الأداء البلاغي في شعر بهاء الدين الإربلي

م.م.عزيز موسى عزيز

مديرية تربية ميسان

المقدمة

يمثل علم البيان الركيزة الأساسية للبلاغة العربية، ويشغل حيّزاً واسعاً من كلام العرب، لذا نجد أنَّ هذا المصطلح قد عرفه الجاحظ(ت٢٥٥هـ) بقوله:(البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان)[١]، فالبيان عند الجاحظ هو الكشف والإيضاح والفهم[٢]، أما عبد القاهر الجرجاني فعرفه بقوله :(ثم إنك لا ترى علماً هو أرسخ أصلاً وأبسق فرعاً وأحلى جنى، وأعذب ورداً، وأكرم نتاجاً وأنور سراجاً من علم البيان)[٣] .

ومن ثم جاء السّكاكي فعرّف البيان بقوله:(إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه)[٤]، وجاء بعده القزويني إذ لم يخرج في تعريفه في علم البيان عن تعريف (السكاكي)[٥]، وقد أخذ البيان عند (السكاكي) و(القزويني) طابعاً علمياً وصنفا ظواهره وأصبح يدل على التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية بعد أنْ كان يشمل فنون البلاغة كلها عند المتقدمين[٦] .

وقد استأثر بهاء الدين الإربلي بنصيب وافر من الأساليب البيانية وأودعها في معظم أغراضه من مدح أو غيره، وسيقف على هذه الأساليب من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية.

١ـ المجاز

يعد المجاز أحد أبواب البلاغة والتصرف في الكلام وهو وسيلة من وسائل إثراء اللغة التي تمنح الشاعر القدرة على تجاوز حدود الحقيقة إلى منافذ الخيال، والأمر الذي يساعده يفسح له المجال بالتحرك بحرية بين أعماق اللغة؛(لأن المعنى ينقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد، وهو أكثر أتساعاً، وأبعد أفقاً، وأدعى إلى التأمل)[٧]، ويشترط في وجود العلاقة المجازية بين المعنى المنقول منه والمعنى المنقول اليه وجود صلة بين الألفاظ المنقولة من معانيها إلى معانٍ أُخر، لأن فقدان الصلة يؤدي إلى تعقيد المعنى[٨] .

أولاً : المجاز العقلي:

يعد المجاز العقلي من أنواع المجاز التي تعتمد على التأويل العقلي، و(عبد القاهر الجرجاني) أول من وضع لهذا المجاز مصطلحاً وتعريفاً[٩]، فقد عرّفه بقوله:(كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول فهي مجاز)[١٠].

سمّي هذا المجاز عقلياً ؛ لاستناده إلى العقل دون الوضع اللغوي ولأننا(نتوصل إليه بحكم العقل، فيثير الإحساس بطريقة استعماله ويهز الشعور بنتائج إرادته)[١١]، وعليه فإن المجاز العقلي يمثل(استجابة واضحة لمنطق العقل وتصوراته)[١٢]، والإربلي سخّر هذا الأسلوب لخدمة صوره الشعرية، إلا إنه لم يكثر منه في قصائدهوهذا ما نجده في قصائده المدحية كقوله[١٣]:

هم القوم فيهم يقتدى فهداهمُ يُضلُّ الذي يقلي ويهدي الذي يهوى

موالاتهم فرض وحبَّهمُ هُـدى وطاعتهم قربى وودهـــــــم تـقوى

فالشاعر في هذا النص يجسد لنا جواً قدسياً لممدوحه، ويضفي عليه ما يشعر المتلقي بهيبتهم وكرامتهم ومكانتهم عند الله سبحانه وتعالى، فلهذا يرسم لنا صورة جميلة لصفة يمتلكها ممدوحوه وهي صفة الهداية، وهذه الصورة كان للمجاز العقلي حضور فيها، إذ أسند الفعل (يضل) والفعل (يهدي) إلى الهدى الذي يعود على ممدوحيه، وهو ليس فاعله الحقيقي، وإنما فاعله ممدوحوه الحاملون لتلك الصفة، ولما كان الهدى سبباً في إضلال المبغض وهداية المحب فالمجاز العقلي هنا جاء بعلاقة سببية، وجاء الطباق بين (يضل ويهدي) ليمنح النص تناسقاً إيقاعياً موحياً بالدلالة.

وله في الغزل صور مجازية حينما يسند الفعل إلى غير فاعله كقوله[١٤] :

سيدي أمرضني هجـــ رك والوصل طبيبي

إن أكن أضمرت صبراً عنك فالله حسـيبي

فالنص يوحي بانهيار الحالة النفسية للشاعر من أثر هجر محبوبه له، فقد أمرضه الهجر ولم يبق له إلا الوصل مشافياً من هذا المرض، لذلك نجد أن الشاعر لجأ إلى المجاز العقلي والمرسل ليضفي على المشهد الذي يحاول رسمه لوعةً وتأثيراً، ففي قوله(أمرضني هجرك) مجاز عقلي، إذ أسند الفعل (أمرض) إلى (الهجر) وهو إسناد مجازي بعلاقة سببية، فالهجر سبب في المرض وليس فاعلاً له، وفي قوله (الوصل طبيبي) تشبيه بليغ أي الوصل كـ(الطبيب).

ثانياً : المجاز المرسل:

المجاز المرسل في البحث البياني أسلوب ذو قيمة فنية تعبيرية، يعرض المعنى في نسق خيالي، وأسلوب جمالي، مع مراعاة أسس الصلات بين الأشياء، وهو فرع من المجاز اللغوي تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني وبيّن معناه، إلا إنه لم يسمّه مرسلاً، بل هو مجاز لغوي عنده، يقرن بالاستعارة وإن كانت علاقته غير المشابهة، وأول من أطلق عليه هذا الاسم السكاكي [١٥]،وبلاغة المجاز المرسل وفنيته في الكلام، ومصدر إبداعه وجماله في التعبير متأتية من أنه يقع في النفس موقعاً تأثيرياً، فيعطي جليل المعاني، أما تسمية بالمجاز المرسل فذلك؛ (لأنه أرسل، أي أطلق عن التقييد بعلاقة واحدة، إذ له عدة علاقات، أو؛ لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المطلوبة في الاستعارة، إذ ليس العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما)[١٦]، ومن علاقاته :

أ- **السببية** : وذلك أن يطلق لفظ السبب ويراد به المُسبَّب[١٧] . ومن الصور المجازية التي اتخذت من اليد مجازاً لنعم ممدوحيه وعطاياهم على نحو ما نجده في قوله مادحاً الإمام علي (عليه السلام)[١٨]:

كم من يدٍ لك فينا يا أبا حسنٍ يفوق نائلها صوب الحيا الهطلِ

إن رغبة الشاعر في رسم أبعاد الصورة البيانية في هذا البيت حتمت عليه الاستعانة بالمجاز المرسل للوصول إلى المعنى المراد وهو الإشارة إلى كثرة عطايا ممدوحه، فجاءت كلمة(يد) مجازاً مرسلاً للدلالة على نعم وعطايا ممدوحه التي فاقت المطر الغزير، فالعلاقة هنا سببية لأن الشاعر ذكر اللفظ الخاص بالسبب وأراد الناتج عنه، معبراً عن ذلك بصورة غير مباشرة للتأثير في المتلقي.

