

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الزقازيق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الصورة الشعرية عند ابن حيوس

رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية (تخصص: أدب ونقد)

إعداد الطالب

المقطوف عثمان الطيف كرناف

إشراف الأستاذ الدكتور

أحمد يوسف علي

أستاذ الأدب والنقد

ووكيل الكلية لشئون الدراسات العليا

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م

الفهرس

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	دعاء
ج	مقدمة
(١٨-١)	** التقديم الأول:
١	الإطار التاريخي حول الشاعر
(٥٨-١٩)	** التقديم الثاني:
١٩	مفهوم الصورة الفنية بين القديم والجديد
(٢٢٢-٥٩)	** المبحث الأول:
٥٩	الأنواع البلاغية في الصورة الفنية
٦٨	* أولاً: التشبيه
١١٤	* ثانياً: الاستعارة
١٧٢	* ثالثاً: الكناية
١٩٥	* رابعاً: المجاز المرسل
(٣٠٢-٢٢٣)	** المبحث الثاني:
٢٢٣	وظائف الصورة الشعرية
٢٢٤	* أولاً: الوظيفة الجمالية
٢٥٢	* ثانياً: الوظيفة الاجتماعية
٢٨٠	* ثالثاً: الوظيفة الإشارية
(٣٤٩-٣٠٤)	** المبحث الثالث:
٣٠٥	معجم الشاعر التصويري
(٣٧٢-٣٥٠)	الخاتمة
(٣٨٣-٣٧٣)	المراجع
٣٨٤	الفهرس

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأشهد ألا إله إلا الله ولي الصالحين، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه والتابعين •

• • أما بعد

فالشعر منذ أقدم عصوره قائم على التصوير، فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت في الشعر مهما تعددت مدارس الشعر، واختلفت وجهات نظر النقاد إليه؛ وذلك لأن الصورة هي العنصر الأصيل والقادر دائماً على الكشف عن أصالة التجربة الشعرية، وعن أهم عناصرها الإبداعية •

وكلمة "الصورة" تمَّ استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك "فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما تغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن "الصورة" باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكعنوان رئيسي لمجد الشاعر" (١)

وهكذا فالدارس للصورة يجد نفسه دارساً لأهم عناصر التجربة الفنية، بل لعناصرها جميعاً من فكر وعاطفة، وحقيقة وخيال، وأسلوب وبناء، فالصورة "ليست فقط طريقة تعبير وإنما طريقة تفكير" (٢)

وقد كانت الأسباب السابقة هي التي دفعت الباحث - وهو في بداية طريق البحث العلمي - أن يختار موضوعه؛ لأن الدارس للصورة سيجد نفسه دارساً لجميع عناصر

(١) لويس، الصورة الشعرية، ترجمة الجنابي وآخرين، ص ٢٠

(٢) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، ص ١١٧

التجربة الشعرية، مما يدفعه للقراءة في الأسلوب، والخيال، والنقد والبلاغة وغيرها، وهذا يساعد الباحث على بناء أدواته العلمية لما هو مقبل عليه من دراسات ومراحل علمية أخرى.

هذا بالنسبة للصورة، وأما بالنسبة للشاعر، فإن الباحث أراد - من خلال دراسة ابن حيوس - عدة أمور:

- أولاً: إلقاء الضوء على الفترة الزمنية التاريخية للشاعر، وهي فترة العصر الفاطمي، وبيان كيف أثرت البيئة - التي سيطرت عليها الاضطرابات والقلق - في الشاعر، وبيان كيف تفاعل الشاعر معها.
- ثانياً: المساهمة في الكشف عن شخصية الشاعر ابن حيوس (٣٩٤ - ٤٧٣هـ)، وذلك لأن الباحث لم يعثر على أية مقالة، أو دراسة تناولت الشاعر وإبداعه الأدبي، وذلك باستثناء ما كتبه الأستاذ خليل مردم في مقدمة ديوانه، وكذلك ما كتبه الأستاذان، شوقي ضيف، وزغلول سلام من وريقات عن الشاعر، وهو لا يعدو أن يكون تكراراً لما سطره خليل مردم في المقدمة.^(١)

- ثالثاً: وضع شعر ابن حيوس في المكانة التي يستحقها بالإبانة عن مواطن الفضل، ومواطن التقصير في شعره.

وأما أهم ما واجه الباحث من صعوبات أثناء إعداد البحث، فهو قلة ما كُتب عن الشاعر سواء في المراجع القديمة التي تناولت الفترة الزمنية التي عاش فيها، أو في المراجع الحديثة، ولذا كان الباحث يهتدي بذوقه، ويعود لأستاذه المشرف ليسترشد برأيه فيما توصل إليه.

(١) راجع:

- ** خليل مردم، مقدمة ديوان ابن حيوس، ص ٥
- ** شوقي ضيف، عصر الدول والممالك، الشام، ص ١٩٢
- ** محمد زغلول سلام، العصر الفاطمي، ص ٢٤٩

ولقد اعتمد الباحث في دراسة شعر ابن حيوس على المنهج الفني المرتكز على البلاغة، وذلك مع الاستفادة من المناهج البحثية الأخرى كالمنهج الوصفي، والمنهج التاريخي، وقد انصبَّ اهتمام الباحث على:

- * دراسة فنية الصورة دون الدخول إليها بأحكام مسبقة تُفرض على العمل الأدبي؛ فليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف.
- * بيان طبيعة التركيب الفني بين الصورة والوسائل والغايات.
- * اتخاذ الباحث من شعر ابن حيوس الأساس الأهم الذي ينطلق منه، ويستشرف - من خلاله - عناصر الإبداع الفني.
- * التأصيل والتحديث للعناصر البلاغية العربية الداخلة في صلب الموضوع من دون أن أتعالى عليها، أو أبخسها حقها، أو أحملها ما لا تطيق.

وقد استفاد الباحث في ذلك كله من جهود السابقين من الأساتذة والباحثين، ومن الدراسات القديمة والحديثة على السواء، فمن الدراسات القديمة: أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والإيضاح للخطيب القزويني، والعمدة لابن رشيق، وغيرها، ومن الدراسات الحديثة استفدت إجمالاً من دراسات تحليل النص الأدبي، وبخاصة أعمال الأساتذة الرواد: محمد غنيمي هلال، وأحمد الشايب، وعز الدين إسماعيل، وشوقي ضيف، وزغلول سلام، وكذلك من تلاهم من الأساتذة: أحمد يوسف، ومدحت الجيار، وعلي صبح، وعبد الإله الصائغ، وغيرهم.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تقوم على تمهيدين، وثلاثة مباحث:

ففي التمهيد الأول: تحدث الباحث "عن الإطار التاريخي حول الشاعر" ابن حيوس، وبين من خلاله طبيعة عصره، ونسب الشاعر، وتعليمه، وعقيدته وطبيعة شعره وأغراضه.

وفي التمهيد الثاني: تحدث الباحث عن مفهوم "الصورة الشعرية" بين القديم والجديد، فاستعرض الباحث أبرز جهود السابقين في مجال الصورة، وكذلك استعرض تطور مفهوم الصورة من خلال جهود بعض الأساتذة والباحثين المحدثين، وبينَّ الباحث عناصرها، وأهميتها ووظيفتها.

وأما المبحث الأول: فكان عن دور "الأنواع البلاغية في الصورة"، واستعرض الباحث من خلاله دور التشبيه، والاستعارة، والكناية والمجاز المرسل، وكان الباحث يبدأ بتقديم نظري، ثم يطبق على شعر ابن حيوس، ثم يثبت النتائج التي توصل إليها، ثم يذكر الأبيات التي وردت فيها الصورة البلاغية لكل نوع من الأنواع السابقة.

وأما المبحث الثاني: فكان عن "وظائف الصورة الشعرية"، واستعرض الباحث من خلاله ثلاث وظائف للصورة، وهي: الوظيفة الجمالية، والوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الإشارية، وأتبع كلاً منها بتقويم لها من خلال إبداع الشاعر.

وأما المبحث الثالث: فكان عن "معجم الشاعر التصويري"، واستعرض الباحث من خلاله الألفاظ، والتعبيرات، والصور التي تكررت في شعر ابن حيوس، والتي شكلت معجمه الشعري.

وفي النهاية قدم الباحث "خاتمة" اشتملت على أهم ما توصل إليه الباحث من نتائج وتوصيات، وبعدها سرد الباحث أهم ما اعتمد عليه من دراسات ومراجع.

وأخيراً

يحمد الباحثُ اللهَ العظيم الذي هدى ووفق وأرشد، ولا يفوت الباحث - إعمالاً لقول النبي ﷺ: "لا يشكرُ اللهَ مَنْ لا يشكرُ الناسَ"⁽¹⁾ - أن يشكر أصحاب الفضل عليه، وأولهم أستاذي الكريم الأستاذ الدكتور **أحمد يوسف علي** أستاذ الأدب والنقد بكلية الآداب جامعة الزقازيق، ووكيل الكلية لشئون الدراسات العليا على ما قدمه لي من خدمات جليّة، فلقد أحسن استقبالي، وتوجيهي في كل حين، وأنا مدين له بالشكر والدعاء، وما هذا البحث إلا ثمرة من ثمار توجيهه الكريم، وإرشاده المثمر، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير

(1) صحيح، ورواه أحمد وأبو داود والترمذي

الجزء، وجعل عمله هذا في ميزان حسناته يوم القيامة، يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى
الله بقلب سليم .

وكذلك أوجه شكري للسادة أساتذتي الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة والحكم: الأستاذ
الدكتور **مدحت سعد الجيار** أستاذ الأدب والنقد ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب
جامعة الزقازيق، الذي تتلمذت على كتبه، وكانت توجيهاته نعم المعين للبحث وصاحبه،
والأستاذ الدكتور **عبد الحفيظ حسن عبد الحفيظ** أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية
التربية جامعة قناة السويس، فأشكرهما على ما تحملاه من عناء في مطالعة البحث، ومناقشة
صاحبه، فشكراً لسيادتكم، وجزاكم الله عن البحث وصاحبه خير الجزاء .

وكذلك أحب أن أوجه شكري إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة الزقازيق
رئيساً وأعضاء على حسن معاملتهم للباحث، وعلى رعايتهم ومعاملتهم الطيبة للباحث طوال
مراحل البحث .

كما أتوجه بالشكر لأهلي وأصدقائي وزملائي الباحثين لما بذلوه من جهد ومساعدة،
فلهم مني جميعاً العرفان بالفضل والجميل، والدعاء بالخير والبركة .
وأدعو الله العظيم أن يتقبل مني هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، فإن كان من
صواب فمن الله، وإن كان من خطأ فمن نفسي، وإنني أعتذر عنه .

**وسلام على المرسلين
والحمد لله رب العالمين**

الباحث

المقطوف عثمان الطيف كرناف

الإطار التاريخي للشاعر

رحلة الحياة:

الشاعر هو "ابن حيّوس بحاء مهملّة وياء تحتية مشددة مضمومة وواو ساكنة بعدها سين مهملّة: أبو الفتيان محمد بن سلطان بن محمد بن حيوس بن محمد بن المرتضى بن محمد بن الهيثم بن عدي بن عثمان الغنوي الدمشقي، الملقب بالأمرير مصطفى الدولة، الشاعر المشهور"^(١)*

وقد كان حيوس بن محمد جد والد الشاعر، والذي اشتهر الشاعر بالنسبة إليه "من سكان دمشق وكان له فيها دار فخمة توارثها بنوه من بعده إلى زمن الشاعر، أما سلطان بن محمد والد الشاعر فقد كان من أمراء العرب، وكان له مع وجاهته نصيب من العلم، فقد روى الحديث وروي عنه"^(٢)

وكانت أمه "بنت القاضي أبو العباس أحمد بن هارون بن موسى المعروف بابن الجندي الغساني قاضي غوطة دمشق"^(٣)

ولد شاعرنا أبو الفتيان محمد بن سلطان المشهور بابن حيوس في دمشق عام ٣٩٤هـ (ثلاثمائة وأربعة وتسعين من الهجرة) وحفظ مثل لداته القرآن وأخذ يختلف إلى العلماء وفي مقدمتهم خاله ابن الجندي الغساني"^(٤)

وكانت نشأته تجمع بين الثراء والأدب، فأهل أبيه من ذوي الجاه والثراء، وأهل أمه من ذوي الفضل والعلم، وقد جاء في مسالك الأبصار: "ابن حيوس من بيت يخيم على منازل النجوم فخاره، ويحوم على مناهل الغيوم مطاره"^(٥)

ولما بلغ ابن حيوس السادسة من عمره ولد لأبيه غلام آخر فسماه محمداً أيضاً، وكنيته أبو المكارم، تمييزاً له عن أخيه الأكبر محمد وكنيته أبو الفتيان، وهكذا صار للشاعر

(١) عبد الرحيم العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ص ٢٢٧
*اعتمد الباحث في تحقيق النصوص التي اقتبسها من المصادر العربية القديمة على موقع (الوراق <http://www.alwaraq.com/>) على شبكة المعلومات الدولية "الانترنت".

(٢) ابن عساكر، تاريخ دمشق، ٢٩١٠

(٣) ابن عساكر، المرجع السابق، ص ٢٩١٠

(٤) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٢٠، ص ١٩٢

(٥) ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، الجزء العاشر، ص ٣٤١

كنية ولقبان: الأمير، مصطفى الدولة، أبو الفتیان محمد، أما (الإمارة) فلأن أباه كان من أمراء العرب، وأما لقبه (مصطفى الدولة) فالمرجح أن يكون أحد الأمراء قد أنعم عليه به ولعله الذيربي، وأما الكنية (أبو الفتیان) فمن أبيه^(١)

ولا تفيدنا المصادر التي ترجمت لابن حيوس شيئاً عن صباه وطلبه العلم وشيوخه، وفي سنة ست وأربعمائة من الهجرة، وكان عمر الشاعر اثنتي عشرة سنة، زارهم أنوشكين الذيربي أحد قواد الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي، ونزل ضيفاً على والد الشاعر، وكان لهذا اللقاء أثره في نفس الشاعر، وخصوصاً عندما عاد الذيربي حاكماً لدمشق سنة أربعمائة وعشرين من الهجرة، وكان الشاعر في الخامسة والعشرين من عمره، وقد تمرن على رياضة الشعر .

ومن هنا انعقدت بينهما صلة قوية استمرت حتى وفاة الذيربي سنة أربعمائة وثلاث وثلاثين من الهجرة، فكان ابن حيوس منقطعاً لمديحه يهديه روائعه من الشعر، والذيربي يهديه أموالاً جزيلة . يقول ابن حيوس:

حمد الورى لي ذا الثناء ومذهب فيه كنت الحامد المحمودا
جوزيت عن شكري بشكر مثله فعددت ما تسدى إليّ مزيدا^(٢)

ويقول:

وهديتني كرماً إلى سبل الغنى فلا أهدين لك الثناء مفوفاً^(٣)

ثم تعاقب الولاة على دمشق بعد وفاة الذيربي، فتولاها اثنان أما الأول فهو ناصر الدولة أبو محمد الحسن بن الحسين بن ناصر الدولة الحمداني ومدحه ابن حيوس بعشر قصائد، والثاني لم يمدحه ابن حيوس إلا بقصيدة واحدة وهو الأمير حيدرة بن الحسين بن مفلح .

ويبدو أن الشاعر قد رسم طريقاً لنفسه في الشعر لا عودة منها، ألا وهي طريق المديح، فمنذ ارتباطه بالذيربي مادحاً، وهو لم يغير طريقه، فيتبدل الولاة على دمشق وهو شاعر من يتولى حكمها .

(١) خليل مردم، مقدمة ديوان ابن حيوس، ص ٧

(٢) الديوان، ص ١٦٥

(٣) الديوان، ص ٣٨٤

ثم انتقل ابن حيوس لمدح وزراء الدولة الفاطمية فمدح الوزير أبو محمد الحسن بن على اليازوري وزير الخليفة الفاطمي المستنصر من سنة ٤٤٢ إلى سنة ٤٥٠ هـ وقدم له إحدى عشرة قصيدة، بعضها ألقاها عليه في القاهرة وبعضها أرسلها إليه من دمشق، وولي الوزارة بعده أبو الفرج محمد بن جعفر المغربي فمدحه ابن حيوس أيضاً بقصيدتين • فابن حيوس يعدُّ شاعر الدولة الفاطمية الإسماعيلية، فقد امتدح الولاة والوزراء في الدولة الفاطمية مدة تزيد عن الستين سنة.

وتأثره بهم واضح في قصائده التي مدحهم بها، سيتضح فيما سيأتي من مباحث أخرى في هذه الدراسة إن شاء الله.

ومنذ سنة ٤٥٤ هـ اضطربت أمور الدولة الفاطمية في مصر والشام، واختلت شؤون الوزارة وتتالى الوزراء، فالولاة كالوزراء في القاهرة ودمشق لا يكاد أحدهم يستقر بها حتى يخرج معزولاً، وتتالت الفتن على دمشق وفقد الأمن وعمّ الدمار وشاع الخوف ونُهبَت الأموال^(١)

ويطول صمت ابن حيوس في هذه الفترة التي تُقدَّر بعشر سنوات منذ سنة ٤٥٤ هـ إلى سنة ٤٦٤ هـ، فقد نُهبَت داره، وذهب جميع ما يملك، وضاعت عليه دمشق قبل زوال الحكم الفاطمي عنها، فعزم على تركها وصوّر ذلك شعراً فقال:

لقد دفعنا إلى حالين لست أرى ما بين ذاك وهذا حظ مختار
أما المقام على خوف ومسغبة أو الرحيل عن الأوطان والدار
والموت أيسر من هذا وذاك وما كرب الممات ولا في الموت من عار^(٢)

وساءت أحوال الشاعر المادية والمعنوية، وهو الذي كان يتقلب في النعيم من مصاحبته الأمراء والوزراء، فيصور ذلك بقوله:

تحيفني الزمان بكل فن فما أنفك من داءٍ عُضالٍ
وأذهب كل ما أحوى ضياعاً فها أنا ذا بنار الفقرِ صالٍ
لقد آلت بي الدنيا فقبحاً لما صنعت إلى هذا المآلِ
وغال الدهر منزلتي ووفري فأرخص من مديحي كلَّ غالٍ

(١) راجع في بيان هذه الفتن والقلاقل: ابن الأثير، الكامل، الجزء العاشر، ٢٣
(٢) الديوان، ص ٢٩٧

سَأْتَرِكُ ذِي الْبِلَادِ بِلَا اخْتِيَارٍ وَأَهْجُرُ أَهْلَهَا لَا عَنْ تَقَالٍ
بِحَالٍ لَوْ تَأَمَّلَهَا عَدَوِي لَسَاهَمَنِي الرَّزِيَّةُ أَوْ رَثَى لِي^(١)

وقرر ابن حيوس الرحيل عن دمشق، ولكن أين يذهب؟ إن مصر حالها لا يقل سوءاً عن دمشق، ولا يمكن لابن حيوس أن يذهب إلى بغداد لأنه كان دائم التعريض بالعباسيين خلال مديحه للفاطميين، ولك من مثل قوله:

وَمَنْ أَبَوْهُ عَلِيٌّ لَا يُنَازِعُهُ مِيرَاثَ أَحْمَدَ بَاغٍ عُمُهُ قُتْمٌ^(٢)

وكذلك لا يمكنه الذهاب إلى حلب، وقد كان حرباً على أمرائها من بني مرداس، وكيف لا وهو من بطانة الدزيري قاتل كبيرهم صالح بن مرداس، ثم ابنه نصر، ولم يمدح ابن حيوس الدزيري بقصيدة إلا عرض فيها بالمرداسيين، من مثل قوله:

أَوْلَادُ مَرْدَاسٍ لِسَيْفِكَ طُعْمَةٌ فِي كُلِّ أَرْضٍ أَنْجَدُوا أَوْ أَتَهَمُوا^(٣)

فاضطر الشاعر إلى قصد طرابلس الشام بداية سنة ٤٦٤ هـ، ولكنه لم يستقر بها بعد أن مدح القاضي جلال الملك علي بن عمار، ولم يبسط له حبل الرخاء، فتركها بعد أن التقى مصادفة بصاحب حصن شيرز علي بن منقذ، ونصحه بالذهاب إلى حلب وكان بها محمود بن نصر المرדاسي، فخاف ابن حيوس، وكيف يفد على المرداسيين وقد كان منه ما ذكرنا وأكثر في حقهم، ولكن علي بن منقذ طمأن بن حيوس، وقال له سأرسل معك ابني نصرًا^(٤)

ودخل ابن حيوس حلب ومعه نصر بن علي بن منقذ وكان أبوه أرسله معه ليطمئن ابن حيوس فوصلها في شوال سنة ٤٦٤ هـ وكان قد بلغ السبعين من عمره، ومدح محمود بن نصر بقصيدة فوهبه على أثرها ألف دينار وجعله من جلسائه. يقول ابن العديم: "وكان محمود قد جلس في مجلسه وأمر بإحضار الشراب فشرب أقداحاً، ثم قال ارفعوا الخمر، فإن ابن حيوس يحضرني ممتدحاً وفي نفسي أن أهبه جائزة سنوية، فإن كان الشراب في مجلسي

(١) الديوان، ص ٤٦٦

(٢) الديوان، ص ٦٣٣، و(قثم) عم الخلفاء العباسيين

(٣) الديوان، ص ٥٥٢

(٤) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ١٤

قيل وهبه وهو سكران، فرفع، وحضر الأمير أبو الفتيان ابن حيوس، وأنشده قصيدته الميمية التي أولها:

قفوا في القلى حيثُ انتهيتم تذبما ولا تقتفوا من جار لما تحكما^(١)

وهي قصيدة طويلة أحسن فيها كل الإحسان، وذكر إشارة ابن منقذ عليه بقصده

فقال:

سأشكر رأياً منقذياً أحلني ذراكً فقد أولى جميلاً وأنعما

فوهب له ألف دينار ذهباً في صينية فضة وجعلها له رسماً عليه في كل سنة^(٢)

وبلغت قصائد ابن حيوس في محمود بن نصر عشر قصائد وكذلك عددها في ابنه

نصر الذي تولى بعده، وكان حال ابن حيوس مع سابق بن محمود بن نصر الذي تولى بعد

أخيه كانت حاله على ما هي عليه في الأول عندما كان أبوهما على قيد الحياة أي أنه بقي

محبباً ومقرباً من آل مرداس، فأثرى وعض ما كان من فقد ماله، وبنى داراً بحلب يُشار

إليها، وظلّ كذلك إلى أن انتهت دولتهم سنة ٤٧٣هـ على يد شرف الدولة أبو المكارم مسلم

بن قريش العقيلي، عندها انتقل إليه ابن حيوس ومدحه بقصيدة هي من أحسن ما قال،

ولعلها آخر ما قال، وأولها:

ما أدركَ الطالباتِ مثلُ مُصَمِّمٍ إنْ أقدمتِ أعداؤه لم يُحجم^(٣)

ويقصُّ ابن العديم قائلاً: "مدح ابن حيوس شرف الدولة بالقصيدة التي أولها ٠٠٠ ،

فلما وصل إلى قوله:

أنتَ الذي نفيكَ الثناء بسوقِهِ وجرى الندى بعروقِهِ قبلَ الدَمِّ

اهتز شرف الدولة طرباً، وأمره بالجلوس، فأتمها جالساً، وأجازه بألفي دينار وقرية^(٤)

ويحكي العماد الأصفهاني كيف كانت نهاية حياة ابن حيوس قائلاً: "قال له وزيره - أي

وزير شرف الدولة بعد أن سمع القصيدة السابقة - هذا رجل كبير السن، ولم يبق من عمره

إلا القليل فأرى أن تعظم له الجائزة، فتحصل على الذكر الجميل، فأقطعه الموصل جائزة

له، فمات في هذه السنة قبل أن يصل إليها، وترك مالا جزيلاً فقبل لشرف الدولة هذا لا

(١) الديوان، ص ٥٩٨

(٢) ابن العديم، زبدة الحلب في تاريخ حلب، ص ٢٤

(٣) الديوان، ص ٥٦٩

(٤) ابن العديم، زبدة الحلب، ص ١٦٩٤

وارث له إلا بيت المال، فقال: والله لا يدخل خزانتي مال قد جمعه من صلات الملوك، انظروا له قرابة، فسألوا عن ذلك فوجدوا له من ذوي الأرحام بنت أخ فأعطاها ماله جميعه، وهي بنت أخيه أبي المكارم محمد بن سلطان بن حيوس" (١)

وهكذا انتهت حياة الشاعر في شعبان سنة أربعمئة وثلاث وسبعين من الهجرة، وكان وقتها في حلب، ولم يعقب ولداً.

ثقافة الشاعر:

لقد نشأ الشاعر في بيئة علم وأدب، وجاه وثناء، "فجده لأمه القاضي أحمد بن هارون المعروف بابن الندي الغساني قاضي دمشق، وخاله القاضي أبو نصر محمد بن أحمد الجندي الغساني إمام جامع دمشق وخليفة القاضي بها، وأبوه سلطان كان مع وجاهته وثرائه على شيء من العلم" (٢)

ويذكر ابن عساكر أن ابن حيوس وأخاه أبا المكارم "أخذوا علم الحديث عن خالهما أبي نصر، كما أنهما روي عن أبيهما سلطان" (٣)

"ولما دخل أبو بكر الخطيب البغدادي دمشق سنة ٤٥١ هـ التقى بابن حيوس وأخيه أبي المكارم، وتدارسوا العلم" (٤)

وذكر ابن خلكان أن ابن حيوس كان شيخاً لابن الخياط الشاعر الدمشقي المعروف، وأن ابن الخياط لما دخل حلب سنة ٤٧٢ هـ كتب إلى ابن حيوس يقول له:

لم يبقَ عندي ما يُباعُ بدرهمٍ وكفاك مني منظري عن مخبري
إلا بقية ماءٍ وجهٍ صُنَّتْها عن أن تُباعَ وأين أين المشتري؟

فقال ابن حيوس: لو قال: وأنت نعم المشتري لكان أحسن" (١)

(١) العماد الأصفهاني، خريدة القصر، الجزء الثاني، ص ١٧٢

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٠

(٣) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٢٠

(٤) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٢٠

(١) ابن خلكان، وفيات الأعيان، الجزء الثاني، ص ١٥

(٢) الديوان، ص ٤٣٥

(٣) الديوان، ص ١٥٨

(٤) الديوان، ص ٦٤

ويظهر من خلال شعره أنه كان متقفاً ثقافة عربية عريضة، فيذكر في شعره طرائف من التاريخ والأنساب، ويذكر الشعراء والخطباء، ويقتبس الآيات والأمثال، ويتحدث عن النجوم والمنطق والديانات والمذاهب، وهذا في شعره كثير، ومن أمثلة ذلك:

يذكر الفقه:

والفقه غير مبيحةٍ أحكامه مَنْ لا يؤدي الفرض أن يتنفلاً (٢)

ويقول:

قد أعوزَ الماءَ الطهورُ وما بقي غيرَ التيممِ لو يطيبُ صعيدُ (٣)

ويذكر المنطق:

ومنَ الثنا عَرَضٌ ومنه جواهرٌ ومن الجواهرِ جامدٌ ومذابٌ (٤)

ويذكر أجواد العرب وكرمائمهم:

بظلِّ كريمِ النَّجْرِ واليدِ لم تلدْ له مامةٌ مثلاً ولا نجلتْ سُغدا (٥)

ويذكر الكواكب:

همُّ إذا ما عرى أفضى إلى همِّ جاورنَ بهرامٍ أو جاوزنَ كيوانا (٦)

صفته وأخلاقه:

لم تذكر التراجم التي تعرضت لحياة ابن حيوس شيئاً عن هيئته وهندامه، والمستفاد من شعره أنه كان جيد الصحة، قوي البنية؛ فلقد كان - وهو في الثمانين من عمره - يصحب المراداسيين ويركب معهم، ويشير بنفسه إلى هذا فيقول:

وما أضعفت عشرُ الثمانينِ مُنتي كما تُضعفُ الضرغامَ وهو غضنفرُ (٧)

ويبقى ابن حيوس ممتعاً بصحته وكامل حواسه، ويشير إلى ذلك بقوله مخاطباً نصر بن محمود:

علمتنا الطالبات من بعد الغنى ورزقت شيخاً يقبلُ التعليما (٨)

(٥) الديوان، ص ١٤٩

(٦) الديوان، ص ٦٥٦

(٧) الديوان، ١٧٤، وانظر كذلك ص ١٩٧ / ص ٦٣٢

ولم تظهر عليه من علامات الشيخوخة - وقد بلغ الثمانين - إلا انحناء ظهره قبيل وفاته، هو يوضح أن هذا الانحناء كان كانحناء الرمح من غير أن يورث العجز، يقول:

ولئن حنّت ظهري السنون بِمُرّها فالرّمح ينفع وهو غير مُقوّم (٢)

أما عن أخلاقه، فلم يذكر المؤرخون عنها شيئاً، ولكن - من خلال شعره - نفهم أنه كان مهذباً، فلم يرد في شعره أية ألفاظ تدل على التبذل، يقول خليل مردم: "كان يغلب عليه الجد والتساون، فليس في سيرته أو شعره لهو أو عبث أو مجون، ولم يكن مختالاً فخوراً، ولا سباباً طعناً" (٣)

ويستنتج محقق ديوانه أن غلبة الجد عليه جعلته خشناً في بعض أحاديثه، قال ابن عساكر: "كان أبو الفتيان ابن حيوس يوماً مع الشريف أحمد بن علي النصيبي قاضي دمشق في أيام المستنصر، فقال الشريف وددت لو كنت في الشجاعة مثل علي، وفي السخاء مثل حاتم، وذكر غيرهما، فقال له ابن حيوس: وفي الصدق مثل أبي ذر الغفاري، يعرض له بأنه كذاب" (٤)

وله موقف آخر مع أبي العلاء المعري ذكره ابن عساكر خلال ترجمته للشاعر عبد المحسن السوري، يقول ابن عساكر: "وذكر أن أبا العلاء كان يعيب عبد المحسن السوري بقصر النفس، فلما حضره أبو الفتيان ابن حيوس أنشده أبو العلاء أبياتاً لعبد المحسن السوري، وقال: هذه لقصيرك، فقال أبو الفتيان: هو أشعر من طويلك، يعني المتنبّي، فمدّ أبو العلاء يده وقبض على ثوبه، وقال: الأمراء لا يُناظرون" (٥)

والمأخوذ من هذين الموقفين أن ابن حيوس كان جاداً في حياته، ففي الموقف الأول يصرح أمام أحد الأشراف بأنه كذاب، وفي الثاني يرد على الشاعر الكبير أبي العلاء المعري، فيفحمه •

(١) الديوان، ص ٦١٠

(٢) الديوان، ص ٥٧٧

(٣) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٣

(٤) ابن عساكر، تاريخ دمشق، الجزء الأول، ص ١٤٠

(٥) ابن عساكر، تاريخ دمشق، الجزء الأول، ص ٦٦

وهذا المأخذ الجد في حياة ابن حيوس الشخصية انعكست على شعره، فلم نجد عنده إسفاف، ولا عبث أو مجون، حتى الغزل فليس له فيه سوى قصيدتين هما من أقل شعره جودة، وأقصره نفساً، وقد صرح في شعره بأنه عزوف عن اللهو والتصابي، فيقول:

أما النساءُ فما لهنَّ عهدٌ ولهن عنك وما ظلمنَ محيدٌ
وابغِ النباهةَ والثراءَ بعزيمةٍ لم يُثنها لومٌ ولا تقييدٌ^(١)

فهو معرض عن النساء متفرغ لقول الشعر حتى يُحصّل عن طريقه الثراء.

وأما الذي حير الباحث في شخصية ابن حيوس فهو هذا التساؤل: هل كان هذا الرجل وفياتاً فعلاً لمن أكرموه، وبالغوا في الإحسان إليه؟

وأغلب ظن الباحث أنه لم يكن كذلك، بل كان شاعراً مادحاً متكسباً بشعره، وإنه ليسير مع الرائجة، والذي قوى ترجيح الباحث عدة أمور، ومنها:

• التحول السريع في عقيدته، فبعد أن كان أحد دعاة الفاطميين الشيعة ومادحيهم لأكثر من ستين سنة، فإنه يتحول لمدح أعدائهم الذين طالما أصلاهم بشعره تعريضاً وهجواً.

• أن ابن حيوس - على كثرة من مدحهم - لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابغة منه، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها^(٢)، ولو كان وفياتاً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه.

• وليس أدلّ على ذلك من أن بني مرداس الذين نسوا هجاءه لهم وتعريضه بهم، وأكرموه غاية الإكرام لدرجة أنه بنى داراً فخمة في حلب صارت حديث الناس، فكتب عليها:

دارٌ بنيناها وعشنا بها في نعمة من آل مرداس
قلّ لبني الدنيا ألا هكذا فليصنع الناس مع الناس^(٣)

فهو معترف بفضل المرادسيين عليه، وخط بنفسه ذلك على باب بيته، ولكن بمجرد

أن أزال مسلم بن قريش العقيلي دولتهم، فإنه قام بمدحه بقصيدة هي من خير شعره، إن لم تكن خيره.

(١) الديوان، ص ١٥٨

(٢) راجع الديوان، ص ٣٥٦

(٣) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٤

- والغريب أنه كان يقدر في العرب مرضاة لممدوحه إذا لم يكن عربياً، ومثال ذلك أنه كان - من خلال مديحه للذري، وهو مولى تركي - كان يمدح الأتراك، ويذم العرب، ولنسمعه يقول:

عَنْتُ حُمَاةَ بِيُوتِ الشَّعْرِ رَاغِمَةً مُذْ طُنَّبْتُ لَكَ فِي أوطَانِهَا الخَيْمُ
وكم لهم موقفٌ جالَ الحِمَامِ به لو كان غيرُكَ فيه الخِصَمَ ما خُصِمُوا
ذُرْهُمُ وَنِصْرَةٌ مَن لَادُوا بَعْفُوتِهِ فَقَدَ وَهَتْ عَرَبٌ بِالرُّومِ تَعْتَصِمُ (١)

وهو شاعر ممدوح يتكسب بشعره - ولو أنكر ذلك بلسانه - وسوف يبين لنا ذلك عندما نتحدث عن أغراض شعره.

عقيدته:

ارتبط أبو الفتيان ابن حيوس بالفاطميين الروافض، فشاع أنه شاعرهم يمدحهم ويذم خصومهم من أهل السنة، بل ادعى البعض أنه شيعي في عقيدته يؤمن بما يؤمن به الفاطميين من الغلو في آل البيت الكرام، مع تنزيه أئمتهم، ورفعهم فوق مراتب الأنبياء في بعض الأحيان" (٢)

ورأى شوقي ضيف أنه: "من المؤكد أنه ظل إلى سن الستين يستلهم العقيدة الإسماعيلية الفاطمية في مدائحه لولاية الفاطميين بدمشق ووزرائهم بالقاهرة إما عن اقتناع، وإما عن رياء لذوي السلطان" (٣)

وإذا كان شوقي ضيف لم يؤكد على أنه كان شيعياً أم سنياً، فإن خليل مردم يجزم بأنه كان سنياً، وكان دفاعه عن الفاطميين من باب الرياء لنيل العطاء فحسب" (٤)

فعندما نستعرض رحلة الشاعر التاريخية مع المديح - من خلال شعره - فإننا نجده قد ابتدأ المديح بمدحه لأنوشتكين الذري والي دمشق سنة ٤٢٠ هـ، واستمر يمدح ولاية دمشق من

(١) الديوان، ص ٦٢٨

(٢) لمراجعة عقائدهم، شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، د٠ت، ص ٣٨٥

(٣) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٤

(٤) مقدمة الديوان، ص ٢٤

قبل الفاطميين واحداً واحداً إلى سنة ٤٥٤هـ، ولما اضطرت الأحوال في دمشق انتقل إلى القاهرة ومدح الوزراء الفاطميين، وقدح في أعدائهم، فنراه يعرض بالعباسيين، وهم من السنة:

عجبتُ لمدعي الآفاق مُلكاً وغايثُهُ ببغداد الرُكُودُ
ومِنُ مستخفٍ بالهونِ راضٍ يُذادُ عن الحياضِ ولا يَنُودُ^(١)

ونراه يتحدث عن عقائد الفاطميين بأن خليفتهم مؤيد من الملائكة الأعلى، وأن نور النبي ع قد انتقل لخليفتهم وأئمتهم، وأن الله تعالى قد أخذ لهم العهود من أصلاب الناس قبل أن يُخلقوا، وأن الله تعالى لم يخلق الدنيا إلا من أجلهم، بل إنه - عز وجل - لم يغفر لآدم إلا كرامة لهم، يقول ابن حيوس:

فَقَامَ مِنْ دُونِ دِينِ اللَّهِ يَكَلِّوُهُ بِاللَّهِ مُسْتَصِرّاً لِلْحَقِّ مُنْتَصِراً
وَقَدْ جَرَى الْقَلَمُ الْأَعْلَى بِنُصْرَتِهِ فَقَبِلَ يُدْعَى بِهِ مُسْتَصِراً نُصِيراً
وَحُصَّ بِالشَّرَفِ الْمَحْضِ الَّذِي ارْتَفَعَتْ لَهُ النَّوَاطِرُ وَالنُّورِ الَّذِي بَهَّرَا
نُورِ النَّبِيِّ الَّذِي مَا زَالَ مُنْتَقِلاً فَيَمُنُّ دَعَا ظَاهِراً مِنْهُمْ وَمُسْتَتِراً
أَهْلُ الصَّافَا كَرَمَتْ أَعْرَاقُهُمْ وَرَكَتْ فَكُلُّ صَفْوٍ سِوَاهُمْ عَائِدٌ كَدَرَا
هُمُ الْأَلَى أَخَذَ اللَّهُ الْعُهُودَ لَهُمْ وَالنَّاسُ ذُرٌّ عَلَى مَنْ بَرَّ أَوْ فَجَّرَا
لِأَجْلِهِمْ خَلَقَ الدُّنْيَا وَأَسْكَنَهَا وَذَنِبُ آدَمَ لَوْلَاهُمْ لَمَّا غُفِرَا
أَنَّمَا لَمْ يَغِبْ عَنَّا لَهُمْ قَمَرٌ إِلَّا وَأَعْقَبْنَا مِنْ سِنِّهِ قَمَرَا^(٢)

وإذا كان الملاحظ من شعر ابن حيوس أنه يرضي الفاطميين بمدحهم، وذم خصومهم من العباسيين والأمويين إلا أنه لم يتعرض للصحابة - رضي الله عنهم - بسوء.

فلما أفل نجم الفاطميين، وغربت شمس دولتهم، لجأ إلى أعدائهم المراداسيين - وهم من السنة - ومدحهم، وهم الذين طالما نهشهم بشعره، وعرض بهم أشد التعريض، فلما أكرموه، وبالغوا في إكرامه، تغير أسلوبه، وصار يمدحهم ويعرض بالفاطميين، ومن ذلك قوله:

فكُلُّ نَوْءٍ بِمِصْرٍ جَادَنِي زَمناً فِدَاءُ نَوْءٍ سِقَانِي الرِّيِّ فِي حَلْبَا^(١)

(١) الديوان، ص ١٨١

(٢) الديوان، ص ٢٨٥

(١) الديوان، ص ٢٣

(٢) الديوان، ص ٤٢٣، والفنيدق: قرية من أعمال حلب.

(٣) الديوان، ص ٢٤٨

ويبالغ في موالاته لبني مرداس، فنراه يعرضُ بعقائد الفاطميين، ويرميهم بالتأويل والتعطيل، وطالما دعا لهذه العقيدة، ويمدح الخليفة العباسي، وطالما عرض به، فيقول:

ولك الأدلة أوضحت حتى رأى
ولمرهفاتك بالفئيدق وقعة
إثبات فضلك من رأى التعطيل
ملأت مسامع من بمصر صليلا
غرؤوا بأن شرقت عنهم مذهباً
في الرأي ما عرفوا له تأويلا (٢)

وقد قصدنا من العرض السابق أن نصل إلى أن ابن حيوس كان سنياً، ولم يكن شيعياً على مذهب الفاطميين، وهذا ما رأيناه من خلال شعره أنه كان يمدح الفاطميين ويعرضُ بخصومهم رياء لهم حتى يجزلوا له العطاء، وقد أثبت ذلك بقوله معتذراً للمرداسيين:

تباعدت عنكم حُرْفَةٌ لا زهادةً
وسرت إليكم حين مسني الضر (٣)

وقد ذهب إلى ذلك خليل مردم في تقديمه لديوان ابن حيوس حيث يقول: "وكان - على تسننه - يمدح رجال الدولة الفاطمية بما يرتاحون إليه من النيل من بني أمية، وبني العباس" (٤)

وقد أكد مردم رأيه في موضع آخر وبصورة أكثر حزماً: "كان ابن حيوس سنياً ولم يكن باطنياً" (٥)

وهذا - أيضاً - ما اطمأن إليه أحد النقاد بقوله: "ودار معظم شعره في المديح، واضطر إلى الدفاع عن عقائد الإسماعيلية وسلطان الفاطميين على غير عقيدته السنية" (٦) شعره:

عندما نطالع ديوان ابن حيوس، فإننا نجد أن أقدم قصائد الديوان تعود إلى سنة ٤٢٠ هـ، وهي القصيدة التي يمدح فيها الأمير أنوشتكين الدزيري، وأولها:

هل للخليط المستقل إياب
أم هل لأيام مضت أعقاب (١)

ومعنى ذلك أنه لم يدون شيئاً من شعره حتى بلغ السادسة والعشرين من عمره، ولعل ذلك يرجع إلى ضياع ما قاله، أو لعله كان قليل النفع فلم يحرص الشاعر على تدوينه.

(٤) مقدمة الديوان، ص ٢٤

(٥) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٣٤

(٦) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٤، ص ٢٤٩

(١) الديوان، ص ٥٨

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٩، ٣٠

ويرى خليل مردم أنه كان يسير - في بناء القصيدة - على "منهج أبي تمام الطائي، ويترسم خطاه، فكان يذهب مذهبه في الصنعة اللفظية، وفي الغوص وراء المعاني، وبقي معجباً به إلى آخر حياته يلذ له أن يحاكيه في أوزانه، وما يسهل عليه من أغراضه"^(٢) ومن معارضاته لأبي تمام قوله:

سَلِّ المَقَادِيرَ ما أَحَبَّبْتَهُ تُجِبُ فَمَا لَهَا غَيْرَ ما تَهَوَّاهُ مِنْ أَرْبِ (٣)
يعارض بها بائية أبي تمام الشهيرة في فتح عمورية:
السيفُ أَصْدَقُ أنْبَاءٍ مِنْ الكَتَبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ (٤)

ولابن حيوس أبيات في وصف القلم يقول فيها:

عَجِباً لَهَا تَجْرِي بِأَسْوَدَ فَاحِمٍ يَكْسُو الطُّرُوسَ ظِلْمُهُ أنواراً (٥)
يقلد أبيات أبي تمام في وصف القلم، ومنها:
لَكَ القَلَمُ الأَعْلَى الَّذِي بِشَبَابَتِهِ تُصَابُ مِنَ الأَمْرِ الكُلِّ والمِفاصلِ (٦)

وكذلك كان معجباً بالبحثري، وقد صرح أنه يحبهما ويرضى حكمهما:

لَوْ أَنَّ فَحْلِي طِيءَ حَضْرًا لَهَا أَمْضَى حَبِيبٌ حَكْمُهَا وولِيدُ (٧)

والى مثل هذا ذهب زغلول سلام بقوله: "وهو في أسلوبه وبنائه يتطبع بالطابع التقليدي، يميل إلى طريقة أبي تمام، لكنه بعيد عن إبداعه وصياغته الفذة، فهو يحوم حول حماه، ويحكي مذهبه لكن فاته الشنب كما قال الشاعر المتأخر"^(١)

(٣) الديوان، ص ٧١

(٤) أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الخامسة، د٠ت، الجزء الأول، ص ٤٥

(٥) الديوان، ص ٣٠٧

(٦) ديوان أبي تمام، الجزء الثالث، ص ١١٢

(٧) الديوان، ص ١٦٤

(١) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، ص ٢٤٩

(٢) ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، الجزء العاشر، ص ٣٤١

(٣) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٥

(٤) ابن عساكر، تاريخ دمشق، الجزء العاشر، ص ٢٢٥

ويرجع ابن فضل الله العمري فصاحة أسلوبه إلى أنه كان يتردد على البادية، فيقول: "وكان يتردد إلى البادية أحياناً، ويتخذ مما حول الزمان أوطاناً، فأنتت على أشعاره فصاحة البدو ولطف الحضر، وجاءت فيها مواضع كأنما خرجت من ألسنة العرب"^(٢)

وقد أشار شوقي ضيف إلى مميزات شعره بقوله: "وأشعار ابن حيوس تمتاز بالقوة والصلابة والجزالة والنصاعة، ويستخدم فيها المحسنات البديعية دون إسراف أو إفراط"^(٣)

ولعل هذا راجع إلى طبيعة ابن حيوس نفسه، فقد قال: "إني ليعرض لي الشيء من شعر أبي تمام والبحتري وغيرهما من المتقدمين فأعمل في معناه، فأبلغ مرادي منه، ولا أقدر على أن أبلغ من موازنة عبد المحسن الصوري ما أريد لسهولة ألفاظه وعذوبة معانيه وقصر أبياته"^(٤)

ويعتبر ابن حيوس من أطول الشعراء نفساً فقصائده بينة الطول يتراوح عدد أبياتها بين السبعين، وبين المائة، وقد تزيد، والمقطوعات في شعره قليلة جداً.

وأما عن أغراض شعره، فإن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، فقد غلب المديح على شعره حتى أننا نستطيع القول - مطمئنين - : إن ديوانه الضخم عبارة عن قصيدة مديح طويلة.

وقد بلغت قصائد ديوانه مائة وعشرين قصيدة، وتوزعت - حسب أغراضها - كما

يوضحها الجدول التالي:

الغرض	عدد القصائد	نسبتها
المدح	١١٢	% ٩٣.٣
الثناء	٢	% ١.٦
الهجاء	٢	% ١.٦
الغزل	٢	% ١.٦
الحكمة	١	% ٠.٨
الشكوى	١	% ٠.٨
المجموع	١٢٠	% ١٠٠

وعندما نستقرئ هذا الجدول نجد أن المديح قد استأثر بأكثر شعر ابن حيوس، فزادت نسبة المديح عنده على ٩٣.٣ % من جملة شعره، ولذا كان المديح الغرض الذي يصول فيه الشاعر ويجول، ويتصرف في المعاني، وتطبعه القوافي .
وإذا كان لسان مقال ابن حيوس يدعي أنه لم يتكسب بشعره، وقد صرح بذلك في أكثر من موضع من ديوانه بأنه لا يستجدي من ذوي اليسار، ولكنه يطلب المجد والعلا، وذلك من مثل قوله:

وما أعرف الفقرَ حتى أقول على أنني ربُّ بيتِ الفقرِ (١)

على أن لسان الواقع والحال يُكذِّب ذلك، وليس أدل على ذلك من أن يستغرق المديح أكثر من تسعين بالمائة من شعره، وإذا كان قد صرح أنه لا يمدح ليستجدي عطاء الكرماء، فإنه صرح أيضاً أنه شاعر محترف يتخذ من الشعر وسيلة ومهنة للتكسب:

تباعدتُ عنكم حُرْفَةً لا زهادةً وسرتُ إليكم حين مسني الضُرُّ (٢)

وهو لا يترك مناسبة آخر كل قصيدة مادحة إلا ويستجدي تلميحاً أو تصريحاً، بل قد يصرح بمطامعه من مثل قوله:

أرى المطامعَ ضلَّتْ وهي رائدتي قدماً وقد هُديتُ فاخترت السُّحْباً (٣)

يكفي أنه يتحول عن أولياء نعمته تحوُّلاً غريباً في سهولة بالغة، فهو يمدح المراداسيين الذين طالما هجاهم، ويذم الفاطميين الذين طالما مدحهم، ومن هنا نصل إلى أنه كان شاعراً مداحاً يتخذ الشعر وسيلة للتكسب ويتلون على حسب الممدوحين، فيهجو العرب وهو منهم لأن ممدوحه تركي، ويهجو التسنن، وهو سُني لأن ممدوحه شيعي . . . وهكذا .

وعندي أن هذا أثر عليه، فلم يجعل له شخصية شعرية مميزة، ولا شخصية ذاتية مغايرة لغيرها، قد ألمح إلى مثل هذا زغلول سلام بقوله: "وليس في شعره ألمعية تميزه، وهو صائغ للكلام غير مبدع للمعاني، له قاموس لفظي يتردد في قصائده حصله من محفوظ كثير من الشعر العربي، وقراءات متعددة لجوانب من التراث الديني واللغوي والتاريخي" (١)

(١) الديوان، ص ٢٤٠

(٢) الديوان، ص ٢٤٨

(٣) الديوان، ص ٢٣

وكل شعر ابن حيوس لا تتفاوت جودته بصورة متميزة من مرحلة إلى أخرى، وإن بدا في أخريات حياته أجزل في الصياغة، وأقدر على امتلاك أدوات التعبير لأنه بدأ يتخلص من المحسنات التي كان يتعمدها في شعره، وبخاصة الجناس والطباق وحسن التقسيم.

ويجمل خليل مردم رأيه في شعر ابن حيوس بقوله: "وهو على استواء شعره له الحسن والأحسن"^(٢)

ويبين منزلته في الشعر بقوله: "فقد اتفق على أنه من المحسنين المجيدين، وقد انتهت إليه زعامة الشعر في الشام بعد وفاة أبي العلاء المعري، فلم يكن من الشعراء من يتقدم عليه قال ابن ماکولا في كتابه الإكمال: "الأمير أبو الفتيان محمد، شاعر مجيد، لم أدرك بالشام أشعر منه"، على أن الذين سبقوه من شعراء الشام كأبي تمام الطائي والبحثري وأبي العلاء المعري كانت لهم زعامة الشعر بعامة، أما ابن حيوس فقد آلت إليه زعامة الشعر ولكن في الشام بخاصة"^(٣)

والخلاصة أن ابن حيوس كان أحد الشعراء المعروفين في القرن الخامس الهجري، بل كان أشعر وأشهر شعراء الشام في النصف الثاني من هذا القرن.

وأما عن جمع شعره فيبين زغلول سلام أن "جماعة من تلاميذه ورواته اهتموا به وجمعوه"^(١)

وقد قام خليل مردم - بتكليف من المجمع العلمي العربي بدمشق - بتحقيق ديوانه عن النسخة التي دونها ابن البرين المعري نزيل مصر، فقام بتحقيق وضبط الديوان، وصدر في بيروت، وهي النسخة التي سيعتمد عليها الباحث إن شاء الله"^(٢)

(١) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، ص ٢٤٩

(٢) مقدمة الديوان، ص ٤١

(٣) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٤١

(١) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، ص ٢٤٧

(٢) ابن حيوس، ديوان ابن حيوس، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م

مفهوم الصورة بين القديم والجديد

(البحث في طبيعة الصورة لا يمكن أن يستمر إلا إلى حد معين، وإلا وجدنا أنفسنا قد وصلنا إلى حافة الجنون)

نعيم اليافعي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٤٧

مدخل:

"يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية"^(١)

"فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستسر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها - كما عند المناطقة - حدود جامعة، ولا قيود مانعة"^(٢)

ولا بد لنا من الوقوف على الأسباب التي أدت إلى خفاء ذلك المصطلح المراوغ، ومنها:

* "الصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة، والتطور الحادث في كليهما - وفي الفنون عموماً - لا يلغي القديم، بل يتعايش معه، ويسير بجانبه"^(٣)

* "لأن للصورة دلالات مختلفة، وترايبات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر"^(٤)

* "ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه، أو تحديده دوماً؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للفريدة والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة"^(٥)

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ٩١

(٢) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ٢٠٠٥، ص ٥

(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٩١

(٤) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ١٩

(٥) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ١٩

* كثير من الباحثين نقل عن المناهج الغربية نظرتها للصورة في عبارات فضفاضة غير منطقية، وحاول تطبيق تلك النظرة قسراً على النصوص العربية، وليستتق النص ما لم يقله، وما لا يحتمله.

وليس المقصود من ذلك تثبيط الهمم، بل استنهاضها لتغوص وراء استكناه خبايا هذا المصطلح المحبب المراوغ الذي أصبح - كما يقول فريدمان - "يعني كل شيء لكل الناس" (١)

الصورة في اللغة والقرآن الكريم:

وعندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى (الصورة)، فإننا نجد: "المُصَوَّر: من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها، وكثرتها ٠٠ وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته" (٢)

وقريب من ذلك ما جاء عند الفيومي، والفيروزابادي، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة، أنها تعني الشكل، والنوع، والصفة، والحقيقة. يقول الراغب الأصفهاني: "الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس، والحمار بالمعاينة.

والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل، والروية، والمعاني التي خص بها شيء بشيء" (٣)

ويقول علي صبح: "فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه، وصورة الفكرة صياغتها ٠٠" (١)

(١) نقلاً عن: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ١٠٥

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤، ج ٤، ص ٢٥٢٣

(٣) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت، مادة (صور)

فإذا ما انتقلنا لنرى مدلول الصورة في القرآن الكريم، فإننا نلتقي بمادة (صور) في القرآن ست مرات: مرتين بصيغة الفعل الماضي، الأول: (صوركم) في قوله تعالى: (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ) (غافر: ٦٤)

قال الزمخشري: "(فأحسن صوركم) وقرئ: بكسر الصاد والمعنى واحد. قيل: لم يخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان. وقيل: لم يخلقهم منكوسين كالبهائم".^(٢) فصورة الآدميين صورة حسنة، والفعل هنا يشير إلى الشكل والهيئة والصفة. ويطالعنا اللفظ أيضاً بصورة الماضي (صورناكم) في قوله تعالى: (وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ) (الأعراف: ١١)

قال أبو السعود: "خلقنا أباكم آدم طيناً غير مصور، ثم صورناه أبداع تصوير، وأحسن تقويم سار إليكم جميعاً"^(٣)

فالتصوير هنا بمعنى التشكيل، وأنه مرحلة تالية بعد الخلق.

ومرة بصيغة اسم الفاعل (المصور) كما في قوله تعالى: (هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) (الحشر: ٢٤)

"أي الذي إذا أراد شيئاً فإنه يقول له كن فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار"^(٤)

ومرة بصيغة الفعل المضارع (يصوركم) في قوله تعالى: (هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) (آل عمران: ٦)

قال ابن كثير: "يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى وحسن وقبيح وشقي وسعيد"^(١)

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ٣

(٢) الزمخشري، الكشاف الجزء ٤، ص ١٧٦

(٣) أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، الجزء ٢، ص ٣٢٥

(٤) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١هـ، الجزء الرابع، ص ٤٥

وفي هذا دليل على أن الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء وبلا

• سبب

ومرة بصورة الجمع (صوركم) في آية سورة "غافر" السابقة، ومرة بصيغة المفرد (صورة) في قوله تعالى: (فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ) (الانفطار: ٨)
"أي: شكلك، وقال مجاهد: أي في شبه أب، أو أم، أو خال، أو عم" (٢)

والمأخوذ من الآيات السابقة، ومن كلام أئمة التفسير أن الصورة تعني الخلق، والإيجاد، التشكيل، والتركيب، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله: "لفظة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، وإن التركيب ذو عناصر ينحل إليها، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما ٠٠ فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب ٠٠" (٣)

وإذا كان حديثنا السابق انصب حول مادة (صور) في الذكر الحكيم، فمن الواجب أن نشير إلى أن "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن؛ فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المتطور، وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية ٠٠" (٤)

الصورة في النقد القديم:

قد يعن للبعض تساؤل: ما الذي نستفيده من البحث عن جذور لمصطلح (الصورة) في النقد العربي القديم؟

(١) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الجزء الأول، ص ٤٦

(٢) ابن كثير، المرجع السابق، ج ٤، ص ٤٨٢

(٣) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، ١٩٨٤م، ص ٤٠٠

(٤) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، د٠ت، ص ٣٤

فإذا كان الشائع عند بعض الباحثين أن النقد العربي القديم لم يسهم في هذا المجال إلا بالقليل غير المفيد، وأن (الصورة) ومناهج دراستها قد تعرفنا عليهما من اطلعنا على جهود الغرب، وليس للعرب ونقدهم في ذلك فضل. (١)

فإن هذه أحكام أُلقيت على علاتها، "فمع إيماننا التام بأن النقاد المحدثين قطعوا شوطاً كبيراً في تعريف الصورة، وتحديد مدلولاتها، ومعالجة قضاياها، فإننا لا يمكن أن نغفل جهود القدماء؛ لأننا عندها نكون كالطائر الذي يرغب أن يطير بجناح واحد، ولن يتحقق له ذلك" (٢) والتصوير ليس أمراً جديداً، أو مبتكراً في الشعر، "وليست الصورة شيئاً جديداً، فإن الشعر قائم على الصورة - منذ أن وجد حتى اليوم - ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة" (٣)

ويحق لنا أن نتساءل: هل أدرك هؤلاء النقاد أنهم عندما ينفون معرفة نقدنا القديم للصورة أنهم بذلك يسدون سهماً مريشاً إلى صدر التراث؟ وكيف يستقيم كلامهم مع قول أحد كبار الباحثين: "على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل - يقصد دراسة الصورة في النقد القديم - جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة" (٤)

وكذلك كيف يستقيم كلامهم مع قول باحث كبير آخر: "وبذلك نجد أن دراسة الصورة قد ترسخت في هذا التراث مبحثاً متكاملأ صدر عن الفكر العربي في تمثل الشعر نشاطاً اجتماعياً، وصناعة ماهرة، وحل عناصر الشعر، ووازن بينه وبين التصوير، ثم حل بناء الصورة بالإشارة إلى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين، وأشار إلى مصادرها في الذهن، وجسد تأثيرها في المتلقي" (١)

(١) (انظر في ذلك:

* نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ص ١٢

* كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤، ص ١٩

* أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م ص ٢١

(٢) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٩٢، ٩٣

(٣) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٥٥م، ص ٢٣٠

(٤) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٩

ونحن إذا ذهبنا نستقصي ما جاء في كتب النقد القديم عن الصورة، فإن المقام سيطول، ولكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين كانت لهم جهود بارزة في هذا الشأن، وسوف نلاحظ أن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت درجة الاهتمام - عند هؤلاء النقاد - بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة حيناً، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها حيناً آخر .

الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)

أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ إلى الصورة من خلال نظريته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسنت بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما، فعلق برأيه أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" (٢)

ففي هذا النص - الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال - تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا "قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى" (١)

(١) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٥٤٩

(٢) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م، ج ٣، ص ١٣

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣١٦
(٢) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢٦، ٢٧ بتصرف
(٣) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائي، ليبيا، ٢٠٠٤، ص ١٧٠

فالجاحظ يرى أن المعاني نابعة من التجارب الإنسانية، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي، ومن نشأ بالبادية أو الحضر، أي أن المعاني راجعة إلى جهد صاحبها وخبراته وتجاربه وتحصيله، وإنما المعتبر عند الجاحظ - من خلال النص السابق -:

- * أولاً: "إقامة الوزن، وإقامة الوزن تعني موسيقى الألفاظ التي يوقعها تجانس الكلم.
- * ثانياً: تخير اللفظ، الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته، فيجعل وعيه اللغوي ميزاناً يختار بإحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه.
- * ثالثاً: سهولة المخرج، أي الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي، فهو نص يتدفق في يسر.

- * رابعاً: كثرة الماء، وهو مصطلح يدور كثيراً في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن تاركاً تأثيره في الوجدان.
- * خامساً: صحة الطبع، الذي يومئ إلى صدق المبدع مع نفسه، ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف، ولا يصطنع التعبيرات.

- * سادساً: جودة السبك، لجعل العمل الأدبي وحدة متكاملة تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداءة والارتجال، وتتمثل في الدقة والمهارة^(٢)
- وقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ من فكرته في جانب التصوير، "وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها"^(٣)

قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)

لقد تحدث قدامة في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده، وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ومشيراً إلى طبيعته مادة وشكلاً.

يقول قدامة: "ومما يوجب تقدمته وتوسيده - قبل ما أريد أن أتكلم فيه- أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها: مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر - إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة

والضعة، والرفث والنزاهة، والبزخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمة - أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"^(١)

وهنا نجد أن قدامة بن جعفر يتقدم عن التصوير الجاحظي - وإن كان قد تأثر به - خطوة جديدة؛ فلقد كان كلامه أدخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه؛ فقد جعل للشعر مادة، وهي المعاني، وصورة، وهي الصياغة اللفظية، والتجويد في الصناعة، "فلقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا تناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن، واتساق القافية مما يُعد أموراً جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع"^(٢)

فالصورة - طبقاً لتحديد قدامة - "الوسيلة، أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي - أيضاً - نقل حرفي للمادة الموضوعية، المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع".^(٣)

كما أن الشكل الذي أراده قدامة بن جعفر وعاءاً لنظريته في نقد الشعر "لا ينفي فكرة المضمون في حد ذاتها، إذ لا قيمة للشكل مفرغاً من محتواه الفني، وقدامة نفسه قد أكد تأكيداً واضحاً خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر، فكل ما في الحياة معان شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ما دام قادراً على إخراجها وتصويرها"^(٤)

وقد أوضح قدامة - في موضع آخر - أن معيار الجمال، ومقياس الجودة يرجع للشكل أكثر من المعنى، ويفصل الأشياء التي تعتمد عليها الصورة والمكونة لجزئياتها، فيقول: "وأحسن البلاغة الترصيع، والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيرادها موفورة بالتمام".^(١) ويعلق أحد الباحثين على آراء قدامة بقوله: "تستطيع أن نقرر أصالة قدامة بن جعفر في إدارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه"^(٢)

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٦٥،

(٢) بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م، ص ٣٤٢

(٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٢٢

(٤) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٤، ص ١٣٣

(١) قدامة بن جعفر، جواهر لألفاظ، ص ٣، نقلاً عن: علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ٢٩

(٢) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٣٣

عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)

وعندما نتوقف عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، نجد أن منهجه في دراسة الصورة منهج متميز عما سبقه من العلماء العرب، وعلى الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم، فقد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه: (أسرار البلاغة - ودلائل الإعجاز) فمن إشارته إليها قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"^(٣)

فنحن هنا أمام حس نقدي مرهف بلغ بالنقد - وهو من علماء القرن الخامس الهجري - ما بلغه النقاد في القرن الخامس عشر الهجري، وذلك لسعة أفقه، ودقة عباراته، وتناوله الشامل للنص الأدبي الذي أمامه.

وقد ذكر عبد القاهر النص السابق وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة مبيناً أن فضيلتها توضيح المعنى في صورة مستجدة.

ثم نراه في نص آخر يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع هذه الخصائص جميعاً عبر وشائج وصلات حية لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً، "فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صباية وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيهما محبة وشغفاً"^(١)

فبعد القاهر الجرجاني لم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة فاتسم تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروريه الفنية من استجابة في نفس متلقيها، فبدا البيان العربي عنده قائماً على الذوق والتذوق.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ٤١

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٠١

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٥٠٨

(٣) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٤٢

ويبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنها عنصران مكملان لبعضهما، "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذلك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير"^(٢)

ويرى أحد الباحثين أن مفهوم مصطلح الصورة عند الجرجاني قد استقر على ثلاثة أركان:

- * "الأول: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي .
- * الثاني: هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها .
- * الثالث: يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية"^(٣)

فدراسة الصورة عند عبد القاهر هي دراسة متميزة ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته مما يحفزنا إلى اعتداده الناقد الأول الذي بسط القول في الصورة مفهوماً واصطلاحاً .

كما تناول عبد القاهر الجرجاني الصورة في باب (السراقات) حيث يتصدى للقوم ويصف رأيهم بالخطأ المحض؛ لأنهم اعتبروا الصورتين المختلفتين لمعنى واحد يعدان شيئاً واحداً، ولا تفاوت بينهما؛ لأن المعنى في الصورة الأولى هو نفسه في الصورة الثانية إنما الاختلاف في هيئة النظم، وتركيب الصورة، وهذا لا يفيد شيئاً . . . وقد غلطوا فأفحشوا؛ لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورة الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه ولا تأليفه"^(١)

فعبد القاهر "يؤكد على قيمة التعبير بالصورة من خلال تحويل المعنى المجرد إلى صور وأشكال تُرى بالعين، وفي قوله هذا إظهار للجانب البصري للصورة، وتركيز على فكرة تجسيم المعنوي"^(٢)

وليس أدل على إحاطة عبد القاهر بالصورة، وحسن معالجته قضاياها من أن يخصص الباحث (كمال أبو ديب) أطروحته للدكتورة في جامعة أكسفورد، فيجعلها لدراسة الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني"^(٣)

ويبين أحد النقاد مدى الحس النقدي المرهف الذي وصل إليه عبد القاهر على المستويين التنظيري والعملي معاً، فيقول: "قد يرتفع هذا الحس إلى مراقبي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف عن هذه الأدوات التعبيرية عن قانون عام ينظمها، لقد تحققت هذه الصحوه عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز . لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية، أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى، هذا التصوير أو "جوه الدلالة على الغرض" هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية، وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم للصورة "إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى" إن هذا الموضوع عينه الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية (صورة)"^(١) ويقول الناقد نفسه: "لقد أنجز عبد القاهر الجرجاني قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية"^(٢)

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٨٧
(٢) عبير عليوة إبراهيم، الصورة الفنية في شعر حسان بن ثابت، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٠م ص ٦٦
(٣) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٦٥

(١) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ٢٩٣
(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٥٤
(٣) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ٧٩، وما بعدها بتصريف
(٤) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ٨٨

ونستطيع من خلال نصوص عبد القاهر التي عرضنا لها، ومن خلال تعليقات النقاد عليها أن نوجز أثره في النقاط التالية:

- "أنه أعطى للفظ حقه، كما أعطى للمعنى حقه •
- الصورة الأدبية عنده تتشكل في الذهن أولاً، ثم تبرز إلى الخارج بعد انتظامها •
- الصورة يكون لها معنى مقصود، وغرض يهدف إليه الشاعر •
- أساس الجمال عنده يرجع إلى النظم والصيغة والتصوير •
- كل كلمة في النظم أو الصورة لا بد أن تأخذ مكانها بين أخواتها، ويرتبط معناها بمعاني الكلم فيها على أساس التوخي لمعاني النحو •
- تحققت الوحدة الفنية والترابط الوثيق بين أجزاء النظم والصورة والتلاؤم بين عناصرها •

• الخيال رافد من روافد الصورة المتعددة، وإن وقع في الصورة زادها جمالاً^(٣) فبعد القاهر بلغ قمة الخروج على المألوف والسطحي في معالجة قضايا الصورة؛ فلقد اعتبرها عنصراً حيويّاً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، "فلقد استطاع عبد القاهر أن يجمع في نظريته النقدية بين الاتجاهات الرئيسية في تعريف الصورة الشعرية، وأن يمزج بينها بشكل رائع ملغياً - بفكره التحليلي الثاقب - ما يبدو من تناقض ظاهري • كما تجلت في مذهبه الشعري الصورة الشعرية مجازاً وانطباعاً حسيّاً ورمزاً بما في أشكال التعبير المختلفة موازية لما تمر به النفس من حالات، وما يتدرج الفكر فيه من مستويات"^(٤)

حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)

يعرف حازم الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها"^(١)

ويذكر حازم القرطاجني الصورة في مجال الحديث عن التخيل الشعري، فيقول: "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م، ص ٢١

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩

(٣) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٦١

خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض" (٢)

فالشعر عند حازم إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص، بمعنى أن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي، ومن هنا فالصورة - عند حازم - لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر" (٣)

والمأخوذ من كلام الناقد الكبير أن الصورة قد تطور مفهومها عند حازم القرطاجني فلم تعد مقصورة على الشكل فحسب، بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بتغيير مواقفه القديمة، أو باتخاذ مواقف جديدة بعد أن تفاعلت صور النص مع مخيلة المتلقي، كما ربط الناقد نفسه بين الجانب الفني لمصطلح الصورة، وبين الجانب النفسي .

كما يحرص حازم - عند تكوين الصور - أن يربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى، وعنده أنها من المسلمات حتى أنه ليقارن بين دلالة المعاني والألفاظ ويعبر عنهما بصورة ذهنية، وهو إنما يحقق في ذلك من أجل أن يتفرغ لإتمام اللفظ بالمعنى وإتمام المعنى باللفظ، فيقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم" (١)

فهو يرى تشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها بما يحقق الدلالة المركزية التي يتعارف عليها الاجتماع اللغوي، أو العرف العام بما يسمى الآن الدلالة الاجتماعية اللغوية .
وبيين حازم أن التصوير قرين المحاكاة، والمحاكاة عنده قسمان:

أ - محاكاة الشيء نفسه .

ب - محاكاة الشيء في غيره .

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٨

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١١

فالقسم الأول يشير إلى مجرد النقل المباشر عن العالم المرئي، بينما القسم الثاني يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة. يقول حازم: "والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يُرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيقة به واللازمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويُشاهد، فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا تُخصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخيل شعري أصلاً؛ لأن الكلام كله كان يكون تخيلاً بهذا الاعتبار" (٢)

ويحرص حازم على التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها، ويفرق في ذلك بين الصور المرئية، والمسموعة وغيرها: "ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صورة الحيوان إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، فالنفس تتكرر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها كما تتكرر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك" (١)

ونستطيع أن نوجز في نقاط أبرز ما توصل إليه حازم في مجال التصوير، ومنه:

- "وضع حازم الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني، فإذا أراد الشاعر أن يولد الصور فليس أمامه سوى الألفاظ، والألفاظ عاجزة عن التأثير ما لم تكن في مدار الأوصاف.
- يميز حازم بين الصورة التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف والتصوير الذي يعني حصول صورة الشيء بالعقل وإدراك ماهيته.
- الفضل في إبداع الصورة راجع إلى تجربة الشاعر النفسية وبيئته النفسية.

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٤

(٢) عبد الإله الصانع، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي، ليبيا، ٢٠٠٤، ص ٩٧ وما بعدها بتصرف

(٣) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٧

- التصوير يتم من خلال ثلاث قوى: الأولى: هي القوة الحافظة حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، والثانية: قوة مائتة، وهي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، أما القوة الأخيرة: فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض^(٢)

الصورة في النقد الحديث:

لقد أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً، وليس أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنواناً لها، وذلك لما للصورة من أهمية عظيمة في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع؛ "فلقد كانت الصورة الشعرية دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقبتها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة"^(٣)

ولسوف نعرض لموقف بعض النقاد المحدثين حول الصورة، ونخص بالذكر من كان لهم دراسات تحمل عنوان الصورة، وتحدث عنها في محتواها.

مصطفى ناصف:

لعل أول دراسة تحمل مصطلح الصورة عنواناً لها هي دراسة ناصف، والتي ظهرت في أولى طبعاتها عام ١٩٥٨م عن دار مصر للطباعة.

والمأمل موقف ناصف يجده دائماً مغرماً بإنكار جهود القدماء، ونفي المزية والفضل عنهم؛ فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية "بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر"^(١)

كما ينكر اهتمام العرب بالخيال، فيقول: "والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي"^(٢)

(١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت الطبعة الثالثة، ص ١٩٨٤م، ص ٩

(٢) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٩

(٣) تراجع أقواله في المرجع السابق ص ١٨٩، ٨، ١٩٨ وغيرها

(٤) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٨

وقد أنكر الناقد نفسه موقف الشاعر علي الجارم (١٨٨١ - ١٩٤٩م) من الشعر لأنه دعا إلى المحافظة على الأسلوب العربي الصميم، وقال إن المشكلات التي تثيرها الصورة لم يعرفها النقد القديم^(٣)

ويعرف مصطفى ناصف الصورة بقوله: "إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"^(٤) ويعلق البصير على هذا التعريف للصورة بقوله: "فهو يحاكي مرة رأي الآخرين، ثم يصطفي لنفسه رأياً من وحي السرياليين واللامعقولين الأوربيين، ويقرر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء، ويقين أن هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب؛ إذ كيف يكون لما فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء؟ أليست حقيقة الأشياء منطقية، وأن الأشياء لا تعزز إلا ما هو منطقي"^(٥)

ويعلق ناقد آخر على موقف مصطفى ناصف في دراسته السابقة: "لم تبذل جهودها في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في الموروث"^(١) أما الولي محمد، فبعد أن يتعرض لناصر وكتابه يقول: "وبهذا أمكن الحكم على موقف مصطفى ناصف بالارتباك"^(٢)

ثم يقول - بعد استشهادات كثيرة - "وهذا كله كلام عام فضفاض لا يقدم أية إضاءة جادة للصور الجديدة في الشعر المعاصر"^(٣)

محمد غنيمي هلال:

ويرى أن ندرس الصور الأدبية "في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة،

(٥) كامل حسن البصير، بيان الصورة الفنية في البيان العربي، ص ١٧٠

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٩

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٣٣

(٣) الولي محمد، المرجع السابق، ص ٢٦٣

وراجع في الرد على مصطفى ناصف:

* علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٥١ وما بعدها

* ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص ٦٥ وما بعدها

(٤) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٣٨٧

(٥) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٥٧، وما بعدها بتصرف

وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري" (٤) وقد تعرض الناقد الكبير لفلسفة الصورة عند المذاهب الأدبية: الكلاسيكية، والرومانتيكية، والبرناسية، وغيرها، (٥)

وأوضح أن النظرة القديمة للخيال كانت عقبة في سبيل فهم الصورة؛ لأنهم - أي القدماء - لم يفرقوا بين الوهم وبين الخيال •

ثم تحدث عن الخيال عند الرومانتيكيين، واستعرض وجهات نظر نقادها الكبار مثل ورد زورث، وكوليردج، واستخلص أن الشاعر عند الرومانتيكيين يستعين على جلاء الصور بالطبيعة ومناظرها مع احتفاظ الفنان بأصالته، والصور - عند الرومانتيكيين - تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية •

وأما البرناسية التي تناظر المذهب الواقعي في الشعر، والمذهب الطبيعي في القصة والمسرحية فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور •

وقد رأى الرمزيون أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة، ورأوا أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، وبخاصة مناطقها الغائرة البعيدة عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس •

وأما عند السرياليين فإنهم يُعنون بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية، ويرون في الصورة العنصر الجوهري في الشعر، وهي نتاج الخيال، وعن طريق الصور يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء، وما بين المادة والحلم، والمحسوس والعاطفة • (١)

ويتلخص كل ما يريده الناقد نفسه في الصورة في:

- الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي •

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٨، ما بعدها بتصرف

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٧، وما بعدها •

- لا يصح الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء دون ربط التشابه بالشعور •
- الصور لا بد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية •
- عدم اضطراب الصور الشعرية، ويحدث ذلك إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها، أو تنافتت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد •
- الصورة الإيحائية التعبيرية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة؛ إذ للإيحاء فضل لا ينكر على التصريح •
- الصورة لا تلتزم أن تكون العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون - مع ذلك - دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب^(٢) علي علي صبح:

وقد قام بجهد كبير في الجانب النظري للصورة، وكذلك في الجانب التطبيقي لها، وهو يرى أن "الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصاغة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محسّ مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"^(١)

كما يرى أن لصورة الفنية "ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسّات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسّة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أشرار العلاقات بينها هو مناط الخيال من التصوير الأدبي"^(٢)

وقد تحدث الناقد السابق عن منابع الصورة، وعناصرها، وخصائصها، فمنابع الصورة

عنده:

- اللفظ الفصيح الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة
- الخيال بألوانه الخلابة كالاستعارة والتشبيه والكناية • •
- الموسيقى بأنواعها •

(١) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٤٩

(٢) علي علي صبح، المرجع السابق، ص ١٥٤

- النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة، أو قام على الخيال •
- العاطفة •

وأما عناصر الصورة عنده، فهي:

- الحجم •
- الموقع •
- الشكل •
- اللون •
- الطعم •
- الحركة •
- الرائحة •

وأما خصائص الصورة عنده، فهي:

- التطابق بين الصورة والتجربة •
- الوحدة والانسجام التام •
- الشعور •
- الإيحاء^(١) •

محمد حسن عبد الله:

ينادي هذا الناقد بترسيخ مبدأ هام عند دراسة الصورة، وهو: التخلي عن التصنيف المذهبي للشعراء، والنظر إلى الصورة في حد ذاتها، فيقول: "فإنني أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو إطار التصنيف المذهبي للشعراء، بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها، ثم الجزم بدور العقل فيها"^(٢)

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص ٢٩، وما بعدها بتصرف •

(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٩٨

(٣) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ١٠٩

(٤) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٢٣

(٥) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٣٢

ويؤكد هذا المبدأ بقوله: "ويمكن للناقد الحر الرؤية أن يكتشف عند زعماء التقليديين صوراً وقصائد تند عن أي إطار مرسوم"^(٣)

كما ينص الناقد نفسه في دراسته الهامة على: "ليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف"^(٤)

ويعرف الناقد نفسه الصورة على أنها: "صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شُحنت - منطلقة إلى القارئ - عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالاً"^(٥)

كما يرتضي تعريف (ر. أ. فوكز) للصورة الذي يعرفها على أنها: "علاقة - وليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تُضفي على أحد التعابير - أو مجموعة من التعابير - لوناً من العاطفة، ويكتف معناه التخيلي، وليس معناه الحرفي دائماً، ويتم توجيهه، ويُعاد خلقه - إلى حد ما - من خلال ارتباطه، أو تطابقه مع التعبير، أو التعبيرات الأخرى"^(١)

ويستخلص الناقد الكبير من هذا التعريف ميزات عدة:

- يتجنب آليات المصطلحات، ويقترب من الشعر ذاته.
- ينصب اهتمامه على العلاقة بين التعبيرات أكثر من التعبيرات نفسها.
- يركز على فاعلية التأثير والعاطفة.
- يتجاوز حدود الاستعارة والتشبيه إلى التجسيم والتشخيص والوصف"^(٢)

نصرت عبد الرحمن

يتناول نصرت عبد الرحمن دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث، وهو يرى أن: "قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث"^(٣)

(١) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٣٧
(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ٣٧ بتصرف
(٣) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ص ٥
(٤) نصرت عبد الرحمن، الصورة المرجع السابق، ص ٨
(٥) نصرت عبد الرحمن، المرجع السابق، ص ٥

ثم يعترف قائلاً: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"^(٤)

ويفصل الناقد نفسه الصورة عن البلاغة: "الصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تتأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ، وعن البلاغة"^(٥) ويتحدث الناقد نفسه عن أنواع من الصور:

أولاً: الصورة التقريرية، وهي التي لا تحوي تشبيهاً أو مجازاً.

ثانياً: الصورة التشبيهية، وهي الصورة التي يتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين.

ثالثاً: الرمز الأيقوني، وهي الصورة التي تدل على صورة مادية بينهما علاقة تشابه.

رابعاً: الاستعارة، ويبدو أنها واكبت البشر من الاعتقاد إلى المجاز"^(١)

وإذا كان الرجل قد أنكر اعتماد الصورة على البلاغة إلا أنه عاد إليها مرة أخرى شأنه شأن كل الذين هاجموا البلاغة باعتبارها صندوق أصباغ، وباعتبارها أبنية متهدمة، فكلهم عادوا إليها في النهاية، وإذا كان هناك نقص في البلاغة، " فإنه لن يُستكمل إلا بالبلاغة"^(٢)

ولم يقدم لنا نصرت عبد الرحمن أي تعريف للصورة في دراسته، وقد "أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوربية، وانهاled عليه جزاً وتقطيعاً عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصلته معنى ومبنى"^(٣)

ويصدر البصير حكمه النهائي على دراسة نصرت عبد الرحمن، فبعد اقتباسات عديدة، ومناقشات كثيرة يقول: "إن نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فناً، وفي مضمار دراسته تطبيقاً، وإنما التمس للدراسات النقدية الأوربية - بشأن الصورة الفنية - شواهد من أقدم نصوص الشعر العربي، ففرض على هذه النصوص ما ليس منها فناً وفكراً، فضاقت دراسته بين واديين لا يلتقيان"^(٤)

(١) نصرت عبد الرحمن، المرجع السابق، ص ١٣، وما بعدها بتصرف

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢١٣

(٣) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ١٧٥

(٤) كامل حسن البصير، المرجع السابق، ص ٢٠٠

(٥) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٨

علي البطل:

اتخذ البطل لدراسته المنهج الأسطوري، وطبقه على الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول: "يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجياً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"^(٥)

وقد رفض البطل أن تركز الصورة على البلاغة، فقال: "لقد رفضت بعض الدراسات التي أنجزت حديثاً عن الصورة لأنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة"^(١)

ثم يعود الناقد نفسه ليؤكد رفضه لدراسات صورية أخرى لأن تناول الصورة فيها "يقف عند حدود الصور البلاغية في التشبيه والمجاز"^(٢)

ويرد عليه أحد النقاد قائلاً: "ما هي الصور الشعرية الأخرى التي كان ينبغي أن تحظى بالأسبقية؟ وهل هناك صور شعرية جديدة بهذا الاسم من غير هذين الجنسين؟"^(٣) وقد عالج البطل دراسة الصورة أسطورياً - كما سبق أن أشرنا - في ثلاثة محاور:

• صورة المرأة بين المثال والواقع •

• صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني •

• صورة الإنسان بين شئون الحياة والموت والطبيعة •

وأما عن تقويم النقاد لدراسة البطل، فيقول البصير: "أخذ يستمد من المدرسة السريالية ومدرسة اللامعقول بشطحاتها في فهم اللغة • • فصاحبنا فيما ظنه مفهوماً جديداً للصورة يجهل التراث البلاغي العربي حقاً"^(٤)

وبعد أن تفند ريتا عوض منهج البطل، فإنها تقول: "وبهذا قضى تماماً على فنية الصورة الشعرية، ونفى حقيقة الإبداع"^(٥)

(١) علي البطل، المرجع السابق، ص ٨

(٢) علي البطل، المرجع السابق، ص ١٥

(٣) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٠٨

(٤) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢١٥

(٥) ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، ص ٢٣

(٦) محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبع الأولى ١٩٩١م، ص

ويعلق ناقد آخر على دراستي نصرت عبد الرحمن، وعلي البطل قائلاً: "وأضرار هاتين الدراستين أكبر من نفعهما"^(٦)

نعيم اليافي:

وهو - أيضاً - ممن حمل لواء النقد الغربي، ففي دراسته الأولى (مقدمة لدراسة الصورة الفنية) لم يعد فيها إلى مرجع عربي واحد، وكذلك لو عدنا إلى مراجع الكتاب في آخره، فلن نجد مرجعاً عربياً واحداً، وإنما جميعها مراجع أجنبية، وكأنه يقول لنا: إن ما أبتغيه في دراسة الصورة ليس له وجود في المراجع العربية، وإذا كان هذا لسان حاله، فلسان مقاله أبلغ دليل، فهو القائل: "وثمة علاقة الصورة بالأشكال البلاغية القديمة التي تعرضنا لها في الفصل الثالث، وكانت وجهة نظرنا أنها - أي الأشكال البلاغية القديمة - أبنية متهدمة استنفدت طاقاتها، وخلقت جدتها، وطال عليها الزمن، وقد رفضنا طبيعتها ووظائفها".^(١)

وقد عالج اليافي دراسته في أربعة فصول:

الأول: واسطة الشعر .

الثاني: دلالات المصطلح .

الثالث: الصورة الفنية والأشكال البلاغية التقليدية .

الرابع: مناهج دراسة الصورة الفنية .

ثم ذيل الدراسة ببعض التعقيبات والمراجعات، ثم بمعجم للمصطلحات الصورية .

أما في دراسته الأخرى (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث)، فقد قسمها

إلى ثلاثة أقسام:

(١) نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢،

ص ٨

(٢) نعيم حسن اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ١٦ وما بعدها

القسم الأول: الصورة الفنية في الشعر التقليدي، ورأى أن وظيفة الصورة في شعر المدرسة التقليدية هي الشرح والتوكيد والتوضيح، والتزيين والتزيق والزرکشة، كما تتصف الصورة عندهم بالشكلية، الوصفية، التفكك، التراكم، التناقض^(٢)

القسم الثاني: الصورة الفنية في الشعر الرومانسي، وأوضح أن من وظائف الصورة في الشعر الرومانسي: التأثير، والإيحاء، والإضافة.

كما بين خصائص الصورة الرومانسية، وهي: الإسقاط، والامتداد، والنمو، والترابط والتكامل^(١)

القسم الثالث: الصورة الفنية في الشعر الحر، وبين أن الصورة في هذا اللون من الشعر صارت عضوية، وبناءة، كما ذكر أربعة أنماط لها، وهي: الصورة الثيمية، والصورة الفطرية، والصورة العنقودية، والصورة الإشارية^(٢)

عبد الإله الصائغ:

ولهذا الناقد العراقي عدة دراسات تحمل عنوان الصورة وتعالج قضاياها في أصالة وعمق^(٣) وقد تناول هذا الناقد معرفة العرب للصورة الفنية واهتمامهم بها، وسرد موقف قدامى النقاد العرب بها، وكذلك تعرض لجهود النقاد المحدثين، ثم تناول الصورة الفنية في شعر الأعشى من خلال الموضوع، ثم الزمان، والمكان، والذات، والأسلوب، والحقيقة، والمجاز، ثم تعرض لسلطان الحواس وتأثيره على الصورة، ثم تناول النغم الشعري عند الأعشى^(٤) وبعد أن تعرض الناقد لجهود القدامى والمحدثين من النقاد، وأبرز إسهام كل منهم في موضوع الصورة، فإنه يقول: "وقد تهيأ لنا بعد البحث في دلالة التصوير الفني وثمرته (الصورة) أن التصوير الفني الشعري يسعى إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية للواقع (الحسي أو الشعوري) كما تهيأ للشاعر، وبأسلوب أدبي مؤثر. أما الصورة الفنية (الأدبية أو الشعرية)

(١) نعيم حسن اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٩٩، وما بعدها

(٢) نعيم حسن اليافي، المرجع السابق، ص ٢٦١، وما بعدها

(٣) راجع لعبد الإله الصائغ:

- الصورة الفنية معياراً نقدياً مع منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار القائي، ليبيا، ٢٠٠٤.

- الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٤م

- الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م

- الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م

(٤) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٥، وما بعدها

فهي نسخة جمالية تُستحضر فيها لغة الإبداع الهيئته الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملئها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر" (١)

وهو يرى أن دراسة العرب للصورة أمر أصيل، ولم يكن "رد فعل لجهود اليونان القدماء في دراسة الصورة؛ إذ لا يمكن تصور شعر خالٍ من الصورة، ولم يكن الاهتمام أيضاً ثمرة للبيئة اللغوية والكلامية والفلسفية، والقبول بتلك الفرضيات يعني إلغاءً للطبيعة الابتكارية في العقل العربي" (٢)

وينحو هذا الناقد في بقية كتبه منحى تطبيقياً، فيعالج الصورة الفنية لطيف الحبيبية في الشعر الجاهلي، صورة التهيو لقمع الآخر، الصورة النوثية في الخطاب الشعري الجاهلي، الصورة في حداثة النص، الصورة في مباحج الرؤية، شعرية الصورة وإيقاعات تداعي الحروف، وغيرها" (٣)

عبد القادر الرباعي:

وهو أيضاً من النقاد الذين لهم العديد من الدراسات التي تتخذ من الصورة عنواناً لها، وقد اعتبر الصورة أساس العمل الأدبي، "إن القناعة التي تولدت عندي منذ التقيت بالصورة لأول مرة شدتني إلى هذه الوسيلة الفنية الجميلة التي أرى أنها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني، ومحور كل نقاش نقدي" (٤)

والصورة عنده ابنة للخيال المتميز "والصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف - عند الشعراء - من قوى داخلية تفرق العناصر وتنتشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم ٠٠ والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصصة" (١)

(١) عبد الإله الصائغ، المرجع السابق، ص ١٣٧

(٢) عبد الإله الصائغ، المرجع السابق، ص ٨٥

(٣) تراجع هذه الدراسات في: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، والخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية، مرجعان سابقان ٠

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ٩

وبعد استعراضه لآراء بعض النقاد الأجانب يقول: "إن هذه الآراء وأمثالها تعزز ثقتنا بهذه الوسيلة الجمالية وتدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الأشمل للحياة، فالصورة بنضارتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها تتولد بعد مواجهة حقيقة من الشاعر للعالم، وإقبال روعي عليه، واندماج كامل فيه، ولذا تصبح رؤيته فيها خاصة، وأقل ما توصف به أنها رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز"^(٢)

ويؤخذ على هذا الناقد التبني الدائم لوجهات النظر الغربية، وتقبلها دون نقاش، فمثلاً ينقل رأي كل من سانتا بانا، ووسوزان لانجر^(٣)

على الرغم من قصور وجهة نظرهما وتبنيهما لمناهج البرناسية واللامعقول، بينما يقوم الشعر العربي على الوعي، وقد طبق هذه الآراء والنظريات على شعر أبي تمام. وعلى الرغم من أنه يعترف - نظرياً - أنه يتبنى موقفاً وسطاً بين القديم والجديد، فيدعي أنه لا يهجر الجديد كل الهجر، ولا يأخذ الجديد كل الأخذ، فيقول: "إنها دعوة للجديّة في العمل وللتفكير النقدي الحر والمسئول في وقت واحد: الحر الذي لا تقيده آراء موضوعة مهما كانت صفة هذه الآراء، ومهما كانت صفة واضعيتها، والمسئول الذي يدرك أن رأيه الجديد إنما يشكل لبنة في تراث خالد"^(٤)

وعلى الرغم من صواب ما سبق، إلا أنه عند التطبيق تأثر كل التأثير بالمناهج الغربية، وأهمّل الذوق العربي وتراثه الذي دعا للمحافظة عليه، وتأثر بالدراسات الصورية التي دارت حول شعر شكسبير، وأوقعه ذلك في الأخطاء التالية - كما يرى أحد النقاد: أولاً: الفصل بين المادة والشكل في الصورة الفنية.

ثانياً: نسيان الفرق الجوهرى بين شعر شكسبير، وشعر أبي تمام، فشعر الأول مسرحى موضوعى، وشعر أبي تمام غنائى ذاتى.

ثالثاً: اقتباس مصطلحات النقد الأوربي وترجمتها إلى العربية وخلطها مع مصطلحات البحث البلاغى والنقدى العربى، فإذا هو خليط غير متجانس"^(١)

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م، ص ١٥

(٢) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص ١١٩، ١٢٠

(٣) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٤

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٩

الصورة بين القديم والجديد:

وبعد استعراض لجهود بعض القدامى من النقاد والمحدثين منهم، فإننا نقرر مع الناقد محمد حسن عبد الله هذا المبدأ: "ليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف"^(٢)

فالصورة قديمة قدم الإنسان المصور، وقدم الشعر، "فلقد تشكلت الصورة من قديم الزمان حتى قبل ظهور الصورة الفنية بزمان طويل تماماً مثلما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن"^(٣)

وأما أهم ما توصل اليه الباحث إليه من نتائج، فيتمثل في:

أولاً: بعض النقاد سارع ونفى معرفة النقد القديم للصورة، وكانت آفته الحقيقية "استيراد المناهج والآراء الجاهزة دون استيعاب لخصوصية التراث العربي شعراً ونقداً"^(٤)

وهم بذلك يتناسون أن " أية دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطق العمل نفسه، بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق . ذلك لا يعني أن الناقد مطالب بتحليل العمل الفني بذهن خالٍ من النظرية، أو بدون منهج، بل المقصود أن العمل الشعري هو الذي يحدد المنهج الأصلح لمعالجته، وأن المناهج تُستمد من دراسة الشعر واستيعاب خصائصه، ولا تحاكمه، أو تحكم عليه، وأنه ليس من منهج نقدي صارم حاد تُؤخذ مبادئه بحرفيتها وتُطبق قسراً وبدون مناقشة وعلى كل النصوص كأنها جميعاً سواء"^(٥)

وكان على هؤلاء النقاد أن يعلموا "أن للأدب العربي خصوصيته التعبيرية، وللعصور المختلفة ميزاتها الفنية، وهي قناعة تدفع الناقد إلى التعامل معه بمنطق نقدي مغاير للمنطق الذي تُعالج به آداب أخرى تميزت بأساليب تعبيرية فنية مغايرة، وإن كان العدد الأكبر من نقادنا العرب في هذا العصر لم يدركوا بعد هذه الحقيقة، فظلوا يطبقون على الأدب العربي نظريات ومبادئ غريبة عن طبيعته"^(١)

(١) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢٥١

(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٣

(٣) غورغي غانتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد

مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠م، ص ١١

(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٩٨

(٥) ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي، ص ١٨

ثانياً: قد تتحقق الصورة مستوفية شروط روعتها، وهي تتكىء على الحقيقة وليس الخيال، فليست الصورة مرادفة للخيال، ولكننا قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز^(٢) وعندني أن الصورة الحقيقية لا يقوى على صوغها إلا الشاعر القدير؛ إذ هي أصعب من الصورة الخيالية، فالصورة "لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير"^(٣)

وتقول بشرى موسى صالح: "... فإذا كان كل مجاز صورة، فليست كل صورة مجازاً، فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التعبير الفني والتصوير، وأن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده، ولذا عُدت الصورة المجازية نمطاً من أنماط الصورة لا نمطها الوحيد"^(٤) ويؤكد علي عشري زايد المعنى السابق مشترطاً الإيحاء في الصورة: "ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز، ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء، وتراثنا الشعري القديم والحديث حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكاف المفعول"^(٥)

ثالثاً: النقاد المحدثون - بفعل الزمن والانفتاح على الآخر - أولوا الصورة عناية أكبر من القدماء.

رابعاً: كانت الصورة القديمة تميل إلى البساطة والوضوح؛ لأن كل شيء في بيئتهم كان بسيطاً، بينما صارت الصورة - في العصر الحديث - أكثر عمقاً، وتعقيداً.

خامساً: لا تزال الأنواع البلاغية التقليدية تمثل ركيزة هامة للصورة - على الرغم من هجوم بعض النقاد عليها - وقد أضاف إليها المحدثون الرمز والأسطورة.

ولا شك أنهما - الرمز والأسطورة - أغنيا القصيدة بحيويتها وأضفيا عليها روحاً جديدة، لأنها لا تتوقف عند مسار التجربة والموضوع، بل تتسع لإحداث نقلة في أفق الصورة الشعرية، بوصفها المجال الفني المتميز في إمكانية التحديث والابتداع، أكثر، ولكنهما - في

(١) ريتا عوض، المرجع السابق، ص ٤٠

(٢) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٢٧

(٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٢

(٤) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٩٧

(٥) علي عشري زايد، عم بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بحرم جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م، ص ٩٨

رأي الباحث - لا ينهضان وحدهما لبناء الصورة، ولا بد من الاتكاء أولاً على الأشكال البلاغية المعروفة، وبخاصة التشبيه، والاستعارة، والكناية.

والحقيقة - كما سبق أن أشرنا - أن كل الذين هاجموا البلاغة القديمة، واتهموها بالجمود والقصور سرعان ما عادوا إليها يحتمون بحصنها المنيع، فنعيم اليافي الذي هاجم البلاغة ووصفها بأنها أبنية متهدمة، ورفض طبيعتها ووظائفها، نجده يعود إليها، فبعد أن يستعرض مناهج دراسة الصورة: النفسي، والرمزي، والفني، نجده يفضل الأخير لأنه "يعتمد على الفهم البلاغي لمصطلح الصورة"^(١)

ويوضح أحد النقاد أن المنقذ من حالة انعدام الوزن هذه "قلن يتم ذلك إلا بالعودة إلى الدراسة النصية، وهذه العودة ليست ممكنة دون الاستناد إلى رصيد تراث البلاغة التي عينت موضوعها منذ قرون باعتباره مجموع الصفات التي تمنح النص صفة الشعرية"^(٢) ويقول الناقد نفسه: "لا مجال، ولا سبيل إلى القول: إن البلاغة ناقصة، وإن كانت تعاني من نقص، فلن تُستكمل إلا بالبلاغة، لا غيرها، ويمكن أن نزع أن البلاغة لا تتنافس إلا البلاغة"^(٣) تعريف الصورة:

وسوف نتعرض لتعريف الصورة عند بعض نقادنا المحدثين، ومنهم:

أحمد حسن الزيات:

يقول: "والمراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي - أو الحسي - في صورة محسة، وهي خلق المعنى والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي - من خلال النفس - خلقاً جديداً"^(٢) وتظهر في هذا التعريف ثقافة الزيات التراثية الواسعة، فهو يهتم بإبراز المعنى في صورة محسوسة، ولكنه يشترط أن يتم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظره الخاصة مع الإضافة والتجيد.

(١) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٨٧

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٩٨

(٣) الولي محمد، المرجع السابق، ص ٢١٣

(١) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م، ص ٦٢

(٢) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، ص ٢٤٨

(٣) أحمد الشايب، المرجع السابق، ص ٢٥٠

أحمد الشايب:

يرى أن الصورة: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل"^(٢) وبيّن مقياس الصورة الجيدة: "هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه، ونسمعه كأنما نعامله"^(٣)

وهذا القياس ذو أهمية جدية بالتأمل، فالصورة - من جانب - قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية وروحه الشفافة الرقيقة نتيجة لإيجاده الملاءمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً، وبها يتميز عقل المتكلم ويحكم عليها بالدقة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى، وإنما نقرأه تجسيداً ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذاك، وهو الصورة . فالصورة عنده إيجاد للملاءمة والتناسب بين الفكر والأسلوب، أو اللغة والأحاسيس .

ولعل هذا التحديد للصورة في تعريفها ومعناها ورؤية هويتها ومقياسها من أفضل التعاريف الفنية نظراً لما يحمله في تضاعيفه من الوضوح والمرونة والدقة العلمية .

عبد القادر القط:

يعرفها على أنها: "الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"^(١)

ويظن الباحث أن هذا التعريف من أقرب التعريفات للصورة وأدقها؛ فلقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المتاحة للشاعر من الألفاظ والعبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية، وكذلك لم يهمل البيان والبديع ودورهما في تشكيل الصورة.

جابر عصفور:

يرى أن الصورة «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»^(٢)

فالصورة عنده عرض أسلوبى يحافظ على سلامة النص من التشويه، ويقدم المعنى بتعبير رتيب، وهي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التأثير في ذهن المتلقي بمختلف وجوه الدلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه، وكيفية تلقيه، وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخيلى نتيجة لهذا الغرض السليم.

سي دي لويس:

يعرف الصورة على أنها: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"^(١) فهي عنده لوحة فنية تتضافر على إخراجها الألفاظ، سواء بمدلولها الحسى، أم بمدلولها الإيحائي متناسياً أن كثيراً من المشاهد والرسوم تبدو مفتقرة إلى الصورة الفنية وإن ظهرت في شكل كلمات.

ويبين أهمية الصورة، فيقول: يبدو أنني وجدت الصورة الشعرية لأنني راغب في تناول الموضوع الذي يلقي ضوءاً على الشعر في زمننا هذا"^(٢)

(١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٤٣٥

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٩٢

(١) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢م، ص ٢٣

(٢) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص ٢٠

(٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربى الحديث، ص ١٩

(٤) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٢٠

ومن كل ما سبق فإن الصورة الشعرية - عند الباحث - تعني الأداة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، وأساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يطرح دلالات جديدة في إطار من الوحدة والانسجام مع اعتبار العاطفة وإيحاءها سواء أكانت الصورة حقيقية أم مجازية.

بشرى موسى صالح:

تبين الباحثة صعوبة تحديد وتعريف مصطلح الصورة بقولها: "عانت الصورة الشعرية اضطراباً في التحديد الدقيق مصطلحاً مستقراً حتى بدت تحديدها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين"^(٣)

وتعني الصورة عندها: "التركيب اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موج وكاشف ومعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"^(٤) أهمية الصورة:

تستمد الصورة الشعرية أهميتها مما تتمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري.

فالقدر على التصوير هي "أهم موهبة يمتلكها الشاعر"^(١)

وإذا استعرضنا طائفة من أقوال النقاد في بيان أهمية الصورة، فإننا نجدهم يقولون: "إن الشعر لا يكون شعراً إلا بالصورة"^(٢) فالصورة هي البنية المركزية للشعر،^(٣) ووسيلته،^(٤)

(١) س. م. بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة جابر أحمد عصفور، مجلة الأقاليم، بغداد، العدد ١٢ أيلول ١٩٧٦ - ص ٣٧

(٢) انظر: محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص ٧٣

(٣) رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٢٣٩

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٤١

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٧

(٦) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٤٢

(٧) رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٤٦

(٨) إحسان عباس، فن الشعر، ص ٢٣٠

(٩) إحسان عباس، فن الشعر، ص ٢٣٠

(١٠) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، ص ٧٤

وروحه، وجوهره الثابت وجسده.^(٥) إنها "جوهر العالم وقطب رحي الوجود"،^(٦) و"سر عظمة الشعر وحياته، وأحد العناصر الأساسية الهامة بالنسبة إلى نظرية الأدب.^(٧) إن في الصورة "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة".^(٨)

ويقول الناقد نفسه: "إن الصورة هي التي تُميّز شاعراً من آخر، كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم".^(٩) إنها هي عنان الشاعرية^(٩) ويرى (باسترناك): "أن الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا هو الذي يرغبه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة، وهذا هو جوهر الشعر"^(١٠) ثم يعود قائلاً: "الإنسان صامت، والصورة هي التي تتكلم إذ من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجازاة نبضات الطبيعة، فالصورة ليست أداة تُعطى للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدم نفسه في صورة شعرية"^(١١)

وكذلك يعتبرها البعض أساس القصيدة، وسبب سموها: "إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القوائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير، ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر"^(١٢) ثم يستطرد قائلاً: "إن الصور بحد ذاتها هي سمو وحياء القصيدة"^(١٣)

(١) عبد الرحمن بدوي، المرجع السابق، ص ٧٥

(٢) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص ٢٠

(٣) سي دي لويس، المرجع السابق، ص ٢٠

(٤) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ١١٥

(٥) محسن أطميش، دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢٦٨

(٦) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٩٩

ويقول ناقد آخر: "اللغة الشعرية عمادها الصورة والإيقاع، فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز، فهي تعيد بناء العالم عن طريق محاكاته - الصورة النقلية - وإما عن طريق تهديمه وتكسير هندسته - الصورة الرؤيوية-"^(٤)

من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي كما كان ينظر إليه سابقاً بل تحولت إلى "أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه... وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريده الشاعر أن يوصله لقارئه"^(٥)

ويبين اليافي أهمية الصورة، فيقول: "والصورة - من جهة أخرى - تكون أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية وواسطة تفكيرها ورؤاها"^(٦) ثم نجده يقول: "إن لغة الفن انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وحدها، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم (الصورة)، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه"^(١)

وأخيراً نقل رأي ريتشاردز الذي وجهه لمن يكتبون عن الصورة: "لأن تقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في مثل موضوع الصورة خيرٌ من ألا تقدم شيئاً على الإطلاق"^(٢)

وظيفة الصورة:

إن الحديث عن وظيفة الصورة في الشعر طويل ومتشعب، ولكننا نستطيع أن نحصر أهم هذه الوظائف في النقاط التالية:

(١) نعيم اليافي، المرجع السابق، ص ٣٩

(٢) نعيم اليافي، المرجع السابق، ص ٩

(٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٢

(٤) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ١٨

١ - تصوير تجربة الشاعر أولاً، فالشاعر، شأنه شأن أيّ فنان، يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكاراً وانفعالات تحتاجُ إلى وسيلة تتجسد فيها، هذه الوسيلة هي الصورة. فالصورة هي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي"^(٣) والصورة، إذ تمثل تجربة الشاعر، إنما تمثل أفكاره وعواطفه ولهذا لا بدّ لنا، ونحن نتحدث عن دور الصور في نقل تجربة الشاعر من الوقوف عند عناصر هذه التجربة: الأفكار والعواطف وغيرها •

فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، "فالصورة هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسّد بها أفكار الفنان وعواطفه"^(٤) ولكن هذا لا يعني أن الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة، فهناك وسائل أخرى غيرها، لكنّ كلامه حينئذ لن يكون فناً ولا أدباً، فهذا هو الفارق الجوهرى بين التعبير العادي والتعبير الفني، فالكلام لا يكون فناً إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة.

