

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

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

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" تمّ 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 الباحث الله العظيم الذي هدى ووفق وأرشد، ولا يفوت الباحث - إعمالاً لقول النبي ﷺ: "لا يشكر الله من لا يشكر الناس"^(١) - 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 جلية، 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

(١) 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، وإني أعتذر عنه.

**وسلام على المرسلين
والحمد لله رب العالمين**

الباحث

المقطوف عثمان الطيف كرناف

الإطار التاريخي للشاعر

رحلة الحياة:

الشاعر هو "ابن حيّوس 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)*

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 الدزيري، 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 أنوشتكين الدزيري أحد قواد الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي، ونزل ضيفاً على والد الشاعر، وكان لهذا اللقاء أثره في نفس الشاعر، وخصوصاً عندما عاد الدزيري 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 الدزيري سنة أربعمائة وثلاث وثلاثين من الهجرة، فكان ابن حيوس منقطعاً لمديحه يهديه روائعه من الشعر، والدزيري يهديه أموالاً جزيلة • يقول ابن حيوس:

حمد الوری لی ذا الثناء ومذهب فيه كنت الحامد المحمودا
جوزیت عن شکري بشکر مثله فعددت ما تسدی إليّ مزيدا^(٢)

ويقول:

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

ثم تعاقب الولاة على دمشق بعد وفاة الدزيري، 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 بالدزيري 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 فنّ	فما أنفك من داءٍ عُضالٍ
وأذهب كل ما أحوى ضياعاً	فها أنا ذا بنار الفقر صالٍ
لقد آلت بي الدنيا فقبحاً	لما صنعت إلى هذا المآل
وغال الدهر منزلتي ووفري	فأرخص من مديحي كل غالٍ

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

(٢) الديوان، ص ٢٩٧

سَأَتَرَكَ 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 مُرْدَاسٍ 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 المرداسي، فخاف ابن حيوس، وكيف يفد على المرداسيين وقد كان منه ما ذكرنا وأكثر في حقهم، ولكن علي بن منقذ طمأن ابن 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 حيث 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 ذراك 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 وعوض 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 أدرك الطلبات مثل مصمم إن أقدمت أعداؤه لم يحجم^(٣)
ويقصّ ابن العديم قائلاً: "مدح ابن حيوس شرف الدولة بالقصيدة التي أولها ٠٠٠ ، فلما وصل إلى قوله:

أنت الذي نفق الثناء بسوقه وجرى الندى بعروقه قبل الدّم
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 فأعطاهما 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، وجاء وثرء، "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 رويَا 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 ماء وجهٍ صُنْتُها عن أن تُباع 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 مثقفاً 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 ومنَ الجواهرِ جامدٌ ومذابُ^(٤)

ويذكر أجواد العرب وكرمائمهم:

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

ويذكر الكواكب:

همُّ إذا ما عرى أفضى إلى هممِ 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 المرداسيين ويركب معهم، ويشير بنفسه إلى هذا فيقول:

وما أضعفت عشرُ الثمانينِ مُنْتَي كما تُضعِفُ الضَّرغامَ وهو غضنفرُ^(٧)

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

علمتنا الطلباتِ 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 بِمرّها 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 والتصاوان، 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 الصوري، يقول ابن عساكر: "وذكر أن أبا العلاء كان يعيب عبد المحسن الصوري بقصر النفس، فلما حضره أبو الفتيان ابن حيوس أنشده أبو العلاء أبياتاً لعبد المحسن الصوري، وقال: هذه لقصيرك، فقال أبو الفتيان: هو أشعر من طويلك، يعني المتنبي، 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 يُتَّهَها لومٌ ولا تَفْنيدٌ^(١)

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

وأما الذي حيرَ الباحث في شخصية ابن حيوس فهو هذا التساؤل: هل كان هذا الرجل وفياً 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 وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه.

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

دارٌ بنيناها وعشنا بها في نعمة من آل مرداس
قلْ لبني الدنيا ألا هكذا فليصنع الناسُ مع الناسِ^(٣)

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.

(١) الديوان، ص ١٥٨

(٢) راجع الديوان، ص ٣٥٦

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

- والغريب أنه كان يقدح 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:

عَنْتْ حُمَاةُ بُيُوتِ الشَّعْرِ رَاغِمَةً مُذْ طُنَّبَتْ لَكَ فِي أوطَانِهَا الْخِيَمُ
وَكَمْ لَهُمْ مَوْقِفٌ جَالِ الْحِمَامِ بِهِ لَوْ كَانَ غَيْرُكَ فِيهِ الْخَصَمَ مَا خُصِمُوا
ذُرُّهُمْ وَنَصْرَةٌ مَنْ لَانُوا بِعَقْوَتِهِ فَقَدْ وَهَتْ عَرَبٌ بِالرُّومِ تَعْتَصِمُ^(١)

وهو شاعر مباح 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 الذيربي 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، د.ت، ص ٣٨٥

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

(٤) مقدمة الديوان، ص ٢٤

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

عجبتُ لمدعي الآفاق مُلكاً وغايثُهُ ببغداد الركودُ
ومِنْ مستخفٍ بالهونِ راضٍ يُذادُ عن الحياضِ ولا يذودُ^(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 يَكْلُوهُ بِإِلَهِ مُسْتَصِرّاً لِلْحَقِّ مُنْتَصِراً
وَقَدْ جَرَى الْقَلَمُ الْأَعْلَى بِنُصْرَتِهِ فَقَبْلَ يُدْعَى بِهِ مُسْتَصِرّاً نُصِراً
وَحُصَّ بِالشَّرَفِ الْمَحْضِ الَّذِي ارْتَفَعَتْ لَهُ النَّوَاطِزُ وَالنُّورِ الَّذِي بَهَرَ
نُورِ النَّبِيِّ الَّذِي مَا زَالَ مُنْقَلَباً فَيَمْنُ دَعَا ظَاهِراً مِنْهُمْ وَمُسْتَتِراً
أَهْلُ الصِّفَا كَرَّمَتْ أَعْرَاقُهُمْ وَزَكَّتْ فَكُلُّ صَفْوٍ سِوَاهُمْ عَائِدٌ كَدَرَا
هُمْ الْأَلَى أَخَذَ اللَّهُ الْعُهُودَ لَهُمْ وَالنَّاسُ ذُرٌّ عَلَى مَنْ بَرٍّ أَوْ فَجَرَا
لِأَجْلِهِمْ خَلَقَ الدُّنْيَا وَأَسْكَنَهَا وَذَنِبُ آدَمَ لَوْلَاهُمْ لَمَّا غَفِرَا
أَنْمَةً لَمْ يَغِبْ عَنْهَا 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 المرداسيين - وهم من السنة - ومدحهم، وهم الذين طالما نهشهم بشعره، وعرض بهم أشد التعريض، فلما أكرموا، 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 يعرّض بعقائد الفاطميين، ويرميهم بالتأويل والتعطيل، وطالما دعا لهذه العقيدة، ويمدح الخليفة العباسي، وطالما عرّض به، فيقول:

ولكَ الأدلة أوضحت حتى رأى إثبات فضلك مَنْ رأى التعطيل
ولمرهفاتك بالفنيدق وقعة ملأت مسامع مَنْ بمصر صليلا
غرّوا بأن شرّقت 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 ويعرّض بخصومهم رياء لهم حتى يجزلوا له العطاء، وقد أثبت ذلك بقوله معترداً للمرداسيين:

تباعدتُ عنكم حُرْفَةً لا زهادة وسِرتُ 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 حزمًا: "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 ٤٢٠هـ، 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:

سَلِ الْمَقَادِيرَ مَا أَحْبَبْتَهُ تُجِبِ فَمَا لَهَا غَيْرَ مَا تَهَوَّاهُ مِنْ أَرْبِ^(٣)
يعارض بها بائية أبي تمام الشهيرة في فتح عمورية:
السيفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعْبِ^(٤)

ولابن حيوس أبيات في وصف القلم يقول فيها:

عَجَباً لَهَا تَجْرِي بِأَسْوَدَ فَاحِمٍ يَكْسُو الطُّرُوسَ ظِلَامُهُ أَنْوَاراً^(٥)
يقلد أبيات أبي تمام في وصف القلم، ومنها:
لَكَ الْقَلَمُ الْأَعْلَى الَّذِي بِشَبَابَتِهِ تُصَابُ مِنَ الْأَمْرِ الْكُلَى وَالْمَفَاصِلُ^(٦)

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

لَوْ أَنَّ فَحْلِي طِيءَ حَضْرًا لَهَا أَمْضَى حَيِّبٌ حَكْمَهَا وَوَلِيدُ^(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 فاتته الشنب كما قال الشاعر المتأخر"^(٨)

(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

(٨) 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 والبحثري 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
الرثاء	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، وتطيعه 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 الفقر حتى أقول على أنني رب بيت الفقر^(١)

على أن لسان الواقع والحال يُكذّب 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:

تباعدت عنكم حُرْفَةٌ لا زهادةً وسرت 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 المطامع ضلّت وهي رائدتي قدماً وقد هُديت فاخترت السُحْبَا^(٣)

يكفي أنه يتحول عن أولياء نعمته تحولاً غريباً في سهولة بالغة، فهو يمدح المرداسيين 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 والبحتري 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 اليافى، 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، وترابطات 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 د٠ت، 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، وليستتطق 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: "المُصَوِّر: 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 بالمعانية.

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، د.ت، 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 آدميين صورة حسنة، والفعل هنا يشير إلى الشكل والهيئة والصفة.
وبطالعنا 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 ٠

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 يسددون 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"^(٥)

(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 استحسن 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 القائدي، 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 الخلو 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 يؤول 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 الموضوعة 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 ٠٠٠"^(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 ٠٠٠"^(١)

ويلحق 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، د٠ت، ص ٦٥، ٦٦

(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، د٠ت، 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 فضيلاتها 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 تعطيها محبة وشغفاً"^(١)

فعبد 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 ضروبه 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

وبيلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنهما عنصران مكملان لبعضهما، "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك، 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 ومعياري 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 (السرققات) 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 للدكتوراة في جامعة أكسفورد، فيجعلها لدراسة الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني" (٣)

ويبين أحد النقاد مدى الحس النقدي المرفه 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 الصحوّة 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 "وجوه 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 بتصرف
(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 والصياغة 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 حيوياً 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 يحجب 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 لتخيلها 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. ويبين 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 خُصص 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: "يجب 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 الصائغ، 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 عظمى 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 جهداً في تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في الموروث ٠٠"^(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

والى 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، وكوليرج، 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)

وبتلخص 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 تنافت 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 الإصابة 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 الخلابية 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 بتصريف •

(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 التعبيرين - أو مجموعة من التعبيرات - 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، ويقترّب 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: "فالصورة 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 أصلاته 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، فضاعت 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 محتجبا 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 النقد 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 يُعد 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 والتزييق والزركشة، 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 الحديث 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 الهيئـة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملـيها 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 إلغاء للطبيعة الابتكارية في العقل العربي"^(٢)

وينحو هذا الناقد في بقية كتبه منحى تطبيقياً، فيعالج الصورة الفنية لطيف الحبيبة في الشعر الجاهلي، صورة التهيو لقمع الآخر، الصورة النوثية في الخطاب الشعري الجاهلي، الصورة في حادثة 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 شددتني 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 الأعـمق 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 للجدية 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، وأهمل 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 مسرحي موضوعي، 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 " آية 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 غاتشف، 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) وعندى أن الصورة الحقيقة 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 القديما .

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 المنيعة، 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)

وبوضح 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 بغيرها، ويمكن أن نزع أن البلاغة لا تنافس 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 الزيادات التراثية الواسعة، فهو يهتم بإبراز المعنى في صورة محسوسة، ولكنه يشترط أن يتم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظره الخاصة مع الإضافة والتجديد.

(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 جديرة 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 وإمكاناتها 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 ذاك 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 تخيلي 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 الحسي، 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 العربي 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: "التركيبية 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 الأقلام، 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 القصائد، 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 وحياة 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 يتوصل بالكلمة وحدها، وإنما يتوصل 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 ننقل 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 تتجسّد فيها، هذه الوسيلة هي الصورة. فالصورة هي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلّي" (٣)

والصورة، إذ تمثّل تجربة الشاعر، إنما تمثّل 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 إلاّ 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، إنّ 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 تكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنتقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارتة 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 يعتمد 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 حسيّاً" (٢)
- فالشاعر - في استخدامه الصورة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس - إنما يعتمد إلى تجسيد ما هو تجريدي، وإعطائه شكلاً حسيّاً، "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، روائعه 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 بتصرف •

(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، تفوق حتماً إلى خلقٍ 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 يُساغ 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 وحادثة، ومن خبرات مر بها، فيصهر كل ذلك في بوتقة خاصة يبدع من خلالها خياله المزوج بعاطفته ونظراته الخاصة للأشياء.

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 أكداًساً 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، ويرتفع 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 ١٩٧٢، ص 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 المخيالات بقوله: "المخيالات 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 الحنق والبراعة في التصوير، ففيه "يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبيد 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. ريتير، 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 - ليجعله: "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 مؤهلة للبوح بما يريده منها" (٩)

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

(٢) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، د٠ت، 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، ١٩٧٣م، 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 المتسم بالعمق مع الإيحاء في غير غموض ولا سطحية، وتغذية 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، د.ت، 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 بواقعنا 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 الجوهر"^(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، الإحياء 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 يجوز به 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، د٠٠، 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 بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٧

(٣) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤، 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 شأنًا منهما، وإلى هذا أشار عبد القاهر: "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعههم، 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 نفصل 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، ويقرأ ويستفيد من تجارب ومشاعر الآخرين، لكنه لا ينقل ذلك نقلاً مباشراً كعدسة التصوير الضوئي، وإنما ينقله ممزجاً بعواطفه، ونظريته الخاصة، وكل ذلك بعد أن تتبلور رؤيته الخاصة للكون الفسيح من حوله.

والشاعر المبدع تتبدى - من خلال صوره - 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 شبهت هذا بذاك أي: مثلته به، ويعرفه علماء البيان بقولهم: هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة 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 الشيئين، 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) بكري 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 البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت، 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، وكملح 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)

فاذا 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 الذيربي)، ومبيناً فضله على الشام:

كَمْ بِقُطْرِي دَمَشَقٍ مِنْ قَفْرَةٍ حَصَّ	سَاءَ صَارَتْ خَمِيلَةَ خَضِرَاءَ
جَادَهَا مِنْ جَمِيلِ رَأْيِكَ نَوْءُ	قَدْ كَفَاهَا أَنْ تَرْقُبَ الْأَنْوَاءَ
فَجَنَى أَهْلَهَا مِنَ الْمَاءِ مَالاً	إِنَّ رِيَّ الثَّرَى يُفِيدُ الثَّرَاءَ ^(٤)

فأمير الجيوش الذي حارب الروم وانتصر عليهم، ثم هادئهم، 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 كُفِيتَ به العداة يَضُمُّه عَزَمَ أَقَامَ قِيَامَةَ الأَعْدَاءِ
عَزَمَ إِذَا سَمِعَ العَدُوَّ 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:

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

لَصَدَدَتْ عَمَّا رُمْتُهُ صَدَّ الحَلِيلُ عَنِ الحَلِيلَةِ^(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 الخاطر 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 كَأَنَّنِي 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:

أَحْنُ لَدَى الْمَنَازِلِ وَهِيَ قَفْرٌ كَمَا حَنْتُ لَدَى الْبَوِّ الْعَجُولِ
وَأَشْتَاقُ الدِّيَارَ وَسَاكِنِيهَا كَمَا يَشْتَاقُ صَحْتَهُ الْعَلِيلُ^(١)

فالشاعر يحن إلى دياره حتى ولو كانت قفراً، مثلما يموت ابن الناقة، فتقوم العرب بحشو جلده قشاً، فتقوم الأم وترضعه وهي مشتاقة 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:

بَدَا لَا كَمَا يَبْدُو النَّبَاتُ مِنَ الثَّرَى وَلَكِنْ كَمَا يَبْدُو 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 الأفتدة صباة وكلفا، وقصرت الطباع عن أن تعطيها 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 "فلا 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 البابلي:

مُعْظَمًا قَبْلَ تَعْظِيمِ الْإِمَامِ لَهُ وَالسِّيفُ يُخْشَى وَيُرْجَى سُلٌّ أَوْ عُمدَا^(٤)

فالشاعر المادح مُعجبٌ بالوزير، وهو في سبيل إظهار إعجابه يظهره أماناً 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 يَجْحَدَنَّكَهَا الْحَسُودُ تَجَاهُلًا فَالْصُّبْحُ لَا يَخْفَى عَلَى الْبُصْرَاءِ^(٥)

ومن أقواله في التشبيه الضمني أيضاً:

عَلَوْتُهُمْ خُلُقًا وَخُلُقًا وَهَمَّةً وَأَيْنَ وَهَادُ الْأَرْضِ مِنْ صَهْوَةِ السَّمَاءِ؟

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:

أَنْتَ غَيْثٌ إِذَا اعْتَرَى الْأَرْضَ مَحَلٌّ وَدَوَاءٌ إِذَا اشْتَكَى الدِّينُ دَاءٌ (٢)
وقوله:

أَمْوَاتُهُمْ بِالذِّكْرِ كَالْأَحْيَاءِ وَلِحْيَتُهُمْ فَضْلٌ عَلَى الْأَحْيَاءِ (٣)
وقوله:

فَمَرَّ كَالسَّهْمِ إِسْرَاعاً لَوَجْهَتِهِ إِنْ هِجَ عَنْ وَانٍ سَيْلَ الْجَزِيلِ حَبَا (٤)
ومن تشبيه المعنوي بالمعنوي قول ابن حيوس:

هَلِ الْعِيدُ إِلَّا أَيَّامُكَ الَّتِي تُمَاتُّ فِي حُسْنِهِ وَتُنَاسِبُ (٥)
وقوله:

وَأَشْتَاقُ الدِّيَارَ وَسَاكِنِيهَا كَمَا يَشْتَاقُ صِحَّتَهُ الْعَلِيلُ (٦)
وقوله:

وَعَجَزُهُمْ عَنْ أَنْ تُرَاعَ بِحَدِّهِمْ كَعَجَزِ الصَّبَا عَنْ أَنْ تَهْزُ يَلْمَلَمَا (٧)

ومن تشبيه المعنوي بالحسي قول ابن حيوس:

حَسَدٌ كَحَرِّ النَّارِ مُنْذُ عَرَاهُمْ لَا زَالَ غَصَّاهُمْ بِبَرْدِ الْمَاءِ (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 من العزمِ والإقدامِ نارٌ تَلْهَبُ^(١)
وقوله:

وَاللَّوْمُ مِثْلُ الرِّيحِ يَذْهَبُ ضَلَّةً وَيَزِيدُ نِيرَانَ الْمَحَبِّ تَضَرُّمًا^(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 الدزيري)، يذكر هذنته للروم سنة ثمان وعشرين وأربعمئة، 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:

فلتَنَم أمة المسيح طويلاً كف من يمنع العدى الإغفاء

"فلتَنَم" 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 مَلِكٌ 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، فواجب 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 رأي 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 وصلاح 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 اهتدوا 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 يُعدّوا" خسرًا، 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 أَخْذٍ تَخَالِهَ إعطاء
لا يعدوا هذي المنائح خسرًا 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 طبّ 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 اللائي حطّت عن رجال الخلافة الأعباء

وكناية عن قوة رأيه قال:

قَتَلْتُ مِنْ دَنَا مِنَ الْحَرْبِ جَهْلًا وَأَخَافْتُ أَخْبَارَهَا مِنْ تَنَاءِي
أَيُّ تِلْكَ الْهَدَنَةِ مَاتَ جَهْلًا مِنْ اقْتَرَبَ مِنَ الْحَرْبِ، وَأَمَّا مَنْ بَعْدَ فَقْدِ مَاتَ خَوْفًا مِنْ
أَخْبَارِ "الْهَدَنَةِ" ثُمَّ يَذْكُرُ ابْنُ حَيَّوْسٍ حَادِثَةً لِلتَّدْلِيلِ عَلَى قُوَّةِ مَمْدُوحِهِ، فَقَالَ:

وَكَلَّابُ إِذْ صَبَحَتْهُمْ بِيَوْمٍ أَكْثَرَ الْقَتْلِ فِيهِمْ وَالسَّبَاءِ
بَنُو كَلَّابٍ خَيْرٌ دَلِيلٌ لَمَّا فَعَلْتَ فِيهِمْ مِنْ كَثْرَةِ الْقَتْلِ وَكَثْرَةِ الْأَسْرِ وَالسَّبَايَا، وَمِنْ
الْجَانِبِ الْجَمَالِيِّ نَقُولُ: إِنَّ ابْنَ حَيَّوْسٍ لَهُ طَرِيقَةٌ تَلَاخُظُ بَوْضُوحَ فِي كُلِّ شَعْرَةٍ، إِنَّهُ يُعْطِي
صُورَةً كَلِيَّةً ثُمَّ يَأْتِي بِصُورَةٍ جَزْئِيَّةٍ دَاخِلُهَا أَوْ مَتَفَرِّعَةٌ مِنْهَا وَهَكَذَا، فَمَثَلًا عَلَى ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ
أَعْطَى فِي الْبَيْتِ السَّابِقِ تِلْكَ الصُّورَةَ وَمَا فَعَلَهُ فِي بَنِي كَلَّابٍ يُوْضِحُ ذَلِكَ وَيَقُولُ تَمَّ ذَلِكَ عَنْ
طَرِيقٍ أَنَّهُ ذَهَبَ لَهُمْ فِي طَرِيقٍ تَخْلُو مِنْ الْأَشْيَاءِ الَّتِي تَحْجِزُهُمْ مِنْ أَنْ يَنْظُرُوا إِلَيْهِمْ إِنَّمَا ذَهَبَ
إِلَيْهِمْ بِجَيْشِهِ غَيْرِ مُسْتَعْمَلٍ أَيُّ شَيْءٍ يَسْتَرْهُمْ حَتَّى يَصِلُوا إِلَى عَدُوِّهِمْ، إِنَّمَا ذَهَبُوا إِلَيْهِمْ وَهُمْ
يَمْشُونَ "الْبَرَّاحَ" دُونَ سِتْرٍ إِلَى عَدُوِّهِمْ، فَيَقُولُ: إِنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَحَارِبَ الطَّارِدَ مِنْ لَا
يَسْتَطِيعُ مُوَاجَهَةَ الطَّرْدَاءِ، وَفِي ذَلِكَ عِنْدَمَا قَالَ:

فِي كَمَاةٍ تَمْشِي الْبَرَّاحَ إِلَى الْمَوْتِ إِذَا دَبَّتِ الْكَمَاةُ الضَّرَاءُ
كَيْفَ يَقْوَى عَلَى مُحَارِبَةِ الطَّارِدِ مَنْ لَا يُوَاجِهُهُ الطَّرْدَاءُ
وَيَقُولُ: كَانَ فِي تَقْدِمِ قَبِيلَةِ بَنِي كَلَّابٍ "عَامِرٌ" إِطْرَاءً لَكَ وَقَدْ أَحْسَنُوا بِمَا فَعَلُوا مِنْ تَقْدِمِهِمْ ذَلِكَ
وَقَدْ اسْتَخْدَمَ الشَّاعِرُ كَلِمَةَ "عَامِرٌ" عَلَى سَبِيلِ الْمَجَازِ وَهُوَ يَرِيدُ قَبِيلَةَ "بَنُو عَامِرٍ":

كَانَ إِقْدَامُ عَامِرٍ لَكَ إِضْرَاءُ وَقَدْ أَحْسَنُوا هُنَاكَ الْبِلَاءُ
وَبَعْدَ ذَلِكَ يَسْتَخْدِمُ الشَّاعِرُ أَسْلُوبًا آخَرَ وَهُوَ التَّعَجُّبُ وَذَلِكَ لِيُزِيدَ مِنْ انْتِبَاهِ السَّامِعِ أَوْ
الْقَارِئِ إِلَى مَا يَرْمِي إِلَيْهِ، فَيَتَعَجَّبُ مِنْ ذَلِكَ الْقَائِدِ الَّذِي حَازَ عَلَى كُلِّ أَلْقَابِ النُّصْرَةِ وَهَلَّلَ
وَكَبَّرَ لَهُ غَيْرُهُ بِأَنَّهُ فَاتِحٌ وَذَلِكَ كُلُّهُ بِسَبَبِ تِلْكَ الْهَدَنَةِ فَاعْتَبَرَتْ نَصْرًا وَفَتْحًا أَضْيَفَ إِلَى
فَتْوحَاتِهِ كُلِّ ذَلِكَ التَّهْلِيلِ وَالْمَكَانَةِ الْعَالِيَةِ وَالْفَخْرَ بِالْفَتْحِ وَالنُّصْرَةِ كُلِّ ذَلِكَ وَهُوَ لَمْ يَذْهَبْ وَلَمْ
يَشَاهِدِ الْمَعْرَكَةَ أَيُّ حَازَ كُلَّ ذَلِكَ بِالْهَدَنَةِ فَقَطْ فَيَقُولُ فِيهِ:

عَجِبًا لِلَّذِي حَوَى مَفْخَرُ الْفَتْحِ وَلَمَّا يَشَاهِدُ الْهَيْجَاءُ
فَأَقَامَتْ وَلَوْ أَقَامَتْ عَلَى السَّخَطِ لَجَاءَتْ فِي أَهْلِهَا شَفْعَاءُ
حِينَ رَأَوْا السِّيُوفَ لَمْ تَغْنِ شَيْئًا أَغْمَدُوهَا وَجَرَدُوا الْآرَاءُ

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:

انتهاء فاستعطفوك ابتداء	رهبوا أن يكون حريك للملك
في يدك الآراء والإجراء	وأنخوا بكل المنى حين ألفوا
وركزت القتا اللدان ظماء	فسقيت المنى من الأمن رياء
إلى أشرف الخلال العطاء	هبك أعطيتهم أماناً أعديت
وسنت للعادمين الوفاء	منة علمت ذوي البخل الجود
اعتماد أتوه أم إخطاء	فعلوا ما حباك مجداً فلم أدر

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 بدعية لتزيين البيت، فقد استخدم لفظتي "انتهاء" و"ابتداء"، مع استخدام شكل بلاغي آخر وهو الاستعارة في البيت الثاني حينما قال: "وأنخوا" 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 أمانيتهم وكأنه كان يعرف ما يدور بخلدهم، فقام مباشرة بعمل وهو أمنهم وزاد على ذلك بأن رعاهم حتى يحققوا ما تمنوا فأبعدت الرماح والسلاح التي كانت ظماء لدمائهم وقد كرر الاستعارة كما رأينا في البيت الثالث مع استعمال "رياً" وتطابق تلك الكلمة مع "ظماء".

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

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

حين فكوا أسرى فأحرزت أجراً	وأنالوا وفراً فحزت ثناء
فلهذا أطلقهم من إसार الخوف	بعضاً مناً وبعضاً فداء
فاشكر الآن للمساعي اللواتي	جعلت في إسارك الطلقاء

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

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

في هذين البيتين تصوير رائع، فبعد أن أوضح أن الممدوح لا تصعب عليه غاية، وإن أرادها حتى وإن بعدت أعدّ ما جعل تلك الغاية الهدف قريب أعدّ 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 أذلاء، 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 ياتمر 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	فلهذا سموهم حكماً
لم تزل تقهر العدى فلهذا	كلما أنجبوا استزدت سناء
يحرزون المدى وتذهب بالحمد	فما يربحون إلا العناء

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 وَخِلَافَةٍ سَيْفٍ تَسْتَمِدُّ السَّيُوفُ مِنْهُ الْمَضَاءُ
فَلْتَفَاخِرْ بِحَدِّهِ بَعْدَ عِلْمٍ أَنْ صَفَّوْا الْحَيَاةَ مِمَّا أَفَاءَ

ففي البيت الأول يشبهه 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 الْخُلَفَاءُ
رَقَّتْهُمْ بِالْإِبَاءِ وَالنَّصِاحِ فَالْآبَاءُ مِنْهُمْ تَوْصِي بِكَ الْأَبْنَاءُ
وَأَنْبَتَ الْغَنَى لَهُمْ عَنْ جَمِيعِ الْخَلْقِ قَدْ صَادَفُوا لَدَيْكَ الْغَنَاءُ

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 الْكَفَاةَ فِي الْأَمَدِ الْأَبْعَدِ إِلَّا لَتَعْدَمِ الْأَكْفَاءُ
خَابَ رَاجِي الْعُلُوِّ يَا عَضْدَ الدَّوْلَةِ مَذْ أَحْرَزْتَ يَدَاكَ الْعِلَاءُ

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 وحرباً 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 الصلاد والعنف الذي يواجه به 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 يضمه 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 صوره في صورة استعارية أيضاً فقال: "فضت" والإفاضة للماء وأيضاً تحكمت حتى الماء بافتكاكك من العدا "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
بان لما كشفت عنه الغطاء
تذهب الراسيات فيه جفاء
همة تترك الجبال هباء
أن تجري البحار النهاء
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 لخيّل الصيف
كم بقطري دمشق من قفرة حصاء
حادها من جميل رأيك نوؤ
فجنى أهلها من الماء مالا
تركوا ما أتيت لا إغناء
مما سقت فروة شتاء
صارت خميلة خضراء
قد كفها أن ترقب الأنواء
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 يدك مالا 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
إطلاقه لطال ثواء
وأعيا فصائلته إيماء
عنهم وفاقنت النعماء
قدماء تَطُرُّ بالآلاء

فقلوه: "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 "لطال 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، وما زالت النعم تتزايد كل يوم:

كل يوم تسدي إليهم يداً بيضاء	تلوى بأزمة سوداء
فتغمد سميحه منك بالرفقة	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 ذمء
وإن استنفذت جرائمه الرحمة	فاصفح حمية وإباء
ليس ذلك الملك راضياً إن ترى الروم	لعرب من بعدها خفراء
خلفتك الملوك فيهم ولكن	مثلاً 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 مثلاً يخلف الضياء الظلام، أي بمعنى كالذين سبقوك ملوك وأنت خلفت أولئك الملوك ولكن عملك وملكك ومملكك 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 تزل مبدعاً فلم أدر إلهاما	عرفت الإعجاز أم إحياء
أم صار السمو قسمك من علم	من قبل آدم الأسماء
فتجاوز ركوب جرد المذاكي	أنفأ منه وامتنط الجوزاء
ميزتك الأفعال عن عالم الأرض	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	لم تدع لي في العالمين رجاء
فرفضت الورى وغير ملوم	تارك الرشح من أصاب الرواء
دام عيشي في ذا الجناب هنيئاً	فليدم في ذراه شعري هناء
حسنت في العيون مرأى مساعيك	وطابت بين الورى أبناء
خلق الله فيك ما شئت فضلاً	فليقل كل ماح ما شاء
قد ملأت الأرض العريضة عدلاً	فملاً أهلها السماء دعاء
فوقانا الأسواء فيك جميعاً	من وقانا بقربك الأسواء

كانت هذه إحدى القصائد التي قالها ابن حيوس في مدح أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري، 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 صوره 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 صوره.

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 تتثال 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 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 صور التشبيهية •

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

م	البيت الذي ورد فيه التشبيه	نوع التشبيه	ص
١	ملك يطلب الملوك رضاه	مثلاً يطلب العليل الشفاء	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 ردتها	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 مصاييح 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	كمشبهه 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 المحلات غمام لا يقال ونى	وفي الحروب حسام لا يقال نبا	ضمني	٢٣
٢٠	فمرّ كالسهم إسراعاً لوجهته	إن هيج عن وإن سيل الجزيل حنا	مفرد	٢٤

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

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

٥٤	فخّلنا شـموس وجاراتها	شموساً سحاييهن النـقب	بليغ	٦٥
	جمعت بها بين ماء السحاب	وماء الرضاب وماء العنب		
٥٥	وقد جـل 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	ضمـني	٦٩
٦٠	عزائم تظلم صبح العدى	على أنها في الدياجي 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 مرهوبة اللهب	مفرد	٧٢
٦٤	يبث في كل أرضٍ للعدو نأت	ذكراً يقوم مقام الجحفل اللجب	ضمـني	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 الدّم السرب	تمثيل	٧٥
٦٨	كأن مجدك وهو الدهر في سعد	من فرط إسراعه ينحط في صعب	تمثيلي	٧٦
	ملكنا ملك مولى عز مقدرة	وحطتتا حانياً كالوالد الحذب		
٦٩	كم سبقت الجارين في حلبة المجد	وكلوا وما شكوت لغوباً	مفرد	٨٠
	لا كما يسبق المجاري المجاري	بل كما يسبق الشباب المشيبا		
٧٠	يا جامع الأضداد في كسب العلا	من أين لي قلب كقلبك قلب	مفرد	٨١

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

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

- ١٠٢ فلئن حصرت فإن عذري واضح إن لست أبلغ للسماء تحديداً ضمني ١٧٠
- ١٠٣ ألفيتهن جواهرًا منثورة 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 ضمني ١٧٤
- ١٠٧ بك اندعرت ريد الحوادث رهبةً كما اندعرت من خيفة القانص الرئد تمثيلي ١٧٦
- ١٠٨ وما أنشدت إلا أنبرى كل عالم يقتول لهذا الجيد يصلح ذا العقد ضمني ١٧٧
- ١٠٩ لتختار آفاق الدنى دون أهلها كما لك فيهما دونهم وحدك الحمد مفرد ١٧٨
- ١١٠ لقد طاح الرجاء بطغلبك وكم أمل إلى أجل يقود ضمني ١٨١
- ١١١ كأشوق عبد شمس إذ تبقى تراثاً لم يخلفه سعيد تمثيلي ١٨١
- ١١٢ لقد لاقوا بنصرتهم قريشاً كما لاقى بأشقاها ثمود تمثيلي ١٨٣
- ولو أن النعام بك استجارت لخافت من عواذيهما الأسود
- ١١٣ فكيف ومستجرك أحوذى تحذاه الحثوف فلا يحيد مفرد ١٨٥
- تفرد وهو مجتنب مخوف كما يتجنب الحي الحريد
- ١١٤ تخالفت الرفاق بها إليهم كما اختلفت على التجر النقود تمثيلي ١٨٦
- وحلّ الموصل المنصور يثني بسطوته ونخوته الوفود
- ١١٥ وقد شهدت منابرها بحق ملائكة السماء به شهود تمثيلي ١٨٧
- وسوف تضاف بغداد إليها كما انضافت إلى عدن زبيد
- ١١٦ أضفت إلى الجدّ اجتهداً ولم تكن كمن ترك الجدّ اتكالاً على الجدّ تمثيلي 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 فارقتها لا كغيث صد عن بلد	لعزها وعهدنا ليها صيدا يشكو الظماً بل كروح فارقت جسدا	تمثيلي	١٩٨
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 أو عاشقٍ وصل المعشوق هجرته	وصائلٍ بذراعٍ زailت عضدا مستيقظاً وهو وصال إذا هجدا	مفرد	٢٠٤
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

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

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

- ١٦٩ فافخر فأنت السيف يفري مغمداً قمم العدى والليث يغرس مخدرا بليغ ٢٥٧
- ١٧٠ ولو الوغى شبت كفيت مصالتاً 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 جوهرًا وتفوح رياها فتحسب عنبرًا متضمنات ذا الكلام الأيسرا بليغ ٢٦٢
- 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 الدُّوبان في فلواتها أسداً تحامت سخطه أسدُ الشرى مفصل ٢٦٥
- ١٧٨ داجٍ ويشرق من ضياء جوله فيخاله رائيه ليلاً مقمرا بليغ ٢٦٦
- ووراءه خيل كأن جلودها من نسج قسطنطينية أو عبقرا بليغ ٢٦٦
- ١٧٩ والترك بعض الناس إلا أنهم أقوى وأصلب في الكريهة مكسر مفرد ٢٦٨
- والنبع كالشریان إلا أن ذا نبت الوهاد وذاك نبتٌ فتى الذرى بليغ ٢٦٩
- ١٨٠ إنني وجدتك تاج كل ممالك فكسوت هذا التاج هذا الجوهرًا بليغ ٢٦٩
- ١٨١ ودانت لك الأيام فانجاب ظلمها كما انجابت الظلماء والصبح مسفر تمثيلي ٢٧٠
- ١٨٢ كفعلك بالرومي إذ رام خطاة 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 منتني	كما تضعف الضرغام وهو غضنفر	
١٨٥	ولو لم يكن هذا كذا مات حاتم	مات رجالٍ عن مدى الجود قصرُوا	بليغ ٢٧٤
١٨٦	من الذم معصوم كأن مغيبه	ولو جُمعت فيه أعاديه محضر	مفرد ٢٧٤
١٨٧	كصوب حيا عم البلاد بغيثه	ففازت بأقصى ريهها وهو ممطر	تمثيلي ٢٧٥
	بقيت بقاء الفرقدين ملازما	جوارهما ما جارو العين محجر	
١٨٨	أسودّ على أسد الكرائه قد ضروا	إذا حوسنوا سُروا وإن خوشنوا ضروا	ضمني ٢٧٧
١٨٩	فضلتم كرام الناس في كل سؤدد	ولا عجب أن يفضل اليرمع الدر	ضمني ٢٧٨
١٩٠	تلا رهطه في كل فخر سموا له	فأربى كما أربى على الأنجم البدر	تمثيلي ٢٧٨
١٩١	ولم يك مثل الصبح يقدمه الدجى	ولكنها شمس تقدّمها فجر	تمثيلي ٢٧٨
١٩٢	وكم قد نهاه الناصحون بزعمهم	فمر كأن النهي في سمعه أمر	مفرد ٢٧٩
١٩٣	قريباً كأحوى الروض صافحه الندى	ندى الليل لم يقلع وصاحبه القطر	مفرد ٢٨١
١٩٤	رزية جلبت نعمى وزنه هدى	لم يكب إلا كرجع الطرف ثم ورى	مفرد ٢٨٤
١٩٥	وخيرهم وأنا المسؤول ثامنهم	كما صفى أبيه خير من وزرا	مفرد ٢٨٦
١٩٦	كأن حظك ممن غاب محتضرا	يزيد في كل يومٍ عند من حضرا	مفرد ٢٨٦
١٩٧	كأنك أحكمت ريب الزمان	وسقت إلى ما تشاء القدر	مفرد ٢٩٠
١٩٨	إذا ما بدت في الدجى خلتها	مرصعة بالنجوم الزهر	ضمني ٢٩٠
	وفي الدجى تحسبها كاعباً	عليها السحائب مثل الأزر	
١٩٩	تراع لها الشمس عن الطلوع	فلو ملكت نفسها لم تتر	ضمني ٢٩١
	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	دَعَرْتُ 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	كما يتحلى القضيبي الزهر	مفرد	٢٩٦
٢٠٥	وجادت أمانى من راحتك أيادي يغمرني جودها لها ألقع الدهر عن جرمه	فلم يبق لي عند خلقٍ وطر كما غمر الأرض جود المطر ولوم لم أصر في حماها أصر	مفرد	٢٩٧
٢٠٦	طاوُلَ بقدرك من علا مقداره	فأرى العلا فلماً عليك مداره	بليغ	٢٩٨
٢٠٧	ونحت أسننته الصريخ كأنها كثرت مني قصادكم آلاؤكم وأبيتم أن تنتموا آلاكمما	طير وأفئدة العدى أو كاره 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	حلى الزمان وكان قدما عاطلاً	وأعاد ليل الأملين نهارا	بليغ	٣٠٦
٢١١	بلغت به رتباً فرعن محلة	أمست نجوم سمائها أقمارا	بليغ	٣٠٦
٢١٢	ملأ الكتاب تهدداً فكأنما	ملأ الكتاب أسنة وشفارا	مفرد	٣٠٨
٢١٣	وندى يعم ولا يخص كأنه	هامى قطارٍ طبق الأقطار	مفرد	٣٠٨
٢١٤	وسلبتهم بالعزم تالد عزهم	فكأن ذاك العز كان معارا	مفرد	٣٠٩
٢١٥	مقابح شاعت في البلاد بأسرها	أبنت بها فضل الكلاب على الناس	ضمني	٣١١

