الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون/ قسم اللغة والأدب العربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة في الأدب العربي ،

موسومة ب :

# أسالـــــــــيب الإيهـــــــام

# قراءة في شعر المتنبي

من إعداد الطالب : تحت إشراف الدكتور:

شارف عبد الكريم ملاح بناجي

لجنة المناقشة :

د ملاح بناجي ....جامعة لجيلالي ليابس سيدي بلعباس ..... مشرفا ومقررا

د فرعون بخالد. ...جامعة لجيلالي ليابس سيدي بلعباس .....رئيسا

د لحمر لحاج .. .....جامعة لجيلالي ليابس سيدي بلعباس..... عضوا مناقشا

د بن الدين .....جامعة مولاي الطاهر سعيدة ..... عضوا مناقشا

الموسم الجامعي 2015 / 2016

**بسم الله الرحمن الرحيم**

لقد شكّل العمل الشعري منذ القديم نقطة اهتمام النقاد والفلاسفة على السواء وذلك بفضل ما يميزه من خصائص لغوية تعدل في كلّ مرّة عن المألوف ،وتُبدي مع كلّ عمل جديد سرّا جديدا،تعطي الدارس فرصة للبحث وتمنعه في المقابل أن يجزم أو أن يدّعي تمام البحث.

والعمل الشعري بهذا المعنى ليس ارتجالا ولا قولا من غير ضوابط،بل هو قول يصحّ أن نسميه "صنعةً" لأنه موزون ومقفى،و"فنّا" لأنه قول يُبين فيسحر،و"علما " لأنه دربة وتعلّم،ويصّح أن تجتمع فيه الصفات الثلاث لئلا يكون لغة العوام .

ثم إن الخاصية التي يتفق النقاد على ثبوتها في الشعر منذ الجاهلية هي الوزن والقافية ،ولم يكن يرد في تعريفهم غير هذا،حتى تداول المتأخرون من النقاد كتب الفلاسفة واطلعوا على ما فيها من تحليلات للنفس الإنسانية وأحوالها المختلفة،فزاد بعضهم شرط التخييل،وأصبح الشعر كلاما موزونا مقفى ومخيّلا، واستقر تعريفه على هذا النحو،فانكب النقاد على دراسة هذا الشرط وتجلياته ومظاهره .

والتخييل في الشعر ظاهرة لا تنفصل عن البنية ولا عن اللغة،لأن كل تقنيات التعبير من تصوير أو وزن وإيقاع تدخل في نطاقه،فهو مصطلح جامع لا يحدّ .

وإذا كان أكثر النقاد على تسمية الظاهرة "تخييلا" فمردّ ذلك إلى ما شاع من ترجمات الفلاسفة لكتابات "أرسطو" الذي احتلت الظاهرة حيزا كبيرا من كتاباته خاصة "كتاب الشعر" وعنه نقل الفلاسفة العرب،على أن بعضا منهم فضّل لفظ "الإيهام" أو "المحاكاة" ترجمة للمصطلح .

وعلى أية حال فإن الإختلاف إذا كان في الإصطلاح فقط،وكان مع ذلك الإتفاق على الظاهرة،فإنه لا يضير الباحث،وكثير من الفنون في الأدب لا تسمى بالإسم الواحد في كتابات النقاد وهي،مع ذلك،تعني الفن ذاته.

ومن هذا المنطلق رأيت أن نبحث هذه الظاهرة مستخدما مصطلح "الإيهام" مرادفا "للتخييل أو المحاكاة"،متتبعا جمالياتها في شعر المتنبي،وكانت الإشكالية الكبرى للبحث :

كيف يكون الإيهام ضرورة في الشعر ؟ وما أغراض الإيهام الجمالية والأخلاقية؟ وما هي طرق الإيهام ؟وما هي مظاهره في البلاغة العربية ؟

ولعل اختياري لشعر المتنبي تطبيقا ليس شغفا بهذا الشاعر العملاق فحسب بل هو محاولة لرصد المعاني الإيهامية في شعره خصوصا وأنه كما يقال "شاعر الفلسفة والحكمة "

وما دفعني لهذا البحث، في الحقيقة، دوافع منها :

- محاولة استثمار الفنون الإيهامية في البلاغة العربية عامة و من علم البديع خاصة .
- بحث الوظائف الجمالية والأخلاقية للإيهام الشعري و إزالة شبهة "الكذب" عن مصطلح الإيهام .
- رصد المعاني الإيهامية وارتباطها بالمعاني العقلية لدى الشاعر،واخترت المتنبي لشيوع الحِكَم والقياسات المنطقية في شعره.

واعتمدت في هذا البحث على بعض المصادر من التراث العربي أهمها :

كتابَيْ عبد القاهر الجرجاني (**الأسرار والدلائل**) وكتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء** "لحازم القرطاجني و**ديوان المتنبي** شرح الواحدي النيسابوري وشرح عبد الرحمن البرقوقي .

كما اعتمدت على بعض المراجع الحديثة أهمها :

كتاب "**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** ،وكتاب" **مفهوم الشعر**" وكتاب"**قراءة التراث النقدي** " للدكتور جابر عصفور.

وقد جاء هذا البحث في **مدخل وثلاثة فصول** :

فأما ***المدخل*** فكان في مصطلح الإيهام وتاريخه وعلاقة الإيهام بالمعاني الشعرية وتأثيراته على المتلقي ، واحتوى كذلك طرق الإيهام الشعري ،والوظائف الجمالية والأخلاقية للإيهام .

وأما ***الفصل الأول*** ،وهو بعنوان " **الإيهام بالمجاز اللغوي والعقلي** " فكان نظريا وتطبيقيا،رصدت فيه الأساليب الإيهامية من استعارة ومجاز مرسل ومجاز عقلي.

واعتمدت ترتيب الأبواب فيه بحسب النوع فقدمت الإستعارة يليها المجاز المرسل فالمجاز العقلي ورصدت إيهامية كل أسلوب في نماذج من شعر المتنبي

وأما **الفصل الثاني** فكان بعنوان "**الإيهام بالتشبيه والكناية** " وقد جعلتهما فصلا واحدا لأنهما ليسا من المجاز وكان للتشبيه باب أول ،وتتبعت بعض الشواهد الشعرية بالتحليل والتعليق.ثم باب للكناية مثله.

وأما **الفصل الثالث** وهو تحت عنوان "**أساليب الإيهام البديعية** " فكان نظريا وتطبيقيا أوردت فيه بعض الأساليب البديعية التي تتجلى فيها الإيهامية وبدأت **بالمشاكلة** وبينت إيهاميتها و تناولت بعض النماذج بالتحليل ، ثم انتقلت إلى **حسن التعليل** وإيهاميته مضمنا ذلك بتحليلات لنماذج من شعر المتنبي

وانتقلت إلى أسلوب **المبالغة** وأخيرا **التورية** وكان البابان كما سبق مع الأبواب المتقدمة.

وختمت البحث **بخاتمة** تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها .

وفي كلّ بحث لا بد أن يعترض الباحثَ عوارضُ ،وقد يكون أوّلها لديّ قلّة المصادر في الموضوع خصوصا ما تعلّق منها بعلم البديع في علاقته بالتخييل الشعري،وعدم توفر بعض المصادر الفلسفية .

ولست أزعم أن هذا البحث جديد ولا أنه أنجز من غير فضل أحد ،فالكتابات حول الصورة والأساليب البيانية ليست قليلة،كما أن الدراسات التي تناولت شعر المتنبي أكثر من أن تحصى،وقد أفدت من هذه وتلك شاكرا كل صاحب فضل .

وفي الأخير أتقدم بالشكر إلى استاذي الذي رافقني في رسالة الماجستير ولا يزال يؤطر هذا البحث ويشرف عليه ،الدكتور ملاّح بناجي .

وأتقدم بالشكر إلى كلّ من أعانني في هذا البحث .

**والله الموفق**

الطالب : شارف عبد الكريم

10 محرّم عام 1437 هـ

24 أكتوبر عام 2015 م

**ـ الإيهام :**

**لغة** :وهم:جاء في كتاب العين" وهمت في كذا أي غلطت ،ووَهَمَ إلى الشيء يَهِيمُ أي ذهب وهمه إليه وتوهمت وأوهمته أي أغفلته ،والتهمة اشتقت من الوهم ،وأوهمت في كلامي أيهاما أي اسقطت منه شيئا" [1]

والوهم هو التخيل ،قال ابن منظور "توهم الشيء تخيله وتمثله ووهمت في الشيء اهم وهما أذا ذهب وهمك إلى الشيء وأنت تريد غيره ،وتوهمت ظننت [2]، قال عنترة :

**هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم** [3]

أي هل عرفت دار الحبيبة بعد شكك فيها

وفي مختار الصحاح "وهِم في الحساب غلط فيه ،ووهَم في الشيء إذا ذهب وهمه إليه وهو يريد غيره ،وتوهّم بمعنى ظن ،وأوهم غيره إيهاما ووهمه توهيما والاسم التهمة [4]

وفي التعريفات للجرجاني :الوهم هو إدراك المعنى الجزئي المتعلق بالمعنى المحسوس [5] ،وقال الوهم قوة جسمانية للإنسان محلها آخر التجويف الأوسط من الدماغ من شأنها إدراك المعاني الجزئية المتعلقة بالمحسوسات ... والوهمي المتخيل هي الصورة التي تخترعها المتخيلة باستعمال الوهم إياها "

هذه هي أهم المعاني الواردة في المعجم للجذر "وهم "ومشتقاته ،وهي جلها تدور حول معنى التخيل والظن والتمثل .

**2 . التخييل:** خَيَل: خال الشيء يخال خَيْلاً، وخَيْلَه, ويُكْسَران، و خالاً، وخَيَلاناً، مُحرّكةً، وَمخِيلَة ومَخَالَةً وخَيْلولة،يقول ابن منظور : خال الشيء ظنه وتفرسه،وخيل عليه:شبه ،وأخال الشيء اشتبه [6] وفي التهذيب خِلْته

[1] الخليل بن أحمد ، كتاب العين،تح :مهدي المخزومي،وابراهيم السامرائي،سلسلة المعاجم والقواميس ،ذ،ط ج4 ص 100

[2] ابن منظور لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط1،د،ت ،مج: 12،643 مادة وهم

[3] أحمد الأمين الشنقيطي ،شرح المعلقات العشر ،تح محمد عبد القادر الفاضلي،المكتبة العصرية ،بيروت،لبنان،2003،ص 149

[4] زين الدين الرازي ،مختار الصحاح،تح:أحمد ابراهيم زهوة،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،ط2006،ص 355

[5] الجرجاني ،التعريفات،تح:محمد علي أبو العباس،دار الطلائع ،القاهرة ،مصر،ط 2009،ص 246

[6] ابن منظور، لسان العرب مادة خيل ،ج 11،ص 226

زيداً خيلاناً، بالكسر، ومنه المثل:مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ أي يظن، وخَيّل عليه تَخْيِيْلاً، وتَخَيُّلاً: وجه التُّهْمة إليه كما في المحكم. وخيَّل فيه الخير: تفرّسه ،قال الخليل :الخيال كل شيء تراه كالظل وخيالك في المرآة ،وهو ما يأتي العاشق أيضا في النوم على صورة عشيقته ،وتخيّل إليّ أي شبّه ،ويقال خلته خيلانا وخيل علينا وتخيّل أدخل علينا التهمة وشبهها،وتخيل أذا اختارك وتفرس فيك الخبر [1]وتَخيل الشيء له إذا تشبه .

وقال الراغب: التخيُّل: تصُّور خَيَال الشيء في النفس....وقال:أصل الخيال القوّة المجرّدة كالصورة المتصوّرة في المنام وفي المرآة وفي القلب، ثم استُعمل في صورة كل أمر مُتصوَّر،وفي كل دقيق يجري مجرى الخيال. [2].

وأخال الشيء اشتبه، يقال: هذا أمر لا يُخيل. قال : وخُيّل إليه أنه كذا.. من التخييل والوهم، ومنه قوله تعالى: **قَالَ بَلْ أَلْقُوْا فَإِذَا حِبَالُهُم وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى"** [3] " والتخييل: تصوير خيال الشيء في النفس ... وشيء مُخِيل: مُشْكِل.

وقد جاء في التعريفات للجرجاني :الخيال: وهي قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها .فهو خزانة للحس المشترك، ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ [4].إذن فالتخيل هو الظن وتوجيه التهمة والتفرّس والتشبه وتصور خيال الشيء في النفس والاشتباه والتوهم، والإشكال.

ولا تكاد المعاجم العربية تخرج عن شرح كلا المصطلحين بالآخر،فكلاهما بمعنى الشك والظن

### 1 . 2 الإيهام/ التخييل إصطلاحا :

قبل أن نبدأ البحث في معاني المصطلح عند النقاد العرب القدامى لا بأس أن نشير إلى الدراسات اليونانية ، ذلك أن جل النقاد القدامى كان لهم تأثر بالثقافة اليونانية،على أن الفصل بين "الأيهام والتخييل" لم يأت إلا من

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي،المصدر السابق ،ص 305 ،306

[2] الراغب الأصفهاني،المفردات في غريب القرآن تح،محمد سيد كيلاني ،دار المعرفة ،بيروت،لبنان،،ص ،162

[3] سورة طه،الآية 66

[4] الجرجاني ،التعريفات،ص 105

باب اختلاف الترجمات للكلمة اليونانية phantasia،التي تداولها أرسطو في كتاباته،خصوصا كتاب "النفس" وأول فيلسوف عربي حاول تحديد المصطلحات الفلسفية اليونانية هو الكندي الذي يرى أن "التخيل والتوهم مترادفان يقابلان الكلمة اليونانية "فانطاسيا" ،إذ يقول في رسائله " التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ،ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها "[1] فالتخيل والتوهم هما تلك القوة التي تتوسط ما بين الحس والعقل ،وإذا كان الكندي قد جمع بين المصطلحين فإن إسحاق بن حنين الذي ترجم كتاب النفس لأرسطو استخدم "التوهم" ترجمة لفنطاسيا ويرى أنه . أي التوهم . "حال يخيل إلينا فيها شيء ليس بموجود في الحقيقة ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمــه فيكون واحدا من التي يقضى بها ،فإما صدقا وإما كذبا [2] وهو لا يمثل إلا حالة نستطيع أن نحكم بها ، فالفيلسوف يرى أن "التخيل ضرب من الحركة في الذهن يقابل الحركة في عالم الحس" أو "حال يخيل إلينا فيها شيء ليس بموجود في الحقيقة وهذا لا يعني أن الشيء المتخيل إبتكار فريد ، إنما يعني بقاء صورة الشيء في الذهن حتى ولو غاب عن الحواس،على أن فيلسوفا عربيا آخر هو "قسطا بن لوقا " اختار على خلاف "ابن حنين "مصطلح التخييل في ترجماته لكتابات اليونان ،ويرى أن له صلة بالفكر وبتصور الصور الذهنية ، وهو موجود لدى الإنسان والحيوان؛وأن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما ،فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل ،وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخييلات، فأما الناس فقد تقع لهم تخييلات في الأجناس والأنواع وهي أفكار "[3]

أما ابن سينا فيفرق في كتابه "المبدأ والمعاد "بين هذه المصطلحات،ويجعل الفنطاسيا قوة من قوى الباطن ، تسمى "الحس المشترك "تعمل مع الحواس الخمسة ،وهي الحاس بالحقيقة"[4]أما الخيال فقوة أخرى حافظة ، تسمى "المفكرة" إن استعملها العقل،و"المتخيلة " إن وقعت في دائرة الوهم ،وهذا الوهم هو الذي يجعلها"تركّب وتفصّل

[1] الكندي ،رسائل الكندي ،تح:محمد علد الهادي أبو ريدة،دار الفكر العربي،القاهرة،1955، ص 167

[2] اسحاق بن حنين،كتاب النفس لأرسطو طاليس ،تح:عبد الرحمن بدوي،دار النهضة المصرية،القاهرة،مصر ، ط1954،ص 69

[3] قسطا بن لوقا كتاب النفس ،ارسطوطالس،تح :عبد الرحمن بدوي ،ص ،163 ،164

[4] ابن سينا ،المبدأ والمعاد،تح:عبد الله نوراني،إهداءات،سلطنة عمان،1998،ص 93

وتحدث من الصور ما لم يحس ولا يحس البتة"[1]،فهي تركب صورا هي مزيج من صور الواقع لكنها لا تحاكيها بصدق ، فقد تركب من الصور المختلفات صورة فريدة ليست في الواقع ، ويدخل ضمن هذا صور الشعراء التي يبدعونها كصورة الوحش للموت ،كما يجعل ابن سينا الوهم "قوة أخرى عملها "إدراك المعاني غير المحسوسة [2]" وهذه المعاني هي التي تسمى العواطف عند الإنسان .

ولم ينتقل المصطلحان من ميدان الفلسفة إلى ميدان الأدب إلا بعد اجتهادات الفارابي الذي جمع في نظريته بين ما قرأ من فلسفة اليونان وما كان لديه من إحساس أدبي ،ولعله أول من عرف الشعر بأنه تلك الأقاويل المخيلة ،التي تمارس سلطتها على المتلقي فتنفره من أشياء وتحبب إليه أشياء وإن كان يعلم أن الواقع غير ذلك ، ويرى . الفارابي . أن "الانسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه [3] لأن الأقاويل الشعرية المخيلة لا تمرّ عليه دون أن تحفز فيه سلوكا خاصا بها،والمخيلة قوة في الإنسان كسائر القوى "تركب المحسوسات بعضها إلى بعض ،وتفصل بعضها عن بعض،تركيبات وتفصيلات مختلفة بعضها كاذبة وبعضها صادقة ،ويقترن بها نزوع نحو ما يتخيله"[4] وهذه القوة واحدة ليس فيها أصل وفرع.

ولعل تأثر الفارابي بأرسطو لم يكن ترجمة بحتة ,لأنا نلمس فيه عبقرية استطاعت أن تمزج بين نظرية المحاكاة الأرسطية التي تحدث عنها في كتابه فن الشعر ،وبين ملكة التخيل في كتاب النفس حتى صارت "غاية الشعر قرينة الإثارة النفسية التي يحدثها فعل التخيل في المتلقي"[5]،ذلك أن أرسطو نفسَه لم يشر إلى ما يربط الفكرتين ،وبذا صار الترابط بينهما صنيع الفارابي .

وإذا كان الفارابي قد أشار إلى ما يربط بين الشعر وقوة التخيل؛ فإن لابن سينا إضافات هامة يرجع الفضل فيها إلى كتابات الفارابي، فقد تأثر بما كتبه في المحاكاة والتخيل والتخييل، وأفاد منه إفادة كبرى جعلته يوضح هذه

---

[1] ابن سينا،المصدر السابق،ص 93 .94

[2] المصدر نفسه،ص ،94 ،وينظر كذلك :عيون الحكمة ،ص 38،39

[3] الفارابي،إحصاء العلوم،تح:عثمان أمين،دار الفكر العربي،القاهرة،1949،،ص 67،68

[4] الفارابي،آراء أهل المدينة الفاضلة،تح:علي بوملحم،مكتبة الهلال،بيروت،لبنان،1995،ط1 ،ص 82

[5] جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط3،1992،ص 25

الأمور ويسهب فيها ويطورها عما كانت عليه،وأهم ما في إضافاته أنه . هو الآخر . ربط بين الشعر والخيال ،و عرفه بأنه "كلام مُخيِّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة،وعنه نقل حازم القرطاجني في أكثر من موضع في منهاجه.

ولم يقف ابن سينا في تعريفه للشعر على أنه" قول موزون مقفى يدل على معنى [1]" كما هو شائع عند النقاد العرب . إذ يشير كثير من النقاد إلى أن الشعر "الكلام الموزون المقفى "دون التخييل غالبا . بل ذهب إلى أبعد من هذا وجعله في الدرجة الأولى "كلاما مخيِّلا" ،وهكذا يبدو دور الشعر في المتلقي حين يصور له ما ليس مألوفا في صورة المألوف "فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب الإيهام ،وليس الوزن سوى خاصة من خواص اللفظ المنظور إليها في مفهوم الشعر " [2] والعرب لا تسمي شعرا إلا ما كان منظوما.

يقول في تعريف الشعر "هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[3] ويشرح معنى «مخيل» فيقول: والمخيِّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدَّقاً به أو غير مصدق. فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل: فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق فكثيراً ما يؤثر الانفصال ولا يحدث تصديقاً وربما كان المتيقن كذبه مخيلا[4]،ومعنى هذا أن مهمة الشعر إثارة العواطف والانفعالات في النفس ،حتى تنجذب إلى القول انجذابا لاشعوريا، وفي هذا الكلام تركيز من ابن سينا على عملية الإيهام ودورها الهام في المتلقّي، من حيث الأثر الذي يتركه

[1] قدامة بن جعفر ،نقد الشعر ،ص 13،وقد تبع كثير من النقاد القدامى هذا التعريف ،كابن سنان وابن رشيق

[2] محمد الخضر حسين التونسي،الخيال في الشعر العربي ،المكتبة العربية ،دمشق،،1922،ص 4

[3] ابن سينا ،الشفاء،تح عبد الرحمن بدوي دار النهضة العربية،القاهرة، ط 1953،،ص 161

[4] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

الشعر في نفسيته، فالمتلقي لا تتشكل صوره بوساطة القوة الحاسة، كما هو الحال عند الشاعر في المرحلة الأولى،بل تتشكل مباشرة من الصور الذهنية المخيلة .

ونذكّر أن ابن سينا لا يربط مفهوم الشعر بالمضمون الأخلاقي الديني، من حيث الصدق والكذب بل إن الإيهام عنده هو الفصل بين ما هو شعر وغير شعر، أو بين الشعر والنثر، أو بين الشعر والخطابة .فالشعر يستعمل التخييل والخطابة تستعمل التصديق، وليس التخييل هنا ضد التصديق من حيث الطبيعة ولكن من حيث الفاعلية والأثر في المتلقي، أو بقدر درجات الاستجابة والإذعان والنزوع لهما .فالخطابة تستعمل التصديق للإقناع بالبرهان فتكون لها استجابة عقلية هادئة وباردة لأنها محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعاً ومواضع.

ومعنى الإيهام مخاطبة القوة المتخيلة في النفس. وهذه القوة تعمل في صور المدركات الحسية التي تصل إلى قوة الخيال من الفنطاسيا أو الحس المشترك، وتقوم فيها بالجمع والتفريق كما تشاء، كما تقوم بهذه العملية أيضاً مع المعاني المدركة من المحسوسات الجزئية التي تنالها قوة الوهم وتحتفظ بها الذاكرة .

ويرى أيضاً «أن الشعر من جهة ما يُخيِّل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك .وبالكلام نفسه إذا كان مُخيِّلاً ومحاكياً، وبالوزن فإن من الأوزان ما يُطيش وما يُوقّر، وربما اجتمعَت،هذه،كلها،وربما،انفرد،الوزن،والكلام،المخيل.[1] وهما الأساس في القول الشعري .

ونجد كذلك أن ابن سينا قد ربط بين الإيهام وإثارة التعجب، وهو ربطٌ يعني أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجاباً بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي ،والإعجاب في هذا السياق غير دال، فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان وإثارة الدهشة، لما يحيل عليه من تنوع وجدّة يبدعها الخيال .

وفي كلام ابن سينا ما يضع الإيهام والانفعال في مساق واحد، إذ من شأنه أن ينفعل له المتلقي بغير روية فكرية، بحيث يحدث هيئات مختلفة من تلذذ وغبطة ،أو تألم وحزن تنقبض له النفس ويحرج منه الصدر.

[1] ينظر :ابن سينا ،الشفاء ،ص 168

ومن ملاحظات ابن سينا الجديرة بالاعتبار ما أورده في تعريف القوة المتخيلة، حين ذكر "أن من شأنها أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض، وأن تفصل بعضها عن بعض."[1] إن هذه الوظيفة المنسوبة للوعي التخيلي سوف تعود للظهور عند النقاد والفلاسفة من ذوي النزعات الرومانسية، وهو ما عبروا عنه: بأن الخيال ينشر ويبدد ويفكك ويعيد بناء العناصر من جديد،[2]وقبل أن نختم الكلام عن ابن سينا لا بد أن نشير إلى قضية مهمة وهي إدخاله المفهوم في قوالب المنطق، ومما يدل على هذا اعتباره الشعر بمثابة مقدمات مخيلة، كأنما يشاكل بينه وبين القياس.

ويعدُّ القول المخيل من أقسام المنطق، ورأيه في ذلك أن للمقدمات المخيلة لواحق وعوارض... وكذلك الوزن، لكن القول في الوزن أولى بصناعة الموسيقيين، وأما الذي من صناعة المنطق فالنظر في المقدمات المنطقية ولواحقها وكيف تكون حتى تصير مخيلة.

ويمكننا أن نختم بالقول إن مصطلح الإيهام (التخييل) إبداع وابتكار عربي إسلامي من ابن سينا أفاده من مبحث أرسطو في النفس، ومن اجتهاده الشخصي في هذا المجال، وإن مفهومه عند ابن سينا مفهوم جيد لطبيعة الصناعة الشعرية ووسائلها التعبيرية.

## 2. الإيهام/ التخييل عند علماء البلاغة :

لم يكن الدرس البلاغي والنقدي بمعزل عن منهج الفلاسفة وقد تشبث كثير من المشتغلين بالبلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج، وأثاروا قضايا هي من ثمرات هذا التأثر من مثل: قضايا اللفظ والمعنى، والصدق والكذب والخبر والإشارة، وأدخلوا الإيهام في قوالب المنطق. ويجد الدارس هذا التأثير أوضح ما يكون عند عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء.

وقبل أن نتحدث عن الإيهام عند الناقدين . نشير إلى المفهوم عند بعض النقاد والبلاغيين ،الذين تأثروا بالجرجاني أيما تأثر،لكنهم لم يقفوا عند جماليات المفهوم وقفته ، ويطالعنا في هذا السياق تعريف ابن الزملكاني الذي

[1] ابن سينا ،الشفاء ،ص 51

[2] عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر،1948،ص 14

يقول فيه أنه "تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد ،وأنه مما يظهر في العيان "[1] فهو يرى انه تصوير يجعل المتلقي يتخيل الشيء وكأنه حقيقة ، ويفهم من هذا أنه لا يكون إلا للشيء الوهمي الذي لا يدركه الحس.

ويربط بعض البلاغيين المفهوم بالتورية ،وذلك حين "يكون اللفظ دالا بظاهره على معنى ،والمراد غيره على جهة التصوير "[2] ويحسبون ذلك في البديع واقعا كما يقع من جهة البيان والتصوير ،ولم يقف الزركشي مثلا على عدِّه تورية بل تراه يُدخل الإستعارة ضمن هذا التعريف ويرى أنها من قبيله لأنها"جعل الشيء للشيء وليس له من طريق الإدعاء "[3] وقوله من طريق الإدعاء إشارة إلى الإيهام .

ويفهم من التعريفات السابقة أن التخييل والإيهام لا يقتصران على صور البيان ،بل لهما مدخل في بعض فنون البديع المعنوي ،ولا أدل على ذلك تعريفات البلاغيين للتورية على أنها "تخييل وإيهام وذكر للفظ الذي يحتمل معنيين قريب وبعيد ويراد البعيد "[4] والإيهام هاهنا احتمال اللفظ للمعنيين ،القريب منهما لإيهام السامع .

كما يعد الزمخشري الإيهام (التخييل) من البيان ،ويراه بابا دقيقا ،لطيفا ،وهو أنفع على "تعاطي المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية ،وكلام الأنبياء فإن أكثره وعلّيته تخييلات قد زلت بها الأقدام قديما "[5] فيما يتعلق بالتأويل.

أما ابن البناء فيقرن الشعر بالإيهام ويرى أنه مبني على المحاكاة والتخيل لا على الحقائق ، ويرى أن"كل ما في التشبيه من كذب أو غلو فلا يكون في الحكمة ويكون في الشعر "[6] لأن الحكمة كلام يخاطب العقل والمنطق ،وذلك لا يكون في الشعر

[1] ابن الزملكاني،التبيان في علم البيان،تح:احمد مطلوب وخديجة الحديثي،مطبعة العاني،بغداد،1964،ص 178

[2] العلوي ،الطرازالمتضمن لأسرار البلاغة،/مطبعة المقتطف،القاهرة،1914 ،ج3،ص 5

[3] الزركشي،البرهان في علوم القرآن تح:محمد أبو الفضل ابراهيم ،الحلبي،القاهرة،1957،ج3،ص 440

[4] هذا تعريف التورية عند كثير من البلاغيين كالقزويني والعلوي

[5] الزمخشري ،الكشاف،تح :عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض،مكتبة العبيكان،الرياض ،م ع س،ط1998،1 ج 4 ،ص 111

[6] ابن البناء المراكشي العددي،،الروض المريع،تح رضوان بنشقرون،د،ط،1985،ص 103

ويُدخل السجلماسي التشبيه والاستعارة والمماثلة والمجاز ضمن هذا الباب،ويتفق في تعريفه للشعر مع ابن سينا ،ويرى أن التخييل عمود علم البيان وأساليب البديع ،من قبل أنه موضوع الصناعة الشعرية وبخاصة نوع المجاز منه"[1] وقال ابن فارس في الإيهام والتخييل "من سنن العرب التوهم والإيهام وهو أن يتوهم أحدهم شيئا ثم يجعل ذلك كالحق، منه قولهم :وقفت بالربع أسأله "وهو أكمل عقلا من أن يسأل رسما يعلم أنه لا يسمع ولا يعقل لكنه تفجع لما رأى السكن رحلوا وتوهم أنه يسأل الربع ..وذلك كثير في أشعارهم [2] " يعني أشعار المتقدمين .

**ـ الإيهام/ التخييل عند الجرجاني :**

لم يكن عبد القاهر بِدْعاً بين المشتغلين بالبلاغة فيمن سبقوه، ذلك أنه ربط مبحث التخييل بالأخذ والسرق وما فيهما من التقليل، وقد بث فكرة التخييل في "أسرار البلاغة" ومن هذا حديثه عن الفرق بين العقلي والتخييلي من المعاني ، فما نعته بالمعاني العقلية في الشعر يبدو في أدب المواعظ والحكم وآثار السلف ،وهذا القسم من المعاني" صريح محض يشهد له العقل بالصحة ويعطيه من نفسه أكرم النسبة وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة .."[3]ومثال ذلك قول ابن الطفيل :

**إنِّي وإنْ كُنتُ سَيِّدَ ابنِ عَامِرِ وفِي السِّرِ مِنهَا والصِّريحِ المهذّبِ**

**فما سوَّدتنِي عامِرٌ عَن وراثة أبى الله أن اسمو بأمٍّ ولا أبِ**

فالشاعر يريد أن سيادته لم تكن وراثة ،إنما سما وساد لأنه فارس شجاع قوي، وهذا المعنى معروف عند المسلمين الذي لا كرم عندهم إلا للتقي ،وإن لم يكن شريف النسب.

أما القسم التخييلي "فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق،وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي،وهو مفتن المذاهب،كثير المسالك ،لا يكاد يحصر...ولا يحاط به تقسيما وتبويبا،...فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلطف

[1] السجلماسي،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ،تح:علال الغازي،مكتبة المعارف،الرباط،ط1،1980،ص 260

[2] أحمد بن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة تح:عمر فاروق الطباع،مكتبة المعارف،بيروت،لبنان،ط1،1993،ص 228

[3] الجرجاني ،أسرار البلاغة،تح:محمود شاكر،مطبعة المدني،القاهرة،ط 3،1992 ،ص 263

فيه،واستعين عليه بالرفق والحذق"[1] وذلك بالاحتجاج والقياس بضرب من التلطف والمرانة والحذف والصنعة التي يحتال بها الشعراء، ومثال ذلك قول أبي تمام :

**لا تنكري عطلَ الكريم من الغنى  فالسيلُ حربٌ للمكان العالي**

فهذا قد خيّل إلى السامع، أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل ولا إحكام، فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية كما أن الماء سيّال لا يثبت إلا إذا حصل على موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه من الانسياب، وليس في الكريم والماء شيء من هذه الخلال[2] لذلك قيس الأول على الثاني .

وخلاصة القول في مذهبه إنه قصد بالتخييل ما قصده المتأخرون بالإيهام وحسن التعليل،وتناول مشكلات الصدق والكذب، مصطنعاً الموازين المنطقية التي اصطنعوها للتمييز بين معان عقلية هي نسب للتصديق يحكم بإثباتها أو نفيها، وأُخَر تخييلية لا شأن لها إلا بصورة الصيغة الشعرية، فلا يقال فيها إن الشاعر بسبيل الصدق أو الكذب، ومن هذه المعاني التخيلية طائفة مصنوعة سبيلها البرهان والقياس [3]، ولكن المفهوم عند عبد القاهر فيه اختلاف عماّ عند فلاسفة المسلمين، فإن الفلاسفة درسوا الإيهام من خلال الأثر الذي يتركه الكلام المخيِّل في نفوس السامعين، أو بتعبير آخر يركزون على سيكولوجية المتلقي، ولم يهتموا بطبيعة العمل الفني، أي بطبيعة هذا الكلم المخيّل،أمّا عبد القاهر فقد حلل التخييل على أنه جزء لا يتجزأ من العمل الفني، وتحدث عن تكوّنه وإنشائه ووجوده، وبهذا يكون: الشعر كلاما مخيِّلا ومخيَّلا عنده،ومما يدل على هذا أقوال عبد القاهر وهو يتحدث عن التخييل

[1] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 267

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها

[3] عاطف جودة نصر ،الخيال مفهوماته ووظائفه ،ص 169

الشعري «أعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً أو في صيغة،تتعلق،بالعبارة[1]. وفي تعليقه على قول البحتري :

**كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يكفي عن صدقه كذبه**

قال" أراد كلفتمونا أن تجري مقاييس الشعر على حدود المنطق... مع أن الشعر يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التقليل ...ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد، إذ يبعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسؤدد ليس له ويبلغه بالصفة حظاً من التعظيم يجاوز به من الإكثار محله لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية والقوانين العقلية وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به والكشف عن قدره وخسته ورفعته أوضعته، ومعرفة محله ومرتبته.[2] فالشعر لا يقاس بالمنطق أو الحجة.

ثم ينتقل عبد القاهر إلى جوهر قضية المعاني التخييلية ويعالجها من خلال العبارة: «خير الشعر أكذبه» فيقول: «وكذلك قول من قال خير الشعر أكذبه»، فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخّله الشعر وبخيل سخّاه وشجاع وسمه بالجبن، وجبان ساوى به الليث وذي صفة أوطأه قمة العيوق وغبي قضى له بالفهم وطائش ادّعى له طبيعة الحكم ثم لا لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقد دنانيره، وتنشر ديابيجه ويفتق مسكه فيضوع أريجه.[3]ويفهم من كلامه أن :الشعر يقوم على المعاني التخييلية.وأن هذه المعاني مستقلة عن الواقع والكذب في الشعر، معناه الإبداع الفني في التغيير والصدق في التعبير،ثم يقابل عبد القاهر الجرجاني بين قول «خير الشعر أكذبه» ومعارضة هذا القول «خير الشعر أصدقه» ويستنتج هذا القول من هذا البيت :

**وإنّ أحسنَ بيت أنت قائلُه بيتٌ يُقالُ إذا أنشدتَه صَدَقاً**

فيقول: «فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دلَّ على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة

[1] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 263
[2] المصدر نفسه،ص 270
[3] الجرجاني،المصدر نفسه،ص 271

تروض جماح الهوى، وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد تنحني بها نحو الصدق في مدح الرجال، كما قيل: كان زهير لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه. [1]،إن رأي الجرجاني بأن «خير الشعر أكذبه» هو ما يقابله عند فلاسفة المسلمين وبخاصة عند أبي سينا الشعر يستعمل الإيهام بمعنى الكذب ،كما أن مفهوم عبد القاهر للشعر في هذا الجانب يلتقي مع مفهوم ابن سينا عندما يقول «الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق."

ثم يكمل الموضوع فيقول: «فمن قال "خيره أصدقه كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى وفائدته أظهر وحاصله أكثر ومن قال "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، ويتبع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل ويذهب مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويعيد ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي[2] لأن الإيهام معين لا ينضب.

إن كلام عبد القاهر واضح جداً في الفصل بين المفهومين، وليس بحاجة إلى شرح. ويوضح مدلول الكذب في الشعر ومدلول الصدق فيه ويقارن بينهما إلى درجة يجعل الكذب أساس الصنعة الشعرية ونسيجها الأصيل .

ولم يقف الجرجاني عند هذا الحد في التخييل، بل تحدث عن أنواع أخرى منها التخييل بتعليل حسن،والتخييل بغير تعليل،ويعرّف الأول بقوله: «وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعروفة ويضع له علة أخرى.

[1] الجرجاني ،لمصدر السابق،ص 272

[2] ،المصدر نفسه، الصفحة نفسها

وأما التخييل بغير تعليل، فيتجلى في التشبيه والمجاز الذي يعرّفه بقوله: «وهذا نوع آخر من التخييل، وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه إلا أن ما مضى معلل.

**ـ الإيهام / التخييل عند القرطاجني**

إن المفهوم الذي بدأه الفلاسفة، اتسع عند البلاغيين،وصار له حظ أوفى من الدراسة ،وإن اختلفت آراؤهم، ثم اتضحت أصوله وتبلورت معانيه عند القرطاجني. ويمكن القول إنه بحازم أصبحت الإيهام تشكل نظرية كاملة المعالم واضحة الأهداف في تقويم الشعر .

والدارس لمفهوم الإيهام عند حازم يتبين له التأثر بابن سينا ،فحازم استجاب لكلام الرئيس ،بل لعله أول من تمثل رأيه ،حتى صار امتداداً لتأثر الدرس البلاغي بالفلسفة اليونانية، وقد ردد حازم في كثير من المواضع آراء ابن سينا، وإن كان قد أشار إلى غيره كالفارابي وارسطو، إلا أن ابن سينا كان آثر الفلاسفة عند حازم، وأشد نفوذاً وتأثيراً .

وليس من السهل إيجاز نظريته،لكن الثابت في ما عرض حازم للمفهوم . على أنه يفضل "التخييل والمحاكاة" . في منهاجه ،متابعته من سبقوه في فهم الشعر على غرار القياس والتقسيم الصوري، والمماثلة بين الشعر وبين القضية في أشكالها المختلفة، واعتبار الأقاويل الشعرية قسماً من المقولات، قد تصدق فيها المقدمات أو تكذب، إذْ لا عبرة هنا بالصدق أو الكذب،لأن مدار الشعر على الكلام من حيث هو مخيل. وهذا يدخلنا إلى قضيتي الصدق والكذب، والفرق بن الشعر والخطابة وعلاقتهما بالإقناع والتصديق

.فقد ربط بين الصياغة الشعرية وتقسيم المناطقة للمقولات إلى برهاني وجدلي وخطابي .فيقول: "إن ما قام من الأقاويل القياسية على التخييل والمحاكاة هو قول شعري سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وإن ما بني على الإقناع خاصة أصيل في الخطابة دخيل في الشعر، وما بني على غير الإقناع لا

يرد في شعر ولا خطابة[1]" ويفهم من هذا أن وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر صحيح، ولكن الشعر يختص باستعمال المقدمات الكاذبة، أو بمعنى أدق الموهمةِ الكذبِ، لأنه لا ينافي الكذب كما لا ينافي الصدق. لذلك يقتصر على النسبة إليه كل كلام موهم مقدماته كاذبة. ولكن الشعر في هذه الحال يكون شعراً باعتبار "ما معانيه غير واقعة أبدا في طرف واحد من النقيضين..ولكن تارة تقع صادقة وتارة كاذبة،إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية ،وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين ...وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل .[2] وهكذا نجد أن حازماً تابع المناطقة في بيان الأقاويل الشعرية المخيلة وجعلها على قاعدة الصدق والكذب، وتأثر بابن سينا، وبسط الفكرة على طريقة المناطقة .

ومن يتابع كلام حازم يجده يحذو حذو ابن سينا عندما يتحدث عن التخييل والتصديق،فالتخييل "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر أو معانيه ،أو أسلوبه ونظامه ،وتقوم في خياله صورة ،أو صور ، ينفعل لتخيلها وتصورها ،أو تصور شيء آخر بها ،انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض[3]"،بل ينقل حازم كلام ابن سينا من غير تصرف تقريبا.[4] ،ومن هنا يتضح أنه جعل التخييل قوام الشعر، والإقناع قوام الخطابة، وعالج على أساس هذه المقولة كثيراً من القضايا التفصيلية الخاصة بالفن الشعري، وأهمها قضية الصدق والكذب في الشعر التي أعطاها كبير اهتمام في منهاجه،وأقامها على أساس الفرق ما بين الشعر والخطابة من حيث التخيل والإقناع. وقد تابع حازم ابن سينا في مخالفته التقسيم التقليدي لمراتب الصدق والكذب في الأقاويل .

لقد كان حازم شديد الفتون بالتعبير عن مذهبه في الخيال بأساليب متنوعة، تدور أحياناً على فكرة يلمّ بها، وكأنه رغب في أن يقنن للشعر وأن يضع للخيال الفني معايير يقاس بها ويعرض عليها، ومن هذا القبيل حديثه عن أنحاء التخييل الأربعة. المعنى والأسلوب واللفظ والوزن، وتقسيمه التخييل الشعري على طريقة الفلاسفة والمتكلمين

[1] ينظر:القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:محمد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الأسلامي ،ص 67
[2] المصدر نفسه ،ص 63
[3] المصدر نفسه ص 89
[4] المصدر نفسه،ص 85،86

إلى ضروري وعارض مستحب، وعبارتُه "أن التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن، وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري وتخييل ليس بضروري ولكنه أكيد أو مستحب ...والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في النفس وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب[1]

ولم يكد حازم يفرغ من التصنيف الرباعي حتى عاد إلى تقسيم ثنائي أدرج بواسطته تخييل المعاني من جهة الألفاظ تحت ما نعته بالضرورة، وأدخل تخييل الأوزان والألفاظ والأساليب فيما هو غير ضروري

ولإيقاع الإيهام في النفس عند حازم طرائق ومسالك تنحل إلى التصور والمحاكاة والتداعي بواسطة ما تنشئ الذاكرة من علاقات. وهذه الطرق عنده تكون "بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطى أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيئته..أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها .[2]"

لقد عرض حازم ما يبديه الخيال من فعالية ونشاط في النحت والتصوير والموسيقى والمسرح والشعر، معتبراً التصوير الذهني طريقاً من طرق وقوع الإيهام، برغم ما بين الإيهامي والتصور من تمايز واختلاف،ولعله تأثر في ذلك بابن سينا ومذهبه في أن الخيال يعين على التصور والإدراك في بعض العلوم التي تحتاج إلى التخيل كالأشكال الهندسية.

ولحازم في المنهاج تقسيم آخر للإيهام من جهة متعلقاته، يدور على تصور الموضوع والأداة، أو على ما يسميه النقاد المحدثون "المضمون والشكل"، فثمَّ إيهام واقع في المضمون، وأداته ماثلة في الشكل،وثمَّ إيهام للمضمون وللشكل بواسطة الأنساق والأسلوبية وما تضم من معان وألفاظ. وأجرى حازم هذين النوعين من التخيل على نمط ما تداوله البلاغيون واللغويون من حديث عن الدلالات الأوائل والدلالات الثواني.

[1] حازم القرطاجني، المصدر السابقص 89

[2] القرطاجني،المصدر نفسه،ص 89،90

ورأى أن القول الشعري لا يكون كذلك إلا باعتبار التخاييل الثواني التي هي التخاييل الشعرية، وهذا يعني أنها تشمل كل خصائص التجربة الشعرية وتشكلها . ولكن هذا لا يعني أن النوع الأول غير مهم ولا دور له، لأنه بالتعبير المنطقي هو المقدمات الأساسية للشعر،وهو الذي يقدم المادة الأولى للبناء الشعري،وبهذا يكون النوع الثاني تابعا له من حيث الدرجة، ومختلفا عنه من حيث النشاط والوظيفة.

وإذا انتقلنا إلى جهة أخرى نجد أن حازماً قد اهتم كثيراً بأثر الإيهام عند المتلقي، ودوره في توجيه السلوك، وهو بذلك يظهر دور الشعر الفعال في الجماعة، فالشعر عملية إيهامية تؤثر في المتلقي وتعدل من سلوكه،حين ينقل كلام ابن سينا "..وتقوم في خياله (أي المتلقي) صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالاً من غير روية من الانبساط أو الانقباض[1]. ويقول أيضاً في هذا الاتجاه: "وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنها خيرات أو شرورات."[2] وهذا يؤدي بنا إلى نظرة حازم إلى تقسيم أغراض الشعر التي خالفت فيها من سبقه من البلاغيين .

فقد رفض تقسيمات قدامة والرماني وابن رشيق ورأى فيها خللاً أو نقصاً،وقدم تقسيماً آخر هو: "أن مقصد الشعر هو استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسط النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما تخيل لها من خير أو شر[3]"، ويصل حازم من خلال فهمه للإيهام إلى رفض كل معنى أو أسلوب أو كلام في الشعر إذا لم يحقق الإيهام، فهو ينظر إلى الشعر العربي على أنه حقيقة فنية، وأن القيمة الجمالية للشعر العربي كامنة في ما يحويه من إيهام ،وهكذا يربط حازم جمال الشعر بمدى استجابة المتلقي.

ومن تعريفه للشعر يظهر أن الشعر يتحول إلى هيكل أجوف إذا فقد معانية العريقة وفقد القدرة الإيهامية،ولا يعني هذا أن الوزن غير مهم، ولكن حصر مفهوم الشعر بالوزن والقافية هو ما يأباه حازم.

---

[1] القرطاجني ،المصدر السابق،ص 89

[2] ،المصدر نفسه ،ص 20

[3] المصدر نفسه،ص 337

كما ربط حازم بين الإيهام الشعري والحس ،ورأى أن منه ما يخرج من دائرة الشعر "فكل ما أدركته بغير الحس فإن ما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله،من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ،حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد ، فيكون تخييل 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 غير المحسوسة ،بشيء من هذه الأشياء ، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ،فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا ، لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار "[1] وهكذا تغدو المحاكاة أصلا في القول الشعري.