وبواسطة الصورة، "يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود ولللاقات الخفية بين عناصره"^(١) والشاعر - إذ يتخذ من الصورة وسيلة لنقل تجربته - إنما يفعل ذلك لأن "إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية"^(٢)

وتبقى الصورة قاصرة، إنْ هي اكتفت بتصوير تجربة الشاعر، إذ ما الفائدة إن كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته، لكنه لم يستطع أن يوصلها إلينا؟ لهذا فإن وظيفة الصورة "لا تكفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنتقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"^(٣)

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٩٨

(٢) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، د٠ت، ص ١٥٠

(٣) شوقي ضيف، المرجع السابق، ص ١٥١

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٨

(٥) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٢

(٦) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٢٢١

٢ - وهذا يقودنا للوظيفة الثانية للصورة، وهي: إيصال التجربة إلى الآخرين، "فالصورة وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله أولاً، وإيصاله إلى غيره ثانياً"^(٤) يقول أحمد الشايب في ذلك: "وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه تُدعى الصورة الأدبية"^(٥)

إن مهمة الشعراء -إن- أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القراء، من مشاعر وذكريات ولكن، لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة للتأثير في نفس السامع؟ ألا توجد هناك وسيلة أخرى؟

يجيب حفني محمد شرف عن هذا السؤال بقوله: "إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل، لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس"^(٦)

٣ - "الصورة تمكن المعنى في النفس - لا عن طريق الوضوح - ولكن عن طريق التأثير"^(١)

٤ - "تجسد الصورة ما هو تجريدي، وتعطيه شكلاً حسيماً"^(٢)

فالشاعر - في استخدامه الصورة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس - إنما يعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي، وإعطائه شكلاً حسيماً، "إنه في عمله هذا "يوضح الصور والأفكار والمثل بطريقة عينية"^(٣)

وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً.

٥ - "بما أن الصورة تركز على مادة، فإنها تمتلك الأشياء وتجسد الانصهار بين الذات والموضوع، وتحيل الحقيقة الزمنية إلى حالة غير محدودة في الزمان والمكان"^(٤)

٦ - وعند جابر عصفور، تتلخص وظائف الصورة في: "

(١) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٧٩
(٢) الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، روائحه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص ٨٣
(٣) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٧٢
(٤) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، ص ١١٦
(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣، وما بعدها بتصرف

أ - إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، كما أنها وسيلة للشرح والتوضيح، وهو ما كان يُسمى قديماً (الإبانة) •

ب - المبالغة في المعنى، والتأكيد على بعض عناصره الهامة •

ج - التحسين والتقبيح، وهو يعني في البلاغة غير ما يعنيه المعتزلة، فيعني - في البلاغة - ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعانٍ أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحاً أو حسناً •

د - تحقيق نوع من المتعة الشكلية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر" (٥)

٧ - ويرى علي علي صبح أن وظيفة الصورة الفنية تتلخص في: "

أ - توصيل الفكر التجريدي ومعانيه الذهنية إلى الآخرين خبراً وإعلاماً •

ب - الصورة أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت وأوجز عبارة •

ج - عرض الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حية، ونمط روحي لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر، فكانت مولوده الحي •

د - الصورة تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجمادات •

هـ - الصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة، فتحقق السعادة التي ينشدها الإنسان" (١)

٨ - ويعتبرها أحد الباحثين الطريق إلى قلب المعنى، أو إلى ما يسميه (معنى المعنى)، "يعدُّ من النتائج المترتبة عن نشاط وفاعلية الصورة في اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة وفي قارئها، فعن طريق الصورة-كآلية استراتيجية في صياغة العالم- ينتقل النص الشعري من الأحادية الدلالية إلى التكثر والتشظي الدلاليين وبكلمة أدق إلى "معنى المعنى"، ويخرق بذلك توقعات القارئ" (٢)

(١) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٧٢، وما بعدها بتصريف •

(٢) خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٣٥، مارس ١٩٩٩م، ص ٢٦

(٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م ص ٢٢

(٤) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ٣٦٦

(٥) شكري الطوانسي، المرجع السابق، ص ٣٦٦

٩ - إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ، واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود حتماً إلى خلقِ صوري جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضاً وفي هذا الصدد يذهب ناقد معاصر إلى "أن للصورة مستويين.. هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي" (٣)

١٠ - كذلك من وظائف الصورة أنها لا تنقل المعنى فحسب، بل تجعل لصاحبها رؤية خاصة في نقل هذا المعنى "فالصورة الجيدة تعمل إذن على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه" (٤)

ثم يعود الباحث نفسه قائلاً: "إن قدرة الصورة على خلق رؤية متعمقة وواعية للواقع لن يحدث إلا بمعارضة حرفية اللغة المعيارية/العادية وعموميتها، فالتعبير الحرفي/ الحقيقي أقرب إلى المباشرة والتقدير وإلى الوظيفة النفعية/ التوصيلية، ومن هنا يلجأ الشاعر إلى لغة المجاز/ الصورة بما تمتلك من كثافة وثراء، ومن قدرة أعظم على الإيحاء والتأثير" (٥)

الأنواع البلاغية للصورة الشعرية

تقديم

"إن الشاعر - بهذا الوصف - خالق للغة، فهو يستخدم الألفاظ التي نستخدمها، لكنه يعيد صياغتها فتبدو - مع جاراتها - في ثوب جديد، والشاعر - أيضاً - خالق للخيال، مبدع له، وإلا كيف يُسأغ لنا أن نطلق وصف (الشاعر) على مَنْ فقد القدرة على أن يتخيل؟" (١)

والشاعر يعمل فكره في الكون الكبير من حوله، وفي ثقافته التي تربي عليها وحصلها من تراث وحدائه، ومن خبرات مر بها، فيصهر كل ذلك في بوتقة خاصة يبدع من خلالها خياله المزوج بعاطفته ونظرتة الخاصة للأشياء.

والخيال لازم للأدب عموماً، وللشعر بخاصة "قبدونه تصبح الحياة علقماً مر المذاق لا تطاق لسبب بسيط، هو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداساً وأكواماً من الأحداث الزائلة التي لا تخب لباً، ولا تستهوي بصراً ولا سمعاً" (٢)

ومعنى هذا أن الخيال ملجأ يلوذ به الشاعر - آخذاً معه المتلقين لينجو بهم من عذابات الواقع الأليم، وليرتفع بهم في سماوات عليا محلقاً فوق همومهم وأحزانهم، ومحركاً فيهم الروح لتتطلق من إسارها، وتعيش فضاءها الواسع.

ويعرف الشريف الجرجاني الخيال بقوله: "الخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك، ومحل مؤخر البطن الأول من الدماغ" (٣)

ويقول: "المتخيلة هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها.. وتصرفها فيها بالتركيب تارة، والتفصيل أخرى مثل إنسان ذي رأسين، أو

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٤١

(٢) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة د.ت، ص ١٧٢، ١٧٣

(٣) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٨٤م، ص ١٠٢

عديم الرأس.. وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة، كما أنها إذا استعملها الوهم في المحسوسات مطلقاً سميت متخيلة.. فمحل الحس المشترك والخيال هو البطن الأول من الدماغ المنقسم إلى بطون ثلاثة: أعظمها الأول ثم الثالث، وأما الثاني فهو كمنقذ فيما بينهما مزرد كشكل الدود.. والحس المشترك في مقدمه، والحافظة في مؤخره، ومحل المتخيلة هو الوسط من الدماغ" (١)

ثم يتحدث عن المخيلات بقوله: "المخيلات هي قضايا يتخيل فيها فتتأثر النفس منها قبضاً وبسطاً، فتتفر أو ترغب كما إذا قيل: الخمر ياقوتة سيالة انبسطت النفس ورغبت في شربها.. وإذا قيل: العسل مرة مهوعة: انقبضت النفس وتنفرت عنه.. والقياس المؤلف منها يسمى شعراً" (٢)

إذن فالخيال "هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة وإشعالها، وهو الذي يملك به الشاعر والأديب نفس السامع والقارئ، ويجعلها تتعجب وتطرب من مشاهد الصور في القصيدة" (٣) وقد أدرك أسلافنا أهمية التخيل في بناء النص الشعري فأرجع إليه عبد القاهر الجرجاني الحدق والبراعة في التصوير، ففيه "يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبيدي في اختراع الصور ويعيد" (٤)

بل لقد قدم بعضهم الخيال - في تعريف الشعر - على عنصر الإيقاع. فالشعر عند حازم القرطاجني: "كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل" (٥)

والخيال - كما هو معروف - جوهر العمل الشعري - والأدبي عموماً - فلا يذكر الشعر إلا مقترناً بالخيال، وإذا كان لا بد من تعريفه فهو: "تلك القوة التركيبية السحرية التي

(١) الجرجاني، التعريفات ص ٢٠٠

(٢) الجرجاني، المرجع السابق ص ٢٠٦

(٣) محمد عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د٠ت، ص ٤٤

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، مكتبة المتنبي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ٢٥٠

(٥) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م، ص ٨٩

تشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر المكان إحداها بالأخرى.. إنه حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة" (١)

فالخيال إذن "أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع" (٢)

وليس بين الخيال والحقيقة تعارض أو تقاطع كما يظن بعضهم "فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ذلك العالم الدرامي النفسي" (٣) وذلك يعني أن "الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال" (٤)

وهذا ما سبق أن أشرنا إليه من أن الصورة قد تتخلق في الحقيقة كما تتخلق في المجاز، ولكن طالما أنا بصدد دراسة الصورة، فإن درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة" (٥)

إن الشعر يتجه أساساً لمخاطبة "ملكة الخيال" عند الإنسان لا قوته العاقلة (٦) والخيال هو "أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته" (٧)

بل إن أحد النقاد - معلياً من شأن الخيال - يجعله: "عنصراً أساسياً في التصوير، وتعتبر الصورة معرضاً لإظهار قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخيلية" (٨) والخيال يأتي في مقدمة القدرات التي تسهم في عملية الإبداع فهو قوة خالقة مبدعة تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر، كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها، لتغدو مؤهله للروح بما يريده منها" (٩)

(١) أرشبيالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، ص ٥٣

(٢) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤، ص ١٤٧

(٣) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣٦

(٤) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٣٦

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٠

(٦) هـ. ب. تشارلتن، فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،

١٩٤٥م، ص ٤٥

(٧) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٧٣، ص ٢١٣

(٨) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى،

١٩٨٦م، ٣٢٩

ولا يُكتفى من الشاعر أن يؤلف بين المتباعدات فحسب تأليفاً سطحياً، بل يجب أن يتعمق داخل الأشياء - وقبل ذلك يتعمق داخل نفسه - ثم يمزج ذلك كله بمشاعره، فالخيال هو الفضاء الذي ينتقل خلاله الفكر بحرية واسعة ليلتقط أطراف ما يبتدعه من صور، فيضم متناثرها حتى تعود خلقاً جديداً.

ولقد قسم "كولردج" الخيال إلى نوعين: خيال أولي وخيال ثانوي أو شعري، "أما الخيال الأولي فهو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، وأما الخيال الثانوي، وهو الخيال الشعري، فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك إلا أنها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي"^(٢)

ويفرق "ورد زورث" بين الوهم وبين الخيال، فيقول: "فالتوهم يقوم بتعديل طفيف سريع الزوال، وقانونه متقلب مثل أعراض الأشياء ذاتها، كما أن آثاره مفاجئة عابثة، وقد ترابط الأمور اتفاقاً، أما المخيلة فملكة محولة مجردة مانحة وهي توحد وتجمع، ومن ثمّ تشكل وتخلق، وهي لا تعتمد على التعبير والتأثير، ولا تعتمد على الخصائص العابرة البارزة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة"^(٣)

ويحسن أن ننتبه إلى أن "الخيال ليس مرادفاً للإغراب والتوهم والتعمية، وكذلك ليس نوعاً من الشطح أو الضرب في المجهول أو الابتكار في السراب واللاشيء، أو الاعتماد على الوهم الخادع، ولكن الخيال الحق هو المتمسك بالعمق مع الإيحاء في غير غموض ولا سطحية، وتغذيه العاطفة الجياشة في جميع مراحلها ليعبر عن فكرة سليمة"^(٤)

وبالبحث يقرر ذلك لأن السائد في أسواق الأدب الآن - في مذاهب الحداثة وما بعدها - عرض الصور المزدحمة الغامضة التي لا يمكن - بعد جهد جهيد - أن ندرك مراميها، مما جعل هناك انفصلاً بين الشاعر وبين المتلقي، والحق " أن الخيال الخالق البديع في الأدب: شعره، ونثره يبطل تأثيره إن لم يعرض علينا صوراً نفهمها في وضوح كتلك الصور

(١) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا القديمة، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص ٣٠

(٢) عدنان حسين قاسم، المرجع السابق، ص ٦٨

(٣) نقلاً عن: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٥٩

(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٤٤

السريالية والرمزية التي تشبه الزئبق، والتي لا تثبت لأفهامنا، ولا تثير فينا ما ينبغي أن يثيره الخيال من الخواطر الوجدانية"^(١)

ولا يزال الناقد الكبير يقرر المبدأ نفسه بقوله: "إن الشاعر الكبير لا يحتاج بُعداً ولا إغراباً، ولا تغلغلاً في عوالم غريبة، إنما يحتاج إحساساً عميقاً بواقعا وحياتنا وحياة الكون من حولنا وما انبث فيه من أسرار لا خصر لها، وحسبه أن يؤلف من ذلك كله تجربة تجمع أشتاتاً منه في رباط محكم يوثقه خيال حي نشيط يعرضها في خلق جديد، فنقول: إنه خيال رائع بديع"^(٢)

ويعرف أحد النقاد الخيال بقوله: "الخيال هو القوة الموحدة المركبة والطاقة الحية التي تبعث الحقائق من جديد، أو هو الاتحاد بين قلب الشاعر وعقله، وبين مظاهر الحياة في الكون"^(٣)

وحتى لا يشطح الخيال بالمبدع، أو يغالي المبدع في صياغته للصور، فإن النقاد أكدوا على ضرورة تدخل العقل في صياغة الخيال، يقول "كوليردج": إنه "قلما جرب إحساساً خالياً من التفكير، وقلما فكر فكرة خلت من الإحساس، فنشاط القلب والعقل كانا ممزوجين في نفسي إلى درجة عالية"^(٤)

ويؤكد أحد النقاد الفكرة ذاتها بقوله: "فإنني أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ هام شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو إطراح التصنيف المذهبي للشعراء، بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها، ثم الجزم بدور العقل فيها"^(٥)
ثم يتحدث النقاد عن طبيعة الخيال، وكيفية صياغته وتكوينه، "فالخيال - عند الأدباء - يقوم على شيئين: دعوة المحسات والمدركات، ثم بناؤها من جديد"^(٦)

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ١٧٤

(٢) شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص ١٧٥

(٣) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م، ص ١٤٥

(٤) رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٦٣، ص ٤٩

(٥) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩٨

(٦) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ١٦٧

ثم يفصل الناقد نفسه ما أجمله في النص السابق قائلاً: "الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها"^(١)

وينبه أحد النقاد أن "الخيال ينبثق من الانفصال بين الأنا والعالم، من إحساس الشخصية المرضي بحدودها، ومن طموحها الجاد لتخطي حدودها، ومضاهاة العالم، ومضاهاة الجواهر"^(٢)

فمصدر الخيال - كما رأينا - ينبع من الرغبة في الانفصال بين الذات والعالم ورغبة الذات في التوحد مع هذا العالم، وكذلك مصدره أحاسيس الأديب، والرغبة في الوصول للأعمق من معاني الحياة، والخيال توحد وصهر، فهو الذي يجمع المتفرقات ويوحد بينها في تجانس وتلاؤم.

وقد وضع كثير من النقاد شروطاً للخيال الجيد مثل: ألا يتعارض الخيال مع العقل، وأن يؤدي الخيال دوره في التجسيم والتشخيص، وأن يكون ممزوجاً بالعاطفة، وأن يكون خيالياً مبتكراً، وأن يكون في صورة الإيحاء لا التصريح، وأن يتسم بالوضوح والعمق"^(٣)

ويؤمن الباحث أنه يجدر بنا التخلي عن تصنيف الشعراء عند معالجة مسألة الخيال عندهم، فلنجعل من مواجهة النص الأساس في التصدي للعمل الشعري بدلاً من تصنيف الخيال، وتصنيف مبدعيه، فقد ألغى سي دي لويس "الفروق المزعومة بين الخيال الكلاسيكي والخيال الرومانسي، فهي تفرقة مصطنعة، فإن نقاط التداخل بينهما أكثر من نقاط الاختلاف، ويقتبس من الشاعر الرومانسي "شاي" مقولته الكلاسيكية عن الخيال: الخيال هو الوسيلة العظيمة للخير الأخلاقي، ويقتبس من الشاعر الكلاسيكي "سيدني" عبارته

(١) شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص ١٦٧

(٢) غورغي غاتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠م، ص ١٣٣

(٣) راجع شروط الخيال الجيد في:

** محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ٤٤٨

** علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة د٠ت، ص ١٣٠

الرومانسية عن الخيال: وكيف انه يمنح الصورة قوة تتجاوز ما يمكن أن يمنحه الفيلسوف، إذ تصدم القلب وتنفذ إلى سويدائه"^(١)

ويؤكد نفس الناقد على المبدأ ذاته في عبارة قصيرة ودالة في آن: "ليس في الصورة قديم وجديد، وإنما في الصورة أصيل وزائف"^(٢)
فقيمة الخيال "ليست في كونه قديماً، أو حديثاً، وإنما قيمته في أنه يصور الحياة من حولنا في تناسق وترابط وصدق بحيث يأخذ المبدع المتلقين إلى سماوات أرحب، وعوالم أكثر جمالاً"^(٣)

ويقول محمد حسن عبد الله: "حين نرغب في اجتياز تلك المسافة الشاسعة بين الكلاسيكية والسريرية مكتشفين للصورة الشعرية عند فلاسفة وشعراء هذه المذاهب، ومحاولين ربط الصورة باتجاه تحليلها عند النقاد على اختلاف مذاهبهم: العقل، العاطفة، الخيال، الطبيعة، الحقيقة الباطنة، اتحاد الذات والموضوع، الإيحاء الصوتي، التركيب اللغوي، هذه الكلمات هي المحاور الأساسية التي نوقشت على أساسها أهمية الصور في الشعر ومواد تكوينها والغاية التي تتوخاها، وقد يتحرك مركز الثقل من كلمة إلى أخرى في مرحلة أو عند شاعر لتصب في النهاية تحت العنوان الرئيسي: الشعر"^(٤)

واللغة العربية لغة المجاز، وهي غنية ببلاغتها التي تناسب كل العصور، وتزيد الصورة الفنية تأثيراً وعمقاً وإيحاءً، يقول العقاد: "إن اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارات في جوهرها الأصيل"^(٥)

ويعرف عبد القاهر المجاز، فيقول: "المجاز: مفعّل، من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"^(٦)

(١) نقلاً عن: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٩٣

(٢) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، ص ٢٣

(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٤٧

(٤) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٩٤

(٥) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٤٦

(٦) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٥٦

ويعرفه الإمام في موضع آخر بقوله: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز"^(١)

ويفضل عبد القاهر المجاز على الحقيقة: "قد أجمع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلاً، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"^(٢)

وعن السؤال: هل المجاز أبلغ أم الحقيقة؟ يجيب حفني شرف: "يكاد الذين تعرضوا لدراسة الحقيقة والمجاز أن يجمعوا على أن المجاز أبلغ من الحقيقة لما فيه من خيال وجمال تصوير"^(٣)

وفنون علم البيان تزداد أهميتها لأنها "تضم الوسائل الرئيسية التي رسم بها الأسلوب العربي وسنن العربية الصور الفنية"^(٤)
ويقول ناقد آخر: "وعلم البيان يعلمنا كيف نصوغ الصورة الفنية وننوع الأسلوب لتظهر الدلالة المرادة بوضوح"^(٥)

ويقول آخر: "تلتقي أهم التعبيرات البيانية التي تبتعد أكثر من سواها عن الدرجة الصفر للكتابة مع الصورة الشعرية وتجتمع كلها في المجاز والتشبيه"^(٦)
وللمجاز أهمية كبرى لأن موضوعه "ينطوي على أهمية خاصة لعلاقته الحميمة بالتعبير الفني، وارتباطه بأنماط الصورة"^(٧)

والمجاز يوضح الفكرة، ويعمق التجربة "فالاستعمال المجازي يلقي على الصورة ظلالاً وأواناً شتى حتى يجعلها تكاد تنطق بما شحنها به الأديب من إحياءات وعواطف"^(٨)

(١) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص ٣٢٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدّة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٧

(٣) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٧٩

(٤) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٢٦٤

(٥) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، ص ٥١

(٦) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٢٢

(٧) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١١٩

(٨) حفني شرف، الصور البيانية، ص ٧٨

ومن ذلك نصل إلى أن الشاعر مصور ورسام، بل إنه بامتلاكه اللغة، وبامتلاكه الخيال أعظم شأناً منهما، وإلى هذا أشار عبد القاهر: "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يصورها الحذاق بالتخطيط والنقش وبالنحت والنقر فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهداتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنع من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"^(١)

وسوف نفضل القول في الصفحات التالية عن أثر الخيال في الصورة الشعرية عند ابن حيوس "وأول ذلك وأولاه وأحقه أن يستوفيه النظر ويتقصاه: القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة؛ فإن هذه أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام - إن لم نقل كلها - متفرعة عنها راجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها، ولا يقنع طالب التحقيق أن يقتصر فيها على أمثلة تُذكر ونظائر تُعد"^(٢)

أولاً: التشبيه:

النص الشعري يمثل عرضاً لعالم الفنان الذي يمتزج بالدنيا من حوله، فهو يصادف مشاهد ورؤى، ويقابل أصدقاء وأغراباً، ويقراً ويستفيد من تجارب ومشاعر الآخرين، لكنه لا ينقل ذلك نقلاً مباشراً كعدسة التصوير الضوئي، وإنما ينقله ممزوجاً بعواطفه، ونظرته الخاصة، وكل ذلك بعد أن تتبلور رؤيته الخاصة للكون الفسيح من حوله .
والشاعر المبدع تتبدى - من خلال صورته - رؤيته للناس والأشياء بألوان جديدة ورؤى مغايرة، وبطريقة نافذة إلى سويداء القلب لينجح في إيصال رؤيته للمتلقي بطريقة موحية ودالة في آن .

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣١٧

(٢) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص ٢٦

والتشبيه أسلوب من الأساليب البيانية، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، ولعله - هو والاستعارة - من أكثر أساليب البيان دلالة على عقل الأديب وقدرته على الخلق والإبداع.

والتشبيه في اللغة: "التمثيل، يُقال شُبِهُتَ هذا بذاك أي: مثلته به، ويعرفه علماء البيان بقولهم: هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدره المفهومة من سياق الكلام"^(١)

ويعرفه عبد القاهر بقوله: "علاقة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في حكم لها ومقتضى"^(٢)

ويعرفه العلوي بقوله: "التشبيه: أن يُقال هو الجمع بين الشئيين، أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف وشبهها"^(٣)

ويعرفه صاحب الصناعتين بقوله: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وقد جاء في الشعر وفي سائر الكلام بغير أداة التشبيه"^(٤)

ويبين العسكري قيمة التشبيه عند أهل اللغة جميعاً: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية ومن كل جيل ما يُستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان"^(٥)

ويستبعد أحد الباحثين أن تكون هناك صيغة جامعة مانعة لتعريف التشبيه، وذلك راجع لأمرين: "

الأول: أن التشبيه حدث معنوي، والحدث المعنوي ليس شيئاً مادياً محسوساً تدركه الحواس، فتصفه وصف العيان والملامسة والتذوق والشم.

(١) بكرى شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٣٥

(٣) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠م، ج ١، ص ٢٦٣

(٤) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، د٠ت، ص ٢٣٩

(٥) أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص ٦١

الثاني: أن التشبيه - في جوهره - ثمرة مخيلة الإنسان التي يغذيها تباين النفوس، ويشبعها اختلاف البيئات، ويلونها تجدد التجارب، وما إلى ذلك من العوامل المتنوعة التي تتمتع على الحصر والتقليد"^(١)

ولقد كان القدماء يولون التشبيه أكثر عنايتهم "فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت - لدى بعض الشعراء الأوائل - بالبراعة في نظم الشعر نفسه"^(٢) ويقول المبرد البصري: "والتشبيه جارٍ كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد"^(٣)

ويؤكد أحد النقاد الرأي السابق بقوله: "وأما التشبيه فكان الصورة المفضلة عند جميع النقاد تقريباً؛ ذلك لأنهم - من جهة - رأوه اللون الذي جاء كثيراً في أشعار الجاهليين وكلامهم حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد، ولأنهم - من جهة أخرى - لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها"^(٤)

ويبين أحد النقاد سر تفضيل القدماء للتشبيه، فيقول: "والإصابة والمقاربة مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقي بين أطراف التشبيه، لأنهما يرتبطان . في النهاية . بمدى التوافق الشكلي بين الأطراف"^(٥)

ويؤكد ذلك رأي أحدهم: "أهمل معظم النقاد العرب القدامى الاستعارة، لأنهم كانوا اتباعيين، ينصاعون للعقل وأحكامه، والمنطق وقوانينه، فعظم عندهم التشبيه"^(٦)

وأما عن التركيب اللغوي للتشبيه فإنه يقوم "على جزأين يذكران صراحة، أو تأويلاً، ولئن حُذِفَ أسلوبياً أحدهما، فلقد يعد موجوداً من جهة المعنى"^(١)

(١) أحمد مطلوب، وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ١٢٦٧

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ص ١٢٧

(٣) جابر عصفور، المرجع السابق، ص ١٢٩

(٤) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ٤٢

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢١٤

(٦) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص ١٠٧

فالتشبيه يقوم على طرفين لا يتحدان: المشبه والمشبه به، فيظل لكل منهما شخصيته المستقلة، ولذا: "إن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد"^(٢)

والصورة التشبيهية - كجزء من التجربة الشعرية، وكلمح من ملامح شخصية المبدع وفنه - تتنوع أشكالها وتتعدد قوالبها تبعاً لظروف التجربة، والذي يهمنا دائماً الصدق الفني الذي هو الأساس في خلود التجربة ونجاح الصورة.

ويحسن بنا ألا نحاسب المبدع على كم التشبيهات، فاكتمال بنية التشبيه اللغوية "أربعة أركان"، أو اقتصاره على طرفين فحسب، أو ثلاثة إنما يرجع أساساً إلى حالة المبدع النفسية وقت إبداعه وإلى انفعالاته وحرارة عاطفته، ومهمتنا النقدية أن نتتبع الصور ونصلها بأواصر التجربة.

فالباحث لا يهتم بالتقسيمات البلاغية للتشبيه، ولا بالتقسيمات الفلسفية المنطقية؛ لأن " المنهج التحليلي التكاملي في الكشف عن أركان التشبيه، وعرض جوهره، وتجسيد فائدته هو الذي يستطيع أن يقدم لنا الصورة الحقيقية عن هذا الفن، بخلاف المنهج التقريري الشكلي الذي يقف بنا لدى ظاهرة، ويقدم لنا أجزاءه شتاتاً وتفاريق"^(٣)

فإذا انتقلنا إلى شعر ابن حيوس فإننا سوف نتناول التشبيه عنده من خلال السياق، وموضحين البنية اللغوية والصورة التي أتى عليها ودوره في توضيح الصورة الكلية.

يقول الشاعر مادحاً (أنوشتكين الدزيري)، ومبيناً فضله على الشام:

كَمْ بِقَطْرِي دَمَشْقٍ مِنْ قَفْرَةٍ حَصَّ سَاءَ صَارَتْ خَمِيلَةَ خَضْرَاءَ
جَادَهَا مِنْ جَمِيلِ رَأْيِكَ نَوْءٍ قَدْ كَفَاهَا أَنْ تَرْقُبَ الْأَنْوَاءَ
فَجَنَى أَهْلَهَا مِنَ الْمَاءِ مَالاً إِنَّ رِيَّ الثَّرَى يُفِيدُ الثَّرَاءَ^(٤)

فأمير الجيوش الذي حارب الروم وانتصر عليهم، ثم هادنهم، فاستقر السلم في الشام، فتفرغ الناس لأعمالهم مطمئنين، فأصبحت الأرض الجرداء القحط شجرة خضراء زاهية،

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، سوريا، ودار الفكر

المعاصر، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م، ص ٧٢

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ٢١٢

(٣) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٢٤٥

(٤) ابن حيوس، الديوان، ص ١٠

والدور الرئيسي في هذه الصورة كان للتشبيه البليغ في عجز البيت الأول الذي تصورت فيه الأرض القحط فصارت - بفعال الأمير - شجرة خميلة يانعة، ولكن الشاعر لا يقف عند ذلك، بل يتخذ من هذه الصورة التشبيهية أساساً يبني عليه بقية الصور والمعاني، فهذا الخميلة الخضراء أصابها من جميل صنع الأمير مطر، فأينعت واغتني الناس من ورائها، والتشبيه البليغ هو أعلى أنواع التشبيه المفرد لأنه "يُحذف منه الأداة ووجه الشبه، وقد يسميه بعض النقاد: التشبيه التام، أو التشبيه الشرعي"^(١)

ويقول الشاعر مادحاً ناصر الدولة:

عدل كُفَيْتَ به العداة يَضُمُّه عَزَمَ أَقَامَ قِيَامَةَ الأَعْدَاءِ
عَزَمَ إِذَا سَمِعَ العَدُوَ بذكره أَغْنَى غِنَاءَ الغَارَةِ الشَّعْوَاءِ^(٢)

فابن حيوس يبين أثر عدل الممدوح على الرعية، فهذا العدل ضمن للأمير راحة البال بابتعاد الأعداء عنه، وحب الرعية له، وإن لممدوحه قوة عزيمة تغني عن شن الغارات الشديدة. ونلاحظ في عجز البيت الثاني التشبيه البليغ عن طريق المفعول المطلق، فيكفي العدو أنه إذا سمع بعزمه على الحرب أن يحل الرعب بساحته، ويُسمى علماء البلاغة هذا اللون من التشبيه: التشبيه بالمصدر، يقول ابن الأثير: "واعلم أن من محاسن التشبيه أن يجيء مصدرياً كقولنا: أقدم إقدام الأسد، وفاض فيض البحر، وهو أحسن ما استعمل في باب التشبيه"^(٣)

ومنه قول ابن حيوس:

سَأصْبِر صَبْرَ الضَّبِّ والماءِ ذُو قَذَى وَأَمْشِي عَلَى السَّعْدَانِ والذَّلِّ مَرْكَبِ^(٤)
ومنه قوله:

لَصَدَدتْ عَمَّاءُ رُمْتُهُ صَدَّ الحَليْلِ عَنِ الحَليْلِ^(٥)

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٠٨

(٢) الديوان، ص ١٣

(٣) أحمد مطلوب وزميله، البلاغة والتطبيق، ٢٨٤

(٤) الديوان، ص ٣٥

(٥) الديوان، ص ٤٧٠

والم تأمل قصائد ابن حيوس يجد عجباً، فعلى الرغم من الطول الملحوظ للقصائد إلا أن الصور التشبيهية عنده قليلة جداً، فمثلاً قصيدته في مدح علي بن منقذ، وهي القصيدة الثالثة في الديوان، وعدد أبياتها سبعة وأربعون بيتاً لا نجد فيها إلا ثلاثة تشبيهات . وكذلك من الملاحظ أن الشاعر لا يتبع الصورة التشبيهية بصورة تشبيهية أخرى تقويها، أو توضحها، أو تكملها، فيندر أن تقرأ بيتاً فيه تشبيه، ثم تجد تشبيهاً في البيت الذي يليه، ولعل الشاعر سار على ذلك لأنه يظن أنه استوفى المعنى والصورة في بيت واحد، ولا أظن ذلك صائباً؛ لأنه في أحايين كثيرة تكون النفس ظمأى إلى ما يستكمل الصورة التشبيهية التي بدأها إلا أنه يقطع ولا يواصل، ولا يرخي لقريحته عنانها .

وهناك نوع آخر من التشبيه يسميه البلاغيون: التشبيه التمثيلي، وقد سُمي كذلك "لأن وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد"^(١)

وإذا كان وجه الشبه صورة مأخوذة من متعدد، فإن الأمر يحتاج إلى إعمال فكر ودقة نظر، فكلما كان التشبيه كذلك كان أبلغ، وارتفعت به قيمة الصورة الفنية، ولذا وجدنا من البلاغيين مَنْ يُسميه "التشبيه الحاصل بتأول"^(٢)

ويقول أحد النقاد: "إن التمثيل من ألطف أنواع التشبيه وأدقها وأكثرها إعانة على توضيح الفكرة وجلاء المعنى لأن وجه الشبه فيه يقع بين هيئات متعددة"^(٣)

ويبين عبد القاهر سر البلاغة في هذا النوع من التشبيه: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه خاطر ولا يقع في الوهم عند بديهية النظر . ذلك أن مما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم ترده في مواقع الأبصار، وكل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل"^(٤)

يقول الشاعر:

ثَنائي يُنْشِي سَامِعِيهِ كَأَنْتِي أَدِيرُ عَلَيْهِمْ مِنْهُ صَهْبَاءَ سَلْسَلَا^(٥)

(١) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٣٥

(٢) حفني شرف، الصور البيانية، ص ١١١

(٣) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ١٧٨

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٥١

(٥) الديوان، ص ٥٣٧

فالشاعر يفخر بشعره أمام الوزير اليازوري، فيبين أن الناس يرتاحون لثنائه عليهم،
وكأنه قد أدار عليهم خمرًا، فانتشوا لها .

ومنه قول الشاعر متشوقاً لدياره:

أحنُّ لدى المنازل وهي قفرٌ كما حنَّت لدى البوّ العجول
وأشفاقُ الديار وساكنيها كما يشتاقُ صحته العليل^(١)

فالشاعر يحن إلى دياره حتى ولو كانت قفرًا، مثلما يموت ابن الناقة، فتقوم العرب
بحشو جلده قشًا، فتقوم الأم وترضعه وهي مشتاقه إليه، وهي صورة مأخوذة من البيئة العربية
البدوية، وكذلك يحن إلى أهله وأصدقائه مثلما يشتاق العليل إلى صحته، ولا شك أن الشوق
وقتها سيكون صادقاً وعظيماً .
وكذلك قوله:

بدا لا كما يبدو النَّباتُ مِنَ الثَّرى ولكن كما يبدو مِنَ الصَّدْفِ الدُّرُّ^(٢)

وعن بلاغة التمثيل يقول عبد القاهر: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا
جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية
إلى صورته كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف من
قواها في تحريك النفوس لها، ودعا النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار من أقاصي
الأفئدة صباية وكلفا، وقصرت الطباع عن أن تعطىها محبة وشغفا ."^(٣)

وقد اعتبر عبد القاهر الجرجاني التشبيه الضمني فرعاً من التمثيل، فعندما تحدث عن
التمثيل قال: "وعلى الجملة فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي والتشبيه الذي هو الأولى بأن
يُسمى تمثيلاً لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما نجده لا يحصل له إلا من جملة الكلام
أو جملتين أو أكثر حتى إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً كانت الحاجة إلى
الجملة أكثر"^(٤)

ويعلق أحد النقاد على كلام عبد القاهر: "يعطي الجرجاني التمثيل قدراً وافياً من
الأهمية فيعتبره شاملاً لمعظم التشبيهات التي تقوم أطرافها على صور متعددة ويُنتزع وجه

(١) الديوان، ص ٥١٥

(٢) الديوان، ص ٢٤٥

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٠١

(٤) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص ٩٦

الشبه فيها من مختلف هذه العناصر، وفي إطار كلامه عن التمثيل يعطي أمثلة متعددة هي من باب التشبيه الضمني^(١)

والتشبيه الضمني - عند البلاغيين - : تشبيه لا يوضع المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يُلمحان في التركيب^(٢)

ومن أجل ذلك كان التشبيه الضمني أعلى أنواع التشبيه بلاغة لأنه قائم التباعد بين أطرافه، ويحتاج من المتلقي مزيداً من إعمال الفكر وإنعام النظر، ولأنه لا يحدث بين المفردات 'قلا يكون التشبيه الضمني إلا بين صورتين، وكل صورة لا بد أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر، فهو لا يقع إذن بين مشبه ومشبه مفردين، ولعل هذا هو سبب تسميته بـ (التشبيه الجملي) عند (ألبير هنري)^(٣)

يقول ابن حيوس في مديح الوزير الباطلي:

مُعْظَمًا قَبْلَ تَعْظِيمِ الْإِمَامِ لَهُ وَالسِّيفُ يُخْشَى وَيُرْجَى سُلًّا أَوْ عُمدًا^(٤)

فالشاعر المادح مُعجبٌ بالوزير، وهو في سبيل إظهار إعجابه يظهره أمامنا في صورة العظيم حتى قبل اختيار الخليفة له ليكون وزيراً له، ولعل هذه العظمة هي التي جعلت الخليفة يختاره، ويصور ذلك في صورة السيف الذي يُخشى من شجاعته في حال كونه في الغمد أو قد أشهره صاحبه.

ويقول مادحاً ناصر الدولة:

لَا يَجْحَدُنْكَهَا الْحَسُودُ تَجَاهُلًا فَالْصُّبْحُ لَا يَخْفَى عَلَى الْبُصْرَاءِ^(٥)

ومن أقواله في التشبيه الضمني أيضاً:

عَلَوْتُهُمْ خُلُقًا وَخُلُقًا وَهَمَةً وَأَيْنَ وَهَادُ الْأَرْضِ مِنْ صَهْوَةِ السَّمَا؟

ويوضح ابن طباطبا العلوي أن التشبيه قد يجيء على ضروب مختلفة: "والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى،

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١١١

وانظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٧٧، ١٠٣، ١٠٦، ١١٩

(٢) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٤٧

(٣) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١١١

(٤) الديوان، ص ١٩٩

(٥) الديوان، ص ١٩

ومنها تشبيهه به حركة: بطناً، وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض" (١)

فمن تشبيه الحسي بالحسي قول ابن حيوس:

أنت غَيْثٌ إِذَا اعْتَرَى الْأَرْضَ مَحَلٌّ ودواءٌ إِذَا اشْتَكَى الدِّينُ دَاءً (٢)
وقوله:

أَمْوَاتُهُمْ بِالذِّكْرِ كالأَحْيَاءِ وَلِحَيِّهِمْ فَضْلٌ عَلَى الأَحْيَاءِ (٣)
وقوله:

فَمَرَّ كَالسَّمِّ إِسْرَاعاً لوجهَتِهِ إِنَّ هَيْجَ عَنِّ وَإِنْ سِيلَ الْجَزِيلِ حَباً (٤)
ومن تشبيه المعنوي بالمعنوي قول ابن حيوس:

هَلِ العِيدُ إِلَّا أَيامُكَ التِّي ثَمَاتُهُ فِي حُسْنِهِ وَتَنَاسِبُ (٥)
وقوله:

وَأشْتاقُ الدِّيارِ وساكنيها كما يَشْتاقُ صِحْتَهُ العَيْلُ (٦)
وقوله:

وعَجَزُهُم عن أن تُراعَ بِحدِّهم

ومن تشبيه المعنوي بالحسي قول ابن حيوس:

حَسَدٌ كَحَرِّ النَّارِ مُنْذُ عَرَاهُمْ لا زالَ عَصَّاهُمْ بِبَرْدِ المَاءِ (٨)

وقوله:

(١) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى،

١٩٨٢م، ص ٣١

(٢) الديوان، ص ٩

(٣) الديوان، ص ١٥

(٤) الديوان، ص ٢٤

(٥) الديوان، ص ٣٣

(٦) الديوان، ص ٥١٥

(٧) الديوان، ص ٥٥٨

(٨) الديوان، ص ١٥

(٩) الديوان، ص ٣٨

خلائقُ كالماءِ الزُّلالِ وتحتها
وقوله:

واللَّومُ مثلُ الريحِ يذهبُ ضلَّةً
ويزيدُ نيرانَ المحبِّ تضرُّماً (١)

قصيدة كأنموذج للتشبيه

وسوف يقدم الباحث في السطور التالية تحليلاً لقصيدة كاملة من شعر ابن حيوس، وهذا التحليل سيكون لجميع صور القصيدة مركزين على الصورة التشبيهية لإبراز دورها في البناء الفني، وكذلك لبيان علاقتها بغيرها من الصور:

وهذه القصيدة لابن حيوس في مدح أمير الجيوش (أنوشتكين الذبيري)، يذكر هذنته للروم سنة ثمان وعشرين وأربعمائة، تلك الهدنة التي أبرمت بين صاحب مصر آنذاك المستنصر بالله العلوي وبين ملك الروم، وهي قصيدة طويلة تضم واحداً وتسعين بيتاً من الشعر قال فيها ابن حيوس: (٢)

عاذ بالصفح من أحب البقاء
واحتمى جاعل الخضوع وقاء

من أراد من الروم أن يعيش بسلام بادر إلى الهدنة وإلى إعلان خضوعه واستسلامه ليقى نفسه الموت، وقد عبر عن الهدنة بقوله: "عاذ بالصفح" ومحتماً بالخضوع، وكأن الخضوع شيء مادي يقيه، تصوير رائع وتعبير عن الهدنة بصورة فنية رائعة، فقد استخدم ابن حيوس الاستعارة المكنية في بداية البيت وآخره "عاذ بالصفح"، و"الخضوع وقاء" واستخدم الكناية عن صفة: كراهية الموت بقوله: "أحب البقاء" لا الموت، إنما الحياة، فأعطى صورة رائعة لموقف يراه نصراً لهم، وليس ذلك فقط إنما تماذى في الفخر وتوبيخ الروم فقال في البيت الثاني:

فلتئم أمة المسيح طويلاً
كف من يمنع العدى الإغفاء

"فلتئم" توبيخ لهم، فقد "كف" من الذي كان يمنعهم "النوم" لا ليس هناك نوم مع وجود هذا القائد العظيم، إنما "الإغفاء"، انظر اختيار الكلمة "الإغفاء" وما تعطيه من معنى، أنه فعلاً حرص على توضيح المعاناة التي كانت الروم تعانيها من هذا الممدوح، فقد كف عن قتالكم وقتلكم فناموا نوماً طويلاً وعبر بكلمة "طويلاً" على مدة الهدنة فهو نوم طويل، والسبب

(١) الديوان، ص ٥٣٩

(٢) الديوان، ص ١

أنهم كانوا لا ينامون إلا قليلاً خوفاً من هذا الأمير الذي كان يحرمهم الإغفاء إنه ملكٌ تهابه وتخشاه كل الملوك وتسعى إليه لترضيه.

ثم تأتي الصورة التشبيهية البليغة، فكل الملوك تسعى إلى رضائه وتطلبه بكل وسيلة ذلك المريض الذي قاسى وعانى من شدة المرض واحتار فيه الأطباء فهو يطلب الصحة بكل جهد فلقد أتى بمقارنة وصورة قريبة جداً من ذهن السامع أو القارئ صورة ذلك المريض العليل ليزيد بها توضيحاً للصورة ثم يضيف:

ملك يطلب الملوك رضاه مثلما يطلب العليل الشفاء
قسمت راحتاه جوداً وفتكاً في الأنام السراء والضراء

امتداد للصورة، ميزتان اثنتان تميزانه عن غيره، استعمال شكل آخر "المجاز المرسل" في قوله: "راحتاه"، ثم يقول:

ما بهرت العقول يا معجز الآيات إلا لتجمع الأهواء

وكذلك استخدم ابن حيوس المجاز في قوله: "العقول" التي انبهرت به فقد استطاع أن يجمع الكل على اختلاف أهواءهم ومتطلباتهم ورغباتهم على حبه.

ثم يرجع للتذكير بالصفح فيقول:

هدنةً بقت النفوس على الروم فكانوا بشكرها أملياء

ويقول: ما جعلت نفوس الروم باقية هي الهدنة ولولاها لذهبت أرواحهم وفارقتهم، فوجب شكرها من قبل الروم، كانت سبب لحياتهم.

وفي بيت وراء هذا البيت يوضح أن الروم تفهم بطريقة واحدة هي الأفعال:

وإن استعجم المقال فذي الأفعال قد أصبحت به فصحاء

وقد استخدم ابن حيوس هنا الاستعارة فقال: "الأفعال...أصبحت فصيحة" بدل الإنسان

فهو الوحيد الذي يوصف بها، ثم قال:

لم يفد رأيي من يصانع بالشيء رجاءً ن يمنع الأشياء

إنّ الرأي الصحيح هو هذا الرأي الذي يستطيع به أن يوقف الروم على طغيانهم وجبروتهم قتال أو هدنة وصلح عن قوة.

ولتوضيح تلك الآراء غير الصحيحة والتي يقومون بها، قيامهم بتقديم الهدايا، وقد أمنوا بها خوفاً من أنها تمنع الأعداء قتالهم وقد ظنوا عن يقين أنهم فعلوا الفعل الصحيح وأنهم اهدتوا إليه وهذا تلخيص قوله:

أمنوا بالإهداء ما خيف من هذي العوادي حتى لظن اهتداء
ويستمر ابن حيوس واصفاً هذه الأعمال "الإهداء" بأنها "أخذ" وليست هدية "إعطاء"
وإنهم لا يعدونها "لا يعُدّوا" خسراً، إنما الخسارة في رأيهم أثناء اللقاء "وهي الحرب"، فكانوا
يخافون منها وكانوا يغفلوا تلك "الإهداء" و"الإعطاء" دفعاً للحرب، فيقول:

نظر ثبت الممالك فيهم رُبَّ أَخَذٍ تَخَالَهُ إِعْطَاءٌ
لا يعدوا هذي المنائح خسراً إنما الخسر لو عزمت لقاء
وملك الروم لا يريد جزاء، إنما هو تكفيه رضا أمير الجيوش عن هذه الهدنة:
لن يريد الجزاء منك عليها ملكهم حسبه رضاك جزاء
سلّ منه سيفاً على غير الأيام واجتباب نثرة حصداء
ويستمر ابن حيوس مشيداً بهذا الأمير وما قام به وهي "الهدنة" فهي أعظم طب واحداً
عم كل الأعضاء، وهذا الرأي رد العداوة أي عداوة هذا الدين وداداً، وبحلم عفو ملك الأحرار
أي أصبحوا عبيد له بفعل ذلك العمل وبهذا العمل فك الأسرى، وقد أصبحت ملك وتحكمت
بالجيش وحكمتهم برغم أنك لم تجهز للمعركة ذلك الجيش ولم تختَر قائداً للواء أي ولم تعقد
لواء الجيش للحرب، إنما تم كل ذلك بسبب "هدنة" بل أكثر من ذلك بكثير فأقم شامخاً قاهراً
فائزاً بالآراء تقتل الأعداء كل هذا الكلام المختصر في مجموعة أبيات من قصيدته تلك:

يا مبيد الأحقاد أعظم طباً واحد عم نفعه الأعضاء
ويرأي رد العداوة في الدين وداداً واستأصل الشحنةاء
وبعفو أنيل فاستملك الأحرار عفواً واستنقذ الأسراء
حزت حكم الجيوش فيهم وما جهزت جيشاً ولا عقدت لواء
فأقم وادعاً فما زلت بالآراء تفني العدى وتبقي العداء

بل أكثر من ذلك، فعملك أصبح آيات ترشد وتعظ وتهدي:

وعظتهم آياتك اللاني حطت عن رجال الخلافة الأعباء

وكناية عن قوة رأيه قال:

قَتَلَتْ مِنْ دَنَا مِنَ الْحَرْبِ جَهْلًا وَأَخَافَتْ أَخْبَارَهَا مِنْ تَتَاعَى
أَي تِلْكَ الْهَدْنَةَ مَاتَ جَهْلًا مِنْ اقْتَرَبَ مِنَ الْحَرْبِ، وَأَمَا مِنْ بَعْدَ فَقْدِ مَاتَ خَوْفًا مِنْ
أَخْبَارِ "الْهَدْنَةَ" ثُمَّ يَذْكَرُ ابْنَ حَيُوسَ حَادِثَةً لِلتَّدْلِيلِ عَلَى قُوَّةِ مَمْدُوحِهِ، فَقَالَ:

وَكَلَّابُ إِذْ صَبَحْتَهُمْ بِيَوْمٍ أَكْثَرَ الْقَتْلِ فِيهِمْ وَالسَّبَاءِ
بَنُو كَلَّابِ خَيْرٌ دَلِيلٌ لَمَّا فَعَلْتَ فِيهِمْ مِنْ كَثْرَةِ الْقَتْلِ وَكَثْرَةِ الْأَسْرَى وَالسَّبَايَا، وَمِنْ
الْجَانِبِ الْجَمَالِيِّ نَقُولُ: إِنَّ ابْنَ حَيُوسَ لَهُ طَرِيقَةٌ تَلَاخُظُ بَوْضُوحَ فِي كُلِّ شَعْرَةٍ، إِنَّهُ يُعْطِي
صُورَةَ كَلْبِيَّةٍ ثُمَّ يَأْتِي بِصُورَةِ جَزْئِيَّةٍ دَاخِلِهَا أَوْ مَتَفَرِّعَةٌ مِنْهَا وَهَكَذَا، فَمِثْلًا عَلَى ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ
أَعْطَى فِي الْبَيْتِ السَّابِقِ تِلْكَ الصُّورَةَ وَمَا فَعَلَهُ فِي بَنِي كَلَّابِ يُوْضِحُ ذَلِكَ وَيَقُولُ تَمَّ ذَلِكَ عَنِ
طَرِيقٍ أَنَّهُ ذَهَبَ لَهُمْ فِي طَرِيقِ تَخْلُوعِ الْأَشْيَاءِ الَّتِي تَحْجِزُهُمْ مِنْ أَنْ يَنْظُرُوا إِلَيْهِمْ إِنَّمَا ذَهَبَ
إِلَيْهِمْ بِجَيْشِهِ غَيْرَ مُسْتَعْمَلًا أَي شَيْءٍ يَسْتَرَهُمْ حَتَّى يَصِلُوا إِلَى عَدُوِّهِمْ، إِنَّمَا ذَهَبُوا إِلَيْهِمْ وَهُمْ
يَمْشُونَ "الْبِرَاحَ" دُونَ سِتْرٍ إِلَى عَدُوِّهِمْ، فَيَقُولُ: إِنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَحَارِبَ الطَّارِدَ مِنْ لَا
يَسْتَطِيعُ مُوَاجَهَةَ الطَّرْدَاءِ، وَفِي ذَلِكَ عِنْدَمَا قَالَ:

فِي كَمَاةٍ تَمْشِي الْبِرَاحَ إِلَى الْمَوْتِ إِذَا دَبَّتِ الْكَمَاةُ الضَّرَاءَ
كَيْفَ يَقْوَى عَلَى مُحَارِبَةِ الطَّارِدِ مَنْ لَا يُوَاجِهُهُ الطَّرْدَاءَ
وَيَقُولُ: كَانَ فِي تَقْدِيمِ قَبِيلَةِ بَنِي كَلَّابِ "عَامِرٌ" إِطْرَاءً لَكَ وَقَدْ أَحْسَنُوا بِمَا فَعَلُوا مِنْ تَقْدِيمِهِمْ ذَلِكَ
وَقَدْ اسْتَعْمَدَ الشَّاعِرُ كَلِمَةَ "عَامِرٌ" عَلَى سَبِيلِ الْمَجَازِ وَهُوَ يَرِيدُ قَبِيلَةَ "بَنُو عَامِرٍ":

كَانَ إِقْدَامُ عَامِرٍ لَكَ إِضْرَاءً وَقَدْ أَحْسَنُوا هُنَاكَ الْبِلَاءَ
وَبَعْدَ ذَلِكَ يَسْتَخْدِمُ الشَّاعِرُ أُسْلُوبًا آخَرَ وَهُوَ التَّعْجِبُ وَذَلِكَ لِيُزِيدَ مِنْ انْتِبَاهِ السَّامِعِ أَوْ
الْقَارِئِ إِلَى مَا يَرْمِي إِلَيْهِ، فَيَتَعَجَّبُ مِنْ ذَلِكَ الْقَائِدِ الَّذِي حَازَ عَلَى كُلِّ أَلْقَابِ النُّصْرِ وَهَلَّلَ
وَكَبَّرَ لَهُ غَيْرُهُ بِأَنَّهُ فَاتِحٌ وَذَلِكَ كُلُّهُ بِسَبَبِ تِلْكَ الْهَدْنَةِ فَاعْتَبَرْتَ نَصْرًا وَفَتْحًا أَضْيَفَ إِلَى
فَتْوحَاتِهِ كُلِّ ذَلِكَ التَّهْلِيلِ وَالْمَكَانَةَ الْعَالِيَةَ وَالْفَخْرَ بِالْفَتْحِ وَالنُّصْرِ كُلِّ ذَلِكَ وَهُوَ لَمْ يَذْهَبْ وَلَمْ
يَشَاهِدِ الْمَعْرَكَةَ أَي حَازَ كُلَّ ذَلِكَ بِالْهَدْنَةِ فَقَطْ فَيَقُولُ فِيهِ:

عَجِبًا لِلَّذِي حَوَى مَفْخَرَ الْفَتْحِ وَلَمَّا يَشَاهِدُ الْهَيْجَاءَ
فَأَقَامَتْ وَلَوْ أَقَامَتْ عَلَى السُّخْطِ لَجَاءَتْ فِي أَهْلِهَا شَفْعَاءَ
حِينَ رَأَوْا السِّيُوفَ لَمْ تَغْنِ شَيْئًا أَعْمَدُوهَا وَجَرَدُوا الْآرَاءَ

وقد فعلوا ما فعلوا عندما أيقنوا أن المعارك ليست الحل ولا تغني عنهم شيئاً "رأوا السيف" التجأوا إلى الهدنة، وقد استخدم ابن حيوس شكل بلاغي في توضيح تلك الصورة، استخدم الكناية "رأوا السيف" وهنا كناية عن الحرب، واستخدم أيضاً الاستعارة وهي "جردوا الآراء" ثم قال:

رهبوا أن يكون حريك للملك	انتهاءً فاستعطفوك ابتداء
وأناخوا بكل المنى حين ألفوا	في يدك الآراء والإجراء
فسقيت المنى من الأمن رياءً	وركزت القتا اللدان ظمء
هبك أعطيتهم أماناً أعديت	إلى أشرف الخلال العطاء
منةً علمت ذوي البخل الجود	وسنتت للعادمين الوفاء
فعلوا ما حباك مجداً فلم أدر	اعتماداً أتوه أم إخطاء

كل هذه الأبيات تكاد أن تعطي صورة واحدة كبيرة بداخلها أجزاء تعطي كل منها صورة مستقلة عن الأولى، ففي مجملها تتكلم عن الهدنة، وبتفصيلها تتكون صور أخرى بداخلها فقال: "رهبوا" وهي كلمة تحمل معنى الرهبة والخوف من شيء ذلك هو المظفر أمير الجيوش فقد خافوا أن يكون حريك لهم ولملكهم انتهاء لهذا الملك لذلك سارعوا إليك للهدنة وطلب عطف دون حريك، وقد استخدم محسنات بديعية لتزيين البيت، فقد استخدم لفظتي "انتهاءً" و"ابتداءً"، مع استخدام شكل بلاغي آخر وهو الاستعارة في البيت الثاني حينما قال: "وأناخوا" وهي تستعمل للجمال إذا أرادوها أن تنام أو أن تجلس، أي أوقفوا بك الموت القادم إليهم بتلك الهدنة، ذلك عندما رأوا أن كل ما يتمنوه وكل ما يخافون منه عند هذا القائد، وفي لقطة سريعة يصور ابن حيوس أن ذلك كله تم بسرعة وها هو هذا القائد يرد على أمانهم وكأنه كان يعرف ما يدور بخلداهم، فقام مباشرة بعمل وهو أمنهم وزاد على ذلك بأن رعاهم حتى يحققوا ما تمنوا فأبعدت الرماح والسلاح التي كانت ظمء لدمائهم وقد كرر الاستعارة كما رأينا في البيت الثالث مع استعمال "رياً" وتطابق تلك الكلمة مع "ظمء".

ثم قال: "هبك" هب أنك فعلت ذلك وأنت فعلت ذلك فعلاً بإعطاء أماناً فقد فعلت أحسن الخلال بإعطائك إياهم الهدنة، وهي عطية "منةً" عملت البخلاء كيف يكون العطاء وأيضاً أول مرة تحصل فبينت لغيرك كيف يكون الوفاء، وقد تعلم أولئك الملوك منك ذلك "فعلوا" ما

زادك مجدداً، وهنا وصف لحالهم بعد أن تعلموا منه كيف تكون حسن العادات والمعاملات فأقدموا على عمل زاد الممدوح مجدداً حين:

حين فكوا أسرى فأحرزت أجراً
فلهذا أطلقتهم من إيسار الخوف
وأناالوا وفراً فحزت ثناء
بعضاً مناً وبعضاً فداء
جعلت في إيسارك الطلقاء
فاشكر الآن للمساعي اللواتي

ولتقريب تلك الصورة استخدم ابن حيوس الاستعارة في أكثر من مكان "فحزت ثناء" و"إيسار الخوف" "فاشكر للمساعي" كل ذلك لتوضيح هذه الصورة التي استخدم فيها ابن حيوس ألفاظاً سهلةً ومعنى قريب، ثم قال:

وإذا رمت غايةً بعدت نيلاً
لو تيممت أرض خفان يوماً
أخذت الظبي بها كفلاء
لأحلت الزئير فيها عواء

في هذين البيتين تصوير رائع، فبعد أن أوضح أن الممدوح لا تصعب عليه غاية، وإن أرادها حتى وإن بعدت أعد ما جعل تلك الغاية الهدف قريب أعد الرماح والسيوف، والسلاح كاملاً كان كفيلاً أن يضمن له تحقيق تلك الغاية حتى أنك "وهنا تشبيه تمثيلي" لو أردت الأرض المشهورة بكثرة الأسود "أرض خفان" لو توجهت إليها لأصبحت تلك الأسود ذئاب وهذا إن دل على شيء إنما يدل على قوة بأس ممدوحه، وهو يريد أن يقول أنه لا توجد أرض حتى وإن كان بها جنداً مشهورين وكأنهم أسود لو أردتها لكانوا ذلك الجنود الأقوياء أصبحوا أدلاءً، وإنهم لأطاعوك في كل ما تأمرهم به "عطفوا دهرهم بعطفك"،

عطفوا دهرهم بعطفك علماً أنه لن يشاء حتى تشاء

بل أضاف شيئاً آخر على طاعة هؤلاء كأنهم وجهوا دهرهم لما تريد أنت رغم أن

المتعارف عليه عندك وعندهم أن الدهر يآتمر بأمرك "لن يشاء حتى تشاء"

فقد بث ابن حيوس الروح في العصر وجعله يسمع ويستطيع باستخدام الاستعارة مرتين

في البيت "عطفوا دهرهم" لن يشاء، فهؤلاء كانوا:

عرف الناس منهم الحزم قدماً
لم تنزل تقهر العدى فلهذا
فلهذا سموهم حكماً
كلما أنجبوا استزدت سناء
فما يربحون إلا العناء
يحرزون المدى وتذهب بالحمد

ويستمر ابن حيوس ذاكراً خصال أولئك النفر الذين كانوا أسود فيقول إنهم عرف الناس منهم الحزم في اتخاذ القرار والقوة في المضي "الحزم قدماً" لذلك أسموهم "بالحكماء" ولكن أين لهم ذلك فأنت بقهرك العدو زاد نورك وعلا شأنك فكل عملهم وإن بدا لهم إنهم "أنجَبوا" فقد ترفع اسمك عنهم علواً كثيراً فما زاد ذلك من تعبهم وما زاد ذلك إليك إلا رفعة فتراهم يحمدون أفعالك، وينتقل ابن حيوس إلى الممدوح مرة أخرى فيشبهه بالسيف:

أَيُّ حَيْفٍ وَوَلِخْلَافَةٍ سَيْفٍ تَسْتَمِدُّ السَّيُوفُ مِنْهُ الْمَضَاءَ
فَلْتَفَاخِرْ بِحَدِّهِ بَعْدَ عِلْمٍ أَنْ صَفَّوْا الْحَيَاةَ مِمَّا أَفَاءَ

ففي البيت الأول يشبه بالسيف وليؤكد ذلك أضاف للتشبيه استعارة فنراه نوع في تقريب تلك الصورة باستخدامه ذانك النوعين من الأشكال البلاغية وتلك تبين لنا ازدحام الصورة في البيت على عادة شعراء عصره المولعين بذلك، ثم قال: "فلتفاخر" بقوة مضاء هذا السيف "بحده" لأن هذه الحياة وما فيها من عيشة صافية ذلك مما تركه هو لنا، وفي التفاتة يوجه الحديث إلى الممدوح فيقول له:

مَا تَخَلَّفْتَ عَنْ صِلَاحٍ لِهَذَا الدِّينِ مَذْظَلَّتْ تَخْلَفُ الْخُلَفَاءَ
رَقَّتْهُمْ بِالْإِبَاءِ وَالنَّصِاحِ فَالْآبَاءِ مِنْهُمْ تَوْصِي بِكَ الْأَبْنَاءِ
وَأَنْبَتَ الْغَنَى لَهُمْ عَنْ جَمِيعِ الْخَلْقِ قَدْ صَادَفُوا لَدَيْكَ الْغَنَاءَ

فالشاعر يعتبر أن ممدوحه من الخلفاء "وفي ذلك لمحة إلى المذهب المتبع في الدولة الفاطمية" "مذ ظلت تخلف الخلفاء" وأنت موجود من ذلك الوقت الخليفة الغائب في نظر الباطنية فقد أذهلتهم بالسمو والرفعة في المكانة والشموخ والعزة في الوصف "رقتهم بالإباء" ذلك أبهرهم، فالآباء توصي أبناءها بمكانتك وبمعدك.

وقد استخدم ابن حيوس لإظهار الصورة في الأبيات السابقة الجناس في كل من "تخلفت" و"تخلف" في البيت الأول وكذلك "الغنى" و"الغناء" في البيت الثالث، وفي صورة تشبيهية قوية جداً يقول:

تَوْقَدُ النَّارُ فِي الظَّلَامِ وَلَكِنْ لَيْسَ يَجْلُو الْهَزِيعُ كَابِنَ ذِكَاةٍ
مَا سَبَقَ الْكِفَاةَ فِي الْأَمَدِ الْأَبْعَدِ إِلَّا لَتَعْدَمِ الْأَكْفَاءُ
خَابَ رَاجِي الْعُلُوِّ يَا عَضُدَ الدَّوْلَةِ مَذْ أَحْرَزْتَ يَدَاكَ الْعِلَاءَ

يقول: في الليل وفي شدة الظلام توقد النار لإجلاء الظلام ومهما أوقدت من نار لطرد ذلك الظلام فإنه يطرد لوقت قصير ومسافة قصيرة ولكن إذا جاء الصباح فإن ذلك الظلام يتلاشى وبسرعة، ومن خلال هذا البيت يريد أن يقول الشاعر إن كثيراً من الملوك في الأرض وكثيراً من القادة وكلهم ليسوا مثلك، كما أن من يوقد النار ليس مثل الصبح وفي البيت الثاني يقول: إنك ليس لك أحد كفواً لك لهذا السبب بدت الإكفاء وقد خاب كل من كان يرجو العلو لأن العلو أحرزته أنت في البيت الأخير، ثم يقول:

ولمن يبتغي عقوقك ظن عودته صفاتك الإكفاء
من بغى أن يعز سلماً وحرماً فليقارع قراعك الأعداء
يا أمير الجيوش لا عدمت منك أميراً يستخدم الأمراء

ومن ظن أنه يريد أن يخرج عن طاعتك والتي رمز لها بلفظة "عقوقك" والعقوق للوالدين إن من يخرج عن طاعتك كأنه خرج عن طاعة والديه فقد تعود أن يلقي الإخفاق بسبب الصلد والعنف الذي يواجهه من قبلك، فمن يريد أن تكون له العزة في السلم وفي الحرب فليقارع الأعداء كقراعك، واستخدم ابن حيوس في ذلك أيضاً التشبيه البليغ، والبيت الثالث يضمنه دعوة بالبقاء على الدوام فأنت كل الأمراء عبيد لك، فلتبق لنا أميراً ثم يقول:

فإذا ما الأصحاب خامت عن الأرياب كانوا بسيفه عتقاء
أنت غيث إذا اعترى الأرض محل ودواء إذا اشتكى الدين داء
فضت حتى على التراب نولاً وفككت العناية حتى الماء

وفي صورة تشبيهية بليغة حذف فيها الأداة يصور ممدوحه بأنه غيث "أنت غيث" تشبيه بليغ مع صورة أخرى تشبيهية أيضاً، وأنت دواء، تشبيه بليغ أيضاً مع صورة ثالثة ولكنها استعارية "اشتكى الدين" ازدحام للصور في بيت واحد، بل ممدوحه تعدى ذلك فهو أكثر من حبات الرمل، وذلك صورته في صورة استعارية أيضاً فقال: "فضت" والإفاضة للماء وأيضاً تحكمت حتى الماء بافتكاكك من العداء "عين بردى" ثم ينتقل من هذه الصورة التي جاءت عرضاً إلى الحديث والتعمق في تلك الصورة، فكثرة الماء في هذه العين جعلته يشك بأن هذا الماء ليس من عين بل هو بحر، فتأتي صورة أخرى وهي تشبيه عزمه بالسيل فيقول: لم نكن نعرف أن في العزم قوة السيل، تذهب الجبال فيه "جفاء"، فكل هذا أو أكثر نلاحظه في أبياته هذه:

أفعيناً حفرت أم هو بحر
لم نخل قط أن في العزم سيلاً
فمن الناس من يقول تعالت
ومن الناس قائل ليس يستنكر
أثر سوف تنقض حقب الدهر
ولم تستطع له إخفاء

ويختتم هذه الصورة بنتيجة طبيعية عنده وهي أن هذا سيبقى أثراً على مر الزمان يتدارسه من جاء بعدك وتقف لهذا المنظر الملوك ناظرة عاجزة فالملوك رأت من قديم وجوب عمل ما عملت ولكنهم وقفوا عاجزين عن أن يفعلوا شيئاً:

قد رأت رأيك الملوك وعجزاً
لأفضت الأمواه حتى لخيال الصيف
كم بقطري دمشق من قفرة حصاء
حادها من جميل رأيك نوعاً
فجنى أهلها من الماء مالاً
إن ري الثرى يفيد الثراء

كم أرض قفرة بدمشق صحراء جرداء أصبحت جنة خضراء وذلك بفضلك ومن جميل رأيك أصابها المطر من يدك جعلت تلك الأرض تستغني عن أن تنتظر السحب والرياح ماذا تفعل بها فجنوا أهلها من ماء يديك مالاً أغناهم عن ماء المطر وانتظارهم للمطر وتركوا الانتظار لغيرهم فليمشوا وليتحسسوا الماء من السحاب.

فليشم غيرنا السحاب فقد
نعمة عمت البلاد وأخرى
أنشأت في الأرض ديمة وطفاء
في ابن سيف قد عمت الأحياء

ثم قال:

فانكفا مطلقاً ولو غيرك الطالب
وإذا الخطب طال في دفعه الخطب
منه في عدي قد جعلت الغماء
عظمت موقعاً ومازلت بالآلاء

فقوله: "نعمة عمت البلاد" وهي عين "بردى" وأما قوله: "وأخرى... عمت الأحياء" إشارة إلى الأعداد الكبيرة من الأسرى التي اشترطها المستنصر بالله العلوي صاحب مصر على

ملك الروم والتي تقدر بحوالي خمسة آلاف أسير، عمت الأحياء، ويسترسل ابن حيوس في تصوير ذلك الموقف فقال لو غيرك طالب بإطلاقهم "لطل ثواء" إقامتهم طالت فالزمن يسمع كلامك فيقول حتى "الخطب" الأولى وهي المصائب، حتى المصائب لو طالت، وصعب على الزمن "الخطب" الثانية" دفعتها بإيماء بإشارة، فهذه مئة وعطية فاقت كثرة النعم، ومازالت النعم تتزايد كل يوم:

كل يوم تسدي إليهم يداً بيضاء	تلوى بأزمة سوداء
فتغمد سميته منك بالرأفة	والعفو محسناً إن أساء
ملحقاً بالإحسان معناً بكلب	ليكون الحيان فيه سواء

وعلى عادة شعراء عصره تكثر المحسنات البديعية فيستعمل اللفظة أكثر من مرة في البيت مثل كلمة "الندى" فيقول:

قد أصم الخطوب من حيث نادى ملك بالندى يجيب النداء

ويستمر في تعديد أفعال هذا الملك الذي في نداءه أصم الخطوب جعلها صماء لا تسمع من قوة صوته فهذا الملك يجيب من ناداه بالخير "الندى" وقد استعمل الاستعارة هنا في قوله "أصم الخطوب" فالصمم يصيب الإنسان والكائن الحي والخطوب شيء معنوي ولكنه يظهر قوة ممدوحه بث فيها الحياة وجعلها تسمع فتطيع وتخاف الخطوب من ممدوحه، ويقول بعدها:

فتدارك حشاشة لم تدع منها	صروف الزمان إلا ذمءاء
وإن استنفذت جرائمه الرحمة	فاصفح حمية وإباء
ليس ذلك الملك راضياً إن ترى الروم	لعرب من بعدها خفراء
خلفتك الملوك فيهم ولكن	مثلما يخلف الظلام الضياء

يقول: إن "استنفذت جرائمه" أي الزمان فاصفح حمية قبلية وإباء "وبعزة"، ومن ثم تأتي صورة تشبيهية رائعة حيث شبه ممدوحه في خليفة الملوك مثلما يخلف الضياء الظلام، أي بمعنى كالذين سبقوك ملوك وأنت خلفت أولئك الملوك ولكن عملك وملكك ومملكته تختلف عليهم كلياً، كما يأتي الضياء بعد الظلام، وما في النهار من سعى وأمن ودفء... الخ، أتت مقارنة مع من سبقك من الملوك.

ثم وفي إشارة إلى الأثر الباطني في شعره يقول:

لم تنزل مبدعاً فلم أدر إلهاماً
أم صار السمو قسمك من علم
فتجاوز ركوب جرد المذاكي
ميزتك الأفعال عن عالم الأرض
عرفت الإعجاز أم إحياء
من قبل آدم الأسماء
أنفأ منه وامتنط الجوزاء
فلا غرو أن تنال السماء

ثم ينتقل الشاعر إلى نفسه واصفاً ما غمر به أمير الجيوش من جود حتى يشبه وجوده
قبل أن يأتي إلى أمير الجيوش وبعد أن أنعم بقربه فيقول: "غير ملوم تارك الرشح" ويقصد لا
يلام من يترك قطر الماء إذا وجد الماء المنهمر "من أصاب الرواء" الماء العذب المتدفق
الكثير، ويتمنى دوام عيشه في جناب أمير الجيوش إلى أن يقول: فوقانا بك الله المصائب
هذا ما أجمله في آخر هذه القصيدة:

غمرتني آلاء جودك حتى
فرفضت الورى وغير ملوم
دام عيشي في ذا الجناب هنيئاً
حسنت في العيون مرأى مساعيك
خلق الله فيك ما شئت فضلاً
قد ملأت الأرض العريضة عدلاً
فوقانا الأسواء فيك جميعاً
لم تدع لي في العالمين رجاء
تارك الرشح من أصاب الرواء
فليدم في ذراه شعري هناء
وطابت بين الورى أبناء
فليقل كل مادح ما شاء
فملاً أهلها السماء دعاء
من وقانا بقربك الأسواء

كانت هذه إحدى القصائد التي قالها ابن حيوس في مدح أمير الجيوش أنوشتكين
الذريبي، والذي لازمه ابن حيوس طوال حياته، وهذه القصيدة تبين شعر ابن حيوس في هذا
القائد ليس إلا ولم تختار هذه القصيدة بأنها الأفضل كما اختيرت القصيدة الثانية والتي عدها
محقق هذا الديوان بأنها أحسن قصائد ابن حيوس، وذلك مما سوف نلاحظه إن شاء الله عند
الحديث عن الشكل الثاني من الأشكال البلاغية وبالتحديد في القصيدة المختارة هناك .

والملاحظ هنا قلة الصورة التشبيهية بصورة كبيرة، فالقصيدة واحد وتسعون بيتاً، ليس
فيها سوى تسعة تشبيهات فحسب، والأمر الآخر أن هذا الشاعر كثيراً ما يعتمد على الصور
الحقيقية، أي التي تتخذ من الحقيقة أساساً لها دون اعتماد على الخيال، ولا شك أن القادر
على صياغة الصورة الحقيقية هو الشاعر المقتدر .

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور التشبيهية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية: (١)

أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع التشبيه	عدده	نسبته
التشبيه المفرد	١٦٣	%٤٠,٨
التشبيه التمثيلي	٩٦	%٢٤
التشبيه الضمني	٧٢	%١٨
التشبيه البليغ	٦٨	%١٧,٢
المجموع	٣٩٩	%١٠٠

ومن قراءة هذا الجدول وصل الباحث إلى:

أولاً: الصورة التشبيهية قليلة بصفة عامة عند ابن حيوس، فعلى الرغم من ضخامة ديوانه المكون من جزأين يقعان في ستمائة وسبعين صفحة، لم يعثر الباحث - بعد جهد - إلا على ثلاثمائة وتسعة وتسعين تشبيهاً، وهو عدد قليل بالنسبة لضخامة ديوان ابن حيوس وطول قصائده.

ثانياً: غلب على صور التشبيهية صورة "التشبيه المفرد" وهو التشبيه باستخدام الأداة، وغالباً يُذكر فيه وجه الشبه، ولذا اعتبره البلاغيون أقل أنواع التشبيه بلاغة لأنه أكثرها وضوحاً، ويبدو أن الشاعر لم يكن يريد كد ذهنه فلجأ لهذه الصورة البسيطة من صور التشبيه، أو لأنه كان شاعراً مطبوعاً فلم يتمهل في رسم صورته.

ثالثاً: سبق التشبيه الضمني التشبيه التمثيلي على الرغم من أنه أصعب في صياغته ويحتاج إلى مهارة واقتدار في بنيته، ولعل السبب - عندي - هو رغبة ابن حيوس المحمومة في صوغ الحكمة، والتي كانت من مظاهر اقتدار الشعراء وقتها.

(١) راجع جدول إحصاء الصور التشبيهية، ص ٩٠

رابعاً: جاء بعد ذلك التشبيه التمثيلي، وهو أيضاً يحتاج إلى جهد في بنائه فنياً، ثم تلاه -
أخيراً - التشبيه البليغ، وهو وإن عدّ البلاغيون صورة من صور التشبيه المفرد، إلا أنه
أعلى منها بلاغة لأنه قائم على حذف الأداة ووجه الشبه.

ب - جاءت الصورة التشبيهية في شعر ابن حيوس - في أغلبها - مفردة، بمعنى أنه
يستوفي صورته في بيت واحد، وقليلة في شعره هي الصور الممتدة والتي تتناثر فيها
الصور وتتابع.

ج - يُغرم ابن حيوس بأبيات الحكمة ولعلها السبب في قطع صورته التشبيهية وعدم
استمرارها وإطالتها.

د - يذكر ابن حيوس في صورته التشبيهية ما يزيد الصورة جلاءً ووضوحاً، فبعد أن يعرض
الصورة التشبيهية يتبعها بشرح لأحد ركنيها: المشبه، أو المشبه به مما يعمق أثرها في
نفس المتلقي.

هـ - تتشابه وتتكرر الصور التشبيهية عند ابن حيوس - وسنعرض لذلك عند الحديث عن
المعجم الشعري له - ولعل السبب - في رأي الباحث - أنه لم يتقلب في فنون الشعر
وأغراضه، وإنما غلبت عليه قصيدة المديح، فمن أجل ذلك نجد تكراراً في صورته
التشبيهية.

وسوف يعرض الباحث في الصفحات التالية جدولاً بإحصاء صور ابن حيوس
التشبيهية:

م	البيت الذي ورد فيه التشبيه	نوع التشبيه	ص
١	ملك يطالب الملوك رضاه	تمثيلي	٤١٢
٢	لو تيممت أرض خفان يوماً لأحلت الزئير فيها عواء	ضمني	٧

٣	توقد النار في الظلام ولكن	ليس يجلو الهزيع كابن ذكاء	تمثيلي	٨
٤	أنت غيث إذا اعترى الأرض محلّ	ودواء إذا اشتكى الدين داء	بليغ	٩
٥	فضت حتى على التراب نوالاً	وفككت العناية حتى الماء	تمثيلي	٩
	أفعيناً حفرت أم هو بحر	بان لما كشفت عنه الغطاء		
	لم نخل قط أن في العزم سيلاً	تذهب الراسيات فيه جفاء		
٦	خلفتك الملوك فيهم ولكن	مثما يخلف الظلام الضياء	مفرد	١١
٧	وتحكّم الأيام منذ ردها	عن جورها كتحكّم الأسراء	مفرد	١٣
٨	عزم إذا سمع العدو بذكره	أغنى غناء الغارة الشعواء	بليغ	١٣
٩	ولقد أعدوا للخطوب صوارما	ليسوا وأنت إذا عدت بسواء	ضمني	١٤
١٠	تذكى مصابيح الظلام علالة	أبدأ وما يجعلوه كابن ذكاء	ضمني	١٥
١١	ما غيظ من يبغي محلك صلة	إلا كغيظ ضرائر الحسناء	تمثيلي	١٥
	حسد كحر النار منذ عراهم	لا زال غصهم ببرد الماء		
١٢	أمواتهم بالذكر كالأحياء	ولحيهم فضل على الأحياء	مفرد	١٥
١٣	وأرى مشبهكم بأهل زمانكم	كمشبه الإصباح بالإمساء	تمثيلي	١٦
١٤	ولأنت في الرؤساء غير مطاول	وكذلك ابنك في بني الرؤساء	مفرد	١٦
١٥	فليعل أبناء الملوك كما حوى	أسنى الحباء وعد في الحياء	مفرد	١٧
١٦	فاجعله مثل الشمس ينفع وقعها	وضياؤها ومكانها متنائى	مفرد	١٨
١٧	فتمل من وشي القريض ملابساً	طرزتها بجلالة وعلاء	بليغ	١٩
١٨	سأملأ الأرض من شكر يقارن ما	أوليتني رضي الشانيك أو غضبا	بليغ	٢٢
١٩	في الممحلات غمام لا يقال ونى	وفي الحروب حسام لا يقال نبا	ضمني	٢٣
٢٠	فمرّ كالسهم إسراعاً لوجهته	إن هيح عن وإن سيل الجزيل حنا	مفرد	٢٤

٢٤	تمثيلي	فإن دعاه وفاءً عاود العرب	٢١	ويشبه الترك إقداماً ومحميةً
٢٤	ضمني	تروع السرب لما عارض السربا	٢٢	وخوفوا الناس فارتاعت ملوكهم
٢٥	بليغ	أمضى من المرهفات والباترات شبا	٢٣	فأنتما فيه سيفاً عصمة وردى
٣٠	بليغ	طمّت وأعاليتها نجوم ثواقب	٢٤	أسافلها في أبحر من أكفكم
٣١	ضمني	ذوات نفارٍ وهي فيكم ربائب	٢٥	تظل المعالي في سواكم غرائباً
٣٣	بليغ	تماثله في حسنه وتناسب	٢٦	هل العيد إلا بعض أيامك التي
٣٤	تمثيلي	تجىء كما جاء الجهام وتذهب	٢٧	ولم يبق مما كان إلا بقية
٣٥	مفرد	وإن لام فيها عاذل ومؤنب من الصد تسبى أو من الهجر تسلب	٢٨	مواصلة كأحلام نائم دنا بعدها من قربها فكأنها
٣٥	بليغ	وأمشي على السعدان والذل مركب	٢٩	سأصبر صبر الضب والماء ذو قذى
٣٥	مفرد	يراع به ليث الشرى وهو أغلبُ	٣٠	وكل فتى كالخيزرانة دقةً
٣٥	مفرد	فظل على أحداثه يتعتب صلاً كما يلتذ بالحك أجرب	٣١	ولست كمن أنحى عليه زمانه تلذ له الشكوى وإن لم يقدر بها
٣٨	بليغ	يلوذ بها الراجي وناديك مكتب	٣٢	فأحرزتها طفلاً فمهدك كعبة
٣٨	مفرد	من العزم والإقدام نار تلهب	٣٣	خلائق كالماء الزلال وتحتها
٣٩	ضمني	وأتيت صبراً لم ينله المهلب	٣٤	ثبت ثباتاً لم يكن لابن مسلم
٤١	ضمني	فمن أجل ذا فيها خبيث وطيب وما يستوي فيها علي ومرحب	٣٥	وبين اللهى والواهيها تناسب كذا البأس في أهل الغناء مقسم
٤١	ضمني	لمرتادها لكن صدرك أرحب	٣٦	عدلت إليك والبلاد رحيمة
٤١	ضمني	وتحسبه من عذره حين ينسب	٣٧	إذا صاغ مدحاً خلته من مزينة

٤١	بليغ	لساني ولكن بالمسامع تشرب	قواف هي الحمر الحلال وكأسها	٣٨
٤١	مفرد	بما ضُمَّتْ من بارع الحمد يثلب	إذا أنشدت ظل الحسود كأنه	٣٩
٤٤	مفرد	منه الكسي والعتاق القب والقبب تجني السلامة من حديه والعتب	كأنما التبر بحر فاض فاغترفت وكل ماضٍ تدين المرهفات له	٤٠
٤٦	تمثيلي	تسمو تميم بن مر حين تنتسب	تسمو الإمارة إذ تعزي إليك كما	٤١
٤٨	مفرد	إلّا كما ذخرت من مائها الحب	ولست تذخر مما أنت كاسبه	٤٢
٤٩	مفرد	كما لمعترها من بذلها نشب وما حمت كعرين الليث مجتنب	يد لمعترها من منعها حرم نوالها كهتون الغيث منتجع	٤٣
٤٩	مفرد	ووجهه كهلال الفطر مرتقب	أنى وأوبته للصوم موجبة	٤٤
٥١	ضمني	عما أرادت هزبر يفرس النوبا	ضراغم تفرس الأبطال شردها	٤٥
٥٢	بليغ	فيه رضاك ولم يبلغ بها أربا لا مثل ما يتشكى الغارب القتبا	حتى مضى ملكهم يشكو وغي بلغت شكوى الجريح الذي أعيت سلامته	٤٦
٥٢	تمثيلي	إتيان جن سليمان بعرش سبأ	ولو تمهل مردية أتوك به	٤٧
٥٣	مفرد	إن استطارت عصاهم بعده شعبا وصدق إقدامهم من بعض ما سلبا	رجوا به الغاية القصوى فلا عجب كأن أنفسهم أتباع مهجته	٤٨
٥٥	ضمني	ويمموا لمسح برق طالما كذبا بيغي سباخاً يرجي عندها العشب	فقارعوا عارضاً عمت مواطرة كطارذ إبله والأرض مخصبة	٤٩
٥٧	ضمني	حتى عددت عطاياه الجسام ربا	مازال يسمع أشعاري ويمدحها	٥٠
٥٧	تمثيلي	فخر الفضائل أن تدعي لهن أبا	فخر المدائح أن تهدي إليك كما	٥١
٦١	بليغ	لما أصطلوا نار المظفر ذابو	كانوا حديداً في الوغى لكنهم	٥٢
٦٢	تمثيلي	فيه ولا لمع النصول سراب غيث تصوب والقتام سحاب	كالليل لا برق الأسنة خاب وتماطرت خيل اللقاء كأنها	٥٣

٥٤	فخا لنا شاموس وباراها	شموساً سحابيهن النقب	بليغ	٦٥
	جمعت بها بين ماء السحاب	وماء الرضاب وماء العنب		
٥٥	وقد جلا الأرض غيم القطار	وجاء الثرى عارض منسكب	مفرد	٦٦
	كجود المظفر سيف الإمام	وعدته المصطفى المنتجب		
٥٦	أرى دولة الحق أضحت رحي	تدور بسعدٍ وأنت القطب	بليغ	٦٧
٥٧	لقد سل منك إمام الهدى	حساماً يقد إذا ما ضرب	بليغ	٦٨
٥٨	فحين أتوك يجرونها	كتائب مثل سطور الكتب	تمثيلي	٦٨
	برزت لها فمضت كالنعام	ثناها الغضنفر لما وثب		
٥٩	وقد كان نجمهم طالعاً	فلما طلعت عليهم غرب	ضمني	٦٩
٦٠	عزائم تظلم صبح العدى	على أنها في الدياتي شهب	بليغ	٧٠
٦١	بأس تحوط الغريب الأجنبي به	كما تذود الأذى عن جارك الجنب	مفرد	٧٢
٦٢	ونائل ظلّ ذو وفرٍ كمفتقرٍ	فيه الغداة وناءٍ مثل مقترب	مفرد	٧٢
٦٣	كذلك النار في نفع وفي ضررٍ	ميمم نورها مرهوية اللهب	مفرد	٧٢
٦٤	بيت في كل أرضٍ للعدو نأت	ذكراً يقوم مقام الجفيل اللجب	ضمني	٧٤
٦٥	وعاد بعد بلوغ الجو منعكساً	كأمتا جاد تلك الأرض من سحب	مفرد	٧٥
٦٦	تفرق الجمع لما أقبلت زمراً	تفرق السرب لما ريع بالسرب	بليغ	٧٥
٦٧	كالطير تحمل آسأداً تظللها	طير مواردها قاني الدم السرب	تمثيل	٧٥
٦٨	كأن مجدك وهو الدهر في سعد	من فرط إسراعه ينحط في صعب	تمثيلي	٧٦
	ملكنا ملك مولى عز مقدرة	وحطتنا حانياً كالوالد الحدب		
٦٩	كم سبقت الجارين في حلبة المجد	وكلوا وما شكوت لغوبا	مفرد	٨٠
	لا كما يسبق المجاري المجاري	بل كما يسبق الشباب المشيبا		
٧٠	يا جامع الأضداد في كسب العلا	من أين لي قلب كقالبك قلب	مفرد	٨١

٧١	نافيتهم بمساع من أعين بها كما تنافى الثريا والثرى رتباً	٩١	تمثيلي	فكل مرمى بعيد رامه كتب لا مثلما يتنافى الصفر والذهب
٧٢	طلق المحيا بحيث الحرب عابثة	٩٢	مفرد	كأن جدّ الوعى قدامه لعب
٧٣	قول يضاعف بعد الدار قيمته	٩٦	تمثيلي	كالمسك يزداد قدراً حين يغترب
٧٤	ولأبقين على عدى مثلما	١٠٠	مفرد	أبقى حبيب في بني عتاب
٧٥	مسترجعاً بالمرهفات ممالكاً	١٠١	ضمني	لولاك ما عضت بها غصابها
	قصر إذا رامت الشعراء وصفه			عجزت وقصر دونه إطنابها
	في كل فتر منه حرب لم تدع			من قاتلته سيوفها وحرابها
٧٦	كثرة مهاواة الرجال مثيرة	١٠١	ضمني	بظبي صوارمها وقل ضرابها
	تحمى الرماة بها حقائقتها ولم			يسطع فراق قسيها نشابها
	فترى الأسود به فوارس حيث لا			تعدو ولا تفرى الطلى أنيابها
٧٧	والمُلْكُ لا يبقى إلا كما	١٠٣	مفرد	يبقى على وجه المدام حبابها
٧٨	والروم ثابتة كما زعمت إذا	١٠٣	ضمني	ثبتت على وقع السيوف رقابها
٧٩	ولا أقلع النوء الذي أنت غيئه	١٠٦	بليغ	فلسنا نرى عاماً بظلك مجدبا
٨٠	ونبت الوهاد كان قبلك ذاوياً	١٠٦	ضمني	فلما أتيت أخضر ما تثبت الريا
٨١	أناس سُفُوا دَرَّ الإِبَاء لِينتخوا	١٠٧	تمثيلي	كما سقي الماء الحديد ليصلباً
٨٢	ولو كنت أرجو أن تقوم مدائي	١٠٩	مفرد	بأيسر ما تأتي لأشبهت أشعبا
	ولولاك لم يقحم جواد بمأزق			ولا فتكت في الأسد تلك الثعالب
	بحيث التقت سمر القنا وصدورهم			وبيض المواضي والطلّى والترائب
٨٣	عناق يزيل الشوق عن مستقره	١١٠	تمثيلي	يرى واصلاً وهو القطوع المجانب
	بيوم أحم الجو حام وطيسه			كأن حصاه من تظليه ذائب
٨٤	وعانق فيها مبعض لبغيضه	١١١	تمثيلي	كما اعتقت يوم اللقاء الحباب

١١١	بليغ	دم القوم لا ما استحلب الكرم حالب	٨٥	سماعهم فيها الصليل وخرمهم
١١٢	بليغ	ويعطي وكف الجذب للستر جاذب	٨٦	يصول ولو أن النجوم كتائب
١١٨	تمثيلي	ولا أبتغي عليه ثوابا	٨٧	بمقال لا أستزيد به زلفى
		كما يشكر الرياض السحبا		سائر لا يزال يشكر نعماه
١٢١	مفرد	ولو أمهاته البيض الفاك كذابا	٨٨	ومنيت أماناً كدينك دنيه
١٢١	ضمني	ففي الأمن هراً وفي الخوف هربا	٨٩	حويت صفات الكلب إلا حفاظه
١٢٩	بليغ	فإنما الشام جسم رأسه حلب	٩٠	لا تعمل الرك في استئصال شأفتها
		كأن جد المنايا بينهم لعب		وانهض لنصرتها في أسد ملحمة
١٣٦	مفرد	وصلاته مفروضة كصلاته	٩١	أمواله مرفوضة كعداته
١٣٦	بليغ	والرياحين رماحاً	٩٢	جعلوا الكاسات بيضاً
١٤١	تمثيلي	لا تعدى سهامها الاقصا	٩٣	قصدتهم من سابق عزمات
		يوم تنضي وبينها ميعادا		صادقات كأن بين المنايا
١٤٦	مفرد	كذلك النجوم الزهد تهدي ولا تهدا	٩٤	يدل ولم يدل على نهج سؤدد
١٥٥	مفرد	وزدت كما أرى على الخبب الشد	٩٥	تفرق فيهم سؤدد فجمتعه
١٥٧	مفرد	فاغنى كما أغنى عن الثمد العد	٩٦	سقاني غمام هاطل ما انتجته
	مفرد	يتباين الموجود والمفقود	٩٧	لا كالرجال تباينوا لكن كما
	ضمني	فلنا ركوع حولها وسجود	٩٨	يا كعبة الجود التي طفنا بها
	ضمني	جعلنا شقياً في الورى وسعيدا	٩٩	يا سيف من عصيانه وولاؤه
١٦٧	ضمني	زادت بها نار العدو خمودا	١٠٠	ورفعت ناراً كلما أوقدتها
		لكن على الباغي تشب وقودا		هي نار إبراهيم للباغي الندى
١٦٨	ضمني	هاماتهم عند اللقاء غمودا	١٠١	ومتى سللت ظبي فما كانت لها

- ١٠٢ فلئن حصرت فإن عذري واضح إن لست أبلغ للسمما تحديداً ضمنى ١٧٠
- ١٠٣ ألفتهن جواهرًا منثوراً وعلى القوافي أن يصرن عقوداً بليغ ١٧١
- ١٠٤ لقد أظهرت مذ غبت عنها كآبة دمشق كأن لم يخل من صارم غمد مفرد ١٧١
- ١٠٥ مضيت كما تمضي الصوارم في الطلى وعدت كما عادت إلى الأجم الأسد مفرد ١٧١
- ١٠٦ فلو لم يكن بأس المهلب كاسباً له العز ما أعطته طاعتها الأزدي ضمنى ١٧٤
- ١٠٧ بك اندعرت ريد الحوادث رهبةً كما اندعرت من خيفة القانص الرئد تمثلي ١٧٦
- ١٠٨ وما أنشدت إلا أنبرى كل عالم يقتول لهذا الجيد يصلح ذا العقد ضمنى ١٧٧
- ١٠٩ لتختار آفاق الدنيا دون أهلها كما لك فيهننا دونهم وحدك الحمد مفرد ١٧٨
- ١١٠ لقد طاح الرجاء بطغلبك وكم أمل إلى أجل يقود ضمنى ١٨١
- ١١١ كأشوق عبد شمس إذ تبقى تراثاً لم يخافه سعيد تمثلي ١٨١
- ١١٢ لقد لاقوا بنصرتهم قريشاً كما لاقيت بأشقاها ثمود تمثلي ١٨٣
- ولو أن النعام بك استجارت لخافت من عواذيهما الأسود
- ١١٣ فكيف ومستجيرك أحوذى تحدها الحثوف فلا يحيد مفرد ١٨٥
- تفرد وهو مجتنب مخوف كما يتجنب الحي الحريد
- ١١٤ تخالفت الرفاق بها إليهم كما اختلفت على التجر النقود تمثلي ١٨٦
- وحلّ الموصل المنصور يثني بسطوته ونخوته الوفود
- ١١٥ وقد شهدت منابرها بحق ملائكة السماء به شهود تمثلي ١٨٧
- وسوف تضاف بغداد إليها كما انضافت إلى عدن زبيد
- ١١٦ أضفت إلى الجدّ اجتهاداً ولم تكن كمن ترك الجدّ اتكالاً على الجدّ تمثلي ١٨٩
- ١١٧ وكل ثقيل السمع من مستغيثه فداعيه من قرب كداعيه من بعد مفرد ١٩٢

١١٨	أياً من نفوس الخلق بعض هباته	تعذر من يسدي النوال كما تسدي	مفرد	١٩٤
١١٩	ويا من يرى بالقاصديه كما يرى	أخو صبوة بالوصل في عقب الصد	تمثيلي	١٩٥
١٢٠	لقد مدح الأجواد في كل موطن	وما وجدوا بالمكرمات كذا الوجد	مفرد	١٩٥
١٢١	وإن خطير ملكه وصفيه	بربعك نوءا رحمة كوكبا سعد	تمثيلي	١٩٥
١٢٢	وزارة لوت الأعناق خاضعةً	لعزها وعهدنا ليها صيدا	تمثيلي	١٩٨
	فارقتها لا كغيث صد عن بلد	يشكو الظماً بل كروح فارقت جسدا		
١٢٣	معظماً قبل تعظيم الإمام له	والسيف يخشى ويرجى سل أو غمدا	ضمني	١٩٩
١٢٤	والمال كالرمح لا يُرجى لصائنه	ثناءً جاعله في أسرة قصدا	مفرد	٢٠٣
١٢٥	مناقب عجز من رام اللحاق بها	كعجز من رام أن يحصي لها عددا	مفرد	٢٠٣
١٢٦	كقائلٍ بلسانٍ لم يحطه فم	وصائلٍ بذراعٍ زايلت عضدا	مفرد	٢٠٤
	أو عاشقٍ وصل المعشوق هجرته	مستيقظاً وهو وصال إذا هجدا		
١٢٧	وطريدة للدهر أنت رددتها	قسراً فكنت السيف يقطع مغمدا	تمثيلي	٢٠٤
١٢٨	فتح تقدم كل فتح قبله	ليكون في الآفاق مثلك مفردا	ضمني	٢٠٦
١٢٩	وعصائباً كانوا أسود خَفِيَّةٍ	فأحلتهم مثل النعام مشردا"	تمثيلي	٢٠٦
١٣٠	وهي المآثر لن ينال بعيدها	من لم يطب كأبي المظفر مولودا	تمثيلي	٢٠٩
١٣١	أنت الحسام الذي لا ينتضي أبداً	إلا لذل ضلالٍ أو لعز هدا	بليغ	٢١٣
١٣٢	حتى كأن جناباً قبل مصرعه	وصاك إذ باين الدنيا بمن ولدا	تمثيلي	٢١٥
١٣٣	كانوا جبالاً مثلاً وكأنهم	في ذي الزعازع إذ عصفت رماد	تمثيلي	٢١٨
١٣٤	فليحذروا ملكاً تخلت عنوة	لسطاه عن أجماتها الآساد	ضمني	٢٩١
١٣٥	هل للأواري مصحر من بعد ما	سمعت بأسد الغاب كيف تصاد	ضمني	٢١٩

٢١٢	في حيث ينتسب القريض زياد ضمنى	١٣٦	نعمان هذا العصر أنت وإننى
٢٢٣	فإنك بالتقوى أشدهم وجدا تمثيلي	١٣٧	وإن كنت أسلامهم عن البيض كالدمى
٢٢٥	فكيف إذا صار النجيع له غمدا بليغ	١٣٨	وسيف حمى الآفاق وهو بغمده وأرسلها سوم الجراد مغيرة
٢٢٨	مضاريه والأمن من بعض ما أجدا	١٣٩	حسام صروف الدهر بعض ما كفت
٢٢٨	قمت بصرف الخطوب إذ قعدوا مفرد	١٤٠	قعدت والقوم قائمون كما عزمك سيف لديه منصات
٢٣١	وأنت تاج عليه منعقد بليغ	١٤١	عق بالبين مطرب غرد تمثيلي
٢٣٠	عق بالبين مطرب غرد تمثيلي	١٤٢	كم واردوك الردى فما صدروا عنه ولكن ردوا كما وردوا مفرد
٢٣١	مفرد	١٤٣	وإنك من كيدهم آمن كما أمن الباز كيد النغر مفرد
٢٣٥	مفرد	١٤٤	وتغضي على الذنب لا رهبة كما احمرت البيض لا من خفر تمثيلي
٢٣٩	تمثيلي	١٤٥	وتهتز عند استماع المديح كما اهتز في الروع غضب ذكر تمثيلي
٢٣٩	مفرد	١٤٦	يعف إذا ما خلا مثلما تعف ويعفو إذا ما قدر مفرد
٢٣٩	ضمنى	١٤٧	يفوتان فيما أفاد الثناء لمع البروق ولمح البصر ضمنى
٢٣٩	مفرد	١٤٨	وما العيد إلا كعاف أتك أحمدته ورده والصدر مفرد
٢٤٠	مفرد	١٤٩	وما طالب الدر من بحره كمن ظل يطلبه من نهر ومعتاضه المثل في ذا الزمان لها أرج كنسيم الرياض مفرد
٢٤١	تمثيلي	١٥٠	وإن الذي يبتغي عدها كما لمبتغي عد قطر المطر تمثيلي
٢٤٤	تمثيلي	١٥١	فمرت بك الشقراء تسمو تحلقاً كما حلقت فتخاء يجذبها وكر تمثيلي

٢٤٤	بليغ	وعن جانبيه صالح وفنا خسروا	أرى المجد عقداً أنت واسطة له	١٥٢
٢٤٥	ضمني	وجدواه مدُّ لا يعقبه جزر	عواديه مدُّ يُحدِّث العفو جزره	١٥٣
٢٤٥	تمثيلي	ولكن كما يبدو من الصدف الدر	بدا لا كما يبدو النبات من الثرى	١٥٤
٢٤٥	مفرد	بغى فبغى ما لم يخلف له صخر	ولم تك فيه كابن هندٍ فإنه	١٥٥
٢٤٦	تمثيلي	لا كما يهدي إلى هجر التمر	فجاء كما يهدي إلى الروض صيب الحيا	١٥٦
٢٤٦	تمثيلي	ليشهد حداه بما خبر الأثر	ولكنه كالسيف فارق غمده	١٥٧
٢٤٦	تمثيلي	توددهم مكر ومحصوله ختر	ملكتم فما كانوا كاخوة يوسف	١٥٨
٢٤٧	ضمني	غناء دخان النار غادره الجمر	وأما العدى خابوا فإن غناءهم	١٥٩
٢٤٧	ضمني	فبيعد عن أعطانها من به عُزُّ	وإن سقيم الإبل يعدي صحيحها	١٦٠
٢٤٨	بليغ	إذا غاص بحرٌ فاض يخلفه بحر	وأنتم بحار الجود والبأس والحجى	١٦١
٢٤٨	مفرد	وكل فلاة رمت من منعها ثغر	ثغور العدى إن رمتوهن كالقلا	١٦٢
		جوداً وجدك من عزت به مضر	أبوك أنسى بني قحطان حاتمهم	
٢٥١	تمثيلي	إذ حان يومهما قلاوا وإن كثروا	ما لمت قوميهما إلا لأنهم	١٦٣
		حتى كأنهم غابوا وإن حضروا	لم يحفظوا الحق من ماضٍ ومقتبلٍ	
٢٥١	مفرد	ضرب به حلق المآذي ينتشر	وكان لما التقى الجمعان بينهما	١٦٤
		حتى ثنى كل ألفٍ منهم نغر	كيومهم بعزاز إذ مضوا قوما	
٢٥٢	تمثيلي	كما تضاعف نبت جاده المطر	وقد تضاعف عز أنت وارثه	١٦٥
٢٥٣	ضمني	ناراً رؤوس أعاديهم لها شرر	من معشر طالما شبوا بكل وغى	١٦٦
٢٥٥	ضمني	ومن صفات الحسان الخرد الخفر	بكل حسناء يطغيها تبرجها	١٦٧
٢٥٧	مفرد	وثبات بأسك والإقامة كالسرى	فالسلم مثل الحرب منذ تخوفت	١٦٨

- ١٦٩ فافخر فأنت السيف يفري مغمداً قمم العدى والليث يغرس مخدرا بليغ ٢٥٧
- ١٧٠ ولو الوغى شبت كفيت مصالماً كيد الطغاة كما كفيت مديرا تمثيلي ٢٥٧
- ١٧١ يا سيفها الماضي وناصرها افتخر بمكانك الأعلى على كل الورى بليغ ٢٥٨
- ١٧٢ ما بين مجدك والمحاول نيله إلا كما بين الثريا والثرى تمثيلي ٢٦٠
- ١٧٣ حياك قبل قدومه بنسيمه فكأنه إذ جاء جاء مكررا مفرد ٢٦٠
- ١٧٤ فلأنظمن لذا العلاء قلائداً من بحر فكري تقتتي الدرر التي أعييت نظائرها على من فكرا بليغ ٢٦٢
- تبدو لرائيها فتحسب جوهرها وتفوح رياها فتحسب عنبرها
- ١٧٥ ساجل براحتك البحار فإنها بحرٌ تضمن من بنائك أبحرا بليغ ٢٦٣
- ١٧٦ ومنيتهم بالفقر حتى أشبهت في قلة الإثراء معنٌ بحترا مفرد ٢٦٥
- ١٧٧ فلتحذر الدؤبان في فلواتها أسداً تحامت سخطه أسدُ الشرى مفصل ٢٦٥
- ١٧٨ داجٍ ويشرق من ضياء حجوله فيخاله رائيه ليلاً مقمرا بليغ ٢٦٦
- ووراءه خيل كأن جلودها من نسج قسطنطينية أو عبقرا
- ١٧٩ والتترك بعض الناس إلا أنهم أقوى وأصلب في الكريهة مكسر مفرد ٢٦٨
- والنبيع كالشريان إلا أن ذا نبت الوهاد وذاك نبتٌ فتى الذرى
- ١٨٠ إنني وجدتك تاج كل ممالك فكسوت هذا التاج هذا الجوهر بليغ ٢٦٩
- ١٨١ ودانت لك الأيام فانجاب ظلمها كما انجابت الظلماء والصبح مسفر تمثيلي ٢٧٠
- ١٨٢ كفعلك بالرومي إذ رام خطة تكاد سماء العز فيها تقطر مفرد ٢٧١
- ١٨٣ ولكنه بالشعر يزداد بهجة كما ازداد حسن الروض وهو منور مفرد ٢٧١
- ١٨٤ وعندي لما خولتني محامد تسير مسير الشمس بل هي أسير بليغ ٢٧٤
- غرائب إن لاحت فدر جوهر ثمين وإن فاحت فمسك وعنبر