		مررت به مستعجلاً لا حاجة	كما مترّ مخمور بدكان هراس
٢١٦	ولو أنني أنصفت نفسي صنتها	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	في حيث لا تسع الفيافي جمعهم	إلا كما يسع الإناء المترع	تمثيلي ٣٢٠
	فرق تخالف ألسناً وعناصراً	لكن تشابه ما انتفعوا وتدرعوا	
	ليسوا إذا شبت وغى كجمائع	بخلافهم عصى البطيين الأنزع	
٢٢٣	وسوابقاً ليست تفارق أرضها	وكأنها تحت الفوارس تمزع	مفرد ٣٢٢
٢٢٤	وزرافتان أقيمتا كاتاهما	رانٍ إليك بمقلية لا تهجع	مفرد ٣٢٣
	وكان مصر أتحفت حلباً بها	من قبل إذ هي للمحاسن مجمع	
٢٢٥	ومواضع فيها كعرضك وضح	ثلجية 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 بنيهِ مُسبِعا	ضمني ٣٣٤
٢٣١	سيكون في كسب المعالي شافعاً	لك مثلما أضحى إليك مشفعا	مفرد ٣٣٤

٢٣٢	أحللت قومك رتبةً لا ترتقى	٣٣٦	بليغ	إن المجرة روضةً لن ترتعا
٢٣٣	كانت صلاة والشعار إقامة	٣٣٩	بليغ	والسهم تسجد والصوارم تركع
٢٣٤	إذ هامهم كالطير لاقت مشرعاً	٣٤٣	مفرد	بعض محلقة 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 شرعا
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 شرعا
٢٤٢	فإنك من قومٍ تكون قبورهم	٣٦١	بليغ	إذا ما خشوا ضيماً نسوراً وأضبعاً
٢٤٣	كذلك البدور النيرات خسوفها	٣٦١	تمثيلي	يخاف إذا أتمن عشراً وأربعاً
٢٤٤	عدمت لساناً حالف العجز ضلةً	٣٦١	مفرد	وخالف قلباً كالقلوب مُفَجَّعاً
٢٤٥	فنباب 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 تضوعاً
٢٤٧	وامتنعتم 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	ضمني	٣٧٨
٢٥٢	فبقاء المديح ما لم يكن فيـ	ك بقاء الحباب فوق السلاف	مفرد	٣٨١
٢٥٣	فانبرت كالقسي بل كسهم	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 وف	رك لما نعت بالمتلاف	تمثيلي	٣٨٩
٢٥٨	فانفرد بالعلاء يا ابن أبي يع	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 تركن 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	أثرن 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 دفقا	مفرد	٤٠٤
٢٧٦	رأيت الذي يبغى مداك كناصب	حبائله مهلاً ليقتنص العنقا	تمثيلي	٤٠٤
٢٧٧	وقد طالما أخرت 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	مسائل من علم على جاهل تلقا	مفرد	٤٠٧
٢٨٠	ولو كان جسمي مثل عزمي لم أنخ	قلأص يلوي بالحصى وخدها 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 بخلوقه	تمثيلي	٤١١
٢٨٩	ومطهم يرد النزال كأنما	يدعى إلى آريه وعليقه	مفرد	٤١١
٢٩٠	من رام أن يرقا محلك فليحز	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	فكأن مادحه سقاه شمولا	مفرد	٤١٦
٢٩٣	ومنعت هذا الشام ممن رame	قسراً كما منع الهزير الغيلا	مفرد	٤٢١
٢٩٤	زأرت أسودهم فلما عاينوا	أنوادكم عاد الزئير أليلا	ضمني	٤٢٢
٢٩٥	فسفيتهم وهم الجبال بعزمة	صدقته كما سفت الرياح نسيلا	مفرد	٤٢٤

٢٩٦	مستنصر 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 الدنا	وكذاك ما لك في الملوك عدل	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 رؤالا يحتملن رجالا	ضمني	٤٤١
٣٠٥	خلقت جبألاً في الهواء شوارعاً	ظلت على ظهر الشتاء ثقالا	ضمني	٤٤٤
٣٠٦	هي كالقلائد في النحور فإن صغت	تلك النحور أحلتها أغلالا	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 والظبي	تصل ونار الحرب ترهب أن تصلا	مفرد	٤٥١
٣١٠	فهمة مسعود كهمتك التي	بنت شرفاً يبلى الزمان وما يبلا	مفرد	٤٥١
٣١١	أشرقت حين تركت الشمس شاحبة	كأنما ألست دكناً 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

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

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

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

٣٦٨	واللوم مثل الريح يذهب ضلة	ويزيد نيران المحب تضرما	مفرد	٥٣٩
٣٦٩	أضحت بإحسان المظفر كعبة	للطالبين وللمكارم موسما	ضماني	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 كزهر الروض 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 للداء أن ينحسم	مفرد	٥٤٧
٣٧٥	غرض النوائب لم تزل فمنعته	قسراً كما منع العرين الضيغم	مفرد	٥٥٢
٣٧٦	غارت هنالك في النواظر والطلی	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 يلملما	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	ضماني	٥٦٤
٣٨٣	حين طارت بها سوابق كالفتة	خ ولو لم تطر لطار السهام	مفرد	٥٦٥
٣٨٤	فالعوادي موصلة كالأیادي	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 الأطل 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 مناما	بليغ	٥٩٤
٣٩٥	ولا عجب إذا شغلت أنوف	بعرف المسك عن نشر الخزما	ضمني	٥٩٧
٣٩٦	وفجعه بين مثل صرعة مالك	ويقبح بي ألا أكون متمما	مفرد	٥٩٩
٣٩٧	بأذيال دوح نيري كأنه	سما دجى أبدت من النور أنجما	مفرد	٦٠٠
٣٩٨	علوتهم خلقاً وخلقاً وهمة	وأين وهاد الأرض من صهوة السما	ضمني	٦٠٢
٣٩٩	وسكنت عن حزم زعازعك التي	إذا عصفت كانت أعاديك خشرما	بليغ	٦٠٣

الاستعارة

الشاعر له طريقته 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 وعُدَّت 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، وزميلة، البلاغة الواضحة، ص ٧٧

(١) بدوي طبانة، علم البيان، دار البيان، بيروت، ٢٠٠٣، ص 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 تعلو 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"^(٦)

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة، د.ت، 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، وبالأستعارة 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 افتتاحاً وأكثر جرياناً، ولا أعجب حسناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة من أن تجمع متشعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، وأسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدرًا، ويمتدح 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)

فهو 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 (هريبرت 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 والجدا^(٤)

فالشاعر المتغزل يقف مع محبوبته التي تمادت في صدها وهجرها، وهو يطلب النصر من دموعه وحزنه، وهي تتصدى 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 يستنصر 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 مضاجعي
صحبْتُ أناساً برهةً ما مرامهم	مرامي، ولا أطماعهم من مطامعي
إلى أن أبْتُ لي عزمةً أعصريّةً	صرعتُ بها الخطب الذي كان صارعي
فباب ضياءِ الفجرِ عن ظلمةِ الدجى	وأنسى الفُراتِ 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 بمنْجٍ فتيمموا	غيثاً يُروِّي في المُحُولِ ويُجْتدَا
وغمامةً سَحَّتْ هناك صواعقاً	حتى إذا وُصِّلوك سَحَّتْ عَسجداً ^(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 حُذِفَ 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 لِأَكْرَامِ الْوَفُودِ مُؤَهَّلٌ ففناؤه أبداً بهم مأهولٌ^(٢)

وعندما يبين الشاعر شرف دار الممدوح، وكرمه، وحسن استقباله أضيافه، فإنه صورها على أنها (حَرَمٌ)، فقد حذف المشبه (الدار)، وصرح بلفظ المشبه به (حَرَمٌ) 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 سبر 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 بالذكر الجميل السحائب^(٢)

فالمعنى القريب هنا أن الغدران تروي المياه، وأن السحائب تذهب بالذكر الجميل، 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 السم إلا ودب ولا أمهل الكلب 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 رُشدكم، 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 تعتمد إلى صورتين مركبتين من أجزاء عدة فتحاول الربط بينهما وتحصر جهات اتحادهما، وتشبيه

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 نَدَاهُ 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 نDAH) 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 حَدٌّ لدى الرَّوعِ ما نَبَا يجاوزُه الجُودُ الذي ليس له حَدٌّ^(٣)

وهنا يصور الشاعر قوة عزيمة من يمدحه، فيجعل عزمه (سيفاً) له (حدٌّ) لا ينبو، وفيه إحياء بمضاء عزم ممدوحه، وإذا كان المشبه (العزم) معنوياً، والمشبه به (السيف) محسوساً، فإن قيمة الاستعارة المكنية هنا قدرتها على تصوير / تجسيم المعنى .
ومن مثل ذلك قول الشاعر:

وسرَّيْتَكْ ثَنَاءً جَلَّ مَوْقَعُهُ عَمَّا كَسَتْكَ ثِيَاباً عَمَّهَا الذَّهَبُ^(٤)

وهنا نجد ابن حيوس يصور الثناء (ثوباً) يتسرل 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 مستسلما
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 ويمنعني 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" "نظرة 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" فعلم اختلف سهام اللحن عنها في أنها تسبي من رمت به وهنا أيضاً لتوضيح هذا التصوير استخدم ابن حيوس مرة ثانية الاستعارة في "سهم اللحن" 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 رأيت الدمع يترقق 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 ويمنعني 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 تضمرًا

فـ "اللوم مثل الريح" مشبه ومشبه به وأداة الشبه ووجه الشبه، "يذهب ضلّةً" و"يزيد" نيران الحب اشتعالًا 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 تكملة 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 مملوءاً 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

الخمرة العتيقة "أم المدامة عاقراً" وتجد فيها الحمد الكثير حتى كأنها "كعبة" يأتيها كل من له حاجة، وفي البيت الأخير تشبيهه ضمني، 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 وأشف 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 مقدماً 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 الأعادي كتمها والشمس أظهر أن تُسرَّ وتكتما

فأضفت الاستعارة جمالاً على المعنى فأصبح بيّن، كما أن الأعادي 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 يطمأ

فالاستعارة هنا في قوله: "وراضع درها لن يطمأ" تلك مواهب ممدوحه كأنها شيء
مادي يرضع منه كالأغنام أو الأبقار ولكن الفرق إنه لن يطمأ منه، وكذلك ارتباطك به
مستمر أي اللبن باقي ومن شرب منه مستمر على الشرب ولن يطمأ 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 بأميرها والدهر محموداً وكان مذمماً
والأمن جماً والرجاء مُصدقاً والحق أبلج والهدى مستعصماً
حسن التقسيم ونتيجة لذلك قال:

لله درك في طغاة قبائل أنصفت منها الدين حين تظلما
استعارة مكنية "أنصفت منها الدين حين تظلما" عندما اشتكى وكأنه إنسان يشتكي 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 آزرتهم الظبى مصقولةً والخيل قباءً والوشيج مقوّمًا

ظنوك من لاقوا فحين قرعتهم صاروا وقد كانوا حديدًا حنتما
قهروا الورى زمنًا 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 الطبى ورأوها مصقولة "مع كل السلاح والفرسان والخيّل" 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 حديدًا فذابوا وانصهروا، ويؤكد ابن حيوس ذلك بتكراره في البيت الذي يليه فقال: "قهروا الورى زمنًا" 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".

وينتقل ابن حيوس ليتحدث مصوراً بالألفاظ هزيمة قبيلة "طيء" فيقول:

ثم انثيت إلى سرايا طيء تققاد أرعن كالخضم عرمرما
متنائي الأقطار زاد قتامة فغدا به وجه النهار ملثما
تبدو بوارقه فتحسب ضوؤها برقاً تألق في سحاب أظلما
وتخال نقع الأعوجيه دونه سترًا بلمع القعضية معلما

استخدم ابن حيوس التشبيه ليقرب الصورة فهو يصور أن الجيش الذي يقوده في أوج قوته فهو "أرعن" وكثيرٌ 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 سترًا ولكن يلمع فيه سلاحه فيترك "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 فتثبتوا للداء حتى استحكما
لما أتيت فكنت ريحاً عاصفاً تلوى بما لاقت وكانوا خسرما
لم تلق إلا عارياً سبقت به روعاء أو مستلئماً مستسلما

تصوير دقيق لحال رجال قبيلة طيء وما أصابهم من هلع وفزع حتى أن الزمن يتعجب منهم مبتسماً "والحين يعجب منهم متبسماً" 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: فتثبتوا 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 العراء وكثيراً منهم مستسلمين.

ثم ينتقل ابن حيوس إلى موقف آخر موضحاً كيف يكتسب العز فيقول:

والعز حيث ترى الدماء مراقبةً تروي الثرى والسمهرى محطما
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، وترى السهام والرماح محطمة 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 يراعى منه الأسد، وفي هذا البيت تشبيه ضماني، 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 ببید یصلطون بما جنوا فيها إذا حمي الهجير جهنماً
من سائر الطرداء أبعد مشرباً وأرث أطماراً وأخبث مطعماً

وحرمتهم طيب الكرى حتى لقد ظنوا الرقاد على الجفون محرما

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 تلفح وجوههم فيها حرارة الشمس وما أشدها من حرارة حتى يتخيل إليها أنها نار جحهم، 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 سالفا	أرباً وقد وجدوا اجتياحك علقما
فرأوك عند السلم بحر مواهب	يغني وفي الهيجاء غضباً مخذما
ورجعت تنظر في البلاد برأي ذي	عزم يرد المشرفي مثلما
حصنت شاسعها برأي لو حمى	بدر السماء عن النواظر لا حتما
وعمرت غامرها بجدٍ لم يزل	يأبى لما تبنيه أن يتهدما

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 لاحتما، ولشملت "صغير" هذه البلاد بالرحمة والرفاة 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 وباتوا نوما

حملت نفسك غير مكترث به	أمرأ يؤود يرممها ويلملما
فبغت مطالعك الملوك فقصرت	ورأى وقائعك الزمان فأحجما
مهلاً فما أبقي نزالك خائفاً	خطباً ولا أبقي نوالك مُعدما
لا تكذبين فما أمامك غاية	فانظر ملياً هل ترى متقدما
ناهيك عن كرم يفوق به الحيا	سبqاً ومن بأس يفوت الأنجما

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 بغتها 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 "أنى 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	مثل الخناجر والحناجر أسهما
فقضت لذكرك أن يسير مفوزاً	وقضت لذكرك أن يجل ويعظما
يهني الخلافة أن عدتها شجى	حلق العدو وسيفها لن يكهما
وليهنك العيد السعيد مضاعفا	لك أجر من صلى وصام وأحرما

ففي الأبيات السابقة يذكر الشاعر ممدوحه بصفات حميدة منها أنه له عزائم جعلت قلوب أعداءه ترجف خوفاً وكأنه سدّد إليها سهام، ووسيلة إطلاق تلك السهام هي الحناجر، مما أدى إلى انتشار ذكرك على كل الألسن وأن يجل ويعظما فلنتهنّا الخلافة إن "عدتها"

وهو الممدوح قد كسر "شجى" خلق العدو"، وأن "سيفها" وهو الممدوح أيضاً لن يتفلل 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 "لذكرك 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 وليدل 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 محتتماً 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)

أ^{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

نوع الاستعارة	عددھا	نسبتها
الاستعارة المكنية	٧٦٣	% ٩٠
الاستعارة التصريحية	١٠	% ١
الاستعارة التمثيلية	٧٦	% ١٠
المجموع	٨٤٩	% ١٠٠

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 صوره الاستعارية، 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 اللوحة 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 مَشرع؟

وفيه استعارة مكنية بتجسيم الأمانى، لكنه لا يستكمل الصورة، بل ينتقل لمعنى آخر في البيت الثالث:

(١) الديوان، ص ٣١٧

(٢) الديوان، ص ١٠٧

ركبوا بنيات الطريق فضلً 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 لدن ذابل ومهتد ما فيهما إن حكما من يخدع

ثم يتمهل الشاعر في عرض صور 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 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 صورهِ - 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 عوايدها 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

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
١	عاذ بالصفح من أحب البقاء	واحتمى جاعل الخضوع وقاء	٤ مكنية
٢	قسمت راحتاه جوداً وفتكاً	في الأنام السرّاء والضراء	٤ مكنية
٣	وإن استعجم المقال فذي الأفعال	قد أصبحت به فصحاء	٤ مكنية
٤	لم يفد رأي من يصانع بالشيء	رجاءً أن يمنع الأشياء تمثيلية	٤ مكنية
٥	آمنوا بالإهداء ما خيف من هذي	العوادي حتى لظن اهتداء	٥ تصريحية
٦	يا مبيد الأحقاد أعظم طب	واحد عمر نفعه الأعضاء	٥ مكنية
٧	وبرأي رد العداوة في الدين	وداداً واستأصل الشـحـناء	٥ مكنية
٨	ويغفو أنيل فاستملك الأحرار	عفواً واستنفذ الأسراء	٥ مكنية
٩	فأقم وادعاً فما نلت بالآراء	تفني العدى وتبقي العدا	٥ مكنية
١٠	وعظتهم آياتك اللآني حطت	عن رجال الخلافة الأعباء	٥ مكنية
١١	سلّ منه سيفاً على غير الأيّا	م، واجتأب نثرة حصاء	٥ مكنية
١٢	قتلت من دنا من الحرب جهلاً	وأخافت أخبارها من تناءى	٥ مكنية
١٣	كيف يقوى على محاربة الطارد	من لا يواجه الطرداء	٦ مكنية
١٤	فأقامت ولو أقمت على السخط	لجاءت في أهلها شفعاء	٦ مكنية
١٥	حين رأوا السيوف لم تغن شيئاً	أغمـدوها وجردوا الآراء	٦ مكنية
١٦	وأناخوا بك المنى حين ألفوا	في يدك الآراء والإجراء	٦ مكنية
١٧	فسقبت المنى من الأمن ريا	وركزت القنا اللدان ظماء	٦ مكنية
١٨	فاشكر الآن للمساعي اللواتي	جعلت في إسارك الطلقاء	٧ مكنية
١٩	منةً علمت ذوي البخل الجود	وسنتت للعادمين الوفاء	٧ مكنية
٢٠	عطفوا دهرهم بعطفك علماً	أنه لن يشاء حتى تشاء	٧ مكنية
٢١	يحرزون المدى وتذهب بالحمد	فما يربحون إلا العناء	٧ مكنية

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٢٢	أي حيفٍ وللخلافـة سيف	تستمد السيوف منه المضاء	٧
٢٣	توقد النار في الظلام ولكن	ليس يجلو الهزيع كابن ذكاء	٨
٢٤	يا أمير الجيوش لا عدمت منك	أميراً يستخدم الأمراء	٨
٢٥	أنت غيث إذا اعتري الأرض محل	ودواء إذا اشتكى الدين داء	٩
٢٦	فمن الناس من يقول	تعالـت همـة تترك الجبال هباء	٩
٢٧	آثر سوف تنقضي حقب الدهر	ولم تستطع له إخفاء	٩
٢٨	جادها من جميل رأيك نوء	قد كفاهـا ابن ترقب الأنواء	١٠
٢٩	فليشم غيرنا السحاب فقد أنشأت	في الأرض ديمة وطفاء	١٠
٣٠	منة في عدي قد جلت الغماء	عنهم وفاقـت النعماء	٧
٣١	قد أصم الخطوب من حيث نادى	ملك بالندى يجيب النداء	١١
٣٢	خلفك الملوك فيهم ولكن	مثما يخلف الظلام الضياء	١١
٣٣	فتجاوز ركوب جرد المذاكي	أنفاً منه وامـتـط الجوزاء	١١
٣٤	فرفضت الورى وغير ملوم	تارك الرشـح من أصاب الرواء	١٢
٣٥	دام عيشي في ذا الجنب هنيئاً	فليدم في ذراه شعري هناء	١٢
٣٦	قد ملأت الأرض العريضة عدلاً	فملاً أهلها السماء دعاء	١٢
٣٧	ولقد جمعت حميةً وتقية	ثتاء إليك عناء كل ثناء	١٣
٣٨	حطت الرعية بالرعاية رافة	فاضت على القرباء والبعداء	١٣
٣٩	عدل كفيت به العدا يـضـمه	عزم أقام قيامـة الأعداء	١٣
٤٠	عزم إذا سمع العدو بذكره	أغنى غناء الغارة الشعواء	١٣
٤١	والعز لا يبقى لغير معودٍ	أن يكشف الغمـاء بالغمـاء	١٤
٤٢	نزلوا على حكم المروء وامـتـطوا	بالبأس ظهر العزة القعساء	١٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٤٣	الفائضين على العفاة مواهباً	والناهضين بباهظ الأعباء تمثيلية ١٦
٤٤	سكن القصور العز منذ حضرتم	وبكم قديماً حلّ في البيداء مكنية ١٦
٤٥	أخذ الحسين من المحاسن صفوها	عفواً وما أبقي سوى الأخذاء مكنية ١٧
٤٦	عمري لقد كبت الحسود بوصلة	تصل الرفاء بصالح الأبناء مكنية ١٧
٤٧	واجتاب من قلع الخلافة كل ما	تقذي سناه نواظر النظراء مكنية ١٧
٤٨	إن حاز أقطار السعادة فهو من	تمت عليه مخايل السعداء مكنية ١٧
٤٩	وتحدثت تلك الشمائل أنه	عين الزمان بالسن فصحاء مكنية ١٧
٥٠	ولن تحسب الضراء ضراء إذا	أفضت بصاحبها إلى السراء مكنية ١٨
٥١	لا يجحدنكها الحسود تجاهلاً	فالصبح لا يخفى على البصراء تمثيلية ١٩
٥٢	إن المحامد في المحافل رتبة	ما حرمت إلا على البخلاء مكنية ١٩
٥٣	أما الفراق فقد عاصيته فأبى	وطالت الحرب إلا أنه غلبا مكنية ٢٠
٥٤	أراني البين لما حمّ عن قدر	وداعنا كل جد قبله لعبا مكنية ٢١
٥٥	ومن أعاد حياتي غضةً ويدي	ملأى ورد لي العيش الذي ذهب مكنية ٢١
٥٦	قد كنت أكرع كاسات الكرى نخباً	وبعد بينك لم أظفر به نغبا مكنية ٢١
٥٧	قد أظلني السقم المبرح بي	فإن سلمت فما أديت ما وجبا مكنية ٢١
٥٨	يا بن المقلد قد قلدتني منناً	ما قارب الحمد أدناها ولا كربا مكنية ٢٢
٥٩	محض القبيلين يلغي صالحاً أبداً	في حلبة الفخر وثاباً إذا نسبا مكنية ٢٢
٦٠	لو تدعي الشمس يوماً نوره كسفت	ولو جرى النجم يبغي شأوة لكبا مكنية ٢٣
٦١	شمائل بصنوف الفضل ناطقة	وهمة قارنت بل طالت الشهب مكنية ٢٣
٦٢	أرى المطامع ضلت وهي رائدتي	قدماً وقد هديت فاخترت السحبا مكنية ٢٣
٦٣	وكل ما نلت من عزٍ وتكرمةٍ	وثروةٍ فالى آلائك انتسبا مكنية ٢٣

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٦٤	سللته وضربت النائبات به	ما كل من سل سيفاً صارماً ضرباً تمثيلية	٢٤
٦٥	بهمة لا تجاري في اكتساب على	وعزيمة لا تشكي الأين والوصبا مكنية	٢٤
٦٦	صاحبه ولداً برأ يعين على	قطع الطريق فكان الوالد الحدبا مكنية	٢٤
٦٧	تلاك في فأكرمها مصاحبة	تعطي المنى وتزيل الهم والتعبا تصريحية	٢٤
٦٨	تلقى أعاديه منه شر من لقيت	ويصحب المجد منه خير من صحبا مكنية	٢٤
٦٩	يا بن الذين إذا شبت وغى ملؤا	دروعهم نجدة واستفرغوا العيبا مكنية	٢٤
٧٠	لقد كذبت مذذت عنا ظنونها	فلا صدقت تلك الظنون الكواذب مكنية	٢٦
٧١	ولم تزل الغدران تروي مياها	وتذهب بالذكر الجميل السحائب تمثيلية	٢٧
٧٢	أعدت ابن سلمان كأن لم تنخ به	خطوب ولم يغصبه ما حاز غاصب مكنية	٢٧
٧٣	يفيض وأفواه الشعاب إلى الحيا	ظماً وأمواه العيون نواضب مكنية	٢٧
٧٤	معادية في قيد من العجز راسف	وخاشيه في يم من الهم راسب مكنية	٢٨
٧٥	تفردت في كسب المعالي وحوزها	وغير فريد من له العزم صاحب مكنية	٢٨
٧٦	وطيب ثناء طبق الأرض فاكتست	مشارقها من عرفه والمغارب مكنية	٢٨
٧٨	وكنت شجىً للأخذيها تعدياً	ولولا الشجى ما غص بالماء شارب تمثيلية	٢٨
٧٩	أضفت إلى التكدير خوفاً وقد صنعت	مشارب فيها واطمأنت مسارب مكنية	٢٨
٨٠	وألهمك البأس الهجوم على الروى	فلم تهب الهول الذي أنت راكب مكنية	٢٩
٨١	أبت لك أن ترضى بضيم وقائع	تعل القنا فيها فتعلو المراتب مكنية	٢٩
٨٢	موافكم كذين ما ادعت العدى	ومن قال قدماً أين بالسيف ضارب تمثيلية	٢٩
٨٣	صحائف مفروض على الدهر حفظها	لها العزم ممل والمهند كاتب مكنية	٢٩
٨٤	وظافر ذاك العزم والحزم فكرة	تحدث عما أضمرته العواقب مكنية	٢٩
٨٥	وأظهرت للأيام ليناً وقسوة	تسالما طوراً وطوراً تحارب مكنية	٢٩

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٨٦	تثير مثار النقع وهي طوالع	وتبني منار العز وهي غوارب مكنية	٣٠
٨٧	وكل حديث سار لم يكن فيكم	هباءً أثارتته صباً وجنائب مكنية	٣١
٨٨	لقد بلغت أبناء صعصعة بكم	ذرى شرف لا تدعيه الكواكب مكنية	٣١
٨٩	ولولا رسول الله لم تلو بالعلی	لؤي ولم تغلب على المجد غالب مكنية	٣١
٩٠	فيا شائب المعروف بالبشر منعماً	أعدت الشياب الغض والرأس شائب مكنية	٣٢
٩١	ولولا زمان في ذراك قطعتة	لما عاد من شرخ التشبية ذاهب مكنية	٣٣
٩٢	نحتك القوافي وهي عون عوانس	وها هي أبكار لديك كواعب مكنية	٣٣
٩٣	وذنبی أن زفت إلى غير أهلها	إلا أنني منه إلى المجد تائب مكنية	٣٣
٩٤	قبيح ضلال المرء بعد اهتدائه	وابطاله ما خيرته التجارب تمثيلية	٣٣
٩٥	فلا زلت تكسوه المحاسن حاضراً	وتخلفه في أهله وهو غائب مكنية	٣٣
٩٦	ولا سلبتنيك الليالي فإنني	عن العيش إلا في جنائك راغب مكنية	٣٣
٩٧	وموهتم يوم الفراق بأدمع	تخبر عن صدق الوداد فتكذب مكنية	٣٤
٩٨	وكم عز ظماناً سراب بقفرة	وخبر برق بالحيا وهو خلب تصريحية	٣٤
٩٩	يكلف طرفي رعيها وهو طامح	ويسأل قلبي حفظها وهو قلب مكنية	٣٤
١٠٠	واقفوا بعزمي أسرة تغليبة	إلى الموت مما يكسب العار تهرب مكنية	٣٥
١٠١	دليلاي فيها حسن ظن وبارق	يبشر بالتهطال والعام مجذب مكنية	٣٦
١٠٢	رغبت بنفسي أن أكون مصاحباً	أناساً إذا قيدوا إلى الضيم أصحابوا مكنية	٣٦
١٠٣	تدور كؤوس الحمد حيناً فينتشي	وطوراً تصل المرففات فيطرب مكنية	٣٦
١٠٤	فإحكامه الأيام غض جماعها	وأحكامه في الدهر لا تتعقب مكنية	٣٧
١٠٥	إذا حاردت أخلافها عطل القرى	وعندك من أوداجها الدم يطلب مكنية	٣٧
١٠٦	سواك بغاها والشباب رداؤه	فعزت وزادت عزه وهو أشيب مكنية	٣٨
١٠٧	يقر لك الأعداء باليأس عنوة	وكل عدو مدحه لا يكذب تمثيلية	٣٨

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
١٠٨	إلى الريح تعزي حين تجري فإن مشت	رويدا فجداها الوجيه ومذهب	مكنية ٣٩
١٠٩	وبعد سليمان إلى أن ركبتهما	وذلتها ما كانت الريح تركب	مكنية ٣٩
١١٠	يودون مذ صار الصباح طليعة	لجيشك أن الدهر أجمع غيب	مكنية ٤٠
١١١	وقبلك ما خلت البدر لنائل	ترجى ولا زهر الكواكب تصحب	مكنية ٤١
١١٢	يحل بها ألحانه كل من شدا	وتحلو بأفواه الرواة وتعذب	مكنية ٤١
١١٣	أخفت الزمان وهو راضٍ مسلم	وأمنه قوم مضوا وهو مغضب	مكنية ٤٢
١١٤	وإنك أهدى الناس في طرق العلى	سما بك دست أو علا بك موكب	مكنية ٤٢
١١٥	تعلو المنازل قوماً قبلها خملو	وأنت من لم تزل تعلو به الرتب	مكنية ٤٢
١١٦	إن لم تكن للنجوم النيرات أخاً	فأنت غير مناوي جارها الجنب	مكنية ٤٣
١١٧	وسريلتك ثناءً جل موقعه	عما كستك ثياباً عمها الذهب	مكنية ٤٣
١١٨	لما تضايق بالجيش الفضاء ضحى	بثثت في الجو جيشاً ما له لجب	مكنية ٤٤
١١٩	وتستقل بماءٍ ما له حبيب	وتستظل بنارٍ ما لها لهب	مكنية ٤٤
١٢٠	وإن تقلدتموها وهي ناصلة	فإنها من دم الأعداء تختضب	مكنية ٤٥
١٢١	إذا الملوك إلى لذاتها جنحت	وشارك الجد في أفعالها اللعب	مكنية ٤٥
١٢٢	لئن غضبت لسوم الخسف حين رضوا	لقد رضيت بحكم الجو إذ غضبوا	مكنية ٤٥
١٢٣	الجائدان إذا ما ضنت السحب	والذائدان إذا ما كلت القضب	مكنية ٤٦
١٢٤	بيت له العز أرض والإباء سما	والباترات عماد والندى طنّب	مكنية ٤٧
١٢٥	فالمرء إن لم تقدمه ما ثره	لم يعلّه نسب زاك ولا نشب تمثيلية	٤٧
١٢٦	وكم نطقت بفصل القول مرتجلاً	والبيض في قمم الأبطال تصطحب	مكنية ٤٧
١٢٧	وإن أنتك كؤوس الحمد مترعة	لم تأتهم نخب منها ولا نغب	مكنية ٤٨
١٢٨	جودٌ هربت بآمالي فأدركها	فالحمد لله إذ لم ينجنى الهرب	مكنية ٤٩
١٢٩	أنار رأيك والأيام داجية	فأشرق وجلا تأثيرك الكرب	مكنية ٥١
١٣٠	في أي يوم نزالٍ حاربوك فما	دارت كؤوس المنايا فيهم نخباً	مكنية ٥١
١٣١	وحيث حلت فما تنفك تطرقها	جيشاً من الرعب لم تسمع له لجبا	مكنية ٥٤

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
١٣٢	فرد قريبك عزاً كان منتزحاً	عنهم وأطلع نجماً كان قد غربا	مكنية ٥٥
١٣٣	إذ وحى الحقد والشحناء ما اجترموا	محا تجاوزه والصفح ما كتب	مكنية ٥٥
١٣٤	إن صال كف الليالي عن إرادتها	قهرأ وإن قال طال الألسن الذربا	مكنية ٥٦
١٣٥	حوى من الفضائل مولوداً بلا تعب	أضعاف ما أعجز الطلاب مكتسبا	مكنية ٥٦
١٣٦	فاذعن الدهر حتى ما أتيت أتى	وما أبيت وإن سيئت عداك أبا	مكنية ٥٦
١٣٧	فخر المدائح إن تهدي إليك كما	فخر الفضائل إن تدعي لهن أبا	مكنية ٥٧
١٣٨	سرت النوائب عنك رونق من سرى	واستحقت لذاتك الأحقاب	مكنية ٥٨
١٣٩	كأس من الأسقام جرع للنوى	كأساً لها ريق الحباب حباب	مكنية ٥٨
١٤٠	وتعاورته نوائب بنيوبها	إن كل ناب ناب عنه ناب	مكنية ٥٩
١٤١	قصر الزمان يدي وطالت همتي	فالعزم من دون الركاب ركاب	مكنية ٥٩
١٤٢	ليث أظافره الأسنة والقفا	عرينه وله الظبى أنياب	مكنية ٦٠
١٤٣	فلحومهم للحائمات مطاعم	ودماؤهم للمرهفات شراب	مكنية ٦٢
١٤٤	صفحت صفاحك عن أناس أيقنوا	أن الهزيمة من سطاك صواب	مكنية ٦٣
١٤٥	وأبى المهند أن يفلل حده	والليث إن تعدو عليه ذئاب	مكنية ٦٣
١٤٦	خلع لبست بها المفاخر واكتست	بك فوق ما ألبسناك الأثواب	مكنية ٦٤
١٤٧	وجواهر غمر النضار شعاعها	فعليّة من أنوارها جلباب	مكنية ٦٤
١٤٨	والأرض تجذب حين يهجرها الحيا	ويصاب فيها الخصب حين تصاب	مكنية ٦٤
١٤٩	حمى النوم أجفان صب وصب	غراب على غصن من غرب	مكنية ٦٥
١٥٠	لذكرنا يوم زموا الجمال	وأبدى لنا البين سر الحجب	مكنية ٦٥
١٥١	وكم ليلة نام على الرقيب	وينهني القمر المرتقب	مكنية ٦٦
١٥٢	ولما بغوا غالهم بغّهم	ومن غالب الحق جهلاً غلب تمثيلية	٦٨
١٥٣	قتلت حماة الوغى منهم	وعقت سيوفك عمن هرب	مكنية ٦٩
١٥٤	تركهم يحمدون الفرار	ولو طلبوا لم يفتك الطلب	مكنية ٦٩
١٥٥	وقد سكنت ريحهم من سطاك	وإن لم تهب جرمهم لم تهب	مكنية ٦٩

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
١٥٦	فصمت عرى الأفك في وقعه	أزالت عن المستريب الريب مكنية ٦٩
١٥٧	عزائم تظلم صبح العدى	على أنها في الدياجي شهب مكنية ٧٠
١٥٨	تظل قذئ في عيون الخطوب	وتمس شجاً في حلق النوب مكنية ٧٠
١٥٩	قواطع تورّد أسد العرين رداها	وتتنشئ الخميس اللجب مكنية ٧٠
١٦٠	فلولاك ما صارت الحادثات	حديثاً وقلت نيوب النوب مكنية ٧٠
١٦١	وجاد نوالك ترب الثنا	وحيث الغمام يكون العشب تمثيلية ٧٠
١٦٢	ألا أيها الملك المبتلى	محلاً من المجد فوق السحب مكنية ٧١
١٦٣	فلا أيتّم الله منك العلى	فأنت لها اليوم أمّ وأب مكنية ٧١
١٦٤	سل المقادير ما أحببته تجب	فما لها غير ما تهواه من أرب مكنية ٧١
١٦٥	وكيف تعصي ملوك الأرض ذا همم	تجوز أحكامه في السبعة الشهب مكنية ٧٢
١٦٦	ونخوة ما يزال الدهر يمنعها	مستحسن الجد من مستقبح اللعب مكنية ٧٢
١٦٧	فأغلّ الورى غيرك المسؤول عن نسب	قاص وحسبك ما أوتيت من حسب مكنية ٧٢
١٦٨	وما خفت على ذي فطنة نسبا	إذا الندى والوغى قالاً لك انتسب مكنية ٧٣
١٦٩	بنيت للعجم المجد المبلغهم	مجداً بناه رسول الله للعرب مكنية ٧٣
١٧٠	ثم انتضاك ابنه سيفاً زمان طغت	أعداؤه فرماها منك بالعطب مكنية ٧٣
١٧١	أصفيتها المال شرباً والعلّى كلاً	من بعد أن رضيت الماء والعشب مكنية ٧٣
١٧٢	وأحدقوا بأبي كغب لينصرهم	وهل ترّاع ليوث الغاب بالشبب تمثيلية ٧٥
١٧٣	نجم بسيفك من بعد الوقود خبا	فحزّت مالك دون العالمين خُبي تصريحية ٧٦
١٧٤	أمنتني بالعطاء الغمر من عدم	وبالمساعي إذا أثّنت من كذب تمثيلية ٧٧
١٧٥	سيف الخلافة دَمّ حلف المضاء كذا	إن الخطوب إذا لم تَنْبُ لم تَنْبُ تمثيلية ٧٧
١٧٦	ذو صفحة لو لم يصافح نارها	ماء الشباب لخفت أن تتلهها مكنية ٧٨
١٧٧	أصليتني بالهجر ناراً ما خبت	فعلمت أن هواك زند ما كبا مكنية ٧٨
١٧٨	فلهذا أطلقتهم من أسار الخوف	بعضاً مناً وبعضاً فداء مكنية ٧٨
١٧٩	خفت الرقيب ولو وصلت أمنتها	ونهيّت دمع العين أن يتصوبا مكنية ٧٩