ومنه أيضاً قوله[١٩]:

ونعمى يدٍ لو قيس بالغيث بعضها تبيّنت بخلاً بالسحاب وجودهِ

ب – المحلية : وهي أن يذكر المحل ويراد الحالَّ به، أو يذكر المسكن ويراد الساكن به[٢٠]، وقد وردت هذه العلاقة في القصائد التي يمدح بها الإمام علي (عليه السلام) ويذكر فيها مناقبه، إذ وظف المجاز فيها ليعطي المعنى بعداً اضافياً يصل من خلاله إلى بناء صورة تسيطر على مقدرات المتلقي وتشده نحوها ليعيش الأجواء التي فيها ممدوحه بكل أبعادها، كقوله[٢١] :

سل عنه بدراً إذ جلا هبواتها بشهادة خطي وحدِّ غرارِ

وقوله أيضاً[٢٢] :

سل حنيناً عنه وبدراً فمـــــا يُخبرُ عما سألتَ إلَّا الخبيرُ

تتحدث الأبيات عن بطولات الإمام علي (عليه السلام)، وفيها استخدم الشاعر المجاز ليعطي صورة ذات دلالات إيحائية فمعركة (بدر) و(حنين) لا تُسألان، وإنما يسأل قادتهما أو من شارك فيهما، فهنا مجاز مرسل علاقته المحلية، وقد سخّر الشاعر المجاز تسخيراً أسهم في إيضاح المعنى محاولة منه ليصل إلى مبتغاه من خلال التشخيص الذي اعطى المعنى قوة وتأثيراً، فهو يتحدث عن شجاعة ممدوحه وبأسه في هذه المعارك وكأن بدراً وأحداً بكل ما فيهما تشهدان للإمام .

وقد وردت هذه العلاقة أيضاً في غزليات الشاعر على نحو ما نجده في قوله[٢٣] :

تشابه دمعانا غداة فـــــراقنا مشابهة في قصة دون قصـــــةِ

فوجنتها تكسو المدامعَ حمرةً ودمعي يكسو حمرةَ اللون وجنتي

يستعمل الشاعر أداته المجازية للتعبير عن الشعور الذي انتابه هو ومحبوبته عند الفراق، مستفيداً من المجاز المرسل في كلمة(مدامع)، فالمدمع مكان نزول الدمع وأطلق مجازاً على الدموع لعلاقة المكان أو المحل التي أباحت هذا الإطلاقومنه أيضاً قوله[٢٤] :

ومُدامٍ جلوتها بعد وهـــــــنٍ فأعادت جنح الظلام نهارا

رقصت للدجى فكأن حباب الـ كأس من أنجمٍ عليها نثارا

جـ– **الجزئية** : والمقصود بهذه العلاقة تسمية الشيء باسم جزئه، والمراد كله[٢٥]، ومن الصور المجازية في شعره التي جاءت بهذه العلاقة قوله[٢٦] :

وعاملُ قد صار قلبي مشرفاً على الموت لما جار في القلب حاجبهُ

ففي كلمة (قلبي) الأولى مجاز مرسل علاقته الجزئية يقصد بها شخصه، فقد ذكر الجزء وأراد به الكل، وقد عبّر عن شخصه بالقلب في سياق له مزيد من الاختصاص، فالقلب جزء مهم لا يمكن الاستغناء عنه وبفقدانه يعني فقدان الشخص نفسه، فعبّر عن الكل بذلك الجزء الحيوي والمهم، وهذه الأهمية شرط من شروط الجزء حتى يكون معبراً عن الكل، فانتفاء هذا الجزء يستدعي انتفاء الكل فهو المعول عليه وهو أكثر الأجزاء أهمية .

٢ـ التشبيه

يعد التشبيه من أكثر الفنون البيانية استعمالاً، وأكثرها أصالةً ودلالةً على قدرة الأديب وتمكنه من فن القول، وهو من المباحث التي حظيت بعناية الباحثين واهتمامهم، فما من تراث بلاغي إلا وأفرد لهذا الفن مساحة من الجهد ، فهو ركن أصيل من أركان البلاغة العربية[٢٧] .

ونعته صاحب الطراز أنَّه(بحر البلاغة وأبو عذرتها، وسرها ولبابها، وإنسان مقلتها)[٢٨]، وللتشبيه تعريفات أُخر، ولكنها لا تخرج في جوهرها ومضمونها عما أوردناه[٢٩].

فمن التشبيهات التي وردت في شعره **التشبيه المرسل** وهو التشبيه الذي تذكر فيه الأداة[٣٠]، إذ تكون الأداة ركناً مهماً من أركان الصورة التشبيهية، فهي وسيلة حيوية تساعد المتلقي للوصول إلى أعماق الصورة، وقد نالت أداتا التشبيه (الكاف) و(كأن) حيّزاً من ديوان (الإربلي) ولعل السبب وراء ذلك يعود إلى أن (الكاف) أخف الأدوات نطقاً، بينما تؤدي(كأن) القيمة التخييلية للتشبيه والصورة الشعرية التي تتصدرها (كأن) تضاعف من قدرتها على استفزاز الخيال، ويبدو فيها المشبه والمشبه به ملتحمين تضفي عليهما دلالة وغنى بلاغياً يستطاب[٣١]، ومن تشبيهاته في هذا النوع من التشبيه التي جاءت في مدحه لآل البيت(عليهم السلام) وكانت تشبيهات صادقة؛ لأنها ليست للتكسب، وكانت تشبيهاته لهم في الكرم والقوة، كقوله مادحاً الإمام علياً (عليه السلام):[٣٢]

وسماحةٌ كالماءِ طــابَ لوارِدٍ ظامٍ إليه وسطـوةٌ كالنـــارِ

ومآثرٌ شهِدَ العدو بفضلـــها والحقُّ أبلــجُ والسيوفُ عَوَارِ

سِلْ عنه بدراً إذ جلا هبواتها بشهادة خطيٍّ وحَـــدِّ غرارِ

حيث الأسنةُ كالنجومِ منـيرةٌ تبدو وتخفي في سماءِ غبـارِ

فإذا تأملنا هذه الأبيات نجد أن دلالتها تقوم على التشبيه المرسل، فقد شبّه الشاعر كرم ممدوحه وبأسه وشجاعته بصورتين تشبيهيتين في البيت الأول، ففي الصورة الأولى شبّه كرمه بالماء فهو يرى الحياة في العطاء، كما أن الماء يعطي الحياة للأرض والناس، والثانية شبّه شجاعته وسطوته بالنار في شدتها منطلقاً من احساس عميق وإيمان بقوة ممدوحه.