وقد حقق حازم تقدماً على الجرجاني، حيث جعل المفهوم أعم وأشمل وذا فائدة إنسانية، ويخالف الجرجاني في الفصل في الشعر بين المعاني العقلية والمعاني التخييلية، ويرى حازم أن المعاني العقلية مثل المعاني التخييلية صالحة للشعر المخيَّل الذي يؤثر في نفوس السامعين .

إن الحديث عن الشعر هو حديث عن التخييل ،وإن لم يكن لفظ التخييل واردا في تعريفات النقاد القدامى للشعر .كما أشرنا . لكن مع ذلك فإن لهم إشارات في مواضع كثيرة إلى هذا العنصر،وأولوية التفطن إلى أن قوام الأقاويل الشعرية هو الخيال والتخييل كانت للفلاسفة أول الأمر،ولم يكن الشعر كلاما مخيلا قبل الفارابي وابن سينا .

**ـ الإيهام / التخييل عند السجلماسي :**

يعد السجلماسي واحدا من النقاد الذين مالوا إلى ربط الشعر بالإيهام فضلا عن الوزن والقافية ، وهو بذا يتفق مع ابن سينا والقرطاجني،حين يعرف الشعر بأنه "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ،فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي،...ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة ، وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة وإما بالكلية ،ولأن التخييل هو

[1] القرطاجني، المصدر السابق،ص 98،99

جوهريته والمشترك للجميع ، ينبغي أن يكون موضوعها ومحل نظرها "[1] ونحن نرى في هذا التعريف تركيزا على عملية الإيهام ،التي تغدو عنده جوهر القول الشعري .

كما يضيف في موضع آخر أن التخييل "هو المحاكاة والتمثيل ،وهو عمود الشعر إذا كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل "[2] فتراه يخرج بالمصطلحات عن المألوف ، وليس عمود الشعر عند النقاد القدامى إلا طريقة العرب وسنتهم في التأليف الشعري ،أما عند السجلماسي فهو التخييل والمحاكاة ،كما يظهر في هذا التعريف إشارة إلى "عملية التخيل "التي تسبق التخييل ، أي وجود الشعر من حيث هو أفكار لدى الشاعر ، ووجوده بالفعل إنما يكون بالتخييل

والسجلماسي في تعريفه للشعر لم يجد حرجا في الإقرار بكذب المقدمات بل يشترط "كذب المقدمات "ويخالف بهذا قواعد المنطق التي ترى أن المقدمات الشعرية توضع في أدنى المراتب حسب التسلسل المنطقي لمصداقية الأقوال ،ويعود في موضع آخر ليعرف الشعر على أنه "القول المستفز للنفس المتيقن كذبه ، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أمورا وتحاكي أقوالا [3]"فعماد الأقاويل الشعرية عنده هو التأثير في نفوس المتلقين مع علمهم بكذب مقدماته ،بل يذهب إلى أبعد من هذا حين يجعل درجة التأثير في المتلقي ، إنما تقاس بدرجة الكذب في الشعر ،لأنه كلما كان القول أكذب كان الإيهام أعظم وأكثر استفزازا للنفوس، ويشير إلى هذا صراحة بالقول "ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط ...وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنفس ، من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب ،كانت أعظم تخييلا وأكثر استفزازا للسبب المذكور "[4] فهو يجعل تأثر المتلقي أكبر ما يكون حيال الأقاويل الكاذبة .

[1] السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ،تح :علال الغازيمكتبة المعارف،الرباط،المملكة المغربية،د ت ،د ط ،ص 218

[2] المصدر نفسه الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه، ،ص252

[4] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

### 3. الوظيفة الأخلاقية للإيهام :

إذا أردنا أن نتغاضى،في البداية فقط، عن تأثير الفلسفة اليونانية في النقد العربي . هذا التأثير الذي يتجلى واضحا في كثير من المؤلفات . ملتمسين ولو إشارات قليلة إلى وظيفة الشعر الأخلاقية ،فإنا سنعثر أول ما نعثر عليه قول الأصمعي" أشعر الناس من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا ،أو إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا" وبالطبع لسنا بصدد مناقشة القول بالموافقة أو التفنيد،بل إن ما نتطلع إليه في هذا هو قدرة الشاعر التأثيرية،وإقرار النقاد بهذه القدرة .

وليس للشاعر قدرة تأثيرية إلا بالقول،وهي قدرة تجعل المعاني كبيرةً أو خسيسة في النفوس لا في الواقع،وفكرة التصيير لا يجب أن تُفهم على أنها تزييف وكذب،وإن كان ظاهر قول الأصمعي يعنيها ،فإن ما يجب أن نفهمه هو أن هذا الحكم يعد من أوائل الآراء النقدية،ومع التسليم بهذا سنكون بمنأى عن تناول "مسألة الصدق والكذب ".

ومع تعاقب العصور تطورت العملية النقدية في الأدب العربي،واطلع كثير من النقاد على كتابات الفلاسفة ،ولم يعد الشعر قولا موزونا مقفى"بل جُعل له أساسٌ يضاف إلى تلك الأسس ،هو الإيهام (التخييل / المحاكاة )،وصارت المسألة ذات فوائد متعددة ،دفعت الشبهات عن هذا الفن ، وخلصت النقاد من مسائل كانت محلّ خلاف،ودفعت طائفة منهم إلى تقصي الجوانب الإنسانية التي تتيحها هذه الخاصية في الشعر،وإعادة النظر في تقدير الأقوال الشعرية ،وضبط الأحكام .

إن قضية الإيهام في الشعر،قد ترقى إلى مستوى الضرورة في كل معالجة نقدية ،وقبل ذلك ،في كل عملية إبداع؛لأن ماهية الشعر بالأساس "تتوقف على فاعلية التخيل ،ومهمته تتوقف على فاعلية التخييل، ومعنى هذا أن الشعر ليس في كل الأحوال كذبا وتزييفا ،كما أنه ليس في كل الأحوال "قول ولا فعل" يرمي إلى الرذيلة،" ومادام الأمر كذلك فيمكن أن يكون الشعر ذا أثر إيجابي في حياة الفرد والجماعة ،وذلك بربط عملية التخييل بمخطط

أخلاقي يقوم الشعر بتوصيل قِيَمِهِ إلى المتلقي خلال عملية الإيهام المصاحبة لفاعليته المتميزة"[1] لأن هذه العملية قادر على السيطرة .

والإيهام ليس وسيلة الشاعر لأجل الإمتاع فقط،حين يرتبط بالقصد إلى التحسين أو التقبيح" وكل تحسين أو تقبيح يفضي إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية..." إذن، هو عملية يراد لها أن تأتي ثمارها ،والمتلقي ينتظر الإختلاف والإبداع من الشعر حين يصور له الأشياء تصويرا مختلفا ،ويمكن القول كذلك " إن ارتباط الشعر بالأخلاق "ينطلق أساسا من مفهوم الإيهام ، باعتباره العملية التي يحدث بها الشعر آثاره في المتلقي وبدون إيهام " يبدو السبيل منغلقا لا يفضي إلى شيء"[2] لأن السلوكات الفردية غالبا ما تحتاج إلى تنبيهات.

والتنبيهات التي يحتاجها الإنسان ،أكثر ما تكون في خاصية الشعر،لأنه عملية إيهام موجهة تهدف إلى الإثارة التي" تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة والتي تنطوي . هي ذاتها . على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية ..وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة "[3]،إنها عملية تفاعلية ،تعمل فيها الأقوال المخيلة عمل المثير الذي تستجيب له القوى النفسية لدى المتلقي، وذلك عندما يبدأ بفك التشفير عن إشارات النص،ويكون الإيحاء أنفع في هذه الحال من التصريح،فالرموز تستفز الإنسان ليتعرف عليها ، بخلاف اللغة المباشرة والتي لا تستدعي في القارئ شيئا كامنا .

إن المهمة الأخلاقية للشعر لا تنفصل عن الإيهام ،فالربط الذي يتم "على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة يحدث الإثارة المقصودة،ويدخل المتلقي عالم الأيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا[4]" هذه الغاية هي التأثير وبالتالي نزوع المتلقي إلى سلوك ما ،وقد لا يتحقق التأثير بغير إيهام ،لذلك يعمد

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،دراسة في التراث النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5 ،1995،ص 200

[2] جابر عصفور،المرجع نفسه،ص 201

[3] المرجع نفسه،ص 197

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها

الشاعر في المديح أو الهجاء . مثلا . إلى التصوير الخيالي للسيطرة على المتلقي ، ودفعه ليسلك سلوكا تجاه القول،وكثيرة هي المواقف التي استطاع فيها الشعراء ترجيح الكفة لصالحهم بعد أن غُلِبوا.

إن مسألة التحسين والتقبيح في الأقاويل المخيلة ترتكز أساسا على نوع من الحِجاج ،ليس عقليا بالضرورة ،لكنه في الشعر يلامس القوة المتخيلة في المتلقي ،وفي هذا يرى د.جابر عصفور أن"إثارة القوة المتخيلة في المتلقي تعني إفساح السبيل أمام مجال الإيهام لتمارس الأقاويل الشعرية المخيلة دورها،فتستفز المتلقين إلى أمر من الأمور"[1] و سلوكات المتلقين سلوكات واعية وإن كانت تبدو على خلاف ذلك ما دامت تحت تأثير الإيهام .

إن الشاعر لا يقدم الفضائل أو الرذائل تقديما واقعيا إلى المتلقين،لأنه ليس واعظا ،وغاية ما في الأمر أنه يريد لغيره أن يتمسك بالحسن ويترك القبيح ،وهذه الإرادة مرتبطة أشد الإرتباط بأداة وسيط هي اللغة التخييلية،وتمكين المعاني في النفوس ،أو ما يسمى التوصيل،فالقول الشعري ليس نقلا " حرفيا لقيمة وإنما هو صياغة مجازية لها،وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر،عندما يربط المعاني الأصلية بأخرى فرعية،وعلى نحو يفرض المعاني الأصلية على انتباه المتلقي،فيجبره على التأني إزاءها،والتأثر بما تتبدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة "[2] وقد يشير هذا كله إلى أن اللغة الإيهامية قادرة على تمثيل المعاني المجردة والحسية على السواء،كما أنها قادرة على ربط المعاني الفرعية بأصولها ،ومن ذلك تمثيل الشعراء للشرف والمجد والعفة تمثيلات كثيرة كالجبل والسماء ،وربط الجود بالسحاب والغيث .

وتأثير الأقاويل الموهمة في المتلقين هو نتيجة منطقية بالنظر إلى العملية الإبداعية ،التي تنطوي على ذاتية المبدع ،والتخيل يسبق الإيهام،لذلك فالشعر" يتوجه إلى الجانب الذاتي للمتلقي ويثير انفعالاته ومشاعره...وقد يتعارض مع الجانب الواعي (العقل) إلا أنه لا يتعارض مع القوة المتخيلة لديه لأن كلا من المبدع والمتلقي يستخدم القوة ذاتها فضلا عن أن القوة النزوعية .كما يسميها الفلاسفة . والتي تأتمر بأمر القوة المتخيلة هي المسيطر على أفعال

[1] المرجع السابق،الصفحة نفسها

[2] جابر عصفور،المرجع نفسه،ص 128

الإنسان في كثير من الحالات[1]" وهذا يفسر كذلك "انزياحية اللغة الشعرية " ذلك أن اللغة العادية لا تستطيع أن تعبر عن الأخيلة التي تمثل . هي كذلك . إنزياحا عن المظاهر الواقعية .

وموضوعات الشعر كلها مما يعيشه الناس ،وعلى هذا فإن وظيفة الشاعر أن يحسن محاكاة الظواهر بما ينفعه وينفع غيره ،و"لما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثّوا على عمل بعض الأفعال الإرادية وأن يكفوا عن عمل بعضها ،فقد يجب بالضرورة أن تكون الأمور التي يقصد محاكاتها إما فضائل وإما رذائل[2]" وتبني هذه المحاكاة (الإيهام)على التحسين أو التقبيح لا على المطابقة،والمهمة توكل إلي الشاعر،لأن حساسيته تمكنه من الالتفات إلى ما لا يلتفت إليه غيره ،كما تمكنه من الكشف عن جوانب إنسانية لا تبرز عادة إلى مستوى الوعي العادي.

### 4 . الوظيفة الجمالية للإيهام:

إن الشعر قول إيهامي له طبيعته الخاصة ،ولا يراد له أولا وأخيرا أن يقدم الواقع،بل هو نظرة ذاتية إلى الواقع تنبع من القوى النفسية للمبدع،وتُعرَض على الجانب الذاتي للمتلقي،لذلك فالشاعر يرى أنه من الواجب تقديم نظرته بصياغة بارعة "تنطوي على قدر من التمويه ،تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول "[3] فالحقيقة في الشعر لا تتبدى ظاهرة جلية كما تكون في الواقع أو الأذهان،لكنها تستتر بستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف " من طرف المتلقي،الذي يأنس دوما إلى الأشياء وهي تستفزه وتحثه على إيجادها .

ولعل أول بعد جمالي تكتسبه عملية الإيهام في القول الشعري هو التمويه الذي يقوم به الشكل الفني للقصيدة،حين يدرك الشاعر أنه لا مندوحة من مداعبة الشعور لدى المتلقين،فالشاعر فطِن ، قادر على تمكين المعاني في النفوس، والإيهام الشعري يعد نوعا من الحذق في توصيل المعاني .

---

[1] جابر عصفور ،المرجع السابق،ص 200

[2] ابن رشد،تلخيص كتاب الشعر،ص 65،66

[3] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 57

إننا لا نلفي شاعرا يخاطب الجمهور بلغة مباشرة ،وليس ذلك إلا لأن تلطف الشاعر في تقديم المعنى هو خاصية أصيلة من خصائص التوصيل الناجح ،والتوصيل بهذا المعنى لا يعنى إلقاء القول بل تمكينَ المعنى في النفوس،فالمتلقي "إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجّه وثقُل عليه وعيُه،فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه.فقرب بعيدا أو أبعد منه قريبا ،أو جلل لطيفا أو لطف جليلا أصغى إليه ودعاه واستحسنه"[1] ،والشاعر يحسّ قيمة الإيهام من نفسه ويعلم أنه لا فائدة من تقديم المألوف في صورة المألوف ولا المعلوم في صورة المعلوم .

ولقد أدرك النقاد العرب في القديم قيمة الإيهام الجمالية ،ومدى تأثيرها في النفوس،"فالشيء إذا خرج من غير معدنه كان أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف،وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع [2] " ولا يكون جديدا بذاته ، لكنه يأتيك في الشعر من جهة غير الجهة التي هي أصله،فتحصل الغرابة ،وتتحرك الخواطر،وتسعى النفوس إلى تدبره من جديد وكأنما هو شيء جديد .

والشعر لا يخرج في موضوعاته عن الواقع ،فكلّ ما يطرقه الشعراء متصل بحياة البشر،لذلك "فالقصيدة تردنا إلى الواقع وتجعلنا نطل عليه من خلالها ،لكننا لا نرى عالم الواقع بأعين محايدة ،وإنما بأعين القصيدة ،وما دمنا واقعين تحت أسرها فالقصيدة قادرة . بحكم خصائصها التخييلية . على أن تجعلنا نرى الواقع من منظور جديد"[3]،هذا المنظور هو منظور الشاعر نفسه،وفلسفته حيال الأشياء والموجودات والحوادث والمواقف والخصال، والمتلقي يأتي القصيدة بمجموعة من المعارف والخلفيات التي سرعان ما تضمحل مع تقدمه في عملية القراءة،وليس شرطا أن يتخلى عن معارفه كليةً ، ولكنه ربما يعدّل من بعض مواقفه أثناء القراءة أو حتّى بعدها،ومدار الأمر في هذا راجع إلى القصيدة من جهة الإيهام لا من جهة المعارف التي تقدمها،بل يمكن القول أن القصيدة لا تقدم المعارف بقدر ما توحي بها.

---

[1] ابن طباطبا ،عيار الشعر،ص 121

[2] الجاحظ،البيان والتبيين،تح عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة ،مصر،ط1969،ج1 ص 89

[3] جابر عصفور،المرجع السابق،ص 241

ويُفهم من هذا أن للإيهام سلطة عظمى على عملية التلقي،من الناحية الجمالية لهذه العملية لا من الناحية الأخلاقية ،ولا تهم قيمة النظرة إلى الواقع،بل إن اللذة التي تتحقق أثناء عملية القراءة هي لذة فنية خالصة ،والسلوك الذي سوف تنتجه سيكون من جراء الهزة الجمالية التي عاشها القارئ .

وإذا كان الإيهام يخرج المعاني من غير جهاتها المعهودة ،كما ذكر الجاحظ،فتحدث في النفس عجبا لما ترى في الصورة من طرافة ،فإن سَوق المعاني بطرق بديعة مخترعة تولد في النفس ،فضلا عن العجب ، استغرابا ، وقد يُشكل الأمر بين العجب والاستغراب ،لكنْ هناك حد فاصل بينهما،فالعجب من الشيء يكون إذا قيل " كيف خرج المعنى من هذه الجهة ؟ " والاستغراب يتولد إزاء الأشياء لا من كونها خرجت من جهة غير مألوفة ،بل من كونها خرجت بصفات غير معهودة في الأشياء ذاتها "لأن النفس إذا خُيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل"[1]،ومعنى هذا أن الإيهام في العملية الإبداعية يتخيّر المواطن التي لا يتفطن لها غالبا في الأشياء ،ويقدمها على أنها أمر جديد بوساطة اللغة المجازية أو حتى الحقيقية ،فتكون الأشياء مألوفة في الواقع ،وجديدة في الشعر،والقارئ . بداهة . لا يبحث في الشعر عما يعلمه هو إنما يأتي النص بغية الاكتشاف .

والمعاني في الشعر ليست مما لا يدرك غير الشعراء ،ولا من صنيع الشعر،فهي شركة بين الناس ، ويستوي في إدراكها والعلم بها وتخيلها الشاعر وغير الشاعر،إلا أن الخاصية الإيهامية في الشعر تضفي على هذه المعاني بريقا ليس فيها وهي كامنة في الأذهان ،كما أن النظرة إلى المعاني والأشياء في الواقع تختلف عنها في الشعر،لذلك يرى حازم أن "الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر ،وقد يشار له إليه ، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة ،فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال،فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه"[2]،ويشير حازم في هذا إلى مصطلح المحاكاة المباشرة ،التي تعني إيهام الشيء بصفته ،ومثل هذا ما نلفيه في قصائد الغزل مثلا ،حين يصور الشاعر المرأة ،فيراها

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 96

[2] المصدر نفسه،ص 118

القارئ في النص أحسن مما قد تكون في الواقع،وذلك راجع إلى طبيعة النظر .كما أسلفنا . فالالتذاذ بالمرأة وهي في الواقع يختلف عن الالتذاذ بوصفها في النص ،فاللذة الأولي نفعية مادية أما الثانية فجمالية خالصة .

إن المحاكاة المباشرة عند حازم أقل قدرا من المحاكاة غير المباشرة،والتي يكون الإيهام فيها بالإقتران ، وتمثلها التشبيهات والاستعارات وسائر ضروب المجاز،وفي هذا النوع من الإيهام تتجلى اللغة المجازية بعمق،ويغيب النقل الحرفي للأشياء والموجودات،وتتجلى الجدة والطرافة ،فالواقعُ يفرض على ما فيه استقلاليةً صارمة ،تتبدى فيها الأشياء متباعدة مستقلة بعضها عن بعض ،أما الشعر فمن شأنه أن يهدم تلك الحدود ،ويعيد التركيب ،وفي هذه العملية يصبح خيال الشاعر هو المنتج للأشياء ،وتتجلى في النص صفات وأشكال أخرى .

ويلحّ حازم على أفضلية المحاكاة عن طريق الاقتران ،ويرى " أن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفة نفسه وهي أكثر جدة وطراوة منها فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه"[1]،والسر في الجدة والطرافة عنده إنما يتولد من قدرة الإيهام على تقريب المتباعدات من جهة ، وعلى إيجاد مبرر لهذا التقريب ، من جهة أخرى، وتحدث اللذة لدى المتلقي حين يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمّعت وتآلفت على نحو لافت غريب "[2] فتصوير الموت بهيئة الوحش ، فضلا عن الأثر المفزع الذي تتركه في المتلقي،يبدو إيهاما مقبولا بالقياس العاطفي،وإن كان مقبولا أكثر بالقياس العقلي ،إلا أن اللذة تتحقق به على المستوى العاطفي أولا. كما أن "تخييل الأشياء بغيرها تشد الإنتباه لا إلى المعاني ذاتها بل إلى الطريقة التي تفرض بها علينا الإنتباه للمعاني المعروضة [3] وهذا الانتباه هو انتباه بالتفاعل أثناء محاولة كشف الدلالة، وبالتأثر بعد جلاء المعنى.

وإذا كان الإيهام عماد الشعر ،فإن جمالياته لا يمكن أن تتحقق بالعنصر التخييلي وحده ،لأن الشعر يعتمد على الوزن والقافية قبل أن يكون كلاما مخيلا ،لذلك فإن فاعلية الإيهام في الشعر "لا تنفصل أصلا عن البنية

[1] القرطاجني،المصدر نفسه،ص 129

[2] جابر عصفور،المرجع السابق،ص 291

[3] ينظر:جابر عصفور،المرجع السابق،ص 290

الإيقاعية،التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة"[1] ،وهذه البنيات هي فعل متكامل يتحقق على مستوى الإبداع ثم يتحقق على مستوى التلقي .

**5 ـ الإيهام و التصوير الفني :**

إذا كان النقاد والفلاسفة القدامى قد تنازعوا مصطلح الإيهام (التخييل/ المحاكاة) ،وعرفوه كلٌّ حسب ثقافته ونظرته واتفقوا . جلّهم . على أنه العنصر الجوهري في كل صناعة شعرية ،فإنهم قد اتفقوا . كذلك . في كثير من الإشارات على أن عملية إيهام الأشياء عند الشعراء تخرج عن طريق التصوير،وليس بشعرٍ ذلك القولُ الذي يقدم إليك الحقيقة كما تراها ،لأن الشعراء "أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ...واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته،والأذهان عن فهمه وإيضاحه ،فيقربون البعيد ويبعدون القريب،ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ، ويصورون الباطل في صورة الحق ،والحق في صورة الباطل "[2] ،ولعل هذا أول ما حُفظ من التراث في الإقرار بأهمية الصورة لدى الشعراء ،وإن كان الخليل قد دافع عنهم في مسائل متفرقة ولم يشر إلى فعل الإيهام بلفظه ،فإن المهم من قوله كلّه أن اعترافه بالشاعرية كان من قبيل قدرة الشعر على اختراق المعاني وتزييفها .

و مسألة الصدق والكذب لا تبتعد عن التصوير. ولشد ما ارتبطت بالإيهام . لكن المصطلح سيستقل نوعا ما عن هذه القضية عند الجاحظ إذ يقول "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ،وإنما الشأن في إقامة الوزن في تخيير اللفظ وسهولة المخرج ،...وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[3]،ومعنى التصوير الإيهام والإيحاء، ولا مزيةَ للشاعر إذا كان يشعر كما يشعر غيره ،أو يقول كما يقول غيره ،"فالتعبير الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاما قد

[1] جابر عصفور ،المرجع السابق،ص 194

[2] ذكره القرطاجني في المنهاج ،ص 144

[3] الجاحظ ،الحيوان ،تح:عبد السلام محمد هارون ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي،القاهرة،مصر،ط 1948،ج3 ،ص 131 ،132

يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة [1]"ومدار هذا كله إنما يتأتى بالخروج عن المألوف والصبر على ترويض المعاني ، وإعمال الشاعر قدراته الإيهامية .

والصورة على عهدَي الخليل والجاحظ لم تكن بعدُ قد دخلت قاموس النقد الأدبي ، بل تراها في تلميحاتٍ تعبّر عن رأي شخصي

وظلّ مصطلح الصورة هكذا حتى جاء عبد القاهر ،وأفاض في الحديث في قضية النظم ،ورأى أن الصورة "تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ...ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا،عبرنا عن ذلك ..بأن قلنا:للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه ...بل هو مستعمل مشهور "[2]وفي هذا النص تركيز على طريقة إخراج المعاني . أي الصورة . وفيه إقرار بأسبقية الجاحظ في وضع المصطلح .

لكن الجرجاني راح يؤكد على أهمية الصورة ،من خلال قضية أخرى تتعلق بالأخذ والسرقة ، ورأى أن الحكم على الشاعر "سارق المعنى " بالإجادة أو التقصير إنما يرد إلى الصورة التي يخرج فيها المعنى المعاد،وحسبنا إعلانه صراحة أن" اللفظ لا يخفي المعنى وإنما يخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها "[3] وبراعة الشاعر إن أعاد معنى يُنظر إليها من حيث إخفاؤه الأخذَ بتصوير مبتكرٍ جديدٍ للمعنى المألوف .

ولعل الصورة بهذا المفهوم تدنو كثيرا من مفهوم"الإيهام" ،ولسنا بعدُ بصدد تقسيمات البلاغيين للصور البيانية ؛لأن الجرجاني نفسَه كان يسعى لإثبات قضية أخرى هي إعجاز القرآن الكريم ،وما تفرع من فنون المجاز المعروفة في علم البيان ،كان أول الأمر من عمل "المتكلمة" في قضية الإعجاز وصفات الله تعالى ،والمهم في هذا السياق،هو ربط النقاد بين الشعر والتصوير الذي يعدّ ضربا من الإيهام ، من حيث إنه يبنى على المجاز والتشبيه وغيرهما،ويبنى كذلك من غير مجاز،و"الصورة لا تلزم أن تكون الألفـاظ والعبارات مجازية،فقد تكون العبارات حقيقية

[1] محمد غنيمي هلال،دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،دار نهضة مصر،القاهرة،مصر،د ط ،د ت،ص 60

[2] الجرجاني ،دلائل الإعجاز،ص 508

[3] المصدر نفسه،الصفحة 509

الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير "[1] ومفهوم الصورة ليس المعهود على أنها "صورة بيانية " بقدر ما هو تخريج المعاني ببراعة تجعل المألوف جديدا ،ولربما كانت الصورة في مقابل قضية الصدق والكذب تقوم بدور الإقناع والتبرير ،وهذا ما عدّه عبد القاهر في صنف الإيهام الشبيه بالحقيقة ،وذلك "لاعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى الشاعر .

ويشير بعض الباحثين إلى أن الدراسات التراثية بخصوص الصورة الفنية،اقتصرت على موضوعات علم البيان،خاصة التشبيه الذي يعد أول صورة ركزوا عليها وجعلها بعضهم من عمود الشعر،على أن للمتأخرين منهم إضافات واجتهادات "حصروا بها . أو حاولوا على الأقل . الحالات البلاغية المحتملة في الصورة الأدبية ،فكان هناك التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي ، وبعض ما عدوه من الفن البديع المعنوي"[2] الذي يبنى على الإيهام ،ويرى بعضهم أنه "ليست كل صورة مجازا،فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التعبير الفني والتصوير،وإن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده،ولذا عُدّت الصورة المجازية نمطا من أنماط الصورة لا نمطها الوحيد "[3]وكثير من التعابير الحقيقية موحية أكثرَ من المجاز المتكلف .

وهكذا يبدو مفهوم الصورة وهو يتطور حتى يغدو مصطلحا نقديا له وزنه وهويته المتكاملة في النقد الحديث ، على أنه يبقى مقترنا بالإيهام ،ويخرج كما كان أول الأمر من حدود المجاز ليشمل الحقيقة والمجاز معا ،والصورة حديثا، هي مجموعة الوسائل التعبيرية التي تنجم عنها قيم فنية تنبه المشاعر وتوقظ الوجدان وتلفت نظر المتلقي إلى المعنى فيتفاعل معه،لأن الشعر حين يعمد إلى التصوير لا يعمد إليه جبرا ،بل لما فيه من فسحة يجدها الشاعر في "خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا لتبرز إلى الوجود مستقلة عن حيز التجريد

[1] غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث،ص 432

[2] أحمد بسام الساعي ،الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة،عمان الأردن،ط1984،1،ص 36

[3] بشرى موسى صالح :الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1994،1،ص 97

المطلق ،وتتخذ له هيئة وشكلا يأتي على نمط خاص ،وتركيب معين بحيث تجري فيها الحياة والروح والقوة والحرارة والبروز والأثر"[1] إذن فالصورة واقع لكنه واقع الشاعر الداخلي ، ينفخ فيه الروح بالكلمات ليخرجه إلى واقع الناس

### *6 ـ . طرق الإيهام:*

لما كان الإيهام عمدة القول الشعري،وأساسا في نقل التجربة ؛ فقد تعددت طرقه لدى الشعراء باختلاف القرائح ،واتخذوا أدوات ووسائل في صورهم ، يمكن أن نجملها في التجسيم والتجسيد، والإيماء والإيحاء، والمبالغة والتوسع، والاختراع والإبداع.

**ـ التجسيم والتجسيد:**

يعطي الإيهام، باعتماده التجسيم والتجسيد، الجمادات والمجردات الذهنية والنفسية الحياة والحركة والإحساس فتمثل أمامنا أشخاصاً تتكلم وتسمع وترى، وينتابها الإحساس بالحزن والفرح والألم والأسى والمعاناة..

و مصطلحا التجسيم والتجسيد، في أصلهما اللغوي، مترادفان؛ إذ يفسّر الجسم بالجسد، والجسد هو البدن[2]، والشخص المدرَك. ويعد الجسد خاصاً بالجنس البشري[3]، و"الجسم ماله طول وعرض وعمق"،ويؤخذ من الجسم الفعل تجسّم، ويحمل معنى التصور أو التصوير[4] والتجسيم هو"التعبير عن المجرد بالمحسوس، وعن الأفكار والمدركات العقلية بالصور المحسوسة"أو هو "إلباس المعنويات صور المحسوسات ، أما التجسيد فهو "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة؛ مثال ذلك الفضائل والرذائل... مخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتستجيب"[5] وبذلك غدا كل من التجسيم والتجسيد والتشخيص يؤدي معنى متقارباً غايته التصوير والتوضيح بإضفاء الصفات البشرية الحية وغير البشرية على الكائنات الجامدة والأفكار العقلية والذهنية، وجعل المجرد الذهني

[1] أحمد حسن الزيات ،دفاع عن البلاغة،عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط2،1967 ،ص62،63

[2] ابن منظور، لسان العرب مادة جسم ،ج12،ص 99

[3] ينظر ، الراغب الأصفهاني،المفردات في غريب القرآن ،ص 93

[4] الزمخشري، أساس البلاغة ،ص 60

[5] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت،لبنان،ط2 ،1984، ص 58

النفسي والوجداني حسياً بامتلاكه صفات محسوسة من رؤية وسمع وشم وذوق ولمس، أو انفعالية من حزن وفرح وألم وأسى... أو إعطاء مالا يعقل صفة من يعقل.

وعُدّ هذا ميزة في الاستعارة خاصة؛ "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"[1] ولشد ما أعجب النقاد بسحر الإستعارة وتناولوا شواهدها بالتحليل

ويبقى للإيهام،بما فيه من قدرة على نقل المجرد إلى الحسي بالتجسيد والتجسيم،أهمية في إثارة الأحاسيس والمشاعر[2] لأنه يلامس في النفس البشرية مواطن لا يصلها الكلام على الحقيقة. كما أن الشاعر يضفي على الصورة المتخيلة من عاطفته وأحاسيسه، ببعث الحياة في الجامد من الطبيعة مثلاً[3]، أو في الأفكار المجردة العقلية والذهنية للوصول إلى فكرة أرادها، هادفاً إيصالها إلى الآخرين[4]؛ كما يحب هو ، فالخيال ما هو إلا قوّة خلاقة مبدعة "للصور المرئية الملموسة ... هو القدرة أو الطاقة التي تحيل هذه الصور إلى جسم حي ذي شخصية متميزة، وطبيعة ملموسة... وهذا الجسم الحي لا يتعامل مع مجرد صور ثابتة، وإنما يتعامل من خلالها مع انفعالات الفنان وأفكاره، بحيث يجسّدها في شخصيات ومواقف تجعل منها بناءً مستقلاً قائماً بذاته فنصبح في عالم آخر، نتخلص به من قيود الحياة المادية، وننطلق بحرية إلى حياة فسيحة لا تحدّها حدود، نخرج من الألفة والعادة إلى عالم الخوارق والعجائب[5]وكل ذلك يخلق في عالم القصيدة إذ هو عالم مستقل .

إذاً،فالإيهام يقوم على التجسيم والتجسيد ببثّ الحياة في الجمادات اعتماداً على التشبيه والمجاز وغيرهما من الصور ومن أساليب البديع؛ متخذاً منها وسائل لتجسيد المعاني والخواطر والأفكار.

---

[1] الجرجاني ،أسرار البلاغة ،ص 43

[2] غنيمي هلال،دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،دار نهضة مصر،لد ط،د ت ص 90

[3] إحسان عباس، فن الشعر،دار الثقافة ،بيروت،لبنان،ط3،د ت ،ص 31

[4] غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث،ص 418، 418

[5] شوقي ضيف،في النقد الأدبي،ص 175

وقد ارتبط التجسيم في النقد العربي القديم بالتقديم الحسي للمعنى وتشخيصه اعتماداً على الاستعارة في الدرجة الأولى مع إضفاء الشاعر شيئاً من أحاسيسه ومشاعره بإيهامٍ منهُ غيرَ ناسٍ المتلقي، تاركاً في نفسه أثراً ما.

**ـ الإيماء والإيحاء :**

اتخذ الإيهام من الإيماء والإيحاء وسيلة أو أداة وعنصراً قام عليهما، وأتى الشعراء بوساطتهما بمعانٍ وأفكار جديدة مقتصدين ومختصرين؛ إذ إن هذين العنصرين يحملان لغوياً معنى الإشارة والكلام الخفي، ففي (ومأ) يقال: أومأت إليه: أشرت، ويتضمن الإيحاء، فضلاً عن الإشارة، الإلهام والكلام الخفي[1] ويقع في الكلام على سبيل الرمز والتعريض، لا التصريح[2] وكان النقاد يعبرون عن الإيماء بالإشارة والكناية والتعريض [3] وهو اصطلاحاً يعني "إلقاء المعنى في النفس بخفاء وسرعة"[4] دون تصريح كما هي الحال في التشبيه البليغ والكناية خاصة؛ إذ يكون في المكنَّى به إشارة غير خفية إلى المكنَّى عنه.

أما الإيحاء فهو "استمداد المعاني والأخيلة من موجودات حسية مؤثرة في نفس الأديب والفن" فيتلقاها السامع وتؤثر فيه، وترسم في ذهنه معاني وأخيلة مثلما هي الحال عند مبدعها، فالكلمة الواحدة في الإيحاء تعطي معاني كثيرة إضافة إلى معناها الحرفي[5]ولا يمكن بأي حال أن يكون لها مدلول واحد خالص دون أن يحمل إشارات إلى معان أخرى .

ومن الطرق الخاصة بالعرب الاختصار في التشبيه، وفي الاستعارة كذلك إيحاء رمزي ونفسي ومادي وأدبي؛ فكل استعارة ترمز إلى شيء، وتوحي بشيء، وتعبر عن شيء مرتبط بذات المبدع وبالسياق وبالمحيط الخارجي. ويأتي الإيحاء المادي من العلاقة بين الحسي والذهني مرتبطة بالعواطف والمشاعر والأحاسيس في ذات الشاعر.

---

[1] ابن منظور لسان العرب ،مادة وحي ،ج 15 ،ص 379

[2] الراغب الأصفهاني،المفردات ،ص 515

[3] ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الطلائع،القاهرة،ط1 ،2006،ج1،ص 251

[4] الشريف الجرجاني،التعريفات،ص 41

[5] محمد الوالي،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1990،1 ،ص 184

والإيماء والإيحاء ضروريان في الشعر؛ إذ يرجع جمال الشعر إلى ما فيه من إيحاء، وكلما كانت الصورة فيه مجملة عميقة قليلة التفصيل، وبحاجة إلى التفكير والتأمل، زاد هذا في تأثيرها[1]؛ فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة.

**ـ المبالغة والتوسع :**

يقوم الإيهام على عنصر ثالث مهمّ، وهو توسع الشعراء في معانيهم ومبالغتهم فيها للتأثير في المتلقي، والوصول بالمعاني إلى صورة مثالية تتضمن أسمى المعاني وأرقاها في الأغراض الشعرية المختلفة.

وتأتي المبالغة لغوياً من عدم التقصير في فعل الشيء[2]، والاجتهاد في الأمر،و التوسع ضد الضيق[3]، ويدل استخدامه في الكلام على احتمال تأويلات مختلفة بحسب المتلقي أو معاني الألفاظ .

وتدل المبالغة اصطلاحاً على الزيادة في معنى الكلام ووصفه على غير ما هو عليه في الواقع، وكأنها تخرجه إلى الاستحالة، متضمنة المغالاة والإيهام بأن المتكلم ملم بأطراف الموضوع[4]، مع مراعاة الذوق السليم.

وقد وقف الجاحظ موقف الاقتصاد في المبالغة بين الإفراط والتفريط،وكذا الحال عند أبي العباس ثعلب فخير الأمور أوساطها، ورأى المرزباني أن المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط، واشترط ابن سنان الخفاجي وقوع كاد وما جرى مجراها. أما ابن الأثير فقد نصر المبالغة؛ لأن أحسن الشعر أكذبه بل أصدقه أكذبه [5] وفي هذا البحث البحث باب للمبالغة فنّا بديعيا يبنى على الإيهام.

وهكذا فالمبالغة واقعة ومقبولة لا محالة؛ لوجودها في القرآن الكريم وفي البيان، ولكن يشترط فيها التوسط فلا إفراط ولا تفريط؛ فيُقبل منها ما يجعل الكلام لطيفاً عذباً قريباً إلى النفوس محبباً[6] ولا يمكن رفضها لاقترانها بالكذب

---

[1] عز الدين اسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة،دار الفكر العربي،القاهرة،مصر،ط 1992،ص 352

[2] ابن منظور،لسان العرب مادة بلغ ،ج 8 ، ص 421

[3] ابن منظور،المصدر نفسه ،مادة وسع ،ج8،392

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس، المرجع السابق، ،ص 3،4

[5] ابن رسيق،العمدة،ص 462

[6] العلوي،الطراز،ج3،ص 119

ومنافاتها الصدق؛ فهي ليست كذباً، فغايتها زيادة المعنى وتقويته لا تزييفه وقلب الحقائق وتغييرها؛ فهي تعبر عن العواطف التي تقصر اللغة عن التعبير عنها[1] وقد قبل كثر من النقاد الكذب في الشعر من قبل المبالغة؛ لأن الشعراء غير مطالبين بتقديم حقائق عقلية منطقية، بل مهمتهم التخييل[2] الذي لا يمكن الحكم عليه بالصدق والكذب .

والمبالغة أولاً وأخيراً من مذاهب العرب رغبة في التوسع في الكلام، فبها يقبل الممتنع، ويُرفض المستحيل؛ لأن المستحيل لا يقع لا في الواقع ولا في الوهم، أما الممتنع فيمكن تصوره في الوهم، وعندئذ يصح وقوع الممتنع موقع الجائز في الشعر.

وتفيد المبالغة زيادة في المعنى بحسب الغرض الذي يؤديه الشاعر مدحاً كان أو ذماً، فتجعل المعنى أحسن مما هو عليه أو أقبح[3] بحسب ما يرمي إليه الشاعر .

وكان لها عند النقاد تعريفات مختلفة، فهي تفيد عموماً زيادة في المعنى والوصف، وهي مرتبطة بالاستعارة أكثر من غيرها من الفنون البيانية لأن الغرض من الاستعارة بالخروج عن الحقيقة إنما هو المبالغ في المعنى.وكذا الحال في الاستعارة التمثيلية، والمجاز المرسل فبلاغته في إعطاء الكلام القوة بالإيجاز الذي فيه؛ كقولنا: فلان فم؛ أي يلتهم كل شيء؛ فهذا المجاز صوّره وكأن يده ورجله وعينه وأنفه كلها صارت فماً يلتقط الطعام.[4] وفي المجاز العقلي أيضاً تفخيم للمعنى وتأثير أكبر مما هي عليه في الحقيقة. والمجاز عموماً أبلغ من الحقيقة.

ويتضمن التشبيه كذلك المبالغة، والشواهد التي أعجب بها النقاد كثيرة لما فيها من مبالغة[5]، ولكن لا يتم هذا "إلا إذا كان المشبه به أدخل في المعنى الجامع بينهما... فإن لم يكن الأمر على ما قلناه من الزيادة كان التشبيه ناقصاً وكان معيباً ولم يكن دالاً على البلاغة"[6]لأن الأصل أن تكون الصفة في المشبه به أظهرَ.

---

[1] غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث،ص 230

[2] شوقي ضيف،البلاغة تطور وتاريخ،ص 84

[3] القرطاجني،المصدر السابق،ص 292

[4] الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 73

[5] المبرد،الكامل في اللغة والأدب،ص 759

[6] العلوي،المصدر السابق،ج1 ،ص 304

ولا تخلو الكناية من المبالغة أيضاً، وتأتيها من طريق إثبات المعنى وتقريره، وليس في المعنى نفسه؛ أي في تأكيد المعنى وإثباته، وليس أننا زدنا المعنى في ذاته في قولهم: جم الرماد على الكرم (إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه[1].

**الاختراع والإبداع**

يستعين الشاعر في تخييله بالاختراع والإبداع؛ متخذاً منهما أداة للربط بين أشياء لا علاقة بينها في الواقع، فيوجد بينها علاقة جديدة؛ إذ يأخذ معنى معروفاً، ويسبغ عليه شيئاً من خياله. ويخرجه بزي آخر وهيئة جديدة، فيظهر كأنه ابتدع ووجد للمرة الأولى.

والمعنى اللغوي للاختراع (خرع ): اللين أو الرخاوة في الشيء[2]، والإبداع (بدع): إنشاء الشيء وخلقه لأول مرة وإحداثه على صورة جديدة لا عن مثال واحتذاء واقتداء

ويبدو أن الاختراع والإبداع مصطلحان مترادفان؛ إذ نجد أنهما يفسران ببعضهما ف "أبدعتُ الشيءَ: اخترعته لا على مثال".

أما معناهما في الاصطلاح البلاغي فهو إنشاء الجديد في لغة الشعر وصوره مرتبطاً بالخيال ؛ فالإبداع خلق وابتكار، وهو "القدرة على إيجاد الأثر الأدبي من خلال تركيبات جديدة للقصص ولقراءات الأديب ولتجاربه ومُدركَاته في الحياة"[3] وعموما فإن الابداع والاختراع خلق المعاني التي لم يُسبَق إليها صاحبها، والإتيان بما لم يكن منها قط .

[1] الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 71

[2] ابن منظور،لسان العرب ،مادة خرع ج،8،ص 68

[3] محمدي وهبة ،المرجع السابق،ص 261

والرابط بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للاختراع في اللين "كأن الشاعر سهّل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه من العدم إلى الوجود[1]، أما الشق "فكأن الشاعر شقّ هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه. والمخترع من المعاني عند النقاد "ما لم يُسْبَق إليه صاحبه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه[2]وهو ما لم يكن على مثال سابق.

وعلى الرغم من هذا التقارب والترادف بين المصطلحين فإن هناك فرقاً بينهما من جهة أخرى فالاختراع "خلق المعاني التي لم يُسْبَق إليها والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله[3].فالاختراع خاص بالمعنى، والإبداع خاص باللفظ،وعندما يبدع شاعر ما فهو يأخذ من غيره ويضيف ويحذف ويشبه ويقارب ويستعين، فيأتي بصور تبدو جديدة مبتدعة مخترعة[4]، وأخذه من غيره لا ينافي الاختراع والإبداع في الشعر لأن كثيرا من المعاني ربما تكون أصيلة لدى الشاعر مسروقة في نظر الناقد .

ويرى ابن رشيق أن الشاعر" لا يستحق اسم الشاعر إذا لم يأت في شعره بجديد مخترع، أو لم يبدع في شعره؛وليس له من الشعر إلا فضل الوزن"[5] فهو لا يرى الشعر البديع من حيث هو وزن أو من حيث هو معنى مكرور بل من حيث هو معنى بديع مخترع.

وبالإبداع تظهر به أصالة الشاعر وعبقريته وعظمته وجدّته. وسواء أكان الإبداع راجعاً إلى الوحي والإلهام أو إلى العقل والفكر أو إلى المجتمع أو إلى الشعور والنفس؛ فإنه خلق على غير مثال، وبه يتميز الشارع من غيره؛ إذ يرى مالا يراه غيره، وتظهر المعاني والصور الجديدة كأننا نراها للمرة الأولى،وكما سبق فالشاعر لا يأتي بهذه المعاني من عالم خاص جديد دائماً، بل إنه أحياناً قد يعمد إلى أفكار قديمة وأحداث وتجارب، ويجري فيها تعديلاً أو تغييراً مضفياً عليها شيئاً من ثقافته وقراءاته وشعوره وأحاسيسه وعواطفه، ويعد التشبيه أداة ووسيلة للاختراع والإبداع؛ فبه

[1] ابن رشيق،المصدر السابق،ص 453
[2] ابن رشيق،المصدر نفسه،ص 448
[3] المصدر نفسه،ص 450
[4] الجاحظ،كتاب الحيوان،ج3،ص311
[5] ابن رشيق ،المصدر السابق،ص 238

يمكن الخروج عما ألفه الناس واشتهر بينهم حتى يصبح خارجاً عن طوق البشر جميعاً[1] وبعض أوجه الشبه لا تكون قريبة المأخذ .

وكذا الاستعارة؛ فالمألوفة منها المعتاد عليها لا تعمل عمل الاستعارة التي فيها اختراع وزيادة في الحسن والرونق، وتؤدّي المعنى المراد منها.

ولم يقبل النقاد كل جديد مخترع، بل وضعوا شروطاً منها عدم مخالفة العرف والطبع، وبناءً على هذا رفضوا ما خالف هذا؛ كجعل الخال أبيض،والخد أسود عكساً للتشبيه المعروف[2] لأن الإختراع لا بدّ له من ضوابط .