	وما أضعفت عشر الثمانين منتي	كما تضعف الضرغام وهو غضنفر
١٨٥	ولو لم يكن هذا كذا مات حاتم	مات رجالٍ عن مدى الجود قصرُوا
١٨٦	من الذم معصوم كأن مغيبه	ولو جُمعت فيه أعاديه محضر
١٨٧	كصوب حيا عم البلاد بغيثه	ففازت بأقصى ريبها وهو ممطر
١٨٨	بقيت بقاء الفرقدين ملازما	جوارهما ما جارو العين محجر
١٨٩	أُسودَّ على أسد الكرائه قد ضروا	إذا حوسنوا سُروا وإن خوشنوا ضروا
١٩٠	فضلتم كرام الناس في كل سؤدد	ولا عجب أن يفضل اليرمع الدر
١٩١	تلا رهطه في كل فخر سموا له	فأرى كما أرى على الأنجم البدر
١٩٢	ولم يك مثل الصبح يقدمه الدجى	ولكنها شمس تقدّمها فجر
١٩٣	وكم قد نهاه الناصحون بزعمهم	فمر كأن النهي في سمعه أمر
١٩٤	قريباً كأحوى الروض صافحه الندى	ندى الليل لم يقلع وصابحه القطر
١٩٥	رزية جلبت نعمى وزنه هدى	لم يكب إلا كرجع الطرف ثم ورى
١٩٦	وخيرهم وأنا المسؤول ثامنهم	كما صفى أبيه خير من وزرا
١٩٧	كأن حظك ممن غاب محتضرا	يزيد في كل يومٍ عند من حضرا
١٩٨	كأنك أحكمت ريب الزمان	وسقت إلى ما تشاء القدر
١٩٩	إذا ما بدت في الدجى خاتها	مرصعة بالنجوم الزهر
	وفي الدجى تحسبها كاعباً	عليها السحائب مثل الأزر
	تراع لها الشمس عن الطلوع	فلو ملكت نفسها لم تتر
	ولو رآها البدر في تمه	وكانت له قدرة لاستتر
	فصار لها علماً في البناء	كسيرة صاحبها في السير

٢٠٠	ولو يظفرون لعمري بها	لكانت لتيجانهم كالدرر	تمثيلي	٢٩١
٢٠١	تضل مناقبهم في علاه ويغرق جودهم في نداءه	كما ضل في الريح سافي العفر كما غرقت في الأتى الغدر	مفرد	٢٩٢
٢٠٢	دَعُرَتْ حماة الوغى منهم	كما اندعرت للهزير الحمر	مفرد	٢٩٤
٢٠٣	وعذراء لم تلدها النساء	ولكنها من بنات الفكر	ضمني	٢٩٦
٢٠٤	تحت بدائع حُرِّ الكلام وجادت أمانى من راحتك	كما يتحلى القضيبي الزهر فلم يبق لي عند خلقٍ وطر	مفرد	٢٩٦
٢٠٥	أيادي يغمرني جودها لها أقلع الدهر عن جرمه	كما غمر الأرض جود المطر ولوم لم أصر في حماها أصر	مفرد	٢٩٧
٢٠٦	طاول بقدرك من علا مقداره ونحت أسنته الصريخ كأنها	فأرى العلافكاً عليك مداره طير وأفئدة العدى أو كاره	بليغ	٢٩٨
٢٠٧	كثرت مني قصادكم الآؤكم وأبيتم أن تنتموا آلاكمما	كرماً كما كثر الحجيج جماره نسبت لدى الروع الصفيح شفاره	مفرد	٣٠٠
٢٠٨	وأغن تحكيه الغزاة مقلّة	ومقلداً وتعرضاً ونِفارا	ضمني	٣٠٥
٢٠٩	نظر نظير الخمر في إسكارها	لكنه منها أشد حُمارا	مفرد	٣٠٥
٢١٠	حتىّ الزمان وكان قدما عاطلاً	وأعاد ليل الأملين نهارا	بليغ	٣٠٦
٢١١	بلغت به رتباً فرعن محلة	أمست نجوم سمائها أقمارا	بليغ	٣٠٦
٢١٢	ملاً الكتاب تهدداً فكأنما	ملاً الكتاب أسنة وشفارا	مفرد	٣٠٨
٢١٣	وندى يعم ولا يخص كأنه	هامى قطارٍ طبق الأقطار	مفرد	٣٠٨
٢١٤	وسلبتهم بالعزم تالد عزهم	فكأن ذلك العز كان معارا	مفرد	٣٠٩
٢١٥	مقابح شاعت في البلاد بأسرها	أبنت بها فضل الكلاب على الناس	ضمني	٣١١

		مررت به مستعجلاً لا لحاجة	كما مترّ مخمور بدكان هراس
٢١٦	ولو أنني أنصفت نفسي صنيتها	عن أن أكون كطالب لم ينجح	مفرد ٣١٣
٢١٧	ومؤمل سيق المديح نواله	فكأنه ما جاد لو لم يخدع	مفرد ٣١٤
٢١٨	عاد الورى منه حذاراً مثلما	عاد الدليل عن الطريق المسبع	مفرد ٣١٤
٢١٩	تخفى أحاديث الكرام بها كما	تخفى الوقائع في السيول الدفع	مفرد ٣١٦
٢٢٠	وعزائم مثل السيوف وطالما	قطعت غداة الروع ما لا يقطع	مفرد ٣١٨
٢٢١	وعصائباً ملؤا الفرات سفائناً	لما نبا بهم الفضاء الأوسع	مفرد ٣٢٠
٢٢٢	فرق تخالف أسناً وعناصراً	لكن تشابه ما انتفعوا وتدرعوا	تمثيلي ٣٢٠
٢٢٣	ليسوا إذا شبت وغيّ كجماعٍ	بخلافهم عصى البطين الأنزع	
٢٢٤	وسوابقاً ليست تفارق أرضها	وكأنها تحت الفوارس تمزع	مفرد ٣٢٢
٢٢٥	وزرافتان أقيمتا كاتاهما	رانٍ إليك بمقلبةٍ لا تهجع	مفرد ٣٢٣
٢٢٥	وكأن مصر أتحت حلباً بها	من قبل إذ هي للمحاسن مجمع	
٢٢٥	ومواضع فيها كعرضك وضح	تلجية الألوان بل هي أنصع	مفرد ٣٢٤
٢٢٦	عجزت عن الأعداء بعد فرارهم	كعجز بنانٍ لم ينط بأشاجع	مفرد ٣٢٥
٢٢٧	فما الناس إلا ضاحك وهو عابس	سريرته أو واصل وصل قاطع	بليغ ٣٢٥
٢٢٨	مخالفة أقوالهم وفعالهم	كما خالف الصهباء لون الفواقع	مفرد ٣٢٦
٢٢٩	لقد أغنيا من أمة طالب الندى	لديهم كباغي الرّسل من يد راضع	مفرد ٣٢٨
٢٣٠	قد ظل قصرك مشبلاً منه فعش	حتى تراه من بنيه مُسبِعا	ضميني ٣٣٤
٢٣١	سيكون في كسب المعالي شافعاً	لك مثلما أضحى إليك مشفعا	مفرد ٣٣٤

٢٣٢	أحلت قومك رتبةً لا ترتقى	٣٣٦	بليغ	إن المجرة روضةً لن ترتعا
٢٣٣	كانت صلاة والشعار إقامة	٣٣٩	بليغ	والسهام تسجد والصوارم تركع
٢٣٤	إذ هامهم كالطير لاقت مشرعاً	٣٤٣	مفرد	بعض محاقلة وبعض وقع
٢٣٥	لك عزمة كالسيف بل أمضى شبا	٣٤٣	مفرد	من رتبة كالشمس بل هي أرفع
٢٣٦	لقد فاز من ألقى إليك عصيه	٣٤٨	تمثيلي	كما خاب من لم يبق للعفو موضعاً
٢٣٧	أقمت لها سوق الطعان ولم تُقم	٣٤٨	مفرد	دعائم هذا الدين كالسمر شرعاً
٢٣٨	وهل هو إلا الريح عند هبوبها	٣٥٧	ضمني	تبيت رخاءً ثم تصبح زرعاً
٢٣٩	فقلنا غمام طبق الأرض سيله	٣٥٨	بليغ	وقال العدى لو كان غيماً نقشعا
٢٤٠	كيوم عزاز إذ حمى الدين سيفه	٣٥٨	تمثيلي	وقد قاربت أركانه أن تضعفا
٢٤١	أقام به سوق الطعان ولم يقم	٣٦١	بليغ	دعائم هذا الشرع كالسمر شرعاً
٢٤٢	فإنك من قومٍ تكون قبورهم	٣٦١	بليغ	إذا ما خشوا ضيماً نسوراً وأضبعا
٢٤٣	كذلك البدور النيرات خسوفها	٣٦١	تمثيلي	يخاف إذا أتمن عشرراً وأربعاً
٢٤٤	عدمت لساناً حالف العجز ضلةً	٣٦١	مفرد	وخالف قلباً كالقلوب مُفَجَّعاً
٢٤٥	فناب مناب الشمس عن قمر الدجى	٣٦١	ضمني	وهل غاب بدر التم إلا ليطلعا
٢٤٦	ومخفي الهبات سؤدداً غير أنها	٣٦٣	ضمني	تنم نميم المسك لما تضوعا
٢٤٧	وامتعتن من أن يباح لكم جا	٣٧٥	ضمني	رُ ببيض الظبى وسمر العوالي
٢٤٨	وعجز المساعي أن تتال أقلها كعجز	٣٧٥	تمثيلي	القوافي أن تحيط بها وصفا
	ولو شئت تدويخ الممالك سرعة	٣٧٥	ضمني	لكنت بها أغرى من النار بالحلفا
	تقارب بعض الخيل في السبق بعضها	٣٧٦	ضمني	ولن يلحق الطرف الذي يسبق الطرف

٢٤٩	أنت سيف الله الذي ليس يحتا	ج غداة الوغى إلى إرهاف	بليغ	٣٧٨
٢٥٠	وسراج الدنيا فدامت إلى أن	تتقضي منيرة الأكناف	بليغ	٣٧٨
٢٥١	واستعانوا بنصرة الروم والرو	م هباء تسفيه هذه السوافي	ضمنى	٣٧٨
٢٥٢	فبقاء المديح ما لم يكن فيـ	ك بقاء الحباب فوق السلاف	مفرد	٣٨١
٢٥٣	فانبرت كالقسي بل كسهام	وصلتها القسي بالأهداف	مفرد	٣٨٦
٢٥٤	مثلما فات عبد شمس ثناء	حازه هاشم بن عبد مناف	تمثيلي	٣٨٧
٢٥٥	طاف كل بباب دارك يرجو	ما يرجى الحجيج عند الطواف	ضمني	٣٨٨
٢٥٦	ولهم منه مثل ما يترك السا	رق بعد الإعراف للعراف	تمثيلي	٣٨٩
٢٥٧	أو كما غادرت عطايك من وفـ	رك لما نعت بالمتلاف	تمثيلي	٣٨٩
٢٥٨	فانفرد بالعلاء يا ابن أبي يعـ	لي انفراد السماء بالإشراف	مفرد	٣٨٩
٢٥٩	لا كقوم كم طولبوا بالمساعي	فأحالوا بها على الأسلاف	مفرد	٣٨٩
٢٦٠	مثلما يظفر الممات بمحي	لا كما يظفر العليل بشاف	تمثيلي	٣٩٠
٢٦١	ولما وقفنا والرسائل بيننا	دموع نهاها الوجد أن تتوقفا	بليغ	٣٩٠
٢٦٢	تلاقيه في العام الجديب غامة	تسح وفي اليوم العصبص مرهفا	بليغ	٣٩٣
٢٦٣	صرفت صروف الدهر غير مشارك	فزالت كما زال الآتي عن الصفا	مفرد	٢٩٤

- ٢٦٤ قرنت الندى بالبشر حتى تمازجا كمزج الزلال العذب صهباء قرقفا تمثيلي ٣٩٤
- ٢٦٥ فضائل لا تخفى على ذي نحيزة وهل لضياء الصبح عن ناظر خفا ضمني ٣٩٥
- ٢٦٦ إذا طرقت سمع المعاديك خالها صخوراً وإن كانت من الماء أطفأ بليغ ٣٩٥
- ٢٦٧ ما لك لا تركز إليه فلو صفا لك الدهر كالعهد القديم لما صفا مفرد ٣٩٦
- ٢٦٨ لقد أدنت لك البلد السحيقا فهل كانت خيولاً أو بروقا ضمني ٣٩٨
- ٢٦٩ وهل من قلد الخيل المخالي كمن جعل الشكيم لها عليقا تمثيلي ٣٩٨
- ٢٧٠ أثن عجاجة خيلت دخاناً وخيل سنا الحديد بها بروقا تمثيلي ٣٩٨
- ٢٧١ وقد زارت أسودهم فلما دنوت غدا زئيرهم شهيقا ضمني ٣٩٩
- ٢٧٢ وما سبقوا الحمام هناك إلا كما سبق الحمام السودنبقا تمثيلي ٤٠٠
- ٢٧٣ رايتك دوحة طالت فروعاً وطابت منبتاً وزكت عروقا بليغ ٤٠٢
- ٢٧٤ خليل أتى مأتى الخليل بن آزر من الحلم والإغضاء قد آزر الخلقا مفرد ٤٠٤
- ٢٧٥ يفيض ندى فيمن أطاع ومن عصى أنته سطاء مثل أنعمه دققا مفرد ٤٠٤
- ٢٧٦ رأيت الذي يبغى مداك كناصر حباته مهلاً ليقتنص العنقا تمثيلي ٤٠٤
- ٢٧٧ وقد طالما أخرجت جيشاً عن العدى وأرست رأياص مثل باعته صدقا مفرد ٤٠٦
- ٢٧٨ فلو كان ظن الجاهلية صادقاً كظنك لم تسأل سطيحا ولا شقا مفرد ٤٠٧

٢٧٩	وسائل ما أجدت لديهم كأنها	مساءئل من علم على جاهل تلقا	مفرد	٤٠٧
٢٨٠	ولو كان جسمي مثل عزمي لم أنخ	قلائص يلوي بالحصى وخذها سحقا	مفرد	٤٠٨
٢٨١	خليل أمير المؤمنين بك اعتلى	مقالي وقدماً كان كالعرض الملقا	مفرد	٤٠٨
٢٨٢	لقد أشبهاك هزة ونزاهة	ولا عجب للفرع أن يشبه العرفا	تمثيلي	٤٠٩
٢٨٣	فعل المدام ولونها ومذاقها	في مقلتيه ووجنتيه وريقه	ضمني	٤٠٩
٢٨٤	فدنوه كعباده ووصاله الـ	هجر الصريح وبره كعقوقه	مفرد	٤١٠
٢٨٥	وجد كوجد أبي المظفر بالندی	كل امرئ يصبو إلى معشوقه	مفرد	٤١٠
٢٨٦	مثل انتهاء الشمس تم ضياؤها	لا كابتداء الصبح قبل شروقه	مفرد	٤١٠
٢٨٧	فبعيد ما قد رمته كقريبه	وعلى سواك قريبه كسحيقة	مفرد	٤١٠
٢٨٨	أو ينثني بدم الكماة مخلقا	مثل العروس مضخماً بخلوقة	تمثيلي	٤١١
٢٨٩	ومطهم يرد النزال كأنما	يدعى إلى آريه وعليقه	مفرد	٤١١
٢٩٠	من رام أن يرقا محلك فليجز	بأساً كبأسك أو ندى كنداكا	مفرد	٤١١
٢٩١	ولو أنهم راموا نزالك ضله	كانوا كمن دارت عليه رحاكا	مفرد	٤١٥
٢٩٢	تنثني عليه فتعتريه نشوة	فكان مادحه سقاه شمولاً	مفرد	٤١٦
٢٩٣	ومنعت هذا الشام ممن رامه	قسراً كما منع الهزير الغيلا	مفرد	٤٢١
٢٩٤	زأرت أسودهم فلما عاينوا	أذوادكم عاد الزئير أليلا	ضمني	٤٢٢
٢٩٥	فسفيتهم وهم الجبال بعزيمة	صدقته كما سفت الرياح نسيلا	مفرد	٤٢٤

٢٩٦	مستتصر بالله أنت حسامه	والحق يحمي آمن أن يخذلا	بليغ	٤٣١
٢٩٧	فالمجد ما لم يبق فيه لغيره	إلا كما يسع الإناء إذا امتلا	مفرد	٤٣٣
٢٩٨	لو أنها مطر لكانت وابلأ	ولو أنها ريح لكانت شمألا	بليغ	٤٣٤
٢٩٩	والضاعنون مواصلوك يد الندى	حتى كأنهم لديك نزول	مفرد	٤٣٦
٣٠٠	فدمشق ليس لها نظير في الدنيا	وكذاك ما لك في الملوك عديل	ضمني	٤٣٧
٣٠١	لا كالذي إن عد يوماً فخره	فعلى مآثر أولية يحيل	مفرد	٤٣٧
٣٠٢	رعت القلوب وظل ما قلده	في جفنه وكأنه مسلول	مفرد	٤٣٨
٣٠٣	إن كان هذا الفضل تاجاً للعلا	فمدائي الترصيع والتكليل	بليغ	٤٤١
٣٠٤	موسومة بالنصر لم تر قبلها	عين رؤألا يحتمن رجألا	ضمني	٤٤١
٣٠٥	خلقت جبألا في الهواء شوارعأ	ظلت على ظهر الثناء ثقألا	ضمني	٤٤٤
٣٠٦	هي كالقلائد في النحور فإن صغت	تلك النحور أحلتها أغلألا	مفرد	٤٤٧
٣٠٧	فمتى تدافعك الثعالب بعد ما	رأت الضراغم تسلم الأغيال	ضمني	٤٤٨
٣٠٨	ولئن علا الأفعال فعلك كله	فلقد علوت بمدحك الأقوال	ضمني	٤٥٠
٣٠٩	ويلفى له عزم كعزمك والطبي	تصل ونار الحرب ترهب أن تصلا	مفرد	٤٥١
٣١٠	فهمة مسعود كهمتك التي	بنت شرفأ ببلى الزمان وما يبلا	مفرد	٤٥١
٣١١	أشرقت حين تركت الشمس شاحبة	كأنما ألبست دكنأ من الحلل	تمثيلي	٤٥٣
٣١٢	زالوا وخلصت العلياء ذكرهم	كأنهم أشخاصهم في الناس لم تزل	تمثيلي	٤٥٤
٣١٣	قد صنتهن عن الخطاب قاطبة	كما تصان ذوات الخدر بالكلل	تمثيلي	٤٥٥

٤٥٦	هل تدأوي حقيقةً بالمحال	ضمني	٣١٤	ضل من ستزير طيف الخيال
٤٥٦	كسؤال الرروع والأطلال	مفرد	٣١٥	سنة سنها المحبون جهلاً
٤٥٦	أو مُرَجِّي مكارم البخال	مفرد	٣١٦	أو كمزجي القلاص في غير قصد
٤٥٦	موقناً أن سعيه في ضلال	مفرد	٣١٧	أو كلاح سعى بمن لا أسمى
٤٥٨	باختيار الفضائل الأعقال	مفرد	٣١٨	وسعى سعي أوليه فأرى
٤٥٩	مثل حوز البهاء فضل الجلال	مفرد	٣١٩	كل ملك قد حاز فضل أبيه
٤٥٩	حزت فعل العبيد عند الموالى	ضمني	٣٢٠	وحناني بالانبساط إلى أن
٤٦١	لا امتناع الليوث في الأغيال	تمثيلي	٣٢١	كامتاع النجوم في حيث حلت
٤٦٦	طلبت الوخد من جمل تقال	تمثيلي	٣٢٢	وقصر عن أمانته كأني
٤٦٧	رجال كودّ ربّات الجحال	مفرد	٣٢٣	وإن كان الوداد اليوم بين الـ
٤٦٩	يسير وأنت أكرم من بلال	ضمني	٣٢٤	فإني فقت غيلناً مقالاً
٤٦٩	قيداً فما أرجو قفوله	بليغ	٣٢٥	يا غابراً وجد الندى
٤٧٠	صد الحليل عن الحليلة	بليغ	٣٢٦	لصددت عما رمته
٤٧٣	كرمح السخط يروي وهو ذابل	تمثيلي	٣٢٧	وأشربها على ظمأ فأروى
٤٧٤	وكنت كبائع حقاً بباطل	مفرد	٣٢٨	لقد أنفقت في الصبوات عمري
٤٧٤	فأغنتني البحار عن الجداول	ضمني	٣٢٩	وزارت آل مرداس ركابي
٤٧٥	كباغي الرسل من أخلاف حائل	تمثيلي	٣٣٠	مكارم مبتغيها من سواهم
٤٧٥	حنين الهائمات إلى المناهل	بليغ	٣٣١	وفرسان تحن غلى رداها

٤٧٧	مفرد	أياديهِ كأنعمه كوامل	٣٣٢	ولولا رأيه في العفو كانت
٤٧٨	تمثيلي	كعجز المدح عما أنت فاعل	٣٣٣	مقال تعجز البلغاء عنه
٤٧٨	تمثيلي	كفقد الرءاء في أقوال واصل	٣٣٤	يطول وتفقد السقطات فيه
٤٧٩	مفرد	وإن كان ما أعطاه أوحى وأعجلا	٣٣٥	أتاه وحيّاً حتفه كهباته
٤٨٠	تمثيلي	كذكر امرئ القيس الدخول فحوملا	٣٣٦	سأذكره ما عشت لا ذكر عاتب
٤٨٠	مفرد	ودان كقاصٍ أو معافى كمبتلا	٣٣٧	وما الناس إلا آمن مثل خائف
٤٨١	مفرد	كعجز الصبا أن تحرك يذبلًا	٣٣٨	وعجزهم عن أن يراع بحمدهم
٤٨٢	تمثيلي	ترى الموت من نقض المواثيق أسهلا	٣٣٩	وكونوا كأشيافي الكم غالها الردى
٤٨٢	بليغ	وأكبركم عن أن ألوم وأعدلا	٣٤٠	أذكركم ذكر الصديق صديقه
٤٨٣	تمثيلي	كمن شط عن بحر ويمم جدولا	٣٤١	وإن بان وثاب فما ضيف مسلم
٤٨٣	مفرد	وتعدو كما تعدو الضراغم أشبلا	٣٤٢	تماثل أنوار البدور أهلة
٤٨٩	بليغ	عزيز السلو عسير الملل	٣٤٣	وواصلتها وصل ذي صبوة
٤٨٩	تمثيلي	كما قلد المشرفي البطل	٣٤٤	فقلدك الحكم في ملكه
٤٩١	مفرد	وفر فظلت كشاء همل	٣٤٥	ممالك أسلمها ربهها
٤٩٥	تمثيلي	ر الحكيم التوراة والإنجيلا	٣٤٦	نسخت ذكرهم كما نسخ الذك
٤٦٩	مفرد	عذرك الحائرین فيها عقولا	٣٤٧	فاعذر الجائرين عنها ضلالاً
٤٦٩	تمثيلي	مثل ما تمنع الجبال الوعولا	٣٤٨	خدعتهم معاقل منعتهم
٤٩٧	تمثيلي	ل كريح تطغى فتذروا الفيلا	٣٤٩	ليس ریح هبوبها يقطع النس

٤٩٩	مفرد	فضت من بعضه نوالاً جزيلاً	لم يزل في جزيل جدواه حتى	٣٥٠
٤٩٩	مفرد	بغوث فعم أخرى سيولا	كالنعام الركام خص بلاداً	٣٥١
٥٠٠	مفرد	مرء لوناً ودقّةً وذبولاً	عارض صرت فيه كالصعدة السم	٣٥٢
٥٠٢	مفرد	كشريكه في عمه والخال	أنى يكون شريكه في عمه	٣٥٣
٥٠٣	تمثيلي	عبر الفلاة بصولة الريبال	ومريدها في غير كمطالب	٣٥٤
٥٠٣	ضمني	ما في البسيطة من ظبي وعوالي	ولك العزائم لا يقوم مقامها	٣٥٥
٥٠٤	تمثيلي	آساد غاب في ظهور رئال	وإذا امتطوها في نزال خلتهم	٣٥٦
٥٠٧	تمثيلي	عند الكريهة عن عصى الضال	أغنيتني عنهم كما أغنى القنا	٣٥٧
٥٠٩	بليغ	لأذعنوا وأقروا أنهم خول	ولو رأتك ملوك أنت تاجهم	٣٥٨
٥١٠	بليغ	نيابة البيض لما حطم الأسل	ونبت عنهم وقد طاح الزمان بهم	٣٥٩
٥١٢	مفرد	تريك في الليل ثوباً حاكه الأصل	وهماء كالليل أو شقراء صافية	٣٦٠
٥١٤	تمثيلي	كالشمس مكنها من برجه الحمل	فاسمع لمحكمة في الأرض حاكمة	٣٦١
٥١٥	تمثيلي	كما حنت لدى البو العجول	أحن لدى المنازل وهي قفر	٣٦٢
٥١٥	تمثيلي	كما يشتاق صحته العليل	وأشفاق الديار وساكنيها	٣٦٣
٥١٨	تمثيلي	فأعرض حين عارضه مسيل	كسيل عزه طود منيف	٣٦٤
٥٢٠	تمثيلي	إيعاره ضرراً عليه أسهلا	كالعير يوعر جاهداً فإذا رأى	٣٦٥
٥٣٧	بليغ	نبوت نبو السيف صادف مفردا	ولا عذر في التقصير عنه فإنني	٣٦٦
٥٣٧	تمثيلي	أدير عليهم منه صهباء سلسلا	ثنائي ينشي سامعيه كأنني	٣٦٧

٣٦٨	واللوم مثل الريح يذهب ضلة	ويزيد نيران المحب تضمرها	مفرد	٥٣٩
٣٦٩	أضحت بإحسان المظفر كعبة	للطالبين وللمكـارم موسـما	ضمـني	٥٣٩
٣٧٠	ثم انتثيت إلى سرايا طئ	تقتاد أروعن كالخضم عرمرما	مفرد	٥٤٠
٣٧١	وعزائم حسنت القلوب أسنة	مثل الخناجر والخناجر أسهما	مفرد	٥٤٢
٣٧٢	مدح كزهـر الـروض إلا أنه	يبقى إذا زهر الرياض تصرما	مفرد	٥٤٣
٣٧٣	وما يقبح الجهل من جاهل	كما يقبح الجهل ممن علم	مفرد	٥٤٥
٣٧٤	وقد آن للحق أن يسترد	كما آن للـداء أن ينحسم	مفرد	٥٤٧
٣٧٥	غرض النوائب لم تزل فمـنعتها	قسراً كما منع العرين الضيغم	مفرد	٥٥٢
٣٧٦	غارت هنالك في النواظر والطلـى	عند الطعان كما تغور الأنجم	مفرد	٥٥٣
٣٧٧	وارجع رجوع الليث وهو مظفر	والسيف يقطر من غراريه الدم	مفرد	٥٥٥
٣٧٨	فدمشق مثل الغاب غاب هزيره	والجفن فارقه الحسام المنخدم	بليغ	٥٥٥
٣٧٩	لقد قصروا أن يبرموا ما نقضته	كتقصيرهم عن نقض ما ظلت مبرما	تمثيلي	٥٥٧
٣٨٠	وعجزهم عن أن تراع بحدهم	كعجز الصبا عن أن تعز يللمما	تمثيلي	٥٥٨
٣٨١	فيترك أقوال الأنام كأنما	به صمم عنها ويمضي مصمما	مفرد	٥٦٠
٣٨٢	هل لصبح بعد الوضوح استتار	أو لشمس بعد الطلوع اكتتام	ضمـني	٥٦٤
٣٨٣	حين طارت بها سوابق كالفتـ	خ ولو لم تطر لطار السهام	مفرد	٥٦٥
٣٨٤	فالعوادي موصلة كالأيادي	والزرايا مثل العطايا جسام	مفرد	٥٦٦
٣٨٥	ولأنتم في كل عصر شمس	لا يغطي أنوارها الإظلام	بليغ	٥٦٧

٣٨٦	مثلما طالبت الحضيض الثريا	لا كما يفرع الأظل السنام	مفرد	٥٦٧
٣٨٧	جليت ظلم النائبات كما جلا	ضوء الغزالة جناح ليلٍ مظلم	مفرد	٥٧٠
٣٨٨	ولست أعطى ملوك الأرض سؤلهم	بأن أقول هم أرض وأنت سما	مفرد	٥٨٠
٣٨٩	أنت الحسام الذي ما سل يوم وغى	إلا أنام حماماً أو أباح حما	بليغ	٥٨١
٣٩٠	ومن بسطت عليه للوعيد يداً	كمن سللت عليه صارماً خذما	تمثيلي	٥٨٢
٣٩١	صدرت ترنج من الأكف كأنما	سقين من تلك الدماء مداً	بليغ	٥٨٨
٣٩٢	زأرت زئير الأسد إلا أنهم	صاروا وقد جد العراك نعما	بليغ	٥٨٩
٣٩٣	آمنت بذكراك في المغيب وطالما	غاب الهزير وغابه متحاما	ضمني	٥٩٠
٣٩٤	فظن القوم محياهم مماتاً	ونحن نظن يقظتنا مناماً	بليغ	٥٩٤
٣٩٥	ولا عجب إذا شغلت أنوف	بعرف المسك عن نشر الخزما	ضمني	٥٩٧
٣٩٦	وفجعه بين مثل سرعة مالك	ويقبح بي ألا أكون متمما	مفرد	٥٩٩
٣٩٧	بأذيال دوح نيريبي كأنه	سما دجى أبدت من النور أنجما	مفرد	٦٠٠
٣٩٨	علوتهم خلقاً وخلقاً وهممة	وأين وهاد الأرض من صهوة السما	ضمني	٦٠٢
٣٩٩	وسكنت عن حزم زعازعك التي	إذا عصفت كانت أعاديك خشرما	بليغ	٦٠٣

الاستعارة

الشاعر له طريفته في التعبير وبها يعرض أفكاره فنياً عن طريق الصورة. وللصورة موقع أساسي في الإنتاج الأدبي إجمالاً: شعراً ونثراً، ودورها يختلف من مكان إلى آخر، ففي الشعر دورها أساسي وممكن اختزالها في القصة أو الخطابة أو المسرح أو أي عمل أدبي فهي لا تغير من جوهر العمل وغيابها من العمل الشعري يعتبر غياب جوهري. وتعتبر الاستعارة أداة من أدوات التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، وهي وسيلة للتعبير عن الأفكار الصعبة والمعقدة عن طريق الإيحاء والتحليل، وليس المباشرة والتصريح، ولذا قال ريتشاردز: "إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع"^(١)

والاستعارة "مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية، وهي من الخطوط الأساسية التي تبرزها، وهي جزء أساس من العملية الشعرية"^(٢) يعرف عبد القاهر الاستعارة بقوله: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تُفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"^(٣) ومعنى ذلك أن الاستعارة فرع عن التشبيه، أو كما يقول البلاغيون: "الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه"^(٤)

ويقول بدوي طبانة: "فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هو التشبيه، ولذلك عُدَّ أصلاً وُعِدَّت الاستعارة فرعاً له"^(١)

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣١٠

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٢

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٧

(٤) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٧٧

(١) بدوي طبانة، علم البيان، دار الثقافة، بيروت، د٠ت، ١٦٣

ويعتبرها ابن رشيق: "أفضل أنواع المجاز، وليس في حلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"^(٢)

ولعل التعريفات السابقة لم تتجاوز جعل الاستعارة تشبيهاً حُذِفَ أحد طرفيه، ولكن علينا أن نتجاوز هذا التعريف للاستعارة، وننظر إليها على أنها خلق جديد للمعنى يتجاوز مسألة المشبه والمشبه به.

ويعرفها صاحب الصناعتين بقوله: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"^(٣)

ولكن عبد القاهر يبتعد عن عملية النقل - نقل المعنى أو الصفة - ويعتبر الاستعارة اندماج: "إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء"^(٤)

وليس معنى قول البلاغيين إن الاستعارة مبنية على التشبيه أنه خير منها، ولكنها خير منه، على الرغم من تفضيل قدامى البلاغيين للتشبيه فهي أعمق منه، "ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة يعمل كل منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة في وحدة"^(٥)

وعندي أن الاستعارة تتميز عن التشبيه بكونها أكثر إحياء وأكثر ظلالاً وأعمق تصويراً، وبإحاطتها بطبائع الأشياء وبما تمنحه من إمكان تعدد الموضوعات وتنويعها بشكل أكبر من التشبيه.

وإذا كانت الاستعارة تتفوق على التشبيه، فإنها أيضاً تغلو على الكناية التي انهزمت أمامها "ونتبين في النهاية أن الكناية قد انحنت مهزومة هي أيضاً أمام الاستعارة التي تغلبت على منافستها، وأصبحت التعبير البياني المطلق، أو المحسن اللفظي الأول، أو نواة البلاغة، أو قلبها، أو جوهرها، أو كل شيء فيها تقريباً"^(١)

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٤، ص ١٨٠

(٣) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٢٦٨

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤٠

(٥) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٩٦

ونتبين مما سبق أن الاستعارة تسيدت فنون البيان جميعها؛ لما لها من قدرة على الإيجاز، ودمج المتناقضات، والتكثيف، وإبداع المعنى، ولذا اعتبرها البعض "قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يخلق بها الشعراء وأولو الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع ولا أجمل ولا أحلى؛ فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوساً تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة"^(٢)

وقديماً اعتبر أرسطو الاستعارة أعلى القيم الجمالية في الشعر في عبارته المشهورة "إن الاستعارة هي أعظم ما في لغة الشعر، وهذه الهبة لا يمكن أن تتعلم، أو تنتقل من إنسان إلى آخر"^(٣)

ويعدد عبد القاهر بعض مزايا الاستعارة، فيقول: "الاستعارة أمدٌ ميداناً وأعظم افتتاناً وأكثر جرياناً، ولا أعجب حسناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة من أن تجمع متشعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، وأسحر سحراً، وأملاً بكل ما يملأ صدراً، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً، ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدرة نبلاً وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتست فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف متفرد، وفضيلة مرموقة، وخلاصة موموقة، ومن خصائصها التي تذكر بها، - وهي عنوان مناقبها - أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"^(٤)

ويبين جابر عصفور طبيعة الاستعارة: "لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق

(١) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م، ص ٧١

(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١١١

(٣) نقلاً عن: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي بجدة، ١٩٨٧م، ص ٨٥

(٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤٠

الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه" (١)

فهي نشاط لغوي لخلق معنى جديد "الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز والبيان المباشر والمدلول الثابت، وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى، وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول" (٢)

وإذا كان نشاط الشعر نشاطاً تحليلياً، فإن (هيربرت ريد) يعتبر الاستعارة نشاطاً تركيبياً بقوله: "إن الكلمات التي تُستعمل نعوتاً هي كلمات تُستعمل لتحليل مباشر، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة، ولكي نعبر عن هذه الصورة تماماً، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها، أما الاستعارة فإنها عكس هذه العملية التحليلية، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مهيمنة، إنها تعبير عن فكرة معقدة لا بالتحليل والشرح، ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى معادل محسوس" (٣)

يقول ابن حيوس متغزلاً:

وقفنا معاً أستنصر الدمع والضنى إذا ما انبرت تستنصر الطرف والقدا

وسهم لحاظٍ يؤلم القلب جرحه أهان جراحاً تؤلم العظم والجندا (٤)

فالشاعر المتغزل يقف مع محبوبته التي تمادت في صدها وهجرها، وهو يطلب النصر من دموعه وحزنه، وهي تنصدي له بأن تطلب النصر من جمال عيونها وفتنة قدها، وقد أصابه سهم عينيها بجرح في قلبه، فتألم لذلك العظم والجلد.

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ص ٢٧٢

(٢) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٢٩٦

(٣) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٥٤

(٤) الديوان، ص ١٤٥

ونلاحظ أن التصوير الاستعاري يؤدي دوره في الصورة الشعرية الكلية، فالشاعر - عندما يستتصر الدمع والضنى - فإنه يمنحهما صفة الإنسان، وكذلك عندما تفعل المحبوبة التي تجرد هي الأخرى أسلحتها من لين قَدٍ وسحر عيون، وهي استعارة مكنية، أو استعارة بالكناية كما يسميها البلاغيون^(١)

وتذوق الاستعارة لا يتم بعزلها عن بقية الصور، أو عن السياق العام للعمل الشعري، "فإدراك الاستعارة وقيمتها الجمالية في العمل الأدبي لا بد له من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ذلك لأن إضاعة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشف إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به"^(٢)

يقول ابن حيوس شاكياً زمانه:

وما خِلْتُ أن الدهر يلجئني إلى زمانٍ يبيت العجز فيه مُضاجعي
صحبتُ أناساً برهةً ما مرامهم مرامي، ولا أطماعهم من مطامعي
إلى أن أبَت لي عزيمة أعصريَّة صرعتُ بها الخطب الذي كان صارعي
فباب ضياءِ الفجرِ عن ظلمةِ الدجى وأنسى الفراتِ ناضبات الوقائع^(٣)

فالشاعر الذي نال الحظوة عند الأمراء والقادة، والذي عاش معظم عمره في نعمة ويسار يتنكر الزمان له، ويلجئه إلى العجز، لكنه سرعان ما يسترد عزيمته، ويصرع عجزه. والشاعر يشخص الزمان إنساناً (عدواً) له يلجئه إلى العجز والعوز، كما أنه يشخص العجز إنساناً يلزمه، ويشخص المصائب إنساناً يصرعه ويتغلب عليه، وهي استعارات مكنية لأنه حذف المشبه به، وذكر شيئاً من لوازمه.

وقد يلجأ الشاعر إلى الاستعارة التصريحية من مثل قوله:

خافوا المقامَ بمنبجٍ فتيَموا غيثاً يُروِّي في المَحُولِ ويُجْتدا
وغمامةً سَحَّتْ هناك صواعقاً حتى إذا وسلوك سَحَّتْ عَسجدا^(١)

(١) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٧٧

(٢) فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٢٠

(٣) الديوان، ص ٣٢٨

فابن حيوس - في معرض مدحه لنصر بن محمود، وتهنئته بفتح منبج - يبين أن أهل الحصن حاولوا المقاومة أول الأمر، فلم تجدهم شيئاً أمام نيران الممدوح، فطلبوا التسليم فعمهم فضل القائد المظفر .

وقد كانت الاستعارة التصريحية حاضرة في الصورة لتؤدي دورها في البناء العضوي للقصيدة، فنصر بن محمود (غيث)، وقد حُذِف المشبه، وصُرح بلفظ المشبه به، وسر جمالها توضيح المعنى، وتستمر الاستعارة التصريحية بتصويره القائد على أنه (غمامة)، وتصويره الحرب على أنها (صواعق)، ثم تصوير عطاء القائد وفضله على الأعداء بعد استسلامهم على أنه (عسجد) .

ومن الاستعارة التصريحية قول ابن حيوس:

حَرَمٌ لِإِكْرَامِ الْوَفُودِ مُؤَهَّلٌ ففناؤه أبداً بهم مأهولٌ (٢)

وعندما يبين الشاعر شرف دار الممدوح، وكرمه، وحسن استقباله أضيافه، فإنه صورها على أنها (حَرَم)، فقد حذف المشبه (الدار)، وصرح بلفظ المشبه به (حَرَم) على سبيل الاستعارة التصريحية، ولما كان المشبه حسياً، وكذلك المشبه به فجاء سر جمالها التوضيح، وتوحي هذه الاستعارة بقداسة الدار وكرم أهلها .

وتستطيع الصور الاستعارية - إذا ما أجاد الشاعر رسمها - أن توصل تجربته إلى المتلقين توصيلاً فاعلاً، فالاستعارة قادرة على سير أغوار الأشياء، ووضعها أمام عيني المتلقي في أوضح صورة .

وهناك الاستعارة التمثيلية، فالاستعارة - من حيث الأفراد والتركيب - نوعان: المفردة، ومنها الاستعارة المكنية والتصريحية، والمركبة وهي التمثيلية، والتي يعرفها البلاغيون على أنها: "تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي" (١)

(١) الديوان، ص ٢٠٦

(٢) الديوان، ص ٤٣٦

(١) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص ١٤٥

(٢) الديوان، ص ٢٧

(٣) الديوان، ص ٢٣٦

والمقصود من هذه الاستعارة أن الشاعر يستعمل الكلمات استعمالاً جديداً، فيبني معانيه لكنه لا يقصد الدلالات الحقيقية للكلمات، ولكن المقصود ما وراء هذه الكلمات من إشارات ودلالات .

ومن الاستعارة التمثيلية قول ابن حيوس:

ولم تزل الغدران تروي مياهها وتذهب بالذکر الجمیل السحابُ (٢)

فالمعنى القريب هنا أن الغدران تروي المياه، وأن السحاب تذهب بالذکر الجمیل، ولكن الشاعر لم يهدف إلى شيء من ذلك، إنما يقصد بيان قدرة ممدوحه على إغاثة الملهوف، ونجدة المستغيث، فهو كالنهر الذي يفيض بالخير، وقد طار ذكره وشهرته بالكرم في كل مكان .

ومن تحليل المثال السابق يتضح أن الاستعارة التمثيلية تعبير مجازي يُستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي .

ومن أمثلتها أيضاً قول الشاعر:

فما أمهل السمُّ إلا ودبَّ ولا أمهل الكلبُ إلا عقر (٣)

فهنا الشاعر يطلب من ممدوحه ألا يُعطي المارقين فرصة للتمرد لأن في تمردهم إضعاف للخلافة وأهلها، وأن يضرب على أيدي الخارجين فيما أن يثوبوا إلى رُشدهم، وإما أن يُقتلوا فيستريح الناس من شرورهم وأذاهم .

ولكن الشاعر لم يصرح بهاتيك المعاني، وإنما المفهوم من البيت أن الإنسان يجب ألا يترك السم حتى لا يستفحل داؤه، ولا يستنيم عن الكلب حتى يصبح عقوراً، وهذه هي بلاغة الاستعارة التمثيلية التي تعطينا المعنى في إيجاز يسهل تمثله في المواقف المشابهة له .

وعن سر جمال الاستعارة التمثيلية يقول المراغي: "هذه الاستعارة أبلغ أنواع المجاز مفرداً ومركباً، إذ مبناها تشبيه التمثيل، المعتمد على هيئة منتزعة من أشياء متعددة، فالاستعارة المبنية عليه تكون أدق أنواع الاستعارات إذ من الصعوبة بمكان أن تعمد إلى صورتين مركبتين من أجزاء عدة فتحاول الربط بينهما وتحصر جهات اتحادهما، وتشبه

إحداهما بالأخرى فلا يخفى ما أنت محتاج إليه في المهارة حينئذ، كما لا ينكر الأثر الذي تراه في مخاطبك إذا أدليت إليه في معرض كلامك بمثل، فكم تجد لديه من الأريحية، وكيف يغني إيجاز المثل عن الشرح والإسهاب؟^(١)

وتقوم الاستعارة بأداء وظيفتين هامتين: التشخيص، والتجسيم. ومعنى التشخيص "إضفاء صفات الكائن الحي - الصفات الإنسانية - على ظواهر الواقع الخارجي، يبت فيها الحياة، فيجعلها تحس كما يحس الإنسان، ويتميز الشاعر بقدرته على التفاعل مع الأشياء من خلال رؤيته الفنية الخاصة"^(٢)

ومن الصور التي اعتمدت على التشخيص عند ابن حيوس قوله:

وَإِذَا الْمُنَى أَمَّتْ نِدَاهُ عَوَانِسًا غُونًا أَعَادَتَهَا عِذَارِي نُهْدَا^(٣)

فالشاعر - في معرض مدحه لنصر بن محمود - يصفه بالكرم، فالأمانى تذهب إليه عوانس كاسفة البال، ثم تعود من عنده عذراء ناهدة صبية، ونحن نلاحظ الاستعارة المكنية في قوله: (أمت نده) حيث جعل المنى إنساناً يذهب إلى ممدوحه، وكذلك - ترشيحاً للاستعارة - يُشخص ابن حيوس المنى فتيات عوانس، ولكنها تعود من زيارة نصر بن محمود في صورة أشخاص أيضاً، في صورة صبايا فانتات نواهد. ومن ذلك قوله:

وَقَائِعُ لِبَسِ الْحَقِّ الشَّبَابَ بِهَا مِنْ بَعْدِ أَنْ قِيلَ قَدْ أَوْدَى بِهِ الْهَرَمُ^(٤)

فهو قد شخص الحق إنساناً يرتدي ثوب الشباب، وكذلك شخصه بأنه كان قد هرم، وهذه قيمة الاستعارة الكبرى، وسر جمالها الأعظم، وهذا ما عبر عنه جون مري: "إن روح الشعر الخلاقة في حاجة ماسة إلى أن تمنح الحياة للأشياء الجامدة"^(١)

(١) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، ص ٢٨٨

(٢) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ١٤٨

(٣) الديوان، ص ٢٠٩

(٤) الديوان، ص ٦٢١

(١) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص ١٤٩

(٢) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص ٤٢٩

(٣) الديوان، ص ١٥٥

(٤) الديوان، ص ٤٣

وأما التجسيم فهو تحويل المعنويات إلى محسوسات، ويرى أحد النقاد أنه "جزء أساسي من قوة الاستعارة ونشاطها البلاغي، وهو مرتبط عند العرب بما يُسمى التقديم الحسي للمعنى، ويرتبط حديثاً بما يُسمى التصوير"^(٢)

ومن الصور التي اعتمدت على التجسيم في شعر ابن حيوس:

وعزْمٌ له حدٌّ لدى الرَّوعِ ما نَبَا يجاوزُه الجُودُ الذي ليس له حدٌّ^(٣)

وهنا يصور الشاعر قوة عزيمة من يمدحه، فيجعل عزمه (سيفاً) له (حدٌّ) لا ينبو، وفيه إحياء بمضاء عزم ممدوحه، وإذا كان المشبه (العزم) معنويّاً، والمشبه به (السيف) محسوساً، فإن قيمة الاستعارة المكنية هنا قدرتها على تصوير / تجسيم المعنى .
ومن مثل ذلك قول الشاعر:

وسرْبَاتُكَ ثَنَاءً جَلَّ مَوْقِعُهُ عَمَّا كَسَتْكَ ثِيَاباً عَمَّهَا الذَّهَبُ^(٤)

وهنا نجد ابن حيوس يصور الثناء (ثوباً) يتسريل به ممدوحه، وكذلك فإن (الثناء) أمر معنوي، والمشبه به (الثوب) أمر حسي، فسر جمال الاستعارة هنا التجسيم .

قصيدة كأنموذج للاستعارة

بعد التحليل والحصص للشكل البلاغي الثاني هذه قصيدة من قصائده قالها في أمير الجيوش مصطفى الملك، اتخذت كأنموذج للاستعارة، وعدد أبياتها ست وستون بيتاً. وفيها يهنئه بعيد ويذكر هزيمة طيء ومن معها قال:

يا للرجال لنظرة سفكت دما ولحادثٍ لم ألقه مستلماً
وأرى السهام تؤم من يرمي بها فعلام سهم اللحظ يصمي من رما

(١) الديوان، ص ٥٣٨.

يا أمري بتجلد لم أعطه ما نم دمعي بالجوى حتى نما
ولقد وقفت بدار زينب موهناً والوجد يأبى أن أقول فأهما
مستخبراً عنها فلم أر معلماً منها بأخبار الأحبة معلماً
أبكى ويمعني تناسي ما مضى ما يمنع الأطلال أن تتكلما^(١)

كعادة الشعراء في الجاهلية بدأت هذه القصيدة بالغزل فقد بدأ متعجباً "يا" مندهشاً لتلك الحالة التي آلت إليها بالصدفة ذلك اللقاء الذي أفرز عن طريقة نظرة أحلت سفك دمه، فيا لها من نظرة! ويا لهم من رجال! فقد استخدم ابن حيوس لتوضيح هذه الصورة في هذا الشكل البلاغي "الاستعارة" نظرةً سفكت دماً" فالدم لا يسفك بالنظرة إنما يسفك بآلة كالسيف مثلاً، والشاعر أشرك شكل آخر وهو "المجاز" وعلاقته سببية أي نظرة سبب لسفك الدماء، كلتا الصورتين ساهمتا في إظهار قوة جمال هذا البيت ثم يقول: إني أرى السهام تقصد المرمى بها مباشرة "تؤم" فعلام اختلف سهام اللحظ عنها في أنها تسبي من رمت به وهنا أيضاً لتوضيح هذا التصوير استخدم ابن حيوس مرة ثانية الاستعارة في "سهم اللحظ" وقد أصاب في اختيار هذا الشكل البلاغي للتعبير عن الصورة أوصلها واضحة وجلية.

ثم يعتب على أصحابه ومن لأمه على ما وقع فيه، فيقول: لا تلوموني فلم يكن عندي صبر ولم أعط ذلك الصبر لكي أتحمل، وإن هذا الحب كبر في قلبي ونما حتى رأيتم الدمع يتفرق في عيني.

ويبدأ يروي أسباب استعباره ذلك فيقول لهم: "لقد وقفت بدار زينب" مثقلاً بهمومي والحب والحزن يباين أن أقول فأفهم تلك الدار، وهنا استخدم مرة ثالثة "الاستعارة" فقال: "الوجد يأبى" أي يرفض، من هو؟ إنه الحب يرفض، والذي يرفض هو الإنسان فيأبى أن يتكلم، فاستعار ذلك لشيء غير مادي ويستمر قائلاً في أنني استخبرت عنها المكان فلم أر أثراً "معلماً" يعلمني بأخبار الأحبة، ويسترسل ويمعني البكاء، سؤالي: "ما يمنع الأطلال أن تتكلما؟" عند ذلك قال:

فعدلت قلبي إذ أطاع غرامه وعصى التسلي بعدها واللوما

وهنا مرة أخرى يلجأ ابن حيوس لإظهار ذلك الشعور، وذلك التصوير "الاستعارة" مرتين في البيت، فالأولى "قلبي إذ أطاع" والطاعة للإنسان والقلب جزء منه وهذا نوع آخر

وهو "المجاز" والمرة الثانية "وعصى التسلي" أي "وعصى قلبي التسلي" وكذلك "اللوما" والعصيان للإنسان والقلب جزء منه كذلك، فتداخلت الصور وكثرت وأفلح الشاعر في اختيار الشكل لتوضيح الصورة.

وينتقل من صورة كلية إلى صورة جزئية فبعد أن ذكر "اللوم" في البيت السابق "اللوما" نجده يوضحها بتصوير جميل استخدم فيه التشبيه لإظهاره فيقول:

واللوم مثل الريح يذهب ضلّةً ويزيد نيران المحب تضمرما

فـ "اللوم مثل الريح" مشبه ومشبه به وأداة الشبه ووجه الشبه، "يذهب ضلّةً" و"يزيد نيران" الحب اشتعالاً كالريح في رواحها وغدوها، يا لها من صورة جميلة وما زادها جمالاً ذلك التصوير الدقيق ثم قال:

وخطيطةً ضن الغمام بريها خلّفَتْها خلفي وسرت ميمما

ما أجمل هذا التدرج في الانتقال من غرض إلى الغرض المراد المدح، "وخطيطةً" أرضاً قصّر "الغمام بريها" استعارة مرة أخرى تظهر وكأن الغمام يعقل، ويوفي ويقصر أحياناً، في عمله إذاً هو إنسان، صورة جميلة وما جعلها إلا ذلك التصوير الرائع وهذا الشكل البلاغي الذي وفّى في تكلمة الصورة:

أرضاً إذا ما الترب أجذب أخصبت بنديّ إذا ما الغيث أنجم أثجما

صورة من صوره وميزة في شعر ابن حيوس تلاحظ بالترتيب الكلمات في القصيدة كلمة "واللوما" في نهاية البيت ثم مباشرة، في صدر البيت الذي يليه "واللوم"، ثم "خطيطةً" وهي الأرض وكلمة "أرضاً" في البيت الذي بعده، تلك هي طريقة ابن حيوس في شعره، وينتقل في تصوير هذه الأرض في بيت جميل وما زاده جمالاً استوى الشطر الأول والشطر الثاني منه هو قوله:

يلقى بها الرواد روضاً مزهراً ويصادف الورد حوضاً مفعماً

"الرواد" الشعراء وأصحاب الحاجات يجدون روضاً مزهراً وما فيه من راحة البال والسعادة، و"الورد" وهم الشعراء أيضاً وأصحاب الحاجات يجدون حوضاً مملوءة بما

يحتاجون كل يجد حاجته، في هذه الأرض التي يقطنها الممدوح، وليس ذلك فقط إنما يستمر في وصفها قائلاً:

وترى بها أم المدامة عاقراً أبداً وأم الحمد حبلى متئماً
أضحت بإحسان المظفر كعبة للطالبين وللمكارم موسماً

الخمير العتيقة "أم المدامة عاقراً" وتجد فيها الحمد الكثير حتى كأنها "كعبة" يأتيها كل من له حاجة، وفي البيت الأخير تشبيهه ضماني، فقد شبه هذه الأرض بـ "كعبة" كل ذلك وهو يريد وصف الممدوح فبعد هذه التوطئة قال:

ملك إذا سئل الرغاب واللهي أعطى وإن لاقى الكتائب أقدماً
يربى على القدر المتاح إذا سطا ويجاود الجود السحاح إذا هما
أوفى من الشمس المنيرة بهجة وأشرف منزلة وأبعد مرتماً
منع الليالي أن تبيت موانعاً ما رام أو مستبذلات ما حما
يأبى الغواني والغناء وينتشي طرباً إذا كان الصليل ترنماً

ملك به كل الصفات الحميدة، إذا سئل أي رغبة أعطاها، شجاع مقداماً إذا لاقى الكتائب، جواد كثير الجود، أوفى من الشمس، وأبعد منها منزلة، يرفض الغانية الجميلة التي استغنت بجمالها ويرفض الغناء إلا ما كان من صليل السيوف.

كلها صفات محبوبة، وقد استخدم فيها الشاعر "الاستعارة" في توضيح وتقريب الصورة وذلك عندما قال: "أوفى من الشمس" فالوفاء للإنسان ليس للشمس، وكذلك في قوله: "منع الليالي، أن تمنعه مما أراد" ما رام، فالليالي شيء معنوي لا تمنع إنما على سبيل الاستعارة، وقد أجاد في استعمال هذا اللون لتوضيح تلك الصورة وبيان هذا التصوير البلاغي الممتاز. هذا الملك يتمتع بهمم عالية أعلى من نجم "السماك" وسبيله في ذلك العلو الجود والإقدام، فقال:

همم علون على السماك وإنما بالجود والإقدام يسمو من سما

وهنا استخدامه للاستعارة جاء في عجز البيت "إنما بالجود والإقدام يسمو من سما" زاد في تقريب المعنى وتوضيحه، وذلك بأن الممدوح وصل إلى تلك المرحلة بهذين العاملين ونوع تلك الاستعارة "استعارة تمثيلية".

وكان ابن حيوس أعجب بهذا النوع من اللون، فقد كرره في البيت الذي يليه فقال:
ومناقب أعياء الأعداء كتمها والشمس أظهر أن تُسرَّ وتكتما

فأضفت الاستعارة جمالاً على المعنى فأصبح بين، كما أن الأعداء صعبٌ عليهم كتم
مناقب ممدوحه فهي أقوى وأكبر من أن تخفى وهل يستطيعون كتم الشمس.
وكذلك في البيت الذي يليه استخدم ابن حيوس الاستعارة المكنية فقد قال:
ومواهب راجي جدها لم يخب منه وراضع درها لن يفطما

فالاستعارة هنا في قوله: "وراضع درها لن يفطما" تلك مواهب ممدوحه كأنها شيء
مادي يرضع منه كالأغنام أو الأبقار ولكن الفرق إنه لن يفطم منه، وكذلك ارتباطك به
مستمر أي اللبن باقٍ ومن شرب منه مستمر على الشرب ولن يفطم وابن حيوس له الحسن
والأحسن فانظر وتأمل أبياته وفواتحها فقد قال: "همم" ثم و"مناقب" ثم "ومواهب"، كلها
معطوفة بحرف العطف "الواو" ثم يصل بعد أن أوضح ذلك الملك نتيجة مفادها أن الجيوش
ارتضت أميرها قائداً فقال:

غدت الجيوش عزيزة بأمرها والدهر محموداً وكان مذمماً
والأمن جملاً والرجاء مُصدقاً والحق أبلج والهدى مستعصماً
حسن التقسيم ونتيجة لذلك قال:

لله درك في طغاة قبائلٍ أنصفت منها الدين حين تظلما
استعارة مكنية "أنصفت منها الدين حين تظلما" عندما اشتكى وكأنه إنسان يشتكى من
طغاة قبائل، ولابن حيوس أبيات رائعة منها:

فلكم جنيت أذىً حسمت به أذىً ولكم سفكت دماً حققت به دماً

فهذا بيت رائع، فكم ارتكبت من جنایات لأجل أن لا يتأذى بها أصحاب حق، ما
فارتكابك تلك الجنایات عن المعتدين الظالمين أصحاب الإساءة بحيث لا يتأذى أصحاب
الحق، وكم سفكت دماً ظالماً من صاحب ظلم عدو من أجل أن تحفظ "وتحقن" به دماً سليماً
ن صاحب حق مظلوماً، ثم قال:-

لما أزرتهم الظبي مصقولاً والخيل قباً والشيوخ مقوماً

ظنوك من لاقوا فحين قرعتهم صاروا وقد كانوا حديداً حنتما
قهروا الورى زمناً فمذ حاربتهم طمّ الأتيّ عليهم لما طما
وهم حماة الروع إلا أنهم فروا لعمرك حين فروا الأرقما

تصوير رائع لحال أعداء ممدوحه في ألفاظ بسيطة تحمل مدلولات قوية وبعيدة، فحين لامستهم الظبي ورأوها مصقولة "مع كل السلاح والفرسان والخيل" كان ظنهم أن هذا الجيش وقائده مثل كل الجيوش والقادة السابقين ولكن بقراعتك لهم أيقنوا أن هذا الجيش وهذا القائد عكس ما كانوا يظنون وبسرعة يصور ابن حيوس ذلك بدون أن يترك مجالاً فقال "صاروا" أي صيرهم إلى ما يريد هذا القائد، ومن قبل كانوا حديداً فذابوا وانصهروا، ويؤكد ابن حيوس ذلك بتكراره في البيت الذي يليه فقال: "قهروا الورى زمناً" ولكن الآن غطاهم الماء وأصبحوا طما للماء وكانوا حماة الديار ففروا حين رأوك ، والاستعارة ظاهرة أكثر من مرة وذلك في قوله "قهروا العدى" وكذلك قوله: حماة الروع".

وينقل ابن حيوس ليتحدث مصوراً بالألفاظ هزيمة قبيلة "طيء" فيقول:

ثم انثيت إلى سرايا طيءٍ تقناد أرعن كالخضم عرمرما
متنائي الأقطار زاد قتامة فغدا به وجه النهار ملثما
تبدو بوارقه فتحسب ضوءها برقاً تألق في سحاب أظلما
وتخال نقع الأعوجيه دونه سترأ بلمع القعضبية معلما

استخدم ابن حيوس التشبيه ليقرب الصورة فهو يصور أن الجيش الذي يقوده في أوج قوته فهو "أرعن" وكثيراً جداً كالبحر الهائج في قوته وكثرته كالبحر الطامي الكثير بعيد بين الأقطار مما زاد "قتامة" سواده حتى أصبح النهار كالرجل المتلثم ويزيد من توضيح هذا التصوير هذه الصورة الاستعارية "وجهه النهار ملثما" فتبدأ لمعان سيوفه ورماحه بالبرق، في سحابٍ أظلما من كثرة الجيش وما يثيره من غبار الأرجل والفرسان حتى لتظنه سترأ ولكن يلمع فيه سلاحه فيتترك "معلماً" أي علامة يا لها من صورةٍ لجيشٍ وفضاءٍ من الخيال استطاع فيه الشاعر أن يشرك سامعيه فيه وكأنهم في أرض المعركة، وهذا هو الشاعر المجيد الذي استطاع توظيف إمكانيته في توصيل هذه الصورة وهذا الإحساس إلى غيره وقد أجاد في ذلك.

ويستمر ابن حيوس في تصوير تلك المعركة التي هزمت فيها قبيلة طيء فيقول:

حتى إذا أنشيتهم بسلافةٍ والحين يعجب منهم متبسما
ظنوا الطلائع كل من يأتيهم فثبتوا للداء حتى استحكما
لما أتيت فكنت ريحاً عاصفاً تلوى بما لاقت وكانوا خسرما
لم تلق إلا عارياً سبقت به روعاء أو مستئماً مستسلما

تصوير دقيق لحال رجال قبيلة طيء وما أصابهم من هلع وفزع حتى أن الزمن يتعجب منهم مبتسماً "والحين يعجب منهم متبسما" وما أضفى جمالاً على البيت وجعل هذا التصوير دقيق هذا الشكل البلاغي ونعني الاستعارة، حتى أن الشاعر كرر تلك الاستعارة في البيت الثاني حين قال: فثبتوا للداء حتى استحكما"، أما البيت الثالث فقد استخدم فيه الشاعر نوع آخر من الأشكال البلاغية وهو التشبيه "كنت ريحاً" قوية تعصف وتلوي بكل ما لاقت وكانوا هم نحل وزنابير وما أسهل على الريح في العصف بهما، ويصور خروج رجال تلك القبيلة سراعاً منهم العراة وكثيراً منهم مستسلمين.

ثم ينتقل ابن حيوس إلى موقف آخر موضحاً كيف يكتسب العز فيقول:

والعز حيث ترى الدماء مراقبةً تروي الثرى والسمهري محظما
والوهد أدون أن ينال متالعاً والذئب أهون أن يروع الضيغما
ملكوا فجاروا في القضايا واعتدوا وعدلت فيهم إذ غدوت محكما

فالعز مطلبه صعب ومكانه حيث ترى الدماء مراقبة، وتري السهام والرماح محظمة فذلك موطن العز، وقد استخدم الشاعر الاستعارة في قوله: "تروي الثرى" والذي يروي هو الإنسان، والوهد "المكان المنخفض" أدنى أن ينال جبل "متالعا"، ولاحظ لفظة "أدون" وهو يريد أدنى، وكذلك الذئب أصعب عليه أن يراع منه الأسد، وفي هذا البيت تشبيه ضمني، فشجعان قبيلة طيء لن يستطيعوا النيل من هذا الممدوح وهم أهون من أن يفعلوا ذلك. لكنهم ملكوا قبل قدومك واعتدوا، وعند قدومك ملكتهم

ومنحتهم جبلي أبيهم إرثهم عنه وساءاً منزلاً ومخيماً
فهم ببيد يسطلون بما جنوا فيها إذا حمي الهجير جهنماً
من سائر الطرداء أبعد مشرباً وأرثُ أطماراً وأخبث مطعماً

وحرمتهم طيب الكرى حتى لقد ظنوا الرقاد على الجفون محرماً

منحتهم إرثهم ولم يكن إلا جبلين فساء إرث، تهكم وسخرية على ما آل إليه حالهم، فبعد أن كانوا منعمين في أرضهم فأصبحوا مشردين بسبب عصيانهم لك في الصحراء التي تلتح وجوههم فيها حرارة الشمس وما أشدها من حرارة حتى يتخيل إليها أنها نار جنهم، ونتج عن ذلك حرمانهم من النوم وقد استعمل في تقريب وتوضيح ذلك المعنى فأعطاه جمالاً "لفظة" "على الجفون"، فالنوم لا يخص الجفون وحدهم إنما على سبيل المجاز.

وابن حيوس بعد أن ذكر غزو هذا القائد لقبيلة طيء يرجع ثانية إلى أوصاف الممدوح وأعماله فيقول:

عمري لقد وجدوا اصطناعك سالفاً أرياً وقد وجدوا اجتياحك علقماً
فرأوك عند السلم بحر مواهب يغني وفي الهيجاء غضباً مخذماً
ورجعت تنظر في البلاد برأي ذي عزم يرد المشرفي مثلاً
حصنت شاسعها برأي لو حمى بدر السماء عن النواظر لا حتماً
وعمرت غامرها بجدٍ لم يزل يأبى لما تبنيه أن يهدماً

يقول ابن حيوس بعد أن عمت الفرحة البلاد واطمأن الناس في عيشهم ونظروا إلى معروفك فيهم بعد أن علموا قوة اجتياحك التي تشبه الريح ففي السلم أنت بحر وفي المعارك لا يقهر بعد كل ذلك رجعت تنظر في أمر البلاد بقوة عزمك فالرأي أحياناً أحسن من الحرب، فقامت بتحسين البلاد برأي لو حمى البدر في السماء عن العيون لاحتماً، ولشملت "صغير" هذه البلاد بالرحمة والرفقة وزرعتها فيه.

واستخدم ابن حيوس في إظهار ما يريد أن يقوله أو بالأصح في تصوير هذا المنظر عدة أشكال بلاغية أعطت للصورة جمالاً ما كان ليظهر بدونها ومن تلك الأشكال استخدامه التشبيه البليغ في قوله: "فرأوك... بحر". والاستعارة في قوله: "ورجعت تنظر... برأي" وكذلك "عزم يرد المشرفي"، والكناية في قوله: "حصنت شاسعها" كناية عن نسبه، وكذلك "لو حمى بدر السماء عن النواظر.. كناية عن قوة وفرض رأيه، ثم يقول ابن حيوس واصفاً أعمال ممدوحه الكثيرة:

إنني يشاركك الورى في رتبة أدلجت تطلبها وياتوا نوماً

حملت نفسك غير مكترث به
فبغت مطالعك الملوك فقصرت
مهلاً فما أبقى نزالك خائفاً
لا تكذبين فما أمامك غاية
ناهيك عن كرم يفوق به الحيا
سبqاً ومن بأس يفوت الأنجما
أمرأ يؤود يرمرما ويلملما
ورأى وقائعك الزمان فأحجما
خطبأ ولا أبقى نوالك معدما
فانظر مليأ هل ترى متقدما

فالمنزلة التي وصل إليها ممدوحه لا يستطيع أن يشاركه فيها "الورى" لأنك تطلب
المجد دون نوم حتى أواخر الليل "أدلجت" أما غيرك فباتوا نوماً، هذه أعباء كبيرة لا يستطيع
تحملها أ حتى جبلي "يرمرما ويلملما" حملوها لأثقلتهم، وهذه المكانة بعتها الملوك فقصروا
دونها، والزمان رأى ما فعلت بعدوك فتوقف جنباً، فنزالك للعدو جعل الأمن منتشراً في هذه
الأرض، وعطاياك لم تبق فقيراً ومحتاجاً فكل غاية حققتها ولم تترك أحد يتقدمك، إضافة إلى
كرمك الذي فات كرم الغيث وبأس فات الأنجما.

وقد استعمل ابن حيوس لإظهار هذه الصور كثير من الأشكال البلاغية وكثير من
الأماكن المشهورة كاستعماله جبلي "يرمرما ويلملما"، والاستعارة في "أني يشاركك الورى في
رتبة" وكذلك "ورأى وقائعك الزمان" و"كرم يفوق...الحيا" وكذلك "بأس يفوت الأنجما".
وما كان هذا التصوير يأتي على هذا القدر الجمالي لولا حسن انتقاءه لهذا الشكل
البلاغي.

ثم يستمر ابن حيوس قائلاً:

وعزائم حشت القلوب أسنة
فقضت لذكرك أن يسير مفوزاً
يهنى الخلافة أن عدتها شجى
وليهنك العيد السعيد مضاعفاً
مثل الخناجر والحناجر أسهما
وقضت لذكرك أن يجمل ويعظما
حلق العدو وسيفها لن يكهما
لك أجر من صلى وصام وأحرما

ففي الأبيات السابقة يذكر الشاعر ممدوحه بصفات حميدة منها أنه له عزائم جعلت
قلوب أعداءه ترجف خوفاً وكأنه سدد إليها سهام، ووسيلة إطلاق تلك السهام هي الحناجر،
مما أدى إلى انتشار ذكرك على كل الألسن وأن يجمل ويعظما فلنتهنها الخلافة إن "عدتها"

وهو الممدوح قد كسر "شجي" حلق العدو"، وأن "سيفها" وهو الممدوح أيضاً لن يتقلل أو ينبو، ولتتهنى بالعيد فأجره مضاعفاً لك ويزيده أجر من صلى وصام وأحرما.

واستعمل الشاعر لتصوير هذه المواقف أشكال بلاغية منها الاستعارة في قوله "عزائم حشت القلوب" وفي "الحناجر أسهما" و"قضت لذكرك أن يسير" و"الذكرك أن يجل" ومنها التشبيه في قوله: "وعزائم...أسنة مثل الخناجر".

بعد هذا كله يلتفت ابن حيوس لنفسه مفتخراً بشعره ومستجدياً للمال فقال:

إني لأشعر من رأيت وإنني	أصبحت عن إدراك وصفك مفحماً
ولقد أرحت الخيل نحوك ضمراً	والعيس يحملن القريض المحكماً
يحملن منه مفصلاً ومنظماً	ومحبراً وموشحاً ومسهماً
مدح كزهر الروض إلا أنه	يبقى إذا زهر الرياض تصرماً
إني كتمت الشعر في طي المنى	فعل امرئ لم يرض ما دون السما
لا أسأل الرحمن حظاً فوق ما	أعطى فقد أولى الجميل وأنعماً
حسبي امتداحك رتبة ونباهة	وذراك معتصماً وقربك مغنماً

كل هذه الأبيات افتخاراً بنفسه "إني لأشعر" من رأت عيناك والحديث للشاعر وهذا نتيجة إعجابي الشديد بك وصل إلى درجة أنني أصبحت "مفحماً" قوة التعجب به وليلد على علمه بأنواع الشعر يقول: "منه مفصلاً ومنظماً ومحبراً وموشحاً ومسهماً" أنواع وأشكال عدة "كزهر الروض" غير أنه يبقى وزهر الروض ينتهي ويتلاشى.

ويكرر "إني" للتأكيد على أنه الأفضل في قول الشعر ولو ترك العنان لشعره لم يرض مكانةً دون السماء، ولكن اكتفيت بامتداحك مكانةً ورتبةً وبك محتمياً وقربك منعماً وفوزاً ومكان ذلك ما ختم به ابن حيوس هذه القصيدة.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الاستعارية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية: (١)

١١ - بلغت صور ابن حيوس الاستعارية ثمانمائة وتسع وأربعين صورة، وتوزعت بين أنواع الاستعارة كما يوضحها الجدول التالي:

(١) راجع جدول إحصاء الصور الاستعارية، ص ١٣٤

نسبتها	عددھا	نوع الاستعارة
٩٠ %	٧٦٣	الاستعارة المكنية
١ %	١٠	الاستعارة التصريحية
١٠ %	٧٦	الاستعارة التمثيلية
١٠٠ %	٨٤٩	المجموع

والمأخوذ من هذا الجدول:

أولاً: الصور الاستعارية أكثر شيوعاً من الصور التشبيهية عند ابن حيوس .
ثانياً: ليست هناك نسبة للمقارنة بين أنواع الاستعارة؛ فلقد غلبت الاستعارة المكنية على غيرها من صور الاستعارة، فبلغت سبعمئة وثلاثاً وستين صورة بنسبة بلغت ٩٠ % تقريباً من جملة صور الاستعارة، ثم كانت الاستعارة التمثيلية، ثم تأخرت الاستعارة التصريحية إلى المرتبة الثالثة والأخيرة .

ب - ابن حيوس ليس الشاعر المصور، أو ليس صاحب صور كلية كبرى - في أغلب قصائده، بل هو يقتصر على اللحظة التصويرية السريعة، ثم ينتقل لمعنى جديد، ثم نزل نقرأ أبيات القصيدة دون أن نعثر على خيال، ثم تأتي الصورة أخيراً في شكل مفرد .

وليس أدل على ذلك من استعراض إحدى قصائد الديوان، وقصائده - كما أشرنا - قصائد طويلة، وهي قصيدته التي أنشأها في مدح تاج الملوك (محمود بن صالح)^(١) وباستقراء هذه القصيدة المادحة نجدها قد بلغت ستة وتسعين بيتاً من الشعر، يقول الشاعر في مطلعها:

هل للأماني عن جنابك مدفع؟ أم هل لها من دون بابك مشرع؟

وفيه استعارة مكنية بتجسيم الأماني، لكنه لا يستكمل الصورة، بل ينتقل لمعنى آخر في

البيت الثالث:

(١) الديوان، ص ٣١٧

(٢) الديوان، ص ١٠٧

ركبوا بنيات الطريق فضلًا سا لكها، ومنهجك الطريق الأهيغ

ثم ننتظر حتى البيت الثامن عندما يقول:

قوم إذا راموا ممالك غيرهم حصدوا ببيض الهند ما لم يزرعوا

وهنا يجب أن ننتظر مدة أطول حتى نصل إلى تصوير استعاري جديد في البيت الرابع

والثلاثين:

حكماك لذن ذابل ومهتد ما فيهما إن حكما من يخدع

ثم يتمهل الشاعر في عرض صوره الاستعارية حتى البيتين الثاني والثمانين والثالث

والثمانين، ثم نجد صورتين أخريين في البيتين الخامس والثمانين، والثالث والتسعين.

ففي هذه القصيدة الطويلة ثمان صور استعارية فحسب، وليس من شأن الباحث أن

يطالب الشاعر أن يكون مكثراً أم مقلاً، لكن كان قصد الباحث أن يبرهن على أن تصويره

الاستعاري كان مفرداً ومبعثراً في أبيات القصيدة ولم يلجأ ابن حيوس - في أغلب صوره -

إلى بناء الصور الممتدة والكلية.

ج - أغلب صور ابن حيوس الاستعارية يكون سر جمالها التشخيص أكثر من التجسيم،

وذلك من مثل قوله: (٢)

أطاعتهم الأيام في نيل ما بغوا ولو غالبتهم أحرزوه تغلبا

لئن كان هذا الدهر مالك أهله فإنهم ملاك شاء أو أبا

د - انعدم في شعره لون من الاستعارة يسميه بعض النقاد "الاستعارة بالصفة"، وتكون

بالصفة الملونة أو بالنعوت الكثيرة غير الملونة" (١)

هـ - كان من أهم وظائف الصورة الاستعارية عند ابن حيوس - إضافة إلى التشخيص

والتجسيم - تحسين المعنى والمبالغة فيه، وهذا واضح من مثل قوله: (٢)

ولو أن النعام بك استجارت لخافت من عواذيهما الأسود

والآن يقدم الباحث إحصاء بالصور الاستعارية في شعر ابن حيوس:

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ٨٢

(٢) الديوان، ص ١٨٥

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٤	مكنية	واحتمى جاعل الخضوع وقاء	١
٤	مكنية	في الأنام السرّاء والضراء	٢
٤	مكنية	قد أصبحت به فصحاء	٣
٤	تمثيلية	رجاءً أن يمنع الأشياء	٤
٥	تصريحية	العوادي حتى لظن اهتداء	٥
٥	مكنية	واحد عمرٌ نفعه الأعضاء	٦
٥	مكنية	وداداً واستأصل الشحاء	٧
٥	مكنية	عفواً واستنفذ الأسراء	٨
٥	مكنية	تفني العدى وتبقي العداء	٩
٥	مكنية	عن رجال الخلافة الأعباء	١٠
٥	مكنية	م، واجتباب نثرة حصاء	١١
٥	مكنية	وأخافت أخبارها من تناءى	١٢
٦	مكنية	من لا يواجه الطرداء	١٣
٦	مكنية	لجاءت في أهلها شفعاء	١٤
٦	مكنية	أغمدوها وجرّدوا الآراء	١٥
٦	مكنية	في يدك الآراء والإجراء	١٦
٦	مكنية	وركزت القنا اللدان ظماء	١٧
٧	مكنية	جعلت في إسارك الطلقاء	١٨
٧	مكنية	وسنتت للعادمين الوفاء	١٩
٧	مكنية	أنه لن يشاء حتى تشاء	٢٠
٧	مكنية	فما يربحون إلا العناء	٢١

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٧	تصريحية	تستمد السيوف منه المضاء	٢٢ أي حيفٍ وللخلافة سيف
٨	تمثيلية	ليس يجلو الهزيع كابن ذكاء	٢٣ توقد النار في الظلام ولكن
٨	تصريحية	أميراً يستخدم الأمراء	٢٤ يا أمير الجيوش لا عدمت منك
٩	مكنية	ودواء إذا اشتكى الدين داء	٢٥ أنت غيث إذا اعترى الأرض محل
٩	تمثيلية	تعالت هممة تترك الجبال هباء	٢٦ فمن الناس من يقول
٩	مكنية	ولم تستطع له إخفاء	٢٧ أثر سوف تنقضي حقب الدهر
١٠	مكنية	قد كفاها ابن ترقب الأنواء	٢٨ جادها من جميل رأيك نوء
١٠	مكنية	في الأرض ديمة وطفاء	٢٩ فليشم غيرنا السحاب فقد أنشأت
٧	مكنية	عنهم وفاقوت النعماء	٣٠ منة في عدي قد جلت الغماء
١١	مكنية	ملك بالندى يجيب النداء	٣١ قد أصم الخطوب من حيث نادى
١١	تمثيلية	مثلما يخلف الظلام الضياء	٣٢ خلفتك الملوك فيهم ولكن
١١	مكنية	أنفأ منه وامتط الجوزاء	٣٣ فتجاوز ركوب جرد المذاكي
١٢	تمثيلية	تارك الرشح من أصاب الرواء	٣٤ فرفضت الورى وغير ملوم
١٢	مكنية	فليدم في ذراه شعري هناء	٣٥ دام عيشي في ذا الجناب هنيئاً
١٢	مكنية	فملاً أهلها السماء دعاء	٣٦ قد ملأت الأرض العريضة عدلاً
١٣	مكنية	ثنتاء إليك عناء كل ثناء	٣٧ ولقد جمعت حميةً وتقية
١٣	مكنية	فاضت على القرباء والبعداء	٣٨ حطت الرعية بالرعاية رافة
١٣	مكنية	عزم أقام قيامة الأعداء	٣٩ عدل كفيت به العداء يضمه
١٣	مكنية	أغنى غناء الغارة الشعواء	٤٠ عزم إذا سمع العدو بذكره
١٤	تمثيلية	أن يكشف الغمء بالغمء	٤١ والعز لا يبقى لغير معود
١٥	مكنية	بالبأس ظهر العزة القعساء	٤٢ نزلوا على حكم المروء وامتطوا

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٦	تمثيلية	والناهضين بياهظ الأعباء	٤٣
١٦	مكنية	وبكم قديماً حلّ في البيداء	٤٤
١٧	مكنية	عفواً وما أبقى سوى الأخذاء	٤٥
١٧	مكنية	تصل الرفاء بصالح الأبناء	٤٦
١٧	مكنية	تقذي سناه نواظر النظراء	٤٧
١٧	مكنية	تمت عليه مخايل السعداء	٤٨
١٧	مكنية	عين الزمان بالسن فصحاء	٤٩
١٨	مكنية	أفضت بصاحبها إلى السراء	٥٠
١٩	تمثيلية	فالصبح لا يخفى على البصراء	٥١
١٩	مكنية	ما حرمت إلا على البخلاء	٥٢
٢٠	مكنية	وطالت الحرب إلا أنه غلبا	٥٣
٢١	مكنية	وداعنا كل جد قبله لعبا	٥٤
٢١	مكنية	ملأى ورد لي العيش الذي ذهبنا	٥٥
٢١	مكنية	وبعد بينك لم أظفر به نغبا	٥٦
٢١	مكنية	فإن سلمت فما أدبت ما وجبا	٥٧
٢٢	مكنية	ما قارب الحمد أدناها ولا كربا	٥٨
٢٢	مكنية	في حلبة الفخر وثاباً إذا نسبا	٥٩
٢٣	مكنية	ولو جرى النجم يبغي شأوة لكبا	٦٠
٢٣	مكنية	وهمة قارنت بل طالت الشهبا	٦١
٢٣	مكنية	قدماً وقد هدبت فاختارت السحبا	٦٢
٢٣	مكنية	وثرورة فإلى آلائك انتسبا	٦٣

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٤	تمثيلية	ما كل من سل سيفاً صارماً ضرباً تمثيلية	٦٤
٢٤	مكنية	وعزيمة لا تشكي الأين والوصبا مكنية	٦٥
٢٤	مكنية	قطع الطريق فكان الوالد الحدبا مكنية	٦٦
٢٤	تصريحية	تعطي المنى وتزيل الهم والتعبا تصريحية	٦٧
٢٤	مكنية	ويصحب المجد منه خير من صحبا مكنية	٦٨
٢٤	مكنية	دروعهم نجدة واستفرغوا العيبا مكنية	٦٩
٢٦	مكنية	فلا صدقت تلك الظنون الكواذب مكنية	٧٠
٢٧	تمثيلية	وتذهب بالذكر الجميل السحائب تمثيلية	٧١
٢٧	مكنية	خطوب ولم يغصبه ما حاز غاصب مكنية	٧٢
٢٧	مكنية	ظماً وأمواه العيون نواضب مكنية	٧٣
٢٨	مكنية	وخاشيه في يم من الهم راسب مكنية	٧٤
٢٨	مكنية	وغير فريد من له العزم صاحب مكنية	٧٥
٢٨	مكنية	مشاركها من عرفه والمغارب مكنية	٧٦
٢٨	تمثيلية	ولولا الشجى ما غص بالماء شارب تمثيلية	٧٨
٢٨	مكنية	مشارب فيها واطمأنت مسارب مكنية	٧٩
٢٩	مكنية	فلم تهب الهول الذي أنت راكب مكنية	٨٠
٢٩	مكنية	تعلى القنا فيها فتعلو المراتب مكنية	٨١
٢٩	تمثيلية	ومن قال قدماً أين بالسيف ضارب تمثيلية	٨٢
٢٩	مكنية	لها العزم ممل والمهند كاتب مكنية	٨٣
٢٩	مكنية	تحدث عما أضمرته العواقب مكنية	٨٤
٢٩	مكنية	تسالها طوراً وطوراً تحارب مكنية	٨٥

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٠	مكنية	وتبني منار العز وهي غوارب	٨٦
٣١	مكنية	هباءً أثارته صباً وجنائب	٨٧
٣١	مكنية	ذرى شرف لا تدعيه الكواكب	٨٨
٣١	مكنية	لؤي ولم تغلب على المجد غالب	٨٩
٣٢	مكنية	أعدت الشياب الغض والرأس شائب	٩٠
٣٣	مكنية	لما عاد من شرح التشبية ذاهب	٩١
٣٣	مكنية	وها هي أبكار لديك كواعب	٩٢
٣٣	مكنية	إلا أنني منه إلى المجد تائب	٩٣
٣٣	تمثيلية	وابطاله ما خيرته التجارب	٩٤
٣٣	مكنية	وتخلفه في أهله وهو غائب	٩٥
٣٣	مكنية	عن العيش إلا في جنائك راغب	٩٦
٣٤	مكنية	تخبر عن صدق الوداد فتكذب	٩٧
٣٤	تصريحية	وخبر برق بالحيا وهو خلب	٩٨
٣٤	مكنية	ويسأل قلبي حفظها وهو قلب	٩٩
٣٥	مكنية	إلى الموت مما يكسب العار تهرب	١٠٠
٣٦	مكنية	يبشر بالتهطال والعام مجذب	١٠١
٣٦	مكنية	أناساً إذا قيدوا إلى الضيم أصحابوا	١٠٢
٣٦	مكنية	وطوراً تصل المرهفات فيطرب	١٠٣
٣٧	مكنية	وأحكامه في الدهر لا تتعقب	١٠٤
٣٧	مكنية	وعندك من أوداجها الدم يطلب	١٠٥
٣٨	مكنية	فعزت وزادت عزة وهو أشيب	١٠٦
٣٨	تمثيلية	وكل عدو مدحه لا يكذب	١٠٧

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٩	مكنية	رويدا فجداها الوجيه ومذهب	١٠٨ إلى الريح تعزي حين تجري فإن مشت
٣٩	مكنية	وذلتها ما كانت الريح تركب	١٠٩ وبعده سليمان إلى أن ركبتهما
٤٠	مكنية	لجيشك أن الدهر أجمع غيب	١١٠ يودون مذ صار الصباح طليعة
٤١	مكنية	ترجى ولا زهر الكواكب تصحب	١١١ وقبلك ما خلت البدر لنائل
٤١	مكنية	وتحلو بأفواه الرواة وتعذب	١١٢ يحلى بها ألحانه كل من شدا
٤٢	مكنية	وأمنه قوم مضوا وهو مغضب	١١٣ أخفت الزمان وهو راضٍ مسلم
٤٢	مكنية	سما بك دست أو علا بك موكب	١١٤ وإنك أهدى الناس في طرق العلى
٤٢	مكنية	وأنت من لم تزل تعلق به الرتب	١١٥ تعلق المنازل قوماً قبلها خملو
٤٣	مكنية	فأنت غير مناوي جارها الجنب	١١٦ إن لم تكن للنجوم النيرات أخاً
٤٣	مكنية	عما كستك ثياباً عمها الذهب	١١٧ وسريلتك ثناءً جل موقعه
٤٤	مكنية	بثتت في الجو جيشاً ما له لجب	١١٨ لما تضايق بالجيش الفضاء ضحى
٤٤	مكنية	وتستظل بنارٍ ما لها لهب	١١٩ وتستقل بماءٍ ما له حباب
٤٥	مكنية	فإنها من دم الأعداء تختضب	١٢٠ وإن تقلدتموها وهي ناصلة
٤٥	مكنية	وشارك الجد في أفعالها اللعب	١٢١ إذا الملوك إلى لذاتها جنحت
٤٥	مكنية	لقد رضيت بحكم الجو إذ غضبوا	١٢٢ لئن غضبت لسوم الخسف حين رضوا
٤٦	مكنية	والذائدان إذا ما كلت القضب	١٢٣ الجائدان إذا ما ضنت السحب
٤٧	مكنية	والباترات عماد والندى طناب	١٢٤ بيت له العز أرض والإباء سما
٤٧	تمثيلية	لم يعله نسب زاك ولا نشب	١٢٥ فالمرء إن لم تقدمه ما ثره
٤٧	مكنية	والبيض في قمم الأبطال تصطحب	١٢٦ وكم نطقت بفصل القول مرتجلاً
٤٨	مكنية	لم تأتهم نخب منها ولا نغب	١٢٧ وإن أتك كؤوس الحمد مترعة
٤٩	مكنية	فالحمد لله إذ لم ينجنى الهرب	١٢٨ جودٌ هربت بآمالي فأدرکہا
٥١	مكنية	فأشرقت وجلا تأثيرك الكرب	١٢٩ أنار رأيك والأيام داجية
٥١	مكنية	دارت كؤوس المنايا فيهم نخب	١٣٠ في أي يوم نزالٍ حاربوك فما
٥٤	مكنية	جيشاً من الرعب لم تسمع له لجا	١٣١ وحيث حلت فما تنفك تطرقها

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٥٥	مكنية	عنهم وأطلع نجماً كان قد غربا	١٣٢ فرد قريك عزاً كان منتزحاً
٥٥	مكنية	محا تجاوزه والصفح ما كتب	١٣٣ إذ وحى الحقد والشحناء ما اجترموا
٥٦	مكنية	قهرأ وإن قال طال الألسن الذربا	١٣٤ إن صال كف الليالي عن إرادتها
٥٦	مكنية	أضعاف ما أعجز الطلاب مكتسبا	١٣٥ حوى من الفضائل مولوداً بلا تعب
٥٦	مكنية	وما أبيت وإن سيئت عداك أبا	١٣٦ فاذعن الدهر حتى ما أتيت أتى
٥٧	مكنية	فخر الفضائل إن تدعي لهن أبا	١٣٧ فخر المدائح إن تهدي إليك كما
٥٨	مكنية	واستحقت لذاتك الأحقاب	١٣٨ سرت النوائب عنك رونق من سرى
٥٨	مكنية	كأساً لها ريق الحباب حباب	١٣٩ كأسٍ من الأسقام جرع للنوى
٥٩	مكنية	إن كل ناب ناب عنه ناب	١٤٠ وتعاورته نوائب بنيوبها
٥٩	مكنية	فالعزم من دون الركاب ركاب	١٤١ قصر الزمان يدي وطالت همتي
٦٠	مكنية	عرينه وله الظبي أنياب	١٤٢ ليث أظافره الأسنان والقفا
٦٢	مكنية	ودماؤهم للمرهفات شراب	١٤٣ فحومهم للحائمات مطاعم
٦٣	مكنية	أن الهزيمة من سطاك صواب	١٤٤ صفحت صفاحك عن أناس أيقنوا
٦٣	مكنية	والليث إن تعدو عليه ذئاب	١٤٥ وأبى المهند أن يفلل حده
٦٤	مكنية	بك فوق ما ألسنك الأثواب	١٤٦ خلع لبست بها المفاخر واكتست
٦٤	مكنية	فعلية من أنوارها جلباب	١٤٧ وجواهر غمر النضار شعاعها
٦٤	مكنية	ويصاب فيها الخصب حين تصاب	١٤٨ والأرض تجذب حين يهجرها الحيا
٦٥	مكنية	غراب على غصن من غرب	١٤٩ حمى النوم أجفان صب وصب
٦٥	مكنية	وأبدى لنا البين سر الحجب	١٥٠ لذكرنا يوم زموا الجمال
٦٦	مكنية	وينهني القمر المرتقب	١٥١ وكم ليلة نام على الرقيب
٦٨	تمثيلية	ومن غالب الحق جهلاً غلب	١٥٢ ولما بغوا غالهم بغهم
٦٩	مكنية	وعقت سيوفك عن هرب	١٥٣ قتلت حماة الوغى منهم
٦٩	مكنية	ولو طلبوا لم يفتك الطلب	١٥٤ تركتهم يحمدون الفرار
٦٩	مكنية	وإن لم تهب جرمهم لم تهب	١٥٥ وقد سكنت ريحهم من سطاك

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٦٩	مكنية	أزالت عن المستريب الريب	١٥٦ فصمت عرى الأفك في وقعه
٧٠	مكنية	على أنها في الدياتي شهب	١٥٧ عزائم تظلم صيح العدى
٧٠	مكنية	وتمس شجاً في حلق النوب	١٥٨ تظل قذئاً في عيون الخطوب
٧٠	مكنية	وتثنى الخميس اللجب	١٥٩ قواطع تورده أسد العرين رداها
٧٠	مكنية	حديثاً وقلت نيوب النوب	١٦٠ فلولاك ما صارت الحادثات
٧٠	تمثيلية	وحيث الغمام يكون العشب	١٦١ وجاد نوالك ترب التثا
٧١	مكنية	محلاً من المجد فوق السحب	١٦٢ ألا أيها الملك المبتلى
٧١	مكنية	فأنت لها اليوم أم وأب	١٦٣ فلا أيتم الله منك العلى
٧١	مكنية	فما لها غير ما تهواه من أرب	١٦٤ سل المقادير ما أحببته تجب
٧٢	مكنية	تجوز أحكامه في السبعة الشهب	١٦٥ وكيف تعصي ملوك الأرض ذا همم
٧٢	مكنية	مستحسن الجد من مستقبح اللعب	١٦٦ ونخوة ما يزال الدهر يمنعها
٧٢	مكنية	قاص وحسبك ما أوتيت من حسب	١٦٧ فأغلُ الورى غيرك المسؤول عن نسب
٧٣	مكنية	إذا الندى والوغى قالوا لك انتسب	١٦٨ وما خفت على ذي فطنة نسبا
٧٣	مكنية	مجداً بناه رسول الله للعرب	١٦٩ بنيت للعجم المجد المبلغهم
٧٣	مكنية	أعداؤه فرماها منك بالعطب	١٧٠ ثم انتضاك ابنه سيفاً زمان طغت
٧٣	مكنية	من بعد أن رضيت الماء والعشب	١٧١ أصفيتها المال شرباً والعلى كلاً
٧٥	تمثيلية	وهل ترع ليوث الغاب بالشبب	١٧٢ وأحدقوا بأبي كغب لينصرهم
٧٦	تصريحية	فحزت مالك دون العالمين خُبي	١٧٣ نجم بسيفك من بعد الوقود خبا
٧٧	تمثيلية	وبالمساعي إذا أثبتت من كذب	١٧٤ أمنتني بالعطاء الغمر من عدم
٧٧	تمثيلية	إن الخطوب إذا لم تئب لم تئب	١٧٥ سيف الخلافة دم حلف المضاء كذا
٧٨	مكنية	ماء الشباب لخفت أن تتلها	١٧٦ ذو صفحة لو لم يصافح نارها
٧٨	مكنية	فعلمت أن هواك زند ما كبا	١٧٧ أصليتني بالهجر ناراً ما خبت
٧٨	مكنية	بعضاً مناً وبعضاً فداء	١٧٨ فلهذا أطلقتهم من أسار الخوف
٧٩	مكنية	ونهيته دمع العين أن يتصوبا	١٧٩ خفت الرقيب ولو وصلت أمنتته

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٧٩	مكنية	ما الماء محتاج إلى أن يقطبا	١٨٠ لا تمزجي صفوا الوداد بجفوة
٨٠	مكنية	وكلّوا وما شكوت لغويا	١٨١ كم سبقت الجارين في حلبة المجد
٨٠	مكنية	مذ رأنتي بك الخطوب مهيبا	١٨٢ لم يزل جانب منيعاً مهيبا
٨١	مكنية	بذراك والنكبات عنك تتكب	١٨٣ بذلاً ومنعاً فالرجاء مخيم
٨١	مكنية	مع رتبة ينحط عنها الكوكب	١٨٤ وتواضعاً سن التواضع للورى
٨١	مكنية	لم يقدروا منها على ما تسحب	١٨٥ فضفت عليك من الثناء ملابس
٨٢	مكنية	خطبت لك الرتب التي لا تخطب	١٨٦ فظباك مذ خطبت على قمم العدى
٨٢	مكنية	حتى استقاد لك الزمان الأصعب	١٨٧ ما انقادت الأملاك طوعك كلها
٨٢	مكنية	ما كانت النخوات مما تسلب	١٨٨ لو غيرك المبتز يا سيف الهدى
٨٢	مكنية	وتسارع الأقدار فيما تطلب	١٨٩ تتجنب الأحداث ما لا تشتهي
٨٣	مكنية	رهباً ويقفاد الجبال فتصحب	١٩٠ بأغر يثنى الأحداث فتتثنى
٨٤	مكنية	مما يخاف ونال ما يترقب	١٩١ بك عاذ هذا الدين دمت نصيره
٨٤	مكنية	وحملت شمل الأمن وهو مشعب	١٩٢ فرقت شمل الخوف وهو مجمع
٨٤	مكنية	حتى استقام لك العنود والأنكب	١٩٣ مازلت تبعث كل يوم نكبة
٨٦	مكنية	بالمجد وهو عن العيون محجب	١٩٤ فنواظر الأفلاك شاهدة له
٨٦	مكنية	إن الجميل إلى النفوس محبب	١٩٥ شغف الورى حباً فعالك كله
٨٧	مكنية	ألوي بصدري العمر وهو مقطب	١٩٦ بك عاد دهري ضاحكاً من بعد ما
٨٨	مكنية	فما زلت تفرى والخطوب الضرائب	١٩٧ لئن ظفرت أيدي الخطوب ببغية
٨٨	مكنية	لعاود عن هذا الحمى وهو خائب	١٩٨ لو أن صرف الدهر يثنى بقوة
٨٩	تمثيلية	نفوس العدى ما التذ بالماء شارب	١٩٩ إذا الفتكات اللائي لو لم تبج بها
٩٠	مكنية	فلا تر خطباً أنه لك غاصب	٢٠٠ بعزمك يا سيف الخلافة يقتدي
٩٠	مكنية	منانا فكم نيلت لديك الرغاب	٢٠١ أنلنا بترك الهم يمضي لشأنه
٩١	مكنية	ولا تنزل أيداً تعلقو بك الرتب	٢٠٢ لافات ملكك ما أعياب به الطلب
٩٢	مكنية	لن ينفق الصدق حتى يكسد الكذب	٢٠٣ فصح حقاك لما اعتل باطلهم

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٩٢	مكنية	وأدركوا عنوة أضعاف ما طلبوا	٢٠٤ يا بن الألى دانته الدنيا لهم رهبا
٩٢	مكنية	والغزو حين يمل السرج والقتب	٢٠٥ بالعزم حين يخون العزم طالبه
٩٢	مكنية	والجائدون إذا ما ضنت السحب	٢٠٦ الواردون حياض الموت محمية
٩٢	مكنية	يوم الوغى ورماح كلها سلب	٢٠٧ لهم ظبى تسلب الأعداء أنفسها
٩٢	مكنية	وللظبي والعوالي ألسن ذرب	٢٠٨ إذ عم كل فصيح مدره خرس
٩٣	مكنية	إذ رأى كل عزيزٍ جاره الهرب	٢٠٩ ورأيه الكر في أعقاب أسرته
٩٣	مكنية	حتى لقد عدلت عن ظلمها النوب	٢١٠ ومظهر العدل في نأى ومقترب
٩٣	تمثيلية	إذا الأتى طغى لم تظهر القلب	٢١١ تخفى الكرام متى عُدَّت مكارمه
٩٤	مكنية	فدأبه الشد والتقريب والخبب	٢١٢ نحا جنابك والأشواق تجذبه
٩٤	مكنية	إلى الجراح إلى أن كفه الأدب	٢١٣ حتى رآك فمال الاختيال به
٩٥	مكنية	ماض الغرار إذا ما كلت القضب	٢١٤ ومن أحق بذا التتويه من ملك
٩٥	مكنية	وتعتلي باسمه الأشعار والخطب	٢١٥ ترضى الملوك بأن يدعى لها شرفاً
٩٥	مكنية	يستاقها الحنف أو يشتاقتها العطب	٢١٦ فليس يعصيك إلا من حشاشته
٩٥	مكنية	ومن بنانك ما الجود منسكب	٢١٧ فمن بيانك ما الفضل منهمر
٩٧	مكنية	خطبتك وهي كثيرة الخطاب	٢١٨ فطل العدى وتملى ربتك التي
٩٨	مكنية	نابوا عن الأنواء خير مناب	٢١٩ وإذا تعذرت الغيوث بأرضهم
٩٨	مكنية	بشبا خطوب لا يحد حراب	٢٢٠ حربوا الزمان فنال منهم ثأره
٩٨	تمثيلية	في الروع فضل فوارس الأعقاب	٢٠١ وأتيت في أعقاب قومك عالماً
٩٨	مكنية	مفلولة الأظفار والأنياب	٢٢١ فأخفته حتى انبرت أحداثه
٩٩	مكنية	آمنت من الأكداء للإكذاب	٢٢٢ إن القوافي مذ أنتك موادحاً
٩٩	مكنية	غمر الثواب مطهر الأثواب	٢٢٣ فلتفخر الأيام منك بباسل
٩٩	مكنية	حلل الملوك وحلية الآداب	٢٢٤ فلأكسون علاك من حبراته
١٠٠	مكنية	لك دون هذا الخلق يفتح بابها	٢٢٥ إن العلى المعى الملوك طلايها
١٠٠	مكنية	ردت على أعقابها خطابها	٢٢٦ خطبتك راغبة إليك وطالما

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٠٠	مكنية	وانجاب عن ليل الخطوب حجابها	٢٢٧
١٠٠	مكنية	فمضى شباها منذ عاد شبابها	٢٢٨
١٠١	مكنية	مدت لنصرة دينه أطناها	٢٢٩
١٠٢	مكنية	فادعوا لك فتحت أبوابها	٢٣٠
١٠٢	مكنية	تخشى وإن ظمئت فمك ذهابها	٢٣١
١٠٢	مكنية	كلا ولا ظلما وأنت شهابها	٢٣٢
١٠٢	مكنية	خبثت بهم طهرت وطاب ترابها	٢٣٣
١٠٤	مكنية	أن المحامد لن ترث ثيابها	٢٣٤
١٠٥	مكنية	لولاك طال على الزمان عتابها	٢٣٥
١٠٦	مكنية	تذكر أيام الصبا كل أشييا	٢٣٦
١٠٦	مكنية	حيا مزنة عاداتها أن تصوبا	٢٣٧
١٠٧	مكنية	لديه ولا برق الطلاقة خابا	٢٣٨
١٠٧	مكنية	بأنعمه لم تلق إلا مكذبا	٢٣٩
١٠٧	مكنية	ولو غالبتهم أحرزوه تغلبا	٢٤٠
١٠٧	مكنية	فإنكم ملاكه شاء أو أبا	٢٤١
١٠٧	مكنية	يرى نازلاً في غيركم إن تغربا	٢٤٢
١٠٧	مكنية	بأنكم أجرى وأمضى من الطبا	٢٤٣
١٠٧	تمثيلية	وحق لأسد الغاب أن تتهييا	٢٤٤
١٠٨	مكنية	حساماً ولا أنضى من الركض مقربا	٢٤٥
١٠٨	مكنية	صوارم عزمياً لا يفل لها شبا	٢٤٦
١٠٨	مكنية	وصادق أفكار تريه المغييا	٢٤٧
١٠٩	تمثيلية	وما كل فرع طيب الأصل طيبا	٢٤٨
١٠٩	مكنية	وأصفيته من جودك الغمر مشربا	٢٤٩
١٠٩	مكنية	وسارت لتشييد العلاء المواكب	٢٥٠

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١١١	مكنية	لها حمة والمقربات العقارب	٢٥١
١١١	مكنية	بها نال ربا في المنية شارب	٢٥٢
١١١	مكنية	على أنه للمجد بانٍ وناصبٌ	٢٥٣
١١١	مكنية	تعمى على من سار فيه المذاهب	٢٥٤
١١١	مكنية	لهما من نواصي الدارعين ذوائب	٢٥٥
١١٢	مكنية	ولاذت بأعناق الصياصي الذوائب	٢٥٦
١١٢	مكنية	وللذل فيه والمذلة راكب	٢٥٧
١١٣	مكنية	ولولاك يوماً ما احتمى فيه جانب	٢٥٨
١١٣	مكنية	غدا لذيول الخوف هو مساحب	٢٥٩
١١٣	مكنية	وقد نشبت أظفارها والمخالب	٢٦٠
١١٤	مكنية	ولذت برأي جانبته المعاتب	٢٦١
١١٤	مكنية	لمذهبها في العفو تغفو المذاهب	٢٦٢
١١٤	مكنية	كلل كريم فيه تلقى المآدب	٢٦٣
١١٤	مكنية	نوب تسلب النفوس اغتصابا	٢٦٤
١١٥	مكنية	ولو صافحت حديداً لذابا	٢٦٥
١١٥	مكنية	دروعاً ليست تحل العيابا	٢٦٦
١١٥	مكنية	وكانوا قدماً له أرباباً	٢٦٧
١١٦	مكنية	واسـتـحـقـبـوا العلى أحقابا	٢٦٨
١١٧	مكنية	تمنع الانتجاع والاضطرابا	٢٦٩
١١٧	مكنية	وقربي تعلم الأدباء	٢٧٠
١٢٠	مكنية	فتحت إلى ضرب الرقاب لهم بابا	٢٧١
١٢٠	مكنية	وكنت لما لم يرض ذا العرش طلابا	٢٧٢
١٢١	مكنية	وعارض بغى قبل أن يمطر إنجابا	٢٧٣
١٢١	مكنية	لبست من الفحشاء والخزي أثوابا	٢٧٤

