الصورة التشبيهية في الشعر الإستصراخي الأندلسي

د. عزوز زرقان

جامعة برج بوعريريج

الملخص باللغتين

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن أهم العناصر التي بها يكتمل العمل الأدبي ، وإذا انعدمت فقد النص الكثير من الجماليات التي تؤهله إلى الإرتقاء لمصاف النصوص الراقية الدالة على مهارة ومقدرة صاحبها في الإبداع :إنّها الصورة الفنية .

وفي هذا الدراسة نتعرف على ماهية الصورة الفنية ، وماذا قال عنها الأقدمون مقارنة مع المحدثين ،هذا بصورة مجملة ، أما التفصيل فيتعلق بالصورة الفنية في نوع من أنواع الشعر العربي الذي اكتسح الساحة الأندلسية عند السقوط والتهاوي ، وهوشعر الإستصراخ أو سمّه شعر الإستعطاف والإستنجاد.

فكيف وظّف الشعراء الصورة التشبيهيّة؟ وما هي القيمة الجمالية المضفاة على هذه الأشعار ؟ وهل من تجديد على مستوى هذه الصورة ؟ أسئلة وغيرها تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها.

This study aims to detect the most important elements that have completed a literary work, and if there is a lack text has a lot of aesthetics that qualify him to rise to the ranks of high-end text function on the skill and ability of the owner of creativity: it's art.

In this study, we learn about what the technical picture, and what he said about ancient compared with the modernists, in this overview, the detail is concerned with the image of art in the type of hair that swept the Arab arena Andalusian when falling and decayed types, Houchaar alastasrakh or attribute Alastattaf wa lastenjad hair.

How hired poets image simulations? What is the aesthetic value conferred on these poems? Is it at the level of the renewal of this image? And other questions of this study is trying to answer

مفهوم الصورة:

تُعَدُّ "الصورة" من الموضوعات الفنّيّة التي أفرد لها النُّقّاد حيِّزًا واضحًا في بحوثهم ودراساتهم، كما أدرك الأدباء والفنّانون مكانتها في العمل الأدبيّ شعره ونثره، حيث أفاضوا في الحديث عن مصطلح الصورة الشعريّة ومكوّناتها.

وإنّ الشاعر يتسامى بما في الواقع إلى عالم خاصّ به، حيث يعيد في هذا العالم تأليفه بمسافات زمانيّة ومكانيّة نابعة من رؤاه الشعريّة. فهذا المُعْطَى جعل النَّقْد الحديث يضع الصورة تحت المجهر، وذلك أنّ تلك الرؤى الخاصّة هي التي تشكّل العالم الفنّيّ للشّعر.

إنّ تلك الرؤى الخاصّة تحمل في طيّاتها مجموعة من العناصر الفنّيّة التي يمكن دراستها باعتبارها معالم فنّيّة للشّعر وجماليّاته، وكلّما توفّرت هذه العناصر وكانت محكمة ومتماسكة كلّما حقّق الشاعر ما نبتغيه من جمال في شعره.

وهذه الحقيقة لا يدركها إلاّ من تعمّق في البحث عن الصور داخل العمل الشعريّ، لأنّ الشاعر وهو يقوم بهذه المهمّة الفنّيّة النّبيلة، يرى أنّ اللغة الطبيعيّة المعتادة قاصرة عن أداء ما يريده من معانٍ، ممّا يدفع به إلى اللجوء إلى المجاز وكلّ ما يمتّ إلى المجاز بصلة، محاولاً في ذلك نقل ما يشعر به كي يمثّل لنا العالم الخاصّ به، وما يتراءى فيه من أحلام.

ومنه فالشاعر يرى أنّ نقل هذا العالم الخاص لا يتمّ إلاّ بالصّور حتى يدركه الناس ويفهموه. ولا يخفى علينا أنّ الشاعر يبذل جهدًا كبيرًا ليجد هذه الصور، لذلك حاول بعض الدّارسين تحديد هذا المجهود الذهنيّ، من خلال تقديم وجهات نظر مختلفة ومتباينة كلٌّ وفق تصوّره الخاصّ،أو وفق ما ينتمي إليه من توجّه تحت ظلّ مدرسة معيّنة، وقد وصف مصطفى سويف هذا العالم فقال: "إنّ قوافل من الصور والأفكار قد تمرّ من النور إلى الظلام، ومن الظلام ثانية إلى النور، وهنا نجد فضيلة الشاعر العليا هي الصبر، فالشاعر كالصيّاد الذي لا يتدخّل إلاّ إذا نبّهته رعشة حباله، ومعنى ذلك أنّ الشاعر يُحاول أن يحتفظ بتوازن دقيق بين الاتّجاه المتقبّل، والاتّجاه الناقد، من الحقّ أنّ الصور تنشأ آنًا بعد تدبّر واع، وتبزغ آنًا بلا مكابدة أو مجاهدة، لكنّ الشاعر في الحالين يحتاج إلى توازن مرجوّ".

فالصورة هي وسيلة الشعراء والأدباء والفنّانين لنقل أفكارهم وعواطفهم من العالم الخفيّ إلى الواقع والوجود.

كما أنّ الصورة هي وسيلة في يد الناقد أيضًا حيث يستكشف بها مواقف الشعراء وتجاربهم، ومدى الأصالة الفنّيّة التي يتمتّعون بها، وبيان أساليبهم المستخدم في التصوير.

والتعبير الحاصل من طرف المتكلّم – في حقيقة الأمر – هو حصيلة ما تكوَّن من أفكار ذهنيّة محدَّدة، يريد المتكلّم أن يُخرِجها من هذا الواقع الذهنيّ إلى الواقع الماديّ، والناس شركاء في هذه الصفة، إلاّ أنّ الشعراء يتميّزون عن بقيّة الناس بقدرة ذهنيّة من نوع خاصّ، ولذلك يكون تعبيرهم مميَّزًا، لما يحتويه من صياغة مُحكمَة ومتماسكة تبلغ حدّ التأثير.

