الغزل وهي (ملطومة) إلا أنّ تركيبها مع الورد خفف من حدتها ومنحها بعدا آخرا، وهو الأثر اللوني للورد، وحيّد العناصر الموحية الأخرى التي يحملها هذا اللفظ، ثم أن قراءة هذه الاستعارة في سياقها الغزلي يسهم في كشف جماليتها وتوجيه دلالاتها، فلفظة (ملطومة) في سياقها الغزلي اكتسبه جدة وطرافة، لتنتج معنى الأثر اللوني الذي يتركه الورد على خد المعشوق.

كذلك أورد قول البحتري[44]:

بيضاءُ أوْقَدَ خدّيها الصّبــا وسقى أجْفانهــا من مدام الرّاح ســاقيها

علق عليه قائلاً: ((أوقد خديها الصبا يريد احمرارها، وهذا لفظ حسن ومعنى مستقيم))[45] اكتفى الآمدي بحكم مجمل من دون تقديم تعليل يوضح جماليات هذه الاستعارة، كما نلحظ هنا أنه لجأ إلى آلية للتأويل كان من الممكن أن يوظفها في قراءة بيت أبي تمام السابق، فكما أوّل (أوقد خديها الصبا) باحمرار خدودها كان له أن يقول ملطومة بالورد أي محمرّة الخدود، وهذا يدعم ما قدمناه سابقا من أن المعيار الجمالي للاستعارة غامض وغير واضح.

وفي الاستعارة السابقة أبعاد جمالية أخرى تكشفها قراءة الاستعارة ضمن سياقها الغزلي ففي ألفاظ التركيب الاستعاري (أوقد خدّيها الصبا) إشارات إلى طبيعة هذه المعشوقة ففي (أوقد) و(الصبا) لمحة تشير إلى نوع هذا العشق وكونه تجربة لم تترك أثرا عميقا ولم تتسم بالجدة، فالسرعة التي اتسم بها سرد اللوحة الاستعارية (أوقد خديها الصبا) توحي بملامح تلك التجربة، وعند إيراد النص كاملا ستتضح هذه الإشارات(46):

في حمرةِ الـوردِ شكلٌ من تلهّبهـــا ... وللقضيـبِ نصيـبٌ من تثّنيـهـا
قد علمتْ أنني لم أرضَ كاشحها ... فيـهـا ولـم أستمعْ من قـولِ واشيـهـا
ويـومَ جدّ بنـا عنها الرحيـلُ على ... صبـابةٍ وحدا الأظعـانَ حاديـهـا
قـامتْ تـودعني عجْلى وقدْ بدرتْ ... سـوابقٌ من تـوأم الدمع تجريـهـا
واستنكرتْ ضَعني عنهـا فقلتُ لها ... إلى الخليفةِ أمضـى العيـسُ ممضيـهـا

فتجربة العشق هنا تبدو غير جادة من طرف الشاعر، والمحبوبة تشير ملامح صورتها إلى كونها مندفعة بفعل غرور الصبا وأحلامه، فعلى الرغم من تيقنها وثقتها به، فهي متيقنة أنّه لن يفرط بها، فهو لا يسمع قول الوشاة، إلا أنّه عند أقرب فرصها تركها بمشهد بارد لا ينبيء عن وجود أي مشاعر جادة.

وفي خطاب ابن وكيع التنيسي نجده يورد شواهد عدة للاستعارات الغزلية، جاعلا منها دليلا لدعم توجهه النقدي، وبذلك يسلب تلك الشواهد كثيرا من خصائصها الجمالية، فهي مجرد دليل لدعم الموقف النقدي وهو موقف موجه في معظمه بتصور نقدي ينتقص من شعر المتنبي لذلك كانت معظم قراءاته غير منصفة.