ويرتفع مستوى الصورة التشبيهية عندما يشترك في تكوينها أكثر من عنصر من عناصر البلاغة، فالتشبيه يكون أكثر فاعلية عندما تأتي معه الكناية والاستعارة، فتمنح الصورة مزيداً من الإيحاء والتأثير على نحو ما نجده في قوله مادحاً الإمام علي (عليه السلام)[٣٣] :

وكـــم نصرتَ رسـولَ اللهِ منصلتاً كالّسيفِ عريَّ متناه عــن الخطلِ

وربَّ يومٍ كظلِّ الرمحِ مـــا سكنت نفس الشجاعِ به مـن شدةِ الوهلِ

ومازق الحرِّ ضنك لا مجال بـــــه ومنهل الموتِ لا يغنــي عن النهلِ

والنقع قد ملأ الأرجـــــــاء عيثره فصار كالجبلِ الموفي علـى الجبلِ

جلوته بشبا البيضِ القواضب والجر د السـلاهبِ والـــــعسالة الذبـلِ

بذلتَ نفسك في نصر النبـــي ولم تبخل وما كنت في حـالٍ أخا بخلِ

وقمت منفرداً كالرمـــــح منتصباً لنصـره غيـــــر هيّابٍ ولا وكلِ

تردي الجيوش بعزمٍ لو صدمت به صم الصفا لهوت من شامخ القللِ

يتآزر في هذا النص أكثر من فن بلاغي لرسم صورة الممدوح، وبيان تأثيره فيما حوله، وهذا التآزر لا يلغي مزية هذه الفنون وإنما يكسبها جمالاً وشمولاً من غير أن نتناسى أو نغفل دورها الجزئي في النص، والنص كله مليء بالصور المليئة بمشاعر وأحاسيس الشاعر تجاه ممدوحه، فقد شبّهه الشاعر بالسيف في إقدامه لنصرة رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، والجامع بينهما القوة والصلابة وقد تعاضدت في هذا التركيب الاستعارة المكنية (عُرِّي متناه عن الخطل) مع التشبيه(كالسيف) لوصف شجاعة ممدوحه ودقته في الضرب، وفي صورة أخرى يشبه يوم الحرب بظل الرمح لقصر عمره وهنا تتعاضد أيضاً الاستعارة المكنية

(ما سكنت نفس الشجاع) مع التشبيه للمبالغة في وصف شجاعة ممدوحه،ومن ذلك قوله[٣٤] :

بَرَدٌ بثغرك أم أقاحي والريق أم كاســـات راحِ

والشعر أم ليل دجا والوجه أم ضوء الصباحِ

كلفي بفتان اللحاظ مهفـــهفٌ قلقُ الوشـاحِ

يقدم لنا الشاعر لوحة تشبيهية يحتاج المتلقي إلى استحضار ما فيها من معانٍ بليغة، فالاستفهام الذي يقوم عليه النص يجعل ذهن المتلقي ينصرف عن التشبه إلى ملاحقة المعنى، وبهذا استطاع الشاعر أن يمنح النص بالاستفهام حركة وحيوية وتشويقاً، ويدل على ذلك وجود (أم) المعادلة التي تشعرنا بوجود مقارنة بين أمرين أو بالمُستفهم عنه تكتمل عناصر الصورة فنعرف أن المقارنة كانت قائمة على أساس وجود علاقة مشابهة بين الطرفين في كل مرة أي بين أسنان محبوبته والأقاحي وذلك نابع من بياض أسنانها ولمعانها وما تعكسه من صفاء داخل الفم وكأنها زهر الأقحوان الأبيض، وبين ريقها وكأس الخمر فطيب ريقها خمرٌ رائق المذاق، وبين شعرها والليل؛ وذلك لشدة سواده فاختلط عليه الأمر أهو الشَعر أم ليلٌ مظلمٌ، وبين وجهها وضوء الصباح لشدة إشراقه وبهائه فكأنه طلعة الصباح.

وسخّر الشاعر التشبيه البليغ بالمصدر في قصائده الغزلية ليعطيها فعالية وجمالية لما للمصدر من قدرة على إعطاء طابع حركي وإيحائي لما بينه وبين الفعل المرتبط به من توافق لفظي كقوله[٣٥] :

وبي فتانة الألحاظ تبدو بدوَّ الشمسِ من خللِ السحابِ

لقد شبّه الشاعر ظهور حبيبه بظهور الشمس من بين السحاب بجامع الحسن والبهاء، مستخدماً المصدر(بدو الشمس) مشبهاً به، ويبدو أن الشاعر يميل إلى هذا اللون من التشبيه لمحاولة الاستفادة من التقارب الصوتي بين الفعل ومصدره بحيث يشكلان مع بعضهما قوة صوتية تزيد من فاعلية الصورة وجماليتها .