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٢٢	مكنية	وينفق أموالاً وتتفق ألقابا	٢٧٥ وبالسيف يسطو حين تسطو بحيلة
١٢٣	مكنية	فمات في طي صفحك الغضب	٢٧٦ عدت إلى العادة التي ألفوا
١٢٣	مكنية	تهافتت نحو قصرك العصب	٢٧٧ حتى إذا أخفقت ظنونهم
١٢٤	مكنية	لديها ويكسد اللعب	٢٧٨ فعابنوا هدى حضرة ينفق الجد
١٢٤	مكنية	فاسترجعوا النعمة التي سلبوا	٢٧٩ قد بذلوا الطاعة التي منعوا
١٢٤	مكنية	من سلبته رماحك السائب	٢٨٠ عواطف طالما كسوت بها
١٢٤	مكنية	النار ما كان يخلص الذهب	٢٨١ قد هذبتهم لك الخطوب ولولا
١٢٤	مكنية	تبدو لهم تارة وتحتجب	٢٨٢ فاكشف محيا الرضى فصفحته
١٢٥	مكنية	والخوف ناءٍ والأمن مقترب	٢٨٣ فالعدل فاشي والجور مكنتم
١٢٥	مكنية	وينتمي الفخر حين ينتسب	٢٨٤ ملك إليه تعزى العلى أبدأ
١٢٥	مكنية	وتزهى بذكره الخطب	٢٨٥ أبلج تسمو بمدحه قالة الشعر
١٢٦	مكنية	تحسدها في بروجها الشهب	٢٨٦ ملأت أفق العلاء من همم
١٢٦	مكنية	من ذكر العزم جفيل لجب	٢٨٧ في كل يوم يزور أرضهم
١٢٦	مكنية	فمن دماء الملوك تختضب	٢٨٨ وشم ظباك التي إذا نصلت
١٢٨	مكنية	وأن تخوف من أمنتها النوب	٥٨٩ حاشاك أن تسلب الأيام ما تهب
١٢٨	مكنية	إلا تتوها وكاسات الردى نخب	٢٩٠ والروم تسعى اغتيالاً لا مصالته
١٢٨	مكنية	وللصوارم في ألسن ذرب	٢٩١ في موقف خرس أيدي الكماة به
١٢٩	مكنية	أن يطرد الأسد عن عريستها الشيب	٢٩٢ وليس ترضى العوالي وهي ما انحطمت
١٢٩	مكنية	وقد توالى عليها الخوف والرهب	٢٩٣ إن العواصم نادت منك عاصمها
١٢٩	تمثيلية	علماً بأن سيجني الراحة التعب	٢٩٤ مقورة طالما أنضيتها تعباً
١٣٠	مكنية	لها فليست بغير النقع تحتجب	٢٩٥ في القيظ والقر لا ظل ولا كنف
١٣١	مكنية	ي غراره بدم الأعداء مختضب	٢٩٦ قد صد عنهم غرار النوم سيف هد
١٣٢	مكنية	لا تسخطن الله في مرضاته	٢٩٧ ذد بالعزاء هم عن طلباته
١٣٢	مكنية	فاصبر له إن نال بعض تراته	٢٩٨ أثكته أحداثه وخطوبه

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٣٣	مكنية	ومعاذ قاصده وعز ولاته مكنية	٢٩٩ فبكاه ثغر كان عصمة أهله
١٣٤	مكنية	فيفلها ويجود في أزماته مكنية	٣٠٠ مازال يثني الدهر عن عزماته
١٣٤	مكنية	من فعله فيلج في غدراته مكنية	٣٠١ لا تشعرن الدهر أنك جازع
١٣٦	مكنية	اغتباقاً واصطباحاً مكنية	٣٠٢ فتية قد قطعوا الدهر
١٣٧	مكنية	فعل الخيال أن يعتادا مكنية	٣٠٣ عوضونا من السهاد الرقادا
١٣٨	مكنية	عنه رأياً فارقت فيه السدادا مكنية	٣٠٤ وأرى العشق والثمانون تنهى
١٣٨	مكنية	وتعطي غير المحق المرادا مكنية	٣٠٥ وعترتي نوائب تبطل الحق
١٣٨	مكنية	بزنادٍ لا تعدم الاصلادا مكنية	٣٠٦ قدحوا في فضائل حرموها
١٣٩	مكنية	فإني عن ورده لن اذادا مكنية	٣٠٧ من يذذ بالتمويه عن مورد العز
١٣٩	مكنية	ويعفو فيخلف الأيعاد مكنية	٣٠٨ واعد بالغنى فلا يخلف الوعد
١٤٠	مكنية	وأعطاهم الزمان القيادا مكنية	٣٠٩ يا بن من ذلوا النوائب بالقهر
١٤٠	مكنية	ويصدون بالنجيع ورادا مكنية	٣١٠ ترد الروع وهي دهم من النقع
١٤١	مكنية	جرّ أمراً وليده لا ينادا تمثيلية	٣١١ رب أمرٍ مريدٍ لا ينادا
١٤٢	مكنية	تخذوا الحمد عدةً وعتاداً مكنية	٣١٢ ولقد فاز بالخلود كرام
١٤٣	مكنية	برأي يؤلف الأضدادا مكنية	٣١٣ وجمعت الأهواء من يعد تشتيت
١٤٤	مكنية	على أنها تجوب البلاد مكنية	٣١٤ بقواف ليست تفارق مغناك
١٤٤	مكنية	بعد أن أنطقت علاك الجمادا مكنية	٣١٥ وقبيح أن ادعى الفضل فيها
١٤٥	مكنية	يواصلني سهواً ويهجرتني عمداً مكنية	٣١٦ وبنات فبات الطيف يعصي بحكمها
١٤٥	مكنية	أهان جراحاً تؤلم العظم والجلودا مكنية	٣١٧ وسهم لحاظٍ يؤلم القلب جرحه
١٤٦	مكنية	فما أنت أدلى رغبة رجعت زهدا مكنية	٣١٨ فيا رغيبتني في الحب عددي زهادة
١٤٦	مكنية	لدى ملك أفعاله تخلق المجد مكنية	٣١٩ ذري الأمل المعتل تلقي صحيحه
١٤٧	مكنية	ولا ملكت أيدي الخطوب له عضدا مكنية	٣٢٠ سقى الله دوحاً يثمر الحنف والغنى
١٤٨	مكنية	بأذيالها لا بيض منهن ما اسودا مكنية	٣٢١ مناقب لو أن الليالي توشحت
١٤٨	مكنية	جلالاً وقد سدته عارية جرداً مكنية	٣٢٢ عراباً كساها النقع مما يحوكه

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٤٩	مكنية	إذا ما عرا خطب وما فارق العمدا	٣٢٣ ويفرق ما بين المفارق واللهي
١٥٠	مكنية	تود الثريا أن تكون له مهذا	٣٢٤ هنيئاً لك العيدان ثاني وأول
١٥٠	تمثيلية	إذا ظلم المفقود لم يؤلم فقد تمثيلية	٣٢٥ وفينا ولم نسمع مقالة قائلٍ
١٥١	تمثيلية	وكم حكم المولى بما كره العبد تمثيلية	٣٢٦ وحكمكم فينا الغرام فجرتم
١٥١	مكنية	وسقم كما تهوى القصيعة الصد مكنية	٣٢٧ غرام كما شاء التغرب والنوى
١٥٣	مكنية	وإضعافها التهطال إن قهقة الرعد مكنية	٣٢٨ نريكم بكاء السحب والبرق ضاحك
١٥٤	مكنية	إذا غيره أحبته زينب أو هند مكنية	٣٢٩ وأروع تصببه المكارم والعلی
١٥٤	مكنية	وساخرة والحق ليس له رد مكنية	٣٣٠ فهل قالت الآمال زاجرة لهم
١٥٥	مكنية	يجاوره الجود الذي ما له حد مكنية	٣٣١ وعزم له حد لدى الروح ما نبا
١٥٦	مكنية	عيون الورى عن طرفها أبداً رمد مكنية	٣٣٢ فهم فضلوا من عارضوا بفضائل
١٥٦	تمثيلية	إذا فاح عرف المسك لم يذكر الرند تمثيلية	٣٣٣ وإنك أغنى الناس عن ذكرٍ سالفٍ
١٥٧	تمثيلية	فلا غرو أن تحمي عرائنها الأسد تمثيلية	٣٣٤ لئن ذدت عنها كل ذي شغف بها
١٥٨	مكنية	لكنها للنائبات ولود مكنية	٣٣٥ وتتوفية عقت فما تلد الكرى
١٥٩	مكنية	وأظنهن علمن أين أريد مكنية	٣٣٦ فمررن يخبطن الدياجي والفلا
١٦٠	مكنية	وله من العزم الوحي جنود مكنية	٣٣٧ وليت نمير نصره وربيعه
١٦٠	مكنية	ولطفها الحابي هناك مهود مكنية	٣٣٨ أسر لها فوق السماء أسرة
١٦١	مكنية	بدم الأعادي لا الظباء الغيد مكنية	٣٣٩ تصببه مرهفة الطبى مخضوبة
١٦١	مكنية	وسطى لهيبتها الجبال تميد مكنية	٣٤٠ كرم تمد إليه أعناق المنى
١٦٢	مكنية	بسطة الرجاء فعيدك المحسود مكنية	٣٤١ وإذا سمت آمال حاسد نعمة
١٦٢	مكنية	إصلاحها إلا عليك بعيد مكنية	٣٤٢ والعيش غض ما سلمت لأمة
١٦٢	مكنية	ونفيت عنها الخوف فهو طريد مكنية	٣٤٣ أوطنت فيها الأمن بعد نزوحه
١٦٣	مكنية	أنى بإفضائي إليك رشيد مكنية	٣٤٤ وخرجت من حجر الزمان لعلمه
١٦٣	مكنية	ترجى وفي سوق العفاة قيود مكنية	٣٤٥ ولهن في سوق الثناء بضائع
١٦٤	مكنية	قد صار يحفظها الدجى والبيد مكنية	٣٤٦ وتكررت فيها فمما كُرت

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٦٥	مكنية	فأرى مداك على الأنام بعيدا	٣٤٧ طاول بهتمك الزمان وحيداً
١٦٥	مكنية	من لا يقوم مقامك المجهودا	٣٤٨ فليأس الشرف الذي أُنْتَيْتَه
١٦٥	مكنية	من لا يكون على الجلاذ جليدا	٣٤٩ فالعز يأبى أن ينيّل يسيره
١٦٦	مكنية	أوفى على جود الغمائم جودا	٣٥٠ غاضت ينابيع الكرام بعارض
١٦٦	مكنية	فعنا وصار لما يريد مريدا	٣٥١ وعتا الزمان فكفّ عن غلوائه
١٧٠	مكنية	أمسى له بدر السماء حسودا	٣٥٢ وأسعد بمولود سما لمحلة
١٧١	مكنية	دمشق كأن لم يخل من صارم غمد	٣٥٣ لقد أظهرت مذ غبت عنها كآبة
١٧٢	تمثيلية	وقد يعرف الشيء الخفي بما يبدو	٣٥٤ وشحط النوى أيدي سرائر أهلها
١٧٢	مكنية	لقد منع الأيام قربك أن تعدو	٣٥٥ لئن منعوا بالهم في بعدك الكرى
١٧٢	مكنية	وإن غبت حيناً فهو أكلف مرید	٣٥٦ حضرت فوجه الدهر أبلج ناضر
١٧٢	تمثيلية	وأحلى الوصال ما تقدمه صد	٣٥٧ وإن ألد القرب ما قبله نوى
١٧٢	مكنية	تداوى به من دائها الأعين الرُمْدُ	٣٥٨ سحابٌ حياه الجودُ والبشرُ برقهُ
١٧٥	مكنية	به من طغى بغياً ولا خور العضد	٣٥٩ فلاكهم السيف الذي ألحق ضارب
١٧٦	مكنية	بما حملت من طيب أخبارك البرد	٣٦٠ وقد لبست أبهى الكسى وتعطرت
١٧٦	مكنية	فلما زكا فيها الوعيد زكا الوعد	٣٦١ وعدت الهدى عزاً بإبعادك العدى
١٧٧	مكنية	مواهب لي منها الطوارف والتلد	٣٦٢ رميت بسهم العيء إن ظلت كاتماً
١٧٧	مكنية	فها أنا بالأشعار من طرب أشدو	٣٦٣ سقتني بكاسات المنى كل نخبة
١٧٨	مكنية	فما لك إلا حفظ ما ضيعت وكد	٣٦٤ شهرت بإرغام الخطوب وكتبها
١٧٩	مكنية	وأن الدهر يفعل ما تريد	٣٦٥ يلهنك ما أنالتك الجدود
١٧٩	مكنية	فهل أنبأك بالصدر الورود	٣٦٧ ومثلك لا يضل الحزم عنه
١٨١	مكنية	وكم أمل إلى أجل يقود	٣٦٨ لقد طاح الرجاء بطغلبك
١٨٤	مكنية	ولم تغن الموائق والعهود	٣٦٩ وقد سمع الطبي فيهم تغنى
١٨٤	مكنية	تكذبها المنايا وهو سود	٣٧٠ ولم تزل المنايا وهي بيض
١٨٥	مكنية	نيس لا البسيط ولا النشيد	٣٧١ ويطربه صليل البيض فوق الفوا

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
١٨٥	مكنية	لخافت من عواذيتها الأسود	٣٧٢ ولو أن النعام بك استجارت
١٨٥	مكنية	تخلص من العدم الوجود	٣٧٣ وفاض عليه بالإحسان حتى
١٨٧	مكنية	ضوامر لا تخف لها لبود	٣٧٤ ونكبت الجبال بهم جبال
١٨٧	مكنية	بسطوته ونخوته الوفود	٣٧٥ وحل الموصل المنصور يثني
١٨٨	مكنية	وما بينون آجر وشيد	٣٧٦ بناؤك كله آجر وشكر
١٨٨	مكنية	وعدل يستحق به الخلود	٣٧٧ جميل تسترق به الأماني
١٨٨	مكنية	كذا فلينظم الدر الفريد	٣٧٨ إذا تليت على الحساد قالوا
١٨٩	مكنية	إذا عقلته قافية شرود	٣٧٩ ولن نخشى على فخر شروداً
١٨٩	مكنية	ومجدك لا يرضى الوقوف على حد	٣٨٠ مساعيك لا تحصي فتدرك بالعد
١٩٠	مكنية	عزائمه أيام يعدو ولا معد	٣٨١ وأنت أخفت الدهر حتى بززته
١٩٠	مكنية	وكم مر عام وهو عام عن الرشد	٣٨٢ فصار يرى في كل يوم رشاده
١٩١	مكنية	إذا أصبحت قب العتاق بهم تردى	٣٨٣ أسود وغى تردى عداها مخافة
١٩٣	مكنية	يداً حملت كف العقوق من الزند	٣٨٤ وعزمك لا ينبو قدم قاطعاً به
١٩٥	مكنية	من الشكر عفواً والقلوب من الود	٣٨٥ ليهنك ما أصفتك ألسنة الورى
١٩٦	مكنية	إليها فما يخشى الضلالة من تهدي	٣٨٦ وقد تهت في طرق النباهة فاهدني
١٩٧	مكنية	ولو تستطيع النطق خصتك بالحمد	٣٨٧ أرى الأرض تثني بالنيات على الحيا
١٩٧	مكنية	لما أنجدت من قحط أعوامها الجرد	٣٨٨ فلو لم تعلم كفك السحب الندى
١٩٧	مكنية	ولم نر بحراً قط سار إلى مد	٣٨٩ عهدنا مدود الأرض تأتي بحارها
١٩٨	مكنية	والمكرمات فقد أنشأتها حددا	٣٩٠ أما الزمان فقد ألزمته الجددا
١٩٨	مكنية	إلا ليحسن في إنجاز ما وعدا	٣٩١ وهل تدم زماناً ما أساء بنا
١٩٩	مكنية	وجوره لك بالإعجاز قد شهدا	٣٩٢ خطوبة لك بالإعجاب خاطبة
١٩٩	مكنية	والسيف يخشى ويرجى سل أو غمدا	٣٩٣ معظماً قبل تعظيم الإمام له
٢٠٠	مكنية	فبلغت بك هذا المرتقى الصعدا	٣٩٤ رقت الإمامة في قول وفي عمل
٢٠١	مكنية	من النباهة بحراً قط ما وردا	٣٩٥ وأوردتك سجايك التي شرفت

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٠١	مكنية	ومصلحاً فاسداً أو موضحاً رشداً	٣٩٦ هل كنت في القوم إلا بانياً شرفاً
٢٠١	مكنية	باهت وجدك ذو التاج الذي عقدا	٣٩٧ أبوك تاج به تزهو الكتابة إن
٢٠٣	مكنية	طليعة ووحى الجود إن تعدا	٣٩٨ كفاك عزمك إرسال الوعيد له
٢٠٥	مكنية	قسراً فكنت السيف يقطع مغمداً	٣٩٩ وطريدة للدهر أنت رددتها
٢٠٥	مكنية	زمناً سطا في عصر غيرك واعتدا	٤٠٠ عجز الأنام وزدت عنها قاهراً
٢٠٧	مكنية	وردت بحدك منهلاً لن يوردا	٤٠١ إن الخلافة مذ دعتك حسامها
٢٠٧	مكنية	وتبث أنجمه لسعيك حسدا	٤٠٢ يبدي دجى تحييه منك تعجباً
٢٠٨	مكنية	شهدت بفضلك قبل أن تستشهدا	٤٠٣ ولو أن أيام الزمان نواطق
٢٠٨	مكنية	العدوى وأصلح دهرهم ما أفسدا	٤٠٤ بلغت رعاياك الرضى وكفوا بك
٢٠٩	مكنية	عوناً أعادتها عذارى نهدا	٤٠٥ وإذا المنى أمت نداءه عوانساً
٢٠٩	مكنية	هذا الثناء وكم سدى يمضي سدا	٤٠٦ رويت بالجدوى رسوماً أثمرت
٢١٠	مكنية	عني الغمام بها فلن تشكوا الصدا	٤٠٧ ورياض شكري في ذراك أنيقة
٢١٠	مكنية	من المحامد بحراً قد ما وردا	٤٠٨ لأوردنك بالنعمة التي غمرت
٢١١	مكنية	أني ومجدك قد أضحي لها مددا	٤٠٩ ومترعاً من معانٍ غير ناضية
٢١١	مكنية	رياض فخرك لا نزرأ ولا ثمدا	٤١٠ أبحتك الصفو من أمواهه فسقى
٢١١	مكنية	صارت طرائق من قصاها قددا	٤١١ كم في الدنا قفرة عذراء ما سلكت
٢١٢	مكنية	ولا شددت على غير الثناء يدا	٤١٢ فما نقلت إلى غير العلى قدماً
٢١٣	مكنية	إلا لذل ضلالٍ أو لعز هذا أهلكت بالمجد من لم يركب الجددا	٤١٣ أتت الحسام الذي لا ينتضي أبداً لما انتضاك لمنع الحق صاحبه
٢١٣	مكنية	إذا رأيت ثغر الأبطال أن تردا	٤١٤ لم تغن عنهم رماح قل مانعها
٢١٥	مكنية	إلا لكف عداً أو لقتل عدا	٤١٥ عزائم تسبق الأقدار ما خلقت
٢١٦	مكنية	خيلت طوارفها مما ضفت تلدا	٤١٦ ضاق الزمان بما خولت من نعم
٢١٧	مكنية	وبعض سعيك تحرز الآماد	٤١٧ فت الورى فعلام ذا الإجهاد
٢١٨	مكنية	والدّهم من علق النجيع وراد	٤١٨ وراد أحواض المنون إذا طغت
٢١٨	مكنية	وابائنه يوم الوغى أمداد	٤١٩ لجيوشه من رأيه ومضائه

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢١٩	مكنية	نضبت بحار الإفك فهي تمار	٤٢٠ مذ جاش بحرك واعتلى آذيه
٢١٩	مكنية	للدين من بعد الكبو زناد	٤٢١ لولاك ما انقمع النفاق ولا ورت
٢١٩	مكنية	وغدت قوى الإسلام وهي شداد	٤٢٣ بك عاد سيف الشرك مفلول الشبا
٢١٩	مكنية	بين الحتوف وبينها ميعادا	٤٢٤ ذاقاً إذا نحت العدو فإنما
٢٢٠	مكنية	لم يخل منها في الأنام فؤاد	٤٢٥ وأقم فقد قامت لبأسك هيبية
٢٢٠	مكنية	ولقد رأوا سبل الرشاد فحادوا	٤٢٦ ركبوا سبيل الغى حين بدت لهم
٢٢٠	تمثيلية	يا طالما جر الصلاح فساد	٤٢٧ وهدتهم النكبات من بعد العمى
٢٢١	مكنية	هاد لهم ورجاء قريبك زاد	٤٢٨ قطعوا القفار ونور وجهك في الدجى
٢٢١	تمثيلية	إن المعاذر للذنوب حصاد	٤٢٩ قابل برأفتك اعتذار مساور
٢٢٢	مكنية	هطل وكوكب سعه وقاد	٤٣٠ وأسعد به عام سحائب يمنه
٢٢٣	مكنية	فقف حيث فت الوصل نجعل له حدا	٤٣١ فإن شئت وصفاً بالغاً ما بلغته
٢٢٣	مكنية	علا بك فعل هضبة هبطوا وهذا	٤٣٢ وناقضك الأملاك فيها فكلما
٢٢٤	مكنية	تخاف ولا زهر الكواكب تستجدا	٤٣٣ فما كانت الأقمار من قبل خلقكم
٢٢٤	مكنية	فباد فلا يبصر لأيامكم بعدا	٤٣٤ وقبلكم ما أبصر الدهر مثلكم
٢٢٤	مكنية	ومن علم السبق المطهمة الجردا	٤٣٥ ولم تقتدوا في المآثرات بغيركم
٢٢٤	مكنية	وكم ود نجم أن يكون له ودا	٤٣٦ علا بك بيت أنت أعلى عماده
٢٢٤	مكنية	به اشتد زناداً عزها وورت زندا	٤٣٧ وللدولة المستنصرية ناصر
٢٢٦	تمثيلية	وما الفضل إلا ما أقرت به الأعداء	٤٣٨ تقر لك الأعداء بالفضل عنوة
٢٢٦	مكنية	وأنت الذي صيرتها تنبت الحمدا	٤٣٩ وكانت دمشق تنبت الذم برهة
٢٢٦	مكنية	وما عرفت ذا الجزر قدماً ولا المدا	٤٤٠ قطعت الأذى عنها وفضت مواهباً
٢٢٦	مكنية	زمان جنينا العيش في ظله رغدا	٤٤١ وهنيت أعياد الزمان ولا انطوى
٢٢٦	مكنية	فمن معشر يُردون أسد الوغى مردا	٤٤٢ لئن حاز أقطار الشجاعة أمردا
٢٢٧	مكنية	فيممت من أعطى كثيراً وما أكدا	٤٤٣ وأعطى قليلاً ثم أكدى زماننا
٢٢٨	مكنية	رب عناية أصفادها الصفد	٤٤٤ عقلتهم بالجميل فانعقلوا

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٢٨	مكنية	لك الليالي مثلاً ولا تلد	٤٤٥ وأين منك الورى وما ولدت
٢٢٨	مكنية	ة إنك منها وتفخر العدد	٤٤٦ فتلعل بيض السيوف صاعد
٢٢٨	مكنية	إذ خان غيرك الجأذ	٤٤٧ نهضت يا عدة الخلائق بالإعياء
٢٢٩	مكنية	إليك من كل وجهة تخذ	٤٤٨ أضحت مطايا المنى بأجمعها
٢٣٠	مكنية	ويسبق الريح وهو متئد	٤٤٩ يربى على الغيث حين يقتصد
٢٣١	مكنية	فقأداها النجاح والرشد	٤٥٠ حشو جيوش إذا انتحت بلداً
٢٣٣	مكنية	جواهر بالعقول تنتقد	٤٥١ بحرى من الشعر زاخر وبه
٢٣٣	مكنية	يفوتها في مسيرها بلد	٤٥٢ فاسمع لغر من المحامد لا
٢٣٣	مكنية	معقولة وهي في الدنا شرد	٤٥٣ مقيمة في البلاد ظاعنة
٢٣٤	مكنية	وأعلاك مجدك لما ظهر	٤٥٤ فدتك ملوك علت بالجدود
٢٣٥	مكنية	عجزاً ويطمع فيه البشر	٤٥٥ أتقعد عن مرتقاة النجوم
٢٣٥	مكنية	فمخاطب وكاتب من المستقر	٤٥٦ ووصف أحلك فوق السماء
٢٣٦	تمثيلية	ولا أهمل الكلب إلا عقر	٤٥٧ فما أمهل السم إلا ودب
٢٣٦	مكنية	تفرق بين الطلى والقصر	٤٥٨ وعاتبهم بصليل التي
٢٣٧	مكنية	وثوب الثناء عليه يزر	٤٥٩ كنوز المعالي لديه تزار
٢٣٨	مكنية	مدى الحسن أفعالهم والصور	٤٦٠ وإنك من معشر جاوزت
٢٣٨	مكنية	وأيد تسح فتتري البدى	٤٦١ وجوه تلوح فتخفى البذور
٢٣٨	مكنية	وأيامكم شادخات الفرر	٤٦٢ أصولكم شامخات الفروع
٢٣٩	تمثيلية	سنا الشمس غطى ضياء القمر	٤٦٣ وإنك إذا جئت من بعدهم
٢٣٩	مكنية	إن شئت نفعاً وإن شئت ضر	٤٦٤ يفيض بوجهك ماء الحياء
٢٣٩	مكنية	إذا المجد عن ساعديه حسر	٤٦٥ فهل من مجيد يدانيها
٢٣٩	مكنية	فغاب وتذهله ما حضر	٤٦٦ فلازلت تخافه ما استقل
٢٣٩	مكنية	بوصف ندى فاض حتى غمر	٤٦٧ لقد ضل فكري وضاق القريض
٢٤٠	مكنية	وجود ببال المنى ما خطر	٤٦٨ فجود أنال جميع المنى

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٤١	مكنية	فعددي ثناءً يديم السفر	٤٦٩ وإن أقعدتني عنك الخطوب
٢٤١	مكنية	زمانني ولو لم أغب ما غدر	٤٧٠ لقد أظهر الغدر إذ غبت عنك
٢٤١	مكنية	حوادثه فعليها المكر	٤٧١ وإن أمهلتني حتى أراك
٢٤٢	تمثيلية	فمن كان ذا نذرٍ فقد وجب النذر	٤٧٢ كفى الدين عزاً ما قضاه لك الدهر
٢٤٣	مكنية	فقتت مقام الشمس إذ غيب البدر	٤٧٣ وكنا نظن الأرض تظلم بعده
٢٤٥	مكنية	فكيف إذا فاضت أنامله العشر	٤٧٤ وأنت الذي يروي بسح بنانه
٢٤٧	مكنية	وفائض إنعام به يطرد الفقر	٤٧٥ عرفت بإقدام به يحسم الأذى
٢٤٧	مكنية	وصمصامها في كل نائبة تعرج	٤٧٦ فإن فاخرت يوماً فأنت جلالها
٢٤٧	مكنية	عوائدها الإقدام والقسر والقهر	٤٧٧ وألوت بمحمود بن نصر ملة
٢٤٨	مكنية	وأخلدها ما كان يحفظه الشعر	٤٧٨ أحاديث مجد يعجز الدهر طيها
٢٤٨	تمثيلية	إذا غاض بحراً فاض يخلفه بحرا	٤٧٩ وأنتم بحار الجود والحجى
٢٤٨	مكنية	وليس سوى طعن النحور لها مهر	٤٨٠ فكم من بلاد أنكحتكم رماحكم
٢٤٨	مكنية	وسرت إليكم حين مسني الضر	٤٨١ تباعدت عنكم حرفة لازهادة
٢٤٨	مكنية	يصد وباب العرف ما دونه ستر	٤٨٢ فلاقيت باب الأمن ما عنه حاجز
٢٤٨	مكنية	فدامت معاليكم ودام ليّ الأسر	٤٨٣ وطال مقامي في إيسار جميلكم
٢٤٩	مكنية	وكم من الورى ثاو وآماله سفر	٤٨٤ إنني بآمالي لديك مخيم
٢٤٩	مكنية	فما لنائبة ناب ولا ظفر	٤٨٥ إذا ظفرت بأن يرتاح جودك لي
٢٤٩	مكنية	ترنو إليها بعين دأبها السهر	٤٨٦ نامت عيون الورى عن كل مكرمة
٢٥٠	مكنية	في كل يومٍ إليها للمنى سفر	٤٨٧ إن العواصم مذ جادت يداك بها
٢٥٩	مكنية	نسيمها أبداً من نشره عطرا	٤٨٨ وفاح عرفك فيها فاكتست أرحا
٢٥١	مكنية	وعاد من فعله المذموم يعتذر	٤٨٩ وفي زمانك خلى الدهر عادته
٢٥١	مكنية	ومصعد البغى لو يدرون منحدر	٤٩٠ قوم رقوا هضبات البغى من حسد
٢٥٢	مكنية	سمر مواردها اللبات والثغر	٤٩١ وقارعت عن ثغور المسلمين قنا
٢٥٢	مكنية	فصار يجري بما أحببته الدهر	٤٩٢ أطعت شارع دين أنت ناصره

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٥٢	مكنية	وبعض أنصارك التأييد والظفر	٤٩٣ وهل يحدون عن شيء أمرت به
٢٥٢	مكنية	أمناً فحزمك لا يمشي له الخمر	٤٩٤ فليلزموا القمر الوضاح إن طلبوا
٢٥٢	مكنية	بناصر الدين تستعدي وتنتصر	٤٩٥ تنأى المخاوف عن أكناف مملكة
٢٥٣	مكنية	عما دعاه إليه الظلم والأشر	٤٩٦ إن هم بالحرب صدته عزائمه
٢٥٣	مكنية	ولم يحل دونها مطل ولا عذر	٤٩٧ وإن دعاه الندى لبت مواهبه
٢٥٣	مكنية	يطوونه ما استطاعا وهو ينتشر	٤٩٨ قد شاع ذكرك في الدنيا برغم عدى
٢٥٤	مكنية	هذا الزمان على الأزمان يفتخر	٤٩٩ أيامك الغر زادت بهجة فبها
٢٥٤	مكنية	تسقى رياض ثناء تربها الفكر	٥٠٠ تزجى سحائب جود جودها منن
٢٥٤	تمثيلية	والسيل ما غرقت في فيضه الغدر	٥٠١ محوت ذكر الكرام الأولين بها
٢٥٥	مكنية	وحدي إذا عجزت عن حربه الأسر	٥٠٢ ذلت لي الخطب حتى صرت أذعره
٢٥٥	مكنية	سواك كانت غصوناً ما لها ثمر	٥٠٣ وأثمرت فيك آمالي ولو قصدت
٢٥٦	مكنية	فنظير مجدك ما رآه ولا يرا	٥٠٤ سل عن فضائك الزمان لتخبرا
٢٥٧	مكنية	ذلت لسطوة عزه أسد الشرى	٥٠٥ قد فاق جدك جد عمك وهو من
٢٥٨	مكنية	بغمودها فكفيتها أن تشهرا	٥٠٦ جردت رأيك والسيوف مقرة
٢٥٩	مكنية	لا يستحق سواكم أن يفخرا	٥٠٧ يا بن اللآلي قالت لهم أفعالهم
٢٥٩	مكنية	يأبى تحطمها بها أن تصدرا	٥٠٨ وردوا بهن من الدروع غدائراً
٢٦٠	مكنية	وقد استقل بشكر صنعك موقرا	٥٠٩ لما أقام لديك حلّ موقراً
٢٦٠	مكنية	وبه تسالمت النواظر والكرى	٥١٠ قدمت بمقدمة سعادات المنى
٢٦١	مكنية	عزت ذرى في ظله وعلت ذرى	٥١١ إن الوزارة مذ تحلت باسمه
٢٦٢	مكنية	فسقيته بنذاك حتى أثمر	٥١٢ لكن أنلت ودوح حالي مزهر
٢٦٢	مكنية	متضمنات ذا الكلام الأسيرا	٥١٣ فلأنظمن لذا العلاء قلائداً
٢٦٢	مكنية	فعدوت من وفرٍ وفخرٍ مكثرا	٥١٤ شرفت لديك مطالبتي ومكاسبي
٢٦٢	مكنية	هذا الجناب وحق لي أن أهجرا	٥١٥ وهجرت أملاك الزمان مواصلاً
٢٦٣	مكنية	ظل الزمان ينشرها متعطرا	٥١٦ وأبجح بأنك ذو الأحاديث التي

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٦٤	مكنية	من كان قدماً للحروب مشمرا	٥١٧ ذللتهم فلذاك أرخى ذيله
٢٦٥	مكنية	عنهم وأبصر رشده من أبصرا	٥١٨ حتى إذا ما أقلعت ظلم الوغى
٢٦٥	مكنية	ألفوا وعيدك مثل وعدك مثمرا	٥١٩ ومتى جنوا ثمرات وعدك واعتدوا
٢٦٦	تمثيلية	كرماً فكل الصيد في جوف الفرا	٥٢٠ وأمنن عليه محققاً آماله
٢٦٦	مكنية	عين سواه ضاحكاً مستعبرا	٥٢١ فبكى وأضحكه الرجاء فما رأت
٢٦٧	مكنية	ما هذه مما يباع ويشتري	٥٢٢ من بعض ما سليت قنالك من العدى
٢٦٧	مكنية	وكبا لخوفك زند جورٍ قد ورى	٥٢٣ فورى بحكمك زند عدلٍ قد كبا
٢٦٨	مكنية	حتى لصار كما تراه منورا	٥٢٤ ونذاك ورى روض شعري بأرضاً
٢٦٩	مكنية	فكسوت هذا التاج هذا الجوهرا	٥٢٥ إنى وجدتك تاج كل مملكٍ
٢٦٩	مكنية	عدت غير الأيام إذ لا مغير	٥٢٦ ورأى كفي كيد الخطوب وقبله
٢٦٩	مكنية	يعظم من شأن العلى ما تصغر	٥٢٧ وأنى يجاريك العلاء معظم
٢٧٠	مكنية	وجودك والمعروف في الخلق منكر	٥٢٨ وُجُودك والدنيا إليك فقيرة
٢٧٢	مكنية	وكان بأطراف الأسنة يذعر	٥٢٩ بعزك سرح المؤمنين ممنع
٢٧٢	مكنية	وقد يحضر الروع الذليل فينصر	٥٣٠ فولت بأمر الله لا عن مخافة
٢٧٢	مكنية	لما عاد من تلك الجموع مخبر	٥٣١ ولو لم يجره الليل خامس خمسة
٢٧٢	مكنية	تحكم فيها المرهفات وتأسر	٥٣٢ وأخرت الطلاب عنه عصائب
٢٧٣	مكنية	ولا تردُّ الأملاك من حيث تصدر	٥٣٣ وليست تَرُدُّ ما أمرت خطوبه
٢٧٣	مكنية	وأنجدت في كسب الثناء وغوروا	٥٣٤ هديت إلى طرق المعالي وما اهدتوا
٢٧٤	مكنية	ولولا نذاك الغمر لم تك تنتشر	٥٣٥ لقد ماتت الآمال في كل موطن
٢٧٤	تمثيلية	وما كل دوح راق رائيه مثمر	٥٣٦ مناظر راقت لم تعنها مخابر
٢٧٥	مكنية	وتحسبها لم تغن فهو يكرر	٥٣٧ تحوز الغنى جدواه أول وهلة
٢٧٥	مكنية	جوارهما ما جاور العين محجر	٥٣٨ بقيت بقاء الفرقدين ملازماً
٢٧٥	مكنية	وشيمتها إلا إذا سمتها الغدر	٥٣٩ تمنى العلا سهل ومنهجها وعر
٢٧٥	مكنية	فأحجمت الخطاب لما غلا المهر	٥٤٠ وأغليت بالأقدام والجود مهرها

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٧٥	مكنية	ومذ جدت لم يسبح لذي منة ذكر	٥٤١ فمذ سدت لم تطمح بذى همة مني
٢٧٥	تمثيلية	فما لهم فيها قلوب ولا بكر	٥٤٢ فضحت الألى حنت إليها قلوبهم
٢٧٦	مكنية	إذا نشرت في بلدة كسد العطر	٥٤٣ وطبقت الآفاق أخبارك التي
٢٧٦	مكنية	ولم يدم للأيام ناب ولا ظفر	٥٤٤ ومنذ أخفت الدهر لم يعد حادث
٢٧٦	مكنية	فلا عجب أن طاواعتك ولا نكر	٥٤٥ ومنك استفادت كل أمر يزينها
٢٧٦	مكنية	ولم تنفصل عنه الطلاقة ولا البشر	٥٤٦ تباعد عن إنعامك المن والأذى
٢٧٨	مكنية	بما لم يغص يوماً على مثله الفكر	٥٤٧ همام يغص الحاسدية ببابه
٢٧٩	مكنية	بأضعاف ما يقضي به السكر المجر	٥٤٨ ويحكم في أهل النفاق وعيده
٢٧٩	مكنية	فواقاً ولولاهن لم يدر ما السكر	٥٤٩ ونشوان من خمر المكارم لم يفق
٢٨٠	مكنية	حياء تظني جاهل أنه كبر	٥٥٠ ويطفو على ماء الجمال بوجهه
٢٨٠	مكنية	فهانت علينا كل حادثة تعرو	٥٥١ وأمنتنا كيد الخطوب التي عرت
٢٨٠	مكنية	لم يفتخر إلا بأفعالك الدهر	٥٥٢ كفاك الردى من أنت ناصر دينه
٢٨١	مكنية	فضائل لم يظفر بأيسرها عصر	٥٥٣ فقد حاز هذا العصر منك ومنها
٢٨١	مكنية	عقود ثناء ذرّها الكلم الحر	٥٥٤ وإن طالما أرسلت غير مدافع
٢٨١	تمثيلية	وما طيب مسك لا يوضع له نشر	٥٥٥ ويعرب عنه حين ينشد نشره
٢٨٢	مكنية	يقصر عن إدراكها النظم والنثر	٥٥٦ تتاعت على الوصاف أوصافك التي
٢٨٢	تمثيلية	وما بعدت يوماً على عاشق مصر	٥٥٧ ولكن شعري لارتياحك عاشق
٢٨٣	مكنية	لم يحترم من لا عزاز الهدى ظهرها	٥٥٨ لو أن شامخ قدرٍ دافع قدرا
٢٨٤	مكنية	من ضيع الحزم ممن أكثر الخدرا	٥٥٩ حوادث لم تميز في تصرفها
٢٨٤	مكنية	لحاولت من رداه مطلباً عسرا	٥٦٠ ولو مشيت غير الدهر البراح له
٢٨٤	مكنية	لأطلق الحزن دمعاً طالما أسرا	٥٦١ لو لم تكن لدموع العين عاقلة
٢٨٤	مكنية	ما قيل أغمد حتى قيل قد شهر	٥٦٢ وصارم حمت الدنيا مضاربه
٢٨٤	مكنية	فقام من فعله في الحال معتذرا	٥٦٣ إن الزمان جنى لما جنى ندماً
٢٨٥	مكنية	وظل نشر الدنا من نشرها عطرا	٥٦٤ أمت خلافته ربح الندى يسراً

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٨٦	مكنية	حتى استقام به الجد الذي عثرا	٥٦٥ مازال بالجد ينفي كل نائبة
٢٨٦	مكنية	فما أراقت دماً إلا مضى هدرا	٥٦٦ ظباك لا شك من آرائه طبعت
٢٨٧	مكنية	عودتها ترد اللبات والثغرا	٥٦٧ لو لم تمد لك الأيدي مددت قنا
٢٨٨	مكنية	يستخدم العز والتأييد والظفرا	٥٦٨ مظفراً لم يزل في منع حوزته
٢٨٨	مكنية	لبأسه ووفى الدهر الذي غدرا	٥٦٩ فعادوا الخوف أمنا والمباح حمى
٢٨٨	مكنية	فشاد إقدامك العز الذي دثرا	٥٧٠ نثني بالاء من ولاك نصرتنا
٢٨٨	مكنية	وصف على أنها تستنطق الحجر	٥٧١ وإن آلاءه مالا يحيط بها
٢٨٩	مكنية	إن شئت تعرفها فاسأل بها السورا	٥٧٢ لا تسألن القوافي عن فضائلهم
٢٨٩	مكنية	على كل دهر مضي أو غير	٥٧٣ سما بك دهرك فليفتخر
٢٩٠	مكنية	فمن شئت ساء ومن شئت سر	٥٧٤ وطاوعك الدهر فيمن تريد
٢٩١	مكنية	برغم العدى محكمات المرر	٥٧٥ فأضحت عرى الحق في ظله
٢٩١	مكنية	وما نسب السيف مثل الأثر	٥٧٦ مآثر تخبر عن أصله
٢٩٢	مكنية	ولولاك ما قام منها حجر	٥٧٧ مباني بالسيف أعليتها
٢٩٣	مكنية	وكم واردٍ منهم ما صدر	٥٧٨ وقد واردوك بحار الردى
٢٩٣	مكنية	فكم من دم مر منهم هدر	٥٧٩ فأذهلتهم عن طلاب الترات
٢٩٣	مكنية	حمى تُعَرِّ الدين طعن الثُّغر	٥٨٠ وعز على الروم ما كلفوا
٢٩٣	مكنية	يخر لها الجبل المشمخر	٥٨١ وقد يمموا الشام في قوة
٢٩٤	تمثيلية	وهل حذرٌ عاصمٌ من قدر تمثيلية	٥٨٢ وولوا هزيماً حذار الردى
٢٩٤	مكنية	وما عدت تسحب ذيل الظفر	٥٨٣ وفي أي يوم شهدت الوغى
٢٩٥	مكنية	إذا الموت عن ناجذيه فغر	٥٨٤ يقر ببأسك أسد الشرى
٢٩٥	مكنية	إبائك ثم الحسام الذكر	٥٨٥ وقائع جلى دياجيرها
٢٩٥	تمثيلية	وبالليل يعرف فضل القمر تمثيلية	٥٨٦ بها بان فضلك للعالمين
٢٩٥	مكنية	فحاشى لها أبداً من كدر	٥٨٧ ضفت في جنابك أيامنا
٢٩٥	مكنية	طوى جورها عدلك المنتشر	٥٨٨ فلسنا نفكر بالحادثات

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٢٩٦	مكنية	من القوم إلا العظيم الخطر	٥٨٩ وما يركب الخطر المستهال
٢٩٧	مكنية	ولو لم أصر في حماها أصر	٥٩٠ بها أقلع الدهر عن جرمه
٢٩٧	تصريحية	وليس للأسد إبقاء على الجار	٥٩١ من جاور الأسد لم يأمن بوائقها
٢٩٨	مكنية	من بعد أن أعيأ الورى إنكاره	٥٩٢ من يدفع الشرف الذي أوتيته
٢٩٩	مكنية	لهبا رؤوس الدارعين شراره	٥٩٣ فلطالما أضرمت في إحرازها
٢٩٩	مكنية	بل ضاع في تيار عزك ثاره	٥٩٤ ما فاز عندك من وترت ببغية
٣٠٠	مكنية	حتى يجار من النوائب جاره	٥٩٥ يا بن الألى لا يعظمون عظيمهم
٣٠٠	مكنية	لله عود أنتم أثماره	٥٩٦ وأعدتم عود المكارم أخضرا
٣٠٠	مكنية	له عزاً بنته لجدته أنصاره	٥٩٧ شيدت حين نصرت دولته
٣٠١	مكنية	يقينها وندى تجيش بحاره	٥٩٨ نُوبٌ تطيش سهامها ومنى يعيش
٣٠٢	مكنية	الحابي فتحسب أنها أظاره	٥٩٩ بيت يحن إلى الفضائل طفله
٣٠٢	مكنية	أنواءه وتتابعت أمطاره	٦٠٠ أعطي فبخل كل جود أثجمت
٣٠٢	مكنية	من قبل أن تلي الهداية ناره	٦٠١ علم يدل عليه ساطع نوره
٣٠٣	تمثيلية	والدوح قبل ثماره نواره	٦٠٢ متألق البشر المبشر بالغنى
٣٠٣	مكنية	أقذت عيون عدوكم أنواره	٦٠٣ فرأيت أخوته بمراه الذي
٣٠٣	مكنية	أقلت أهلته ولا أقماره	٦٠٤ أفق المعالي مشرق بهم فلا
٣٠٣	مكنية	رب الخلائق أن يفك أساره	٦٠٥ وأسير أنعمك الثناء فلا قضى
٣٠٣	مكنية	رب الخلائق أن يفك أساره	٦٠٦ وأسير أنعمك الثناء فلا قضى
٣٠٤	مكنية	فعسى الليالي أن يعدن قصار	٦٠٧ ما ضر طيفك والكرى لوزارا
٣٠٥	مكنية	أدار لحظاً أم أدار عقارا	٦٠٨ لم أدر حين رنا إليّ بطرفه
٣٠٦	مكنية	معروفها يستعبد الأحرار	٦٠٩ أسدى وما أكدى أيادي لم يزل
٣٠٦	مكنية	عوناً ولدن مدائحاً أبكارا	٦١٠ وصنائعاً غزاً أفدن منائحاً
٣٠٦	مكنية	ما يملأ الأسماع والأبصارا	٦١١ وأغر في إجماله وجماله
٣٠٦	مكنية	وأعاد ليل الأملين نهارا	٦١٢ حلى الزمان وكان قدماً عاطلاً

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٠٧	مكنية	كم معصم يزين سوارا	٦١٣ زانت فضائله بدائع نظمها
٣٠٧	مكنية	فسلبتها الأنياب والأظفارا	٦١٤ ولقد جزيت الحادثات بما جنت
٣٠٧	مكنية	ملكاً وروع جحفاً جرارا	٦١٥ ومظفر الأقالم كم أردى بها
٣٠٧	مكنية	يكسو الطروس ظلامه أنوارا	٦١٦ عجباً لها تجري بأسود فاحم
٣٠٧	مكنية	وتطول حيث ترى الرماح قصارا	٦١٧ تمضي بحيث ترى السيوف كليله
٣٠٨	مكنية	إن رام ذمراً أو أعز ذمارا	٦١٨ خط رماح الخط من خدامه
٣٠٨	مكنية	تغني فقيراً أو تقف فقاراً	٦١٩ وبلاغة تضحى بأدنى فقرة
٣٠٨	تمثيلية	الأزهار أن تتقدم الأثمارا	٦٢٠ بشر يبشر بالجميل وعادة
٣٠٨	مكنية	بسعادةٍ تستخدم الأقدارا	٦٢١ ويرد غرب الحادثات مفلاً
٣٠٨	مكنية	والهام رأى لا يخاف عثارا	٦٢٢ وله وجرد الخيل تعثر بالقفا
٣٠٩	مكنية	حقاً وكنت جهاته إنكاراً	٦٢٣ يا من عرفت بجوده وجه الغنى
		وجعلت للأمال أن تختاراً	إما وقد وسعت لي طرق المنى
٣٠٩	مكنية	لم تبق لي عند الحوادث ثارا	٦٢٤ وغمرتني بمواهب موصولة
٣٠٩	مكنية	لم ترض ما دون المجرة دارا	٦٢٥ فصرفت قسراً بهمتك التي
٣١٠	مكنية	أدركت أعلى رتبة أخطارا	٦٢٦ يا راكب الأخطار عن علم بها
٣١٠	مكنية	قد سرت حتى ما وجدت مارا	٦٢٧ لا تطلبن من العزائم جهدها
٣١٢	مكنية	غُرّ السحاب واعتذر عن أدعي	٦٢٨ واستسق للدمن الخوالي بالحمى
٣١٢	مكنية	زمن متى يرجع وفاؤك يرجع	٦٢٩ ردى لنا زمن الكتيب فإنه
٣١٣	مكنية	وتركت أهل الشام ترك مودع	٦٣٠ ولقد بغيت العز من أوطانه
٣١٤	مكنية	مصرد والسرب غير مروع	٦٣١ فالمن غير مكر والشرب غير
٣١٤	مكنية	منه المناير بالخطيب المصقع	٦٣٢ علت الدسوت به وقدما شرفت
٣١٥	مكنية	خصتك بالشرف الذي لم يفرع	٦٣٣ والهمة البكر التي لم تفرع
٣١٥	مكنية	قلتم لأطراف الأسنة وسعى	٦٣٤ بوغى إذ ضاقت مسالككم بها
٣١٥	مكنية	فلأشكرن ندى أجاب وما دعى	٦٣٥ إني دعوت ندى الكرام فلم تجب
٣١٥	مكنية	من سيبه وحصدت ما لم أزرع	٦٣٦ فحويت ما لم يجرف خلد المنى

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣١٥	مكنية	إن سرت عنه بل يسير متبعي	٦٣٧ مع أن جودك لا يراقب مقدمي
٣١٦	مكنية	شكر بطيء عن ندى متسرع	٦٣٨ ومن العجائب والعجائب حجة
٣١٧	مكنية	ومنهجك الطريق المهيع	٦٣٩ ركبوا بنيات الطريق فضل سالكها
٣١٨	مكنية	فرعوا رياض الفخر وهو ممنع	٦٤٠ فرعوا هضاب العز وهي منيعة
٣١٨	مكنية	حصدوا بببيض الهند ما لم يزرعوا	٦٤١ قوم إذا راموا ممالك غيرهم
٣٢١	مكنية	بيد الخطوب وإنها لك أطوع	٦٤٢ طاع الزمان لصالح فابتزها
٣٢٢	مكنية	يشكو الكلال وناظر لا يشبع	٦٤٣ مازال مبصرها يعود بخاطر
٣٢٤	مكنية	حسن اقتراحك لا الغيوث الهمع	٦٤٤ وبدت بأعلاها رياض حاكها
٣٢٤	مكنية	لكن للأبصار فيه مرتع	٦٤٥ روض على الأفواه يعسر رعيه
٣٢٤	مكنية	ومعجب الأفلاك مما يصنع	٦٤٦ يا معجز الأملاك فيا بيتي
٣٢٥	مكنية	تاجاً به تسمو وطوراً تخضع	٦٤٧ نظر الخليفة للملوك كساهم
٣٢٥	مكنية	حسناً وملكك بالبقاء ممتع	٦٤٨ لا زلت تكسو كل عيد قادم
٣٢٥	مكنية	لا واقع أخشى ولا متوقع	٦٤٩ أمنتني الحدثن حتى أنني
٣٢٥	مكنية	يوماً ولم يطمح إليه مطمع	٦٥٠ وأفدت ما لم يجر في خلد المنى
٣٢٧	مكنية	تسأل الديار البلاقع	٦٥١ فبدلت من شرخ الشباب وعشرة الأحيه
٣٢٧	مكنية	ذراعي وردت خائبات ذرائعي	٦٥٢ عرتني صروف النائبات فقصرت
٣٢٧	مكنية	زمان بيت العجز فيه مضاجعي	٦٥٣ وما خلت أن الدهر يلجئني إلى
٣٢٨	مكنية	صرعت بها الخطب الذي كان صارعي	٦٥٤ إلى أن أبت لي عزمة أعصرية
٣٢٨	مكنية	وأنس الفرات ناضبات الوقائع	٦٥٥ فتاب ضياء الفجر عن ظلمة الدجى
٣٢٩	مكنية	تدل على بخل الغيوث الهوامع	٦٥٦ ودرت له في كل أفق غمامة
٣٣٠	مكنية	إذا المانعون استتصروا بالمقانع	٦٥٧ من القوم لا يستتصرون سوى الظبي
٣٣٠	مكنية	غيوث العطايا أو ليوث الوقائع	٦٥٨ وتلقاهم في نائلٍ وحميةٍ
٣٣٠	مكنية	برزق نسورٍ حومٍ وخوامع	٦٥٩ عتادهم خطية قد تكافت
٣٣١	مكنية	إذا ما سعيت من حسير وظالع	٦٦٠ وراءك أهل السبق في حلبة الندى

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٣٢	مكنية	وذدت الورى عنه بغير منازع	٦٦١ لقد حزت أقصاه بغير مرافق
٣٣٣	مكنية	سهم السعادة فيهما مستجمعا	٦٦٢ يومان إن يتفرقا فلقد غدا
٣٣٣	مكنية	فليهنك الفرع الذي لن يفرعا	٦٦٣ قد أدرك الإسلام فيك مراده
٣٣٣	مكنية	يزري ببهجتها إذا طلعا معا	٦٦٤ سبقته عين الشمس علماً إنه
٣٣٤	مكنية	فلقد سقى الأعداء سماً منقعاً	٦٦٥ ولئن سقينا الغيث من بركاته
٣٣٥	تمثيلية	ومن الصواب لمرهب إن يخضعا	٦٦٦ خضعت لعزتك القبائل رهبة
٣٣٥	مكنية	أضعاف ما سلبت سيوفك في الوعا	٦٦٧ وكسوتهم في السلم غير مدافع
٣٣٥	مكنية	وأحلت مشتاهم بفضاك مربعاً	٦٦٨ وجعلت شقوتهم بعفوك نعمة
٣٣٦	مكنية	وسواك يرقى كل يوم إصبعا	٦٦٩ ترقى إليه كل يوم فرسخا
٣٣٦	مكنية	قام الزمان بها خطيباً مصقعاً	٦٧٠ يا عدة الخلفاء كم لك من يدٍ
٣٣٦	مكنية	من ظنه يثني عليك تطوعا	٦٧١ خولته النعم الجسام فجاهل
٣٣٦	مكنية	حتى تراه بالثناء مرصعا	٦٧٢ لأبيت أن تجتاب ثوب مناقب
٣٣٧	مكنية	لم أبق في قوس المحامد منزعا	٦٨٣ والحمد عنك مقصر مع أني
٣٣٧	مكنية	ذ انتضته راية لا توضع	٦٧٤ مازال يرفع للخلافة سيفها من
٣٣٧	مكنية	والجد يقتاد الحرون فيتبع	٦٧٥ بالجد تنثي الحادثات فتنتهي
٣٣٨	تمثيلية	إن الجهالة في المكاره توقع	٦٧٦ وأرى ابن صالح استغر جهلة
٣٣٩	مكنية	حتى تناصرت الظبى والأدرع	٦٧٧ ما إن تخاذلت الجماجم والطلى
٣٣٩	مكنية	يرى آثارها وأرين من لا يسمع	٦٧٨ قد أسمعت هذي الظبى من لا
٣٣٩	مكنية	لا شك من عزم المظفر تطبع	٦٧٩ لولا تقادمها لقاننا إنها
٣٣٩	مكنية	حسن العزاء ولم تخنه الأدمع	٦٨٠ من كل مسلوب البصيرة خانه
٣٣٩	مكنية	نفياً وعقراً والعوالي شرع	٦٨١ نعم تقسمها الفيافي والردى
٣٣٩	مكنية	منهم وللثاوي مناخ جعجع	٦٨٢ فلمن مضى زجر بألسنة القنا
٣٤٠	مكنية	إن الهبات بكفرها تسترجع	٦٨٣ سلبوا بهبات الجهالة ملكهم
٣٤٠	مكنية	فخذوا بأحكام المذلة أو دعوا	٦٨٤ أبني كلاب إن عزكم وهى

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٤١	تمثيلية	إن الوشيح لمشرعيه موسع تمثيلية	٦٨٥ ضاقت مسالكها فأشرعت القنا
٣٤١	مكنية	فبغير رأس عظيمهم لا يرجع مكنية	٦٨٦ فإذا رميت به عدى في مأزق
٣٤٢	مكنية	كلا ولا ظمأً وحوضك مترع مكنية	٦٨٩ لا تشتكي حدباً وروضك ممرع
٣٤٢	مكنية	وعليهم من حسن رأيك أدرع مكنية	٦٩٠ ما ضرهم لقيا القنا بجلودهم
٣٤٢	مكنية	أبدأً وذا المجد الذي لا يفرع مكنية	٦٩١ هذا هو الشرف الذي لا يرتقي
٣٤٢	مكنية	من جود كفك ديمة لا تقلع مكنية	٦٩٢ ظل بسحبك طيءاً لتجودها
٣٤٣	مكنية	فشغارها أبدأً بأمرك تصدع مكنية	٦٩٣ لا تتخذ رسلاً سوى بيض الطبي
٣٤٤	مكنية	لم يبق في قوس السيادة منزع مكنية	٦٩٤ تزداد مجداً كلما قال الورى
٣٤٤	مكنية	تاج بدر المكرمات مرصع مكنية	٦٩٥ وعلى الخلافة من مآثر سيفها
٣٤٤	مكنية	وإليك تنتسب الفضائل أجمع مكنية	٦٩٦ من ذا يُطمع نفسه بفضيلة
٣٤٤	مكنية	خصتك بالشرف الذي لا يفرع مكنية	٦٩٧ والهمة البكر التي لم تفرع
٣٤٥	مكنية	بلغت المدى فليعط فخرك ما ادعى مكنية	٦٩٨ كذا في طلاب المجد فليسع من سعى
٣٤٥	مكنية	لخفها التقصير حسرى وظلعا مكنية	٦٩٩ مدى لو تجاريك الرياح تؤمه
٣٤٥	مكنية	وأنداهم تريباً إذا الغيث أقلعا مكنية	٧٠٠ وامنعهم حزياً إذا استبحر القنا
٣٤٥	مكنية	مدى الليل عن ساري همومك هجعا مكنية	٧٠١ وحاشاك إن يغشاك عجزاً أباتهم
٣٤٦	مكنية	فأحدث خطباً ما أجل وأفظعا مكنية	٧٠٢ ولما تعدى الدهر بالأمس طوره
٣٤٦	مكنية	مهذبته أن يستنزل فيخدعا مكنية	٧٠٣ إذا خدعت آراء قوم أبى له
٣٤٦	مكنية	وفرقت شمل الغي لما تجمعنا مكنية	٧٠٤ جمعت بها الأهواء لما تفرقت
٣٤٦	مكنية	على الهام والأجسام بيضاً وأدرعا مكنية	٧٠٥ فقلت ظبى الأيام لما جعلتها
٣٤٧	مكنية	يخاف وأمنت الهدى ما توقعنا مكنية	٧٠٦ فلم تأل أن أوقعت بالإفك كل ما
٣٤٧	مكنية	لمدت رقاب للصوارم خضعا مكنية	٧٠٧ فمدت لك الأيدي ولو أنها أبت
٣٤٧	مكنية	ولم تبق في قوس السيادة منزع مكنية	٧٠٨ مساعٍ حلبت الدهر فيها شطوره
٣٤٧	مكنية	بسيفك أضحى روضة ليس ترتعا مكنية	٧٠٩ ومذ ذدت عن إرث الإمامة من طغى
٣٤٨	مكنية	وقد طالما ولاك للخوف أخدعا مكنية	٧١٠ وكم مارق رد الندى لك وجهه

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٤٨	مكنية	نوائب لو قارعن رضوى تصدعا	٧١١ ومازلت دون الدين قدماً مقارعاً
٣٤٨	مكنية	لما أمنت تلك القوى أن تقطعا	٧١٢ ولو لم تزد عنه الخطوب بقوة
٣٤٩	مكنية	حصاناً من العدوى وعزاً ممتعاً	٧١٣ سلبتهم فخرأ تليداً ونخوة
٣٤٩	مكنية	يدن من أقصى ولا راع من رعا	٧١٤ إذا العزم كف الدهر من غلوائه فلم
٣٥٠	مكنية	وتخلفه فينا إذا هو أقلعا	٧١٥ أيادٍ تباري الغيث إبان هطلة
٣٥٠	مكنية	حديثاً إذا ما سار في الأرض أسرعاً	٧١٦ سقى روضها غيث المعالي وضمنت
٣٥٠	مكنية	على هامة العلياء تاجاً مرصعاً	٧١٧ وصيرها تبر الكلام ودره
٣٥١	مكنية	حسنت به مرأى وطابت مسمعاً	٧١٨ لقد اكتست أيامنا بك رونقاً
٣٥١	مكنية	طيباً فأغنى سائفاً أن يسمعا	٧١٩ مجد تضوعت البلاد بنشره
٣٥١	تمثيلية	حتى أتى أنف البعيد تضوعاً تمثيلية	٧٢٠ ما إن أتى فهم القريب عبارة
٣٥١	مكنية	أضحى بدر المآثرات مرصعاً	٧٢١ لله تاج الأصفياء فإنه
٣٥٢	مكنية	كرماً وروض علائه لا يرتعا	٧٢٢ ملك رياض ثرائه مرعية
٣٥٢	مكنية	وطن لقد نادى نذاك فأسمعا	٧٢٣ أدنى الرجاء إليك من لم يدينه
٣٥٢	مكنية	شرفاً فلا زالت لوجهك مطلعاً	٧٢٤ دارٌ بك استعلت وطال بناؤها
٣٥٢	مكنية	ما كان أفسد حافظاً ما ضيعاً	٧٢٥ أما الزمان فقد غدا بك مصلحاً
٣٥٣	مكنية	من ظنه يثني عليك تطوعاً	٧٢٦ قلدته المنن الجسام فجاهل
٣٥٣	مكنية	أندى ومن أيامض برق أسرعاً	٧٢٧ بل كان جودك من سحب هائل
٣٥٣	مكنية	إن نكبت ما عشت هذا المشرعاً	٧٢٨ لا نالت الآمال أيسر سؤلها
٣٥٣	مكنية	طول الحياة لديممة متوقعا	٧٢٩ فلقد كفاني غيث كفك أن أرى
٣٥٣	مكنية	فلربما ضر الزمان لينفعا	٧٣٠ إن ضرهم بعدي بظاهر أمره
٣٥٤	مكنية	سقيت عداي بها سامماً منقعا	٧٣١ أمطيتني ظهر السماك برتبة
٣٥٤	مكنية	فسقيته ماء الندى فتفرعا	٧٣٢ أم الرجاء نراك غير مفرع
٣٥٤	مكنية	لولاك كانت للنوائب مرتعا	٧٣٣ ففدتك من صرف النوائب أمة
٣٥٥	مكنية	عدلاً وراعهم خطيباً مصقعا	٧٣٤ بهر الورى بالحكم فيهم حاكماً

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٧٣٥	فكلاهما خطب التثاء بمهده	وسعى لحوز الحمد أول ما سعى مكنية ٣٥٥
٧٣٦	استودع المجد المؤثمل والتقى	والعدل ربا حافظاً ما استودعا مكنية ٣٥٦
٧٣٧	ليصرف الليالي أن يصول ونخضعا	وحتم علينا أن يقول ونسمعا مكنية ٣٥٦
٧٣٨	أضاع العفاة فقد نصر بن صالح	على أن دهرراً غاله كان أضيغاً مكنية ٣٥٧
٧٣٩	ولاقى الألوغ غير مكترث بها	همام أجاب الموت أول ما دعا مكنية ٣٥٧
٧٤٠	وما خلت أن الشمس قبل مصابه	تضام ولا زهر المجرة ترتعا مكنية ٣٥٨
٧٤١	وبحر نوال ينزح الناس ماءه	إذا ظن أن قد غيض عاود مترعا مكنية ٣٥٨
٧٤٢	وما زال رب الجود طفلاً ويافعاً	إلى أن ثوى والجود في حفرة معا مكنية ٣٥٨
٧٤٣	لقد راضه حتى لا نفذ حكمه	ولو لم يرض لم يرض بالترب مضجعا مكنية ٣٥٨
٧٤٤	شباب نهاه الحلم أن يتبع الهوى	وعزم كفاه الحزم أن يتتبعا مكنية ٣٥٩
٧٤٥	فقيد أمات المحل قيل فطامه	وروع أهل الأرض لما ترعرعا مكنية ٣٥٩
٧٤٦	كساه الحجى والحلم والعدل حلة	تردى بها في مهده وتلفعا مكنية ٣٦٠
٧٤٧	خليفة لم يصلح لنصر خليفة	وهل ألبس العلياء إلا لينزعا مكنية ٣٦٠
٧٤٨	أبا كامل إن غاليتك يد الردى	ولم يغنك البأس الذي ليس يدعا مكنية ٣٦١
٧٤٩	وإن طلبوا جابوا مهامة لم تجب	وإن حاربوا اجتابوا من الصبر أدرعا مكنية ٣٦١
٧٥٠	إذا جار في كسب التثاء طريقه	أجد طريقاً لم يكن قط مهيعا مكنية ٣٦٢
٧٥١	وبيضت لي وجه الرجاء طالما	بدا لي بوجه أريد اللون أسفعا مكنية ٣٦٣
٧٥٢	قد عجز الوهم في طريقك أن	تسعى وضاق الزمان أن يسعا مكنية ٣٦٣
٧٥٣	ذدت خطوباً لو أنها نزلت	يوماً بطود أشم لا تصدعا مكنية ٣٦٤
٧٥٤	واتخذت في جنان جودك	مصطافاً ومشتى لها ومرتعا مكنية ٣٦٥
٧٥٥	أيجحد ما توليه آلاء منعم	إذا جار صرف الدهر كان له صرفا مكنية ٣٧٣
٧٥٦	وذو الأمل المغضوض قد عاد طامحاً	فأوفى على النعمى وذو النذر قدوفا مكنية ٣٧٣
٧٥٧	فلا قلت الأيام عزمياً مضاًؤه	شفى الحق من أدوائه بعد أن أشفا مكنية ٣٧٤
٧٥٨	ولا برحت نيرانه كلما طغت	سيول الردى تطفو عليها ولا تطغا <small>تصريحية</small> ٣٧٤

نوعها ص	البيت الذي به الاستعارة	م
٣٧٤	زماناً فمذ عوفيت أظهر ما أخفا تصريحية	٧٥٩ لشكواك أخفى الجو عنا غمامه
٣٧٥	أنوف الورى عرفاً وأيديهم عرفاً مكنية	٧٦٠ لقد ملأت أخباره وهباته
٣٧٥	على ظمأ أيام دولته صرفاً مكنية	٧٦١ فيا من سقتنا الأمن والعدل والغنى
٣٧٥	متى شئتها والضميم بالعجز لا ينفا تمثيلية	٧٦٢ لقد عجزت أربابها أن تعزها
٣٧٦	ولتمس الممنوع يأخذه خطفا تمثيلية	٧٦٣ تمهلت علماً أنها لك دونهم
٣٧٦	سيبقى على الأيام ما أودع الصحف تمثيلية	٧٦٤ أبحثي الإيسار علماً بأنني
٣٨٠	حق جدوى في كل يوم توافي مكنية	٧٦٥ وثنائي وإن علا لا يوفي
٣٨٤	فيه إذا وعد الأمانى أخفا مكنية	٧٦٦ باق على الأيام يخلف ما ثوى
٣٨٧	منذ عادت بأشرف الأشراف مكنية	٧٦٧ فأعيزت من كل مين ظنوني
٣٨٧	جد انفراداً وواهب الآلاف مكنية	٧٦٨ يا قليل الآلاف في رتب المج
٣٨٩	وكذا الدهر يبتلي ويعافي تمثيلية	٧٦٩ كنت أرجو من قبل من ليس يرجى
٣٩٠	لي وأعيا على الزمان خلافي مكنية	٧٧٠ ظفرت بالمراد عندك أما
٣٩٠	بهبات كثيرة الألطاف مكنية	٧٧١ وتلطفت في اقتناء ثنائي
٣٩١	وقد كتبت فيه يد الدمع أحرفاً مكنية	٧٧٢ ولم ترعيني منظرًا مثل خدها
٣٩٢	وثقلت حتى أن لي أن أخففا مكنية	٧٧٣ صحبت ليالي الدهر حتى مللني
٣٩٣	وخوف الردى والفقر من بعض ما نفا مكنية	٧٧٤ وجدنا الغنى والأمن مما أفاده
٣٩٣	فصار على أحكامه متصرفاً مكنية	٧٧٥ أخاف الزمان المستبد برأيه
٣٩٤	وفي لي زمان قبل قريك ما وفا مكنية	٧٧٦ بظلك يا عز الملوك ابن تاجها
٣٩٤	وذكرك مايفك يروي ويقنفا مكنية	٧٧٧ تصرم أخبار الكرام فتطوي
٣٩٥	تجشمن حزناً أو تيممن صفصفا مكنية	٧٧٨ بغر قواف لا أخاف عثارها

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٧٧٩	فبيضت لي وجه الرجاء وطالما	٣٩٥
٧٨٠	ومحمية أبت إلا انتقاماً	٤٠٠
٧٨١	وإن لزموا المروق وذا محال	٤٠٠
٧٨٢	وإنك لو منعت الدهر شيئاً	٤٠١
٧٨٣	أدام الله أياماً جنيناً	٤٠١
٧٨٤	بإحرازك الفضل الذي بهر الخفا	٤٠٣
٧٨٥	وقد تلد المعروف أيدٍ كثيرة	٤٠٤
٧٨٦	سريع إلى أكرومةٍ وحميةٍ	٤٠٤
٧٨٧	ولكن أراك الحزم أن ورودها	٤٠٦
٧٨٨	خليل أمير المؤمنين بك اعتلى	٤٠٨
٧٨٩	ولازلت ماكر الجيدان ساحباً	٤٠٩
٧٩٠	حاز السعادة من يقسم عيشه	٤١٠
٧٩١	فليسأل المال الذي لجج الورى	٤١٠
٧٩٢	ولتسأل الخيل التي زيدت ضحى	٤١٠
٧٩٣	وكذاك يفعل فيك فاعزم عزمة	٤١٢
٧٩٤	فليطابوا للضيم جنباً ليناً	٤١٦
٧٩٥	وليبأسوا النصر العزيز فإنه	٤١٦
٧٩٦	فلأجل ذا مدوا إليك رقابهم	٤١٧
٧٩٧	عز له غنت الحوادث عنوة	٤١٨

ص	نوعها	البيت الذي به الاستعارة	م
٤١٨	مكنية	عزاً وكرم بعضها مغناكا	٧٩٨ عدد كسا الجيش المؤيد بعضها
٤٢٠	مكنية	فيرد طرفاً عن ذراك كليلا	٧٩٩ يعدو الزمان ولا يصيبك ريبه
٤٢١	مكنية	ويرى حزون المكرمات سهولا	٨٠٠ يثني عيون الحاسدين كليله
٤٢٤	مكنية	صدقت كما سفت الرياح نسيلا	٨٠١ فسفيتهم وهم جبال بعزمه
٤٢٤	مكنية	هماً تجر على السماء ذيولا	٨٠٢ فلتحذر الهمم المذالة في الثرى
٤٢٥	مكنية	لا تستطيع له العدى تبديلا	٨٠٣ وملابس لبست بك الفخر الذي
٤٢٥	تمثيلية	ورعا وكم علت الفروع أصولا	٨٠٤ إمطاكه الموفى على آبائه
٤٢٨	مكنية	والحاضرين به حريقاً مشعلا	٨٠٥ ومضيئة كست الندى بضوئها
٤٣١	تمثيلية	أعلته همته إلى شرفٍ علا	٨٠٦ أو أجلسوك على مراتبهم فمن
٤٣٦	تمثيلية	ما كل برق الذهب كفيل	٨٠٧ بشر تكفل بالغنى إيماضه
٤٣٩	مكنية	وتخونكم بعد الفرار عقول	٨٠٨ أتخونكم عند اللقاء صوارم
٤٤٠	مكنية	إدمان ركضك والكلام سهيل	٨٠٩ لما اشتكت خيل الوغى من بعدها
٤٤٠	مكنية	أو خالطته لعاد وهو أصيل	٨١٠ شقر لو أن الليل ألبس قمصها
٤٤٢	مكنية	منها بأيدينا قنئ ونصول	٨١١ إنا نصول على الخطوب بأنعم
٤٤٢	مكنية	فإذا فتحت جعلتها أقالا	٨١٢ تضحى سيوفك للبلاد مفتحاً
٤٤٧	تمثيلية	كل الوحوش تخوف الرئبالا	٨١٣ ذلت لهيبتك الملوك ولم تنزل
٤٤٩	تمثيلية	رمضان يفضل دائماً شوالا	٨١٤ ولذلك أشرف في النفوس ولم يزل
٤٥١	تمثيلية	وبالغصن قدماً يعرف الرائد الحملا	٨١٥ فذاك شهاب مصطفى الملك زنده
٤٥٢	تمثيلية	فقد يصح وقوع السعد عن زحل	٨١٦ فإن أتى حسن من فعل بعضهم

نوعها ص	البيت الذي به الاستعارة	م
٤٥٣	يوماً ولم يخل طرف العين من خلل تمثيلية	٨١٧ ألفى الوزارة لم تسند إلى وزير
٤٥٤	فالميت لا يتشكى حادث العلل تمثيلية	٨١٨ فلا تلمه إذا لم يشك عاتيه
٤٥٥	بكثرة النور يعشى ناظر المقل تمثيلية	٨١٩ فأنعم بتخفيف ما أسديت من نعم
٤٥٥	فرب حتف جناه كثرة الجذل تمثيلية	٨٢٠ واستبق مهجة عبد رحمت مالكة
٤٦٠	سدقت أودعت صور الرجال مكنية	٨٢١ وإذا حاربوا رأيت قلوب الأ
٤٦١	أن يفوق المتلو فضل التالي تمثيلية	٨٢٢ وقديماً عرفتم مذ ملكتم
٤٧٠	ش إلى التنعيم والرياسة مكنية	٨٢٣ وهربت من شظف المعاء
٤٧٥	فقارعها برأي غير فائل مكنية	٨٢٤ أظلمته نوائب لم تتبهم
٤٧٦	سعت أيامها فيما يحاول مكنية	٨٢٥ همام خووف الأيام حتى
٤٧٩	لتصفح عن جرم الزمان الذي خلا مكنية	٨٢٦ أبا الدهر إلا أن تقول وتفعلوا
٤٧٩	فلما حويت الملك عاود سلسلا تصريحية	٨٢٧ تكدر ماء العيش لحظة ناظر
٤٨٤	فلا برحت سترأ على الدهر مسبلا مكنية	٨٢٨ بدولتك ازداد الزمان نضارة
٤٨٧	ر قال الرجاء لها لا شلل مكنية	٨٢٩ بد كلما فتكت بالنضار
٤٨٧	سريع الجواب إذا السيف صل مكنية	٨٣٠ منيع الجناب إذ الدهر صال
٤٨٩	د بالحوّل تفعل لا بالحيل تمثيلية	٨٣١ عرفت به وكذاك الأسو
٤٩٠	ولكنه زاد رعباً فضّل مكنية	٨٣٢ ولو أقلع الخوف عنه اهتدى
٤٩٥	مستقيلاً أتاه أو مستتيلاً مكنية	٨٣٣ وغمرت المسيء جوداً فقلنا
٥٠١	ونداك منهمر بغير سؤال مكنية	٨٣٤ وعلو بأن جعلوا السؤال وسيلة
٥٠٥	هدي الوري بأبيك بعد ضلال مكنية	٨٣٥ إلا اهتدوا بك في المكارم مثلما

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٨٣٦	لقد أحلك إذ آخاك منزلة	٥١٠ لا المشتري طامع فيها ولا زحل مكنية
٨٣٧	أعيد مجدك من عين الكمال فكم	٥١٥ أصابت العين أملاكاً وما كملوا مكنية
٨٣٨	إذا نزل الرجاء بهم أزالوا	٥٢٥ عسى من قولهم ونفوا لعلا مكنية
٨٣٩	وعزم أبي في الخطب إلا توقداً	٥٣٥ وسعي أبي في الفخر إلا توغلا مكنية
٨٤٠	ومناقب أعياء الأعداء كتمها	٥٤٠ والشمس أظهر أن تسير وتكتما تمثيلية
٨٤١	أبشر بسبقك من تقوم موقفاً	٥٥٠ إن الفضائل لا العصور تقدم تمثيلية
٨٤٢	وقد صار طير الأمن فيها مغرداً	٥٦٠ وكانت لطير الذل والخوف مجتما مكنية
٨٤٣	جليت ظلم النائبات كما جلا	٥٧٠ ضوء الغزالة جناح ليل مظلم مكنية
٨٤٤	لا راعت الأيام من بفنائمه	٥٧٥ كثر الفقير وعصمة المستعصم مكنية
٨٤٥	رأي وعزم مضى حادها فنبأ	٥٨٠ حد الخطوب التي قارعتها بهما مكنية
٨٤٦	خصتك بالخطر العظيم مناقب	٥٩٠ تستغرق الإجلال والإعظاما مكنية
٨٤٧	سهرت لكي تتيمهم وقدماً	٥٩٥ تولى الأمر من سهروا وناما تمثيلية
٨٤٨	قلوب فاض سيل اليأس فيها	٥٩٨ وتأبى نارها إلا اضطراما مكنية
٨٤٩	ولما رأيت الخير عز مرامه	٦٠٠ رفضت التأنى وأطرح التلوما مكنية

الكناية

الكناية من فنون التصوير البياني وأساليب التعبير الفني عن المعاني، وهي في اللغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وفي الاصطلاح: لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى.

جاء في القاموس المحيط: "الكناية مصدر للفعل (كنيت، أو كنوت)، تقول كنيت بكذا عن كذا: تكلمت بما تستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره"^(١)

ويعرفها شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها. فقد أرادوا - في هذا كله كما ترى - معنى، ثم لم يذكره بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد، وإذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى"^(٢)

ومن هنا فإن الكناية تجمل معنى من الخفاء والغموض، ولكنه ليس الغموض المؤدي إلى العمى والضبابية، ولكنه خفاء يجعل المتلقي يعمل عقله وفكره حتى يصل إلى عمق الصورة، وهذا ما يوضحه بدوي طبانة بقوله: "الوضوح المنشود في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام لأن يوصف بالابتذال بأن يجعل الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة عليه، ومن حيث القدرة التي تميزه من صنوف التعبير ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه إنما هي من مظاهر تلك الفنية لأن الأديب استطاع أن يتحاشى ما لا ينبغي أن يكون من مثله، فإن أمام الأديب طرقاً كثيرة يستطيعون منها النفاذ إلى غاياتهم"^(١)

(١) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٧١٣

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦

ثم يعود الناقد نفسه قائلاً: "وحيئنذ يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام، أو حسنة من حسنات الأديب ٠٠٠ ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"^(٢)

يقول ابن حيوس:

فَتِيَّةٌ قَدْ قَطَعُوا الدَّهْمَ	رَ اغْتَبَاقاً وَاصْطَبَاحاً
يَحْمَلُونَ الرِّاحَ بِالرِّا	حِ غُدُوًّا وِرَوَاحاً
وَإِذَا مَا سُئِلُوا الْجُؤُ	دَ غَدَا الْمَالُ مُبَاحاً
وَإِذَا قِيلَ ارْكَبُوا قَدْ	غَلَبَ الْجِدُّ الْمُزَاحاً
جَعَلُوا الْكَاسَاتِ بِيضاً	وَالرِّيَاحِينَ رِمَاحاً ^(٣)

فالشاعر - في معرض مدحه - يصف هؤلاء الشباب بأن لهم خبرات عريضة (قطعوا الدهر)، وبأنهم يشربون الخمر ويعبون من متع الحياة (اغتباقاً واصطباحاً)، و(غدواً ورواحاً)، وهم أجواد كرام (غدا المال مباحاً)، وعند الشدائد يغلب جدهم مزاحهم (غلب الجد المزاحاً) .

إن فالكناية أسلوب من التعبير مبني على إيجاز العبارة وإدماج أجزائها، وإجادة التعبير بالكناية تدل على قدرة الشاعر في صياغة معانيه بأسلوب رفيع، وعبارة موجزة دالة وموحية

ويبين أحد النقاد طبيعة الكناية بقوله: "الكناية صورة قائمة على الحيوية التصويرية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"^(١)

والكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، تتجسد في الصورة من خلال بنيتين: إحداها بنية تركيبية، تعتمد على دلالات متعددة، يتعلق بعضها ببعض

(١) بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٢٠

(٢) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٢١

(٣) الديوان، ص ١٣٦

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤١

بعلائق نحوية ليتكون منها عبارات تركيبية تفضي إلى معنى الكناية، وتعرب عن حركة النظام الأسلوبى الذي اتبعه وسار عليه الشاعر .

ويبين أحد النقاد أن الكناية ليست أقل بلاغة من الاستعارة "الكناية لون من ألوان الخيال ووسيلة من وسائله الخصبة لا تقل عن الاستعارة في الأثر النفسى" (٢) ويؤكد ناقد آخر على بلاغة الكناية بقوله: "والتعبير الكنائى أبلغ في الدلالة؛ إذ ينفذ إلى صميم المجتمع الذي يعيشه الشاعر ويستمد صورته من قيم المجتمع وعاداته، ولهذا فالكناية تتطلب فهم المجتمع والحياة التي عايشها الشاعر، واللغة التي تكلم بها لتفسر بشكل صحيح، وقد تكون الكناية قريبة واضحة، أو بعيدة غامضة، والنقاد القدامى يفضلون الأولى" (٣)

والشاعر يلجأ للخيال عندما تضيق العبارات بمدلولاتها الحقيقية عما يريد، "وأمام ذلك يلجأ الأديب إلى استخدام المجاز، وفي الكناية مدلولان: مدلول أول ويمثله المعنى المراد التعبير عنه، ومدلول ثان يظهر من خلاله المعنى الأول في صورة حسية، مع جواز إرادة المتكلم للمعنى الأول، فعندما نقول: فلان كسر شوكة فلان، فقد نريد ذلك المعنى مباشرة، وهذا قليل، وغالباً ما نريد المعنى الثاني وهو إذلاله أو إهانته مثلاً، ولعل هذا ما عناه البلاغيون بقولهم: إن الكناية تعطي المعنى مصحوباً بالدليل عليه" (٤) يقول ابن حيوس:

وَإِذَا عَزَمْتَ عَلَى اجْتِيَا حِ قَبِيلَةٍ كَثُرَ الْيَتِيمُ بِحِيَّهَا وَالْأَيِّمُ
يَخْشَى عَوَادِيكَ الْهَزْبِرُ بِغَيْلِهِ وَيَخَافُهَا تَحْتَ التَّرَابِ الْأَرْقَمُ (١)

فالشاعر - من خلال مديحه لأمير الجيوش الدزيري - يوضح أنه يرهب أعداءه وينشر الرعب في قلوبهم، فإذا عزم الممدوح على غزو قبيلة، فإن القتل يكثر فيهم، ولكن الشاعر لم

(٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢٠٩

(٣) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ٦٩

(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٧٧

(١) الديوان، ص ٥٥٠

(٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢٠٩

(٣) بكرى شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٥٩

(٤) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص ١٥٩

(٥) الديوان، ص ٥٧٣

يقول ذلك صراحة، وإنما كنى عن كثرة قتلاهم بأن كثر فيهم الأيتام، والأرامل، وكذلك فإن ممدوحه شجاع مقدام، والدليل أن الأسد تخشاه في غيبتها، بل إن الحيات الرقم ليرهبون هذا البطل الصمصام، وتلك المزية الكبرى للكناية "أنها تجسم المعنى المجرد، وتبرزه في صورة محسة تتخذ عناصرها من مقومات الطبيعة ومظاهر الحياة التي لا تفارق الإنسان على وجه الأرض، وهذا ما يمنحها الخلود"^(٢)

ويقسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أقسام، فمنها: الكناية عن صفة، ويعرفها بعضهم بقوله: "هي الكناية التي تُطلب بها نفس الصفة"^(٣) ويوضح أحد النقاد أن المقصود بالصفة هنا "الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت"^(٤)

يقول ابن حيوس في مدح شرف الدولة مسلم بن قريش العقيلي:

قَلَّتْ عِدَدُ الْعَدَى بِقَوَاضِبِ كَثَّرْنَ أَزْوَادَ النَّسُورِ الْحَوِّمِ
مِنْ مَرْهَفَاتٍ لَمْ تَزَلْ أَيْمَانَكُمْ أَنْصَارَهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ أَيْوَمِ
مَا عَايْنَتَهَا التَّرْكُ تَحْكُمُ فِي الطُّلَى حَتَّى تَوَلَّتْ طَائِشَاتِ الْأَسْهَمِ^(٥)

فشجاعة الجيش تتجلى وقت احتدام القتال، وقد أعمل المسلمون في أعدائهم القتل فقلَّ عددهم، وقلَّة العدد كناية عن صفة وهي استحرار القتل فيهم، وكذلك ما الذي يوحي به كثرة طعام النسور المحلقة فوق الجيش؟ إنها كناية عن صفة ألا وهي كثرة قتلى العدو مما جعل طعام النسور كثيراً، ولعلنا لا ننسى أن هذه الصورة مأخوذة من قول النابغة الذبياني المشهور في مدح الغساسنة، والذي كان فيه ابن عذرتة، لا أبا بجدته:

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

ولجيش ممدوحه سيوف مرهفة لو عاينها الأتراك - وهم أرباب القتال - وهي تقطع الرقاب لطاشت سهامهم، وهذه كناية عن صفة، وهي قوتهم وشجاعتهم ودقة ضرباتهم القاتلة.

فالشاعر في الصور الكنائية السابقة يعرض معانيه غير مصرح بها، وإنما فيها الخفاء الفني الذي يترك مساحة للمتلقي ليعمل ذهنه، وذلك لأن "شكل الجملة التي تتخذ الكناية في

التعبير يجعل المعنى الثاني المكنى عنه مختفياً وراء الصورة لا نصل إليه إلا من خلالها، وكل تعبير من خلال الصورة هو بحد ذاته أبلغ وأجمل من التعبير المباشر، فالفن هو في الوسيلة التي نعبر بها عن المعنى، وليس في المعنى ذاته" (١)

ويقول الشاعر مبيناً عجزه عن أن يوفي ممدوحه حقه:

والحمد عنك مقصراً مع أنني لم أبق في قوس المحامد منزعا (٢)

فمع أن الشاعر بذل قصارى جهده، إلا أنه يرى نفسه مقصراً في حصر آلاء الممدوح، وهو في سبيل بيان بذله لكامل جهده كنى عن ذلك بقوله: (لم أبق في قوس المحامد منزعا) وهي كناية عن صفة، وهي بذل غاية الجهد.

إن علاقة الاستبدال في الكناية، وهي العلاقة التي تسمح لها دائماً بأن تكون أبلغ من التصريح لأنها تثبت المعنى وتقرر إثباته، لا عن طريق زيادة المعنى، بل عن طريق زيادة إثباته، وهذا عين ما عناه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "إن الكناية أبلغ من التصريح، إنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وأكد وأشد، فليست المزية في قولهم (جم الرماد) أنه دلّ على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحبته أوثق" (١)

ويتحدث البلاغيون عن نوع آخر من الكناية، ألا وهو: الكناية عن موصوف، وتكون "عندما يكون المكنى عنه اسماً موصوفاً" (٢)

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٨
(٢) الديوان، ص ٣٣٧

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٧١
(٢) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٤
(٣) حفني شرف، الصور البيانية، ص ٢٢٣
(٤) الديوان، ص ١٧٠
(٥) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٦١
(٦) الديوان، ص ١٥
(٧) حفني شرف، الصور البيانية، ص ٢٢٥

ويعرفها البلاغيون بقولهم: "هي التي لا يُراد بها صفة ولا نسبة، بل موصوف"^(٣)
فالصورة الكنائية هنا لا تتبئ عن صفة، وإنما عن صاحب الصفة لأن الشاعر يصرح
بالصفة في التركيب الكنائي، ولكنه يقصر الموصوف، يقول ابن حيوس:

إِذَا خَصَّهُ خَيْرُ الْأَنَامِ بِنِعْمَةٍ لَمْ يَحِبُّهَا كَهَلًا وَلَا مَوْلُودًا^(٤)

فعندما يمدح الشاعر أمير الجيوش أنوشتكين الدزبري والي دمشق، فإنه لم يصرح
باسمه، وإنما ذكر صفة من صفاته (خير الأنام) وعلينا أن نستنتج الموصوف أي صاحب
تلك الصفة، وتلك هي الكناية عن موصوف، وهي التي يُصرح فيها بالصفة وبالنسبة ولا
يُصرح فيها بالموصوف"^(٥)
ويقول الشاعر:

تُذَكِّي مَصَابِيحَ الظَّلامِ غُلالَةً أبدأ وما يجلوه كابنِ ذُكاءٍ^(٦)

فالشاعر يبين منزلة ممدوحه العالية، فيعقد مقارنة بين النور المنبعث من النجوم ليلاً، وهو
ضوء خافت، وبين النور والضوء الذين ينشرهما الصبح، فيكني عن الصبح بذكر صفة له
وهي (ابن ذُكاء) أي ابن الشمس الذي يحمل معه النور والأمل.
وفي هذا القسم من الكناية يشترط البلاغيون وجود "علاقة (قرينة) بين الصفة المذكورة في
الصورة وبين المكني عنه تكون من أقرب لوازمه"^(٧)

وأما الكناية عن نسبة فيسميها بعض البلاغيين: "الكناية التي يُطلب بها تخصيص
الصفة بالموصوف، أو التي يُراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه"^(١)
ففي هذا اللون من ألوان الكناية ننسب صفة من الصفات، ولكن ليس للشخص نفسه،
ولكن إلى شيء متصل به، فعندما نقول: العفة في ثوب الفتاة، فنحن نسبنا الصفة (العفة)
إلى شيء متصل بالموصوف (ثوب)، وضابطها "أن يصرح بالصفة والموصوف ولا يصرح
بالنسبة الموجودة مع أنها هي المرادة"^(٢)

(١) حفني شرف، المرجع السابق، ص ٢٢٨

(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٦٢

(٣) الديوان، ص ٦٦٥

(٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٠٧

(٥) الديوان، ص ٣٥٢

يقول ابن حيوس:

ويا ليثاً حَمَى الآفاقَ طُراً
ومنع الليثِ لا يُخطي العرينا
ليالينا بظُلِّ غلاكِ بيضٌ
وكانت قبلك الأيامُ جونا^(٣)

فأثناء مديح الشاعر يصور ممدوحه ليثاً يحمي الآفاق جميعها، في حين تكتفي الأسدُ بحماية عرينها، ولقد كانت أيامهم سوداء معتمة قبله، وأصبحت به بيضاء مشرقة، وإذا نظرنا إلى البيت الثاني، فإن الشاعر لم يقل ليالينا بك بيضاء، إنما ألزم الوصف إلى شيء متعلق بالموصوف، وهو (الظل)، ليؤكد نسبة الفضل إليه.

يقول عبد القاهر الجرجاني: "إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه، وإثبات معنى من المعاني الشريفة، فيدعون التصريح بذلك، ويكون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه، ويلتبس به"^(٤) ويقول الشاعر:

أدنى الرجاء إليك مَنْ لَمْ يَدْنِهِ
وطنٌ لقد نادى نذاك فأسمعا
وأرى ارتياحك ضامناً إيماناً مَنْ
دَهَتْ الخُطوبُ فأَمْ داركُ مُهطعا^(٥)

وهنا لم يقل الشاعر إن الراغبين في عطائه وكرمه قصدوه مباشرة، بل قال (فأَمْ دارك)، لينسب الفضل والكرم إليه، فهو صرح بالصفة في شيء متعلق بالممدوح (الدار).

ويوضح أحد النقاد بلاغة الكناية عن نسبة بقوله: "إن الكناية عن نسبة هي القسم الوحيد في الكناية الذي يظهر فيه الانحراف عن التركيب ٠٠ حيث لا يبدو منطقياً أن تكون هذه الصفات المعنوية في قبة ضربت على ابن الحشرج، فالانحراف في التعبير يؤدي بالضرورة إلى التفتيش عن دلالة جديدة تُزيل هذا الانحراف"^(١)

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٥، وذلك أثناء تعليقه على قول الشاعر:

إن السماحة والمروءة والندى
في قبة ضربت على ابن الحشرج

(٢) بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٥١

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

(٤) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د٠ت، ص ١٩٥

وقد تزداد الصورة الكنائية انحرافاً ومفارقة، وعندئذٍ يسميها البلاغيون (تعريضاً)،
والتعريض هو "ما أُشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق سواء أكان المعنى حقيقة أو مجازاً
أو كناية"^(٢)

فالصورة التعريضية يُشار بها إلى غير المعنى المصرح به، ولكن لها مدلولاً آخر
نستطيع التعرف عليه والوصول إليه عن طريق السياق .
يقول الشاعر، وهو يعرض بالفاطميين وعقيدتهم:

ولك الأدلة أضحت حتى رأى إثبات فضلك من رأى التعطيل
عزوا بأن شرقت عنهم مذهباً في الرأي ما عرفوا له تأويلاً^(٣)

فابن حيوس "يعرض بالفاطميين وأنهم يدعون إلى تعطيل إرادة الله وإنفاذ إرادة الأئمة،
كما يدعون دعوة واسعة إلى التأويل في القرآن الكريم حسب عقيدتهم وأهوائهم، وكأنه يريد أن
يعلم تبرؤهم منهم وأنهم ضالون مضلون"^(٤)

ويبين أحد النقاد طبيعة العريض بقوله: "وموقع التعريض يكون في الجمل المترادفة
والألفاظ المتراكبة، ولا يرد في الكلمة المفردة بحال، والسر في ذلك أن دلالاته على ما يدل
عليه لم يكن من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز، فلا يجوز وروده في الألفاظ المفردة
والمركبة كما جاز في الحقائق، وكما جاز في المجازات ودودهما معاً كالاستعارة والكناية،
فإنهما واردان في الأمرين جميعاً، وإنما دلالة التعريض كانت من جهة القرينة والتلويح
والإشارة، وهذا لا يُستقل به اللفظ المفرد، ولكنه إنما ينشأ من جهة التركيب، فهذا كان
مختصاً بالوقوع فيه"^(١)

ولقد كان ابن حيوس ينحاز لمن يمدحه من الأمراء والوزراء والولاة لدرجة أنه كان
يفضل الترك على العرب لأن ممدوحه أنوشكين الدزيري كان تركي الأصل، ولكنه في
أواخر حياته حين طغى سيل الأتراك على بلاد العرب - وبخاصة العراق والشام - ومعهم
السلاجة، فإنه عاد - على استحياء - ليذكر بأمجاد العرب وعزة مجدهم، وفي إحدى
قصائده يمدح الوزير اليازوري، ويستنهضه لمقاومة وطرد طغرل بك السلجوقي يقول:

(١) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٥٢

(٢) الديوان، ص ٤٠٥

(٣) الديوان، ص ٥٧٠

وقد دبَّ من أقصى المشارق حيَّةً
فطبَّقَ تلك الأرضَ ظلماً ظلماً
لها لدغاتٌ لا تُداوى ولا تُرقى
فكن فلأقاً يجلو دجوجيَّه فلأقاً (٢)

فابن حيوس تستيقظ - أخيراً - عصبته العربية، فيعرض بطغرل بك السلجوقي ويصفه بـ (الحية)، وهي حية رقطاع لها سم رعاف، وليس، ومن مثل ذلك قوله يعرض أيضاً بالترك والسلاجقة:

في يومٍ قارٍ رايَّةً لك فهَمَّتْ
قللتم عدد العدى بقواضبٍ
من مرهفاتٍ لم تزل أيمانكم
ما عاينتها التركُ تحكم في الطلى
من نابذٍ لسلاحه فات الردى
فخصصت بالإذلال كلَّ مقلنسٍ
وغداً ستُخلى الشام منهم مثلما
من قادة الأتراك من لم يفهم
كثَّرن أزوادَ النسورِ الحُومِ
أنصارها في كل يومٍ أومٍ
حتى تولت طائشاتِ الأسهمِ
سبِقاً ومن مستلئمٍ مستسلمِ
وعممت بالإعزاز كلَّ معممِ
أخلت خُزاعةً مكةً من جرهمِ (٣)

فهو يشير إلى الانتصار على أعداء العرب من الترك والسلاجقة، ولكنه لا يذكر المعنى صراحة، وإنما يعرض بهم، ويشير إلى ذلك، والمتعة كلها في التلميح لا التصريح، يقول مالارميه: "أن نسمي الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئاً فشيئاً، والإيحاء، وهذا هو الحلم كله" (١)

قصيدة كأنموذج للكناية

نوع ابن حيوس من قصائده بتنوع ممدوحيه فمن الولاة إلى الوزراء إلى الأمراء من المرادسيين وغيرهم، كانت انتقالات ابن حيوس في ممدوحيه، ومن قصيدة له في مدح الوزير أبا محمد الحسن بن علي بن عبد الرحمن اليازوري، وقد بعث بهما من دمشق إلى القاهرة وقد جاءت قصائده في مديح وزراء مصر في المرحلة الوسطى من حياته فيها استواء

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٨

ورصانة أكثر من تلك التي صاغها في الشام في أيام شبابه^(١) وفي هذه القصيدة^(٢) يقول ابن حيوس:

سبقت ففز بعظيم الخطر ودع لعداك المنى والخطر
فدتك ملوك علت بالجدود وأعلاك مجدك لما ظهر

فقوله: "سبقت ففز بعظيم الخطر..." كلام موجه إلى الممدوح وهو الوزير اليازوري "عظيم الخطر..." كناية عن الوزارة التي حظي بها، ففيها الكثير من المخاطر، وهو يشير في البيت الثاني إلى تعظيم الملوك لهذا الوزير، فقد كانت الملوك تعظم الوزير وترفع من شأنه، وإنه ارتقى هذا المرتقى لأنه أهل له ولم يعتمد على الآباء والأجداد إنما أعلا مكانه ومجده بعمله وسعة إدراكه وسيفه.

ونرى الشاعر يعقد مقارنة بين هذا الممدوح وبين سواه من المعاصرين له، ويظهر ذلك من بداية قصيدته وتظهر أكثر في البيت الثاني، وأيضاً في قوله:

بطاء إذا سئلوا نجدة أقام مقام النهوض العذر
غدا المال محتقبا عندهم وعندك لما يزل محتقر
فراهب عدواهم لا يساء وطالب جدواهم لا يسر

فقوله: "أقام مقام النهوض العذر" كناية عن تخاذلهم وجبنهم، حتى أنهم يخلقون أذاراً لعدم قيامهم بنجدة من طلب منهم النجدة، وتلحظ التقديم والتأخير في قوله ذلك فقد تأخر الفاعل وهو "العذر" فأصله "أقام العذر مقام النهوض".

وأما البيت الثاني فهو كناية عن صفة الكرم التي يتمتع بها ممدوحه، والبيت الثالث كناية عن صفة الجبن وأيضاً صفة البخل التي تميز أعداء ممدوحه، أما قوله:

لقد حظر الله هذا الجلال على من مضى وعلى من غير
أتقعد عن مرتقاه النجو م عجزاً ويطمع فيه البشر
ويبغي تناوله الحاسدون على ما بأبواعهم^(*) من قصر

(٢) بتصرف، محمد زغول سلام، ص ٢٥٢.

(٣) الديوان ص ٢٣٤.

(*) البوع: نهاية الأصبع، ويعرف به طول الإصبع.

فتلحظ الكناية في كل بيت من الأبيات الثلاثة، وهي كناية عن هذه المكانة التي وصل إليها ممدوحه وهي صعوده لمنصب الوزير، ويظهر ذلك من خلال قوله في البيت الأول: "لقد حذر الله هذا الجلال" وهي كناية عن صفة منصب الوزارة، أي لقد منع الله هذه المكانة وهذه المنزلة عن كل الناس ما عدا هذا الوزير، وأيضاً من خلال قوله في البيت الثاني: "أتقعد عن مرتقاه النجوم..." فعنده حتى النجوم لم تستطع الوصول إلى هذه المكانة العالية "منصب الوزارة" وهي أيضاً كناية عنها، وكذلك من خلال قوله في البيت الثالث: "ويبغي تناوله الحاسدون..." كناية أيضاً على هذا المنصب وهو منصب الوزارة ومن هذه القصيدة أيضاً يقول:

وإنك من كيدهم آمن	كما أمن الباز كيد النغر
معالي بغوا حطها فاعتلت	ومجد رجوا طيه فانتشر
وإن جحدوه ولن يقدروا	فإن الإمام به قد أقر
ففاه بوصفك من لا يمين	وخبر عن سؤدد من خبر
ورقائك في قوله والفعال	ذرى شرف لم ينلها بشر
رأى الله متخذاً في الورى	خليلاً فكانت الخيل الأبر

فقوله: "معالي بغوا حطها...." كناية عن محاولة أعداءه النيل من هذا الوزير، والتقليل من شأن هذا الوزير والوزارة، وكذلك قوله: "ومجد رجوا طيه فانتشر" كناية عن انتشار صفة وأخلاق ممدوحه بين الناس.

أما قوله: "ففاه بوصفك..." كناية عن الشعراء المداح، فقد أعلى الشعراء مقامك بمدحهم وكذلك خبر من رأى مقامك الآخرين، وكذلك قوله: "ورقائك في قوله..." كناية عن الشعراء، وكذلك قوله:

على ألسن الناس طراً تقرر	بها وعيون المعالي تقرر
ووصف أهلك فوق السماء	فخاطب وكاتب من المستقرر

تظهر قوة وشاعرية الشاعر في روعه وجمال صورته، فقد صور تلك المرتبة العالية بصورة جميلة ورائعة انبهر الناس بها فغدت ألسنتهم لا حديث لها إلا الوزير ومكانته حتى

جعل وصفهم له مكانة عالية فوق السماء، وقد استخدم أسلوب الالتفات ليزيد الصورة جمالاً فتوجه إليه مخاطباً "فخاطب وكاتب من المستقر" اكتب لهم وخاطبهم من ذلك المكان العالي الذي استقرت فيه فأصبح "مقر" فقوله هذا كناية أيضاً من ذلك المنصب وهو الوزارة، وكذلك قوله:

وكم لعدائك من عثرة	ثقال ومن زلة تغتفر
لديك ولم يعملوا حيلة	نجا الهرمزان بها من عمر
لغيرك عند احتيال الرجال	يدب الضراء ويمشي الخمر
أزل ما بأعناقهم من صغى	وما نجدودهم من صعر
فما أمهل السم إلا ودب	ولا أهمل الكلب إلا عقر

ينوع ابن حيوس في صوره الجميلة، رغم أن هذا المقام ليس مقام إظهار الصور الجميلة وإبداع الشاعر إلا أن الصورة تنبئ عن نفسها وتوضحها، فقد وضح الشاعر أن ممدوحه يتمتع بصفات كثيرة منها تجاوزه عن بعض عثرات أعداءه رغم كثرة تلك العثرات التي لم يكف أنفسهم عناء استخدام عقولهم حتى، أسوة بحيلة الهرمزان التي استخدمها للنجاة من الموت أثناء أسره من قبل عمر بن الخطاب ؓ فقوله: "يدب الضراء ويمشي الخمر" كناية عن التخفي، فالضراء: الاستخفاء، يقال هو يمشي الضراء: إذا مشى مستخفياً في ما يواريه من الشجر، وكذلك الخمر "هو المشي مستتراً، وكذلك قوله: "أزل ما بأعناقهم من صغى" كناية عن التباهي وكذلك "وما بخدودهم من صعر" فهو التباهي والخيلاء.

أما قوله: "فما أمهل السم إلا ودب" فهو يستحث الممدوح بالسرعة في معالجة من تخاذل وتقاوس عنه وكذلك عجز البيت "ولا أهمل الكلب إلا عقر" أيضاً هو كناية عن طلب الحث والسرعة لمعالجة الأمر.

والشاعر بحجة دامغة وبالدليل من واقع المعاناة والتجربة التي علمها لهم الزمن أن السم إذا ترك ولم يعالج يسري في الجسم، وكذلك أن الكلب إذا أهمل استعدى وصار عاقراً لكل الناس، والشاعر باستخفافه بأعدائه يجعل فعل ممدوحه بأعدائه كأنه "معاتبه"، إذ يقول:

وعاتبهم بصليل التي تفرق بين الطلى والقصر

فأوعظ من زير الأولين لدى الكفر مطبوعة من زير
وإن الذي شايح المرجفيـــــــــــــــــ
حمى الحق منك منيع الجوار من أعمى البصيرة أعمى النظر
شجاع إذا ما قضى أو سطا عزيز النفير كريم النفر
مطاع إذا ما نهى أو أمر

ففي البيت الأول كناية عن القتل وهو قوله: "تفرق بين الطلى والقصر"، أما قوله:
"عزيز النفير" كناية عن حسن استعداده للحرب ووقت النفير في الحرب، وهو كناية عن
موصوف وهو الممدوح، وكذلك كناية عن موصوف قوله: "كريم النفر".