ومما يساعد في إبداع المعاني واختراعها الحوادث الجارية المتجددة؛ فكل حادث جديد يعطي الشاعر المجال للاختراع بالتعبير عنه دون تكلف. وهذا أسهل من المعنى الذي يخترع دون شاهد حال متصورة.

وهكذا تبين لنا من خلال ما تقدم أن الإيهام مقدرة فنية بلاغية إذا ما امتلكها الشاعر كان شاعراً متقدماً مبرزاً متميزاً من غيره من الشعراء، ورأينا أن الإيهام له عناصر ومقومات وأسس يقوم عليها ويعتمد عليها، فتكون مادته وأساسه.

[1] القزويني،التلخيص في علوم البلاغة ش:عبد الرحمن الرقوقي،دار الفكر العربي، ط1904،1،ص 238

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري،تح"السيد أحمد صقر،دار المعارف،مصر،1961 ،ص 117 وما بعدها

***.المجاز :***

إن الحديث عن المجاز في اللغة لا بد أن يرافقه حديث عن الحقيقة ،لأن الحقيقة هي الأصل، والألفاظ موضوعة للدلالة على معانيها،ولا يستطيع إي باحث أن يتناول موضوع المجاز دون أن يلتفت إلى ما كان بين أهل العلم من خصومات حوله،لأن مسألة وقوع المجاز في اللغة تعني بالضرورة وقوعه في القرآن الكريم،والاحتراز في هذا كله ـ في نظر المفسرين ـ ما يكون في آيات الصفات وما يتبعها من مسائل عقائدية ،كالتعطيل والتشبيه ،ولقد كان العلماء في هذه القضية فرقا ثلاثة : فالأول يرى أن المجاز واقع في اللغة دون القرآن ،والثاني يرى أنه واقع في اللغة، والقرآن الكريم نزل بلغة العرب لذا فليس هناك حجة لإنكار المجاز فيه، وأما الفريق الثالث فيرى أن المجاز لا يقع لا في اللغة ولا في القرآن ،وأن ما يسميه هؤلاء "مجازا " إنما هو كذب ،وإن لم يكن كذبا فإنه دليل على ضيق المتكلم بالحقيقة

وإذا كان علماء التفسير والأصوليون أكثر المتحفظين على قضية المجاز،فإن أكثر البلاغيين على الرأي الذي يسلم بوجوده في اللغة وفي القرآن الكريم ،ولا ينكر أحد من الدارسين أن القائلين بالمجاز هم أهل فضل فيما وصلت إليه البلاغة العربية من تطور،وليس من أهداف هذا البحث المتواضع أن يفصل في قضية "المجاز وجوده وعدمه" بل هو يسلم أولا بوجوده وينطلق في تقصي الظواهر المجازية في اللغة وما تقع تحته من مسميات ،وما يكون فيها من إيهام.

ولا يكون التجوز ـ كما سبق ـ إلا استثناء ،فالحقيقة هي الأصل ،والحقيقة في اللغة مشتقة من الحق والحق هو الثابت،تقول حق الشيء إذا ثبت [1] والحقيقة في اصطلاح البلاغيين :ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة "[2] أي هي اللفظ الذي تعارف الناس على استعماله في معنىً معين كالعين للباصرة ، ويرى الجرجاني أنها بقاء اللفظ في الاستعمال الذي وضع له في اللغة ، والحقيقة لغوية وهي استخدام اللفظ فيما وضع له وعقلية وهي إسناد الفعل أو ما في معناه لما هو له .

[1] ابن منظور ،لسان العرب ،ج 10،ص 49 مادة حقق

[2] ابن جني ،الخصائص،ج 2،ص 209

و يفهم من تعريف الحقيقة أن المجاز نقل للفظ يحيث يدل على معنى غير ذلك الذي وضع له وتعارف الناس عليه ،و يبدو أن المعنى الاصطلاحي لحقيقة المجاز مستمد من الجذر اللغوي جاز، ،قال ابن منظور" جزت الطريق ، وجاز الموضع جوازا ومجازا ،سار فيه وسلكه،وجاوزت الموضع بمعنى جزته "[1] والمعنى تعديته، وكان عبد القاهر الجرجاني قد كشف العلاقة بين اللغة والاصطلاح في اشتقاق لفظ المجاز،فالمجاز عنده:مفعل: من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه ،وإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة ، وصف بأنه مجاز ،على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكان الذي وضع به أولا "[2] ،كأن يقال أسد ويراد شجاع .

ولم يستقر التعريف الشائع للمجاز في كتب البلاغيين إلا في قرون متأخرة ،ولو أن المصطلح كان شائعا بين كثير منهم ،ولعل السبق كان لأبي عبيدة ،الذي ألّف كتابه "مجاز القرآن "، غير أنه ما كان يعني به المجاز المعروف ،بل كان المصطلح أوسع ، ويطالعنا "المجاز " في كتابات الجاحظ ، كذلك، فيعني كل ضروب البيان تارة ،ويعني ما قابل الحقيقة تارة أخرى .

ولقد شاع مصطلح المجاز بعد عصر الجاحظ ،وكان في العموم يقترب مما هو معروف ،حتى جاء الجرجاني ووضح له حدا وقسّمه إلى لغوي وعقلي،وجعله مقابلا للحقيقة،وكما أن الحقيقة لغوية وعقلية، فكذلك المجاز لغوي وعقلي .

**المجاز اللغوي :**

المعروف أن المجاز هو ما يقابل الحقيقة في استعمال اللغة ،هذا التقابل يفرض على المتجوّز أن ينطلق من العلاقة بين معنى اللفظ فيما وضع له ،ومعناه فيما يريد وضعه له، والعلاقة بين الوضع الأصلي والمجازي ليست دائما واحدة ولا هي مشابهة في كل الأحوال لأن مدار المجاز توسع ،والناس قد ينحون في أساليب القول مناحي عديدة ،بعضها مما

[1] ابن منظور،لسان العرب،مادة جاز، ج 4،ص3188

[2] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 395

تفرضه الملاحظات العادية ،وكثير منها أنما يكون من دقة تلك الملاحظة ،ورغبة المتكلمين في التوسع والتفنن .

ولقد أحصى البلاغيون للمجاز علاقات كثيرة ،أبسطها ما يكون بين المعنى الحقيقي والمجازي من تشابه ، لذلك فالمجاز أنواع كبرى وصغرى ،وفي كلام الجرجاني السابق يظهر أن المجاز في لغة العرب أنما هو لغوي يكون من طريق اللفظ وعقلي يكون من طريق التركيب ،واللغوي يشمل الاستعارة والمجاز المرسل ، أما مجاز التركيب أو الإسناد فهو باب مستقل من أبواب المجاز و له علاقات مختلفة .

**1 - ـ الاستعارة :**

المتتبع لكتابات القدماء والمحدثين يجد أن هؤلاء يكادون يجمعون على أفضلية الإستعارة في كلام الشعراء والبلغاء،لأن هذا الأسلوب عندهم يجسد الخروج عن الحقيقة إلى الخيال ،فالاستعارة "استعمال الكلمة في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة" ويعرفها الجرجاني بقوله هي ":أن تريد تشبيه شيء بشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه ..تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء،فتدع ذلك وتقول رأيت أسدا"[1] فالاستعارة تشبيه ولكنه أقدر بفضل تقنيته على جعل الذاتين (المشبه والمشبه به) ذاتا واحدة

ولسنا بصدد التأريخ للإستعارة ،لأن كتابات النقاد والبلاغيين عنيت بهذا الفن وجعلت له تقسيمات عديدة ، لكن يكفينا أن نتتبع جمالياتها خصوصا ما تعلق منها بالجانب التخييلي،وأول ما يجب أن نتنبه إليه فيها أنها تحطم الفواصل ،وتلغي الحدود ،تجمع الأشياء المتباعدة في الواقع وتوحد بينها لتركب منها مركبا جديدا له صفات خاصة ومتميزة .

**1 - 1 - تجليات الإيهام في الإستعارة :**

**1 - 1 - 1 - تحسين الكلام :**

لقد تحدث الجرجاني كثيرا عن الأستعارة وجعلها أشرف الصور إذ يقول ": وإذا تأمَّلتَ أقسام الصَّنعة التي بها يكون الكلام في حَدَّ البلاغة، ومعها يستحِق وصفَ البراعة، وجدتَها

[1] الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،ص 105

تفتقر إلى أن تُعيرها حُلاها، وتَقصُرُ عن أن تُنازعها مداها وصادفتها نجوماً هي بدرها، ورَوضاً هي زَهْرها، وعرائسَ ما لم تُعِرْها حَلْيها فهي عواطل، وكواعبَ ما لم تُحَسِّنها فليس لها في الحسن حظٌّ كامل، فإنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّةً"[1]وفي كلام الجرجاني مزايا كثيرة للإستعارة ،فهي بين سائر فنون الكلام تدل على البراعة ،ولا يبلغ أي فن مداها .

كما يرى عبد القاهر أن الاستعارة " أمد ميدانا ،وأشد افتنانا ،وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا ، وأوسع سعة وأبعد غورا ،وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها ،وتحصر فنونها وضروبها ،نعم وأسحر سحرا ،وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويمتع عقلا ويؤنس نفسا ويوفر أنسا[2]"،فالاستعارة عنده تزين الكلام بسحرها وما فيها من تفنن في التصوير ،حين تخرج إليك المعنى في أحسن صوره ،فتشد السامع إلى القول وتملأ قلبه إعجابا،وتداعب عقله حين تحثه على التخيل والتبصر في ما خفي،وتؤنس نفسه حين يجد المعنى الذي رمت إليه فيأنس به .

وفي الاستعارة كل ما يلذ للسامع فهي "تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر ،وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر ،وردت تلك بصفرة الخجل ،ووكلتها إلى نسبتها من الحجر،وأن تثير من معدنها تِبرا لم تَرَ مثله،ثم تصوغ فيها صياغات تعطّل الحلي،وتريك الحلي الحقيقي ،وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا ،وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا ،وهي أجلّ من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها ،وتستوفي جملة جمالها"[3] إذن فهي الجوهر الذي دونه كل جوهر،والحجة التي تدحض كل حجة، والفن الذي يعطيك الصفة مخيَّلَة لكنها صفة أجل من الصفة على الحقيقة .

وليس يعنى ما سبق أن الاستعارة تحسين وتزيين للكلام لأجل الزخرفة ،لكنه تحسين يصيب مواطن الإحساس في النفس بإيحاءه فتشعر بلذة المعاني حين تجتلبها،لأن الصورة

[1] الجرجاني،اسرار البلاغة ،ص 41

[2] المصدر نفسه،ص 42

[3] المصدر السابق،الصفحة نفسها

الاستعارية هي شكل جمالي من أشكال العاطفة أخرجها الأديب كذلك لتكون مختلفة ،كما يكون المعنى في الاستعارة مختلفا عن المعنى على الحقيقة، وليس تبنى الصورة في هذا الفن من غير زينة لأن الزينة تغدو وسيلة ضرورية للإدراك الجمالي .

***الإيهام بالأستعارة عند المتنبي :***

الشاعر المبدع هو الذي يريك المعنى المجردَ ممثَّلاً مجسّما أمام ناظريك ولا تحس مع ذلك أنه مما لا يصح أن يُرى،وانظر إلى قول المتنبي :

**تُحَقّرُ عِندِي هِمَّتِي كُلَّ مَطْلَبٍ وَيَقْصُرُ فِي عَينَيَّ المدَى المُتطَاوِلُ**

**وَمَا زِلْتُ طُودًا لاَ تَزُولُ مَنَاكِبِي إِلى أَنْ بَدَتْ لِلضَّيمِ فيِّ زَلازِلُ**

**وَمَن يَبْغِ مَا أَبغِي مِنَ المَجدِ والعُلاَ تَسَاوَى المحَاَئِـي عِندَهُ وَ المقاتِلُ**

**أَلاَ لَيستَ الحَاجَاتُ إِلاَّ نُفُوسُكُم ولَيسَ لَنَا إِلاَّ السُّيُوفُ وَسَائِلُ**

**فَماَ وَرَدت رُوحَ امرئ رُوحُه لَه ولاَ صَدَرَتْ عَن بَاخِلٍ وَهْوَ بَاخِلُ**

**غثاثةُ عَيشي أنْ تَغثَّ كرامتِي وليس بِغَثٍّ أنْ تَغَثَّ المآكلُ [1]**

ففي هذا المقطع الفخري يصف متنبي أحواله مع عصره وأهل عصره من الظالمين،ويتوعدهم بالقتل لأنهم ظلموه واحتقروه وظلوا على جهلهم به.

وهذا المقطع غني بالإيهام الإستعاري الذي ينبه القارئ إلى بعض المعاني السامية المتعلقة بالفخر، فقوله "زلازل" استعارة تصريحية أراد بها أن غضبه وثورته على الظلم تشبه الزلزال الذي يدمّر كل شيء ، ولا يخفى أن هذا القول الموهِم الموجَز أقرب إلى الإستحسان والاستطراف من قوله "بدا مني غضب " لأن اللغة المباشرة لا تستثير المتلقي ولا تحثّه على طلب المعاني ولا توحي له بالمعاني إذ تصرح بالقصد.

وفي إيهام استعاري ثاني جعل المتنبي كرامته مما له جسد يهزل ويسمن،واستعار الغثاثة له تحسينا للكلام،وأدى إلى المتلقي معنى الكرامة والهوان في لفظ واحد،ألا ترى أن قوله "تغث كرامتي" فيه إشارة إلى الهوان والمذلة،وأن كل ما يعيشه المرء من حياته لا يتعلق بالمأكل أو المشرب أو الملبس بقدر ما يتعلق بالذكر وبالمواقف.

[1] المتنبي ،الديوان،ش الواحدي،ص 53

إن هذا الإيهام يوحي بأن الإنسان لا يجب عليه أن يُعجب بهيئته أو ببدانة جسمه ،إنما عليه أن يصون كرامته،ويجعلها أولى من بدنه وملذّات نفسه،وأن لا يضجر إذا هو لم ينل من المعايش إلا القليل وأن يترفع بنفسه عن درجة الحيوانية،لأن الأجساد ليست معايير للمجد ولا للقوة.

كما يرجع بنا الشاعر في هذا الإيهام إلى معنى الفقر والغنى الذي يمثل ثنائية يبنى عليها الصراع، ويمثل بالنظر إلى عصره رأس كل مشكلة بين الظالم والمظلوم ،وكثير من الفقراء رضوا بحياة المذلة لأجل العيش ، وهو ـ كما يصور ـ ليس من هؤلاء، ولا يجب أن يكون منهم لأنه بعيد المطمح ،صبارّ على الشدائد، متعصب لكرامته لا يترك الظالم ينجو بظلمه .

وفي سياق الفخر ـ أيضا ـ يطالعنا المتنبي باستعاراته البديعة فيتحدى بشجاعته الموت ونوائب الدهر والفوارس حين يقول :

**أَمِثلِي تَأْخُذُ النَّكَبَاتُ مِنهُ ويَجزَعُ مِن مُلاقَاةِ الحِمَامِ ؟**

**وَلَو بَرَزَ الزَّمَانُ إِلَيَّ شَخصًا لَخَضَّبَ شَعرَ مَفرِقِه حُسَامِي**

**وَمَا بَلَغَتْ مَشِيئَتَها اللَّيَالِي وَلَا سَارَتْ وَفِي يَدِهَا زِمَامِي** [1]

لقد صور المتنبي نكبات الدهر قاطع طريق يعترض الناس فيأخذ منهم إماّ الأمان وإما المال وإما أرواحهم وهو إذ يصورها (النكبات) بهذه الهيئة المتخيلة يشير إلى مدى فتكها بالعباد وتأثيرها عليهم،ويخيل إلى المتلقي أنه يتحدى هذا الفارس ويريه ضراوة لا يستطيع معها أن يسلبه شيئا.

ثم يصور الشاعر للمتلقي الموت َرجلا يلاقي الرجال ويصرعهم ،ويصوّر نفسه فارسا يثبت عند ملاقاة هذا القاتل.

وإيهام المتنبي هذه المعاني بالصور الاستعارية فيه طرافة وحسن ،لأن النكبات تفعل فعل قاطع الطريق وإن لم تكن من المرئيات المجسدة،وكذلك ،فالموت وإن لم يوجد مُشاهدا مجسّما فإنه أشدّ على الرجال من الرجال؛ ولا أحد قد يستصغر الموت ولو كان

[1] المتنبي،الديوان،ص 86

شجاعا ،والمضرة التي تصيب الإنسان من المخلوقات المشاهدة المجسمة تبدو أشدّ على نفسه من المضرة التي تصيبه من مخلوق لا يراه،وقد لا يؤمن كثير من الناس بأن ما ليس له وجود مجسّد بإمكانه أن يضر أو ينفع،لذلك ترى الشعراء يجسدون الموت فارسا أو وحشا في أغلب تصويراتهم .

ولعل الجرجاني في حديثه السابق عن فضل الإستعارة،وشهادته لها بالرفعة ؛قد أدرك ما لهذا الأسلوب الإيهامي من تأثير في المعاني ،وليس من دليل على هذه الميزة ـ في هذا المقام ـ من تصوير المتنبي لليالي وهي تمتطي ظهر الشاعر وتقوده إلى ما تريد من الحوائج والبلدان.ففي قوله وما بلغت...ولا سارت " إشارة إلى أن الشاعر لا يرضى أن يكون مطيةً للزمان يبلّغه ما يريد ،وينقاد له من غير أن يكون له إختيار.

والمعنى في البيت الأخير أشارت إليه الاستعارة وجعلت منه معنى يتسع للتأويلات،بفضل ما خيلته للسامع من صورة تحاكي وضع " الإنقياد" فالدابة ليس في مقدورها أن تتمرّد أو تجفل وفي يد راكبها الزمام،لأنه يُجعل بين فكّيها والترويض في هذه الحال إشد إيلاما لها .

ثم إن المتنبي ،حين صور هذا التصوير،قد جاء للمتلقي بالمعنى من حيث لا يتوقعه،فهو لا ينفي عن "الليالي" بلوغ المشيئة ولا السير من حيث هو سير ،إنما يريد القول بأنها تبلغ مشيئتها بغيره ،وتسير بزمام غيره ،وبالجملة فالمعنى ـ من وجهة نظرنا ـ أنه يقاوم صروف الدهر ولا يخضع .

ومَثَلُ الفخر عند المتنبي كمثَل المديحِ،يستخرج فيه المعاني اللطيفة بأساليب رائعة عجيبة تغدو معها الإستعارات ذات قيمة فنية مرموقة،وينسحب هذا على جلّها،مع ما في أكثرها من معان مألوفة مكرورة،يستطيع الشاعر بفضل عبقريته أن يستخلص منها المعنى القديم فيبديه في هيئة الجديد ،ومن ذلك قوله في المديح:

**رَآنِي بَعدَمَا قَطَعَ المطَايَا تيمُّمُه وَقَطّعتِ القُطُوعَا**

**فَصَيَّرَ سَيلُهُ بَلَدِي غَدِيراً وَصَيَّرَ خيرُه سَنَتِي رَبِيعَا**

**وَجَاوَدَنِي بِأَنْ يُعطَى فَأَحْوَى فَأَغرَق نَيلُه أَخذِي سَرِيعَا**

**قَدِ اسْتَقصَيتَ فِي سلب الأعادي فردّ لهم من السلب الهجوعا**

**إذا ما لم تُسر جيشا إليهم أسرت إلى قلوبهم الهلوعا[1]**

فاستعارة الغيث والسيل للجود ،واستعارة الربيع للغنى هي ممّا أَلِفَ المتلقي للشعر العربي تداولها،غير أن للمتنبي لمسة خاصة ،يستطيع بفضلها أن يسموَ بالممدوح ويجعله متفردا ـ من بين الخلق ـ في عطائه ،وقد حاكى الشاعر في هذا الإيهام العطاءَ بالسيل ،والخزينة بالبلد ،والغنى بالغدير ،وكذلك فعل في الخير والسنة والربيع واستعارة السيل شبيها للعطاء تحمل معنى الكثرة ،وجود الممدوح إذا كان يخلّف غديرا فإنه وابل ينبت الزرع ويبقى منه الماء على الأرض حتى ينتفع به الناس والبهائم،وهذا فضل من السيل ليس يدانيه فضل من المطر إذا كان يكفي الزرع فقط.

والربيع في هذه اللغة لا يكون فصلا محدودا بأشهر،إنما يستغرق كل السنة،وقد يقال للسنة إذا كان فيها خصب "ربيعا"،واللفظ يحمل في طياته دلالات لا يجهلها المتلقي،وأقل ما يكون فيه من معان أن يكون "رفاهية وغنى ويُسراً"،لذلك فاستعارته " لمعنى الخير" إيهامٌ لا يمتري أحد في صدقه .

والإيهام في مقامات المديح ضرورة لا يراد لها صبغ اللغة بصبغة تجذب إليها المتلقي فحسب،إنما هو وسيلة للتأثير،وليست المعاني متشابهات إذا كانت الألفاظ الدالة عليها مختلفات ،وفي قول المتنبي " قد استقصيت في سلب الأعادي" يشير إلى أن هذا الرجل لم يترك لأعدائه شيئا إلا سلبه وسيطر عليه،ولا يبدو هذا غريبا إذا تعلق الأمر بالحرية أو الأموال أو النساء ،لكنه يشير إلى معنى آخر زائد عن هذا بقوله " فردّ لهم من السلب الهجوعا" وإن كان الممدوح يفزع هؤلاء حتى لا يكادوا ينامون من فرط خوفهم ، فإنه لا يجب أن يكون قاسيا مبالغا في الشجاعة من وجهة نظر الشاعر،وهذا الإيهام بجعل النوم من جملة السَّلَب يوحى بمعنى نادرٍ لطيف يستطيع به القول الشعري التأثير في المتلقي،لأن تمكين المعاني في النفوس لا يكون بنقلها من خلال ألفاظها الدالة عليها في أصل الوضع،بل "هو صياغة مجازية لها،...عندما يربط المعاني الأصلية بأخرى فرعية ،وعلى نحو يفرض المعاني الأصلية على انتباه المتلقي،فيجبره على التأني إزاءها

[1] المتنبي، الديوان،ص 150،151

،والتأثر بما تتبدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة"[1]فسلب النوم من الأعداء ليس مقصودا لذاته،بقدر ما يعنى "خوفهم من الممدوح ".

وتحسين الكلام بالإيهام الإستعاري يستهدف في المتلقي الجانب الذاتي لا العقلي،لأن "كلاً من المبدع والمتلقي يستخدم القوة ذاتها ،فضلا عن أن القوة النزوعية ،والتي تأتمر بأمر القوة المتخيلة هي المسيطر على أفعال الأنسان في كثير من الحالات"،ولا يصدّق العقل مثل قول المتنبي :

**عليك هزمهم في كل معترك وما عليك بهم عار إذا انهزموا**

**أما ترى ظَفَرا حلوا سوى ظَفَرٍ تصافحت فيه بيض الهند واللِّممُ[2]**

فلا يراد بالمصافحة هاهنا تلاقي الأكفّ،لأنه لا يدَ للسيف ولا للرأس،كما أنه لا يراد معناها ،لأنها تمثل في العرف "رمزا للسلام والصلح"،ولا صلحَ في مثل هذا المشهد،فلم يبق إلا القول بأن استعارة الشاعر لفظ المصافحة للدلالة على ضرب الرؤوس يشير إلى التمكن في القتل،لأن السيف إذا لامس الرأس بضربة لا ينجو صاحب الرأس ،كما أن المصافحة تشير إلى التشابك ،وقبض طرف على طرف.

وفي مقام الغزل ،حيث يستحسن اللفظ الرقيق،والمعنى الرمزي ،نرى المتنبي يزين أسلوبه بالإيهام الإستعاري حين يرسم صورة يتلاقى فيها معنى الحسن متكاملا،يُرضي بها الشاعر هواه،ومن يهواه،وذلك حين يقول :

**إن التي سفكت دمي بجفونها لم تدرِ أن دمي الذي تتقلّدُ**

**قالت ، وقد رأت إصفراري ، من به؟ وتنهّدت ،فأجبتها: المتنهّد**

**فمضت وقد صبغ الحياء بياضها لونِي كما صبغ اللجين العسجد**

**فرأيت قرن الشمس في قمر الدجى متأوّدا غصنٌ به يتأوّدُ**

**أبلت مودتَها الليالي بعدنا ومشى عليها الدّهر وهو مقيّدُ [3]**

---

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 128

[2] ديوان المتنبي،ص 480

[3] المصدر نفسه،ص 74،75

ففي هذا المقطع يتنازعُ الشاعرَ عاطفتان،عاطفة الإعجاب وعاطفة الأسف،لأن الحبيبة لم تُبقِ له حياة ، وجنت عليه، وما فتئت تسأل "من به "؟ وكأنها لا تحس بما جنت.

و بالوقوف على استعارات المتنبي ،وهي استعارات تصريحية، يتبين المتلقي مدى دقة الإيهام،ومدى حسنه، وطرافته وإيجازه في آن،فبناء الإستعارة في قوله "رأيت قرن الشمس في قمر الدجى" هو بناء موجز دالّ غني بالإيحاءات،إذ ليس حسن القمر مع الشمس بحسن،ولا يجتمع الدجى مع الشمس ، لكن الشاعر استطاع أن يجعل ما بين الثلاثة مناسبة ،ويحفظ لكلٍّ جماليته،فصوّر بهذه الإستعارات مشهد الشمس وهي تطلع مع مشهد القمر يبديه الفجر أبيض نيّرا،وهذا كلّه محاكاة لخجل الحبيبة وبياض وجهها ، إذ اجتمع فيها الصفرة والبياض .

ويستعير الشاعر أخيرا للحبيبة حسن الغصن في التثني والتمايل ،وهذا ما رآه سببا في تموّج شعاع الشمس،و معروف أن شعاع الشمس يبدو للناظر متحركا إذا حال بينه وبينه جسم به ثغرات تتحرك،كغصن الشجرة مثلا .

وجعل المتنبي نسيان الحبيبة عهدها به،وبُعدَ ما بينها وبينه من أثر الجفاء ،صورة أخرى مستقلة، تتجلى فيها المودة شيئا موضوعا على التراب يمشي عليه الدهر مشيا ثقيلا فيطأه ويذهب بجدّته ،والمراد من ذلك أن الشيء إذا داسته الأرجل كثيرا أمحى وزال ،وكذلك المودة إذا تباعد العهد بها زالت من القلب،ولا يكون هذا المعنى (زوال المودة ببعد العهد)جديدا كل الجدة بالنظر إلى أحوال الناس والعشاق خاصة ،لكنه حين أتى في الشعر من جهة غير جهته بدا بهذا الحسن ،وهكذا ،قد لا يكون كثير من المعاني في الشعر، إذا زحزح عن صورته الموهمة إلى صورة واقعية، معنى ذا شأن أو جديدا ،وإنما يُصنع الجديد في المعنى من الإيهام وحده.

والمتنبي ،مع الحبيبة ،لا يستسلم فيبدي ضعفه،بل يراقب ما تفعله ويتأثر به تأثرا يجعله يراقب المحاسن في حال الأسى ،وينتقي من الطبيعة ما يليق بمقام العشيقة فيقول :

**ترنو إليَّ بعين الظبي مجهشة وتمسح الطلَّ فوق الورد بالعنم**

**رويد حكمك فينا غير منصفة بالناس كلهم أفديك من حكم**

**أبديتِ مثل الذي أبديتُ من جزع ولم تُجنّي الذي أجننتُ من ألم**[1]

فليست عيناها بعيني البشر ،بل فيها سواد من عين الغزال ،يطبعه خد محمرٌّ يحاكي الورد في نضارته ، وتَمِرُّ على الوجه أناملَ مخضبةً كثَمَرِ العَنَمِ ،وهي في حال الحزن من الفراق تبكي دموعا في غزارتها كالمطر.

وهذا المشهد الذي رسمه المتنبي بالإيهام الإستعاري هو مشهد يختلف عن السابق في أمور عدّة،لأن الحبيبة تشاركه الحزن،بل تبدي من الحزن ما يماثل حزنه،ولا يقاس الإيهام في قوله " ترنو بعين الظبي...." إلى ما في الواقع من تماثل أو التباس بين "عين الحبيبة" وعين الغزال،ولا بين دمعها وبين الطل ،ولا الخد ولا الورد ... إنما ينظر المتلقي إلى العجب أو الاستغراب الذي يولده الإيهام "لأن النفس إذا خُيِّلَ لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجِب في مثله،وجدت من استغراب ما خُيِّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرِف لرؤية ما لم يكن أبصره"[2].و التماثل بين هذه الأشياء قريب مُلاحظ ،وليس الإلتباس مما يكون في الواقع ولا في العقل إلا أن يكون بفعل المخيِّلة في ذات المتلقي ،وبذا يكون للشاعر مزية التنبيه إلى بعض الأمور التي تكون في النفس ولا تفطن لها.

ومعنى هذا أن استعارة بعض الألفاظ للتعبير عن معان ليست لها يولد في المتلقي شعورا يجعله يتساءل : أين كان هذا المعنى من هذا اللفظ، "فالإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر،وقد يُشار له إليه،وقد يلقى إليه في عبارة مستقبحة،فلا يرتاح له في واحد من الأحوال،فإذا تلقّاه في عبارة بديعة إهتزّ له و تحرّك لمقتضاه"[3]،وتحسين الكلام يتبعه تحسين النظرة إلى الشيء إذا كان مما يُشتهى،وليست صورة الحبيبة في المقطع السابق تطابق ما هي عليه في الواقع ،لذلك فاللذة تجاهها ليست واحدة في الحالين،على اعتبار الأولى جمالية والثانية نفعية.

[1] المتنبي ،الديوان،ص 56

[2] القرطاجني،المنهاج،ص 96

[3] القرطاجني،المصدر السابق،ص 118

وإذا انتقلنا إلى الهجاء ،فإن الإيهام الإستعاري يكون أحسن في توصيف المهجو،حين يلصق الشاعر به كل ما هو منبوذ من الصفات الحسية أو الأخلاق،لأن الأستعارة تعطي المبدع المجال واسعا ليبدع ،وتضع أمامه المتشابهات يختار منها ما يشاء

وإذا كانت المعاني في المديح والغزل تنتقي من الطبيعة كل ما هو عظيم،فإن استعارات المتنبي في سياق الهجاء تختار للمهجو كل وضيع ليكون ملابسا له،ومثل ذلك قوله :

**دعوتك عند انقطاع الرجا ء والموت مني كحبل الوريد**

**دعوتك لما براني البلاء وأوهن رجليَّ ثِقل الحديد**

**وقد كان مشيهما في النعال فقد صار مشيهما في القيود**

**وكنت من الناس في محفل فها أنا في محفل من قرود** [1]

فقد مزج المتنبي في مقطوعته بين الإستعطاف والضجر ،وهو الذي ألف مجالسة الملوك والعلماء ، وكان دُرَّة في كل مجلس وها هو يقبع في حبس ليس فيه خير على الإطلاق بالنسبة إلى رجل كالمتنبي،فقد فقدَ حريته وصار مقيّدا بالحديد ،وضعف جسده وخارت قواه ،واصبح في جماعة من القرود،هكذا أراد المتنبي أن يصف هؤلاء المساجين.

ولعل تشبيه رفاق السجن بالقرود ،إيهام يكشف عمّا يتصف به هؤلاء من حقارة وقلّة فهم ، ومبادرة بالشر،وقد يكون أكثرهم قتَلةً أو لصوصا ،يعيشون أيام السجن كما يعيشون خارجه،وبالطبع فالمتنبي ليس منهم ،ولا يرضى بعيشتهم، لذلك نقل إلى المتلقي هذه الصورة عنهم،في أسلوب أستعاري تصريحي ،حتى يثبت لهم كل صفات القرد،من قبح المنظر وخسة الطبع وعدم الفهم ،ولا يستطيع القارئ أن يتخيل ـ جراء هذه الإستعارة ـ لهؤلاء صفة محمودة.

**1 ـ 1 ـ 2 ـ تجدد المعنى :**

لم يتوقف الجرجاني في امتداح أسلوب الاستعارة على مصطلح التحسين ،بل تراه يتقصى أثر كل فضيلة لها،ليقف هذه المرة على الأبداع المعنوي،فهي عنده "تبرز البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا ،وأنك لتجد اللفظة الواحدة قد

[1] ديوان المتنبي،ص 84

اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد"[1] فالاستعارة قادرة على التجدد وهذا ما يجعل الكلام يبدو في كل مرة بديعا مخترعا .

وعلى هذا فليست الألفاظ قوالب جامدة جاهزة تحمل المعاني في ذاتها ،بل إنها تكتسب المعاني المختلفة في السياقات المختلفة،وأنت ترى الفرق مثلا بين قولنا "أغترفت من البحر غرفة بيدي "حين يكون قصدنا "عالم فقيه تعلمت من علمه "وبين القول ذاته حين يكون القصد "رجل كريم سألته فأعطاني"،وهذا سر الاختراع في الاستعارات ،فكل تركيب من الكلام فريد من نوعه ،وكل سياق له تركيبه وخلفياته لذلك فإن "العناصر التي يتناولها الشاعر بالتفكيك وإعادة التركيب تصبح فعلا في الاستعارة جديدة ،وإنّ هذه الجدة المتخيلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة "[2] ،والإحساس المختلف ـ من مقام إلى مقام آخر ـ عند الشاعر يقتضي كلاما مختلفا والألفاظُ محدودة ،لذلك يسعى الشاعر إلى توليد معان جديدة غير معروفة من الألفاظ المعروفة،والأسلوب الجديد لا بدّ أن يحمل في طياته هذه المعاني الجديدة لتترجمَ بحق هيئات الأحاسيس عنده، وإذا لم يكن في الاستعارة ذلك البريق الذي يبعث على الإثارة فإنها لن تكون استعارة حية .

والأديب بطبعه ميال إلى الإبداع،بل هو مبدع أصلا،وفي نصوص النقد القديم نلمس اهتماما عظيما بمسألة الإبداع ـ وإن كانت قد وقعت تحت مسميات كثيرة كالإحتذاء والسرقة والأخذ والتضمين ..إلخ ـ ولشد ما أعجب القدامى بالشاعر الذي يأخذ (يسرق) المعنى ويخفي الأخذ ببراعته ،حتى يُرى المعنى جديدا،والأديب حين يلجأ إلى الاستعارة مثلا فإنه يرضي تلك الرغبة في نفسه أولا،رغبة الخلق والإبداع التي تظهر تميزه ونبوغه، ولا يرى غير الإيهام وسيلة .

والاستعارة مجاز يبنى على علاقة واحدة ،هي علاقة المشابهة ،وفي هذه الحال يكون على الأديب أن يدرس بحسّه طرفي الصورة ،وهي مرحلة أولى ،وفي المرحلة الثانية يختار وجه الشبه،وبراعته التي يحكم عليها المتلقون تظهر في مرحلة الاختيار،فالشاعر المبدع هو

[1] الجرجاني،المصدر السابق، ص 42

[2] مصطفى ناصف،الصورة الأدبية دار الأندلس للطباعة والنشروالتوزيع،بيروت،لبنان،ط3 ،1983،ص 138

الذي " يكتشف بين الأشياء مشـــابهة لم يُنتبه إليها،ويصعب الانتباه إليها "[1] وهذا لا يجري على أوجه التشابه الظاهرة فقط،فالحالة الشعورية عند الشاعر قد تكشف له ما خفي من علاقات بين الموجودات.

والمتلقي دوما يستسيغ التخييلات البعيدة،التي تحدث له الإندهاش،ويقيس درجة الاعجاب ببعد الطرفين؛لذلك فأنه بقدر ما يتباعد الطرفان في الاستعارة "من حيث جنسهما بقدر ما تعظم في عين المتلقي ، وتكون أهلا باسمها،وبقدر ما يقترب الطرفان من بعضهما من حيث الجنس تقترب الإستعارة من الكلام العادي أو من الإستعارة غير المفيدة "[2] فالإيهام ليس مطلوبا وحده بل يجب أن يكون مصحوبا بشيء من الإبداع الذي يحدث اللذة،وتأمل قول المتنبي في سيف الدولة :

**فلم أرَ قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأُسدُ**

لقد جعل الممدوح (الانسان) بحرا في الأولى ،وأسدا في الثانية ،وانتقل به من جنس إلى جنس ثم إلى جنس آخر،فلِمَ اختار له البحر دون الغيث ،والأسد دون سائر الوحش ؟

إن توحُّدَ ذاتَي الممدوح والبحر،ثم الممدوح والأسد عند الشاعر ليس أمرا عبثيا،بل خيال تصنعه الذات المبدعة ،ذاتٌ لها تفكيرها الخاص ونظرتها الثاقبة في الموجودات ،وتأليف الاستعارة في البيتين تأليف فريد منسجم مع قصد الشاعر،ومحكوم بمنزلة المخاطب،ولا يهم إن كان البحر يمشي ،أو كان في الدنيا رجل تعانقه الأُسد، بل المهم هو روعة هذه الصورة التي توزن بميزان الجمال لا ميزانِ المنطق والواقع .

والمعنى الجديد الذي تنتجه الصورة عموما،والاستعارة خصوصا،قد يكون بديعا عند الشاعر وخطيرا عند المتلقي،أو منفّرا وغير مقبول ،وهذا تحدٍ كبير بالنظر إلى رسالة الأدب،فكثير من الصور البديعة عُدَّت من سقطات الشعراء،لأنها بنيت على تصوير جديد لم يراع الارتباط المعنوي بين أطراف الصورة.

[1] محمد الوالي،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1، 1990،ص 81

[2] محمد الوالي ،المرجع السابق،الصفحة نفسها

والنظر إلى بعض الألفاظ التي يتداولها الشعراء،يعزز هذا القول ،لأن الصور الإستعارية في كل مرة تجدّد للّفظ معناه،وتجعل المتلقي ينظر إليه من زاوية غير تلك التي ألف،وفي قول المتنبي :

**عمرك الله هل رأيت بدورا  طلعت في براقع وعقود**

**راميات بأسهم ريشها الهد  ب تشقّ القلوب قبل الجلود**[1]

استعار لفظ "البدور " للنساء الحسناوات ،وجعل تلك البدور تكتسي البراقع وتتقلد الحلي،وهذا الإيهام بالإستعارة التصريحية أقرب ما يكون من إحلال الذات المشبه بها "البدر" محل الذات المشبهة "المرأة " في محاولة من الشاعر لإلصاق كل صفات البدر بالحسناء،وبالطبع فليس هذا الإيهام جديدا ولا مبتكرا من لدن المتنبي،غير أن اللفظ لا يحمل المعنى ذاته في قوله :

**تمضي المواكب والأبصار شاخصة  منها إلى الملك الميمون طائره**

**قد حرنَ في بشر في تاجه قمر  في درعه أسد تدمى أظافره** [2]

فالممدوح يملك وجها هو القمر في حسنه وضياءه ،وشتان ما بين حسن "المرأة" وحسن "الرجل " فحسن المرأة الموصوف في شعر المتنبي لا يأتيه الإعجاب من ناحية الأخلاق أو الصنيع بل هو حسن جسماني فُطِرَ الرجلُ على الإلتذاذ بالنظر إليه،أما حسن الرجل الممدوح في قوله "قد حرن في بشر في تاجه قمر" فهو حسن وجهٍ لا حسنُ جسدٍ،وهو ـ مع ذلك ـ ليس حسنا يلتذّ به الرجل إنما هو حسن تصنعه الشجاعة والعدل لذلك قال :

**حلو خلائقه شوس حقائقه  تحصى الحصى قبل أن تحصى مآثره** [3]

والمعنى في لفظ "البدر"و "القمر" في السياقين مختلف، إذ يوهم الأول بالبياض الذي يكون من القمر تحت جنح الليل ويوحي الثاني بالإشراق، كما أن الإيهام الذي اعتمده المتنبي في سياق الغزل تضمن إشارة إلى شرٍّ مستترٍ تحت ذلك الحسن ،فقوله "راميات بأسهم "

[1] ديوان المتنبي،ص 31

[2] المتنبي،الديوان ،ص 65

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

يؤكد على ضرر يلحق الناظرين إلى تلك النسوة من غير استثناء،أما في سياق المديح فالموصوف لا يُلحِق الضرَّ بالناس جميعا إلا الأعداء.

ومعروف أن الألفاظ في اللغة ليست لها معانٍ قارّةً،إنما يحمل اللفظ منها كثيرا من المعاني يطفو أحدها ويقرب من فهم السامعين لأنه مركزي ومستخدم أكثر من المعاني الأخرى،وهذا ما يسمى "المعنى بأصل الوضع " لذلك فإن المجاز هو في الحقيقة" كل معنىً للّفظِ ليس له في الوضع " ،والشاعر في إنتاج الصور الإستعارية مثلا يتخير أوجه التشابه ما بين المعاني ويخلق منها خلقا "يشكل في معماريته أنماطا متعددة تمتزج وتتوحد ،ومن خلاله تتحول الأشياء إلى كينونة خاصة ،تطل بنا إلى مطلاّت جديدة ،تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية بما نستطيع إشفافه..عن طريق الخيال."[1]،ففي وصف المتنبي للجيش وهو يغزو :

**فلم تتمَّ سروجٌ فتحَ ناظرها إلا وجيشك في جفنيه مزدحم**

**والنقع يأخذ حرّانا وبَقْعَتَها والشمس تسفر أحيانا وتلتثم**

**سحب تمرّ بحصن الران ممسكة وما بها البخل لولا أنها نقم [2]**

اختار له السحاب ليحاكيه ،لكنه في هذه الحال لا يحاكيه من حيث جودُه ولا إحياؤه الأرض بل يصف إلتئامه وسيره على كل البلاد وزحفه على أرض العدو بسرعة ،كما يحاكي ما فيه من ضرر يكون من الفيضان ،لأن هذا السحاب هو في الحقيقة "نقمة".

وترى اللفظ مثله في قوله :

**فما شعروا حتّى رأوها مغيرة قباحا وأما خلقها فجميل**

**سحائب يمطرن الحديد عليهم فكلّ مكان بالسيوف غسيل [3]**

وقد أبان عن ذلك المعنى الذي لمّح إليه في الأبيات الأولى ،فهذه الخيل أغارت على العدو دَفعةً فكان بريق الأسلحة في الحرب برقا وضرب السيوف مطرا .

أما معنى السحاب الذي يخالف هذا المعنى تماما فهو قوله :

[1] يوسف أبو العدوس،الإستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1 ،1997،ص 112

[2] ديوان المتنبي،ص 597

[3] المتنبي،الديوان،ص 515

**أمّا بنو أوسِ بن معنّ الرضا فأعزّ من تُحدى إليه الأينق**

**كبّرت حول ديارهم لما بدت منها الشموس وليس فيها المشرق**

**وعجبت من أرضٍ سحابُ أكفّهم من فوقها وصخورها لا تورق**[1]

فقد جعل عطاءهم وكرمهم سحابا يغيث ويحيي الأرض ،فتورق منه الصخور،وهذه محاكاة وإيهام يجعل المتلقي يحسّ بمكانة هؤلاء وكرمهم وكثرة أموالهم.

ووجه الشبه في الإيهام الإستعاري الأول هو الإهلاك وفي الثاني الإحياء ،وقد جعلهما المتنبي في السياقين بلفظ واحد، فللسحاب قدرة على كليهما ،وكلا اللفظين مناسب في سياقه إذا نظر المتلقي إلى ما يراد منه،ومزية الشاعر في تلك القوة المائزة التي جعلها القرطاجني إختيار ما يلاءم الموضع والنظم والأسلوب مما لا يلاءم[2] وإذا كان المشبه في قوله " سحاب أكفهم " مجردا استعير له محسوس (الكرم = السحاب )،فإن قوله "سحب تمرّ " تشابه فيه الطرفان من حيث الحسية (جيش = سحاب ) وهذا خلق آخر للمعاني حين يتم الإنتقال من المحسوس إلى المجرد أو العكس .

ولفظ البحر في الإيهام الإستعاري عند المتنبي مثلا تختلف معانيه باختلاف المراد من تلك الإستعارات،ويغدو رمزا لمعان كثيرة ،فقوله :

**فلما رآني مقبلا هزّ نفسه إليّ حسامٌ كلُّ صفحٍ له حدّ**

**فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأُسدُ**[3]

نرى الممدوح بحرا في سعته وجوده وفي بطشه وسطوته،ولا يشبه هذا المعنى قولَه :

**وصُنِ الحُسام ولا تذلَّه فإنّه يشكو يمينك والجماجم تشهدُ**

**يبس النجيع عليه وهو مجرد من غمده وكأنما هو مغمد**

**ريّان لو قذف الذي أسقيته لجرى من المهجات بحر مزبد**

**ما شاركته منية في مهجة إلا وشفرته على يدها يد**[4] .

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 42

[2] القرطاجني،المنهاج،ص 42

[3] المتنبي،الديوان،ص 304

[4] المصدر نفسه،ص 79

فالبحر بهذا لا يراد من معانيه لا الجود ولاالعلم ولا السطوة،وإنما الذي يُفهم أن الدّم جرى من هذه الأجساد بغزارة فشابه في كثرته ماء البحر.