أما **التشبيهالمقلوب** فكان حاضراً في تشبيهات الإربلي، ويتم في هذا النوع من التشبيه عكس طرفي التشبيه بحيث يجعل الشاعر المشبه مشبهاً به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر، وقد وقف عبد القاهر الجرجاني عند هذا النوع وذلك بجعله الفرع أصلاً والأصل فرعاً، وهو إذا استقريت التشبيهات الصريحة وجدته يكثر فيها، ومن تشبيهات الشاعر في هذا النوع قوله متغزلاً[٣٦] :

كيف أسلوا بدراً يشابهه البد رُ سناءً يصبي الحليم وسنا

استعار الشاعر لفظة (بدر) الأولى لوجه محبوبته، وبما أن الأصل المعتاد أن يشبه الوجه الحسن بالبدر، إلا إن الشاعر عكس ذلك فجعل البدر يشبه وجه محبوبته في إشراقه وهذا ينبئ عن رغبة الشاعر الملحة في إثراء صورته، وإبراز ما تتميز به محبوبته من جمال باهر، فاستخدامه للتشبيه المقلوب في تصويره وجه محبوبته كان ذ أثر جمالي يعمد إلى قدر من المبالغة (والمعاني إذا وردت على نفس هذا المورد، كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيبٌ، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة، والصنيعة لم يُنَغصِّها اعتداد المصطنع لها)[٣٧] . ولقد أجاد الإربلي في وصف ممدوحه وتشبيهه في صورة كان للتشبيه المقلوب أثر فيها كقوله مادحاً (شمس الدين محمد الجويني)[٣٨] :

كأن ضياء الشمس وجه محمدٍ إذا ما أتى الراجي فأعطاه ما طلبْ

٣ـ الاستعارة

الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي[٣٩]، وتعد من أبرز الوسائل الفنية التي تعيد تشكيل الأشياء تشكيلاً حيوياً فاعلاً ينبض بالحركة الباعثة على الرؤية والتأمل، حتى عُدّت من أروع صور البيان العربي إثارة لِمشاعر المرء وأحاسيسه[٤٠]، ويعد الجاحظ من أوائل الذين عرفوا الاستعارة[٤١]، إذ عرّفها بقوله: (تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)[٤٢] .

أمَّا أبو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ) فقال عنها: (نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض، أمَّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده، والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ)[٤٣].

والاستعارة أعمق وأبلغ من التشبيه، وأكثر قوة على تحفيز الخيال عند المتلقي لإدراك العلاقات الكامنة التي يقيمها الشاعر بين عناصر الصورة وشعوره[٤٤]، ولكل استعارة مكونات بنائية تدخل في تركيبها، وهذه المكونات تتمثل في أصل (مستعار منه) وهو المشبه به، وفرع (مستعار له) وهو المشبه، (ومستعار) وهو اللفظ المنقول من مكانه الوضعي إلى مكان طارئ[٤٥].

أولاً : <u>الاستعارة التصريحية</u>:

وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به من دون أن يذكر المشبه[٤٦]، وهذا النوع من الاستعارة أقرب إلى التشبيه من الاستعارة المكنية[٤٧]ولقد وردت في قصائد الإربلي المدحية وكانت تقليدية أخذها الشاعر من الموجودات المشاهدة في الطبيعة لتوحي بدلالات الكرم والشجاعة على نحو ما نجده في قوله[٤٨] :

فليوثٌ إذا دعوا لنزالٍ وغيوثٌ إذا اتاهم نزيلُ

فالشاعر استعار لممدوحيه لفظة(ليوث) بجامع القوة والجرأة والبطش بالعدو، واستعار لهم أيضاً لفظة (غيوث) وبجامع العطاء والمنح، فرسم لنا صورة جميلة في تعبيرها، فعلى الرغم من أن هذه الصورة تناقلها كثير من الشعراء قبل الإربلي، إلا أن ما يستحق الإشارة إليه هنا، هو لجوء الشاعر إلى التماثل الصوتي والدلالي في إضفاء روح الشعر على صورته من خلال الجناس غير التام بين (ليوث) و (غيوث). ومنه أيضاً قوله[٤٩] :

أسدٌ ماله إذا استـــــفحل البأ س سوى رنة السلاح زئيرُ

ثابت الجأش لا يروعه الخطبُ ولا يعتريه فيـــــــه فتورُ

وفي صورة استعارية يعمل الشاعر فيها على إقامة تمايز بين مرثيهُ (الإمام الحسين) (عليه السلام) وخصومه على سبيل الاستعارة التصريحية على نحو ما نجده في قوله[٥٠] :

ليث غابٍ تعيث فيه كلابٌ وعظيم سطا عليه حقيرُ

فالشاعر في هذا البيت يحاول أن يرسم موازنة بين مرثية (الإمام الحسين) (عليه السلام) وخصومه وقاتليه من خلال ايجاده لمقابلات حسية ومشاهدة بينهما على سبيل الاستعارة التصريحية، فشبه مرثيه بالليث، بجامع القوة والشجاعة، وشبه أعداءه وقاتليه بالكلاب، فحذف المستعار له في كل مرة بادعاء أنَّ المستعار منه (المشبه به) هو عين المستعار له (المشبه) بقصد المبالغة، وهنا تأتي بلاغة الاستعارة، إذ ليس هناك طرفان يشغلان

موقعاً في سياق الكلام، بل نجد طرفاً واحداً وكأنما حصل بينهما عملية اتحاد تتوسي فيه التشبيه، وهذا هو الفارق بين التشبيه والاستعارة،. وارتأى الإربلي أن يجعل من غزلياته معقلاً للاستعارة التصريحية كقوله[٥١] :

وأريته ورداً فأصبح دمعـــــه مثل الصدى يحكي الكلام مورّدا

وبسمت عـن درٍّ نظيم أشنبٍ فأسال درا في الخدود مـــــبددا

أراد الشاعر في هذا النص إظهار ما تتميز به محبوبته من جمال فائق من جهة، والتعبير عن شعوره وأحاسيسه تجاهها من جهة أخرى، فصدر ذلك عنه بأسلوب أخّاذ وجميل لأن (لحظة الإبداع الفني الأدبي ليست إلا لحظة إفراز الأديب لعصارة حسه، وانطباعات نفسه، منبثقاً من خلايا لفظية حية ومتنامية في تلاحم وتضافر واتساق لتفصح في صدق عن خطرات تلك النفس، ولتوحي شفافية نبض ذلك الحس)[٥٢]، ومنه أيضا قوله[٥٣] :

همتُ وجداً بشادن يُخجلُ الغصـ نَ رطيباً بقدِّه المـــــــيادِ

مُذْ حلا لي نبات عارضـــه النا ضر لم أدرِ ما طريقُ الرشادِ

ثانيا : <u>الاستعارة المكنية</u>:

وهي التي يحذف فيها المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه[٥٤]، واهتم بها العلماء(بسبب قدرة هذا النوع من الاستعارة على تنشيط الخيال لما يحققه من إمكان التدخل في طبيعة الحدود بين الإنسان والحيوان والموجودات الأخرى)[٥٥].