وكذلك كناية عن موصوف قوله: "شجاع إذا ما قضى..." وكذلك "مطاع..". أيضاً كناية
عن موصوف وهو الممدوح، وكذلك قوله:

غمام وما هدر الرعد فيه أراناً دم المحل يمضي هدر
كنوز المعالي لديه تزار وثوب الثناء عليه يزر
وللمجد راحتته واللغوب وللحمد روحاته والبكر
مضاء لكل عنيد أبار وسعي على كل سعي أبر
وتفعل آلاؤه في المحو ل فعل عزائمها في الغير

فقوله: "وتفعل آلاؤه في المحول" كناية عن كرمه وجوده أثناء الجفاف وأثناء الشدة
وقوله: "فعل عزائمها في الغير" كناية عن قوة عزمه وشدته في الحرب، كذلك قوله:

فيا علم المجد لما استطال ويا ناصر الدين لها انتهر

فقوله: "فيا علم المجد" كناية عن موصوف وهو الممدوح، وكذلك قوله: "ويا ناصر
الدين....". كناية عن موصوف وهو الممدوح، ومثل ذلك قوله أيضاً:

ويا داعي الجفلى للغنى إذا من دعا للطعام انتصر

فقوله: "يا داعي الجفلى..". كناية عن موصوف وهو الممدوح إذا دعا للطعام فهو يدعو
الكل ولا يختار وذلك دليل على الجود والكرم الذي يتمتع به الممدوح، وما ينطبق على هذا
ينطبق على قوله:

ويا صاحب السير السائرا ت تتلى وتبقى بقاء السور

فقوله: "يا صاحب السير... كناية عن موصوف وهو الممدوح، الذي تمتع بسيرة حسنة عرف بها لدى كل الناس حتى أنها بقت راسخة في ذهن البشرية كما تبقى السور ويظهر تأثيره بالمذهب الفاطمي وهو المذهب الباطني، وذلك يظهر من خلال قوله:

رأى الله عدلك في خلقه فأجري على ما تشاء القدر

والصورة الشعرية في هذه القصيدة ظاهرة من خلال الصورة الكنائية وكل تعبير عن الصورة الكنائية هنا هو توضيح للصورة الشعرية باعتبارها هي الإطار الذي يتشكل في أي قصيدة من خلال الأشكال البلاغية المختلفة، والصورة الكنائية تظهر أيضاً من خلال قوله:

فكل بها مستهام الفؤاد قليل الرقاد كثير السهر

ف "كل بها مستهام الفؤاد.." كناية عن منصب الوزارة الذي ناله هذا الوزير، ويكنى عن ابني الممدوح بقوله:

يفوتان فيما أفاد الثنا ء لمع البروق ولمح البصر

فقوله: "يفوتان... لمع البروق ولمح البصر" كناية عن ولدي الممدوح وهما "خطير الملك وصفي الملك".

وكذلك قوله:

فهل من مجيد يدانيهما إذ المجد عن ساعديه حسر

فقوله: "يدانيهما..." كناية عن ابني الممدوح، وهي كناية عن موصوف، أما قوله:

وما أعرف الفقر حتى أقول على أنني رب بيت الفقر

فهو كناية عن يسر حاله، ويدعي أنه لم يمدح أحداً بغية المال لأنه من أرباب النعمة والثراء وأنه لم يعرف الفقر، وكذلك يكنى على من لازم الممدوح، إذ نراه يقول:

أخو العدم من ظل يرجو سواك ورب الغنى من إليك افتقر

فالملازم للممدوح والمصاحب له هو الغني وبذلك كُنِيَ في قوله: "ورب الغنى من إليك
افتقر" فهي كناية عن صفة الملازمة والمصاحبة للممدوح، وكذلك صدر البيت هو كناية عن
الفقر للذي أراد غير مصاحبة الممدوح، إذا هو كناية عن صفة.

وللشاعر في هذه القصيدة أبيات غاية في الجمالي وهي أبيات ضمنها اعتذاره لعدم
القدرة على السفر للممدوح بسبب عارض ألمّ به أقعده عن السفر وهي أبيات تدل على إرسال
هذه القصيدة من الشام إلى مصر، وقد أبدع في تجميلها، وهي قوله:

فَعْنَدِي ثَنَاءٌ يَدِيمِ السَّفَرِ	وَإِنْ أَقْعَدْتَنِي عَنْكَ الْخَطْبِ
مَشِيرِ لِعَمْرِكَ لَمْ يَسْتَثِرْ	وَحُضِّ السَّقَامِ عَلَى ذَا الْمَقَامِ
وَوَاصِلِنِي فِي الزَّمَانِ الْأَغْرِ	رَأَى هَجْرَتِي فِي الزَّمَانِ الْبَهِيمِ
حَفِظْتَ الْوَفَاءَ وَأَضَعْتَ الْخَدْرَ	وَلَوْ أَنَّنِي أُسْتَطِيعُ النَّهْوُضَ
زَمَانِي وَلَوْ لَمْ أَغْبِ مَا غَدَرَ	لَقَدْ أَظْهَرَ الْغَدْرَ إِذْ غَبْتَ عَنْكَ
حَوَادِثُهُ فَعَلِيهَا الْمَكْرَ	وَإِنْ أَمَهَلْتَنِي حَتَّى أَرَاكَ

وبهذا الاعتذار يختتم قصيدته هذه، والكناية بينة من خلال قوله: "أقعدتني عنك
الخطوب" وهي كناية عن صفة، وهي المرض، وأيضاً من خلال قوله: "فعندي ثناء يديم
السفر" وهي كناية عن جمال وإبداع نظمه وشعره حتى أنه يسير في الناس وهو غير مقيم
وهي كناية عن انتشار شعره على ألسن الناس، وهي كناية عن صفة.

وتظهر الكناية في البيت الذي بعده، وذلك من خلال قوله: "رأى هجرتي..." وهي كناية
عن "السقام" وهي كناية عن صفة المرض، وجمال البيت يظهر بوضوح من خلال الصورة
الكنائية، فهو يقول: إن المرض هجرني في أيام فقري وفي ذلك الزمن الذي كنت لا أملك فيه
لقمة عيشي إلاّ بكّد بالغ وجهد شديد، حتى أن الشاعر في ذلك الزمن وصفه وكُنِيَ عنه
"بالزمان البهيم" لكثرة تعبهِ وسواد أيامه ولياليه، فالبهيم شدة السواد، وكُنِيَ عن هذا الزمن
"بالزمن الأغر" وهو زمن ممدوحه هذا، وهي كناية عن صفة، وهي صفة رغد العيش
وسعادته في دنياه.

وبالاعتذار ينهي الشاعر قصيدته واعداً ممدوحه متوعداً الزمن إذا شفاه من مرضه أنه سوف يكر عليه منتقماً منه على فعله به وتعطيله على عدم السفر إلى مصر لملاقاة ممدوحه.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الكنائية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:
أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع الكناية	عددتها	نسبتها
صفة	٧١	٥٥.٥ %
موصوف	٥٤	٤٢ %
نسبة	٣	٢.٥ %
المجموع	١٢٨	١٠٠ %

والمأخوذ من هذا الجدول ما يلي:

أولاً: قلة الصور المعتمدة على الكناية عند ابن حيوس؛ فعلى الرغم من ضخامة ديوانه إلا أن عدد الصور المعتمدة على الكناية بلغ مائة وثمان وعشرين صورة.
ثانياً: غلب على صور الكناية عن صفة، فبلغت نسبتها تقريباً ٥٥.٥ %، ثم تلتها الكناية عن موصوف بنسبة تقريبية بلغت ٤٢ %، وأخيراً الكناية عن نسبة والتي بلغت نسبتها ٢.٥ % من إجمالي صور الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صورته، وإنما طبعه يغلبه، والكناية عن نسبة - كما أوضحنا - هي أكثر أنواع الكناية مفارقة، ولذا تحتاج إلى جهد في بنائها.

ب - لجأ الشاعر إلى التعريض، وهو أكثر مفارقة من الكناية، إن كان ينبثق عنها، إلا أنه لم يكن مميزاً في صورته التعريضية؛ لأنه كان ذا نفس سمحة، ولم يكن هجاءً، ولا فاحشاً من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن من أصحاب المواقف الحادة التي تتطلبها الصورة التعريضية، بل كان - كما يظهر في شعره - سمحاً لين الجانب.

ج - تتكرر صور الكناية عنده، وبخاصة الصور التي يمدح فيها الأمراء والقادة بأنهم أكثروا القتل، فتركوا أعداءهم، وقد كثر فيهم الأيتام والأرامل، ويرجع هذا - عند الباحث - إلى أن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، وإنما يُعتبر ديوانه الضخم قصيدة مديح طويلة.

د - لم يلجأ الشاعر إلى الرمز في شعره، مع أن الرمز ملازم للشعر، فهو "لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط"^(١)

وذلك لأنه كان شاعراً مادحاً يتكسب بشعره، وهو يريد أن يلاحق الأحداث التي تقع من ممدوحه، أو تقع له، فليس عنده صبر لأن يخرج طاقته الشعرية في رمز قديم فيستدعيه، أو يفرغ شحناته العاطفية في لفظ ما ويكرره في صورته، وذلك مع أن الرمز قد يكون كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية"^(٢)

وسوف يعرض الباحث في الصفحات التالية جدولاً بإحصاء صور ابن حيوس الكنائية:

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
١	عاذ بالصفح من أحب البقاء	واحتمى جاعل الخضوع وقاء	٤
٢	سل منه سيفاً على غير الأ	يام واجتاب نثرة حصاء	٥
٣	وبعفو أنيل فاستملك الأحرار	عفواً واستنقذ الأسراء	٥
٤	فأقم وادعاً فما نلت بالآ	راء تفني العدى وتبقي العداء	٥
٥	وعظتهم آياتك اللائى حطت	عن رجال الخلافة الأعباء	٥
٦	في كماء تمشي البراح إلى الموت	إذا دببت الكماء الضراء	٦
٧	حين رأوا السيوف لم تغن شيئاً	أغمدها وجردها الآراء	٦
٨	منّة علمت ذوي البخل الجو	د وسنت للعادمين الوفاء	٧
٩	لو تيممت أرض خفان يوماً	لأحلت الزئير فيها عواء	٧

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠

(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧

ص	نوع الكناية، كناية عن:	البيت	م
٨	موصوف	مذ أحرزت يدك العلاء	١٠ خاب راجي العلو يا عضد الدولة
٨	موصوف	نك أميراً يستخدم الأمراء	١١ يا أمير الجيوش لا عدمت مـ
٨	موصوف	ليس يجلو الهزيع كابن ذكاء	١٢ توقد النار في الظلام ولكن
١٠	صفة	ضياء تلوى بأزمة سوداء	١٣ كل يوم تسدي إليهم يداً بيد
١١	موصوف	أنفأً منه وامتظ الجوزاء	١٤ فتجاوز ركوب جرد المذاكي
١٢	صفة	فملاً أهلها السماء دعاء	١٥ قد ملأت الأرض العريضة عدلاً
١٤	موصوف	زيد الفوارس أو أبا الصهباء	١٦ تلقى الفوارس منك في رهج الوغى
١٤	موصوف	بعدي ولا باتت على عدواء	١٧ ذي همّة عدوية ما روعت
١٥	موصوف	أبدأً وما يجلوه كابن ذكاء	١٨ تذكى مصابيح الظلام علالة
٢٣	موصوف	وحائز الفضل مولوداً ومكتسباً	١٩ يا محرز المجد موروثاً ومبتدعاً
٢٤	صفة	دروعهم نجدة واستفرغوا العيبا	٢٠ يا بن الذين إذا شبت وغى ملؤا
٢٧	موصوف	عراب المتالي والفحول المصاعب	٢١ وأتبعتها كوم القلاصي جميعها
٢٧	موصوف	مبين عن الإعجاز وهو مخاطب	٢٢ قدير عن الإيجاز وهو مخاطر
٢٩	صفة	صحائف تتلى والسطور الكتائب	٢٣ وأني وقد سطرت في كل مأزق
٣٠	صفة	وإن ضبحت في الصبح لم ينج هارب	٢٤ إذا قدحت في الليل لم يدج غاسق
٣٠	موصوف	فأغمادها فيها الطلى والترائب	٢٥ وهنديّة إن جردت لكريهة
٣٠	صفة	سجوداً فآثار المذاكي محارب	٢٦ مواضٍ إذا صلّت وصلّت لها العدى
٣٢	صفة	مسالمة أقتابها والغوارب	٢٧ أرى إبلي ألفت مناخاً فأصبحت
٣٥	صفة	وهبوا جادوا بما ليس يوهب	٢٨ إذا ركبوا ألّووا بعز عدوهم وإن
٣٨	صفة	فعزت وزادت عزة وهو أشيب	٢٩ سواك بغاها والشباب رداؤه
٤٠	صفة	وتحطم فيه من قنا الخط أكعب طعان ولا نجاهم منك مهرب	٣٠ وليس الفتى من لم تسم جلده الظبا وكم زرت أحياء فلم يغن عنهم
٤١	صفة	ويعرب إن أنتى عليك ويغرب	٣١ فهل لك في من لا يشينك قربه
٤٤	صفة	بنثت في الجو جيشاً ما له لجب	٣٢ لما تضايق بالجيش الفضاء ضحى

ص	نوع الكناية، كناية عن:	البيت	م
		وما رأينا سماءً قبل يومك ذا غاب تلوح بأعلاه ضراغمةً	
٤٧	صفة	في أفقها الطير والآساد تصطحب فواغراً أبداً لم تدر ما السغب	٣٣
٤٧	صفة	والباترات عماد والندى طنّب البيض في قمم الأبطال تصطحب	٣٤
٤٩	صفة	ووجهه كهلال الفطر مرتقب أنى وأوبته للصوم موجبة	٣٥
٥٠	موصوف	أدرت راحاً أبوها الفكر لا العنب إنني إذا شئت أن يرتاح ذو كرمٍ	٣٦
٥٣	صفة	وهو يظنون خوفاً شدها خيبا غداة ولّوا على جردٍ تشد بهم	٣٧
٦٠	موصوف	إلا هوى البيض القواضب داب سال عن البيض الحسان فما له	٣٨
٦١	موصوف	لما اصطلو نار المظفر ذابو كانوا حديداً في الوغى لكنهم	٣٩
٦٥	صفة	وأبدي لنا البين سر الحجب لذكرنا يوم زموا الجمال	٤٠
٦٦	موصوف	رسوم الديار وإن لم تجب ونسأل عمن طواه الرسم	٤١
٦٦	موصوف	سلا حين بلغته ما طلب أيا أخت ما بال ذا الأعصري	٤٢
٦٩	صفة	قد حمّر الطعن بيض العذب وقد بيض النقع حمر الجياد و	٤٣
٧٢	موصوف	فما على الأرض من يثيك عن طلب واطلب بهذي الظبي ما عزّ مطلبه	٤٤
٧٢	موصوف	فمن سعى سعيك استولى على القصب لا يذهل الناس ما خولت من شرف	٤٥
٧٦	صفة	أبى اعتزامك ما نالت من الرتب وليتهم ما تولته الملوك لقد	٤٦
٧٩	صفة	فأياديك عندنا لن تغيباً كن بعيداً إن شئت أو كن قريباً	٤٧
٨٣	موصوف	جيش يضيق به الفضاء السبب يا بالغ الغرض البعيد ودونه	٤٨
٩٨	صفة	قتلوا العدى فأنجاب عن أنجاب قوم إذ طلع العجاج عليهم	٤٩
١٠٣	موصوف	ويفلّ ظفر النائبات ونابها وأمامها ظفر يذلّ له العدى	٥٠
١٠٧	موصوف	سناها فلما طبق الأرض غربا أتى ملككم من مطلع الشمس مشبهاً	٥١
١٠٨	موصوف	صوارم عزم لا يفلّ لها شبا بلى أسكن البيض الجفون مجرداً	٥٢
١١١	موصوف	وأبهجه ما سمته وهو شائب وأرجعت شيب الهندواني حلقة	٥٣
١١٧	صفة	تمنع الانتجاع والاضطرابا عقلتني في ظله فعلات	٥٤

ص	نوع الكناية، كناية عن:	البيت	م
		بين جود يسيره يطرد الفق	
		وعطايا لما تعالمها العا	
١٢٥	صفة	لم لم ينكروا لبحر عابا	٥٥
		من الألي غير ضمّر الخيل ما	
١٢٧	صفة	قادوا وغير الكماة ما ضربوا	٥٦
		أثبتهم وطأة إذا زلت الأقد	
١٢٧	صفة	دام خوفاً واصطكت الركب	٥٧
		واردد إليه تراث والده	
١٢٩	موصوف	عاف ما بزها التقريب والخبب	٥٨
		بمقربات كساها نقع أرجلها أض	
١٣٣	صفة	حتى ظننا الموت بعض عفاته	٥٩
		فلذاك لاقى يومه مستبشراً	
١٣٦	صفة	مر اغتباقاً واصطباحا	٦٠
		فتية قد قطعوا الدهـ	
		يحملون الزاح بالرا	
١٣٩	موصوف	ح غدواً ورواحا	٦١
		سد أقطاره على الناس من سا	
١٤٠	صفة	د ولم تكس عارضاه سوادا	٦٢
		وأبت ما أبيت بيض حداد	
١٤٠	موصوف	أيداً تلبس النساء حدادا	٦٣
		وعتاق مقورة تسبق الأو..	
١٤٤	صفة	هام إذ غيرها يباري الجيادا	٦٤
		صننتي عن إراقتي ماء وجهي	
١٤٨	صفة	وأفدت العزّ الذي لن يفادا	٦٥
		فنار قرى دلت عليه وطالما	
١٤٨	صفة	هدت عائلاً قد ضلّ واستوفدت وفدا	٦٦
		ونار وغى يصلى بها كل خائن	
١٥٠	صفة	إذا ما بغى إطفاءها زادها وقدا	٦٧
		مذكراً بأبيك المستبيحهم بالسيف	
١٥٠	صفة	إذ كُـلُّ ألفٍ فـلـه جـدًا	٦٨
		ولا زال منعوتاً بنعت سميـه	
١٥٠	صفة	وأخبارهم تروي وراحته تتدا	٦٩
		ومالي لا أهدي إليك غرائباً	
١٥٨	صفة	بك اعتصمت عن أن تباع وأن تهدا	٧٠
		فا أما الحسان فما لهن عهد	
		فاربع فما للبيض فيك لبانة	
١٦٨	صفة	ولهن عنك وما ظلمن محيد	٧١
		ولطالما صبحتهم في غارة	
١٧٠	موصوف	أفوا بها أم اللّهم ولودا	٧٢
		إذ خصّه خير الأنام بنعمة	
٢٠٠	صفة	لم يحبّها كهلاً ولا مولودا	٧٣
		أخفوا ضباباً كذاها في صدورهم	
٢٠٢	صفة	وهم ضبابٌ لها فرط الخضوع كدا	٧٤
		الباعث الخيل لا تتى أعنتها	
		إذا النجيع عليها خالط النجدا	

ص	نوع الكناية، كناية عن:	البيت	م
٢٢٠	صفة	خوف انتقامك ماتت الأحقاد	٧٥
٢٢٢	صفة	درر التنا وجلاؤها الإنشاد	٧٦
٢٢٣	موصوف	وما منهم إلا من استفرغ الجهدا	٧٧
٢٢٣	موصوف	نحاه فأخفى جهده فوق ما أبدا	٧٨
٢٢٣	موصوف	فإنك بالتقوى أشدهم وجدا	٧٩
٢٢٥	صفة	إذا عطلوا ما يطبع الهند والهندا	٨٠
٢٢٧	موصوف	فيمت من أعطى كثيراً ما أكدا	٨١
٢٢٧	صفة	تزين منها كل جوهرة عقدا	٨٢
٢٣٢	صفة	فيك وغيري دنوه بَعْدُ	٨٣
٢٣٣	صفة	يفوتها في مسيرها بلد	٨٤
٢٤٣	صفة	على أنه لولاك لم يمكن الصبر	٨٥
٢٤٦	موصوف	مدى الدهر شمساً حولها أنجم زهر	٨٦
٢٥١	موصوف	ولم يخذلوا ملكاً به نصرورا	٨٧
٢٧١	صفة	وأثبتها والخيل بالهام تعثر	٨٨
٢٧٢	صفة	أسود وغى عن ناجذ النصر تغفر	٨٩
٢٧٤	صفة	ثمين وإن فاحت فمسك وعنبر	٩٠
٢٩١	موصوف	برغم العدى محكمات المرر	٩١
٢٩٦	صفة	كما يتحلى القضيب الزهر	٩٢
		وللغارسين اجتتاء الثمر	
٣٠١	صفة	لو فض في سكانها معشارها	٩٣
٣٠٤	صفة	أو مذهباً متجنباً إظهاره	٩٤
		ضيف يشق على اللئام مزاره	
٣١٢	موصوف	عن مقلّة عبرى وقلب موجع	٩٥
٣١٣	موصوف	لم يعيها بلد يعيد المنزع	٩٦

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
٩٧	وسوابق يأبى لها طلب العدى	في كل أرض أن تقر بموضع	موصوف ٣١٥
٩٨	وسوائم وليت ظباكم نحرها	عند الرواح ومنعها في المرتع	صفة ٣١٥
٩٩	ذر الخلق لا تتبعهم متفرداً	بنفسك واتبع رأي أهل الصوامع	موصوف ٣٢٧
١٠٠	والحمد عنك مقصر مع أنني	لم أبق في قوس المحامد منزعا	صفة ٣٣٧
١٠١	تبيت العتاق القب تحت سروجها	لترسلها في غرة الصبح مزعاً	صفة ٣٤٥
١٠٢	فدانت لك الدنيا وأعطاك أهلها	قياداً على رغم المعاطس طيعاً	موصوف ٣٤٨
١٠٣	قد كنت مغلول اليدين عن الغنى	فجعلت لي بنداك أن اتبوعا	صفة ٣٥٤
١٠٤	أبحتني الإيسار علماً بأنني	سيبقى على الأيام ما أودع الصحفا	صفة ٣٧٦
١٠٥	فخرها وابن فخرها معدن السؤ	دد ربُّ العلاء ترب العفاف	موصوف ٣٨٦
١٠٦	فأعيذت من كل مين ظنوني	منذ عاذت بأشرف الأشراف	موصوف ٣٨٧
١٠٧	تخيرها من لجة الفكر غائص	إذا حاز أسنى الدر من قعرها طفا	موصوف ٣٩٥
١٠٨	شنتت عليهم شعواء أبقيت	لكل منهم قلباً خفوقاً	صفة ٤٠١
١٠٩	يا مصطفى الملك الأغر وعدة الـ	مولى الإمام وسيفه البتاكا	موصوف ٤١٥
١١٠	أين الألى قصرُوا خطى في طرقها	ممن غدت خطواته أميالا	موصوف ٤٤٢
	يا مانع الملك العقيم وحاسم الـ	داء العقام سياسة نصالا	
١١١	أوسعت قُوال القريض فضائلاً	فلذاك من أثنى عليك أطالا	موصوف ٤٤٩
١١٢	عزها وابن تاجها منشر الآما	ل جوداً وقاتل الأقيال	موصوف ٤٥٧
١١٣	مضى الكرماء وصانوا ما وجهي	بما بذلوه عن ذل السؤال	صفة ٤٦٨
١١٤	يزول الفطر والأضحى جميعاً	إلى حينٍ وملكك غير زائل	صفة ٤٧٨
١١٥	لك العزم لا ينبو إذا كَلَّتِ الظبي	تضافره البيض التي لن تفللا	موصوف ٤٨٤
	ثُرُوع في أغمادها قبل سلها	ومن بعده تقري المفارق والطلّى	
١١٦	فقال أناس شاعر العصر نال من	أشق الملوك فوق ما كان أملا	موصوف ٤٨٦
	وما قدت إلا شرداً عز مرُها	على بلدٍ لم تتخذ فيه منزلا	
	سأثني بما أولاه أبناء صالح	بجهدى فأما أن أكافيهم فلا	

ص	نوع الكناية، كناية عن:	البيت	م
٥٠٧	صفة	جواله في الأرض كل مجال وكثيرة الأمثال إلا أنها	١١٧ من كل ثاوية لديك مقيمة
٥١٣	صفة	يعدو بقاءك من يدعو ويبتهل	١١٨ ظهرت فينا فأقررت العيون وما
٥١٤	موصوف	تقيم في كل أرضٍ وهي ترتحل	١١٩ سريعة السير إلا أنها أبداً
٥٣٤	صفة	إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا	١٢٠ تجاري بفرسان تضاعف أيدها
٥٤٢	نسبة	بدر السماء عن النواظر لا حتما	١٢١ حصنت شاسعها برأي لو حمى
٥٥٠	صفة	كثر اليتيم بحيتها والأيم	١٢٢ وإذا عزمت على اجتياح قبيلة
٥٥٨	صفة	ظنوناً وما تزداد إلا تضرماً	١٢٣ تريد العدى إطفاء نارك خبيوا
٥٦٧	موصوف	مقربات عليها الإلجام	١٢٤ ومتى ما دعيت لبّت سراعاً
٥٧٣	صفة	كثرن أزواد النسور الحوم	١٢٥ قللت عدد العدى بقواضب
٥٨٦	صفة	حيناً فغادرت النساء أياما	١٢٦ ولرب مملكة عصتك رجالها
٥٩٥	موصوف	عظائم تسلب اللحم العظاما	١٢٧ غياث المسلمين كفت عنهم
٥٩٦	موصوف	ومثلك عن وفود الله حاما ويشهد كل من شهد المقاما	١٢٨ حميتهم من النكبات طراً يقر بذاك من صلى وضحى

المجاز المرسل

مدخل:

الكلام عن المجاز - في كتب البلاغة، وعند البلاغيين - يرتبط دائماً بالكلام عن (الحقيقة)، ولذا رأى الباحث أن يجعل من الحديث عن الحقيقة مدخلاً لدراسة المجاز .

والحقيقة - في اللغة - : "مصطلح أصل اشتقاقه إما (فعليل) بمعنى (مفعول) من قولك: حققت الشيء أحقه إذا أثبته، أو (فعليل) بمعنى (فاعل) من قولك: حق الشيء يحق إذا ثبت، أي: المثبتة، أو الثابتة في موضعها الأصلي"^(١)

ويقول بدوي طبانة: "فإذا عُبر عن المعنى باللفظ الذي وُضع له، فهذا هو "الحقيقة"، وهي من قولهم: حق الشيء إذا وجب، واشتقاقه من الشيء المحقق، وهو المحكم . تقول العرب: ثوب محقق النسج: أي محكمه . قال الشاعر:

تسربل جلد وجه أبيك إننا كفيئناك المحققة الرقاقا^(٢)

وعندما نستعرض تعريفات بعض علماء البلاغة للحقيقة، فإننا نجد ابن جني (ت ٣٣٠هـ) يعرفها بقوله: "الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة"^(٣)

وأما الحقيقة عند السكاكي (ت ٦٢٦هـ) فهي: "الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع"^(٤)

وهي عند ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ): "اللفظ الدال على موضوعه الأصلي، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني"^(١)

(١) أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٣١٩

(٢) بدوي طبانة، علم البيان، ١١٦

(٣) ابن جني، الخصائص، الجزء الثاني، ص ٤٤٢

(٤) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٩٦

(١) ابن الأثير، المثل السائر، الجزء الأول، ص ١٠٥

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٥٥

وأما الحقيقة عند عبد القاهر فهي (١٧٤١هـ): "كل جملة وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه في العقل، وواقع موقعه فهي حقيقة، ولن تكون كذلك حتى تعرى من التأول، ولا فصل بين أن تكون مصيباً فيما أفدت بها من الحكم، أو مخطئاً أو غير صادق" (٢)

ومن هنا يجب على الشاعر أن يستغل الحقيقة في التعبير عن عاطفته وفكرته، وذلك بخبرته وفلسفته الخاصة، وبجودة أسلوبه، وإيحاء لفظه بعيداً عن المباشرة والنثرية، وذلك لأن "أثر الحقيقة وجمالها لا يقل عن أثر الخيال بأنواعه من مجاز واستعارة وتشبيه وكناية في جماله وروعته" (٣)

وقد أبان الباحث من قبل أن الصورة في الشعر لا تعتمد على الخيال فحسب، بل قد تعتمد الصورة على الحقيقة دون اللجوء إلى الخيال، "وإذا كانت الصورة عند البعض مترادف المجاز، فإن هذا فهم خاطئ لأننا قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز" (٤)

ويقول الناقد نفسه: "وقد نحصل على قصيدة جيدة بغير لغة مجازية" (٥)

إن "الصورة لا تلتزم أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير" (٦)

وهذا ما يؤكد أحد النقاد بقوله: "ولقد يتبادر إلى الذهن أن الصورة الشعرية تعبير مجازي، وفي هذا بعض الحق، ولكنه ليس الحق كله؛ لأنها كما تجيء في تعبير مجازي تجيء في تعبير حقيقي، على أن التعبير المجازي لا يُستجاد في التصوير إلا إذا كان أقوى من التعبير الحقيقي في نقل التجربة لأنه صورة الغرض منها التعبير وليست مقصودة لذاتها" (١)

(٣) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، الجزء الأول، ص ٤٥

(٤) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٧

(٥) محمد حسن عبد الله، المرجع السابق، هامش ص ٢٧

(٦) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٣٢

(١) أحمد محمد الحوفي، أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص ١٧٧

(٢) أحمد أبو حاق، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م، ص ١٤٤

بل إن بعض النقاد جعل الحقيقة أساساً في استخدام اللغة بقوله: "والحقيقة هي الأساس في استعمال الألفاظ، أما المجاز فعارض، لكنه ضروري" (٢)

يقول ابن حيوس واصفاً داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر بن صالح وهو يمدحه:

بِالْجَانِبِ الْغَرْبِيِّ فِيهَا نَخْلَةٌ	نَاءِ جِنَاهَا وَهُوَ آنٍ مَوْعٌ
وَتُرُوقُ عَيْنُكَ دَوْحَةً مِنْ غَرْبِهَا	فِيهَا جَنَى يَحْمِيهِ ظِلٌّ مُسْبِعٌ
وَزُرَافَتَانِ أُقِيمَتَا كِلْتَاهُمَا	رَانَ إِلَيْكَ بِمَقْلَةٍ لَا تَهْجَعُ
وَالْفَيْلُ يَقْرَعُ جِلْدَهُ سُوَّاسُهُ	مِنْ كُلِّ فُطْرٍ وَهُوَ لَا يَتَزَعْرَعُ
وِظْعَانٌ تَخْشَى الْعَيُونَ وَتَتَّقِي	نَظَرَ الْمَرِيْبِ فَدَهْرَهَا تَتْبَرِّقُ
وَالْبَحْرُ عَائِمَةٌ بِهِ حَيْتَانُهُ	وَمِنْ الشَّبَاكِ لَهَا سِمَامٌ مُنْقَعٌ
طَامٍ وَمَا يُخْشَى عَلَى رِكَابِهِ	غَرَقٌ وَمَرْكَبُهُ مَقِيمٌ مَقْلَعٌ (٣)

فإذا ما تأملنا الصورة السابقة للشاعر وهو يصف داراً بناها محمود بن نصر بن صالح أمير حلب، فإننا نجد - وهو يتجول في أركانها - يجد نخلة في الجانب الغربي منها، ثم يجد دوحة كثيفة الأغصان، ويرى تمثالين لزرافتين تتظران بعين كأنها مشتاقة لا تنام، وهناك فيل عندما يمر الهواء خلاله يُصدر صوتاً، وإبل معدة للظعن، وبحيرة فيها الحيتان عائمة، وفيها السفن جاريات لا يُخشى عليهن الغرق.

وهذه الصورة المعبرة لابن حيوس لم يعتمد الخيال أساساً للتعبير، ولكنه اتخذ الحقيقة مطية لإيصال فكرته، ولا يفهم من كلامنا أن الباحث يفضل الحقيقة على الخيال، ولكن الشاعر - وقد أعرض عن المجاز - يريد إيصال تجربته إلى المتلقين في أبهى صورة، فقد لجأ إلى التقديم والتأخير، ولبناء عباراته بالجمل الاسمية التي تفيد الثبوت، والفعلية التي فيها ثبوت أحياناً، وتجدد واستمرار أحياناً أخرى، ولم يستعمل الشاعر من الأساليب إلا الأسلوب الخبري الذي يفيد توكيد وتقرير فكرته في بيان عظمة ما بناه ممدوح.

ويضع أحد النقاد شروطاً للصورة الخيالية حتى تستوفي عناصر جمالها نوجزها في: "

- إطلاق المعنى حقيقة مقررة دون اعتمادٍ على الخيال .
- الدقة في النظم ومراعاة أسباب الجمال فيه .
- اعتماد الصورة الأدبية على الحقيقة الموحية بمعانٍ تقويها، وأضواء تحييها، وظلال تتساب إليها في تنوع وانسجام بين أجزائها"^(١)

ويؤكد ناقد آخر على أهمية الحقيقة في الصورة قائلاً: "تتلخص هذه العناصر - يقصد عناصر الصورة - في الوصف المباشر، أي: التعبير الحقيقي، والأشكال البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والرمز والإيقاع"^(٢)

لكن الناقد نفسه يعود فيضع شرطاً هاماً للصورة المعتمدة على الحقيقة، فيقول: "ولقد ذهبوا - يقصد النقاد - إلى أن الوصف المباشر لكي يكون مصوراً لا بد أن يكون موحياً"^(٣)

والمأخوذ مما سبق أن السياق هو الذي يحدد الشكل الملائم الذي تخرج بها الصورة التي يريد الشاعر رسمها بصرف النظر عن كونها صورة حقيقية أم مجازية، "ولا يعني هذا أن النظرة الحديثة تُقصر الصورة على النمط البلاغي فهذا مفهوم قديم تخطته الصورة، فقد غدت الصورة الحقيقية النمط المقابل للصورة البلاغية، ولا سبيل إلى المفاضلة بين الصورتين، فالقيمة الفنية لكل منهما تكمن وراء قدرة الشاعر على خلق السياق الملائم لها في القصيدة"^(١)

وعندما نقرأ هذه الأبيات لابن حيوس، وهو يمدح تاج الملوك (محمود بن نصر بن صالح):

أَمْطَاكُهُ الْمَوْفِي عَلَى آبَائِهِ وَرِعَاءٌ، وَكَمْ عَلَتْ الْفُرُوعُ أُصُولًا
بَذَلَتْ لَكَ الْأَمْلاكَ فِي أَعْطَافِهَا وَوَدَادِهَا مَا لَمْ يَكُنْ مَبْذُولًا
وَأَبَانَ مَنْ مَلَكَ الْبَسِيطَةَ فَضْلَهُ لَمَّا اصْطَفَاكَ لَهُ أَخًا وَخَلِيلًا

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٨٤

(٢) محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٥١

(٣) محمد إبراهيم شادي، المرجع السابق، ٥٢

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٠٧

(٢) الديوان، ص ٤٢٥

فلذاك أمرُك حيثُ يَمَمَ نافذُ
 هذا هو الشرف الذي لا يرتقي
 أرسلت جيشاً أو بعثت رسولا
 أدناه والعِزُّ الذي ما نيلا
 فلتفتخرُ كعباً بأنك منهمُ
 بل عامرٌ، بل نسلُ إسماعِلا
 وبمن، تُقاسُ وقد حويتُ مآثراً
 تآبى لك التشبيه والتَمْثِلا (٢)

فالممدوح عالي الأصول والفروع، بل إنه فاق آباءه في مجدهم، فالفروع تبرز الأصول أحياناً، وهذا يدل على علو همة تاج الملك، ومن شدة رهبة الملوك منه فإنهم بذلوا له كل ما في طاقتهم لاسترضائه ولم يكن مبذولاً من قبل، وقد أحسن الخليفة باختياره إياك أميراً وأخاً، ومن شدة هيبتك فإن الجميع ينفذون أمرك سواء أرسلت جيشاً، أم بعثت رسولاً، وهذا هو الشرف العالي والعز الذي لم ينله أحد، ففتخر جميع العرب بأنك منهم لأنك قد حققت الأمجاد، وحزت الفضائل، فعجز التشبيه والتَمْثِلا أن يوجد لك نظيراً.

وعندما ننعم النظر في الصورة السابقة التي رسمها ابن حيوس لممدوحه، فإننا نجده قد رسمها معتمداً على الحقيقة، فلم يعتمد على الصورة المجازية، ولكنه حاول منح صورته الحيوية والإيحاء عن طريق استخدام الألفاظ السهلة الواضحة، وتنويع الأسلوب بين الخبر والإنشاء، والتقديم والتأخير وغيرها، ولذا قالت روز غريب: "الصورة الشعرية لا تتحصر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحى بأكثر من معناها الظاهر ولو جاءت منقولة من الواقع" (١)

المجاز المرسل:

المجاز في اللغة: "جزت الطريق وجاز الموضع جوزاً، وجوزاً وجوازاً ومجازاً والمجازة: الموضع، وتجوز في كلامه أي تكلم في المجاز، وقولهم: جعل فلان ذلك الأمر مجازاً إلى حاجته أي طريقاً ومسلكاً" (٢)

(١) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٢٦٥

(٢) ابن منظور لسان العرب، ج ٤، ص ٣١٨٨ - ٣١٨٩

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٦٣

(٤) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ص ٢٦٥

ويُستخدم المجاز - بصفة عامة - كمصطلح مضاد للحقيقة، ويعرفه عبد القاهر بقوله: "كل كلمة جرت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز" (٣)

فالمجاز - عند شيخ البلاغيين - انتقال الكلمة - عند الاستعمال الشعري - من الموضع التي وجدت من أجله في اللغة إلى موضع آخر، فهذا يكسبها طاقة جمالية وإيحائية لم تكن لها لو استعملت فيما وضعت له .

وقد تحدث ابن رشيق عن المجاز، فقال: "العرب كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعدّه من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانّت لغتها عن سائر اللغات، ومعنى المجاز طريق القول ومأخذه، وهو مصدر "جزت مجازاً" كما تقول: قمت مقاماً وقلت مقالاً" (٤)

فابن رشيق يعتبر المجاز شائع الاستعمال في لغة العرب، بل هو من مفاخر الكلام العربي لأنهم اعتبروه دليلاً على فصاحتهم، وهو علامة فارقة بين لغتهم وغيرها . أما أبو هلال العسكري، فقد تكلم عن المجاز وربط بينه وبين الاستعارة في أكثر من مكان، يقول: "ولابد لكل استعارة ومجاز من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة" (١)

ويورد السكاكي عدة تعريفات للمجاز، ومنها: "أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك" (٢)

(١) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٢٩٨

(٢) السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٦٢، وقد أورد عدة تعريفات أخرى متقاربة للمجاز ص ٤٦٩

(٣) انظر: عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعرف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ١٣٥

(٤) الخطيب الفزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٩٧

(٥) علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص ١١٠

(٦) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٣٢

والمطالع كتب البلاغة العربية يجد جدلاً شديداً حول المجاز، فمن علماء البلاغة من أنكروه، ومنهم من أثبتته، ومنهم من استغله لخدمة أغراض خاصة ٠٠٠" (٣)

ويعرف الخطيب القزويني المجاز المرسل بقوله: "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضع له ملابسة غير التشبيه كاليد إذا استعملت في النعمة لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود بها" (٤)

أما الجارم فيعرفه بقوله: "المجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي" (٥)

وأما عن سبب وصف المجاز "بالمرسل"، فتعلله إحدى الباحثات بقولها: "سُمي مرسلًا لأنه أُرسِل عن التقيد بعلاقة خاصة، فله عدة علاقات، أو لأنه أُرسِل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة؛ إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما" (٦)

ويبين أحد النقاد طبيعة المجاز المرسل بقوله: "ههنا نعود لنرى فاعلية الصورة المجازية المرسلة وندرك أنها مؤلفة من دلالة اللفظ المباشر: (الجزء) من غير تركٍ لدلالة المعنى الكامنة في اللفظ على غير المذكور والمرتبطة (بالكلية)، أي أن خيوطاً تصل بين الدالتين كما هي الحال مع الكناية: إذ نبغي الوصول إلى دلالة عميقة أو بعيدة لكننا نمر عبر دلالة مباشرة فتأثر بها ولا نففز متجاوزين إياها، وهذا ما أراده البلاغيون القدماء" (١)

ويبين أحد النقاد الفرق بين التركيبية الاستعارية، وبين تركيبية المجاز المرسل، فيقول: "إننا نلاحظ تغاير السياق المستعار منه للسياق المستعار له من حيث المبدأ دلاليًا فكل منهما يشكل جزءاً من حقل دلالي مختلف عن الآخر بدرجات متفاوتة في مساحتها وألوانها، وأما في المجاز المرسل نجد الروابط تصل ما بين الجزأين الدلاليين: الجزء والكل، السبب والمسبب، الماضي والحاضر، الأداة والمجاورة، الحالية والمحلية" (٢)

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٥٩، ١٦٠

(٢) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٥٩

(٣) حسن البنداري، في البلاغة العربية علم البيان، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٠٨

(٤) الديوان، ص ٤

ومن مطالعة التعريفات السابقة نجد أنها نصت على ثلاثة أمور يلخصها أحد النقاد بقوله: "

- الكلمة المستخدمة في معنى ليس لها في الأصل •
- أن استخدامها إنما صلح لوجود علاقة بين المعنيين •
- ضرورة وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي" (٣)

وعندما نطالع ديوان ابن حيوس نستطلع بعض صور المجاز المرسل في شعره، نجده يقول:

قسمت راحتاه جوداً وفتكاً في الأنام السراء والضراء (٤)

فالقائد أنوشتكين الذيربي يحارب ويسالم، ومن حاربهم أصابتهم الضراء، ومن سالمهم أصابتهم النعماء، وقد قسمت (راحتاه) وهذه اللفظة تحتل علاقتين للمجاز المرسل: أولاهما: العلاقة (الجزئية)، وهي "تسمية الشيء باسم جزئه" (١)

و يقول عنها الجارم: "هي ما أُطلق فيها الجزء وأريد الكل" (٢)

فالشاعر هنا أطلق (الراحة)، وقصد اليد كلها، ومن المحتمل أن تكون العلاقة في لفظة (راحتاه) هي العلاقة السببية، والتي يقول عنها البلاغيون: "أن يُطلق لفظ السبب ويُراد المسبب" (٣)

فالشاعر أطلق اليد لأنها السبب في توصيل الخير أو الشر، أي هي الأداة في إيصال النفع والضرر •

ويقول الشاعر:

إذا خيفت الأوطان أومن سرية وإن غمر المخل البسيطة أمرعا (٤)

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٣٩٩

(٢) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ١٠٩

(٣) بدوي طبانة، علم البيان، ص ١٥٤

(٤) الديوان، ص ٣٦٠

(٥) عبد الحميد محمد العبيسي، البلاغة ذوق ومنهج، مطبعة حسان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ٤٣٩

(٦) الديوان، ص ٨٦

وهنا الشاعر يبين فضل ممدوحه في نشر الأمن عندما يعم الخوف البلاد، وفي نشر الرخاء عندما يعم الأرض قحط، وقد ذكر الشاعر لفظه (الأوطان)، والأوطان لا تُخشى، وإنما يُخشى أهلها، وهذه هي العلاقة (المحلية)، والتي يقول عنها أهل البلاغة: "أن يكون المعنى الحقيقي للفظ المذكور محلاً في المعنى المراد، فيُذكر اسم المحل، ويُراد الحال" (٥)

ومثلها عند الشاعر:

للمشرق الأقصى بيتك مفخرٌ قد ظلّ يحسدهُ عليه المغربُ (٦)

ويقول الشاعر:

دانت لك الدنيا وأذعن أهلها فعنا القريبُ لما أخاف الأبعدا (١)

فالدنيا خضعت لسلطان الممدوح، ويحكم سيطرته عليها، وقد أربب القائد أعداءه الأبعدين، فخاف واستكان من قريباً، وقد قال الشاعر في صدر البيت: (دانت لك الدنيا)، وبالتأكيد لم تخضع الدنيا كلها له، ولكنه قصد جزءاً منها، فهو قد صرح بالكل وأراد الجزء، وهو ما يسميه البلاغيون (العلاقة الكلية)، ويعرفونها بقولهم: "أن يكون المعنى الحقيقي للفظ المذكور متضمناً للمعنى المجازي، فيطلق اسم الكل، ويراد الجزء" (٢)

ويخلص أحد النقاد سر بلاغة وجمال المجاز المرسل بقوله: "والعدول عن الحقيقة إلى المجاز المرسل يحقق أغراضاً عظيمة في صناعة البيان، ومن تلك الأغراض:

- يحصل عن التعبير بالمجاز تشويق إلى تحصيل الكلام، وفيه جذب للانتباه، واستثارة لمكانم الشوق •
- قد يكون لفظ المجاز أخف من الحقيقة على اللسان •

(١) الديوان، ص ٢٠٨

(٢) عبد الحميد محمد العبيسي، المرجع السابق، ص ٤٣٥

(٣) بدوي طبانة، علم البيان، ص ١٥٨، وما بعدها بتصرف •

(٤) الديوان، ص ٦٢٥

• قد تكون لفظة المجاز أصلح للقافية إذا كان الكلام شعراً، أو التسجيع إذا كان الكلام نثراً.

- المجاز المرسل يعين على توسيع اللغة والافتتان في التعبير •
- يعين المجاز المرسل المتكلم على تحقيق غرضه من التعظيم أو التحقير •
- يفيد المبالغة •
- يحقق الإيجاز • (٣)

ويقول ابن حيوس:

سَلِّ عَلَمَكَ الْجَمِّ عَنِّي فَهُوَ يَخْبِرُنِي يَخْبِرُكَ أَنِّي لِسَانٌ وَالزَّمَانُ فَمٌ (٤)

فالشاعر - من خلال مديحه لنصر بن محمود - يوضح أنه متمتع بالعلم الوافر الجم، وهو يعلم أن ابن حيوس شاعره المادح المخلص، وقد صرح الشاعر بلفظة (اللسان)، وهو يقصد الشعر، وإنما اختار اللسان لأنه آلة الكلام، وهو ما يسميه البلاغيون (العلاقة الآلية)، ويعرفونها بقولهم: "إذا ذكر اسم الآلة، وأريد الأثر الذي ينتج عنها" (١)

وقد تكون العلاقة (اعتبار ما كان)، والتي يعرفها البلاغيون على أنها: "النظر إلى الشيء بما كان عليه في الزمن الماضي" (٢)

فالشاعر في هذه العلاقة من علاقات المجاز المرسل يستخدم كلمة، وهو يقصد دلالتها التي كانت عليها قبل ذلك • يقول ابن حيوس:

وَقَدْ طَالَمَا اسْتَنْقَذْتَ بِالْأَمْنِ خَائِفًا وَبِالْجُودِ مِعْدَامًا وَبِالْعَفْوِ مُجْرِمًا (٣)

فالأمير قد نشر الأمن في الربوع، فأمن الخائف، وأحيا المعدم الفقير، وعفا عن المجرم، ولو نظرنا للفظة (المجرم) لوجدناه لا يقصد وضعه الحالي، وإنما يقصد أنه (كان مجرمًا)، فهو يعامله على اعتبار ما كان، ومثلها عند ابن حيوس قوله:

(١) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ١٥٧

(٢) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص ٢٥١

(٣) الديوان، ص ٥٥٩

(٤) الديوان، ص ٥٧٣

(٥) الديوان، ص ٧٨

(٦) عثمان أبو النصر، علم البيان، مطبعة فايق، القاهرة، ١٩٣٩م، ص ٩٩

(٧) الديوان، ص ٢٩٣

مُسْتَقْدًا مِنْ كُرْبَةٍ أَوْ مَاتِحًا فِي لَزِيَّةٍ أَوْ صَافِحًا عَنِ مُجْرِمٍ (٤)

ويقول الشاعر:

أَصْلَيْتِي بِالْهَجْرِ نَارًا مَا خَبْتُ فَعَلِمْتُ أَنَّ هَوَاكَ زَنْدٌ مَا كَبَا (٥)

فعندما يتغزل الشاعر - وما أقل ما فعل! - يخاطب محبوبته بأنها أصلته ناراً بهجرها له، والحقيقة أنها ما أصلته ناراً، إنما هي بالغت في هجرها، فنتج عن ذلك الهجر تلك النيران المحرقة التي توحى بقوة عاطفته، وهذه هي العلاقة (المسببية)، وهي التي يعرفها البلاغيون على أنها: "يذكر فيها لفظ المسبب، ويراد السبب" (٦)

ومن مثلها قول الشاعر:

وَقَدْ يَمَمُوا الشَّامَ فِي قُوَّةٍ يَخِرُّ لَهَا الْجَبَلُ الْمُشْمَخِرَ (٧)

وتشير إحدى الباحثات الأساس النفسي الذي يقوم عليه المجاز بقولها: "الأساس النفسي للمجاز المرسل هو (تداعي المعاني)؛ إذ هذا المجاز يسوغه التلازم الذهني، فالسبب والمسبب متلازمان ذهنياً وزماناً ومكاناً، وكذلك الكل والجزء، والحال والمحل، وهكذا" (١)

قصيدة كأنموذج للمجاز المرسل

إن هذا الشكل البلاغي "المجاز المرسل" يأتي في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة والتشبيه عند ابن حيوس، وتليه الكناية التي كانت أقل الأشكال البلاغية وروداً في شعره وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمكن الشاعر من صنعته، والمميز هنا أن المجاز يسبق الكناية - ليس من حيث العدد فحسب، وإنما من حيث الإيحاء والمقدرة.

ويصعب - عند أي شاعر - إيجاد قصيدة كاملة خاصة بالمجاز، لكن الباحث اختار هذه القصيدة لتعدد صور المجاز فيها، فيكاد الشاعر أن يكون قد أتى بأغلب أنواع الصور المجازية المرسلة في هذه القصيدة، وسوف يتم التركيز على الأبيات التي ورد فيها المجاز المرسل مع تحليلها وتدوقها.

(١) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، ص ١٤٦

وفي هذه القصيدة يمدح بها الشاعر ابن حيوس قائد الجيوش أنوشتكين الدزيري يقول
في مقدمتها:

عاذ بالصفح من أحب البقاء واحتمى جاعل الخضوع وقاءً

وفيها قوله:

ملك يطلب الملوك رضاه مثلما يطلب العليل الشفاءً
قسمت راحتاه جوداً وفتكاً في الأنام السراء والضراء

والمتمأمل هذه القصيدة، وهي من أوائل القصائد التي صاغها ابن حيوس في مدح أنوشتكين الدزيري، وقد بلغت مدائحه فيه أربعين قصيدة، وهو أقصى عدد يمكن أن يقوله شاعر في ممدوح^(١)

إذن فقائد الجيوش الدزيري كان محبباً إلى الشاعر، وانطلاقاً من هذه العاطفة فإنه يمدحه بتحقيق النصر على الصليبيين، مما جعلهم يطلبون الهدنة منه إذ لا طاقة لهم بقتاله والوقوف في وجهه •

وعندما نطالع البيت الأول، فإننا نجد (الملوك) تطلب رضاه، فيها إحياء بخوف جميع الملوك منه، ورهبتهم إياه، ولكن الحقيقة أنه ليس كل الملوك يطلبون رضاه، وإنما بعضهم، فالشاعر عبّر بالكل، وأراد الجزء، فهي علاقة (كلية) •

أما قوله "قسمت راحتاه..." في البيت الذي يليه، ففيها مجاز مرسل علاقته (الجزئية)، فقد ذكر الراحة من اليد، وهو يقصد كل اليد، وبالتالي هو يقصد الممدوح كله وليس جزءاً منه، بل لعل فيها مجازاً مرسلًا وعلاقته (السببية) لأن اليد تكون سبباً في توصيل النفع أو الضرر، وهذه الصورة توحى بمدى قدرته وتمكنه، فهو قادر على نفع من يصادقه، وعلى ضرر من يعاديه •

ومنها قوله:

ما بهرت العقول ما معجز الآيا ت إلت جمع الأهواء

(١) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٩

فقد ذكر الشاعر "العقول" وأراد الإنسان، وقد ذكر جزءاً منه والذي يقع منه الاندهاش والاستغراب وهو (العقول) وهي جزء من الإنسان، فهي علاقة جزئية، فقد ذكر الجزء وأراد الكل، وتدل على عظم هذه الآيات التي بهرت العقول وسلبت الألباب .

وفي نفس القصيدة يقول:

هُدنةً بَقَّتِ النفوسَ على الروم فكَانُوا بِشكرها أملياء

فهذه الهدنة التي طلبها الروم أبقت على (النفوس)، وفي الحقيقة هي أبقت على النفوس والأجسام، وهي علاقة - كما نرى - جزئية حيث صرح بالجزء، وأراد الكل .

ومنها قوله:

يا مبيد الأحقاد أعظم طب واحد عم نفعه الأعضاء

فالمجاز ظاهر من خلال قوله: "يا مبيد الأحقاد..." فقد ذكر مواطن الحقد وأراد القلوب فهي علاقة محلية .

ومن الصور المجازية أيضاً قوله:

حزت حكم الجيوش فيهم وما جهز ت جيشاً ولا عقدت لواء

صورة ممتدة وهي التعبير بعدة صور عن النصر الذي حققه الممدوح، فقوله: "حكم الجيوش..." مجاز علاقة كلية، ذكر الجيوش كلها وأراد بعضها، ومن هذه الصور المجازية في هذه القصيدة قوله:

كان إقدام عامر لك إضرا ءَ وقد أحسنوا هناك البلاء

فقد ذكر الشاعر "عامر..." وهم قبيلة تنسب إلى عامر بن صعصعة من العرب العدنانية وأراد جزءاً من القبيلة، فالعلاقة (كلية)، ومنه - أيضاً - قوله:

وكلابٍ إذ صبحتهم بيومٍ أكثرَ القتلِ فيهم والسِّباءِ

أما قوله:

في كُماةٍ تمشي البراحَ إلى المو ت إذا دبَّتِ الكُماةُ الضراء

فهؤلاء الجنود البواسل يمشون إلى الموت، وهذا أكبر دليل على شجاعتهم، ولكنهم في الحقيقة يمشون إلى الحرب التي قد ينتج عنها الموت، وهذه هي العلاقة (المسببية).
ويقول ابن حيوس:

وَأَنَاخُوا بِكَ الْمَنَى حِينَ أَلْفُوا فِي يَدَيْكَ الْآرَاءَ وَالْإِجْرَاءَ
ففي (يديك) مجاز مرسل علاقته السببية، لأن اليد سبب في توصيل الخير، وهي توحى بمدى قدرته وتحكمه.
ويقول:

فَعَلُوا مَا حَبَاكَ مَجْدًا فَلَمْ أَد رَاعِمَادًا أَتَوْهُ أَمْ إِخْطَاءَ
فهو مجاز مرسل متمثل في قوله: "فعلوا ما حباك مجداً..." علاقته حالية، فقد وصف حالهم بعد أن علمهم الممدوح الجود والوفاء، فالشاعر نصب ممدوحه معلماً وهو عندهم قدوة، ومن الصور المجازية أيضاً قوله:

خَاب رَاجِي الْعُلُوِّ يَا عَضْدَ الدُّو لَةً مَذْأَحْرَزْتَ يَدَاكَ الْعِلَاءَ
فالمجاز ظاهر من خلال قوله: "مذأحززت يداك..." فهو مجاز علاقة جزئية، فقد ذكر اليد وأراد الإنسان وهو الممدوح.

والشاعر ينوع في استخدامه لهذا الشكل البلاغي في هذه القصيدة حتى أنه يأتي بأنواع المجاز كلها تقريباً الذي منه المجاز ذو العلاقة المسببية كمثل قوله:

فَإِذَا مَا الْأَصْحَابِ خَامَتْ عَنِ الْأَر بَابَ كَانُوا بِسَيْفِهِ عَتَقَاءَ
فالمجاز في قوله: ".....بسيفه عتقاء" فهو مجاز علاقته مسببية، فمن عفا عنه ولم يقتله بسيفه فقد عتقه، فالسيف سبب للعتق مثلما يكون سبب للموت، أيضاً قوله:

كَمْ بِقَطْرِي دَمَشَقٍ مِنْ قَفْزَةِ حِصَاءٍ صَارَتْ خَمِيلَةَ خَضْرَاءِ
جَادَهَا مِنْ جَمِيلِ رَأْيِكَ نَوْءٍ قَدْ كَفَاهَا أَنْ تَرْقُبَ الْأَنْوَاءِ
فَجَنَى أَهْلَهَا مِنَ الْمَاءِ مَالًا إِنْ رِيَّ الثَّرَى يَفِيدُ الثَّرَاءِ

فالمجاز في قوله: "جادها من جميل رأيك نوء..." مجاز مرسل علاقته مسببية باعتبار ما كان، أي ما كان مسبباً لحياتهم من رغد العيش هو رأي ممدوحه، الذي أنعموا من خلاله وكان سبب عيشتهم الهنيئة الرغدة.

وكذلك المجاز في قوله: "فجنى أهلها من الماء مالاً..." فهو مجاز علاقة مسببية، أي أن الماء قد أفاد في الزرع والحصد والبيع فأنتت الأموال، فالماء سبب المال، وهذا يدل على عظم فضل الممدوح عليهم فقد حفر لهم عيناً كبيرة تفيض عليهم الماء كل آن فانتشر الزرع كثر المال.

ومن الصور المجازية التي كثر دورانها في هذا الديوان حتى غطت على كل الأنواع الأخرى تقريباً المجاز ذو العلاقة (الجزئية)، وذلك مثل قوله:

حسنت في العيون مرأى مساعيك وطابت بين الورى أنباء

فقوله: "حسنت في العيون..." مجاز علاقة جزئية فقد ذكر العيون، وأراد الناس أو الإنسان في حد ذاته وليس فقط عيونه.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور المجازية المرسله عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع المجاز المرسل	عدده	نسبته
حالية	١	% ٠.٤٠
اعتبار ما كان	٢	% ٠.٨٠
آلية	٣	% ١.٢
سببية	٥	% ٢.٠٢
مسببية	٦	% ٢.٤
محلية	٤٤	% ١٧.٨
كلية	٥٣	% ٢١.٤

جزئية	١٣٣	٣٥.٨ %
المجموع	٢٤٧	١٠٠ %

والمأخوذ من الجدول السابق:

أولاً: ورود المجاز المرسل بنسبة معقولة نظراً لقلّة ورود المجاز المرسل - ليس عند ابن حيوس فحسب - بل عند معظم الشعراء، وليس أدل على ذلك من تكرار الأمثلة والشواهد في باب المجاز المرسل من القديم حتى الآن، وكأنه لا جديد في هذا الباب، فشواهد المجاز المرسل في (الإيضاح) هي نفسها في (الطرز) هي ذاتها عند الجارم، والمراغي، وطبانة وغيرهم ممن تلاهم.

ثانياً: احتلت العلاقة (الجزئية) من بين علاقات المجاز المرسل بالنصيب الأوفى، فقد بلغت نسبة تكرارها في شعر ابن حيوس ٣٥.٨ % تقريباً، ثم تلتها العلاقة (الكلية)، ثم العلاقة (المحلية).

ثالثاً: كانت أقل علاقات المجاز المرسل شيوعاً عند ابن حيوس العلاقة (الحالية)، وتليها (اعتبار ماكان)، و(الآلية).

ب - صور المجاز المرسل عند ابن حيوس كانت رائعة، وذلك لأنه أحسن رسمها، ومزجها بعاطفته، فجاءت أحسن تعبيراً وتوصيلاً حتى من الصور التي شاعت أكثر منه كالاستعارة والتشبيه.

ج - يحتل المجاز المرسل المرتبة الثالثة بين الصور البلاغية عند ابن حيوس بعد الاستعارة والتشبيه، ومتقدماً على الكناية، وكانت نسبة شيوع الصور البلاغية كالتالي:

نوع الخيال	عدده	نسبته
الاستعارة	٨٤٩	٥٢.٣ %
التشبيه	٣٩٩	٢٤.٥ %
المجاز المرسل	٢٤٧	١٥.٢ %

الكناية	١٢٨	٧.٨ %
المجموع	١٦٢٣	١٠٠ %

د - تتكرر بعض صور المجاز المرسل عند ابن حيوس، ففي العلاقة الآلية كان (اللسان) مكرراً، وفي العلاقة السببية كانت (اليد)، ويرجع السبب فذلك - في رأي الباحث - إلى أن ابن حيوس كان شاعر الغرض الواحد وهو المديح، وبالتالي كانت تتكرر الصور لأن ديوانه كله كأنه قصيدة مديح طويلة، وهو لم يتقلب في أغراض الشعر المختلفة، وإنما حبس نفسه وفنه داخل إطار المديح.

وسوف يقدم الباحث في الصفحات التالية إحصاء بصور المجاز المرسل الواردة في

شعر ابن حيوس.

م	البيت	علاقة المجاز	ص
١	قسمت راحتاه جوداً وفتكاً	في الأنعام السراء والضراء جزئية	٤
٢	حزت حكم الجيوش فيهم وما جهزت	جيشاً ولا عقدت لواء كلية	٥
٣	كان إقدام عامرٍ لك إضراراً	وقد أحسنوا هناك البلاء جزئية	٦
٤	رهبوا أن يكون حريك للملك	انتهاء فاستعطفوك ابتداء كلية	٦
٥	فعلوا ما حباك مجدداً فلم أدر	اعتماداً أتوه أم إخطاء حالية	٧
٦	فلتفاخر بحده بعد علم	أن صفوا الحياة مما أفاء جزئية	٨
٧	خاب راجي العلو يا عضد الدولة	مذ أحرزت يدك العلاء كلية	٨
٨	ولمن يبتغي عقوبك ظن	عودته صفاتك الإكداء جزئية	٨
٩	فجنى أهلها من الماء مالاً	إن ربي الثرى يفيد الثراء مسببية	١٠
١٠	وأبنت الغنى لهم عن جميع	الخلق مذ صادفوا لديك الغناء كلية	٨
١١	فإذا ما الأصحاب خامت عن الأرباب	كانوا بسيفه عتقاء مسببية	٩
١٢	نعمة عمت البلاد وأخرى	في ابن سيف قد عمت الأحياء محلية	١٠

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
١٣	حسنّت في العيون مرأى مساعيك	وطابت بين السورى أنباء	كلية ١٢
١٤	قد ملأت الأرض العريضة عدلاً	فملا أهلها السماء دُعاء	كلية ١٢
١٥	وإذا مررت على مكانٍ مجذب	نابت يداك له عن الأنواء	جزئية ١٣
١٦	يا بن الألى ما رشحت أيمانهم	إلا لبذل ندى وعقد لواء	جزئية ١٥
١٧	أيديكم مشكورة الآلاء	ووجوهكم مشهورة الآلاء	جزئية ١٦
١٨	مستمتعاً بالمأثرات ممتعاً	أذن السمع بها وعين الرائي	كلية ١٩
١٩	والعلم والحلم والنفس التي بعدت	عن الدنيات والصدر الذي رحبا	كلية ٢١
٢٠	ومن أعاد حياتي غضة ويدي	ملأى ورد من العيش الذي ذهب	جزئية ٢١
٢١	ما اعتضت منك ولو ملكت ما ملكت	يمين قارون أو أسكنت عرش سبأ	كلية ٢١
٢٢	أغنى وأقنى وأدنى ثم أرغب في	إنعامه فأفاد العقل والأدبا	كلية ٢٢
٢٣	حتى إذا جاءت البشرى بصحته	قضت بتسكين قلب طالما وجبا	جزئية ٢٥
٢٤	ولا برحت تنثى على الدهر أمة	نفوسهم من بعض ما أنت واهب	كلية ٢٦
٢٥	وهبت لها الأرواح فيما وهبته	فجاوزت من أثنت عليه الحقائب	كلية ٢٦
٢٦	وأروع للعافين في حجراته	مواهب تتلوها وتترى مواهب	كلية ٢٧
٢٧	أيديك أغنت عن مدائح معشر	مدائحهم للناظميها مثالب	كلية ٣٢
٢٨	نحتك القوافي وهي عون عوانس	وهاهي أبقار لديك كواعب	كلية ٣٣
٢٩	ولا سلبتنيك الليالي فإنني	عن العيش إلا في جنايك راغب	كلية ٣٣
٣٠	يكلف طرفي رعيها وهو طامح	ويسأل قلبي حفظها وهو قلب	كلية ٣٤
٣١	وما زادك ذلك الوصل أيام عطفكم	على ما أنال الطارق المتأوب	كلية ٣٤
٣٢	فجاورت ملكاً تستهل يمينه	ندى حين يرضى أوردى حين ينضب	جزئية ٣٦
٣٣	وفي بعض ذا المجد الذي ظفرت به	يداك غنى عما بنى الجد والأب	جزئية ٤٠
٣٤	قضى لك أن يزداد بيتك رفعة	على أنه فوق السمّاك مطنب	محلية ٤٠
٣٥	فهل لك في من لا يشينك قربه	ويعرب إن أثني عليك ويغرب	محلية ٤١
٣٦	قوافي هي الخمر الحلال وكأسها	لساني ولكن بالمسامع تشرب	كلية ٤١

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
٣٧	وكل ماضٍ تدين المرهفات له	تجني السلامة من حديه والعطب	كلية ٤٥
٣٨	قلدتموها على علمٍ بأنكم	ذوو القلوب التي ما حلها رعب	كلية ٤٥
٣٩	جذَّ الرقاب وما إن سل صارمه	واستنزل الخطب مقهوراً وما ركبا	كلية ٥١
٤٠	وما ثناها وإن أغمادها خلقت	صوارم حليت أغمادها ذهباً	كلية ٥٢
٤١	إن صال كف الليالي عن إرادتها	قهوراً وإن قال طال الألسن الذريا	كلية ٥٦
٤٢	طلق المحيا إذا ما زرت مجلسه	حزت العلى والغنى والجاه والأدبا	كلية ٥٧
٤٣	قصر الزمان يدي وطالت همتي	فالعزم لي دون الركاب ركاب	كلية ٥٩
٤٤	وإذا حمى الأصحاب نفس مملك	فبسيفه يستعصم الأصحاب	كلية ٦٠
٤٥	فلحومهم للحائمات مطاعم	ودماؤهم للمرهفات شراب	كلية ٦٢
٤٦	أردت سيوفك صالحاً فأقام في	دار البلى وحديثه جواب	كلية ٦٢
٤٧	امنح مقالتي سمع مثلك إنه	شرفي فأنت المانح الوهاب	كلية ٦٤
٤٨	حمى النوم أجفان صب وصب	غراب على غصن من غرب	كلية ٦٥
٤٩	وأغرى الفؤاد بأشواقه	وقد كان أعتب لما عتب	كلية ٦٥
٥٠	نوافر تـألفهن القلوب	فيتركنها نصب عين النصب	كلية ٦٥
٥١	قتلت حماة الوغى منهم	وعفت سيوفك عن هرب	كلية ٦٩
٥٢	فكم هامة لم يصنا التريك	وكم جسدٍ ما حماه اليب	كلية ٦٩
٥٣	لاذت بك العرب العرباء واعتقت	من جود كفاك حبلاً غير منقصب	كلية ٧٣
٥٤	ناقضت حكمهم لما أبحاثهم	ما قد سلبت بأطراف القنا السلب	جزئية ٧٣
٥٥	أعدمتها الجهل والإعدام مذ وجدت	في ظلك الرغبة المخلوط بالرهب	كلية ٧٣
٥٦	حتى إذا نزلت صرين مقبلةً	جاشت بحار ردى طمست على القلب	محلية ٧٥
٥٧	أصليتي بالهجر ناراً ما خبت	فَعَلِمْتُ أَنَّ هَوَاكَ زَنْدٌ مَأْكَبَا	مسببية ٧٨
٥٨	وأمرتني ألا أمر بداركم	فمتى مررت بها مررت مجنبا	محلية ٧٩
٥٩	كن بعيداً إن شئت أو كن قريباً	فأياديك عندنا لن تغيبا	جزئية ٧٩
٦٠	كالغمام الركام يمضي ويبقى	مورداً فائضاً ومرعى خصيباً	سببية ٨٠

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
٦١	لو كان ذُبُكَ في الزمانِ اللَّدُّ مَضَى	لم تفتخر بحمى كليب تغلبُ	محلية ٨٣
٦٢	أو كان جود يدك عاصر حاتمًا	لرأيته من فعله يتعجب	جزئية ٨٣
٦٣	أنى وفي هذي الجفون بوارقُ	ما أو مضت إلا تجلى غيب	جزئية ٨٤
٦٤	تسدي الكرام مكارمًا مبتولةً	ولكل نيل من يدك معقب	جزئية ٨٥
٦٥	ولقد أجرت الخائفين وما لهم	في الأرض عن حجات ملكك مذهب	جزئية ٨٥
٦٦	للمشرق الأقصى ببيتك مفخر	قد ظل يحسده عليه المغرب	محلية ٨٦
٦٧	وافخر بعم عم حودَ يمينه	وأبٍ لأفعال الدنيئة أب	جزئية ٨٧
٦٨	إن القوافي مذ أتتك موادحًا	آمنت من الإكداء والإكذاب	جزئية ٩٩
٦٩	مسترجعًا بالمرهفات ممالكًا	لولاك ما غصت بها غصابها	جزئية ١٠١
٧٠	في كل فترٍ منه حرب لم ترع	من قاتلته سيوفها وحرابها	كلية ١٠١
٧١	ولها من البيض الرقاق رهافها	إن لم تتب ومن العتاق صلابها	جزئية ١٠٣
٧٢	إن القوافي وهي غير ملومة	مذ أصبحت دأبي فمدحك دأبها	جزئية ١٠٤
٧٣	يفوق هوى من يعشق الطرف أحورا	وصبوة من يصبو إلى الثغر أشنبا	جزئية ١٠٦
٧٤	فكم غضت الأبصار عند لقاءكم	خضوعًا وفضت عند ذكركم السحبا	جزئية ١٠٨
٧٥	وطرفًا إلى غير الفضائل مارنا	وسمعًا إلى غير المحامد ما صبا	جزئية ١٠٨
٧٦	رأيت أخاه مثله ورأيته	يساير من أبنائه الغر موكبا	جزئية ١٠٩
٧٧	فكأن لم يعاقبوا أرض حرّان	ولا حل حيهم جلابيا	محلية ١١٥
٧٨	يكره الوعد والمطال فتنثال	يداه بالمكرمات اقتضابا	جزئية ١١٦
٧٩	ولما عممت الخلق بالفقر والردى	فبادوا وأوسعت المنازل إخرابا	كلية ١٢٠
٨٠	فَطالَما أَضَرَمَت بَوارِقُها	نارًا أسودُ الوغى لها حَصَبُ	مسببية ١٢٦
٨١	فصدر ملكهم مما جرى حرج	وقلب ملكهم مما يرى يجب	جزئية ١٢٩
٨٢	فالمستجير بذى الرايات معتصم	لا المستجير بمن راياته الصلب	محلية ١٣١
٨٣	صدع القلوب بما أتى مستيقنًا	أن لا يذم وأنت من حسناته	جزئية ١٣٣
٨٤	إن الذي عم الأنام مصابه	وتشعبت شعب المنى بوفاته	كلية ١٣٣

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
٨٥	فبكاه ثغر كان عصمة أهله	ومعاذ قاصده وعز ولاته	محلية ١٣٣
٨٦	فاملك بما ملك القلوب مكذباً	من ظن أن مماتها بمماته	جزئية ١٣٣
٨٧	لئن مثل لطويس جرى	فإنك أشأم من غرته	جزئية ١٣٥
٨٨	حملون الزاح بالراح	غـدوً ورواحاً	جزئية ١٣٦
٨٩	من لقب أصليتموه لظى الجمر	وجنب أفرشتموه القتادا	جزئية ١٣٨
٩٠	ونأيتم مع الدنو فما أنكرت	لما نأى المحل البعادا	محلية ١٣٨
٩١	ما عرفت البكاء يوماً وكم أبكين	عيناً وكم تبلى فؤادا	جزئية ١٣٨
٩٢	فعلات عمت ربعة بالفخر	وكعباً وخصت الشدادا	محلية ١٣٩
٩٣	ولقد نازلت مدنيته العظمى	حماة لا يألون الجلادا	محلية ١٤١
٩٤	جزية إن رضيته تؤمن الأنفس	من أن تفارق الأجسادا	جزئية ١٤٢
٩٥	سكن الخلق من جوارك ظلاً	زاده الله بسطةً وامتدادا	كلية ١٤٣
٩٦	بقواف ليست تفارق مغناك	على أنها تجوب البلاد	جزئية ١٤٤
٩٧	فأشـرعتم قدامه ووراه	صوارم تجتاح العدى وقنا ملد	محلية ١٤٨
٩٨	وخيلاً إذا نادى الصريخ تهافتت	إليه سراعاً تحمل الغاب والأسدا	محلية ١٤٨
٩٩	ولازل منعوثاً بنعث سميهِ	وأخباره تروي وراحته تتدا	جزئية ١٥٠
١٠٠	قطعت من النيل الزهيد علائقي	فلي أبدأ فيه وفي أهله زهدا	محلية ١٥٣
١٠١	إذا رام ذو حد وجد مرامه	نبا صارم في كفه وكبا زند	جزئية ١٥٤
١٠٢	وكانت قوافي الشعر قدما تدين لي	وما خلتها إذ أمكن القول ترتد	جزئية ١٥٧
١٠٣	ملك لما تبني يده شائد	ولما بناه أولوه مشيد	جزئية ١٥٩
١٠٤	وليت نمير نصره وربيعه	وله من العزم الوحي جنود	محلية ١٦٠
١٠٥	عاشوا وما يخضل في حجراتهم	ترب ولا يخضر فيهم عود	جزئية ١٦١
١٠٦	ما إن يحل الرعب صدرأ واعرأ	فتقيم فيه سخائم وحقود	جزئية ١٦٢
١٠٧	فلو استطاعت أن تلکم أرضهم	أثنت عليك تهائم ونجود	محلية ١٦٢
١٠٨	ملأت وقائعك القلوب مخافةً	ضاققت بها عن أن تجن حقودا	جزئية ١٦٧

ص	علاقة	البيت	م
	المجاز		
١٦٧	جزئية	من نقعها فوق الجلود جلودا	١٠٩ نزعت كسى من نيهها وتسربلت
١٦٨	محلية	بكرأ ولا لبني عتود عتودا	١١٠ لم تبق في بكر لرب هنيده
١٦٩	محلية	إذ لم ترم عن ذا الجنب محيدا	١١١ وأرى جناب مبينة عن رشدها
١٦٩	جزئية	لأبيه في استصلاحه الموعودا	١١٢ ومددت باع أبي سماوة منجزاً
١٧١	جزئية	وعلى القوافي أن يصرن عقودا	١١٣ ألفتهن جواهرأ منثورة
١٧٢	جزئية	إلى كل عين لاستوى القرب والبعد	١١٤ فلو لم تكن رؤياك شيئاً محبباً
١٧٣	جزئية	وجرد المذاكي ما يجف لها لبد	١١٥ لذي البيض لم تجف الطلى شفراتها
١٧٣	محلية	أجبت بلاداً قد تمادى بها الجهد	١١٦ ولما دعت منك العواصم غوثها
١٧٣	جزئية	لترقد أخرى ما لها بالكرى عهد	١١٧ فأسهرت أجفاناً تطاول نومها
١٧٣	جزئية	ولا يد ذي جورٍ إلى الجور تمتد	١١٨ فلا طرف ذي فتك إلى الفتك يعتلي
١٧٦	جزئية	بذلك وصى ابناً أب وأباً جد	١١٩ فلا غرو أن شدوا عليك أكفهم
١٧٦	محلية	ففيها لمن يحتلها عيشه رغد	١٢٠ ومذ شاع في مصر وصولك سالماً
١٧٧	جزئية	وبالبذل لم يركن إلى ضده الضد	١٢١ ولم لم تزل بالمنع غل صدرهم
١٧٧	كلية	فكلهم أسراك والنعمة القد	١٢٢ صنائع قد عمت نزاراً ويعربا
١٧٧	جزئية	وإن فات حد العد نائلك العد	١٢٣ سأثني بنعماك التي ملأت يدي
١٧٧	جزئية	ذلول وحر القول ما رمته عبد	١٢٤ عزيز القوافي لي ذليل وصعبها
١٨٣	جزئية	وأيد أيديك البطش الشديد	١٢٥ وضاعف ضعفه فرط التوقي
١٨٦	محلية	يعارض ممتطى منها مقود	١٢٦ وأرسلت العتاق الجرد قبأ
١٨٧	جزئية	مواطنها النواظر والحدود	١٢٧ أبت وطء الثرى تيهأ فصارت
١٨٧	جزئية	رمت عنها العدى وكبت زنود	١٢٨ فقد ضعفت زنود عن قس
١٩٢	كلية	فأنت مصون الجار مبتذل الضد	١٢٩ ملأت قلوب الخلق خوفاً ورهبة
١٩٤	جزئية	تسد على حساده طرق الجحد	١٣٠ لعمرى لقد حازت يداك فضائلاً
١٩٥	جزئية	فأنت بها أحلى من المال والولد	١٣١ قلوب ذعرت الخوف عنها بضده
١٩٦	كلية	وملت إلى ظل على الخلق ممتد	١٣٢ تركت ظلالاً يستظل بغيرها

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
١٣٣	فلو لم تعلم كفك السحب الندى	جزئية	١٩٧
١٣٤	متى تزره لعلم واكتساب غنى	جزئية	١٩٩
١٣٥	الباعث الخيل لا تنشى أعتها	محلية	٢٠٢
١٣٦	فكم غمرت أكف الطالبين لهي	جزئية	٢٠٣
١٣٧	كقائل بلسان لم يحطه فم	جزئية	٢٠٤
١٣٨	عجباً لكفك كيف تمطرهم ردى	جزئية	٢٠٥
١٣٩	ينفي الظلامه بالحديد مذاقاً	كلية	٢٠٧
١٤٠	إن الخلافة مذ دعتك حسامها	جزئية	٢٠٧
١٤١	دانتي لك الدنيا وأذعن أهلها	كلية	٢٠٨
١٤٢	ولطالما وجدت يديك عطاشهم	جزئية	٢٠٩
١٤٣	ذدت المطامع عنه بعد ما شرعت	سببية	٢١٢
١٤٤	أهبطت أقدارهم قسراً وأنفهم	جزئية	٢١٣
١٤٥	كانت عوادهم تخلقى صدورهم	جزئية	٢١٣
١٤٦	فيمموا رجاءً أن سيغمروهم	جزئية	٢١٤
١٤٧	قطعوا الفقار ونور وجهك في الدجى	جزئية	٢٢٠
١٤٨	واقدت بما أسدت يدك مدائحاً	جزئية	٢٢٢
١٤٩	إني أمد يداً إلى طلب ولي	جزئية	٢٢٢
١٥٠	وسيف حمى الأفاق وهو بغمده	محلية	٢٢٥
١٥١	قضى بكتاب الله فينا وما اعتدى	سببية	٢٢٥
١٥٢	فلن يحل الأنام ما عقدت	جزئية	٢٢٩
١٥٣	على ألسن الناس طراً تقر	جزئية	٢٣٥
١٥٤	ومنكر رجال أقاموا الحدود	جزئية	٢٣٨
١٥٥	تغض ربيعة منها العيون	محلية	٢٣٨
١٥٦	فكل بها مستهام الفؤاد	جزئية	٢٣٩

ص	علاقة	البيت	م
	المجاز		
٢٤٠	جزئية	بأجيادهم لا تليق الدرر	١٥٧ زوتها عطايك عن معشر
٢٤٣	جزئية	فأقصى منا هم أن يطول لك العمر	١٥٨ فآمنتهم غض الجفون على قذى
٢٤٣	جزئية	وإن لفهم نفع المذاكي فلا فجر	١٥٩ إذا أظهر سر الجفون فلا دجى
٢٤٤	جزئية	وقد كشفت عنها البراقع والخمر	١٦٠ بحيث حمى تلك الوجوه بسيفه
٢٤٥	جزئية	فكيف إذا فاضت أنامله العشر	١٦١ وأنت الذي يروي بسح بنانه
٢٤٨	محلية	وليس سوى طعن النحور لها مهر	١٦٢ فكم من بلاد أنكحتكم رماحكم
٢٤٨	جزئية	وكل فلاة رمت منعها ثغر	١٦٣ ثغور العدى إن رتموهن كالفلا
٢٥٠	جزئية	في كل يوم إليها للمنى سفر	١٦٤ إن العواصم مذ جادت يداك بها
٢٥١	كلية	حتى نهضت بما أعيأ به البشر	١٦٥ وما تقدمت أهل الأرض قاطبة
٢٥٢	جزئية	وقومت زيغ من في خده صعر	١٦٦ ألوت بنخوة من في طرفه خزر
٢٥٢	جزئية	إلى موارد يحلو عندها الصبر	١٦٧ ثبت الجنان بحيث الصبر يلجئه
٢٥٧	جزئية	وهوى يظل على القلوب مسيطرا	١٦٨ من يلوح على الجباه مسطراً
٢٦٣	جزئية	بحر تضمن من بنانك أبحرا	١٦٩ ساجل براحتك البحار فإنها
٢٦٣	جزئية	أمثالها في العالمين ولا ترى	١٧٠ تبدي لأعيننا فضائل ما رأت
٢٦٤	كلية	ملأ الدنا عرفاً يفوق العنبرا	١٧١ يا من إذا نشر الأنام حديثه
٢٦٤	جزئية	وبحد سيفك ينصر المستنصرا	١٧٢ بك أيد الرحمن ظاهر دينه
٢٦٥	كلية	صرف الردى واستغفروك لتغفرا	١٧٣ عاذوا بملكك خاضعين ليأمنوا
٢٦٥	جزئية	وأثوا وقد سليت قلاصهم البرى	١٧٤ ولوا وقد ألقوا أعنة خيلهم
٢٦٧	محلية	عقر القلوص ندى إذا المحل اعترى	١٧٥ والجاهلية كلها كانت ترى
٢٧٦	جزئية	وما زال للجاني التجاوز والغفر	١٧٦ وما زال للراجي لهى كفك الغنى
٢٨١	محلية	نظائر ما تهديه دارين والشحر	١٧٧ وأهدت إلى مصرٍ دمشق على النوى
٢٨١	جزئية	فيشدهو به شرب ويحدو به سفر	١٧٨ يخف على الأفواه في الأرض كلها
٢٨٤	جزئية	عنه ولكنها دبت له الخمرا	١٧٩ وردها سيفه الماضي فعلاه
٢٨٤	جزئية	ولو تأخرت البشرى إذا لجرى	١٨٠ دمع ترقرق في الأجفان ثم رقا

ص	علاقة	البيت	م
	المجاز		
٢٨٤	جزئية	لأطلق الحزن دمعاً طالماً أسرا	١٨١ لو لم تكن لدموع العين عاقلة
٢٨٧	جزئية	كيد الخطوب ونستسقي بها المطرا	١٨٢ يصافحون يداً تنفي بسورتها
٢٨٨	محلية	مذ أحسن الله للدنيا بك النظرا	١٨٣ ما عاد صرف الليالي في إساءته
٢٨٩	جزئية	إن شئت تعرفها فاسأ بها السورا	١٨٤ لا تسألن القوافي عن فضائلهم
٢٩٠	جزئية	وكف انتقامك كف الغير	١٨٥ يصرف اعتزامك صرف الخطوب
٢٩١	محلية	حديث علا وقديم دثر	١٨٦ وكل بناء بنته الملوك
٢٩١	جزئية	فأعيت على بدوهم والحضر	١٨٧ وكم قد بغاها الملوك الألى
٢٩٣	محلية	يَخِرُّ لَهَا الْجَبَلُ الْمُشْمَخِرِّ	١٨٨ وَقَدْ يَمَّمُوا الشَّامَ فِي قُوَّةٍ
٢٩٥	محلية	ولا أعدم الشام هذا النظر	١٨٩ فشيد رب العلى ما بيت
٢٩٧	مسببية	فم يبق لي عند خلقٍ وطر	١٩٠ وحادت أماني من راحتك
٢٩٧	جزئية	كما غمر الأرض جود المطر	١٩١ أيادي يغمرن جودها
٢٩٧	جزئية	لسان يقر وعين تقر	١٩٢ فلى بالجميل الذي خولت
٣٠٣	جزئية	أثنى عليّ بحسنها حُضَّاره	١٩٣ وإذا زففت إلى نديك كاعباً
٣٠٥	جزئية	من ريقه ترك القلوب حرارا	١٩٤ يفتر عن بردٍ يعل ببارد
٣٠٥	جزئية	أدار لحظاً أم أدار عقارا	١٩٥ لم أدر حين رنا إلى بطرفه
٣٠٦	جزئية	معروفها يستعبد الأحرار	١٩٦ أسدى وما أكدى أيادي لم يزل
٣٠٦	جزئية	يبغي نوالاً واليسار يسارا	١٩٧ ملك غدت يمناه يُمنأ لامرئ
٣١٥	جزئية	أو أعترب فإلى جميلك مرجعي	١٩٨ إن اقترب فنوال كفك موطني
٣١٦	جزئية	نابت هباتك عن لساني فاسمع	١٩٩ أذهلتني عن أن أقول وإنما
٣١٨	محلية	علمت بأنك من عتبية أشجع	٢٠٠ لو أن يربوعاً رأتك بمأزق
٣١٨	كلية	نام الأنام وربها لا يهجع	٢٠١ أبت الظلامه همة كعبية
٣١٩	محلية	ما قيل للفهري أنت مجمع	٢٠٢ لو أبصرت فهر فريقاً منهم
٣٢٣	جزئية	فيها جنى يحميه ظلٌ مسبع	٢٠٣ وتروق عينك دوحه من غربها
٣٢٣	جزئية	رانٍ إليك بمقله لا تهجع	٢٠٤ وزرافتان أقيمتا كلتاهما

ص	علاقة	البيت	م
	المجاز		
٣٢٣	جزئية	من كل قطرٍ وهو لا يتزعزع	٢٠٥ والفيل يقرع جلده سواسية
٣٢٣	محلية	نظر المريب فدهرها تتبرقع	٢٠٦ وظعائن تخشى العيون وتتقي
٣٢٤	محلية	تحي يصيبه البلاد وتمرع	٢٠٧ سحب جوامد قد أظلت عارضاً
٣٢٦	جزئية	عدته الغوادي فاستتاب مدامعي	٢٠٨ محل لهم بين النقا والأجارع
٣٢٦	جزئية	فشت زفرات لم تسعها أضالعي	٢٠٩ ولو أنني نهنتها خوف كاشح
٣٢٧	جزئية	ذراعي وردت خائبات ذرائعي	٢١٠ عرتني صروف النائبت فقصرت
٣٢٩	جزئية	ونخبة أمجاد صخام الدسائع	٢١١ نصية أنجاد تخاف وتتقي
٣٣١	جزئية	فعال كريم الصنع جم الصنائع	٢١٢ أيا راحمٍ جادت يدك تبرعاً
٣٣٣	محلية	طيباً فأغنى سائناً أن يسمعا	٢١٣ خير تضوعت البلاد بنشره
٣٣٤	جزئية	إذ كان أبهى في العيون وأرفعا	٢١٤ ما غض من طلوعها من قبله
٣٣٤	جزئية	لم نلق منصرف الزمان مروعا	٢١٥ وهو ابن أروع مذ رأينا وجهه
٣٣٤	جزئية	فأجاب فيه الله دعوة من دعا	٢١٦ ودعا القلوب إلى هواه فأصبحت
٣٣٥	محلية	شرفاً أعز من السماك وأمنعا	٢١٧ وليهن بيتا نعمة وهبت له
٣٣٦	كلية	رغبا لقد نادى نداك فأسمعا	٢١٨ فأتاك أهل الأرض من آفاقها
٣٣٨	جزئية	قبل العيون به القلوب ترورع	٢١٩ رأس ترارح له العيون ولم تزل
٣٤٢	جزئية	مازال يضرب بالكهام فيقطع	٢٢٠ أو كيف لا يمضي الحسام بكف من
٣٤٢	محلية	فلها مصيف في ذراك ومربع	٢٢١ نالت خباب في جنابك سؤلها
٣٤٢	محلية	واليوم تخفض بالفعال وترفع	٢٢٢ ولقد أبانت طيء عن رشدها
٣٤٢	جزئية	وعليهم من حسن رأيك أدرع	٢٢٣ ما ضرهم لقي القنا بجلودهم
٣٤٢	محلية	إن التقرب من رضاك يشجع	٢٢٤ إذ ظل غلابٌ يزود حماتهم
٣٤٢	جزئية	من جود كفك ديمة لا تقلع	٢٢٥ ظل يسميك طيباً لتجودها
٣٤٣	جزئية	قلب ولا من ذكر فتحك موضع	٢٢٦ لم يخل من فرح بنصراء فليدم
٣٤٣	جزئية	شوقاً إليك وأنفسٌ تتطلع	٢٢٧ فهناك أبصارٌ تظل شواخصاً
٣٤٥	جزئية	سلا الناس عما لم تدع فيه مطمعا	٢٢٨ فلست ترى طرفاً إلى المجد طامحاً

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
٢٢٩	فدانك لك الدنيا وأعطاك أهلها	قيادة على رغم المعاطس طيعاً	كلية ٣٤٨
٢٣٠	قواطع ما تنفك في كل مشهد	تميت لتحي أو تضر لتنفعا	سببية ٣٤٩
٢٣١	أيادٍ تبار الغيث إبان هطله	وتخافه فينا إذا هو أقلعا	جزئية ٣٥٠
٢٣٢	وما أحسن العافي بعينك قادماً	وأقبحه فيها إذا ما ودعا	جزئية ٣٥٠
٢٣٣	لعاش الندى مذ ظلت فينا فلا رأت	لجنب الندى عينٌ مدى الدهر مصرعا	جزئية ٣٥٠
٢٣٤	مازال يكلؤه بعين لم تذوق	سنةً ويمنعه بقلب أصمعا	جزئية ٣٥٢
٢٣٥	وأرى ارتياحك ضامنا إيمان من	دهت الخطوب فأمر دارك مهطعا	محلية ٣٥٢
٢٣٦	دار بك استعلت وطال بناؤها	شرفاً فلا زالت لوجهك مطلعا	جزئية ٣٥٢
٢٣٧	فلقد كفاني غيث كفك أن أرى	طول الحياة لديممة متوقعا	جزئية ٣٥٣
٢٣٨	وربعت قلوب عمها الخوف بعده	وعهدي بها في ظله لن تروعا	جزئية ٣٥٨
٢٣٩	فقيد أمات المحل قبل فطامه	وروع أهل الأرض لما ترعرا	كلية ٣٥٩
٢٤٠	إذا خيفت الأوطان أو من سربه	وإن غمر المحل البسيطة أمرعا	محلية ٣٦٠
٢٤١	فخوفك في صدره ماثل	وأمرك في صرفه مُمتثل	محلية ٤٨٩
٢٤٢	فليذاك ألسنهم لسان واحد	يُثني بما حوّلت والدنيا فم آلية	٥٥٦
٢٤٣	وقد طالما استتقت بالأمن خائفاً	وبالجد معدماً وبالعفو مجرماً	اعتبار ما ٥٥٩
		كان	
٢٤٤	مُستتقداً من كربة أو ماتحاً	في لزبة أو صافحاً عن مجرم	اعتبار ما ٥٧٣
		كان	
٢٤٥	إن شبت الأعداء ناراً ردها	برداً على سگانها وسلاما	سببية ٥٩٠
٢٤٦	سل علمك الجم عني فهو يُخبرني	يُخبرك أنني لسان والزمان فم آلية	٦٢٥
٢٤٧	صعب القيادة إذا أرعيتُه أدناً	علمت أنني لسان والزمان فم آلية	٦٣١

الوظيفة الجمالية

لا شك أن الشعر يتطور، ويواكب العصر، ويساير الحضارة، والشاعر حين يعتمد إلى رسم صورته في الشعر فإنه يقصد أن تؤدي هذه الصور دوراً (وظيفة) داخل النص، وتختلف هذه الوظيفة للصورة الشعرية ما بين صور تزيينية زخرفية قليلة النفع، وبين صور جمالية، وصور اجتماعية، وصور إشارية، وكلها أشكال مطلوبة لتؤدي الصورة الشعرية الوظيفة المنوطة بها.

والباحث يحب أن يشير إلى أن هذه الوظائف لصورة الشعرية بأشكالها المختلفة ليست منفصلة عن بعضها في النص الشعري، وهي ليست متعارضة، وإنما هي موجودة مع بعضها في آن، وكل منها يكمل الآخر حتى يصل المعنى الذي يريده المبدع إلى المتلقي.

والشاعر الجيد هو من يفعل ذلك، أي: يمزج بين كل تلك الوظائف، والناقد الجيد هو الذي لا يركز على واحدة منها، بل يجمع بينها " ولأن العقل الناقد يجب أن يكون مرناً، وتنسيقه في تغير مستمر، فإن عليه أن ينتقل دائماً من التجربة الجمالية للقصيد (أي الاستمتاع بها) إلى التجربة العقلية لها (أي الحكم عليها أو تفسيرها). لذلك فإن الناقد الجيد هو القارئ الذي ينتقل بين الموقنين الجمالي والنقدي محاولاً الوصول إلى النقطة التي تمتزج فيها جميع عناصر القصيدة: الصوت والصورة والفكر والانفعال"^(١)

وكذلك يحب الباحث أن يوضح أنه ليس من أنصار تفكيك العمل الأدبي، لكن التحليل قد يكشف عن قيمة العمل وطبيعته وبخاصة إذا أتى تحليلاً موضوعياً. وتبين ناقدة شروط تحليل العمل بقولها: "وينبغي ألا يكون التحليل عملية تهديمية تفكك البناء الفني إلى عناصر متفرقة وإنما لا بد أن يكون الهدف منه إعادة البناء وملامسة الأعماق الفنية"^(١)

(١) رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ١٠٥

لكنها تبين فوائد هذا التحليل "بما للتحليل من أهمية في الكشف عن قيمة العمل الفني وطبيعته والإفصاح عن تذوقنا له على نحو موضوعي" (٢)

ونحن مضطرون إلى ذلك، يقول مرجري بلتون: "وحين نحاول أن نعرف لماذا تمتعنا قصيدة ما فإن علينا أن نفصل أجزاءها المختلفة" (٣)

وقد يتجاوز الشاعر "دوره الوظيفي الذي يرتبط بإثارة الجماعة أو التعبير عنها إلى التركيز على وظيفة هامة ترتبط بغنائيته وتعبيره عن المشاعر الإنسانية، فإذا به يصبح باعاً للذة والمتعة الفنية لدى مبدعيه وناقديه وملتقيه جميعاً، زد على ذلك أهمية هذا الشعر حين يتمتع بميزة المعاصرة لدى أبناء جيله" (٤)

ويعرف أحد النقاد الوظيفة الجمالية للصورة بأنها "محاولة نقل المعنى في صورة جميلة مشكلاً نمطاً فنياً ذا مضمون جيد يبعث على الإمتاع الفني" (٥)

ويرجع الجمال الأدبي في الصورة الشعرية إلى الطريقة التي يصوغ بها الشاعر صورته وأفكاره ومعانيه، "فالجمال في الشكل يرجع إلى الألفاظ والصياغة، وهو أسمى ما يصل إليه الفنان، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفاً في ذاتها، فإن جاءت عفواً فيها، وإلا فلا تأثير لها في القيمة الجمالية" (٦)

فالجمال هنا ليس في: ماذا يقول الشاعر؟ وإنما: كيف يقول؟ وبالتالي لا يجب أن نغفل جودة الأداء اللغوي للألفاظ والتراكيب اللغوية، وحسن عرضها في أبهى صورة، "فالصورة الفنية تبعث في النفس السحر الحلال، وتبعث في الألفاظ المعاني الجمال، وتجد النفوس نشوى بالجمال والسحر" (١)

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٧٤

(٢) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٧٤

(٣) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٠

(٤) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ٣٥

(٥) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٣٧١

(٦) منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص ٣٦٥

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٥٦

(٢) الديوان، ص ٣٤

يقول ابن حيوس:

لكم أن تجوروا معرضين وتغضبوا وعادتكم أن تزهدوا حين نرغب
جنيتم علينا واعتذرتنا إليكم ولولا الهوى لم يسأل الصفح مذنب
وموهتم يوم الفراق بأدمع تخبر عن صدق الوداد فتكذب
وكم غر ظماناً سراباً بقفرة وخبر برق لاحيا وهو خلب^(٢)

فالشاعر - في معرض تغزله، وما أقل ما يفعل! - يبين لمحبيه أن من حقهم أن يظلموا ويغضبوا!! لأن من عادتهم إذا رأوه مقبلاً عليهم أن يتزهدوا، فلقد تجنوا عليه واعتذر لهم وذلك نابع من حبه لهم، وعند رحيلهم سألت دموعهم مخبرة عن صدق ودهم.

فإذا ما تأملنا البناء الشعري في الصورة السابقة، فإننا نجد الشاعر يصوغ لغته صياغة خاصة، وأول ما يلجأ إليه الشاعر هنا التقديم والتأخير، فيقدم المفعول به على الفاعل للتوكيد والتشويق (لم يسأل الصفح مذنب - غر ظماناً سراباً)، ويقدم الظرف (وموهتم يوم الفراق بأدمع)، وقد استخدم الفعل المضارع (تجوروا - تغضبوا - تزهدوا - نرغب - يسأل - تخبر) للتجدد والاستمرار واستحضار الصورة، ثم استخدم (كم) الخبرية لتفيد الكثرة.

ويلجأ الشاعر إلى الخيال، فهناك الكناية عن الإعراض والكبر في: (وعادتكم أن تزهدوا)، وهناك الاستعارة فالدموع (تخبر)، وكذلك البرق، ثم يأتي (التشبيه الضمني) في آخر بيت حيث صور حال الذي يرى أحبابه ويحرم منهم وكان يظن أنهم سيريحون قلبه، بحال الظمان الذي رأى سراباً فظن أنه يرتوي، فإذا به يُصاب بالحسرة، وكثيراً ما يخيل إلى الناظر في السماء أن السحاب سيمطر وهو خلب من الغيث.

وأما المحسنات البديعية فيبدأ الشاعر بـ (التصريع) على عادة القدماء بعامة وعادته بخاصة مما يعطي جرساً موسيقياً، ثم يستخدم (المقابلات) في (تزهدوا - نرغب)، (جنيتم - اعتذرتنا)، (صدق - تكذب)، (الحيا - الظماً) مما يقوي المعنى ويؤكد في الذهن.

وليس الاهتمام بالقيمة الجمالية للصورة أمراً جديداً، فلقد أشار إليه كثير من النقاد القدامى ومنهم قدامة الذي يقول: وعلى الشاعر - إذا شرع في أي معنى كان - أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة^(١)

ويعلق أحد النقاد على هذا الكلام بقوله: " ففي هذا يصور لنا قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجادة الشعر لأن معناه حميد، ولكنه يهتم بالصورة، وليكن المعنى حميداً أو ذميماً، فهذا لا يعني، فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال الذي يسميه تجويد الصورة" (٢)

وأما سر الجمال في الصورة عند ابن طباطبا: "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت، قال بعض الفلاسفة: إن لفس كلمات روحانية من جنس ذاتها" (٣)

إن الشعر في مادته كلمات، ومن ثم فإن جمال الشعر في نظر ابن طباطبا يتمثل في اعتدال العلاقات بين ألفاظه اعتدالاً تتأزر فيه الكلمات بحيث تتعاون في تقديم صورة جميلة يطرب لها المتلقي وتعشقها نفسه، أي أن الإحساس بالجمال في الصورة لا يرجع إلى مجرد التناسق في حروفها أو حسن جرسها في السمع فحسب، بل لا بد لذلك الإحساس من تمثيل دلالتها الفنية المتجسدة فيها.

ونحب أن ننوه أن الشاعر الجيد المطبوع لا يقصد إلى تلك التقاليد قصداً، ولكنها تتبع تلقائياً في لغته لتجسد تجربته، وتوضح عاطفته، فتجد بذلك طريقها إلى وجدان المتلقي فيتذوقها ويحس بجمالها.

والوظيفة الجمالية تحمل إلي المتلقي من طاقات الإبداع الفني للشاعر ما يمنحه من النشوة والمتعة حساً جمالياً رائعاً، فكل شعر يحمل متلقيه على عمل فعل يوصف صاحبه بأنه من الشعراء المبرزين، وإعجاب المتلقي بشعر دون آخر إنما هو إعجاب بالشاعر المجيد، الذي عبر عن صدق عاطفته، وهذا ما يؤكد أحد النقاد، فيقول: "إن اللفظ لو تجسم

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ١٢٣

(٢) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥٥م، ص ٣٧٣.

(٣) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص ١٥، ١٦

لرأيناه وشياً وزينة، لكنه قبل الزينة والوشي موجود ويؤدي وظيفة، وما فعل الزينة أو الوشي إلا فعل تجميل للفظ أو بمعنى أصح للمحتوى" (١)

يقول ابن حيوس:

خَيْلٌ إِذَا رَكضَتْ تَسَاوَى عِنْدَهَا مِنْ كُلِّ أَرْضٍ وَهَدَاهَا وَهضابُهَا
تَرْدِي بِآسَادِ خَوَادِرَ فِي الْقِتَا مِنْهَا أَظْفَرُهَا وَمِنْهَا غَابُهَا
وَأَمَامَهَا ظَفِيرٌ يَذُلُّ لَهُ الْعِدَى وَيُقَلُّ ظَفِيرُ النَّائِبَاتِ وَنَابُهَا
أَدْعُرُ جِيوشَهُمْ بِجَيْشِكَ إِنَّهَا نَعَمٌ وَأَطْرَافُ الْوَشِيحِ ذُنَابُهَا
إِنْ زُرْتِ مَمْلَكَةَ النَّصَارَى زُورَةً أَعْيَا عَلَى أَصْحَابِهَا إِصْحَابُهَا
ثَبَّتْ بِأَفْعِدَةِ الْعِدَى لَكَ هَيْبَةٌ سَتَزُولُ مِنَ الْبَابِهَا أَلْبَابُهَا (٢)

فالشاعر - وهو يمدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري - يبين مدى قوة جيوشه التي ترهب العدو، ففيها خيول سريعة في المنخفضات والمرتفعات لتلقي الموت المحقق لأعدائه، ويقودها مظفر يصيب العدو بالذل، ويهزم المصائب والمصاعب ويذلها، فيلقي الرعب في قلوبهم كما زُعت شاة ترى الذئب، فهو يقتل أعداءه من الروم الصليبيين وقد فارقتهم العقول من شدة ذعرهم وفزعهم .

فإذا رحنا نتأمل أسرار الجمال في هذه الصورة المادحة، فإننا نجد الشاعر - انطلاقاً من عاطفته المحبة لممدوحه القائد الشجاع - يبدأ بكلمة (خيل) النكرة لتفيد التعظيم والتهويل، ثم أداة الشرط غير الجازمة (إذا) للتوكيد والتحقق، ولفظة (كل) التي تفيد الشمول وتبين مدى طلاقة القدرة في السرعة والركض، ثم نجد المطابقة بين (الوهاد - الهضاب) لتوحي بقوة الخيول وسرعتها مهما كانت الأرض التي تعدو فوقها عالية أم منخفضة، والبيت كله كناية عن قوة وسرعة خيوله المدربة، ثم يصور رجال الجيش بأنهم (آساد) وهي استعارة تصريحية سر جمالها التوضيح وتوحي بقوة الجنود وشجاعتهم، وهؤلاء الجنود مُعْطُونَ بالرماح اللدن الذوايل التي تعمل الموت في رقاب العدو، وأما القائد لهذه الجيوش المنتصرة

(١) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٤٧٦

(٢) الديوان، ص ١٠٣

ولهذه الأسود الغاضبة فهو المُظفّر دوماً وهو الذي تُذل له الأعداء، وهي كناية عن هزيمتهم وصغارهم، ثم نجد الاستعارة المكنية في (ظفر النائبات) حيث صورها بوحش مفترس ضارٍ، وسر جمالها التجسيم وتوحي بقوة الممدوح، ثم يستخدم - أخيراً - الأسلوب الإنشائي بصيغة الأمر (أذعِرْ) للحث والتذكير والنصح والرجاء، وبعدها يستخدم التشبيه البليغ حين يصور الأعداء (أنعام) تخشى الذئب ليعرض بخوفهم وذعرهم، ويشيد بقوة القائد الذري.