من الشواهد التي أوردها ابن وكيع قول المتنبي(47):

فمـا أمرّ برسمٍ لا أسـائلُهُ ... ولا بذاتِ خمـارٍ لا تُريقُ دَمي

ثم علّق عليه محاولا تعليل إخفاق الشاعر في الاستعارة: ((هذا العموم في لفظه بمسائلة كل رسم وإراقة كل ذات خمار دمه لا أحبه قد يمكن أن يكون الرسم لغير محبوب ويكون ذات خمار مشينة أو عجوزاً فيصير حفاظه في القياس شبهاً بالوسواس))(48) فالعيب في هذه الاستعارة بحسب نظرة ابن وكيع هو احتمالية عموم الصورة ذلك العموم الذي قد يخرج بها إلى معان سيئة، فعموم سؤاله لكل رسم، ولكل ذات خمار يجعل الصورة عامة

قابلة لإدخال عناصر تشوّه الصورة فعموم مسائلة الرسم يدخل رسوماً أخرى لغير المحبوب، وعموم إراقة دمه لكل ذات خمار يدخل فيه ما لا يصلح في مقام التغزل كالمرأة العجوز.

لقد اقتصر ابن وكيع على احتمال واحد من احتمالات قراءة النص ثم حكم على وفق ذلك الاحتمال، فمن الممكنات الجمالية للقراءات الأخرى لهذا البيت أنه أراد أن كل رسم، وكلّ ذات خمار تذكره بالمحبوب[49] وفي هذه القراءة يتجلى ممكن جمالي آخر فالمحبوب حاضر في كل لحظة يراه العاشق في كلّ رسم وفي كل امرأة.

كما أنّ القراءة التي قدمها ابن وكيع اقتطعت البيت عن البيت السابق الذي يرتبط به وجاءت الصورة في ضوء ذلك الارتباط وهو قوله[50]:

بحُبِّ قـاَتِلَتـى والشيبُ تَغْذِيَتَى هَـوى طِفْلاً وشَيبى بـالغ الحُلم

يقول أبو العلاء المعري في تفسير هذا البيت: ((يعني: هويت وأنا طفلٌ، وشبت وأنا بالغ الحلم، ولما بين أنه عشق طفلاً، وشاب وقت الحلم جعل الحب والشيب عذاباً، وغرضه بذلك حصولهما قبل وقتهما))[51] فالشاعر هنا اختصر الزمن ما بين الطفولة والشباب بعذاب الحب، فكان البيت التالي متمما لهذه الصورة ليختصر الشعور أمام عموم الماديات (الرسوم، وكل ذات خمار) بشعور القلق والشوق المتمثل بمسائلة الرسم، وشعور العذاب المتمثل بالصورة الاستعارية إراقة الدم عند مواجهة كل ذات خمار.

ومما يرجح دلالة الوفاء في صورة المتنبي قوله في البيت اللاحق لبيت الشاهد[52]:

تنفستْ عن وفـاءٍ غيـر منصدع يـوم الرحيـلِ وشعبٍ غيرِ ملتئمِ

فهو يبادلها الوفاء يتذكرها في كل لحظة وفي كل مكان، وعلى وفق ما تقدم فإن قراءة ابن وكيع اعتمدت جانبا واحدا ضيقا من ممكنات الصورة في بيت أبي الطيب، لتوظيفها في دعم تصوره.

ويورد قول المتنبي[53]:

كتِمْتُ حُبّك حتى مِنْك تكرمةً ثمَّ استوى فيك إسراري وإعِلاني
كأنَّه زاد حتّى فاضَ في جسدي فصارَ سُقْمي بهِ في جسم كتماني