من أجل ذلك، فالصورة وحدها هي الكفيلة بالكشف عمّا يدور في أعماق الشاعر، فالدكتور عزّ الدين إسماعيل يرى أنّ "...الصورة الشعريّة قد تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشعريّة)، ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي (انفعل) بها الشاعر. وليست الصورة التي يُكوِّنها خيال الشاعر إلاّ وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مُؤثِّر..."[1] ليخلص فيما بعد إلى أنّ: "... الصورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظًا واحدًا، والشاعر في بحثه وتركيبه للصّورة، يستخدم الفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ وبذلك يمكننا أن نقول : أنّ القصيدة مجموعة من الصور".

أمّا أحمد الشايب فيحدِّد رؤيته للصّور بقوله: "أمّا الصور الخياليّة كالتشبيه والمجاز والكناية والمطابقة وحسن التعليل فإنّها تكون في الشعر أشدّ قوّة وأروع جمالاً...".

ونشير هنا إلى أمر ذي بال، وهو أنّ الصورة ليست شيئًا جديدًا، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وُجِد إلى يومنا هذا، وإذا كانت فكرة الصورة بمعناها الحديث لم تَرِد عند القُدامى، فإنّ القضايا التي تناولتها كانت متوفّرة وموجودة وإن اختلفت طريقة العرض والتناوُل، فالشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصّور فحسب.

وعند الدكتور جابر عصفور الصورة هي... دراسة التشبيه والاستعارة والكناية، مضافًا إليها المقابلة باعتبارها حركة ذهنيّة قائمة على التناقض.

أمّا حسان عبّاس فيُحدِّد مفهومها بقوله: "لقد كانت نظرتنا إلى الصورة من زاويتين فقط: الأولى: أنّ الصورة تُعبِّر عن نفسيّة الشاعر، وأنها تُشبِه الصور التي تتراءى في الأفلام.

والثانية أنّ دراسة الصور مجتمعة قد تُعين على كشف معنًى أعمق من المعنى الظاهريّ للقصيدة، ذلك لأنّ الصورة وهي جميع الأشكال المجازيّة إنما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاه إلى روح الشعر"[2].

فالصورة عنده هي الكشف عن روح الشعر، وهذا يعني الكشف عن نفسيّة قائله، ثمّ جماليّات نصّه. ولذلك كانت الصورة الشعريّة تصويرًا لمختلِف الانفعالات والأحاسيس والمشاعر، وما على الشاعر إلاّ أن يُحسِن اختيارها وما يتوافق وأمزجة الناس مُحدِّدًا بذلك جُلّ أهدافه من هذا التصوير، وألاّ يجعل همّه الوحيد الإتقان والجودة والإحكام. صحيح هي أمور ضرورية

تنضاف إلى جملة المعاني الراقية التي تنقل بحقّ ذلك العالم الخفيّ للشّاعر، وتلك الرؤى والأحلام التي تراود ذهنَه. فلا يقصد الشاعر إلى الزخرف والتزيين على حساب عناصر أخرى، وفي هذا الإطار يرى عزّ الدين إسماعيل أنّ "شعرنا القديم لم يحفِل بالصور الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر إلاّ في النادر، لكنّ هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعريّة غير الرامزة، أعني الصورة التي ترسم مشهدًا أو موقفًا نفسيًّا وصفًا مباشرًا، وكذلك الصور الخياليّة التي تُكسِب المعنى خصوبة وامتلاء"[3].

والمتصفّح بدقّة للشعر القديم تُصادفه هذه الأنواع من الصور، حيث تبين لك دلالتها بصفو مباشرة، دون أن تجشّم نفسك مشقّة التأويل والتفسير، وهذا لسبب بسيط، هو أنّ "الإيحاء فيها مباشر، وبمجرّد أن يكتمل تكوين الصور يكون الشعور الذي تنقله قد مَثَلَ لمداركنا في طواعية"[4].

والصورة لم تُغفَل في كتابات النُّقّاد القُدامى ومصنَّفاتهم، فقد اهتمّوا بها وأَوْلَوْها عناية فائقة.

فقد ذكر أرسطو في (فنّ الشعر): "أنه لمّا كان الشاعر مُحاكيًا، شأنه شأن الرسّام، وكلّ فنّان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتّخذ دائمًا إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يُصوِّر الأشياء إمّا كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه،أو كما يجب أن تكون، وهو إنما يُصوِّرها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرًا من التبديلات اللغويّة التي أجزناها للشعراء"[5]. فأرسطو نموذج فقط من الأعمال النقديّة اليونانيّة.

وإذا انتقلنا إلى نتاج نُقّاد العرب، فأوّل ما يستوقفنا هو كلمة الجاحظ حيث يقول: "إنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر الفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[6].

ويهمّنا من كلام الجاحظ عبارته الأخيرة، التي يُشير فيها إلى أنّ الشعر إضافة إلى كونه ضياغة فهو ضرب من التصوير، معنى هذا أنّ الشعر من غير صورة يكون فاقدًا لأهمّ مُكوِّناته.

أمّا حازم القرطاجنّي فيُؤكِّد أنّ العبرة في الشعر "...هي التخيُّل في أيّ مادّة اتّفق، لا يُشترَط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيّهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالعرض، لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه"[7].

أمّا عبد القاهر الجرجانيّ فعندما يتحدّث عن الفصاحة والبلاغة كقيمة فنّيّة يقوم عليها فنّ الأدب يقول: "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات (الفصاحة والبلاغة) وسائر ما يجري مجراهما ... غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما كانت له دلالة، ثمّ تبرُّجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب، وأحقّ بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظّ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الجامد"[8].