وعندما يستخدم اسم المرة (زُورَة) الذي يوحي بالتقليل فهو يدل على حدوث الفعل مرة واحدة، أي أنه يصيبهم بالإعياء والنَّصَب والهزيمة من زيارة واحدة، وهي كناية عن قوة ممدوحه وشدة تأثيره، ومن كل ذلك كانت النتيجة أن أُصيب العدو بالعب فانخلعت قلوبهم.

والصورة - عند أهل الجمال - ليست أداة تحقق غاية معينة، سواء أكانت معرفية أم أخلاقية، وعندئذ تتجلى قيمة الصورة في طبيعتها الخاصة، أي في تشكيلها اللغوي، وفي ضوء هذا يكون للنص الأدبي وجوداً موضوعيً مستقلً عن الوعي، وإن قيمته الجمالية الكائنة فيه ليست نسبية، وإنما هي موضوعية محددة، يمكن الكشف عنها والتحدث عن خصائصها ومكوناتها، ويرتكز هذا التصور على مقولات جمالية معينة ترى « أنَّ للجمال وجوداً موضوعياً، ولهذا اتفق تذوقه والاستمتاع به لدى جميع الناس في كل زمان ومكان، فالشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الإعجاب بجماله ... فالجمال ... صفةٌ حالةٌ في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه ولو لم يوجد عقل يقوم بإدراكها»^(١)

ويقول أيضاً: "وإن جزءاً من هذه الحقيقة ينطوي على هذا السحر الذي يبهر الإنسان، ويجعل الأدب ضرورياً، ومما يثير الانتباه أنَّ ثمة دراسات تؤكد أن الفن ومنه الأدب كان في نشأته ضرباً من السحر، وكان أداة من أجل السيطرة على نزوعات العالم الفعلي"^(٢)

(١) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٣

(٢) أرنست فيشر، المرجع السابق، ص ١٥

(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٢٥٤

(٤) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٧٤

(٥) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص ٣٢٣

ويرى الباحث أن الوظيفة الجمالية للشعر تتحقق من خلال عدة أمور، ومنها قدرة الصورة على التشخيص، والذي يعني "منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك" (٣)

فالشاعر المصور هو القادر على تشخيص الجمادات وبت الروح فيها، "فالصورة تعمق المحسوسات وتبعث الحياة في الجمادات وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع، وجوامد ما تقع تحت الحس في الطبيعة فتعانق هذه الظواهر كلها بعضها مع بعض، وتتآلف في تعاطف وتجاوب فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة" (٤)

بل إن أحد النقاد ليعتبر الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية هي الوظيفة العليا التي لا تدانيها وظيفة "ومما لا شك فيه أن أرقى أدوار الصورة الفنية وأعظم وظائفها هو الدور الجمالي والوظيفة الجمالية، ففيها غاية الإمتاع، وفيها أداء رسالة الأدب، وفيها تحقيق هدف الشعر الأسمى، وهدف الشاعر من فنه. إن كل أساليب الصور، وكل طرق الخيال، واختلاف الأبنية وتعدد الأنماط يهدف دائماً إلى تحقيق الجمال والشعور باللذة، وهذا ما يفرق الشعر على غيره من فنون القول الأخرى التي تخطب ود العقل، وتداول الفكر، وتخطب المنطق، وأن ما يميز الشعر الفني عن غيره هو فنية التصوير، وإمكانية تحقيق الأثر الجمالي" (٥)

يقول الشاعر:

فَقَدْ غَادَرْتَ رُعْبَهُمْ طَلِيقًا	وَإِنْ غَادَرْتَ صَبْرَهُمْ أَسِيرًا
فَكَيْفَ بِهِمْ إِذَا سَلَكَوا طَرِيقًا؟!	تُزَاحِمُهُمْ إِذَا سَلَكَوا فُضَاءً
لَأُضْحِي عَنْ تَنَاوُلِهِ مَعُوقًا	وَإِنَّكَ لَوْ مَنَعْتَ الدَّهْرَ شَيْئًا
وَمَعْنَاهُ بَغِيرِكَ لَنْ يَلِيقًا	أَرَى اسْمَ الْمَلِكِ مُشْتَرَكًا مُشَاعًا
إِذَا مَا أَزْدَادُ صَدْرِ الدَّهْرِ ضَيْقًا	فِيَا ذَا الصَّدْرِ يَزْدَادُ اتِّسَاعًا
مَتَى بَخَلُوا بِهَا، بَخَلُوا عُقُوقًا	وَقَتَّكَ مِنَ الرَّدَى أَرْوَاحُ قَوْمٍ
لَمَا كَانَ الزَّمَانُ لَهُ مُطِيقًا (١)	فَلَوْ مُنَى الزَّمَانُ بِمَا تُعَانِي

(١) الديوان، ص ٤٠١

فابن حيوس - في معرض مدحه لناصر الدولة أبي محمد الحسن بن حمدان - يبين شجاعة ذلك الممدوح، وأثر تلك الشجاعة على أعدائه، فإنه أسر الصبر، وغادر الرعب طليقاً، وقد سدّ أمامهم الفضاء، فأنى لهم أن يهربوا؟! ومن طلاقة قدرة الممدوح أنه لو منع الدهر شيئاً لما استطاع الدهر لهذا الأمر استنقاذاً، وإذا كان كثير من الناس يُلقبون بلقب الملك، فليس حقيقاً به إلا أنت، والأمير ذو حلم إذا صدر الزمان كان ضيقاً، وقد تحمل هذا الممدوح الكثير مما لو تحمله الزمن لما استطاع ولما أطاق .

والشاعر - مدفوعاً بعاطفة الإعجاب بصفات ممدوحه - يتخذ من التشخيص وسيلة إلى عرض صورته، فقد شخّص الشاعرُ الصبرَ أسيراً على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك شخصه طليقاً، وابن حيوس مغرم بالمقابلات، ثم يأتي الأسلوب الإنشائي بالاستفهام (فكيف بهم إذا سلخوا مضيقاً؟) ليفيد التعجب والسخرية، ثم يشخص الشاعر الدهر إنساناً يحرمه ناصر الدولة (ولو منعت الدهر شيئاً)، ثم يواصل الصورة التشخيصية التي تصور الزمان إنساناً (معوقاً) ليبين عجز الزمن عن أن يسترد شيئاً سلبه الممدوح .

ويستمر الشاعر في بيان صورته المادحة التي تعتمد على التشخيص فيصور الزمان إنساناً يضيق صدره، بينما صدر الممدوح متسع، ويشخص الزمان إنساناً لا يطيق تحمل ما يتحمله ناصر الدولة .

وهكذا رأينا الصورة السابقة معتمدة على التشخيص، "وتلك هي الأضواء في بؤرة واحدة تتركز في موقع معين هذا الموقع يتحدد في أغنى أنواع الخيال في التصوير الأدبي الذي يبعث فيه الحيوية والحركة والدقة والتناسق"^(١)

ولقد كان العقاد يرى "أن التشخيص أقوى ألوان الخيال في الصورة فهو يزيد لها حيوية وخلوداً، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلالاً وروعة في آيات الفن الرفيع فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر"^(٢)

ويقول ابن حيوس مادحاً قائد الجيوش أنوشتكين الدزيري:

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢١٥
(٢) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٤م، ص ٣٠٦
(٣) الديوان، ص ٤٤٩

ليست تقضى من زمانك لحظة
بك أنجز الدهر المطول عداته
ما زلت تلبسه محاسن جمه
حتى تزيدك رفعة وجلالا
من بعد ما كان المطال مطالاً
حتى مشى من تيهه مختالاً (٣)

فكل لحظت تمر على الممدوح تزيده رفعة وعظمة، والدهر الذي يماطل في تحقيق وعوده قد نفذ ما وعد القائد المظفر به، وقد مشى الزمان بتيه ويفتخر من المحاسن التي ألبسها إياه القائد .

وإذا رحنا نتأمل الصورة السابقة وجدنا الشاعر يتخذ التشخيص مطية له، فالدهر - مع القائد - إنسان وفيّ يُنجز ما وعد به، وهي استعارة مكنية وسر جمالها التشخيص، وقد شخّصه الشاعر أيضاً في صورة إنسان يكسوه القائد الفضل، وقد تشخص - أيضاً - في صورة من يمشي تياهاً معجباً .

وقد يكون من وظائف الصورة التجسيم، وهو تحويل المعنويات إلى محسوسات، ولا شك أن ذلك يجعل الصورة أكثر وضوحاً، وبالتالي أكثر تأثيراً في نفس المتلقي .
والتجسيم "هو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس، وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة وأحكام مسورة، وتحول التجريد المطلق إلى صورة منظورة وعوالم مرئية" (١)

يقول ابن حيوس:

هل للأماني عن جنابك مدفع
ركبوا بنيات الطريق فضل سا
ورعيت حق القاصدين وما رعوا
وعزائم مثل السيوف وطالما
أم هل لها من دون بابك مشرع
لؤها، ومنهجك الطريق المهيع
ووعيت قول المادحين ولم يعوا
قطعت غداة الروع ما لا يقطع (٢)

فمن خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرדاسي يبين الشاعر أن ممدوحه مهوى ومأوى الأماني، وليس لها مُبتعد عنه لأنه محققها ومنيلها من يتطلع إليها،

(١) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢١٧

(٢) الديوان، ص ٣١٧

وكعادته يعقد ابن حيوس مقارنة بين ممدوحه وغيره من الملوك، فإنهم يمتطون الطرق الصغيرة التي تنتشعب بهم وتبعدهم عن جادة الصواب، وأما تاج الملوك فمنهجه الطريق (المهيع) البين الواضح الذي لا يحيد عن الحق، وقد رعى حقوق من قصده طالبين نواله، وغيره لم يراع، وفهم أقوال المادحين له، وغيره لم يع، فله عزيمة ماضية كالسيف تقطع ما لا يُقطع.

يبتدئ الشاعر صورته السابقة باستفهام غرضه النفي، فليس للأماني مدفع عن باب تاج الملوك، وليس لها طريق غير بابه، وكذلك نلمح (التصريح) في بداية القصيدة وكان التزامه دأب الشاعر ليعطي نغمه الموسيقي في بداية القصيدة كأنها دفعة لاستكمال القراءة.

ثم يواصل الشاعر عرض صورته المادحة فيجسم الأماني مطية تُركب (ركبوا بُنيات الطريق)، وهي استعارة مكنية صور الأماني بمطية تُركب، وسر جمالها التجسيم، وتوحي بضلال مساعيهم لأنهم تنكبوا جادة الطريق، والبيت فيه مقابلة بين الشطرين توحي بطول همّة الممدوح إذا قصر غيره من الملوك، ثم نجد صورة الطباق بالسلب في (رعى وما رعوا - وعيت وما وعوا)، ثم يصور الشاعر قوة عزيمة تاج الملوك على أنها مثل (السيوف)، وهي صورة تشبيهية، وسر جمالها التجسيم، وتبرز مضاء عزمته وحدتها، وقدرتها على الفصل والقطع إذا ما عجز غيره.

وهكذا تتضح أمامنا جماليات الصورة، "فالجمال لغة لا يفهمها إلا أصحاب النفوس الجميلة أصلاً، وأرباب العواطف السامية والمشاعر الراقية والأحاسيس الصادقة، إن الجمال لغة تترجم الحقائق الحسية الماثلة المدركة بالحواس إلى صور ذهنية على صفحات العقول، وتختزن في الذاكرة فتنبعث بالارتياح، وشعوراً بالأمن الوجداني، والارتقاء العاطفي، فتنفس النفوس سمومها خارج إطارها، وتلقي بعبء الحياة وتقلبها خلف ظهورها، وتسد آذانها عن منكرات الأصوات، وتغلق عيونها عن أقبح المرئيات ليحل محل هذا كله صور تنتشج بوشاح السحر الأخاذ، وتتعطر بعطر الفتنة الخلابة"^(١)

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص ٢٥٨
(٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص ٢١٧، وما بعدها بتصرف.
(٣) الديوان، ص ٣١٨

ويرى أحد النقاد أن التجسيم يأتي على عدة أشكال، ومنها: "

أ - تجسيم معنى عام من المعاني تجسيمياً حسيّاً تدركه الحواس لتكون أعون على فهمه وتوضيحه .

ب - التجسيم لحالة معينة من الأعراض الخارجة التي تصيب الأحياء ومظاهر الطبيعة .

ج - تجسيم حالة نفسية، أو صراع داخلي، أو عاطفة اتخذت لوناً معيناً مما لا يقدر على توضيحه إلا التجسيم .

د - توضيح المحسوس المجسم بمحس آخر يزيده وضوحاً، ويعين على جلائه ليتعاون الجانبان معاً في تعميق الصورة، وتعدد الجوانب والخواطر فيها" (٢)

يقول ابن حيوس:

فأفخر فإنك واحد من معشرٍ	بهم تُذادُ النائباتُ وتُدفعُ
فرعوا هضاب العزِّ، وهي منيعةٌ	فرَعُوا رياضِ الفخرِ وهو ممنَعٌ
قومٌ إذا راموا ممالكَ غيرهم	حصدوا ببيضِ الهندِ ما لم يزرعوا (٣)

فالشاعر يواصل صورته المادحة لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرداسي، يوضح أن من حقه الفخر ويعلل ذلك بأنه من أولاد الملوك الذين يبعدون الشرور والمصائب عن الناس، وقد علوا فوق هضاب العز المنيعة، فأثبت لك لهم حدائق الفخر التي رعوها، فهم إذا أرادوا احتلال بلاد أعدائهم حصدوا رعوس أعدائهم .

وعندما ننعم النظر في الصورة السابقة نجد ابن حيوس، وقد أعجب بصفات الممدوح، ليطلب منه أن يفخر، ويعلل هذا الطلب، ثم نراه يجسم (النائبات) ويعرضها في صورة محسوسة، ولتكن صورة الإبل التي تزداد وتبعد، وعن طريق التشبيه البليغ من المضاف إليه والمضاف (هضاب العز) يتجسم العز في صورة مادية، وكذلك قوله (رياض الفخر) حيث صور الفخر بحديقة غناء، وسر جماله التجسيم، ويوحى بعلو شأن الممدوح .

وقد تتحقق الوظيفة الجمالية للصورة من خلال رغبة الشاعر في المبالغة، فالشعر قائم منذ نشأته عليها، وليس هناك شعر ما لم تكن هناك مبالغة، وهي كما يراها أحد النقاد "تعد

وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه عندما يُراد بها تمثيل المعنى، أو التأكيد على بعض عناصره الهامة"^(١)

وشاعرنا ابن حيوس بما أنه شاعر محترف مادح فلقد كانت المبالغة ديدنه وسمته التي لا تفارقه، وذلك من مثل قوله:

قَدَتِ الْجَاحِفَلْ لَمْ يَقْدُ مَعْشَارَهَا كَسَرَى الْمَلُوكِ وَلَا رَأَهَا تُبْعُ
لَوْ أَبْصَرْتَ فَهْرٌ فَرِيْقًا مِنْهُمْ مَا قِيلَ لِلْفَهْرِيِّ أَنْتَ مُجْمَعُ
وَعَصَائِبًا مَلَأُوا الْفُرَاتَ سَفَائِنًا لَمَّا نَبَا بِهِمُ الْفَضَاءُ الْأَوْسَعُ
فِي حَيْثُ لَا تَسْعُ الْفِيَا فِي جَمْعِهِمْ إِلَّا كَمَا يَسْعُ الْإِنَاءُ الْمُتْرَعُ
طُوفَانٌ عَزِمَ لَا يَشُقُّ عِبَابَهُ فَلُكَّ وَلَا الْجُودِيُّ مِنْهُ يَمْنَعُ^(٢)

فالشاعر يغرق في المبالغة من خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح، فيبين أنه قاد الجاحفل من الجيوش التي لم يقدر (كسرى) معشارها، ولا رآها أو سمع عنها (تبع)، ولقد كانت (فهر) تلقب (قصي بن كلاب) بـ "المجمع" لأنه جمع قريشاً بمكة من أقطارها، لكنهم لو رأوك لما أصبح مستحقاً لهذا اللقب، ولما ضاق الفضاء (الأوسع) عن جيوش ممدوحه، فإنه ملأ نهر الفرات بالسفن، وهذا لأن الصحراوات الشاسعة لم تعد تسعهم، وأنى ذلك وعزم تاج الملوك لا تشق عبابه السفن، ولا يمنعه جبل الجودي .

على أن بعض النقاد يرى أن المبالغة في الصورة تعقدها "لما فيها من زيف، وإرادة المستحيل، والبعد عن الحقيقة الشعرية، وهي الصدق الفني فيه، فهي تكشف عن الكذب في النفس، لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت في صورة إلا أخذت بجمالها وتعطلت عنه"^(١)

ويسارع الناقد نفسه إلى تجلية الأمر بالنسبة للمبالغات الشعرية، فيبين أن مقصوده منها أن "يبتعد الشاعر عن الكذب لا أن يبتعد عن الخيال، وأن يكون صادقاً مع نفسه في صورتها الشعرية من غير تجشم للمبالغات"^(٢)

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤١٦

(٢) الديوان، ص ٣١٩

(١) عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ١٢٢

(٢) العقاد، المرجع السابق، ص ١٢٢

(٣) الديوان، ص ٣٧٣

وإذا كان ابن حيوس قد أغرق في المبالغة في صورته السابقة إلا أنه لم يبلغ عشر ما بلغه ابن هانئ الأندلسي (ت ٣٦٢هـ) الذي كان أحد شعراء الشيعة أيضاً، ولعلنا لا ننسى قوله:

ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنت الواحدُ القهارُ
فكأنما أنت النبي محمدُ وكأنما أنصارك الأنصارُ

ولكن ابن حيوس - على كثرة مبالغاته - لم يصل إلى هذه الدرجة التي تتدرج تحت ما أشار إليه العقاد من المبالغة التي تفسد المعنى •

يقول ابن حيوس مادحاً أنوشتكين الذبيري:

فجاوزت أقصى عمر نوحٍ موعِوضاً عن العام من أعوام مدته ألفاً
حياة بني الدنيا حياتك سالماً فلا بُدَّ للإسلام من قوةٍ ضعفاً (٣)

فعندما يمدح الشاعر أمير الجيوش، ويهنئه بالشفاء، فإنه يدعو له أن يعمر مثلما عمّر نوح - عليه السلام -، ولا يكتفي بذلك، بل يدعو أن يُعوض عن العام الواحد من أعوام نوح ألف عام، فكم سيعيش؟! ولا شك أن المبالغة هي التي قامت عليها الصورة، الباحث يوافق العقاد فيما ذهب إليه من التفريق بين الخيال والمبالغة المقبولة، وبين الإغراق في المبالغة، وهذا ما يؤكدُه أحد الباحثين بقوله: "الفن - أساساً - قائم على المبالغة، والشعر - باعتباره فناً - يقوم على المبالغة أيضاً، ولذا اعتُبر الخيال من أهم مقومات الصورة، بل أهمها؛ لأن الشاعر عن طريق الخيال يبالغ في رسم صورته، فيحمل المتلقي ليطوف به عليا سماواته بعيداً عن الواقع الأليم" (١)

ويقول الشاعر في نفس القصيدة:

فلو لم تكن فينا لمُتنا مخافةً ولو عدمتكَ الأرض لم تأمن الخسفا
ألست ترى النبات الذي أطلع الحيا إذا ما جفا صورُ الحيا تُزبهُ جفاً

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٢٥٢

(٢) الديوان، ص ٣٧٤

(٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بجامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م، ص ٩٨

(٤) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٤٠

أراد يرينا الله جاهك عنده ومن منك أولى بالمحبة والزلفا (٢)

وهكذا رأينا الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية تتحقق من خلال التشخيص والتجسيم، فتظهر الصورة في أحسن صورة لأنهما من أهم الوسائل في تشكيل الصورة، فالشاعر، "يشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره" (٣)

وقد تتحقق الوظيفة الجمالية عندما نعلم أن للصورة متعة فنية في ذاتها، فالشعر فن، ولا بد أن تتوافر عناصر الإمتاع في الفنون، وهنا " لا يهدف الشاعر إلى نفع مباشر، ولا يقصد توجيه سلوك المتلقي ومواقفه بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر" (٤)

يقول ابن حيوس:

وَتَدْبُ أَوْقَاتِنَا بِاللَّبِّبِ	خَلِيلِي عَوْجًا نُحَيِّ الدِّيَارِ
رَسُومَ الدِّيَارِ وَإِنْ لَمْ تُجِبْ	وَنَسْأَلُ عَمَّنْ طَوَاهِ الرِّسْمِ
لَسَلْمَى وَأَدْمَعُهَا تَنْسُكِبُ	وَلَمْ أَنْسَ قَوْلَ ابْنَةِ المَالِكِيِّ
سَلَا حِينَ بَلَّغْتِهِ مَا طَلِبُ	أَيَا أُخْتِ مَا بَالُ ذَا الأَعْصَرِيِّ
مَتَى صَارَ يَزْهَدُ فِيمَنْ رَغِبُ	عَهْدَنَاهُ يَرِغِبُ فِي الزَّاهِدِينَ
عَذِيرِي مِنَ العَاشِقِ المَجْتَنِبِ	تَجَنَّبْتَنِي وَهُوَ يَشْكُو الهَوَى
وَنِبْهَنِي القَمْرُ المَرْتَقِبِ	وَكَمْ لَيْلَةً نَامَ عَنِّي الرَّقِيبُ
وَمَاءِ الرُّضَابِ وَمَاءِ العِنَبِ (١)	جَمَعْتُ بَهَا بَيْنَ مَاءِ السَّحَابِ

وهي مجرد صورة غزلية تقليدية يحاول الشاعر فيها أن يجاري الفحول كابن أبي ربيعة، فيعرض صورته الغزلية مقدمةً لقصيدة مادحة، وليس للشاعر من هدف في الصورة السابقة

(١) الديوان، ص ٦٥، ٦٦

(٢) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩٢

(٣) الديوان، ص ٥٣٨

إلا المتعة الفنية في ذاتها، " وهي لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه، وهي لا تهدف إلى منفعة" (٢)

ومن مثلها قول الشاعر:

يا للرجالٍ لنظرةٍ سفكتَ دماً
وأرى السهامَ تَوُمُّ من يُرمى بها
ولقد وقفتُ بدارِ زينبَ موهناً
مُسْتخبراً عنها فلم أرَ معلماً
أبكي ويمنغني تناسي ما مضى
فعدلتُ قلبي إذ أطاعَ غرامه
ولحادثٍ لم ألقه مُستأنماً
فعلامَ سهمُ اللحظِ يُصمي من رما
والوجدُ يأبى أن أقولَ فأفها
منها بأخبارِ الأحبةِ معلماً
ما يمنع الأطلالَ أن تتكلما
وعصي التسليَ بعدها وألوما (٣)

وهكذا لا نجد للصورة نفعاً مباشراً، وليس فيها سوى المتعة الفنية في ذاتها، "فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة" (١)

ويقول آخر: "إن الجمال إدراك أو فعلٌ يوقظ فينا الحياة في صورها الثلاث معاً: الحساسة والعقل والإدارة" (٢)

وسوف يستعرض الباحث بعضاً من الصور التي تظهر من خلالها الوظيفة الجمالية في شعر ابن حيوس:

ويلجأ الشاعر إلي المبالغة في وصف ممدوحه بصفات، يغلب عليها التعميم، كقوله:
وما الدهر إلا طوعُ أمرِكِ راغماً
إذا عاد عن سوءٍ فأنت نهيتَه
وما جادتِ الخضراءُ إلا تغيّمت
حللتِ وإن سيئتِ عداكِ محلّةً
جنى أبوساً أو بث في الخلق أنعما
وإن جاء إحساناً فمَنك تعلمنا
فأله نوءٌ لا يغيم إذا هما
يعود حسيراً من إلي سومها سما

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ص ٢٧
(٢) جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٥م، ص ٨٥

لئن كان أدناها عسيراً على الورى فمأزال أقصاها إليك مُسأماً^(٣)

فهو يعلي من شأن ممدوحه، حتى أن الدهر يأتُر بأمره بإساعته للناس أو بأنعمه عليهم، والبيت الثاني شرح للبيت الأول، ثم يقول في ممدوحه إن الأرض إذا سقيت بالمطر سبقها غيم ولكن مطره لا يسبقه شيء فهو الأفضل، ومكانة ممدوحه لا يدانيها مكانة، ولا أحد يستطيع أن يسمو إليها أو يضاهيها وإن علا، ويؤكد هذا المعنى في البيت الرابع بمعنى آخر يقول من خلاله إن كانت هذه المكانة العالية أدناها عسير على الناس فما بالك بأقصاها.

وإذا تأملنا الصورة السابقة نجد أن عناصر الجمال فيها تعددت، ومن ذلك استخدام أسلوب القصر (وما الدهر إلا طوع ٠٠) ووسيلته النفي بـ (ما) والاستثناء بـ (إلا) للتوكيد والتخصيص، ثم يأتي الحال (راغماً) ليؤكد أيضاً عظمة قدرة هذا الممدوح الذي (يرغم) الدهر، ثم يواصل استخدام المؤكدات، فيستعمل أداة الشرط (إذا) التي تفيد التحقق والتوكيد ٠ وإذا انتقلنا إلى الصور البيانية فإنه يستخدم الكناية بكثرة، وكذلك يشخص الزمان إنساناً يطيع الممدوح، بل يشخصه ذليلاً يأتُر بأمر الممدوح، وينتهي بنواهيته ٠ وكذلك مما يلفت النظر في هذه الصورة المدحية الاعتماد على المقابلات، فابن حيوس يقابل بين ممدوحه وبين الزمن، وبينه وبين الغيث، وبينه وبين غيره من الملوك ليثبت التفوق لممدوحه، ومنها (جنى أبوساً × بث أنعما)، (عاد عن سوء × جاء إحساناً)، (تغيمت × لا يغيم)، (أدناها عسيراً على الورى × أقصاها إليك مسلماً) ٠

وأيضاً قوله:

وعزيمةٌ مُذْ أَلَمَّتْ بِالشَّامِ بَنَتْ	دونَ الخِلافةِ سوراً ليس ينهدمُ
ورُبَّ جيشٍ إذا سالَ الفِضاءُ بهِ	رأيتَ فيه جبالَ الأرضِ تصطمُ
بحرٌ فإنَّ عسلتَ فيه الرماحُ أرتُ	أمواجَ بحرِ المنايا كيف تلتطمُ
لخيلِ فرسانِهِ من طعنٍ ما لقيتُ	براقعٌ ولهم من نقعها لُثمٌ ^(٢)

(٣) الديوان، ص ٦٠٤.

(٢) الديوان، ٦٢٨.

فمنذ نزول ممدوحه الشام حافظ على الخلافة ببنائه سوراً قوياً من عزمه وقوته يحفظ للخلافة هيبتها وعزتها فبقوة الشام قوة للخلافة التي مقرها مصر، وأيضاً المبالغة في كثرة جيشه حتى أنه لا يسعه مكان، كأنه بحرٌ ورماحه كأنها موج البحر .

فقوة الصورة نابعة من مبالغته وجمالها نابع من قوة تصويره، فمدائح ابن حيوس غير وحشية كالمدايح القديمة إنما فيها من الجودة تلك البساطة وتلك الصنعة اللفظية التي يزين بها جماليات شعره بألوان زاهية براقه يوشي بها شعره فكثيراً ما كان يحشدها كمثل قوله:
وأين منك حياً يحيا التراب به أني وأنت حياً يحيا به النسّم^(١)

وذلك ما يدل على أنه كان يغوص للمعني على عادة أبي تمام وكذلك حشده للألفاظ المتجانسة مما يؤكد ولعه بالجناس، ومثل ذلك قوله:

ورب جمالٍ ففتنتني في افتتانه فلا زلت مفتوناً ولا زال مفتناً^(٢)

والشاعر ينوع في صورة وفي شكلها وإطارها العام ومضامينها، فيقول:

من خص بالشرف الذي ظنت به زهر الكواكب أنها جيرانه
ممنوعة أحواله متبوعة أقواله متتابع إحسانه^(٣)

فقد جاءت المعاني الجديدة كثيرة، وفيها من الجمال الكثير واستطاع الشاعر من خلالها رسم صورة فنية حفل بها ديوانه وجوانب الصنعة فيها واضحة، وهو يبدع في اشتقاق الصور كقوله:

لا تخش عدوى من بحت ذماره من مات قلباً لم تعش أضغانه
دعه لأحداث الزمان درية أتراه يكرم من هواك هوانه^(٤)

(١) الديوان، ص ٦٣٠.

(٢) الديوان، ص ٦٣٤.

(٣) الديوان، ص ٦٤٩.

(٤) الديوان، ص ٦٥٠.

فيقول لممدوحه لا تخف من كان عدوك وأخذت دياره، فقد مات قلبه وماتت أضغانه،
اتركه للزمان فسوف تتوارى تلك الأضغان وتختفي فالزمن كفيل بها، فالألفاظ والصور معبرة
عن تجربة عميقة عاشها وتمثلها فأجاد تصويرها •

وكذلك قوله:

فالمجد لو أنه شخص يرى ويرى إذا كنت له روحاً وجثماناً
أتيته من طريق قط ما طرقت أكان عنها جميع الناس عمياناً^(١)

فبعد أن أكثر من تحكم ممدوحيه في الدهر يبدع معنى جديد لو أن هذا الدهر ينظر
إليه أي هو إنسان لكنك أنت روحه وأنت جثمانه، وهذا إبداع مع جمال تصوير، ثم يستدرك
ويقول لممدوحه إنك علوت المجد من طريق قبل لم تطرق وينهي تلك الحقيقة باستفهام
تهكمي هل كل الناس عموا عن تلك الطريق، وذلك لتأكيد معني دقيق أن ما وصلت إليه لم
يصل إليه كل من سبقك.

وما زلنا نواصل الرحلة مع الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، وسوف
نتلمسها من خلال استخدامه الألوان بدلالاتها المختلفة، فاللون "قد يثير لدى الشاعر طائفة
من الذكريات مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من
اللون الذي قد يستمد من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية، وبذلك يتجاوز
الشاعر الواقع المتمثل في الطبيعة إلى نوع من التجريد في رؤيته الشعرية"^(١)

وأول ما نلتقي به اللون الأبيض، يقول الشاعر:

ليالينا بظُلِّ غلاك بيضٌ وكانت قبلك الأيام جونا^(٢)

وقد يمزج بين لونين متناقضين لإبراز صورته بالتضاد:

تُرْجِي عَوَاصِفُهُ سَحَابَ اللَّمْنَى بِيضاً وَسُحْباً لِلْمَنَايَا سَوْدَا^(٣)

(١) الديوان، ص ٦٥٧.

(١) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، ص ٢٧

(٢) الديوان، ص ٦٦٥

(٣) الديوان، ص ١٦٦

(٤) الديوان، ص ٢٦٤

(٥) الديوان، ص ٦٩

فالشاعر يستخدم لونين متقابلين في البيتين السابقين ليعبر عن فكرته، فلقد كانت أيامهم (جوناً) أي سوداء، قبل أن يروا الممدوح، فلما رأوه ابيضت أيامهم، وذلك ليبرز فضل الممدوح عليهم، وهو كذلك أمن وحياة لمن يحبهم، وهلاك لمن يعاديهم.

ويستخدم اللون الأحمر:

مَنْ أَصْدَرَ الرِّيَّاتِ حُمْرًا مِثْلَمَا أَصْدَرْتَهَا غِبَّ الْخُرُوبِ تَصَدَّرًا (٤)

ويقول أيضاً:

وَقَدْ بَيَّضَ النَّقْعُ حُمْرَ الْجِيَادِ وَقَدْ حَمَّرَ الطَّعْنُ بَيْضَ الْعَدَبِ (٥)

واللون الأحمر "أول لون عرفه الإنسان بالمعنى العلمي لكلمة اللون ٠٠ ويرى بعض علماء النفس - بعد تجاربهم على الألوان - أن اللون الأحمر يثير روح الهجوم والغزو والثأر، ويخلق نوعاً من التوتر العضلي" (١)

فالشاعر - المغرم دائماً بالمقابلة - يستخدم التضاد بين الأبيض والأحمر، فالرييات احمرت من دماء العدو، وكانت من قبل بيضاء، وكأنه يستلهم البيت المشهور في معلقة عمرو بن كلثوم:

بَأْنَا نورد الرِّيَّاتِ بِيضًا ونصدرهن حمراً قد روينَا

وقد يستخدم اللون الأخضر:

وَنَبْتُ الوِهَادِ كَانَ قَبْلَكَ ذَاوِيًا فَلَمَّا أَتَيْتَ إِخْضَرَ مَا تُثْبِتُ الرِّيَا (٢)

وكقوله:

وَلَا زَالَتِ الْأَعْيَادُ تَقْدَمُ هَكَذَا وَمُلْكُكَ مَحْرُوسٌ وَمَغْنَاكَ أَخْضَرُ (٣)

(١) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، جروس برس، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص ٥٧

(٢) الديوان، ص ١٠٦

(٣) الديوان، ص ٢٧٥

(٤) إبراهيم محمد علي، المرجع السابق، ص ٢١٢

(٥) الديوان، ص ٥٩٩

(٦) الديوان، ص ١٢٤

ولا يخرج ابن حيوس في استخدامه للون الأخضر عما هو مشهور عنه، "فإن له خواصه المهدئة للجهاز العصبي، فهو لون الربيع والتجدد والأمل، ويرتبط - وخصوصاً الناضر منه - بالنماء، ويرمز للحياة والوفرة والخير"^(٤)

وقد يستخدم الشاعر اللون الأصفر:

بِمَعصُورَةٍ وَالذَّهْرُ مَا إِصْفَرَ عَوْدُهُ فَيُلَوِّي وَمَا أَلْوَى بِعَادٍ وَجُرْهُمَا^(٥)

ويقول ابن حيوس:

قَدْ هَدَّبْتَهُمْ لَكَ الْخُطُوبُ وَلَوْ لَا النَّازُ مَا كَانَ يَخْلُصُ الذَّهَبُ^(٦)

واللون الأصفر من الألوان الأساسية، وهو "من الألوان الساخنة، ويمثل قمة التوهج والإشراق، ويُعدُّ أكثر الألوان إضاءة ونورانية؛ فهو لون الشمس"^(١)

على أننا يجب أن نذكر أن استخدام الألوان عند الشاعر لم يتعد المألوف، ولم يتخذه - كما في الشعر الحديث - رمزاً يتكئ عليه، ويريد من خلاله أن يوصل رسالة محددة.

وإذا كان "التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، والشاعر المصور - حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، وفي الإدراك الاستعاري خاصة، تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحديداً تابعاً لطبيعته. وبعد، فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء"^(٢)

فالناقد السابق يبين أن الصورة الجميلة تتعاون في رسمها كافة حواس الإنسان؛ لتثير فينا المعاني الأخلاقية المختلفة، وكذلك المعاني الفكرية، إلا أن الباحث يتحفظ على عبارة (فوق المنطق)؛ لأن الشاعر مهما أغرب في خياله، فلا بد أن يكون منطقياً، ولا بد من الجزم الثابت بدور العقل في صياغة الصورة، ثم كيف يتذوق المتلقي ما هو فوق المنطق؟ بل كيف يكون لما هو فوق المنطق منهج؟

(١) إبراهيم محمد علي، المرجع السابق، ص ٩٥

(٢) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٦٢

(٣) وحيد صبحي كَبَّابَه، الصُّورَةُ الفَنِّيَّةُ فِي شِعْرِ الطَّنَائِينِ بَيْنَ الانْفِعَالِ وَالْحَسَنِ، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص ١٠٢

وإذا كانت الحواس الخمس تتعاون في رسم الصورة، فسوف يلتمس الباحث الوظيفة الجمالية للصورة من خلال تعامل ابن حيوس مع الحواس •

وأول هذه الحواس - عند ابن حيوس-، وأكثرها شيوعاً - بعد الصورة البصرية - هي حاسة "الشم"، وإن كان النقاد يضعونها "في الدرجة الثالثة من سلم الحواس بعد البصرية والسمعية، وذلك من حيث المقدرة على الانفعال عن بعد. والشم يتفق مع السمع في إمكانية الانفعال بالموضوع في غيبة الجسم الفاعل"^(٣)

يقول ابن حيوس:

يا مَنْ إذا نشرَ الأنامُ حديثَهُ ملأ الدُّنَا عَرْفاً يفوقُ العنبرا
إن فاحَ في أقصى البلادِ فبعد أن أضحي الشامُ بعرفه مُتَعَطِّرا
حتى لَخِنا دوحَهُ وترابَهُ غوداً قمارياً ومِسْكاً أذفرا^(١)

فمن خلال امتداحه لأمير الجيوش الذري، يوضح الشاعر - من خلال الصورة الشمية - أن حديث الممدوح عندما ينتشر بين المتحدثين، فكأنما انتشر بينهم العرف الطيب الذي يفوق على العنبر طيباً، وهي رائحة نفاذة لدرجة أنها ملأت الشام ووصلت أقصى البلاد، وهذا جعل الشاعر يتخيل أن مصدر تلك الرائحة الزكية عوداً من أعواد مدينة (قمار) بالهند التي اشتهرت بصنع الروائح الطيبة، أم أنه مسك فاح فعطر الدنيا •

ويبين أحد علماء النفس طبيعة الصورة الشمية بقوله: "الصورة الشمية مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعالها وإن كان جسمها غائباً، أو محجوباً؛ لهذا السبب أمكننا اعتبار الشم من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات، وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقيّ نفسي، يقوى ويزداد تحديداً ويتسع مدى بفضل البصر والسمع، ومن هنا كانت الدلالة

(١) الديوان، ص ٢٦٤

(٢) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة ١٩٧٨م، ص ٦٤

(٣) الديوان، ص ٢٧٦

النفسية لحاسة الشم تكمن في أنه من ثناياها "تنبثق تباشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والروية"^(٢)

ومن الصور الشمية قول ابن حيوس:

وطبقت الآفاق أخبارك التي إذا نُشِرت في بلدةٍ كسد العطر
فهل وليت ريح ابن داود حملها فغدوتها شهرٌ ورَوحتُها شهرٌ^(٣)

فشهرة الوزير (اليازوري) طبقت الآفاق، فله سيرة عطرة إذا انتشرت في بلدة، فإن أهلها يُعرضون عن شراء العطور اكتفاء بطبيها، وقد عمت شهرته الآفاق لدرجة جعلت الشاعر يتساءل هل أمر سليمان بن داود الريح التي كانت من جنوده فنشرتها في الآفاق، ففوق الكنايات الرائعة في الصورة جاء الاقتباس من القرآن الكريم من قوله تعالى: "وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوها شَهْرٌ وَرَواحُها شَهْرٌ" (سبأ: ١٢) ليحسن الأسلوب، ويؤكد المعنى دالاً على ثقافة الشاعر الدينية.

ثم تأتي الصورة البصرية التي تعد الأكثر انتشاراً بين الشعراء في كافة العصور، ويحلو لبعض النقاد أن يقسم الصورة البصرية قسمين: "

أ - الصورة النقلية: التي تعتمد على الوصف المباشر .

ب - الصورة الرؤيوية: والتي ينقلها الشاعر عن الواقع، ولكن من وجهة نظره، ومع مزجها بعاطفته"^(١)

يقول الشاعر:

أنت غيبت إذا عتري الأرض محل
فضت حتى على الثراب نوالاً
أفعيناً حفرت أم هو بحر
لم نخل قط أن في العزم سبيلاً
فمن الناس من يقول: تعالت
ودواء إذا اشتكى الدنين داء
وفككت الغناة حتى الماء
بان لما كشفت عنه الغطاء
تذهب الراسيات فيه جفاء
همّة تترك الجبال هباء

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ٢٣

(٢) الديوان، ص ٩

ومن الناس قائلٌ: ليس يُسْتَتَـ
أثرٌ سوف تنقضي حقبُ الدهـ
كر أن تُجري البحارُ النِّهَاءَ
رٍ ولم تستطع له إخفاءً (٢)

فلقد استأثر أنوشتكين الدزيري بجُلِّ مدائح الشاعر، وهو هنا يصف عين ماء حفرها أمير الجيوش الدزيري، ولم تكن صورته نقلاً جافاً (فوتوغرافياً) للواقع، ولكنه جمّع شتات الواقع المتناثر حتى خرجت هذا الصورة البصرية الجميلة.

ومن أمثلة الصورة البصرية عنده، قوله يصف داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر يقول فيها:

دارٌ بها اكتستِ البسيطةُ زينةً
ما زال مبصرها يعودُ بخاطرٍ
وترى طيورَ الجوّ في جنباتها
وسوابقاً ليست تُفارقُ أرضها
بالمصالتين صواعقاً لا تعني
رهطٌ نضوا بيضَ السيوفِ وآخرُ
بالجانب الغربي فيها نخلةٌ
وتروق عينك دوحهً من غربها
وزرافتان أُقيمتا كلتاهما
والفيلُ بقرعُ جلدِه سُواسُه
وظعائنٌ تخشى العيونَ وتتقي
والبحرُ عائمةٌ به حيثانُه
طامٍ وما يُخشى على ركابه

ويزينها منك الهمامُ الأروعُ
يشكو الكلالَ وناظرٍ لا يشبعُ
بعضُ محاقّةً وبعضُ وقّعُ
وكأنها تحت الفوارسِ تمزَعُ
واللابسين يلامقاً لا تُزع
قد جرّ قوساً ليس فيها منزعُ
ناءٍ جناها وهو أن مونغُ
فيها جنى يحميه ظلُّ مُسبعُ
رانٍ إليك بمقلّةٍ لا تهجع
من كل فُطرٍ وهو لا يتزعزعُ
نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقعُ
ومن الشّباكِ لها سمامٌ منقعُ
غرقٌ ومركبُه مقيمٌ مقلعُ (١)

(١) الديوان، ص ٣٢٢

(٢) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص ٦٢

(٣) الديوان، ص ٦٥٠

(٤) الديوان، ص ٣٧٩

ثم نأتي للحديث عن الصورة الليلية، "وتحتل المرتبة الرابعة في قائمة صور الحواس، وهي تضم أربعة إحساسات رئيسية: أولاً الإحساس بالتماسّ والضغط، ثانياً: الإحساس بالألم، ثالثاً: الإحساس بالبرودة، رابعاً: الإحساس بالسخونة"^(٢)

وكذلك يمكننا أن نعد من صورها: الإحساس بالملاسّة، والخشونة، والصلابة، والليونة، ومنها قول الشاعر:

فَلْيَطْلُبِ الرُّومُ الأَمَانَ فَقَدْ بَدَتِ لَهُمُ خُشُونَةٌ صَارِمٍ وَلَيَانَةٌ^(٣)

ومنها قوله:

وَاعْتِرَازَ يَلِينٍ فِي الزَّمَنِ اللَّيْلِ مِنْ وَيَجْفُو عَلَى الزَّمَانِ الْجَافِي
أَنْتِ نَبَهْتَ ذَا الْكَلَامِ فَلَنَا مَتَّ جُفُونِي إِنْ نَامَ لَيْلُ الْقَوَافِي
عَنْ مَعَانٍ تَكْسُو الْمُنَاقِبَ أَفْوَا فَ تَنَاءٍ أَبْقَى مِنَ الْأَفَوَافِ^(٤)

فقد استخدم الشاعر (خشونة)، و(ليانة)، و(يلين)، و(أفواف) وهي أثواب رقيقة مزركشة، ومن الصور الليلية التي فيها حرارة (النار)، وفيها رقة (قَبَلُوا) قوله:

فَكُلُّ سَيْفٍ تُزِيلُ الخَوْفَ شَفَرَتُهُ فِدَاءُ سَيْفٍ يُزِيلُ الخَوْفَ وَالْعَدَمَا
إِذَا رَأَى مَذْهَباً لِلَّهِ فِيهِ رِضَى وَدُونَهُ النَّارُ أَوْ حَدُّ الطَّبِي إِقْتَحَمَا
وَقَبَلُوا كُلَّ نَهْجٍ ظَلَّتْ تَسْلُكُهُ حَتَّى يَصِيرَ ثَرَاهُ فِي الشِّفَاهِ لَمَّا^(١)

وأما الصورة الذوقية، فنضعها في المرتبة الخامسة من قائمة الصور الحسية. يقول حامد عبد القادر: "يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشده بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، وبلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو ٤٦.٨% أي إلى أقل من المتوسط بقليل، ويقلّ عن هذا النجاح في إثارة الصور الشمية إذ يبلغ نحو ٣٩.٣%، ثم في إثارة الصور الليلية إذ يبلغ نحو ٣٥.٥%، ثم في إثارة الألم والتغيرات الباطنية، إذ يبلغ نحو ٣٠.٧%، وأخيراً في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو ١٤.٢%"^(٢)

(١) الديوان، ص ٥٨٣

(٢) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ١٧٢

(٣) الديوان، ص ٦٥٠، وسواف: الموت

(٤) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص ٦٤

يقول الشاعر:

ضَمِنْتَ سُوفَافَ مَعَانِدِيهِ سَيُوفُهُ فَاأَمَرَ عَيْشَ عُدَاتِهِ مُرَانُهُ (٣)

فسيوف الذريبي تضمن لأعدائه الموت، وهذا جعل حياتهم مَرَّةً.

ويبين أحد الباحثين طبيعة حاسة الذوق، "وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشمية، لكنّها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس. فعلى حين ينفعل الشمّ عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تتفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذاً، حاسة قائمة على التماسّ المباشر، وتتفق الحاستان من حيث إنهما قابلتان للتهذيب، وكثير من ألوان الترف يرجع إلى إرهاف هاتين الحاستين، وذلك لما يصحب تنشيطهما من الشحنات الوجدانية" (٤)

يقول الشاعر:

فَكَمْ خُضْتَ أَهْوَالاً نَتِيجَتُهَا عُلَاً وَلَاقِيَتْ أَوْصَاباً جَنَى صَابِهَا شَهْدُ (١)

وقوله

مَا زِلْتَ تَلْتَذُ طَعْمَ الْعَفْوِ مُقْتَدِرَاً حَتَّى إِبْتُغِي عِنْدَكَ الْإِحْسَانَ بِالزَّلِيلِ (٢)

ففي البيتين السابقين شجاعة ممدوحه بأنه خاض أهوالاً، ولكن نتيجتها كانت (شهد)، وكذلك أصبح المذاق عند ممدوحه لذيذاً (تلتذ)؛ لأنه ذو نفس سمحة، فهو يحب (طعم العفو)، وقد بالغ الشاعر بأن جعل الناس - من فرط سماحته - يتقربون إليه بالعصيان .

وأما عندما نتحدث عن الصورة السمعية، فلا بد أن نعرف أن "معنى القصيدة إنّما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكتيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة لبناء الأصوات" (٣)

(١) الديوان، ص ١٧٤

(٢) الديوان، ص ٤٥٢

(٣) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت،

١٩٦٣، ص ٢٢

(٤) الديوان، ص ٤٤٠

(٥) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص ٦٨

(٦) الديوان، ص ٦٦٢

يقول الشاعر:

لَمَّا اشْتَكَّتْ خَيْلُ الْوَعَى مِنْ بَعْدِهَا إِدْمَانَ رَكْضِكَ وَالْكَلامِ صَهِيلُ^(٤)

ونستوضح طبيعة السمع من أحد علماء النفس، فنجده يقول: "فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقع والتبصر، غير أنّ حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية. وهل من رموز أكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي"^(٥)

وقد يكون الصوت محبوباً كصوت الغناء، أو صوت الطيور:

يقول ابن حيوس:

يَزورُ ذَرَاكَ مِنْهُ كُلَّ يَوْمٍ غِنَاءٌ لَمْ تَدُرْ فِيهِ الْلُحُونُ^(٦)

ونحن نسمع الأنين من قوله:

وَلَا زَارَتْ عُبَادَةٌ بَعْدَ صَمْتٍ رُئِيْرًا سَوَفَ يَتْبَعُهُ أَنْيْنُ^(١)

ويوضح أحد النقاد أن "الألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيراً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه.. والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلاّ جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهزّ الأذن هزّاً أقوى"^(٢)

وبعد استعراض الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإننا نستطيع أن

نقومها فيما يأتي:

أ - يؤكد الباحث على تداخل الوظائف المختلفة للصورة الشعرية، فليس هناك فصل بينهم، وكذلك ليس هناك تفاضل إلاّ بطريقة الاستخدام كي تخدم البناء الشعري.

ب - تحققت الوظيفة الجمالية عند ابن حيوس، ويرى الباحث أنها لم تكن شاغله الأول، فشاعرٌ مَدَحٌ متكسب بشعره، وليس له مهنة أخرى غير تعاطي الشعر من الصعوبة أن يكون الجانب الجمالي اهتمامه الأول.

(١) الديوان، ص ٦٦١

(٢) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٢٣

ج - برز - من خلال صورته - قدرته على التجسيم بتحويل المعنويات إلى محسوسات،
والتشخيص بمنح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك .

د - وأما المبالغة فهي مجاله الذي صال وجال فيه؛ لأنه مادحٌ أبداً، ولأنه كذلك، ولأنه لا
ينقلب في فنون القول وأغراض الشعر، فألجأه ذلك إلى المبالغات الزائدة، أو ما يسميه
البلاغيون "الإغراق" .

هـ - وقلما يبني الشاعر صوراً يكون الهدف منها المتعة الفنية في ذاتها، وقد يلجأ إلى ذلك
أحياناً، ولكن سرعان ما يفلتُ الخيط منه عندما يقصد من ذلك بيان قيمة شعره ليطالب
الممدوح بعبء أجزل .

و - أحسن ابن حيوس استخدام الألوان بما يخدم صورته الشعرية، ولكنها لم تصل إلى درجة
الرموز، وكذلك أجاد استخدام الحواس، وبخاصة الصور المرئية، ثم الصور الشمية،
وبعدها الصور السمعية، وغيرها .

ز - ويرى الباحث أننا يحسن أن نتعامل مع الصورة الشعرية على أنها مدركٌ تتفاعل به ذات
الشاعر نفسياً ومعنوياً، فيخلقها لتتقل لنا المعنى الذي يريده، وفي الوقت نفسه لتخلق
جواً نفسياً يعبر عن شعوره، وتنجح الصورة الشعرية كلما عملت على التناغم بين
المحور المعنوي والمحور النفسي بحيث يتكامل المحوران، ليأتي دور المتلقي في
المشاركة لفهم الصورة والتفاعل معها نفسياً ومعنوياً .

الوظيفة الاجتماعية

يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له - أيضاً - باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق معه، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفته بباعث من رغبه النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها .

والشاعر - كائناً من كان - لم يكن أبداً بمعزل عن الحياة في أي عصر من العصور، والصورة عنده مرآة لمجتمعه، ومرآة لأحاسيسه ومشاعره قبل ذلك، فإذا كنا لا نشك أن الشاعر يكتب لنفسه أولاً، فإننا أيضاً لا يمكن أن نقبل أن يكتب لنفسه فقط، وإنما هو يصور نفسه من خلال التعبير عنها، وكذلك التعبير عن مجتمعه .

وإذا كانت الوظيفة الجمالية للصورة تلتقي مع دعوة أنصار "الفن للفن"، فإن الوظيفة الاجتماعية للصورة تلتقي مع أنصار الدعوة إلى "الفن للمجتمع" .

والذي يراه الباحث أن الشاعر لا يمكن أن يكون أمراً واحداً مما سبق، وهو لا بد أن يجمع بين هذين النمطين من الوظائف، بل وغيرهما، وذلك إذا أراد أن يصير شاعراً مهماً، لأن الإنسان عموماً، والشاعر - خاصة - لا يمكن أن يحيا لنفسه فحسب أو يحيا لمجتمعه على حساب نفسه .

فالشعر لا بد أن يؤدي وظيفة للمجتمع "إن الشعر كان يؤدي دوراً على المستوى الفردي والمستوى الجماعي" (1)

ويوضح أحد النقاد أن "الفن عمل اجتماعي، وأن الفنان - هو أولاً وقبل كل شيء - رجل يحترف مهنة، وجميع الفنانين ينظرون إلى الفن نظرة جدية، ولا يُعدونه مطلقاً مجرد

(1) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، ص ٤٧٧

استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أي غرض، وإنما هو عمل جدي ينطوي على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم.^(١)

والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر:

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية.

الثانية: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشاعر على أنه وظيفة اجتماعية.

وبذلك لا بد للشاعر أن يجمع بين الوظيفتين الإمتاع، والفائدة، وهذا ما يؤكد النقاد بقولهم: "ولا يمكن الحكم على وظيفة صورة بأنها جلبت الفائدة دون أن تُمتع، أو أن تؤدي وظيفتها في الإمتاع من غير أن يكون وراءها إفادة وتجسيد لتجربة، وتوضيح فكرة، فالفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط، بل يجب أن تُدمجا"^(٢)

إذن فالشاعر لا يحيا لنفسه، ولا يحيا منعزلاً، بل إن المجتمع - بكل ما فيه - يُعتبر مصدراً من أهم مصادر الصورة عند أي شاعر، وكذلك تبدو "الصلة وثيقة بين وظيفة الصورة من الناحية الاجتماعية، وحياة الشاعر وظروف مجتمعه ونظرة الشاعر الخاصة إلى كثير من المواقف والزوايا حتى كادت الصورة - في بعض الأحيان - تؤدي وظيفة الوثيقة التي تحكي حياة صاحبها"^(٣)

وعندما يهدف الشعر "إلى جانب المنفعة المباشرة، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي، ومواقفه، وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر"^(١)

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالفجالة، د٠ت، ص ٨٥

(٢) رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٣٣

(٣) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٣، ص ٤١٤

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٣١

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨١

ويوضح أحد النقاد هذه العلاقة بين الشاعر وبين البيئة بقوله: "ويظل مضمون الأدب في جوهره بمثابة أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية، كما تظل الصورة الأدبية بمثابة عملية تشكيل لهذا المضمون وإبراز لعناصره وتنمية لمقوماته، ولا يتم نظم القصيدة بمجرد صرخة يطلقها الشاعر في الفضاء بقدر ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، مما يؤكد الصلة الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها في العملية الشعرية وحقول الإبداع"^(٢)

والمأخوذ من ذلك أن الشعر لا بدّ أن يعكس أفكار العصر الذي ينتمي إليه وطبائعه، ووسيلة الفن إلى تحقيق وظيفته الاجتماعية هي الصورة الفنية التي يتخذها الشاعر وسيلته المفضلة، والتي يعتبرها النقاد العنوان الرئيسي لمجد الشاعر .

وقد يكون الشعر مصدراً من مصادر المعرفة، ألم يكن الشعر ديوان العرب؟ فهو سجل حياتهم، ولولاه لجهلنا كثيراً من عادات العرب وسلوكهم وسائر مناحي حياتهم .

وقد شرح ريتشاردز المعرفة الفنية بقوله "إن المصدر الحقيقي - في اعتقادنا - بحقيقة، أو بشيء ما عقب قراءتنا لقصيدة من القصائد هو هذا الإحساس الذي يعقب عملية التكيف، وتنسيق الدوافع، وتحررها، وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والإحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذي يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق، فيقول بعضهم مثلاً: إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد في وحدة الوجود أو خلود الروح، وهكذا فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة"^(١)

وقد رأى أحد النقاد أنه إذا كان الجندي يقاتل بسلاحه، والفلاح يقاتل بفأسه ومحراثه . . . فإن الشاعر - وهو يؤدي وظيفته الاجتماعية - يقاتل في ميدان / أغراض الشعر، وأما

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص ٢٧

(٢) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص ٣٣٧

سلاحه فهو الصورة الفنية، فيقول: "وكذلك الوظيفة الاجتماعية قد يُعنى بها أن الصورة سلاح الشاعر، والصورة درعه، وقوله دفاعه، وكلمته ترسه، وبالصورة يقاتل، وبالتصوير يناضل فكرياً واجتماعياً، يرمي ويعقر، وبالصورة يبني ويهدم، وقد يقتل القول الجاد نفوساً مرهفة لا تحتمل شراسة التعبير وحدة التصوير، ووظيفة الصورة الاجتماعية قد تبدو كذلك في التحبيب والترغيب، وفي التحقير والتنفير، وفي المدح والاستهزاء، وفي الحب والاستعلاء"^(٢)

ويرى الباحث أن الأغراض الشعرية غالباً ما كانت تلبى حاجات اجتماعية، وتقوم بوظائف ضرورية لها، فالمديح والرثاء والفخر والهجاء والوصف والشكوى والاعتذار كانت كلها من نتاج النظام القبلي، أي ارتباط الشاعر بمجتمعه، وهي تخدم وظائف كيانية نفسية واجتماعية في آن بالنسبة للفرد والقبيلة / المجتمع معاً.

وإذا كان الشاعر ابن حيوس شاعراً مادحاً، فإن الوظيفة الاجتماعية في شعره يمكن أن تتضح من استعراض أغراض شعره، وبخاصة عندما نتبين خصائص كل نوع من هذه الأغراض.

ولقد سبق للباحث أن قدم إحصائية بأغراض الشعر التي عالجها ابن حيوس وكانت كالتالي:

بلغت قصائد ديوانه مائة وعشرين قصيدة، وتوزعت - حسب أغراضها - كما

يوضحها الجدول التالي:

الغرض	عدد القصائد	نسبتها
المدح	١١٢	% ٩٣.٣
الرثاء	٢	% ١.٦
الهجاء	٢	% ١.٦
الغزل	٢	% ١.٦
الحكمة	١	% ٠.٨
الشكوى	١	% ٠.٨

المجموع	١٢٠	% ١٠٠
---------	-----	-------

والذي يتضح من الوهلة الأولى أن الصورة المادحة في شعر ابن حيوس كان لها النصيب الأوفى؛ فلقد بلغت نسبتها بين الأغراض الأخرى لشعره أكثر من ٩٣.٣ %، ولذا سيبدأ الباحث بالحديث عنها - ليستجلي من خلالها - الوظيفة الاجتماعية.

والمديح، ذلك الغرض الذي طالما حمل له النقاد استهجاناً باعتباره مضيعة لموهبة الشاعر، واستنزافاً لقدراته وطاقاته التي وهبها الله إياه، إلا أن تلك النظرة بدأت تتغير شيئاً فشيئاً عندما أدرك النقاد سر الجمال في شعر المناسبات، وإن كان ذلك يختلف من شاعر إلى آخر حسب مواقفه الشخصية وقدرته على صياغة صورته بطريقة فنية.

والمدح "غرض أصيل من أغراض الشعر العربي منذ أقدم عصوره، وهو فن عرفان الجميل، وفرصة للإشادة بأهل الفضل؛ وإنما يعرف الفضل لأهل الفضل ذوهه، والدعوة للصفات الحميدة"^(١)

بل يرى أحد النقاد أن المدح قد تناوله أغلب شعراء العربية، يقول: "وقد تناول المدح معظم شعراء العربية"^(٢)

إن فالمدح "فن الثناء والإكبار والاحترام، قام بين فنون الأدب العربي مقام السجل الشعري لجوانب من حياتنا التاريخية؛ إذ رسم نواح عديدة من أعمال الملوك وسياسة الوزراء، وشجاعة القواد، وثقافة العلماء، فأوضح بذلك بعض الخفايا، وكشف عن بعض الزوايا، وأضاف إلى التاريخ - صادقاً أو كاذباً - ما لم يذكره التاريخ"^(١)

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٣١٩
(٢) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت، ص ١٨٠

(١) سامي الدهان، المديح، دار المعارف، القاهرة، سلسلة فنون الأدب رقم (٤)، د٠ت، ص ٥
(٢) عبد الله الطيب المجذوب، القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٣، ص ٨

(٣) عبد الله الطيب المجذوب، القصيدة المادحة، ص ٩
(٤) أحمد الشايب، الجارم الشاعر عصره حياته شعره، ص ٥٦

ويعتبر أحد النقاد المديح أصل الشعر العربي "المديح أصل في الشعر العربي والحكمة قد تخلله، وقد يُختم بها حديثه، والفخر والرثاء والهجاء كل أولئك فروع منه، أو تبع له، أو منسوبات إليه" (٢)

بل إن المديح قد يكون دعوة إلى الخير، "هذا والمديح - لما يحدثه من نشوة وارتياح - من أجدى وسائل الدعوة إلى الخير والفضائل" (٣)

ويزيد أحد النقاد الأمر وضوحاً بقوله: "فن المديح قديم في الشعر العربي، وهو فن طبيعي في الحياة، وإنكاره إنكار لخلق من أكرم الخلال، وهو عرفان جميل يُسدى إلى شخص، أو طائفة، أو أمة، أو الإنسانية كلها ٠٠ والأمر في إنكار هذا الفن إنما ينصب على المديح المنافق الكاذب الذي يكون سلعة تجارية يذل الشاعر نفسه، ويُصبح بوقاً لما يُرضي الرئيس، أو الغني، أو الطاغية، وإن لم يُرضِ الواقع والشعور الصادق" (٤)

وعندما نخصص الكلام في الحديث عن المديح في شعر ابن حيوس، فإننا - كما أوضحنا - نجد أنه شغل مائة واثنني عشرة قصيدة من مجموع قصائده البالغة مائة وعشرين قصيدة، وهذا ما دفع الباحث إلى اعتبار ديوان ابن حيوس الضخم ما هو إلا قصيدة مديح طويلة تتغير - أحياناً - أوزانها، وقوافيها ٠

وقد كان ابن حيوس - على غير تصريحه - شاعراً مداحاً متكسباً بشعره، فلم يرد في سيرة حياته، ولا أشار محقق ديوانه إلى أنه كان له عمل يتكسب منه، وهو لم يترك أميراً من أمراء عصره إلا ومدحه، وكذلك الوزراء والقواد، ويقدم الباحث جدولاً بقصائد مديح ابن حيوس:

عدد القصائد	اسم الممدوح
٤٠	الأمير القائد أنوشتكين الدزيري
٤	الشريف فخر الدولة أبو يعلي حمزة بن الحسن بن العباس
١	ناظر الأموال صدقة بن يوسف الفلاحي
١٠	الأمير ناصر الدولة أبو محمد الحسن بن الحسين الحمداني

١	الكاتب زيد بن أحمد بن عجل
١	الأمير حيدرة بن الحسين بن مفلح
١١	الوزير أبو محمد بن علي اليازوري
٢	الوزير أبو الفرج محمد بن جعفر المغربي
١	الوزير أبو الفرج عبد الله بن محمد البابلي
١	القاضي جلال الملك أبو الحسن بن عمار
٢	القاضي عين الدولة صاحب صور
١١	الأمير محمود بن نصر بن صالح المرديسي
١٠	الأمير نصر بن محمود
٩	الأمير سابق بن محمود
١	الأمير مسلم بن قريش العقيلي
٣	الأمير علي بن منقذ
١	الأمير أبو علي بن ناصر الدولة
١	الكاتب صاعد بن عيسى بن سمان
١	يمدح فتيه أعجبه
١	مبارك بن الشبل بن جامع
١١٢	المجموع

ومن الملاحظ على هذا الجدول أن أمير الجيوش مصطفى الدولة أنوشتكين الدزيري استأثر بالنصيب الأوفى من مديحه، وتبلغ نسبة قصائده في الدزيري ثلث قصائد الديوان، وتبلغ نسبتها من مجموع قصائده في المديح ٣٥.٧ %، وذلك أن ابن حيوس لازم الدزيري منذ تعرفه عليه عام ٤٢٠هـ إلى أن توفي الدزيري عام ٤٣٣هـ، وقد أشار إلى ذلك في قوله:

وقفتُ لَدَيْكَ والعشرونَ سِنِّي وها أنا قد قَرِبتُ الأربَعِينا (١)

وقد مدح ابن حيوس الدزيري بأربعين قصيدة، وقد علق خليل مردم على هذا العدد من قصائد المديح تُقال في شخص واحد بقوله: "وذلك أقصى ما يمكن أن يقوله شاعر في مدح إنسان" (٢)

ويبين أنه وقف شعره عليه ولم يشرك معه غيره في مديحه:

أوانسُ عن سواك لها نفازٌ كما نَفَرَتُ من الشَّيبِ الغواني
زَفَفْتُ إِلَيْكَ فِيهَا كُلَّ بِكْرٍ ولم أَسْمَحْ لغيرِكَ بالعوانِ
أمدح مَنْ أَرَجَّمُ فِيهِ ظَنِّي وأتْرِكُ مَنْ بأنعمِهِ ابتداني
وأدعو مَنْ به صمَمَ وعِيٌّ وأقعد عن إجابة من دعاني (٣)

فالشاعر شديد الارتباط بالدزيري القائد الهمام، وقد حبس عن غيره معانيه المبتكرة، بل وقد حبس المعاني المعادة كذلك •

والمديح مناسبة، والمناسبة اجتماعية - إلى حد ما - ، ولذا فالشاعر لا يمضي في عمله عابثاً بلا قيود، فلا بد من قيود تحكم عمله، وقديماً قالوا: إن الفن - عموماً - هو الرقص بالقيود، وهذه القيود الفنية هي "الإطار الاجتماعي الذي يظل المحك الأول للشاعر؛ ليكون العمل الفني - في هذا المستوى - أداة لبناء (نحن) جديدة، فالواقع أن كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الاجتماعي الذي يحمله" (١)

ولم تكن أي من قصائد المديح لابن حيوس لتقتصر على المديح وحده، فهذا عنوانها فحسب، وأما ما تشتمل عليه من الموضوعات فكثير، وكلها يندرج تحت ما أسميناه الوظيفة الاجتماعية •

(١) الديوان، ص ٦٦٩

(٢) مقدمة الديوان، ص ٩

(٣) الديوان، ص ٦٤٣

(١) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ١٩٩

(٢) الديوان، ص ٣١

ومن ذلك بيان صفات الممدوح، ومن ذلك قوله يمدح تاج الملوك محموداً بن نصر:

تُحِبُّ مِنَ الْأَقْدَامِ مَا أَبْغَضَ الْوَرَى
نَصِيَّةُ شَدَادٍ، وَفَخْرُ رَبِيعَةٍ
تَظَلُّ الْمَعَالِي فِي سِوَاكُمُ غَرَائِباً
وَإِنَّكَ أَوْفَى النَّاسِ بِأَسَاءٍ وَنَجْدَةً
وَأَحْضَرَهُمْ فِي الْخَطْبِ إِنْ عَزَّ خَاطِرٌ
وَتَسْلُو عَنِ الْأَرْوَاحِ وَهِيَ حَبَائِبُ
وَسَادَةٌ كَعَبٍ حِينَ تُحْصَى الْمَنَاقِبُ
ذَوَاتِ نِفَارٍ، وَهِيَ فِيكُمْ رِيَائِبُ
إِذَا أَقْبَلْتُمْ مِنْ كُلِّ أَوْبٍ مَوَاكِبُ
إِذَا شَاعَرَ أَكْدَى وَأَفْحَمَ خَاطِبُ (٢)

فالشاعر يبين أن تاج الملوك يجب من الإقدام ما يبغضه الأنام، وهو خيار من خيار فأجداده ربوعة وكعب أعالي العرب، وهو أوفى الناس نجدة حتى ولو تكاثرت الجيوش من كل جانب .

ويحب الباحث أن يؤكد على أن الصورة الوظيفية لا يمكن أن تخلو من جمال، فهي لا بد أن تؤدي وظيفيتها بجمال وإلا لما وُصفت ابتداءً بكونها صورة . وهنا يؤكد ابن حيوس مديحه بالمقارنة، وهي الصورة التي يجيدها دائماً، فالممدوح يحب ما يكره الناس، والمعالي غريبة في غيرهم، ولكنها تربت وكبرت عندهم، ولا شك أن استخدامه لأفعل التفضيل في المفردات (أوفى - أحضر) ليؤكد تفوق ممدوحه على غيره .

ومن أقواله في المديح أيضاً:

لَا الْعَدْلُ نَاهِيهِ وَلَا الْحِرْصُ الَّذِي
لَكَ فِي الشَّجَاعَةِ وَالسَّمَاةِ رُتْبَةٌ
لَمْ يُعْطِهَا عَمَرُو الْقَتَا إِقْدَامُهُ
تَفَنَّى الْعَدَى قِتْلًا بِكُلِّ كَرِيهَةٍ
فَلَطَالَمَا أَضْرَمْتَ فِي إِحْرَازِهَا
بِوَعْيٍ يَضِلُّ عَنِ الْمُثَقَّفِ قِصْدُهُ
لِيَدْمُ لَكَ الْعِزُّ الْمُؤْتَلُّ وَلِيَدْمُ
أَمَرَ النَّفُوسَ بِشُحِّهَا أَمَارُهُ
تَرَكْتَ عَدْوَكَ لَا يَقِرُّ قَرَارُهُ
قَدِمًا وَلَا كَعَبَ النَّدَى إِيْثَارُهُ
لَكَ فَخْرُهُ وَعَلَيْهِمْ أَوْزَارُهُ
لَهَبًا رُؤُوسُ الدَّارِعِينَ شَرَارُهُ
فِي ضَنْكِهَا وَعَنِ الْكَمِيِّ شِعَارُهُ
لَمُرِيدِ كَيْدِكَ ذُلُّهُ وَصَغَارُهُ (١)

وقد يستغل المديح للوصف، ومن ذلك قوله يصف داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر بن صالح وهو يمدحه:

بِالجانب الغربي فيها نخلة
وتروق عينك دوحةً من غربها
وزرافتان أُقيمتا كلتاهما
والفيل بقرع جلدَه سُواسه
وظعائنٌ تخشى العيونَ وتتقي
والبحر عائمةً به حيتانُه
طامٍ وما يُخشى على ركابه
نَاءٍ جناها وهو آنٍ مونعُ
فيها جنى يحميه ظلُّ مُسبعُ
رانٍ إليك بمقلّةٍ لا تهجع
من كل قُطرٍ وهو لا يتزعزعُ
نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقعُ
ومن الشّبّاكِ لها سِمامٌ مُنقعُ
غرقٌ ومركبُه مقيمٌ مقلعُ (٢)

فإذا ما تأملنا الصورة السابقة للشاعر وهو يصف داراً بناها محمود بن نصر بن صالح أمير حلب، فإننا نجد - وهو يتجول في أركانها - يجد نخلة في الجانب الغربي منها، ثم يجد دوحة كثيفة الأغصان، ويرى تمثالين لزرافتين تتظران بعين كأنها مشتاقة لا تنام، وهناك فيل عندما يمر الهواء خلاله يُصدر صوتاً، وإبل معدة للظعن، وبحيرة فيها الحيتان عائمة، وفيها السفن جاريات لا يُخشى عليهن الغرق.

وهذه الصورة المعبرة لابن حيوس لم يعتمد الخيال أساساً للتعبير، ولكنه اتخذ الحقيقة مطية لإيصال فكرته، ولا يفهم من كلامنا أن الباحث يفضل الحقيقة على الخيال، ولكن الشاعر - وقد أعرض عن المجاز - يريد إيصال تجربته إلى المتلقين في أبهى صورة، فقد لجأ إلى التقديم والتأخير، ولبناء عباراته بالجمل الاسمية التي تفيد الثبوت، والفعلية التي فيها ثبوت أحياناً، وتجدد واستمرار أحياناً أخرى، ولم يستعمل الشاعر من الأساليب إلا الأسلوب الخبري الذي يفيد توكيد وتقرير فكرته في بيان عظمة ما بناه ممدوح.

ومن الصور الوصفية الجميلة عند ابن حيوس صورة رسمها لموكب الأمير معتز الدولة حيدرة بن الحسين بن مفلح أمير دمشق، يقول الشاعر:

(١) الديوان، ص ٢٩٩

(٢) الديوان، ص ٣٢٣

لما تضايقَ بالجيشِ الفضاءَ ضحىً
وما رأينا سماءً قبل يومك ذا
غاب تلوح بأعلاه ضراغمه
مستعليات لها من فضةٍ قصب
وقد أظلتك لَمَّا سرت أربعة
بثت في الجو جيشاً ما له لجب
في أفقها الطير والآساد تصطب
فواغراً أبداً لم تدر ما السغب
يقلها ولها من عسجد أهب
قلب الغزاة إظاماً لها يجب^(١)

ومن هذا المنطلق فالشاعر "ابن للبيئة الاجتماعية، والأدب - من نفس المفهوم - مؤسسة اجتماعية ينتسب إليها هذا الابن بقدر طاقته الفنية مستنداً إلى أدواته اللغوية وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواقف هي من خلق المجتمع، فهي مواقف اجتماعية في طبيعتها، ومن هنا تصح المقولة التي تذهب إلى أن الأدب يمثل الحياة"^(٢)

وقد يتحدث عن الدين من خلال مديحه، وقد سبق أن أوضحنا أنه سني، ومع ذلك كان يدعو لعقائد الشيعة لأنه يعيش في دولة فاطمية، وكل الذين مدحهم كانوا من الشيعة الروافض، فهو - تكسباً - يدعو إلى ما لا يعتقد.

ونراه يتحدث عن عقائد الفاطميين بأن خليفتهم مؤيد من الملأ الأعلى، وأن نور النبي ع قد انتقل لخليفتهم وأئمتهم، وأن الله تعالى قد أخذ لهم العهود من أصلاب الناس قبل أن يخلقوا، وأن الله تعالى لم يخلق الدنيا إلا من أجلهم، بل إنه - عز وجل - لم يغفر لآدم إلا كرامة لهم، يقول ابن حيوس:

فَقَامَ مِنْ دُونِ دِينِ اللَّهِ يَكَاؤُهُ
وَقَدْ جَرَى الْقَلَمُ الْأَعْلَى بِنُصْرَتِهِ
وَحُصَّ بِالشَّرَفِ الْمَحْضِ الَّذِي ارْتَفَعَتْ
نُورِ النَّبِيِّ الَّذِي مَا زَالَ مُنْقَلَبًا
أَهْلَ الصَّافَا كَرَّمَتْ أَعْرَافُهُمْ وَرَكَّتْ
بِاللَّهِ مُسْتَنْصِرًا لِلْحَقِّ مُنْتَصِرًا
فَقَبَّلَ يُدْعَى بِهِ مُسْتَنْصِرًا نُصْرًا
لَهُ النَّوَظِرُ وَالنُّورِ الَّذِي بَهَرَ
فِي مَن دَعَا ظَاهِرًا مِنْهُمْ وَمُسْتَنْصِرًا
فَكُلُّ صَفْوٍ سِوَاهُمْ عَائِدٌ كَدْرًا

(١) الديوان، ص ٤٤

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨٢

هُمُ الْأَلَى أَخَذَ اللَّهُ الْعُهُودَ لَهُمْ
لِأَجْلِهِمْ خَلَقَ الدُّنْيَا وَأَسْكَنَهَا
وَالنَّاسُ ذُرٌّ عَلَى مَن بَرٍّ أَوْ فَجْرًا
وَذَنْبُ آدَمَ لَوْلَاهُمْ لَمَّا غُفِرَا
إِلَّا وَأَعْقَبْنَا مِنْ سِنَخِهِ قَمَرًا (١)

وإذا كان الملاحظ من شعر ابن حيوس أنه يرضي الفاطميين بمدحهم، وذم خصومهم من العباسيين والأمويين إلا أنه لم يتعرض للصحابة - رضي الله عنهم - بسوء.

فلما أفل نجم الفاطميين، وغربت شمس دولتهم، لجأ إلى أعدائهم المرداسيين - وهم من السنة - ومدحهم، وهم الذين طالما نهشهم بشعره، وعرضَ بهم أشد التعريض، فلما أكرموا، وبالغوا في إكرامه، تغير أسلوبه، وصار يمدحهم ويعرض بالفاطميين، ومن ذلك قوله:

فكُلُّ نَوْءٍ بِمَصْرٍ جَادَنِي زَمَانًا فِدَاءُ نَوْءٍ سِقَانِي الرَّيِّ فِي حَلْبَا (٢)

وببالغ في موالاته لبني مرداس، فنراه يعرضُ بعقائد الفاطميين، ويرميهم بالتأويل والتعطيل، وطالما دعا لهذه العقيدة، ويمدح الخليفة العباسي، وطالما عرضَ به، فيقول:

وَلِكِ الْأَدْلَةُ أَوْضَحَتْ حَتَّى رَأَى إِبْثَاتَ فَضْلِكَ مَن رَأَى التَّعْطِيلَا
وَلْمَرْهَفَاتِكَ بِالْفُنَيْدِقِ وَقَعَةً مَلَأَتْ مَسَامِعَ مَن بِمَصْرٍ صَلِيلَا
غُرُّوا بِأَنْ شَرَّقَتْ عَنْهُمْ مَذْهَبًا فِي الرَّأْيِ مَا عَرَفُوا لَهُ تَأْوِيلَا (١)

وقد يتخذ المديح وسيلة للفخر بشعره، فلقد كان ابن حيوس دائم الفخر بشعره، ولكن - على عادته - في صور مفردة، وإشارات سريعة لا يتأنى أبداً ويجعلها في صورة كلية، بل إنه - في ظني - لا يفتخر بشعره لأنه يحس بذلك، ولكن ليعلي من قيمة نفسه أمام الممدوح، فيجزل الممدوح العطاء، والذي يؤكد هذا الظن لدى الباحث أنه لم يكن يفتخر

(١) الديوان، ص ٢٨٥

(٢) الديوان، ص ٢٣

(١) الديوان، ص ٤٢٣، والفنيدق: قرية من أعمال حلب.

(٢) الديوان، ص ٤١

بشعره إلا في أواخر القصائد، وبعدها مباشرة يطلب العطاء تلميحاً، أو تصريحاً. وذلك من مثل قوله:

إذا صاغ مدحاً خنته من مزينه : وتحسبه من عذرة حين ينسب
قوافٍ هي الخمر الحلال وكأسها : لساني ولكن بالمسامع تُشرب
يُحلي بها ألعانه كل من شدا : وتحلو بأفواه الرواة وتعدب
إذا أنشدت ظل الحسود كأنه : بما ضمنت من بارع الحمد يُثب
على ظهره وقر وفي عينه قذى : وفي سمعه وقر وفي فيه إثلب (٢)

فالشاعر يفتخر بفنه، فهو من قبيلة مزينة - يشير إلى زهير بن أبي سلمى المزني - إذا مدح، وهو من بني عذرة - يشير إلى جميل بن معمر العذري - إذا تغزل، ويشبه قوافيه بأنها كالخمر لكنها غير محرمة، وهي مختلفة عن الخمر العادية فكأسها السان، ومشربها المسامع، ومن عذوبتها يغنيها المغنون، ويرويه الرواة ويحفظونها، ويحسده عليها الحاسدون لأنهم بهذه الأشعار قُصمت ظهورهم كأنها حملت أثقالاً لا تُطيقها، وعميت عيونهم، وسُدت آذانهم، وألقت أفواههم الحجارة.

ومن المفارقات أن ابن حيوس كان يتخذ من المديح طريقاً للهجاء، فمن خلال مديحه والثناء على ممدوحه، فإنه يعرض بخصومه ويهجوهم، ومن ذلك هجاؤه لبدر الجمالي قائد جيوش الفاطميين ووزيرهم، وذلك في معرض مدحه لتاج الملوك محمود بن نصر:

أبا زنة لا زال جدك هابطاً وألحقك الله الكريم بعصبة
وحدك مفلولاً وسعيك خياباً فتحت إلى ضرب الرقاب لهم باباً
فكم لك في بسط الردى من حبائل تكون على ما يكره الله أسباباً
أست الذي أغرى بمولاه جنده وعاد وما يحوي من الملك أسلاباً
وعاودت فيمن حل بالشام ناظراً فأرملت نسواناً وفرقت أحباباً
ولما عممت الخلق بالفقر والردى فبادوا وأوسعت المنازل إخراباً
حويت صفات الكلب إلا حفاظه ففي الأمن هراراً، وفي الخوف هراباً (١)

وإذا كان مدح الأمراء للتكسب من وجهة نظر الشاعر، فلربما يكون مطلباً شعبياً إذا كان هذا الأمير محبوباً من شعبه، وجزء من مدح الأمير هجاء خصومه، فبدر الجمالي (ت ٤٨٧هـ) - من وجهة نظر الشاعر المادح - يشبه القرد (أبا زنة) وهي كنية القرد، وهو من أصول وضيعة ولا زالت تتزاد وضاعة، وقد ألحقه الله تعالى بأذلاء مثله، وقد تسببوا في قتل أهليهم، فترملت النساء، وتفرق الأحباب، وهو قد حوى صفات الكلب إلا حفظه وأمانته .

وقد بدأ الشاعر صورته بأسلوب نداء للتحقير منح من خلاله كنية القرد (أبا زنة) لبدر الجمالي، ثم استخدم (عصبة) نكرة للتحقير، ثم استخدم (كم) الخبرية للدلالة على الكثرة، ثم الأسلوب الإنشائي بالاستفهام (أست الذي أغرى ٠٠) وغرضه التوكيد والتقرير على أنه سبب هلاك جنده بعدما غرر بمولاه .

وكذلك قد يتخذ ابن حيوس من المديح مطية للثناء، فهو - أثناء مديحه - يضمن القصيدة رثاء الماضين ويمدح القادمين، وقد علّق محقق ديوانه على ذلك بقوله: "وليس له في الرثاء قصيدة خالصة، وإنما له أربع قصائد يصح أن يكون عنوان ثلاث منها (مات الملك فليحي الملك)، وذلك أن ابن حيوس كان يرثي السلف من الأمراء ويُعزي الخلف، ويمدحه وهو المقصود"^(١)

ومعنى ذلك أنه يرثي المتوفى، ويعزي من جاء بعده وقصده من ذلك المديح ونيل العطاء . يقول ابن حيوس في قصيدة يمدح فيها أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري، ويرثي الخليفة الظاهر لدين الله، ويهنئه بجلوس المستنصر بالله على كرسي الخلافة:

وليس يعلو قرا الغبراء من أحدٍ حتى يكون لأضياف المنون قرى
حوادثٌ لم تُميز في تصرفها من ضيع الحزم ممن أكثر الحذرا
ولو مشت غير الدهر البراح له لحاولت من رداه مطلباً عسرا

(١) الديوان، ص ١١٩

(١) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٣٩

(٢) الديوان، ص ٢٨٤

وردها سيفه الماضي مقللةً عنه ولكنها دبّت له الخمر (٢)

ففي الجزء السابق يرثي السلف (ال خليفة الظاهر لدين الله الفاطمي)، وقد تخلص من رثائه في تسعة أبيات، ثم مهد لتهنئة الخليفة الجديد، ومدح أمير الجيوش الدزيري في ستة وخمسين بيتاً، ومنها قوله يمدح الخليفة الجديد:

فقام من دون دين الله يكلؤه	بالله مستصراً للحق منتصراً
وقد جرى القلم الأعلى بنصرته	فقبل يدعى به مستصراً نصراً
أمت خلافته ريح الندى يسر	وظل نشر الدنا من نشرها عطراً
عرفاً وعرفاً فما ينفك آمله	يستنزل القطر أو يستنشق القطراً
وخص بالشرف المحض الذي ارتفعت	له النواظر والنور الذي بهرا
نور النبي الذي ما زال منتقلاً	فيمن دعا ظاهراً منهم ومستترا

وكان ابن حيوس يستغل المديح أيضاً في الغزل، ولكنه كان قلماً يفعل ذلك، فقليلة هي القصائد الذي افتتحها بالغزل، وذلك من مثل قوله يمدح القائد الدزيري:

ما بال طيف المالكية معرضاً	ولقد عهدنا طيفها ينتاب
الرقبة الواشين أوجس ريبة	فارتاع أم بودادنا يرتاب
يا مي هل لدنو دارك رجعة	أم للعتاب لديكم إعتاب
لا أرتجي يوماً سلوا عنكم	هيهات سدت دونه الأبواب
أوصاب جسمي من جنابة بعدكم	والصبر صبر بعدكم أو صاب
دامت سحابة تحت ظل سحابة	وجرى على باب الرياب رباب (١)

فالشاعر يسأل عن ظل محبوبته، وعن سر تأخره ولم يكن يفعلها، فهل خاف من عيون الحاسدين، أم يشك في حينا له، ثم يبين أن ما هو فيه من علة إنما بسبب ابتعاد مي عنه .

(١) الديوان، ص ٥٨
(٢) الديوان، ص ٤٤٢

والغزل هنا كما هو جلي غزل صناعي لا عاطفة فيه ولا تميز، وإنما هو من باب التقليد فحسب، وإلا فما اسم محبوبته؟ هل هي مي؟ أم سحابة؟ أم الرباب؟ وعلى كل فلم يكن الغزل عند ابن حيوس إلا على هذه الشاكلة من التكلف والتصنع دون عاطفة حقيقية.

وقد تُعرض الحكمة من خلال المديح، ولكنها - عند شاعرنا - لمحات سريعة، وإشارات خاطفة تتلأل وسط أبيات المديح، وفي إحدى قصائده في مدح أمير الجيوش الدزيري نلتقط هذه الأبيات المفردة والتي ترد متباعدة في القصيدة:

من عاف ماء العيش وهو مكر
عند الكرائه لم يردده زلالاً (٢)

وقوله:

وأهنت مالك غير ما متكلف
ما عزَّ إلا من أهان المالا

وقوله في القصيدة نفسها:

والفخر فيمن عدَّ الحسنات لا
من عدد الأعمام والأخوالا

والعرب كانوا يحبون الحكمة، ويضمنونها أشعارهم، فلقد كان الشاعر يمثل - في البيئة العربية - أدواراً متعددة، ومنها دور الحكيم، وهكذا تبدو مهمة الشاعر الذي يحاول دائماً أن يكتشف الجانب الوجداني والجمالي من الحياة بالإضافة إلى الجانب الاجتماعي فيها ليعبر عن خلاصة ذلك كله في النهاية بالكلمة والصورة التي تخلق من الوقائع والتجارب صوراً نتقاها بما فيها من حيوية" (١)

وقد يُطلُّ التاريخ برأسه من خلال قصيدة المديح، فيذكر هدنة الدزيري مع الروم سنة

٤٢٩ هـ

عاذ بالصفح من أحب البقاء
واحتمى جاعل الخضوع وقاء
فلتم أمة المسيح طويلاً
كفَّ من يمنع العدى الإغفاء

(١) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨٧

(٢) الديوان، ص ٤

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

هُدنةً بَقَّتِ النفوسَ على الروم فكَانُوا بِشكرها أملياء (٢)

ويؤرخ لمعركة (الفنيدق) قريباً من حلب، التي كانت بين ناصر الدولة بن حمدان، وبني كلاب من بني مرداس سنة ٤٥٢هـ:

ملأت وقائِعُك القلوبَ مخافةً
ولمعرفةَاتِك بالفنيدقِ وقعةً
ضاقَتْ بها عن أن تُجَنَّ دخولا
ملأت مسامعَ من بمصر صليلاً
عُصَبٌ أُتِيحَ بوازُهُم في مازقِ
حسدِ الأسيرِ بضنكهِ المقتولا (٣)

وفي ديوان ابن حيوس كثيراً ما نجد، وبشكل لافت الموروث الثقافي، فيجب الوقوف عليه وتبيينه لأنه يندرج ضمن الوظيفة الاجتماعية، ووضحت ذلك البناء الفني لصورة الموروث الثقافي.

فالموروث الثقافي هو نتاج علاقات اجتماعية سابقة لعصر الشاعر استفاد منها الشاعر وضمنها أبياته فهي خلاصة تجربة إنسانية، وهو كثير الورد في ديوانه، كقوله:

وقرّيش لولا الرسالة والتنز
يل ما أذعنت لعبد مناف (١).
وقوله:

كم خضت ملحمة ترّوع عُينية
وأنتت وفرّاً لو حواه حاتم
وغفرت ذنباً يستفز الأحنفا
للوي غريم المكرمات وسوفا (٢).
وقوله:

كم أخ في الزمان فاق أخاه
بفعال به يبين التنافي
مثلما فات عبد شمس ثناء
حازه هاشم بن عبد مناف
بفعال به تسمي فأنسي
ذكر عمرو وليس عمرو بخاف (١).

(١) الديوان، ص ٣٧٩.

(٢) الديوان، ص ٣٨١.

والموروث الثقافي والذي استشهد به ابن حيوس وضمنه شعره كثير جداً ونحن إذ نورد بعضه إنما هو على سبيل التذليل وليس الحصر وهو لا يقتصر على ذكر أسماء ومواقع ومعارك فقط إنما شمل أيضاً الحيوانات، كالإبل مثلاً في قوله:

أنكرت شدقماً وألغت جديلاً معربات عن الرياح السوافي^(٢).

"وشدقماً" و "جديل" فحلان بن الإبل كانا للنعمان بن المنذر، والمورث الثقافي في شعر ابن حيوس كثير جداً وتتنوع من أسماء، ومواقع، وقبائل وحيوانات مختلفة، وأيضاً شمل الأنبياء عليهم السلام، وقصصهم وشمل إشارات إلي سور القرآن الكريم، وأيضاً الطيور المشهورة، وكذلك شمل أيضاً نوعاً من أنواع التحزب للشيعة فذكر الإمام علي بن أبي طالب، كما شمل المورث الثقافي أيضاً بعض الوقائع الكبرى التي دارت رحاها بين المسلمين والكفار، وغير ذلك كله نجده متفرقاً في ديوان ابن حيوس.

ولنتناول ذلك المورث الثقافي في شعر ابن حيوس بشيء من التفصيل مستدلين على ذلك بما ورد في شعره من أبيات، فبعد أن ذكرنا أسماء، مثل عبد مناف، حاتم الطائي، وعيينة، وعبد شمس، وهاشم بن عبد مناف، و..... الخ وبعد أن ذكرنا من هذا المورث ما ورد من حيوانات وذكرنا منها "الإبل، نفصل الباقي فنقول، ومن المورث الثقافي أيضاً كثرة ورود الخيل المشهورة كمثل قوله:

إلي الريح تعزي حين تجري فإن مشت رويداً فجداها الوجيه ومذهب^(٣).

وهما، فرسان نجيبان من خيول العرب كانا لغني ابن أعصر وقوله:

وسوابق عدت الجمال فلو مشى شبداز كسرى بينها لتخيلاً^(٤).

(١) الديوان، ص ٣٨٧.

(٢) الديوان، ص ٣٨٥.

(٣) الديوان، ص ٣٩.

(٤) الديوان، ص ٤٢٨.

وهو فرس كسري أبرويز، وغير ذلك في ذكر الخيل كثير، وأحياناً كان يقرن الإبل بالخيل، كقوله:

وبنات الجدیل إن عن ركض لا تجاری بنات ذي العقال^(١).

والجدیل فحل من الإبل كان النعمان بن المنذر، وذو العقال: فرس من عتاق الخيل كان لبني رياح بن يربوع وهو أبو داحس.

ومن المورث الثقافي أيضاً في شعر ابن حيوس ذكره لأسماء بعض الأنبياء عليهم السلام كذكر الرسول محمد (ﷺ) - وذلك في قوله:

للزار محمد عن أهله ثم استعان بنصرة الغبراء^(٢).

وكذلك الأنبياء قوله:

ولو تمهل مرديه* أتوك به إتيان جن سليمان بعرش سبا^(٣).

ومن الأسماء التاريخية ذو القرنين، فقد ورد في شعره فقال:

لقد ضاق ذو القرنين ذرعاً بسده فقال أعينوني فقد نفذ الجهد^(٤).

ومن المورث الثقافي أيضاً ذكره الطيور المشهورة، كذكره "لبد" وهو آخر نسور لقمان - عليه السلام، فيقول:

جرعته ما يذيب الصخر أيسره وما خطاه الردى لو لم يكن لبدا^(٥).

ومن المورث الثقافي ذكره للإمام على بن أبي طالب - كرم الله وجهه - في قوله:

(١) الديوان، ص ٤٦٢.

(٢) الديوان، ص ١٨.

* مرديه: مهلكه، وقاتله.

(٣) الديوان، ص ٥٢.

(٤) الديوان، ص ١٧٥.

(٥) الديوان، ص ٢١٤.

وفي التحكم قد رضيت قريش بما لم يرض أنزعها البطيين^(١).

كما شمل، ذكر بعض المواقع، والتي كان لها الأثر الطيب في نفوس المسلمين عامة، وانهزم فيها المشركين شر هزيمة، كقوله:

ومنهم رجال قارعوا عن نبيهم ببدر ومنهم ذو العصابة في أحد
مضى آخذاً سيف الرسول بحقه فباء به محدودباً دامي الحد^(٢).

فهو بالإضافة إلى ذكره هذه المواقع يضيف ما آلت إليه نتيجة هذه المعارك ذاكراً ما فيها من أحداث كذكره قصة أخذ سيف رسول الله (ع).

ومما سبق نلاحظ أن المديح كان المجال الذي صال ابن حيوس فيه وجال، وقد ربط بين المديح وبين مجتمعه "فالصلة وثيقة بين وظيفة الصورة من الناحية الاجتماعية وحياة الشاعر وظروف مجتمعه ونظرة الشاعر الخاصة إلى كثير من المواقف والزوايا"^(٦)

وإذا انتقلنا إلى غرض آخر من أغراض الشعر عند ابن حيوس نستوضح من خلاله الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها الصورة في شعره، سنجد الهجاء، وهذا الغرض وغيره من أغراض الشعر - خلا المديح - لم يبدع فيه ابن حيوس؛ لأنه لم يكن هجاءً، ولأن المديح استأثر بطاقته الشعرية جميعها، وليس في ديوانه سوى ثلاث قصائد في الهجاء، ومنها قوله يهجو أبا الطاهر وهو ابن عم ناصر الدولة بن حمدان:

أبا طاهرٍ أنتَ عيبُ الزمانِ وعيبٌ لحمدانٍ في خُفرتِه
لئن مثَّلُ لطيوس جري فإنك أشأمُ من عُرتِه
كفى الله شوْمك سيف الإمام وباعدَ شخصك عن حضرته^(١)

وعلى الرغم من أن قصائد ابن حيوس في مجملها تزيد القصيدة فيها على السبعين بيتاً، فلقد كان من الشعراء ذوي النفس الطويل، إلا أننا - في غير المديح - نجدها

(١) الديوان، ص ٦٦١.

(٢) الديوان، ص ١٩٠.

(٦) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص ٤١٤

(١) الديوان، ص ١٣٥

(٢) الديوان، ص ٣١١

(٣) الديوان، ص ٥٧٨

مقطوعات، وهنا مقطوعة يهجو ابن عم الأمير الذي تمرد عليه، ويصفه أنه أشأم من (طويس) الذي كان يُضرب به المثل في الشؤم، ويحمد الله على ابتعاده عن الأمير .

وأما مقطوعته الثانية في الهجاء فكانت أيضاً خمسة أبيات يهجو رجلاً يُلقب بـ (خزرون لبنان)، وقد هجاه لأنه دخل عليه فلم يقم له .^(٢)

والمقطوعة الثالثة كانت في هجاء ميت!! وهي عبارة عن ثلاثة أبيات يهجو بهن أبا نصر بن هاشم بعد موته:

وتربةً المرحوم والحاء جيم لقد ثوى في النار منه رجيماً
تبكي لظي أن حلّ في قعرها وتسثقلُ الله منه الجحيم
مضى وفعل السوءِ إضماره فما أتى الله بقلبٍ سليم^(٣)

فهي صورة متكلفة، والعاطفة فيها باردة فاترة، ويظهر ذلك من قوله: (والحاء جيم) وهو تلاعب لا ينم عن أصالة في التعبير والتصوير، ولولا الاقتباس في آخر الأبيات لما شعرنا ولما أثرت فينا تلك الصورة .

ومثل ذلك ما نجده تحت باب الغزل من أشعار ابن حيوس، فلقد صرح الرجل أنه عزوف عن النساء وعن اللهو والتصابي، فهو - فقط - لا يهمنه إلا صوغ المديح لتحقيق الثراء، وذلك من مثل قوله:

أما النساءُ فما لهنَّ عهدُ ولهن عنك وما ظلمن محيدُ
وابغ النباهة والثراء بعزيمة لم يئتها لومٌ ولا تقييدُ^(١)

ولم يرد فيما رجع إليه الباحث من مصادر أنه أحب، أو تزوج، ويؤكد ذلك ما جاء في زبدة الحلب، وفي خريدة القصر، من أن ابن حيوس مات سنة ٤٧٣هـ، "وترك مالاً جزيلاً، فقيل لشرف الدولة (مسلم بن قريش) هذا لا وارث له إلا بيت المال، فقال: والله لا يدخل خزانتي مال قد جمعه من صلات الملوك، انظروا له قرابة، فسألوا عن ذلك فوجدوا له

(١) الديوان، ص ١٥٨

(٢) انظر مقدمة الديوان لخليل مردم، ص ١٨

(٣) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٤٠

(٤) الديوان، ص ٧٨

من ذوي الأرحام بنت أخ، فأعطاها ماله جميعه، وهي بنت أخيه أبي المكارم محمد بن سلطان بن حيوس" (٢)

وأما من ذكر أسماءهن من النساء مثل (مي - زينب - سحابة - الرباب ٠٠)، فقد أشرنا إلى أنه يقلد القدماء في البدء بالنسيب والتغزل الصناعي فحسب، ولم تكن لواحدة وجود حقيقي في حياة ابن حيوس ٠

ولابن حيوس قصيدتان في الغزل الخالص قال محقق الديوان عنهما: "قصرَ فيهما نفسه على خلاف ما عُرف به من طول النفس، وليس فيهما ما يُطرب" (٣)

ومن أقواله في الغزل ننتقي أفضل ما قال:

يا غرةَ الحيِّ اللِّقاحِ أواجِبُ أنْ تزهدِي زهدَ الملولِ وأرغبَا
أفدي بأنفسِ ما أدافعُ عنه من قطعَ الحياةَ تعتُّباً وتعثُّبَا
ما كنتُ قدماً ذا نصيبٍ في الهوى فجعلتِ لي منه النصيبَ المنصبا
أصليتني بالهجر ناراً ما خبت فعلمتُ أنْ هواكِ زندٌ ما كبا (٤)

وكعادته في معالجة صورته يعتمد ابن حيوس على المطابقات، فهو راغب، والمحبوبة زاهدة، ولم يكن ذا نصيب في الهوى، فصار ذا نصيب، وقد استخدم الأسلوب الإنشائي في (يا غرة الحي) للتبويه وإظهار الحب، والتشبيه البليغ عن طريق المفعول المطلق في قوله: (أن تزهدي زهد الملول)، ثم التعبير الاستعاري بتجسيمه الهجر ناراً محرقة للدلالة على شدة أشواقه ٠

والغريب أنه ليس مغرماً بالتزيين في صورته، ولكنه عندما يتغزل - وما أقل فعله! - يعتمد الإتيان بالمحسنات والتلاعب بها، فيؤكد للمتلقي أنه غزل بلا شعور ولا روح، وإنما هو تصنع ليس إلا، وذلك من مثل قوله:

بنا حبُّ من نرعاهُ وهو يروغنا ونذكرهُ حتى المماتِ وينسانا
وكيفَ نُعطي وهو دانٍ غرامنا ونكتُم ما نلقى فقد بانَ مذ بانا
فليتَ نسيمَ الريحِ حُمَّلَ عَرَفهم فأداهُ أحياناً إلينا فأحياناً
تَجَنُّوا فما حنُّوا علينا ولا حنَّوا ومنَّوا وما منُّوا لينا ولينا

وفي الأرض عُشاقٌ وليسوا كمثلنا أسارى غرامٍ لا يُرجُونَ سُلواناً (١)

فللهولة الأولى نجد الشاعر مغرماً بالتصنع في موقف يُفترض فيه التلقائية، وبث العاطفة في أرجاء الصورة لتمنحها الحيوية والخلود، فنلحظ الجناس الناقص بين: (نرعاه - يروعنا/ تجنوا - حنوا)، والجناس الكامل أو التام في: (بان - بانا/ أحياناً - أحياناً/ حنوا - حنوا/ منوا - منوا/ ليّانا - ليّانا)، وكذلك الطباق بين: (نذكره - ينسانا/ نكتم - بانا) .

وإذا كان البعض يعتبر المديح فن الوفاء للأحياء وذكر الجميل والاعتراف بالفضل لذويه، فإنهم - على الجانب الآخر - يعتبرون الرثاء - أيضاً - فناً تظهر من خلاله أصالة الشاعر ومدى صدق عاطفته؛ لأن المديح يُرتجى من ورائه العطاء، وأما الرثاء - في غالب أحواله - لا يُرتجى من ورائه شيئاً، فماذا كان موقف شاعرنا ابن حيوس من الرثاء؟

إن ابن حيوس - على كثرة من مدحهم - لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابغة منه، أو ناتجة عن شعور ذاتي، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها^(١)، ولو كان وفيّاً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه .

وإذا كان محقق الديوان قد ذكر أن له قصيدة واحدة في الرثاء - كغرض مستقل - فإن الباحث وجد له ثلاث قصائد.^(٢)

وليس لدى الباحث من تعليل لقلّة الرثاء عند الشاعر سوى أنه كان شاعراً مادحاً يجري وراء المال، ولن ينال المال من الأموات ولذا لم يرثهم، ولكن المال يُنال من الأحياء فلذا مدحهم، وأكثر في هذا الباب .

(١) الديوان، ص ٦٦٣

(١) مقدمة الديوان، ص، والقصيدة المشار إليها في الديوان ص ٣٥٦

(٢) انظر الديوان، ص ١١٤، ١٣٢، ٣٥٦

(٣) مقدمة الديوان، ص ١٦

(٤) الديوان، ص ٣٥٦

* لم يجد الباحث هذه القصيدة في ديوان مروان بن أبي حفصة الذي جمعه وحققه حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت .

* وقد وجد الباحث القصيدة ضمن أشعار مروان بن أبي حفصة في أسطوانة الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي، أبو ظبي، وعددها ستة عشر بيتاً من بحر الطويل .

وليس أدل على ذلك من أنه لما مات أخوه الوحيد أبو المكارم محمد بن حيوس القاضي الفقيه الذي قال عنه ابن عساكر: "كان دَيِّناً حسن الطريقة، وكان أعلم أهل زمانه في علم الفرائض"، وكان ذلك عام ٤٦٦هـ، فلم يرثه ابن حيوس!^(٣)

وأما بضاعته في الرثاء فلم تكن أحسن حالاً منها في الغزل والهجاء، فله في الرثاء القليل غير المفيد، ونكتفي بالقصيدة التي اقترح محمود بن نصر أن يرثي بها أباه شبل الدولة، وحدد له الوزن والقافية بقصيدة لمروان بن أبي حفصة يرثي بها معن بن زائدة، والتي يقول فيها:

أيا قبرَ معنٍ كيف واريثَ جودَهُ وقد كان منه البر والبحر مترعا^(٤)

وقد أجاد ابن حيوس في هذه القصيدة التي بدأها بحكمة بليغة:

لصرف الليالي أن يصولَ ونخضعا وحتّم علينا أن يقولَ ونسما
وفيها يقول:

وجاد بنفسٍ ما يُجاد بمثلها وأعطى قياداً لم يكن قبل طيعا
وما خلت أن الشمس قبل مصابه تُضام ولا زُهرَ المجرة تُرتعا
ليبك طويلاً كلُّ مكدٍ وعائلٍ على ملكٍ أغنى وأورى وأشبعا
وبحرٍ نوالٍ ينزح الناسُ ماءه إذا ظنَّ أن قد غيض عاود مترعا
أضاق سبيلَ المآثراتِ على الورى وعمهم بالمنفساتِ وأوسعا

وفي نفس القصيدة يعترف أنه لم يرث الفقيه من تلقاء نفسه، وإنما أمر بذلك، ففعل:
ومن بخلي أن جاء ذا القولِ آخرًا ولم أعتد نظمَ القوافي تطوعا
وحسن لي شرخُ الشبابِ وجهُهُ إضاعةً فرضٍ مثله لن يضيعا
وإن قلتُ مأموراً وأبدع خاطري فيقبح بي إذا لم أقل متبرعا
عدمتُ لساناً حالفَ العجزَ ضلّةً وخالف قلباً كالقلوبِ مُفجعا
يوئِن من يدلي بأدنى فضيلةٍ فكيف بمن حاز الفضائلَ أجمعا^(١)

وهي سمة تُؤخذ على ابن حيوس أنه لا ينظر إلا لمن يعطيه، فهو - كما أوضحنا - يميل للشيعنة ضد السنة، ثم ينقلب ليكون هواه مع السنة ضد الشيعة، ويمدح الأتراك ويذم العرب، ثم يذم الأتراك ويمدح العرب، ويهجو المرادسيين، ثم يمدحهم ويذم خصومهم، وهذا سمتة في جميع مراحل حياته أن يكون هواه وميله لمن يعطيه.