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
١٨٠	لا تمزجي صفوا الوداد بجفوة	ما الماء محتاج إلى أن يقطبا	٧٩ مكنية
١٨١	كم سبقت الجارين في حلبة المجد	وكلّوا وما شكوت لغويا	٨٠ مكنية
١٨٢	لم يزل جانب منيعاً مهيباً	مذ رأنتي بك الخطوب مهيباً	٨٠ مكنية
١٨٣	بذلاً ومنعاً فالرجاء مخيم	بذراك والنكبات عنك تتكب	٨١ مكنية
١٨٤	وتواضعاً سن التواضع للورى	مع رتبة ينحط عنها الكوكب	٨١ مكنية
١٨٥	فضفت عليك من الثناء ملابس	لم يقدروا منها على ما تسحب	٨١ مكنية
١٨٦	فظباك مذ خطبت على قمم العدى	خطبت لك الرتب التي لا تخطب	٨٢ مكنية
١٨٧	ما انقادت الأملاك طوعك كلها	حتى استقاد لك الزمان الأصعب	٨٢ مكنية
١٨٨	لو غيرك المبتز يا سيف الهدى	ما كانت النخوات مما تسلب	٨٢ مكنية
١٨٩	تتجنب الأحداث ما لا تشتهي	وتسارع الأقدار فيما تطلب	٨٢ مكنية
١٩٠	بأغر يثنى الأحداث فتثني	رهباً ويقتاد الجبال فتصحب	٨٣ مكنية
١٩١	بك عاذ هذا الدين دمت نصيره	مما يخاف ونال ما يترقب	٨٤ مكنية
١٩٢	فرقت شمل الخوف وهو مجمع	وحملت شمل الأمن وهو مشعب	٨٤ مكنية
١٩٣	مازلت تبعث كل يوم نكبة	حتى استقام لك العنود والأنكب	٨٤ مكنية
١٩٤	فنواظر الأفلاك شاهدة له	بالمجد وهو عن العيون محجب	٨٦ مكنية
١٩٥	شغف الورى حباً فعالك كله	إن الجميل إلى النفوس محبب	٨٦ مكنية
١٩٦	بك عاد دهري ضاحكاً من بعد ما	ألوي بصدري العمر وهو مقطب	٨٧ مكنية
١٩٧	لئن ظفرت أيدي الخطوب ببغية	فما زلت تفرى والخطوب الضرائب	٨٨ مكنية
١٩٨	لو أن صرف الدهر يثنى بقوة	لعاود عن هذا الحمى وهو خائب	٨٨ مكنية
١٩٩	إذا الفتكات اللائي لو لم تبج بها	نفوس العدى ما التذ بالماء شارب	٨٩ تمثيلية
٢٠٠	بعزمك يا سيف الخلافة يقتدي	فلا تر خطباً أنه لك غاصب	٩٠ مكنية
٢٠١	أنلنا بترك الهم يمضي لشأنه	منانا فكم نيلت لديك الرغاب	٩٠ مكنية
٢٠٢	لا فات ملكك ما أعيا به الطلب	ولا تزل أيداً تعلو بك الرتب	٩١ مكنية
٢٠٣	فصح حقك لما اعتل باطلهم	لن ينفق الصدق حتى يكسد الكذب	٩٢ مكنية

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٢٠٤	يا بن الألى دانت الدنيا لهم رهبا	وأدركوا عنوة أضعاف ما طلبوا	مكنية ٩٢
٢٠٥	بالعزم حين يخون العزم طالبه	والغزو حين يمل السرج والقتب	مكنية ٩٢
٢٠٦	الواردون حياض الموت محمية	والجائدون إذا ما ضنت السحب	مكنية ٩٢
٢٠٧	لهم ظبى تسلب الأعداء أنفسها	يوم الوغى ورماح كلها سلب	مكنية ٩٢
٢٠٨	إذ عم كل فصيح مدره خرس	وللظبي والعوالي ألسن ذرب	مكنية ٩٢
٢٠٩	ورأيه الكر في أعقاب أسرته	إذ رأى كل عزيز جاره الهرب	مكنية ٩٣
٢١٠	ومظهر العدل في نأى ومقترب	حتى لقد عدلت عن ظلمها النوب	مكنية ٩٣
٢١١	تخفى الكرام متى عُدَّت مكارمه	إذا الأتى طغى لم تظهر القلب تمثيلية	مكنية ٩٣
٢١٢	نحا جنابك والأشواق تجذبه	فدأبه الشد والتقريب والخبب	مكنية ٩٤
٢١٣	حتى رآك فمال الاختيال به	إلى الجراح إلى أن كفه الأدب	مكنية ٩٤
٢١٤	ومن أحق بذا التتويه من ملك	ماض الغرار إذا ما كلت القضب	مكنية ٩٥
٢١٥	ترضى الملوك بأن يدعى لها شرفاً	وتعتلي باسمه الأشعار والخطب	مكنية ٩٥
٢١٦	فليس يعصيك إلا من حشاشته	يستاقها الحنف أو يشتاها العطب	مكنية ٩٥
٢١٧	فمن بيانك ما الفضل منهمر	ومن بنانك ما الجود منسكب	مكنية ٩٥
٢١٨	فطل العدى وتملى ربتك التي	خطبتك وهي كثيرة الخطاب	مكنية ٩٧
٢١٩	وإذا تعذرت الغيوث بأرضهم	نابوا عن الأنواء خير مناب	مكنية ٩٨
٢٢٠	حربوا الزمان فنال منهم ثأره	بشبا خطوب لا يحد حراب	مكنية ٩٨
٢٠١	وأُتيت في أعقاب قومك عالماً	في الروع فضل فوارس الأعقاب تمثيلية	مكنية ٩٨
٢٢١	فأخفته حتى انبرت أحداثه	مفلولة الأظفار والأنياب	مكنية ٩٨
٢٢٢	إن القوافي مذ أنتك موادحاً	آمنت من الأكداء للإكذاب	مكنية ٩٩
٢٢٣	فلفتخر الأيام منك بباسل	غمر الثواب مطهر الأثواب	مكنية ٩٩
٢٢٤	فلأكسون علاك من حبراته	حلل الملوك وحلية الآداب	مكنية ٩٩
٢٢٥	إن العلى المعى الملوك طلايها	لك دون هذا الخلق يفتح بابها	مكنية ١٠٠
٢٢٦	خطبتك راغبة إليك وطالما	ردت على أعقابها خطابها	مكنية ١٠٠

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٢٢٧	وبك انجلى عن مقلة الحق القذى	وانجاب عن ليل الخطوب حجابها مكنية ١٠٠
٢٢٨	وأعدت أيام الخلافة غضة	فمضى شباهها منذ عاد شبابها مكنية ١٠٠
٢٢٩	وتملها خيماً حباك النصر من	مدت لنصرة دينه أطناها مكنية ١٠١
٢٣٠	إن السماء رأيت فعالك في الورى	فادعوا لك فتحت أبوابها مكنية ١٠٢
٢٣١	والأرض إن خافت فمك ذهاب ما	تخشى وإن ظمئت فمك ذهابها مكنية ١٠٢
٢٣٢	لا تشتكي ظلماً وعدلك جارها	كلا ولا ظلما وأنت شهابها مكنية ١٠٢
٢٣٣	خبثت فمذ طهرتها بدماء من	خبثت بهم طهرت وطاب ترابها مكنية ١٠٢
٢٣٤	فالبس من الحمد المؤثر موقنا	أن المحامد لن ترث ثيابها مكنية ١٠٤
٢٣٥	فاسلم وإن رغمت عداك الأمة	لولاك طال على الزمان عتابها مكنية ١٠٥
٢٣٦	فلا طوت الأقدار أيامك التي	تذكر أيام الصبا كل أشيا مكنية ١٠٦
٢٣٧	إذا نزل العافون مغناه حادهم	حيا مزنة عاداتها أن تصوبا مكنية ١٠٦
٢٣٨	ولم يجدوا غيم المواعيد زبرجاً	لديه ولا برق الطلاقة خلبا مكنية ١٠٧
٢٣٩	ولو لم يصدق ناصر الدولة المنى	بأنعمه لم تلق إلا مكذبا مكنية ١٠٧
٢٤٠	أطاعتهم الأيام في نيل ما بغوا	ولو غالبتهم أحرزوه تغلبا مكنية ١٠٧
٢٤١	لئن كان هذا الدهر مالك أهله	فإنكم ملاكه شاء أو أبا مكنية ١٠٧
٢٤٢	وأنتم مقرر الملك قدماً وإنما	يرى نازلاً في غيركم إن تغربا مكنية ١٠٧
٢٤٣	إذا ما شهدتم مأزقاً شهد الورى	بأنكم أجرى وأمضى من الطبا مكنية ١٠٧
٢٤٤	ملأتم قلوب العالمين مهابة	وحق لأسد الغاب أن تتهيبا تمثيلية ١٠٧
٢٤٥	ويا من طوى عز الأعادي وما انتضى	حساماً ولا أنضى من الركض مقربا مكنية ١٠٨
٢٤٦	بلى أسكن البيض الجفون مجرداً	صوارم عزملاً لا يفل لها شبا مكنية ١٠٨
٢٤٧	وثاقب أراءً يضيء لها الدجى	وصادق أفكار تريه المغيبا مكنية ١٠٨
٢٤٨	جرى في مدى جليت فيه مصلباً	وما كل فرع طيب الأصل طيبا تمثيلية ١٠٩
٢٤٩	أصار لماء المدح جودك مسرباً	وأصفيته من جودك الغمر مشربا مكنية ١٠٩
٢٥٠	بسعدك دارت في السماء الكواكب	وسارت لتشبيد العلاء المواكب مكنية ١٠٩

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٢٥١	وملمومة دبّت وألسنة القفا	لها حمة والمقربات العقارب مكنية ١١١
٢٥٢	يعاطي بها الندمان كأساً من الردى	بها نال ربا في المنية شارب مكنية ١١١
٢٥٣	وطعنَ لِسُمرِ السمهرِيِّ مُحطَّمٌ	على أنه للمجدِ بانٍ وناصبٌ مكنية ١١١
٢٥٤	سرت بك في ليلٍ من النقع أليلٍ	تعمى على من سار فيه المذاهب مكنية ١١١
٢٥٥	فأطلعت فيه بالأسنة أنجما	لهما من نواصي الدارعين ذوائب مكنية ١١١
٢٥٦	وكنت إذا ما الشر صرح باسمه	ولاذت بأعناق الصياصي الذوائب مكنية ١١٢
٢٥٧	ولما أبى قوم سوى البغي مركباً	وللذل فيه والمذلة راكب مكنية ١١٢
٢٥٨	مددت عليه ظل عزك فاحتمي	ولولاك يوماً ما احتمي فيه جانب مكنية ١١٣
٢٥٩	وصيرته للأمن رعباً وقبلها	غدا لذيول الخوف هو مساحب مكنية ١١٣
٢٦٠	وأنقذت قوماً فيه من كفة الردى	وقد نشبت أظفارها والمخالب مكنية ١١٣
٢٦١	تركت لهم رأيا كساهم مذلة	ولذت برأي جانبته المعاتب مكنية ١١٤
٢٦٢	أساؤوا وجاؤوا لائذين بشيمة	لمذهبها في العفو تغفو المذاهب مكنية ١١٤
٢٦٣	وأدبهم بالعفو والعفو سوطه	كلل كريم فيه تلقى المآدب مكنية ١١٤
٢٦٤	يطمع الناس في البقاء وتأبى	نوب تسلب النفوس اغتصابا مكنية ١١٤
٢٦٥	غير لو نحت غراباً إذا شاب	ولو صافحت حديداً لذابا مكنية ١١٥
٢٦٦	ولقوا الحرب دارعين من الصبر	دروعاً ليست تحل العيابا مكنية ١١٥
٢٦٧	نزلوا مكرهين عن ذروة العز	وكانوا قدماً له أرباباً مكنية ١١٥
٢٦٨	من أناس توارثوا البأس والنخوة	واستحقبوا العلى أحقابا مكنية ١١٦
٢٦٩	عقلنتي من ظله فعلات	تمنع الانتجاع والاضطرابا مكنية ١١٧
٢٧٠	بين جود يسيره يطرد الفقر	وقربي تعلم الأدباء مكنية ١١٧
٢٧١	وألحقك الله الكريم بعصبة	فتحت إلى ضرب الرقاب لهم بابا مكنية ١٢٠
٢٧٢	جهدت لكي ما تسلب الدين عزة	وكنت لما لم يرض ذا العرش طلابا مكنية ١٢٠
٢٧٣	ومكر بحمد الله حاق بأهله	وعارض بغِيٍّ قبل أن يمطر إنجابا مكنية ١٢١
٢٧٤	إذا اجتباب ثوباً من على ومهابة	لبست من الفحشاء والخزي أثوابا مكنية ١٢١

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٢٧٥	وبالسيف يسطو حين تسطو بحيلة	وينفق أموالاً وتتفق ألقاباً	مكنية ١٢٢
٢٧٦	عدت إلى العادة التي ألفوا	فمات في طي صفحك الغضب	مكنية ١٢٣
٢٧٧	حتى إذا أخفقت ظنونهم	تهافتت نحو قصر كالعصب	مكنية ١٢٣
٢٧٨	فعاينوا هدى حضرة ينفق الجد	لديها ويكسد اللعب	مكنية ١٢٤
٢٧٩	قد بذلوا الطاعة التي منعوا	فاسترجعوا النعمة التي سلبوا	مكنية ١٢٤
٢٨٠	عواطف طالما كسوت بها	من سلبته رماحك السلب	مكنية ١٢٤
٢٨١	قد هذبتهم لك الخطوب ولولا	النار ما كان يخلص الذهب	مكنية ١٢٤
٢٨٢	فاكشف محيا الرضى فصفحته	تبدو لهم تارة وتحتجب	مكنية ١٢٤
٢٨٣	فالعدل فاشي والجور مكنتم	والخوف ناء والأمن مقترب	مكنية ١٢٥
٢٨٤	ملك إليه تعزى العلى أبداً	وينتمي الفخر حين ينتسب	مكنية ١٢٥
٢٨٥	أبلج تسمو بمدحه قاله الشعر	وتزهى بذكره الخطب	مكنية ١٢٥
٢٨٦	ملأت أفق العلاء من همم	تحسدها في بروجها الشهب	مكنية ١٢٦
٢٨٧	في كل يوم يزور أرضهم	من ذكر العزم جفل لجب	مكنية ١٢٦
٢٨٨	وشم ظباك التي إذا نصلت	فمن دماء الملوك تختضب	مكنية ١٢٦
٥٨٩	حاشاك أن تسلب الأيام ما تهب	وأن تخوف من أمنتها النوب	مكنية ١٢٨
٢٩٠	والروم تسعى اغتيالاً لا مصالته	إلا تتوها وكاسات الردى نخب	مكنية ١٢٨
٢٩١	في موقف خرس أیدی الكماة به	وللصوارم في ألسن ذرب	مكنية ١٢٨
٢٩٢	وليس ترضى العوالي وهي ما انحطمت	أن يطرد الأسد عن عريستها الشبيب	مكنية ١٢٩
٢٩٣	إن العواصم نادت منك عاصمها	وقد توالى عليها الخوف والرهب	مكنية ١٢٩
٢٩٤	مقورة طالما أنضيتها تعباً	علماً بأن سيجني الراحة التعب	تمثيلية ١٢٩
٢٩٥	في القبط والقر لا ظل ولا كنف	لها فليست بغير النقع تحتجب	مكنية ١٣٠
٢٩٦	قد صد عنهم غرار النوم سيف هد	ى غراره بدم الأعداء مختضب	مكنية ١٣١
٢٩٧	ذد بالعزاء الهم عن طلباته	لا تسخطن الله في مرضاته	مكنية ١٣٢
٢٩٨	أثكلته أحداثه وخطوبه	فاصبر له إن نال بعض تراته	مكنية ١٣٢

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٢٩٩	فبكاه ثغر كان عصمة أهله	ومعاذ قاصده وعز ولاته مكنية ١٣٣
٣٠٠	مازال يثني الدهر عن عزماته	فيفلها ويجود في أزماته مكنية ١٣٤
٣٠١	لا تشعرن الدهر أنك جازع	من فعله فيلج في غدراته مكنية ١٣٤
٣٠٢	فتية قد قطعوا الدهر	اغتباقاً واصطباحاً مكنية ١٣٦
٣٠٣	عوضونا من السهاد الرقادا	فعل الخيال أن يعتادا مكنية ١٣٧
٣٠٤	وأرى العشق والثمانون تنهى	عنه رأياً فارقت فيه السدادا مكنية ١٣٨
٣٠٥	وعررتني نوائب تبطل الحق	وتعطي غير المحق المرادا مكنية ١٣٨
٣٠٦	قدحوا في فضائل حرموها	بزنادٍ لا تعدم الاصلادا مكنية ١٣٨
٣٠٧	من يذذ بالتمويه عن مورد العز	فإنني عن ورده لن اذادا مكنية ١٣٩
٣٠٨	واعد بالغنى فلا يخلف الوعد	ويعفو فيخلف الأيعاد مكنية ١٣٩
٣٠٩	يا بن من ذللوا النوائب بالقهر	وأعطاهم الزمان القيادا مكنية ١٤٠
٣١٠	ترد الروع وهي دهم من النقع	ويصدون بالنجيع ورادا مكنية ١٤٠
٣١١	رب أمرٍ مريده لا يناوي	جرّ أمراً وليده لا ينادا تمثيلية ١٤١
٣١٢	ولقد فاز بالخلود كرام	تخذوا الحمد عدةً وعتاداً مكنية ١٤٢
٣١٣	وجمعت الأهواء من يعد تشتيت	برأي يؤلف الأضدادا مكنية ١٤٣
٣١٤	بقواف ليست تفارق مغناك	على أنها تجوب البلاد مكنية ١٤٤
٣١٥	وقبيح أن ادعى الفضل فيها	بعد أن أنطقت علاك الجمادا مكنية ١٤٤
٣١٦	وبانت فبات الطيف يعصي بحكمها	يواصلني سهواً ويهجرني عمداً مكنية ١٤٥
٣١٧	وسهم لحاظٍ يؤلم القلب جرحه	أهان جراحاً تؤلم العظم والجلودا مكنية ١٤٥
٣١٨	فيا رغيبتني في الحب عددي زهادة	فما أنت أدلى رغبة رجعت زهدا مكنية ١٤٦
٣١٩	ذري الأمل المعتل تلقي صحيحه	لدى ملك أفعاله تخلق المجد مكنية ١٤٦
٣٢٠	سقى الله دوحاً يثمر الحنف والغنى	ولا ملكت أيدي الخطوب له عضدا مكنية ١٤٧
٣٢١	مناقب لو أن الليالي توشحت	بأذيالها لا بيض منهن ما اسودا مكنية ١٤٨
٣٢٢	عراباً كساها النقع مما يحوكه	جلالاً وقد سدته عارية جرداً مكنية ١٤٨

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٣٢٣	ويفرق ما بين المفارق واللهمى	إذا ما عرا خطب وما فارق العمدا مكنية ١٤٩
٣٢٤	هنيئاً لك العيدان ثانى وأول	تود الثريا أن تكون له مهذا مكنية ١٥٠
٣٢٥	وفينا ولم نسمع مقالة قائلٍ	إذا ظلم المفقود لم يؤلم فقد تمثيلية ١٥٠
٣٢٦	وحكمكم فينا الغرام فجرتم	وكم حكم المولى بما كره العبد تمثيلية ١٥١
٣٢٧	غرام كما شاء التغرب والنوى	وسقم كما تهوى القصيدة الصد مكنية ١٥١
٣٢٨	نريكم بكاء السحب والبرق ضاحك	واضعافها التهطال إن قهقهة الرعد مكنية ١٥٣
٣٢٩	وأروع تصبیه المكارم والعلى	إذا غيره أحبته زينب أو هند مكنية ١٥٤
٣٣٠	فهل قالت الآمال زاجرة لهم	وساخرة والحق ليس له رد مكنية ١٥٤
٣٣١	وعزم له حد لدى الروح ما نبا	يجاوره الجود الذي ما له حد مكنية ١٥٥
٣٣٢	فهم فضلوا من عارضوا بفضائل	عيون الورى عن طرفها أبداً رمد مكنية ١٥٦
٣٣٣	وإنك أغنى الناس عن ذكرٍ سالفٍ	إذا فاح عرف المسك لم يذكر الرند تمثيلية ١٥٦
٣٣٤	لئن ذدت عنها كل ذي شغف بها	فلا غرو أن تحمي عرائنها الأسد تمثيلية ١٥٧
٣٣٥	وتتوفى عقت فما تلد الكرى	لكنها للنائبات ولود مكنية ١٥٨
٣٣٦	فمررن يخبطن الدياجي وال فلا	وأظنهن علمن أين أريد مكنية ١٥٩
٣٣٧	وليت نمير نصره وربيعه	وله من العزم الوحي جنود مكنية ١٦٠
٣٣٨	أسر لها فوق السماء أسرة	ولطفها الحابي هناك مهود مكنية ١٦٠
٣٣٩	تصبیه مرهفة الطبى مخضوبة	بدم الأعادي لا الظباء الغيد مكنية ١٦١
٣٤٠	كرم تمد إليه أعناق المنى	وسطى لهيبتها الجبال تميد مكنية ١٦١
٣٤١	وإذا سمت آمال حاسد نعمة	بسطة الرجاء فعيدك المحسود مكنية ١٦٢
٣٤٢	والعيش غص ما سلمت لأمة	إصلاحها إلا عليك بعيد مكنية ١٦٢
٣٤٣	أوطنت فيها الأمن بعد نزوحه	ونفيت عنها الخوف فهو طريد مكنية ١٦٢
٣٤٤	وخرجت من حجر الزمان لعلمه	أنى بإفضائي إليك رشيد مكنية ١٦٣
٣٤٥	ولهن في سوق الشتاء بضائع	ترجى وفي سوق العفاة قيود مكنية ١٦٣
٣٤٦	وتكررت فيها فمما كُرت	قد صار يحفظها الدجى والبيد مكنية ١٦٤

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٣٤٧	طاول بهمتك الزمان وحيداً	فأرى مداك على الأنام بعيدا	مكنية ١٦٥
٣٤٨	فليأس الشرف الذي أُنْتِيته	من لا يقوم مقامك المجهودا	مكنية ١٦٥
٣٤٩	فالعز يأبى أن ينيل يسيره	من لا يكون على الجلال جليدا	مكنية ١٦٥
٣٥٠	غاضت ينابيع الكرام بعارض	أوفى على جود الغمام جودا	مكنية ١٦٦
٣٥١	وعتا الزمان فكفّ عن غلوائه	فعنا وصار لما يريد مريدا	مكنية ١٦٦
٣٥٢	وأسعد بمولود سما لمحلة	أمسى له بدر السماء حسودا	مكنية ١٧٠
٣٥٣	لقد أظهرت مذ غبت عنها كآبة	دمشق كأن لم يخل من صارم غمد	مكنية ١٧١
٣٥٤	وشحط النوى أيدي سرائر أهلها	وقد يعرف الشيء الخفي بما يبدو تمثيلية	١٧٢
٣٥٥	لئن منعوا بالهم في بعدك الكرى	لقد منع الأيام قربك أن تعدو	مكنية ١٧٢
٣٥٦	حضرت فوجه الدهر أبلج ناضر	وإن غبت حيناً فهو أكلف مريد	مكنية ١٧٢
٣٥٧	وإن ألد القرب ما قبله نوى	وأحلى الوصال ما تقدمه صد	تمثيلية ١٧٢
٣٥٨	سحابٌ حياه الجود والبشرُ برقُهُ	تداوى به من دائها الأعين الرُمْدُ	مكنية ١٧٢
٣٥٩	فلاكهم السيف الذي ألحق ضارب	به من طغى بغياً ولا خور العضد	مكنية ١٧٥
٣٦٠	وقد لبست أبهى الكسى وتعطرت	بما حملت من طيب أخبارك البرد	مكنية ١٧٦
٣٦١	وعدت الهدى عزاً بإبعادك العدى	فلما زكا فيها الوعيد زكا الوعد	مكنية ١٧٦
٣٦٢	رمى بسهم العيء إن ظلت كاتماً	مواهب لي منها الطوارف والتلد	مكنية ١٧٧
٣٦٣	سقتني بكاسات المنى كل نخبة	فها أنا بالأشعار من طرب أشدو	مكنية ١٧٧
٣٦٤	شهرت بإرغام الخطوب وكتبها	فما لك إلا حفظ ما ضيعت وكد	مكنية ١٧٨
٣٦٥	يلهنك ما أنالتك الجدود	وأن الدهر يفعل ما تريد	مكنية ١٧٩
٣٦٧	ومثلك لا يضل الحزم عنه	فهل أنبأك بالصدر الورود	مكنية ١٧٩
٣٦٨	لقد طاح الرجاء بطغلبك	وكم أمل إلى أجل يقود	مكنية ١٨١
٣٦٩	وقد سمع الطبي فيهم تغنى	ولم تغن المواثيق والعهود	مكنية ١٨٤
٣٧٠	ولم تزل المنايا وهي بيض	تكذبها المنايا وهو سود	مكنية ١٨٤
٣٧١	ويطره صليل البيض فوق الفوا	نيس لا البسيط ولا النشيد	مكنية ١٨٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٣٧٢	ولو أن النعام بك استجارت	لخافت من عواذيهما الأسود مكنية ١٨٥
٣٧٣	وفاض عليه بالإحسان حتى	تخلص من العدم الوجود مكنية ١٨٥
٣٧٤	ونكبت الجبال بهم جبال	ضوامر لا تخف لها لبود مكنية ١٨٧
٣٧٥	وحل الموصل المنصور يثني	بسطوته ونخوته الوفود مكنية ١٨٧
٣٧٦	بناؤك كله أجر وشكر	وما يبنون أجر وشيد مكنية ١٨٨
٣٧٧	جميل تسترق به الأماني	وعدل يستحق به الخلود مكنية ١٨٨
٣٧٨	إذا تليت على الحساد قالوا	كذا فليُنظم الدر الفريد مكنية ١٨٨
٣٧٩	ولن نخشى على فخر شروداً	إذا عقلته قافية شرود مكنية ١٨٩
٣٨٠	مساعيك لا تحصي فتدرك بالعد	ومجدك لا يرضى الوقوف على حد مكنية ١٨٩
٣٨١	وأنت أخفت الدهر حتى بززته	عزائم أيام يعدو ولا معد مكنية ١٩٠
٣٨٢	فصار يرى في كل يوم رشاده	وكم مر عام وهو عام عن الرشد مكنية ١٩٠
٣٨٣	أسود وغى تردى عداها مخافة	إذا أصبحت قب العتاق بهم تردى مكنية ١٩١
٣٨٤	وعزمك لا ينبو قدم قاطعاً به	يداً حملت كف العقوق من الزند مكنية ١٩٣
٣٨٥	ليهنك ما أصفك ألسنة الورى	من الشكر عفواً والقلوب من الود مكنية ١٩٥
٣٨٦	وقد تهت في طرق النباهة فاهدني	إليها فما يخشى الضلالة من تهدي مكنية ١٩٦
٣٨٧	أرى الأرض تثني بالنيات على الحيا	ولو تستطيع النطق خصتك بالحمد مكنية ١٩٧
٣٨٨	فلو لم تعلم كفك السحب الندى	لما أنجدت من قحط أعوامها الجرد مكنية ١٩٧
٣٨٩	عهدنا مدود الأرض تأتي بحارها	ولم نر بحراً قط سار إلى مد مكنية ١٩٧
٣٩٠	أما الزمان فقد ألزمته الجددا	والمكرمات فقد أنشأتها حددا مكنية ١٩٨
٣٩١	وهل تدم زماناً ما أساء بنا	إلا ليحسن في إنجاز ما وعدا مكنية ١٩٨
٣٩٢	خطوبة لك بالإعجاب خاطبة	وجوره لك بالإعجاز قد شهدا مكنية ١٩٩
٣٩٣	معظماً قبل تعظيم الإمام له	والسيف يخشى ويرجى سل أو غمدا مكنية ١٩٩
٣٩٤	رقت الإمامة في قول وفي عمل	فبلغت بك هذا المرتقى الصعدا مكنية ٢٠٠
٣٩٥	وأوردتك سجايك التي شرفت	من النباهة بحراً قط ما وردا مكنية ٢٠١

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٣٩٦	هل كنت في القوم إلا بانياً شرفاً	ومصلحاً فاسداً أو موضحاً رشداً مكنية ٢٠١
٣٩٧	أبوك تاج به تزهو الكتابة إن	باهت وجدك ذو التاج الذي عقداً مكنية ٢٠١
٣٩٨	كفاك عزمك إرسال الوعيد له	طليعة ووحي الجود إن تعدا مكنية ٢٠٣
٣٩٩	وطريدة للدهر أنت رددتها	قسراً فكنت السيف يقطع مغمداً مكنية ٢٠٥
٤٠٠	عجز الأنام وزدت عنها قاهراً	زمناً سطا في عصر غيرك واعتداً مكنية ٢٠٥
٤٠١	إن الخلافة مذ دعتك حسامها	وردت بحدك منهلاً لن يورداً مكنية ٢٠٧
٤٠٢	يبدي دجى تحييه منك تعجباً	وتبث أنجمه لسعيك حسداً مكنية ٢٠٧
٤٠٣	ولو أن أيام الزمان نواطق	شهدت بفضلك قبل أن تستشهدا مكنية ٢٠٨
٤٠٤	بلغت رعاياك الرضى وكفوا بك	العدوى وأصلح دهرهم ما أفسداً مكنية ٢٠٨
٤٠٥	وإذا المنى أمت نداه عوانساً	عوناً أعادتها عذارى نهذاً مكنية ٢٠٩
٤٠٦	رويت بالجدوى رسوماً أثمرت	هذا الثناء وكم سدى يمضي سداً مكنية ٢٠٩
٤٠٧	ورياض شكري في ذراك أنيقة	عني الغمام بها فلن تشكوا الصداً مكنية ٢١٠
٤٠٨	لأوردنك بالنعمة التي غمرت	من المحامد بحراً قد ما ورداً مكنية ٢١٠
٤٠٩	ومترعاً من معانٍ غير ناضية	أني ومجدك قد أضحي لها مدداً مكنية ٢١١
٤١٠	أبحتك الصفو من أمواهه فسقى	رياض فخرك لا نزرأ ولا ثمداً مكنية ٢١١
٤١١	كم في الدنا قفرة عذراء ما سلكت	صارت طرائق من قصاها قدداً مكنية ٢١١
٤١٢	فما نقلت إلى غير العلى قدماً	ولا شددت على غير الثناء يداً مكنية ٢١٢
٤١٣	أنت الحسام الذي لا ينتضي أبداً	إلا لذل ضلالٍ أو لعز هذا مكنية ٢١٣
	لما انتضاك لمنع الحق صاحبه	أهلكت بالمجد من لم يركب الجدداً
٤١٤	لم تغن عنهم رماح قل مانعها	إذا رأيت ثغر الأبطال أن ترداً مكنية ٢١٣
٤١٥	عزائم تسبق الأقدار ما خلقت	إلا لكف عداً أو لقتل عداً مكنية ٢١٥
٤١٦	ضاق الزمان بما خولت من نعم	خيلت طوارفها مما ضفت تلداً مكنية ٢١٦
٤١٧	فت الورى فعلام ذا الإجهاد	وببعض سعيك تحرز الآماد مكنية ٢١٧
٤١٨	وراد أحواض المنون إذا طغت	والدّهم من علق النجيع وراداً مكنية ٢١٨
٤١٩	لجيشه من رأيه ومضائه	وابائنه يوم الوغى أمداداً مكنية ٢١٨

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٤٢٠	مذ جاش بحرك واعتلى آذيه	نضبت بحار الإفك فهي تماد مكنية ٢١٩
٤٢١	لولاك ما انقمع النفاق ولا ورت	للدين من بعد الكبو زناد مكنية ٢١٩
٤٢٣	بك عاد سيف الشرك مفلول الشبا	وغدت قوى الإسلام وهي شداد مكنية ٢١٩
٤٢٤	ذلقاً إذا نحت العدو فإنما	بين الحتوف وبينها ميعادا مكنية ٢١٩
٤٢٥	وأقم فقد قامت لبأسك هيبة	لم يخل منها في الأنام فؤاد مكنية ٢٢٠
٤٢٦	ركبوا سبيل الغى حين بدت لهم	ولقد رأوا سبل الرشاد فحادوا مكنية ٢٢٠
٤٢٧	وهدتهم النكبات من بعد العمى	يا طالما جر الصلاح فساد تمثيلية ٢٢٠
٤٢٨	قطعوا الفقار ونور وجهك في الدجى	هاد لهم ورجاء قريبك زاد مكنية ٢٢١
٤٢٩	قابل برأفتك اعتذار مساور	إن المعاذر للذنوب حصاد تمثيلية ٢٢١
٤٣٠	وأسعد به عام سحائب يمنه	هطل وكوكب سعه وقاد مكنية ٢٢٢
٤٣١	فإن شئت وصفاً بالغاً ما بلغته	فقف حيث فت الوصل نجعل له حدا مكنية ٢٢٣
٤٣٢	وناقضك الأملاك فيها فكلما	علا بك فعل هضبة هبطوا وهذا مكنية ٢٢٣
٤٣٣	فما كانت الأقمار من قبل خلقكم	تخاف ولا زهر الكواكب تستجدا مكنية ٢٢٤
٤٣٤	وقبلكم ما أبصر الدهر مثلكم	فباد فلا يبصر لأيامكم بعدا مكنية ٢٢٤
٤٣٥	ولم تقتدوا في المآثرات بغيركم	ومن علم السبق المطهمة الجردا مكنية ٢٢٤
٤٣٦	علا بك بيت أنت أعلى عماده	وكم ود نجم أن يكون له ودا مكنية ٢٢٤
٤٣٧	وللدولة المستنصرية ناصر	به اشتد زناداً عزها وورت زندا مكنية ٢٢٤
٤٣٨	تقر لك الأعداء بالفضل عنوة	وما الفضل إلا ما أقرت به الأعداء تمثيلية ٢٢٦
٤٣٩	وكانت دمشق تنبت الذم برهة	وأنت الذي صيرتها تنبت الحمدا مكنية ٢٢٦
٤٤٠	قطعت الأذى عنها وفضت مواهباً	وما عرفت ذا الجزر قدماً ولا المدا مكنية ٢٢٦
٤٤١	وهنيت أعياد الزمان ولا انطوى	زمان جنينا العيش في ظله رغدا مكنية ٢٢٦
٤٤٢	لئن حاز أقطار الشجاعة أمردا	فمن معشر يُردون أسد الوغى مردا مكنية ٢٢٦
٤٤٣	وأعطى قليلاً ثم أكدى زماننا	فيمنت من أعطى كثيراً وما أكدا مكنية ٢٢٧
٤٤٤	عقلتهم بالجميل فأنعقلوا	رب عناة أصفادها الصفد مكنية ٢٢٨

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٤٤٥	وأين منك الورى وما ولدت	لك الليالي مثلاً ولا تلد	مكنية ٢٢٨
٤٤٦	فأفعل بيض السيوف صاعد	ة إنك منها وتفخر العدد	مكنية ٢٢٨
٤٤٧	نهضت يا عدة الخلائق بالإعياء	إذ خان غيرك الجأء	مكنية ٢٢٨
٤٤٨	أضحت مطايا المنى بأجمعها	إليك من كل وجهة تخذ	مكنية ٢٢٩
٤٤٩	يربى على الغيث حين يقتصد	ويسبق الريح وهو متئد	مكنية ٢٣٠
٤٥٠	حشو جيوش إذا انتحت بلدًا	فقأداها النجاح والرشد	مكنية ٢٣١
٤٥١	بحرى من الشعر زاخر وبه	جواهر بالعقول تنتقد	مكنية ٢٣٣
٤٥٢	فاسمع لغر من المحامد لا	يفوتها في مسيرها بلد	مكنية ٢٣٣
٤٥٣	مقيمة في البلاد طاعنة	معقولة وهي في الدنا شرد	مكنية ٢٣٣
٤٥٤	فدتك ملوك علت بالجدود	وأعلاك مجدك لما ظهر	مكنية ٢٣٤
٤٥٥	أنتعد عن مرتقاة النجوم	عجزاً ويطمع فيه البشر	مكنية ٢٣٥
٤٥٦	ووصف أحلك فوق السماء	فمخاطب وكاتب من المستقر	مكنية ٢٣٥
٤٥٧	فما أمهل السم إلا ودب	ولا أهمل الكلب إلا عقر	تمثيلية ٢٣٦
٤٥٨	وعائبهم بصليل التني	تفرق بين الطلى والقصر	مكنية ٢٣٦
٤٥٩	كنوز المعالي لديه تزار	وثوب الثناء عليه يزر	مكنية ٢٣٧
٤٦٠	وإنك من معشر جاوزت	مدى الحسن أفعالهم والصور	مكنية ٢٣٨
٤٦١	وجوه تلوح فتخفى البذور	وأيد تسح فتتري البدى	مكنية ٢٣٨
٤٦٢	أصولكم شامخات الفروع	وأيامكم شادخات الفرر	مكنية ٢٣٨
٤٦٣	وإنك إذا جئت من بعدهم	سنا الشمس غطى ضياء القمر	تمثيلية ٢٣٩
٤٦٤	يفيض بوجهك ماء الحياء	إن شئت نفعاً وإن شئت ضر	مكنية ٢٣٩
٤٦٥	فهل من مجيد يدانيها	إذا المجد عن ساعديه حسر	مكنية ٢٣٩
٤٦٦	فلازلت تخلفه ما استقل	فغاب وتذهله ما حضر	مكنية ٢٣٩
٤٦٧	لقد ضل فكري وضاق القريض	بوصف ندى فاض حتى غمر	مكنية ٢٣٩
٤٦٨	فجود أنال جميع المنى	وجود ببال المنى ما خطر	مكنية ٢٤٠

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٤٦٩	وإن أقعدتني عنك الخطوب	فعندي ثناءً يديم السفر	مكنية ٢٤١
٤٧٠	لقد أظهر الغدر إذ غبت عنك	زمانني ولو لم أغب ما غدر	مكنية ٢٤١
٤٧١	وإن أمهلتني حتى أراك	حوادثه فعليه المكر	مكنية ٢٤١
٤٧٢	كفى الدين عزاً ما قضاه لك الدهر	فمن كان ذا نذرٍ فقد وجب النذر	تمثيلية ٢٤٢
٤٧٣	وكننا نظن الأرض تظلم بعده	فقتت مقام الشمس إذ غيب البدر	مكنية ٢٤٣
٤٧٤	وأنت الذي يروي بسح بنانه	فكيف إذا فاضت أنامله العشر	مكنية ٢٤٥
٤٧٥	عرفت بإقدام به يحسم الأذى	وفائض إنعام به يطرد الفقر	مكنية ٢٤٧
٤٧٦	فإن فاخرت يوماً فأنت جلالها	وصمصامها في كل نائبة تعرج	مكنية ٢٤٧
٤٧٧	وألوت بمحمود بن نصر ملة	عوائدها الإقدام والقسر والقهر	مكنية ٢٤٧
٤٧٨	أحاديث مجد يعجز الدهر طيها	وأخلدها ما كان يحفظه الشعر	مكنية ٢٤٨
٤٧٩	وأنتم بحار الجود والحجى	إذا غاض بحراً فاض يخلفه بحرا	تمثيلية ٢٤٨
٤٨٠	فكم من بلاد أنكحتكم رماحكم	وليس سوى طعن النحور لها مهر	مكنية ٢٤٨
٤٨١	تباعدت عنكم حرفة لازهادة	وسرت إليكم حين مسني الضر	مكنية ٢٤٨
٤٨٢	فلاقيت باب الأمن ما عنه حاجز	يصد وباب العرف ما دونه ستر	مكنية ٢٤٨
٤٨٣	وطال مقامي في إيسار جميلكم	فدامت معاليكم ودام ليّ الأسر	مكنية ٢٤٨
٤٨٤	إنني بآمالي لديك مخيم	وكم من الورى ثاو وآماله سفر	مكنية ٢٤٩
٤٨٥	إذا ظفرت بأن يرتاح جودك لي	فما لنائية ناب ولا ظفر	مكنية ٢٤٩
٤٨٦	نامت عيون الورى عن كل مكرمة	ترنو إليها بعين دأبها السهر	مكنية ٢٤٩
٤٨٧	إن العواصم مذ جادت يداك بها	في كل يومٍ إليها للمنى سفر	مكنية ٢٥٠
٤٨٨	وفاح عرفك فيها فاكتست أرحا	نسيمها أبداً من نشره عطرا	مكنية ٢٥٩
٤٨٩	وفي زمانك خلى الدهر عادته	وعاد من فعله المذموم يعتذر	مكنية ٢٥١
٤٩٠	قوم رقوا هضبات البغى من حسد	ومصعد البغى لو يدرون منحدر	مكنية ٢٥١
٤٩١	وقارعت عن ثغور المسلمين قنا	سمر مواردها اللبات والشعر	مكنية ٢٥٢
٤٩٢	أطعت شارع دين أنت ناصره	فصار يجري بما أحببته الدهر	مكنية ٢٥٢