فعبد القاهر من خلال هذا التعريف يُقِرّ بأنّ التأثير الحاصل في النفوس والقلوب، إنما هو بسبب العناصر الجماليّة التي يحويها العمل الأدبيّ، فلم يُشِر إلى المجاز في هذا المقام، وربّما كان يقصد إلى أن المجاز ليس هو السبيل الوحيد إلى الصورة، ذلك أنه يُمكِنك أن تتصادف مع صور خصبة وجميلة ناتجة من استخدام عبارات حقيقيّة تخلو من المجاز تمامًا، أي صُوَرًا لغويّة مجرَّدة.

ويرى ابن الأثير: ...أن المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة، لأنه لو لم يكن كذلك، لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك؛ لأنه قد ثبت وتحقّق أن فائدة الكلام الخطابيّ هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عيانًا"[9].

وهذه نظرة قريبة من نظرة ابن رشيق الذي يقول: "والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع، وما عَدَا الحقائق من جميع الألفاظ، ثمّ لم يكن مُحالاً محضًا، فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز إلاّ أنهم خَصُّوا به – أعني المجاز – بابًا بعينه..."[10].

ومنه نستنتج أن المجاز ينقلنا بحقّ إلى عالم الفنّ، حيث جماليّات النصّ التي تُنبي عن عبقريّة الإبداع، وحيث العالم الخفيّ الذي لا يراه إلاّ الشاعر، وحيث رؤاه وأحلامه التي رُسِمت. أمّا الحقيقة فتُبقينا حيث كُنّا، لأجل ذلك كانت الصورة الشعريّة تُخاطب الروح والإحساس والخيال معًا، وكلّ مُكوِّناتها الموجودة في هذا المجاز تُوصلنا إلى الصورة الجماليّة الفنّيّة ممّا يُثير فينا مدارك ومعارف خياليّة جديدة كانت خافية علينا، أو ربّما هي أمامنا في الواقع، ولكنّ الشاعر بصوره يدلّنا عليها، ويأخذ بأيدينا إلى غاية منابعها وأصولها.

أمّا الدكتور جابر عصفور فيُحدِّد أهمّيّة الصور بقوله: "تتمثّل أهمّيّة الصور الفنّيّة في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلاّ لأنها تريد أن تَلفِت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتَفْجَؤُنا بطريقتها في تقديمه..."[11].

الصورة التشبيهيّة:

بداية، إن الصورة التشبيهيّة جزء لا يتجزّأ من العمل الفنّيّ للأديب وتجربته الشعوريّة، وعلى حسب رغبة الشاعر في التعبير تتنوّع الأشكال والقوالب التي تُطاوع هذه الرغبة ناقلة إلينا نظراته وتأمُّلاته السريعة الطويلة، كاشفة لنا عن مكنوناته الداخليّة في سياقات مختلِفة من التشكيل اللغوي، سَياقَاتٌ تتطلّب أن تتكيّف الصورة معها حتى نتمكّن من الاهتداء إلى المعاني والدّلالات المبثوثة فيها على بساطتها وتركيبها.

وقد اعتمد شعراءبني الأحمر هذه الصّورة كثيرًا، وبمختلِف أنواعها. فقد عمدوا إلى الصور التشبيهيّة التقليديّة، التي فقدت قدراتها التعبيريّة وغاب فيها الإيحاء والإثارة والقدرة على تحريك مشاعر المتلقّي. وبالمقابل عمدوا أيضًا إلى الصور التشبيهيّة المفعَمة بالحياة، حيث إثارة الخيال حاضرة وحيث تحريك مشاعر المتلقّي واردة، وحيث الإيحاءات متوفِّرة.

لأجل ذلك فلا نريد التوقُّف عند كلّ أنماط الصور التشبيهيّة، وإنما سنكتفي بالتوقُّف عند بعض النماذج التي لم تفقد قدرتها على التعبير والإيحاء وحافظت على الحيويّة في داخلها وعلى ترابط وتماسك أطرافها.

وضِمْن هذا النوع يندرج ما رأيناه عند أبي البقاء الرّنديّ، حينما أراد تصوير تلك المرأة الجميلة، التي انتهك الأعداء حرمتها، فقال:

وَطِفْلَةٍ مِثْلُ حُسْنِ الشَّمْسِ إِذْ طَلَعَتْ ... كَأَنَّمَا هِيَ يَاقُوتَةٌ وَمُرْجَانُ

يَقُودُهَا العِلْجُ لِلْمَكْرُوهِ مُكْرَهَةً ... والْعَيْنُ بَاكِيَةٌ والْقَلْبُ حَيْرَانُ[12]

وكأبي بالشاعر يُحدِث هذا التشبيه لا شعوريًّا، لعامل نفسيّ أكثر منه شكليّ. فلا نعتقد أن الغرض هنا هو فقط إحداث علاقة بين المشبَّه والمشبَّه به، بل إن هذا الجمع بين طرفَي الصورة يعكس لنا المكانة المقدَّسة التي تحتلّها عناصر الصورة في وُجْدَانِ الشاعر، والتشبيه أتى لتأكيد ذلك الشعور. فأداة التشبيه قد ذُكِرت في قوله "كأنما هي ياقوت ومرجان"، ولم يفصل هنا بين المشبَّه والمشبَّه به، وهذا ما زاد الصورة اتّصالاً وتلاحُمًا كبيرين، فكان تشبيهه كالتشبيه البليغ تمامًا.