ومن استعارات الإربلي المكنية، قوله مادحاً آل البيت (عليهم السلام)[٥٦] :

همُ النفرُ الغُرُّ الكرام الأُولى بهم وَرَى زند دين الله بعد صلودهِ

نجد في هذا البيت وعي الشاعر بإمكانيات اللغة في رسم صورة استعارية موحية، فوجه قوله (ورى زند دين الله) توجيهياً تجسيمياً ليعمق الدلالة في هذه الصورة ويضفي عليها مسحة خيالية، فنجده يجسم الدين ذلك الأمر المعنوي المجرد فيجعل له زنداً على سبيل الاستعارة المكنية.

وتبلغ الاستعارة أوج قوتها وبلاغتها حين ترتقي الانفعالات والعواطف النفسية المتألمة فتكون في سياقها القدرة الفنية والتعبيرية على تصوير عمق تلك الأحاسيس والمبالغة في عرض تلك المشاعر التي تحمل معنى الحزن العميق والألم الثائر على نحو ما، نجده في قوله راثياً الإمام الحسين (عليه السلام)[٥٧] :

إنَّ في الرزء بالحسين الشهيد لعناءٌ يودي بقلب الجـــــليدِ

إنَّ رزء الحسين أضـــرم ناراً لا تني في القلوب ذات وقودِ

إنّ رزء الحسين نجل علـــــي هدّ ركناً ما كان بالمـــــــهدودِ

يفتتح الشاعر أبياته بجملة (إن رزء الحسين) المكررة والتي أراد من تكرارها أن يطرق مواضع الألم في كل بيت، فضلا عن أنه أراد تقوية الإحساس بوحدة القصيدة، خاصة وأنه يرثي الإمام الحسين (عليه السلام)، وهو حريص كل الحرص على أن يبرز واقعة الطف وما جرى خلالها من مواقف مؤلمة، ونجد أن الشاعر استعان بالأداء البياني من خلال الاستعارة المكنية للتعبير عن حسرته وآلامه، فشبه الرزء بالإنسان، وقد حذف المشبه به (الإنسان) وأبقى لازمة من لوازمه (الإضرام والهد).

ومن استعاراته الجميلة التي يتآزر فيها المجاز المرسل مع الاستعارة ويخاطب فيها المجردات قوله[٥٨] :

كتمت الذي ألقى فنمَّت مدامـــــعٌ تُخبِّرُ عذّالي بما يضمر القلبُ

وعاتبت دهري فيك إذْ حال بينـــنا فيا طول أفراحي إذْ نفع العتـــــبُ

يشتمل النص على صورتين استعاريتين مكنيتين، ففي الصورة الأولى يستعير صفة النميمة للدموع، والمعروف أن النميمة من لسان الإنسان لا من دموعه، وهنا جاءت كلمة (مدامع) مجازاً مرسلاً بعلاقة المحلية، فذكر المحل (المدامع) وأراد الحال به (الدموع)، وفي الصورة الثانية يصور لنا الدهر ذلك المعنى المجرد إنساناً يعاتبه لأنه حال بينهُ وبين تحقيق أمانيه، وقوله يصف الربيع[٥٩] :

وَبَدا يروقكَ نبتـــــه الحسن البديع وزهره

وتراقصت أغصانه طرباً وصفق نهـــره

استعار الشاعر في هذا النص الرقص للأغصان والتصفيق للأنهار، والتصفيق والرقص ينسبان إلى الإنسان وهما صفتان مختص بهما في حالة السرور والانشراح، وهكذا فإنه شبّه الأغصان والأنهار بالإنسان الراقص والمصفق معتمداً بذلك على مبدأ التشخيص، حين جعل للأغصان أقداماً ترقص بها، وللأنهار أيدي تصفق بها، وهذا المبدأ أضفى على الصورة الاستعارية نوعاً من الأنسنة المجازية .

٤ـ الكناية

الكناية ركن من أركان علم البيان، وأحد الأساليب البلاغية لتوصيل المعنى، وصورة من صور التعبير عنهُ، وكثيراً ما يلجأ إليها الأُدباء للتعبير عن أفكارهم، وإيصال مشاعرهم، وتوصيل مقاصدهم ؛لأنها تؤدي وظيفتها البيانية بصورة إيحائية موجزة تزدحم فيها المعاني والدلالات، وقد برزت محاولات كثيرة لعلماء العربية والبلاغة للإحاطة بالكناية وتحديد مفهومها[٦٠]، إلا أنّ مصطلح الكناية قد أتضح على يد عبد القاهر الجرجاني فقد درسها دراسة فريدة وخَطت على يدهِ خطوات واسعة[٦١]، وعرفها بقوله: (أنْ يريدَ المتكلم أثبات معنى من

المعاني، فلا يذكرهُ باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفهُ في الوجود، فيومئ بهِ اليه، ويجعلهُ دليلاً عليه)[٦٢].

والكناية أبلغ من التصريح؛ لأنَّ فيها اثبات للمعنى بالدليل والبرهان، ومما لا شكَّ فيه أنّ اثبات المعنى مصحوباً بالدليل ابلغ من أثباته عارياً من الدليل[٦٣]، وللكناية اثرها في معنى النص فهي تنشط الذهن وتعمل العقل، أو بتعبير العلوي (تحرك النفوس إلى عملها، وتدعو القلوب إلى فهمها)[٦٤]، وقد سخرَ الإربلي الكناية في شعره لبيان أفكاره وإيصال عواطفه؛ ولِيخلق من خلالها صورة جميلة توحي بالمعنى الكامن في نفسه، وستكون دراستي لها في شعرهِ بحسب تقسيم السكاكي لها، والذي قسمها على أساس المكنى عنهُ الى كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة [٦٥] .

١-**<u>الكناية عن صفة</u>:**

وهي التي يطلب بها الصفة نفسها، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالكرموالشجاعة والإباء والحلم وأمثال ذلك من الصفات[٦٦]، أو بعبارة أخرى هي الكناية التي فيها(نصرِّح بالموصوف وبالنسبة إليه، لكن لانصرح بالصفة المكنّى عنها، بل بصفةٍ أو بصفاتٍ أخرى تستلزمها)[٦٧]، ومن كنايات الإربلي من هذا النوع

قولهِ مادحاً الإمام علي (عليه السلام)[٦٨] :