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٤٩٣	وهل يحيدون عن شيء أمرت به	وبعض أنصارك التأييد والظفر	مكنية ٢٥٢
٤٩٤	فليلزموا القمر الوضاح إن طلبوا	أمنأ فحزمك لا يمشي له الخمر	مكنية ٢٥٢
٤٩٥	تنأى المخاوف عن أكناف مملكة	بناصر الدين تستعدي وتنتصر	مكنية ٢٥٢
٤٩٦	إن هم بالحرب صدته عزائمه	عما دعاه إليه الظلم والأشر	مكنية ٢٥٣
٤٩٧	وإن دعاه الندى لبث مواهبه	ولم يحل دونها مطل ولا عذر	مكنية ٢٥٣
٤٩٨	قد شاع ذكرك في الدنيا برغم عدى	يطوونه ما استطاعا وهو ينتشر	مكنية ٢٥٣
٤٩٩	أيامك الغر زادت بهجة فبها	هذا الزمان على الأزمان يفتخر	مكنية ٢٥٤
٥٠٠	ترجى سحائب جود جودها منن	تسقى رياض ثناء تربها الفكر	مكنية ٢٥٤
٥٠١	محوت ذكر الكرام الأولين بها	والسيل ما غرقت في فيضه الغدر	تمثيلية ٢٥٤
٥٠٢	ذلت لي الخطب حتى صرت أذعره	وحدي إذا عجزت عن حربه الأسر	مكنية ٢٥٥
٥٠٣	وأثمرت فيك آمالي ولو قصدت	سواك كانت غصوناً ما لها ثمر	مكنية ٢٥٥
٥٠٤	سل عن فضائلك الزمان لتخبرا	فنظير مجدك ما رآه ولا يرا	مكنية ٢٥٦
٥٠٥	قد فاق جدك جد عمك وهو من	ذلت لسطوة عزه أسد الشرى	مكنية ٢٥٧
٥٠٦	جردت رأيك والسيوف مقرة	بغمودها فكفيتها أن تشهرا	مكنية ٢٥٨
٥٠٧	يا بن اللآلي قالت لهم أفعالهم	لا يستحق سواكم أن يفخرا	مكنية ٢٥٩
٥٠٨	وردوا بهن من الدروع غدائراً	يأبى تحطمها بها أن تصدرا	مكنية ٢٥٩
٥٠٩	لما أقام لديك حلّ موقراً	وقد استقل بشكر صنعك موقرا	مكنية ٢٦٠
٥١٠	قدمت بمقدمة سعادات المنى	وبه تسالمت النواظر والكرى	مكنية ٢٦٠
٥١١	إن الوزارة مذ تحلت باسمه	عزت ذرى في ظله وعلت ذرى	مكنية ٢٦١
٥١٢	لكن أنلت ودوح حالي مزهر	فسقيته بنذاك حتى أثمر	مكنية ٢٦٢
٥١٣	فلأنظمن لذا العلاء قلائداً	متضمنات ذا الكلام الأسيرا	مكنية ٢٦٢
٥١٤	شرفت لديك مطالبى ومكاسبى	فعدوت من وفر وفخر مكثرا	مكنية ٢٦٢
٥١٥	وهجرت أملاك الزمان مواصلاً	هذا الجنب وحق لي أن أهجرا	مكنية ٢٦٢
٥١٦	وأبجح بأنك ذو الأحاديث التي	ظل الزمان ينشرها متعطرا	مكنية ٢٦٣

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٥١٧	ذللتهم فلذاك أرخى ذيله	من كان قدماً للحروب مشمرا مكنية ٢٦٤
٥١٨	حتى إذا ما أقلعت ظلم الوغى	عنهم وأبصر رشده من أبصرا مكنية ٢٦٥
٥١٩	ومتى جنوا ثمرات وعدك واعتدوا	ألفوا وعيدك مثل وعدك مثمرا مكنية ٢٦٥
٥٢٠	وأمنن عليه محققاً آماله	كرماً فكل الصيد في جوف الفرا تمثيلية ٢٦٦
٥٢١	فبكى وأضحكه الرجاء فما رأت	عين سواه ضاحكاً مستعبرا مكنية ٢٦٦
٥٢٢	من بعض ما سليت قناك من العدى	ما هذه مما يباع ويشتري مكنية ٢٦٧
٥٢٣	فورى بحكمك زند عدلٍ قد كبا	وكبا لخوفك زند جورٍ قد ورى مكنية ٢٦٧
٥٢٤	ونداك ورى روض شعري بأرضاً	حتى لصار كما تراه منورا مكنية ٢٦٨
٥٢٥	إنني وجدتك تاج كل مملكٍ	فكسوت هذا التاج هذا الجوهر مكنية ٢٦٩
٥٢٦	ورأي كفي كيد الخطوب وقبله	عدت غير الأيام إذ لا مغير مكنية ٢٦٩
٥٢٧	وأنى يجاريك العلاء معظم	يعظم من شأن العلى ما تصغر مكنية ٢٦٩
٥٢٨	وُجُودك والدنيا إليك فقيرة	وجودك والمعروف في الخلق منكر مكنية ٢٧٠
٥٢٩	بعزك سرح المؤمنين ممنع	وكان بأطراف الأسنة يذعر مكنية ٢٧٢
٥٣٠	فولت بأمر الله لا عن مخافة	وقد يحضر الروح الذليل فينصر مكنية ٢٧٢
٥٣١	ولو لم يجره الليل خامس خمسة	لما عاد من تلك الجموع مخبر مكنية ٢٧٢
٥٣٢	وأخرت الطلاب عنه عصائب	تحكم فيها المرهفات وتأسر مكنية ٢٧٢
٥٣٣	وليس تَرُدُّ ما أمرت خطوبه	ولا تردُّ الأملاك من حيث تصدر مكنية ٢٧٣
٥٣٤	هديت إلى طرق المعالي وما اهتموا	وأنجدت في كسب الثناء وغوروا مكنية ٢٧٣
٥٣٥	لقد ماتت الآمال في كل موطن	ولولا نداك الغمر لم تك تنتشر مكنية ٢٧٤
٥٣٦	مناظر راقى لم تعنها مخابر	وما كل دوح راق رائيه مثمر تمثيلية ٢٧٤
٥٣٧	تحوز الغنى جدواه أول وهلة	وتحسبها لم تغن فهو يكرر مكنية ٢٧٥
٥٣٨	بقيت بقاء الفرقدين ملازماً	جوارهما ما جاور العين محجر مكنية ٢٧٥
٥٣٩	تمني العلا سهل ومنهجها وعر	وشيمتها إلا إذا سمتها الغدر مكنية ٢٧٥
٥٤٠	وأغليت بالأقدام والجود مهرها	فأحجمت الخطاب لما غلا المهر مكنية ٢٧٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٥٤١	فمذ سدت لم تطمح بذى همة منى	ومذ جدت لم يسبح لذي منة ذكر	مكنية ٢٧٥
٥٤٢	فضحت الألى حنت إليها قلوبهم	فما لهم فيها قلوب ولا بكر	تمثيلية ٢٧٥
٥٤٣	وطبقت الآفاق أخبرك التي	إذا نشرت في بلدة كسد العطر	مكنية ٢٧٦
٥٤٤	ومنذ أخفت الدهر لم يعد حادث	ولم يدم للأيام ناب ولا ظفر	مكنية ٢٧٦
٥٤٥	ومنك استفادت كل أمر يزينها	فلا عجب أن طاوعتك ولا نكر	مكنية ٢٧٦
٥٤٦	تباعد عن إنعامك المن والأذى	ولم تنفصل عنه الطلاقة ولا البشر	مكنية ٢٧٦
٥٤٧	همام يغص الحاسدية ببابه	بما لم يغص يوماً على مثله الفكر	مكنية ٢٧٨
٥٤٨	ويحكم في أهل النفاق وعيده	بأضعاف ما يقضي به السكر المجر	مكنية ٢٧٩
٥٤٩	ونشوان من خمر المكارم لم يفق	فواقاً ولولاهن لم يدر ما السكر	مكنية ٢٧٩
٥٥٠	ويطفو على ماء الجمال بوجهه	حياء تظني جاهل أنه كبر	مكنية ٢٨٠
٥٥١	وأمنتنا كيد الخطوب التي عرت	فهانت علينا كل حادثة تعرو	مكنية ٢٨٠
٥٥٢	كفاك الردى من أنت ناصر دينه	لم يفتخر إلا بأفعالك الدهر	مكنية ٢٨٠
٥٥٣	فقد حاز هذا العصر منك ومنها	فضائل لم يظفر بأيسرها عصر	مكنية ٢٨١
٥٥٤	وإن طالما أرسلت غير مدافع	عقود ثناء دُرّها الكلم الحر	مكنية ٢٨١
٥٥٥	ويعرب عنه حين ينشد نشره	وما طيب مسك لا يضوع له نشر	تمثيلية ٢٨١
٥٥٦	تتاءت على الوصاف أوصافك التي	يقصر عن إدراكها النظم والنثر	مكنية ٢٨٢
٥٥٧	ولكن شعري لارتياحك عاشق	وما بعدت يوماً على عاشق مصر	تمثيلية ٢٨٢
٥٥٨	لو أن شامخ قدر دافع قدرا	لم يحترم من لا عزاز الهدى ظهرا	مكنية ٢٨٣
٥٥٩	حوادث لم تميز في تصرفها	من ضيع الحزم ممن أكثر الخدرا	مكنية ٢٨٤
٥٦٠	ولو مشت غير الدهر البراح له	لحاولت من رداه مطلباً عسرا	مكنية ٢٨٤
٥٦١	لو لم تكن لدموع العين عاقلة	لأطلق الحزن دمعاً طالما أسرا	مكنية ٢٨٤
٥٦٢	وصارم حمت الدنيا مضاربه	ما قيل أغمد حتى قيل قد شهر	مكنية ٢٨٤
٥٦٣	إن الزمان جنى لما جنى ندماً	فقام من فعله في الحال معتذرا	مكنية ٢٨٤
٥٦٤	أمت خلافته ربح الندى يسراً	وظل نشر الدنا من نشرها عطرا	مكنية ٢٨٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٥٦٥	مازال بالجد ينفي كل نائبة	حتى استقام به الجد الذي عثرا	٢٨٦ مكنية
٥٦٦	ظباك لا شك من آرائه طبعت	فما أراقت دماً إلا مضى هدرا	٢٨٦ مكنية
٥٦٧	لو لم تمد لك الأيدي مددت قنا	عودتها ترد اللبات والثغرا	٢٨٧ مكنية
٥٦٨	مظفراً لم يزل في منع حوزته	يستخدم العز والتأييد والظفرا	٢٨٨ مكنية
٥٦٩	فعادوا الخوف أمنا والمباح حمى	لبأسه ووفى الدهر الذي غدرا	٢٨٨ مكنية
٥٧٠	نثني بالاء من ولاك نصرتنا	فشاد إقدامك العز الذي دثرا	٢٨٨ مكنية
٥٧١	وإن آلاءه مالا يحيط بها	وصف على أنها تستنطق الحجر	٢٨٨ مكنية
٥٧٢	لا تسألن القوافي عن فضائلهم	إن شئت تعرفها فاسأل بها السورا	٢٨٩ مكنية
٥٧٣	سما بك دهرك فليفتخر	على كل دهر مضى أو غير	٢٨٩ مكنية
٥٧٤	وطاوعك الدهر فيمن تريد	فمن شئت ساء ومن شئت سر	٢٩٠ مكنية
٥٧٥	فأضحت عرى الحق في ظله	برغم العدى محكمات المرر	٢٩١ مكنية
٥٧٦	مآثر تخبر عن أصله	وما نسب السيف مثل الأثر	٢٩١ مكنية
٥٧٧	مباني بالسيف أعليتها	ولولاك ما قام منها حجر	٢٩٢ مكنية
٥٧٨	وقد واردوك بحار الردى	وكم وارد منهم ما صدر	٢٩٣ مكنية
٥٧٩	فأذهلتهم عن طلاب الترات	فكم من دم مر منهم هدر	٢٩٣ مكنية
٥٨٠	وعز على الروم ما كلفوا	حمى تُعَرِّ الدين طعن الثُّغر	٢٩٣ مكنية
٥٨١	وقد يمموا الشام في قوة	يخر لها الجبل المشمخر	٢٩٣ مكنية
٥٨٢	وولوا هزيماً حذار الردى	وهل حذر عاصم من قدر تمثيلية	٢٩٤ مكنية
٥٨٣	وفي أي يوم شهدت الوغى	وما عدت تسحب ذيل الظفر	٢٩٤ مكنية
٥٨٤	يقر ببأسك أسد الشرى	إذا الموت عن ناجزيه فغر	٢٩٥ مكنية
٥٨٥	وقائع جلى دياجيرها	إياؤك ثم الحسام الذكر	٢٩٥ مكنية
٥٨٦	بها بان فضلك للعالمين	وبالليل يعرف فضل القمر تمثيلية	٢٩٥ مكنية
٥٨٧	ضفت في جنابك أيا منا	فحاشى لها أبداً من كدر	٢٩٥ مكنية
٥٨٨	فلسنا نفكر بالحادثات	طوى جورها عدلك المنتشر	٢٩٥ مكنية

م	البیت الذی به الاستعارة	نوعها ص
٥٨٩	وما یرکب الخطر المستهال	من القوم إلا العظیم الخطر مکنیة ٢٩٦
٥٩٠	بها أقلع الدهر عن جرمه	ولو لم أصر فی حماها أصر مکنیة ٢٩٧
٥٩١	من جاور الأسد لم یأمن بوائقها	ولیس للأسد إبقاء علی الجار تصریحیة ٢٩٧
٥٩٢	من یدفع الشرف الذی أوتیته	من بعد أن أعیاء الوری إنکاره مکنیة ٢٩٨
٥٩٣	فلطالما أضرمت فی إحرازها	لهبا رؤوس الدارعین شراره مکنیة ٢٩٩
٥٩٤	ما فاز عندک من وترت ببغیة	بل ضاع فی تیار عزک ثاره مکنیة ٢٩٩
٥٩٥	یا بن الالی لا یعظمون عظیمهم	حتى یجار من النوائب جاره مکنیة ٣٠٠
٥٩٦	وأعدتم عود المکارم أخضرا	لله عود أنتم أثماره مکنیة ٣٠٠
٥٩٧	شیدت حین نصرت دولته	له عزاً بنته لجده أنصاره مکنیة ٣٠٠
٥٩٨	نوبّ تطیش سهامها ومنیّ یعیش	یقینها وندیّ تجیش بحاره مکنیة ٣٠١
٥٩٩	بیت یحن إلی الفضائل طفله	الحابی فتحسب أنها أظاره مکنیة ٣٠٢
٦٠٠	أعطي فبخل کل جود أثجمت	أنواءه وتتابعت أمطاره مکنیة ٣٠٢
٦٠١	علم یدل علیه ساطع نوره	من قبل أن تلی الهدایة ناره مکنیة ٣٠٢
٦٠٢	متألق البشر المبشر بالغنى	والدوح قبل ثماره نواره تمثیلیة ٣٠٣
٦٠٣	فرأیت أخوته بمرآه الذی	أقذت عیون عدوكم أنواره مکنیة ٣٠٣
٦٠٤	أفق المعالی مشرق بهم فلا	أقلت أهلتة ولا أقماره مکنیة ٣٠٣
٦٠٥	وأسیر أنعمک الثناء فلا قضی	رب الخلائق أن یفک أساره مکنیة ٣٠٣
٦٠٦	وأسیر أنعمک الثناء فلا قضی	رب الخلائق أن یفک أساره مکنیة ٣٠٣
٦٠٧	ما ضر طیفک والکرى لوزارا	فعسى اللیالی أن یعدن قصار مکنیة ٣٠٤
٦٠٨	لم أدر حین رنا إلیّ بطرفه	أأدار لحظاً أم أدار عقارا مکنیة ٣٠٥
٦٠٩	أسدى وما أکدى أیادی لم یزل	معروفها یستعبد الأحرار مکنیة ٣٠٦
٦١٠	وصنائعاً غراً أفدن منائحاً	عوناً ولدن مدائحاً أبکارا مکنیة ٣٠٦
٦١١	وأغر فی إجماله وجماله	ما یملاً الأسماع والأبصارا مکنیة ٣٠٦
٦١٢	حلی الزمان وکان قدماً عاطلاً	وأعاد لیل الآملین نهارا مکنیة ٣٠٦

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٦١٣	زانت فضائله بدائع نظمها	كم معصم يزين سوارا	مكنية ٣٠٧
٦١٤	ولقد جزيت الحادثات بما جنت	فسلبتها الأنبياء والأطفارا	مكنية ٣٠٧
٦١٥	ومظفر الأقاليم كم أردى بها	ملكاً وروع جحفاً جرارا	مكنية ٣٠٧
٦١٦	عجباً لها تجري بأسود فاحم	يكسو الطروس ظلامه أنوارا	مكنية ٣٠٧
٦١٧	تمضي بحيث ترى السيوف كليله	وتطول حيث ترى الرماح قصارا	مكنية ٣٠٧
٦١٨	خط رماح الخط من خدامه	إن رام ذمراً أو أعز ذمارا	مكنية ٣٠٨
٦١٩	وبلاغة تضحى بأدنى فقرة	تغني فقيراً أو تقدر فقارا	مكنية ٣٠٨
٦٢٠	بشر يبشر بالجميل وعادة	الأزهار أن تتقدم الأثمارا	تمثيلية ٣٠٨
٦٢١	ويرد غرب الحادثات مفلاً	بسعادةٍ تستخدم الأقدارا	مكنية ٣٠٨
٦٢٢	وله وجرّد الخيل تعثر بالقفا	والهام رأى لا يخاف عثارا	مكنية ٣٠٨
٦٢٣	يا من عرفت بجوده وجه الغنى	حقاً وكنيت جهاته إنكاراً	مكنية ٣٠٩
	إما وقد وسعت لي طرق المني	وجعلت للآمال أن تختاراً	
٦٢٤	وغمرتني بمواهب موصولة	لم تبق لي عند الحوادث ثارا	مكنية ٣٠٩
٦٢٥	فصرفتني قسراً بهمتك التي	لم ترض ما دون المجرة دارا	مكنية ٣٠٩
٦٢٦	يا راكب الأخطار عن علم بها	أدركت أعلى رتبة أخطارا	مكنية ٣١٠
٦٢٧	لا تطلبن من العزائم جهدها	قد سرت حتى ما وجدت مارا	مكنية ٣١٠
٦٢٨	واستسق للدمن الخوالي بالحمى	غرّ السحائب واعتذر عن أدمي	مكنية ٣١٢
٦٢٩	ردى لنا زمن الكتيب فإنه	زمن متى يرجع وفاؤك يرجع	مكنية ٣١٢
٦٣٠	ولقد بغيت العز من أوطانه	وتركت أهل الشام ترك مودع	مكنية ٣١٣
٦٣١	فالمن غير مكدر والشرب غير	مصرّد والسرب غير مروع	مكنية ٣١٤
٦٣٢	علت الدسوت به وقدما شرفت	منه المنابر بالخطيب المصقع	مكنية ٣١٤
٦٣٣	والهمة البكر التي لم تفتزع	خصتك بالشرف الذي لم يفرع	مكنية ٣١٥
٦٣٤	بوغى إذ ضاقت مسالككم بها	قلتم لأطراف الأسنة وسعى	مكنية ٣١٥
٦٣٥	إني دعوت ندى الكرام فلم تجب	فلأشكرن ندى أجاب وما دعى	مكنية ٣١٥
٦٣٦	فحويت ما لم يجرف خلد المني	من سيبه وحصدت ما لم أزرع	مكنية ٣١٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٦٣٧	مع أن جودك لا يراقب مقدمي	إن سرت عنه بل يسير متبعي	مكنية ٣١٥
٦٣٨	ومن العجائب والعجائب حجة	شكر بطيء عن ندى متسرع	مكنية ٣١٦
٦٣٩	ركبوا بنيات الطريق فضل سالكها	ومنهجك الطريق المهيـع	مكنية ٣١٧
٦٤٠	فرعوا هضاب العز وهي منيعة	فرعوا رياض الفخر وهو ممنع	مكنية ٣١٨
٦٤١	قوم إذا راموا ممالك غيرهم	حصدوا بببيض الهند ما لم يزرعوا	مكنية ٣١٨
٦٤٢	طاع الزمان لصالح فابتزها	بيد الخطوب وإنها لك أطوع	مكنية ٣٢١
٦٤٣	مازال مبصرها يعود بخاطر	يشكو الكلال وناظر لا يشبع	مكنية ٣٢٢
٦٤٤	وبدت بأعلاها رياض حاكها	حسن اقتراحك لا الغيـوث الهمع	مكنية ٣٢٤
٦٤٥	روض على الأفواه يعسر رعيه	لكن للأبصار فيه مرتع	مكنية ٣٢٤
٦٤٦	يا معجز الأملاك فيا يبتني	ومعجب الأفلاك مما يصنع	مكنية ٣٢٤
٦٤٧	نظر الخليفة للملوك كساهم	تاجاً به تسمو وطوراً تخضع	مكنية ٣٢٥
٦٤٨	لا زلت تكسو كل عيد قادم	حسناً وملـكك بالبقاء ممتع	مكنية ٣٢٥
٦٤٩	أمنتني الحدثان حتى أنني	لا واقع أخشى ولا متوقع	مكنية ٣٢٥
٦٥٠	وأفدت ما لم يجر في خلد المنى	يوماً ولم يطمح إليه مطمع	مكنية ٣٢٥
٦٥١	فبدلت من شرخ الشباب وعشرة الأحبة	تسأل الديار البلاقع	مكنية ٣٢٧
٦٥٢	عرتني صروف النائبات فقصرت	ذراعي وردت خائبـات ذرائعي	مكنية ٣٢٧
٦٥٣	وما خلت أن الدهر يلجئني إلى	زمان يبيت العجز فيه مضاجعي	مكنية ٣٢٧
٦٥٤	إلى أن أبت لي عزمة أعصرية	صرعت بها الخطب الذي كان صارعي	مكنية ٣٢٨
٦٥٥	فناـب ضياء الفجر عن ظلمة الدجى	وأنس الفرات ناضبات الوقائع	مكنية ٣٢٨
٦٥٦	ودرت له في كل أفق غمامة	تدل على بخل الغيـوث الهوامع	مكنية ٣٢٩
٦٥٧	من القوم لا يستتصرون سوى الظبي	إذا المانعون استتصروا بالمقانع	مكنية ٣٣٠
٦٥٨	وتلقاهم في نائلٍ وحميةٍ	غيوث العطايا أو ليوث الوقائع	مكنية ٣٣٠
٦٥٩	عتادهم خطية قد تكافت	برزق نسورٍ حومٍ وخوامع	مكنية ٣٣٠
٦٦٠	وراءك أهل السبق في حلبة الندى	إذا ما سعت من حسير وظالع	مكنية ٣٣١

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٦٦١	لقد حزت أقصاه بغير مرافق	وذدت الورى عنه بغير منازع	٣٣٢ مكنية
٦٦٢	يومان إن يتفرقا فلقد غدا	سهم السعادة فيهما مستجمعا	٣٣٣ مكنية
٦٦٣	قد أدرك الإسلام فيك مراده	فليهنك الفرع الذي لن يفرعا	٣٣٣ مكنية
٦٦٤	سبقتة عين الشمس علماً إنه	يزري ببهجتها إذا طلعا معا	٣٣٣ مكنية
٦٦٥	ولئن سقين الغيث من بركاته	فلقد سقى الأعداء سماً منقعاً	٣٣٤ مكنية
٦٦٦	خضعت لعزتك القبائل رهبة	ومن الصواب لمرهب إن يخضعا تمثيلية	٣٣٥ مكنية
٦٦٧	وكسوتهم في السلم غير مدافع	أضعاف ما سلبت سيوفك في الوعا	٣٣٥ مكنية
٦٦٨	وجعلت شقوتهم بعفوك نعمةً	وأحلت مشتاهاً بفضلك مربعاً	٣٣٥ مكنية
٦٦٩	ترقى إليه كل يوم فرسخا	وسواك يرقى كل يوم إصبعاً	٣٣٦ مكنية
٦٧٠	يا عدة الخلفاء كم لك من يدٍ	قام الزمان بها خطيباً مصقعاً	٣٣٦ مكنية
٦٧١	خولته النعم الجسام فجاهل	من ظنه يثني عليك تطوعاً	٣٣٦ مكنية
٦٧٢	لأبيت أن تجتاب ثوب مناقب	حتى تراه بالثناء مرصعاً	٣٣٦ مكنية
٦٨٣	والحمد عنك مقصر مع أنني	لم أبق في قوس المحامد منزعاً	٣٣٧ مكنية
٦٧٤	مازال يرفع للخلافة سيفها منـ	ذ انتضته رايةً لا توضع	٣٣٧ مكنية
٦٧٥	بالجد تنثي الحادثات فتنتهي	والجد يقتاد الحرون فيتبع	٣٣٧ مكنية
٦٧٦	وأرى ابن صالح استغر بجهلة	إن الجهالة في المكاره توقع تمثيلية	٣٣٨ مكنية
٦٧٧	ما إن تخاذلت الجماجم والطلـى	حتى تناصرت الظبى والأدرع	٣٣٩ مكنية
٦٧٨	قد أسمعت هذي الظبى من لا	يرى آثارها وأرين من لا يسمع	٣٣٩ مكنية
٦٧٩	لولا تقادهمها لقاننا إنها	لا شك من عزم المظفر تطبع	٣٣٩ مكنية
٦٨٠	من كل مسلوب البصيرة خانه	حسن العزاء ولم تخنه الأدمع	٣٣٩ مكنية
٦٨١	نعم تقسمها الفيافي والردى	نفياً وعقراً والعوالي شرع	٣٣٩ مكنية
٦٨٢	فلمن مضى زجر بالأسنة القنا	منهم وللثاوي مناخ جعجع	٣٣٩ مكنية
٦٨٣	سلبوا بهيات الجهالة ملكهم	إن الهيات بكفرها تسترجع	٣٤٠ مكنية
٦٨٤	أبني كلاب إن عزكم وهى	فخذوا بأحكام المذلة أو دعوا	٣٤٠ مكنية

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٦٨٥	ضاقت مسالكها فأشرعت القنا	إن الوشيح لمشريع موسع تمثيلية ٣٤١
٦٨٦	فإذا رميت به عدى في مأزق	فبغير رأس عظيمهم لا يرجع مكنية ٣٤١
٦٨٩	لا تشتكي حذباً وروضك ممرع	كلا ولا ظمأً وحوضك مترع مكنية ٣٤٢
٦٩٠	ما ضرهم لقيا القنا بجلودهم	وعليهم من حسن رأيك أدرع مكنية ٣٤٢
٦٩١	هذا هو الشرف الذي لا يرتقي	أبدأً وذا المجد الذي لا يفرع مكنية ٣٤٢
٦٩٢	ظل بسحبك طيءاً لتجودها	من جود كفك ديمة لا تقلع مكنية ٣٤٢
٦٩٣	لا تتخذ رسلاً سوى بيض الطبي	فشغارها أبدأً بأمرك تصدع مكنية ٣٤٣
٦٩٤	تزداد مجداً كلما قال الورى	لم يبق في قوس السيادة منزع مكنية ٣٤٤
٦٩٥	وعلى الخلافة من مآثر سيفها	تاج بدر المكرمات مرصع مكنية ٣٤٤
٦٩٦	من ذا يُطمع نفسه بفضيلة	وإليك تنتسب الفضائل أجمع مكنية ٣٤٤
٦٩٧	والهمة البكر التي لم تفرع	خصتك بالشرف الذي لا يفرع مكنية ٣٤٤
٦٩٨	كذا في طلاب المجد فليسع من سعى	بلغت المدى فليعط فخرك ما ادعى مكنية ٣٤٥
٦٩٩	مدى لو تجاريك الرياح تؤمه	لخفها التقصير حسرى وظلعا مكنية ٣٤٥
٧٠٠	وامنعهم حزياً إذا استبحر القنا	وأنداهم تريباً إذا الغيث أقلعا مكنية ٣٤٥
٧٠١	وحاشاك إن يغشاك عجزاً أباتهم	مدى الليل عن ساري همومك هجعا مكنية ٣٤٥
٧٠٢	ولما تعدى الدهر بالأمس طوره	فأحدث خطباً ما أجل وأفطعا مكنية ٣٤٦
٧٠٣	إذا خدعت آراء قوم أبى له	مهذب به أن يستنزل فيخدعا مكنية ٣٤٦
٧٠٤	جمعت بها الأهواء لما تفرقت	وفرقت شمل الغي لما تجمععا مكنية ٣٤٦
٧٠٥	فللت ظبى الأيام لما جعلتها	على الهام والأجسام بيضاً وأدرعا مكنية ٣٤٦
٧٠٦	فلم تأل أن أوقعت بالإفك كل ما	يخاف وأمنت الهدى ما توقعا مكنية ٣٤٧
٧٠٧	فمدت لك الأيدي ولو أنها أبت	لمدت رقاب للصوارم خضعا مكنية ٣٤٧
٧٠٨	مساعٍ حلبت الدهر فيها شطوره	ولم تبق في قوس السيادة منزع مكنية ٣٤٧
٧٠٩	ومذ ذدت عن إرث الإمامة من طغى	بسيفك أضحى روضة ليس ترتعا مكنية ٣٤٧
٧١٠	وكم مارق رد الندى لك وجهه	وقد طالما ولاك للخوف أخدعا مكنية ٣٤٨

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها	ص
٧١١	ومازلت دون الدين قدماً مقارعاً	نوائب لو قارعن رضوى تصدعا	مكنية ٣٤٨
٧١٢	ولو لم تذذ عنه الخطوب بقوة	لما أمنت تلك القوى أن تقطعا	مكنية ٣٤٨
٧١٣	سلبتهم فخراً تليداً ونخوة	حصاناً من العدوى وعزاً ممتعاً	مكنية ٣٤٩
٧١٤	إذا العزم كف الدهر من غلوائه فلم	يدن من أقصى ولا راع من رعا	مكنية ٣٤٩
٧١٥	أيادٍ تباري الغيث إبان هطلة	وتخلفه فينا إذا هو أقلعا	مكنية ٣٥٠
٧١٦	سقى روضها غيث المعالي وضمنت	حديثاً إذا ما سار في الأرض أسرها	مكنية ٣٥٠
٧١٧	وصيرها تبر الكلام ودره	على هامة العلياء تاجاً مرصعاً	مكنية ٣٥٠
٧١٨	لقد اكتست أيامنا بك رونقاً	حسنت به مرأى وطابت مسمعاً	مكنية ٣٥١
٧١٩	مجد تضوعت البلاد بنشره	طيباً فأغنى سائفاً أن يسمعا	مكنية ٣٥١
٧٢٠	ما إن أتى فهم القريب عبارة	حتى أتى أنف البعيد تضوعاً تمثيلية	مكنية ٣٥١
٧٢١	لله تاج الأصفياء فإنه	أضحى بدر المآثرات مرصعا	مكنية ٣٥١
٧٢٢	ملك رياض ثرائه مرعية	كرماً وروض علائه لا يرتعا	مكنية ٣٥٢
٧٢٣	أدنى الرجاء إليك من لم يدينه	وطن لقد نادى نداك فأسمعا	مكنية ٣٥٢
٧٢٤	دارٌ بك استعلت وطال بناؤها	شرفاً فلا زالت لوجهك مطلعاً	مكنية ٣٥٢
٧٢٥	أما الزمان فقد غدا بك مصلحا	ما كان أفسد حافظاً ما ضيعاً	مكنية ٣٥٢
٧٢٦	قلدته المنن الجسام فجاهل	من ظنه يثني عليك تطوعاً	مكنية ٣٥٣
٧٢٧	بل كان جودك من سحب هائل	أندى ومن أياماض برق أسرها	مكنية ٣٥٣
٧٢٨	لا نالت الآمال أيسر سؤلها	إن نكبت ما عشت هذا المشرعا	مكنية ٣٥٣
٧٢٩	فلقد كفاني غيث كفك أن أرى	طول الحياة لديمة متوقعا	مكنية ٣٥٣
٧٣٠	إن ضرهم بعدي بظاهر أمره	فلربما ضر الزمان لينفعا	مكنية ٣٥٣
٧٣١	أمطيتني ظهر السماك برتبة	سقيت عداي بها سمماً منقعا	مكنية ٣٥٤
٧٣٢	أم الرجاء ذراك غير مفرع	فسقيته ماء الندى فتفرعا	مكنية ٣٥٤
٧٣٣	فقدتك من صرف النوائب أمة	لولاك كانت للنوائب مرتعا	مكنية ٣٥٤
٧٣٤	بهر الورى بالحكم فيهم حاكماً	عدلاً وراعهم خطيباً مصقعا	مكنية ٣٥٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٧٣٥	فكلاهما خطب التثاء بمهده	وسعى لحوز الحمد أول ما سعى مكنية ٣٥٥
٧٣٦	استودع المجد المؤثل 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 دهرأ غاله كان أضيغاً مكنية ٣٥٧
٧٣٩	ولاقي الألف 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	ومازال 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	أيجد 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 عزمأ مضأوه	شفى الحق من أدوائه بعد أن أشفا مكنية ٣٧٤
٧٥٨	ولا برحت نيرانه كلما طغت	سيول الردى تطفو عليها ولا تطغا تصريحية ٣٧٤

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٧٥٩	لشكواك أخفى الجو عنا غمامه	زماناً فمذ عوفيت أظهر ما أخفا تصريحية ٣٧٤
٧٦٠	لقد ملأت أخباره وهباته	أنوف الورى عرفاً وأيديهم عرفا مكنية ٣٧٥
٧٦١	فيا من سقتنا الأمن والعدل والغنى	على ظمأ أيام دولته صرفا مكنية ٣٧٥
٧٦٢	لقد عجزت أربابها أن تعزها	متى شئتها والضيم بالعجز لا ينفا تمثيلية ٣٧٥
٧٦٣	تمهلت علماً أنها لك دونهم	ولتمس الممنوع يأخذه خطفا تمثيلية ٣٧٦
٧٦٤	أبحتني الإيسار علماً بأنني	سبقى على الأيام ما أودع الصحفا تمثيلية ٣٧٦
٧٦٥	وثنائى وإن علا لا يوفى	حق جدوى في كل يوم توافي مكنية ٣٨٠
٧٦٦	باق على الأيام يخلف ما ثوى	فيه إذا وعد الأمانى أخلفا مكنية ٣٨٤
٧٦٧	فأعيزت من كل مين ظنوني	منذ عازت بأشرف الأشرفا مكنية ٣٨٧
٧٦٨	يا قليل الآلاف في رتب المجـ	جد انفراداً وواهب الآلاف مكنية ٣٨٧
٧٦٩	كنت أرجو من قبل من ليس يرجى	وكذا الدهر يبتلى ويعافي تمثيلية ٣٨٩
٧٧٠	ظفرت بالمراد عندك أما	لي وأعيا على الزمان خلافي مكنية ٣٩٠
٧٧١	وتلطف في اقتناء ثنائى	بهبات كثيرة الألفا مكنية ٣٩٠
٧٧٢	ولم ترعيني منظرأ مثل خدها	وقد كتبت فيه يد الدمع أحرفا مكنية ٣٩١
٧٧٣	صحبت ليالي الدهر حتى مللني	وثقلت حتى أن لي أن أخففا مكنية ٣٩٢
٧٧٤	وجدنا الغنى والأمن مما أفاده	وخوف الردى والفقر من بعض ما نفا مكنية ٣٩٣
٧٧٥	أخاف الزمان المستبد برأيه	فصار على أحكامه متصرفا مكنية ٣٩٣
٧٧٦	بظلك يا عز الملوك ابن تاجها	وفي لي زمان قبل قريك ما وفا مكنية ٣٩٤
٧٧٧	تصرم أخبار الكرام فتتطوي	وذكرك مايفك يروي ويقففا مكنية ٣٩٤
٧٧٨	بغر قواف لا أخاف عثارها	تجشمن حزناً أو تيممن صفصفا مكنية ٣٩٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٧٧٩	فبيضت لي وجه الرجاء وطالما	بدا لي ولم أعرفك أريد أكلفا مكنية ٣٩٥
٧٨٠	ومحمية أبت إلا انتقاماً	وقهراً إذا أبوا إلا فسوقا مكنية ٤٠٠
٧٨١	وإن لزموا المروق وذا محال	فقد عرفت دماؤهم المريقا مكنية ٤٠٠
٧٨٢	وإنك لو منعت الدهر شيئاً	لأضحى عن تناوله معوقا مكنية ٤٠١
٧٨٣	أدام الله أياماً جنيناً	بضام ظلها العيش الأنيقا مكنية ٤٠١
٧٨٤	بإحرازك الفضل الذي بهر الخلقا	فرعت ذري المجد التي لم تكن ترقا مكنية ٤٠٣
٧٨٥	وقد تلد المعروف أيدٍ كثيرةٍ	ولكنها من قبله تكثر الطلقا تمثيلية ٤٠٤
٧٨٦	سريع إلى أكرومةٍ وحميةٍ	فلو رافقته الريح قالت له رفقا مكنية ٤٠٤
٧٨٧	ولكن أراك الحزم أن ورودها	دم المارق الغاوي لهيبتها أبقا مكنية ٤٠٦
٧٨٨	خليل أمير المؤمنين بك اعتلى	مقالي وقدماً كان كالعرض الملقا مكنية ٤٠٨
٧٨٩	ولازلت ماكر الجديدان ساحباً	ملابس من فخر لغيرك ما حقا مكنية ٤٠٩
٧٩٠	حاز السعادة من يقسم عيشه	قسمين بين صبوحة وغبوقه مكنية ٤١٠
٧٩١	فليسأل المال الذي لج الورى	في جمعه ولجبت في تفريقه مكنية ٤١٠
٧٩٢	ولتسأل الخيل التي زيدت ضحى	بالطعن عن سعة المكر وضيقه مكنية ٤١٠
٧٩٣	وكذاك يفعل فيك فاعزم عزمة	تجلو ظلام الإفك بعد غسوقه مكنية ٤١٢
٧٩٤	فليطلبوا للضيم جنباً ليناً	حاشاك مما أملوا حاشاكا مكنية ٤١٦
٧٩٥	وليأسوا النصر العزيز فإنه	لك دونهم مذ سار تحت لواكا مكنية ٤١٦
٧٩٦	فلأجل ذا مدوا إليك رقابهم	يرجون أن ترضى وما أولاك مكنية ٤١٧
٧٩٧	عز له غنت الحوادث عنوة	وسعادة تستخدم الأفلاك مكنية ٤١٨