وفي القصيدة نفسها تُقابلنا صورة تشبيهيّة، ربّما كانت أقرب إلى الصور التقليديّة لكنها لم تفقد قدرتها التعبيريّة والإيحائيّة، وهذه الصورة تقتسمها الأمّ وطفلها الرضيع، يقول:

يَا رُبَّ أُمٍّ وَطِفْلٍ حِيلَ بَيْنَهُمَا ... كَمَا تُفَرَّقُ أَرْوَاحٌ وَأَبْدَانُ

فالشيء الغائب في البيت هو صراخ الطفل وهو يُفصَل عن أمّه، وكذا عويل الأمّ وابنها يُنتزَع من بين أيديها ومن حضـــنها، لكن عبقريّة الشاعر أفرزت شيئًا أكبر وأكثر من الصراخ والعويل، إنها صورة موحية بما يزيد عن ذلك من الآلام، وهو معاناة انسلاخ الروح عن الجسد، وذاك ما تضمّنه المشبَّه به.

وغير بعيد عن هذا قوله في القصيدة نفسها:

تَبْكِي الْحَنِيفِيَّـــةُ الْبَيْـــضَـــاءُ مِـــنْ أَسَفٍ كَـــمَا بَكَى لِفِـــرَاقِ الإِلْـــفِ هَيْـــمَانُ

وَأَيـــنَ حَمْـــرَاؤُهَا الْعُلْـــيَا وَزُخْرُفُهَا كَأَنَّهَا مِـــنْ جِنَانِ الْخُلْدِ عَدْنَـــانُ[13].[14]

فالحنيفيّة تبكي لهذا المُصاب الجلل، متأثّرة متفجّعة، بأصوات ملؤها النحيب والعويل، وهذا المشهد استطاع الشاعر أن يرسمه بحزنه وقَتامَته، عن طريق التشبيه الذي شخّص لنا المعنى، فبكاء الحنيفيّة شبيه بفراق المُحِبّ لمُحِبّه. والذي فارقته الحنيفيّة هـــو ديار الإسلام التي خَلَتْ وأقفرت، وعُمِّرت بالكفر والشرك. وهذا مشهد مؤثّر زاده طرفا التشبيه قوّة في المعنى والدلالة.

أمّا البيت الثاني من القصيدة – الأبيات المُضافة إلى القصيدة نقصد – فيجعل من الحمراء جنّة من جنـــان الخلـــد في علوّهـــا وزخرفها، وبهاءها ونضرتها، والاستفهام يفتح المجال مع التشبيه، للتخيُّل والتفكُّر والاعتبار، وإذا كانت الحمراء مـــن الجنـــان فالأندلس كلّه فردوس شبيه بفردوس السماء.

هذا ويُمكِن للصورة التشبيهيّة أن تُضيف إلى عناصرها شيئًا من عناصر الصورة النموذجيّة، ممّا يجعلها تكسب اتّساعًا جديدًا، حتى تصبح أكثر رحابة وأكثر قدرة على الإيحاء.

ولعلّ ذلك ما تجسّد عند هارون بن هارون، حينما صوّر مأساة إشبيليّة، التي خرّبها الأعداء الصليبيّون، فقال:

عَفَتْ يَـــدُ الشِّرْكِ مَا شَادَ الْخَلاَئِفُ مِنْ قَصْـــرٍ وَمِنْ مَصْنَـــعٍ ضَخْمٍ حَكَى إِرَمَا

مَـــنْ يُبْصِرِ الْمَنْـــزِلَ الأَعْلَى يَقُلْ وَلَـــهًا مَا خُـــطَّ قَـــطُّ لِـــذَا أُسٌّ وَلاَ رُسِمَـــا[15]

فبعد أن جسّم الشاعر الشرك الذي خرّبت يده الآثمة إشبيليّة وشوّهت جمالها. يركز بعد ذلك على إبراز جمال إشبيليّة، مُعتَمدًا الإشارة إلى "إرَم" الواردة في سورة الفجر، قوله تعالى: "إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ، التِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلاَدِ"[16]، وصورة "إرم" هي صورة نموذجيّة، ذلك أنّها ماثلة في الوُجدان الجمعيّ للأمّة الإسلاميّة، والتي انحدرت إليها من موروثات دينيّة بحتة، لذلك نجد الشاعر هنا اكتفى بالإشارة إلى أحد عناصر هذه الصورة النموذجيّة دون إكمال ذكر بقيّة تفاصيلها، فاكتفى بالتنبيه إلى أحد ألوانها، وحيثيّاتها وبكلّ إيحاء إلى خيال الملقّي، وبالتالي، فالصورة اشتملت توسُّعًا ورحابة كبيرين، باشتمال المشبَّه به فيها على صورة نموذجيّة، وهي هنا صورة دينيّة استمدّت ألوانها من القرآن الكريم.

ومثل هذا ما ورد عند الهَوْزَنيّ حينما حذّر الأندلسيّين قائلاً:

أُعِيذُكُـــمْ أَنْ تَدْهَنُـــوا فَيَمُسَّكُـــمْ عِقَابٌ كَـــمَا ذَاقَ الْعَذَابَ ثَمُـــودُ[17]

فالمُشبَّه به في هذه الصورة، هو عبارة عن صورة نموذجيّة، اكتفي الشاعر بالإشارة إليها إجمالاً دون تفصيل، عندما ذكر (ثمود) على أن يتولّى المتلقّي استكمال بقيّة عناصر الصورة، بالاعتماد على ذاكرة أمّته الدينيّة والتاريخيّة.