حمَّالُ أثقالٍ ومُسعِفُ طالبٍ ومِلاذُ ملهوفٍ وموئِلُ جارِ

اختارَ الشاعر في هذا البيت طريقاً أعمقَ معنى وأكثر تأثيراً في الوصول إلى بناء الصورة المتكاملة عن طريق عدة صور كنائية تآزرت فيما بينها لتلتقي في نقطة واحدة وهي الإشادة بالممدوح وتعظيمه، ففي قولهِ(حمَّال أثقالٍ) كناية عن القدرة على تحمل الصعاب والشعور بالمسؤولية والأهلية لقيادة الأمة، و(مسعفُ طالبٍ) كناية عن تلبية الحاجات ونجدة المستغيث، و(ملاذ ملهوفٍ) كناية عن الأمان والطمأنينة للسائل الطالب، و(موئلُ جارِ) كناية عن تحلي ممدوحه بالمروءة والشجاعة التي تحفظ حق الجوار مما جعلهُ ملجأً للجارِ، وتتلاحم هذهِ الصور الكنائية بدلالاتها الجزئية لِتصُب في المعنى الكلي الذي أراده الشاعر في رسم صورة مثالية لممدوحهِ، وجاءت هذهِ الصورة بمثابة خلجات شعورية استثمرها الشاعر في البوحِ عمَّا كان في نفسهِ من مشاعر تجاه ممدوحه . ومن صورهِ الكنائية في غزلياتهِ تلك الصورة التي تُفضي إلى إعلاء القيمة الجمالية للمرأة والقائمة على الثنائية التضادية قولهُ [٦٩] :

كلُّ ضامي الوشاح ريَّان من ما ءِ التصابي أضنى المُحبُّ وعنَّى

ففي قول الشاعر(ضامي الوشاح) كناية عن دقة وضمور الخصر وهذا يدلُّ على جمالها وشبابها، حيثُ لم تجعل منها الحياة أمرأة ضعيفة وسقيمة بدليل ماء التصابي، وضامي الوشاح لا يعني الضعف الشديد في بنية

الجسم، وهذا يدلُّ عليه الصورة الكنائية الثانية (ريان من ماء التصابي) التي تدلُّ على الامتلاء والنظارة والطراوة، ويمكن أنْ نلحظ الربط بين الضمور والامتلاء في الوشاح إذ إنّ في هذا الربط صورة جمالية متآلفة من تآزر عنصري الشكل والمضمون فـ (الكينونة الإنسانية في رؤيا الشاعر كينونة في سياق من التوتر الحاد الممزق الذي ينشدُّ الى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والإدراكوهما لذلك يستقطبان اللغة نفسها) [٧٠] .

ومنهُ أيضاً قوله [٧١] :

رفقاً فقد جاوزتَ في الهجر المدى وتركتني دامي الجفونِ مُسَّــهدا

ومنعتَ طيفكِ أن يلمَّ بعـــــاشقٍ لو زارهُ طيفُ الخيالِ لما اهتدى

ففي قول الشاعر(تركتني دامي الجفونمُسَّهدا) كناية عن شدة حزنه لهجر محبوبتهِ لهُ، وبهذا فقد جسد المعنى الذي أراد إيصاله على سبيل المبالغة.

٢- **<u>الكناية عن موصوف</u>:**

وهي التي (يطلب بها الموصوف نفسه وشرطها أن تكون مختصة بالمُكنى عنهُ لا تتعداه وذلك ليحصل الانتقال)[٧٢] ، ومعيار هذه الكناية أن يُصرَّح بالصفة والنسبة ولا يُصرَّح بالموصوف بل يكنى عنهُ بما يدل عليه ويستلزمهُ[٧٣]، ومن كنايات الإربلي من هذا النوع قولهُ مادحاً آل البيت عليهم السلام[٧٤] :

أرجِّيكـــم لآخرتي وابغي بكم نيل المطالب في معادي

وما قدمتُ من زادٍ سواكمُ ونعم الزادِ يوم البـــعث زادي

مهدَ الشاعر للصورة الكنائية بذكر خصيصةٍ يمتاز بها آل البيت عليهم السلام وهي الشفاعة وقد توخاها الشاعر ليُظهر مكانتهم عند الله سبحانهُ وتعالى، لذا تلطف في التعبير ونصب الدليل على صحة دعواه فأشار إلى جاههم وعزهم في اليوم الآخر، بحصوله على مطلبه فكنى عن الموصوف (الجنة) بـ (نيل المطالب)، ومن ثم اختتم صورتهِ بالتفاتةجميلة دفع فيها أيَّ شك يراود سائلاً ما عن صدق مشاعره وقد عبر بـ (وما قدمتُ من زادٍ سواكم) عن هذا الصدق عن طريق تمسكهِ بمَنهج آل البيت (عليهم السلام) .

وفي صورة كنائية أخرى يُكني بها عن نفسهِ قولهُ [٧٥] :

أمولايَ زينَ العابدينِ اصاخة الى ذي ولاءٍ بانَ بيتُ قصيدهِ

يخص الشاعر نفسهُ بالولاية لآل البيت عليهم السلام في هذا البيت فقد كنى عن نفسهِ بـ (ذي ولاء) وهي كناية عن موصوف.

٣-الكناية عن نسبة:

وهي الكناية التي يُريد بها المتكلم (إثبات صفة لموصوف معين أو نفيها عنه فيترك إثبات هذهِ الصفة لموصوفها ويثبتها لشيء آخر شديد الصلة ووثيق الارتباط بهِ، فيكون ثبوتها لما يتصل بهِ دليلاً على ثبوتها لهُ)[٧٦]، وفي هذا النوع من الكناية يُصرَّح بالصفة والموصوف ولا تذكر النسبة الموجودة على الرغم من أنها هي المطلوبة بل يُكنى عنها بنسبة اخرى تستلزمها[٧٧]، ومن كنايات الإربلي من هذا النوع قولهِ مادحاً الإمام

الحسن عليه السلام [٧٨] :

وبيتكَ في العُلى سامٍ رحيب بعيد الذكر مرتفع العمادِ

في البيت ثلاث كنايات ففي قولهِ (سامٍ رحيب) كناية عن صفة الكرم إذ إنَّ من لوازم هذهِ الصفة كثرة مرتاديه، وقولهِ (بعيد الذكر) كناية عن الذكر الحسن وعلو الشأن، وقولهِ (مرتفع العماد) كناية عن العزة والسؤدد والمنزلة الرفيعة، فالشاعر من محصلة هذهِ الكنايات أرادَ أنْ يثبت اختصاص ممدوحه بصفة الجود والكرم فلم يصرح بإثباتها لهُ بل جعلها في بيتهِ مفيداً إثباتها لهُ بطريقة الكناية .

الهوامش

١. البيان والتبيين : ١/ ٧٦ .

٢. ينظر : فنون بلاغية : ١٣ .

٣. دلائل الإعجاز : ٥ .

٤. مفتاح العلوم : ١٦٢ .