وفي النهاية يلح الباحث على أن يربط الشاعر في بناء صورته بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية، والتي يحلو للبعض أن يسميها الوظيفة الواقعية، وهذا ما يوضحه أحد النقاد بقوله، "و حين يفقد قدرته على تأدية تلك الوظيفة، فإنه يفقد غايته التي وُجد من أجلها ويصبح فناً قبيحاً". لهذا " فالمثل الجمالي " في الواقعية يتداخل - من خلال المقولات السابقة - بالوظيفة الاجتماعية التي يؤديها . ويتحدّد مستواه في فعلين أساسيين: طرّحه لحالة اجتماعية معينة، واستيعابه لها، ثم قدرته على تجسيدها عبر الصورة الفنية . وبتحديد طبيعة "المثل الجمالي" ومستواه تتحدّد مهمّة النقد الأدبي التي تتمثل في قدرته على استكشاف الحالة الاجتماعية المنعكسة في العمل الفني والأساليب المختلفة التي عبّرت عنها"^(١)

ويؤكد أحد النقاد ذلك صراحةً بقوله: " لا أستطيع أن أُسمّي الدرع المزخرفة جميلة إذا كانت لا تحمي المقاتل من ضربات الأعداء، وعلى العكس من ذلك، فالدرع التي تؤدّي مهمتها جيّداً جميلة، وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة"^(٢)

وأخيراً ننتبين مهمة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، فنجدها "أصبحت مهمة الشعر إما تحقيق اللذة والإمتاع والبهجة، أو تجاوز هذا التأثير الانفعالي إلى التأثير في سلوك المتلقي وانفعاله وأفعاله الإدراكية تجاه الواقع المحيط به، وهنا لا يختلف الفلاسفة حول كون الشعر نافعاً ولذيذاً وهو من المتعة والأنس إضافة إلى التعليم والإصلاح من حال الفرد والمجتمع معاً . وفي هذا الأمر يقول الفيلسوف الفارابي إن (الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في

(١) الديوان، ص ٣٦١

(١) مجموعة من المؤلفين، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٧

(٢) فؤاد المرعي، وظيفة الشعر، مجلة المعرفة السورية، العدد (٢٤٧) أيلول، ١٩٨٢م

(٣) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ١٢٦

(٤) ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، ١٢٦

الأمر التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمر الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى" (٣)

وإذا كان للفن، بصورة عامة وبأشكاله المتعددة، وظيفته داخل تكوينات المجتمع الطبقيّة، فإن الشعر له عمق هذه الوظيفة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً في البناء والتكوين أيضاً، "والشعر دوماً لا يستهين في تصوير الزمان والمكان اللذين هما مادة العصر الأساسية لوعي الإنسان وملخصاتها الروحية والمادية؛ إذ تواصل الشاعر في إنجاز إبداع أبدي، وأصرّ على تحويل الإبداع الشعري الشفهي إلى فعل كتابي دون أن يترك ميزته الأساسية في الإنشاد؛ ليكون خالقه ومؤرخاً ومسجلاً خطى المجتمع في صيرورة تطوره وليقف أمام أسراره اليومية التي تدفع به نحو التطور الحضاري ونضجه السياسي أو الانهيار" (٤)

وبعد استعراض الوظيفة الاجتماعية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإن الباحث سوف يعرض ما تبين له من دراسة هذه الوظيفة:

أ - يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له - أيضاً - باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق مع الجمال، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبة النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها .

ب - والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر: الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية . الثانية: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية .

ج - تم معالجة الوظيفة الاجتماعية من خلال الأغراض التي تحدث فيها الشاعر، ولقد كان غرض المديح "هو الذي طغى على كل ما سواه، يطول به نفسه، ويتصرف به كما

يشاء، وتنقاد له القوافي، وتطيعه المعاني، فيعبر عما يحيك بصدرة، ويجول بخاطره بأسلوب جزل مبين" (١)

د - استغل الباحث تفوق ابن حيوس في المديح، واستخلص منه الوظائف الاجتماعية التي تؤديها بقية أغراض الشعر؛ لأن المديح عند ابن حيوس كان مجالاً يستعرض من خلاله التاريخ، والوصف، والدين، والحكمة، والفخر، بل الغزل أحياناً.

هـ - كان الباحث يتوقع أن تكون الوظيفة الاجتماعية أعلى شأنًا مما ظهرت عليه، ولكن الشاعر لم يؤد ما كان ينتظره منه المجتمع، أو قارئو الشعر؛ لأنه قصر شعره على المديح، وحبس نفسه في هذا المجال الضيق.

و - يمتاز مديح ابن حيوس - في الغالب - بأنه يمدح من يتعرض لهم بصفات خاصة بهم، وليس بصفات عامة تنطبق عليهم وعلى غيرهم، ولذا يحق للباحث أن يطلق عليها "قصائد سياسية تاريخية"؛ لأنه لم يمدح إلا الأمراء والوزراء، ولا يتغزل في مقدمة القصيدة - إلا نادراً -، ولكنه يصف المعارك، والسلاح، والخيل، ويسرد التاريخ، ويتحدث عن الأنساب، ويدعو للاتجاهات الدينية حسب ميول الممدوح.

ز - بقية أغراض الشعر عند ابن حيوس يلخصها رأي خليل مردم: "وليس له في الحكمة، أو الفخر، أو الهجاء ما يستحق الدراسة" (١)

وقوله: "وليس له في الغزل الخالص إلا قصيدتان قصرت فيهما نفسه على خلاف ما عُرف به من طول النفس، وليس فيهما ما يُطرب" (٢)

(١) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٤٠

(١) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٣٩

(٢) المرجع السابق، ص ٤٠

الوظيفة الإشارية

إذا نظرنا في معاجم اللغة إلى معنى الإشارة، فإننا نجد لها في (اللسان): "أشار إليه وشوّر: أوماً، يكون ذلك بالكف والعين والحاجب ٠٠ وأشار الرجل يشير إشارة إذا أوماً بيديه، وأشار عليه بالرأي: وجهه..."^(١)

فالمعنى اللغوي للفظ (الإشارة) بمعنى الإيماء، ويكون ذلك باستخدام الكف، أو العين، أو الحاجب، وأما إشارة الرأي، فالمقصود بها المشاورة، وتوجيه من طلب المشورة، ويعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاظق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يُعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"^(٢)

وقد جاء هذا اللفظ في الذكر الحكيم والسنة المشرفة، قال تعالى: "فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا" (مريم: ٢٩)

فعندما سُئِلت مريم عليها السلام: من أين لك هذا؟ فلم تحر جواباً، فأشارت إلى الوليد، ولما استغرب القوم، أنطقه الله تعالى،

وأما في السنة، فقد ورد عدة مرات، ومنها: قال أبو القاسم صلى الله عليه وسلم: "من أشار إلى أخيه بحديدة فإن الملائكة تلغنه حتى ينتهي وإن كان أخاه لأبيه وأمه" رواه مسلم

فهنا المقصود من أشار إلى أخ له بحديدة بقصد إرهابه، وإفزاعه، فإنه يستحق لعنة الله والملائكة؛ لأن الإسلام حريص على نشر السلام والأمان، وإبعاد كل ما من شأنه أن يروع الناس ويخيفهم.

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د٠ت، مادة (شور) ص ٢٣٥٨
(٢) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ص ٣٠٢

ويعرفها أحد النقاد بقوله: "الإشارة تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط، أو بتلميح خفيف"^(١)

يقول الشاعر:

يا معجزَ الأملاكِ فيما يبتني ومُعجَّبَ الأفلاكِ مما يصنعُ
نَظَرَ الخليفةِ للملوكِ كسَاهُمُ تاجاً به تسمو وطوراً تخضعُ
فوقَ المفارقِ منه سيفاً حدَّهُ ماضٍ وتاجٌ بالثناءِ مُرصَّعُ^(٢)

فمن خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرדاسي يبين الشاعر منزلته الكبيرة، فهو ذو أعمال تبهر العقول، ومن فرط قوته يعز ويذل .

وقد تضمنت الأبيات السابقة العديد من الإشارات، ومنها أن أحداً من الملوك لن يبلغ مقداره لأنه بالنسبة لهم (معجز)، فكأنه أعجزهم بأعماله الخارقة، وأما الإشارة الثانية فتتضمن معنى التهديد والوعيد، وإن لم يصرح الشاعر بذلك، وإنما قال إن ممدوحه - بمجرد النظر - يكسو الملوك - الذين طاعوه - تاج السمو، ويكسو غيرهم - الذين يعادونه - تاج الخضوع والذل، وقد أكد هذا المعنى في البيت الثالث .

ولازلنا نلمح غرام ابن حيوس بالتضاد، فهناك تاج السمو وتاج الخضوع، وهناك - أيضاً - تاج مرصع بالثناء وسيف حده مرهف .

ويقول الشاعر:

له نَظَرٌ يثني العدى عن فريقه ولا منكرٌ للطعن أن يمنع الطعنا
ورُبَّ جمالٍ فتننتي في افتتانه فلا زلتُ مفتوناً ولا زالَ مُفتنَا
تحققتُ أن الوردَ يُجنى بخدِّه ولم أدرِ أن الموتَ من صدِّه يُجنَا^(١)

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م، ص ١٩٩

(٢) الديوان، ص ٣٢٤

(١) الديوان، ص ٦٣٤

(٢) الديوان، ص ٤٣٣

(٣) الديوان، ص ٣٢٤

فالشاعر - في معرض الغزل - يتحدث عن محبوبته التي لو هجم الأعداء على قومها لما استطاعوا قتالاً لأنهم سينشغلون بجمالها، وقد فُتن الشاعر من شدة افتتانها بنفسها، وقد جهل أن خدّها مميت، لكنه وعى أنه جميل .

والإشارة في الصورة السابقة تتضح عندما نعلم أن الجيوش المعادية تكف عن الهجوم، إشارة إلى جمالها الذي صرفهم عن القتال، وكذلك يصرح بجمال خدّها، لكنه يشير إلى شدة حبه لأن المحبوبة لو هجرته، فسوف يكون الموت مصيره .

وسوف نستعرض بعضاً من إنتاج دلالة لفظة الإشارة عند ابن حيوس، ومن ذلك قوله:

وَإِذَا هُمْ افْتَكُرُوا، وَضَلَّ رِشَادُهُمْ أَوْضَحْتَ غَيْرَ مُفَكِّرٍ مَا أَشْكَلا
وَإِذَا تَنَازَعَتِ الْخُصُومُ لَدَيْهِمْ كَانَتْ بِحَضْرَتِكَ الْإِشَارَةُ فَيَصِلَا (٢)

فالشاعر يمدح أمير الجيوش أنوشتكين الذبيري، ويبين أن الناس إذا حاروا، وتاهت عقولهم، فإنه يتدخل لحل المشكلات بمجرد (الإشارة) التي تكون حكماً فاصلاً .
ويقول الشاعر:

وَإِبْنُ الْمَلُوحِ قَائِمٌ وَسَقَامُهُ الـ بَادِي طَلِيعَةٌ مَا تُجِنُّ الْأَضْلَعُ
يَشْكُو إِلَى لَيْلَى الْغَرَامِ إِشَارَةً شَكْوَى لَعْمُرِكَ لَمْ تُعْنَهَا أَدْمَعُ (٣)

فقيس بن الملوح يشكو إلى ليلى غرامه بالإشارة، وكل لبيب بالإشارة يفهم .

ويقول الشاعر:

نَابَتِ الْعَيْنُ بِالْبُكَاءِ وَأُفْحِمَ تَ فَمَا أَحْسَنَ اللِّسَانُ الْمَنَابَا (٤)

فعندما يرثي الشاعر تاج الملوك محموداً بن نصر، ويعزي والدته، فإنه يعبر عن حزن دفين لمن أكرمه، وسامحه على طول هجوه والتعريض به، فهو عاجز عن تقديم العزاء شعراً، فهو يقدمه بكاءً، وقد أناب العين لتعزي بدموعها بدلاً من اللسان الذي يعزي بكلامه، وهي صورة جميلة أن يجعل العين لساناً يتكلم .

(٤) الديوان، ص ١١٧

ويقول ابن حيوس:

خَفَتِ الرَّقِيبَ وَلَوْ وَصَلَتْ أَمْنَتِهِ وَنَهَيْتِ دَمْعَ الْعَيْنِ أَنْ يَتَّصِوْبَا (١)

فعندما يتغزل يقول لمحبيبته: إنك خفتِ الرقباء، ولو أنك واصلت لكنتِ في مأمن منهم، ولما انهمرت دموعك •

ويبين الرباعي أن الوظيفة الإشارية للصورة تتحقق من خلال ثلاثة أمور: الوصف، والكناية، والمجاز المرسل، و"الوصف"، هو رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر ما من الإيحاء" (٢)

وشاعرنا لم يفرد قصيدة للوصف، وإنما كانت لوحات الوصف تتخلل قصائده في المديح، وذلك من مثل الصورة الجميلة التي رسمها لدار بناها تاج الملوك محمود بن نصر، يقول فيها:

دَارٌ بِهَا اِكْتَسَبَتِ البَسِيطَةُ زِينَةً	وَيَزِينُهَا مِنْكَ الِهْمَامُ الأَرُوْعُ
مَا زَالَ مَبْصَرُهَا يَعُوْدُ بِخَاطِرٍ	يَشْكُو الكَلَالَ وَنَاطِرٍ لَا يَشْبَعُ
وَتَرَى طَيوْرَ الجَوِّ فِي جَنَابَتِهَا	بَعْضٌ مَحَلَّقَةٌ وَبَعْضٌ وَقَعُ
وَسَوَابِقًا لَيْسَتْ تُفَارِقُ أَرْضَهَا	وَكَأَنهَا تَحْتَ الفَوَارِسِ تَمْرَعُ
بِالمَصَلَتَيْنِ صَوَاعِقًا لَا تَعْتِي	وَاللَابِسِينَ يَلَامِقًا لَا تُثْرَعُ
رَهْطٌ نَضَّوْا بِيضَ السِّيُوفِ وَآخِرٌ	قَدْ جَرَّ قَوْسًا لَيْسَ فِيهَا مَنْزَعُ
بِالجَانِبِ الغَرِيبِي فِيهَا نَخْلَةٌ	نَاءٍ جَنَاهَا وَهُوَ أَنْ مَوْنَعُ
وَتَرُوقُ عَيْنُكَ دَوْحَةً مِنْ غَرِبِهَا	فِيهَا جَنَى يَحْمِيهِ ظِلٌّ مُسْبَعُ
وَزَرَافَتَانِ أُقِيمَتَا كِلْتَاهُمَا	رَانِ إِلَيْكَ بِمَقْلَعَةٍ لَا تَهْجَعُ
وَالفَيْلُ بِقَرْعِ جَدِّهِ سُؤْسُؤُهُ	مِنْ كُلِّ قَطْرٍ وَهُوَ لَا يَتْرَعُ
وِظْعَانٌ تَخْشَى العِيُونَ وَتَتَّقِي	نَظَرَ المَرِيبِ فَدَهْرَهَا تَتْبَرِّقُ
وَالبَحْرُ عَائِمَةٌ بِهِ حَيْثَانُهُ	وَمِنْ الشَّبَاكِ لَهَا سِمَامٌ مُنْقَعُ
طَامٍ وَمَا يُخْشَى عَلَى رِكَابِهِ	غَرَقٌ وَمَرْكَبُهُ مَقِيمٌ مَقْلَعُ (١)

(١) الديوان، ص ٧٩

(٢) عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص ٢٠٠

ومن الملاحظ أن الوصف يدخل في نسيج الصورة الشعرية، فهو فن وأسلوب داخل في موضوعات الشعر المختلفة وأغراضه، ولا يقتصر على الطبيعة وموجوداتها فحسب، بل يتعداه إلى مظاهر الحياة المتعددة.

وهذه الأبيات مجتزأة من الصورة التي رسمها لتلك الدار التي بناها تاج الملوك، وهي تشي جمال تلك الدار ورعة ما تضمنته من زخارف، ولن يعرض الباحث صورة وصفية أخرى، وإنما سيستكمل تلك الصورة التي رسمها لدار تاج الملوك، فيكمل الشاعر قائلاً:

وابنُ الملوِّحِ قائمٌ وسَقامُهُ الـ	بباديِ طليعةٍ ما تُجِنُّ الأضلعُ
يشكو إلى ليلَى الغرامِ إشارةً	شكوى لعمركَ لم تُعنها أدمعُ
ومواضعٌ فيها كعِرضِكَ وُضِّحُ	ثلجيةُ الألوانِ بل هي أنصعُ
ومن الرخامِ مُقابِلٌ ومؤلفٌ	ومُفَوِّفٌ ومُضالِعٌ ومُجَزَعُ
ومن النُّصارِ بها سحائبُ جمَّةٌ	لَزِمَتْ أماكنَها فما تتقشَّعُ
سُحِبَ جوامدُ قد أظَلَّتْ عارضاً	تحيي بصيِّه البِلادُ وتُمِرُّعُ
كرمٍ أهانَ التبرَ حتى أنه	من ناطقٍ أو صامتٍ لا يُمنعُ
أطلعت من جدرانها وسقوفها	شمساً لها من كلِّ أفقٍ مطلعُ
تعلوا ضياءَ الشمس عند شروقها	ويعمُّها الإِظلامُ وهي تشعشعُ
مَن حلَّها وهنا توهمَ ليلَها	صُباحاً وصَبغُ الليلِ فيها مُشبعُ
وبدت بأعلاها رياضٌ حاكها	حُسنُ اقتراحِكَ لا الغيوثُ الهَمَّعُ
روضٌ على الأفواهِ يعسُرُ رعيُّه	لكنَّ للأبصارِ فيه مرتعُ (٢)

ويفرق أحد النقاد بين الوصف والمجاز في الصورة الفنية بقوله: "فغاية الوصف أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض، أما المجاز فغايته تكثير الدلالة، فهو يخرج اللفظ من وضعه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج به من اليقين إلى الظن أو الاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة. فالوصف يبيلور الشعرية والمجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تساوي حالة الاحتمال في الشعور . الوصف يخلق اللغة، والمجاز يفتحها" (١)

(١) الديوان، ص ٣٢٢

(٢) الديوان، ص ٣٢٤

كما تتحقق الوظيفة الإشارية عن طريق "الكناية"، ولقد سبق أن عرضنا تعريف عبد القاهر الجرجاني على أنها "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها . فقد أرادوا - في هذا كله كما ترى - معنى، ثم لم يذكره بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثرت القرى كثرت الرماد، وإذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنتم إلى الضحى" (٢)

فالكناية تعبير أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الأصلي، فالأديب يطلق المعنى، ويريده، ومن حقه أن يريد المعنى الأصلي، لكن الأغلب أن يريد المعنى غير الأصلي، أو المعنى الإشاري، أو معنى المعنى كما عبر به أحد النقاد "الكناية صورة قائمة على الحيوية التصويرية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف" (٣)

يقول ابن حيوس:

نَسَبٌ، بَنُو الْعَلَاتِ عَنْهُ بِمَعَزِلٍ	وَبِذَاكَ تَقْضِي سُورَةَ الْأَنْفَالِ
شَمَخَتْ بِفَخْرِ الدَّوْلَةِ الْهَمُّ الَّتِي	حَازَتْ مَدَى الْإِعْظَامِ وَالْإِجْلَالِ
رَحْبُ الْجَنَابِ تَضَمَّتْ آلاؤُهُ	فَوَزَّ الْعَفَاةَ وَخَيْبَةَ الْعُدَالِ
وَصَلَّ بِغَيْرِ قَطِيعَةٍ وَرَضَى بِغَيْرِ	رِ تَسَخُّطٍ وَهَوَى بِغَيْرِ مَلَالٍ (١)

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثامنة ٢٠٠٢م، الجزء الأول، ص ١٠٧

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦

(٣) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤١

(١) الديوان، ص ٥٠٢

(٢) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٠١

(٣) الديوان، ص ٤٧٦، الوجيف: الخوف، القساطل: غبار المعركة.

فإذا نظرنا إلى الأبيات السابقة، فإننا نجد تحقق الوظيفة الإشارية بجلاء، فتتكبر كلمة (نسب) للتعظيم، وقد جاء التعبير (بنو العلات) كناية عن موصوف، وهم أعداء ممدوحه ومنافسوه، ثم جاءت الإشارة الذكوية في آخر البيت الأول، وذلك عندما أحال المتلقي إلى سورة "الأنفال" ليقراً قوله تعالى: "وَأُولُوا الْأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَىٰ بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" (الأنفال: ٧٥)، وعندني أن فيها إشارتين، إحداهما: لعلو نسب الممدوح، والأخرى: تشير إلى سعة ثقافته الدينية.

ثم تأتي الكناية عن صفة "العزة" في قوله: (شمخت)، وكذلك التعبير الموحى الجميل (رحب الجنب)، فهو - على قدمه - يشير إلى سعة صدر الممدوح، واتصافه بالعفو والتسامح، وقد جاء البيت الأخير ليوضح صفة هذا العفو.

فالتعبيرات الكنائية السابقة لم يقصد الشاعر بها معانيها الأصلية، فهو لم يقصد (شمخت)، وإنما أشار للعزة والرفعة، ولم يقصد (رحب الجنب)، وإنما أشار إلى حلمه وعفوه، وهكذا فالكناية عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه" (٢)

يقول ابن حيوس:

إِذَا نَزَعَ الْوَجِيفُ اللَّحْمَ عَنْهَا كَسَاهَا مَا تَثِيرُ مِنَ الْقَسَائِلِ
وَإِنْ عَضَّتْ شَكَائِمَهَا وَطَاخَتْ أَتَاخَتْ لِلْعَدَىٰ عَضَّ الْأَنَامِلِ
وَقَلَّتِ الْمُدَافِعَ وَالْمُحَامِي وَكَثُرَتِ الْأَيَّامِي وَالْتَوَاكِلِ (٣)

ومع بدوية ألفاظ الصورة السابقة، فإننا نجد الكناية في (نزع الوجيف اللحم عنها) كأن الخيل من خوفها تساقطت لحومها، وهو لا يقصد أبداً تساقط لحم الخيول المحاربة، وإنما يقصد شدة رعبها، وقوله: (عضت شكائمها - عض الأنامل) فالأولى كناية عن صفة وهي الجد في القتال، والثانية كناية عن الندم، وأما البيت الأخير فكناية رائعة عن كثرة قتلى العدو، فالكناية تعطي المعنى (كثرة القتلى) مصحوباً بالدليل (قللت المدافع والمحامي - كثرت الأيامى والٹواكل).

والكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، تتجسد في الصورة من خلال بنيتين: إحداهما بنية تركيبية، تعتمد على دلالات متعددة، يتعلق بعضها ببعض بعلائق نحوية ليتكون منها عبارات تركيبية تفضي إلى معنى الكناية، وتعرب عن حركة النظام الأسلوبي الذي اتبعه وسار عليه الشاعر .

يقول ابن حيوس في مدح شرف الدولة مسلم بن قريش العقيلي:

قَلْتُمْ عِدَدَ الْعَدَى بِقَوَاضِبِ كَثَّرْنَ أَرْوَادَ النَّسُورِ الْحَوِّمِ
مِنْ مَرَهَفَاتٍ لَمْ تَزَلْ أَيْمَانُكُمْ أَنْصَارَهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ أَيْوَمِ
مَا عَايْنَتَهَا التَّرْكُ تَحْكُمُ فِي الطُّلَى حَتَّى تَوَلَّتْ طَائِشَاتِ الْأَسْهَمِ (١)

فشجاعة الجيش تتجلى وقت احتدام القتال، وقد أعمل المسلمون في أعدائهم القتل فقلَّ عددهم، وقلة العدد كناية عن صفة وهي استحرار القتل فيهم، وكذلك ما الذي يوحي به كثرة طعام النسور المحلقة فوق الجيش؟ إنها كناية عن صفة ألا وهي كثرة قتلى العدو مما جعل طعام النسور كثيراً، ولعلنا لا ننسى أن هذه الصورة مأخوذة من قول النابغة الذبياني المشهور في مدح الغساسنة، والذي كان فيه ابن عذرتة، لا أبا بجدته:

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

ولجيش ممدوحه سيوف مرهفة لو عاينها الأتراك - وهم أرباب القتال - وهي تقطع الرقاب لطاشت سهامهم، وهذه كناية عن صفة، وهي قوتهم وشجاعتهم ودقة ضرباتهم القاتلة .

فالشاعر في الصور الكنائية السابقة يعرض معانيه غير مصرح بها، وإنما فيها الخفاء الفني الذي يترك مساحة للمتلقي ليعمل ذهنه، وذلك لأن "شكل الجملة التي تتخذها الكناية في التعبير يجعل المعنى الثاني المكنى عنه مختفياً وراء الصورة لا نصل إليه إلا من خلالها، وكل تعبير من خلال الصورة هو بحد ذاته أبلغ وأجمل من التعبير المباشر، فالفن هو في الوسيلة التي نعبر بها عن المعنى، وليس في المعنى ذاته" (١)

(١) الديوان، ص ٥٧٣

(١) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٦٨

(٢) بدوي طبانة، علم البيان، ص ٢٥١

وقد تزداد الكناية انحرافاً عما رُسم لها فتتحول إلى "التعريض"، والمقصود بالتعريض أنه "ما أُشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق سواء أكان المعنى حقيقة أو مجازاً أو كناية" (٢)

فالصورة التعريضية يُشار بها إلى غير المعنى المصرح به، ولكن لها مدلولاً آخر نستطيع التعرف عليه والوصول إليه عن طريق السياق •

يقول الشاعر، وهو يعرض بالفاطميين وعقيدتهم:

ولك الأدلة أوضحت حتى رأى
إثبات فضلك من رأى التعطيل
عزوا بأن شرقت عنهم مذهباً
في الرأي ما عرفوا له تأويلاً (٣)

فابن حيوس "يعرض بالفاطميين وأنهم يدعون إلى تعطيل إرادة الله وإنفاذ إرادة الأئمة، كما يدعون دعوة واسعة إلى التأويل في القرآن الكريم حسب عقيدتهم وأهوائهم، وكأنه يريد أن يعلن تبرؤهم منهم وأنهم ضالون مضلون" (٤)

ويبين أحد النقاد طبيعة التعريض بقوله: "وموقع التعريض يكون في الجمل المترادفة والألفاظ المترابطة، ولا يرد في الكلمة المفردة بحال، والسر في ذلك أن دلالة على ما يدل عليه لم يكن من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز، فلا يجوز وروده في الألفاظ المفردة والمركبة كما جاز في الحقائق، وكما جاز في المجازات ورودهما معاً كالاستعارة والكناية، فإنهما واردان في الأمرين جميعاً، وإنما دلالة التعريض كانت من جهة القرينة والتلويح والإشارة، وهذا لا يُستقل به اللفظ المفرد، ولكنه إنما ينشأ من جهة التركيب، فلهذا كان مختصاً بالوقوع فيه" (٥)

يقول ابن حيوس:

لا يَأْمَنُ سَطَاكَ ذُو جَهْلٍ بِهَا
بَاغِي النَجُومِ مُبَيَّنٌّ عَنِ عَجْزِهِ
فِي قَتْلِكَ الْأَسَدِ الَّذِي رَاعَ الْوَرَى
لَوْلَا سَفَاهَةُ شِبْلِهِ مَا يَرْدَعُ
مَا لِلْقَضَاءِ وَلَا لِأَمْرِكَ مَدْفَعُ
وَمُصَارَعُ اللَّيْثِ الْغَضَنْفَرِ يُصْرَعُ

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

(٤) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٥

(٥) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٥٢

وأرى ابن صالحٍ استغرَّ بجهلهِ ِ
لم يلقَ عنها وازعاً من رأيهِ
مُتَخَطِّفٌ لم يُغْنِ عنه قومهُ
وثنى شبيباً عنه صهرٌ خانهُ
من رامَ معتصماً سواك فجمعهُ
إن الجهالةَ في المكارهِ توقعُ
حتى انبرت أعضاؤه تتوزعُ
شيئاً بل اندفعوا وقد قيل ادفعوا
فإذا الصَّهارةُ عنده لا تنفعُ
مُتَصَصِّعٌ ويناؤه مُتَضَعِّعٌ (١)

فالشاعر يمدح أمير الجيوش الدزيري بأنه فتح "حلب"، وظفر بحاكميها الذين كانوا يناصرونه العدا، ومن خلال مديحه للدزيري يُعرِّضُ بخصومه، ففي قوله: (في قتلك الأسد) تعريض بأسد الدولة صالح بن مرداس الكلابي الذي قتله الدزيري في "الأقحوانة سنة ٤٢٠هـ، وفي قوله: (لولا سفاهة شبلة) تعريض بابنه شبل الدولة نصر بن صالح المرדاسي الذي قتله جنود الدزيري وحملوا رأسه إلى دمشق سنة ٤٢٩هـ، وكذلك قوله: (ابن صالح استغر بجهله) فيه تعريض بشبل الدولة أيضاً، وقوله: (وثنى شبيباً عنه صهر خانهُ) فيه تعريض بشبيب بن وثاب النميري صهر شبل الدولة.

ولا شك أن كل ذلك فيه إشارة إلى ضعف هؤلاء الأعداء وقلة حيلتهم؛ لأن القائد الدزيري الذي سيطر بقوته ودهائه على الشام كله لصالح الفاطميين قد قضى عليهم، وقضاؤه - عند الشاعر - لا يُرد.

كما تتحقق الوظيفة الإشارية بـ "الرمز"، والرمز - لغة - : الإشارة بالشفيتين، أو الحاجبين، أو العينين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان، وأكثر ما يكون ذلك على سبيل الخفية" (٢)

وأما الرمز - بلاغة - : فهو "كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تُشير إلى قريب منك على سبيل الخفية" (١)

(١) الديوان، ص ٣٣٧

(٢) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة "رمز"، ص ٦٥٩

(١) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧٠

(٢) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٨٨

(٣) الديوان، ص ٤٠٥

فالصورة الرمزية من أفضل الوسائل التي يستعين بها الشاعر لأداء تجربته، ويحسن أن تكون الصورة نابعة من العاطفة متنسقة مع غيرها داخل البناء الفني للصورة. ويؤكد الباحث على ضرورة وضوح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، ودرجات هذا الوضوح تتفاوت، إلا أنه في كل الأحوال لا يجب أن يكون الرمز الشعري مصدراً للغموض، والتعمية؛ لأنه في هذه الحالة سيكون عائقاً أمام تأدية الصورة الشعرية وظائفها، فيجب على المبدع أن يُطلق في صورته الرمزية جواً من الإيحاءات والأضواء تقودنا إلى المدلول الثاني؛ لأن الصورة لو بُنيت على الرموز دون القرائن لأصبحت ضرباً من الوهم والضباب" (٢)

ولقد كان ابن حيوس ينحاز لمن يمدحه من الأمراء والوزراء والولاة لدرجة أنه كان يفضل الترك على العرب لأن ممدوحه أنوشتكين الدزيري كان تركي الأصل، ولكنه في أواخر حياته حين طغى سيل الأتراك على بلاد العرب - وبخاصة العراق والشام - ومعهم السلاجقة، فإنه عاد - على استحياء - ليذكر بأمجاد العرب وعزة مجدهم، وفي إحدى قصائده يمدح الوزير اليازوري، ويستنهضه لمقاومة وطرده طغرل بك السلجوقي يقول:

وقد دبَّ من أقصى المشارق حيَّةً لها لدغاتٌ لا تُداوى ولا تُرقي
فطبَّقَ تلك الأرضَ ظلماً ظلمةً فكن فلقاً يجلو دجوجيَّ فلقاً (٣)

فابن حيوس تستيقظ - أخيراً - عصبية العربية، فيعرض بطغرل بك السلجوقي ويرمز إليه بـ (الحيَّة)، وهي حية رقطاع لها سم رعاف.

ويبين أحد النقاد طبيعة الرمز بقوله: "والرمز الشعري لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط، والتجربة الشعورية إما أن تُفرغ شحنتها في رموز قديمة فتستدعيها، وتستحضرها، وإما أن تُركز الشحنة العاطفية أو الفكرية في ألفاظ تضيء عليها طابعاً رمزياً فيكون الرمز المستخدم جديداً" (١)

فالناقد السابق يوضح أن الرمز يتحقق من خلال أمرين:

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠

(٢) الديوان، ص ١٤٩

(٣) الديوان، هامش ص ١٤٩ بتصرف

- أ- رمز قديم نستدعيه، ونستحضر صورته بالإيجاب، أو السلب .
ب- إفراغ الشحنة العاطفية في لفظ ليصل إلى درجة الرمز .

يقول الشاعر:

وَأَعْطَوْا قَلِيلًا ثُمَّ أَكَدُوا فَيَمَّمَت
رِكَابِي مَنَ أَعْطَى كَثِيرًا وَمَا أَكَدَا
بِظِلِّ كَرِيمِ النَّجْرِ وَالْيَدِ لَمْ تَلِدْ
لَهُ مَامَةٌ مِثْلًا وَلَا نَجَلَتْ سُعْدَا
وَفِي ضِمْنِ تِلْكَ الْمَكْرَمَاتِ كَرَامَةٌ
ظَفَرْتُ بِهَا حُرًّا فَصِرْتُ لَهَا عَبْدَا (٢)

ففي معرض مدح الشاعر لسابق بن نصر بن محمود المرداسي الكلابي، يعقد الشاعر مقارنة بين ممدوحه وغيره، فهم يعطون القليل، (أكدي) أي: يبخلون بهذا القليل، وهو اقتباس من قوله تعالى: "وَأَعْطَى قَلِيلًا وَأَكْدَى" (النجم: ٣٤)، وهذا البخل الممقوت من الممدوحين جعله يتجه لمن يتصف بالكرم، بل يتفوق على كرماء العرب الذين تُضرب بهم الأمثال مثل كعب بن مامة، وابن سعدى، وقد أصبح كلُّ منهما رمزاً للكرم، فمامة هي أم كعب بن مامة الإيادي المشهور بالكرم والإيثار، ويروى أنه فضّل صاحبه في السفر (رجل من النمر بن قاسط) بما بقي معه من الماء حتى مات عطشاً، وذهب قولهم: (اسق أخاك النميري) مثلاً، وأما سعدى فهي سعدى بنت عوف بن خارجة الطائي، وابنها عبد الرحمن كان يُضرب به المثل في الجود، وقد حاول البعض أن يُغروا الحطيئة الشاعر الهجاء به مقابل مائة ناقة، فرفض الحطيئة هجاءه^(٣)

ويجمع الشاعر كثيراً من شخصيات التاريخ، والتي أصبحت رموزاً في مجالها؛ ليقول للممدوح: إنك أعلى ممن ضُربت بهم الأمثال، وذلك من مثل قوله:

ولو أن ذا القرنين يُمنى ببعض ما
مُنيت، لوّلى هارياً، أو مُسلماً
إلى أن حسمت الداء أعياء دواؤه
سواك ولو كان المسيح ابن مريما
وأعربت عن فصل الخطاب مباشرة^(١)
ولو أن سحباناً مكانك أفحما^(١)

فالشاعر - في معرض مدحه لتاج الملوك محمود بن نصر - يبين منزلته الكبي، فلم يجد أفضل من الرمز، وذلك بمقارنة ممدوحه بعظماء الشخصيات الذين يُضرب بهم

(١) الديوان، ص ٦٠٣

(٢) الديوان، ص ٤٤٠

الأمثال، فهو متفوق على ذي القرنين الذي جاء ذكره في القرآن الكريم: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا" (الكهف: ٨٣) فذو القرنين الذي فتح الأرض مشرقاً ومغرباً، ومكّن الله تعالى له في الأرض، فإن ممدوحه يتحمل ما لا يتحملة ذو القرنين •

ثم يقارن بين تاج الملوك، وبين المسيح بن مريم - عليهما السلام - فهو قد حسم المرض الذي يعجز المداوين، ولو كان فيهم سيدنا عيسى صاحب المعجزات في الطب بإذن الله، وهي إشارة إلى قوله تعالى: "إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ ادْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَىٰ وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدتُّكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنْفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ" (المائدة: ١١٠)

ثم يجعل الشاعر ممدوحه فوق (سحبان) في البلاغة، فالممدوح منطلق يملك فصل الخطاب، بينما يقف سحبان قدماً بليداً •

وقد يكون الرمز باللون كما في قول الشاعر:

شُقِرَ لَوْ أَنَّ اللَّيْلَ أُلْبَسَ قُمْصَهَا أَوْ خَالَطَتْهُ لِعَادَ وَهُوَ أَصِيلُ
فُرْنَتْ بَدَهُمْ لَوْنُهَا مِنْ لَوْنِهِ وَنُجُومُهُ غُرَّرَ لَهَا وَحُجُولُ
وغرائبُ الألوانِ ظلُّ مُقْصَرًا عن وصفِها التشبيهُ والتَّمثِيلُ (٢)

وكذلك تتحقق الوظيفة الإشارية من خلال "المجاز المرسل"، والمجاز - في اللغة - المجاز في اللغة: "جزت الطريق وجاز الموضع جزواً، وجوزاً وجوازاً ومجازاً والمجازة: الموضع، وتجوز في كلامه أي تكلم في المجاز، وقولهم: جعل فلان ذلك الأمر مجازاً إلى حاجته أي طريقاً ومسلكاً" (١)

(١) ابن منظور لسان العرب، ج ٤، ص ٣١٨٨ - ٣١٨٩

(٢) السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٦٢، وقد أورد عدة تعريفات أخرى متقاربة للمجاز ص ٤٦٩

(٣) علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص ١١٠

(٤) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص

١٣٢

(٥) الديوان، ص ٣٦٠

(٦) عبد الحميد محمد العبيسي، البلاغة ذوق ومنهج، مطبعة حسان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ٤٣٩

ويورد السكاكي عدة تعريفات للمجاز، ومنها: "أما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك" (٢)

أما الجارم فيعرفه بقوله: "المجاز المرسل كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي" (٣)

وأما عن سبب وصف المجاز "بالمرسل"، فتعلله إحدى الباحثات بقولها: "سُمي مرسلًا لأنه أُرسِل عن التقيد بعلاقة خاصة، فله عدة علاقات، أو لأنه أُرسِل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة؛ إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما" (٤) ويقول الشاعر:

إِذَا خِيفَتِ الْأَوْطَانُ أَوْ مَنَ سَرِيئُهُ وَإِنْ غَمَرَ الْمَحَلُّ الْبَسِيطَةَ أَمْرًا (٥)

وهنا الشاعر يبين فضل ممدوحه في نشر الأمن عندما يعم الخوف البلاد، وفي نشر الرخاء عندما يعم الأرض قحط، وقد ذكر الشاعر لفظة (الأوطان)، والأوطان لا تُخشى، وإنما يُخشى أهلها، وهذه هي العلاقة (المحلية)، والتي يقول عنها أهل البلاغة: "أن يكون المعنى الحقيقي للفظ المذكور محلاً في المعنى المراد، فيُذكر اسم المحل، ويُراد الحال" (٦) ويقول ابن حيوس:

سَلْ عِلْمَكَ الْجَمَّ عَنِّي فَهُوَ يَخْبِرُنِي يَخْبِرُكَ أَنِّي لِسَانٌ وَالزَّمَانُ فَمٌ (١)

فالشاعر - من خلال مديحه لنصر بن محمود - يوضح أنه متمتع بالعلم الوافر الجم، وهو يعلم أن ابن حيوس شاعره المادح المخلص، وقد صرح الشاعر بلفظة (اللسان)، وهو يقصد الشعر، وإنما اختار اللسان لأنه آلة الكلام، وهو ما يسميه البلاغيون (العلاقة الآلية)، ويعرفونها بقولهم: "إذا ذكر اسم الآلة، وأريد الأثر الذي ينتج عنها" (٢)

(١) الديوان، ص ٦٢٥

(٢) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ١٥٧

(٣) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٤٩٩

(٤) الديوان، ص ٦١

وقد تتحقق الوظيفة الإشارية عن طرق التورية، وهي "أن يُطلق لفظ له معنيان: قريب، وبعيد، ويُراد به البعيد منهما"^(٣)

يقول الشاعر:

أَلْهَيْتَ عَن يَوْمِ الْكُلابِ بِوَقْعَةٍ شَقَيْتَ بِهَا عِنْدَ اللَّقَاءِ كِلابُ
وَرُمُوا بِدَاهِيَةٍ لِبَكْرِ عِنْدَهَا بِكْرُ الْخَطُوبِ، وَلِلضَّبَابِ ضَبَابُ^(٤)

فمن خلال مديحه للذريبي يستعرض الشاعر انتصار ممدوحه على أعدائه، ويعود للوراء ليشبه انتصار الذريبي بأيام العرب، ومنها (يوم الكلاب) الذي كان بين ملوك كندة، وبني تميم، وقد ألهى انتصار ممدوحه الناس عن تذكر هذا اليوم المشهور من أيام العرب، وقد انتصر الممدوح على (كلاب) فالمعنى القريب (كلاب) أي الحيوانات المعروفة، والمعنى البعيد المقصود (بنو كلاب) وهم المرادسيون حكام حلب .
ولا يكتفي الشاعر بذلك وإنما يذكر لفظة (ضباب) ومعناها القريب غير المقصود (السحاب)، وأما معناها البعيد المقصود فهو (الأحقاد)، فبكر وضباب من قبائل العرب المشهورة، وهو يبرهن على قوة الممدوح بخشية هذه القبائل له .

وقد يصف البعض الصورة السابقة بالتكلف، ولكن ابن حيوس لم يكن في شعره - بصفة عامة - يتكلف البديع، ولعل الصورة السابقة من الصور التي تكلف الشاعر فيها بأن حشد البديع بصورة فجأة، وإن كنا لا ننكر حق أي شاعر في استخدام البديع بصورة طبيعية نابعة من عاطفته وتتطلبها الصورة؛ لأن "الحيوية والزخرفة اللفظية لا غنى عنهما للشعر الجيد، بل لكل ألوان الخلق الفني الناجح"^(١)

ويقول ابن حيوس:

دامتْ سحابةٌ تحت ظلِّ سحابةٍ وجرى على دارِ الرِّبابِ ربابُ
كاسٍ من الأسقامِ جُرِّعَ للنَّوى كأساً لها ريقُ الحُبابِ حَبَابُ^(٢)

(١) إليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٢٧

(٢) الديوان، ص ٥٨

(٣) علي الجارم وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٢٤٢

(٤) الديوان، ص ٧٢

(٥) الديوان، ص ٥٧٤

(٦) الديوان، ص ٧٢

ففي معرض الغزل - كمقدمة لقصيدة مادحة - يدعو الشاعر لـ (سحابة)، والمعنى القريب (سحابة) في السماء، وهو لا يقصد ذلك، بل إن (سحابة) اسم لمحبوته، وكذلك لفظة (الرباب) وتعني السحاب، ولكنه يشير به إلى اسم محبوبته، وفي البيت الثاني يذكر (الحباب) ويتبادر إلى الذهن أنه اخمر، ولكنه يقصد معنى آخر، فالحباب هنا (الثعبان)، فكأنه - لما هجرته محبوبته - شرب السمَّ لا الخمر .

كما تتحقق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية عن طريق "الحذف"، وهو نوع من الإيجاز، والإيجاز التعبير عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة مع الإبانة والإفصاح، وأما إيجاز الحذف فيكون "بحذف كلمة، أو جملة، أو أكثر مع قرينة تعين المحذوف"^(٣)

فالحذف دائماً أبلغ من الذكر، وقد يحذف الشاعر المبتدأ:

بأسٌ تحوطُ الغريبَ الأجنبيَّ به كما تَدوُّ الأذى عن جاركِ الجنبِ (٤)
وقد يُحذف الخبر:

يَوْمٌ لَعْمَرُكَ لَمْ تَزَلْ أَخْبَارُهُ مَسْمُوعَةٌ مِنْ مُنْجِدٍ أَوْ مُتِّهِمِ (٥)
وقد يُحذف الفاعل:

رُمُوا فَمَا دَفَعُوا ضِيماً وَلَا كَرِيماً أَنْ يَكْشِفُوا بَعْضَ مَا كَشَفَتْ مِنْ كُرْبِ (٦)

ففي البيت الأول صرح الشاعر بالخبر (بأس)، وحذف المبتدأ، والتقدير (هو/ هذا بأس)، وذلك للإيجاز، وإعمال العقل، وإفادة الحكم مباشرة، وكذلك فإن حذف المبتدأ أفاد تعظيم الخبر .

وفي البيت الثاني حُذف الخبر، وتقديره (قسمي)، وفي البيت الثالث حُذف الفاعل، وأقيم نائب الفاعل مكانه للعلم بالفاعل وتعظيمه .

وبيين عبد القاهر بلاغة الحذف بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطرق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبَيِّن"^(١)

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٨٨

(٢) الديوان، ص ٨٣

(٣) الديوان، ص ٢٧٨

وقد يكون المحذوف حرفاً، كقول الشاعر:

لَوْ كَانَ ذَبُّكَ فِي الزَّمَانِ الَّذِي مَضَى لَمْ تَفْتَخِرْ بِحِمَى كَأَيْبِ تَغْلِبِ (٢)

أو كقوله:

وَلَمْ يَكْ مِثْلَ الصُّبْحِ يَقْدُمُهُ الدُّجَى وَكَانَهَا شَمْسٌ تَقَدَّمَهَا فَجْرُ (٣)

كما يُحذف المفعول به:

مَأْكَتٌ فَمَا كَانُوا كَأَخْوَةِ يَوْسُفٍ تَوَدُّهُمْ مَكْرٌ وَمَحْصُولُهُ خَيْرٌ (٤)

وقد تتحقق الوظيفة الإشارية عن طريق "التضمين والاقْتباس"، ويعرف الجارم الاقْتباس على أنه: "تضمين النثر، أو الشعر شيئاً من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما، ويجوز أن يُغير في الأثر المُقْتبس قليلاً" (٥)

وقد يفرق بعض البلاغيين بين الاقْتباس، والتضمين، فيجعلون الاقْتباس من القرآن والسنة لا غير، ويجعلون التضمين من غيرهما، والبعض الآخر يعرفهما على أنهما شيء واحد، ويعنيان إدخال نصوص قرآنية، أو أحاديث نبوية، أو أية نصوص أخرى تراثية، أو معاصرة على النص الشعري.

فالشاعر يشير أحياناً في تصويره إلي معاني القرآن الكريم، كقوله معزياً والده تاج الملوك محمود بن نصر في وفاته:

يا ابنة الأكرمين قدرك في النا س عظيم وإن عظمت مصابا
وتأسي برأي داود في الفتى نة إذ خر راعياً وأنابا (١)

وهي إشارة إلي الآية الكريمة في قوله تعالى: (وَظَنَّ دَاوُدُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ

رَاكِعًا وَأَنَابَ" (ص: ٢٤)

(٤) الديوان، ص ٢٤٦

(٥) علي الجارم، وزميله، البلاغة الواضحة، ص ٢٧٠

(١) الديوان، ص ١١٧

(٢) الديوان، ص ١٢١

(٣) الديوان، ص ٥٠٩

(٤) الديوان، ص ٢٧٥

(٥) الديوان، ص ٢٦

ويقول الشاعر:

ومكر بحمد الله حاق بأهله وعارض بغبي قبل أن يُمطرَ انجاباً (٢)

وهذه الإشارة إلى الآية الكريمة "اسْتَكْبَاراً فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ" (فاطر: ٤٣)

وقد يضمن الشاعر إبداعه كلاماً من غير القرآن والسنة:

فما لنا في حياةٍ عنك مندفعٍ والرزق طوعك فيما شئت والأجل
فليس مجدك رغماً لا مجاملةً من ما له ناقةٌ فيه ولا جمل (٣)

فهو يشير إلى قول الطغرائي في لامية العجم:

فيم الإقامة بالزوراء لا سكاني بها ولا ناقتي فيها ولا جملي

ومثلها قوله:

فضحت الألى حنت إليها قلوبهم فما لهم فيها قلوص ولا بكر (٤)

ويقول ابن حيوس:

وهبت لها الأرواح فيما وهبتة فجاوزت من أثنت عليه الحقائب (٥)

وهو يشير إلى قول الشاعر نصيب في مدحه سليمان بن عبد الملك:

فعاوجوا فأتنوا بالذي أنت أهله ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

ويبين الجارم الهدف من فعل الأديب ذلك فيقول: "وغرضه من هذا التضمين أن يستعير من قوتها قوة، وأن يكشف عن مهارته في إحكام الصلة بين كلامه، والكلام الذي أخذه" (١)

(١) علي الجارم، ومصطفى أمين، المرجع السابق، ص ٢٧٠

(٢) علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص ١٧١

(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ٢٢٧

(٤) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م،

ص ١١٠

ويرى الباحث أن الوظيفة الإشارية تتحقق من خلال "الإيحاء"، فالصورة الجيدة هي الصورة الموحية الهامسة، "تلك التي لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل توحى به من غير تصريح، ويشع عنها من غير مباشرة"^(٢)

ويوضح أحد الباحثين الهدف من الإيحاء وطبيعته بقوله: "وبالإيحاء لا يكون المتلقي سلبياً يأخذ القصيدة بأطراف أنامله، بل يجب أن تكون الصورة موحية بلا غموض، هامسة بلا تعتيم، فيعمل المتلقي عقله وشعوره مع المبدع، فيسعد ويشقى، ويرتاح ويعاني، فإذا حدث ذلك، تكون الصورة أقوى، وأبقى أثراً"^(٣)

وهذا ما عبر عنه ناقد آخر بقوله: "ولا يعتمد الإيحاء على قدرة الشاعر وحده في الموائمة بين أدواته التعبيرية، وحالته النفسية فحسب، بل تشترك فعالية القارئ ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية"^(٤)

يقول الشاعر:

وأرى السهامَ تؤمُّ مَنْ يرمى بها ولقد وقفتُ بدارِ زينبَ موهناً
والموجدُ يَأبى أن أقولَ فأفهما مستخبراً عنها فلم أرَ معلماً
منها بأخبارِ الأحبةِ معلماً فعذلتُ قلبي إذ أطاعَ غرامه
وعصى التَّسليَّ بعدها واللوما واللومُ مثلُ الريحِ يذهبُ ضلَّةً
ويزيدُ نيرانَ المحبِّ تضرماً^(١)

فالشاعر - وهو يتغزل بمحبوبته زينب - يصف شدة جمالها، وكثرة وجدده بها، فيقول: إن نظراتها (السهام) وهي توحى بجمال تلك النظرات، ولفظة (موهناً) توحى بشدة ضعفه وصدق عاطفته، وكذلك (الموجد) فهي توحى بشدة حبه وتنتيمه لدرجة أنه عجز عن القول، ولم يفهم، وعندما أراد أن يعبر عن شدة وجدده وغرامه الصادق ذكره في تلك الكلمة الموحية (النيران).

(١) الديوان، ص ٥٣٨

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ١٨٤

(٣) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري بين النظرية والتطبيق، ص ٨٥

(٤) الديوان، ص ٦٦٤

ولا شك أن الذي جعلنا ننفعل بالصورة السابقة هو الإيحاء الذي يجعله أحد النقاد أساساً لتصوير الشعري، وذلك بقوله: "إن التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقاً"^(٢)

بل إن الصورة تعني الإيحاء عند بعض النقاد: "الصورة: أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن"^(٣)

يقول ابن حيوس:

لقد أوتيت يا شرف المعالي عنان المجد دون العالميناً
وكننا ذاهلين إذا سمعنا بما تبديه من حسن يقيناً
وجت فصار أعظم ما روينا هباءً عند أيسر ما ثريناً
مساع طلتهم جيداً ومجداً بها وفضلتهم دنيا وديناً^(٤)

إن ابن حيوس خصَّ أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري بجلِّ قصائده في المديح، وهو هنا يصفه بـ (شرف المعالي)، وقد كان هذا لقبه، وذلك ليوحي بارتفاع قدره وعظمة مكانته، ثم ذكر (عنان المجد) ليوحي كذلك بارتفاع مكانته، وكلمة (ذاهلين) توحى بشدة الإعجاب والغياب عن الوعي، ولكن الدزيري حقق فوق ما جعلهم ذاهلين، وكلمة (هباء) توحى بانعدام القيمة، فكل الذي فعلوه لا يساوي شيئاً أمام الذي فعله أمير الجيوش الدزيري.

وإذا استعرضنا تعريف (فان) للصورة، فإنه يقول: "الصورة كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة، أو عاطفة أي أنها توحى بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً"^(١)

وعندما يريد الشاعر أن يبين فضل ممدوحه على الناس يقول:

ويا ليثاً حمى الآفاق طراً ومنع الليث لا يُخطي العرينا

(١) عن: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ١٢٨

(٢) الديوان، ص ٦٦٥

(٣) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٢٨

ليالينا بظُلِّ غُلاكَ بيضٌ وكانت قبلك الأيامُ جونا (٢)

فأيامهم - قبل الذري - كانت (جونا) أي: سوداء؛ ليوحي بتعاسة تلك الأيام، ثم أصبحت أيامهم - مع الممدوح - (بيضٌ) ليوحي بسعادة هذه الأيام، وبيان فضل قائد الجيوش عليهم .

ومن هنا نستنتج أن الإيحاء "وسيلة لاكتشاف المجهول، أي: معرفة غير المعروف، وقيمة كل قصيدة تكمن في طاقتها على الإيحاء" (٣)

وإذا ذهبنا لنلقي نظرة عامة على الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية من خلال إبداع ابن حيوس الشعري، فسوف نلاحظ ما يأتي:

أ - تحققت الوظيفة الإشارية من خلال الوصف، والملاحظ أن ابن حيوس لم يفرد للوصف قصائد خاصة على الرغم من أنه عاش في الشام حيث المناظر الخلابة والطبيعة الساحرة، وإنما كانت لوحات الوصف تأتي عرضاً خلال قصائده المادحة مثل صورته التي رسمها لدار بناها تاج الملوك محمود بن نصر، ومثل وصفه لخيول أنوشتكين الذري، وقد عرضنا للوحتين بالشرح والتحليل .

ب - وأما الكناية فهي من الأدوات التي توصل بها ابن حيوس لتحقيق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية، ولم يبدع فيها الشاعر، وإنما كان استخدامه لها تقليدياً .

ج - وبالنسبة للتعريض، فإنه أكثر منه وأبدع فيه، ولم يكوّن منه صوراً مستقلة، وعندني أن سبب إبداعه فيه أنه جاء من خلال المدح، فلقد كان الشاعر يستغل مناسبات المديح المختلفة ليعرض بخصوم الممدوح، ويشير إلى مثالبهم .

د - ولم ينوع ابن حيوس في الرمز الذي استخدمه، فلقد غلب على رموزه صورة الشخصيات التاريخية التي كان يرى فيها المثل الأعلى، أو النموذج كابن مامة، وابن سعدى في الكرم، وعلي ابن أبي طالب في الشجاعة، وابن الملوح في الغزل، وأبي تمام والبحثري في الشعر؛ وذلك ليعلي منزلة ممدوحه من خلال مقارنته بتلك النماذج، وأحياناً يفضل ممدوحه عليهم، وكانت رموزه واضحة؛ لأنه كان يذكر القرائن الدالة على المرموز له .

هـ - وأما **الحذف**، فقد اتخذ الشاعر وسيلة لتحقيق الصورة الإشارية للصورة الشعرية، وكذلك استوفي الصور والأشكال التي حددها البلاغيون، وأثبت أنه متمكن في هذه النقطة؛ لأنه ذو صياغة عربية فخمة أصيلة تذكرنا بأبي تمام، وبه كان يتشبه، ويصرح بذلك في قصائده.

و - وبالنسبة **للتضمين والافتباس**، وقد أصبح اسمهما "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة، فلقد وفق فيهما ابن حيوس؛ لأنه يحيل المتلقي إلى الآية الكريمة، أو الحديث الشريف، أو بيت الشعر المعروف، وسبب توفيقه - عند الباحث - ثقافته الدينية والأدبية الواسعة.

ز - ولقد أدى **الإيحاء** دوره في الصورة الشعرية عند الشاعر، فحملَ الشاعر ألفاظه - في كثير من المواضع - بشحنات عاطفية جعلت ألفاظه وصوره ذات بُعد إيحائي رقيق، ولولا أنه دائم المديح، والمبالغة لازمة له، وهذه المبالغة، بل الإغراق فيها - أحياناً - مما كان له الأثر في إبطال أثر الإيحاء في الصورة عندما يستخدم المبالغة.

ح - وبصفة عامة حققت **الوظيفة الإشارية** أهدافها عند ابن حيوس، وذلك من خلال إشارات لمواقف اجتماعية، ومناسبات دينية، ومعارك حربية، وشخصيات تاريخية، مما يجذب الانتباه، ويدعو المتلقي ليشترك المبدع أفكاره، ومشاعره.

معجم الشاعر التصويري

إن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى أن حالة نفسية خاصة وراء هذا الاستعمال، ولذلك كان لكل شاعر فنان معجمه الشعري، وهو حصيلة تكوينه الثقافي، وقدرته الخاصة في التقاط المفردة التي تعبر عن معاناته، ومن ثمّ بنائها فنياً داخل قصيدته.

وإن معجم أي شاعر لا يقتصر على الكلمة، أو الجملة الشعرية، بل يقوم على البناء الفني للقصيدة حيث تشكل البنى اللغوية والتصويرية والإيقاعية كلاً لا يتجزأ، يُعرف الشاعر من خلالها، كما تعرف سمات وجهه.

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) عن الشعراء "إنهم أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كُلت الألسن عن وصفه وبعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم"^(١)

وبهذا يقترب الفراهيدي - الذي سبق عصره - من الموقف النقدي المعاصر الذي يؤكد أن اللغة فنّ الشعر، فمن حق الشاعر أن تكون له لغته الخاصة التي تعبر بدقة عن تجاربه الانفعالية في لحظات التأليف الشعري.

وكل شاعر يمتلك لغة خاصة به هي التي تكون معجمه الخاص، ويظل هذا المعجم مميزاً لصاحبه حتى لو شاركه فيه غيره، ويتم ذلك عن طريقين، أولهما: نوعية الألفاظ التي يختارها الشاعر، والثاني: كيفية تعامله مع هذه الألفاظ المنتقاة، وكيفية تركيبه لها داخل البنية الشعرية للقصيدة، وهذا ما يؤكد أحد النقاد بقوله: "ولكل شاعر طريقته الخاصة في تناول مفردات الصورة وتركيبها، والتعامل معها والشاعر الواحد حين يكرر صوره، إنما يكرر

(١) حازم القرطاجي، منهاج البلاغء وسراج الأدباء، ص ١٤٣، ١٤٤

مصدر التصوير ولكنه يحدد في الرؤية حسب المقتضي الفني والسياق الجمالي، مما ينفى الجمود على الصورة المكررة"^(١)

وموضوعات الصورة كثيرة ومتنوعة وتتناين الموضوعات ويتباين الشاعر في طريقة تعامله مع الموضوع الواحد، فيتناوله بأكثر من طريقة، "ولا أحد يستطيع أن يحكم على الموضوع بالجمال أو القبح أو بصلاحيته للشعر أو عدم صلاحيته إلا من خلال ما عالجه الشاعر من جهة قوة التصوير، وقوة المعاني وجلالة الألفاظ، والشاعر المجيد من تتضح في نفسه تجربته، فالشاعر يعبر عن تجربته سواء أكانت تعبير عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تتمثله، ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها"^(٢)

ويظل ارتباط الصورة الشعرية باللغة هو محور الكلام هنا، باعتبار الصورة هي الطريق الوحيد أو الرئيسية لإثراء اللغة.^(٣)

وسوف يتحدث الباحث فيما يأتي عن سمات الأسلوب في شعر ابن حيوس، وذلك قبل التحدث عن معجم الصور في شعره.

"ومن المعلوم أن قضية (اللفظ والمعنى) انتهت عند الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى (نظرية النظم)، والتي تقوم أساساً على توخي معاني النحو، وقد نفى أن تكون المزية راجعة إلى اللفظ فقط، أو إلى المعنى فقط، بل لا بد من اتفاقهما في الشرف والرفعة"^(٤)

يقول عبد القاهر: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علماً لا يعترضه الشك أنه لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"^(٥)

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص ٢٩٣

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٨٣

(٣) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ١٨٧

(٤) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٢٣

(٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٩٧

وقد أوضح عبد القاهر أن النظم يكون في توخي معاني النحو: "واعلم أنه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"^(١)

وأما الأسلوب في اللغة: "الأسلوب: يُقال للسطر من النخيل: أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يُقال: أنتم في أسلوب، ويُجمع على أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب: الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب القول: أي أفانين منه"^(٢)

والمأخوذ من كلام ابن منظور "أن للكلمة وجهين، وكل منهما يلتقي بأخيه دون افتراق كبير، الأول: المعنى الحسي مثل الطريق والوجه والسطر من النخيل، والثاني: الوجه المعنوي: الفن، والطريقة، والمذهب"^(٣)

وأما ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ)، فيعرف الأسلوب بقوله: "ولنذكر هنا الأسلوب عند أهل الصناعة - صناعة الشعر - وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عن المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما سبق أن استعمله العرب، فهو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها كالقالب، أو المنوال"^(٤)

ويعرفه أحد النقاد بقوله: "الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، وفي نقل هذا التفكير، وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيداً بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك للآخرين"^(٥)

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ١١٧

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، ص ٢٠٥٧

(٣) إبراهيم أمين الزرزموني، المرجع السابق، ص ١٢٤

(٤) ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨م، ص ٦٦٦

(٥) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٧٣م، ص ٣٨

وإذا كان يحلو للبعض أن يعتبر الأسلوب ثوب الكاتب، فإن ناقدًا آخر يرى غير ذلك، "والأسلوب ليس ثوب الكاتب، إنما هو جلده ٠٠ وميزة الأديب العبقري استخدامه الخاص للغة" (١)

ولعل هذا يتوافق مع ما ذهب إليه (بوفون) من أن "المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص إلى آخر، ويكتسبها من هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب - إذن - لا يمكن أن يزول، أو ينتقل، أو يتغير" (٢)

وإذا ذهبنا نستقرئ شعر ابن حيوس سماته اللغوية، فسوف يحلل الباحث عدة ظواهر قابلها في الديوان، ومنها: "التضاد والمقابلة"، أو كما يحلو للبعض أن يسميها المفارقة الشعرية، فلقد كان الشاعر مغرمًا بعرض صور متقابلة في شعره، ويعلل الباحث ذلك بأن أغلب شعر ابن حيوس كان في المديح، ومن خلال مديحه كان يرغب في تعميق صفات ممدوحه، وليس هناك ما يؤكد ذلك أفضل من مقارنة صفات ممدوحه بصفات غيره، أو مقارنة أعمال ممدوحه بأعمال غيره، ومن ذلك قوله:

ليالينا بظُلِّ غُلاكَ بيضٌ	وكانت قبلك الأيامُ جونا
أضفتَ إلى الغنى أمنًا وعدلاً	لقد جاوزتَ حدَّ المنعمينا
فأين قراعُ عمروٍ من قراعِ	حميتَ به تُراثُ المسلمينا
وأين فتى إِيادٍ من إِيادِ	بها تستعبدُ المستعبدينا
وهل تعصي ملكاً الأرضِ ملكاً	بسلطانِ سمائي أَعينا
إذا طلبوا عظيمًا فاستعانوا	فلستَ بغيرِ عزمك مستعينا
أحلتَ مذلةَ الإسلامِ عِزًّا	بها وقساوةَ الأيامِ لينا (٣)

فمن خلال مديح الشاعر لأمير الجيوش أنوشتكين الدزيري يستعمل أسلوبه المفضل إليه، أسلوب المقارنة والمقابلة، فالليالي أصبحت (بيض)، وكانت (جونا)، وقتال عمرو بن

(١) أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٦٧م، ص ١٣

(٢) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ٣٧

(٣) الديوان، ص ٦٦٥

معد يكره الزُّبيدي أقل من قتال الممدوح، وكرمه أعلى من كرم كعب بن مامة الإيادي، والملوك تستعين بغيرها، وهو لا يستعين إلا بعزمه، وذلة أهل الإسلام أصبحت عزاً بفضل أعماله وجهاده.

ويبين أحد النقاد قيمة التضاد بقوله: "قد نجد طرفين متضادين يشكلان صورة واحدة تحمل دلالة شعرية واحدة، ويخلق التضاد حركة بين النقيضين تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيراً وتأثراً"^(١)

فعلى الرغم من استخدام الثنائيات المتقابلة، فإنها تخدم فكرة واحدة هي تفوق الممدوح على غيره، ويقول ابن حيوس:

فَدَتَكَ مَلُوكٌ عَلَتْ بِالْجُدُودِ	وَأَعْلَاكَ مَجْدُكَ لَمَّا ظَهَرَ
وَأَيَّنَ الْمُتَيْفُ بِحِظِّ أَعَا	نَ مَمَّنْ أَنْفَ بِفَضْلِ بَهَرَ
بِطَاءٍ إِذَا سُئِلُوا نَجْدَةً	أَقَامُوا مَقَامَ النَّهْوِضِ الْعِدْرَ
غَدَا الْمَالُ مُحْتَقَبًا عِنْدَهُمْ	وَعِنْدَكَ لَمَّا يَزَلُ مُحْتَقَرُ
فَرَاهِبُ عَدَوَاهُمْ لَا يُسَاءُ	وَطَالِبُ جَدَوَاهُمْ لَا يُسْرُ ^(٢)

فالمفارقة سمة فارقة في قصائد الشاعر يستعملها للمقارنة بين ممدوحيه، وبين غيرهم ليثبت تفوق من يمدحهم، فعندما يمدح الوزير اليازوري (ت ٤٥٠هـ) يجعل الملوك فداءً له؛ لأنه علا بمجده وجده، وعلوا بجدودهم، وقد أعانهم الحظ، بينما هو يعين الحظ، وهو يسرع في الإغاثة، وهم بطاء، والمال مُعْظَمٌ عندهم ومحتقَرٌ عنده، وهم أحقر من أن يضروا عدوهم، أو أن يفيدوا من ينصرهم.^(٣)

ويغلب على الشاعر استخدام "الأسلوب الخبري"، وقلما يلجأ إلى الأساليب الإنشائية، فمن النداء الذي غرضه التعظيم قول الشاعر:

لَمْ لَا يَكُونُ الْقَوْلُ جَزَلًا فَيْكَ يَا تَاجَ الْمُلُوكِ، وَقَدْ أَنْتَ جَزِيلًا^(٤)

(١) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م، ص ٧١

(٢) الديوان، ص ٢٣٤

(٣) وانظر الديوان، ص ٣٧٣ / ٣٨٢ / ٣٨٩ / ٣٩٢ / ٣٩٩ / ٤٠٠ / ٤٠١ / على سبيل المثال.

(٤) الديوان، ص ٤٢٦

ومن الاستفهام الذي غرضه النفي قوله:

وهل من قلد الخيل المعالي كمن جعل الشكيم لها عليقا (١)

ومن التمني الذي غرضه التحسر قوله:

فيا ليت أيامي بظلك لا انطوى سنون وساعاتي القصيرة أشهر (٢)

ومن الأمر الذي غرضه الحث:

ألا فارمهم منهم بكل بن حرة يهيم بيوم الروع من مهده عشقا (٣)

ومن النهي الذي غرضه التحذير:

بني عامر لا تمتطوا البغي ضلة فلم يعله المعرور إلا ليسفلا (٤)

وقد يستخدم الأسلوب الخبري لفظاً، الإنشائي معنى بغرض الدعاء:

فلا قل عزم شرد الخوف عنهم وأسكنهم ظلاً من الأمن قد ضفا

ولا حجب الله الكريم ابتهالهم ولا خاب داعيهم إذا الليل أغصفا (٥)

ويبدع ابن حيوس في ذكر "أسماء الأعلام"، سواء أكانت هذه الأعلام أشخاصاً مشهورين، أم بلاداً، أم كانت أعلاماً على غير العاقل، ولعل قصيدة من قصائده لا تخلو من ذكر أسماء الأعلام، وكان يفعل ذلك ليقارن بين ممدوحه، وبين المشهورين السابقين من الأعلام العظام؛ وذلك ليثبت تفوق ممدوحه عليهم في المجالات التي نبغوا وصاروا أعلاماً فيها، ومن ذلك قوله:

ولم يرضه أن فاق في البأس عامراً وعمراً إلى أن فاق في الحلم أحنفاً

ويعرف بالفضل الذي بهر الورى إذا ما انتمى ملك سواه ليعرفا

وما زرتة إلا اعتفيت ابن مامة وخاطبت سحباناً وشاهدت يوسف (٦)

(١) الديوان، ص ٣٩٨

(٢) الديوان، ص ٢٧٤

(٣) الديوان، ص ٤٠٥

(٤) الديوان، ص ٤٨٢

(٥) الديوان، ص ٣٩٤، أغصفا: أظلم، واسود.

(٦) الديوان، ص ٣٩٣

فعندما يمدح الشاعر (سابق بن محمود بن نصر) فإنه يجعله أعلى منزلة في الشجاعة من عامر بن الطفيل العامري، وكذلك أعلى شجاعة من عمرو بن معد يكرب، كما أن ممدوحه أكثر حلماً من الأحنف، وهو الضحاك بن قيس التميمي، وأعلى بلاغة من سبحان وائل، وأكثر كرمًا من كعب بن مامة الإيادي، وأجمل حسناً من نبي الله يوسف عليه السلام.

وذكر أسماء الأعلام فيه دلالة على سعة ثقافة الشاعر، وفيه بيان على قدرته وتمكنه، فهو "أمر لا يقدر عليه إلا ذوو القرائح من الفحول؛ إذ يمكن أن ينكسر البيت، أو يترهل بناؤه"^(١)

يقول الشاعر:

كَمْ خُضَّتْ مَلْحَمَةً تَرَوْعُ عُيَيْنَةً وَغَفِرَتْ ذَنْباً يَسْتَفْزُ الْأَحْنَفَا
وَأَنْلَتْ وَفِرّاً لَوْ حَوَاهُ حَاتِمٌ لَلْوَى غَرِيمِ الْمَكْرَمَاتِ وَسَوْفَا
فُسَمِّ الْفَخَّارِ فَلَوْرِي أَكْدَارُهُ وَلْمَصْطَفَى الْمَلِكِ الْمَظْفَرِ مَا صَفَا^(٢)

وعند مدحه لأمير الجيوش أنوشتكين الدزيري يعلي من قدره، وذلك بمقارنته بأعلام عظام، فهو يعلو على عُيِينة بن حصن الفزاري في الفروسية والإقدام، وفي اللحم يعلو على الأحنف بن قيس، وفي الكرم يعلو على حاتم الطائي، والکدر من حظ الناس، وأما ممدوحه فله ما صفا.

وقد جعل أحد النقاد ذكر أسماء الأعلام دليلاً على مهارة الشاعر بقوله: "ومما يمهر فيه الشاعر، ويدل على حسن ذوقه، أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص، أو أمكنة"^(٣)

وقد أكثر ابن حيوس من ذكر أسماء الأعلام حتى من غير العقلاء، فناقة ممدوحه أنوشتكين الدزيري أكثر قوة وسرعة من (شذقم، وجديل)، وهما فحلان من الإبل كانا للنعمان بن المنذر يُضرب بهما المثل:

(١) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص ١٢٢

(٢) الديوان، ص ٣٨١

(٣) أحمد أمين، النقد الأدبي، ص ١٢٨

طالت على الجُردِ السلاهَبِ بسطةً حتى ادعاها شَدَقْمٌ وجديلاً
لم يكفها الإسراجُ يومَ بعثتها شرَّ العيونِ فَعَمَّها التجليلُ (١)

ومن السمات الأسلوبية للشاعر "الفصاحة وسهولة الألفاظ، وبعدها عن الغريب"، يقول محقق الديوان: "وأظهر خصائص شعر ابن حيوس الفصاحة والجزالة والاستواء، وقد عزا ابن فضل الله العمري فصاحة أسلوبه إلى أنه كان يخرج إلى البادية، ويعاشر البدو، فأنت ألفاظه على فصاحة البدو، ولطف الحضر" (٢)

يقول الشاعر:

دارٌ بها اكتستِ البسيطةُ زينةً ويزينُها منك الهمامُ الأروعُ
ما زال مبصرها يعودُ بخاطرٍ يشكو الكلالَ وناظرٍ لا يشبعُ
وترى طيورَ الجوِّ في جنباتها بعضُ محاقَّةٍ وبعضُ وقَعُ
وسوابقاً ليست تُفارقُ أرضها وكأنها تحت الفوارسِ تمزَعُ
بالمصلتين صواعقاً لا تعني واللابسين يلامقاً لا تُزع
رهطٌ نضوا بيضَ السيوفِ وآخِرُ قد جرَّ قوساً ليس فيها منزعُ
بالجانب الغربي فيها نخلةٌ ناءٍ جناها وهو أن مونغُ
وتروق عينك دوحهً من غربها فيها جنى يحميه ظلُّ مُسبعُ
وزرافتان أُقيمتا كلتاهما رانٍ إليك بمقالةٍ لا تهجع
والفيلُ بقرعِ جلدِه سُواسُه من كل قُطرٍ وهو لا يتزعزعُ
وظعائنٌ تخشى العيونَ وتتقي نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقعُ
والبحرُ عائمةٌ به حيثأنه ومن الشِّبَاكِ لها سِمامٌ مُنقعُ
طامٍ وما يُخشى على ركابه غرقٌ ومركبُه مقيمٌ مقلعُ (٣)

(١) الديوان، ص ٤٤١

وارجع إلى ديوان الشاعر ص، ٦/٨ / ١١/١٤ / ٢٥/٣٨ / ٤١/٤٩ / ٥٦/٧٦ / ٨٣/١٠٣ / ١١٣/١٤٠

١٤٠/١٤٣ / ١٥٥/١٨٠ / ١٨٦/١٩١ / ٢٠٦/٢٣٦ / ٢٤٥/٢٥٧ / ٢٧١/٣٢٤ / ٣٤٤/٣٥٤ / ٣٦٦/٤٧٥

٤٧٥/٤٦٤ / ٤٩٤/٥٠٠ / ٥٠٩/٥١٤ / ٥٢٩/٥٤٨ / ٥٨٩/٦٢٢ / ٦٤٨/٦٥١ / ٦٦٥/٦٦٥ على سبيل

المثال.

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٣١

(٣) الديوان، ص ٣٢٢

وعلى الرغم من أن مفرداته ليس فيها فاحش ولا مستغرب، إلا أنه قد يستعمل بعض التراكيب الغريبة ليس من باب الإغراب، ولكن ليدل على ثقافته العربية المتميزة، وذلك من مثل قوله يُدخِل (أَنَّ) على الفعل:

مقوِّرةٌ طالما أنضيتها تعباً علماً بأنَّ سيجني الراحةَ التعبُ (١)

ومع غرابة هذا التركيب، فقد سبق الشاعر إليه بقول أحدهم:

كلُّ الرجالِ وإنَّ تعفّفَ جهدهُ لا بدَّ أنَّ بنظرةٍ سيخونُ (٢)

وقد يستعمل (الذ) وهي لغة في (الذي):

لو كان دُبُّبك في الزمان اللذ مضي لم تفتخر بحمى كليبٍ تغلبُ (٣)

وقد يحذف نون (الذان):

وراءها علماً النصرِ اللذا كفلاً لمن أظلاً بعزٍّ ليسَ يُنتحلُ (٤)

وقد يُعدّد الفاعل على لغة (أكلوني البراغيث) كما يقول النحاة:

ففرّقهم بحرُ الردى وهو ساكنٌ فماذا يظنون الشقيون إنَّ طمى (٥)

ومن سمات أسلوبه "أبيات الحكمة"، وقد تُعرض الحكمة من خلال المديح، ولكنها - عند شاعرنا - لمحات سريعة، وإشارات خاطفة تتلألأ وسط أبيات المديح، وفي إحدى قصائده في مدح أمير الجيوش الدزيري نلتقط هذه الأبيات المفردة والتي ترد متباعدة في القصيدة:

من عاف ماء العيش وهو مكدّر عند الكرائه لم يردّه زلالاً (٦)

وقوله:

(١) الديوان، ١٢٩

(٢) نسب محقق الديوان هذا البيت لأبي السمراء الغساني، ص ١٢٩، ووجدته في الموسوعة الشعرية منسوباً لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه

(٣) الديوان، ص ٨٣

(٤) الديوان، ص ٥١١

(٥) الديوان، ص ٥٥٨

(٦) الديوان، ص ٤٤٢

وأهنت مالك غير ما متكفٍ ما عزّ إلا من أهان المالا

وقوله في القصيدة نفسها:

والفخرُ فيمن عدّد الحسناتِ لا من عدد الأعمام والأخوالا

وهي حكم تناسب مقام المديح، فهو يذكر بوجوب تحمل المشاق لنصل لأهدافنا، وأنه لا يعز إلا من يذل المال، والفخر يكون بالعمل، لا بالنسب.

ويما أن الشاعر لم يتقلب في فنون الشعر،، اخلص إخلاصاً كاملاً للمديح، فأبيات الحكمة التي يعرضها من خلال بقية أغراض الشعر نادرة، ومنها أبيات قالها في الرثاء:

لصرف الليالي أن يصول ونخضعا وحتّم علينا أن يقول ونسما (١)

وهذه القصيدة يرثي الشاعر فيها شبل الدولة المرداسي، وقد اقترح عليه تاج الملوك محمود بن نصر موضوعها، وحدد له وزنها وقافيتها، ومنها قوله في الحكمة:

كذاك البدورُ النيراتُ خسوفها يُخافُ إذا أتمنَّ عشراً وأربعاً

وقوله:

فباب منابِ الشمسِ عن قمرِ الدجى وما غاب بدرُ التّمّ إلا ليطلعا

وحق لنا أن نعجب أن الشاعر في قصيدتين له في الرثاء لم يذكر بيتاً واحداً في الحكمة، وأما القصيدة التي بين أيدينا فعدد أبياتها ثلاثة وثمانون بيتاً، لم يقل فيها إلا ثلاثة أبيات من الحكمة، وهي - كما رأينا - أبيات باردة لا تتم عن عاطفة صادقة، ولا تتم - من جهة أخرى - عن موقف فكري للشاعر.

وهكذا لم يجد الباحث سمات مميزة في أسلوب ابن حيوس غير ما سبق؛ ولعل السبب في ذلك أنه - وإن كان أبرز شعراء الشام في عصره - كان شاعراً تقليدياً، ولم يكن يعطي صنعته حقها في البناء والأسلوب، وإنما كان همه الممدوح، بمعنى أن يكيل معاني المديح دون اعتباراً لطريقة عرضها، فهو يخرج من معنى إلى معنى، وقد يعود بعد أبيات لما خرج

(١) الديوان، ص ٣٥٦

منه، ثم تنتقل إلى قصيدة جديدة فتجد نفس المعاني، ف شعر ابن حيوس - كما سبق أن أوضحنا - قصيدة مديح طويلة تتكرر فيها المعاني •

فإذا ما انتقلنا إلى معجم الشاعر التصويري، فإن الباحث سوف يعالجه من ثلاث زوايا، وهي:

أ - ذكر صورة كلية، ثم يفصلها بصور جزئية •

ب - اللفظ الواحد، أو الصورة الواحدة في كل ديوانه •

ج - كيفية ابتداء وانتهاء قصائده.

وسوف يفصل الباحث الحديث عن كل عنصر من العناصر السابقة، وأولها:

١- التكرار من خلال طريقتيه في عرض صورته، حيث درجت العادة عند شاعرنا أن يأتي بصورة مجملة، ثم نراه يفصل تلك الصورة بعدة صور أخرى، كقوله:

أنت غيثٌ إذا اعترى الأرضَ محلٌّ	ودواءٌ إذا اشتكى الـدينُ داءً
فضتَ حتى على الترابِ نوالاً	وفككتَ العنابةَ حتى الماءَ
أفعيناً حفرتُ أم هو بحرٌ	بانَ لما كشفتَ عنه الغطاءَ
لم نخلُ قطُّ أن في العزمِ سيلاً	تذهبُ الراسياتُ فيه جُفَاءَ
فمن الناسِ من يقولُ: تعالتُ	همّةٌ تتركُ الجبالَ هباءَ
ومن الناسِ قائلٌ: ليس يُسنتُ	كُرُّ أن تُجريَ البحارُ النِّهَاءَ
أثرٌ سوفَ تنقضي حقبُ الدهنِ	رٍ ولم تستطعْ له إخفاء (١)

فكل بيت من بداية البيت الثاني هو صورة جزئية منفصلة وقائمة بذاتها يجمعها رابط واحد هو: "الماء" الذي جاء في أول بيت: "أنت غيث" هذه الصورة الكلية التي زادت من توضيحها الصور الجزئية التي تلتها، فالممدوح (غيث)، وقد (فاض)، وفك العنابة حتى (الماء)، وقد حفر (عيناً)، يتخيله الشاعر (بحر)، وكان في عزمه (سيلاً)، وقال الناس عنها: إنها (البحار)، وهو أثر باق على مر الحقب •

(١) الديوان، ص ٩

وتتكرر في قصيدة أخرى نفس طريقته هذه، فنراه يأتي بصورة كلية "وهي صورة الجيش الكثير ملاً الأرض والجو"، ثم يأتي لتوضيح هذه الصورة بصور جزئية عدة، فيقول:

لما تضايقَ بالجيشِ الفضاءَ ضُحَى	بثثتَ في الجوِّ جيشاً ماله لَجَبُ
وما رأينا سماءً قبلَ يومِكَ ذا	في أفقها الطيرُ والآسادُ تصطبُ
غابَ تلوحُ بأعلاه ضراعِمُهُ	فواغراً أبداً لم تدرِ ما السَّغْبُ
وقد أظنَّتكَ لما سِرتَ أربعةً	قلبُ الغزالةِ إعظاماً لها يَجِبُ
تعلو بأقربها عهداً بمن شرفَت	بذكره سور القرن والخطبُ
سمت إلى حيثُ قوس المُنزِنِ فاعتصبتُ	ببعضه، ولها من بعضه عَدْبُ
وتستقل بماءٍ ماله حَبُّ	وتستظل بنارٍ ما لها لهبُ
فإن بدت في سواد النقعِ طالعةً	وأنت وابنك قيل السبعة الشهبُ
كأنما التبرُّ بحرٌ فاضٌ فاغترفتُ	منه الكُسى والعِناقُ القُبُّ والقُنبُ
وكلُّ ماضٍ تدينُ المرهفات له	تُجنى السلامة من حديه والعَطَبُ (١)

فالبيت الأول به صورة مجملة، أغنت عن كل الصور التي أتت بعدها، ولكن للتوضيح جاء الشاعر بتلك الأبيات، التي فصلت ما أجمل في البيت الأول، وهكذا تتكرر طريقة عرض الشاعر للصورة، والتي منها أيضاً قوله:

ولولاك لم يَقَحْمَ جَوادٌ بمأزِقِ	ولا فتكتُ في الأسدِ تلك الثعالبُ
بحيثُ التقتُ سُمُرُ القنا وصدورهمُ	وبيضُ المواضي والطلَّى والترائبُ
عناقٌ يُزيلُ الشوقَ عن مُستقرِّه	يرى واصلاً وهو القطوعُ المجانبُ
بيومٍ أحَمَّ الجوَّ حامٍ وطيسُهُ	كأنَّ حصاهُ من تلظِّيهِ ذائبُ
صبغتُ به ما أبيضُ من فلقِ الضُّحَى	بكلِّ بياضٍ تحتويه الكواعِبُ (٢)

(١) الديوان، ص ٤٤

(٢) الديوان، ص ١١٠

لمزيد من الصور يُرجع على الديوان، ص ٨-٦٦-٧١-١٠٢-١١٢-٢٢١-٢٣٥-٢٣٦-٢٤٠-٣٠٧-٤٦٩-

٥٠٤-٤٨٦

فالصورة في البيت الأول كانت مجملة، ومن ثم بدأت الصور الجزئية في توضيح تلك الصورة، حتى أننا نلاحظ "شدة الفتك"، والذي عبر عنه في البيت الأول بقوله: "ولا فتكت في الأسد"، هذا الفتك صورته في كل بيت من الأبيات، بل أحياناً في كل شطر نلحظه كما في البيت الثاني •

وبدلل الباحث على غرام ابن حيوس بذكر صورة، ثم تفصيلها بذكر جزئياتها بعدد استخدامه للفظه (أماً)، فقد استخدمها خمساً وثلاثين مرة، ومنها قوله:

إلا كما لبين الثريا والثرى	ما بين مجديك والمحاول نيّله
بقضية ما خلّت عنها مُفطرا	أما الصيام فقد قضيت فروضه
وقد استقلّ بشكر صنعك مُوقرا	لما أقام لديك حلّ موقراً
حتى لقلد منّة لن تكفرا	شهرت نمت بركائله فتهنّاه
فيه الكتاب بما يسرّك مُخبرا	شهرت به نزل الكتاب وجاءنا
حتى أتى قبل البشير مبشرا	خير تقدّمه لدينا عرفه
فكانه إذ جاء، جاء مكررا	حيّاك قبل قُدوميه بنسيمه
أغناه طيب نشره أن ينشرا	لو لم يفض عن الكتاب ختامه
وبه تسالمت النواظر والكرى (١)	قدمت بمقدميه سعادات المنى

فمن خلال مديح الشاعر لناصر الدولة بن حمدان، يبين أن المقارنة بينه وبين غيره مرفوضة؛ لأن الفارق سيكون كما بين السماء والأرض، ثم استخدم (أما) وهي أداة شرط وتفصيل، وتحدث عن (الصيام) في صورة مجملة، ثم بدأ بعده تفصيل وتوضيح ما أجمله •

وقد يبدأ ابن حيوس القصيدة باستخدام (أما)، وذلك من مثل قوله:

يا أيها الملك المُعظّم شأنه	أما الزمان ففي يدك عنائه
لا جوره يُخشى ولا غدوانه	ذلت جامحه فصار كما ترى
عن ضدها فتقلّبت أعيانه	وأريته السنن الحميدة رادعاً
يأتي عليك، ولا يكِلُ لسانه	إن ذم سائر من يراه فإنّه

(١) الديوان، ص ٢٦٠

لا غاصَ ذا المَلِكُ العَقِيمُ فَإِنَّهُ بَحْرٌ وَأَلَاكُ الدُّنَا خُلْجَانُهُ (١)

٢ - التكرار من خلال اللفظ الواحد، أو الصورة الواحدة في كل ديوانه:

يكثر هذان اللونان من التكرار في ديوان شاعرنا، وسوف نقتصر على ذكر وتحليل بعضهما:

٢- أ: ولنبدأ بتكرار الصورة، سوف نعرض هنا لبعض الصور على سبيل المثال لا الحصر، ومنها، قوله:

خولته النعم الجسام فجاهل من ظنه يثني عليك تطوعاً (٢)

وهذا نظير قوله في قصيدة أخرى، مع اختلاف في كلمة واحدة، فبدلاً من كلمة "خولته النعم" في البيت الأول، نجدها تغيرت في البيت الثاني إلى كلمة "قلدته المنن"، وباقي البيت لا تتغير فيه وهو قوله:

قلدته المنن الجسام فجاهل من ظنه يثني عليك تطوعاً (٣)

ومن هذه الصور أيضاً مع اختلاف بسيط في البيتين جاءت كلمة "ذبولاً" على هيئة جمع المذكر السالم، وفي البيت الثاني جاءت "أذيالاً" على هيئة صيغة منتهى الجموع، ذلك ما جاء في قوله:

فلتحذر الهمم المذالة في الثرى همماً تجر على السماء ذبولاً (٤)

وعندما تكررت في قصيدة أخرى، جاءت هكذا:

فلتحذر الهمم المذالة في الثرى همماً تجر على السهى أذيالاً (٥)

(١) الديوان، ص ٦٤٦

وانظر الديوان، ص ٢٠ / ٢٧ / ٤٧ / ٥٩ / ٧٧ / ١٥٨ / ١٩٠ / ١٩٨ / ٢٢٣ / ٢٤٩ / ٢٩٧ / ٣٠٩ / ٣٥٢

٦٥٧ / ٦٥٢ / ٦٤٤ / ٥٩٢ / ٥٨٥ / ٥٨٣ / ٥٤٩ / ٥١٣ / ٥٠٥ / ٤٧٢ / ٤٦٥ / ٣٨٣

(٢) الديوان، ص ٣٣٦

(٣) الديوان، ص ٣٥٣

وانظر، ص ٣٥٠ / ٣٦١

(٤) الديوان، ص ٤٢٤

(٥) الديوان، ص ٤٤٩

فبالإضافة إلى كلمة "ذيولاً" و "أذيالاً"، اختلاف أيضاً بين كلمتي "السماء" و "السهى".

ومن هذه الصور أيضاً مع اختلاف بسيط في عجز البيت أيضاً قوله:

ما أن أتى فهم القريب عبارة حتى أتى أنف البعيد تضوعاً (١)

فقد اختلف مع عجز نفس البيت في قصيدة أخرى، وهي قوله:

ما إن أتى فهم القريب عبارة حتى لقد فهم البعيد تضوعاً (٢)

ونلاحظ في الصور الماضية جميعها أنها تحمل الصورة نفس المدلول رغم الاختلاف البسيط فالمعنى واحد، وهذا النوع من التكرار يكثر في ديوان ابن حيوس.

ومن هذا النوع قوله:

وقد زارت أسودهم فلما دنوت غدا زئيرهم شهيقاً (٣)

وبنفس الطريقة يتكرر البيت مع اختلاف في بعض كلمات البيت، فيقول:

زارت أسودهم فلما عاينوا أدوادكم عاد الزئير أليلاً (٤)

فكل الصور السابقة وكما نوهنا من قبل تكررت في المعنى وفي اللفظ، ومن هذا التكرار ما كان تكراراً في شطر من بيت، كما تكرر عجز هذا البيت:

بأيديها أيدي تبحر بالعدى إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلاً (٥)

ففي قصيدة أخرى نجده يتكرر وهو قوله:

تجاري بفرسان تضاعف أيديها إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلاً (٦)

(١) الديوان، ص ٣٥١

(٢) الديوان، ص ٣٣٣

(٣) الديوان، ص ٣٩٩

(٤) الديوان، ص ٤٢٣

(٥) الديوان، ص ٤٨٤

(٦) الديوان، ص ٥٣٤

فالببتان - وكما هو واضح - متفقان في "العجز" وهو "إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلاً".

ومن الأبيات التي تكرر فيها شطر البيت قوله:

تزداد مجداً كلما قال الوري لم يبق في قوس السيادة منزع (١)

وفي قصيدة أخرى نجد نفس البيت مع اختلاف صدره فيقول:

مساعٍ حلبت الدهر فيها شطوره ولم تُبق في قوس السيادة منزعا (٢)

ومن النوع الأول وهو تكرر كل البيت لفظ ومعني قوله:

فتحت ملوك الخافقين أسرة تززع خوفاً إن قناك تززعاً (٣)

وفي قصيدة أخرى نجد أن البيت نفسه تكرر مرة ثانية، وهو قوله:

وتحت ملوك الخافقين أسرة تززع يوماً إن قناه تززعاً (٤)

وقد يكرر ابن حيوس بيتاً كاملاً، وذلك من مثل قوله:

لا يسلبون سوى النفوس كفتهم نعم جنوها من يدك جساما (٥)

ويكرره بلا أدنى تغيير:

لا يسلبون سوى النفوس كفتهم نعم جنوها من يدك جساما (٦)

وببين أحد النقاد قيمة التكرار في الصورة الشعرية بقوله: "والتكرار أحد الأدوات

الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره" (٧)

(١) الديوان، ص ٣٤٤

(٢) الديوان، ص ٣٤٧

(٣) الديوان، ص ٣٤٨

(٤) الديوان، ص ٣٥٨

(٥) الديوان، ص ٥٨٧

(٦) الديوان، ص ٦١٥

(٧) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص ٤٧

ونواصل الرحلة مع الصور المكررة عند ابن حيوس، ومنها:

شقر لو أن الليل ألبس قمصها أو خالطته لعاد وهو أصيل (١)

وفي قصيدة ثانية نجد معني الصورة يتكرر وهو قوله:

شقر براها النقع دهماً وانجلى فنزعت ليلاً وارتجعت أصيلاً (٢)

فالصورة في البيتين واحدة وهي لون خيل الممدوح، فالشقر ما أختلط الاحمرار بالسواد وأيضاً من هذا النوع، وقوله:

فأفخر فأنت السيف يفري مغمداً قمم العدى والليث يفرس مخدراً (٣)

والتكرار في قوله:

معظماً قبل تعظيم الإمام له والسيف يخشى ويرجى سل أو غمداً (٤)

وأيضاً نفس الصورة تتكرر في قوله:

وطريدة للدهر أنت رددتها قسراً فكنت السيف يقطع مغمداً (٥)

ونفس صورة السيف المغمد لكنه حاد وقاطع، قوله:

سيف تخبره أبوك فراقه في حالتيه مغمداً ومجرداً (٦)

ففي أربع الأبيات السابقة تتكرر صورة السيف القاطع وهو في غمده وكذلك إذا

جُرد.

(١) الديوان، ص ٤٤٠

(٢) الديوان، ص ٤٢٤

(٣) الديوان، ص ٢٥٧

(٤) الديوان، ص ١٩٩

(٥) الديوان، ص ٢٠٥

(٦) الديوان، ص ٢٠٧

للمزيد من الصور المكررة يُراجع الديوان، ص (٤٧٤/٤٨٣ / ٥٣٦)، (١٩٥، ١٧٢)، (١٩٧، ١٨٦)،

(١٩٩-٢٠٥)، (١٠٩-١٤٩)، (١١٠-١١١)، (١١٢-١١٤)، (١٤٣-١٨٠)، (١٤٩-١٥٥)، (٤٠٣-٤١٤)،

(٢٧٠-٣٧٤)، (٣٨٢-٣٧٥-٣٨٩)، (٤٩٠-٦٢٠-٦٢١)، (٣٢١-٣٤٨)

٢ - ب: التكرار من خلال اللفظ الواحد، ونقصد به دوران اللفظة أو الكلمة على لسان الشاعر أكثر من مرة، وابن حيوس - بناء على ما قدمنا - له من سعة ثقافته العربية، فإن الكلمة طيبة عنده ففي كل موقع للكلمة، يتغير معناها عنده ومن خلال السياق يتغير معني الكلمة، وقد اختار الباحث عدة كلمات كثر دورانها في شعر ابن حيوس، وأما عن سبب اختيار هذه الكلمات دون غيرها؛ فلأن الشاعر مراح أبدأ، ففي ظن الباحث أن هذه الكلمات هي التي شكلت بنية الصور الأساسية عنده.

ومن هذه الكلمات صورة (العزم)، وما يدور في فلكها من أصلها المعجمي مثل (عزم - عزمه - عزمك - عزائم - عزائمه - العزمات)، وكلها تُستخدم في الثناء على الممدوح، وذلك من مثل قوله:

هل بعد فتحك ذا لباغٍ مطمَعُ لله! هذا العزمُ ماذا يصنعُ؟
ما زال يرفعُ للخلافةِ سيفها منذ انتضتُهُ رايةً لا تُوضعُ (١)

فمن خلال مديحه لقائد الجيوش الأمير أنوشتكين الدزيري يصف قوة عزمه بأنه هو الذي مكنه من فتح حلب، وقتل شبل الدولة المرديسي، وهذا العزم رفع قدر الخلافة، وجعل رايته عالية القدر.

ومن ذلك قول الشاعر:

عدلٌ كُفيتَ بهِ العِداءَ يَضمُّهُ عَزَمَ أَقامَ قِيامَةَ الأعداءِ
عَزَمَ إِذا سَمِعَ العَدُوَّ بَذكِرِهِ أَغنى غِناةَ الغارةِ الشِعواءِ (٢)

فالشاعر وهو يمدح الأمير ناصر الدولة بن حمدان التغلبي يبين مدى مضاء عزمه، فلقد أقام هذا العزم الصادق قيامة الأعداء، بل إنه يرهبهم من مجرد سماعه كأنه شنَّ عليهم حرباً ضروساً لا هوادة فيها.

(١) الديوان، ص ٣٣٧

(٢) الديوان، ص ١٣

وقد وردت كلمة (عزم) عند الشاعر عشرين مرة، وكلمة (العزم) ستاً وعشرين مرة، وكلمة (عزمك) اثنتين وعشرين مرة، وكلمة (عزمه) ست مرات، وكلمة (عزائم) ثماني عشرة مرة، وكلمة (عزائمه) خمس مرات، وكلمة (العزمات) مرتين، وكلمة (عزيمة) مرة واحدة، ويصبح عدد مرات دوران الكلمة في صورها المختلفة مائة مرة.

ويقدم الباحث إحصاء بصورة (العزم) وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها في ديوانه:

أرقام الصفحات	اسم الصورة
٩ / ١٣ / ٢٨ / ٢٩ / ٣٥ / ٣٨ / ٥٣ / ٧٠ / ٧٤ / ٧٦	صورة العزم
٨٠ / ٩٢ / ٩٧ / ١٠٢ / ١٠٨ / ١١١ / ١١٢ / ١٢٦	
١٣٠ / ١٦٠ / ١٦٩ / ١٧٤ / ١٧٥ / ١٧٩ / ١٩٠	
١٩٣ / ٢٠٣ / ٢٠٧ / ٢٠٨ / ٢٠٩ / ٢١٥ / ٢٢٧	
٢٢٨ / ٢٣١ / ٢٣٧ / ٢٥٣ / ٢٠٨ / ٢٥٩ / ٢٦١ / ٢٦٩	
٢٨٦ / ٣٠١ / ٣٠٦ / ٣٢٠ / ٣٢١ / ٣٣٧ / ٣٣٩ / ٣٤٨	
٣٤٩ / ٣٥٢ / ٣٧٥ / ٣٧٩ / ٣٨١ / ٣٨٢ / ٣٩٤ / ٣٩٩	
٤٠٦ / ٤٠٧ / ٤١٥ / ٤٣٣ / ٤٣٨ / ٤٣٩ / ٤٤٢	
٤٥١ / ٤٥٣ / ٤٥٨ / ٤٨١ / ٤٨٤ / ٤٨٦ / ٤٨٩	
٤٩٦ / ٥١٠ / ٥١١ / ٥١٩ / ٥٢١ / ٥٢٢ / ٥٢٣	
٥٢٨ / ٥٤٢ / ٥٤٣ / ٥٤٥ / ٥٤٨ / ٥٥١ / ٥٦٦ / ٥٩٢	
٥٩٤ / ٦١٥ / ٦٢٠ / ٦٢١ / ٦٢٦ / ٦٤٦ / ٦٤٨ / ٦٥٠ / ٦٦٥	

وكذلك من الصور التي كثر ترددها في شعر ابن حيوس صورة (المجد)، وما يدور حول أصلها اللغوي مثل: مجد، مجده، مجدك، وذلك من مثل قول الشاعر:

بإحرازك الفضل الذي بهر الخلقا فرغت ذرى المجد التي لم تكن تُرقا
ركبت إلى المجد الروامس وامتطوا عرامس ما أبقى الكلال بها طزقا (١)

(١) الديوان، ص ٤٠٣

فالشاعر يمدح الوزير اليازوري بأنه بهر الخلق بما أحرزه من فضل، وقد تجاوز الممدوح كل حدود معروفة للمجد، وقد ركب إلى المجد الرياح، بينما الآخرون ركبوا نوقاً ضعيفة لم يُبقِ التعبُ منها لحماً.

ويقول الشاعر:

مَجْدٌ تَحَرَّمَتِ الْعَمَالِقُ دُونَهُ وَتَمَرَّقَتِ عَادٌ وَبَادَتِ جُرْهُمُ
فِي كُلِّ يَوْمٍ بِلَدَةٍ تُحْتَازُ مِنْ أَرْضِ الْعَدُوِّ وَقَلْعَةٍ تُنْسَلَمُ
وَكَذَا إِلَى أَنْ تَمْلِكَ الدُّنْيَا بِمَا جَمَعْتَ وَيُسْعِدَكَ الْبِقَاءُ الْأَدْوَمُ (١)

فالشاعر يريد أن يبين عظمة أمير الجيوش أنوشتكين الذيربي، فيقول: إنه وصل قمة المجد الذي فشل العماليق الأوائل أن يصلوا إليه، وباءت بالفشل دونه جرهم وعاد.

بل إنه يبالغ إذ يجعل أفعال ممدوحه هي المجد نفسه، وإن لم تكن كذلك، فقد تركب المجد منها!

فإِنْ لَمْ تُكُنْ أَفْعَالُكَ الْمَجْدَ نَفْسَهُ فَلَا شَكَّ أَنَّ الْمَجْدَ مِنْهَا تَرْكَبَا
فَلَا يَلْتَمَسُ إِدْرَاكَ رَتْبَتِكَ الْوَرَى فَمَا عُرِضَتْ لِلْخَاطِبِينَ فَتُخَطَّبَا (٢)

وقد وردت مفردات (المجد) خمساً وسبعين مرة، ولفظة (مجد) أربعاً وعشرين مرة، ولفظة (مجدك) عشرين، ولفظة (الأمجاد) ست مرات، ولفظة (مجده) ثلاث مرات، ولفظة (أمجاد) مرتين، وبذلك وصل عدد مفردات المجد إلى مائة وثلاثين مرة.

ويقدم الباحث إحصاء بصورة (المجد)، وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها في ديوانه:

أرقام الصفحات	اسم الصورة
٢٣ / ٢٤ / ٣١ / ٣٣ / ٤٠ / ٤٧ / ٥٦ / ٦٤ / ٧٢ / ٧٣ / ٧٦	صورة المجد
٧٧ / ٨٢ / ٨٧ / ٨٨ / ٩١ / ٩٥ / ٩٦ / ١٠٦ / ١٣٤ / ١٤٦	

(١) الديوان، ص ٥٥٤

(٢) الديوان، ص ١٠٦

/٢١٧ / ٢١١ / ١٩٦ / ١٩٤ / ١٨٩ / ١٧٧ / ١٦٥ / ١٦٤	
/٢٥٤ / ٢٤٨ / ٢٤٤ / ٢٣٩ / ٢٣٧ / ٢٣٤ / ٢٢٣ / ٢١٨	
/٣١٨ / ٣١٣ / ٣٠٣ / ٢٩٢ / ٢٧٦ / ٢٦٨ / ٢٦٠ / ٢٥٧	
/٣٧٧ / ٣٧٥ / ٣٦٣ / ٣٦١ / ٣٥٦ / ٣٥١ / ٣٤٥ / ٣٤٢	
/٤٣٣ / ٤٢٧ / ٤٢١ / ٤٢٠ / ٤٠٣ / ٣٨٧ / ٣٨٥ / ٣٧٩	
/٤٩٤ / ٤٨٨ / ٤٨٩ / ٤٥٧ / ٤٥٥ / ٤٥٤ / ٤٥١ / ٤٣٦	
/٥٥١ / ٥٣٢ / ٥٢٦ / ٥٢٥ / ٥٢٤ / ٥١٩ / ٥١٥ / ٤٩٥	
/٥٨٥ / ٥٧١ / ٥٦٤ / ٥٦٣ / ٥٦١ / ٥٦٠ / ٥٥٦ / ٥٥٤	
/٦٢٥ / ٦١٨ / ٦١٥ / ٦١٠ / ٦٠٤ / ٦٠١ / ٥٩٧ / ٥٩٠	
/٦٥٩ / ٦٥٤ / ٦٥٢ / ٦٥١ / ٦٤٣ / ٦٣٦ / ٦٣٤ / ٦٢٧	
/٦٦٤ / ٦٥٩ / ٦٦٢	

وأما عندما ننتقل إلى الحديث عن صورة (المَلِك) وما يدور حولها مثل: مَلِك، المَلِك، المَلِك، ملوك، الملوك، فإننا سنجدها أكثر الصور التي يدور حولها شعر ابن حيوس، وذلك من مثل قوله:

إِذَا قَبَّلَ النَّاسُ رَاحَ الْمُلُوكِ وَقَاهَا ثَرَى قَدَمِيكَ الْقَبْلُ
وَحُقَّ الْجَلالُ لِرَبِّ الْخِلالِ غَدَاها الْحَجِي وَعَدَاها الْخَللُ (١)

فما اختار الباحث الصور السابقة إلا لأنها كثيرة الدوران في شعر هذا الشاعر الذي سخر شعره للمديح، فيبالغ الشاعر بأن يجعل الناس يقبلون التراب تحت قدمي ممدوحه، على أنهم يقبلون أيادي الملوك الآخرين، وهذا يوحي بارتفاع قدره.