وفي السياق نفسه، ومع تصوير المأساة الأندلسيّة يندرج قول ابن الأبّار:

بِأَبِـــي مَدَارِسُ كَالـــطُّـــلُـــولِ دَوَارِسٌ نَسَخَـــتْ نَوَاقِـــيسُ الصَّلِيبِ نِدَاءَهَا

وَمَصَانِعٌ كَسَفَ الضَّلاَلُ صَـــبَاحَـــهَا فَيَـــخَالُـــهُ الرَّائِـــي إِلَيْـــهَا مَـــسَاءَهَا

رَاحَتْ بِهَا الْوَرْقَاءُ تُسْمِـــعُ شَـــدْوَهَا وَغَـــدَتْ تُرَجِّـــعُ نَوْحَهَا وَبُكَاءَهَا[18]

نرى المدارس الزاخرة بالحياة، وبحركة الطُّلاّب والمشايخ، أضحت أطلالاً قفراء خاوية من كلّ ما أَلِفت، فلا تُسمَع إلا نواقيس الضلال تعوي هنا وهناك، ضلال بسط جناحه على الديار فحجب بظلامه الضياء، فإذا الرائي يظنّ أنّ الأفلاك قد تغيّـــرت

أزمانها، ونجد الحمامة التي أَلِفت الشَّدْوَ على الديار تجاوبت مع هذه الصورة القاتمة المظلمة فراحت ترجِّع النحيب والنـــواح، فالذي حصل بالأندلس تأثّر له الكون كلّه، جماده وحيوانه. فصورة هذه المدارس في الحقيقة التي أصبحت كالأطلال تمامًا هي صورة من جملة من الصور القاتمة المظلمة الكثيرة المتواجدة بالأندلس. فالصورة التشبيهيّة هنا اشتملت المشبّه، والمشـــبَّه، وأداة التشبيه، كي يصل الشاعر إلى وجه للشبه مليء بالقتامة والحزن، وجه للشّبه يبعث على الأسى، ويثير في النفس مشاعر تُذكِّر الماضي السعيد الذي صار إلى ما صار إليه بفعل العدوّ، فكلمة الأطلال تُوحي بالكثير من مثل هذه الدلالات والمعـــاني، إنّـــه السكون القاتل، والغربة القاتلة، والذكريات المُميتة "فَلاَ تَسْمَعُ إِلاَّ هَمْسًا"[19].

ومن ابن الأبّار، إلى الشاعر المجهول الذي أبى إلاّ أن يُعبِّر عن أحاسيسه ومشاعره بوصفه لبعض مظاهر المأساة الأندلســيّة، مُعتَمدًا الصور التشبيهيّة المليئة بالإيحاء، فيقول:

فَـــمَالِقَةُ الْحَسْنَـــاءُ تَكْلَـــى أَصِـــيفَـــةٌ ... قَدِ اسْتَـــفْرَغَـــتْ قَتْلاً وَذَبْحًا حُجُـــورُهَا
وَحَـــزَّتْ وَاصِيهَا وَشُلَـــتْ يَمِـــينُـــهَا ... وَبُـــدِّلَ بِـــالْوَبْـــلِ الْمُبِيـــــنِ سُـــــرُورُهَا
بِـــدَارِ الْعَلِـــيِّ حَيْـــثُ الصّـــــفَاتُ كَأَنَّهَا ... مِـــنَ الْخُلْدِ وَالْمَأْوَى غَدَتْ تَسْتَطِيـــرُهَا
لَـــهَا حَـــالُ نَفْـــسٍ قَدْ أُصِيبَ فُـــؤَادُهَا ... وَتَبَّـــتْ لَـــهَا الْيُمْنَـــى وَحُمَّـــى تُبُـــورُهَا
فَـــأَنْفُسُـــهَا فِـــي الصّـــَعْـــقِ دُونَ إِفَاقَـــةٍ ... كَنَفْسِ كَلِيـــمِ اللَّـــهِ إِذْ ذَاكَ طُـــورُهَا[20]

فلم يكن الشاعر، في هذه الأبيات بحاجة كبيرة إلى الإكثار من الوسائل الفنّيّة لرسم صورة مأساة مالقة وغرناطة وقُراهما، فقد كانت المشاهد المُترَعة بالأحزان كافية لتلوين ألفاظ الصورة، وتحويلها إلى أصباغ تقطر ألمًا وحيرة وتفيض حزنًا وأسًى... فهو وإن اعتمد التشبيه فقط في البيتين الثالث والخامس، فإنّه استطاع أن يجعل البيت الخامس نتيجة لكلّ الأبيات السابقة. فكـــلّ الذي تعرّضت إليه (مالقة وغرناطة) من قتل وذبح وجزٍّ وشلٍّ وتبديل أجمله الشاعر في البيت الخامس، حيث جعلـــت هـــذه المشاهد النفوس تُصعَق لهول الكارثة، فقد دخلوا في غيبوبة لم يستفيقوا منها، فكانت أنفسهم كنفس كليم الله عـــزّ وجـــلّ (موسى عليه السلام) إذ نُودِيَ من جانب الطور الأيمن من قِبَل الله سبحانه حيث صُعِقَ عليه السلام لهول النـــداء وشـــدّته. فالتشبيه هنا واضح الأركان، حيث جعل الشاعر الصورة المشبّه (الأندلسيّين)، كصورة موسى عليه السلام حـــين أُصِـــيب بالصاعقة. وهذه الصورة أيضًا مأخوذة من الموروث الدينيّ للأمّة الإسلاميّة، ولا داعي لاستكمال كـــلّ أطـــراف الصـــورة التشبيهيّة، فهي موجودة في الذهن سلفًا.

وقد نجد ملامح الصورة مكتملة معالمها عند الشاعر البسطيّ الذي شارك المسلمين في محنتهم، وتميّز عنـــهم بمحنـــة الأســـر والسجن، الذي تجرّع فيه من ألوان الذلّ والمهانة ما لم يتجرّعه غيره، وقد وصف حاله وما عاناه من الكُفّار في سجنه فقال:

فَحَصَلْـــتُ فِي الأَسْـــرِ الذِي أَدْوَاؤُهُ ... لِـــرَهِيـــنَـــةٍ مِـــنْ أَعْظَـــمِ الأَدْوَاءِ
أَجْـــنِـــي مَذَلَـــهُ وَضَيْـــقَ قُيُـــودِهِ ... بَعْـــدَ اجْتِـــنَـــاءِ الْعِـــزَّةِ الْقَعْـــصَاءِ
ما بَيْنَ قَـــوْمٍ كَافِرِينَ تَلـــــــوَّنُـــوا ... فِي كُفْـــرِهِـــمْ كَتَلَـــــوُّنِ الْحِرْبَـــاءِ
لاَ يَرْحَمـــــُونَ مُوَحِّـــدًا فِي أَرْضِهِـــمْ ... إِنْ جَاءهُـــمْ يَشْكُو بِخَطْبِ عَـــنَاءِ
مَا إِنْ أَرَى مِنـــــْهُمْ سِوَى مَـــنْ قَلْبُـــهُ ... مِنْ قَسْـــوَةٍ كَالصَّخْـــرَةِ الصَّمَّاءِ[21]