والموت في الأيهام الإستعاري لدى المتنبي تتعدد صورها ،مع أن مفهومها في كل النماذج التي تناولناها لا يخرج عن "الشيء المهلك " ففي قوله :

**اليوم عهدكم فأين الموعد هيهات ليس ليوم عهدكم غد**

**الموت أقرب مخلبا من بينكم والعيش أبعد منكم لا تبعدوا**[1]

يوهم القارئ بأن الموت وحش قد استعد ليفترس،واستعار له المخلب للدلالة على بطشه وفتكه بالشاعر الذي لا يريد العيش في بعد الأحبة ،وهذه الصورة يجب أن يُنظر إليها :من خلال معانيها الجمالية وصِلاتها بالخلق الفني والأصالة ،ولا يتأتى ذلك إلا من خلال النظر إلى موقف الشاعر وتجربته عندئذ تكون طرق التصوير الشعري نابعة من داخل العمل الشعري متآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[2] فالمتنبي لا يقدر في هذه الحال أن يواجه ولا أن يقاتل،لذلك حاكى الموت بهذه الصورة ،لأن المقام ليس مقام حرب ولا تبرز فيه شجاعة،أما في قوله ـ من القصيدة نفسها ـ :

**وصن الحسام ولا تذله فإنه يشكو يمينك والجماجم تشهد**

**يبس النجيع عليه وهو مجرد من غمده وكأنما هو مغمد**

**ريّان لو قذف الذي أسقيته لجرى من المهجات بحر مزبد**

**ما شاركته منية في مهجة إلا وشفرته على يدها يد .**

فقد جعل للموت يدا لا مخلبا ،وغيّر من تصورنا عن هذا المفهوم ،وبالطبع ـ فليس المشهد واحدا في الحالين،فهذا الموت مسلط على الأعداء لا على العاشق،يسوقه سيف الممدوح إليهم،ولما كان الفعل في الأصل من الإنسان استعار للسيف والمنية يدا ،وعلى هذا "فتحول الدلالة وانتقال الشاعر من كلمة إلى أخرى ليس مجرد أنتقال عشوائي ، وإنما هو شيء مرتبط بالمعنى الذي يسعى إليه الشاعر،والذي لا يمكن أن يتحقق إلا بكلمات بعينها و...ليس هناك عيار ثابت لقياس الإستخدام الدلالي للكلمات ،سوى السياق الذي تستخدم

[1] المصدر السابق،ص 74

[2] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص 41

فيه،من زاوية الغاية التي يهدف إليها الشاعر[1] ،وقد لا يكون أمر الموت عظيما في سياقٍ ما ، فيجعله المتنبي من الأمور التي يُقبل عليها الناس ،ومثل ذلك قوله :

**ما شّيد اللهُ مِن مجدٍ لسالِفِهِم إلاَّ ونحن نراه فيهم الآنا**

**إن كوتبوا أو لقوا أو حوربوا وجدوا في الخط واللفظ والهيجاء فرسانا**

**كأن ألسنتَهم في النطق قد جُعلت على رماحهم في الطعن خرصانا**

**كأنهم يَرِدُون الموتَ مِن ظمأٍ أو يَنشِفُون من الخَطيّ رَيحانا[2]**

فهو لا يريد أن يكون الموت كما يكون الماء إلا عند هؤلاء،وقد جعل الموت "مشربا " لهم لأنهم فرسان يظمئون إذا لم يقاتلوا ،ولا يرهبون الموت إذا قاتلوا،وهذا الإيهام الإستعاري ألقى به الشاعر إلى السامع وصفا بالشجاعة القصوى لهؤلاء ، فالشجاع لا يخشى الموت ،لكنّه لا يحرص عليه كما يحرص على الماء.،وهؤلاء تجاوزوا مقدرا الشجاعة المعروف.

**1 - 1 - 3 - الأقتصاد في اللفظ :**

الاستعارة - فضلا عن المزايا السابقة - تعتمد على الإيجاز والاقتصاد في اللفظ مع كثافة المعنى وقدرته على الإيحاء ،والايجازُ في الاستعارة خاصية دون التشبيه ،خاصية "تذكر بها ،وهي عنوان مناقبها ... تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدَفة الواحدة عدة من الدرر...وتجني من الغصن الواحد عدة من الثمر "[3] وذلك إنما يكون بقدرتها على احتمال المعاني الكثيرة مع اللفظ القليل .

ومعنى هذا أن الأستعارة بمقدورها أن تعطيك المعاني مضغوطة مكثفة موحية دونما تكلف في اللفظ أو إطالة أو شرح ،وهي كذلك كثيرا ما تجعل في الكلام مواضع "عدم التحديد "بخلاف بعض أنواع التشبيه التي تريك وجه الشبه بين الطرفين مفصلا،ومعلوم أن التشبيه البليغ إنما هو بليغ لقربه من الإستعارة في الإيجاز لأن المتكلم يستغني فيه عن ذكر الأداة ووجه الشبه،وفي الاستعارة استغناء عن أحد طرفي التشبيه فضلا عن الأداة ووجه الشبه .

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 68

[2] المتنبي،الديوان،ص 279

[3] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 41

ويرى الجرجاني أن الإستعارة "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"[1] ولو رُدّت تعابير الإستعارة إلى التشبيه مثلا ـ وهو صورة قريبة من الأستعارة ـ لفقدت جماليات كثيرة ،أولها الإيجاز،ففي قولنا "رأيت أسدا" استعارة والمعنى "رأيت رجلا يشبه الأسد في شجاعته ،فهذا الرجل تهابه الرجال والأسد تهابه سائر الحيوانات " ألا ترى أناَّ استعملنا اللفظ الكثير،وفرّقنا بين الرجل والأسد بعدما كانا ذاتا واحدة ، وجعلنا التشابه في الشجاعة وحدها دون سائر الصفات؟

وللإيهام مدخل في هذه الميزة،ذلك أن الإيجاز الذي تبنى عليه الإستعارة له فضائل كثيرة،منها أنه يوحي بالمعاني ،ويعطي المتلقي مجموعة من التأويلات تثري تجربته في التذوق وكشف المعاني.

وإذا كان الإيهام الأستعاري يتميز بخاصية الإيجاز ،فإن هذا الأيجاز يكون أظهر في الاستعارة التصريحية ، ويكون جامعا لصفات أكثر( في المشبه به) ،ومثل ذلك قول المتنبي :

**لكِ اللهُ مِن مفجوعة بحبيبها قتيلةِ شوق غير ملحقها وصما**
**أحنُّ إلى الكأس التي شربتْ بها وأهوى لمثواها التراب وما ضمّا**
**بكيت عليها خيفة في حياتها وذاق كلانا ثكل صاحبه قِدما** [2]

فقد إستعار لفظ "الكأس " ليحاكي معنى الموت،ومعروف أن للموت ذوقا وإن كان معنى ،وكل ما في الكأس مما يُشرب له ذوق،إما أن يكون سائغا أو أن يتجرعه الإنسان على كره،ولم يميز المتنبي في هذا الإيهام ما ذوق هذا الموت بعد موت جدّته،هل تُراه يحنّ إليه لأنه بعد موتها حلوٌ سائغ ؟ أم أنه يريد أن يتجرّعه ـ مع ما فيه من مرارة ـ لأجل أن يلحق بمن يحبّ؟

بالنظر إلى السياق قد يكون أحد التأويلين مقبولا، لكنه لا يكون وحيدا ،فاللفظ المستعار في هذا الإيهام يحمل دلالات كثيرة، وليس مذكورا في بيت المتنبي ما الذي يجعل هذا الموت كأسا .

[1] المصدر السابق،ص 43

[2] ديوان المتنبي،ص 264

والإيهام الإستعاري بهذا الإيجاز يفتح الأفق واسعا أمام المتلقي ليتأوّل المعاني ويجعل من القراءة لذة ومشاركة في اكتشاف المعاني من جديد، "ولا يشبه الشاعر المبدع شيئا بآخر ألا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنى أعمق وأشمل من كل واحد منهما على حدة"[1]وليس أمام المتلقي ـ كذلك ـ سوى محاولة إكتشاف ذلك .

والمتنبي يعتمد على الإيهام الأستعاري في مقامات كثيرة ليحثّ المتلقي على التبصر في المعنى،خصوصا في مقامات المديح والهجاء،فهو في الحالين مخاصم ينظر إلى الممدوح بعين وإلى الحاسد بعين، فيرى الأول عظيما ويرى من الثاني كلّ قبيح حتى يقول :

**حباني بأثمان السوابق دونَها مخافةَ سيري أَنَّها للنوى جُندُ**

**فلا زلتُ ألقىَ الحاسدين بمثلها وفي يدهم غيظٌ وفي يدي رِفدُ**

**يَرومون شَأوي في الكلام وإنّما يحاكيِ الفتى في ما خلا المنطقَ القِردُ**[2]

أكرمه الممدوح وجاد عليه بأثمان الخيل لا بالخيل،لأنه يرى فيها وسيلة للفراق بينهما ،وهو لا يريد ذلك،والشاعر يباهي حساده من الذين يحاولون أن ينزلوا منزلته من الممدوح بأنهم لا يقدرون على الإتيان بمثل ما يقول من شعر،وقد عبّر عن استصغاره لهم وقلّة حيلتهم في ذلك بقوله " يحاكي الفتى فيما خلا المنطق القرد" وهذه استعارة تصريحية شبه فيها المتنبي حساده من المتشاعرين بالقردة لأنهم يستطيعون أن يأتوا بمثل ما يأتي الإنسان من حركات ولا يقدرون على محاكاته في "المنطق" ،وقوله "يحاكي الفتى" فيه إشارة إلى الإنقاص من قيمتهم لأن حركات القرد التي تشبه حركات الإنسان لا تكون واعية ولا شبيهة بها كلّية ،كما أنها لا ترفعه إلى مستوى الأنسان،لذلك أقرّ لهم بأنهم يستطيعونها ،أما الكلام فليس يتاح لهم مع أن القرد يملك لسانا ويستطيع أن يصدر صوتا .

واستعارة القرد مشبها به في هذا الإيهام الموجز له تأثيرات على الخصوم ،لأنه استقر في الأذهان أن القرد هو أشبه المخلوقات من البشر،كما أنه يعدّ أذكاها بعد البشر،وهذا لا يمنع من أن يُهجى به البشر.

[1] جابر عصفور،الصورة الفنية،ص 342

[2] ديوان المتنبي ص 317،318

وإمكانية تشابه هؤلاء مع المتنبي في أمور لا يعني أنه يدخل نفسه ضمن هذا الجنس من الحيوانات بقدر ما يلمّح للممدوح أن بعض الأقدار قد تجمع بين المختلفات في مقام واحد .

وإذا كان حال الحساد كحال القرود ،فإن الممدوح في نظر المتنبي كالليث الذي يأوي إلى الأجمة ، وإن ابتعد عنها فلأنه يريد الصيد مدّة ثم يعود،وذلك قوله :

**بلدٌ أقمتَ به وذِكرُك سائرٌ يشنا المَقيلَ ويكرهُ التّعرِيسا**

**فإذا طلبتَ فريسةً فارقتَه وإذا خدرتَ تَخِذتَه عِرِّيسا**

**إنّي نثرتُ عليك درّا فانتقد كَثُرَ المدَلِّسُ فاحذر التّدليسا**

**خيرُ الطّيورِ على القصور وشرُّها يأوي الخرابَ ويسكُن الناوُسا** [1]

فقد ضرب المتنبي مثلا للممدوح بأنه أسد،وادعى ذلك ادعاءَ الواثق بأن ما يقول حق ،وهذا عن طريق الإيهام الإستعاري في قوله "فإذا طلبت فريسة فارقته..." وهو إيهام موجز العبارة دال على المديح بوجه ليس معه ريبة.

ومع هذا المديح يضمن الشاعر أبياته استعارات بعضها يشي بالفخر ،ويشي بعضها بالهجاء حين أوهم المتلقي بأن ما يقول من الشعر "درّ" ينثره على الممدوح ،وهو كذلك "خير الطيور " أما غير شعره من المديح فهو "شر الطيور يأوي إلى الخراب"، قال الواحدي في شرحه " خير الشعر ما يقصد به مدح الملوك كالبزاة التي تطير إلى قصور الملوك،وشر الشعر ما يمدح به اللئام والأراذل،كالطيور التي تأوي إلى الخرابات ونواويس المجوس"[2] وقد جعل هذا المثل دليلا على رفعة شعره ودناءة أقوالهم بوساطة الأيهام الإستعاري،بغرض التأثير في الممدوح وفي الحساد،لأن "إثارة القوى المتخيلة في المتلقي تعني إفساح السبيل أمام مجال الإيهام لتمارس الأقاويل الشعرية المخيلة دورها فتستفزَّ المتلقين إلى أمر من الأمور"[3] ،وتحت هذا المثل الموجز يُقرأ كلام كثير .

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 99

[2] المتنبي،الديوان،ص 99

[3] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 197

والألفاظ وسائط بين الناطق والسامع ،إذا تنوعت وعبرت عن المعاني التي ليست لها في الأصل كانت أروع وأجدر بأن تبهر المخاطب بسحرها،وتؤدي إليه المعاني جديدة من حيث هي تجربة أخرى غير تلك التي ألفَ، والمعاني يدركها العقل ،وكلّما كانت مؤتلفة مع ما يقبل أراحته و اندفع لتقبلها دونما جهد أو ملل ،وكثير من المعاني ،ترى العقل يشهد بها من غير ارتياب، ويقبل باللفظ الذي صوّرت فيه قبوله اللفظ الدال عليها،وإن كان اللفظ في الأساس موهما غير حقيقي ، ومن ذلك مثلا استعارة لفظ "العقرب " للدلالة على كل ما يؤذي ،وفي العتاب قال المتنبي :

**وَلأَيِّ صروفُ الدهر فيه نعاتبُ وأيّ رزاياه بوتـــرٍ نطالب**

**مضى مَن فقدْنا صَبْرَنا عند فقدِه وقد كان يعطي الصبرَ والصبرُ عازب**

**مصائبُ شتّى جُمّعتْ في مصيبة ولم يَكْفِها حتّى قَفَتْها مصائبُ**

**رثى ابنَ أبينا غيرُ ذي رحمٍ له فباعدَنا عنه ونحنُ الأقارب**

**وعرّض أنَّـــا شامتون بموته وإلاَّ فزارتْ عارضيه القواضبُ**

**أليسَ عجيبا أنَّ بين بني أبٍ لنجلِ يهوديّ تدبّ العقاربُ** [1]

وظف الشاعر هذا الإيهام بالإستعارة التصريحية للدلالة على عِظَمِ أمر النميمة ،وعبّر عن ذلك بقوله "تدبّ العقارب" وليس بعيدا عن أي عقل ما تصنع النميمة من خصومات وفراق بين الأحبة أو الأقارب ، وهي كالسم الذي يسري في الدماء فيشل الحركة وربما قتل .

إن الإيهام يغدو وسيلة لتوصيل المعاني وتمكينها في النفوس ،والشاعر يستطيع بفعل هذا الإيهام ، وبفعل موهبته وحِذقه ؛أن يتخير اللفظ الدال على المعنى ليفيدَ السامعُ منه اللذةَ والفائدة، ولا عجب أن ترى تعبيره عن النميمة من لدن هذا "اليهودي" حين رأى أنهم شامتون بموت الفقيد ، بدبيب العقارب،لأنها تفسد الدم ، وبفساد الدّم يصير المرض والموت،وهذه الصورة مألوفة عند المتلقي مقبولة عقلا ،إذ لا اختلاف بين "فعل العقرب" و" فعل النميمة" فكلاهما موت في الحقيقة .

[1] ديوان المتنبي،ص 124

والشاعر ،في تصوير المعاني المستكرهة بهذا التصوير الموجز، يعطي المتلقي فرصة للتأمل والمقارنة ، فقد يكون التشابه بين الصورتين في الواقع كائنا قريبا من الإدراك إلا أنه يحتاج عند كثير منَّا تنبيها إليه،وإذا كان هذا التوصيف مقبولا عقلا وخيالا فإن للمتنبي في هذه الإستعارة أمثلة أخرى منها قوله في ذمّ الذل :

**تخوّفُني دون الذي أُمرت به ولم تدرِ أن العار شرُّ العواقبِ**

**ولابدّ من يوم أغرَّ محجَّلٍ يطولُ استماعي بعده للنوادب**

**يهون على مثلي إذا رام حاجة وقوع العوالي دونها والقواضب**

**كثيرُ حياة المرء مثلُ قليلها يزول وباقي عيشه مثلُ ذاهب**

**إليكِ فإنّي لستُ ممَّن إذا اتقى عِضاض الأفاعي نام فوق العقاربِ**[1]

فهو يدعو إلى اقتحام الأخطار،ولا يأبه لقول التي تخوّفه المهالك ،لأن "عضاض الأفاعي" كلسع العقارب" في نظره ،وهذا المعنى قال فيه الواحدي" لست ممن إذا اتقى الهلاك صبر على الذل" [2] وفي رأيه أن العار لا يقتل.

قد يكون المتنبي قصد ذلك،لكن الشاهد أن "بين عضاض الأفاعي والموت،وبين لسع العقارب والذل" مشابهة تحمل كثيرا من الصفات المشتركة،فكلّ هذه الأمور مُضرّة وقاسية على بدن الإنسان وعلى نفسه،لذلك فإن المتلقي حين يجري القياس ـ ولو على سبيل التخيّل ـ يحس بهذه المعاني ،وقد يربطها بأمور كثيرة من حياته التي يعيش،فالفقر مثلا قرين الذل،ويبدو الغنى والسعي إلى المجد شبيها بعضاض الأفاعي،لذلك فالإيهام بالأستعارة يؤدي المعنى قابلا لأن تكون له ظِلال وإيقاعات توحي بمعانٍ أخرى يجلبها العقل ويقبلها السياق العام،وبذلك تتمايز المعاني الحقيقية للفظ والمعاني الإيهامية،بفضل طبيعة اللغة المستخدمة .

**1 ـ 1 ـ 4 ـ التجسيم والتجسيد والتجريد :**

تُبني المعاني الإيهامية في الاستعارة من طريق التشخيص والتجسيم فترى بها "الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة ،والمعاني الخفية بادية جلية ،وإذا

[1] المتنبي،الديوان،ص 332

[2] المصدر نفسه،،ص 332

نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ،ولا رونق لها ما لم تزنها ،وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها أن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل ،كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون،وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون[1]" فالاستعارة بهذا المفهوم قادرة على بث الحياة في الجوامد لأن الشاعر حين يستعير للذَّاتِ فعلا أو صفة فإنها تنتقل من حالة إلى حالة أخرى ،وتكتسب مع هذا التغير أفعالا وصفات ليست لها في الواقع،ويتلاشى مع هذا سحرُ التشبيه .

والشاعر قادر على "تخيل الحياة فيما لا حياة فيه وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات"[2] وهو لا يلجأ إلى الاستعارة إلاّ وقد رأى أنه لابد للأشياء أن تتغير في أخيلة الناس كما تغيرت في خياله،لذلك يسعى لأن يعيد تفكيك الموجودات ثم تركيبها تركيبا بحسب إحساسه وشعوره،والاستعارة تجسد المعاني المجردة التي لا تدرك بالحواس حتى تراها العيون ماثلة ،كما لها القدرة على عكس العملية فتعود الأجسام معان مجردة لا تدرك إلا بالعقل.

ويبقى في الأخير إشارة إلى أن الإيهام الإستعاري لدى الشاعر يجب أن يكون مضبوطا بقدرة المتلقي على التأويل،لأن الكلام إذا كان غامضا صَرَفَ الأنظارَ عنه ،وعمّا فيه من معاني ولو كانت جليلة ، فالصورة يراد لها أن تبرز المعاني في هيئات تدعو إلى الإعجاب وتشد النفوس وتداعب العقول ،والصورة الرائعة تحمل للمتلقي معاني "كالدر في قعر البحر لا بد له من تكلف الغوص عليه،وممتنعا في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه،وكامنا كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه،ومشابكا لغيره كعروق الذهب التي لا تبدي صفحتها بالهوينا بل تُنال بالحفر عنها،وبعرق الجبين في طلب التمكن منها..."[3] وليس أدعى للإعجاب والارتياح عند المتلقي من إخراج معنىً بعد طول تأمل وتفكر.

[1] الجرجاني،المصدر السابق،ص 41

[2] محمد النويهي ،ثقافة الناقد الأدبي،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،ط2، 1969،،ص 248

[3] الجرجاني،المصدر السابق،ص 259

والتجسيم في شعر المتنبي ،أكثر ما يكون في الإيهام الأستعاري للمعاني العقلية المجردة،كالموت والشجاعة والكرم والبخل وغيرها ،لأنها معانٍ كثيرة متداولة في قصائده،وعليها مدار شعره جُلَّه.

والشاعر يجعل المعاني العقلية أقرب إلى الإدراك الحسي ،ففي تصوير الموت يعمد إلى تجسيمه حتى يُظهر للمتلقي عظمته ،ومن ذلك قوله :

**ومرهفٍ سرتُ بين الجحفلين به حتّى ضربُت وموج الموت يلتطم**

**فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم**[1]

إن صورة الموت في هذا المشهد تبدو عنيفة ،فالآجال تتدافع في المعركة،وقد استعار للموت موجا،وجعله متلاطما ليوحي بصعوبة الموقف أثناء الحرب،وليجعل المتلقي يحسّ بكثرة فرص الموت حين يخوض الحرب،فالموت بهذا الأيهام بحُر هائج لا يغلبه سبّاح ،ولا ينجو من تقلباته شجاع .

ولعل هذا الأيهام يحقق لدى المتلقي تلك اللذة الجمالية حين يدرك المعاني،التي لا تدرك بالحس، متمثلة أمام ناظريه،فينفعل لتذوقها ويسلك إزاءها سلوكا هو في الأصل من جرّاء ما تمثل له من أمر الموت .

وأمثلة تجسيم "الموت" كثيرة ،لا يسع المقام لذكرها،سنختار منها هذا النموذج الذي يكشف بصدق براعة الشاعر وقدرته على المديح ،حين يجعل الممدوح بمنأى عن الموت وهو أقرب الناس إليه،وذلك قوله :

**تقطّع ما لا تقطع الدرع والقنا وفرّ من الفرسان من لا يصادم**

**وقفتَ وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم**

**تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمةً ووجهك وضّاح وثغرك باسم**[2]

وهذا أعجب ما يكون في المديح ،لأن المتنبي حين أراد أن يَسلَمَ ممدوحُه من الموت وحدَه دون غيره من الأبطال ، أسكنه جفن الردى وجعله نائما عنه.

[1] المتنبي،الديوان،ص 482

[2] المصدر نفسه،ص 549

وإيهام الموت وحشا عظيما لا يستغرقُ الممدوحُ منه حتى جفن عينه ليس إستصغارا لهذا الممدوح بقدر ما هو محاولة لإيجاد تبرير لنجاته من المعركة التي قال فيها الشاعر :

**فللّه وقت ذوّب الغشَّ ناره فلم يبق إلا صارم أو ضبارم** [1]

أجل لم يسلم من الموت إلا الأبطال وكانوا من الجرحى،أما سيف الدولة فقد كان في عين الموت يُطبِق عليه هذا العظيم جفنه،ولا يظنّ المتلقي أن الأنسان إذا احتضنه الموت وجعله في عينه سيفترسه أو يؤذيه،والربط "الذي يتم على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المتخيلة يحدث الإثارة المقصودة ويدخل المتلقي عالم الإيهام المرجو ،فيستجيب لغاية مقصودة سلفا "[2]وغاية الشاعر إذ ذاك تكون تعظيم أمر الموت وتعظيم شجاعة الممدوح في المقابل .

والشاعر عليه أن "يقدم نظرته بصياغة بارعة تنطوي على قدر من التمويه،تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول"[3] لأن القصيدة تغدو رمزا كليا يهدف من وراءه إلى إيصال رسالة كبرى تحتوي على معان جزئية .

وفي نماذج المديح عند المتنبي تتجلى هذه السيرورة للمعنى "المركزي" إذ يهتدي المتلقي من خلال تجسيمات الشاعر إلى القصد الختامي وهو إثبات الصفة للمدوح بشكل يفوق إثباتها لغيره، ولو كان غيرُه أصلا لتلك الصفة،فالممدوح عند المتنبي سيفٌ للمُلك ،وإن كان الملك من صنيع آباءه .

يقول في المديح :

**نهبتَ من الأعمار ما لو حَوَيتَه لَهُنِّئتِ الدّنيا بأنّك واحدُ**

**فأنتَ حسامُ الملك واللهُ ضاربُ وأنتَ لواءُ الدّين والله عاقدُ**

**وأنت أبو الهيجا ابن حمدان يا ابنهُ تشابه مولود كريم ووالد**

**وحمدانُ حمدونُ وحمدونُ حارثٌ وحارثُ لقمانٌ ولقمانُ راشدُ**

**أولئك أنياب الخلافة كلها وسائر أملاك البلاد الزوائد**[1]

[1] الصارم يراد به السيف،والضبارم الرجل الشجاع، المصدر نفسه،ص 549

[2] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 197

[3] المرجع نفسه،ص 57

إن الممدوح واحد من الملوك الذين يعتّد بهم ولا يُرى مَلِكٌ غيرهم ،وقد أوهم الشاعر أن هؤلاء هم"أنياب الخلافة " ولا يكون هذا إلا والخلافة أسد يسدّ على المرتدّ طريق الردة،ويقطع عن الطامع كل شيء يُطمعه.

ولعل تميّز هؤلاء بالذود عن الخلافة إشارة إلى سعيهم في الحفاظ على دولة الإسلام، في عصر الشاعر ، حيث كثرت الفتن وضعف المسلمون وطمع الأعداء وتمرّد الكثير،وإستعارة الأنياب للخلافة إيهامٌ بالقوة والبطش ، يجعل "الخلافة " معنى وذاتا بهيئة الوحش الكاسر الذي يفترس كل من يقترب منه،وهذا التجسيم يجعل المتلقي يستطرف المعنى،فالشعر" كامن في اللغة المستخدمة،حيث لا يكون شعرا على وجه العموم ،وإنما هو شعر بما في اللغة من خواص تعبيرية وإيقاعية حققت له كيانه"[2]لأنه من غير تجسيم يبدو إدراك معنى "الخلافة " متعبا .

وفي تصوير الأخلاق يتخيّر المتنبي من الموجودات المحسوسة ما يوافق السياق ويفي بالغرض،فيرى المجد سيفا يحمله معه أينما حلّ ،وفي ذلك يقول :

**وما الحياة ونفسي بعد ما علمت أن الحياة كما لا تشتهي طبعُ**

**ليس الجمالُ لوجهٍ صحّ مارنه أنفُ العزيز بقطع العّز يجتدعُ**

**أأطرح المجدَ عن كتفي وأطلبه وأترك الغيث في غمدي وانتجعُ؟**[3]

قال الواحدي " عنى بالمجد والغيث السيف لأن كليهما يدرك به "فالمجد المقصود هو عزة الشاعر وذكره ومواقفه،وقد ربط معناها بالسيف ،وجعلها تحمل على الأكتاف،لأنها وإن كان السيف يحمل إلا أنها تمثل حملا أثقل ،وهي التي لا يجب أن تطرح ،فالعيش فيها لا في سواها من الأخلاق.

وتجسيم المجد ـ بجعله سيفا ـ يشي بعلاقة الشاعر مع هذا الخلق في زمنه ،خصوصا حين أشار إلى أن الحياة كلها "طبع "،فلا يطلبها لأنها دنس وغير مشتهاة،وتقرير ذلك بالإيهام يجعل المتلقي يقترب من معنى "المجد" المقصود لأنه في الأخير يرمي إلى "القتال

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 465

[2] محمد عبد المطلب،بناء الأسلوب في شعر الحداثة،التكوين البديعي،دار المعارف،مصر،ط2، 1995،ص 22

[3] المتنبي،الديوان،ص 451

" والقتال لا يخفى تخيّله على أحد وإن كان من المعاني المحسوسة،لذلك فهذه المقطوعة تدور في معان ثلاث : ترك الإلتذاذ بالحياة ،عدم قبول الذل ،والقتال لأجل المعالي لا غير .

هذه المعاني الثلاث يجمعها بقوله "أأطرح المجد" لأن طلب الدنيا قد يُلجِئ المرءَ إلى المذلة فيكون بذلك كمن وضع سيفه ،ومن وضع سيفه فلا يطمع بقتال ولا بحياة عزيزة ولا بموت مشرف .

وفي القصيدة نفسها نلفي الشاعر يكرر هذه التقنية ،حيث استعار للمجرد صفات المحسوس في قوله :

**أُحبّكَ يا شمس َالزمان وبدرَه وإنْ لامَنِي فيكَ السُّهى والفَراقِدُ**

**وذاك لأن الفضلَ عندك باهرٌ وليس لأنّ العيشَ عندكَ باردُ**[1]

وليس مفهوم العيش مما يجمع في ذات أو يحدّ بجسم ،لأنه معنى مجرد ،وإن كان يتضمن مجموعة من المحسوسات كالمال ،وقد استعار له الشاعر صفة البرودة إيهاما بطيبه وسعته وكثرة الرخاء والأمن،ولا تحمل صفة البرودة في سياق القصيدة معناها من اللفظ وحده،فليست البرودة شيئا يدل على المديح إذا تعلّقت بالمحبة مثلا،لذلك فإن معناها يغدو دالاّ على ما يُقصد إلحاقـُه بلفظ العيش ،لأن الحرّ إذا كان في أيام الناس عُدّت من الجحيم،ومن هنا يصحّ أن تكون برودة العيش نعيما .

وللمتنبي في الإيهام بالإستعارة تجسيمات للنفس والدهر وللشباب والمشيب وللهوى،كلّها تعبير صادق عن نفسيته ونظرته للإنسان،وأكثر هذه المفاهيم يتمثل لباسا أو إنسانا أو سلاحا أو شيئا من الطبيعة، فالدّهر مثلا كسوة يكتسيها الإنسان وقتا محدودا ثم يبلى هو ويبقى الدهر جديدا ،كما قال :

**سقى اللهُ أيامَ الصّبا ما يسرُّها ويفعلُ فعلَ البابليِّ المعتقِ**

**إذا ما لبستَ الدهرَ مستمتعا به تخرّقتَ والملبوسُ لم يتخرَّقِ** [2]

[1] المتنبي،الديوان،ص 464

[2] المتنبي،الديوان،ص 497

ولأنه جعل زينة الحياة مُستمتعا يباهي به الإنسان عبّرَ عنها باللباس،فهو أكثر ما يظهر من رغد العيش،وأكثر شيء يحكم الناسُ به على الإنسان،وهذه النظرة إلى الدهر نظرة واقعية وإن كانت في سياق موهم .

كما يعبّر الشاعر عن الشرف وكأنه جسد الإنسان الذي يمشي به بين الخلق،وذلك لملازمته كل أفعاله ، فلا يستحقُّ أحدٌ يُدنّسُ عرضه في موقف ما أنْ ينسى ذلك أو أن يزول عنه ذلك الأثر مهما عاش لذلك قال في سياق مماثل :

**لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى  حتى يراق على جوانبه الدم**[1]

ولفظ الجوانب يجعل الشرف جسد الإنسان يذود عنه بسلاحه،ويحميه من الطعن .

ويصوّر المتنبي نفسه الكريمة بصورة الشاب الذي يملك السلاح في يده وفي فمه،فلا يكلّ عن مقارعة الفرسان وذلك في قوله:

**منىً كُنّ لي أن البياضَ خضابُ  فيخفى بتبييض القرون شبابُ**

**ليالـيّ عند البيض فوداي فتنة  وفخر وذاك الفخر عندي عاب**

**فكيف أذم اليوم ما كنت أشتهي  وأدعو بما أشكوه حين أجاب**

**جلا اللون عن لون هدى كل مسلك  كما انجاب عن ضوء النّهار ضبابُ**

**وفي الجسم نفسٌ لا تشيب بشيبة  ولو أن ما في الأرض منه حِراب**

**لها ظفرٌ إنْ كَلَّ ظفرٌ أُعِدُّهُ  ونابٌ إذا لم يبق في الفم نابُ**[2]

والمعنى المجمل لهذه المقطوعة أن الشاعر كان يتمنى المشيب وهو في شبابه لِعِفَّةٍ في نفسه ،ثم عاد وأنكر ذلك حين كبر وخارت قواه،لكنّه أكد بقاء نفسه شابة بقوله " وفي الجسم نفس لا تشيب بشيبة" وهو إيهام بالإستعارة جسد به قوة عزيمته وكرامته ،ثم عبّر عن ذلك بقوله " لها ظفر" ليؤكد أن هذه النفس الموصوفة تملك قوة الشباب وشجاعة الفارس وسلاح الوحش ،كلّ ذلك في صياغة بارعة تنطوي على المجاز.

[1] المصدر نفسه،ص 345

[2] المتنبي،الديوان،ص 675

وإذا كانت أكثر المعاني المجردة لدى الشاعر يُعبّر عنها بالمحسوس،فإن عكس القضية لا يكون معدوما ألبتة، فالمتنبي قد يلجأ إلى تشبيه المُدرَك بالحس بغيره من المفاهيم المجردة،ومن ذلك مثلا قوله :

**جمدَ القِطَار ولو رأتـهُ كما ترى بُهتتْ فلم تتبجس الأنواء**

**في خطّه من كلّ قلبٍ شهوةٌ حتّى كأنّ مدادَه الأهواءُ**

**ولكلّ عين قرّةٌ في قربه حتّى كأنّ مغيبَه الأقذاء**

**من يهتدي في الفعل ما لا يهتدي في القول حتى يفعل الشعراء**[1]

فليست الشهوة أمرا يوصف بأوصاف محددة لأن "الشهوات" معاني وإن كانت تتجسد في أفعال إلا أنها لا تدخل ضمن ما له جسم،و إستعارة هذا اللفظ لوصف الخط يجعل المتلقي أمام تأويلات كثيرة ،ولو شبّه حسن خطه بالجواهر أو الديباج لكان لخطّه مثيل في الحسن،غير أنه أراد أن يجعل هذا الخط متفردا في حسنه ، يعجب الناس ولا يدري أحد ما الذي يُعجب منه،فعبّر عن ذلك بقوله " في خطه من كل قلب شهوة" لأن الناس وإن افترقوا في الأذواق فإنهم مجتمعون في الأهواء ،وكل ما تشتهيه القلوب يُعجب .

والإيهام بالإستعارة ،في هذه الحال يصبح دليلا على ما في نفس الشاعر من تصوّر ،تجعلنا الكلماتُ "نطل عليه من خلالها،لكننا لا نرى عالم الواقع بأعين محايدة ،وإنما بأعين القصيدة،ومادمنا واقعين تحت أسرها فالقصيدة قادرة ـ بحكم خصائصها التخييلية ـ أن تجعلنا نرى الواقع من منظور جديد"[2] هو في الأخير منظور خاص يُراد له أن يعمّ.

**2 ــ المجاز المرسل :**

[1] المتنبي،الديوان،ص 200،والقطار جمع قطر،والأنواء منازل المطر ،وقوله جمد القطار إشارة إلى الثلج .

[2] جابر عصفور ،مفهوم الشعر،ص 241

إذا كانت الاستعارة مجازا لغويا علاقته المشابهة ،فإن المجاز المرسل هو مجاز لغوي لا تكون فيه العلاقة مقيدة بالمشابهة ،و وصفه باللغوي هو من جهة أنه مجاز في اللفظة المفردة ،وأما وصفه بالمرسل "فلأنه أرسل عن التقييد بعلاقة خاصة ،فله عدة علاقات ،أو لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المعتبرة في الاستعارة ،إذ ليست العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعى اتحادهما [1]،فقول الشاعر" يد الشمال " استعارة لأن فيها دعوى أن تكون الريح إنسانا له يد،لكن الأمر ليس بهذا الوصف في مثل قوله تعالى **"وَاسْأَلِ الْقَرِيَةَ الَّتِي كُنّا فِيهَا"** "[2] لأن دعوى الإتحاد في هذا لا تجوز .

وهناك شرط آخر في المجاز اللغوي عامة وهو أن يتضمن قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي ،وتكون القرينة لفظية أو حالية ،في الاستعارة وفي المجاز المرسل .

وللمجاز المرسل علاقات كثيرة ،سنستعرض ما استطعنا في قسم التطبيق ،فالقصد في هذا المبحث أن نقف على الجماليات التخييلية للمجاز المرسل ،وتأثيره في لغة الشعر،ولعل هذه الجماليات لا تخرج عما يكون من أساليب التصوير الأخرى .

**ـــ الإيهام بالمجاز المرسل :**

إن إرسال المجاز في اللغة العربية يعطي المبدع مجالا واسعا للتفنن،كما يعطي النص حركية إيهامية عظمى ، تجعل المتلقي ينبهر وينجذب إلى النص ،والحق أن هذا المجاز من أشرف فنون اللغة ،ولا تقل أهميته عن أهمية الاستعارة ،ولعل الجانب الإيهامي فيه يتجلى في نقاط كثيرة ،سنصنفها في هذا البحث أربعةَ أصناف :

**المبالغة :**

إن المبالغة وإن كانت مزية تحققها كل ضروب البيان،فإنها أحسن ما تكون في المجاز المرسل ،ذلك أنه يعين على اختيار علاقات كثيرة بين المعنى الحقيقي والمجازي ،ولا أدل على ما نقول من قوله تعالى **"يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ المَوتِ "**[3]

[1] عائشة حسين فريد،البيان في ضوء الأساليب العربية،دار قباء،القاهرة،مصر،ط1،2000،ص 132

[2] سورة يوسف ،الآية 82

[3] سورة البقرة ،الأية 19

فهؤلاء لا يستطيعون ذلك،إلا أن الله تعالى بين شدة خوفهم من الموت،فعبر بالأصابع عن أطرافها والعلاقة في هذا المجاز "كلية ".

ولكن قد يقول قائل " المبالغة تتحقق في هذه الآية لأنه قد عبّر بالكل عن الجزء ،وإذا وصف الكل وإريد الجزء ظهر القصد من المبالغة جليا فكيف إذا كان العكس ؟" والجواب على هذا: أن سر الإيهام في كل علاقات المجاز المرسل على إختلافها وتضادها في حسن تخير العلاقة بحسب المقام ،وانظر إلى قوله تعالى " واركعوا مع الراكعين[1] "ألا ترى أن الركوع لا يعدو أن يكون جزءً من الصلاة ،وأنه في الآية بمعنى الصلاة كلها،لكن المجاز في الآية الكريمة توفرت فيه شروط ثلاثة

كان انتقاء الجزء يستدعي انتقاء الكل "الركوع يؤدي معنى الصلاة عند المتلقي "

كان الجزء ذا أهمية "لا تجوز الصلاة من غير ركوع ".

كان الجزء هو المعول عليه أكثر من غيرة في شمولية المعنى واتساعه"فالركعة في الصلاة تضم الركوع والرفع منه والسجود ... "

وتتجلى المبالغة في المجاز المرسل من خلال علاقة السببية كقولنا "فلان له يد على فلان "،فهذا خيل إلينا أن الممدوح ظهرت له يد طولى ،وهذا الطول ليس ماديا بقدر ما يوحي بكثرة عمل تلك اليد في العطاء والنعمة ، لذلك تميزت عن غيرها من الجوارح بالذكر .

وما قيل في العلاقات السابقة ينسحب على كل العلاقات الآخرى ،وبالجملة فإن المجاز المرسل مفيد في المبالغة وبإمكانه أن يضفي على التعابير إيهاما تتنوع تقنياته بحسب العلاقة.

ولفظ اليد ـ كما في المثال السابق ـ له دلالات مجازية في أغلب أشعار المتنبي ،ومن ذلك قوله في المديح :

**أهلا وسهلا بما بعثت به إيهاً أبا قاسم وبالرسل**

**هدية ما رأيتُ مهديها إلا رأيت العباد في رجل**

[1] سورة البقرة ،الآية 43

**كيف أكافي على أجلّ يد من لا يرى أنها يد قِبلي**[1]

فلأِنّه يُهدي ،ولأن الهدية في الأصل تمدّ من يد إلى يد ؛جعل الشاعر هدية الممدوح يدا عن طريق الإيهام المجازي ،وأوحى إلى المتلقي أن الفعل من العضو كان عظيما فاستحق أن يكون العضو عظيما لا يقدر على مكافأته .

وإختيار لفظ اليد فيه مبالغة في شكرها وفي شكر صاحبها ،لأن العضو لا يكون له فعل ـ في العطاء ـ مِن غير إذن صاحبه،والعلاقة في هذا الإيهام هي علاقة سببية ، واليد سبب في وصول النعمة،وبهذا يمكن القول أن المجاز يمثل درجة قصوى من درجات المبالغة حين يعطى المتلقي تصورا تتعدد معه تأويلات الكلام .

وفي الإيهام بالمجاز المرسل يشترط أن تكون هناك قرينة دالة على المعنى المجازي،ولفظ اليد لا يدل مجازا على النعمة "إلا و في الكلام إشارة إلى مصدر تلك النعمة وإلى المولى لها ،ولا تصلح حيث تُراد النعمة مجردة من إضافة لها إلى المنعم أو تلويح به"[2]وفي قوله "كيف أكافي ...من لا يرى أنها يد " إشارة إلى الممدوح .

ومثل هذا كثير ومنه قوله :

**شُكرُ العفاة لما أوليتَ أوجدني إلى يديك طريقَ العرف مسلوكا**
**ما زلت تُتبع ما تولي يداً بيدٍ حتّى ظننتُ حياتي من أياديكا**
**فإن تقلْ "ها" فعاداتٌ عُرفت بها أو "لا" فإنّك لا يسخو بها فوكا** [3]

فاليد في كل ذلك بمعنى النعمة،وفي قوله :

**وما قتل الأحرار كالعفو عنهم ومن لك بالحرّ الذي يحفظ اليدا**
**إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا** [1]

[1] المتنبي،الديوان،ص 38

[2] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 221

[3] المتنبي،الديوان ،ص 101

يتشابه معنى" اليد" المجازي مع ما في الأول ،إلا أن هناك فرقا بسيطا بين حال "النعمة الأولى " والنعمة الثانية،فالأولى إكرام بالهدية والعطاء المادي،والثانية إكرام بالعفو والعطاء المعنوي ،لذلك فالنعمة الأولى في قوله "كيف أكافي ..." ليست ـ على عظمتها ـ بمنزلة الثانية،لأن الذي كفّ يدَه عنكَ قد وهبك الحياة ،ولا يراد منك أن تكافئه بقدر ما يراد لك أن تحفظ له هذا الصنيع ،لأنه لا كُفءَ له.

وحفظ اليد ،في مجاز المتنبي ،هو حفاظ على الحياة،وهل من معنى يقرن اليد بالحياة إلا إذا تأول المتلقي ذلك إنطلاقا من مجازية اللفظ وإيهامه،لأن اليد لا تبطش إذا رضي صاحبها عنك ،كما أنها تغدو سببا في الحياة إذا كانت بكّفها عن المذنب تمنع الموت،وبذلك فإن الإيهام بالمجاز المرسل يبالغ فيه المبدع حين يرسم المعنى ويثبته في النفس عن طريق الأثر الذي يتركه اللفظ المجازي ،فاليد جارحة ،وهي الموضوع المُدرك بالحس بالنظر إلى الموت أو العفو ،وتخيّل الموت فيما هو سبب لها أقرب إلى التأثير في المتلقي ، لأن "الخيال لن يتخيّل صورة إلا على نحو ما من شأن الحس أن يؤدي إليه"[2] ومثل ذلك يجري على النعمة بوصفها معنى مجردا يحتاج إلى موضوع محسوس يمثله.

وفي سياق الفخر يطالعنا المتنبي بهذا الإيهام بالمجاز المرسل،حين يمتدح عزيمته على خوض الحروب حتى الموت بقوله :

**رِدِي حياض الردى يا نفس واتّركي حياض خوف الردى للشاء والنعم**
**إن لم أذركِ على الأرماح سائلةً فلا دُعيتُ ابن أمّ المجد والكرم**
**أيملك الملكَ والأسياف ظامئة و الطير جائعة لحمٌ على وضمِ**
**من لو رآني ماءً مات من ظمأ ولو مثلتُ له في النوم لم ينمِ**[3]

لعل طموحه واعتداده بنفسه أورده هذا المورد،حتى جعل إثباتَ الشجاعة بسيلان النفس على الرماح، على سبيل المجاز،إذ المقصود "إن لم أذر دمك سائلا.." مبالغة في حرصه

[1] المصدر نفسه،ص 530

[2] إلفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص 28

[3] المتنبي،الديوان،ص 59

على القتال،وعدم فراره منه، لأنه يرى نفسه مظلوما حين حكمَ الناسَ ملوكٌ ضعاف لا يمنعون الشرّ حتى عن أنفسهم.

ولا تكون المبالغة إذا عبّر الشاعر عن المعنى بقوله " لم أذر دمك سائلا" ،فالدم يسيل من الجريح إذا جُرح ولو جرحا بسيطا،ولا يشير المعنى إلى الشراسة والإصرار حتّى تكون "النفس سائلة " لأنها سبب دورة الدم وهي سبب حياة الإنسان ،وهي في كل هذا سببٌ في خوض الحروب،لأن ما يوصف به المرء من شجاعة أو جبن لا يكون بالقياس إلى البدن بقدر ما يكون معتمدا على النفس.

وإشارته إلى الدم عن طريق المجاز بلفظ "النفس" فيه مبالغة في جعل النفس تحلُّ من الجسم محل الدم ، وهذا معروف ،غير أن سيلانها على الرماح يوحي بأن الشاعر يريد ألاّ ينتهي دفعة واحدة ،حتى يُتعب أعداءه .

وفي تصوير الحرب نرى المتنبي يجعل من الممدوح مصدرا للموت،ويوهم المتلقي أن كفّه تباري السحب في الجود،ولا يصف السيوف بأنها أداة للطعن بل يراها تمطر موتا إذ يقول :

**ما ذا البهاء ولا ذا النور من بشر ولا السماح الذي فيه سماح يدِ**
**أيُّ الأكفّ تباري الغيث ما اتفقا حتى إذا افترقا عادت ولم تعدِ**
**قد كنتُ أحسب أن المجدَ من مُضَرِ حتى تبحتر فهو اليوم من أَدَدِ**
**قوم إذا أمطرت موتا سيوفهم حسبتها سحبا جادت على بلدِ**
**لم أُجرِ غاية فكري منك في صفة إلا وجدتُ مداها غاية الأبد** [1]

والإيهام بالمجاز المرسل في قوله "إذا أمطرت موتا سيوفهم" مبالغة من الشاعر في وصف قوتهم وشجاعتهم،ولا سيف ،هذا وصفُه ،إلا سيفُ فارسٍ لا يخطئ الهدف،ولا يذر للمطعون فرصة للعذل ، والمقصود "بالموت الدم،لأن سيلانه سبب الموت،وإذا مطرت السيوف الدم فقد مطرت الموت"، والعلاقة في هذا الإيهام المجازي هي المسببية ،لأن الموت نتاج سيلان الدم،وهي علاقة عكس الأولى ،ويتجلى الإيهام فيها من خلال :

[1] المتنبي،الديوان،ص 109

ـ التعبير بالموت مباشرة يوحي بأنْ لا فرصة للنجاة

ـ جعلها تمطر والمطر مبالغة في وصف سيلان الدم

ـ المطر ينزل من فوق الرؤوس ،إذن ،فالضرب يقطع الرؤوس ولا حياة من غيرها .