ويعلق عليه قائلاً: ((فخبر أنه قد استوفى فيه إسراره وإعلانه حتى كأنه زاد ففاض وضعف كتمانه حتى صار حبه في جسم كتمانه الضعيف على وجه الاستعارة وفيه تكلف))[54] وهذه القراءة التي قدمها مقاربة لقراءة ابن جنّي مع الاختلاف بالحكم فابن جني وصف هذا البيت بأنّه من بدائعه[55] وقراءة ابن جني هذه مرجوحة عن أكثر الشراح والنقاد، فابن فورجه يرى أن معنى البيت: ((أني تكرمت بكتمان حبك، كتمته منك أيضا، ثم استوى سري وعلني في الكتمان لا في العلن))[56] كذلك يرى أبو العلاء المعري أن ((الهاء في كأنه عائدة على الحب، فصار السقم الذي كان بي في جسم كتماني؛ أي إن كتماني ذاب وضعف، حتى صار يشبهني في السقم، وأنا أخفى عن الناظر))[57] وفي هذه القراءات لم يرد ذم الاستعارة لانتفاء التكلف الموجود في قراءة ابن جني التي اختارها ابن وكيع، فكأن ابن وكيع اختار القراءة التي تمنح الاستعارة حكما سلبياً مع كون تلك القراءة هي الممكن المرجوح.

ويورد ابن وكيع قول المتنبي[58]:

وإذا سَحـــابةُ صَدّ حـبٍ أبْرقَتْ تَركتْ حَلاوة كُلّ حُبّ عَلْقمـا

ويرى أن هذه الاستعارة فاقدة للتناسب مع باقي البيت فالسحابة والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة، ويقدم بدائل ممكنة لتعديل هذا النص هي[59]:

وإذا سَحـــابةُ صَدّ حـبٍ أبْرقَتْ مَطرت عيـون العـاشقين بها دَمـا

أو

وإذا مـرارة صـدّ حـبٍ أبـرقتْ تَركتْ حَـلاوة كلَّ وصلٍ عَلْقمَـا

فابن وكيع يعيب الاستعارة لعدم مناسبة المشهد الأول للمشهد الثاني على الرغم من كون المشهد الثاني سببا ونتيجة للمشهد الأوّل، ولو نظرنا إلى البدائل التي قدمها ابن وكيع لرأينا التغيير الذي قدمه لمناسبة المشهد الأوّل للثاني هي تغييرات لفظية، فجعل المشهد في البيت الأوّل (مطرت عيون العاشقين بها دما) والمشهد في البيت الثاني (تركت حلاوة كلّ وصل علقما) فتحقق الارتباط اللفظي مع المشهد الأوّل، والتغييران في الحقيقة يرجعان إلى الفكرة نفسها للمشهد الذي رأى عدم مناسبته، والمناسبة متحققة، في نموذج المتنبي وما طرحه ابن

وكيع من بدائل هي بدائل تزيد في تماسك النص عن طريق إشباع توقع التداعي اللفظي؛ لذلك يمكن القول إن قراءة ابن وكيع لم توجه توجيها فنيا خالصا.

ولم تقتصر قراءات ابن وكيع لاستعارات المتنبي على المواطن التي ظن فيها الإخفاق، لكنّه قد يستدرك، بجعل نص المتنبي أقل جودة من النص الأصلي الذي يدعي أن المتنبي أخذ منه، وقد أورد من ذلك نموذجا للاستعارة الغزلية هو قول المتنبي[60]:

في الخد أَنْ عَزَمَ الخليطُ رحيلا مطرٌ تزيد بـه الخـدودُ محـولا

وعلق عليه قائلاً: ((أبو الطيب ذكر الخد والمطر بغير شرح فلولا ما أتبعه مما يخالف عادة المطر من المحول الذي أغرب به وخرج عن فعل المطر إذ المطر يفعل الخصب وأنواع الرياض لكان كلامه فارغاً وهو على ذلك ناقص الكلام عن من أخذ عنه فيهما، فهما بما قالاه أحق منه))[61]، فهو يعترف بغرابة الاستعارة وجمالها ثم يعود ليقلل من هذه القيمة بذكر تقصير المتنبي عن الأصل المفترض لهذا البيت، وكان الصاحب ابن عباد قد عاب هذه الاستعارة قائلا ((فالمحول في الخدود من البديع المردود، ثم هذا الابتداء في القصيدة من النفور بحيث تضيق عنه الصدور ومن مدحه ببعد الغور))[62] وقد اعترض بعض النقاد على قراءة ابن عباد يقول ابن فورجه ((ارتضى كل ذي عقل وفضل رأيته وسمعت به هذا الابتداء واستحسنه. وما شاهدت أحداً من الفضلاء وذوي العقول يذمه غير هذا الظالم. فإن كان لا يرتضيه هو من بينهم وحده))[63] فقراءة ابن عباد قراءة يوجهها موقف شخصي ولم تعتمد القراءة المنصفة فهي قراءة موجهة من خارج النص، ونص المتنبي لا يخلو من أبعاد جمالية، فالمطر ((في كلّ أحواله لا يؤدي إلى الجدب ولا علاقة له بالخدّ أي أنّ هناك شيئا له علاقة بالخدّ وكان سبباً في محوله، ويرتبط بعلاقة مشابهة بالمطر ألا وهو الدّمع، إذ إنّ صنيعه مخالف لصنيع المطر، وهو السبب لشحوب الخدّ؛ لأنّه ناجم عن حرقةٍ ومعاناة))[64].

ويقدم ابن سنان الخفاجي نموذجا للاستعارة الغزلية يقوم بتحليله ليصل إلى نتيجة مؤداها أنّ الممكن التأويلي الذي يظهر الاستعارة بصورة القريب المألوف المتناسب لا يمكن عدّه مستندا جماليا، فليس كل تخريج يخرج

الاستعارة تخريجا يجعلها من صنف الاستعارة القريبة يعد بعد جمالي لها، وهذا النموذج هو قول أبي العذافر العمّي[65]:

باضَ الهـوى في فؤادي وفــرّخ التـذكـــــارُ

فأورد الممكن التأويلي الإيجابي لهذا البيت ((لما كانت العادة جارية في الهوى أن يقال حل في الفؤاد وأقام وليس بزائل ولا ذاهب وكان الطائر ذو البيض أو الفراخ شديد المقام على وكره والألف له والحنين إليه ترخص بأن استعار للهوى باض وللتذكار فرّخ كناية عن مقامهما وثباتهما في فؤاد وتشبيهاً بما ذكرناه من حال الطائر))[66] فهنا أورد قراءة تجعل الاستعارة الغزلية على الرغم من سلبيتها استعارة جيدة عن طريق حجاج يعتمد على النظائر من دون مراعاة نوعها والسياق الذي ترد فيه ليصل إلى نتيجة مغلوطة.

وعلى الرغم من إيراد ابن سنان لهذه القراءة شاهدا على إمكانيات التأويل المغلوط إلى أنها تمثل مثالا مقترحا – على الرغم من عدم تسليمنا بصحتها – لقراءة شاهد الاستعارة ضمن غرضه، فهو يخرّج عناصر الاستعارة ضمن إطار خصوصية الغزل، وهذه الآلية في التحليل قد تسهم في قلب الحكم النقدي كما بينا في النماذج التي قدمناها.

كذلك يرى ابن رشيق أن الحشد العددي لعناصر الاستعارة يجب أن لا يكون متُكلفا فيورد قول أبي نواس[67]:

يــا قمراً أبصرتُ في مأتـمٍ يندب شجــواً بيــن أتـرابِ
يبكي فيذري الدرّ من نرجسٍ ويلطـمُ الــوردَ بعنـــابِ

وينقل تعليق ابن المناذر عليه: ((هذا أشعر الجن والأنس، وقد جاء بالشعر على سجيته أعني أبا نواس وشاهد ذلك ظاهر في لفظه، وإلا فهو قادر أن يجعل مكان الدر الطل حتى يتناسب الكلام، لكنه لم يكن يؤثر التصنيع ولا يراه فضيلة؛ لما فيه من الكلفة))[68] شبه أبو نواس الدّمع بالدر والثغر بالنرجس والوجه بالورد والأنامل بالعناب، لكنه جاء بذلك عفوا فضحى بجانب التناسب بين الطل والورد ليبقى للبيت عفويته الأولى التي قيل فيها، فجمال الاستعارة هنا لا ينبع من الصورة ذاتها بل من عنصر خارجي وهو اكتفاء الشاعر بالخاطر الأول