فالشاعر يستعرض ما كان يُعانيه من قسوة النصارى، وسوء مُعاملتهم، وقُبح تصرُّفهم حتّى إنّه لا يختم قطعته بما يشبه اليـــأس فيقول:

وَمَـــنِ اغْتَدَى فِي الأَسْرِ مِثْلِي مُوثَقًا ... فَمِـــنَ الْغَـــرَائِـــبِ وَصْفُـــهُ بِبَـــقَاءِ

فالشاعر وهو يصف هذه المأساة، اعتمد الصورة التشبيهيّة المتكاملة الأطراف والعناصر، فقد شبّه تلوُّن الكفّار في كفرهم بتلوّن الحرباء، وهذا يحمل معنى التنوُّع والتنويع في العذاب، بل والتفنُّن فيه أيضًا، فهم لا يرحمون أحدًا. والتنوُّع هنا هو وجه الشبه الذي يطبع الصورة بكاملها، وهي تكشف الحقد والغلّ الذي يحمله العدوّ، ويتجلّى لنا هذا الحقد مترجَمًا ومجسَّدًا في هذا التنويع، حتى يذوق المسلم مرارة العذاب، ويُكوى كبده. ولا أدلّ على هذا الحقد والقسوة ممّا أورده في بيته الخامس، حيث شبّه قسوة تلك القلوب بقسوة الصخرة الصمّاء، وإذا تلك هي صورة القلب فلا شيء يجعله يَحِنّ ويُشفِق ويتوانى عن التعذيب والمكر. ومنه فالصورة التشبيهيّة في هذا المقام ملخَّصة في التفنُّن في العذاب، وفي شدّة القسوة التي تُميِّز هذا العدوّ.

أمّا ابن الخطيب، فيُورِد لنا أبياتًا في وصف الجيش الضخم، الذي يرعاه أبو عنّان المرينيّ[22]، مازجًا بين الاستصراخ والمدح، فيقول:

نَادَتْكَ أَنْدَلُسٌ وَمَجْدُكَ ضَامِنٌ ... أَلاَّ تُخِيبَ لَدَيْكَ فِي مَطْلُوبِ
وَلَكَ الْكَتَائِبُ كَالْخَمَائِلِ أَطْلَعَتْ ... زَهْرَ الأَسِنَّةِ فَوْقَ كُلِّ قَضِيبِ
هَذَّبْتَهَا بِالْعَرْضِ يَذْكُرُ يَوْمَهُ ... عَرْضَ الوَرَى لِلْمَوْعِدِ الْمَكْتُوبِ[23]

فمضمون هذه الأبيات بدايته استصراخ (نادتك أندلس)، واستكماله تشبيه.

فكتائب المرينيّ تُشبِه الخمائل (الحدائق المونقة، والرياض الغنّاء) المزهِرة فوق كلّ قضيب، فهو جيش حسن التنظيم، حكيم القيادة، وهو في الحقيقة امتداد لقوّة الممدوح (المرينيّ)، الذي يُعلِّق عليه الأندلسيّون الكثير من الآمال. إلى كون الجيش منظَّمًا، فإنه كذلك مهذَّب العرض، وهنا يُشبِّه الشاعر عرض الجيش بعرض الناس يوم القيامة على أرض الحساب للموعد المكتوب، ووجه الشبه بين المشبَّه والمشبَّه به، هو أوّلاً الكثرة في العدد، ثمّ النظام والانتظام.

ومن الصور الجميلة والمتكاملة العناصر، ما ورد لدى الشاعر الدقّون، يقول:

وَالْمُسْلِمُونَ مِنَ الأَضْغَانِ قَدْ مُلِئَتْ ... قُلُوبُهُمْ وَأَبَوْا تَسْدِيدَ أَخْلاَلِ
وَالْحَقُّ مُخْتَلِفٌ وَالْحُمْقُ مُؤْتَلِفٌ ... وَالْكُلُّ مُنْصَرِفٌ عَنْ نَصْرِ أَبْطَالِ
وَهُمْ لَدَيْهِ كَطَيْرٍ وَهْوَ يَنْتِفُهُ ... وَالطَّيْرُ يَرْجُو الْبَقَا مَعْ كَيْدِ قَتَّالِ
إِذَا تَجَرَّدَ مِنْ رِيشٍ يَطِيرُ بِهِ ... أَضْحَى يُدَافِعُ عَنْ رُوحٍ بِأَوْصَالِ
سَدُّوا مَسَالِكَ أَرْزَاقٍ وَمَنْفَعَةٍ ... كَدُودَةِ الْقَزِّ فِي نَسْجٍ لِسِرْبَالِ
ثُمَّ اسْتَغَاثُوا أَلاَ فُرْسَانَ عَادِيَةٌ ... قَالَ الصَّدَى: لَسْتُ ذَا رُمْحٍ وَنَبَّالِ[24]