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٧٩٨	عدد كسا الجيش المؤيد بعضها	عزاً وكرم بعضها مكنية ٤١٨
٧٩٩	يعدو الزمان ولا يصيبك ريبه	فيرد طرفاً عن ذراك كليلا مكنية ٤٢٠
٨٠٠	يثني عيون الحاسدين كليله	ويرى حزون المكرمات سهولا مكنية ٤٢١
٨٠١	فسفيتهم وهم جبال بعزمه	صدقت كما سفت الرياح نسيلا مكنية ٤٢٤
٨٠٢	فلتحذر الهمم المذالة في الثرى	همماً تجر على السماء ذيولا مكنية ٤٢٤
٨٠٣	وملابس لبست بك الفخر الذي	لا تستطيع له العدى تبديلا مكنية ٤٢٥
٨٠٤	إمطاكه الموفى على آبائه	ورعا وكم علت الفروع أصولا تمثيلية ٤٢٥
٨٠٥	ومضيئة كست الندى بضوئها	والحاضرين به حريقاً مشعلا مكنية ٤٢٨
٨٠٦	أو أجلسوك على مراتبهم فمن	أعلته همته إلى شرفٍ علا تمثيلية ٤٣١
٨٠٧	بشر تكفل بالغنى إيماضه	ما كل برق الذهب كفيل تمثيلية ٤٣٦
٨٠٨	أتخونكم عند اللقاء صوارم	وتخونكم بعد الفرار عقول مكنية ٤٣٩
٨٠٩	لما اشتكت خيل الوغى من بعدها	إدمان ركضك والكلام سهيل مكنية ٤٤٠
٨١٠	شقر لو أن الليل ألبس قمصها	أو خالطته لعاد وهو أصيل مكنية ٤٤٠
٨١١	إننا نصول على الخطوب بأنعم	منها بأيدينا قنئ ونصول مكنية ٤٤٢
٨١٢	تضحى سيوفك للبلاد مفاتحاً	فإذا فتحت جعلتها أقفالاً مكنية ٤٤٢
٨١٣	ذلت لهيبك الملوك ولم تزل	كل الوحوش تخوف الرئبالا تمثيلية ٤٤٧
٨١٤	ولذاك أشرف في النفوس ولم يزل	رمضان يفضل دائماً شوالا تمثيلية ٤٤٩
٨١٥	فذاك شهاب مصطفى الملك زنده	وبالغصن قدماً يعرف الرائد الحملا تمثيلية ٤٥١
٨١٦	فإن أتى حسن من فعل بعضهم	فقد يصح وقوع السعد عن زحل تمثيلية ٤٥٢

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٨١٧	ألقى الوزارة لم تسند إلى وزير	يوماً ولم يخل طرف العين من خلل تمثيلية ٤٥٣
٨١٨	فلا تلمه إذا لم يشك عاتيه	فالميت لا يتشكى حادث العلل تمثيلية ٤٥٤
٨١٩	فأنعم بتخفيف ما أسديت من نعم	بكثرة النور يعشى ناظر المقل تمثيلية ٤٥٥
٨٢٠	واستبق مهجة عبد رحمت مالكة	فرب حتف جناه كثرة الجذل تمثيلية ٤٥٥
٨٢١	وإذا حاربوا رأيت قلوب الأ	سدقد أودعت صور الرجال مكنية ٤٦٠
٨٢٢	وقديماً عرفتكم مذ ملكتم	أن يفوق المتلو فضل التالي تمثيلية ٤٦١
٨٢٣	وهربت من شظف المعاء	ش إلى التنعيم والربيلة مكنية ٤٧٠
٨٢٤	أظلمته نوائب لم تتبهم	فقارعها برأي غير فائل مكنية ٤٧٥
٨٢٥	همام خووف الأيام حتى	سعت أيامها فيما يحاول مكنية ٤٧٦
٨٢٦	أبى الدهر إلا أن تقول وتفعل	لتصفح عن جرم الزمان الذي خلا مكنية ٤٧٩
٨٢٧	تكدر ماء العيش لحظة ناظر	فلما حويت الملك عاود سلسلا تصريحية ٤٧٩
٨٢٨	بدولتك ازداد الزمان نضارة	فلا برحت سترأ على الدهر مسبلا مكنية ٤٨٤
٨٢٩	بد كلما فتكت بالنضار	ر قال الرجاء لها لا شلل مكنية ٤٨٧
٨٣٠	منيع الجنب إذ الدهر صال	سريع الجواب إذا السيف صل مكنية ٤٨٧
٨٣١	عرفت به وكذاك الأسو	د بالحوّل تفعل لا بالحيل تمثيلية ٤٨٩
٨٣٢	ولو أقلع الخوف عنه اهتدى	ولكنه زاد رعباً فضّل مكنية ٤٩٠
٨٣٣	وغمرت المسيئ جوداً ففاننا	مستقيلاً أتاه أو مستتيلاً مكنية ٤٩٥
٨٣٤	وعلو بأن جعلوا السؤال وسيلة	ونداك منهمر بغير سؤال مكنية ٥٠١
٨٣٥	إلا اهتدوا بك في المكارم مثلما	هدي الوري بأبيك بعد ضلال مكنية ٥٠٥

م	البيت الذي به الاستعارة	نوعها ص
٨٣٦	لقد أحلك إذ آخاك منزلة	لا المشتري طامع فيها ولا زحل مكنية ٥١٠
٨٣٧	أعيز مجدك من عين الكمال فكم	أصابت العين أملاكاً وما كملوا مكنية ٥١٥
٨٣٨	إذا نزل الرجاء بهم أزالوا	عسى من قولهم ونفوا لعلا مكنية ٥٢٥
٨٣٩	وعزم أبي في الخطب إلا توقداً	وسعي أبي في الفخر إلا توغلا مكنية ٥٣٥
٨٤٠	ومناقب أعياء الأعادي كتمها	والشمس أظهر أن تسير وتكتما تمثيلية ٥٤٠
٨٤١	أبشر بسبقك من تقوم موقنا	إن الفضائل لا العصور تقدم تمثيلية ٥٥٠
٨٤٢	وقد صار طير الأمن فيها مغرداً	وكانت لطير الذل والخوف مجثما مكنية ٥٦٠
٨٤٣	جليت ظلم النائبات كما جلا	ضوء الغزالة جناح ليل مظلم مكنية ٥٧٠
٨٤٤	لا راعت الأيام من بفنائمه	كثر الفقير وعصمة المستعصم مكنية ٥٧٥
٨٤٥	رأي وعزم مضى حاداهما فنبأ	حد الخطوب التي قارعتها بهما مكنية ٥٨٠
٨٤٦	خصتك بالخطر العظيم مناقب	تستغرق الإجلال والإعظاما مكنية ٥٩٠
٨٤٧	سهرت لكي تتيمهم وقدماً	تولى الأمر من سهروا وناما تمثيلية ٥٩٥
٨٤٨	قلوب فاض سيل اليأس فيها	وتأبى نارهة إلا اضطراما مكنية ٥٩٨
٨٤٩	ولما رأيت الخير عز مرامه	رفضت التآني وأطرح التلوما مكنية ٦٠٠

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 يذكروه 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 الأدباء 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 الدَّهْـ	رَ اغْتَبَاقاً وَاَصْطَبَاحاً
يَحْمِلُونَ الرِّاحَ بِالرَّاحِ	حَ غُدُوّاً وَرَوَاحاً
وَإِذَا مَا سُئِلُوا الْجُـ	دَ غَدَا الْمَالَ مُبَاحاً
وَإِذَا قِيلَ ارْكَبُوا قَدْ	غَلَبَ الْجِدُّ الْمَزَاحاً
جَعَلُوا الْكَاسَاتِ بَيْضاً	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 الكناية أسلوب من التعبير مبنى 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 صوره 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 الثانى 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 بِغِيلِهِ 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) بكري 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 غيلها، 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 تطلب 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:

قَلَّيْتُمُ عَدَدَ الْعَدَى بِقَوَاضِبِ	كَثَّرْنَ أَزْوَادَ النُّسُورِ الْحَوِّمِ
مِنْ مَرْهَفَاتٍ لَمْ تَزَلْ أَيْمَانُكُمْ	أَنْصَارَهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ أَيْوَمِ
مَا عَايْنَتَهَا التَّرْكُ تَحْكُمُ فِي الطُّلَى	حَتَّى تَوَلَّتْ طَائِشَاتُ الْأَسْهَمِ ^(٥)

فشجاعة الجيش تتجلى وقت احتدام القتال، وقد أعمل المسلمون في أعدائهم القتل قتلًا 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 كثيرًا، ولعلنا لا ننسى أن هذه الصورة مأخوذة من قول النابغة الذبياني المشهور في مدح الغساسنة، والذي كان فيه ابن عذرتة، لا أبا بجذته:

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 مقصرٌ 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 وبصحبتها 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 تتبى عن صفة، وإنما عن صاحب الصفة لأن الشاعر يصرح
بالصفة في التركيب الكنائي، ولكنه يقصر الموصوف، يقول ابن حيوس:

إِذَا خَصَّه خَيْرُ الْأَنَامِ بِنِعْمَةٍ لَمْ يَحِبُّهَا كَهَلًا وَلَا مَوْلُودًا^(٤)

فعندما يمدح الشاعر أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري 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 الظَّلَامِ غُلَّالَةً أَبَدًا وَمَا يَجْلُوهُ كَابِنِ ذُكَاءٍ^(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 ذكاء) 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"^(٨)
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"^(٩)

(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 ومنعُ الليثِ لا يُخطي العرينا
ليالينا بِظِلِّ غُلاكِ بِيضُ وكانت قبلك الأيامُ جُونا^(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، ويكونون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه، ويلتبس به"^(٤)
ويقول الشاعر:

أدنى الرجاء إليك مَنْ لَمْ يَدْنِهِ وطنٌ لقد نادى نَدَاكَ فأسمعا
وأرى ارتياحَكَ ضامناً إيمانَ مَنْ دَهَتْ الخُطوبُ فأَمَّ دارَكَ مُهْطعا^(٥)

وههنا لم يقل الشاعر إن الراغبين في عطائه وكرمه قصدوه مباشرة، بل قال (فأَمَّ دارَكَ)، 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 ضُربت 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 ضُربت 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 يعلن تبرؤه 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، فلهذا 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 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 وطرط 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 الأرض ظلماً ظلمةً
لها لدغاتٌ لا تُداوى ولا تُرقى
فكن فلأجل دجويِّه فلأجل (٢)

فابن حيوس تستيقظ - أخيراً - عصبية 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 رايةً لك فهَمَّتْ
قللتُم عدد العدى بقواضبٍ
من مرهفاتٍ لم تزل أيمانكم
ما عاينتها التركُ تحكم في الطلى
من نابذٍ لسلحه فات الردى
فخصصت بالإذلال كلَّ مقلنسٍ
وغداً ستُخلى الشام منهم مثلما
من قادة الأتراك من لم يفهم
كثُرْنَ أزوادَ النُصورِ الحُومِ
أنصارها في كل يومٍ أومِ
حتى تولت طائشاتِ الأسهمِ
سبِقاً ومن مستلئمٍ مستسلمِ
وعملت بالإعزاز كلَّ مُعَمِّمِ
أخلت خُزاعةً مكةً من جُرحهم (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 ذاك 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 غبر
أتقعد عن مرتقاه النجو م عجزاً ويطمع فيه البشر
ويبغي تناوله الحاسدون على ما بأبواعهم^(*) من قصر

(٢) بتصرف، محمد ز غول سلام، ص ٢٥٢.

(٣) الديوان ص ٢٣٤.

(*) البوع: نهاية الأصبع، ويعرف به طول الإصبع.

فتلاحظ 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 حظر 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
ورقأك في قوله والفعال	ذرى شرف لم ينلها بشر
رأى الله متخذاً في الورى	خليلاً فكنت الخليل 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: "ورقأك 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" فقله 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 يكلف أنفسهم عناء استخدام عقولهم حتى، أسوة بحيلة الهرمزان التي استخدمها للنجاة من الموت أثناء أسره من قبل عمر بن الخطاب ؓ فقله: "يدب الضراء ويمشي الخمر" كناية عن التخلي، 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 شايع المرجفيـ	ن أعمى البصيرة أعمى النظر
حمى الحق منك منيع الجوار	عزيز النفير كريم النفر
شجاع إذا ما قضى أو سطا	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	أرانا دم المحل يمضي هدر
كنوز المعالي لديه تزار	وثوب الثناء عليه يزر
وللمجد راحتته واللغوب	وللحمد روحاته والبكر
مضاء لكل عنيـد 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

فـ "كل بها مستهام الفؤاد.." كناية عن منصب الوزارة الذي ناله هذا الوزير، ويكني 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 يكني 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 كُنّي 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:

وإن أقعدتني عنك الخطب	فعندي ثناء يديم السفر
وحض السقام على ذا المقام	مشير لعمرك لم يستثر
رأى هجرتي في الزمان البهيم	وواصلني في الزمان الأغر
ولو أنني أستطيع النهوض	حفظت ألوفاً وأضعت الخدر
لقد أظهر الغدر إذ غبت عنك	زمانى ولو لم أغب ما غدر
وإن أمهلتني حتى أراك	حوادثه فعليها المكر

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 وجهه شديد، حتى أن الشاعر في ذلك الزمن وصفه وكُنّي عنه "بالزمان البهيم" لكثرة تعبهِ وسواد أيامه ولياليه، فالبهيم شدة السواد، وكُنّي عن هذا الزمن "بالزمن الأغر" وهو زمن ممدوحه هذا، وهي كناية عن صفة، وهي صفة رغد العيش وسعاده 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 صوره 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 صوره الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صوره، 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 صوره 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	موصوف ٤
٢	سل منه سيفاً على غير الأ	يام واجتاب نثرة حصاء	صفة ٥
٣	وبعفو أنيل فاستملك الأحرار	عفواً واستنقذ الأسراء	نسبة ٥
٤	فأقم وادعاً فما نلت بالآ	راء تقني العدى وتبقي العداء	صفة ٥
٥	وعظتهم آياتك اللائي حطت	عن رجال الخلافة الأعباء	نسبة ٥
٦	في كماء تمشي البراح إلى الموت	إذا دبّت الكماء الضراء	صفة ٦
٧	حين رأوا السيوف لم تغن شيئاً	أغمدوها وجردوا الآراء	موصوف ٦
٨	منّة علمت ذوي البخل الجو	د وسنت للعادمين الوفاء	صفة ٧
٩	لو تيممت أرض خفان يوماً	لأحلت الزئير فيها عواء	صفة 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

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
١٠	خاب راجي العلو يا عضد الدولة	موصوف	٨
١١	يا أمير الجيوش لا عدمت مـ	موصوف	٨
١٢	توقد النار في الظلام ولكن	موصوف	٨
١٣	كل يوم تسدي إليهم يداً بيد	صفة	١٠
١٤	فتجاوز ركوب جرد المذاكي	موصوف	١١
١٥	قد ملأت الأرض العريضة عدلاً	صفة	١٢
١٦	تلقى الفوارس منك في رهج الوغى	موصوف	١٤
١٧	ذي همّة عدوية ما روعت	موصوف	١٤
١٨	تذكى مصابيح الظلام علالة	موصوف	١٥
١٩	يا محرز المجد موروثاً ومبتدعاً	موصوف	٢٣
٢٠	يا بن الذين إذا شبت وغى ملؤا	صفة	٢٤
٢١	وأتبعته كوم القلاصي جميعها	موصوف	٢٧
٢٢	قدير عن الإيجاز وهو مخاطر	موصوف	٢٧
٢٣	وأنى وقد سطرت في كل مأزق	صفة	٢٩
٢٤	إذا قدحت في الليل لم يدج غاسق	صفة	٣٠
٢٥	وهندية إن جردت لكريهة	موصوف	٣٠
٢٦	مواضٍ إذا صلت وصلت لها العدى	صفة	٣٠
٢٧	أرى إبلي ألفت مناخاً فأصبحت	صفة	٣٢
٢٨	إذا ركبوا ألّوا بعز عدوهم وإن	صفة	٣٥
٢٩	سواك بغاها والشباب رداؤه	صفة	٣٨
٣٠	وليس الفتى من لم تسم جلده الظبا	صفة	٤٠
	وكم زرت أحياء فلم يغن عنهم	طعان ولا نجاهم منك مهرب	
٣١	فهل لك في من لا يشينك قربه	ويعرب إن أنثى عليك ويغرب	صفة
٣٢	لما تضايق بالجيش الفضاء ضحى	بنثت في الجو جيشاً ما له لجب	صفة

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
	وما رأينا سماءً قبل يومك ذا غاب تلوح بأعلاه ضراغمةً	في أفقها الطير والآساد تصطحب فواغراً أبداً لم تدر ما السغب	
٣٣	بيت له العز أرض والإباء سماً	والباترات عماد والندى طنّب	٤٧ صفة
٣٤	وكم نطقت بفصل القول مرتجلاً	البيض في قمم الأبطال تصطحب	٤٧ صفة
٣٥	أنى وأوبته للصوم موجبة	ووجهه كهلال الفطر مرتقب	٤٩ صفة
٣٦	إني إذا شئت أن يرتاح ذو كرمٍ	أدرت راحاً أبوها الفكر لا العنب	٥٠ موصوف
٣٧	غداة ولّوا على جردٍ تشد بهم	وهو يظنون خوفاً شدها خبياً	٥٣ صفة
٣٨	سال عن البيض الحسان فما له	إلا هوى البيض القواضب داب	٦٠ موصوف
٣٩	كانوا حديداً في الوغى لكنهم	لما اصطلو نار المظفر ذابو	٦١ موصوف
٤٠	لذكرنا يوم زموا الجمال	وأبدى لنا البين سر الحجب	٦٥ صفة
٤١	ونسأل عمن طواه الرسم	رسوم الديار وإن لم تجب	٦٦ موصوف
٤٢	أيا أخت ما بال ذا الأعصري	سلا حين بلغته ما طلب	٦٦ موصوف
٤٣	وقد بيض النقع حمر الجياد و	قد حمّر الطعن بيض العذب	٦٩ صفة
٤٤	واطلب بهذي الظبي ما عزّ مطلبه	فما على الأرض من يثيك عن طلب	٧٢ موصوف
٤٥	لا يذهل الناس ما خولت من شرف	فمن سعى سعيك استولى على القصب	٧٢ موصوف
٤٦	وليّتهم ما تولته الملوك لقد	أبى اعتزامك ما نالت من الرتب	٧٦ صفة
٤٧	كن بعيداً إن شئت أو كن قريباً	فأياديك عندنا لن تغيباً	٧٩ صفة
٤٨	يا بالغ الغرض البعيد ودونه	جيش يضيق به الفضاء السبب	٨٣ موصوف
٤٩	قوم إذ طلع العجاج عليهم	قتلوا العدى فأنجاب عن أنجاب	٩٨ صفة
٥٠	وأمامها ظفر يذلّ له العدى	وفيلّ ظفر النائبات ونابها	١٠٣ موصوف
٥١	أتى ملككم من مطلع الشمس مشبهاً	سناها فلما طبق الأرض غرباً	١٠٧ موصوف
٥٢	بلى أسكن البيض الجفون مجرداً	صوارم عزم لا يفلّ لها شبا	١٠٨ موصوف
٥٣	وأرجعت شيب الهندواني حلّة	وأبهجه ما سمته وهو شائب	١١١ موصوف
٥٤	عقلتني في ظله فعلات	تمنع الانتجاع والاضطراباً	١١٧ صفة

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
	بين جود يسيره يطرد الفق	ر وقربي تعلم الأدابا	
	وعطايا لما تعالمها العا	لم لم ينكروا لبحر عابا	
٥٥	من الألي غير ضمر الخيل ما	قادوا وغير الكماة ما ضربوا	١٢٥
٥٦	أثبتهم وطأة إذا زلت الأقد	دام خوفاً واصططكت الركب	١٢٧
٥٧	واردد إليه تراث والده	تثن إليه الأعنة العرب	١٢٧
٥٨	بمقربات كساها نفع أرجلها أض	عاف ما بزها التقريب والخبب	١٢٩
٥٩	فلذاك لاقى يومه مستبشراً	حتى ظننا الموت بعض عفاته	١٣٣
٦٠	فتية قد قطعوا الدهـ	ر اغتباقاً واصططباحا	١٣٦
	يحملون الرّاح بالرا	ح غـدواً ورواحا	
٦١	سدّ أقطاره على الناس من سا	د ولم تكس عارضاه سوادا	١٣٩
٦٢	وأبت ما أبيت بيض حداد	أيداً تلبس النساء حدادا	١٤٠
٦٣	وعتاق مقورة تسبق الأو..	هام إذ غيرها يباري الجيادا	١٤٠
٦٤	صننتي عن إراقتي ماء وجهي	وأفدت العزّ الذي لن يفادا	١٤٤
٦٥	فنار قرى دلت عليه وطالما	هدت عائلاً قد ضلّ واستوفدت وفدا	١٤٨
٦٦	ونار وغى يصلّى بها كل خائن	إذا ما بغى إطفاءها زادها وقدا	١٤٨
٦٧	مذكراً بأبيك المستبيحهم بالسيف	إذ كُـلُّ ألفٍ فلّه جدّاً	١٥٠
٦٨	ولا زال منعوتاً بنعت سميّه	وأخبارهم تروي وراحته تتدا	١٥٠
٦٩	ومالي لا أهدي إليك غرائباً	بك اعتصمت عن أن تباع وأن تهدا	١٥٠
٧٠	فا أما الحسان فما لهن عهد	ولهن عنك وما ظلمن محيد	١٥٨
	فاربع فما للبيض فيك لبانة	لسواك خوط البانة الأملود	
٧١	ولطالما صبحتهم في غارة	ألفوا بها أم اللّهم ولودا	١٦٨
٧٢	إذ خصّه خير الأنام بنعمة	لم يحبّها كهلاً ولا مولودا	١٧٠
٧٣	أخفوا ضباباً كذاها في صدورهم	وهم ضبابٌ لها فرط الخضوع كذا	٢٠٠
٧٤	الباعث الخيل لا تثنى أعنتها	إذا النجيع عليها خالط النجدا	٢٠٢

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
٧٥	حقدوا فمذ أسكنت بين ضلوعهم	خوف انتقامك ماتت الأحقاد	٢٢٠
٧٦	واسمع لمُحكمة النظام حليها	درر الثنا وجلالوها الإنشاد	٢٢٢
٧٧	لقد قصر المثني وطالب ذا المدى	وما منهم إلا من استفرغ الجهدا	٢٢٣
٧٨	والأ فلا لوم على كل قائل	نحاه فأخفى جهده فوق ما أبدا	٢٢٣
٧٩	وإن كنت أسلاهم عن البيض كالدمى	فإنك بالتقوى أشدهم وجدا	٢٢٣
٨٠	ولو فُرِّقَتْ هذي العزائم في الورى	إذا عطلوا ما يطبع الهند والهندا	٢٢٥
٨١	وأعطى قليلاً ثم أكدى زماننا	فيمت من أعطى كثيراً ما أكدا	٢٢٧
٨٢	وكم فيك لي عقد يحوز جواهرأ	تزين منها كل جوهرة عقدا	٢٢٧
٨٣	بعدي دنو بما أحبره	فيك وغيري دنوه بعد	٢٣٢
٨٤	فاسمع لعز من المحامد لا	يفوتها في مسيرها بلد	٢٣٣
٨٥	صبرنا على حكم الزمان الذي سطا	على أنه لولاك لم يمكن الصبر	٢٤٣
٨٦	وقبلك ما راء الأنام ولن يروا	مدى الدهر شمساً حولها أنجم زهر	٢٤٦
٨٧	لو أنصفوا تبعوا غيثاً بصيبه غنوا	ولم يخذلوا ملكاً به نصروا	٢٥١
٨٨	وإنك أوفاهها بعهدٍ وذمةٍ	وأثبتها والخييل بالهام تعثر	٢٧١
٨٩	بعثت إليه المقربات حواملاً	أسود وغى عن ناجذ النصر تغفر	٢٧٢
٩٠	غرائب إن لاحت فدر وجوهر	ثمين وإن فاحت فمسك وعنبر	٢٧٤
٩١	فأضحت عرى الحق في ظله	برغم العدى محكمات المرر	٢٩١
٩٢	تحت بدائع حر الكلام	كما يتحلى القضيبي الزهر	٢٩٦
	وجاءتك تنثي بما قد أنلت	وللغارسين اجتتاء الثمر	
٩٣	ما كانت الغبراء تحمل باخلاً	لو فض في سكانها معشارها	٣٠١
٩٤	لولاك كان الشعر شيئاً ذاهباً	أو مذهباً متجنباً إظهاره	٣٠٤
	أكرمت مثواه عليمأ أنه	ضيف يشق على اللئام مزاره	
٩٥	لو يخبر الركباني عني حدثوا	عن مقلة عبرى وقلب موجع	٣١٢
٩٦	بالمقربات مقربات ما نأى	لم يعيها بلد يعيد المنزع	٣١٣

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
٩٧	وسوابق يأبى لها طلب العدى	موصوف	٣١٥
٩٨	وسوائم وليت ظباكم نحرها	صفة	٣١٥
٩٩	ذر الخلق لا تتبعهم متفرداً	موصوف	٣٢٧
١٠٠	والحمد عنك مقصر مع أننى	صفة	٣٣٧
١٠١	تبیت العتاق القب تحت سروجها	صفة	٣٤٥
١٠٢	فدانت لك الدنيا وأعطاك أهلها	موصوف	٣٤٨
١٠٣	قد كنت مغلول اليدين عن الغنى	صفة	٣٥٤
١٠٤	أبحتني الإيسار علماً بأننى	صفة	٣٧٦
١٠٥	فخرها وابن فخرها معدن السؤ	موصوف	٣٨٦
١٠٦	فأعيزت من كل مين ظنوني	موصوف	٣٨٧
١٠٧	تخيرها من لجة الفكر غائص	موصوف	٣٩٥
١٠٨	شننت عليهم شعواء أبقت	صفة	٤٠١
١٠٩	يا مصطفى الملك الأغر وعدة الـ	موصوف	٤١٥
١١٠	أين الألى قصرُوا خطى في طرقها	موصوف	٤٤٢
	يا مانع الملك العقيم وحاسم الـ		
١١١	أوسعت قُوال القريض فضائلاً	موصوف	٤٤٩
١١٢	عزها وابن تاجها منشَر الآما	موصوف	٤٥٧
١١٣	مضى الكرماء وصانوا ما وجهي	صفة	٤٦٨
١١٤	يزول الفطر والأضحى جميعاً	صفة	٤٧٨
١١٥	لك العزم لا ينبو إذا كلَّت الطبي	موصوف	٤٨٤
	ثُرُوع في أغمادها قبل سلها		
١١٦	فقال أناس شاعر العصر نال من	موصوف	٤٨٦
	وما قدت إلا شرداً عز مرُها		
	سأثني بما أولاه أبناء صالح		
	أشق الملوك فوق ما كان أملا		
	على بلدٍ لم تتخذ فيه منزلا		
	بجهدى فأما أن أكافيهم فلا		

م	البيت	نوع الكناية، كناية عن:	ص
١١٧	من كل ثاويةٍ لديك مقيمةٍ وكثيرة الأمثال إلا أنها	جواله في الأرض كل مجال في ذا الزمان قليلة الأمثال	صفة ٥٠٧
١١٨	ظهرت فينا فأقررت العيون وما	يعدو بقاءك من يدعو ويبتهل	صفة ٥١٣
١١٩	سريعة السير إلا أنها أبداً	تقيم في كل أرضٍ وهي ترحل	موصوف ٥١٤
١٢٠	تجاري بفرسان تضاعف أيدها	إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا	صفة ٥٣٤
١٢١	حصنت شاسعها برأي لو حمى	بدر السماء عن النواظر لا حتما	نسبة ٥٤٢
١٢٢	وإذا عزمت على اجتياح قبيلة	كثر اليتيم بحيتها والأيم	صفة ٥٥٠
١٢٣	تريد العدى إطفاء نارك خبيوا	ظنوناً وما تزداد إلا تضرماً	صفة ٥٥٨
١٢٤	ومتى ما دعيت لبّت سراعاً	مقربات عليها الإلجام	موصوف ٥٦٧
١٢٥	قللت عدد العدى بقواضب	كثرن أزواد النصور الحوم	صفة ٥٧٣
١٢٦	ولرب مملكة عصتك رجالها	حيناً فغادرت النساء أياما	صفة ٥٨٦
١٢٧	غياث المسلمين كففت عنهم	عظائم تسلب اللحم العظاما	موصوف ٥٩٥
١٢٨	حميتهم من النكبات طراً يقر بذاك من صلى وضحى	ومثلك عن وفود الله حاما ويشهد كل من شهد المقاما	موصوف ٥٩٦

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 (فعل) بمعنى (مفعول) من قولك: حققت الشيء أحقه إذا أثبتته، أو (فعل) بمعنى (فاعل) من قولك: حق الشيء يحق إذا ثبت، أي: المثبتة، أو الثابتة في موضعها الأصلي"^(١)

ويقول بدوي طبانة: "إذا عُبِرَ عن المعنى باللفظ الذي وُضِعَ 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 كفيْنَاكَ المحققة الرِّقَاقَا (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، وإحياء 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 حاقه، 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:

نَاءِ جَناها وهو آ نِ مونعُ	بالجانب الغربي فيها نخلةٌ
فيها جنى يحميه ظلُّ مُسبِعُ	وتروق عينك دوحةً من غربها
رانٍ إليك بمقلةٍ لا تهجع	وزرافتان أُقيمتا كلتاهما
من كل فُطرٍ وهو لا يتزعزعُ	والفيلُ يقرعُ جلدَه سُواسُةُ
نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقعُ	وظعاننٌ تخشى العيونَ وتتقي
ومن الشِّبَاكِ لها سِمامٌ مُنقعُ	والبحر عائمةً به حيتانُهُ
غرقٌ ومركبُهُ مقيمٌ مقلعُ (٣)	طامٍ وما يُخشى على ركابه

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 تنتظران 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 تأكيد 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):

أَمْطَاكَهُ الْمَوْفِي عَلَى آبَائِهِ	وَرِعَاءَ، وَكَمْ عَلَتْ الْفُرُوعُ أُصُولَا
بَذَلْتَ لَكَ الْأَمْلاكَ فِي أَعْطَافِهَا	وَوَدَّادِهَا مَا لَمْ يَكُنْ مَبْذُولَا
وَأَبَانَ مَنْ مَلَّكَ الْبَسِيطَةَ فَضْلَهُ	لَمَّا اصْطَفَاكَ لَهُ أَخَا وَخَلِيلَا

(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 أمرك حيث يَمَمَ نافذُ أرسلت جيشاً أو بعثت رسولا
هذا هو الشرف الذي لا يرتقي أدناه والعز الذي ما نيل
فلتفتخر كعباً بأنك منهم بل عامرٌ، بل نسلُ إسماعيل
وبمن، تُقاسُ وقد حوت ماثراً تأبى لك التشبيه والتمثيلاً^(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 والتمثيل 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 تنحصر 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 المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ١٣٥

(٤) الخطيب القزويني، 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 أنكره، ومنهم من أثبته، 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 المعتمدة في الاستعارة؛ إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما" (٦) وبيّن أحد النقاد طبيعة المجاز المرسل بقوله: "هنا نعود لنرى فاعلية الصورة المجازية المرسلة 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 فتأثر بها ولا نقفز متجاوزين إياها، وهذا ما أراده البلاغيون القدماء" (١)

ويعين 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 الدزيري يحارب ويسالم، ومن حاربهم أصابتهم الضراء، ومن سالمهم أصابتهم النعماء، وقد قسمت (راحته) وهذه اللفظة تحتل علاقتين للمجاز المرسل: أولاهما: العلاقة (الجزئية)، وهي "تسمية الشيء باسم جزئه"^(١)

و يقول عنها الجارم: "هي ما أطلق فيها الجزء وأريد الكل"^(٢)

فالشاعر هنا أطلق (الراحة)، وقصد اليد كلها، ومن المحتمل أن تكون العلاقة في لفظة (راحته) 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 المَحَلُّ 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 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" (٥)

ومثلها عند الشاعر:

للمشرق الأقصى بيتك مفخرٌ قد ظلّ يحسُدُه عليه المغربُ (٦)

ويقول الشاعر:

دانت لك الدنيا وأذعن أهلها فعنا القريبُ لما أخافَ الأبعدا (١)

فالدنيا خضعت لسلطان الممدوح، ويحكم سيطرته عليها، وقد أُرهب 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)

ويلخص 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
- لمكان 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:

سَلْ عَلَمَكَ الْجَمَّ 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 للفظ (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 عَنْ مُجْرِمٍ (٤)

ويقول الشاعر:

أَصْلَيْتَنِي بِالْهَجْرِ نَارًا مَا خَبْتُ فَعَلِمْتُ أَنَّ هَوَاكَ زَنْدٌ مَآكِبَا (٥)

فعندما يتغزل الشاعر - وما أقلَّ 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 الْمُشْمَخِرُ (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" (٨)

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، والمييز 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 وتذوقها.

(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 واحتفى جاعل الخضوع وقاء

وفيها قوله:

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

والمتمأل 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 محبوباً 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 ضر من يعاديه •

ومنها قوله:

ما بهرت العقول ما معجز الآيا ت إلا لتجمع 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:

هُدْنَةُ بَقَّتِ النُّفُوسَ عَلَى الرُّومِ مَ فَكَانُوا بِشُكْرِهَا أَمْلِيَاءَ

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:

يَا مَبِيدَ الْأَحْقَادِ أَعْظَمَ طَبِّ وَاحِدٍ عَمَّ نَفْعُهُ الْأَعْضَاءَ

فالمجاز ظاهر من خلال قوله: "يا مبيد الأحقاد..." فقد ذكر مواطن الحقد وأراد القلوب فهي علاقة محلية.

ومن الصور المجازية أيضاً قوله:

حَزَّتْ حُكْمَ الْجِيُوشِ فِيهِمْ وَمَا جَهَزَ تَ جِيْشاً وَلَا عَقَدَتْ لُؤَاءَ

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:

كَانَ إِقْدَامُ عَامِرٍ لَكَ إِضْرَا ءَ وَقَدْ أَحْسَنُوا هُنَاكَ الْبَلَاءَ

فقد ذكر الشاعر "عامر..." وهم قبيلة تنسب إلى عامر بن صعصعة من العرب العدنانية وأراد جزءاً من القبيلة، فالعلاقة (كلية)، ومنه - أيضاً - قوله:

وَكَلَابٌ إِذْ صَبَحَتْهُمْ يَوْمِ أَكْثَرَ الْقَتْلِ فِيهِمْ وَالسَّبَاءَ

أما قوله:

فِي كُمَاةٍ تَمْشِي الْبَرَاخَ إِلَى الْمَوِ تَ إِذَا دَبَّتِ الْكُمَاةُ الضَّرَاءَ

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:

خَابَ رَاجِي الْعُلُوبِ بِأَعْضَادِهِ لَمَّا أَحْزَتْ يَدَاكَ الْعِلَاءَ
فالمجاز ظاهر من خلال قوله: "لم أحزت 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 الْأَصْحَابُ خَامَتْ عَنِ الْأَر بَابَ كَانُوا بِسَيْفِهِ عِتْقَاءَ
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 خُضْرَاءِ
جَادَهَا مِنْ جَمِيلِ رَأْيِكَ نَوْءٍ قَدْ كَفَاهَا أَنْ تَرْقُبَ الْأَنْوَاءِ
فَجَنَى أَهْلَهَا مِنَ الْمَاءِ مَالًا إِنْ رَى 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 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.

وسوف يقدم الباحث في الصفحات التالية إحصاء بصور المجاز المرسل الواردة في شعر ابن حيوس.