ومنه قول الشاعر:

مَلِكٌ غَدَتِ يَمَنَاهُ يَمَنًا لِامْرِئٍ يَبْغِي نَوَالًا وَالْيَسَارُ يَسَارًا (٢)

(١) الديوان، ص ٤٨٧

(٢) الديوان، ص ٣٠٦

ومنه قول الشاعر:

يا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي هَانَتْ بِهِ نُوبُ الزَّمَانِ وَعَزَّتِ الْآدَابُ (١)

وقد وردت لفظة (الملوك) ستاً وثمانين مرة، ولفظة (ملوك) إحدى وعشرين مرة، ولفظة (ملك) اثنتين وسبعين مرة، ولفظة (الملك) أربعاً وستين مرة، ومجموعها مائتان وثلاث وأربعون مرة.

ويقدم الباحث إحصاء بصورة (الملك)، وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها

في ديوانه:

أرقام الصفحات	اسم الصورة
/٥٦ /٥٥ /٤٥ /٤٣ /٣٢ /٣٠ /٢٢ /١٧ /١١ /٩ /٤	صورة الملك
/٩٩ /٩٦ /٩٥ /٨٧ /٧٧ /٧٦ /٧٢ /٦٨ /٦٣ /٦٠ /٥٩	
/١٢١ /١٢٠ /١١٨ /١١٢ /١١١ /١٠٧ /١٠٤ /١٠٠	
/١٣٩ /١٣٤ /١٣٣ /١٢٧ /١٢٦ /١٢٥ /١٢٤ /١٢٢	
/١٦٧ /١٦٢ /١٦٠ /١٥٩ /١٤٦ /١٤٢ /١٤١ /١٤٠	
/١٩٣ /١٨٨ /١٨٧ /١٧٨ /١٧٥ /١٧٤ /١٧٠ /١٦٨	
/٢٢٢ /٢٢١ /٢١٧ /٢١٤ /٢٠٩ /٢٠٨ /١٩٩ /١٩٤	
/٢٥٥ /٢٥٢ /٢٤٥ /٢٤٣ /٢٣٤ /٢٣١ /٢٢٩ /٢٢٨	
/٣٠٥ /٣٠١ /٣٠٠ /٢٩١ /٢٩٠ /٢٨٨ /٢٨٤ /٢٦١	
/٣٥٢ /٣٤٨ /٣٤٧ /٣٤٥ /٣٤٣ /٣١٩ /٣١٧ /٣٠٦	
/٣٨٥ /٣٨٢ /٣٨١ /٣٧٤ /٣٦٤ /٣٦٣ /٣٥٨ /٣٥٣	
/٤١٣ /٤١٠ /٤٠٧ /٤٠٥ /٤٠١ /٣٩٤ /٣٩٣ /٣٩٢	
/٤٣٢ /٤٣١ /٤٣٠ /٤٢٩ /٤٢٦ /٤٢٥ /٤٢١ /٤١٨	
/٤٤٨ /٤٤٧ /٤٤٦ /٤٤٢ /٤٤٠ /٤٣٨ /٤٣٥ /٤٣٣	
/٤٨١ /٤٧٩ /٤٧٧ /٤٧٤ /٤٥٩ /٤٥٨ /٤٥٤ /٤٥١	

(١) الديوان، ص ٦٣

/٥٢٣ /٥١٧ /٥١٢ /٥٠٩ /٤٩٤ /٤٩٢ /٤٨٧ /٤٨٣
/٥٥٥ /٥٥٣ /٥٣٩ /٥٣٥ /٥٣١ /٥٢٧ /٥٢٦ /٥٢٤
/٥٨٥ /٥٨٤ /٥٨٠ /٥٧٦ /٥٧٤ /٥٧١ /٥٦٩ /٥٥٧
/٦١١ /٦٠٢ /٦٠١ /٥٩٣ /٥٩١ /٥٩٠ /٥٨٩ /٥٨٧
/٦٣٩ /٦٣٨ /٦٣٢ /٦٢٧ /٦١٩ /٦١٥ /٦١٤ /٦١٣
/٦٦٧ /٦٦٥ /٦٥٨ /٦٥٧ /٦٥٥ /٦٥٠ /٦٤٦ /٦٤٤

٣- التكرار المتمثل في بداية القصائد، ونهايتها، أي: كيف كان ابن حيوس يبتدئ قصائده وينهيها؟

الإجابة عن هذا السؤال تتضح من خلال:

** أولاً: الطريقة التي كان ابن حيوس يبتدئ بها قصيدته، والحقيقة أنها كانت طريقة مطردة أشبه بالثابتة، ولا يجد الباحث تعليلاً لذلك سوى تشابه الغرض من القصائد، فأغلب قصائده - كما أوضحنا - كانت في المديح، وقد أكثر الشاعر من ذلك، فكان لا بد أن يحدث تشابه في بدايات القصائد ونهاياتها.

وإذا رحنا نتتبع بدايات القصيدة في شعر ابن حيوس، فإننا نجده - في أغلبها يبدأ بلفظة (أما)، أو (أمّا)، وذلك من مثل قوله:

أَمَّا وَسَيْفُكَ فِي النُّفُوسِ مُحَكَّمٌ فَالْعُرُّ أَجْمَعُهُ إِلَيْكَ مُسَلَّمٌ (١)

وقوله:

أَمَّا وَيَدِيعِ مَا تَأْتِي يَمِينًا تَحْرَجُ رِيْهَا مِنْ أَنْ يَمِينًا (٢)

وكذلك كان الشاعر يبتدئ كثيراً من قصائده بحرف الاستفهام (هل)، وذلك من مثل

قوله:

(١) الديوان، ص ٥٤٩

(٢) الديوان، ص ٦٦٤

وانظر الديوان، ص ٢٠ / ١٥٨ / ١٩٨ / ٢٢٣ / ٤٧٢ / ٥٤٩ / ٥٩٢ / ٦٤٦ / ٦٦٤

هل غيرُ ظلالِكَ للعفاةِ مَقِيلُ أم غير عفوك للجناةِ مَقِيلُ (١)

ومثل قوله:

هل للخليطِ المستقلِ إِيَابُ أم هل لأيامٍ مضتِ أعقابُ (٢)

كان هذا العرض عن أول بيت في القصيدة، وكان ابن حيوس بعد البيت الأول كثيراً ما يتحدث عن (الدهر)، وكيف يعاند الناس، ولكنه يكون من أعوان الممدوح وجنوده، وذلك من مثل قوله:

أبى الدهرُ إلا أن تقول وتفعل
ومن قبلُ عاداتكم ليقهركم له
وردَّ إليك الأمر والنهي راغماً
فما ذمُّهُ إذ نالَ بعضَ تراتيه
لتصفح عن جرمِ الزمانِ الذي خلا
فلما رآها فرصةً ما تمهَّلاً
ولو أنه ألفى بديلاً تبدلاً
وما حمدهُ إذ لم يجدْ عنك معدلاً (٣)

وكذلك قوله:

سما بك دهرُك فليفتخر
فلو أن أيامه أوجه
وكم جدَّ مجتهدٌ في طلاب
كأنك أحكمت ريب الزمان
بصرفِ اعتزامك صرف الخطوب
وطاوعك الدهرُ فيمن تريد
هناك انفرادك بالمعجزات
على كلِّ دهرٍ مضى أو غبر
لكانت مساعيك فيها غرر
غلاك فلم يكتحل بالأثر
وسقت إلى ما تشاء القدر
وكف انتقامك كف الغير
فمن شئت ساء ومئن شئت سر
ويومك ذا فهو يومٌ أغر (٤)

(١) الديوان، ص ٤٣٥

(٢) الديوان، ص ٥٧

وانظر الديوان، ص ٩٦ / ٢٦٩ / ٣١٧ / ٣٣٧

(٣) الديوان، ص ٤٧٩

(٤) الديوان، ص ٢٨٩

وانظر الديوان، ص ٨٧ / ١١٠ / ١١٤ / ١٣٥ / ١٦٥ / ١٩٨ / ٢٣٤ / ٢٤٢ / ٢٥٦ / ٢٦٣ / ٢٧٥ / ٢٩٨

٥٥٦ / ٦٤٦ / ٦٣٢ / ٦١٨ / ٤٥٢ / ٥٢٤ / ٤٧٩ / ٣٨١ / ٣٥٦

فزمانه قد رفع مقداره، وحق له أن يفتخر، والممدوح يتحكم في الدهر فمن أراد له السرور سره الدهر، ومن أراد له السوء ساءه الدهر، وهي ظاهر مطردة في شعر ابن حيوس، ويكفي للتدليل عليها أن لفظة (الدهر) تكررت عنده مائة وثمانية عشرة مرة، وكذلك لفظة (الزمن / الزمان) تكررت عنده مائتين وسبع عشرة مرة، وهو في كل مرة يريد أن يُبرز مقدرة ممدوحه غير المتناهية لدرجة أنه ينتصر على القدر، ويكون القدر مسخراً له .

**** ثانياً:** نعرض للطريقة التي كان ابن حيوس ينهي بها قصائده، وذلك يكون من خلال تتبعنا لختام قصائده .

إن قصائد ابن حيوس، والتي بلغت مائة وعشرين قصيدة معظمها كانت نهايتها متشابهة، إن لم نقل كانت تنتهي بصورة متكررة لنفس الصورة، وللتدليل على ذلك نأخذ بعض نهايات تلك القصائد ومنها، قول ابن حيوس:

أجبت نَدائي بِنذلِ الندى	فأصبح لي نَسَبٌ في النَّشبِ
وقرَّبت من مطلبي ما نأى	وأنايت من عدمي ما قرَّب
ليهنَّك عيداً إذا ما حضرت	زماناً سوى وقتِه لم يَغِبْ
جعلت له رتبةً في الفخارِ	تطولُ الفخارَ وتعلو الرُّتبُ
وألبسنته حُلاً أصابحت	على السُّحْبِ أذيالها تَسْحِبُ
أقرَّ جَدَاكَ عيونَ المُنَى	وأحيا ارتياحُك مَيِّتَ الأدبِ
فلا أَيْتَمَ اللهُ منك العُلَى	فأنت لها اليومَ أمُّ وأب ^(١) .

ففي هذه الأبيات، والتي ختم بها الشاعر قصيدته نلاحظ أنه ختم قصيدته بـ:

**** طلب المال بطريق مباشرة، أو غير مباشرة .**

**** الدعاء للممدوح بدوام الرفعة .**

**** افتخاره بشعره، والقصد من ذلك أن يُغلي له الممدوح العطاء .**

وفي قصيدة أخرى يختم قصيدته بقوله:

(١) الديوان، ص ٧٠

أمنتني بالعطاء الغمر من عدم
وقد شفعت الغنى لي بالعلو كرمًا
وعاود العيد فاسلم ما أتى ومضى
أما الحجيج فقد أوضحت نهجهم
ولا يُخيبُ إله الخلق سعيهم
سيفُ الخلافة دُم حلف المضاء كذا
وعش لدولة حق ظلت تعضدها
وبالمساعي إذا أثبتت من كذب
فصرتُ ذا نسب في المجد والنشب
مُعظَّم القدر محروساً من النوب
ما بين ذي وطنٍ دانٍ ومغرب
وقد سمعت دعاء القوم من كُتب
إن الخطوب إذا لم تَب لم تَب
فإنها منك قد دارت على قُطب^(١).

فهو يطلب المال مقابل المديح، ويدعو للمدوحه بالسلامة في كل عيد يأتي
وبمضي، وكذلك الحجيج يدعون له •

وفي قصيدة أخرى نجد النهاية تتكرر مع إضافة شيء آخر، وهو افتخاره بشعره، ثم
الدعاء للمدوح، ثم طلب المال:

يا مَنْ عرفتُ بجوده وجه الغنى
أما وقد وسعت لي طرق المنى
وغمرتني بمواهب موصولة
فلأبقين من الثناء عليك ما
يا راكب الأخطار عن علم بها
لا تظلمين من العزائم جهدها
عُد أهل الأرجاء ممنوع الحمى
واسلم على الأيام أركى صائم
حقاً وكنت جهلتته إنكارا
وجعلت للآمال أن تختارا
لم تبق لي عند الحوادث ثارا
يتعقب الأثار والأخبارا
أدركت أعلي رتبة أخطارا
قد سرت حتى ما وجدت مسارا
جم المساعي نافعاً ضرارا
صوماً وأسعد مفطر إفتارا^(٢).

فهي كغيرها من القصائد جاءت نهاية هذه القصيدة بالدعاء للمدوح بالحياة الآمنة
على طول حياته وعلى طول ما جاء شهر رمضان ومضى، بل على طول السنوات •
ومن ضمن هذه النهايات قوله:

(١) الديوان، ص ٧٧

(٢) الديوان، ص ٣٠٩

يا من يذل المال عند سؤاله
 إن كان هذا الفضل تاجاً للعلی
 إني برغم عداي ممنوع الحمی
 ولي المحامد لن يطاول ربُّها
 ما كنت أحسنُ ذا المقال وإنما
 ذلت لي صعب القوافي منعماً
 فاسلم لدينٍ قد غدوت تحوطه
 ورعيه أغنيتهما وحميتهما
 إنا نصول على الخطوب بأنعم
 لازلت تحكم في الأنام مخلولاً

ذلَّ السؤالِ وغيرُهُ المسوؤلُ
 فمدائحي الترصيعُ والتكليلُ
 ما هزَّ هذا القيلَ هذا القيلُ
 حتى يطولَ الفاضلَ المفضولُ
 علمتني بنِّدك كيف أقولُ
 فالقولُ جزلٌ والعطاءُ جزيلُ
 فعليه ظلُّ من سَطاك ظليلُ
 فدعاؤها بثنائها موصولُ
 منها بأيدينا قتيٌّ ونُصولُ
 ملكاً يزول الدهرُ قبلَ يزول^(١).

فالشاعر - باعتباره شاعر مديح متكسب بشعره، وكذلك باعتبار ديوانه قصيدة طويلة في المديح - فهو يكرر نفس النهايات، وفي الأبيات السابقة يصور ممدوحه إنساناً كريماً يذل المال بين يديه، ويجعل من مدائحه الترصيع والتكليل لتاج الممدوح، ثم يختتم بالدعاء له.

وحتى توضح الصورة أكثر أردنا التذليل ببعض القصائد لنؤكد بها على قولنا، فمن قصيدة يمدح بها أمير الجيوش أنوشتكين الذريري يقول في نهايتها:

فمكَّنكَ الإسلامُ عزاً لأهله
 فمزاللت للإسلام عيداً معظماً
 ودُمُّ للمنى كنزاً وللحق عصمة
 وللبغي مجتاحاً وللإفك مرغماً^(٢).

نهاية بالدعاء للممدوح، وبذلك يمكننا أن نقول: إنها نهاية تقليديه للشاعر ابن

حيوس

(١) الديوان، ٤٤١
 (٢) الديوان، ص ٥٦٢

وأخيراً نسوق هذه القصيدة التي جاءت على شاكلة كل القصائد حيث نجد الشاعر في نهايتها - بعد أن يصول في القصيدة ويجول - نراه يعرج على نفسه فيفتخر بنفسه ويشعره، ثم يختم بالدعاء لمدوحه، فيقول:

في كلِّ معدومةِ الأشباهِ لو طرقتُ
أعيت زياداً فلمْ يَحْبُ الجَلاحُ بها
لها إذا حَسَنَ الشُّعْرُ الغناءُ غنى
ما أنشدتُ قطُّ إلا ظلَّ من طربِ
بِحُرِّ إذا رَدَّتِ الخُطَّابُ خائبَةً
فهتَّتْ بكِ أعيادُ الزمانِ فقد
إني وجدتُ لطرفِ المجدِ منكِ عُلَى
فاسلمْ لباغي عداً تبتُّرُ مهجتهُ
سمعَ ابنِ جفنةٍ لم يحفلُ بحسّانا
ولم يجدها بلالٌ عند غيلانا
عن أن يصوغ لها الشادون ألقانا
من لا تحركه الصهباءُ نشوانا
جاءتك خاطبةً يا فخرَ عدنانا
صحا بظلك دهرٌ كان سكرانا
سما لها ولطرفِ المدحِ ميدانا
قسراً وباغي ندىً تؤليه إحساناً^(١).

وهناك بعض الأمور التي يرى الباحث أنها من خصوصيات الشاعر وبالتالي هي التي ساعدت على تكوين معجمه الشعري ومنها:

١- أن ابن حيوس تخلو قصائده من أي لهو أو عبث أو مجون، وذلك قد يكون راجعاً إلي نشأته، فقد نشأ في بيت إسلامي "فأهل أمه بيت علم وصلاح، فجدّه لأمه القاضي أبو العباس أحمد بن هارون بن موسى المعروف بابن الجندي الغساني قاض غوطة دمشق، وقد روي هو وأخوه أبو المكارم الحديث عن خالهم القاضي أبو نصر محمد بن أحمد الجندي الغساني إمام جامع دمشق المعروف بابن الجندي"^(٢).

(١) الديوان، ص ٦٥٨، ابن جفنة: جبلة بن الأيهم آخر ملوك غسان بالشام، وكان حسان بن ثابت يفد عليه مادحاً في الجاهلية، زياد: النابغة الذبياني، الجلاح: النعمان بن المنذر بن الجلاح الكلبي، وغيلان: ذو الرمة الذي كان يمدح بلال بن أبي بُردة الأشعري.

** ولمن أراد الاستزادة، فليعد إلى الديوان، ص فليُنظر إلى الديوان في صفحاته أرقام: (٥٠-٥٧-٧١-٧٧-٨٠-

٨٧-٩٠-٩٦-٩٩-١٠٥-١٠٩-١٦٤-١٧١-١٧٨-١٨٩-١٩٦-٢٠٤-٢١٠-٢١٧-٢٢٢-٢٢٧-٢٣٣-٢٤٩-

٢٥٦-٢٦٣-٢٩٦-٣٠٤-٣١٠-٣١٧-٣٣٢-٣٤٤-٣٥٦-٣٦٣-٣٧٦-٣٨٠-٣٨٥-٣٩٥-٤٠٢-٤٠٩-٤١٩-

٤٤٢-٤٥٠-٤٦٩-٤٧٨-٤٨٦-٤٩٣-٥٠٨-٥٢٤-٥٣١-٥٤٣-٥٥٩-٥٦٨-٥٨٠-٥٨٥-٦٢٦-٦٣١-

٦٣٧-٦٥٣-٦٥٩-٦٧٠

(٢) من المقدمة، ص ٢٠.

لذلك يخلو ديوانه من قصائد في الهجاء إلاّ من قصيدتين اثنتين، بلغ عدد أبيات الأولى سبعة وعشرين بيتاً، ولم يخصصها كاملة للهجاء، بل فيها مدح لنصر بن صالح، وهجاء لبدر الجمالي، وهي تخلو من أي لفظة تحمل معني الهجاء الفاحش المقذع، والثانية مقطوعة من خمسة أبيات هجا بها رجلاً لم يقم له عندما رآه.^(١)
وأكثر كلمة يراها سيئة أن ينعته "بالقرد" فهو يقول:

أبا زنة لازال جدك هابطاً وحدك مفلول وسعيك خيابا
والحقك الله الكريم بعصبة فتحت إلي ضرب الرقاب لهم بابا
فكم لك في بسط الردى من حبال تكون إلي ما يكره الله أسبابا^(١).

أو ينعته بالكلب، وإن صفات الكلب تعلق عن بعض هذه الصفات أحياناً فيقول:
حويت صفات الكلب إلاّ حفاظه ففي الأمن هراً وفي الخوف هرابا^(٢).

أو ينعته بأنه سيئ الطباع ومشؤوم الغرة، كقوله:
أبا طاهر أنت عيب الزمان وعيب لحمدان في حفرته
لئن مثل لطويس جري فإنك أشأم من غرته^(٣).
"وطويس" يضرب به المثل في الشؤم.

ويبدو أن صفة الكلب استهوته، فنراه في مهجوٍ آخر أيضاً ينعته بالصفة المذمومة في الكلاب، وأن بعض صفات الكلب أفضل منه وأن مهجوه هذا نتن الرائحة وليس له أخلاق، فيقول فيه:

مقابح شاعت في البلاد بأسرها أبنت بها فضل الكلاب على الناس
فأحسن بي إذ لم يقم لي مؤخراً من النتن ما استنشقتة عن جلاسي^(٤).

تلك هي أخلاقه لم يستطع أن يتلفظ بأكثر من تلك الألفاظ حتى وهو يهجو، والمعروف أن في الهجاء تكال الشتائم والسب والفسق بدون مكيال، ولكن ذلك لا ينطبق

(١) الديوان، ص ١١٩.

(٢) الديوان، ص ١٢١.

(٣) الديوان، ص ١٣٥.

(٤) الديوان، ص ٣١١.

على ابن حيوس فشعره يثبت أنه ليس سباباً ولا شتاماً، وذلك أن دل على شيء إنما يدل على نبهه وعفته وحسن خلقه وورعه.

٢- أيضاً يخلو معجم الشاعر التصويري من الغزل الفاضح الذي يهتك فيه الستر وتباح الحرمات بفاحش القول فجاء غزله وفيه كثير من الاعتدال.

وابن حيوس في شبابه وفي لهوه وصباه وبما فرضه عليه عصره من مجون وفسق شاع في العصر العباسي نراه يركن إليه قليلاً.

وللتدليل على ذلك ننظر إلى غزلياته من خلال قصائده، فعلى الرغم من كثرة عدد قصائده في ديوانه الكبير والتي بلغت "١٢٠" قصيدة، لم نجد له سوى قصيدتين في الغزل الخالص، وهو غزل متكلف ليس فيه صدق عاطفة، وكذلك ليس فيه ما ينبو عن الذوق كقوله فيها:

وعلى المطايا من نؤابة عامر وجه يروقك سافراً ومنقبا^(١).

فمن عفته أنه لا يذكرها متبرجة إنما قال، وجهها يعجبك إذا كشفت عنه وإن كانت منقبة، فالحشمة والطهارة باديان من خلال قوله هذا، ومن خلال قوله أيضاً:

وأمرتني ألا أمر بداركم فمتي مررت بها مررت مجنبا^(٢).

أي متستراً غير موضح المقصد وكأنك تمر عرضاً.

أما مقدماته الغزلية لبعض قصائده والتي بلغت "١٨" مقدمة لقصيدة، والتي ابتدأها بالبكاء على الأطلال، فقد شابها في بعض أبياته روح العصر ببعض عيوبه، إذ أن منها ما اشتمل على تفصيل بعض اللقاءات الغرامية، وربما فارق في بعضها وقاره، فيقول:

أيا أخت ما بال ذا الأعصري سلا حين بلغته ما طلب
عهدناه يرغب في الزاهدين متى صار يزهد فيمن رغب
وكم ليلة نام عني الرقيب ونبهني القمر المرتقب
جمعتُ بها بين ماء السحاب وماء الرضاب وماء الغنب^(٣).

(١) الديوان، ص ٧٨.

(٢) الديوان، ص ٧٩.

(٣) الديوان، ص ٦٦.

ويقول في أخرى:

ومن لي بأيام مضت لا عزائمي ليالي لا اللاحي على الوجد قاعدي
مقللة فيها ولا اللوم رادعي بما سر أعدائي ولا الشيب وازعي^(١).

وأيضاً قوله في أخرى:

وممنطق يغني النديم بوجهه فعل المدام ولونها ومذاقها
عن كأسه الملى وعن إبريقه في مقلتيه ووجنتيه وريقه^(٢).

وكذلك قوله في الثالثة:

وكم قطع الظلام بغير وعد براح بات يمزجها بريق
غزال دأبه قطع الحبال كفاها المزج بالعذب السلاسل^(٣).

وأخيراً قوله:

وعيشاً سرقناه برغم رقيبنا وقد ملّ من طول السهاد فهوما
بمعصورة والدهر ما أصفر عوده فيلوى وما ألوي بعاد وجرهما
فلست ترى إلا يداً صافت يداً لإنجاز وعدٍ أو فماً لاثماً فما^(٤).

هذه كل الأبيات التي قد تكون فسرت بعض أيام شبابه ولهوه، ما عداها فقد خلا ديوانه تماماً من شبه هذه الأبيات، بل جاءت كل معانيها عفيفة خالصة لا يعدو وصف لرمش محبوبته أو خدها، أو وصف خيال محبوبته وزياراته المتكررة التي كثرت في ديوانه، وفي أكثر الحالات البكاء على ديار محبوبته وأطلالها ورسومها بطريقة تقليدية موروثة.

٣- وأيضاً مما رأى الباحث أنه يندرج تحت مسمي معجم الشاعر التصويري، وهي ميزة تخص كل شاعر، طريقة انتقال الشاعر من غرض إلي غرض، وابن حيوس طريقته

(١) الديوان، ص ٣٢٦.

(٢) الديوان، ص ٤٠٩.

(٣) الديوان، ص ٤٧٣.

(٤) الديوان، ص ٥٩٩.

سهلة عند الانتقال، ففي الانتقال مثلاً من غرض الغزل إلي غرض المدح في القصيدة يكاد المتلقي لا يشعر بانتقاله، كمثل قوله:

جمعت بها بين ماء السحاب وماء الرضاب وماء العنب
وقد جلل الأرض غيم القطار وجاء الثرى عارض منكب
كجود المظفر سيف الإمام وعدته المصطفى المنتجب^(١).

وأيضاً في الانتقال من المديح إلى التعزية، ففي قصيدة يرثي بها محمود بن نصر ويعزي والدته، قال:

عقلتي في ظله فعلات تمنع الانتجاع والاضطرابا
وعطايا لما تعالمها العا لم لم ينكروا لبحر عابا
وكساني ملابساً ألبستني مذ توارى من الأسى جلبابا
يا ابنه الأكرمين قدرك في النا س عظيم وإن عظمت مصابا^(٢).

ومن أجمل انتقالاته سهولة هذا الانتقال في قوله:

فيا رغبتني في الحب عودي زهادة فما أنت أولي رغبة رجعت زهداً
ذري الأمل المعتل تلقي صحيحه لدى ملك أفعاله تخلق المجدا^(٣).

فالمتلقي في الانتظار بعد قوله "ذري الأمل المعتل تلقي صحيحه لدى ..." الكلام لا يزال عن محبوبته وفجأه، بعد "لدى ..." يرمي بالمتلقي إلي داخل ممدوحه "لدى ملك" وهذا من جيد انتقالاته الذي يدل على مقدرة الشاعر .

وأخيراً وفي هذا الجانب نختم بأبيات تبين مقدرة الشاعر على الانتقال، وهي تشابه الصور السابقة، وهي أبيات من قصيدة مدح بها ابن حيوس (سابق بن محمود)، فبعد أن بدأها وذكر فيها الهوى وما يلاقيه أصحابه من فراق ولوعة ودموع، يقول:

لقد أنفقت في الصبوات عمري وكنت كبائع حقاً بباطل
إلي أن ثاب رأي ضل حيناً فعدت إلي الفروض من النوافل

(١) الديوان، ص ٦٦.

(٢) الديوان، ص ١١٧.

(٣) الديوان، ص ١٤٦.

وزارت آل مرداس ركببب فأغنتني البچار عن الجداول^(١).

٤- أثر الثقافة والأبب واللغة، والإلام بالعلوم الالبنة والتطببقة، وما إليها، وهب إشاراب تببن سعة معارفه وعلمه بهذب الجوابب كمثل قوله:

فمزرّهم قتلاً ونفياً فإنه نهى الالب أن ىستصحب الفاجر البّر
وأنشرب أمواب الأمانب مكبباً مقال أناس لبس بعء التوى نشر^(٢).

وبلب على أنه اسباف من قراءة القرآن، أخذب بعض الأسالب البب وربب بب القرآن ، كبوله:

وأنجز لب رب السمواب وعءه الب كربم بأن العسر من بعءه بسر^(٣).

وقوله، وهذاب بلب على علمه وبرايبه بالعلوم الببنة، قوله:

فوق المنابر نثرها وببببها بعلل السارون والشراب
ومن البب عرض ومنه جواهر ومن الجواهر جامب ومذاب^(٤).

ومنه قوله:

وفب ببن الصلاب لكم صلاب فلاب بب الإقامة والأذان^(٥).

ومن هذاب البانب ألبباً قوله:

قب أعوز الماء الطهور وما ببب برب الببم لو بببب صعب^(٦).

ومن بلب علمه بالقانون، قوله:

-
- (١) الببوان، ص ٤٧٤.
 - (٢) الببوان، ص ٢٤٧.
 - (٣) الببوان، ص ٢٤٨.
 - (٤) الببوان، ص ٦٤.
 - (٥) الببوان، ص ٦٤٢.
 - (٦) الببوان، ص ١٥٨.

وإذا محق القوم أوضح حقه فوضوحه بطلان قول المدعي^(١).

ومن دليل علمه بالهندسة، قوله:

ومواضع فيها كعرضك وضح
ومن الرخام مقابل ومؤلف
ثلجية الألوان بل هي أنصع
ومفوف ومضلع ومجزع^(٢).

ودليل علمه بالفرائض والقرآن، وهو يذكر نشأة سيدنا آدم عليه السلام، قوله:

خص الإله محمداً من بينكم
وبراكم من طينة مسكية
وأبو الرسول فجدكم أولى به
أنى يكون شريكه في عمه
نسب بنو العلات عنه بمعزل
لازال محروساً بأكرم آل
لما برى ذا الخلق من صلصال
من دون إخوته بلا إشكال
كشريكه في عمه والخال
وبذاك تقضي سورة الأنفال^(٣).

ونترك هذا الجانب من علمه بأنواع العلوم المختلفة والتي تضمنها شعره لندخل في شعره أيضاً لنستشف أثر آخر ساعد على تكوين معجم الشاعر.

٥- وهو حاسة الشم التي كثرت الأبيات التي تضمنتها، كقوله:

يا ابن الذين إذا توضع نشرهم
كسد العبير به وهان العود^(٤).
وقوله:

وطيب ثناء طبق الأرض فاكتست
مشارفها من عرفه وهو عازب^(٥).

ومن حاسة الشم أيضاً قوله:

(١) الديوان، ص ٣١٤.

(٢) الديوان، ص ٣٥٤.

(٣) الديوان، ص ٥٠٢.

(٤) الديوان، ص ١٦٠.

(٥) الديوان، ص ٢٨.

يا من إذا نشر الأنام حديثه
إن فاح في أقصى البلاد فبعد أن
ملاً الدنا عرفاً يفوق العنبرا
أضحى الشام بعرفه متعطرا
عوداً قمارياً ومسكاً أنفراً^(١).
حتى لخننا دوحه وترابه

ويبدو أن لحاسة الشم عنده وقعاً خاصاً لذلك يكثر من تكرارها، فيقول:

وفاح عرفك فيها فاكتست أرجاً
فليس يُدرى أشاب المسك تُربتها
نسيمها أبداً من نشره عطر
أم بات يُوقدُ في أرجائها الفُطر^(٢).

وكذلك تتكرر، في قوله:

وطبقت الآفاق أخبارك التي
فهل وليت ريح ابن داود حملها
إذا نشرت في بلدة كسد العطر
فغدوتها شهر وروحها شهر^(٣).

ويقول أيضاً في هذا المعني:

خبر تضوعت البلاد بنشره
ما إن أتى فهم القريب عبارة
طيباً فأغنى سائفاً أن يسمعا
حتى لقد فهم البعيد تضوعا^(٤).

وغير هذا تجده في ثنايا ديوانه* يكثره ظاهرة.

٦- الانحياز المفرط إلي جانب الأتراك، تلك الخاصية التي كثر تردها على لسان الشاعر ابن حيوس هي تهوين شأن العرب، وامتاهنهم، وفي المقابل نجده يتباهى بالأتراك رافعاً من قدرهم ومن نسلهم ومن شجاعتهم وقوتهم وبأسهم في الحروب، والسبب في ذلك هو أنه شاعر مادح متكسب بشعره، فهواه مع الممدوح، فعندما يمدح أنوشنكين الدزيري يمدح

(١) الديوان، ص ٢٦٤.

(٢) الديوان، ص ٢٥٠.

(٣) الديوان، ص ٢٧٦.

(٤) الديوان، ص ٣٣٣.

* أنظر الديوان، (١٠-١٥٠-٢٢٧-٢٣٨-٢٥٣-٢٦٠-٢٦٢-٢٨٥-٣٠٣-٣١٦-٣٥٠-٣٦٣-٣٥١)، وغير ذلك كثير.

الأتراك لأن أصله تركي، ويمجد الفاطميين وينوه بمذهبهم عندما يمدحهم، ويمدح أهل السنة ويذم الفاطميين عندما يمدح المرادسيين، وهكذا .

ولنتبع ابن حيوس في ذلك بيتاً بيتاً، فتراه يمجد معركة من المعارك ويعتبرها فتحاً للإسلام ويعتبرها ذلاً للعرب، يقول:

فتحان يوم الأربعاء كلاهما للكفر عن حرم الهدى إذهاب
يومان للإسلام عز لديهما دين الإله وذلت الأعراب^(١).

وهو يمجد الأتراك ولا يبالي بالأصل والانتساب، إنما كل همه ماذا عملوا في المعركة يقول:

وما خفيت على ذي فطنة نسبا إذا الندى والوغى قال لك انتسب
بنيت للعجم المجد المبلغهم مجداً بناه رسول الله للعرب^(٢).

هذه المبالغة في الافتخار بالأتراك حتى أنه يقارنه بمجد بناه رسول الله (ﷺ) وأن ماضيها لا يهمه فيقول:

لتترك الترك ذكر سالفها فحسب من ذي العلي له حسب^(٣).

بل هو يري أن العرب ترى أن الشجاعة والحزم متأصلاً في العرب وفي نسلهم وسلامتهم، وابن حيوس ينكر عليهم ذلك ويرى أنه مكتسب، فيقول:

توهم الحزم مولوداً فصح له منذ قارع الترك أن الحزم مكتسب^(٤).

وكلامه هذا موجه للعربي أياً كان، وهو يناشد من يبلغ أمير الأتراك ذلك فيقول:

من مبلغ الأتراك أن أميرهم بفعاله تتجمل الأنساب^(٥).

(١) الديوان، ص ٦١.

(٢) الديوان، ص ٧٣.

(٣) الديوان، ص ١٢٥.

(٤) الديوان، ص ١٢٩.

(٥) الديوان، ص ٦٣.

وفي إحدى أبياته يدعو لهم بعدم انقطاع جذورهم وأصلهم، فيقول:

ما لعرق الأتراك لا أجتثه الدهر — ر ولا مال دوحه لانقصاص^(١).

ثم يتوجه بكلامه للعرب وللمسلمين جميعاً أن الأتراك خصهم الله بالقوة والنجابة،

فيقول:

وليعلموا أن النجابة خلوة — خص الإله بنيلها الأتراك^(٢).

ويؤكد على ذلك في مكان آخر فيقول:

والترك بعض الناس إلا أنهم — أقوى وأصلب في الكريهة مكسرا^(٣).

فابن حيوس وكما مر بنا لم يترك صفة تدل على القوة والشجاعة والصلابة إلا

ألصقها بالأتراك .

ثم يعود ويبدل جلده، فيمدح العرب، وينسى كل ما قاله في الأتراك ببيت شعر واحد،

فيقول:

فكل نوعٍ بمصرٍ جادني زمناً — فداءً نوعٍ سقاني الري في حلبا^(٤).

وبعد رجوعه عن تلك المهانة التي أوقع فيها نفسه من أجل المال والثراء، نجده يفخر

بالعرب وبنسبه، فتراه يقول:

لا ينكر الحساد مدحي معشراً — طالت بهم هممي وزاد تقدمي

فلأثنين مدى حياتي موقناً — أني متى أجحد جميلاً أظلم

إن الوفاء طريق أسلافي الألى — عمروه ما بيني وبين الهيثم^(٥).

بل نراه يزجر الأتراك ويعيرهم "بيوم قار"، فيقول:

في يوم قار راية لك فهمت — من قادة الأتراك من لم يفهم^(٦).

(١) الديوان، ص ٣٧٩.

(٢) الديوان، ص ٤١٦.

(٣) الديوان، ص ٢٦٨.

(٤) الديوان، ص ٢٣.

(٥) الديوان، ٥٧١.

(٦) الديوان، ص ٥٧٣.

وهو يذهب إلي أكثر من ذلك، فعندما رأَت الأتراك سيوف العرب وهي تحصد رقابهم وجيوشهم راعها ذلك، فأصبحت لا تستطيع تسديد السهام التي شهروا بالرمي بها، فطاشت السهام كما طاشت رقابهم أمام السيوف.

فيقول:

قللتم عدد العدى بقواضبٍ كثرن أزوادَ النسر الحوم
من مرهفات لم تزل أيمانكم أنصارها في كلِّ يومٍ أيوم
ما عاينتها التركُ تحكمُ في الطلَى حتى تولَّت طائشاتِ الأسهم
مِن نابذٍ لسلاحه فات الردى سبقاً ومن مستلثم مستسلم^(١).

ويذكر الأتراك بيوم آخر عندما هجم أميران تركيان على عشيرة عربية، فثنتهما تلك العشيرة وغلبتهم في شر معركة دارت رحاها بينهم، فيقول:

أذكرتهم بوقا ويكتاشاً لدُن طرقا البلاد وأهلها بالصيلم
فثنتهما دون المراد عشيرةً وفِت الزرافة منهم بعمرم
يومٌ لعمرك لم تزل أخباره مسموعة من مُنجدٍ أو متهم
عزَّت به عربُ البلاد كعزها بالقادسية يومَ مقتلِ رستم^(٢).

وأخيراً يفتخر بنسبته إلي هذه الأقسام ويفتخر بهم، فيقول:

من معشر عمروا المعالي بعدما عمرت زماناً دارسات الأرسم
وعلوا على شوس الملوك بغبيظهم غيظ الوهاد على هضاب يللم^(٣).

أخيراً، هذا كان جانباً من جوانب خصوصية هذا الشاعر التي وضحت من خلال معجمه الشعري، والذي صور فيها حاله وتقلبه في هواه وميوله ومذهبه إلي أن استقر به على أصله، فافتخر بأصله العربي وشجاعتهم وقوة ضربهم بالسيف وشجاعتهم المتأصلة في نسلهم وذلك من خلال حبهم لدينهم ومن خلال قدوتهم برسول الله (ﷺ).

(١) الديوان، ص ٥٧٣.

(٢) الديوان، ص ٥٧٤، (بوقا وكوكتاش: من أمراء الأتراك الذين استولوا على الموصل، فحاربهم قرواش بن المقلد العقيلي، وشردهم.

(٣) الديوان، ص ٥٧٥، * يللم: جبل على مرحلتين من مكة

٧- أثر المذهب الفاطمي الباطني في شعره، وهذا المذهب الشيعي نلحظه بكثرة في شعر ابن حيوس، كقوله:

فلولاك ما صارت الحادثات
حديثاً وفُلت نُيُوبُ النَّوَبِ^(١).
وكذلك قوله:

فالغيم إلا من سمائك زيرج*
والبرق إلا من سحابك خلب^(٢).
وقوله:

فإن لم تكن أفعالك المجد نفسه
فلاشك أن المجد منها تركبها^(٣).
وقوله:

يا مصطفي الملك كل عارفة
إليك تعزى ومنك تكتسب^(٤).
وقوله:

فلا يتظنوا أنها مستجدة
فإنك مهدي إليها من المهد^(٥).
وقوله:

فضائل لم تجتمع في الوري
ولو خلفت قبل أن ينزل الـ
وقوله:

إن أمير الجيوش من فرع المجـ
قضى بحكم الكتاب متبعاً
وأظهر المعجزات مبتدعاً^(٧).
وقوله:

(١) الديوان، ص ٧٠.
* الزيرج: السحاب الرقيق، الخلب: المطم.

(٢) الديوان، ص ٨٦.

(٣) الديوان، ص ١٠٦.

(٤) الديوان، ص ١٢٧.

(٥) الديوان، ص ١٩٤.

(٦) الديوان، ص ٢٩٦.

(٧) الديوان، ص ٣٦٥.

وقوله:

جرى لك في اللوح الأ عزيز يعز عليك وجف القلم^(١).

وقوله:

توحي التقى والعدل فعلك كله فلم تقترف إثماً ولم تجن محرماً
فلو أنه شخص قضى الناس أنه تكون من نور الهدى وتجسماً
لقد حُزت فضل الأنبياء وهديتهم فصلى عليك الله ملكاً وسلماً^(٢).

وأخيراً قوله:

وقد جرى القلم الأعلى بنصرته فقبل يدعى به مُسْتَصِراً نُصِراً
وخص بالشرف المحض الذي ارتفعت له النواظر والنور الذي بهرا
نور النبي الذي مازال مُتَقِلاً فيمن دعا ظاهراً منهم ومستترا^(٣).

وأثر هذا المذهب في شعر ابن حيوس كثيراً جداً.

٨- وكما يكثر هذا المذهب في شعر ابن حيوس هناك الموروث الثقافي الذي بدوره كثر في شعر شاعرنا، وهو كل ما ورد في شعر الشاعر من:

أ- أحداث تاريخية سابقة كقوله:

وما نجا تركماناً إذ ندبت له من عامر عصباً أعزُّ بها عُصبا
ولو تمهل مُردييه أتوك به إتيان جن سليمان بعرش سبا^(٤).

الشاهد فيه قوله: "إتيان جن سليمان بعرش سبا" فهذه الحادثة راقت الشاعر فأدخلها شعره ويريد بذلك ضرب الأمثال لممدوحه في سرعة إتيان جنوده بأحد أعدائه وهو "تركمان الغزي".

(١) الديوان، ص ٥٤٨.

(٢) الديوان، ص ٥٦٠.

(٣) الديوان، ص ٢٨٥.

* أنظر (١٣-٧-٨٥-١٠٦-١١٠-١٢٥-١٢٤-١٢٧-١٣٣-١٦٦-١٧٠-١٩٤-٢٠٩-٢١٧-٢٣٨-٢٥٤-٢٦٥-

٢٦٨-٢٨٥-٢٨٩-٢٩٦-٣٢١-٣٦٥-٣٧٤-٣٨٣-٤٥٥-٤٥٨-٥٥١-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٨٤).

(٤) الديوان، ص ٥٢.

أو مثل قوله:

وكم لعداك من عشرة
لديك ولم يعملوا حياة
تقال ومن زلة تغفر
نجا الهرمزان بها من عمر^(١).

وكذلك قوله:

مساعٍ لقومك ما غادرت
تغض ربيعته منها العيون
لمفتخر في الوري مفتخر
ولولا الرسول لغضت مضر^(٢).

ب- وكذلك كل ما ورد من أخبار لأشخاص من التاريخ، كقوله:

مقال تعجز البغاء عنه
يطول وتفقد السقطات فيه
كعجز المدح عما أنت فاعل
كفقد السراء في أقوال وأصل^(٣).

وقوله:

كم أخ في الزمان فاق أخاه
مثلما فات عبد شمس ثناء
بفعال به يبين التنافي
حازة هاشم بن عبد مناف^(٤).

وكذلك قوله:

وألفيت إخلاف المواعيد معوزاً
وأنشرت في قحطان أوساً وحاماً
لديك وأخلاق المكارم حفلا
وأنشرت في قيس زياداً وجرولاً^(٥).

ج- ومن الموروث الثقافي ذكر حيوانات كانت لها تاريخ أيضاً - كذكره فرسين
كانا لغنى بن أعصر، وهما "الوجيه - ومذهب"، كقوله:

إلي الريح تعزي حين تجري فإن مشت
رويداً فجداها الوجيه ومذهب^(٦).

(١) الديوان، ص ٢٣٦.

(٢) الديوان، ص ٢٣٨.

(٣) الديوان، ص ٤٧٨.

(٤) الديوان، ص ٣٨٧.

(٥) الديوان، ص ٥٣٦.

(٦) الديوان، ص ٣٩.

وقوله:

جناب ما ولد الوجيه ولاحق ركاب ما ولد الجديل وشدقم^(١).

وغير هذا وذلك، فإن الموروث الثقافي هو من صميم المعجم الشعري، وهو كل ما خلفه التاريخ من آثار ثقافية عربية أصيلة، يفتخر العربي بنسبته إليها، ويكاد ديوان ابن حيوس يغطي بكامله بهذا اللون التاريخي، حتى أننا لا نكاد نجد قصيدة أو صورة تخلو منه).

وهذه تقريباً هي كل الصفحات التي ورد فيها هذا الجزء من معجم الشاعر التصويري.

أما فيما يخص ثقافة الشاعر فديوانه ينبئ عن ثقافته الواسعة التي شملت كل جوانب الحياة وما ذكرنا في حديثنا عن إمامه بالعلوم الدينية واللغة والتاريخ وإمامه بالعلوم العقلية وكذلك ضمن حديثنا عن الأدب إلا جزء من سعة ثقافته بل هي من صميم ثقافته ولكننا هنا أردنا إضافة شيء آخر وهو من خصوصيات الشاعر ونقصد به ذلك الجانب الذي أسهم فيه بإثراء اللغة وذلك من خلال

٩- ورود أسماء رومية في شعره، ومن خلال ورود كلمات أو ألفاظ جديدة في شعره، كذلك بعض الألفاظ الخاصة بأهل الشام، وهذا دليل على سعة ثقافته.

وفي ذلك يقول أحد النقاد للتفريق بين الشاعر الجيد والشاعر غير الجيد: "الفرق بين الشاعر الكبير والشاعر التافه أنّ الأول يخلق عالماً للغوي الخاص به بقوانينه التي تميزه، بينما يقبل الثاني العالم اللغوي العام الذي يعيش فيه كل من يتكلم اللغة"^(٢).

(١) الديوان، ص ٥٥٤، جديل وشدقم: فحلان من الإبل كانا للنعمان بن المنذر.
وانظر للموروث الثقافي، الديوان، ص ٣١-٣٧-٣٩-٥٢-٥٥-٦٠-٦٧-٨٣-١٠٠-١٦٠-١٦٣-١٦٤-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٤-١٧٥-١٨١-١٨٦-١٨٧-١٩٠-١٩١-١٩٥-٢٠٦-٢١٢-٢١٦-٢٢٥-٢٣٠-٢٣٠-٢٣٦-٢٣٦-٢٣٨-٢٤٥-٢٤٦-٢٥١-٢٥٣-٢٦١-٢٦٢-٢٦٥-٢٧١-٢٧٦-٢٧٧-٢٩٤-٢٩٩-٣٠٢-٣١٣-٣١٨-٣١٩-٣٢٥-٣٣١-٣٤٩-٣٥٤-٣٧٣-٣٨١-٣٨٥-٣٨٧-٣٨٨-٣٩٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٢٥-٤٤١-٤٤٥-٤٦٢-٤٧٨-٤٨٢-٤٩١-٥٠٩-٥٢٢-٥٣٦-٥٤٤-٥٤٤-٥٦٤-٥٦٥-٥٧٢-٥٧٧-٥٩٩-٦٠١-٦٤٤-٦٤٨-٦٥٦-٦٥٨

(٢) عبد الله التطاوي الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٩٠

وفي ذلك يقول ناقد آخر: "يتوقف إبداع الشاعر على درجة ثقافته وعلى قدرته على استيعاب عناصر التشكيل الثقافي، وعلى مقدرته الحافظة ووعيه المختزن للتراث"^(١)

أ- ولنبدأ مع إدخال الشاعر بعض الألفاظ الفارسية والرومية في شعره، فقد ذكرت هذه الألفاظ أكثر من إحدى عشرة مرة هذا إذا استثنينا لفظتي الترك والروم بالإضافة إلي بعض أسماء بعض المواقع والأماكن، كقوله:

ما بال واليهم يعلل نفسه حيناً ويخبر صبره عن موقه^(٢).

فالشاعر أدخل ألفاظاً غير عربية كثيرة في شعره، وهنا نخص بالذكر ما كان من أسماء فارسية أو رومية (الفرس، والروم)، فيقول من ضمن بعض قصائده:

وأمام قسطنطينة ووراءها خطب أعين جليله بدقيقه
وأفي مليك الروم منه مانع عن نصر دوقسه وعن بطريقه^(٣).

ومن ضمن قصيدة أخرى يقول:

أتظن أرمانوس ينسي يومه الـ مشهود مع من شردته طباكاً^(٤).

وفي هذا الملك مرة ثانية يقول أيضاً:

لم يـزج أرمانوس نحوك رسله حتى تخوف أن يكون الفيصلاً^(٥).

وأخرى الثالثة يقول:

وعقوق أرمانوس حين أبيت نصـ رته أباحك ود ميخائيلاً^(٦).

وضمن قصيدة أخرى، يذكر أسم قائد الروم، فيقول:

ومبطرق البطريق يابى مثله إن أنت لم تعط الرسول ذماماً^(٧).

(١) أبو زيد فنيات التصوير، ص ٢٦٨.

(٢) الديوان، ص ٤١١.

(٣) الديوان، ص ٤١٢.

(٤) الديوان، ص ٤١٧.

(٥) الديوان، ص ٥٢٠.

(٦) الديوان، ص ٤٢٢.

(٧) الديوان، ص ٥٨٨.

وفيها أيضاً يقول:

وأبو الفوارس شلها بمخاضه* الـ برجي شل الفيلق الأنعاما^(١).

وثالثة يقول فيه أيضاً:

وليلزم الحصن الدمستق محجما عن حربها فسيحمد الإحجاما^(٢).

وفي هذا الحاكم أيضاً يقول ابن حيوس:

وقالوا بغى القُطبان* اللقاء وأوعد بالحرب فيما زعم^(٣).

وفي هذا الإطار أيضاً يقول:

ولدار قسطنطين أكشف عورة ممن ذركت أجل وأكسف بالالا^(٤).

وأخيراً يقول:

كذبت بالعدل إذا أصبحت باسطه من قال كسري انوشروان قد فقدا^(٥).

وهذا بالطبع ليست كل الأسماء من الروم والفرس والمواقع** إنما هذا من سبيل التذليل فقط وليست كل الأدلة على سعة ثقافته إنما نتوسع قليلاً لنري إدخال ابن حيوس

ب- بعض الألفاظ الشامية، أي التي يكثر دورانها على ألسنة أهل الشام في شعره

كقوله:

أمطيتني ظهر السماك برتبه سقيت عداي بها ساماماً منقعا^(٦).

وأيضاً قوله:

* مخاضه البرجي: نسبة إلي حاكم إنطاكية من الروم.

(١) الديوان، ص ٥٨٨.

(٢) الديوان، ص ٥٨٩.

* عامل انطاكية الرومي.

(٣) الديوان، ص ٥٤٦.

(٤) الديوان، ص ٤٤٨.

(٥) الديوان، ص ٢٠١.

** انظر، ص ٤١٨، ص ٤٢٨-٢٦٩.

(٦) الديوان، ص ٣٥٤.

رأيت حسامك الحاكيك قطعاً إذا سفك الدم الممنوع طلاً^(١)

وقوله:

ومفردكم لئلا سببٍ بشكر تعالمة المعادي والموالي^(٢).

وغير ذلك كثير ما استعمل: أمطاكه، امتطكه، ولاكما، كيما، أخذكها، للأسباب
وصفحاتهم بالترتيب: ٤٢٥-٤٤٢-٥٢٦-٥٥٤-٩٤-٥-٤٦٥.

وأيضاً له كلمات "دمشقية" في شعره منها:

فلا يلزمني شكرها حمل ثقلةً فمن لي بشعر حامل منه ما خفا
لعمري لقد خولت م ادونه الغني وفي عشر معشار الذي نلت ما كفي^(٣).

فلفظتي "حمل ثقلة" و "ماكفي" هما لفظين دمشقيتين.

وكذلك قوله:

فخباك الذي براك بالطا ف توالي من أنفس الألطاف
وعوافٍ تتري ولا رؤيت منك ربوع العلياء وهذا عواف^(٤).

فكلمة "عواف" لفظة دمشقية.

وأيضاً قوله:

صبحت ليالي الدهر حتى مللني وثقلت حتى أن لي أن أخففا^(٥).

فكلمة "ثقلت" لفظة دمشقية.

ج- وقد يُضَمِّن ابن حيوس ابياته بقول سديد أو قول مأثور، كقوله:

(١) الديوان، ص ٥٢٧.

(٢) الديوان، ص ٤٦٥.

(٣) الديوان، ص ٣٧٦.

(٤) الديوان، ص ٣٨١.

(٥) الديوان، ص ٣٩٢.

ولما خشيت عليها الخلاف وما اختلف العز إلا انتقل^(١).

وقوله:

جري لك في اللوح ألا عزيز يعز عليك وجف القلم^(٢).

د- وابن حيوس كثيراً ما كان يجدد في الألفاظ اللغة التي يستخدمها، وهذه وكما أسلفنا سابقاً، من مميزات الشاعر الجيد الذي يخلق اللغة* ويبدع فيها غير مكتفياً باللغة المتداولة إنما يحاول إدخال ألفاظ أخرى عليها كاستعماله للفظة "ابجح" وهو يريد الافتخار أو التفاخر بها وذلك في قوله:

وبجح بأنك ذو الأحاديث التي ظل الزمان بنثرها متعطرا^(٣).

وقوله:

فابجح فإنك أوحده الزمن الذي لم يفترق في أهله ما تجمع^(٤).

وأيضاً قوله:

أرى ضحوة الإثنين يوم تقطعت قوى عزة ما خلتها أن تقطعا^(٥).

فقوله "أرى ضحوة" ربما كان يقصد "ضحى الإثنين".

وقد وردت ألفاظ أخرى مشابهة لهذه الألفاظ في ديوانه كثيراً انظر: (١٠٣ - ١٧١ -

٣٣ - ١٦٦ - ٢٠٤ - ٣١١ - ٥٣٩ - ٣٤٦ - ٤٣٩ - ٤٨٢ - ٦٢٥ - ٤٥٢ -

(١٠٣).

(١) الديوان، ص ٤٩١.

(٢) الديوان، ص ٥٤٨.

* انظر الصفحة ٣٨٤ هامش، رقم (٣).

(٣) الديوان، ص ٢٦٣.

(٤) الديوان، ص ٣٢٥.

(٥) الديوان، ص ٣٥٨.

الخاتمة

أما وقد وصلنا إلى خاتمة البحث، فالحمد لله وكفى، وسلام على عباده الذين اصطفى.

وبعد ٠٠

(أ)

ابن حيُّوس هو "وابن حيوس بحاء مهملة وياء تحتية مشددة مضمومة وواو ساكنة بعدها سين مهملة: أبو الفتيان محمد بن سلطان بن محمد بن حيوس بن محمد بن المرتضى بن محمد بن الهيثم بن عدي بن عثمان الغنوي الدمشقي، الملقب بالأمير مصطفى الدولة، الشاعر المشهور"^(١)

ولد شاعرنا أبو الفتيان محمد بن سلطان المشهور بابن حيوس في دمشق عام ٣٩٤هـ (ثلاثمائة وأربعة وتسعين من الهجرة) وحفظ مثل لداته القرآن وأخذ يختلف إلى العلماء وفي مقدمتهم خاله ابن الجندي الغساني"^(٢)

وبعد أن شبَّ الشاعر عن الطوق انعقدت صلة قوية بينه، وبين القائد أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري استمرت حتى وفاة الدزيري سنة أربعمائة وثلاث وثلاثين من الهجرة، فكان ابن حيوس منقطعاً لمديحه يهديه روائعه من الشعر، والدزيري يعطيه أموالاً جزيلة. يقول ابن حيوس:

حمد الوري لي ذا الثناء ومذهب
جوزيت عن شكري بشكر مثله
فيه كنت الحامد المحمودا
فعددت ما تسدى إليّ مزيدا^(٣)

وقد رسم ابن حيوس طريقاً لنفسه في الشعر لا عودة منها، ألا وهي طريق المديح، فمنذ ارتباطه بالدزيري مادحاً، وهو لم يغير طريقه، فيتبدل الولاية على دمشق وهو شاعرهم،

(١) عبد الرحيم العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ص ٢٢٧

(٢) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٢٠، ص ١٩٢

(٣) الديوان، ص ١٦٥

ومادحٌ لمن يتولى حكمها، حتى أصبح شاعر الفاطميين، والناطق بلسانهم، والمعبر عن آرائهم وعقائدهم.

ثم ينتقل إلى حلب بعد أن ساءت أحوال دمشق، ويمدح المراداسيين، وكان قد أكثر من هجائهم لأنهم كانوا من السنة أعداء الفاطميين الروافض.

ويظهر من خلال شعره أنه كان مثقفاً ثقافة عربية عريضة، فيذكر في شعره طرائف من التاريخ والأنساب، ويذكر الشعراء والخطباء، ويقتبس الآيات والأمثال، ويتحدث عن النجوم والمنطق والديانات والمذاهب.

والمستفاد من شعره أنه كان جيد الصحة، قوي البنية؛ فلقد كان - وهو في الثمانين من عمره - يصحب المراداسيين ويركب معهم، ويشير بنفسه إلى هذا فيقول:

وما أضعفت عشرُ الثمانين مُنَّتي كما تُضعفُ الضَّرغامَ وهو غُضنْفُرُ^(١)

وتوفي الشاعر في شعبان سنة ٤٧٣ هـ (أربعمائة وثلاث وسبعين من الهجرة)، وكان وقتها في حلب، ولم يعقب ولداً.

أما عن أخلاقه، فلم يذكر المؤرخون عنها شيئاً، ولكن - من خلال شعره - نفهم أنه كان مهذباً، فلم يرد في شعره أية ألفاظ تدل على التبذل، يقول خليل مردم: "كان يغلب عليه الجد والتساون، فليس في سيرته أو شعره لهو، أو عبث، أو مجون، ولم يكن مختالاً فخوراً، ولا سباباً طعاناً"^(٢)

وقد كان ابن حيوس شاعراً مادحاً متكسباً بشعره، وإنه ليسير مع الرأجة، والذي قوى هذا الرأي - على الرغم من إنكار الشاعر له - عدة أمور، ومنها:

• التحول السريع في عقيدته، فبعد أن كان أحد دعاة الفاطميين الشيعة ومادحيهم لأكثر من ستين سنة، فإنه يتحول لمدح أعدائهم الذين طالما أصلاهم بشعره تعريضاً وهجواً.

(١) الديوان، ١٧٤، وانظر كذلك ص ١٩٧ / ٦٣٢

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٣

• أن ابن حيوس - على كثرة من مدحهم - لم يقل إلا قصيدة واحدة في الرثاء، ولم تكن نابعة منه، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها، ولو كان وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه.^(١)

• وليس أدلّ على ذلك من أن بني مرداس الذين نسوا هجاءه لهم وتعريضه بهم، بل أكرموا غاية الإكرام لدرجة أنه بنى داراً فخمة في حلب صارت حديث الناس، فكتب عليها:

دارٌ بنيناها وعشنا بها في نعمة من آل مرداس
قل لبني الدنيا ألا هكذا فليصنع الناس مع الناس^(٢)

فهو معترف بفضل المرداسيين عليه، وخط بنفسه ذلك على باب بيته، ولكن بمجرد أن أزال مسلم بن قريش العقيلي دولتهم، فإنه قام بمدحه بقصيدة هي من خير شعره، إن لم تكن خيره.

• والغريب أنه كان يقدر في العرب مرضاة لممدوحه إذا لم يكن عربياً، ومثال ذلك أنه كان - من خلال مديحه للذيربي، وهو مولى تركي - كان يمدح الأتراك، ويذم العرب، ولنسمعه يقول:

عنتُ حماةَ بيوتِ الشعرِ راغمةً مُدُّ طُنَّبَتْ لَكَ فِي أوطانها الخيمُ
وكم لهم موقفٌ جالَ الحمامِ به لو كان غيرك فيه الخصمَ ما خُصِموا
ذُرْهُمُ ونصرةً من لادنوا بعفوتِهِ فقد وهتَ عربٌ بالرومِ تعصمُ^(٣)

ارتبط أبو الفتيان ابن حيوس بالفاطميين الروافض، فشاع أنه شاعرهم يمدحهم ويذمّ خصومهم من أهل السنة، بل ادعى البعض أنه شيعي في عقيدته يؤمن بما يؤمن به الفاطميين من الغلو في آل البيت الكرام، مع تنزيه أئمتهم، ورفعهم فوق مراتب الأنبياء في بعض الأحيان^(١)

(١) راجع الديوان، ص ٣٥٦

(٢) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، ص ١٩٤

(٣) الديوان، ص ٦٢٨

(١) لمراجعة عقائدهم، شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، د٠ت، ص ٣٨٥

والحقيقة أنّ ابن حيوس كان سُنياً، ولم يكن شيعياً على مذهب الفاطميين، وهذا ما رأيناه من خلال شعره أنه كان يمدح الفاطميين ويعرّضُ بخصومهم رياء لهم حتى يجزّلوا له العطاء، لكنه لم يكن شيعياً •

ويرى خليل مردم أنه كان يسير - في بناء القصيدة - على "منهج أبي تمام الطائي، ويترسم خطاه، فكان يذهب مذهبه في الصنعة اللفظية، وفي الغوص وراء المعاني، وبقي معجباً به إلى آخر حياته يلذ له أن يحاكيه في أوزانه، وما يسهل عليه من أغراضه"^(٢)

ويعتبر ابن حيوس من أطول الشعراء نفساً فقصائده بينة الطول يتراوح عدد أبياتها بين السبعين، وبين المائة، وقد تزيد، والمقطوعات في شعره قليلة جداً •

وأما أغراض شعره، فإن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، فقد غلب المديح على شعره حتى أننا نستطيع القول - مطمئنين - : إن ديوانه الضخم عبارة عن قصيدة مديح طويلة •

ويجمل خليل مردم رأيه في شعر ابن حيوس بقوله: "وهو على استواء شعره له الحسن والأحسن"^(٣)

ويبين منزلته في الشعر بقوله: "فقد أثق على أنه من المحسنين المجيدين، وقد انتهت إليه زعامة الشعر في الشام بعد وفاة أبي العلاء المعري، فلم يكن من الشعراء من يتقدم عليه قال ابن ماكولا في كتابه الإكمال: "الأمير أبو الفتيان محمد، شاعر مجيد، لم أدرك بالشام أشعر منه"، على أن الذين سبقوه من شعراء الشام كأبي تمام الطائي والبحثري وأبي العلاء المعري كانت لهم زعامة الشعر بعامة، أما ابن حيوس فقد آلت إليه زعامة الشعر ولكن في الشام بخاصة"^(١)

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٢٩، ٣٠

(٣) مقدمة الديوان، ص ٤١

(١) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٤١

(٢) ابن حيوس، ديوان ابن حيوس، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

(٣) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر عند العباسيين، رسالة دكتوراة مخطوطة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق،

١٩٨٤م، ص ٤٠٠

وقد قام خليل مردم - بتكليف من المجمع العلمي العربي بدمشق - بتحقيق ديوانه عن النسخة التي دونها ابن البرين المعري نزيل مصر، فقام بتحقيق وضبط الديوان، وصدر في بيروت، وهي النسخة التي سيعتمد عليها الباحث إن شاء الله" (٢)

(ب)

يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية.

والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة، أنها تعني الشكل، والنوع، والصفة، والحقيقة .

وقد جاءت مادة (صور) في القرآن الكريم ست مرات والمأخوذ من الآيات الكريمة، ومن كلام أئمة التفسير أن الصورة تعني الخلق، والإيجاد، التشكيل، والتركيب، وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله: "الصفة (الصورة) تشير إلى فعل التصوير، وإلى فعل التركيب، وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول: إن التصوير تركيب، وإن التركيب ذو عناصر ينحلُّ إليها، وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطاً تصويرياً ما . . فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب . . ." (٣)

وقد استعرض الباحث مدلول "الصورة عند بعض الأعلام القدامى أمثال: الجاحظ، وقدامة، وعبد القاهر، وحازم، كما استعرض جهود الباحثين المحدثين أمثال: مصطفى ناصف، ومحمد حسن عبد الله، وعلي صبح، وغيرهم، كما أوضح الباحث أهم مفاهيم الصورة ووظائفها .

(ج) ١

وفي المبحث الأول، درس الباحث موقع الأنواع البلاغية في الصورة الشعرية عند ابن حيوس، وذلك لأن والخيال لازم للأدب عموماً، وللشعر بخاصة 'فبدونه تصبح الحياة

علقماً مر المذاق لا تطاق لسبب بسيط، هو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكادساً وأكواماً من الأحداث الزائلة التي لا تخب لباً، ولا تستهوي بصراً ولا سمعاً^(١)

واللغة العربية لغة المجاز، وهي غنية ببلاغتها التي تناسب كل العصور، وتزيد الصورة الفنية تأثيراً وعمقاً وإيحاءً، يقول العقاد: "إن اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارات في جوهرها الأصيل"^(٢)

والتشبيه أسلوب من الأساليب البيانية، وهو ميدان واسع تتبارى فيه قرائح الشعراء والبلغاء، ولعله - هو والاستعارة - من أكثر أساليب البيان دلالة على عقل الأديب وقدرته على الخلق والإبداع.

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور التشبيهية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع التشبيه	عدد	نسبته
التشبيه المفرد	١٦٣	%٤٠.٨
التشبيه التمثيلي	٩٦	%٢٤
التشبيه الضمني	٧٢	%١٨
التشبيه البليغ	٦٨	%١٧.٢
المجموع	٣٩٩	%١٠٠

ومن قراءة هذا الجدول وصل الباحث إلى:

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة د٠ت، ص ١٧٢، ١٧٣

(٢) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، د٠ت، ص ٤٦

أولاً: الصورة التشبيهية قليلة بصفة عامة عند ابن حيوس، فعلى الرغم من ضخامة ديوانه المكون من جزأين يقعان في ستمائة وسبعين صفحة، لم يعثر الباحث - بعد جهد - إلا على ثلاثمائة وتسعة وتسعين تشبيهاً، وهو عدد قليل بالنسبة لضخامة ديوان ابن حيوس وطول قصائده.

ثانياً: غلب على صور التشبيهية صورة "التشبيه المفرد" وهو التشبيه باستخدام الأداة، وغالباً يُذكر فيه وجه الشبه، ولذا اعتبره البلاغيون أقل أنواع التشبيه بلاغة لأنه أكثرها وضوحاً، ويبدو أن الشاعر لم يكن يريد كد ذهنه فلجأ لهذه الصورة البسيطة من صور التشبيه، أو لأنه كان شاعراً مطبوعاً فلم يتمهل في رسم صورته.

ثالثاً: سبق التشبيه الضمني التشبيه التمثيلي على الرغم من أنه أصعب في صياغته ويحتاج إلى مهارة واقتدار في بنيته، ولعل السبب - عندي - هو رغبة ابن حيوس المحمومة في صوغ الحكمة، والتي كانت من مظاهر اقتدار الشعراء وقتها.

رابعاً: جاء بعد ذلك التشبيه التمثيلي، وهو أيضاً يحتاج إلى جهد في بنائه فنياً، ثم تلاه - أخيراً - التشبيه البليغ، وهو وإن عدّه البلاغيون صورة من صور التشبيه المفرد، إلا أنه أعلى منها بلاغة لأنه قائم على حذف الأداة ووجه الشبه.

ب - جاءت الصورة التشبيهية في شعر ابن حيوس - في أغلبها - مفردة، بمعنى أنه يستوفي صورته في بيت واحد، وقليلة في شعره هي الصور الممتدة والتي تنتال فيها الصور وتتتابع.

ج - يُغرم ابن حيوس بأبيات الحكمة ولعلها السبب في قطع صور التشبيهية وعدم استمرارها وإطالتها.

د - يذكر ابن حيوس في صور التشبيهية ما يزيد الصورة جلاءً ووضوحاً، فبعد أن يعرض الصورة التشبيهية يتبعها بشرح لأحد ركنيها: المشبه، أو المشبه به مما يعمق أثرها في نفس المتلقي.

هـ - تتشابه وتكرر الصور التشبيهية عند ابن حيوس - وسنعرض لذلك عند الحديث عن المعجم الشعري له - ولعل السبب - في رأي الباحث - أنه لم يتقلب في فنون الشعر وأغراضه، وإنما غلبت عليه قصيدة المديح، فمن أجل ذلك نجد تكراراً في صورته التشبيهية.

(ج) ٢

وتعتبر الاستعارة أداة من أدوات التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، وهي وسيلة للتعبير عن الأفكار الصعبة والمعقدة عن طريق الإيحاء والتحليل، وليس المباشرة والتصريح، ولذا قال ريتشاردز: "إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع"^(١)

والاستعارة "مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية، وهي من الخطوط الأساسية التي تبرزها، وهي جزء أساس من العملية الشعرية"^(١)

والاستعارة "مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية، وهي من الخطوط الأساسية التي تبرزها، وهي جزء أساس من العملية الشعرية"^(٢)

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الاستعارية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ - بلغت صور ابن حيوس الاستعارية ثمانمائة وتسع وأربعين صورة، وتوزعت بين أنواع الاستعارة كما يوضحها الجدول التالي:

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣١٠

(١) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٢

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٢

نسبتها	عددتها	نوع الاستعارة
٩٠ %	٧٦٣	الاستعارة المكنية
١ %	١٠	الاستعارة التصريحية
٩ %	٧٦	الاستعارة التمثيلية
١٠٠ %	٨٤٩	المجموع

والمأخوذ من هذا الجدول:

أولاً: الصور الاستعارية أكثر شيوعاً من الصور التشبيهية عند ابن حيوس .

ثانياً: ليست هناك نسبة للمقارنة بين أنواع الاستعارة؛ فلقد غلبت الاستعارة المكنية على غيرها من صور الاستعارة، فبلغت سبعمئة وثلاثاً وستين صورة بنسبة بلغت ٩٠% تقريباً من جملة صور الاستعارة، ثم كانت الاستعارة التمثيلية، ثم تأخرت الاستعارة التصريحية إلى المرتبة الثالثة والأخيرة .

ب - ابن حيوس ليس الشاعر المصور، أو ليس صاحب صور كلية كبرى - في أغلب قصائده، بل هو يقتصر على اللمحة التصويرية السريعة، ثم ينتقل لمعنى جديد، ثم نزل نقرأ أبيات القصيدة دون أن نعثر على خيال، ثم تأتي الصورة أخيراً في شكل مفرد .

وليس أدل على ذلك من استعراض إحدى قصائد الديوان، وقصائده - كما أشرنا - قصائد طويلة، وهي قصيدته التي أنشأها في مدح تاج الملوك (محمود بن صالح).^(١)

وباستقراء هذه القصيدة المادحة نجدها قد بلغت ستة وتسعين بيتاً من الشعر، يقول

الشاعر في مطلعها:

هل للأمانى عن جنابك مدفع؟ أم هل لها من دون بابك مشرع؟

(١) الديوان، ص ٣١٧

(٢) الديوان، ص ١٠٧

(٣) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ٨٢

(٤) الديوان، ص ١٨٥

ففي هذه القصيدة الطويلة ثماني صور استعارية فحسب، وليس من شأن الباحث أن يطالب الشاعر أن يكون أكثر أم مقلاً، لكن كان قصد الباحث أن يبرهن على أن تصويره الاستعاري كان مفرداً ومبعثراً في أبيات القصيدة ولم يلجأ ابن حيوس - في أغلب صوره - إلى بناء الصور الممتدة والكلية.

ج - أغلب صور ابن حيوس الاستعارية يكون سر جمالها التشخيص أكثر من التجسيم، وذلك من مثل قوله:

أطاعتهم الأيامُ في نيل ما بغوا ولو غالبتهم أحرزوه تغلبا
لئن كان هذا الدهرُ مالك أهله فإنهم ملاكـه شاء أو أبا (٢)

د - انعدم في شعره - أو كاد - لون من الاستعارة يسميه بعض النقاد "الاستعارة بالصفة"، وتكون بالصفة الملونة أو بالنعوت الكثيرة غير الملونة" (٣)

هـ - كان من أهم وظائف الصورة الاستعارية عند ابن حيوس - إضافة إلى التشخيص والتجسيم - تحسين المعنى والمبالغة فيه، وهذا واضح من مثل قوله:

ولو أنَّ النعامَ بك استجارت لخافت من عواديها الأسود (٤)

(ج) ٣

والكناية من فنون التصوير البياني وأساليب التعبير الفني عن المعاني، وهي في اللغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وفي الاصطلاح: لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى.

ويبين أحد النقاد طبيعة الكناية بقوله: "الكناية صورة قائمة على الحيوية التصويرية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف" (١)

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٤١

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الكنائية عند ابن حيوس، توصل
للنتائج الآتية:

أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع الكناية	عددتها	نسبتها
صفة	٧١	% ٥٥.٥
موصوف	٥٤	% ٤٢
نسبة	٣	% ٢.٥
المجموع	١٢٨	% ١٠٠

والمأخوذ من هذا الجدول ما يلي:

أولاً: قلة الصور المعتمدة على الكناية عند ابن حيوس؛ فعلى الرغم من ضخامة ديوانه إلا أن عدد الصور المعتمدة على الكناية بلغ مائة وثمانٍ وعشرين صورة.

ثانياً: غلب على صور الكناية عن صفة، فبلغت نسبتها تقريباً % ٥٥.٥، ثم تلتها الكناية عن موصوف بنسبة تقريبية بلغت % ٤٢، وأخيراً الكناية عن نسبة والتي بلغت نسبتها % ٢.٥ من إجمالي صور الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صورته، وإنما طبعه يغلبه، والكناية عن نسبة - كما أوضحنا - هي أكثر أنواع الكناية مفارقة، ولذا تحتاج إلى جهد في بنائها.

ب - لجأ الشاعر إلى التعرض، وهو أكثر مفارقة من الكناية، إن كان ينبثق عنها، إلا أنه لم يكن مميزاً في صورته التعريضية؛ لأنه كان ذا نفس سمحة، ولم يكن هجاءً، ولا فاحشاً من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن من أصحاب المواقف الحادة التي تتطلبها الصورة التعريضية، بل كان - كما يظهر في شعره - سمحاً لين الجانب.

ج - تتكرر صور الكناية عنده، وبخاصة الصور التي يمدح فيها الأمراء والقادة بأنهم أكثروا القتل، فتركوا أعداءهم، وقد كثر فيهم الأيتام والأرامل، ويرجع هذا - عند

الباحث - إلى أن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، وإنما يُعتبر ديوانه الضخم قصيدة مديح طويلة.

د - لم يلجأ الشاعر إلى الرمز في شعره، مع أن الرمز ملازم للشعر، فهو "لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط"^(١)

وذلك لأنه كان شاعراً مادحاً يتكسب بشعره، وهو يريد أن يلاحق الأحداث التي تقع من ممدوحه، أو تقع له، فليس عنده صبر لأن يُخرج طاقته الشعرية في رمز قديم فيستدعيه، أو يفرغ شحناته العاطفية في لفظ ما ويكرره في صورته، وذلك مع أن الرمز قد يكون "كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية".^(٢)

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور الكنائية عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع الكناية	عددتها	نسبتها
صفة	٧١	% ٥٥.٥
موصوف	٥٤	% ٤٢
نسبة	٣	% ٢.٥
المجموع	١٢٨	% ١٠٠

والمأخوذ من هذا الجدول ما يلي:

أولاً: قلة الصور المعتمدة على الكناية عند ابن حيوس؛ فعلى الرغم من ضخامة ديوانه إلا أن عدد الصور المعتمدة على الكناية بلغ مائة وثمان وعشرين صورة.

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠

(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧

ثانياً: غلب على صورته الكناية عن صفة، فبلغت نسبتها تقريباً ٥٥.٥ %، ثم تلتها الكناية عن موصوف بنسبة تقريبية بلغت ٤٢ %، وأخيراً الكناية عن نسبة والتي بلغت نسبتها ٢.٥ % من إجمالي صورته الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صورته، وإنما طبعه يغلبه، والكناية عن نسبة - كما أوضحنا - هي أكثر أنواع الكناية مفارقة، ولذا تحتاج إلى جهد في بنائها.

ب - لجأ الشاعر إلى التعرض، وهو أكثر مفارقة من الكناية، إن كان ينبثق عنها، إلا أنه لم يكن مميزاً في صورته التعريضية؛ لأنه كان ذا نفس سمحة، ولم يكن هجاءً، ولا فاحشاً من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن من أصحاب المواقف الحادة التي تتطلبها الصورة التعريضية، بل كان - كما يظهر في شعره - سمحاً لين الجانب.

ج - تتكرر صور الكناية عنده، وبخاصة الصور التي يمدح فيها الأمراء والقادة بأنهم أكثروا القتل، فتركوا أعداءهم، وقد كثر فيهم الأيتام والأرامل، ويرجع هذا - عند الباحث - إلى أن ابن حيوس لم يتقلب في فنون الشعر، وإنما يُعتبر ديوانه الضخم قصيدة مديح طويلة.

د - لم يلجأ الشاعر إلى الرمز في شعره، مع أن الرمز ملازم للشعر، فهو "لا ينفصل عن التجربة الشعرية، إنه مرتبط بها أشد الارتباط"^(١)

وذلك لأنه كان شاعراً مادحاً يتكسب بشعره، وهو يريد أن يلاحق الأحداث التي تقع من ممدوحه، أو تقع له، فليس عنده صبر لأن يستفرغ طاقته الشعرية في رمز قديم فيستدعيه، أو يفرغ شحناته العاطفية في لفظ ما ويكرره في صورته، وذلك مع أن الرمز قد يكون كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، وهو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية"^(٢)

(١) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص ٤٠

(٢) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٧

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٦٣

(٤) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص ١٥٩، ١٦٠

(ج) ٤

ويُستخدم المجاز - بصفة عامة - كمصطلح مضاد للحقيقة، ويعرفه عبد القاهر بقوله: "كل كلمة جرت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز" (٣)

ويبين أحد النقاد طبيعة المجاز المرسل بقوله: "ههنا نعود لنرى فاعلية الصورة المجازية المرسله ونذكر أنها مؤلفة من دلالة اللفظ المباشر: (الجزء) من غير تركٍ لدلالة المعنى الكامنة في اللفظ على غير المذكور والمرتبطة (بالكلية)، أي أن خيوطاً تصل بين الدالتين كما هي الحال مع الكناية: إذ نبغي الوصول إلى دلالة عميقة أو بعيدة لكننا نمر عبر دلالة مباشرة فنأثر بها ولا نقفز متجاوزين إياها، وهذا ما أراده البلاغيون القدماء" (٤)

وبعد أن قام الباحث بدراسة، وإحصاء الصور المجازية المرسله عند ابن حيوس، توصل للنتائج الآتية:

أ - أثبتت الدراسة الإحصائية ما يلي:

نوع المجاز المرسل	عدده	نسبته
حالية	١	% ٠.٤٠
اعتبار ما كان	٢	% ٠.٨٠
آلية	٣	% ١.٢
سببية	٥	% ٢.٠٢
مسببية	٦	% ٢.٤
محلّية	٤٤	% ١٧.٨
كلية	٥٣	% ٢١.٤
جزئية	١٣٣	% ٣٥.٨
المجموع	٢٤٧	% ١٠٠

والمأخوذ من الجدول السابق:

أولاً: ورود المجاز المرسل بنسبة معقولة في شعر ابن حيوس، وقد وصف الباحث هذه النسبة بأنها معقولة نظراً لقلّة ورود المجاز المرسل - ليس عند ابن حيوس فحسب - بل عند معظم الشعراء، وليس أدل على ذلك من تكرار الأمثلة والشواهد في باب المجاز المرسل من القديم حتى الآن، وكأنه لا جديد في هذا الباب، فشواهد المجاز المرسل في (الإيضاح) هي نفسها في (الطراز) هي ذاتها عند الجارم، والمراغي، وطبانة وغيرهم ممن تلاهم.

ثانياً: احتلت العلاقة (الجزئية) من بين علاقات المجاز المرسل بالنصيب الأوفى، فقد بلغت نسبة تكرارها في شعر ابن حيوس ٣٥.٨ % تقريباً، ثم تلتها العلاقة (الكلية)، ثم العلاقة (المحلية).

ثالثاً: كانت أقل علاقات المجاز المرسل شيوعاً عند ابن حيوس العلاقة (الحالية)، وتليها (اعتبار ماكان)، و(الآلية).

ب - صور المجاز المرسل عند ابن حيوس كانت رائعة، وذلك لأنه أحسن رسمها، ومزجها بعاطفته، فجاءت أحسن تعبيراً وتوصيلاً حتى من الصور التي شاعت أكثر منه كالاستعارة والتشبيه.

ج - يحتل المجاز المرسل المرتبة الثالثة بين الصور البلاغية عند ابن حيوس بعد الاستعارة والتشبيه، ومتقدماً على الكناية، وكانت نسبة شيوع الصور البلاغية كالتالي:

نوع الخيال	عدده	نسبته
الاستعارة	٨٤٩	٥٢.٣ %
التشبيه	٣٩٩	٢٤.٥ %
المجاز المرسل	٢٤٧	١٥.٢ %
الكناية	١٢٨	٧.٨ %
المجموع	١٦٢٣	١٠٠ %

د - تتكرر بعض صور المجاز المرسل عند ابن حيوس، ففي العلاقة الآلية كان (اللسان) مكرراً، وفي العلاقة السببية كانت (اليد)، ويرجع السبب فذلك - في رأي الباحث -

إلى أن ابن حيوس كان شاعر الغرض الواحد وهو المديح، وبالتالي كانت تتكرر الصور لأن ديوانه كله كأنه قصيدة مديح طويلة، وهو لم يتقلب في أغراض الشعر المختلفة، وإنما حبس نفسه وفنه داخل إطار المديح.

(د) ١

ويرجع الجمال الأدبي في الصورة الشعرية إلى الطريقة التي يصوغ بها الشاعر صورته وأفكاره ومعانيه، "فالجمال في الشكل يرجع إلى الألفاظ والصياغة، وهو أسمى ما يصل إليه الفنان، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفاً في ذاتها، فإن جاءت عفواً فبها، وإلا فلا تأثير لها في القيمة الجمالية"^(١)

فالجمال هنا ليس في: ماذا يقول الشاعر؟ وإنما: كيف يقول؟ وبالتالي لا يجب أن نغفل جودة الأداء اللغوي للألفاظ والتراكيب اللغوية، وحسن عرضها في أبهى صورة، "فالصورة الفنية تبعث في النفس السحر الحلال، وتبعث في الألفاظ المعاني الجمال، وتجد النفوس نشوى بالجمال والسحر".^(١)

وقد عرض الباحث تلك الوظيفة من خلال: التشخيص، والتجسيم، المبالغة، المتعة الفنية في ذاتها، الألوان، الحواس الخمس.

وبعد استعراض الوظيفة الجمالية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإننا نستطيع أن نقومها فيما يأتي:

أ - يؤكد الباحث على تداخل الوظائف المختلفة للصورة الشعرية، فليس هناك فصل بينهم، وكذلك ليس هناك تفاضل إلا بطريقة الاستخدام كي تخدم البناء الشعري.

ب - تحققت الوظيفة الجمالية عند ابن حيوس، ويرى الباحث أنها لم تكن شاغله الأول، فشاعرٌ مادح متكسب بشعره، وليس له مهنة أخرى غير تعاطي الشعر من الصعوبة أن يكون الجانب الجمالي اهتمامه الأول.

(١) منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص ٣٦٥

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٥٦

ج - برز - من خلال صوره - قدرته على التجسيم بتحويل المعنويات إلى محسوسات،
والتشخيص بمنح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك .

د - وأما المبالغة فهي مجاله الذي صال وجال فيه؛ لأنه مادحٌ أبداً، ولأنه كذلك، ولأنه لا
ينقلب في فنون القول وأغراض الشعر، فألجأه ذلك إلى المبالغات الزائدة، أو ما يسميه
البلاغيون "الإغراق" .

هـ - وقلما يبني الشاعر صوراً يكون الهدف منها المتعة الفنية في ذاتها، وقد يلجأ إلى ذلك
أحياناً، ولكن سرعان ما يفلتُ الخيط منه عندما يقصد من ذلك بيان قيمة شعره ليطالب
الممدوح بعتاء أجزل .

و - أحسن ابن حيوس استخدام الألوان بما يخدم صوره الشعرية، ولكنها لم تصل إلى درجة
الرموز، وكذلك أجاد استخدام الحواس، وبخاصة الصور المرئية، ثم الصور الشمية،
وبعدها الصور السمعية، وغيرها .

ز - ويرى الباحث أننا يحسن أن نتعامل مع الصورة الشعرية على أنها مدرّكٌ تتفاعل به ذات
الشاعر نفسياً ومعنوياً، فيخلقها لتنتقل لنا المعنى الذي يريده، وفي الوقت نفسه لتخلق
جواً نفسياً يعبر عن شعوره، وتنجح الصورة الشعرية كلما عملت على التناغم بين
المحور المعنوي والمحور النفسي بحيث يتكامل المحوران، ليأتي دور المتلقي في
المشاركة لفهم الصورة والتفاعل معها نفسياً ومعنوياً .

(د) ٢

والشعر لا بد أن يؤدي وظيفة للمجتمع "إن الشعر كان يؤدي دوراً على المستوى
الفردى والمستوى الجماعى" (١)

(١) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، ٤٧٧

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالجمالة، د٠ت، ص ٨٥

ويوضح أحد النقاد أن "الفن عمل اجتماعي، وأن الفنان هو أولاً وقبل كل شيء رجل يحترف مهنة، وجميع الفنانين ينظرون إلى الفن نظرة جدية، ولا يُعدونه مطلقاً مجرد استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أي غرض، وإنما هو عمل جدي ينطوي على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم".^(٢)

وقد رأى أحد النقاد أنه إذا كان الجندي يقاتل بسلاحه، والفلاح يقاتل بفأسه ومحراثه... فإن الشاعر - وهو يؤدي وظيفته الاجتماعية - يقاتل في ميدان / أغراض الشعر، وأما سلاحه فهو الصورة الفنية، فيقول: "وكذلك الوظيفة الاجتماعية قد يُعنى بها أن الصورة سلاح الشاعر، والصورة درعه، وقوله دفاعه، وكلمته ترسه، وبالصورة يقاتل، وبالتصوير يناضل فكرياً واجتماعياً، يرمي ويعقر، وبالصورة يبني ويهدم، وقد يقتل القول الجاد نفوساً مرهفة لا تحتمل شراسة التعبير وحدة التصوير، ووظيفة الصورة الاجتماعية قد تبدو كذلك في التحييب والترغيب، وفي التحقير والتفخيم، وفي المدح والاستهزاء، وفي الحب والاستعلاء"^(١)

وبعد استعراض الوظيفة الاجتماعية للصورة الشعرية عند ابن حيوس، فإن الباحث يعرض ما تبين له من دراسة هذه الوظيفة:

أ - يرى الباحث أن للفن هدفاً يسعى إليه، وأن له - أيضاً - باعثاً يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المجتمع الذي يهدف إلى التوافق مع الجمال، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يتطلبه المنهج فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبة النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها.

ب - والذي استوعبه الباحث أن هناك وجهتي نظر:

الأولى: هي وجهة نظر الشاعر المبدع، وهذه يغلب عليها الذاتية والوظيفة الجمالية.

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، ص ٣٣٧

(٢) خليل مردم، مقدمة الديوان، ص ٤٠

الثانية: هي وجهة نظر المجتمع الذي ينظر للشاعر على أنه لسان حاله، وينظر للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

ج - تم معالجة الوظيفة الاجتماعية من خلال الأغراض التي تحدث فيها الشاعر، ولقد كان غرض المديح "هو الذي طغى على كل ما سواه، يطول به نفسه، ويتصرف به كما يشاء، وتتناقد له القوافي، وتطيعه المعاني، فيعبر عما يحيك بصدرة، ويجول بخاطره بأسلوب جزل مبين"^(٢)

د - استغل الباحث تفوق ابن حيوس في المديح، واستخلص منه الوظائف الاجتماعية التي تؤديها بقية أغراض الشعر؛ لأن المديح عند ابن حيوس كان مجالاً يستعرض من خلاله التاريخ، والوصف، والدين، والحكمة، والفخر، بل الغزل أحياناً.

هـ - كان الباحث يتوقع أن تكون الوظيفة الاجتماعية أعلى شأنًا مما ظهرت عليه، ولكن الشاعر لم يؤد ما كان ينتظره منه المجتمع، أو قارئو الشعر؛ لأنه قصر شعره على المديح، وحبس نفسه في هذا المجال الضيق.

و - يمتاز مديح ابن حيوس - في الغالب - بأنه يمدح من يتعرض لهم بصفات خاصة بهم، وليس بصفات عامة تنطبق عليهم وعلى غيرهم، ولذا يحق للباحث أن يطلق عليها "قصائد سياسية تاريخية"؛ لأنه لم يمدح إلا الأمراء والوزراء، ولا يتغزل في مقدمة القصيدة - إلا نادراً -، ولكنه يصف المعارك، والسلاح، والخيل، ويسرد التاريخ، ويتحدث عن الأنساب، ويدعو للاتجاهات الدينية حسب ميول الممدوح.

ز - بقية أغراض الشعر عند ابن حيوس يلخصها رأي خليل مردم: "وليس له في الحكمة، أو الفخر، أو الهجاء ما يستحق الدراسة"^(١)

(١) خليل مردم، المرجع السابق، ص ٣٩

(٢) المرجع السابق، ص ٤٠

(٣) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ص ٣٠٢

وقوله: "وليس له في الغزل الخالص إلا قصيدتان قصرَ فيهما نفسُهُ على خلاف ما عُرف به من طول النَّفس، وليس فيهما ما يُطرب"^(٢)

(د) ٣

والمعنى اللغوي للفظة (الإشارة): الإيماء، ويكون ذلك باستخدام الكف، أو العين، أو الحاجب، وأما إشارة الرأي، فالمقصود بها المشاورة، وتوجيه من طلب المشورة.

ويعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذاق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يُعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"^(٣)

ويعرفها أحد النقاد بقوله: "الإشارة تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط، أو بتلميح خفيف"^(١)

وقد تحققت الوظيفة الإشارية من خلال الوصف، والكناية، والتعريض، والرمز، والمجاز المرسل، والحذف، والتضمين والاقْتباس.

وبعد إلقاء نظرة عامة على الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية من خلال إبداع ابن حيوس الشعري، فقد لاحظنا ما يأتي:

أ - تحققت الوظيفة الإشارية من خلال الوصف، والملاحظ أن ابن حيوس لم يفرد للوصف قصائد خاصة على الرغم من أنه عاش في الشام حيث المناظر الخلابة والطبيعة الساحرة، وإنما كانت لوحات الوصف تأتي عرضاً خلال قصائده المادحة مثل صورته التي رسمها لدار بناها تاج الملوك محمود بن نصر، ومثل وصفه لخيول أنوشتكين الذبيري، وقد عرضنا للوحتين بالشرح والتحليل.

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

الطبعة الثانية ١٩٩٩م، ص ١٩٩

ب - وأما الكناية فهي من الأدوات التي توسل بها ابن حيوس لتحقيق الوظيفة الإشارية للصورة الشعرية، ولم يبدع فيها الشاعر، وإنما كان استخدامه لها تقليدياً.

ج - وبالنسبة للتعريض، فإنه أكثر منه وأبدع فيه، ولم يكون منه صوراً مستقلة، وعندني أن سبب إبداعه فيه أنه جاء من خلال المدح، فلقد كان الشاعر يستغل مناسبات المديح المختلفة ليعرض بخصوم الممدوح، ويشير إلى مثالبهم.

د - ولم ينوع ابن حيوس في الرمز الذي استخدمه، فلقد غلب على رموزه صورة الشخصيات التاريخية التي كان يرى فيها المثل الأعلى، أو النموذج كابن مامة، وابن سعدى في الكرم، وعلي ابن أبي طالب في الشجاعة، وابن الملوح في الغزل، وأبي تمام والبحثري في الشعر؛ وذلك ليعلي منزلة ممدوحه من خلال مقارنته بتلك النماذج، وأحياناً يفضل ممدوحه عليهم، وكانت رموزه واضحة؛ لأنه كان يذكر القرائن الدالة على المرموز له.

هـ - وأما الحذف، فقد اتخذ الشاعر وسيلة لتحقيق الصورة الإشارية للصورة الشعرية، وكذلك استوفي الصور والأشكال التي حددها البلاغيون، وأثبت أنه متمكن في هذه النقطة؛ لأنه ذو صياغة عربية فخمة أصيلة تذكرنا بأبي تمام، وبه كان يتشبه، ويصرح بذلك في قصائده.

و - وبالنسبة للتضمين والاقْتباس، وقد أصبح اسمهما "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة، فلقد وفق فيهما ابن حيوس؛ لأنه يحيل المتلقي إلى الآية الكريمة، أو الحديث الشريف، أو بيت الشعر المعروف، وسبب توفيقه - عند الباحث - ثقافته الدينية والأدبية الواسعة.

ز - ولقد أدى الإيحاء دوره في الصورة الشعرية عند الشاعر، فحمل الشاعر ألفاظه - في كثير من المواضع - بشحنات عاطفية جعلت ألفاظه وصوره ذات بُعد إيحائي رقيق، ولولا أنه دائم المديح، والمبالغة لازمة له، وهذه المبالغة، بل الإغراق فيها - أحياناً - مما كان له الأثر في إبطال أثر الإيحاء في الصورة عندما يستخدم المبالغة.

ح - وبصفة عامة حققت الوظيفة الإشارية أهدافها عند ابن حيوس، وذلك من خلال إشاراته لمواقف اجتماعية، ومناسبات دينية، ومعارك حربية، وشخصيات تاريخية، مما يجذب الانتباه، ويدعو المتلقي ليشترك المبدع أفكاره، ومشاعره.

(هـ)

وإذا كان شاعر يمتلك لغة خاصة به هي التي تكون معجمه الخاص، ويظل هذا المعجم مميزاً لصاحبه حتى لو شاركه فيه غيره، ويتم ذلك عن طريقين، أولهما: نوعية الألفاظ التي يختارها الشاعر، والثاني: كيفية تعامله مع هذه الألفاظ المنتقاة، وكيفية تركيبه لها داخل البنية الشعرية للقصيدة، وهذا ما يؤكد أحد النقاد بقوله: "ولكل شاعر طريقته الخاصة في تناول مفردات الصورة وتركيبها، والتعامل معها والشاعر الواحد حين يكرر صورته، إنما يكرر مصدر التصوير ولكنه يحدد في الرؤية حسب المقتضي الفني والسياق الجمالي، مما ينفي الجمود على الصورة المكررة"^(١)

وقد عرض الباحث لأهم سمات المعجم التصويري عند ابن حيوس، وذلك من خلال:

* * أهم سمات أسلوب الشاعر، وتمثلت في:

أ - التضاد والمقابلة.

ب - شيوع الأسلوب الخبري، وقلة الأساليب الإنشائية.

ج - ذكر أسماء الأعلام.

د - سلامة اللغة، والفصاحة، وبعدها عن الغريب.

هـ - كثرة أبيات الحكمة.

* * ذكر صورة كلية، أو حكم عام، ثم تفصيله.

* * أهم الصور المكررة في شعره.

* * أهم الألفاظ المكررة في شعره، وبخاصة (العزم - الملك - المجد).

* * كيف كان ابن حيوس يبتدئ قصائده؟ وكيف كان ينهيها؟ وما سبب ذلك، ودلالته؟

(١) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، ص ٢٩٣

** سمات فارقة في معجم ابن حيوس التصويري، وذلك من مثل: خلو قصائده من المجون والعبث، وسهولة انتقاله من غرض إلى غرض، ظهور اثر ثقافته المتعددة في شعره، وكثرة الأبيات التي تعالج حاسة الشم عنده، وغيرها •

ويوصي الباحث بما يلي:

- أ. دراسة بعض الظواهر الواضحة في شعر ابن حيوس مثل: أثر الحواس الخمس في شعره وبخاصة حاسة الشم، وكذلك أحكام النجوم.
- ب. دراسة أثر العقيدة الفاطمية بما فيها من تعظيم الأئمة - بل تأليههم أحياناً - على شعراء تلك الفترة وبخاصة ابن هانئ الأندلسي، وابن قلاقس السكندري.
- ج. زيادة الاهتمام بشعراء العصر الفاطمي، والقيام بدراسات فنية لأشعارهم، وبخاصة: إبراهيم الحضرمي (ت ٤٧٥هـ)، وأبو المعالي الهيتي (ت ٤٩٧هـ)، وابن أبي حصينة (ت ٤٥٧هـ)، وابن الخياط (ت ٥١٧هـ)، والأبيوردي (ت ٥٠٧هـ)، والشريف العقيلي (ت ٤٥٠هـ).

ولله الحمد في الأولى والآخرة

مراجع البحث

المصدر

- (١) ابن حيوس، ديوان ابن حيوس، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

المعاجم

- (٢) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د٠ت
(٣) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م

الكتب القديمة

- (٤) أبو السعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د٠ت
(٥) أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الخامسة، د٠ت
(٦) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، د٠ت
(٧) ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨م
(٨) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة، د٠ت
(٩) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م
(١٠) ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥م
(١١) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، ١٤٠١هـ

- (١٢) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م
- (١٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م
- (١٤) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د٠ت
- (١٥) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، تحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ
- (١٦) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م
- (١٧) شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط، وحسين الأسد، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السابعة ١٩٩٠م
- (١٨) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ه٠ ريتز، مكتبة المتنبى، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م
- (١٩) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م
- (٢٠) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٨٤م
- (٢١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د٠ت
- (٢٢) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠م

الكتب الحديثة

- (٢٣) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م
- (٢٤) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، جروس برس، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م
- (٢٥) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٥٥م، ص ٢٣٠
- (٢٦) أحمد أبو حاققة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م
- (٢٧) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت
- (٢٨) أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٦٧م
- (٢٩) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م
- (٣٠) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت
- (٣١) أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م
- (٣٢) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م
- (٣٣) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م
- (٣٤) أحمد محمد الحوفي، أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨١م
- (٣٥) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م

- (٣٦) أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م
- (٣٧) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٤م
- (٣٨) أحمد يوسف علي، نقد الشعر ونقد الثقافة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣/٢٠٠٤م
- (٣٩) أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثامنة ٢٠٠٢م
- (٤٠) ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م
- (٤١) بدوي طبانة، علم البيان، دار الثقافة، بيروت، د٠ت
- (٤٢) بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م
- (٤٣) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٤م
- (٤٤) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م
- (٤٥) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م
- (٤٦) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م
- (٤٧) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م
- (٤٨) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م
- (٤٩) حسن البنداري، في البلاغة العربية علم البيان، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م

- (٥٠) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، د٠ت
- (٥١) خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٦م
- (٥٢) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢
- (٥٣) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالفجالة، د٠ت
- (٥٤) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م
- (٥٥) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م
- (٥٦) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، د٠ت
- (٥٧) سامي الدهان، المديح، دار المعارف، القاهرة، سلسلة فنون الأدب رقم (٤)، د٠ت
- (٥٨) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢م
- (٥٩) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، د٠ت
- (٦٠) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م
- (٦١) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، د٠ت
- (٦٢) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، الشام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د٠ت
- (٦٣) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، د٠ت
- (٦٤) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م

- (٦٥) الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م
- (٦٦) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م
- (٦٧) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٤م
- (٦٨) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، د٠ت
- (٦٩) عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار المعارف، القاهرة، د٠ت
- (٧٠) عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م
- (٧١) عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م
- (٧٢) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٤م
- (٧٣) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي، ليبيا، د٠ت
- (٧٤) عبد الحميد محمد العبيسي، البلاغة ذوق ومنهج، مطبعة حسان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م
- (٧٥) عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م
- (٧٦) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م
- (٧٧) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٣م
- (٧٨) عبد الفتاح لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م
- (٧٩) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٨٤م

- (٨٠) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٩م
- (٨١) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م
- (٨٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م
- (٨٣) عبد الله الطيب المجذوب، القصيدة المادحة، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٣م
- (٨٤) عثمان أبو النصر، علم البيان، مطبعة فايق، القاهرة، ١٩٣٩م
- (٨٥) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا القديمة، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م
- (٨٦) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٧٣م
- (٨٧) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥٥م
- (٨٨) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٣م
- (٨٩) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٣م
- (٩٠) علي إبراهيم أبو زيد، فنيات التصوير عند الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م
- (٩١) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م
- (٩٢) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، د٠ت
- (٩٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بجامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م

(٩٤) علي علي صباح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م

(٩٥) علي علي صباح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة د.ت

(٩٦) فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، سوريا، ودار الفكر المعاصر، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م

(٩٧) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد والناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت

(٩٨) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م

(٩٩) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م

(١٠٠) محسن أطميش، دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م

(١٠١) محمد إبراهيم شادي، الصورة بين القدماء والمحدثين، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبع الأولى ١٩٩١م

(١٠٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت

(١٠٣) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر الفاطمي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت

(١٠٤) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م

(١٠٥) محمد عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ت

(١٠٦) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت

(١٠٧) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت

- (١٠٨) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م
- (١٠٩) مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري، دراسة في توظيف الصورة الشعرية، وبنية النص، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م
- (١١٠) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م
- (١١١) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت الطبعة الثالثة، ص ١٩٨٤م
- (١١٢) مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي بجدة، ١٩٨٧م
- (١١٣) منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤م
- (١١٤) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية ١٩٨٢م
- (١١٥) نعيم حسن اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م
- (١١٦) نعيم حسن اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م
- (١١٧) وحيد صبحي كَبَّابَه ، الصُّورَةُ الفُنِّيَّةُ فِي شِعْرِ الطَّائِيْنِ بَيْنِ الانْفِعَالِ وَالْحَسِّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م
- (١١٨) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م
- (١١٩) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د٠ت
- (١٢٠) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة ١٩٧٨م

الكتب المترجمة

- (١٢١) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م
- (١٢٢) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م
- (١٢٣) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه وندوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مطبعة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م
- (١٢٤) جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٥م
- (١٢٥) رود ستريفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م
- (١٢٦) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م
- (١٢٧) رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م
- (١٢٨) غورغي غانتشف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦ فبراير ١٩٩٠م
- (١٢٩) هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م

الرسائل الجامعية

- (١٣٠) سعد توفيق حمدي، الصورة الشعرية عند أبي نواس، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م
- (١٣١) عبير عليوة إبراهيم، الصورة الفنية في شعر حسان بن ثابت، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الزقازيق، ١٩٩٠م

(١٣٢) محمد عبده المشد، شعر مهيار الديلمي دراسة فنية، رسالة دكتوراة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م

(١٣٣) محمد منال عبد اللطيف، الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة، رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية، ١٩٩٢م

الدوريات

(١٣٤) خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٣٥، مارس ١٩٩٩م

(١٣٥) س. م. بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة جابر أحمد عصفور، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١٢ أيلول ١٩٧٦

(١٣٦) فؤاد المرعي، وظيفة الشعر، مجلة المعرفة السورية، العدد (٢٤٧) أيلول، ١٩٨٢م

الأقراص المدمجة CDs

(١٣٧) مكتبة الشعر العربي، التراث لأبحاث الحاسب الآلي، الأردن، الإصدار الأول، ٢٠٠٢م

(١٣٨) الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣م

مواقع الإنترنت

(١٣٩) موقع: الوراق، <http://www.alwaraq.com/>

(١٤٠) موقع: معاير، <http://maaber.50megs.com/>