فبعد عرض الشاعر للموقف المُؤسِف المُؤلِم المتمثِّل في قوله (الحقّ مختلِف والحمق مؤتلِف) تابع إبراز هذا التناقض العجيب، والوهن الشديد الذي أصاب جميع النفوس حتى تخلّت عن نصرة الأبطال الأشاوس القابعين في ظلّ الظلم والطغيان، بعد كلّ هذا تأتي الصورة التشبيهيّة لتُجسِّد لنا وضع الأبطال في صورة طائر في يد قنّاصيه ينتِفون شعره حتى لا يتمكّن من الطيران، ولكنه رغم ذلك لا يستسلم، فهو يحاول الانفلات من قبضة عدوّه بكلّ ما أوتي من قوّة، حتى إذا خانته الأجنحة عن الطيران لم تخنه المحاولات الأخرى. ثمّ تأتي الصورة التشبيهيّة الثانية، حيث وضع الشاعر أصابعه على موطن الداء قائلاً: إن المسلمين لا يتعاونون مع بعضهم البعض، حيث انعزلوا عن محيطهم الإسلاميّ كما تنعزل دودة القزّ في شرنقتها، فلمّا نزل بهم الخَطْب استغاثوا بالمسلمين، ولكن لا مُجيب للنداء، وهنا يأتي التشخيص ليُؤدِّي دورًا قلّ مثيله. إن الصدى في أجواء الجزيرة يُردِّد صوتًا عديم المصدر، أو أن مصدره مُختَفٍ عن الأعين، ولكنه يُمثِّل أولئك الأبطال الذين لم يجدوا مساعدة من إخوانهم، فيصرخ الصدى باسمهم (لست ذا رمح ونبّال).

فالصورة التشبيهيّة هنا مرتبطة الأجزاء، ويخدم أوّلها آخرها. فصورة المسلمين (من الأضغان قد مُلِئت قلوبهم)، متجاوِبة مع البيت الأخير (ثمّ استغاثوا ألا فرسان...)، ولعلّ تجسيد حال المسلمين بصورة الطائر المنتوف الريش، كافية لتصوير الحال. وهنا نجد أن الشاعر اعتمد فيما أبدعه في هذه الصورة على التجربة الواقعة، وعلى مخزونه في الذاكرة من الصور البيئيّة أو الموروثة. وهنا نجد تعانُق الخيال مع الواقع والعقل، وأن الواقع تآلف مع موروث الشاعر في إبداع هذا المشهد المُؤثّر والمُقنِع معًا.

ولابن المرحّل أبيات لا تقلّ روعة وجمالاً عن سابقتها، إذ يصف لنا سير النجدة إلى أهل الأندلس قائلاً:

نَسْرِي بِأَجْنِحَةِ الْبُزَاةِ إِلَى الْعِدَا ... مِثْلَ الْحَمَامِ الْحَائِمَاتِ الْوُرَّدِ

وَاسْتَقْبَلَتْ بَحْرَ الزُّقَاقِ بِعُصْبَةٍ ... نَفِدَتْ عَزَائِمُهَا وَلَمْ تَتَعَدَّدِ

فَاسْتَبْشَرُوا فِي أُفْقِهِمْ بِطُلُوعِنَا ... كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا لِلأَسْعَدِ

فالخيل هنا بُزاة لها أجنحة تحمل فرسانًا، وهي في سرعتها، كالحمام في بسط أجنحتها، وهي تهوي إلى الماء قصد الورود والارتواء. وهاهم أولاء أمام البحر في عصبة من الناس، مصمِّمة على أمر واحد، وقد جمعت همهما، وقرّرت الانتصار على العدوّ. فلمّا رآهم غخوانهم، انبلج صبح ليلهم البهيم وانبسطت سرائرهم، وانفرج الضيق الذي ضايقهم، كطلوع يوم جديد بإشراقته الجميلة لَمن واتاه الحظّ السعيد. فالصورة التشبيهيّة هنا تعاونت مع الصورة الاستعاريّة في تكوين هذه اللوحة الجميلة المليئة بالحركة والإيحاء، والتي تنقلنا من شاطئ إلى آخر في أسرع وقت، وتستبدل الضيق والحزن الأليم بالاستبشار والانفراج... وعناصر هذه الصورة ناس يركبون الخيل، وخيل مُطعَّمة سريعة، وحمتم حائم، وبحر ممدّ، وشمس مشرقة، وقوم يفرحون، إنّه لمشهد جميل لا ترسمه بهذه الدقّة والسرعة إلاّ كلمات الشعراء حين تُواتِيهم لحظات الإلهام والإبداع.

وإلى هذا الحدّ، ومع النماذج التي قدّمناها، حاولنا الكشف عن الصورة التشبيهيّة عند شعراء الاستصراخ في الأندلس. وما لاحظناه يمكن إدراجه في النقاط التالية: أوّلها: أنّ شعر الاستصراخ يطفح بالصور التشبيهيّة، واستقصاؤها ربّما كان مضربًا من المُحال لأنّه ما من قصيدة إلاّ ونجد فيها هذه الصورة.

ثانيها: أنّ الصورة التشبيهيّة تنوّعت وتعدّدت حسب المواقف والمشاهد التي تطرّق إليها الشعراء، فمنها ما كان مُختَصًّا بصورة المأساة الخاصّة بالإنسان الأندلسيّ، ومنها ما كان خاصًّا بتصوير الأندلس وما آلت إليه، ومنها ما خصّ تصوير الرجل المنقذ التي تنتظر العيون الاكتحال برؤيته.

ثالثها: وجدنا أنّ الصورة التشبيهيّة متكاملة الأطراف والعناصر، وكانت متماسكة ومترابطة وموجية.

رابعها: الاعتماد في التصوير على الموروث الدينيّ والتاريخيّ، المليء بالإيحاء، وهذه الصور جعلت المتلقّي هو الذي يستكمل عناصر الصورة إنطلاقًا ممّا هو موجود في ذاكرته.

خامسها: أنّ الشاعر وظف هذه الصور التشبيهيّة، بطريقة استطاع من خلالها أن يحرّك مشاعر المتلقّي، تأثيرًا وإقناعًا، انطلاقًا من المواقف المختلفة التي صوّرها.