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
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 مجداً 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 عقوقك 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	حسنت في العيون مرأى مساعيك	وطابت بين الورى 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 مشـكورة 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 الحقائق	كلية ٢٦
٢٦	وأروع للعافين في حجراته	مواهب تتلوها وتترى مواهب	كلية ٢٧
٢٧	أياديك أغنت عن مدائح معشر	مدائحهم للناظميها مثالب	كلية ٣٢
٢٨	نحتك القوافي وهي عون عوانس	وهاهي أكار 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 ذاك 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 السماك 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	قلدتوها على علم 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	قهرراً وإن قال طال الألسن الذربا	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 مقالي 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 تالفهن القلوب	فيتركنها نصب عين النصب	كلية ٦٥
٥١	قتلت حماة الوغى منهم	وعفت سيوفك عمن هرب	كلية ٦٩
٥٢	فكم هامة لم يصنا التريك	وكم جسدٍ ما حماه اليلب	كلية ٦٩
٥٣	لاذت بك العرب العرباء واعتاقت	من جود كفك حبلاً غير منقصب	كلية ٧٣
٥٤	ناقضت حكمهم لما أبحثهم	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	أصليتني بالهجر نارا ما خبت	فَعَلِمْتُ أَنَّ هَوَاكَ زَنْدٌ مَأكَبَا	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 خصيبا	سببية ٨٠

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
٦١	لو كان ذُبُكَ في الزمانِ اللَّذْ مضى	لم تفتخر بحمى كليب تغلبُ	محلية ٨٣
٦٢	أو كان جود يديك عاصر حاتمًا	لرأيتَه من فعله يتعجب	جزئية ٨٣
٦٣	أنى وفي هذي الجفون بوارقُ	ما أومضت إلا تجلى غيب	جزئية ٨٤
٦٤	تسدي الكرام مكارمًا مبتولةً	ولكل نيل من يديك معقب	جزئية ٨٥
٦٥	ولقد أجرت الخائفين وما لهم	في الأرض عن حجرات ملكك مذهب	جزئية ٨٥
٦٦	للمشرق الأقصى ببيتك مفخر	قد ظل يحسده عليه المغرب	محلية ٨٦
٦٧	وافخر بعم عمّ حُودَ يمينه	وأبٍ لأفعال الدنيّة آب	جزئية ٨٧
٦٨	إن القوافي مذ أنتك 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 ورأيتَه	يساير من أبنائه الغر موكبا	جزئية ١٠٩
٧٧	فكأن لم يعاقبوا أرض حرّان	ولا حل حِيهم جُلّابا	محلية ١١٥
٧٨	يكره الوعد والمطال فتنتال	يداه بالمكرمات اقتضابا	جزئية ١١٦
٧٩	ولما عممت الخلق بالفقر والردى	فبادوا وأوسعت المنازل إخرابا	كلية ١٢٠
٨٠	فَطالَما أَضَرَمَت بَوَارِقُها	نارًا أُسودُ الوَغى لَهَا 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 الرّاح بالراح	غـدوّاً 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	فأشـرعتـم قدامـه ووراءه	صوارم تجتاح العدى وقنا ملد	محلية ١٤٨
٩٨	وخيلاً إذا نادى الصريخ تهاقت	إليه سراعاً تحمل الغاب والأسدا	محلية ١٤٨
٩٩	ولأزال منعوثاً بنعث سميّه	وأخباره تروي وراحته تندا	جزئية ١٥٠
١٠٠	قطعت من النيل الزهيد علائقي	فلي أبداً 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 يداه شائد	ولما بناه أولوه مشيد	جزئية ١٥٩
١٠٤	وليت نمير نصره وربيعه	وله من العزم الوحي جنود	محلية ١٦٠
١٠٥	عاشوا وما يخضل في جبراتهم	ترب ولا يخضر فيهم عود	جزئية ١٦١
١٠٦	ما إن يحل الرعب صدراً واغراً	فتقيم فيه سخائم وحقود	جزئية ١٦٢
١٠٧	فلو استطاعت أن تلکم أرضهم	أثنت عليك تهائم ونجود	محلية ١٦٢
١٠٨	ملأت وقائعك القلوب مخافةً	ضاقت بها عن أن تجن حقودا	جزئية ١٦٧

- ١٠٩ نزعَت كسَى من نِيها وتسربلت من نفعها فوق الجلود جلودا جزئية ١٦٧
- ١١٠ لم تبِق في بكرٍ لرب هنيْدَةٍ بكَراً ولا لبني عتود عتودا محلية ١٦٨
- ١١١ وأرى جناب مبيْنَة عن رشدها إذ لم ترم عن ذا الجناب محيدا محلية ١٦٩
- ١١٢ ومددت باع أبي سماوة منجزاً لأبيه في استصلاحه الموعودا جزئية ١٦٩
- ١١٣ أَلْفِيَتِهَن جَوَاهراً منثورةً وعلى القوافي أن يصرن عقودا جزئية ١٧١
- ١١٤ فلو لم تكن رؤياك شيئاً محبباً إلى كل عين لاستوى القرب والبعد جزئية ١٧٢
- ١١٥ لذي البيض لم تجف الطلى شفراتها وجرذ المذاكي ما يجف لها لبد جزئية ١٧٣
- ١١٦ ولما دعت منك العواصم غوثها أجت بلاداً قد تمادى بها الجهد محلية ١٧٣
- ١١٧ فأسهرت أجفاناً تطاول نومها لترقد أخرى ما لها بالكرى عهد جزئية ١٧٣
- ١١٨ فلا طرف ذي فتك إلى الفتك يعتلي ولا يد ذي جورٍ إلى الجور تمتد جزئية ١٧٣
- ١١٩ فلا غرو أن شدوا عليك أكفهم بذلك وصى ابناً أب وأباً جد جزئية ١٧٦
- ١٢٠ ومذ شاع في مصر وصولك سالماً ففيها لمن يحتلها عيشه رغد محلية ١٧٦
- ١٢١ ولم لم تزل بالمنع غل صدرهم وبالبذل لم يركن إلى ضده الضد جزئية ١٧٧
- ١٢٢ صنائع قد عمت نزاراً ويعربا فكلهم أسراك والنعمة القد كلية ١٧٧
- ١٢٣ سأثني بنعماك التي ملأت يدي وإن فات حد العد نائلك العد جزئية ١٧٧
- ١٢٤ عزيز القوافي لي ذليل وصعبها ذلول وحر القول ما رمته عبد جزئية ١٧٧
- ١٢٥ وضاعف ضعفه فرط التوقي وأيد أيْدك البطش الشديد جزئية ١٨٣
- ١٢٦ وأرسلت العتاق الجرد قباً يعارض ممتطىً منها مقود محلية ١٨٦
- ١٢٧ أبت وطء الثرى تيهاً فصارت مواطنها النواظر والحدود جزئية ١٨٧
- ١٢٨ فقد ضعفت زنود عن قسٍ رمت عنها العدى وكبت زنود جزئية ١٨٧
- ١٢٩ ملأت قلوب الخلق خوفاً ورهبةً فأنت مصون الجار مبتذل الضد كلية ١٩٢
- ١٣٠ لعمرى لقد حازت يداك فضائلاً تسد على حساده طرق الجحد جزئية ١٩٤
- ١٣١ قلوب ذعرت الخوف عنها بضده فأنت بها أحلى من المال والولد جزئية ١٩٥
- ١٣٢ تركت ظلالاً يستظل بغيرها وملت إلى ظل على الخلق ممتد كلية ١٩٦

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
١٣٣	فلو لم تعلم كفك السحب الندى	لما أنجدت من قحط أعوامها الجرد	جزئية ١٩٧
١٣٤	متى تزره لعلم واكتساب غنى	فاض الندي بياناً والبنان ندا	جزئية ١٩٩
١٣٥	الباعث الخيل لا تنثى أعنتها	إذا النجيع عليها خالط النجدا	محلية ٢٠٢
١٣٦	فكم غمرت أكف الطالبين لهي	ملأت ألفاً فألفاً لا يداً فيدا	جزئية ٢٠٣
١٣٧	كقائل بلسان لم يحطه فم	وصائل بذراع زيلت عضدا	جزئية ٢٠٤
١٣٨	عجباً لكفك كيف تمطرهم ردى	يوم الكريهة وهي من سحب الندى	جزئية ٢٠٥
١٣٩	ينفي الظلامه بالحديد مذللاً	أبدأ ويحتاب الحديد مسرداً	كلية ٢٠٧
١٤٠	إن الخلافة مذ دعتك حسامها	وردت بحدك منهاً لن يوردا	جزئية ٢٠٧
١٤١	دانت لك الدنيا وأذعن أهلها	معنا القريب لما أخاف الأبعدا	كلية ٢٠٨
١٤٢	ولطالما وجدت يديك عطاشهم	أندى من الديم الغزار وأجودا	جزئية ٢٠٩
١٤٣	ذدت المطامع عنه بعد ما شرعت	فيه وجاهدت من عاداه مجتهدا	سببية ٢١٢
١٤٤	أهبطت أقدارهم قسراً وأنفهم	فما تركت سوى أنفاسهم صعدا	جزئية ٢١٣
١٤٥	كانت عوادهم تخلق صدورهم	من الحقود فصارت للغياب كدا	جزئية ٢١٣
١٤٦	فيمموا رجاء أن سيغمرهم	عفو يحيل الردى في راحتك ندا	جزئية ٢١٤
١٤٧	قطعوا القفار ونور وجهك في الدجى	هاد لهم ورجاء قريبك زاد	جزئية ٢٢٠
١٤٨	واقطدت بما أسدت يدك مدائحاً	لولاك لم يملك لهن قياد	جزئية ٢٢٢
١٤٩	إنني أمد يداً إلى طلب ولي	من جود كفك طارف وتلاد	جزئية ٢٢٢
١٥٠	وسيف حمى الأفاق وهو بغمده	فكيف إذا صار النجيع له غمدا	محلية ٢٢٥
١٥١	قضى بكتاب الله فينا وما اعتدى	ووالت يداه المكرمات وما اعتدا	سببية ٢٢٥
١٥٢	فلن يحل الأنام ما عقدت	يداك مادام في القنا عقد	جزئية ٢٢٩
١٥٣	على ألسن الناس طراً تقر	بها وعيون المعالي تقر	جزئية ٢٣٥
١٥٤	ومنكر رجال أقاموا الحدود	بحد السيوف على من كفر	جزئية ٢٣٨
١٥٥	تغض ربيعة منها العيون	ولولا الرسول لغضت مضر	محلية ٢٣٨
١٥٦	فكل بها مستهام الفؤاد	قليل الرقاد كثير السهر	جزئية ٢٣٩

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
١٥٧	زوتها عطايك عن معشر	بأجسادهم لا تليق الدرر	جزئية ٢٤٠
١٥٨	فآمنتهم غض الجفون على قذى	فأقصى مناهم أن يطول لك العمر	جزئية ٢٤٣
١٥٩	إذا أظهر سر الجفون فلا دجى	وإن لفهم نفع المذاكي فلا فجر	جزئية ٢٤٣
١٦٠	بحيث حمى تلك الوجوه بسيفه	وقد كشفت عنها البراقع والخمر	جزئية ٢٤٤
١٦١	وأنت الذي يروي بسح بنانه	فكيف إذا فاضت أنامله العشر	جزئية ٢٤٥
١٦٢	فكم من بلاد أنكحتكم رماحكم	وليس سوى طعن النحور لها مهر	محلية ٢٤٨
١٦٣	ثغور العدى إن رمتوهن كالفلا	وكل فلاة رمت منعها ثغر	جزئية ٢٤٨
١٦٤	إن العواصم مذ جادت يداك بها	في كل يوم إليها للمنى سفر	جزئية ٢٥٠
١٦٥	وما تقدمت أهل الأرض قاطبة	حتى نهضت بما أعيأ به البشر	كلية ٢٥١
١٦٦	ألوت بنخوة من في طرفه خزر	وقومت زبغ من في خده صعر	جزئية ٢٥٢
١٦٧	ثبت الجنان بحيث الصبر يلجئه	إلى موارد يحلو عندها الصبر	جزئية ٢٥٢
١٦٨	من يلوح على الجباه مسطراً	وهوى يظل على القلوب مسيطراً	جزئية ٢٥٧
١٦٩	ساجل براحتك البحار فإنها	بحر تضمن من بنانك أبحرا	جزئية ٢٦٣
١٧٠	تبدي لأعيننا فضائل ما رأت	أمثالها في العالمين ولا ترى	جزئية ٢٦٣
١٧١	يا من إذا نشر الأنام حديثه	ملأ الدنيا عرفاً يفوق العنبرا	كلية ٢٦٤
١٧٢	بك أيد الرحمن ظاهر دينه	وبحد سيفك ينصر المستنصرا	جزئية ٢٦٤
١٧٣	عاذوا بملكك خاضعين ليأمنوا	صرف الردى واستغفروك لتغفرا	كلية ٢٦٥
١٧٤	ولوا وقد ألقوا أعنة خيلهم	وأثوا وقد سليت قلاصهم البرى	جزئية ٢٦٥
١٧٥	والجاهلية كلها كانت ترى	عقر القلوص ندى إذا المحل اعترى	محلية ٢٦٧
١٧٦	وما زال للراجي لهى كفك الغنى	وما زال للجاني التجاوز والغفر	جزئية ٢٧٦
١٧٧	وأهدت إلى مصرٍ دمشق على النوى	نظائر ما تهديه دارين والشحر	محلية ٢٨١
١٧٨	يخف على الأفواه في الأرض كلها	فيشذو به شرب ويحدو به سفر	جزئية ٢٨١
١٧٩	وردها سيفه الماضي فعلاه	عنه ولكنها دبّت له الخمرا	جزئية ٢٨٤
١٨٠	دمع ترقرق في الأجفان ثم رقا	ولو تأخرت البشرى إذاً لجرى	جزئية ٢٨٤

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
١٨١	لو لم تكن لدموع العين عاقلة	لأطلق الحزن دمعاً طالماً أسرا	جزئية ٢٨٤
١٨٢	يصافحون يداً تتفي بسورتها	كيد الخطوب ونستقي بها المطرا	جزئية ٢٨٧
١٨٣	ما عاد صرف الليالي في إساءته	مذ أحسن الله للدنيا بك النظرا	محلية ٢٨٨
١٨٤	لا تسألن القوافي عن فضائلهم	إن شئت تعرفها فاسأ بها السورا	جزئية ٢٨٩
١٨٥	يصرف اعتزامك صرف الخطوب	وكف انتقامك كف الغير	جزئية ٢٩٠
١٨٦	وكل بناء بنته الملوك	حديث علا وقديم دثر	محلية ٢٩١
١٨٧	وكم قد بغاها الملوك الألى	فأعيت على بدوهم والحضر	جزئية ٢٩١
١٨٨	وَقَدْ يَمَمُوا الشَّامَ فِي قُوَّةٍ	يَخِرُّ لَهَا الْجَبَلُ الْمُشْمَخِرُ	محلية ٢٩٣
١٨٩	فشيد رب العلى ما بيت	ولا أعدم الشام هذا النظر	محلية ٢٩٥
١٩٠	وحادت أمانى من راحتك	فم يبق لي عند خلقٍ وطر	مسببية ٢٩٧
١٩١	أيادي يغمرن جودها	كما غمر الأرض جود المطر	جزئية ٢٩٧
١٩٢	فلى بالجميل الذي خولت	لسان يقر وعين تقر	جزئية ٢٩٧
١٩٣	وإذا زففت إلى نديك كاعباً	أثنى عليّ بحسنها حُضَّاره	جزئية ٣٠٣
١٩٤	يفتر عن بردٍ يعل ببارد	من ريقه ترك القلوب حرارا	جزئية ٣٠٥
١٩٥	لم أدر حين رنا إلى بطرفه	أدار لحظاً أم أدار عقارا	جزئية ٣٠٥
١٩٦	أسدى وما أكدى أيادي لم يزل	معروفها يستعبد الأحرار	جزئية ٣٠٦
١٩٧	ملك غدت يمناه يُمنأ لامرئ	يبغي نوالاً واليسار يسارا	جزئية ٣٠٦
١٩٨	إن اقترب فنوال كفك موطني	أو أغترب فإلى جميلك مرجعي	جزئية ٣١٥
١٩٩	أذهلتني عن أن أقول وإنما	نابت هباتك عن لساني فاسمع	جزئية ٣١٦
٢٠٠	لو أن يربوعاً رأتك بمأزقٍ	علمت بأنك من عتبية أشجع	محلية ٣١٨
٢٠١	أبت الظلامه همة كعبية	نام الأنام وربها لا يهجع	كلية ٣١٨
٢٠٢	لو أبصرت فهر فريقاً منهم	ما قيل للفهرى أنت مجمع	محلية ٣١٩
٢٠٣	وتروق عينك دوحة من غربها	فيها جنى يحميه ظلٌ مسبع	جزئية ٣٢٣
٢٠٤	وزرافتان أقيمتا كلتاها	رانٍ إليك بمقلةٍ لا تهجع	جزئية ٣٢٣

م	البيت	علاقة	ص
		المجاز	
٢٠٥	والفيل يقرع جلده سواسية	من كل قطرٍ وهو لا يتزعزع	جزئية ٣٢٣
٢٠٦	وظعائن تخشى العيون وتتقي	نظر المريب فدهرها تتبرقع	محلية ٣٢٣
٢٠٧	سحب جوامد قد أظلت عارضاً	تحي يصيبه البلاد وتمرع	محلية ٣٢٤
٢٠٨	محل لهم بين النقا والأجارع	عدته الغوادي فاستتاب مدامعي	جزئية ٣٢٦
٢٠٩	ولو أنني نهنتها خوف كاشح	فشت زفرات لم تسعها أضالعي	جزئية ٣٢٦
٢١٠	عرتني صروف النائبت فقصرت	ذراعي وردت خائبات ذرائعي	جزئية ٣٢٧
٢١١	نصية أنجاد تخاف وتتقي	ونخبة أمجاد صخام الدسائع	جزئية ٣٢٩
٢١٢	أيا راحمٍ جادت يداك تبرعاً	فعال كريم الصنع جم الصنائع	جزئية ٣٣١
٢١٣	خير تضوعت البلاد بنشره	طيباً فأغنى سائناً أن يسمعا	محلية ٣٣٣
٢١٤	ما غض من طلوعها من قبله	إذ كان أبهى في العيون وأرفعا	جزئية ٣٣٤
٢١٥	وهو ابن أروع مذكراً رأينا وجهه	لم نلق منصرف الزمان مروعا	جزئية ٣٣٤
٢١٦	ودعا القلوب إلى هواه فأصبحت	فأجاب فيه الله دعوة من دعا	جزئية ٣٣٤
٢١٧	وليهن بيتا نعمة وهبت له	شرفاً أعز من السماك وأمنعا	محلية ٣٣٥
٢١٨	فأتاك أهل الأرض من آفاقها	رغبا لقد نادى نداك فأسمعا	كلية ٣٣٦
٢١٩	رأس تراعى له العيون ولم تزل	قبل العيون به القلوب ترور	جزئية ٣٣٨
٢٢٠	أو كيف لا يمضي الحسام بكف من	مازال يضرب بالكهام فيقطع	جزئية ٣٤٢
٢٢١	نالت خباب في جنابك سؤلها	فلها مصيف في ذراك ومربع	محلية ٣٤٢
٢٢٢	ولقد أبانت طيء عن رشدها	واليوم تخفض بالفعال وترفع	محلية ٣٤٢
٢٢٣	ما ضرهم لقياً القنا بجلودهم	وعليهم من حسن رأيك أدرع	جزئية ٣٤٢
٢٢٤	إذ ظل غلابٌ يذود حماتهم	إن التقرب من رضاك يشجع	محلية ٣٤٢
٢٢٥	ظل يسميك طيئاً لتجودها	من جود كفك ديمة لا تقلع	جزئية ٣٤٢
٢٢٦	لم يخل من فرح بنصراء فليدم	قلب ولا من ذكر فتحك موضع	جزئية ٣٤٣
٢٢٧	فهناك أبصارٌ تظل شواخصاً	شوقاً إليك وأنفسٌ تتطلع	جزئية ٣٤٣
٢٢٨	فلست ترى طرفاً إلى المجد طامحاً	سلا الناس عما لم تدع فيه مطمعا	جزئية ٣٤٥

المجاز

- ٢٢٩ فدانت لك الدنيا وأعطاك أهلها
٢٣٠ قواطع ما تتفك في كل مشهد
٢٣١ أيادٍ تبار الغيث إبان هطله
٢٣٢ وما أحسن العافي بعينك قادماً
٢٣٣ لعاش الندى مذ ظلت فينا فلا رأت
٢٣٤ مازال يكلؤه بعين لم تذق
٢٣٥ وأرى ارتياحك ضامنا إيمان من
٢٣٦ دار بك استعلت وطال بناؤها
٢٣٧ فلقد كفاني غيث كفك أن أرى
٢٣٨ وريعت قلوب عمها الخوف بعده
٢٣٩ فقيد أمات المحل قبل فطامه
٢٤٠ إذا خيفت الأوطان أومن سربه
٢٤١ فخوفك في صدره ماثل
٢٤٢ فلذاك ألسنهم لسان واحد
٢٤٣ وقد طالما استنقذت بالأمن خائفاً
- ٣٤٨ قياداً على رغم المعاطس طيعاً كلية
٣٤٩ تميت لتحى أو تضر لتتفعا سببية
٣٥٠ وتخلفه فينا إذا هو أقلعا جزئية
٣٥٠ وأقبحه فيها إذا ما ودعا جزئية
٣٥٠ لجنب الندى عين مدى الدهر مصرعا جزئية
٣٥٢ سنةً ويمنعه بقلب أصمعا جزئية
٣٥٢ دهت الخطوب فأمر دارك مهطعا محلية
٣٥٢ شرفاً فلا زالت لوجهك مطلعاً جزئية
٣٥٣ طول الحياة لديمة متوقعا جزئية
٣٥٨ وعهدي بها في ظله لن تروعا جزئية
٣٥٩ وروع أهل الأرض لما ترعرا كلية
٣٦٠ وإن غمر المحل البسيطة أمرعا محلية
٤٨٩ وأمرك في صرفه مُمتثل محلية
٥٥٦ يُثني بما حوّلت والدنيا فم آلية
٥٥٩ وبالجود معدماً وبالعفو مجرماً اعتبار ما

كان

- ٢٤٤ مُستنقذاً من كربةٍ أو ماتحاً
في لزبةٍ أو صافحاً عن مجرمٍ اعتبار ما

كان

- ٢٤٥ إن شبت الأعداء ناراً ردها
٢٤٦ سل علمك الجم عني فهو يخبرني
٢٤٧ صعبُ القياد إذا أروعته أدناً
- ٥٩٠ برداً على سُكّانها وسلاماً سببية
٦٢٥ يُخبرك أنني لسان والزمان فم آلية
٦٣١ علمت أنني لسان والزمان فم آلية

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 للقصيدة (أي الاستمتاع بها) إلى التجربة العقلية لها (أي الحكم عليها أو تفسيرها). لذلك فإن الناقد الجيد هو القارئ الذي ينتقل بين الموقفين 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: "وحيث 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 ومتلقيه 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 فبها، 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:

لکم أن تجوروا معرضین وتغضبوا وعادتکم أن تزهدوا حين نرغب
جنیتم علينا واعتذرنا إليکم 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 تجنبوا 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 وهنا 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 (التصریح) على عادة القدماء بعامة وعادته بخاصة مما يعطي جرساً موسيقياً، ثم يستخدم (المقابلات) في (تزهدوا - نرغب)، (جنيتم - اعتذرنا)، (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 نفس 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 تتآزر 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 رَكَضَتْ تَسَاوَى عِنْدَهَا	مَنْ كُلِّ أَرْضٍ وَهْدُهَا وَهْضَابُهَا
تَرْدِي بِآسَادٍ خَوَادِرَ فِي الْقِتَا	مِنْهَا أَظْفَرُهَا وَمِنْهَا غَابُهَا
وَأَمَامَهَا ظَفِيرٌ يَذُلُّ لَهُ الْعِدَى	وَيُقَلُّ ظَفِيرُ النَّائِبَاتِ وَنَابُهَا
أَذْعَرُ جِيوشَهُمْ بِجَيْشِكَ إِنَّهَا	نَعَمٌ وَأَطْرَافُ الْوَشْيِجِ ذُنَابُهَا
إِنْ زُرْتَ مَمْلَكَةَ النَّصَارَى زُورَةً	أَعْيَا عَلَى أَصْحَابِهَا إِصْحَابُهَا
ثَبَّتْ بِأَفْعِدَةِ الْعِدَى لَكَ هَيْبَةً	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 رُعرت 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 لمدوحه 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 والعدو 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 مُعْطَوْنَ 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 المُظَفَّر دوماً وهو الذي تُذل له الأعادي، 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 (اذْعَرْ) للحث والتذكير والنصح والرجاء، وبعدها يستخدم التشبيه البليغ حين يصور الأعداء (أنعام) تخشى الذئب ليعرض بخوفهم وذعرهم، ويشيد بقوة القائد الدزيري.

وعندما يستخدم اسم المرة (رُؤْرَة) 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 وجودٌ موضوعيٌ مستقلٌ 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 فتتعانق 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، وتحاور الفكر، وتخطب المنطق، وأن ما يميز الشعر الفني عن غيره هو فنية التصوير، وإمكانية تحقيق الأثر الجمالي" (٥)

يقول الشاعر:

فَقَدْ غَادَرَتْ رُعْبَهُمْ طَلِيقَا
فَكَيْفَ بِهِمْ إِذَا سَلَكَوا طَرِيقَا؟!
لَأُضْحِيَ عَنْ تَنَاوُلِهِ مَعَوْقَا
وَمَعْنَاهُ بَغِيرِكَ لَنْ يَلِيقَا
إِذَا مَا أَزْدَادُ صَدْرِ الدَّهْرِ ضَيْقَا
مَتَى بَخَلُوا بِهَا، بَخَلُوا عُقُوقَا
لَمَّا كَانَ الزَّمَانُ لَهُ مُطِيقَا (١)

وَإِنْ غَادَرَتْ صَبْرَهُمْ أَسِيرَا
تُزَاحِمُهُمْ إِذَا سَلَكَوا فَضَاءً
وَإِنَّكَ لَوْ مَنَعْتَ الدَّهْرَ شَيْئاً
أَرَى اسْمَ الْمَلِكِ مُشْتَرَكاً مُشَاعاً
فِيَا ذَا الصَّدْرِ يَزْدَادُ اتِّسَاعاً
وَقَتَّكَ مِنَ الرَّدَى أَرْوَاحُ قَوْمٍ
فَلَوْ مُنِّي 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 استتقازاً، 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 يزيدها 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 تزيدي 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 يتيه 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
 لكها، ومنهجك الطريق المهيع
 ووعيت قول المادحين ولم يعوا
 قطعت غداة الرّوع ما لا يقطع (٢)

فمن خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرداسي 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 قصدوه طالبيين 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 همة 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 أماننا 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، وتخزن 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:

فافخر فإنك واحد من معشرٍ	بهم تُذاذُ النائباتِ وتُدفعُ
فرعوا هضاب العزِّ، وهي منيعةٌ	فرعوا رياض الفخر وهو ممنعٌ
قومٌ إذا راموا ممالكَ غيرهم	حصدوا ببيض الهند 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 تذاذ 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 مَادَح فلقد كانت المبالغة ديدنه وسمته التي لا تفارقه، وذلك من مثل قوله:

قَدَتِ الْجَاحِفَ لَمْ يَقْدُ مَعْشَارَهَا	كَسَرَى الْمُلُوكِ وَلَا رَأَهَا تَبَّعُ
لَوْ أَبْصَرْتَ فَهَرَّ فَرِيقاً مِنْهُمْ	مَا قِيلَ لِلْفَهْرِيِّ أَنْتَ مُجَمِّعُ
وَعَصَائِباً مَلَأُوا الْفُرَاتَ سَفَائِناً	لَمَّا نَبَا بِهِمُ الْفَضَاءُ الْأَوْسَعُ
فِي حَيْثُ لَا تَسْعُ الْفِيَا فِي جَمْعِهِمْ	إِلَّا كَمَا يَسْعُ الْإِنَاءُ الْمُتَرَعُ
طُوفَانُ عَزَمَ لَا يَشَقُّ عُبابَهُ	فُلُكُ 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 يقْد (كسرى) معشارها، ولا رآها أو سمع عنها (تَبَّع)، ولقد كانت (فهر) تَلَقَّب (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، د.ت، 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 عُشر ما بلغه ابن هانئ الأندلسي (ت ٣٦٢هـ) الذي كان أحد شعراء الشيعة أيضاً، ولعلنا لا ننسى قوله:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار
فكأنما أنت النبي محمد وكأنما أنصارك الأنصار

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 الذبري:

فجاوزت أقصى عمر نوح مُعَوَّضاً عن العام من أعوام مدته ألفا
حياة بني الدنيا حياتك سالماً فلا بُدَّ للإسلام من قوة ضعفا (٣)

فعندما يمدح الشاعر أمير الجيوش، ويهنئه بالشفاء، فإنه يدعو له أن يعمر مثلما عمّر نوح - عليه السلام -، ولا يكفي 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 يؤكدده 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 صور الحيا تُزبه 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:

وَنَدْبُ أَوْقَاتِنَا بِاللَّبِّبِ	خَلِيلِي عَوْجًا نُحَيِّ الدِّيَارَ
رِسْمَ الدِّيَارِ وَإِنْ لَمْ تُجِبْ	وَنَسْأَلُ عَمَّنْ طَوَاهِ الرِّسْمِ
لَسَلْمَى وَأَدْمُعُهَا تَنْسَكِبُ	وَلَمْ أَنْسَ قَوْلَ ابْنَةِ الْمَالِكِيِّ
سَلَا حِينَ بَلَّغْتِهِ مَا طَلِبُ	أَيَا أُخْتِ مَا بَالُ ذَا الْأَعْصَرِيِّ
مَتَى صَارَ يَزْهَدُ فَيَمْنُ رَغْبُ	عَهْدَنَاهُ يَرْغَبُ فِي الزَّاهِدِينَ
عَذِيرِي مِنَ الْعَاشِقِ الْمَجْتَنِبِ	تَجَنَّبَنِي وَهُوَ يَشْكُو الْهَوَى
وَنَبْهَنِي الْقَمْرُ الْمُرْتَقِبِ	وَكَمْ لَيْلَةٍ نَامَ عَنِّي الرَّقِيبُ
وَمَاءِ الرُّضَابِ وَمَاءِ الْعَيْبِ (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 للرجالِ لنظرةٍ سَفَكَتْ دَمًا	ولحادثٍ لَمْ أَلْقَهُ مُسْتَتَنَّمًا
وأرى السهامَ تَوُمُّ من يُرمى بها	فعلامَ سَهُمُ اللَّحْظِ يُصْمِي مَنْ رَمَا
ولقدْ وقفتُ بدارِ زَيْنَبَ مَوْهِنًا	والوجدُ يَأْبَى أَنْ أَقُولَ فَأُفْهَمَا
مُسْتَخْبِرًا عَنْهَا فَلَمْ أَرِ مَعْلَمًا	منها بأخبارِ الأَحِبَّةِ مُعْلَمًا
أبْكِ وَيَمْنَعُنِي تَنَاسِي مَا مَضَى	ما يَمْنَعُ الأَطْلَالَ أَنْ تَتَكَلَّمَا
فَعَذَلْتُ قَلْبِي إِذْ أَطَاعَ غَرَامَهُ	وعَصِي التَّسْلِيَ بَعْدَهَا وَاللُّومَا (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 طَوْعُ أَمْرِكَ رَاغِمًا	جنى أبؤساً أو بث في الخلق أنعمًا
إذا عاد عن سوءٍ فأنْتَ نهيتَه	وإن جاء إحساناً فمَنْكَ تعلمًا
وما جادتِ الخضراءُ إلا تَغَيَّمَتْ	فالله نوءٌ لا يَغِيْمُ إذا هَمَا
حللتَ وإن سيئتَ عداكَ مَحَلَّةً	يعود حسيراً مَنْ إلي سوما 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 فمازال أقصاها إليك مُسلماً^(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 أَلَمْتُ بِالشَّامِ بَنَتْ	دونَ الخِلافةِ سوراً ليس ينهدمُ
ورُبَّ جيشٍ إذا سَالَ الفُضَاءُ بِهِ	رَأَيْتَ فِيهِ جِبَالَ الأَرْضِ تصطدمُ
بحرٌ فإنَّ عسلتْ فِيهِ الرِّمَاحُ أَرَتْ	أَمْوَاجَ بحرِ المَنايا كيف تلتطم
لِخَيْلِ فرسانِهِ مِنْ طَعْنٍ ما لَقِيَتْ	براقعٌ ولهم من نَقَعِها لُثْمٌ ^(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 الجدة 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 النسم^(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 فتنتني في افتنانه 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 لكنت 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 اللَّيْلِ بِيضاً وَسُحْباً لِلْمَنَايَا سُوداً^(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 الرِّايَاتِ حُمْرًا مِثْلَمَا أَصْدَرَتْهَا 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، فالرايات احمرت من دماء العدو، وكانت من قبل بيضاء، وكأنه يستلهم البيت المشهور في معلقة عمرو بن كلثوم:

بَأْنَا نَوْرِدَ الرِّايَاتِ بَيْضًا وَنَصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

وقد يستخدم اللون الأخضر:

وَنَبْتُ الْوَهَادِ كَانَ قَبْلَكَ ذَاوِيًا فَلَمَّا أَتَيْتَ اخْضَرَ مَا تُثْبِتُ الرُّبَا^(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:

بِمَعْصُورَةٍ وَالذَّهْرِ مَا إِصْفَرَّ عَوْدُهُ فَيَلْوِي وَمَا أَلْوَى بِعَادٍ وَجْرُهُمَا^(٥)

ويقول ابن حيوس:

قَدْ هَذَّبَتْهُمْ لَكَ الْخُطُوبُ وَلَوْ لَا النَّارُ 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 يتخذ - 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 ، الصُّورَة الفَنَائِيَّة في شِعْرِ الطَّائِفِيَّيْنِ بين الانفعال والحسّ، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص ١٠٢

وإذا كانت الحواس الخمس تتعاون في رسم الصورة، فسوف يلتبس 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 حديثُهُ	ملأ الدُّنَا عَرْفاً يفوقُ العنبرا
إنْ فاحَ في أقصى البلادِ فبعد أنْ	أضحى الشامُ بعِرفِهِ مُتَعَطِّرا
حتى لَخِنا دوحَهُ وترابَهُ	غوداً قَماريّاً ومِسكاً أذفرا ^(١)

فمن خلال امتداحه لأمير الجيوش الدزيري، 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 تبشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والروية"^(٢)

ومن الصور الشمية قول ابن حيوس:

وطبقت الآفاق أخبارك التي إذا نُشِرت في بلدةٍ كَسَدَ العِطْرُ
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 الرِّيحُ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا 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 غيثٌ إذا اعترى الأرضَ محلٌ ودواءٌ إذا اشتكى الدَّيْنُ داءٌ
فضتَ حتى على الثُّرابِ نوالاً وفككت الغنّاءَ حتى الماءَ
أفغيناً حفرت أم هو بحرٌ بان لما كشفت عنه الغطاء
لم نخل قطُّ أن في العزم سَيْلاً تذهبُ الراسياتُ فيه جُفَاءَ
فمن الناسِ من يقول: تعالت همّةُ تتركُ الجبالَ هباءَ

(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 يُسْتَنـَّ
أثرُ سوف تنقضي حقبُ الدهـِ
كر أن تُجري البحارُ النّـهاء
ر ولم تستطع له إخفاء (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:

دَارٌ بِهَا اكْتَسَبَتِ الْبَسِيطَةُ زِينَةً	وَيَزِينُهَا مِنْكَ الْهَمَامُ الْأَرُوعُ
مَا زَالَ مَبْصَرُهَا يَعُودُ بِخَاطِرٍ	يَشْكُو الْكِلَالَ وَنَاطِرٍ لَا يَشْبَعُ
وَتَرَى طَيُورَ الْجَوِّ فِي جَنَابَتِهَا	بَعْضٌ مُحَاقَّةٌ وَبَعْضٌ وَقَعُ
وَسَوَابِقًا لَيْسَتْ تُفَارِقُ أَرْضَهَا	وَكَأَنَّهَا تَحْتَ الْفَوَارِسِ تَمْرَعُ
بِالْمَصَلَتَيْنِ صَوَاعِقًا لَا تَعْتِي	وَاللَابِسِينَ يِلَاقِي لَا تُثْرَعُ
رَهْطٌ نَضَوْا بِيضَ السِّيُوفِ وَآخِرُ	قَدْ جَرَّ قَوْسًا لَيْسَ فِيهَا مَنْزَعُ
بِالْجَانِبِ الْغَرِيبِ فِيهَا نَخْلَةٌ	نَاءٍ جَنَاهَا وَهُوَ أَنْ مَوْنَعُ
وَتَرُوقُ عَيْنُكَ دُوحَةً مِنْ غَرِبِهَا	فِيهَا جَنَى يَحْمِيهِ ظِلٌّ مُسْبَعُ
وَزَرَاغَتَانِ أُقِيمَتَا كِلْتَاهُمَا	رَانٍ إِلَيْكَ بِمَقْلَةٍ لَا تَهْجَعُ
وَالْفَيْلُ بِقَرْعِ جِلْدِهِ سُوَّاسُهُ	مِنْ كُلِّ قُطْرٍ وَهُوَ لَا يَتَزَعَزَعُ
وِظْعَانٌ تَخْشَى الْعَيُونََ وَتَتَّقِي	نَظَرَ الْمَرِيبِ فَدَهْرَهَا تَتْبَرِّقُ
وَالْبَحْرُ عَائِمَةٌ بِهِ حَيْثَانُهُ	وَمِنْ الشَّبَاكِ لَهَا سِمَامٌ مُنْقَعُ
طَامٍ وَمَا يُخْشَى عَلَى رِكَابِهِ	غَرَقَ وَمَرْكَبُهُ مَقِيمٌ مَقْلَعُ (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 اللمسية، "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 الْأَمَانَ فَقَدْ بَدَتِ لَهُمُ خُشُونَةٌ صَارِمٌ وَلَيَانُهُ ^(٣)

ومنها قوله:

وَاعْتِزَّامٌ يَلِينُ فِي الزَّمَنِ اللَّيِّ مِنْ وَيَجْفُو عَلَى الزَّمَانِ الْجَافِي
أَنْتَ نَبِهْتَ ذَا الْكَلَامِ فَلَا نَا 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 اللمسية التي فيها حرارة (النار)، وفيها رقة (قَبَلُوا) قوله:

فَكُلُّ سَيْفٍ تُزِيلُ الْخَوْفَ شَفَرَتُهُ فِدَاءُ سَيْفٍ يُزِيلُ الْخَوْفَ وَالْعَدَمَا
إِذَا رَأَى مَذْهَباً لِلَّهِ فِيهِ رِضَى وَدُونَهُ النَّارُ أَوْ حَدُّ الظُّبَى اقْتَحَمَا
وَقَبَلُوا كُلَّ نَهْجٍ ظَلَّتْ تَسْلُكُهُ حَتَّى يَصِيرَ ثَرَاهُ فِي الشِّفَاهِ لَمَا ^(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 اللمسية إذ يبلغ نحو ٣٥.٥%، ثم في إثارة الألم والتغيّرات 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:

ضَمِنْتُ سُوَافَ مَعَانِدِيهِ سَيُوفُهُ فَأَمَرَ عَيْشَ عُدَاتِهِ مُرَّانَهُ (٣)

فسيوف الدزيري تضمن لأعدائه الموت، وهذا جعل حياتهم مرّة.

ويبين أحد الباحثين طبيعة حاسة الذوق، "وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشميّة، 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 خُضْتُ أَهْوَالاً نَتِيجَتُهَا عُلَاً وَلَا قَيْتَ أَوْصَاباً جَنَى صَابِهَا شَهْدُ (١)

وقوله

مَا زِلْتُ تَلْتَذُّ طَعْمَ الْعَفْوِ مُقْتَدِراً حَتَّى ابْتَغِي 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 البقعة 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 الْوَعْيِ مِنْ بَعْدِهَا إِدْمَانِ 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 أقلّها 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:

يَزُورُ ذَرَاكَ مِنْهُ كُلَّ يَوْمٍ غِنَاءٌ لَمْ تَدُرْ فِيهِ الْلُحُونُ^(٦)

ونحن نسمع الأنين من قوله:

وَلَا زَأَرْتَ عُبَادَةً 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 إلا 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 إلا 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 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 مَادِحٌ أبداً، ولأنه كذلك، ولأنه لا
يتقلب 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 مدركٌ 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.

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 بفنه بباعث من رغبه النفس وباعث من أمر التوافق والتبادل مع الجماعة التي يحيا بينها •

والشاعر - كائناً مَن 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" (١)

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

(١) 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 للشعر على أنه وظيفة اجتماعية.

وبذلك لا بد للشاعر أن يجمع بين الوظيفتين الإمتاع، والفائدة، وهذا ما يؤكد النقد 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

وبوضح 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 وحقوق 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 تلبي 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 كالآتي:

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 صوره بطريقة فنية.

والمدح "غرض أصيل من أغراض الشعر العربي منذ أقدم عصوره، وهو فن عرفان الجميل، وفرصة للإشادة بأهل الفضل؛ فإنما يعرف الفضل لأهل الفضل ذوه، والدعوة للصفات الحميدة"^(١)

بل يرى أحد النقاد أن المدح قد تناوله أغلب شعراء العربية، يقول: "وقد تناول المدح معظم شعراء العربية"^(٢)

إذن فالمديح "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"^(٣)

(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 والرياء 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)

وبيزيد أحد النقاد الأمر وضوحاً بقوله: "وفن 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 واثنيتي 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:

اسم الممدوح	عدد القصائد
الأمير القائد أنوشتكين الدزيري	٤٠
الشريف فخر الدولة أبو يعلي حمزة بن الحسن بن العباس	٤
ناظر الأموال صدقة بن يوسف الفلاحي	١
الأمير ناصر الدولة أبو محمد الحسن بن الحسين الحمداني	١٠

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 المرداسي
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 أعجبوه
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:

وَقَفْتُ لَدَيْكَ وَالْعَشْرُونَ سِنِّي وَهَا أَنَا قَدْ قَرِيتُ الْأَرْبَعِينَ^(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)

وبيين أنه وقف شعره عليه ولم يشرك معه غيره في مديحه:

أَوَانِسُ عَنْ سَوَاكَ لَهَا نِفَارٌ	كَمَا نَفَرْتُ مِنَ الشَّيْبِ الْغَوَانِي
زَفَقْتُ إِلَيْكَ فِيهَا كُلَّ بَكْرٍ	وَلَمْ أَسْمَحْ لغيرِكَ بِالْعَوَانِ
أَمْدَحُ مَنْ أَرْجَمُ فِيهِ ظَنِّي	وَأَتْرُكُ مَنْ بَأْنَعَمِهِ ابْتِدَانِي
وَأَدْعُو مَنْ بِهِ صَمٌّ وَعِيٌّ	وَأَقْعُدُ عَنْ 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 من الأقدام ما أبغض الورى	وتسلو عن الأرواح وهي حبابُ
نصيَّة شداد، وفخر ربيعة	وسادة كعب حين تُحصى المناقبُ
تظلُّ المعالي في سواكم غرائباً	ذوات نِفارٍ، وهي فيكم رِائبُ
وإنك أوفى الناس بأساً ونجدةً	إذا أقبلت من كلِّ أوبٍ مواكبُ
وأحضرهم في الخطب إن عزَّ خاطرٌ	إذا شاعرٌ أكدى وأفحمَ خاطبُ (٢)

فالشاعر يبين أن تاج الملوك يحب من الإقدام ما يبغضه الأنام، وهو خيار من خيار فأجداده ربيعة 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 ابتداء 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 مدوحه على غيره .