٥. ينظر : التلخيص في علوم البلاغة : ٢٣٥ ،والإيضاح : ١٨٧ .

٦. ينظر : فنون بلاغية : ٢٦ ،ومعجم المصطلحات البلاغية : ٤٠٩/١ .

٧. البلاغة العربية في ثوبها الجديد : (علم البيان) : ١٠٩.

٨. –ينظر : فنون التصوير البياني : ٤٥ ،وأصول البيان العربي : ٣٦ .

٩. ينظر : التصوير البياني في حديث القرآن عن القرآن : ٣٣.

١٠.أسرار البلاغة : ٣٨٥ .

١١.أصول البيان العربي : ٤٣.

١٢.المجاز في البلاغة العربية : ١١٣ .

١٣.الديوان : ١٢٧ .

١٤.الديوان : ١٤٤.

١٥.٢– ينظر : معجم المصطلحات البلاغية : ٣ / ٢٠٦ ،والمجاز في البلاغة العربية : ١١٦.

١٦.البيان في ضوء أساليب القرآن : ٥٢،وينظر : البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل : ٢٧

١٧.ينظر : البلاغة الاصطلاحية : ٨٠ ،وعلم أساليب البيان : ٢١٨ .

١٨.الديوان : ٩٤ .

١٩.الديوان : ١٠٦ .

٢٠.ينظر: علم البيان: ١٣٠،البلاغةالعربيةفيثوبهاالجديد : ١٠٥،علمأساليبالبيان : ٢٢٦ .

٢١.الديوان : ٩٢ .

٢٢.المصدر نفسه : ١٠٢ .

٢٣.الديوان : ١٤٧ .

٢٤.الديوان : ١٧٢.

٢٥.ينظر : علم البيان(محمد هدارة): ٥٩ ،وعلم أساليب البيان : ٢٢٠ ،والبلاغة الاصطلاحية : ٨٤ .

٢٦.الديوان : ١٣٩ .

٢٧.ينظر : حسن التوسل إلىصناعة الترسل : ١٠٦ .

٢٨.الطراز : ١ / ١٦٧ .

٢٩.ينظر : الإيضاح : ١٨٨ ،وعروس الأفراح : ٢٠/٢ ،والمطول : ٥٦ ،وعلوم البلاغة : ٢٥٩ ،وعلم البيان (محمد مصطفى هدارة): ٣٣ .

٣٠.ينظر : الإيضاح : ٢٢٧،وفنونبلاغية : ٤٩ .

٣١.ينظر : إنتاج الدلالة الأدبية: ٢٥٠.

٣٢.الديوان : ٩٢ .

٣٣.الديوان: ١١٠.

٣٤.الديوان : ١٥٢.

٣٥.الديوان : ١٤٢ .

٣٦.الديوان : ٢٠٢ .

٣٧.أسرار البلاغة : ٢٨٤ .

٣٨.الديوان : ١٤٥.

٣٩.ينظر : الإيضاح : ٢٤٠ ،والبلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان) : ١١٢ .

٤٠.ينظر : أصول البيان العربي : ٩٣ ،وعلم أساليب البيان : ٢٧١ .

٤١.ينظر : معجم المصطلحات البلاغية : ١ / ١٣٨ ،والبلاغة عند الجاحظ : ٩٥ ،والمعجم المفصل في علوم البلاغة : ٩١ .

٤٢.البيان والتبيين : ١ / ١٥٣ .

٤٣.الصناعتين : ٢٤٠ .

٤٤.ينظر : فنون التصوير البياني : ١٩٩ ،والبلاغة العربية بين التقليد والتجديد : ١٥٢ .

٤٥.ينظر : البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها : ٢ / ٢٣٠ ،والبلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع) : ١٨٨ ،والبليغ في المعاني والبيان والبديع / ٢١٥ .

٤٦.ينظر : مفتاح العلوم : ٣٧٣ ،ومعجم المصطلحات البلاغية : ١ / ١٥٥ ،والمعجم المفصل في علوم البلاغة : ١٠١ ،وعلم أساليب البيان : ٢٤٩ .

٤٧.الاستعارة في شعر الأخطل الصغير، رسالة ماجستير:٩.

٤٨.الديوان : ١٠٤ .

٤٩.الديوان : ١٠٢ .

٥٠.الديوان : ١٠٣ .

٥١.الديوان : ١٥٥ .

٥٢.البلاغة العربية ،وسائلها وغايتها في التصوير البياني : ٣ .

٥٣.الديوان : ١٥٨ .

٥٤.ينظر : مفتاح العلوم : ٣٧٣ ،ومعجم المصطلحات البلاغية : ١ / ١٤٥ ،وعلوم البلاغة ،وعلم أساليب البيان : ٢٥٠ .

٥٥.التصوير المجازي، أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة : ٦٧ .

٥٦.الديوان : ١٠٧ .

٥٧.الديوان : ٩٤ .

٥٨.الديوان : ٩٩ .

٥٩.المصدر نفسه : ١٣٩ .

٦٠.الديوان : ١٦٧ .

٦١.ينظر: الأسلوب الكنائي– نشأتهُ– تطورهُ– بلاغتهُ: ٧ وما بعدها .

٦٢.ينظر: المصدر نفسه: ١٨.

٦٣.دلائل الاعجاز: ٦٦ .

٦٤.ينظر: دلائل الاعجاز: ٧٢،والأسلوب الكنائي: ١٨ .

٦٥.الطراز: ٢٩١/١ .

٦٦.ينظر: مفتاح العلوم: ٤٠٣ .

٦٧.ينظر: أصول البيان العربي: ١١٦،علم البيان (بسيوني عبد الفتاح): ٢٠٣،البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان): ١٥٩ .

٦٨.البلاغة الاصطلاحية: ١٠٢ .

٦٩.الديوان: ٩٢ .

٧٠.الديوان: ٢٠١ .

٧١.جدلية الخفاء والتجلي: ٦٥ .

٧٢.المصدر نفسه: ١٥٤ .

٧٣.علم أساليب البيان: ٢٨٨،وينظر: علم البيان (محمد مصطفى هدارة):٨٤.

٧٤.ينظر: اصول البيان العربي: ١١٧،والبلاغة الاصطلاحية: ١٠٦،وعلم البيان (بسيوني عبد الفتاح): ٢٠٢،البلاغة العربية في ثوبها الجديد (البيان): ١٦١ .

٧٥.الديوان: ٩٧ .

٧٦.الديوان: ١٠٧ .

٧٧.علم البيان(بسيوني عبد الفتاح): ٢٠٥ .