الذي قيل بعفوية بلا تكلف، ومن دون مراجعة، ولو راجع الشاعر نصه وبدّل فيه لكان أدق، لكن قبوله بذلك بباكورة البداهة جعل ابن المناذر يمنحه حكما جمالياً وهو حكم لا يعتمد على خصائص النص بل على ما هو خارجه وهو قبول الشاعر بما قيل بلا تكلف.

ويبدو أن البعد الجمالي لهذه الصورة الغزلية في شاهد أبي نواس لا يأتي من التكثيف العددي لعناصر التشبيه بل ينبع أيضا من التعقيد الموافق للمقام، فقد تعددت عناصر التشبيه وتعقدت الصورة، لكن ذلك التعقيد الموافق للمقام يتآلف معه وينطلق منه ليبرز دلالته، فالشاعر هنا يتغزل بالمرأة وهي في حالة النواح والبكاء، وتحويل هذه اللوحة إلى لوحة غزل فيه درجة من التعقيد، فكان تعقيد الصورة موافق لتعقيد المقام، فقد قلب أبو نواس المشاعر المتوقعة في ذلك المقام وهي مشاعر الحزن والتعاطف إلى لوحة غزلية تستقطب مشاعر الحب.

النتائج:

إنّ الركون إلى حساب عدد عناصر الاستعارة في البيت واعتبار ذلك معيارا جماليا هو حساب رياضي كمي لا يبحث أبعد من ذلك ويلغي الممكنات الجمالية الأخرى، فجمال النص لا يمكن أن نقيسه بالعدد والمساحة، بل بما تؤديه تلك العناصر من وظائف تخدم مراد الشاعر وتبهر خيال المتلقي.

المصادر والمراجع:

1. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية، عمان، 1997م.
2. الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، 1997م.
3. الأمالي، أبو علي القالي (ت 356هـ)، عني بوضعها وترتيبها: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1926م.
4. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (584هـ) تحقيق: أحمد أحمد بدوي، الدكتور حامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت.
5. جمالية المجاز وفاعلية التلقي قراءة في التراث النقدي، رميض مطر الدليمي، دار أمل الجديدة، دمشق، 2019م.
6. ديوان ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 2003م.

7. ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت).
8. ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
9. ديوان البحتري، تحقيق: كامل الصيرفي، دار المعارف، بيروت، ط2، 1964م.
10. ديوان الوأواء الدمشقي، أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني الدمشقي (ت 390هـ)، تحقيق: سامي الدّهان، دار صادر، بيروت، ط2، 1993م.
11. ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1985م.
12. سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت466هـ) الناشر: دار الكتب العلمية، ط1، 1982م.
13. شرح الصولي لديوان أبي تمام، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، 1977م.
14. الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري(213هـ) تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982م.
15. الصناعتين، أبو هلال العسكري (ت 395هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ.
16. الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
17. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت 456هـ) تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.
18. الفتح على أبي الفتح، محمد بن حَمد بن محمد بن عبد الله بن محمود بن فُورَّجة (ت 455هـ)، تحقيق: عبد الكريم الدجيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط2، 1987م.
19. الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، أبو الفتح عثمان بن جني (ت392هـ)، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، 2004م.
20. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.
21. قواعد الشعر، أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار أبو العباس ثعلب (ت 291هـ)، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995م.
22. الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، إسماعيل بن عباد بن العباس، أبو القاسم المشهور بالصاحب بن عباد (ت 385هـ) تحقيق: محمد حسن آل ياسين مكتبة النهضة، بغداد، 1965م.
23. اللامع العزيزي، شرح ديوان المتنبي، أبو العلاء المعري، (ت 449 هـ)، تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2008م.
24. المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري (ت 382هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1984م.
25. معجز أحمد (شرح لديوان المتنبي)، أبو العلاء المعري (ت 449هـ)، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م.
26. المنصف للسارق والمسروق منه، ابن وكيع التنيسي (393هـ) تحقيق عمر خليفة بن ادريس، جامعة قاسيون، بنغازي، ط1، 1994م.

27. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370 هـ) تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.
28. نقد الشعر عند العرب حتى نهاية القرن الخامس، أمجد الطرابلسي، ترجمة: إدريس بلميح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993م.
29. الوساطة بين المتنبي وخصومه، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت 392هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، د.ت.

الهوامش:

(1) ثعلب، 1995: 53
(2) ابن منقذ، د.ت: 75
(3) الجرجاني، د.ت: 41
(4) العسكري، 1419هـ: 228
(5) الجرجاني، د.ت: 41
(6) القيرواني، 1981: 269/1
(7) الآمدي، د.ت: 266
(8) العسكري، 1419هـ: 309
(9) الطرابلسي، 1993: 154
(10) العسكري، 1419هـ: 298؛ ابن الوليد، 1985: 261)
(11) الدينوري، 1982: 824/2
(12) الجرجاني، د.ت: 35
(13) العسكري، 1419هـ: 299؛ ابن الرومي، 2003م: 345
(14) العسكري، 1984: 78
(15) القالي، 1926: 228/1
(16) التنيسي، 1994: 195
(17) العسكري، 1419هـ: 306
(18) بن منقذ، د.ت: 153
(19) الدمشقي، 1993: 84
(20) العسكري، 1419هـ: 251
(21) العسكري، 1419هـ: 201

(22) ضيف، د.ت: 284
(23) الآمدي، د.ت: 266/1
(24) نعمان، 1977: 449/1
(25) الآمدي، د.ت: 280/1
(26) الآمدي، د.ت: 4
(27) الآمدي، د.ت: 18
(28) حمدان، 1997: 316
(29) نعمان، 1977: 449/1
(30) الصيرفي، 1964: 78/1
(31) الآمدي، د.ت: 35/2
(32) الآمدي، د.ت: 35/2
(33) الصيرفي، 1964: 78-79
(34) نعمان، 1977: 394/1
(35) الآمدي، د.ت: 49/2
(36) أبو العدوس، 1997: 11
(37) أبو العدوس، 1997: 12
(38) نعمان، 1977: 394/1
(39) الصيرفي، 1964: 185/1
(40) الآمدي، د.ت: 98/2
(41) كبابه، 1999: 126
(42) نعمان، 1977: 382/2
(43) الآمدي، د.ت: 94/2
(44) الصيرفي، 1964: 2409/4
(45) الآمدي، د.ت: 99/2
(46) الصيرفي، 1964: 2409/4
(47) التنيسي، 1994: 195؛ عزام، د.ت: 30
(48) التنيسي، 1994: 312
(49) المعري، 1992: 132/1
(50) عزام، د.ت: 30

(51) المعري، 1992: 131/1
(52) عزام، د.ت: 30
(53) عزام، د.ت: 52
(54) التنيسي، 1994: 381
(55) ابن جني، 2004: 653/3
(56) بن فَورَّجة، 1987: 328
(57) المعري، 2008: 4113
(58) عزام، د.ت: 8
(59) التنيسي، 1994: 231
(60) عزام، د.ت: 123
(61) التنيسي، 1994: 638
(62) بن عباد، 1965: 59
(63) بن فَورَّجة، 1987: 254
(64) الدليمي، 2019: 118
(65) الحلبي، 1982: 134
(66) الحلبي، 1982: 134
(67) الغزالي، د.ت: 242
(68) القيرواني، 1981: 293/1