ويضاف إلى ما سبق أن كلّ هذا القتل هو نعمة على الأعداء ،أنه يريحهم من خوفهم،ويريح البلاد منهم ، وكلّ مكان أتى عليه جيش الممدوح صار كمكان أصابه وابل .

والمفارقة أن الإيهام في بيت المتنبي يجمع بين الضدين،حين يجعل " أمطرت موتا سيوفهم" شبيها ل " سحبا جادت على بلد "،ذلك أنه مهما "تنوعت شخصية الممدوح أمام أنظار المتنبي ،غير أن ملامحه لم تتبدل فالفروسية هي الصبغة الطاغية على مديحه،وكأن عصره عصر فروسية وحرب دائمة ،وقد عرف أن الشجاعة أبرز الصفات والنعوت التي تهز نفس الممدوح وتدفعه إلى السخاء" لذلك جعل الموت من أيديهم ولم يتنازل عن وصفهم بالجود .

وفي المبالغة بالمجاز المرسل يعبر المتنبي ـ في مدائحه ـ تعبيرات تحوي على إيجازها معانٍ كثيرة ،ففي قوله:

**تحلو مذاقته حتى إذا غضبا حالت فلو قطرت في الماء ما شُربا**

**وتغبط الأرض منها حيث حال به وتحسد الخيل منها أيها ركبا**

**ولا يردّ بفيه كفّ سائله عن نفسه ويرد الجحفل اللجبا**

**وكلّما لقي الدينار صاحبه في مِلكه افترقا من قبل يصطحبا** [1]

مدح " المغيث بن علي" بالطيبة وبالشدة حين الغضب ،ثم هو مع ذلك كريم شجاع ،لا يردّ السائل خائبا ويردّ الجيوش العظيمة ،والإيهام المجازي في قوله " لا يردّ بفيه كفّ سائله" قد جمع الإيجاز والمبالغة ، وعبّر فيه عن الكلام بلفظ "الفم " وعن السائل بلفظ "الكف " والعلاقة في الأول آلية وفي الثانية جزئية ، فالفم آلة الكلام والكلام هو الذي يجاب به السائل ،لكن الشاعر أوهم المتلقي بأنّ الرجل كريم لدرجة تعطّل معها فمه عن رد السائل ،أو هو يكرم المحتاج بالنوال وبالكلم الطيب الذي يقوله بملء فيه .

[1] المتنبي،الديوان،ص 160

ولعل التعبير عن الكلام بالفم مجازا من الإيهام الشائع ،وتبقى البراعة في هذا الشاهد أن المتنبي ناسب كذلك بين الفم واليد ،وكلاهما إيهام بالمجاز المرسل ،بلغ به الشاعر صورة بديعة حين ذكّر المتلقي بالعلاقة بين اليد والفم ،فاليد هي التي تطعم الفم ،لكن هذا الممدوح صار استثناءً حين أكرم بفيه يد السائل .

ويضاف إلى هذا أن ذكر الفم كان في سياق المدح بالشجاعة كذلك ،ومن هنا لم يجد المتنبي حرجا في أن يلمح للمتلقي بأن الممدوح " لا يردّ بفيه " لكنّه "يردّ بيده " وقت الحرب ،والمبالغة تحصل فيه كذلك إذا افترضنا الشاعر انتقل في مجازه درجتين ،فهو ،وإن قصد الكلام ، فإن الكلام يكون باللسان واللسان جزء من الفم وليس كلاًّ،والفرق واضح بين قوله :

"لا يرد بكلامه " ـــــــــ حقيقة

وقوله "لا يرد بلسانه " ـــــــــ مجاز علاقته الآلية

وقوله " لا يرد بفيه "ـــــــــ علاقته الآلية بالنسبة للكلام ، وكليّة بالنسبة للسان .

واحتمال العلاقتين يفتح الأفق واسعا أمام المتلقي للتأويل ويرمي إلى معنى واحد في الحالين ويحقق الغرض .

واختيار اللفظ الموهم في المجاز المرسل يعتمد على صفاء القوة المائزة لدى الشاعر ،لأن هذه القوة ـ كما سبق مع القرطاجني ـ تعمل على التمييز والترتيب بعد أن يستحضر الشاعر خيالاته بوساطة القوة الحافظة،لذلك فإن عمل هذه القوة أساسي لجعل الاختيار مناسبا للنظم والأسلوب والغرض ،واختيار أجزاء محددة من الجسم في بعض السياقات يكون أبلغ في التوصيف ،فالكف في المثال السابق جزء من الكل له أهميته ومنزلته في هذه الحال ،وإذا كانت النعمة يدا في تصوير الشعراء ،فإن طلب النعمة كذلك يعبر عنه باليد .

والممدوح في أشعار المتنبي نصره على الأعداء مؤكد ،وكأنما هو الرجل الذي لا يغلبه مخلوق، فالأعداء تحاربه وهي تعلم أن النصر حليفه ،ويعبر عن ذلك المتنبي بقوله :

**لقد سلَّ سيفَ الدولةِ المجدُ معلما فلا المجدُ مخفيه ولا الضربُ ثالمه**

**تحاربه الأعداء وهي عبيده وتدخر الأموال وهي غنائمه**

**ويستكبرون الدهر والدهر دونه ويستعظمون الموت والموت خادمه**[1]

إذ كيف يحارب العبد سيدَه ؟ وكيف تدخر الأموال وهي غنائم؟

إن هذا المجاز يوهم المتلقي بأن الشاعر على ثقة بما يصنع سيف الدولة من انتصارات ،لذلك فإن الأعداء في نظر الشاعر لا يحاربون لينتصروا ولا ليردُّوا العدوان ،إنما يفعلون ذلك ليستبيهم ويستعبدهم ، فالإيهام المجازي في قوله "تحاربه وهي عبيده" مرسل وعلاقته "إعتبار ما يكون" وكذلك قوله " تدخر وهي غنائمه" يسعى به الشاعر إلى تحويل الحلم المنشود إلى حقيقة من خلال الصورة التي تغدو وسيلة بفضلها "يصل إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر،وما بين المحسوس والعاطفة،وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها،والصور تتوالد من خلال المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيرا "[2] ومعنى هذا أن الأيهام المجازي في المثال ،سلاح في يد الشاعر،موجه في اتجاهين،أحدهما إلى الممدوح والثاني إلى أعداءه،يستفز الممدوح إلى العطاء ،ويكسبه الثقة بالنصر،ويثبط في المقابل عزائم العدو .

ولا يخلو هذا الإيهام من مؤثرات "اللاشعور " والمكبوتات ،لأن استباق نتائج الحرب لا يبرره في أبيات المتنبي سوى ذلك التعلق الشديد ب" استحقاق المديح" وبالتالي علوّ المنزلة الشعرية .

والشاعر في النهاية إنسان يحسن أن يعبّر ،وتعبيره هو "ما يعثر عليه في ذاته من انفعالات ،وإذا كان الأمر كذلك ،فإن اكتمال التجربة الفنية ،أو عدم اكتمالها يرجع إلى الحافز الكامن وراءها ،أو بعبارة أخرى إلى قوة الإنفعال ما ظل هذا الإنفعال يدفع المبدع ويضغط عليه إلى أن يخرج في شكل" [3] يبهر المتلقي ويستفزه إلى الفعل أو الإمتناع عن الفعل ،وبذا يغدو الإيهام وسيلة من وسائل التأثير.

وتظهر المبالغة في قوله "تحاربه الأعداء وهي عبيده" من خلال حسن اختيار العلاقة ،لأن "اعتبار ما يكون " في هذه الحال يمثل إقرارا بما هو كائن،ألا ترى أنه يرمي

[1] المتنبي،الديوان،ص 384

[2] محمد غنيمي هلال،النقد الحديث،ص 400

[3] جابر عصفور،نظريات معاصرة،مكتبة الأسرة،القاهرة،مصر،دط ،د ت ،ص 34

إلى القول بشجاعة الممدوح ،دون أن يجري للفظ الشجاعة ذكرا ،وليس توصيل الفكرة في اللغة الشعرية "نقلا حرفيا،...وإنما هو صياغة مجازية لها، وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر ،عندما يربط المعاني الأصلية بأخرى فرعية .

وفي مقام المديح كذلك يورد الشاعر الألفاظ نفسها ،وكأنه يستخدم معجما شعريا واحدا في خطاب الممدوحين ،ومثل ذلك قوله :

**أقامت في الرقاب له أياد هي الأطواق والناس الحمام**

**إذا عُد الكرام فتلك عجل كما الأنواء حين تُعدّ عام**

**ولو يمّممتهم في الحشر تجدو لأعطوك الذي صلّوا وصاموا**

**فإن حلموا فإن الخيل فيهم خفاف والرماح بها عرام**

**نصرّعهم بأعيننا حياءً و تنبو عن وجوههم السهام**

**قبيل يحملون من المعالي كما حملت من الجسد العظام** [1]

فالمناسبة جليّة بين قوله "أقامت في الرقاب له أياد" وهما مجازان مرسلان ،الأول بعلاقة الجزئية والثاني بعلاقة السببية،والمعنى أن له نعما على الناس ،وقد جعل ما بين المجازين علاقة أخرى هي التلازم بين الطوق والحمام .

**الإيجاز :**

إن المجاز تعبير طريف ،وهو بصورته الموجزة يستطيع التعبير عن المعاني الكثيرة بلمحة ،مع ما في ذلك من إيهام ،فقولنا "أرسل القائد عيونا للعدو" هو في الحقيقة "أرسل القائد جنودا متخفين يتطلعون ويراقبون العدو بأعينهم " وذِكر العين هو في المجاز ذكر الجزء وإرادة الكل لأن اللبيب سيعرف لا محالة أن "لفظ العين " دال على المراقبة ،والإيجاز به تتحقق البلاغة ويعطي المتلقي المجال واسعا للتفكر في المعنى وإدراك العلاقة ، فيطلق خياله ليقص أثر المعنى .

وفي المجاز المرسل ،كذلك، تتحقق ميزة أخرى من ميزات الكلام البليغ ،لأن المعنى حينئذ لا يكون فيه تحديد ،فقوله تعالى "واسأل القرية التي كنا فيها " فيه ما فيه من الإيجاز ،

[1] المتنبي،الديوان،ص 169

وفيه نبرة ـ من المتكلمين ـ توحي بالصدق ،كما توحي بالرغبة في الإقناع ،لأن سؤال القرية يعني سؤال أي أحد هو من القرية .

كما أن المجاز في علاقتيه "اعتبار ما كان وما يكون" ،يختصر مجموعة من الأحداث،ويكفي المتلقي أن يعود إلى الحدث المراد ،أو أن يتخيل الحدث في المستقبل ،ومن ذلك قوله تعالى "**فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ**[1]" وفي هذا بشارة بأن المولود سيكون أولا،وسيكون ذكرا ،وسيكون حليما حين يبلغ ،وفي قوله تعالى "**وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ** "[2] تذكير بحال هؤلاء في الماضي ،وفي هذا التذكير موعظة لأن أكل أموالهم هو أكل مال اليتيم .

و الإيهام المجازي المرسل هو تقنية تشي ببراعة الأديب وحسن تصرفه باللغة ،لأن الدلالة في هذا الباب لا تكون دلالة محدودة ،بقدر ما هي إيحاء وحث على تدبر المعنى،يخلق في النص الشعري فراغات يحاول المتلقي أن يملأها لإيجاد المعنى الكلي المناسب في نظره .

والعلاقة في المجاز المرسل ليست مرسلة بمعنى العشوائية ،بل هي اتساع في إدراك العلاقات بين المعاني، من طرف الشاعر والمتلقي ،لأن كليهما في وضع هو مطالبٌ فيه بفعل يعطي العملية الإبداعية قيمتها "والتخييل فعل المبدع الذي يأخذ وضع إرسال،والإنفعال هو الكيف الشعوري الذي يطرأ على المتلقي بوصفه مستقبِلا لفعل الإبداع التخيلي"[3] وبين هذين يقع العمل .

وكلما كان الإيهام مبنيا على الإيجاز كان نصيب التأويل منه أكبر،لأن المتلقي يجد نفسه أمام صور مشحونة بالإيحاءات ،وبالتالي فإنه يبذل جهدا أكبر في التقصي والإحتمال ،ويرضي ـ بشكل مقبول ـ رغبته في الوصول إلى المعنى.

والعمل الإبداعي لم يعد مع النقد المعاصر عملا مغلقا كامل المعنى ،ولا عملا تحكمه سلطة المؤلف،بل اتجه نحو الإبداع في القراءة،وصار المتلقي مشاركا في صنع المعنى ،يملأ فراغات النص كلّما عرضت له في أثناء القراءة مواضع "لا تحديد" كما يسميها "إيزر"

[1] سورة الصافات ،الآية 101

[2] سورة النساء ،الآية 2

[3] عاطف جودت نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه،ص 150

،لذلك فإن الإيجاز في حالات الإيهام المجازي يفتح شهية المتلقي إلى القراءة،ويثير فيه شعورا بضرورة استخلاص المعنى ،فقول المتنبي :

**يستاق عيسهم أنيني خلفهم تتوهم الزفرات زجر حداتها**

**وكأنها شجر بدا لكنها شجر جنيت الموت من ثمراتها**

**لا سرت من إبل لو أني فوقها لـمَحَتْ حرارةُ مدمعيَّ سماتِها**

**وحملتُ ما حُمِّلتِ من هذي المها وحملتِ ما حُمِّلتُ من حسراتها [1]**

يصف فيه يوم الفراق ،وكيف تحمّل الأحبة وغادروه،فحرن حزنا شديدا ،حتى صار أنينه وأصوات زفراته تتوهمها الإبل أصوات زاجرها فتسرع .

وموقف الشاعر موقف لا يتمناه أحد،فليس أشد على المحب من فراق الأحبة ،لذلك "فقد دعا على تلك الإبل بأن لا تسير ،ثم ذكر لو أنه كان فوقها لمحت سماتِها حرارةُ دموعه"[2] هذا قول ابن جني، ولعل ذكر الشاعر لفظ " مدمعي " كان إيهاما مجازيا يصف بحقٍّ حالته ،وهو من باب ذكر المحل وإرادة الحال والمدمع مجرى الدموع ، لكنه بذكر المحل أتاح للمتلقي فرصة التبصر في المعنى الخفي ،ولا يجوز أن يكون ترك ذكر الدموع من باب الإيجاز للتخفيف، فليس المعنى ـ كما نرى ـ أن دمعه جرى حارًّ ا،وإن كان معنى محتملا،بل المعنى الذي يجيزه السياق "أن دموع الشاعر لا تتوقف حزنا على الأحبة ،وبذا يكون المدمع أبلغ وأوجز في وصف الحال ،قال ابن جني " أراد حرارة ذي مدمعي يعني الدمع ،فحذف المضاف"[3]وإذا كانت الحرارة في الدمع ،وهو حالٌّ ،أكيدة،فإنها في المحل آكد ،على أن القول "كيف تمحو المدامعُ سماتِ الإبل ؟" لا يجب أن يكون في الشعر،لأن الاعتقاد ليس مما يحاسب عليه المبدع،وإذا كان المعنى ـ بمجازيته ـ غير مقبول عقلا،فإن قياسه بالعقل غير مقبول كذلك ،والشاعر المحسن" هو الذي يصف من أحوال وجده ما يعلم أن كل ذي وجد عانى مثله أو قد يعاني مثله،ولكنه لا يستطيع ـ...أن يصف ما عاناه وصف الشاعر،ومعنى هذا أن معيار الحكم على الشاعر بالجودة يتحدد بالكيفية ...لا

[1] المتنبي،الديوان،ص 282

[2] المتنبي،الديوان ،الصفحة نفسها

[3] المصدر نفسه،الصفحة نفسها

بصدقه في نقل ذلك الوجد"[1] وأنت ترى المتنبي ينقل إلى العشاق صورة من صور الألم بطريق موجز موهم .

ويوظف المتنبي المجاز المرسل بعلاقة إيهامية أخرى في مديحه لسيف الدولة وهجاء الدمستق إذ يقول:

**قل للدمستق إن المسلمين لكم خانوا الأمير فجازاهم بما صنعوا**

**وجدتموهم نياما في دمائكم كأن قتلاكم إياهم فجعوا**

**ضعفى تعف الأعادي عن مثالهم من الأعادي وإن همّوا بهم نزعوا**

**لا تحسبوا من أسرتم كان ذا رمق فليس يأكل إلا الميتَ الضبعُ**[2]

وحديثه إلى الدمستق معناه ـ فيما روى الشارح ـ أن ما ظفر به من جنود سيف الدولة الجبناء ليس نصرا له، وغاية ما في الأمر أن رجالا خانوا الأميرَ فخانهم،وأراد التخلص منهم بأن تركهم للعدو حتى لا يبقى في جيشه إلا الباسل .

ويتبدى الإيهام المجازي في هذا المقطع من خلال تعبير الشاعر عن "القتلى " بالدماء ،في قوله " وجدتموهم نياما في دمائكم " والعلاقة في المجاز لازمية ،لأن القتيل في الحرب لا بد أن يسيل منه دم .

واختيار الشاعر لهذا اللفظ "دمائكم" يضفي على التعبير معنى بديعا موجَزا،ويصرف المتلقي إلى الشيء ذي القيمة في كل حرب،والقتالُ في جملته إراقة للدماء ،بموت أو بلا موت ،لذلك " يمكن أن نقول إن العلاقة بين المعنى وأصله ،أو الصورة والشيء ،هي علاقة شرطية،مرتبطة بموقف المبدع من الأصل أو الأشياء الموجودة في الأعيان ،أو موضوع إبداعه على السواء [3]" ،واعتبار اللزوم بين الدم والقتل لا يخفى على أحد،ويبقى الإبداع في القول الشعري هو الإيجاز من جهةٍ مع توصيل المعنى ،واختيار اللفظ الدال دلالة أكبر في السياق العام .

---

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 100

[2] المتنبي،الديوان،ص 454

[3] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 244

وبنظرة عامة إلى القصيدة تتجلى مناسبة اللفظ "دماء" أكثر من أي لفظ محتمل،لأن نوم الجنود الفارّين بين القتلى يعتبرا موتا،والنوم موت،وكذلك الجبن موت،والخيانة موت،وكأن هؤلاء لم يكن يفصلهم عن الموت الفعلي إلا سيلان الدم،فأراد الشاعر أن يثبت بإيجاز أن النائم بين القتلى هو متظاهر بالموت وليس ميتا،أو أن قتلى الروم كثروا حتى صار الجبان يتخفى بينهم ويلتصق دمهم به فيظنه الناس قتيلا.

إن الإيهام بالمجاز المرسل في هذه الحال هو تعبير خاص من طرف الشاعر عن موقف ما،يتوزع بين المديح وبين الهجاء الساخر،فالقصيدة فيما روى الشارح تصف نكبة المسلمين قرب بحيرة الحدث،حين سار سيف الدولة بالجيش فخذله كثير منهم ،والشاعر يريد أن يجد لهذه النكبة تبريرا يقنع المتلقي،ويوهمه عن طريق المحاكاة ليقبل أو ليتأثر بالمعنى ،لأن تأثر المتلقي هو استجابة مرتبطة بموقف المبدع من العالم ،و مرتبطة بالكيفية التي انتقلت بها الموجودات إلى هذا المتلقي من خلال محاكاة "[1]ومفهوم الموت في الإيهام السابق محاكى في أمرين أحدهما حسيّ والثاني معنوي،فهو ينكر أن يكون هؤلاء الأسرى من الأحياء في قوله :

لا تحسبوا من أسرتم كان ذا رمق .....

ولا يعقل أن يأسر العدو قتلى عدوّه ،لذلك فإن الموت في سياق النص هو كلّ فعل ينافي المروءة ،أو كل فعل يستحق فاعله الموت،والشاعر في هذه الحال يبني إيهامه على بعض المبادئ المتعارف عليها في حياة الناس، وقد تبدو نبرة الإقناع واضحة في المقطع ،إلا أنها لا تنال من قيمة العمل الفنية ،فقوام الإيهام "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحمل القبول لتتأثر بمقتضاه"[2] والشاعر لا بد أن يفطن إلى الكيفية التي يجعل من خلالها المحاكاة بالتحسين أو التقبيح مقبولة .

وفي قصيدة أخرى يخاطب المتنبي الدمستقَ هاجيا ساخرا ،حين يقول :

**لعلك يوماً يا دمستقُ عائدٌ فكم هاربٍ مما إليه يؤول**

**نجوتَ بإحدى مهجتيك جريحة وخلّفت إحدى مهجتيك تسيل**

[1] جابر عصفور،المرجع السابق،ص 244

[2] القرطاجني،المنهاج،ص 361

**أَتُسلم للخطية ابنك هاربا ويسكن في الدنيا إليك خليل**

**بوجهك ما أنساكَهُ من مُرشَّةٍ نصيرك منها رنَّة وعويل [1]**

فقد أوهم المتنبي عن طريق المجاز المرسل إلى المتلقي أن نفس الدمستق قد جُرحت ،وسالت نفس ابنه ، والعلاقة في الحالين سببية .

وهذا الإيهام ـ على إيجازه ـ بديع ،يتضمن معانٍ كثيرة ، قد تختلف وتتعارض،وقد تتقارب،لكنها في ميزان الشعر متكافئة، لأن ما تقدمه القصيدة هو نتاج فردي،مرتبط بالواقع وليس هو الواقع،إنها نظرة خاصة تنتج عن أدراك "ذاتي ،تنتخب فيه مخيلة الشاعر ،من معطيات الواقع ،ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية ، ومع ما يريد توصيله ...من خبرة لها محتواها القيمي من ناحية أخرى"[2]،ووصف الروح بالجريحة قد لا يحمل على المجاز المرسل ،إن كان الشاعر يريد الجرح المعنوي،وقد يكون مجازا إذا قصد بالجرح الحقيقةَ،وبذا قال الواحدي ، وفي الديوان "هرب مجروحا ونجا بروحه ،فجعل مهجته مجروحة ،وإن كانت الجراحة على بدنه،لأن الجراحة على البدن تسري إلى الروح" [3] فيكون اللفظ من غير مجاز:نجوت بإحدى مهجتيك جريحا بدنُك ..."والمعنى بهذه الصورة لا يكون كقوله "بمهجتيك جريحةً " لأنه في الأول نجاة وفوز مع ضرٌّ خفيف ؛أما الثاني فهو نجاة بطعم الهزيمة لأن الجرح أصاب البدن حتى نفذ إلى الروح ،أو أصاب الروح ،وهو لا يعبّر بحالٍ عن الانتصار .

إن اختصار الشاعر لهذا المشهد يشي بالبراعة في توصيف أحوال النفس،لأن التعبير المجازي أبلغ في وصف الكمد والحزن الذي أصيب به "الدمستق" من جراء الهزيمة،،يزاد إلى ذلك عدُّ التعبير الثاني مماثلا لسابقه،فقوله " وخلفت إحدى مهجتيك تسيل " إشارة إلى أن ابنه سيقتل وهذا لا يكون حالا من أحوال النجاة البتَّة.

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 518

[2] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 242

[3] المتنبي،الديوان،ص 518

واقتران الروح بالسيلان هو تعبير عما يخلّفه القتل من آثار الحزن على المفجوعين، لأن تعلّق الإنسان بالإنسان هو تعلّق روحي وليس حسياّ،خصوصا إذا كانا أبا وابنه،لذلك عبّر الشاعر عن الابن " بالمهجة" وجعل للدمستق روحين لا تعجبه حال أحسنهما .

**التجسيم :**

إن المجاز المرسل كما الاستعارة وغيرها ،له قدرة على التجسيم ،وذلك من خلال بعض علاقاته كالحالية ، ففي قول الله تعالى "سَيُدْخِلُهُمُ اللهُ فِي رَحْمَتِهِ إِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ "[1] رحمة الله هي الجنة ، والرحمة معنىً وليست مما يدرك بالحواس ،على أنها في الآية عبّرت عن الجنة التي هي محلها،وكذلك قولنا مثلا:لفلان يد في الأمر،وفلان بيده الحل ،فلفظ اليد هنا دليل على القدرة فكأن هذا الملك شيء يحس وهو ثابت في اليد لا يتخلص .

وللمجاز جماليات إيهامية كثيرة ،فقد يبين عن معان لا نستطيع إفهامها بالحقيقة ،فهو يملك شحنة دلالية أكثر خصوصا في تركيبه الذي يبعد الرتابة ويبعث على الدهشة ويستثير الخيال ،كما أنه قادر على التأثير في المتلقي من خلال التحسين أو التقبيح أو التهوين أو التعظيم ،قال تعالى "**يَقُولُونَ بِأَفْوَاهِهِمْ مَا لَيسَ فِي قُلُوبِهِم**[2]"والقول باللسان لا بالفم لكن هؤلاء يحاولون خداع الله ،فيقولون القول الكذب بملء أفواههم

والتجسيم لا يكون من طريق الإيهام المجازي إلا لغرض البيان، فالمعاني منها ما هو مجرد ،لا يدرك بالحس،لذلك يرى القرطاجني أن محاكاة الأمور تكون "بأقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور ،وتتسق صورها الخيالية ،أو تخيل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص أشياء أُخر ...فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها ،أمثلة لصور الأشياء المحاكاة"[3]،ومعنى هذا أن الإيهام في القول الشعري بإمكانه أن يتجه إلى الموضوع المحاكى من خلال بعض الخصائص المميزة له،فيصورَه تصويرا مباشرا ،وبإمكانه ،كذلك ،أن يصوره في غيره مما له علاقة به ،

[1] سورة التوبة،الآية 99

[2] سورة آل عمران،الآية 167

[3] القرطاجني،المنهاج،ص 97

فموضوع " المُلك " مثلا لا يمكن حصره بأنه تصرف في شيء أو أشياء،وإذا قيل كذلك ،فكيف يجد له الحس صورة تستغرقه،وما الذي يتخيله المتلقي إذا قيل ملكَ فلان الشيء؟

يقول المتنبي في إحدى مدائحه :

**خير أعضائنا الرؤوس ولكن فضلتها بقصدك الأقدام**

**قد،لعمري، أقصرت عنك وللوفـ ـد ازدحام وللعطايا ازدحام**

**خِفتُ إن صرتُ في يمينك أن تأ خذني في هِباتك الأقوام**

**ومن الرشد لم أزرك على القر ب ،على البعد يعرف الإلمام**

**ومن الخير بطء سيبك عنّي أسرع السحب في المسير الجهام** [1]

إن تجسيد الملك ،في اليد اليمنى هو إيهام مجازي مرسل،وهو كثير في كلام الناس ،يُختصر فيه المعنى العام لكل أفعال المالك تجاه ما يملك ،لأن اليد اليمنى ،غالبا، هي التي يكون منها التصرف في المملوك ، وهي التي يكون منها العهد ،والأمان ،والقسَم ،وغيرها من الأفعال الدالة على سلوك البشر .

والمتنبي،إذ يجسم هذا المعنى، يُفرط في المديح ،ولعله أراد، فالممدوح آخذ في إكرام الناس والوفودُ مزدحمة ،وعطاياه مزدحمة على وفوده،لذلك رأى الشاعر ألا يكون بجنبه،فهذا الرجل كما قال :

**يتداوى من كثرة المال بالإقلال .....**

إذن ،فلا عيب أن يتأخر عنه، بل الأسلم أن يتأخر ،لأن الشاعر إذا كان منقطعا له ،وكان شاعر بلاطه ، فهو محسوب فيما يملك ،ولليمين تصرّف فيه .

إن هذه الحجة التي قدمها الشاعر للممدوح ،تبريرا لغيابه ،تعدّ بالنظر إلى الغرض العام للقصيدة إقرارا بأمور كثيرة تدخل كلها في المديح ،وتثقل ميزان حسنات الشاعر عند ملِكه،فالممدوح :

ـــ مشهور يتوافد إليه الناس

ـــ كريم تزدحم في بلاطه العطايا والناس

[1] المتنبي،الديوان،ص 254

ـ لا يبخل بشيء مما يملك ،فقد يعطي العزيز .

ـ كل من دخل قصره فهو مِلْك يمينه .

واليمين،تدل على المعنى بعلاقة السببية ،فهي الجارحة التي تختصر حال السيادة.

وفي قصيدة له في هجاء كافور نرى المتنبي يفرط في توظيف الإيهام المجازي إذ يقول :

**عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمر فيك تجديد**

**لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئا تتيمه عين ولا جيد**

**إني نزلت بكذابين ،ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود**

**جود الرجال من الأيدي وجودهو من اللسان فلا كانوا ولا الجود**

**صار الخصي إمام الآبقين بها فالحرّ مستعبد والعبد معبود**

**العبد ليس لحرٍّ صالحٍ بأخ ولو أنه في ثياب الحرّ مولود**

**ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء بي فيه كلب وهو محمود**

**ولا توهّمت أن الناس قد فقدوا وأن مثل أبي البيضاء موجود**

**إن امرأً أمةٌ حبلى تدبره لمستضام سخين العين مفئود**

**من علّم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيد**

**أم أذنه في يد النخاس دامية ً أم قدره وهو بالفلسين مردود**[1]

ولعل معجمه الشعري في هذه المقطوعة هو نتاج الغيظ والكمد الذي أصابه من جرّاء مُقامه في مصر، فقد عاش فيها عيشة العاجز المخدوع ،أو كما قال :

**أمسيت أرْوَحَ مُثْرٍ خازناً ويدا أنا الغنيّ وأموالي المواعيد**

فهو غني بوعود كافور لا بأمواله وعطاياه ،لذلك ،فلا غرابة أن يقرّ الشاعر بأن الحب أو حرقة الحب لا يزوران قلبه أو كبده ،وقد أوهم بالمجاز المرسل معنى "الجمال " أو "الحب" وجسدهما في " العين والجيد "، ولأن المحبّ يقع في الشّرَكِ غالبا من جراء حسن

[1] المتنبي،الديوان،ص 685

العين أو الجيد ذكر المتنبي أنه لم يعد من الذين يراقبون الحسن ولا من الذين لهم في قلوبهم مواطن لا تزال تستهويها النساء.

إن عظمة الشاعر وطموحاته لم تلقَ في المقابل رجالا يستحقون أن يخالطهم أو يمدحهم أو يطمع فيما عندهم،وهذا يكفي "المتنبي" كي يعيش كثيبا ،ويكفيه العشقَ شرّه وخيره،ويلهيه أن يُفتن بالجمال ،وإذا كان القلب هو الموطن الذي يهوى الجمال في الإنسان ،فإن الجمال لا يُختصر في عين ولا جيد إلا من قبيل المجاز، والعاشق يرى كل شيء فيمن يعشق جميلا.

وذكر العين والجيد تعبيرا عن الجمال مجاز مرسل علاقته الجزئية، لأنهما غير مستقلين عن جسد الحبيب، وإذا كان الإيهام سعى إلى التجسيد فلأن الحسن مكتملاٍ ليست له صفة مُدركة بالتحديد،وليس للحب تعبير يوحي بالحسيّة بعيدا عن الجوارح التي توصف بالحسن.

ومعنى هذا أن الشاعر لم يخرج عما تعارف عليه العشاق من أمارات الحسن ،إلا باختصار المفهوم في العين والجيد،ويكون بهذا قد أستطاع أن يجعل من الإيهام معنى متجددا يدعو كل قارئ إلى تخيل الحسن بحسب معطياته ،ويضع أمامه معايير ينطلق منها في تخيله ،وليست هذه المعايير ذات أهمية عند كثير ،لكنها تغدو مزايا إضافية،تعبّر في مجملها عن موضوع واحد ،هو في الواقع نفعي مرتبط بشهوات إنسانية ،وهو في القصيدة جمالي يرتبط بلذة التخيل .

ويحتمل أن تكون العلاقة في هذا الإيهام المجازي سببية ،إذ إن العين والجيد هما السبب في وقوع الشاعر في شرك الحب،وقد عبّر بهما الشاعر لتوصيف الحب ،وهو مجرد،لأنهما يقتربان بالمتلقي من فهم المعنى الحسي له،و"التخيل الشعري لا يمكن أن يفقد صفة الحسية ،وبالتالي فلا مجال فيه للمجردات المفارقة للحس ، أو المجردات التي أدركناها بغير الحس ،ما لم تعالج هذه المجردات أو المدركات معالجة تصلها بالحس وتتباعد بها عن التجريد المحض،فتكشف عن أبعادها الذاتية المرتبطة بالإنفعالات الأنسانية ،وتنقلها من مستواها التجريدي إلى مستوى يتجاوز الإفهام إلى التأثير"[1] وغاية الشعر الإمتاع والتأثير .

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 259

كما أن لفظ "القلب والكبد " يحملان على المجاز ،لأن العرب تعبّر بهما عن جملة الإنسان ،والعلاقة جزئية،واختيار الجارحتين لما لهما مزيد اختصاص،لأنه غالبا ما ينسب الحب إليهما دون الجوارح الأخرى.

والموضوع الثاني الذي يريد الشاعر أن يطرحه أمام القارئ ،في هذه الحال الكئيبة ، موضوع طرقه في كثير من قصائده ،ولا زال صاحب الأقوال العجيبة فيه ،وهو موضوع الكرم ،الذي يحب المتنبي أن يجعله مجسما أمام الممدوح أو المهجو،حتى يحسَّ بأن كثيرا من المفاهيم والخصال التي يتصف بها الإنسان أو يّدعيها ليست معنوية خالصة ،وإنما هي أقوال وأفعال،وفي ذلك يقول :

**إني نزلت بكذابين ،ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود**

**جود الرجال من الأيدي وجودهم من اللسان فلا كانوا ولا الجود**

فالجواد من يعطي مما يحب ،وتكون يده تمثيلا لما يتصف به ،أما الكذاب المخادع فلا يعطي من ماله إلا "وعودا " لا ينجزها ،لذلك فكرمه من لسانه.

وتجسيم معنيي الكرم والبخل في اليد واللسان ،إيهام مجازي علاقته السببية في الأول والآلية في الثاني، ولا يكون "مفهوما الكرم والبخل" في واقع الناس أكثر من انطباع إزاء أفعال معينة،لذلك فالشعر يسعى لبيان هذه المفاهيم عن طريق تجسيمها في المحسوسات.

لقد خاطب الشاعر "كافورا" الذي ما فتئ يماطله ويعده وعودا عرف المتنبي في الأخير أنها ليست حاصلة ولا يمكن أن تصدُق،فقد عاش في كنفه ولم يرَ مما يَعِده شيئا .

ومِثل هذه المعاني تناولناها في مبحث سابق،لذلك فإن النقطة التي فضلنا أن نقف عندها في هذه المقطوعة ، هي تصوير الشاعر لمعانٍ أخرى قد لا تنفصل عن شعره إطلاقا،فقد عاش بها غريبا لا يفهم كيف يسير بين أناس يقول فيهم :

**وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام**[1]

إن جدلية الحرّ والعبد في شعر المتنبي تطفو على السطح،وتنبئ بما كان الشاعر يكنّه حتى قبل دخوله أرض مصر،وقد لا يصعب على المتلقي أن يكشف "نِفاق أبي الطيب" في

[1] المتنبي الديوان،ص 165

مدائحه الكافوريات ،فالعبد الذي يصوره في هذه المقطوعة ليس فيه ما يُحمد،ومع ذلك ،فقد كان ممدوحا في أحايين كثيرة.

يقول المتنبي :

**صار الخصي إمام الآبقين بها فالحرّ مستعبد والعبد معبود**

**العبد ليس لحرٍّ صالحٍ بأخ ولو أنه في ثياب الحرّ مولود**

**ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء بي فيه كلب وهو محمود**

**ولا توهّمت أن الناس قد فقدوا وأن مثل أبي البيضاء موجود**

**إن امرأً أمةٌ حبلى تدبره لمستضام سخين العين مفئود**

**من علّم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيد ؟**

**أم أذنه في يد النخاس داميةً أم قدره وهو بالفلسين مردود؟**

إن المتنبي يعود بالقارئ في هذا الهجاء إلى تصوير أحوال "العبد" وإن كان المهجو سيدا ،وهو بذلك يوهم مجازا بعلاقة "إعتبار ما كان" ليوضح أن طمعه فيما يعده كافور لا يكون من العقل،وغاية الإيهام المجازي هو تجسيد معنى العبودية فيما يكون من إهانات،فقوله :

العبد ـــــ مجاز مرسل ـــــــ إعتبار ما كان ـــ حاله قبل الحكم

أذنه في يد النخاس دامية ـــ مجاز مرسل ـــ إعتبار ما كان ـــ حاله وهو عبد

كما يصور المتنبي بعض المعاني التي تصحب هذه الحال من مثل :

الناس قد فقدوا ـــــ مجاز مرسل ـــــــ الكلية ـــ يقصد الكرام من الناس.

سخين العين ـــ مجاز مرسل ـــــ المحلية ـــــ سخين الدمع

والخلاصة في كل هذا أن الإيهام المجازي في المقطوعة هو طريقة من الطرق التي تعكس غيظ الشاعر ، فمعنى العبودية لم يكن الشاعر يقصده على أنه واقع ،وإنما اتجه به نحو التجسيم بما يلائمه عادة من "الإخصاء" و"سواد اللون" و"عرض العبد في سوق النخاسين" وغيرها من الأمور الجسمانية التي تنفر من المهجو ،وتجعل المتلقي يربط كلّ هذه "المحسوسات" بالمعنى العام ،للإستدلال على الفكرة الرئيسية وهي : أن مثل كافور لا يُرجى خيره .

**3 ـــــ المجاز العقلي :**

المجاز العقلي هو المجاز الذي يكون في الإثبات أو الإسناد لا في اللفظ المفرد،ويسميه الجرجاني المجاز الحكمي كذلك ،ومعنى أن يكون هذا المجاز في الاثبات أنه على خلاف الاستعارة والمجاز المرسل ،يكون الأسناد بالفعل أو ما في معناه إسنادا مجازيا ،ولا يكون في الفظ مجاز ،فالجملة تتكون بما يضم فيها من مسند ومسند إليه ،وقولنا نصر الله المؤمنين هو إسناد حقيقي لأن "نصر " فعل من الله تعالى على الحقيقة ،أما قولنا "أنبت الربيع البقل " فهذا من المجاز لأن الربيع ليس فاعلا حقيقيا للفعل "أنبت " .

كما يكون التجوز في المسند غير الفعل ،يقول الجرجاني "وهو أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط،وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ويكون معناها مقصودا في نفسه ومرادا من غير تورية ولا تعريض ،والمثال في قولك نهارك صائم ...أنت ترمي مجازا في هذا كله ولكن لا في ذوات الكلم وأنفس الألفاظ ولكن في أحكام أجريت عليها "[1] والحكم هو أن يكون الصيام مسندا للنهار ،وهو ليس كذلك في الحقيقة ،ولابد في هذا أن هناك علاقة وقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للإسناد.

وللمجاز العقلي علاقات متعددة ،كالسببية والمصدرية والزمانية ،لكنا في هذا المبحث نسعى إلى تلمس الجماليات الإيهامية للمجاز العقلي ،لأنه مهما اختلفت العلاقات فإنها تؤدي غرضا بلاغيا يكون سمة من سمات هذا الفن .

**ـــــ الإيهام بالمجاز العقلي:**

[1] الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 293

المجاز العقلي من أساليب التوسع في القول ،وهو أحد أنواع البيان الكبرى التي ابتدعها العرب في لغتهم ،ورأوها من مفاخر الكلام ودلائل الفصاحة ،ويرى الجرجاني أن هذا الضرب من المجاز "كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والأتساع في طرق البيان ،وأن يجيء الكلام به مطبوعا مصنوعا ،وأن يضمه بعيد المرام قريبا من الافهام "[1] فللمجاز مزايا تخييلية كثيرة ،وهو إبداع،لا يأتي به إلا كل شاعر بارع ،وإن كان فيه أساليب جرت مجرى الحقيقة واشتهرت فلأنها من روعتها استهوت العوام وتناقلتها الألسن ،حتى رأوها من السهل الممكن ،وفي هذا يرى الجرجاني أنك ترى الرجل يقول "أتى بي الشوق إلى لقائك ...وأشباه ذلك مما تجده لسعته وشهرته يجري مجرى الحقيقة ،فليس هو كذلك أبدا بل يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المفلق والكاتب البليغ ،وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها والنادرة تأنق لها [2] ومن الجوانب الإيهامية للمجاز العقلي :

**المبالغة :**

إن المجاز العقلي بمختلف علاقاته يضفي شيئا من المبالغة على المعنى،ويخيل إلى المتلقي أن المعنى أقوى وأظهر مما يكون عليه في الحقيقة ،ومن ذلك قوله تعالى"**أَفَرَأَيْتُم إِنْ أَصْبَحَ مَاؤُكُمْ غَوْرًا** [3]" وهذا المجاز علاقته المصدرية،فالأصل "غائرا " والمصدر أكثر دلالة من اسم الفاعل ،ويقرن الجرجاني ـ كما سبق ـ بين المجاز المرسل والعقلي من حيث أن كليهما من شأنه أن يفخم المعنى ويزيد فيه،قال تعالى "تولوا وأعينهم تفيض من الدمع "[4] فقد جعل المسند إليه مكان الدمع لا الدمع لأن ذلك يخيل إلى السامع أن العين كلها تدمع،ومن عادة العرب في المبالغة استخدام المجاز ومن ذلك قول الشاعر :

**فلما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح**

[1] الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 295

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

[3] سورة الملك،الآية 30

[4] سورة التوبة ،الآية 92

**أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح** [1]

فقد جعل هذه الأباطح تسيل بالركبان من الحجيج وكأنها قد امتلأت بهم ،والسيل متلاحم لا ينقطع .

ومن المبالغة كذلك ما ذكرنا في اسناد اسم الفاعل بدل المفعول ـ في البيت السابق للحطيئة ـ ولو أن هذا المعنى كان في المديح لما كان فيه هذا الإبداع ،ويتجلى كذلك في المجاز العقلي ضرب آخر من ضروب المبالغة وهو بيان الأهمية ،وأكثر ما يكون في العلاقة السببية ، كقوله تعالى "إِنَّ فِرْعَونَ عَلاَ فِي الأَرضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحِيِي نِسَاءَهُمْ "[2] فقد أسند الذبح إلى فرعون مع أنه ليس الفاعل الحقيقي ،و مع ذلك فهو صاحب الرأي وهو الآمر بذلك .

وبالعودة إلى ديوان المتنبي يتكشف لنا كيف نهل الشاعر ـ بفضل علمه ودراسته ـ من أساليب المجاز العقلي ،وقد يجمع في بعض قصائده مجازات متوالية .

**فسرتُ نحوك لا ألوي على أحد أحثُّ راحلتيَّ الفقرَ والأدبا**

**أذاقني زمني بلوى شرِقتُ بها لو ذاقها لبكى ما عاش وانتحبا**

**وإن عمرتُ جعلت الحرب والدةً والسمهريَّ أخا والمشرفية أبا**

**بكلّ أشعثَ يلقى الموت مبتسما حتى كأن له في قتله أربا** [3]

فالشاعر يتكبد في سبيل الممدوح كل العناء،وهو يلجأ إليه لا يريد غيره،ويقصده لما سمع عنه من عطاء، وهو في كل هذا يفرّ مما عاناه من زمنه،وإسناد الفعل "أذاق" للزمان إيهام مجازي علاقته الزمنية، فليس الزمان هو الذي يقهر الإنسان على الحقيقة ،وإنما ما يكون فيه من ظروف أو أفعال العباد.

والإلتفات إلى الزمان وذمّه من قِبل الشعراء كثير في أدب العرب،وفيه مبالغة في توصيف بطشه لأن الفعل إذا كان من الزمان ـ في تصور الشعراء ـ كان أكثر إحاطة بالإنسان .

---

[1] الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 74

[2] سورة القصص ،الآية 4

[3] المتنبي،الديوان، ص 164

وقد يتوهم المتلقي ،إزاء هذه التعابير، أن ما يعانيه الشاعر يفوق طاقة البشر،وأن كل ما يحويه هذا الزمان يضيرُ المتنبي ،ولو أن ما لقي من هذا الزمان أصابَ الزمان لبكى،والمبالغة في المعنى كونُ الإسناد على الحقيقة يخصّ فعل واحدٍ من البشر في زمن من الأزمان، لذلك فإن إجمال المعنى وإسناد الفعل إلى الزمان يبيّن كثرة الأعداء ومضارهم ،ويبيّن في المقابل قدرة تحمّل الشاعر .

ولعل هذا الإيهام المجازي ،تبرره غاية الشاعر ،لأنه يقصد رجلا يريد منه عطاءه ،ولا بد أن يثير فيه ما يحمله على العطاء،فراحلة الشاعر كما ذكر" الفقر والأدب" ،لذلك يرى بعض النقاد أن " الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بدّ من أن يصطنعوا المشاعر ،وأنهم ـ في محاولتهم إرضاء ممدوحيهم ـ يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة" [1] التي تغدو وسيلة للتأثير والإقناع ،وقد لا يأخذ المتلقي مسألة الإعتقاد بعين الإعتبار لأن الذي يُستجاد من الشاعر قدرته على الإبداع لا إعتقاده.

والدهر له نصيب كبير في شعر المتنبي ،كغيره من شعراء عصره،ولا يكون شاعرنا مادحا له ، فهو الخصم الأول فيما يبدو،وذلك يرجع إلى حالة المجتمع في عصره ،فلم يعد للعرب شأن في ما يحكمون ، وفسدت الأخلاق والسياسات ،وكثر الظلم والفساد ،فكان الإنسان عونا للدهر يرمي الأفاضل من الناس

وفي الحديث عن "الدهر" يطالعنا المتنبي بفرائد منتظمات ،يصور فيها تلك النفس الأبية التي تقاوم ولا تُقهر ،إذ يقول :

**نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال**

**رماني الدهر بالأرزاء حتّى فؤادي في غشاء من نصال**

**فصرتُ إذا أصابتني سهام تكسّرت النصال على النصال**

**وهان فما أبالي بالرزايا لأني ما انتفعتُ بأن أبالي** [2]

بما ينطوي عليه من رموز،لأن كل ما يقع يكون منه ،وقد يجتمع الإنسان والدهر معاً فتكون المصائب أعظم وفي هذا يقول :

[1] جابر عصفور،الصورة الفنية،ص 345

[2] المتنبي،الديوان،ص 391

**صحبَ الناسُ قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا**

**وتولوا بغصّة كلّهم منه وإن سرّ بعضهم أحيانا**

**ربّما تحسن الصنيع لياليه ولكن تكدّر الإحسانا**

**وكأنما لم يرض فينا بريب الد هر حتّى أعانه من أعانا**

**كلّما أنبت الزمان قناةً ركّب المرء في القناة سنانا**[1]

إن هذا الإيهام يوحي بالمأساة التي يعيشها المتنبي،"صوَّر فيها دبيب الزمن على نفسه،كما صوّر

عاديات الأيام ،وتخيل الزمن كيانا مستقلا ...يذوق من خلاله الغُصص والآلام التي يسببها للناس "[2] ليبالغ في تصوير ما يعاني .