٧٨.ينظر: البلاغة الاصطلاحية: ١٠٩،والبلاغة العربية في ثوبها الجديد(علم البيان): ١٦٢ .

المصادر والمراجع

١. الاستعارة في شعر الأخطل الصغير، كاظم عبد فريح المولى، رسالة ماجستير ،كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠٠٠م .

٢. أسرار البلاغة ،أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ)،قرأهُ وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ،دار المدني، جِدة، (د. ت).

٣. الأسلوب الكنائي ،نشأتهُ- تطوره- بلاغته ،د. محمود السيد شيخون ،مكتبة الكليات الأزهرية- القاهرة،ط١، ١٩٧٨م .

٤. أصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة)،د. محمد حسين علي الصغير ،سلسلة كتب شهرية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ١٩٨٦م .

٥. إنتاج الدلالة الأدبية ،د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة،ط١، ١٩٨٧م .

٦. الايضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبد الله محمد الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)،تحقيق. د. عبد الحميد الهنداوي،مؤسسةالمختارللنشروالتوزيع،القاهرة،ط٢، ٢٠٠٤م .

٧. البلاغة الاصطلاحية ، د. عبدهعبدالعزيزقلقيلة،دارالفكرالعربي،ط٣، ١٩٩٢م.

٨. البلاغة العربية في ثوبها الجديد، د. بكريشيخأمين،دارالعلمللملايين،بيروت،ط١، ١٩٧٩م .

٩. البلاغة العربية– أُسسها ،وعلومها ،وفنونها ،عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، دار القلم– دمشق ودار الشامية بيروت،ط١، ١٩٩٦م .

١٠. البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني ،د. ربيعي محمد عبد الخالق ،دار المعرفة ، الاسكندرية ، ١٩٨٩م .

١١. البلاغة العربية بين التقليد والتجديد ،د. محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف ، دار الجيل ،ط١، ١٩٩٢م .

١٢. البلاغة العربية في ثوبها الجديد ،د. بكري شيخ أمين ،دارالعلم للملايين،بيروت،ط١، ١٩٧٩م .

١٣. البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل ،د. محمد بركات حمدي أبو علي ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١، ١٩٩٢م .

١٤. البلاغة عند الجاحظ ،الدكتور أحمد مطلوب ،دار الحرية للطباعة – بغداد، ١٩٨٣م .

١٥. البلاغة فنونها وافنانها (علم البيان والبديع)،د. فضل حسن عباس، دار النفائس للنشروالتوزيع،ط١٢، ٢٠٠٩م .

١٦. البليغ في المعاني والبيان والبديع، الاستاذ أحمد أمين الشيرازي ،مؤسسة النشرالاسلامي،قم،ط١، ١٤٢٢هـ .

١٧. البيان في ضوء أساليب القرآن ،د. عبدالفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨م .

١٨. البيان والتبيين ،لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)،تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة،ط٧، ١٩٩٨م .

١٩. التصوير البياني في حديث القرآن عن القرآن (دراسة بلاغية تحليلية)،د. عبدالعزيزبن صالح العمّار، سلسلة الدراسات القرآنية (٥)،جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم،ط١، ٢٠٠٧م .

٢٠. التصوير المجازي – انماطه و دلالاته في مشاهد القيامة في القرآن ،د. أياد عبد الودود عثمان الحمداني ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٤م .

٢١. التلخيص في علوم البلاغة ،جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني (ت٧٣٩هـ)،شرحة عبدالرحمن البرقوقي ، دارالفكر العربي،ط٢، (د. ت) .

٢٢. جدلية الخفاء و التجلي– دراسات بنيوية في الشعر ،كمال أبو ديب ،دار العلم للملايين،بيروت،ط١، ١٩٧٩م .

٢٣. حسن التوسل الى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي(ت٧٢٥هـ)،تحقيق ودراسة اكرم عثمان يوسف ،دار الرشيد للنشر – بغداد، ١٩٨٠م .

٢٤. دلائل الإعجاز، الشيخ أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ)،قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، دار المدني– جدة،ط٣، ١٩٩٢م .

٢٥. ديوان بهاءالدين الإربلّي (ت٦٩٢هـ)،جمع و دراسة و تحقيق: أ. د. أدهم حمادي ذياب النعيمي ، مكتبة النعيمي للطباعة،ط١، ٢٠١٢م .

٢٦. الصناعتين

٢٧. الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي ، حامد كاظم عباس ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٤م .

٢٨. الطراز ، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني (٧٤٩هـ)،تحقيق د. عبدالحميد هنداوي ، منشورات ذوي القربى ،قم، ١٣٩١هـ .

٢٩. عروس الافراح في شرح تلخيص المفتاح ، للشيخ بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ)،تحقيق. د. عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت،ط١، ٢٠٠٣م .

٣٠. علم أساليب البيان، الدكتور غازي يَمُوت، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣م .

٣١. معجم المصطلحات البلاغية

٣٢. علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)،د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،ط٢، ٢٠٠٨م .

٣٣. علم البيان ، د. محمد مصطفى هدارة ، دار العلوم العربية،بيروت،ط١، ١٩٨٩م .

٣٤. علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)،أحمد مصطفى المراغي ،دار الآفاق العربية – القاهرة،ط١، ٢٠٠٠م .

٣٥. فنون بلاغية (البيان – البديع)،د. أحمد مطلوب ، دار البحوث العلمية،الكويت،ط١، ١٩٧٥م .

٣٦. فنون التصوير البياني ، د. توفيق الفيل ، منشورات ذات السلاسل،الكويت،ط١، ١٩٨٧م .

٣٧. المجاز في البلاغة العربية ، د. مهدي صالح السامرائي ، دار الدعوة ، حماة– سوريا،ط١، ١٩٧٤م .

٣٨. المطول– شرح تلخيص المفتاح ، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني (ت٧٩٢هـ)،صححهُ و علق عليه احمد عزو عناية ، دار احياء التراث العربي ، بيروت– لبنان،ط١، ٢٠٠٤م .

٣٩. معجم المصطلحات البلاغية و تطورها ، د. أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣م .

٤٠. المعجم المفصل في علوم البلاغة ، د. أنعام فوّ العكّاوي، مراجعة أحمد شمس الدين ،دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان،ط٢، ١٩٩٦م .

٤١. مفتاح العلوم ، يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)،ضبطه وكتبه وهمشه وعلق عليه نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان،ط٢، ١٩٨٧م .