الإحالات المرجعية

1. أد. عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ، دار الفكر العربيّ، ط8، 1983 م. ص103
2. المرجع نفسه، ص: 103.
3. أحمد الشايب، الأسلوب،مكتبة النهضة،ط6، 1964 ص: 68.
4. د. جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ، ، دار المعارف بمصر، ط؟، سنة؟ص:.356حمد الشايب، أصول النقد الأدبيّ، ص: 242.

5. د. إحسان عبّاس، فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط؟، سنة؟. ص283
6. عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسيّ للأدب، ، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م. ص89
7. [1]المرجع نفسه، ص: 92.
8. أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدويّ، ،مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط؟، 1959م. ص 71
9. الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،ج3، ،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط؟، سنة؟. ص 132،131
10. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب الخوجه ، دار الغرب الإسلامي ، 1981، ص: 89.
11. عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تص: محمد رشيد رضا ، دار المعرفة بيروت ، 1981،ص: 35.
12. ابن الأثير، المثل السائر،ق1، تحقيق أحد الحوفي – بدوي طبانة، دار النهضة مصر القاهرة، ط1، 1959م. ، ص410،411
13. ابن رشيق، القيرواني ،العمدة،في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 266.
14. د. جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ، دار المعارف مصر، ص: 363.
15. المقرّي،شهاب الدين أحمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب تح: إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت 1968، ج4، ص: 488.
16. هذا البيت من الأبيات الثمانية عشر المُضافة إلى القصيدة المُتخلِّلة لأبيات القصيدة الأصليّة، المُتضمِّنة ذكر مدن أندلسيّة لم تكن قد سقطت في عصر الرنديّ مثل (بسطة وغرناطة، وغيرهما من المدن). ينظر (ربعي سلامة، أدب المحنة الإسلاميّة في الأندلس،مخطوط بجامعة الجزائر، ص: 143).
17. المقرّي، نفح الطيب، ج4، ص: 487.
18. ابن عذارى، البيان المغرب، كوليج الآداب ، مكتبة صادر ، مطبعة المناهل ،تح، ج، س، كولان وإ،ل،لروفنسال، بيروت،1950، ج3، ص: 383
19. سورة الفجر، الآيتان السابعة والثامنة.
20. ابن بسّام، أبو علي الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح، إحسان عباس ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1975، ق2، ج1، ص: 93.
21. ابن الأبّارالقضاعي، الديوان،قراءة وتعليق : عبد السلام الهراس ، الدار التونسية للنشر ، تونس ص: 34.
22. [1]سورة طه، الآية: الثامنة بعد المائة.
23. د. الطاهر أحمد مكّي، دراسات أندلسيّة، دار المعارف ،بيروت، 1970، ص: 339 – 340.
24. البسطيّ عبد الكريم القيسي، الديوان، تح: جمعة شيخة / محمد الهادي الطرابلسي، بيت الحكمة ، تونس، 1988،ص:98.
25. هو أمير المسلمين، فارس بن عليّ بن عثمان بن يعقوب بن عبد الحقّ، لقبه الموكّل على الله، بُويِع في تلمسان عام 749 هـ، ومات مقتولاً عام 759 هـ. ينظر (د. ربعي سلامة، أدب المحنة الإسلاميّة في الأندلس، هامش رقم 59، ص: 121).
26. ابن الخطيب لسان الدين ، الصيب والجهام والماضي والكهام، تح: محمد شريف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 1973ص: 283 – 291.
27. المقرّي، أزهار الرياض، تح: مصطفى السقا وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة 1939، ج1، ص: 105 – 106.

28. ابن القاضي المكناسي، درّة الحجال في أسماء الرجال تح: محمد الأحمدي أبو النور ، دار التراث بالقاهرة ، ط1، 1970، ج1، ص: 22.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الأبّار القضاعي، الديوان، قراءة وتعليق : عبد السلام الهراس ، الدار التونسية للنشر ، تونس
2. ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي – بدوي طبانة، دار النهضة مصر القاهرة، ط1، 1959م.
3. ابن الخطيب لسان الدين ، الصيب والجهام والماضي والكهام، تح: محمد شريف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 1973م
4. ابن القاضي المكناسي، درّة الحجال في أسماء الرجال تح: محمد الأحمدي أبو النور ، دار التراث بالقاهرة ، ط1، 1970م.
5. ابن بسّام، أبو علي الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح، إحسان عباس ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1975،
6. ابن رشيق، القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محي الدين عبد الحميد.دار السعادة ،مصر،ط3، 1963م
7. ابن عذارى، البيان المغرب، كوليج الآداب ، مكتبة صادر، مطبعة المناهل ،تح، ج، س، كولان و إ،ل،لروفنسال، بيروت،1950،
8. إحسان عبّاس، فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط؟، سنة؟.
9. أحمد الشايب، الأسلوب،مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1964م
10. أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدويّ، ،مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط؟، 1959م.
11. البسطيّ عبد الكريم القيسي، الديوان، تح: جمعة شيخة / محمد الهادي الطرابلسي، بيت الحكمة ، تونس، 1988.
12. جابر عصفور، الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ، ،دار المعارف بمصر، ط؟، سنة؟
13. الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،ج3، ،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط؟، سنة؟.
14. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب الخوجه ، دار الغرب الإسلامي ، 1981.
15. الطاهر أحمد مكّي، دراسات أندلسيّة، دار المعارف ،بيروت، 1970.
16. عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تص: محمد رشيد رضا ، دار المعرفة بيروت ، 1981.
17. عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ، دار الفكر العربيّ، ط8، 1983 م.
18. عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسيّ للأدب، ، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م.
19. المقرّي، أزهار الرياض، تح: مصطفى السقا وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة 1939،.
20. المقرّي،شهاب الدين أحمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب تح: إحسان عباس ، دار صادر ، بـــيروت 1968،.