فالزمن هو الذي يسرّ الإنسان وهو الذي يسوءه،والليالي تمرّ على الناس بالسكينة وتغرقهم في الهم أحيانا،ولا تكون الحرب من الناس إلا وللزمان يد فيها ،لأنه يُنبت لهم سلاحها .

وفي سياق تشكّي الشاعر من الزمن ،يتراءى الهمّ خصما آخر يفعل ما يفعل الزمان ،بعلاقة أخرى هي السببية ،والقول فيها لا يحتاج إلى كثير إيضاح حتى يتبين المراد،وفي أبيات المتنبي :

**ولقد رأيت الحادثات فلا أرى يققا يميت ولا سواد يعصم**

**والهمّ يخترم الجسيم نحافة ويشيب ناصية الصبي ويهرم**

**والذلّ يُظهر في الذليل مودّة وأودّ منه لمن يودّ الأرقم**[3]

إنما يُحمل على الإيهام بالمجاز،وكلّ فعل ورد في هذا المقطع مسند مجازا إلى الفاعل،فالشيب لا يُميت بذاته،وكذلك الشباب لا يعصم،والهمّ سببٌ في نحولة الجسم وليس فاعلا حقيقة،والذلّ مثله.

---

[1] المتنبي،الديوان،665

[2] عبد العزيز الدسوقي،في عالم المتنبي،ص 84

[3] المتنبي،الديوان،ص346

وقد اعتمد الشاعر هذه العلاقة (السببية) انطلاقا مما تتيحه اللغة الإبداعية من علاقات تتجاوز حد الحقيقة إلى الإيهام،فالشعر في جوهره يقوم على نقل التجارب في قالب فني،ولا تضبطه المعاني الجاهزة، أو تتحكم في صوره نماذج قارّة ،والعبرة في قوله " الهم يخترم الجسيم نحافة" أنه بالغ في بيان تأثيرات الهمّ على جسم الإنسان ، لدرجة يمتنع فيها عن الطعام أو الشراب أو النوم، وقد يلجأ ـ بسببه ـ إلى المحرّم .

والذي تعملُه اللغة العادية في سياقات الإيهام الشعري أنها توفر المادة فقط،حين يجد الشاعر في مخزونه ألفاظا متعددة للمعنى،وتبقى مسألةُ التركيب الركنَ الأساس في عملية الإبداع،لأن الإنتاج موجه نحو قارئ يراد له أن "يتخذ وقفة سلوكية محددة ،يمكن معرفتها سلفا ،ويمكن السيطرة عليها أو توجيهها بقوة التخييل الشعري"[1] بحسب ما يريد المبدع .

وفي الإيهام المجازي قد تتحقق المبالغة في علاقات أخرى ،كالسببية،ويغدو معها التأثير أكبر،وإذا ادعى الشاعر دعوى ،كان لها ما يبررها عن طريق التأول ، بلغ الغاية في الإجادة،وقد لا ينكر القارئ مثل قوله :

**لِهونِ المال أفرشه أديما  وللتفريق يكره أن يضيعا**

**إذا ضرب الأمير رقاب قوم  فما لكرامة مدّ النطوعا**[2]

حين أوهمنا بأن سيف الدولة يهوي بسيفه على رقاب الخوَنة ،وقد فرشت لرؤوسهم النطوع،وهذا الفعل قد يكون من الأمير حقيقة ،ويكون في الغالب مجازا،غير أن الأمر لا يكون واحدا في الحالين،فالذي يأمر السيوف بأن تقطع الرؤوس من غير فعلٍ منه ولا جهد هو صاحب الأمر جملةً،والمبالغة في المجاز تكون بإسناد الفعل لسببه دون المرور على التسلسل الذي يُملّ ولا يستساغ في القراءة ،ولا يترك لذهن القارئ ما يضيف .

ومع التحول إلى علاقة أخرى يبدو المجاز العقلي أداة ذات قيمة في تحقيق المبالغة ،لأن بعض الألفاظ لا تملك الشحنة التعبيرية لألفاظ من هي من بناءها،وتفوقُها في الدلالة ،فالمصدر مثلا لا يدلّ على ذاتٍ إذا قورن باسم الفاعل ،لذلك فإن أبلغ وصف لرجل موثوق به هو قولهم "رجل ثقة" ،وهذا الإسناد المجازي يتمثل في قول المتنبي مادحا :

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر،ص 200

[2] المتنبي،الديوان،ص 149

**مَن نفعهُ في أن يهاج وضرُّه في تركه لو تفطّن الأعداء**

**فالسلم يكسر من جناحَي ماله بنواله ما تجبر الهيجاء**

**يعطي فتُعطى من لهى يده اللهى وترى برؤية رأيه الآراء**[1]

فقد أعرض عن ذكر " أصحاب الرأي " وعبّر عنهم بلفظ "الآراء" وهذا إيهام مجازي علاقته المصدرية ، ومعروف أن المصدر يدلّ على الوصف الثابت ولا يدلّ على صاحب الوصف،وبذلك يغدو التعبير الشعري نوعا من "التحسين " يُقدّم إلى القارئ فيقبل عليه مستفيدا من إضافات معنوية توفرها المحاكاة التي لا تخرج في الأصل عن "تشبيه الشيء بغيره ،أو إبداله بغيره" [2]،ونحن في حال المجاز أمام "إبدال صيغة بصيغة" لغرض زيادة المعنى والمبالغة فيه ،ولا جدوى في الشعر من تقديم المعنى تقديما حرفيا .

**ـــ الإيجاز :**

للمجاز العقلي قيمة إيهامية أخرى تظهر في تركيبه الموجز ،وهو تركيب يحمل دلالات مشحونة مضغوطة تجعل الخفة فيه مزية تداعب المتلقي وتستحثه لطلب تفسير للمعنى،لأنه مجاز "نتوصل إليه بحكم العقل فيثير الإحساس بطريقة استعماله ويهز الشعور بنتائج إرادته "[3] والإسنـــــاد المجازي يوســـع من رقعة المعنى ، ومن أمثلة الإيجاز في القرآن الكريم قوله تعالى "فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ "[4] فالتجارة ـ وهي السبب في الربح أو الخسارة ـ جعلت فاعلا ،ومن خلال هذه العلاقة الكامنة في ذهن المتلقي يصل إلى اكتشاف المعنى وإذا كانت التجارة مخسرة فإن صاحبها خاسر لا محالة .

ويكون المجاز غاية في الحسن في آيات القرآن الكريم ،ومن ذلك قوله تعالى "**قَالَ إِنَّ اللهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَنْ شَرِبَ مِنهُ فَلَيسَ مِنِّي وَمَنْ لَم يَطْعَمهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلاَّ مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنهُ إِلاَّ قَلِيلاً** " [5]،قال أهل التفسير "والهاء في قوله فمن شرب منه عائدة على

[1] المصدر السابق،ص202

[2] جابر عصفور،الشعر،ص 199

[3] محمد حسين الصغير،أصول البيان العربي ،دار المؤرخ العربي،بيروت،لبنان،ط1 ،1999،ص 43

[4] سورة البقرة،الآية 16

[5] سورة البقرة ،الآية 249

النهر ، والمعنى الماء،وإنما ترك ذكر الماء اكتفاء بفهم السامع بذكر النهر،كذلك أن المراد به الماء الذي فيه[1]،وأنت ترى أنه لم يذكر الماء ،وتعلم أن الابتلاء كان بماء النهر لا بالنهر، وكذلك الشرب من الماء لا من النهر .

والعرب تميل إلى الإيجاز في كل كلامها ،وهذا الفن يغني عن كثير من التراكيب التي تخلّ بالبلاغة مع ما فيها من أصالة ،فالإيجاز من التدليل يسمو بالعبارة إلى أشرف المراتب ويعين على تقبل القول وهو في صورة موجزة معبرة ،لا يكل منها السمع ، ويفيد ـ في هذه الحال ـ توكيد المعنى ،وقول العرب "سر الرجل كاتم " إنما هو تأكيد على كتمان السر من لدن صاحبه من خلال إسناده إلى السر نفسه ،لإن الشيء إذا كان في الفرع ظاهرا فإنه في الأصل أظهر .

والمتنبي شاعر "اكتملت فنيته وملكَ ناصية القول ،وجعل يتصرف في ألفاظه ومعانيه شأن الفحول ذوي الشخصية الواضحة القوية "[2]فصار يمدح العظماء يفجيد، ويعاتبهم فيؤثّر،ويهجوهم فيوجِع ، واستطاع أن يبلغ بممدوحيه درجات عليا جعلت بعضهم مثلا في الكرم والشجاعة ،فقد مدح سيف الدولة حين دخل عليه رسول الروم فقال:

**فأقبل من أصحابه وهو مُرسلٌ وعاد إلى أصحابه وهو عاذل**

**تحيّر في سيفٍ ربيعةُ أصلُه وطابعه الرحمن والمجد صاقل**

**إذا عاينتك الرسل هانت نفوسها عليها وما جاءت به والمراسل**

**رجا الروم من تُرجى النوافل كلها لديه ولا ترجى لديه الطوائل**

**فإن كان خوف القتل والأسر ساقهم فقد فعلوا ما القتل والأسر فاعل**

**فخافوك حتى ما لقتلٍ زيادة وجاءوك حتى ما تُراد السلاسل**[3]

إن رسول الروم كان يجهل ما في الممدوح من خصال،وما له من قوة ،لكنّه لما دخل عليه صار من الذين يرون قتاله مهلكة ،وهذا الذي بدا له كان في عِلم أسياده ،ولم يدرِ الرسول أن "خوف القتل والأسر" كان يحثّه في مسيره .

[1] الطبري ،جامع البيان ،ج2 ،ص 732

[2] محمد عبد الرحمن شعيب،المتنبي بين ناقديه ،ص 345

[3] المتنبي ،الديوان،ص536

وبالنظر إلى الحقيقة والواقع فإن الذي ساق الرسول إلى سيف الدولة راحلته ،وكان ذلك بأمر من الملك والمتنبي أراد أن يوجز بالمتلقي الطريق إلى المعنى،فعبّر بالمجاز العقلي ليلمّح ،وأصل القول أن يكون الرسول راكبا وهو مبعوث من الملك الذي أحسّ بالخوف من سيف الدولة فبعث إليه بخطاب الصلح .

والإيهام لا يستقل عن الواقع كليةً لأنه يستمد مادته مما يقع عليه الحسّ،فيعيد صياغته ويضفي عليه ذاتية تجعله واقعا جديدا في عالم الفن،لذلك ترى أن الموضوعات في الشعر ـ وإن كانت معروفة عند الناس ـ تأخذ طابع الجدة،وقد لا نفطن لبعض اللُّمح في ثنايا القول الشعري إلا إذا أدركنا قيمة الإيهام ودوره في العمل ،وليس من الشائع أن يكون كلُّ معنى يقتضي قولا يدلّ عليه،فغاية الفن أن يحرّك الوجدان لا أن يقدم المعارف، و"المديح" في المثال السابق تصحبه "السخرية والإستهزاء " من حيث ادعاء الشاعر أن الخوف هو الذي أوصل الرسول إلى الخليفة.

إذن،فالإيهام بالمجاز العقلي، يشير إشارات كثيرة بعبارة موجزة تحدث في النفس استطرافا،وتجعل من التلقي عملية لا تبحث في المعنى بقدر ما تُعجب بطريقة أداء المعنى ،و"صور المحاكاة أجمل من الأصل المحكى وأبهج،لأنها أقل منه تكرارا على العين،وبالتالي أكثر استطرافا وغرابة،والنفس أميَل ما تكون إلى الأستطراف"[1] ولو أن المتنبي عبّر عن المعنى بشيء من التفصيل أو على حقيقته لما كان في التعبير كل هذا الحسن.

وفي الإيهام بعلاقة المكانية يصوّر المتنبي بحيرة طبرية وهي أحسن ما تكون والرياح تسوق ماءها والزبد يعلوه، والطير فوق حبابه كالجيش ،إذ يقول :

**لولاك لم أترك البحيرة والـ غور دفِئ وماؤها شبم**
**والطير فوق الحباب تحسبها فرسانَ بُلقٍ تخونها اللجم**
**كأنها والرياح تضربها جيشا وغىً هازم ومنهزم**
**تغنّت الطير في جوانبها وجادت الروضَ حولها الديم**
**فهي كماويّةٌ مطوّقة جرد عنها غشاءَها الأدم**

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 381

**يشينها جريها على بلدٍ تشينه الأدعياء والقزم**[1]

إن الشاعر يقرّ في هذا المقطع بأنه لم يترك "طبرية" وهي جنة إلا لأن بها قوما "أدعياء وأقزاما " ،وقد جعل "بحيرة طبرية" تجري على هذا البلد،ولا يكون الجري من البحيرة حقيقة،وإنما هو من ماءها،لكن الذي يجب أن يلتفت إليه المتلقي في هذا التعبير وأمثاله أن وصف "البحيرة أو النهر" بالجريان فيه إيجاز وبراعة في الوصف ،وقد تحسّه كل نفس ولا يبدو غريبا،فالماء، وإن كان هو الجاري في هذه الحال،لا يزيد ذكره في التعبير فائدة ،وقد يسرف فيه الشاعر القول ولا يؤدي المعنى الذي يوفره المجاز .

إن الشاعر يشير إلى ثنائية غير متكافئة ،فالبحيرة توفر كل وسائل العيش بتواصل جريها ،وأهل طبرية "خساس سفلة " كما يرى ،لذلك فإن هذا النعيم ضائع ،ولو أنه ذكر جري الماء لاحتمل المتلقي أن يكون يجري وينقطع ،أو لا يوفّر خيراته في كل حين ،ووظيفة الإيهام أن يذكر المتلقي بمشاهد هي أشبه بهذا المشهد وتبقى المفارقة أن للشاعر قصدٌ يميّزه المتلقي من خلال السياق.

ولعل ذكر جريان النهر كثير في القرآن الكريم ،يأتي مقترنا بذكر الجنة إنعاما من الله على عباده المتقين ، قال تعالى "**وَعَدَ اللهُ المُؤْمِنِينَ والمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا**"[2] ،وكأنما كثر الماء حتى جرى مكانه،ولا أحسن من بستان أو روضة أو جنة ماؤها يجري على الدوام ،لذلك فإن "البحيرة " في مجاز المتنبي طيبة ليس لها ما يعيبها سوى ما ذكر.

**ـ إثارة الإنتباه :**

يعمل المجاز العقلي في التعبير عمل المنبه للمتلقي ،فهو يخرج إليه المعنى في غير ما هو له من اللفظ،ما يحدث دهشة لديه،ويجعله يعيد ترتيب المعاني بإزاء الألفاظ ،والمجاز يخرج باللغة من دائرة الرتابة فيختار الألفاظ المعروفة ويعطيها دلالات جديدة ،لا تكون متوقعة في الحقيقة .

[1] المتنبي،الديوان،ص157

[2] سورة التوبة،الآية 72

والقرآن الكريم له إشارات معجزة في مثل هذه التعابير وغيرها ،يقول الله تعالى **"إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَها وأَخرَجَتِ الأَرضُ أَثقَالَهَا**[1] " فإسناد فعل "أخرج" إلى الأرض إسناد مجازي لا تقوم به الأرض في الحقيقة ولا يصدر منها ،وفاعله هو الله تعالى ، ومن هنا فإن في الاسناد تحولا يجعل المتلقي يلتفت إلى ما هو مقصود ، محاولا أن يعود بالفعل إلى من هو من شأنه ،فيصل إلى الغاية التي يبتغيها القرآن وهي أن الله وحده هو القادر.

وفي قول الله تعالى على لسان موسى عليه السلام **"وَأَخِي هارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِي رِدْءًا يُصَدِّقني "**[2] أسند فعل التصديق إلى هارون ،وقد موسى عليه السلام ذكر فصاحة هارون عليه السلام حتى يكون هو المجادل لا المصدّق ، فذكر القرآن الكريم مقصد ذلك على سبيل المجاز .

وإثارة الإنتباه تحقق مقصد المتكلم من القول ،وهو إما أن يكون مدحا أو ذما أو تهكما أو تعظيما ،أو أن يريد به التعمية على المخاطب أو التعريض ،فإذا قيل لرجل :بم مات فلان؟ وقال مثلا: قتله طمعه،أو بطنه،فإن في ذلك مجازا يُراد به مقصد من المقاصد التي لا تكون واضحة غالبا .

وفي أشعار المتنبي يكون القصد واضحا في أحيان،ومعمّى أحيانا أخرى،لأنه شاعر لا يقصد الممدوح بمدح إلا وفي ثنايا كلماته رموزا موجهة لأطراف أخرى ،ولا عجب فهو الذي يُغني الملوك عن كل لسان ينطق ببيان، وقد يجعل المتنبي "ممدوحه" فاعلا في كل مكرمة وفي كلِّ عظيم حتى لَيبدو للمتلقي أنه كان وحيدا ،إذ يقول ـ في مدح سيف الدولة ـ :

**هل الحدثُ الحمراء تعرف لونَها وتعلم أيُّ الساقيين الغمائم**

**سقتها الغمام الغرّ قبل نزوله فلما دنا منها سقتها الجماجم**

**بناها فأعلى والقنا يقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم**

**ضممت جناحيهم على القلب ضمة تموت الخوافي تحتها والقوادم**

**نثرتهم فوق الأحيدب كلّه كما نثرت فوق العروس الدراهم**

**لك الحمد في الدرّ الذي لي لفظه فإنك معطيه وإني ناظم**

[1] سورة الزلزلة،الآية 1

[2] سورة القصص ،الآية 34

**وما زلت تفني السمر وهي كثيرة  وتفني بهن الجيش وهو لهام**[1]

إن هذا الرجل يبدو في المشهد يفعل كلّ فعل من غير معين ،فهو الملك الذي "بنى القلعة وأعلاها" وهو الذي هزم الجيش ونثر القتلى على الجبل وهو الذي يعطى الشاعرَ معاني الشعر .

والمتنبي في ّإيهامه يُسند الأفعال إسنادا مجازيا يستوقف القارئ لينظر بعين الواقع فتتجلى المسافة بينه وبين المعنى الذي يقوله النص،والشعر "لا يعوّل فيه على المحتوى الأخلاقي الذي يحتويه فحسب ، بل على الكيفية التي يقدم فيها هذا المحتوى"[2]وبذا يغدو الجانب الواقعي في هذا المشهد هو المرجع الذي يحتكم إليه كل قارئ يقدّر أهمية الشعر،ويعرف ماهيته وأساليب نظمه.

والمجاز في "بناء القلعة" هو إختصار لكل جهدٍ بُنيت به،وهو تعبير ينطلق من فكرة "السبب " لأن كل ما يكون يرجع فيه الفضل إلى موجده أولا،وفي الحروب تميل الغلبة إلى صاحب خطة النصر،لذلك فإن نسبة المتنبي كلَّ هذا الصنيع إلى سيف الدولة ،لا يعدّ من المجاز إلا من حيث ادعاؤه له مباشرة،دون التفصيل فيما حدث من أمر أو مشاركة في البناء،وحين نكون أمام تعبير على شاكلة "فإنك معطيه وإني قائل " تكتسب الألفاظ دلالات جديدة مضافة إلى دلالاتها الأصلية.

وفي المقطع يتوالى الإيهام المجازي بعلاقتي المكانية والسببية وكأن الشاعر لم يكفِه أن يصف النصر العظيم وصفا على الحقيقة ،فجعل الغمام والجماجم تسقي (والأصل أن الساقي هو الماء والدم )،وجعل سيف الدولة يبني ويهزم الجيش ويعطي معاني الشعر (بناها،ضممتَ ،إنك معطيه ،تفني)،ولربما استطاع أن يصف بالتعبير الحقيقي، لكن الشاعر "شاعر أولا قبل أن يكون واعظا أو داعية ،...والشاعر لا يقدم إطار القيم الذي تنطوي عليه رسالته تقديما حرفيا إلى المتلقي ،بل يقدمه تقديما شعريا له خصائص نوعية متميزة"[3] وهذا ما يجعل الشعر عملا في طرق تقديم المعنى ،لا في تقديم المعنى ذاته.

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 547

[2] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 236

[3] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 236

وتظهر إثارة الإنتباه في بعض المجازات التي قد يقصد بها الشاعر الإشارة إلى أهمية بعض الأشياء، فالزمن ـ كما سبق ـ شكّل عقدة للمتنبي عاش بها غريبا مرتحلا،ولم يكن يستقرّ ببلدة إلا إذا كان مَن بها يكرم مثواه،فليس في الناس حبيب إلا من يُحسن ،وليس في الأرض وطن ،أو كما قال :

**أحنّ إلى أهلي وأهوى لقاءهم وأين من المشتاق عنقاء مُغرِبُ**

**فإن لم يكن إلا أبو المسك أو همُ فإنك أحلى في فؤادي وأعذب**

**وكل امرئ يولي الجميل محبب وكلّ مكان ينبت العزّ طيبُ**[1]

فقد جعل العزّ ابن المكان ينبت فيه كما ينبت الزرع،ولا يكون المعنى على الحقيقة ،لذلك فإن القراءة تستبعد احتمالات كثيرة ،وتستدعي احتمالات أخرى لأن الإسناد في قوله "مكان ينبت العزّ" مجازي يجب أن يبحث له المتلقي عن تأويل .

وقد علّق طه حسين على الأبيات بالقول أن المتنبي "رجل لا يحب إلا نفسه،وهو سعيد حيث وجد من الناس الجميل،وهو راض حيث وجد المجد والعزة،فأما الوطن والأهل والأصدقاء،فتأتي بعد ذلك،ولعلها لا تأتي[2]" والذي يعنينا من هذا أن المتنبي جعل "المكان" مصدرا للعزّ،حتّى يقول بأن كلّ مكان يمكن أن يكون وطنا إذا كان فيه "عز" ،ومثل ذلك قوله :

**وما بلدُ الأنسان غير الموافق ولا أهله الأدنون غير الأصادق**[3]

والإختلاف معه ـ في الواقع ـ كثير،غير أن الشاعر لا يلام على الفكرة بقدر ما يُستجاد منه ،أو لا يُستجاد أسلوب التعبير ،والإيهام المجازي نوع من الوسائل التي يتوسل بها المبدع التأثير في المتلقي،فالإسناد المجازي في المثال يقود إلى :

ـــ إثارة انتباه القارئ إلى العلاقة بين المكان ومفهوم العزّ

ـــ العزّ ليس له مكان،ولا يرتبط بموطن الإنسان .

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 659

[2] طه حسين،مع المتنبي،دار المعارف،مصر،ط 13،د ت ،،ص307

[3] المتنبي،الديوان،ص 558

ــ إثارة انتباه القارئ إلى أهمية المكان بالنسبة إلى الشاعر وبالنسبة إلى الممدوح (أرض مصر )

ـ إثارة انتباه القارئ إلى سعي المتنبي لبلوغ العزّ حيثما كان

ومادام ترحال المتنبي لا يتوقف فالمطلوب من كافور ضرورةُ إدامة العزّ عليه لأنه لن يقيم بدار ذلّ ، ويؤيد هذا ما قال في مناسبة أخرى :

**فاطلب العزّ في لظى و ذر الذ لّ ولو كان في جنان الخلود.**[1]

لقد اعتمد الشاعر في هذا الإيهام قياسا عقليا أقرب ما يكون إلى الإقناع ،فخلفية هذه القصيدة سياسية بالدرجة الأولى،وليس فيها ما يشي بعاطفة سوى أن الشاعر "فرّط في أهله ولم ينل ما يريد " وهو في المقابل يحاول أن يرمي كافورا بآخر سهم ،أنه يريد الإقناع "بمجموعة من الوسائل الأسلوبية ،يستغلها بنوع من الدلسة لإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس"[2]فتصدّق وتنجذب إلى ما يريد .

وربما تكون بعض أبيات هذه القصيدة داعما لما ذكرنا،فقد قال :

**إذا ترك الإنسان أهلا وراءه ويمّم كافورا فما يتغرّب**

**تزيد عطاياه على اللبث كثرةً وتلبث أمواه السحاب فتنضب**

**أبا المسك هل في الكأس فضلٌ أنالُه فإني أغنّي منذ حين وتشرب**

**وهبتَ على مقدار كَفَّي زمانِنا ونفسي على مقدار كفيك تطلب**

**إذا لم تَنُط بي ضيعةً أو ولايةً فجودك يكسوني وشُغلك يسلبُ**

**يُضاحك في ذا العيد كلُّ حبيبَهُ حذائي وأبكي من أحبّ وأندب**[3]

إن المكان الذي ذكره الشاعر يغدو عالما خاصا به ،وهو عالم "ذو طبيعة خاصة على مستوى طموحه وجموحه وغضبه وتمرّده وتوحده وتعاليه وتَيهِه" شكّله بلغة مجازية تحمل دلالات هي خلاصة ما يريد من المكان وما يعاني منه .

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 35

[2] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 220

[3] المتنبي،الديوان،ص 658

**1 ـ التشبيه :**

يعدّ التشبيه واحدا من الأساليب البيانية التي يتجلى فيها الإيهام ،لأنه كالاستعارة يبنى على مقارنة شيء .

بشيء آخر،ولعلّه أكثر الأساليب وقوعا في الشعر العربي وأقدمها ،إذ تناوله بالحديث والبحث كثير من النقاد القدامى ،وأكدوا على أن له حسنا في تأليف الكلام وفيه يمتزج الواقع بالخيال .

والتشبيه له حد "فالأشياء تتشابه في وجوه وتتباين في وجوه،وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع ،فإذا شبه الوجه بالشمس فإنما يراد الضياء والرونق ولا يراد العظم والإحراق،قال الله عز وجلَّ " كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَكْنُونٌ"[1] والعرب تشبه النساء ببيض النعام تريد نقاءه ونصعة لونه..."[2]ويختلف التشبيه عن الإستعارة في كون هذه تبنى على النقل أو الإدعاء بخلاف التشبيه الذي يقر بالتشابه لا الإتحاد .

وصفه ابن الأثير فقال : " إنه من أبين أنواع علم البيان مستوعر المذهب وهو مقتل من مقاتل البلاغة ، وسبب ذلك أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة إما صورة ، وإما معنى يعز صوابه ، وتعمر الإجادة فيه ، وقلما أكثر منه أحد إلا عثر"[3]، وما ذلك الوصف والسمة للتشبيه إلا لأنه ، إبداع من نسج الأديب ، ودليل على نباهة الذهن ، وسرعة البديهة ، ودقة الوصف ، وسعة الخيال ، وفوق ذلك هو ميزة على القدرة الأدبية ، والفنية في اختراع الصور، والتجديد فيها،وفي نسجه يجتمع تمام البلاغة ، وتكون سلامة النفس والموهبة.

وللتشبيه أدواته كالكاف وكأن ومثل وغيرها مما يدل على المشابهة والمحاكاة ،لكنها ليست قارة في كل تشبيه فقد تتحقق المماثلة بين شيئين من غير أداة ،على أن له ركنين لا يستغنى عنهما في كل تشبيه وهما المشبه والمشبه به ،ومعروف عند البلاغيين أن التشبيه إذا فقد أحد طرفيه دخل في باب الاستعارة ،وهذا ما يثبت له الأصالة والتقدم ويدخل كل أنواع الاستعارات في التشبيه .

---

[1] سورة الصافات،الآية 49

[2] المبرد،الكامل في اللغة والأدب،ج2،ص 47

[3] ابن الأثير ،المثل السائر،ج1،ص 348 .

والتشبيه وارد بكثرة في القرأن الكريم والحديث النبوي لأنه وسيلة للإيضاح،وقد لا يدرك المتلقي خبايا الكلام من غير تشبيه أو تمثيل ،وفي هذا يرى القزويني أن التشبيه في الكلام محرك للنفس ومؤنس لها ،إذ يقول "ومن الدليل على أن للإحساس من التحريك للنفس ،وتمكين المعنى ما ليس لغيره ،أنك إذا كنت أنت وصاحب لك على طرف نهر ،وأنت تريد أن تقرر له أنه لا يحصل من سعيه على طائل ،فأدخلت يدك في الماء ثم قلت له : أنظر هل حصل في كفي من الماء شيء ؟فكذلك أنت في أمرك ،كان لذلك ضرب من التأثير في النفس وتمكين المعنى في القلب زائد على القول المجرد"[1] لذا فإن للتشبيه أغراضا وجماليات في النص فيما يتعلق بالإيهام أساسا.

**تجليات الإيهام في التشبيه :**

**ـ إظهار المعاني الخفية :**

يرى العلوي في الطراز أن التشبيه يعد من علوم البلاغة "لما فيه من الدقة واللطافة ،ولما يكتسب به اللفظ من الرونق والرشاقة ،لاشتماله على إخراج الخفي إلى الجلي وإدنائه البعيد من القريب"[2]فالمعاني إذا كانت مجردة عقلية نقلها التشبيه إلى الحس وجعلها واضحة أكثر،وباستطاعته كذلك تجريد المعاني المحسوسة ،غير أن أغلب التشبيهات تعمد إلى نقل المجرد إلى المحسوس،لأن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها (المعاني)من خفي إلى جلي،وتأتيها بصريح بعد مكنى،وأن تردها في الشيء تُعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ،نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ،وعما يعلم بالفكرة إلى ما يعلم بالأضطرار والطبع ،لأن العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ،وبلوغ الثقة في غاية التمام،كما قالوا ليس الخبر كالعيان،ولا الظن كاليقين،فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس[3]ويمكن أن يكون هذا ضربا من المحاكاة .

[1] القزويني،الأيضاح ،ج2 ،ص 323

[2] العلوي،الطراز،ص 127

[3] الجرجاني،اسرار البلاغة،ص 108

وبيان المعاني للحواس وفي الأذهان يعود إلى القدرة الدلالية لأسلوب التشبيه ،فالعلاقة فيه لا تخرج عن المماثلة ـ بغض النظر عن أغراضها ـ و هذه المماثلة قد يصرح بها في بعض أنواع التشبيه وقد تستفاد إذا لم تذكر ما يجعل المعاني قابلة للتبدل أو التوسع بحسب السياقات التي ترد فيها ،وقد ذكرنا فيما سبق أن المحاكاة قد تكون تحسينا وقد تكون تقبيـــحا،لذا جعل القرطاجني التشبيه قوة حيث يحـــــاكي الشاعر الـــــشيء بصفاته ،كلاًّ أو بعضاً ، أو يحاكيه بصفات شيء آخر .

ولعلّ للتشبيه معان كثيرة سامية ووظائف إيهامية تعطي المعاني نضارة ورونقا ووضوحا وتأكيدا في النفس "فالتشبيه يضفي على المعنى شرفا ووضوحا ويزيده قوة ...ويرفع من قدر الكلام فتهفو النفس له ،ويتحرك القلب إليه ،لأنه ينتقل بنا من المعنى الأصلي إلى صورة تشبهه،وكلما جلا التشبيه المعنى ،وزاده قوة ووضوحا،كان أملك للنفس وأبعد للتأثير[1] فيها ، فحاجة النفس إلى البيان مدعاة لأن تتأثر بكل معنى خرج من غير معدنه ،وقد يعطيها أكثر مما تطلب ،والاصل في التشبيه ان يشبه الغائب الخفي غير المعتاد بالظاهر المعتاد.

ويرى ابن الاثير أنه اذا كان احد التشبيهين عن صورة مشاهدة والآخر عن صورة غير مشاهدة فاعلم ان الذي هو عن صورة غير مشاهدة اصنع [2] ،وفضل التشبيه بغير المشاهد أنه يحكي صورة استنبطتْ في تلك الحال ولم تشاهد.

والتشبيه يكون لقصد المبالغة في المدح أو الذم "فإن كان مدحا كان أبهى وأن كان ذما كان مسّه أوجع وإن كان حجاجا كان برهانه أنور وإن كان افتخارا كان شأوه أبعد[3] لأنه يقرن كلّ إدعاء بدليل .

إضافة إلى ما سبق فإن له قدرة على التأثير وجمال التصوير، والإبداع في الكلام ، وهو يستمد في ذلك جميعه قوته وإعجابه من تراكيبه المتميزة ، وله في سياق القرآن، حيث يترقى في بلاغة بيانه ، وإبداع صوره، قيمةٌ فنية وتأثيرية وتعبيرية متميزة ومتفردة

[1] عبد القادر حسين،القرآن والصورة البيانية،دار المنار، عالم الكتب،بيروت،لبنان،ط 2، 1985،ص 98

[2] ابن الاثير،المثل السائر، ص159

[3] عبد القادر حسين،المرجع السابق،ص 99

، إذ يمثل حلقة وصل بين ما يدركه العقل والوجدان بديهة وطبعاً ، وبين ما ينبغي إدراكه ومعرفته من أمور الغيب وأحوال النفس، التي يخفى كنهها عن فطرة العقل البشري وما لا عهد له به ، كوصف الجنة والنار مثلاً ، فتلك أمور لا تستشعرها النفس إلا ممثلة ومقاربة لما تعرفه وتدركه ، في صور وصفها الدقيق ؛ وهو في صياغته البيانية في القرآن يمثل دالة من دلائل الإعجاز في أسلوبه الذي يفوق ما ينظمه البشر ، ويخترعه المبدعون ، ويتناسب بكل دقة مع تباين العقول والمواقف .

والتشبيه في القرآن الكريم له أهداف دينية سامية ،تثبت المعاني وتوضحها وتؤثر في النفس وفيه"تبكيت للخصم الألد ،وقمع لسَورة الجامح الأبي "[1] وهو أبلغ في الذم والهجاء ،وكثيرا ما ورد في حق الكفار والمنافقين والمشركين ،فنراه يشبههم تارة بالأنعام فيسلبهم العقل والتفكير ،ومرّة بالدواب كالحمار أو الكلب ، أو العنكبوت ،وتارة بالخُشب المسندة ،وهم يعجبون من تلك التشبيهات .

ويبقى في الأخير إشارة إلى أن التصوير بالتشبيه حين يبنى على تقريب الحقائق ،لا يجب أن يُنظَر فيه إلى كل حقيقة على حدة "وأنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها،ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام،وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات ومدلولات "[2]معنى هذا أن التشبيه يسمو حين يستطيع التقريب بين الحسي والمجرد،حتى يصبح من الصعب التفريق بين المفهومين في الذهن.

وفي قصائد المتنبي كثير من البدائع التشبيهية ،التي أجاد فيها وابتكر ،وافتض أبكار المعاني ،وسار منها تشبيهاتٌ سيرَ المثل،حتى غدا بها حكيم زمانه، وفاق شعراء عصره،ولم يغفل عن كثير من الموضوعات، لأن حياته كانت حافلة بالأحداث،وكانت نفسه تسعى ولا تكلّ،وتفشل مرارا ولا تملّ،تتنازعه هبات الملوك ،و تلسعه ألسنة الحساد من أصحاب صنعته ومن غيرهم،فقضى عمره في طلب ما لا يطلب ، كما قال هو :

**أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن[3].**

---

[1] الزمخشري،الكشاف،ج1 ص37

[2]صبحي البستاني،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع دار الفكر العربي،بيروت،لبنان،ط 1 ،1986،ص 115

[3]المتنبي،الديوان،ص 662

ولعله فطن إلى جواهر الأشياء بفضل خبرته ،ومطالعاته وميله إلى الفلسفة ،فرآى من العمر ما لا يوجب الحرص على الحياة ،حتى قال :

**يهون على مثلي إذا رام حاجة وقوع العوالي دونها والقواضبِ**

**كثيرُ حياة المرء مثلُ قليلها يزول وباقي عيشه مثل ذاهب**[1]

فالتشبيه واقع ما بين طول عمر الإنسان وقصره،وهذا لا يبدو في الغالب معقولا،لكنّه خيل إلينا من خلال التشبيه المفصّل ما بين الأمرين من جامعٍ وهو الزوال،ولا يمكن أن يتشابه "القليل والكثير " إذا نحن رددنا ذلك إلى المنطق،لكن "الخيال المبدع يستقطب تحطيم العالم المدرك وإعادة بناءه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة[2] وإذا أوجد الشاعر قربا ما بين الأضداد،واستطاع القارئ بذلك تقبل الفكرة ،فإن الشاعر يستحق أن يوصف بالحذق،وما بين "طول العمر وقصره " ،إذا تخيل الإنسان الموت ،تشابهٌ تام ، وقد لا يفطن لذلك كثير من الناس.

ومع هذا التفصيل الذي أراد به المتنبي أن يجعل الإيهام قريبا من الحجاج ،إلا أنه أخفى الباعث على هذا التشابه حين حذف وجه الشبه في الصورة الثانية "وباقي عيشه مثل ذاهب" على اعتبار وجه الشبه بيّنا.

ووجود التماثل ما بين "القليل والكثير ،والباقي والذاهب" هو مما يندر من المعاني،وما يتطلب خبرة بفنون القول ،والشاعر الأصيل "لا يشبه شيئا بآخر إلا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنىً أعمق وأشمل من كل واحد منهما على حدة"[3] ،ولعل المتنبي يرمي إلى التبصر في قيمة الحياة لا في مدّتها،لأن العمر عند أهل العقول يقاس بالذكر والصنيع لا بالأيام ،وهو في الأخير ـ كما رأى الواحدي[4] ـ يحث على الشجاعة وينهى عن الجبن.

ومثل هذا المعنى كثير في شعر المتنبي ،وقد أورده ـ تشبيها ـ في قوله :

**لم يُرَ قرن الشمس في شرقه فشكّت الأنفس في غربه**

**يموت راعي الضأن في جهله ميتة جالينوس في طبّه**

[1] المتنبي،الديوان،شرح الربقوقي،ج1،ص 277

[2] عاطف جودة نصر،المرجع السابق،ص 264

[3] جابر عصفور،الصورة الفنية،ص 342

[4] ينظر:المتنبي ،الديوان،شرح الواحدي،ص 332

**وربما زاد على عمره وزاد في الأمن على سربه**

**وغاية المفرط في سلمه كغاية المفرط في حربه**

**فلا قضى حاجتَه طالبٌ فؤادُه يخفقُ مِن رُعبِه[1]**

فجعل التشابه بين موت الراعي الجاهل ـ الذي يحاكي في المعنى كل جاهل ـ وموت جالينوس الطبيب العالم،وأي شيء يجعل ميتة هذا كميتة ذلك؟ بل قد يطول عمر الجاهل ويستمتع بحياته كما لا يستمتع بها الطبيب الذي يرى في كل شيء سببا للموت،ويجعل المتنبي في الأخير الإفراط في طلب السلم والإبتعاد عن المهالك نظيرا للإفراط في خوض الحروب وأسباب الموت،وهذا ما يلفت نظر المتلقي حين يدرك"فجأة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها ،قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب"[2] لأن الأضداد تتراءى متباعدة .

إن الإيهام الذي عمد إليه المتنبي يكشف عن نظرة خاصة للشاعر إلى الحياة والموت ،لخّصها مما قرأ من الفلسفة والمنطق،لكن العبرة في الشعر ليست بالمعطى المعرفي وأصله ،بل هي الطريقة التي تسير بها المعاني إلى نفس المتلقي ،وما فيها من انزياح يجعل النفس ترتاح وتقبل بها وإن كان فيه من الناحية العقلية تباين كبير.

ونظرة المتنبي إلى الموت في تشبيهاته تنم عن نظرة خبير،استخلص من التجارب معنى الحياة،وما تحتها من مواقف مشرفة أو مخزية ،واستبق معرفة الموت من قبل أن يذوقه ،حين رآى في زمنه من قال فيه هو :

**في الناس أمثلةٌ تدور ،حياتُها كمماتها ومماتُها كحياتها**

**هبتُ النكاح حذارَ نسل مثلها حتى وفرت على النساء بناتها [3]**

فقد أوهمنا أن الحياة ـ حياة هؤلاء ـ كالموت ،والموت كالحياة،ولا يبدو هذا "صادقا" ،لأن الموت والحياة على طرفي نقيض،وليس ثمة جامع بينهما،على أن المتبصر في لغة المتنبي و أحواله مع المخاطبين لا ينكر مثل هذه التصويرات الموهمة ، فالشاعر يعبر عن

[1] شرح ديوان المتنبي،عبد الرحمن البرقوقي،ص 337

[2] جابر عصفور،المرجع السابق،ص 291

[3] شرح ديوان المتنبي،البرقوقي،ص 358

نظرة خاصة إزاء ما يرى في زمنه وما يسمع ،ويصور آراءه تصويرا " بكلمات بسيطة وتراكيب سهلة ،ومع ذلك يهزّ النفس هزّا ويثر الخيال،ويلذ القلب،ويحرك العقل "[1] فهو يشبه حياة هؤلاء الناس بمماتهم ،ومماتهم بحياتهم ، وليس الجامع بين التشبيهين واحدا بالضرورة ،فوجه الشبه في التشبيه الأول بين حياتهم ومماتهم هو قلة النفع أو عدمه ،وفي الثاني "مماتها كحياتها " في عدم الإكتراث به،وكأنه يقول : لا ينفعون إذا عاشوا ولا يُفتقدون إذا ماتوا .

وبعد هذا العرض يمكن القول أن المتنبي كان يسعى في الإيهام التشبيهي للموت والحياة إلى وضع الفاصل الأخلاقي بين المفهومين بخطاب يستهدف الخيال ثم العقل،ومعنى ذلك أن ما كشفه من معان خفية في هذا الموضوع مهمّ للغاية ،و يبشر بنقلة فيما يخص نظرة الشاعر العربي إلى "الموت والحياة" ،فليس القبر وحده مخرجا من الحياة ومدخلا إلى الموت بل إن كلّ ما يتصل بالحياة من معاني الشجاعة والكرم والسعي إلى المجد... هو الحياة في حقيقتها ،وما سوى ذلك يعدّ موتا وإن لم يكن صاحبه في قبره ،وفي ذلك يقول ـ وهو من تشبيهاته العميقة :

**إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم**

**فطعم الموت في أمر حقير كطعم الموت في أمر عظيم** [2]

قد لا يكون الإيهام جديدا في الشعر العربي،لكنه جديد فيما يتعلق بسياقه ،والمعنى أن الموت أمر عظيم في ذاته ،وليس على الإنسان أن يواجه هذا الأمر بما يكون حقيرا من أعمال الدنيا،والشاعر يحثّ على السعي و العزيمة في طلب المعالي ،ولا يسوّي بين الموت في الحالين إلا ليجعل القارئ ينقاد إلى ما يراه هو.

وإبراز المعاني الخفية في فن التشبيه يعتمد على النظرة المتأملة للشاعر ،وللمتنبي في هذه المزية نصيب، وكثيرا ما تكون تشبيهاته في الفخر أو المديح تحمل معان قلّما يفطن إليها شاعر ومن ذلك قوله وهو سجين[3] :

---

[1] عبد العزيز الدسوقي،في عالم المتنبي،دار الشروق،بيروت،لبنان،ط1 ،1988،ص 116،117

[2] المتنبي،الديوان،ش: البرقوقي،ج4،ص 245

[3] المتنبي،الديوان،ش الواحدي،ص 81

**أهوِن بطولِ الثواءِ والتّلَفِ والسّجنِ والقيدِ يا أَبَا دُلَفِ**

**غيرَ اختيار قبلتُ بِرَّكَ بِي والجوع يرضي الأسود بالجِيَفِ**

**كنْ أيها السجن كيف شئتَ فقد وطّنتُ للموت نفسَ معترف**

**لو كان سُكنايَ فيك منقصةً لم يكُنِ الدّرُّ ساكنَ الصّدفِ**

إن الشاعر يغالب شعورا بالحرقة إزاء ما يُلجِئه إلى فعل ما يكره،فهو يستعطف أناسا لا يرضى أن يتوسل إليهم في غير هذه الحال،ويطلب الخلاص،وهذا المعنى يفسّره التشبيه في البيت الأول حين أقرّ بأنه غير مختار في أمره، والذي اضطره إلى ذلك قلة الحيلة ،وكذلك الأسد يأكل الجِيَف إذا لم يجد ما يفترس،وهذا تعليل لطيف لما يعانيه .

أما في التشبيه الثاني فإن المتنبي يحاول أن يظهر بمظهر المنتصر الذي لا تزيده المصائب إلا عزة ،حين يخّيل إلى القارئ هذا المعنى بقوله "لم يكن الدر ساكن الصدف "،فيدرك أن "الشاعر يقيم الدليل على الفكرة ...لمن يمكن أن يخالجه الشك في صحتها ؛فكما أن الدر ،وهو مما لا يُشك في نفاسته ساكن مسكنا ليس في منزلته من النفاسة والكرامة ،فكذلك شأن الشاعر وهو ساكن السجن "[1]وهذا المعنى وإن كان قريبا من الحجاج العقلي فلا يبعدُ فيه الإيهام عن الطراقة .

وفي فراق الأحبة يستخرج المتنبي المعاني العصيّة التي تشي بصعوبة موقفه ومن ذلك قوله :

**تولّوا بغتةً فكأن بيناً تهيبني ففاجأني اغتيالا**

**فكان مسيرُ عيسِهم ذميلا وسيرُ الدّمع اثرهم انهمالا**

**كأن العيس كانت فوق جفني مناخات فلمّا ثرن سالا [2]**

فقد صوّر البين (الفراق) وكأنه يخشاه ،ولما كان رحيلهم فجأة بدا للشاعر وهو يقتل من غير سابق تحذير أو وعيد،وأما قوله "فكأن العيس كانت..." فرأى ابن جني أنه "ما قيل في سبب بكاء أظرف من هذا [3]" ولعله استظرف ذلك لأن الإيهام في تشبيه المتنبي لا يمثّل

[1]عبد الملك بومنجل، مماطلة المعنى في شعر المتنبي،أنماطها ومداها،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1 ،2010،،ص 78

[2]المتنبي،الديوان،ص 222،221

[3]ذكر الواحدي هذا الرأي في شرح البيت،ينظر المتنبي،الديوان شرح الواحدي،ص 222

مستوى بسيطا من مستويات المعنى،بل يصوّر شيئا غير يسير من ألم الفراق . والعِيس (الإبل) التي كانت تمسك الدمع قد ثارت ولا يمكن أن يجفّ حتى تُنيخ ، وهذا لا يكون إلا إذا عاد الأحبّة .