ومن أقواله في المديح أيضاً:

لا العذلُ ناهيه ولا الحرصُ الذي	أمر النفوس بشحها أماره
لك في الشجاعة والسماحة رتبة	تركبت عدوك لا يقرُّ قراره
لم يعطها عمرو القنا إقدامه	قديماً ولا كعب الندى إيثاره
تفني العدى قتلاً بكل كريهة	لك فخره وعليهم أوزاره
فلطالما أضرمت في إحرازها	لهباً رؤوس الدارعين شراره
بوغى يضل عن المثقف قصده	في ضنكها وعن الكمي شعاره
ليدُم لك العزُّ المؤثِّل وليدُم	لمريد كيدك ذُلُّه وصغارُه (١)

وقد يستغل المديح للوصف، ومن ذلك قوله يصف داراً بناها تاج الملوك محمود بن نصر بن صالح وهو يمدحه:

نَاءٍ جَنَاهَا وَهُوَ آنٍ مَوْعُ	بِالْجَانِبِ الْغَرْبِيِّ فِيهَا نَخْلَةٌ
فِيهَا جَنَى يَحْمِيهِ ظِلُّ مُسْبَعٍ	وَتُرُوقُ عَيْنُكَ دَوْحَةً مِنْ غَرْبِهَا
رَانَ إِلَيْكَ بِمَقْلَةٍ لَا تَهْجِعُ	وَزُرَافَتَانِ أُقِيمَتَا كِلْتَاهُمَا
مِنْ كُلِّ قُطْرٍ وَهُوَ لَا يَتَزَعَزَعُ	وَالْفِيلُ بِقَرْعِ جِلْدِهِ سُوسُوهُ
نَظَرَ الْمَرِيبِ فَدَهَرَهَا تَتَبَرَّقُعُ	وِظْعَانٌ تَخْشَى الْعَيُونَ وَتَتَّقِي
وَمِنْ الشَّبَاكِ لَهَا سِمَامٌ مُنْقَعُ	وَالْبَحْرُ عَائِمَةٌ بِهِ حَيْثَانُهُ
غَرَقَ وَمَرْكَبُهُ مَقِيمٌ مَقْلَعُ (٢)	طَامٍ وَمَا يُخْشَى عَلَى رِكَابِهِ

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 تنظران 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 تأكيد وتقرير فكرته في بيان عظمة ما بناه ممدوح.

ومن الصور الوصفية الجميلة عند ابن حيوس صورة رسمها لموكب الأمير معتر الدولة حيدرة بن الحسين بن مفلح أمير دمشق، يقول الشاعر:

(١) الديوان، ص ٢٩٩

(٢) الديوان، ص ٣٢٣

لما تضايقَ بالجيشِ الفضاءَ ضَحَى
وما رأينا سماءَ قبل يومك ذا
غاب تلوح بأعلاه ضراغمه
مستعليات لها من فِضَّةٍ قَصَبٌ
وقد أَظْلَتَكَ لَمَّا سِرَّتْ أَرْبَعَةٌ
بثَّتْ في الجوّ جيشاً ما له لَجَبٌ
في أفقها الطيرُ والآسادُ تصطحبُ
فواغراً أبداً لم تدرِ ما السَّعْبُ
يَقْلُها ولها من عسجدٍ أَهْبُ
قلبُ الغزاةِ إعظاماً لها يَجِبُ^(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 سُني، 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 خليفته مؤيد من الملأ الأعلى، وأن نور النبي ع قد انتقل لخليفته 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 يَكْلَوُهُ
وَقَدْ جَرَى الْقَلَمُ الْأَعْلَى بِنُصْرَتِهِ
وُخِصَّ بِالشَّرَفِ الْمَحْضِ الَّذِي ارْتَفَعَتْ
نُورِ النَّبِيِّ الَّذِي مَا زَالَ مُنْقَلَبًا
أَهْلُ الصَّافَا كَرَّمَتْ أَعْرَافُهُمْ وَزَكَّتْ
بِاللَّهِ مُسْتَصِرًّا لِلْحَقِّ مُنْتَصِرًا
فَقَبْلَ يُدْعَى بِهِ مُسْتَصِرًّا نُصْرًا
لَهُ النَّوَظِرُ وَالنُّورِ الَّذِي بِهِرًا
فِي مَن دَعَا ظَاهِرًا مِنْهُمْ وَمُسْتَتِرًا
فَكُلُّ صَفْوٍ سِوَاهُمْ عَائِدٌ كَدَرًا

(١) الديوان، ص ٤٤

(٢) عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٣٨٢

هُمُ الْأَلَى أَخَذَ اللَّهُ الْعُهُودَ لَهُمْ وَالنَّاسُ ذَرَّ عَلَى مَنْ بَرَّ أَوْ فَجَّرَا
لِأَجْلِهِمْ خَلَقَ الدُّنْيَا وَأَسْكَنَهَا وَذَنبُ آدَمَ لَوْلَاهُمْ لَمَّا غُفِرَا
أَيُّمَةٌ لَمْ يَغِبْ عَنْهَا لَهُمْ قَمَرٌ إِلَّا وَأَعْقَبْنَا مِنْ سِنِّهِ قَمَرَا ^(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:

فَكُلُّ نَوْءٍ بِمَصْرِ جَادَنِي زَمْنًا فِدَاءُ نَوْءٍ سَقَانِي الرِّيَّ فِي حَلْبَا ^(٢)

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

وَلَكِ الْأَدْلَةُ أَوْضَحَتْ حَتَّى رَأَى إِثْبَاتَ فَضْلِكَ مَنْ رَأَى التَّعْطِيلَا
وَلِمَرْهَفَاتِكَ بِالْفُنَيْدِقِ وَقَعَةً مَلَأْتُ مَسَامِعَ مَنْ بِمَصْرِ 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 خلتَه من مُزينةٍ : وتحسبُه من عُذرةٍ حينَ ينسبُ
قوافٍ هي الخمرُ الحلالُ وكأسُها : لساني ولكنْ بالمسامعِ تُشربُ
يُحلِّي بها ألعانهُ كُلُّ مَنْ شَدَا : وتحلُّو بأفواهِ الرُّواةِ وتَعْدُبُ
إذا أنشِدَتْ ظِلَّ الحسودِ كأنَّه : بما ضُمْنَتْ من بارِعِ الحمدِ يُثَلِّبُ
على ظهرهٍ وقَرَّ وفي عينه قَذَى : وفي سمعه وقَرَّ وفي فيه إثْلُبُ (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، ويرويها 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 زَنَّةٍ لا زالَ جَدُّكَ هابِطاً	وحدُّكَ مفلولاً وسعيُّكَ خياباً
وألحقَكَ اللهُ الكريمُ بُعْصَبَةً	فتحتَ إلى ضربِ الرقابِ لهم باباً
فكم لك في بسطِ الردى من حبائلٍ	تكون على ما يكره الله أسباباً
ألسْتَ الذي أغرى بمولاه جندهُ	وعادَ وما يحوي من المُلِكِ أسلاباً
وعاودتَ فيمن حلَّ بالشامِ ناظراً	فأرملتَ نسواناً وفرقتَ أحباباً
ولما عممت الخلق بالفقر والردى	فبادوا وأوسعت المنازل إخراباً
حويت صفات الكلب إلا حفاظه	ففي الأمن هراً، 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 وضيفة 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 ويعزي 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
حوادث لم تميز 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 مستنصراً للحق منتصراً
وقد جرى القلم الأعلى بنصرته	فقبل يدعى به مستنصراً 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 بهراً
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 التي 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 جناية 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 حبنا 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 مكدّر عند الكرائه لم يردّه زلالاً^(٢)
وقوله:

وأهنت مآلك غير ما متكلفٍ ما عزّ إلا من أهان المالا
وقوله في القصيدة نفسها:

والفخرُ فيمن عدّد 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 نتلقاها بما فيها من حيوية"^(١)

وقد يُطلّ التاريخ برأسه من خلال قصيدة المديح، فيذكر هدنة الدزيري مع الروم سنة

٤٢٩ هـ

عاذ بالصفح من أحب البقاء واحتفى جاعل الخضوع وقاء
فلتئم أمة المسيح طويلاً كفّ 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

هُدْنَةُ بَقَّتِ النُّفُوسَ عَلَى الرُّو م فَكَانُوا بِشُكْرِهَا أَمْلِيَاءَ (٢)

ويؤرخ لمعركة (الفندق) قريباً من حلب، التي كانت بين ناصر الدولة بن حمدان، وبني كلاب من بني مرداس سنة ٤٥٢هـ:

مَلَأَتْ وَقَائِعُكَ الْقُلُوبَ مَخَافَةً ضَاقَتْ بِهَا عَنْ أَنْ تُجَنَّ دُخُولاً
وَلَمَرَعَاتُكَ بِالْفُنَيْدِقِ وَقَعَةً مَلَأَتْ مَسَامِعَ مَنْ بِمِصْرَ صُلَيْلاً
عُصَبٌ أَتِيحَ بِوَاوِئِهِمْ فِي مَازِقٍ حَسَدَ الْأَسِيرِ بِضَنْكِهِ الْمَقْتُولِ (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 وضمناها أبياته فهي خلاصة تجربة إنسانية، وهو كثير الورد في ديوانه، كقوله:

وَقَرِيشَ لَوْلَا الرِّسَالَةُ وَالتَّنْزِيلُ يَلُ مَا أَدْعَنْتَ لَعَبْدٍ مَنَافٍ (١)
وقوله:

كَمْ خَضْتُ مَلْحَمَةً تَرُوعُ عُيُنِيَّةً وَغَفَرْتُ ذَنْباً يَسْتَفْزِ الْأَحْنَفَا
وَأَنْلَيْتُ وَفَرّاً لَوْ حَوَاهِ حَاتِمٌ لِلْوِي غَرِيمِ الْمَكْرَمَاتِ وَسُوفَا (٢)
وقوله:

كَمْ أَخٌ فِي الزَّمَانِ فَاقَ أَخَاهُ بِفَعَالٍ بِهِ يَبِينُ التَّنَافِي
مِثْلَمَا فَاتَ عَبْدُ شَمْسٍ ثَنَاءً حَازَهُ هَاشِمُ بْنُ عَبْدِ مَنَافٍ
بِفَعَالٍ بِهِ تَسْمِي فَأَنْسِي ذَكَرَ عَمْرُو وَلَيْسَ عَمْرُو بِخَافٍ (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 التدليل 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 وتنوع 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 على 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 بالخيـل، 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:

للـعـز سار محمد عن أهله ثم استعان بنصرة الغباء^(٢).

وكذلك الأنبياء قوله:

ولو تمهل مردیه* 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 علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - في قوله:

(١) الديوان، ص ٤٦٢.

(٢) الديوان، ص ١٨.

* مردیه: مهلكه، وقاتله.

(٣) الديوان، ص ٥٢.

(٤) الديوان، ص ١٧٥.

(٥) الديوان، ص ٢١٤.

وفي التحكم قد رضيت قریش بما لم يرض أنزعها البطین^(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 نبیهم ببدر ومنهم ذو العصابة في أحد
مضى أخذاً سيف الرسول بحقه فباء به محدوباً 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 مثَّلَ لطيوس جری فإنك أشأمُ من غُرَّتِه
كفى الله شؤمك 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:

وتربة المرحوم والحاء جيم	لقد ثوى في النار منه رجيـم
تبكي لظي أن حلّ في قعرها	وتستقيلُ الله منه الجحيم
مضى وفعل السوء إضماره	فما أتى الله بقلب 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 يهमे إلا صوغ المديح لتحقيق الثراء، وذلك من مثل قوله:

أما النساء فما لهنَّ عهدُ	ولهن عنك وما ظلمن محيدُ
وابغ النباهة والثراء بعزيمة	لم يئتها لومٌ ولا تفنيدُ ^(١)

ولم يرد فيما رجع إليه الباحث من مصادر أنه أحب، أو تزوج، ويؤكد ذلك ما جاء في زبدة الطلب، 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 - الرياب 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 غُرةَ الحيِّ اللِّقاحِ أواجِبْ	أَنْ تزهدي زُهْدَ الملولِ وأرغبَا
أفدي بأنفسٍ ما أدافعُ عنه مَنْ	قطعَ الحياةَ تَعَثُّباً وتَعَبُبا
ما كنتُ قدماً ذا نصيبٍ في الهوى	فجعلت لي منه النصيبَ المُنصبَا
أصليتني بالهجر ناراً ما خبت	فعلمتُ أَنَّ هواك زَنْدٌ 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) للتنبيه 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 مَنْ نرعاهُ وهو يروغنا	ونذكرُهُ حتى المماتِ وينسانا
وكيفَ نُغطي وهو دانٍ غرامنا	ونكتُم ما نلقى فقد بانَ مُذ بانا
فليت نسيمَ الريحِ حُمِّلَ عَرَفهم	فأداهُ أحياناً إلينا فأحياناً
تَجَنُّوا فما حنُّوا علينا ولا حنَّوا	ومنَّوا وما منُّوا لينا ولينا

وفي الأرض غشاقٌ وليسوا كمثّلنا أسارى غرامٍ لا يُرجُونَ سُلواناً^(١)

فللهولة الأولى نجد الشاعر مغرمًا بالتصنع في موقف يُفترض فيه التلقائية، وبث العاطفة في أرجاء الصورة لتمنحها الحيوية والخلود، فنلحظ الجنس الناقص بين: (نرعا - يروعنا/ تجنوا - حنوا)، والجنس الكامل أو التام في: (بان - بانا/ أحياناً - أحياناً/ حنوا - حنوا/ منوا - منوا/ ليّانا - ليّانا)، وكذلك الطباق بين: (نذكره - ينسانا/ نكتم - بانا)٠

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 نابعة منه، أو ناتجة عن شعور ذاتي، بل اقترحها محمود بن نصر عليه ليقرعه، وحدد له وزنها وقافيتها^(١)، ولو كان وفياً صادق الإحساس لرثى وتحسر على من أنعموا عليه٠

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 لقلة 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 الباب٠

(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 جودَه وقد كان منه البر والبحر مترعا (٤)

وقد أجاد ابن حيوس في هذه القصيدة التي بدأها بحكمة بليغة:

لصرف الليالي أن يصولَ ونخضعا وحتمّ علينا أن يقولَ ونسمعا
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 ينزحُ الناسُ ماءه إذا ظنَّ أن قد غيض عاود مترعا
أضاق سبيلَ المأثراتِ 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 أعتمدَ نظمَ القوافي تطوعا
وحسن لي شرحُ الشبابِ وجهه إضاعة فرضٍ مثله لن يُضيّعا
وإن قلتُ مأموراً وأبدع خاطري فيقبحُ بي إذا لم أقل متبرعا
عدمتُ لساناً حالفَ العجزَ ضلّةً وخالفَ قلباً كالقلوبِ مُفجّعا
يوئى 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 للشيعة ضد السنة، ثم ينقلب ليكون هواه مع السنة ضد الشيعة، ويمدح الأتراك ويذم العرب، ثم يذم الأتراك ويمدح العرب، ويهجو المرداسيين، ثم يمدحهم ويذم خصومهم، وهذا سمته 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، "وحين يفقد قدرته على تأدية تلك الوظيفة، فإنه يفقد غايته التي وُجد من أجلها وبصبح فناً قبيحاً". لهذا "فالمثل الجمالي" في الواقعية يتداخل - من خلال المقولات السابقة - بالوظيفة الاجتماعية التي يؤديها. ويتحدد مستواه في فعلين أساسيين: طَرَحُهُ لحالة اجتماعية معينة، واستيعابه لها، ثم قدرته على تجسيدها عبر الصورة الفنية. وبتحديد طبيعة "المثل الجمالي" ومستواه تتحدد مهمة النقد الأدبي التي تتمثل في قدرته على استكشاف الحالة الاجتماعية المنعكسة في العمل الفني والأساليب المختلفة التي عبرت عنها^(١)

ويؤكد أحد النقاد ذلك صراحةً بقوله: "لا أستطيع أن أُسمي الدرع المزخرفة جميلة إذا كانت لا تحمي المقاتل من ضربات الأعداء، وعلى العكس من ذلك، فالدرع التي تؤدي مهمتها جيداً جميلة، وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة"^(٢)

وأخيراً نتبين 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 (الأقويل 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 الطبقية، 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 - باعاً 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 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، وتتنقاد 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، والخيول، 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 قصُرتَ 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 نجدها 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 سُئِلَت 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 تلعنه 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
نَظَرُ الخليفةِ للملوكِ كسَاهُمُ تاجاً به تسمو وطوراً تخضعُ
فوقَ المفارقِ منه سيفٌ حدُّه ماضٍ وتاجٌ بالثناء مُرصَّعُ (٢)

فمن خلال مديحه لتاج الملوك محمود بن نصر بن صالح المرداسي 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 فتنتني في افتنائه فلا زلتُ مفتوناً ولا زالَ مُفتناً
تحققتُ أن الوردَ يُجنى بخده ولم أدرِ أن الموتَ من صدّه يُجنّا (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 فَيَصْلَا (٢)

فالشاعر يمدح أمير الجيوش أنوشنكين الذري، 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 طَلِيعَةٍ مَا تُجِنُّ الْأَضْلُعُ
يَشْكُو إِلَى لَيْلَى الْغَرَامِ إِشَارَةً شَكْوَى لَعَمْرُكَ لَمْ تُعْنِهَا أَدْمُعُ (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، ويُعزي 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:

خَفِتِ الرَّقِيبَ وَلَوْ وَصَلْتَ أَمْنَتِهِ وَنَهَيْتِ دَمْعَ الْعَيْنِ أَنْ يَتَّصِبَا (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 لدارٍ بناها تاج الملوك محمود بن نصر، يقول فيها:

دَارٌ بِهَا اكْتَسَبَتِ الْبَسِيطَةُ زِينَةً	وَيَزِينُهَا مِنْكَ الْهَمَامُ الْأَرُوعُ
مَا زَالَ مَبْصَرُهَا يَعُودُ بِخَاطِرٍ	يَشْكُو الْكِلَالَ وَنَاطِرٍ لَا يَشْبَعُ
وَتَرَى طَيُورَ الْجَوِّ فِي جَنَابَتِهَا	بَعْضٌ مُحَلَّقَةٌ وَبَعْضٌ وَقَعُ
وَسَوَابِقًا لَيْسَتْ تُفَارِقُ أَرْضَهَا	وَكَأَنَّهَا تَحْتَ الْفَوَارِسِ تَمْرَعُ
بِالْمَصَلَتَيْنِ صَوَاعِقًا لَا تَعْتِي	وَاللَّابِسِينَ يَلَامِقًا لَا تُثْزَعُ
رَهْطٌ نَضَّوْا بِيضَ السِّيُوفِ وَآخِرُ	قَدْ جَرَّ قَوْسًا لَيْسَ فِيهَا مَنْزَعُ
بِالْجَانِبِ الْغَرْبِيِّ فِيهَا نَخْلَةٌ	نَاءٍ جَنَاهَا وَهُوَ أَنْ مَوْنَعُ
وَتَرُوقُ عَيْنُكَ دَوْحَةً مِنْ غَرْبِهَا	فِيهَا جَنَى يَحْمِيهِ ظِلٌّ مُسْبَعُ
وَزَرَفَتَانِ أُقِيمَتَا كِلْتَاهُمَا	رَانِ إِلَيْكَ بِمَقْلَةٍ لَا تَهْجَعُ
وَالْفِيلُ بِقَرْعِ جِلْدِهِ سُوسُوهُ	مِنْ كُلِّ قُطْرٍ وَهُوَ لَا يَتَزَعَزَعُ
وِظْعَانٌ تَخْشَى الْعَيُونَ وَتَتَّقِي	نَظَرَ الْمَرِيبِ فَدَهْرَهَا تَتَبَرَّقُعُ
وَالْبَحْرُ عَائِمَةٌ بِهِ حَيَاتَانُهُ	وَمِنْ الشَّبَاكِ لَهَا سِمَامٌ مُنْقَعُ
طَامٍ وَمَا يُخْشَى عَلَى رِكَابِهِ	غَرَقَ 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 الملوح قائمٌ وسقامُهُ الـ	ببادي طليعةً ما تُجِنُّ الأضلعُ
يشكو إلى ليلَى الغرامِ إشارةً	شكوى لعمرك لم تُعنها أدمعُ
ومواضعٌ فيها كعِرضِكَ وُضِّحَ	ثلجيةُ الألوانِ بل هي أنصعُ
ومن الرخامِ مُقابِلٌ ومؤلفٌ	ومُفَوِّفٌ ومُضْلَعٌ ومُجَزَّعُ
ومن النُّصارِ بها سحائبُ جمَّةٌ	لَزِمَتْ أماكنَهَا فما تتقشَّعُ
سُحِبٌ جوامدٌ قد أَظَلَّتْ عارضاً	تحيي بصيِّه البلادِ وتُمرعُ
كرَمَ أهانِ التبرِ حتى أنه	من ناطقٍ أو صامتٍ لا يُمنعُ
أُطلعت من جدرانها وسقوفها	شمساً لها من كلِّ أفقٍ مطلعُ
تعلوا ضياءَ الشمس عند شروقها	ويَعْمُها الإِظلامُ وهي تشعشعُ
مَن حلَّها وهنا توهمَ ليلَها	صُباحاً وصَبغُ الليلِ فيها مُشبعُ
وبدت بأعلاها رياضٌ حاكها	حُسْنُ اقتراحِكَ لا الغيوثُ الهَمَّعُ
روضٌ على الأفواهِ يعسرُ رعيُّه	لكنَّ للأبصارِ فيه مرتعُ ^(٢)

ويُفرق 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 يذكروه 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 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 الأعماق 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 تَضَمَّنَتْ آلاؤُهُ	فَوَزَ الْعُفَاةَ وَخَيْبَةَ الْعُدَالِ
وَصَلَ 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 الذكية 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)، وعندي 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:

كَسَاها مَا تُثِيرُ مِنَ الْقَسَاطِلِ	إِذَا نَزَعَ الْوَجِيفُ اللَّحْمَ عَنْهَا
أَتَاخَتِ لِلْعَدَىٰ عَضَّ الْأَنَامِلِ	وَإِنْ عَضَّتْ شَكَائِمَهَا وَطَاخَتِ
وَكَثُرَتِ الْأَيَّامُ وَالْتَوَاكِلُ ^(٣)	وَقَلَّتِ الْمُدَافِعُ وَالْمُحَامِي

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 والثواكل).

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:

قَلَّيْتُ عِدَدَ الْعَدَى بِقَوَاضِبِ كَثَّرْنَ أَزْوَادَ النَّسُورِ الْحَوِّمِ
مِنْ مَرْهَفَاتٍ لَمْ تَزَلْ أَيْمَانُكُمْ أَنْصَارَهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ أَيْوَمِ
مَا عَايْنَتَهَا التَّرْكُ تَحْكُمُ فِي الطُّلَى حَتَّى تَوَلَّتْ طَائِشَاتُ 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 بجذته:

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَقَ 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:

ولكَ الأدلَّةُ أوضَحَتْ حتى رأى إثباتَ فضلكَ مَنْ رأى التعطيلًا
عُزُّوا بأنْ شَرَقَتْ 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 تبرؤه منهم وأنهم ضالون مضلون" (٤)

وبين 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 سَطَاكُ ذُو جَهْلٍ بِهَا ما للقضاءِ ولا لأمرِكَ مدفعُ
باغي النجومِ مُبَيَّنٌّ عن عجزِهِ ومُصارِعُ الليثِ الغضنفرِ يُصرعُ
في قَتْلِكَ الأسدَ الذي راعَ الوري لولا سفاهةُ شِبلِهِ ما يردع

(٣) الديوان، ص ٤٢٣

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

(٥) بدوي طبانة، المرجع السابق، ص ٢٥٢

وأرى ابن صالح استغرَّ بجهله ِ
 لم يلقَ عنها وازعاً من رأيه
 إن الجهالة في المكاره توقع
 حتى انبرت أعضاؤه تتوزع
 شيئاً بل اندفعوا وقد قيل ادفعوا
 فإذا الصَّهارة عنده لا تنفع
 وثنى شبيباً عنه صهرٌ خانهُ
 من رامَ معتصماً سواك فجمعه
 مُتَصَصِّعٌ ويناؤه مُتَضَعِّعٌ^(١)

فالشاعر يمدح أمير الجيوش الدزيري بأنه فتح "حلب"، وظفر بحاكميها الذين كانوا يناصرونه العداء، ومن خلال مديحه للدزيري يُعرِّض 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 المرداسي 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 سبي الخفية"^(٣)

(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 متسقة 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 الذيربي 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 بطغرل بك السلجوقي يقول:

وقد دبَّ من أقصى المشارق حيَّةٌ لها لدغاتٌ لا تُداوى ولا تُرقى
فطبَّقَ تلك الأرضَ ظُلماً ظلمةً فكن فلَقاً يجلو دجوجيَّ فلَقاً^(٣)

فابن حيوس تستيقظ - أخيراً - عصبية العربية، فيعرض بطغرل بك السلجوقي ويرمز إليه بـ (الحيَّة)، وهي حية رقطاع لها سم رعاف.

وبين 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 مَن أَعْطَى كَثِيرًا وَمَا أَكَدَا
 بِظِلِّ كَرِيمِ النَّجْرِ وَالْيَدِ لَمْ تَلِدْ
 لَهُ مَامَةٌ مِثْلًا وَلَا نَجَلَتْ سُعْدَا
 وَفِي ضِمْنِ تِلْكَ الْمَكْرُمَاتِ كَرَامَةٌ
 ظَفَرْتُ بِهَا حُرًّا فَصِرْتُ لَهَا عَبْدًا (٢)

ففي معرض مدح الشاعر لسابق بن نصر بن محمود المرداسي الكلابي، يعقد الشاعر مقارنة بين ممدوحه وغيره، فهم يعطون القليل، (أكدى) أي: ييخلون 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 فضَّل 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 خازجة 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، لولّى هارياً، أو مُسلماً
 إلى أن حسمت الداء أعياء دواؤه
 سواك ولو كان المسيح ابن مريما
 وأعربت عن فصل الخطاب مُباشراً
 ولو أن سحباناً مكانك أفحماً (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 عَنْ 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 ابْنُ مَرْيَمَ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدْتُكَ 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 الْأَكْمَةَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتَى بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ" (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 أَلْبَسَ قُمْصَهَا	أَوْ خَالَطَتْهُ لَعَادَ وَهُوَ أَصِيلُ
فُرْنَتْ بَدَهُمْ لَوْنُهَا مِنْ لَوْنِهِ	وَنُجُومُهُ غُرَّرَ لَهَا وَحُجُولُ
وَعَرَائِبُ الْأَلْوَانِ ظِلٌّ مُقْصَرًا	عَنْ وَصْفِهَا التَّشْبِيهُ وَالتَّمثِيلُ (٢)

وكذلك تتحقق الوظيفة الإشارية من خلال "المجاز المرسل"، والمجاز - في اللغة - المجاز في اللغة: "جزت الطريق وجاز الموضع جوازاً، 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 أرسل عن التقيد بعلاقة خاصة، فله عدة علاقات، أو لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المعتمدة في الاستعارة؛ إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما" (٤) ويقول الشاعر:

إِذَا خِفْتَ الْأَوْطَانَ أَوْ مِنْ سَرِيهِ وَإِنْ غَمَرَ الْمَحْلُ 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 عَنْ يَوْمِ الْكُلابِ بَوْقَةً شَقِيتَ بِهَا عِنْدَ الْلِقَاءِ كِلَابُ
وَرُمُوا بِدَاهِيَةٍ لِبَكْرِ عِنْدَهَا بِكْرِ الْخُطُوبِ، وَلِلضَّبَابِ ضَبَابُ^(٤)

فمن خلال مديحه للدزيري يستعرض الشاعر انتصار ممدوحه على أعدائه، ويعود للوراء ليشبه انتصار الدزيري بأيام العرب، ومنها (يوم الكلاب) الذي كان بين ملوك كندة، وبني تميم، وقد ألهم 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:

دَامَتْ سَحَابَةٌ تَحْتَ ظِلِّ سَحَابَةٍ وَجَرَى عَلَى دَارِ الرَّبَابِ رَبَابُ
كَاسٍ مِنَ الْأَسْقَامِ جُرْعَ النَّوَى كَأْساً لَهَا رِيقُ الْخُبَابِ 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 السم 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 تَدُوذُ الأذى عن جاركِ الجُنُبِ (٤)
وقد يُحذف الخبر:

يَوْمٌ لَعَمْرُكَ لَمْ تَزَلْ أَخْبَارُهُ مَسْمُوعَةٌ مِنْ مُنْجِدٍ أَوْ مُتِّهِمِ (٥)
وقد يُحذف الفاعل:

رُمُوا فما دفعوا ضيماً ولا كربوا أن يكشفوا بعضَ ما كَشَفَتْ من 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 •

وبين 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 تُثِن" (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 كَلَيْبٍ تَغْلِبُ (٢)

أو كقوله:

وَلَمْ يَكُ مِثْلَ الصُّبْحِ يَقْدُمُهُ الدُّجَى وَلَكِنَّهَا شَمْسٌ تَقْدَمُهَا فَجْرُ (٣)

كما يُحذف المفعول به:

مَأْكَتٌ فَمَا كَانُوا كَأَخَوَةِ يَوْسُفٍ تَوَدُّهُمْ مَكْرٌ وَمَحْصُولُهُ خَيْرُ (٤)

وقد تتحقق الوظيفة الإشارية عن طريق "التضمين والاقتباس"، ويعرف الجارم الاقتباس على أنه: "تضمين النثر، أو الشعر شيئاً من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما، ويجوز أن يُغير في الأثر المُقتبس قليلاً" (٥)

وقد يفرق بعض البلاغيين بين الاقتباس، والتضمين، فيجعلون الاقتباس 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:

يَا ابْنَةَ الْأَكْرَمِينَ قَدْرِكَ فِي النَّاسِ عَظِيمٌ وَإِنْ عَظُمْتَ مَصَابَا وَتَأْسِي بِرَأْيِ دَاوُدَ فِي الْفَتَى نَةً إِذْ خَرَّ رَاكِعاً وَأَنَابَا (١)

وهي إشارة إلي الآية الكريمة في قوله تعالى: (وَوَضَّحْنَاهُ أَتَاهُ فَسُتَغْفِرُ رَبَّهُ وَخَرَّ رَاكِعاً 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 بغِي 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 مَنْ ما له ناقةٌ فيه ولا جمل^(٣)

فهو يشير إلى قول الطغرائي في لامية العجم:

فيم الإقامة بالزوراء لا سَكَنِي بها ولا ناقتي فيها ولا جملي

ومثلها قوله:

فضحت الألى حنّت إليها قلوبهم فما لهم فيها قُلُوصٌ ولا بكرٌ^(٤)

ويقول ابن حيوس:

وهبّت لها الأرواح فيما وهبته فجاوزت مَنْ أثنت عليه الحقائبُ^(٥)

وهو يشير إلى قول الشاعر نصيب في مدحه سليمان بن عبد الملك:

فعاجوا 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 يُرمى بها	فعلامَ سهمُ اللحظِ يُصمى مَنْ رمى
ولقد وقفتُ بدارِ زينبَ موهناً	والوجدُ يأبى أن أقولَ فأفهما
مستخبراً عنها فلم أرَ معلماً	منها بأخبارِ الأحبةِ معلماً
فعدلتُ قلبي إذ أطاعَ غرامه	وعصى التَّسليَّ بعدها واللوما
واللومُ مثلُ الريحِ يذهبُ ضلّةً	ويزيدُ نيرانَ المحبِّ تضرماً ^(١)

فالشاعر - وهو يتغزل بمحبوبته زينب - يصف شدة جمالها، وكثرة وجده بها، فيقول: إن نظراتها (السهام) وهي توحى بجمال تلك النظرات، ولفظة (موهناً) توحى بشدة ضعفه وصدق عاطفته، وكذلك (الوجد) فهي توحى بشدة حبه وتثيّمه لدرجة أنه عجز عن القول، ولم يفهم، وعندما أراد أن يعبر عن شدة وجده 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 ننفع 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 العالمينا
وكنّا ذاهلين إذا سمعنا	بما تبديه من حسن يقينا
وجت فصار أعظم ما روينا	هباءً عند أسر ما ثرينا
مساع طلتهم جداً ومجداً	بها وفضلتهم دنيا وديننا ^(٤)

إن ابن حيوس خصّ أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري بجُلّ 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 يخطي 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 بظلّ غلاك بيضٌ وكانت قبلك الأيام جونا^(٢)

فأيامهم - قبل الدزيري - 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 الدزيري، 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 الملوّح 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 اتخذهُ 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 والاقتباس**، 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 كلت الألسن عن وصفه ونعته، 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 البلغاء 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 وتتباين 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 تزيع 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 ٠٠"^(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 غُلاكِ بيضٌ	وكانت قبلك الأيامُ جونا
أضفتَ إلى الغنى أماناً وعدلاً	لقد جاوزتَ حدَّ المنعمينا
فأين قراعُ عمروٍ من قراعِ	حميتَ به ثراثُ المسلمينا
وأين فتى إِيادٍ من إِيادِ	بها تستعبدُ المستعبدينا
وهل تعصي ملوكَ الأرضِ ملكاً	بسلطانِ سمائي أَعينا
إذا طلبوا عظيمًا فاستعانوا	فلستَ بغير 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 يكرب 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:

فَدَتْكَ مَلُوكٌ عَلَتْ بِالْجُدُودِ	وَأَعْلَاكَ مَجْدُكَ لَمَّا ظَهَرَ
وَأَيْنَ الْمُتَنِيْفُ بِحِظِّ أَعَا	نَ مَمَّنْ أَنْفَافَ بِفَضْلِ بَهَرِ
بِطَاءٍ إِذَا سُئِلُوا نَجْدَةً	أَقَامُوا مَقَامَ النَّهْوضِ الْعِذْرِ
غَدَا الْمَالُ مُحْتَقَبًا عِنْدَهُمْ	وَعِنْدَكَ لَمَّا يَزَلُ مُحْتَقَرُ
فَرَاهِبُ عَدَوَاهُمْ لَا يُسَاءُ	وَطَالِبُ جَدَوَاهُمْ لَا يُسَرُّ ^(٢)

فالمفارقة سمة فارقة في قصائد الشاعر يستعملها للمقارنة بين ممدوحيه، وبين غيرهم لينتبت تفوق من يمدحهم، فعندما يمدح الوزير اليازوري (ت ٤٥٠هـ) يجعل الملوك فداءً له؛ لأنه علا بمجده وجده، وعلاو بجودهم، 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 جَزْلاً فَيْكَ يَا تَاجَ الْمُلُوكِ، وَقَدْ أُنْتُ جَزِيلاً^(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 المغرور 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 وعمرأ إلى أن فاق في الحلم أحنفأ
ويعرف بالفضل الذي بهر الورى إذا ما انتمى ملك سواه ليغرفأ
وما زرتة إلا اعتفيت ابن مامة وخاطبت سحباناً وشاهدت يوسفأ (٦)

(١) الديوان، ص ٣٩٨

(٢) الديوان، ص ٢٧٤

(٣) الديوان، ص ٤٠٥

(٤) الديوان، ص ٤٨٢

(٥) الديوان، ص ٣٩٤، أغصفا: أظلم، واسودَّ.

(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 حلاًماً 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:

وْغَفَرْتَ ذَنْباً يَسْتَفْزُ الْأَحْنَفَا	كَمْ خُضَّتْ مَلْحَمَةً تَرْوَعُ عُيَيْنَةً
لَلَّوَى غَرِيمَ الْمَكْرَمَاتِ وَسَوْفَا	وَأَنْلَتْ وَفَرّاً لَوْ حَوَاهُ حَاتِمٌ
وَلِمَصْطَفَى الْمَلِكِ الْمَظْفَرِ مَا صَفَا (٢)	فُسَمَ الْفَخَارُ فَلَوْرَى أَكْدَارُهُ

وعند مدحه لأمير الجيوش أنوشتكين الدزيري يعلي من قدره، وذلك بمقارنته بأعلام عظام، فهو يعلو على عُيَيْنَةٍ بن حصن الفزاري في الفروسية والإقدام، وفي الحلم يعلو على الأحنف بن قيس، وفي الكرم يعلو على حاتم الطائي، والكدر 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، فناقاة ممدوحه أنوشتكين الدزيري أكثر قوة وسرعة من (شدقم، 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 الجُرْدِ السَّلاهَبِ بسطةً حتَّى ادعاهَا شَدَقَمٌ وجديلاً
لم يكفها الإسراجُ يومَ بعثتها شرَّ العُيونِ 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، فأنتت ألفاظه على فصاحة البدو، ولطف الحضر" (٢)

يقول الشاعر:

دارٌ بها اكتست البسيطة زينةً ويَزِينُها منك الهمامُ الأروعُ
ما زال مبصرها يعودُ بخاطرٍ يشكو الكلالَ وناظرٍ لا يشبعُ
وترى طيورَ الجوّ في جنباتها بعضُ محلّقةٍ وبعضُ وقّعُ
وسوابقاً ليست تُفارقُ أرضها وكأنها تحت الفوارسِ تمزّعُ
بالمصلتين صواعقاً لا تعني واللابسين يلامقاً لا تُنزعُ
رهطٌ نَضّوا بيضَ السيوفِ وآخرُ قد جرَّ قوساً ليس فيها منزعُ
بالجانب الغربي فيها نخلةٌ ناءٍ جناها وهو أن مونغُ
وتروق عينك دوحةً من غربها فيها جنى يحميه ظلُّ مُسبعُ
وزرافتان أُقيمتا كلتاها رانٍ إليك بمقلّةٍ لا تهجعُ
والفيلُ بقرعٍ جلدَه سؤاسُهُ من كل قُطرٍ وهو لا يتزعزعُ
وظعائنٌ تخشى العيونَ وتتقي نظرَ المريبِ فدهرها تتبرقعُ
والبحرُ عائمةٌ به حيتائُهُ ومن الشّباكِ لها سِمامٌ مُنقعُ
طامٍ وما يُخشى على ركابه غرقٌ ومركبُهُ 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 / ٣٦٦/٣٧٠

٤٧٥/٤٦٤ / ٤٩٤/٥٠٠ / ٥٠٩/٥١٤ / ٥٢٩/٥٤٨ / ٥٨٩/٦٢٢ / ٦٤٨/٦٥١ / 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 يُدخل (أنَّ) على الفعل:

مقوَّرة طالما أنضيتها تعباً علماً بأنَّ سيجني الراحة التعبُ (١)

ومع غرابة هذا التركيب، فقد سبق الشاعر إليه بقول أحدهم:

كلُّ الرجالِ وإنَّ تعفَّ جهدهُ لا بدَّ أنَّ بنظرة سيخونُ (٢)

وقد يستعمل (الذ) وهي لغة في (الذي):

لو كان دُبُّبك في الزمان اللذ مضى لم تفتخر بحمى كليب تغلبُ (٣)

وقد يحذف نون (الذان):

وراءها علماً النصرِ اللذا كفلاً لمن أظلاً بعزٍّ ليس يُنتحلُ (٤)

وقد يُعد الفاعل على لغة (أكلوني البراغيث) كما يقول النحاة:

ففرَّقهم 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 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 مكدّر عند الكرائه لم يردّه زلالاً (٦)

وقوله:

(١) الديوان، ١٢٩

(٢) نسب محقق الديوان هذا البيت لأبي السمرء 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 مآلك غير ما متكلفٍ 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 •

وبما 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 ونسمعا^(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 عشرًا وأربعًا

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 صناعته 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 ب صور 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 طريقته في عرض صوره، 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 الدينُ داءً
فضتَ حتى على الترابِ نوالاً	وفككتَ العنايةَ حتى الماءَ
أفعيناً حفرتَ أم هو بحرٌ	بانَ لما كشفتَ عنه الغطاءَ
لم نخل قطُّ أن في العزمِ سيلاً	تذهبُ الراسياتُ فيه جُفَاءَ
فمن الناسِ من يقولُ: تعالتْ	همّةُ تتركُ الجبالَ هباءَ
ومن الناسِ قائلٌ: ليس يُسنتَ	كُرُّ أن تجريَ البحارُ النّهاءَ
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 العناية 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 ضَحَى	بثثتَ في الجوِّ جيشاً ماله لَجَبُ
وما رأينا سماءً قبلَ يومِكَ ذا	في أفقها الطيرُ والآسادُ تصطحبُ
غابَ تلوحُ بأعلاه ضراعِمُهُ	فواغراً أبداً لم تدرِ ما السَّغَبُ
وقد أظَلَّتْكَ لما سِرتَ أربعةٌ	قلبُ الغزالةِ إعظاماً لها يَجِبُ
تعلو بأقربها عهداً بمن شُرُفت	بذكره سور القرن والخطبُ
سمت إلى حيث قوس المزنِ فاعتصبتُ	ببعضه، ولها من بعضه عَذْبُ
وتستقل بماءٍ ماله حَبَبُ	وتستظل بنارٍ ما لها لَهَبُ
فإن بدت في سواد النقعِ طالعةً	وأنت وابنك قيل السبعة الشهبُ
كأنما التبرُ بحرٌ فاضٌ فاغترفتُ	منه الكُسى والعِناقُ القُبُّ والقُنبُ
وكلُّ ماضٍ تدينُ المرففات 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 يَقَحَمْ جَوادٌ بمأزِقِ	ولا فتكتُ في الأسدِ تلك الثعالبُ
بحيثُ التقتُ سُمْرُ القتا وصدورُهُم	وبيضُ المواضي والطلَى والترائبُ
عناقٌ يُزيلُ الشوقَ عن مُستقرِّه	يرى واصلاً وهو القطوعُ المجانبُ
بيومٍ أَحَمَّ الجوَّ حامٍ وطيسُهُ	كأنَّ حصاهُ من تلظِّيهِ ذائبُ
صبغت به ما أبيضُ من فلقِ الضحَى	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-

٤٨٦-٥٠٤

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 للفظ (أما)، فقد استخدمها خمساً وثلاثين مرة، ومنها قوله:

ما بينَ مجدِكَ والمحاولِ نيلَه	إلا كما لبينَ الثريا والثرى
أما الصيامُ فقد قضيتَ فروضَه	بقضيةٍ ما حُلَّتَ عنها مُفطرا
لَمَّا أقامَ لَدَيْكَ حلَّ موقراً	وقد استقلَّ بشُكرِ صنعِكَ موقراً
شَهْرٌ نَمَتْ بركائِلُه فتَهَنَّه	حتَّى لَقَلَدَ مِنَّةً لَنْ تُكفرا
شَهْرٌ به نزلَ الكتابُ وجاءنا	فيه الكتابُ بما يسُرُّكَ مُخبرا
خَيْرٌ تقدَّمَه لَدِينَا عَرَفَه	حتى أتى قبلَ البشيرِ مُبشرا
حيَّاكَ قبلَ قُدُومِه بنسيمِه	فكأنه إذ جاء، جاء مكررا
لو لم يُفَضَّ عن الكتابِ ختامُه	أغناه طيِّبُ نَشْرِه أَنْ يُنشرا
قدمتْ بمقدمِه سَعاداتُ المني	وبه تسالمتِ النواظرُ والكرى (١)

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:

أما الزمانُ ففي يدِكَ عِنائُه	يا أيُّها الملكُ المُعظَّمُ شأنُه
ذلتَ جامَحَه فصارَ كما ترى	لا جَوْرُه يُخشى ولا غَدوانُه
وأريتَه السُّننَ الحميدةَ رادعاً	عن ضِدِّها فتقلَّبتْ أعيانُه
إنَّ ذمَّ سائرٍ مَنْ يراه فإنَّه	يُثني عليك، ولا يكلُّ لسانُه

(١) الديوان، ص ٢٦٠

لا غاضَ ذا المُلْكُ العَقِيمُ فَإِنَّهُ بحرٌ وألَاكُ 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 المن"، 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 "ذيولاً" 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 ذيولاً (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 أيد تبجح بالعدى إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلاً^(٥)

ففي قصيدة أخرى نجده يتكرر وهو قوله:

تجاري بفرسان تضاعف أيدها 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

فالبیتان - وكما هو واضح - متفقان في "العجز" وهو "إذا صارت الأيدي من الرعب أرجلا".

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 تكرار 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 فنزعن ليلاً وارتجعن أصيلاً^(٢)

فالصورة في البيتين واحدة وهي لون خيل الممدوح، فالشقر ما أختلط الاحمرار بالسواد وأيضاً من هذا النوع، وقوله:

فافخر 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

جُردَ.

(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)،

(٢٠٥-١٩٩)، (١٤٩-١٠٩)، (١١١-١١٠)، (١١٢-١١٤)، (١٤٣-١٨٠)، (١٤٩-١٥٥)، (٤٠٣-٤١٤)،

(٣٧٤-٢٧٠)، (٣٨٢-٣٧٥-٣٨٩)، (٤٩٠-٦٢٠-٦٢١)، (٣٤٨-٣٢١)

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 طيعة 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 مَادِحُ أبدأً، 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 مَطْمَعُ لله! هذا العزمُ ماذا يصنعُ؟
ما زال يرفعُ للخلافةِ سيفها منذ انتضتْه رايةٌ لا تُوضَعُ^(١)

فمن خلال مديحه لقائد الجيوش الأمير أنوشتكين الدزيري يصف قوة عزمه بأنه هو الذي مكنه من فتح حلب، وقتل شبل الدولة المرداسي، وهذا العزم رفع قدر الخلافة، وجعل رايته عالية القدر.

ومن ذلك قول الشاعر:

عدلٌ كُفِيتَ بهِ العِداءَ يَضْمُهُ عَزَمَ أَقَامَ قِيَامَةَ الأَعْدَاءِ
عَزَمَ إِذَا سَمِعَ العَدُوَّ بَذَكَرِهِ أغنى غناء الغارةِ الشعواءِ^(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 / 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 / ٦٤٦ / ٦٤٨ / ٦٥٠ / ٦٦٥	صورة العزم

وكذلك من الصور التي كثر تردها 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 طرقا^(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 التعب منها لحماً.

ويقول الشاعر:

مَجْدٌ تَحَرَّمَتِ الْعَمَالِقُ دُونَهُ وَتَمَرَّقَتْ عَادٌ وَبَادَتْ 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 الدزيري، فيقول: إنه وصل قمة المجد الذي فشل العماليق الأوائل أن يصلوا إليه، وباعت بالفشل دونه جرهم وعاد.

بل إنه يبالغ إذ يجعل أفعال ممدوحه هي المجد نفسه، وإن لم تكن كذلك، فقد تركب المجد منها!

فإِنْ لَمْ تَكُنْ أَفْعَالُكَ الْمَجْدَ نَفْسَهُ فَلَا شَكَّ أَنَّ الْمَجْدَ مِنْهَا تَرْكَبَا
فَلَا يَلْتَمَسُ إِدْرَاكَ رَتْبَتِكَ الْوَرَى فَمَا عُرِضَتْ لِلْخَاطِبِينَ فَتُخْطَبَا^(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.

وبقدم الباحث إحصاء بصورة (المجد)، وما يشبهه عند ابن حيوس، ومواقع صفحاتها في ديوانه:

اسم الصورة	أرقام الصفحات
صورة المجد	٢٣ / ٢٤ / ٣١ / ٣٣ / ٤٠ / ٤٧ / ٥٦ / ٦٤ / ٧٢ / ٧٣ / ٧٦ / 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 الْحَجى وَعَدَاها الْخَلُّ (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 يَمْنَاهُ يَمْنًا لِمَرِيٍّ يَبْغِي نَوَالًا وَالْيَسَارُ يَسَارًا (٢)

(١) الديوان، ص ٤٨٧

(٢) الديوان، ص ٣٠٦

ومنه قول الشاعر:

يَا 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
٤ / ٩ / ١١ / ١٧ / ٢٢ / ٣٠ / ٣٢ / ٤٣ / ٤٥ / ٥٥ / ٥٦ / ٥٩ / ٦٠ / ٦٣ / ٦٨ / ٧٢ / ٧٦ / ٧٧ / ٨٧ / ٩٥ / ٩٦ / ٩٩ / ١٠٠ / ١٠٤ / ١٠٧ / ١١١ / ١١٢ / ١١٨ / ١٢٠ / ١٢١ / ١٢٢ / ١٢٤ / ١٢٥ / ١٢٦ / ١٢٧ / ١٣٣ / ١٣٤ / ١٣٩ / ١٤٠ / ١٤١ / ١٤٢ / ١٤٦ / ١٥٩ / ١٦٠ / ١٦٢ / ١٦٧ / ١٦٨ / ١٧٠ / ١٧٤ / ١٧٥ / ١٧٨ / ١٨٧ / ١٨٨ / ١٩٣ / ١٩٤ / ١٩٩ / ٢٠٨ / ٢٠٩ / ٢١٤ / ٢١٧ / ٢٢١ / ٢٢٢ / ٢٢٨ / ٢٢٩ / ٢٣١ / ٢٣٤ / ٢٤٣ / ٢٤٥ / ٢٥٢ / ٢٥٥ / ٢٦١ / ٢٨٤ / ٢٨٨ / ٢٩٠ / ٢٩١ / ٣٠٠ / ٣٠١ / ٣٠٥ / ٣٠٦ / ٣١٧ / ٣١٩ / ٣٤٣ / ٣٤٥ / ٣٤٧ / ٣٤٨ / ٣٥٢ / ٣٥٣ / ٣٥٨ / ٣٦٣ / ٣٦٤ / ٣٧٤ / ٣٨١ / ٣٨٢ / ٣٨٥ / ٣٩٢ / ٣٩٣ / ٣٩٤ / ٤٠١ / ٤٠٥ / ٤٠٧ / ٤١٠ / ٤١٣ / ٤١٨ / ٤٢١ / ٤٢٥ / ٤٢٦ / ٤٢٩ / ٤٣٠ / ٤٣١ / ٤٣٢ / ٤٣٣ / ٤٣٥ / ٤٣٨ / ٤٤٠ / ٤٤٢ / ٤٤٦ / ٤٤٧ / ٤٤٨ / ٤٥١ / ٤٥٤ / ٤٥٨ / ٤٥٩ / ٤٧٤ / ٤٧٧ / ٤٧٩ / ٤٨١	صورة الملك

(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 ننتبع بدايات القصيدة في شعر ابن حيوس، فإننا نجده - في أغلبها يبدأ بلفظة (أمّا)، أو (أمّا)، وذلك من مثل قوله:

أَمَّا وَسَيْفُكَ فِي النُّفُوسِ مُحَكَّمٌ فَالْعُزُّ أَجْمَعُهُ إِلَيْكَ مُسَلَّمٌ^(١)

وقوله:

أَمَّا وَيَدِيعُ مَا تَأْتِي يَمِينَا تَحَرَّجَ رِئُهَا مِنْ أَنْ يَمِينَا^(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 مضت 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 وتفعلا
ومن قبلُ عاداتكم ليقهركم له
وردَّ إليك الأمرَ والنهي راغماً
فما ذمُّه إذ نال بعضَ تراتيه
لتصفح عن جُرمِ الزمانِ الذي خلا
فلما رآها فرصةً ما تمهَّلاً
ولو أنه ألفى بديلاً تبدلاً
وما حمده 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 صرفَ الخطوبِ
وطاوعك الدهرُ فيمن تريدُ
هناك انفرادك بالمعجزاتِ
على كلِّ دهرٍ مضى أو غَبَر
لكانت مساعيك فيها غرر
غلاك فلم يكتحل بالأثر
وسُقت إلى ما تشاء القدر
وكفَّ انتقامك كفَّ الغير
فمن شئت ساء ومن 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

٣٥٦ / ٤٧٩ / ٥٢٤ / ٤٥٢ / ٦١٨ / ٦٣٢ / ٦٤٦ / ٥٥٦

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 وثمانين 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:

أَجَبْتَ نَدَائِي بِبَذْلِ النَّدَى	فَأَصْبَحَ لِي نَسَبٌ فِي النَّشْبِ
وَقَرَّبْتَ مِنْ مَطْلَبِي مَا نَأَى	وَأَنَأَيْتَ مِنْ عَدَمِي مَا قَرُبُ
لِيَهْنَكَ عَيْدٌ إِذَا مَا حَضَرْتَ	زَمَاناً سَوَى وَقْتِهِ لَمْ يَغِبْ
جَعَلْتَ لَهُ رَتْبَةً فِي الْفَخَارِ	تَطَوَّلُ الْفَخَارَ وَتَعْلُو الرُّتَبُ
وَأَلْبَسْنَتْهُ حُلًّا أَصَابَحَتْ	عَلَى السُّحْبِ أَذْيَالُهَا تَتَسَحَّبُ
أَقْرَّ جَدَاكَ عِيُونَ الْمُنَى	وَأَحْيَا ارْتِيَاخُكَ مَيِّتَ الْأَدَبِ
فَلَا أَيْتَمَ اللَّهُ مِنْكَ الْغُلَى	فَأَنْتَ لَهَا الْيَوْمَ أُمٌّ وَأَبٌ ^(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 بالعلی كرمًا
وعاود العید فاسلم ما أتى ومضى
أما الحجيج فقد أوضحت نهجهم
ولا يخيب إله الخلق سعيهم
سيف الخلافة دُم حلف المضاء كذا
وعش لدولة حق ظلت تعضدها
وبالمساعي إذا أثبت من كذب
فصرت ذا نسب في المجد والنشب
مُعظم القدر محروساً من النوب
ما بين ذي وطنٍ دانٍ ومغرب
وقد سمعت دعاء القوم من كذب
إن الخطوب إذا لم تنب لم تنب
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 للممدوح، 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 تطلبين من العزائم جهدها
غدأ أهل الأرجاء ممنوع الحمى
واسلم على الأيام أركى صائم
حقاً وكنيت جهلتَه إنكارا
وجعلت للآمال أن تختارا
لم تبق لي عند الحوادث ثارا
يتعقب الآثار والأخبارا
أدركت أعلي رتبة أخطارا
قد سرت حتى ما وجدت مسارا
جم المساعي نافعا ضارا
صوماً وأسعد مفطر إفطارا^(٢).

فهي كغيرها من القصائد جاءت نهاية هذه القصيدة بالدعاء للممدوح 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 ربها
 ما كنت أحسن ذا المقال وإنما
 ذلت لي صعب القوافي منعماً
 فاسلم لدين قد غدوت تحوطه
 ورعيه أغنيتهما وحميتهما
 إنا نصول على الخطوب بأنعم
 لازلت تحكم في الأنام مخلولاً

ذل السؤال وغيره المسؤول
 فمداحي الترصيع والتكليل
 ما هز هذا القيل هذا القيل
 حتى يطول الفاضل المفضول
 علمتني بنذاك كيف أقول
 فالقول جزل والعطاء جزيل
 فعليه ظل من سطاك ظليل
 فدعائها بثنائها موصول
 منها بأيدينا قتي ونصول
 ملكاً يزول الدهر قبل 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 التدليل ببعض القصائد لنؤكد بها على قولنا، فمن قصيدة يمدح بها أمير الجيوش أنوشتكين الذيربي يقول في نهايتها:

فمكّنك الإسلام عزاً لأهله
 فمآزالت للإسلام عيداً معظماً
 ودّم 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 لممدوحه، فيقول:

سمِعَ ابنَ جَفْنَةَ لم يحفلُ بحَسَانَا	في كلِّ معدومةِ الأشباهِ لو طرقتُ
ولم يجدْها بلالٌ عندَ غِيلَانَا	أعيتَ زياداً فلمَ يَحُبِّ الجَلاحَ بها
عن أن يصوغَ لها الشادونَ أَلحَانَا	لها إذا حَسَنَ الشَّعْرَ الغناءُ غنى
من لا تحركه الصهباءُ نشوانَا	ما أنشدتُ قطُّ إلا ظلَّ من طربِ
جاءتكَ خاطبةٌ يا فخرَ عدنانَا	بِخُرٍّ إذا رَدَّتِ الخُطَّابَ خائبةً
صحا بظلكَ دهرٌ كان سكرانَا	فهتَّتْ بكِ أعيادُ الزمانِ فقد
سما لها ولطرفِ المدحِ ميدانَا	إني وجدتُ لطرفِ المجدِ منكِ على
قسراً وبأغي ندىً تُؤليه إحسانَا ^(١) .	فاسلمَ لبأغي عداً تبتُّزُّ مهجتهُ

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، فجده 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 بردة 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-

٤٤٢-٤٥٠-٤٦٩-٤٧٨-٤٨٦-٤٩٣-٥٠٨-٥٢٤-٥٣١-٥٤٣-٥٤٩-٥٥٦-٥٦٨-٥٨٠-٥٨٥-٦٢٦-٦٣١-

٦٣٧-٦٥٣-٦٥٩-٦٧٠

(٢) من المقدمة، ص ٢٠.

لذلك يخلو ديوانه من قصائد في الهجاء إلا 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. وأكثر كلمة يراها سيئة أن ينعته "بالقرء" 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 إلا 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 مهجو آخر أيضاً ينعته بالصفة المذمومة في الكلاب، وأن بعض صفات الكلب أفضل منه وأن مهجوه هذا نتن الرائحة وليس له أخلاق، فيقول فيه:

مقابع 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 نبلة 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 ذؤابة عامر وجهه 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 بلغت ما طلب
عهدناه يرغب في الزاهدين	متى صار يزهد فيمن رغب
وكم ليلة نام غني الرقيب	ونبهني القمر المرتقب
جمعتُ بها بين ماء السحاب	وماء الرضاب وماء الغيب ^(٣) .

(١) الديوان، ص ٧٨.

(٢) الديوان، ص ٧٩.

(٣) الديوان، ص ٦٦.

ويقول في أخرى:

ومن لي بأيام مضت لا عزائمي مقللة فيها ولا اللوم رادعي
ليالي لا اللاحي على الوجد قادعي بما سر أعدائي ولا الشيب وازعي^(١).

وأيضاً قوله في أخرى:

وممنطق يغني النديم بوجهه عن كأسه الملى وعن إبريقه
فعل المدام ولونها ومذاقها في مقلتيه ووجنتيه وريقه^(٢).

وكذلك قوله في الثالثة:

وكم قطع الظلام بغير وعد غزال دأبه قطع الحبال
براح بات يمزجها بريق كفاها المزج بالعذب السلاسل^(٣).

وأخيراً قوله:

وعيشاً سرقناه برغم رقيبنا وقد ملّ من طول السهاد فهوما
بمعصورة والدر ما أصفر عوده فيلوى وما ألوي بعاد وجرهما
فلست ترى إلا يداً صافت يداً لإنجاز وعدٍ أو فماً لاثماً فماً^(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، كمثّل قوله:

جمعت بها بين ماء السحاب	وماء الرضاب وماء الغنب
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 وبعزي والدته، قال:

عقّلتني في ظله فعلات	تمنع الانتجاع والاضطرابا
وعطايما 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	وكنيت 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 ركبابي فأغنتني البحار عن الجداول^(١).

٤- أثر الثقافة والأدب واللغة، والإلمام بالعلوم الدينية والتطبيقية، وما إليها، وهي إشارات تبين سعة معارفه وعلمه بهذه الجوانب كمثل قوله:

فمَزَقَهُمْ قَتْلًا وَنَفِيًّا فَإِنَّهُ نهى الدين أن يستصحب الفاجر البر
وأنشرت أموات الأمانى مكذباً مقال أناسٍ ليس بعد التوى نشر^(٢).

ودليل على أنه استفاد من قراءة القرآن، أخذه بعض الأساليب التي وردت في القرآن ، كقوله:

وأنجز لي رب السموات وعده الـ كريم بأن العسر من بعده يسر^(٣).

وقوله، وهذا دليل على علمه ودرايته بالعلوم الدينية، قوله:

فوق المنابر نشرها وبنظمها يتعلل السارون والشاراب
ومن الثنا عرض ومنه جواهر ومن الجواهر جامد ومذاب^(٤).

ومنه قوله:

وفي ضمن الصلاة لكم صلاة فلاح في الإقامة والأذان^(٥).

ومن هذا الجانب أيضاً قوله:

قد أعوز الماء الطهور وما بقي غير التيمم لو يطيب صعيد^(٦).

ومن دليل علمه بالقانون، قوله:

(١) الديوان، ص ٤٧٤.

(٢) الديوان، ص ٢٤٧.

(٣) الديوان، ص ٢٤٨.

(٤) الديوان، ص ٦٤.

(٥) الديوان، ص ٦٤٢.

(٦) الديوان، 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 فجداً 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 تضوع 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
ملا الدنا عرفاً يفوق العنبرا
أضحى الشآم بعرفه متعطرا
حتى لخلنا دوحه وترابه
عوداً قمارياً ومسكاً أذفراً^(١).

ويبدو أن لحاسة الشم عنده وقعاً خاصاً لذلك يكثر من تكرارها، فيقول:

وفاح عرفك فيها فاكتست أرجاً
فليس يُدرى أشاب المسكُ ثريتها
نسيمها أبداً من نشره عطر
أم بات يُوقدُ في أرجائها القُطرُ^(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 المعنى:

خبر تضوعت البلاد بنشره
ما إن أتى فهم القريب عبارة
طيباً فأغنى سائفاً أن يسمعا
حتى لقد فهم البعيد تضوعاً^(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، فهو مع الممدوح، فعندما يمدح أنوشتكين 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 المرداسيين، وهكذا ٠٠

ولنتتبع ابن حيوس في ذلك بيتاً بيتاً، فتراه يمجد معركة من المعارك ويعتبرها فتحاً للإسلام ويعتبرها ذلاً للعرب، يقول:

فتحان يوم الأربعاء كلاهما للكفر عن 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:

لترك 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 لانقصاف^(١).

ثم يتوجه بكلامه للعرب وللمسلمين جميعاً أن الأتراك خصهم الله بالقوة والنجابة، فيقول:

وليعلموا أن النجابة خلّة — 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 إلاّ 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 — طاليت بهم هممي وزاد تقدمي
فلأثنينّ 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 رأت الأتراك سيوف العرب وهي تحصد رقابهم وجيوشهم راعها ذلك، فأصبحت لا تستطيع تسديد السهام التي شهبوا بالرمي بها، فطاشت السهام كما طاشت رقابهم أمام السيوف.

فيقول:

كثُرْنَ أَزْوَادَ النَّسُورِ الْحُومِ	قَلَلْتُ عِدَدَ الْعِدَى بِقَوَاضِي
أَنْصَارِهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ أَيَّامِ	مِنْ مَرْهَفَاتِ لَمْ تَزَلْ أَيْمَانِكُمْ
حَتَّى تَوَلَّيْتَ طَائِشَاتِ الْأَسْهَمِ	مَا عَايَنْتُهَا التَّرْكُ تَحْكُمُ فِي الطُّلَى
سَبْقاً وَمِنْ مَسْتَلْتُمْ مَسْتَسْلِمِ ^(١)	مِنْ نَابِذٍ لِسِلَاحِهِ فَاتِ الرَّدَى

ويذكر الأتراك بيوم آخر عندما هجم أميران تركيان على عشيرة عربية، ففتنتهما تلك العشيرة وغلبتهم في شر معركة دارت رحاها بينهم، فيقول:

طَرَقَا الْبِلَادَ وَأَهْلَهَا بِالصَّيْلِمِ	أَذْكُرْتَهُمَ بُوْقَا وَيَكْتَاشَا لَدُنْ
وَفَتِ الزَّرَافَةُ مِنْهُمْ بِعَرْمَرَمِ	فَتَنَّتَهُمَا دُونَ الْمَرَادِ عَشِيرَةً
مَسْمُوعَةً مِنْ مُنْجِدٍ أَوْ مَتَهُمِ	يَوْمَ لَعْمَرُكَ لَمْ تَزَلْ أَخْبَارُهُ
بِالْقَادِاسِيَةِ يَوْمَ مَقْتَلِ رَسْتَمِ ^(٢)	عَزَّتْ بِهِ عَرَبُ الْبِلَادِ كَعِزِّهَا

وأخيراً يفتخر بنسبته إلي هذه الأقوام ويفتخر بهم، فيقول:

عَمَرْتُ زَمَاناً دَارِسَاتِ الْأَرْسَمِ	مِنْ مَعْشَرِ عَمَرُوا الْمَعَالِي بَعْدَمَا
غَيْظِ الْوَهَادِ عَلَى هَضَابِ يَلْمَلَمِ ^(٣)	وَعَلُوا عَلَى شُوسِ الْمُلُوكِ بَغِيظِهِمْ

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، * يلملم: 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 النَّوْبِ^(١).
وكذلك قوله:

فالغيم إلا من سمالك زبرج* والبرق إلا من سحابك خلب^(٢).
وقوله:

فإن لم تكن أفعالك المجد نفسه فلاشك أن المجد منها تركبها^(٣).
وقوله:

يا مصطفى الملك كل عارفة إليك تعزى ومنك تكتسب^(٤).
وقوله:

فلا يتظنوا أنها مستجدة فإنك مهدي إليها من المهد^(٥).
وقوله:

فضائل لم تجتمع في الورى فسبحان جامعها في شر ولو خلفت قبل أن ينزل الـ كتاب أتى ذكرها في السور^(٦).
وقوله:

إن أمير الجيوش من فرع المجـ د فأضحى عليه مطلعاً وقضى بحكم الكتاب متبعاً وأظهر المعجزات مبتدعاً^(٧).

(١) الديوان، ص ٧٠.

* الزبرج: السحاب الرقيق، الخلب: المطمع.

(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:

جَرى لك في اللوح ألا عزيز يعز عليك وجف القلم^(١).

وقوله:

تَوخَّى التقى والعدل فعُلك كُله فلم تقترف إثماً ولم تجن محرماً
فلو أنه شخص قضى الناس أنه تكون من نور الهدى وتجسماً
لقد حُزّت فضل الأنبياء وهديتهم فصلى عليك الله ملكاً وسلماً^(٢).

وأخيراً قوله:

وقد جرى القلم الأعلى بنصرته فقبل يدعى به مُسْتَصِراً نُصِراً
وخصّ 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 أعزّز بها عُصبا
ولو تمهّل مُرديّه 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 (١٣-٧-٨٥-١٠٦-١١٠-١٢٥-١٢٤-١٢٧-١٣٣-١٦٦-١٧٠-١٩٤-٢٠٩-٢١٧-٢٣٨-٢٥٤-٢٦٥-٢٦٨-٢٨٥-٢٨٩-٢٩٦-٣٢١-٣٦٥-٣٧٤-٣٨٣-٤٥٥-٥٤٨-٥٥١-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٨٤).

(٤) الديوان، ص ٥٢.

أو مثل قوله:

وكم لعدائك من عثرة تقال ومن زلة تغتفر
لديك ولم يعملوا حيلة نجا الهرمزان بها من عمر^(١).

وكذلك قوله:

مساعٍ لقومك ما غادرت لمفتخر في الورى مفتخر
تغض ربيعته منها العيون ولولا الرسول لغضت مضر^(٢).

ب- وكذلك كل ما ورد من أخبار لأشخاص من التاريخ، كقوله:

مقال تعجز البلغاء عنه كعجز المدح عما أنت فاعل
يطول وتفقد السقطات فيه كفقد السراء في أقوال وأصل^(٣).

وقوله:

كم أخ في الزمان فاق أخاه بفعال به يبين التنافي
مثمات فات عبد شمس ثناء حازه هاشم بن عبد مناف^(٤).

وكذلك قوله:

وألفيت إخلاف المواعيد معوزاً لديك وأخلاق المكارم حفلاً
وأنشرت في قحطان أوساً وحاتماً 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 ركب ما ولد الجدیل 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 إلمامه بالعلوم الدينية واللغة والتاريخ وإلمامه 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 أن 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، جدیل وشدقم: فحلاں من الإبل كانا للنعمان بن المنذر.
وانظر للموروث الثقافي، الديوان، ص ٣١-٣٧-٣٩-٥٢-٥٥-٦٠-٦٧-٨٣-١٠٠-١٦٠-١٦٣-١٦٤-١٦٧-١٦٨-١٧٤-١٧٥-١٨١-١٨٦-١٨٧-١٩٠-١٩١-١٩٥-٢٠٦-٢١٢-٢٥١-٢١٦-٢٢٥-٢٣٠-١١٠-٢٣٦-٢٣٨-٢٤٥-٢٤٦-٢٥١-٢٥٣-٢٦١-٢٦٢-٢٦٥-٢٧١-٢٧٦-٢٧٧-٢٩٤-٢٩٩-٣٠٢-٣١٣-٣١٨-٣١٩-٣٢٥-٣٣١-٣٤٩-٣٥٤-٣٧٣-٣٨١-٣٨٥-٣٨٧-٣٨٨-٣٩٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٢٥-٤٤١-٤٤٥-٤٦٢-٤٧٨-٤٨٢-٤٩١-٥٠٩-٥٢٢-٥٣٦-٥٤٤-٥٤٥-٥٦٤-٥٦٥-٥٧٢-٥٧٧-٥٩٩-٦٠١-٦٤٤-٦٤٨-٦٥٦-٦٥٨
(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 واليهـم يعلـل نفسه حينـا 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 ظباكا^(٤).

وفي هذا الملك مرة ثانية يقول أيضاً:

لم يـزج أرمانوس نحوك رسـله حتى تخوف أن يكون الفيصلا^(٥).

وأخرى ثالثة يقول:

وعقوق أرمانوس حين أبـيت نصـ رته أباحك ود ميخائـلا^(٦).

وضمن قصيدة أخرى، يذكر أسم قائد الروم، فيقول:

ومبطرق البطريق يـأبى مثله إن أنت لم تعط الرسول ذماما^(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 القطبان* 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 التدليل 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 برتبـه سقيت عداي بها سمماماً 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.

رَأَيْتَ حَسَامَكَ الْحَاكِيكَ قَطْعَا إِذَا سَفَكَ الدَّمَ الْمَمْنُوعَ طَلَا^(١)

وقوله:

وَمَفْرَدُكُمْ لَلا سَبَبٍ بِشُكْر تَعَالَمَهُ الْمَعَادِي وَالْمَوَالِي^(٢).

وغير ذلك كثير ما استعمل: أمطأكه ، امتطأكه، ولاكما، كيما، أخذكها، للأسبب
وصفحاتهم بالترتيب : ٤٢٥-٤٤٢-٥٢٦-٥٥٤-٩٤-٥-٤٦٥.

وأيضاً له كلمات "دمشقية" في شعره منها:

فَلَا يَلْزَمْنِي شُكْرُهَا حَمْلَ ثَقَلَةٍ فَمَنْ لِي بِشَعْرٍ حَامِلٍ مِنْهُ مَا خَفَا
لِعَمْرِي لَقَدْ خَوَّلْتُ مِ ادُونَهُ الْغَنَى وَفِي عَشْرِ مَعْشَارٍ الَّذِي نَلْتُ مَا كَفَى^(٣).

فلفظتي "حمل ثقلة" و "ماكفي" هما لفظين دمشقيتين.

وكذلك قوله:

فَخَبَاكَ الَّذِي بَرَكَ بِالطَّا ف تَوَالِي مِنْ أَنْفَسِ الْأَلْطَافِ
وَعَوَافٍ تَتَرِي وَلَا رُؤْيَتْ مِنْكَ رِبُوعِ الْعُلْيَا وَهَذَا عَوَافٍ^(٤).

فكلمة "عواف" لفظة دمشقية.

وأيضاً قوله:

صَبَحْتَ لِيَالِي الدَّهْرِ حَتَّى مَلَنْنِي وَثَقَلْتُ حَتَّى أَنْ لِي أَنْ أَخْفَا^(٥).

فكلمة "ثقلت" لفظة دمشقية.

ج- وقد يُضَمِّن ابن حيوس أبياته بقول سديد أو قول ماثور، 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 للفظـة "ابـجـح" وهو يريد الافتخار أو التفاخر بها وذلك في قوله:

وبجح بأنك ذو الأحاديث التي ظل الزمان بنثرها متعطرا^(٣).

وقوله:

فابجح فإنك أوحـد الزمن الذي لم يفتـرق في أهله ما تجمع^(٤).

وأيضاً قوله:

أرى ضحوة الإثنين يوم تقطعت قوى عـزة ما خلتها أن تقطعا^(٥).

فـقوله "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 حيّوس هو "وابن حيوس بجاء 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 بدمشق عام ٣٩٤هـ (ثلاثمائة وأربعة وتسعين من الهجرة) وحفظ مثل لداته القرآن وأخذ يختلف إلى العلماء وفي مقدمتهم خاله ابن الجندي الغساني" (٢)

وبعد أن شبّ الشاعر عن الطوق انعقدت صلة قوية بينه، وبين القائد أمير الجيوش أنوشتكين الدزيري استمرت حتى وفاة الدزيري سنة أربعمائة وثلاث وثلثين من الهجرة، فكان ابن حيوس منقطعاً لمديحه يهديه روائعه من الشعر، والدزيري يعطيه أموالاً جزيلة. يقول ابن حيوس:

حمد الوري لي ذا الثناء ومذهب	فيه كنت الحامد المحمودا
جوزيت عن شكري بشكر مثله	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 الولاة 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 المرداسيين، 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 المرداسيين 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 والتصاوم، 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 الرائجة، 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 سنتين 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 نابغة 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 هجاء 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
قلّ 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:

عَنْتُ حُمَاهُ بِيُوتِ الشَّعْرِ رَاغِمَةً مُذْ طُنَّبْتُ لَكَ فِي أَوْطَانِهَا الْخَيْمِ
وَكَمْ لَهُمْ مَوْقِفٌ جَالَ الْحِمَامُ بِهِ لَوْ كَانَ غَيْرُكَ فِيهِ الْخَصَمُ مَا خُصِمُوا
ذُرْهُمُ وَنَصْرَةٌ مَنْ لَانُوا بِعَفْوَتِهِ فَقَدْ وَهَتْ عَرَبٌ بِالرُّومِ تَعْتَصِمُ^(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، د.ت، ص ٣٨٥

والحقيقة أنَّ 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 يجزلوا له العطاء، لكنه لم يكن شيعياً •

ويرى خليل مردم أنه كان يسير - في بناء القصيدة - على "منهج أبي تمام الطائي، ويطرسم 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 فقصاده 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)

وبين 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 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 والبحري 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: "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 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 "قبدونه تصبح الحياة

علقماً مر المذاق لا تطاق لسبب بسيط، هو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداً وأكوماً من الأحداث الزائلة التي لا تخب لباً، ولا تستهوي بصرًا 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 ١٩٧٢، ص ١٧٣

(٢) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٤٠، 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 صوره 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 صوره.

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 وتتابع.

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

د - يذكر ابن حيوس في صوره 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 صوره 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

نوع الاستعارة	عددها	نسبتها
الاستعارة المكنية	٧٦٣	% ٩٠
الاستعارة التصريحية	١٠	% ١
الاستعارة التمثيلية	٧٦	% ٩
المجموع	٨٤٩	% ١٠٠

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 صوره الاستعارية، 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 مَشْرَعُ؟

(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 مقلداً، لكن كان قصد الباحث أن يبرهن على أن تصويره الاستعاري كان مفرداً ومبعثراً في أبيات القصيدة ولم يلجأ ابن حيوس - في أغلب صورهِ - 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 مالكُ أهله فإنهم ملاكهُ شاء أو أباً^(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 صوره 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 صوره الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم
صوره، 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 صوره 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 صوره، 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 صوره 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 صوره الكنائية.

ثالثاً: يعلل الباحث قلة صور الكناية عن نسبة في شعره بأن الشاعر لم يكن يتأنى في رسم صوره، 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 صوره 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 صوره، 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)

وبين 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 فتأثر 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
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 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 صوره 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".^(٢)

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 مَادح 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

(٢) 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 يتقلب 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 يفلت 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 مدرّك تتفعل 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 الفردي والمستوى الجماعي"^(١)

(١) أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، ٤٧٧

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر بالفجالة، ٢٠٠٤، 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"^(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 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 تحتل شراسة التعبير وحدة التصوير، ووظيفة الصورة الاجتماعية قد تبدو كذلك في التحبيب والترغيب، وفي التحقير والتفجير، وفي المدح والاستهزاء، وفي الحب والاستعلاء"^(٢).

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 معه 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 ب صدره، 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، والخيول، 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 قصُرَ فيهما نفسُهُ على خلاف ما عُرف به من طول النَّفس، وليس فيهما ما يُطرب"^(٢)

(د) ٣

والمعنى اللغوي للفظـة (الإشارة): الإيماء، ويكون ذلك باستخدام الكف، أو العين، أو الحـاجب، 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 والاقتباس.

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 الدزيري، 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، وعندى 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 الملوخ 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 والاقتباس، 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 إشاراتِه 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 يؤكدُه أحد النقاد بقوله: "ولكل شاعر طريقته الخاصة في تناول مفردات الصورة وتركيبها، والتعامل معها والشاعر الواحد حين يكرر صوره، 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 حاقّة، 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 الزيّات، 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، د٠ ت
- (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 ١٩٩٢م
- (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 القائي، 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 اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٦٣م
- (٨٩) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعل 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 صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م

(٩٥) علي علي صبح، 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 الفَنِّيَّةُ فِي شِعْرِ الطَّائِفِينَ بَيْنِ الانْفِعَالِ وَالْحَسَنِ، 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 ونتذوقه، 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/>