وبما أن سيلان الدمع كان محبوسا بحضور الأحبة فإن الشاعر يريد أن يقول "إنه لا يتمتع بحضورهم وليس مرتاحا إلاّ من جهة جفاف دمعه وعدم البكاء"،أو هو يقول "إنه يتوقع الفراق "، ولا يؤنسه في حاله إلا تأجيل ذلك الدمع "وهذا المعنى "كالدر في البحر لا بد له من تكلف الغوص إليه ...وكامنا كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، ومشابكا لغيره كعروق الذهب التي لا تبدي صفحتها بالهوينا بل تُنال بالحفر عنها ، وبعرق الجبين في طلب التمكن منها" ومثل هذه المعاني الخفية تحوج المتلقي إلى طلبها .

وفي سياق وصف الحالة النفسية لفراق الأحبة يورد المتنبي هذا التشبيه الرائع حين يقول:

**بليتُ بِـِلَى الأطلالِ إن لم أقفْ بها وقوفَ شحيحٍ ضاع في الترب خاتمه**

**كئيبا توقّاني العواذل في الهوى كما يتوقى ريض الخيل حازمه** [1]

فالشاعر يختار الإيهام ،ويجعل حالته وهو مستغرق في بكاء الأطلال تحاكي حالة الشحيح الذي يبحث عن خاتم ضاع له في التراب ،وليس الجامع بين هذين مدّة الفعل بقدر ما هو طريقة الفعل،قال ابن جني تعليقا" ليس في وقوف الشحيح على طلب الخاتم مبالغة يضرب بها المثل"[2] هكذا نقله الواحدي،وذكر لأبي الفضل العروضي قوله" لم يُرد ـ أبو الطيب ـ قدر وقوف الشحيح بل أراد صورة وقوفه...فهو يقول إن لم أقف بها منحنيا لوضع اليد على الكبد "[3] وهذا الرأي هو الأرجح بالنظر إلى ما صور المتنبي من حالة الحزن والإنشغال في قوله "كئيبا توقاني..." وإرادة المتنبي الهيئة لا المدّة، يدعمه السياق ،إذ لا معنى لإختصاص الشحيح بذلك دون السخي إلا من جهة الحرص والحزن ،وقد لا يطول مكوث كليهما في البحث ،لكنه يختلف في الطريقة،ولا يكون الواقف على الأطلال إلا منحنيا

[1] المتنبي،الديوان،ص 376

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها

[3] المصدر نفسه،ص 376

إلى الأرض يتلمس التراب ،يكابد حزنه فلا يريد من أحد أن يكلّمه أو يشغله لذلك شبه نفسه في البيت الثاني ب" ريّض الخيل " وهو الفرس الذي لا يزال في طور التدريب يخشى مدربُه أن يصيبه بأذى.

**– بيان حال المشبه :**

ومن تجليات الإيهام في أسلوب التشبيه أنه يبين حال المشبه،ويحاكيه ، وذلك عندما تكون صفة المشبه مجهولة،فيؤتي بالمشبه به لمعرفة حاله وبيانها . وهذا الغرض يرد كثيرا في المسائل العلمية للإفهام والتوضيح , كما أنه يقع كثيرا في كلام الناس, لصلتة القوية بالفطرة.ويقع كثيرا في القول الشعري،لأغراض غير الإفهام،وهذا الغرض ـ كما ذكرنا ـ تتجلى فيه المحاكاة ،لأن المحاكاة "على ضربين: مباشرة وغير مباشرة ، فأما المباشرة فهي محاكاة الشيء بنفسه وأما غير المباشرة فهي التي يلتمس من القول فيها تخييل ذلك الشيء في شيء آخر[1] وليس القصد من هذه المحاكاة التقليد بقدر ما تدل على معنى التصوير

وإذا نحن عدنا إلى شعر المتنبي،وجدنا من تشبيهاته فإن نزعة "التبيين "بادية على أكثر تلك التشبيهات،ولعل مرد ذلك إلى نظرته التي كانت نظرة الناقم على سوء الحال في أحيان كثيرة،"فقد عالج أطرافا من علل الإنسانية مبينا لأدوائها ،ويدلي بكثير من الآراء التي تزيد من خبرتنا بالإنسان وطباعه ، والحياة وتصاريفها ،تعينه في ذلك عين واعية بصيرة"[2]وقد بين حال الناس في زمنه بقوله :

**أَفَاضلُ الناس أغراض لذا الزمن  يخلو من الهمّ أخلاهُم مِن الفِطن**

**وإنّما نحن في جيل سواسية  شَرٍّ على الحرّ من سَقَمٍ على بَدَنِ**

**حولي بكلّ مكان منهمُ خِلقٌ  تخطي إذا جئت في استفهامها بمنِ**[3]

إن هذا الإيهام يكشف بصدق ما كان في عصر الشاعر من انحطاط في القيم حتى صار الفاضل من الناس هدفا تصيبه سهام المصائب،التي يعينُ الدهرَ فيها الناسُ لجهلهم وقلة

[1] ينظر : إلفت محمد كمال عبد العزيز نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة العامة المصرية للكتاب،1984،ص 94

[2] شوقي ضيف،الفن ومذاهبه في الشعر العربي،ص 347

[3] المتنبي،الديوان،ص258

فطنتهم،والتشبيه بين "الفاضل من الناس" وبين الغرض الذي تُرمى إليه السهام يوحي بحال هؤلاء.

وبيان حال المشبه في هذه الحال يكون هو المقصود،ذلك أن "الغرض" وإن كان معروفا كآلة ،فإن فيه صفات قد تُجهل بقلة النظر،فهو ثابت لا يتحرك،ولا يُتاح له فيتحرك،ثم إنه مغرس السهام بأوجاعها، وهو يمثل "لعبة للتدريب" وكل ذلك لا يليق بالفاضل إذا كان الناس يقدّرون المكارم والعلم .

وغرض المتنبي من وراء هذا التشبيه أن يذمّ الزمان وأهله،إذ كثر فيهم الجهل والظلم حتى أصبحت مخالطتهم أشبه بالداء الذي ينخر جسم الحرّ الكريم ،ولا يقف الشاعر عند هذا الإيهام بل نراه يشبههم بالبهائم ـ وهذا رأيه هو ـ حين يوحي بالمعنى في قوله "تخطي إذا جئت في استفهامها بمن " .

وفي سياق الهجاء يبدو المتنبي دائم الملاحظة ،يحاول من خلال تشبيهاته أن يضع القارئ في صورة أوضح لما آلت إليه الحال وقتها،فيخيل إلينا وهو في أَوجِ غضبه وحنقه كيف غدا الوضيع رفيعا والحرّ غريبا حين قال :

**أمَا في هذه الدنيا كريمٌ تزولُ به عن القلب الهمومُ؟**

**أما في هذه الدنيا مكان يسرُّ بأهله الجارُ المقيمُ؟**

**تشابهت البهائمُ والعُبدِيّ علينا والموالي والصّميم**

**حصلتُ بأرض مصرَ على عبيدٍ كأنّ الحـــرَّ بينهم يتيمُ** [1]

فقد ضاقت به الدنيا حين عَدِم من البشر كريما يجالسه ويؤانسه ويصافيه ،قلّ الوفاء والإحسان بين الناس ، واصبح الجار لا يأمن على أهله،وتملّك الناسَ عبيدٌ ليس فيهم مروءة ولا أخلاق،وصار "الحرّ كاليتيم " وتصوير الحرّ بهذه الصورة يقصد به المتنبي أن يرمي هؤلاء بالخسة وقلة الفهم،لأن الحر كريم الأخلاق والفِعال مجفوّ مُبتعَدٌ عنه ،ولعلّه يشير ـ بهذا الإيهام ـ إلى كافور وحاشيته ويقصد بالحرّ هو وأمثاله من الكرام .

ومحاكاة الحر في صورة اليتيم توحي بأمور كثيرة مشتركة بينهما ،فاليتيم لا يجد حنانا ولا إحسانا من الناس وقد يُظلم وتُهضم حقوقه ،وكذا حال الحرّ لأنه لا جليس ولا أنيس

[1] المتنبي،الديوان، ص 683

ولا منزلة ،ولا رأي له ـ وإن كان سديدا ـ ولا حقّ ،وقد يكون أحقّ بأن يسيّر أمور العامة ولا تتاح له الفرصة .

والمتنبي في تشبيهه هذا ، يقصد إلى شيء ،قد يكون هجاء شخصيا ،وقد يكون عامّا غرضه الإصلاح ،لأن الإيهام الذي يعمد إليه الشعراء قد يكون له أهداف سامية ،لأن التأثير في سلوكات الناس يكون في الغالب من طريق التخييل والمحاكاة .

ولا يكاد المتنبي يطرق غرضا من الأغراض إلا وله فيه رأي معتبر،وليس عجيبا أن ترى له تحليلات عميقة صائبة في أحيان كثيرة ،وهو في غمرة الوجد،يخاطب الحبيبة ،ولعلّه أكثر دراية ،بفضل حكمته ،بالمرأة من شعراء الغزل ،حين يقول :

**ومَن خَبِرَ الغواني ،فالغواني ضياءٌ في بواطنه ظلام**

**إذا كان الشباب السُّكرَ والشيـــب همّا فالحياة هي الحِمام**[1]

فقد لخص ما يكون من حال المرأة في قلب الرجل،فليست إلا ضياء في ظاهرها،بحسنها وجمالها ، وظلاما في الباطن حين تُتعب الرجل في السعي إليها ،وتجعل حياته همّا ،فيعيش كما يعيش من هو تائه في الظلام.

ولم يستخدم المتنبي في التشبيه أداة ولم يجعل بين الحالين تشابها مقيدا،لأنه يخاطب المتلقي خطاب الخبير الذي يريد أن يختبر الناسُ ما علم ،وإذا كان الضياء يخيل إلى المتلقي ذلك الحسن والأناقة وحلوَ الحديث في المرأة من غير توضيح له بوجه شبه ؛فإن الظلام كذلك لا يستدعي من الشاعر توضيحا،لأن الصور التي يكون بينها تضاد لا يكاد بعضها يختلف عن بعض"[2]وكل عاشق لابد أنه جرّب ـ أو سيجرب ـ كلا الحالين.

ويخيل إلينا المتنبي كذلك الحياة في صورة الموت،ويجعل بينهما تطابقا كاملا ،وذلك حين يعيش الإنسان شبابه لاهيا غافلا ،ويأتي عليه المشيب فيعيش في بحر من الهم والضعف والندم ،وعندها فالمراد من قوله هو " أن الحي كالميت في حاله " لا يعمل عملا ينتفع به .

**ـ بيان إمكان المشبه :**

[1] شرح ديوان المتنبي،البرقوقي،ج4،ص 193

[2] حسين خضر التونسي،الخيال في الشعر العربي،ص 17

وذلك إذا كان المعنى غريبا يتوقع أن يخالف فيه ويدعى امتناعه فيؤتي بالتشبيه دليلا على إثباته بأن تلحق الحال التي تقابل بالإنكار بحال مسلمة الإمكان لوقوعها .

وهذا النوع من الإيهام التشبيهي يكون فيه الغرض إقامة الدليل على الإدعاء،لأنه إيهام يبنى على الحجاج،ومعنى هذا أنه لا تعارض بين التخييل الشعري والمنطق ،وإن كان لا يوافقه تماما ،فالتشبيه مثلا في هذه الحال يحاكي الأمور المسلم بوقوعها،ولا يكون عمل الشاعر فيه إلا إيجاد المناسبة بين ما يدّعي وما هو واقع.

وحضور القول الشعري في ذهن المتلقين لا يصحبه دوما نظرة متبصرة إلى الواقع،لأن القدرة التأثيرية لهذا القول تسيطر على نفوسهم،من جهة القوة المتخيلة لا الواعية،لذلك فإن الشاعر ـ وهو يحاجّ ـ يتعمد دعم التخييلات الشعرية بمعطيات واقعية ،لأن التخييل في ذاته منه ما هو موهِم بالحقيقة ،قريب منها.

والمتنبي أقدر على مخاطبة العقل،وإن كان شاعرا يخاطب الوجدان،فإن له ثقافة جعلت من قصائده دررا تضاء بها سماء الحكمة في الشعر العربي،وهو شاعر كما قال عن نفسه " لسانه من الشعراء وفؤاده من الملوك" ولا عجب في أن يُرى شاعرا وملكا .

وله في مخاطبة الملوك تخييلاته العجيبة التي يدعمها غالبا بالحجج الواقعية ،ذلك أنه يمدح من يمدح أمام أعين الحساد والخصوم ،من الشعراء وغير الشعراء،ونحن نراه يخاطب سيف الدولة خطاب الواثق مما يدعي حين يقول :

**رأيتك في الذيـــــن أرى ملوكا كأنك مســـــــــتقيم في محال**

**فإن تفق الأنام وأنت منهم فإنّ المسك بعض دم الغزال[1]**

ادعى المتنبي أن الممدوح فريد في عصره،لا يشبه غيره من الملوك ،فهو الذي تظهر استقامته من بينهم ،وإذا كان مستقيما بالنظر إلى الخاصة فإنه أحق أن يكون في ذلك بالنظر إلى العامة ،وهذا قياس ليس عقليا خالصا لأنه يمثل نظرة الشاعر الذاتية ،ولكي يعزز المتنبي هذه النظرة تجاه سيف الدولة وغيره من الحكام ،ويسلم من إدعاء الغلوّ فيما يرى ،عمد إلى قياس هذا الإيهام قياسا عقليا لا يترك للمشكك شك ،فجاء بالتشبيه الضمني "فإن

[1] المتنبي،الديوان،ص 396

تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال" وليس المثل الذي ضربه المتنبي بمنكر عند الناس ، كما أنه لا دليلَ لمن يطعن فيه .

وهذا المعنى الإيهامي من المعاني البديعة في شعر المتنبي ،رمى فيه إلى القول بأن الممدوح "فاق الأنام إلى حدّ بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة ،بل صار كأنه أصل بنفسه،وجنس برأسه ،وقد إحتج لدعواه حين قال "فإن المسك بعض دم الغزال" فقد أبان لما إدعاه أصلا في الوجود ،وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه ،إذ لا يوجد في الدم شيء من أوصافه الشريفة الخاصة ،بوجه من الوجوه،ولا في المسك شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دما البتة"[1] وقد استقل كل جنس ،وبان ما بينهما من فرق.

والملاحظ أنه أكثر ما تكون المعاني العقلية داعمة للمعاني الإيهامية في التشبيهات الضمنية عند المتنبي ، ومردّ ذلك ربما إلى ما تمتاز به هذه التشبيهات من قدرة على التلميح ،فهي تبنى على مقارنة لا تكون صريحة أو مقيدة بأداة أو وجه شبه،لذلك فهي أوسع مضمارا للشاعر حتى يبدع ،وللمتلقي حتى يتأوّل ، ومثل القياس في الشاهد السابق كثير في ديوان المتنبي ،ومنه في المديح :

**ليت المدائح تستوفي مناقبه فما كليب وأهل الأعصر الأول**

**خذ ما تراه ودع شيئا سمعت به في طلعة البدر ما يغنيك عن زحل**

**وقد وجدت مجال القول ذا سعة فإن وجدت لسانا قائلا فقلِ**

**تمسي الأماني صرعى دون مبلغه فما يقول لشيء ليت ذلك لي**[2]

فالشاعر أعتمد التقنية نفسها في الإستدلال بالمعقول على المتخيل،وفي قوله "خذ ما تراه... " حث على إعمال العقل في النظر والحكم على الأشياء "لأنه ليس العيان كالخبر"،وشاعرنا اجتمعت فيه خصلتان نبوغه في الشعر ودرسه العلوم ،وفي ذلك قال الحاتمي"وجدنا ...المتنبي قد أتى في شعره بأغراض فلسفية ومعان منطقية ،فإن كان ذلك منه عن فحص ونظر وبحث ؛فقد أغرق في درس العلوم،وإن يك ذلك منه على سبيل الإنفاق فقد

[1] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 123

[2] المتنبي،الديوان،ص 488

زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة،وهو في الحالتين على غاية من الفضل وسبيل نهاية من النبل"[1]وليس يضربُ مثلَ المتنبي إلا المتنبي،فقوله "ففي طلعة البدر ما يغنيك عن زحل" إشارة إلى المعنى الأول ،وتشبيه بين "رؤية الخصال في الممدوح " و"السماع عنها أو عن غيرها" ومعروف أن ضياء القمر لا ينكره أحد أما زحل فلا يُرى له نور إلا بمنظار،وغاية ما في الأمر أن المتنبي يستمد " المعاني والأخيلة من موجودات حسية ...يتلقاها السامع وتؤثر فيه ،وترسم في ذهنه معاني وأخيلة مثلما هي الحال عند مبدعها...فالكلمة في الإيحاء تعكي معاني كثيرة إضافة إلى معناها الحرفي"[2] ولا يقصد المتنبي بهذا التشبيه إلا تنبيه المخاطب إلى التفكير بعمق،واتباع طرق صحيحة في الحكم على الأشياء

وإذا كان المتنبي قد ضرب هذا المثل في حضرة سيف الدولة ،فإن الخطاب لا يكون موجها إليه بالضرورة أو إلى غيره ،بل يكون خطابا مشفّرا،يسير في اتجاهات شتى،لأن مجلس الأمير الحمداني لم يَخلّ من حساد ووشاة ،ولعلّ المتنبي لم يغفل هذا ،فأراد أن يرسل إلى الجلساء سهما يصيب مقاتلهم ويغنم هو به من كفّ سيف الدولة ومن مجلسه .

ويمضي المتنبي في هذه القصيدة يُتبع الصورة صورة حتى لتبدو القصيدة خطابا فلسفيا صيغ بصياغة فنية رائعة ،يقوم فيها العقل مقام المُرافع ،وفي المعنى ذاته يقول :

**ما كان نومي إلا فوق معرفتي بأنّ رأيك لا يؤتى من الزّلل**

**لعلّ عتبك محمود عواقبه فربّما صحتِ الأجسام بالعلل**

**وما سمعت ولا غيري بمقتدر أذبّ منك لزور القول عن رجل**

**لأن حلمك حلم لا تكلفه ليس التكحل في العينين كالكحل**[3]

ألا ترى أن المتنبي يشير إلى معنى خفي،يكاد يظهر في قوله" ولا سمعت ولا غيري...أذب منك لقول الزور عن رجل" فقد نقل الواحدي ما معناه" أن سيف الدولة يقدر على معاقبة من يسمع عنه سوءً لكنه يعفّ عن ذلك "[4] والتشبيه الضمني في هذا المقطع مبني

[1]محمد بن الحسن الحاتمي،الرسالة الحاتمية،مخطوط،جامعة الملك سعود،تحت رقم :5964،نسخة مصورة ، ص 23

[2]محمد الوالي،الصورة الشعرية،ص 184

[3]المتنبي،الديوان، ص492

[4]المتنبي،الديوان،ش الواحدي،ص 492

على القياس السابق ،أي الإيهام ثم الإحتجاج ، فقوله "لعل عتبك محمود.." أحتج لبيانه بالقول " ربما صحت الأجسام بالعلل " والمعنى أن عتبك قد أنقذني من سوء أدب قد يكون مني مستقبلا،وكذلك قد ينقذ الإنسانَ مرض يصيبه من أمراض أخرى مستقبلا " .

والاحتجاج بعد الإيهام ،متعلق بهذا الغرض كثيرا،لأن بيان إمكان المشبه يكون بالبحث عن نظيره في الواقع حتى يكون،وحلم سيف الدولة ـ في نظر الشاعر ـ حلم قد طبع عليه ،وإذا كان المتلقي لا يرى ذلك ممكنا فإن في صورة العين الكحلاء بغير تكحّل موجود في واقع الناس،وكما لا ينكر المتلقي ذلك فإن "الحلم الذي هو طبع " أمر لا ينكره أحد ،واصطناع الحلم كذلك يحاكي في الواقع التكحل.

ومع الممدوح ترى المتنبي يجرب هذه الطريقة تكرارا ،ويشير إلى أنه ممن يحكمون على الأشياء حكم الخبير ،حين يقول :

**لم يُسلِم الكرُّ في الأعقاب مهجتَه إن كان أسلمَها الأصحابُ والشيع**

**الدهر معتذر والسيف منتظر وأرضهم لك مصطاف ومرتبع**

**وما حمدتك في هول ثبتّ له حتى بلوتُك والأبطال تمتصع**

**فقد يُظنُ شجاعا من به خرق وقد يُظنُّ جبانا من به زمع**

**إن السلاح جميع الناس تحمله وليس كل ذوات المخلب السبع**[1]

فليس الممدوح من الذين يحتمون بالجيش،ولا من الذين يفرون من المعركة ،إنه رجل يكرّ على العدو ولو كان وحيدا تخلى عنه الجند ،والشاعر لم يمدح هذا البطل إلاّ وقد خبره في المعركة ،وتبين أنه إذا تمهل فليس ذلك من جُبن .

والمتنبي في قوله :وليس كل ذوات المخلب السبع" يرسل معنى إيهاميا يحاكي به صورة" الرجال وهم يحملون السلاح" ،وهذه محاكاة مجملة عميقة قليلة التفصيل ،وبحاجة إلى تفكير وتأمل يحث المتلقي على إيجاد التناسب بين المعنيين.

فالمعنى الأول في قوله "إن السلاح جميع..." مثبت يقرّر اشتراك الناس في حمل السلاح،و الثاني منفي ينزع صفةً عن كثير من الوحش،ولا يظهر ذلك متناسقا،غير أن التبصر في المعنى يوصل إلى خلاف الظاهر؛فإثبات صفة حمل السلاح للكل يحمل في طياته

[1] المصدر نفسه،ص 457

نفي الشجاعة عن بعض،كما أن نفي صفة "الأسد" عن بعض في الثاني يثبت صفة "امتلاك المخلب" للكل،وبهذا يغدو الإيهام التشبيهي أعمق من حيث التأثير في المتلقي،ومن حيث إخفاء المعنى ،ومن حيث تمكينه في النفوس .

وإذا كان المتنبي يخيل إلى المتلقين ممدوحه" مسكا وأسدا وقمرا" ،فإنه يسقط هذه المفاهيم على ذاته حين يكون مفتخرا ،بل يذهب أبعد من ذلك فيرى في غربته بين الناس غربة النبي [1]،وفي مثل ما قال لسيف الدولة مادحا، يقول المتنبي مفتخرا :

**فؤادٌ ما تسلّيه المُدامُ وعمرٌ مثل ما تهب اللئام**

**ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام**

**ما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرّغام[2]**

أي فؤادي ليس من الأفئدة التي تنسيها الخمر همومها،ولا أرضى بالأماني الدنيئة ،فمطلبي عظيم ،وعيشي مع هؤلاء البشر صغار العقول ضخام الأبدان هو عيش المكره ،فلست منهم ولكن "معدن الذهب الرغام " .

إن إيهام "حال الشاعر مع الناس بحال الذهب والتراب" في هذا التشبيه يؤكد فكرة إمكان خروج الشيء من أصل ثم استقلاله حتى يغدو أصلا بذاته فالذهب وإن كان من تراب "رغام " فإنه لا يشبه التراب في شيء ، وليس كل تراب ذهبا،وكذلك المتنبي ـ حسب رأيه ـ لا يشبه هؤلاء الناس وإن كان يعيش معهم .

إن حجاجية التشبيه في مقامات الفخر والمديح تغدو مهمة وضرورية ،وإذا كانت المعاني العقلية ليست أصلا في الشعر ـ كما سبق مع النقاد ـ وليست مقدمات يجب أن ينطلق منها الشاعر،فلا يعني ذلك أن الشعر لا يصلح للحجاج أو العكس،وكثيرا ما تأتي المعاني "المسلم بها " تالية للمعاني الإيهامية داعمة لها .

وفي سياق الهجاء يلجأ المتنبي إلى اللغة العقلية الممزوجة بالخيال ،حين يريد للمعاني أن تتمكن في النفوس لأنه يرى الضعفاء قد غُلبوا والظُلّام قد طغوا ،فيعلن حربا "يحمل فيها الناس على خلقية قويمة جديدة ،يرسم فيها المثل العربية رسما،يجسدها لهم ويرفعها أمامهم

[1] من شواهد هذا قوله:: ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود، وقوله :أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

[2] ديوان المتنبي،ص 164

شعارات يتمثلونها في حياتهم ومعاملاتهم ،ليكونوا بذلك جديرين بالحياة ،وفي الوقت نفسه يصور فيهم النقائص التي جعلتهم يخنعون لظالميهم ،محاولا بذلك تحفيزهم[1] وفي ذلك يقول:

**لا افتخارَ إلاّ لمن لا يُضامُ مدركٍ أو محاربٍ لا ينامُ**

**ذَلَّ من يغبط الذليل بعيش رُبّ عيش أخفُّ منه الحِمام**

**كل حلم أتى بغير اقتدار حجة لاجئ إليها اللئام**

**منْ يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام[2]**

فلا يليق الفخر إلا للشجاع الذي لا يقبل الضيم ،لأن عيشة الذل لا تزن ،ولا يجب للإنسان أن يدعي الحلم والعفو عمن ظلمه وهو في موقع ضعف،فالعفو يسمى حلما إذا كان عن مقدرة،وإذا كان الإنسان يعيش حياته ذليلا ويرضى بذلك فإن كل مذلة سيلقاها لا تزيده إلا رضا بحاله ،وهو في هذه الحال يحاكي صورة الميت الذي لا يؤلمه جرح مهما كان غائرا.

والشاعر جعل المشابهة بين صورة الذليل الذي لا يحس المذلة وصورة الميت الذي لا يتألم ،لأن كليهما لا يأبه بما يصيبه،وقد يكون " الموت" حالا من الحالات التي تشبه "الذل" غير أن الشاعر أختاره دون سواه ،وكثير من "الخيالات التي تمر في الذاكرة لحظة الإبداع مناسب للغرض،وما على الشاعر إلا اختيار ما يراه مناسبا بحسب موهبته،ولعل المتنبي بلغ الغاية في ذلك،فالسكر والتخدير والنوم كلها حالات تقل فيها درجة تأثر الأنسان بما يصيبه،لكن الموت يغلب بمناسبته الاحتمالات الأخرى .

ويكرر المتنبي هذا المعنى في قوله :

**كم مخلص وعلى في خوض مهلكة وقتلة قرنت بالذم في الجبن**

**لا يعجبن مضيما حسن بزته وهل تروق دفينا جودة الكفن[3]**

[1] شوقي ضيف،فصول في الشعر ونقده،ص 75

[2] المتنبي،الديوان،ص 250

[3] المصدر نفسه،ص 260

فهو يدعو الناس المظلومين في زمنه إلى تغيير أحوالهم ،بما يخرجهم من عداد الموتى،وأوهم هذا المعنى من خلال محاكاته في المثل "وهل تروق دفينا جودة الكفن" لأن الميت لا يأبه بما يكفن به، ولا يشرفه ذلك ، لأن الموت موت وكذلك فالذليل ليس عليه أن يتباهى بحسن لباسه لأنه لا يرفع المضيمَ لباسه.

**ـــ تزيين المشبه أو تقبيحه:**

يعد الشبيه من الأساليب التخييلية التي تتيح للمتكلم إمكانية تغيير سلوكات الناس من خلال التحسين أو التقبيح،وهو ـ كما سبق ـ لا يقدم الفضائل والرذائل تقديما واقعيا ،ولا يحسِّن الأشياء أو يقبِّحها في ذاتها بل ترتكز هذه العملية على الطريقة التي يخيل بها الشاعر الأشياء،فعمله تخييليٌّ بالدرجة الأولى ، ووسيلته اللغة لذلك فتوصيله "ليس حرفيا لقيمة وإنما هو صياغة مجازية لها،وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر،عندما يربط المعاني الأصلية على انتباه المتلقي ،فيجبره على التأني إزاءها ،والتأثر بما تتبدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة[1]"وبذا يغدو أسلوب التشبيه من الأساليب التخييلية التي يراد بها محاكاة الموجودات،الحسية أو المجردة ،بطريقة تبنى على المقارنة ، حيث يتلبس الشيء المحاكىَ بالشيء المحاكي ليعطي نظرة أخرى غير تلك التي يراها الجميع،.

والمتنبي يتخير للممدوح ما يليق بمقامه،ويجعله في رتبة لا تدانيها رتبة ،وأنظر إليه يخاطب سيف الدولة في قوله :

**هو البحر غُصْ فيه إنْ كان ساكنا  على الدّر واحذره إن كان مزبدا**

**فإني رأيتُ البحرَ يعثُر بالفتى  وهذا الذي يأتي الفتى متعمدا [2]**

فقد خيل إلى المتلقي أن هذا الذي يصفه ، غاية في القوة ،إذا رضي عنك لم تؤذك وهو قادر، وإذا سخط أهلكك ،وقد جعل "المشبه" هو" المشبه به" في كل أحواله،إذ لا وجود لحال ثالثة للبحر غير السكون أو الإضطراب ،ولا يحمل لفظ " البحر" معنى القوة وحده ،فقد يشير

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 128

[2] المتنبي،الديوان،ص 527

إلى السعة والجود،ويحمل في أعماقه كل غال،وهذه المعاني التي يحملها اللفظ تزين المشبه ،وتحسنه في نفس المتلقي.

ومثل ذلك قوله في مدح علي بن منصور الحاجب :

**مَلِكٌ سِنانُ قناتِه وبنانُه يتباريان دما وعرفا ساكبا**

**يستصغر الخطرَ الكبيرَ لوفدِه ويظنُّ دجلة ليس تكفي شاربا**

**كالبدر من حيث التفتَّ رأيته يهدي إلى عينيك نورا ثاقبا**

**كالشمس في كبد السماء وضوؤها يغشى البلاد مشارقا ومغاربا**

**كالبحر يقذف للقريب جواهرا جودا ويبعث للبعيد سحائبا**[1]

فقد جمع المتنبي لممدوحه كل الصفات التي تجعل منه ملكا مثالا،فلا تنقصه الشجاعة لأنها تباري جوده "سنان قناته وبنانه يتباريان" وجوده لا يمس القريب فقط،لأن كالقمر "يهدي إلى عينيك نورا ثاقبا" ،وكالبحر "يقذف للقريب جواهرا" و"يبعث للبعيد سحائبا" وكالشمس "ضوؤها يغشى البلاد"،وبالجملة في عموم النفع كهذه الأشياء مجتمعة،ولم يجعل المتنبي الممدوح مثلها إلا لأنه مبدع،يستطيع أن يحاكي كل فضل لكل صاحب فضل ،وإبداعه "من أهم مظاهر العبقرية الفنية،ومن الأدلة على براعة الأديب في إدراك أعماق التجارب التي يمر بها،ومن أمارات قدرته على الخلق الفني المقنع للعقول المثير للعواطف "[2]وهو في هذا الإيهام التشبيهي لم يرد للممدوح من صفات البحر ما يحاكي بطشه،ولا من صفات الشمس والقمر مثل ذلك،لأنه يريد أن يزينه للسامع دون أن يريه ما يخشى منه.

ولعل المديح بالكرم في منزلة المديح بالشجاعة ،ويبقى على الشاعر أن يختار أيهما يريد ،"فلحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها...فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها لا سيما إذا أُيِّدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها،والتصريح

[1] المتنبي،الديوان ص 179،180

[2] محمد عبد الرحمن شعيب، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث،دار المعارف،مصر،1964،د ط ،ص 113

بما كان يكتم منها، و الإعتراف بالحق منها" [1]،والمدح بالكرم ،في هذا المقام،أقرب إلى نفوس السامعين،لأن الشاعر يردّ على الذين ادّعوا إسرافه لذلك قال :

**ومخيب العذال مما أمّلوا منه وليس يردّ كفاًّ خائبا**

**هذا الذي أبصرت منه حاضرا مثل الذي أبصرت منه غائبا[2].**

وفي غزليات المتنبي ترى التشبيهات "مما يتغنى به لرشاقتها و بلوغها كل مبلغ من حسن اللفظ وجودة المعنى واستحكام الصنعة[3]"،فهو الذي يجعل من حياء الحبيبة حجابا لها،ومن صفرة حياءها ذهبا،ومن سود ذوائبها ليلا ،ومن ابيضاض وجهها قمرا منيرا ،فيقول :

**سفرت وبرقعها الحياء بصفرة سترت محاسنها ولم تك برقعا**

**فكأنّها والدمعُ يقطرُ فوقها ذهبٌ بسمطي لؤلؤ قد رصعا**

**كشفتْ ثلاث ذوائب من شعرها في ليلة فأرتني لياليَ أربعا**

**واستقبلتْ قمر السماء بوجهها فأرتني القمرين في وقت معا[4]**

ألا تراه يبصر هذا المشهد بعين العاشق الذي لا يرى من الحبيب ما يسوءه،حتى ليخيل إليك هذا الإنسان حسَناً كلَّه،ولا يبدو المشهد إلا دليلا على أن الشاعر يريد استفزاز المتلقي إلى إدراك ما بين رؤيته للقمر ورؤيته لوجه الحبية،حين اقترن حضورهما في وقت واحد،فالإيهام من حيث وقوعه في النفس وتأثيره يكون بطرق شتى منها أن "تشاهد شيئا فتذكر به شيئا أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها ،أو بأن يوضح لها علامة من الخط تدل على القول المخيل ،أو بأن تفهم ذلك بالإشارة"[5] وهذا الذي أهتدى إليه المتنبي حين شبه "سواد الشعر" بسواد الليل ،وبياض الوجه ببياض القمر" فأشار بقوله "أرتني ليالي أربعا "وقوله" أرتني القمرين معا" .

[1] ابن طباطبا،عيار الشعر،ص 16

[2] المتنبي،الديوان،ص 180

[3] الثعالبي،أبو منصور ،ابو الطيب المتنبي،ماله وما عليه،:ص 99

[4] المتنبي،الديوان،ص 186

[5] القرطاجني،المنهاج،ص 89،90

ولعل الإيهام بالألوان في هذه الأبيات كان رغبة من الشاعر في أن يعيد المتلقي النظر في قيمة اللون ذاته،لا في المعروف عنه عند العوام،فالصفرة والسواد لا يكونان عيبا أو نقصا في هذا التشبيه،ولو أنهما في غيره قد يقتربان من معنى "المرض" أو "الشر" مثلا.

وإذا نحن تأملنا معاني الهجاء عند المتنبي وجدنا الإيهام في غاية الإتقان،لأن هذا الشاعر يحسن الهجو كما يحسن المديح،ولربما وجدته يمدح بشيء ويهجو به ،ومن ذلك ما قال في كافور :

**وأسود مشفره نصفه يقال له أنت بدر الدجى**

**وشعر مدحت به الكركدن بين القريض وبين الرقى**

**فما كان ذلك مدحا له ولكنه كان هجو الورى**[1]

أي أنت الأسود الذي كان الشعراء ـ وفيهم أنا ـ يمدحونك بالإشراق والبياض ،ويخيلون إلى الناس أنك رفيع المنزلة كريم الخلق،حسن الخِلقة ،وما أنت ـ اليوم ـ إلا أسود ،تكاد شفتاه تستغرق نصف جسده،وما كان شعري في مديحك مديحا إنما كان رقية لآخذ مالك ،ولَئِن كنتُ مدحتك لأنّك حاكم في زمنك ودولتك فإني كنت أهجوهم بك إذ كنتَ شرّ الخلق وهم دونك.

وفي نظرة المتنبي لكافور من خلال الإيهام التشبيهي ،يتبدى للمتلقي ما كان يكنُّ له من إحتقار ، يكاد يطفو حتّى على قصائد المديح،وقد يعلن الشاعر صراحة ما كان يريد منه،ومن أجر على مديحه، وذلك حين يقول :

**أبا المسك هل في الكأس شيء أناله فإني أغني منذ حين وتشرب**[2]

يبدو القول "تصريحا برغبة" لم يستطع المتنبي أن يخفيه،ولم يستطع كافور أن يعطيه ما يريد،لأنه كما قال :

**جوعانُ يأكل من زادي ويمسكني حتى يقال عظيم القدر مقصود**[3]

وما هذا الملك وجماعته التي حوله في أرض مصر إلا خساس ،أو كما قال حين أراد أن يصف حال مصر في عهد كافور:

---

[1] المتنبي الديوان، ص 297

[2] المتنبي،الديوان،ص 658

[3] المصدر نفسه،ص 688

**حصلتُ بأرض مصر على عبيد كأن الحرّ بينهم يتيم**

**كأن الأسْوَدَ اللاّبي فيهم غرابٌ حوله رَخم وبُوم**

**أُخذت بمدحه فرأيتُ لهوا مقالي للأحيمق يا حليم**

**ولما أن هجوت رأيت عيّا مقالي لابن آوى يا لئيم**

**فهل من عاذر في ذا وفي ذا فمدفوع إلى السقم السقيم**[1]

إن هذا "الإيهام " ينقل بصدق نظرة المتنبي إلى هؤلاء،ويجعل المتلقي يقف على التوصيف الذي جعله وسيطا محاكيا لتلك الحال ،فصورة كافور وحوله حاشيته من الأعاجم تحاكيها للمتلقي صورة الغراب وحوله خساس الطير من أمثاله يقتاتون على الجيف .

وليس للشاعر إلا قوة اللفظ ،يؤثر بها في المتلقين،وهذه القوة تجعل المعاني وهي شيء خارجٌ عن الشعر مستقرٌ في الأذهان،كبيرةً أو خسيسة في النفوس لا في الواقع ،ولربما أعاد المتلقي النظر في كل ما كان يدّعيه المتنبي حين مدح كافورا من فضائل وأخلاق حسنة ،وكل تخييل يبنى على تحسين أو تقبيح،يراد منه وقفة سلوكية من المتلقي ،أو هو "عملية يراد لها أن تأتي ثمارها لأن السلوكات الأنسانية غالبا ما تحتاج إلى تنبيهات ،هي في الشعر من قبيل التخييل .

وفي هجاء الوشاة تلمس في شعر المتنبي سخرية لاذعة ،فلا يجعلهم عقارب ولا حيّات ولا سمآ،بل يصورهم للمتلقي بصورة الحشرة الضارة الحقيرة ،التي تفسد الطعام إذ يقول :

**أبناءُ عمّ كل ذنب لإمرئ إلا السعاية بينهم مغفور**

**طار الوشاة على صفاء ودادهم وكذا الذباب على الطعام يطير**[2]

ففي هذا التشبيه يتنوع الإيهام الذي يحتاج من القارئ بعض النباهة ،لأن المقصد من وراء اختيار صورة الذباب وهو يطير على الطعام محاكاةً لحال الوشاة هو قصد له ما يبرره، والإيهام ـ في هذه الحال ـ ينشر دلالاته في اتجاهات كثيرة "منها تشبيه الوشاة بالذباب في حقارة الشأن ودناءة الفعل،ومنها تشبيه السعي بالطيران لما في ذلك من الإسراع

[1] المصدر نفسهق،ص 683

[2] المتنبي، الديوان،شرح البرقوقي،ج2،ص 238

والخفة ،ومنها تشبيه متعة الوداد الصافي بمتعة الطعام ،فكل هذه تطيل أمد القراءة،وتزيد في نشوة الإحاطة بمعناه"[1] ليصل المتلقي في الأخير إلى محاكاة تقربه أكثر من معرفة قيمة الوشاية والوشاة من خلال ما يقاربها .

أما في حال قلب التشبيه فإن الغرض يعود إلى المشبه به وهو كما ذكرنا في التشبيه المقلوب ,والغرض منه المبالغة والزيادة فيها . وذلك لإيهام أن المشبه أقوى وأتم في وجه الشبه من المشبه به , مع أنه ليس كذلك في الواقع .

**2 ــ الكناية :**

الكناية في اللغة مصدر الفعل كنى يكنو ،أو كنى يكني ،تقول كنيت بكذا عن كذا تكلمت بما تستدل عليه،أو تكلمت بشيء وأردت غيره"،وتقول كنيت أو كنوت إذا تركت التصريح بالشيء .وهي من كنيت أي سترت الشيء ،وللكناية في المعاجم تعاريف كثيرة ،قال ابن

[1] عبد الملك بومنجل مماطلة المعنى عند المتنبي، أنماطها ومداها،عالم الكتب الحديث،اربد،الأردن،ط1، 2010ص 89

منظور في اللسان "الكناية أن تتكلم بشيء وتريد به غيره ،وكنى عن الأمر يكني كناية أذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط[1]والكن هو الستر ، والمستكن هو المستتر.

والكناية من فنون التعبير البياني الراقية،وهي تمثل عدولا لا لأجل الإخفاء والإيهام ،بل هي عدول مدلول عليه ، وليس فيها اللفظ ظاهرا صراحة ولا خفيا كليا ،بل هو مما تتبينه بعد تدقيق وإمعان نظر .

وللكناية في أعمال القدامى مكانة لا تقل عن غيرها من ضروب البيان،ولو أن تصنيفها كان يتأرجح بين الحقيقة والمجاز ،وكذلك فالمصطلح لم يستقر على ما هو معروف إلا مع الجرجاني ،ولعل أول من تحدث عن هذا الفن من البلاغيين ،الجاحظ ،وذكر في كتاب الحيوان "والرزق اسم جامع لجميع الحاجات ،وقد يستعمل الناس الكناية،وربما وضعو الكلمة بدل الكلمة ،يريدون أن يظهروا المعنى بألين اللفظ،أما تنزيها وأما تفضيلا"[2]فللكناية مقاصد كثيرة ،وهي إعراض عن ذكر الصريح إذا كان مستقبحا.

ومن البلاغيين الذين تحدثوا عن الكناية ،ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن ،وفسر بعض الآيات على اعتبار الكناية ،كما ذكر التعريض نوعا من الكناية وفسر قوله تعالى "وثيابك فطهر" بقوله طهّر نفسك من الذنوب فكنى عن الجسم بالثياب لأنها تشتمل عليه"[3]

وذكر المبرد في الكامل "أن الكناية تأتي على ثلاثة أضرب:أحدها التعمية والتغطية ،وثانيها الرغبة عن اللفظ الخسيس إلى ما يدل على معناه من غيره،وثالثها التفخيم والتعظيم[4]وهذا الضرب الثالث أصل في اتخاذ العرب الكنية .

وسمى قدامة بن جعفر الكناية أردافا لأن المتكلم يريد المعنى "فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له"[5]

[1]ابن منظور،لسان العرب،المادة نفسها،ج 7،ص 749

[2] الجاحظ،الحيوان،ج 1 ،ص 343

[3]ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن، تح أحمد صقر ،دار احياء الكتب العربية،القاهرة،مصر،د.ط،1954ص 142

[4]المبرد،الكامل في اللغة والأدب،ج2 ،ص 290

[5]قدامه بن جعفر،نقد الشعر،ص 157،158

ويعرفها 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 ،فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1] وبذا يكون انتقال المتلقي من المعنى الأول إلى المعنى التالي .

كما يؤكد عبد القاهر على أن البلاغة تقتضي كَوْنَ المعنى الأول يسفر عن المعنى الثاني ويوصل إليه بطريق واضح ليس فيه احتمال،وأن يكون"متمكنا في دلالته،مستقلا بواسطته .يشير إليك أبيَن إشارة ،حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ"[2] وهذا نوع من الإيهام حين يكون المعنى الأول يؤدي إلى الثاني.

ولعلماء البلاغة ،في الجملة ،أراء ثلاثة في ماهية الكناية من حيث الحقيقة والمجاز،فالرأي الأول أنها من الحقيقة وهذا الرأي عليه الرازي وابن عبد السلام والنويري ،وحجتهم أن اللفظ في الكناية مستعمل فيما وضع له وإن كان الغرض منه إفادة معنى لازم له ، أما الرأي الثاني فيرى أصحابه أن الكناية من المجاز،بل هي ركن من أركانه ،يقول العلوي "أعلم أن أكثر علماء البيان على عد الكناية من أنواع المجاز[3]،ولعله يشير إلى الجرجاني الذي يرى أن "للكناية مزية على التصريح،لأن المعنى المكنى به هو دليل وشاهد وذلك "أنا نعلم أن المعاني التي يقصد بها الخبر منها لا تتغير في أنفسها بأن يكنى عنها بمعان سواها ،ويترك أن تذكر الألفاظ التي هي لها في اللغة ،ومن هذا الذي يشك أن معنى طول القامة وكثرة القرى لا يتغيران بأن يكنى عنهما بطول النجاد وكثرة رماد القدر،وتقدير التعبير فيها يؤدي إلى أن لا تكون الكناية عنهما ولكن عن غيرهما...إذا كنيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر،كنت قد أثبت كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها،وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها"[4]ويرى أن الكناية لا تزيد المعنى في ذاته بل تزيد في إثباته .

أما الثالث فيمثله ابن الأثير و القزويني،وهو اتجاه استفاد من جهود السابقين،و حاول أن يتوسط بين هؤلاء وأولئك ،فقد عرف ابن الأثير الكناية بقوله"فحدّ الكناية الجامع له هو أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز ،والدليل على ذلك أن

[1] الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 52

[2] المصدر نفسه،ص 207

[3] العلوي،الطراز،ج1 ،ص 375

[4] الجرجاني،المصدر السابق،ص 343

الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره،فهي تدل على ما تكلمت به وعلى ما أوردته في غيره"[1] ويذكر القزويني أن الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ"[2]أي أن اللفظ في الكناية يحتمل الحقيقة من وجه ويحتمل المجاز من وجه آخر .

**تجليات الإيهام في الكناية :**

الكناية فن من فنون البلاغة الغنية بالمزايا وهي فن من فنون التصوير الذي يستثير القارئ للبحث عن المعاني وهي أسلوب من أساليب التعبير الحضارية والتي تبنى على التلطف والتلميح ،وهي كذلك شكل من أشكال الرمز الأدبي،الذي يبنى على الإيهام ،ويُعرض عن الدلالات المباشرة ،فيزيد المعنى شرفا وعمقا ويحقق به الأديب مقاصده وأهدافه .ومن تجليات التخييل في أسلوب الكناية

**1 ــ المبالغة :**

إن أسلوب الكناية له قدرة على تفخيم المعاني وإظهارها بصورة أبلغ من التصريح ،ويعطي الالفاظ قوة ويخلق في الصورة معان زاخرة بالحركة،كما تصور الصفات أحسن تصوير،قال تعالى **"الرَّحمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**[3]، فالاستواء هو دليل الملك والسيطرة ،وكذلك فإن المتكلم حين يريد إثبات صفة من الصفات ، ويختار لها التلميح بالكناية ،يكون قد زاد من إثبات تلك الصفة من وجه هو أبلغ وجعل الصفة آكد وأظهر "ومما هو إثبات للصفة على طريق الكناية والتعريض قولهم :المجد بين ثوبيه والكرم في برديه ، وذلك أن قائل هذا يتوصل إلى إثبات المجد والكرم للممدوح بأن يجعلهما في ثوبه الذي يلبسه"[4]ويجعل الصفة ملازمة للموصوفة لا تفارقه.

[1]ابن الأثير،المثل السائر،ج 3،ص 52

[2] القزويني،الإيضاح،ج2،ص 456

[3]سورة طه،الآية 5

[4]الجرجاني،المصدر السابق،ص 221

والكناية لها قدرة إيهامية على تقرير المعاني في النفوس ،بفضل تركيبها الرائع ،الذي يقوم على "الإدعاء" كما يسميه الجرجاني ،وفي الكناية معان أُوَل" ومعان "ثواني "ولا بدّ للقارئ من الانتقال عبر أسلوب الكناية من الدال إلى المدلول واستخلاص المغزى ،فهي تحمل ثنائية معنوية بإمكانها توصيل المعاني مؤكدة ،فالصورة "لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة،مثلما تفعل العبارات الحرفية ،وإنما تنحرف به عن الغرض،وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه ،فتبرز له جانبا من المعنى وتخفي عنه جانبا آخر...فيقبل على تأمل الصورة ويقبل بالمعنى الذي فتش عنه،فيستقر لديه بشيء من اللذة [1]".

وإذا تأملنا كثيرا من كنايات المتنبي ،تكشّف لنا أنه إنما يريد لها أن تكون رسولا إلى المتلقي،تحيطه بكل ما يلمح إلى المعنى،ولا تعطيه إياه،لأن ذلك أدعى أن يحثه على التذوق ومعرفة القصد ،ومن نماذج الكنايات التي حاول المتنبي فيها بلوغ الحد في تأدية المعنى،كناياته في الغزليات،ذلك أن الغزل ـ بخلاف المديح والهجاء ـ لا يكون تكسبا،وهو يعبر عن نظرة وجدانية خالصة ،تنبع من تجربة ذاتية ، يحاول فيها الشاعر/العاشق أن يدخل بالمتلقي عوالمَ من خيال،حتى يبثه ما يحس ،وفي هذا النموذج الغزلي تتجلى هيمنة التخييل الكنائي حيث يمارس المتنبي "إخفاء المعاني الصريحة " والتدليل عليها فقط .يقول:

**أرقٌ على أرقٍ ومثلِي يأرقُ وجوىً يزيدُ وعَبرَةٌ تترقرقُ**

**جهدُ الصّبابة أن تكون كما أُرى عينٌ مسهّدة وقلب يخفق**

**جرّبتُ من نار الهوى ما تنطفي نار الغضى وتكلُّ عمّا تحرق**

**وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشق**

**أبني أبينا نحن أهل منازل أبداً غراب البين فيها ينعق [2]**

إن الحزن يطفح على أبيات هذه القصيدة ،حزن أورثه الهوى في قلب الشاعر،بعد أن ارتحل عنه الأحبة ، فهجره النوم وزاد حزنه ،وسالت الدموع من عينيه ،فهو عاشق صبّ ،رقيق القلب ،يحاول في تسلسل أن يضع القارئ في مشهد يشتهي هو أن يُرى عليه ،ولا يجد المتلقي أمام هذا الإيهام الكنائي إلا أن يقرّ بتدفق ذلك الحزن، فالعبرات لا تجفّ،بل هي

[1] جابر عصفور،الصورة الفنية،ص326

[2] المتنبي،الديوان ،ص 40

تترقرق في عيني العاشق ،وهذا كناية عن التدافع بين "الضعف والتجلّد"،وهو في المقابل يجعل نفسه مثالا لشدة الوجد وللإخلاص "جهد الصبابة أن ...".

ولا يتوقف الشاعر في توصيفه للحزن عند هذا الحد ،بل ينتقل إلى مستوى أبعد في الخفاء والرمز، ويدفع المعاني إلى حيث يخيَّل إلى القارئ أن الشاعر يريد إيصاله إلى ذلك المعنى بما يحاكيه ،إذ يعبر عن شدة حرقته بنار الهوى بقوله "جربت ...ما تنطفي ..." قال الواحدي "يريد أن نار الهوى أشد إحراقا من نار الغضى وهو شجر معروف يستوقد به فتكون ناره أبقى "[1]،وفي هذه الحال لم يعمد إلى المبالغة من طريق "الدموع أو الأرق أو خفقان القلب" بل يبلغ الغاية في إظهار المعاناة من خلال محاكاة نار الهوى بنار الغضى ،والشاعر في هذا يثير القوة المتخيلة في المتلقي،ما يعني، كما يرى جابر عصفور، " إفساح السبيل أمام مجال الإيهام لتمارس الأقاويل الشعرية المخيلة دورها فتستفز المتلقين إلى أمر من الأمور"[2]،ولا يخفى ما بين قوله "جربت ما تنطفي..." وقوله "جربت نارا محرقة "

وإذا كان المتنبي قد انتقل بالقارئ في هذه الصورة الكنائية من درجة البساطة إلى درجة التعقيد ،مع الإلتزام بالمحاكيات المعروفة لدى الجميع "الدمع ،النار"،فإنه في البيت الرابع يحاكي المعتقدات الخاصة حين يكني "بغراب البين" ـ وهو شؤم في اعتقاد العرب ـ عن الموت،في محاولة إلى توجيه القارئ إلى المعنى المركزي في كل هذه الأبيات ، وهو "اللقاء والفراق " ممثلا في الحياة والموت،لذلك تراه يستثير الأسطورة، "والربط الذي يتم على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصورة المتخيلة يحدث الإثارة المقصودة ،ويدخل المتلقي عالم الإيهام المرجو"[3]ويستجيب .

وفي قصيدة أخرى له في المدح،يعمد المتنبي إلى إظهار معاناته مع الحبيب،وكالسابق لا نصيب له إلا الحزن والدموع والسقام ،على أنه في هذه القصيدة يخشى من الحبيبة الرحيل :

**هذي ،برزتِ لنا فهجتِ رسيسا ثمّ انثنيتِ وما شفيتِ نسيسا**

[1] المتنبي،الديوان،ص 40

[2] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 197

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها

**وجعلتِ حظّي منك حظّي في الكرى  وتركتني للفرقدين جليسا**

**إن كنت ظاعنة فإن مدامعي  تكفي مزادكم وتروي العيسا [1]**

لقد تركت هذه النظرة من الحبيبة الشاعرَ محموما سقيما ،وهذه النظرة على سرعتها أثرت فيه،وهو يقرّ أنه لا شيء ناله منها إذ يقول "وجعلت حظي منك حظي في الكرى"والمعنى " لا أنا استمتعت بما يريد العاشق ولا أنا نمت كما ينام الناس"،و لمّح المتنبي إلى "الحرمان من الحبيبة والحرمان من النوم " بلمحة بارعة ،حيث جعل الحظ منها محاكيا لحظِّهِ من النوم ثم فسّر للمتلقي هذا في قوله " وجعلتني للفر قدين جليسا " أي بتُّ أرعى الفرقدين وهما نجمان ،ومعروف أن النجوم لا تنجلي إلا بالصبح ،كما أن الجليس لا ينام عن جليسه ولا يغادره ،وهذا عين المبالغة في المعنى الموهم.

ويذكر الشاعر لهذه الحبيبة أن الرحيل سوف يترك فيه أسى عميقا ،تترجمه كثرة الدموع في إثرهم، ولم يذكر ذلك بلفظه ،بل عبّر عنه بما يستلزمه من أنّ الدموع ستُذرف بمقدار ما يملأ أوعيتهم في السفر وما يروي إبلهم ،وهذا إيهام من طريق الإدعاء،فهو لا يريد أن دموعه "تُشرَب"أو أنها تملأ الأوعية ،إنما أراد أن تتخيل الحبيبة حزنه طيلة الرحلة ،من خلال مقدار دموعه المحاكى في الأوعية التي ستبقى معهم في سفرهم،فكثير من الوقائع يكون تعلقها ـ في الذهن ـ أو إحساسها في وقت واحد أو على التعاقب، ومن هذا ذكر الوقائع عندما يخطر بالبال مكانها ، أو زمانها "[2] ،وليس من شك أن ما علق عليه المتنبي هذا الأمر أقدر على التأثير من القول "إن دموعي ستذرف بكثرة في غيابكم "لأن إيهام الشيء في غيره ـ كما سبق مع القرطاجني ـ خير من إيهامه في نفسه.

والمتأمل لأبياته في الغزل يدرك أنه ليس عزيزا على شاعرٍ بقدر المتنبي أن يوصل المعاني إلى درجات قصوى من المبالغة حتى يجعل لمحبوبته من صفات الحسن ما لا يُقارَع ،ويكسيها ـ في المقابل ـ من الذنوب كلَّ عظيم ،فهو القتيل دوما ،وانظر إلى قوله :

**بأبي الشموس الجانحاتِ غواربا  اللابساتِ من الحرير جلاببا**

**المنهباتِ قلـــــوبنا وعقولنا  وجناتهن الناهبـــــاتِ الناهبا**

[1] المتنبي،الديوان،ص 94،95

[2] محمد الخضر حسين ،الخيال في الشعر العربي ،ص 15

**النّاعماتِ القاتلاتِ الُمحيِيـــــَاتِ المبدياتِ من الدلال غرائبا**

**حاولن تفديتي وخِفن مراقبا فوضعن أيديهن فوق ترائبا**

**وبسمنَ عن بَرَد خشيتُ أُذيبه مِن حرّ أنفاسي فكنت الذائبا[1]**

يكني الشاعر عن محبوبته بالشمس وهي تسير إلى الغروب ،وتبتعد عن عينيه ،ويخيل بعد ذلك إلى المتلقي أن هذه الشمس ،ليست في حَرَّها كالتي تحرق ،بل هي شمس تذهب بالعقل والقلب ،وقوله "المنهبات قلوبنا وعقولنا وجناتهن الناهبات" يوحي بتمكن الحبيبة من الشاعر ،ويجعل لها تصرف المنتصر في النَّهب (الغنيمة)،على أن هذا النهب ليس رخيصا ،لأنه في الحقيقة "عقل وقلبُ رجل شجاع لا يهزم .

والمتنبي في لحظة اللقاء يحاذر الرقباء ،لذلك فالحبيبة تشير إشارة المشفق حين تضع يدها على صدرها،وهذه الإشارة كناية عن قولها "فديتك بنفسي" ،وتبتسم فيخشى الشاعر أن يذيب ما بدا من "برد" (أسنانها) بحرِّ تنهداته التي أذابت قلبه،وهذه كذلك كناية عن شدة الحرقة والشوق .

وإيهام الشاعر بالكناية هو تعبير باللغة في مستوى آخر غير مستوى اللغة العادية ،لأن الدال والمدلول،في غير الأسلوب الأدبي، لا تحتاج من المتلقي عملية إنتقال متعددة ،فالمعنى في الدال واحد ،واللفظ يستحضر المعنى دون أدنى تفكر،أَماَ وقد أراد الشاعر أن يُكني ،فإن العبارة "لا تقود المتلقي إلى الغرض مباشرة...وإنما تنحرف به عن الغرض،وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه ،فتبرز له جانبا من المعنى وتخفي عنه جانبا آخر...فيقبل على تأمل الصورة"[2] وقد لا يُفهم من وضع اليد على الصدر "التفدية بالنفس" ولا من "حر أنفاسي " شدة الوجد بطريقة مباشرة ،لكن مع ذلك فالمتلقي يُذعن لما يريد الشاعر ويقرّ في الأخير أن المعنى المعبر عنه بهذه العبارة هو معنى يكون الأصلح من بين الاحتمالات لأنه الأبلغ في نقل تلك الرُّؤية.

وكنايات المتنبي في غزلياته كثيرة ،وقد لا تحيط بها هذه الدراسة ، إلا أننا سنحاول رصد بعض المعاني التي بالغ الشاعر فيها من خلال إيهامه الكنائي ،ومن ذلك قوله:

[1] المتنبي،الديوان،ص 176، 177

[2] جابر عصفور،الصورة الفنية،ص 326

**في الخدّ أَنْ عزم الخليط رحيلا  مطرٌ تزيد به الخدود محولا**[1]

فقد خيل إليك أن الدموع كثرت حتى صارت كالمطر الذي فاضت به الأرض فأفسد منها العشب ، وقد عبر عن ذلك بمُحول الخدود وهو شحوبها وذهاب نضرتها.

وقوله :

**ليت الحبيب الهاجري هجر الكرى  من غير جُرم واصلي صلة الضنا**

**فتوقدت أنفاسنا حتى لقد  أشفقت تحترق العواذل بيننا** [2]

إن الشاعر وحبيبته يضمران لبعضهما حبا من حرارته تكاد أنفاسهما تحرق العواذل .

ولم يختلف أسلوب الكناية لدى المتنبي في الغزل عما في المديح والهجاء ،فهو المعروف بمبالغاته في المعاني ، وليس عجبا أن يبلغ شاعر وهو في بلاط الملوك بالممدوحين غاية المعاني ،فالشعر في مثل هذه المواقف حجاج لا هو بالعقلي المحض ولا بالإيهامي المحض،يتأرجح بينهما بحسب المقام ،لكن اللافت هو أن المتنبي مقتدر فيما يتعلق بالتصوير ،متصرف أيما تصرف في الخيال ،ولئن كان الممدوح أو المهجو ليس واحدا في كل قصائده ،فإن هناك أمورا مشتركات في معانيه الإيهامية ،فالفروسية والشجاعة والكرم كلّها معان أحق أن يمدح بها الملوك.

يقول في المديح ،وهذا من أوائل شعره :

**دخلتَها وشعاع الشمس متّقدٌ  ونور وجهكَ بين الخيل باهره**

**في فيلق من حديد لو قذفت به  صَرْفَ الزمان لما دارت دوائره**

**قد حِرن في بشر في تاجه قمر  في درعه أسد تدمى أظافره**

**تضيق عن جيشه الدنيا ولو رحبت  كصدره لم تبن فيها عساكره**

**تحمى السيوف على أعدائه معه  كأنهن بنوه أو عشائره**

**تَرَكْنَ هامَ بني عوف وثعلبة  على رؤوس بلا ناس مغافره**

**حتى انتهى الفرسُ الجاري وما وقعت  في الأرض من جيف القتلى حوافره**[3]

---

[1] ديوان المتنبي،ص 229

[2] المصدر نفسه ،ص 238

[3] المتنبي،المصدر السابق،ص 62،67

إن المتنبي في هذا المقطع يوزع الإيهام بما يخدم الصورة في كل معنى ،ويجعل من الكناية وسيلة لتبليغ الممدوح درجات عليا في الحسن والشجاعة ،فقد دخل القائد وقت طلوع الشمس ،وفي هذا كناية عن حرصه وعدم تهاونه في الحرب،والإغارة تكون في الصبح ،وهو ليس حريصا فقط،بل هو- مع ذلك - حسَنٌ نيّر الوجه ،لدرجة خيّل إلى الشاعر أن شعاع الشمس منبهر به،وفي هذا الإيهام مبالغة ،إذ ليس من نور يفوق نور الشمس.

ولم يكتفِ الشاعر بذكر هذه الصفات بل تعدّاها حيث وصف الجيش بالكثرة حتى يبدو به الأفق أسود ، وفي هذا - كذلك - إيهام كنائي يقود المتلقي إلى تقبل فكرة "حسن الخلق والعدل والكرم " لأن كثرة الناصر لا تكون إلا لشيء في القائد، ومن طرافة إيهام الكناية أن المتكلم بوسعه إثبات صفة من الصفات،حين يختار لها التلميح ، ويكون بذلك قد زاد من إثبات تلك الصفة من وجه هو أبلغ ،وجعل الصفة آكد وأظهر.

و الممدوح،لا يتحلىّ بالحسن وكثرة الناصر فقط ،بل هو مقدام يخوض الحرب ويبطش بأعدائه ، ويغادرهم رؤوسا بلا أبدان "تركن هام ...على رؤوس بلا ناس" ،ولا يخفى ما لهذا الإيهام دور في تأكيد الصفة والمبالغة فيها ،وفيه إشارة إلى التمكن من العدوّ، فليست ميتة الطعن بالسيف أو الرشق بالسهام أشد على المرء من قطع الرأس،لأن الذي فُصِل رأسه عن بدنه ميت لا محالة .

ويرجع المتنبي في آخر هذا المقطع ليصور كثرة القتلى حين يوهم بأن أفراس جيش الممدوح لم تلامس حوافرها الأرض وهي تركض لأنها لم تجد في ساحة القتال مكانا ليس فيه قتيل "حتى انتهى الفرس ...وما وقعت في الأرض من جيف القتلى حوافره"،إن هذا الإيهام يجعل المتلقي يعيد النظر في المعاني التي قد ألفها "كالشجاعة " فوصفُ الممدوح بها مجردةً لا يَعسُر ،لكن "شتان ما بين المعنى المجرد والتركيب الكنائي المجسد الذي يضيف إلى ما يفيده من تأكيد للمعنى مماطلة للقارئ تعود عليه بما هو من شأن المماطلة الناجحة أن تثيره من إحساس بالبهجة حين يسفر جهد النظر والتفكر عن إدراك للمعنى وتلذذ

بجماله"[1]فالمعنى في الكناية هو معنى ثاني ،يدل عليه اللفظ بشيء من الإنتقال ،ولا يعنيه بلفظه.

ويقول المتنبي ـ في المدح ـ :

**صيامٌ بأبواب القباب جيادهم وأشخاصها في قلب خائفهم تعدو**

**وأنفسهم مبذولة لوفودهم وأموالهم في دار من لم يفِد وفدُ** [2]

يصور في هذين البيتين عن طريق الكناية صورا في متنهى اللطافة بأسلوب بديع ،حين يلمح إلى أن الممدوحين حتى في حال السلم لا يستقل الأعداء بطشهم ،فهم (الأعداء) يرون في خيالاتهم خيول الممدوحين تغير عليهم وهذا مبالغة في إثبات الخوف ،لأن القلب إذا خاف شيئا لم يفارقه ذلك الشيء ،كما أن الشاعر أثبت للممدوحين صفات أُخرَ من خلال الكناية ،فهم،وإن لم يحاربوا،مستعدون للفتك بمن يعاديهم ،وقوله "صيام بأبواب القباب جيادهم " لا يخيّل إلى المتلقي أن الوقت وقت "هدنة" بقدر ما يثبت استعدادهم،وهذا ما تشي به صورة الجياد قياما على أبواب القباب ،وكذلك فالقباب لا تضرب إلا على كل عظيم .

ويبلغ المتنبي في البيت الثاني ،قمة المبالغة حين يصورهم يستقبلون وفود السائلين دون أن يكون بينهم وبين هؤلاء حاجب "وأنفسهم مبذولة لوفودهم" ،وقلّما يكون ذلك في السياسة ،على أن الشاعر لم يكتف بهذه المبالغة بل نراه يصور السخاء في أحسن صوره حين يذكر أن العطايا والهِبات تصل إلى الناس الذين لم يفدوا على الممدوحين .

وإيهام الكناية أقرب ما يكون من الحقيقة ،و المبالغة فيه ليست بمعنى الكذب،وإذا تراءى للمتلقي أن المعنى من المجاز ،وأنه مما لا يقع،فإن ذلك يرجع إلى التقنية التي يخرج بها الشاعر كلامه ،فصورة اللفظ في قول المتنبي :

**وربّ مريدٍ ضرَّه ضرَّ نفسه وهاد إليه الجيش أهدى وما هدى**

**ومستكبرٍ لم يعرف الله ساعة رأى سيفه في كفه فتشهدا**

**تظلّ ملوك الأرض خاشعة له تفارقه هلكى وتلقاه سجدا**

**وتحيي له المالَ الصوارمُ والقنا ويقتل ما يحيي التبسم والجدا** [1]

[1] عبد الملك بو منجل،مماطلة المعنى عند المتنبي ،ص 130

[2]المتنبي،الديوان،ص 316

قد توحي بالمجاز،لكنها في الكناية على حقيقتها ،فهذا الذي يواجه الممدوح يضر نفسه ـ وإن كان لا يقصد ـ حين يوردها المهالك،وكذلك الذي يتقدم جيش العدو يُهديه إلى سيف الدولة ـ وهو لايقصد ـ فيظفر هذا البطل بالأسرى .

ولعل تقابل المعاني في البيت الثاني "ومستكبر لم يعرف الله...فتشهدا " يُدني الإيهام من المبالغة،مع أنه لا وجود لقرينة توحي بمجازيته،والمعنى أنه أرهب المستكبرين من الكفار فأسلموا خوفا على حياتهم،و التشهد هو أن يقتنع الإنسان بوحدانية الله،وأن يخضع له ويعبده،وقد كان هؤلاء مستكبرين لا يرضون بالعبودية ،فكيف يتحولون من حال إلى حال هي ضدها ؟.

لقد أمكن المتنبي ،بفضل هذه الكناية ، أن يجعل المتلقي ينتقل من الدال إلى المدلول ويستخلص المغزى، فالشاعر يرمي إلى القول أن يوم هذا الكافر المستكبر كان يوما فريدا،وأنه لم يواجه في الحرب ـ قبل هذه ـ فارسا شجاعا كسيف الدولة،وأن هذا الفارس دعوته الحق.

ويعزز هذا المعنى قوله في البيت الثالث "تظل ملوك الأرض خاشعة له " وهو كناية عن رهبته في القلوب وقوته ونفوذه ،فالملوك أكثر الناس تكبّرا ،ومع ذلك يعيشون أيامهم خشَّعاً خائفين من غزواته،لِمَ لا؟وهو الذي إذا غضب من ملِك قتله ،وإن أتى إليه ملِكٌ سجد،وليس في قول الشاعر "تفارقه هلكى " من المجاز شيء إلا الصورة التي ورد عليها اللفظ،فقد يجوز الفعل " فارق " على المفارِق والمفارَق،وكذلك قوله "تلقاه سجدا " لأن السجود وإن كان فيه معنى الانقياد فإنه في بلاط الملوك حقيقةٌ لا مجاز ،وليس يخفى على المتلقي أن الإيهام في لفظ "سجدا " يأتيه من جهة السياق الذي يدل على المديح،وكل لفظ يوضع في سياق ما يحمل معنى أصليا ،أي المعنى المعروف له في اللغة ،ومعنى إيحائيا ،يكتسبه من ذلك السياق ، وقد يغدو الأصلي هامشيا والعكس .

وقد يقترب الفخر في قصائد المتنبي من المديح،فالغرضان كلاهما متلازمان ،خصوصا لدى شاعر كالمتنبي "استشعر تميزه عن غيره من اهل الأدب ،وامتلاكه المجد الأدبي فراح يرسم صورة نموذجية لذاته الشاعر المتعالية تستند إلى حقيقة راسخة ،وهي

[1] المتنبي،الديوان،ص 527

قدرة أدبه على التوصيل المثير للمتلقي"[1] ولم يكن ذلك معزولا ـ طبعا ـ عما كان يضمره من حقد للأراذل والجبناء ،وما كان يحسّه من شجاعة واستحقاق للملك ، فراح يردد ذلك في كثير من قصائده ،ومن ذلك قوله :

**مدحتُ قوما وإن عشنا نظمتُ لهم قصائدا من إناث الخيل والحُصُن**

**تحت العـــــجاج قوافيها مضمرة إذا تنوشدن لم يدخـــــلن في أُذن**

**فلا أحارب مـــــدفوعا على جُدُر ولا أصالح معـــــرورا على دخن[2]**

لقد كنى المتنبي عن الحرب بما يلزمها من عدّة ،ومعروف أن الخيل لها هيبتها ومكانتها في الحرب ، لذلك جعلها المتنبي وسيلة لمشروعه الذي يريد به إبادة هؤلاء البخلاء ،فهم لا يستحقون المديح،وبالغ حين جعل غارته عليهم كالقصـــــائد،وهو في هذا يشير إلى ما تصنعه أشعاره من ذكر ومجد للناس وهو راض عنهم ،وما تلحقه من عار إذا هو سخط،والمفارقة في هذه الأبيات أنه استغنى عن هجائهم ـ مع قدرته ـ واختار لهم الحرب بدل الشعر، لأنهم لا يستحقون ما يهجون به؛فقد "مدح قوما بخلاء لا يستحقون المديح"[3] ، وبالغ في إيهامه فجعل الحرب "عجاجا" حيث لا يُسمع صوتٌ لكثرة الصياح.

ويسخر المتنبي في المقابل من الذين يخوضون الحرب خائفين متحصنين ،ويشير إلى أنه شجاع ،إذا خاض حربا دخل ميدانها متسلحا بإقدامه ،وإن صالحَ فهو فطِن حليم يصالح حين يقدر لا حين يُهزم،ولعل إيهامه بالجُدُر كنايةً عن الحصون والأبنية فيه من المبالغة ما يستحق التحليل،فالضعيف الجبان لا يخوض الحرب،ولا يجب أن يخوضها إذا عرف قدره،أما أولئك الذين يدفعون الرقاب إلى الموت ويتحصنون وراء الجدُر فهم في غاية الجبن ،والشاعر ينفي أن يكون منهم ،ولعلّهم يعرّض بخصومه إذا كان يقصدهم .

والفخر بعزة النفس عند المتنبي سمة شعره الغالبة ،ويعبر عن ذلك بالكناية حين يقول :

**تغرّب لا مستعظما غير نفسه ولا قابلا إلا لخالقه حكما[4]**

[1] عبد الرحمن القعود،في الإبداع والتلقي،عالم الفكر،د،ط،1997،ص 174

[2] المتنبي ،الديوان،ص 260

[3] المتنبي ،الديوان،ص 260

[4] المصدر نفسه،ص 267

أليس هذا من النادر،إذ كيف لا يبالي المرء بالأشياء كلها ،ولا يعظم في نفسه غير نفسه،ثم أليس في الدنيا ما يستحق أن يكون عظيما؟وكيف يعلن الشاعر تمرده عن كل حكم وكل سيد إلا الذي خلقه؟

وإذا كان هذا حال المتنبي ،فلا عجب أن يتعرض في كل حين إلى المهالك،وهو الذي يردّ على الأعداء ولا يسكت عنهم ،وتراه يستفزهم ويتمادى في تعاليه ،مستخدما الإيهام كالعادة ،يبث من خلاله أعداءه ومحبيه ما يدور في خلده ،وانظر إلى قوله :

**تخوّفني دون الذي أمرت به ولم تدرِ أن العارَ شرُّ العواقب**

**ولا بدّ من يـــــوم أغرَّ محجلٍ يطول استماعي بعده للنوادب**

**يهون على مثلي إذا رام حاجة وقوع العوالي دونـها والقواضب**

**بأيّ بلاد لـــــــم أجرَّ ذوائبي وأي مكان لـــــم تطأه ركائبي**[1]

فالشاعر يردّ على التي خوفته الهلاك ،وأمرته أن يلزم بيته ولا يسافر ،وقد كنى عن ملازمة البيت بقوله"الذي أمرت به"،كما كنى عن يوم انتقامه من الأعداء بقوله "يوم يطول استماعي بعده للنوادب "وفي هذا إيهام بكثرة القتلى،إذ ليس هناك مِن شكّ في أن النساء تندبن القتلى كلّما فجعن بهم،ولا يريد المتنبي أن حربه ستكون غارة واحدة ،بل يريدها حربا طويلة يستمتع فيها كل يوم بسماع العويل .

والمتنبي "كان يشعر شعور العظماء ،ويقيس الأّمور بمقاييسهم ،ويُلزم نفسه الجد الذي يلتزمونه في حركاتهم وسكناتهم،وتساوره المطامع التي تساورهم"[2]،لا يقف شيء دون تحقيق مطالبه،ولو كان قتلا أو قتالا،وقد كنى عن ذلك بقوله "وقوع العوالي دونها والقواضب " أي أن الوسيلة لبلوغ المجد أصعب ما تكون وهي حديد "سيوف ورماح"،والتلازم بين هذه الأسلحة وبين الحرب لا يخفى على أحد ،إلا أن هذا الإيهام الكنائي لا يبدو بسيطا إذا ما احتمل القارئ أشياء أخرى كالغدر مثلا .

[1] المتنبي،الديوان،ص 331،332

[2] عباس محمود العقاد،مطالعات في الكتب والحياة ،دار الكتاب العربي،بيروت،ط 3، 1966،ص 185

وفي البيت الأخير يشير المتنبي ـ عن طريق أسلوب الكناية ـ إلى أنه "لم يدع أرضا إلا وجال بها "متغزلا " أو غازيا "،هكذا قال ابن جني[1]،وجر الذوائب إشارة إلى الأول ،وفي هذه الإشارة براعةٌ يخيلُ إلى القارئ من خلالها كيف يكون حال العاشق الذي يتبختر جارّا ذوائبه حتى يثير اعجاب النساء ،أما إشارته إلى الغزو فإنما هو واحد من قراءات الشُّراح،وليس ثمة ما يدل على الغزو،وفي هذا الإيهام احتمال الغزو وغيره من الأسفار ،لكنه في الحالتين يتضمن مبالغة توحي باقتدار الشاعر في ميدان الغزل ،وتوحي بصبره على تحمل المشاق وكثرة الأسفار،و بمعرفته بالبلاد والعباد.

وفي الهجاء ،فالمعاني المخيلة لا تكاد تنفصم عما ألفنا في المديح،من حيث ميلُها إلى المبالغة ،لكنّها في الطرف الأخر،من حيث وقعها في النفوس ،وليس هذا غريبا "فما هان المتنبي في طبعه،ولا صغـــر في أحلامه ، فقد فطر على حب الإباء والعظمة ورفض الهوان...وإذا شعر بالأذى أو الصغار،فإنه يتـــرك حلمه ، ويعطي من لسانه ويهجو "[2] وقد كان طامعا في الملك ولم يُعطَه،وبخل عليه كافور ،وسار يماطله ويحتجزه في مصر حتى أدرك أنه لن ينال شيئا مما يريد فأصبح في البلاد يقول :

**أَ مَيناً وإخلافا وغدرا وخسّة وجبنا ،أَ شخصا لحت لي أم مخازيا؟**

**تظن ابتساماتي رجاءً وغبطة وما أنا إلا ضاحك من رجائيا [3]**

أي هذا مبلغ ما استطعت من كتمان كرهي لك ،وليس ابتسامي فرحا بلقياك ولكنه سخرية مما أطلب عندك ثم يقول :

**ومثلُكَ يؤتى من بلاد بعيدة لِيضحِك ربّاتِ الحداد البواكيا**

وهذا إيهام كنائي أراد به الشاعر أن يصور كافورا في أبشع صورة،حيث جعله ملهاة للنساء اللواتي احتددن وحزنّ ،ولا تستطيع كل ملهاة أن تغيّر بكاء المفجوعات ضحكا إلا أذا كانت عجبا ،وكافور يمتلك هذه الصفات ـ في نظر الشاعر ـ لذلك جعله أفضل ما يتلهى به النسوة المفجوعات.

---

[1] ذكر الواحدي اختلاف ابن جني وابن فورجة في تفسيره،قال الأول غازيا وقال الثاني ليس في الكلام ما يدل على الغزو،ص 332

[2] كاظم حطيط،دراسات في الأدب العربي،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،ط1 ،1977،ص 138

[3] المتنبي،الديوان،ص 624

وليست الخليقة وحدها ما يسخر منه المتنبي ،فكافور لم يرَ منه شاعره إلا المطل والخداع والكذب والخسة والتكبر ،ويعتمد في وصف كل ذلك على الإيهام بالكناية حين يقول:

**أنوَكُ من عبد ومن عرسه من حكّم العبد على نفسه**

**ما من يرى أنك في وعده كمن يرى أنك في حبسه**

**العبد لا تفضل أخلاقه عن فرجه المنتن أو ضرسه**

**لا ينجز الميعاد في يومه ولا يعي ما قال في أمسه** [1]

لقد استطاع المتنبي أن يظهر كيف يكون "تحكيم العبد" غاية الحمق ،وكافور يمتلك من الصفات المذمومة ما يشين الإنسان ويضعه،ومع ذلك يحكم الناس ،وقد خيل إلى القارئ أن كافور متكبر من خلال قوله "يرى أنك في حبسه "،وكنى ـ ربما ـ عن سيف الدولة بقوله " من يرى أنك في وعده" ،فالأول منهما عبد مملوك صار ملكا فرأى أن يملك الناس،وهو لا يعرف الفضل ولا البر والتكرّم لأن غاية ما يعيش له "فرجه" و"بطنه "وهذه كناية عن الغرائز التي غلبت كافورا،وجعلت منه سافلا لا يعرف كيف يصرّف الملك .

وكافور ـ في نظر الشاعر ـ أكذب من يرى لأنه "لا يذكر ما قال في أمسه " وقد يجوز مع ذلك أنه غافل سيء الفطنة ، وله نصيب وافر من إخلاف الوعد .

ألا ترى أن تصوير المتنبي لكافور باعتماد هذه الكنايات مكّن المعنى في النفوس مؤكدا ،وانحرف عن اللفظ المعتاد ولم ينحرف عن المعنى بل زاد في إثباته .

**ــ التجسيم :**

الكناية لها قدرة على تجسيم المعاني ،مثلها مثل الاستعارة والتشبيه ،تخرج المعاني في صور نابضة بالحياة ، وتجعل من المعنوي محسوسا ،والتجسيم في الصورة الكنائية "ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا ،أو من دقة الشعور حينا آخر،فهي تربط "شيئين أو أشياء،أحدهما حسي بالضرورة ،فمعاني الكرم والبخل والحلم هي معان مجردة لا تدخل في دائرة الحس إلا بدلائلها ككثرة الرماد ،قبض اليد ،وسعة الصدر،ويرى القرطاجني" أن المحاكاة في الشعر إما أن تكون محاكاة الشيء في نفسه ،أو محاكاته في غيره،والكناية بهذا المفهوم هي محاكاة الشيء في غيره،ذلك أن الصنف الثاني من المحاكاة عند القرطاجني قد

[1] المتنبي،الديوان،ص 649

يكون للشيء المحسوس وللمجرد،وكل شيء أدركته النفس بغير الحس ""فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله،من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد [1] والأقاويل الشعرية ـ في كل حال ـ تتوسل الإيهام بالمحسوسات وكل شيء "اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا ، لأن الكلام كلّه كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار"[2] وهذه الفكرة تعود بنا إلى مسألة الحقيقة والمجاز في الكناية،لأن المعاني الأُول لألفاظ الكناية يراد بها إيهام المتلقي بمعان أخرى غيرها ،ولو كان يُراد بقولهم "كثير الرماد" كثرة الرماد من غير إشارة إلى الكرم لكان قولنا كريم فيه إيهام أيضا ،وليس هذا ـ بالطبع ـ المراد من الأقاويل الشعرية.

كما أن الكناية من الصور الفنية التي تثير المتلقي وتدفعه إلى إدراك علاقات جديدة بين الأشياء،وقيمة الصورة "لا ترجع إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ،وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ،وخلال علاقات جديدة تخلف فينا وعيا وخبرة جديدة"[3] فقد تتساوى العبارة الحقيقية مع المجازية من حيث اللفظ ،لكن المجاز لا يقود المتلقى إلى المعنى مباشرة ،بل يحثّه على طلبه .

**التجسيم في كنايات المتنبي:**

إن كثيرا من المعاني التي رامها الشعراء في أشعارهم هي معان مجردة ،لا مدخل فيها للحواس، فليس الجبن أو الشجاعة أو الصبر من الصفات التي تدرك مجسمةً،لذلك فإن الفن يحاول أن يقدم تلك المعاني بطريق الإيهام حتى تَحسُن المحاكاة ويدرك الإنسان ما يحسّ الفنان حيالها،وبم ترتبط عنده،وما الرابط الذي جعله يجسم تلك المعاني في تلك الصور.

وشعر المتنبي شعرٌ أكثرُه حكمة ،وفيه تحليل للنفس الإنسانية في مختلف المواقف،وفيه محاولة لمعرفة معادن البشر،وفيه اقتحام ،وغيظ وغضب ورضى وأطماع وحب وبغض.

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 98

[2] المصدر نفسه،ص 99

[3] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 310

والمتنبي في شعره يطلعنا على نفسه ،وما تراه من غيره حبيبا أو حاسدا أو ممدوحا أو مهجوا ،وينتهج إلى تصوير هذا كلّه طرقا كثيرة من طرق الإيهام ،سنحاول في هذا الباب أن نرصد من تلك الطرق الكناية .

ولعل المتنبي ،وهو يصارع آماله ، كان في سباق دائم مع الزمن ،فالروح منه تعظم يوما بعد يوم والجسم يضعف ويهزل ،يغادره الشباب ويحيطه الهرم ،وكثيرا ما رأى أن علامات الكبر ليست كبرا ،بل هي لثام أراده الزمن بنوائبه ،وقهره المتنبي بصبره ،وهو في ذلك يقول :

**راعتكِ رائعةُ البياض بعارضي وَلَوَ انَّها الأولى لراعَ الأسحم**

**لو كان يمكنني سفرت عن الصبا فالشيب من قبل الأول تلثم**[1]

ورائعة البياض هي أول ما يبيّض من الشعر وهي دليل على الكبر ،لذلك فإن مسألة الضعف والهرم في فترة المشيب ملازمة لما يُرى من البياض على العارض،والمشيب ليس جسما مما يدرك بل هو معنى ،وإن عبرنا عنه بالكبر والضعف والهرم،فإن المعاني لا تتغير فيما يخص التخيل،ويبقى الدليل "المحسوس" هو البياض على الشعر، والمتنبي حين إختار أن يعبر عن المشيب بالبياض كنّى في المقابل عن الشباب والقوة بالأسحم ،وهو سواد الشعر .

وللمتنبي فلسفة خاصة تجاه الشباب والكبر،فهو يكني عنهما في غالب قصائده بما يكون من أمارات لهما ، كلون الشعر أو نضارة الوجه أو ضعف الجسم ،ومن ذلك قوله :

**ولقد بكيت على الشباب ولمّتي مسودّة ولماء وجهي رونق**

**حذرا عليه قبل يوم فراقه حتى لكدت بماء عيني أشرق**[2]

وقوله:

**تغيّر حالي والليالي بحالها وشبت وما شاب الزمان الغُرانق** [3]

أي كبرت وما كبر الزمان،وقد خيل إلينا الكبر شيبا.

[1] المتنبي،الديوان،ص 344

[2] المصدر نفسه،ص 41

[3] المصدر نفسه،ص 126

ومثل ذلك قوله :

**متى لحظتْ بياضَ الشيب عيني فقد وجدته منها في السواد**[1]

أي أنه يكره كبره وشيبه حتى تراءى له أن البياض من شعره التصق بسوداء العين فيكاد يعمي بصره .

فقد خيل إلينا الشباب "شعرا أسود ووجها عليه رونق وحسن "،وخيل إلينا ـ بالكناية كذلك ـ شدة حزنه التي تترجمها كثرة الدموع ،بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين عبّر عن الدموع تعبيرا كنائيا فجعلها "مــاء العين " ليجعل بينها وبين ماء الوجه تناسبا ،ولتدل على الكثرة التي تستدعي الغرق،وليس الغرق بالماء غريبا.

ويدرك المتنبي أن هذه المعاني كلها تحتاج إلى دليل يظهرها،وليس الكبر كبرا بالسنين التي مضت إنما هو خبرة و معاناة ،وتعب وراء الطلب ،يقول في الغزل :

**شيب رأسي وذلّتي ونحولي ودموعي على هواك شهودي**[2]

لقد جسد الهم والمعاناة في هذه الثلاثة "شيب الرأس والذلة والنحول" وجسد حزنه وصبابته في "الدموع " وجعلها شهودا،ولا ينكر أحد أن الشاهد لا يكون معنى بلا ذات ،والحزن معنى والدموع معنى وذ،ويقول:

**وقد صارت الأجفان قرحى من البكا وصار بهارا في الخدود الشقائق**[3]

فحزن الشاعر مجسد في قرحة الأجفان وفي البكاء .

ويخيل المتنبي من خلال كناياته الشجاعة في صورة ما يلازمها من حرب وقتل وثكل،وقد جعل للممدوح سيفا لا يغادر المعركة إلا والنساء ثكلى، تشققن الجيوب حزنا على ما فق دن ،إذ يقول :

**غذى الهندوانيات بالهام والطلى فهنّ مداريها وهنّ المخانق**

**تشقق منهن الجيوب إذا غزا وتخضب منهن اللحى والمفارق**[4]

[1] المصدر نفسه،ص 142

[2] المتنبي،الديوان ،ص 33

[3] المصدر نفسه،ص 126

[4] المصدر نفسه،ص 127، 128

وليست الشجاعة من المعاني التي تدركها الحواس من غير دليل عليها،وليس تخيلها واحدا لدى الناس،لكن الغالب أنها ترتبط بالمهالك،وكيف يواجهها الإنسان،لذلك ترى الشاعر يختار لها ما يكون تبعا لها ،وهو شق النساء للجيوب" إشارة إلى كثرة قتلى هذا الممدوح.

وتراه يصور الهاربين من هذا الرجل حين غزا،تصويرا بديعا بناه على الكناية إذ يقول :

**لما رأته وخيل النصر مقبلة والحرب غير عوان أسلموا لحللا**

**وضاقت الأرض حتى كان هاربهم إذا رأى غير شيء ظنّه رجلا[1]**

فقد أقبل الممدوح على الأعداء ،ولمّا تبدأ الحرب بعدُ،فتركوا ديارهم وفرّوا و"شعروا أن الأرض تضيق عليهم حتى لا متنفسَ ولا مهرب،وهي كناية عن قوة الممدوح وشدة ســـــطوته عليهم ،وإحاطته بهم" [2] واستخدام هرب القوم وفزعهم ليس وصفا لهم بقدر ما هو إيهام يراد له أن يجسد تلك القوة والشجاعة التي يتمتع بها الممدوح ، ولا يقف الأمر عند الهرب ،بل إن "الهارب منهم يشعر في قرارة نفسه أنه قد أحيط به...ويجعل ذلك في حكم اليقين ،فتراه يتخيل كل ما يراه ...رجلا يطارده،...بل يتوهم العدم وجودا"[3] فيريه خياله الممدوحَ في أثره وإن كان لا شيء في الواقع.

وليس للممدوح وحده تلك الهيبة في نظر الشاعر ،وليس في نفس العدو وحده ذلك الفزع،إنما يتشابه الأمر حتى عندما يتعلق بالسلاح،فسيف الممدوح دال على شجاعته،وسيف العدو يجبن ويذوب من نظرات هذا البطل، وانظر كيف يصور الشاعر ذلك تصويرا كنائيا حين يجعله حائلا بين الأنفس والأمن ،حتى أنفس الجن :

**فتىً حالَ بين الجنِّ والأمن سيفه فما الظن بعد الجن بالعرب والعجم**

**وأرهب حتى لو تأمل درعَه جرت جزعا من غير نار ولا فحِم[4]**

وكل ما سبق من الإيهام ،أراد الشاعر به أن تكون الكنايات بمنزلة الدليل المحسوس على المعاني المجردة ، وبعض المعاني الشعرية" يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله،من

[1] المتنبي،الديوان،ص 29

[2] عبد الملك بومنجل،مماطلة المعنى في شعر المتنبي،ص 120

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[4] المتنبي،الديوان،ص 136

هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد [1] ،والذل والهوان كذلك معان عبر عنها المتنبي بما يكون ملازما لها من ضرب أو زجر ،ومن ذلك قوله في الهجاء :

**وأرغتَ ما لأبي العشائر خالصا إن الثناء لمن يزار فينعم**

**ولِمن أقمتَ على الهوان ببابه تدنو فيوجأُ أخدعاك وتنهم** [2]ُ

فضرب الخدود ،والزجر الشديد أمارتان على الذل،وليس يتكشف لنا الذل في المرء إلا أذا عانى مثل هذا .

وإذا كانت قيمة الإيهامات في الكناية "لا ترجع إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ،وخلال علاقات جديدة تخلف فينا وعيا وخبرة جديدة"[3] فإن صياغة الشاعر لبعض المفاهيم المجردة في هيئات مختلفة بحسب المقام راجع إلى أحاسيسه هو ، وبدرجة أقل إلى أحوال المتلقين ،لأنه يعبّر عمّا يحسّه إزّاء من يخاطبه خاصّا كان أو عاما ،فكناية النسبة في قول المتنبي :

**لم أعرف الخير إلا مذ عرفت فتى لم يولد الجود إلا عند مولده**

**نفس تصغّر نفس الدهر من كبر لها نُهى كُهله في سن أمردِه**[4]

هي إيهام مبني على نظرة خاصة يريد لها الشاعر أن تعمّ،"ومن طبائع النفس البشرية أنها ميالة إلى حب الثناء عن طريق إحلالها السجايا والمزايا الخلْقية والخُلُقية في المكانة اللائقة بها"[5] لذلك فالمتنبي حين يمدح بالجود يغرق في المدح ،ويجعل الممدوح أصل الكرم ،وكأنما هو ينكر ما كان يعطيه غيره من قبل ، وليس مرفوضا مثل قوله "لم يولد الجود إلا عند مولده" لأنه يعبر عن إحساس خاص ولا يقدم معرفة تقاس بالعقل والواقع.

وبهذا الأسلوب يمضي المتنبي في إيهام المعاني الهجائية من جهل وغدر وخسة ،ويجعل لها دلائل حسية تعطي المتلقي نظرة عما يمكن أن يكون من روابط بين الحسي

---

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 98

[2] المتنبي ،الديوان،ص 347

[3] جابر عصفور،المرجع السابق،ص 310

[4] المتنبي،الديوان،ص 351

[5] فوزي عطوى،المتنبي شاعر السيف والقلم،بيروت لبنان،ط1988،1،ص 47

والمجرد في حياة الناس،وإذا كان العلم والجود والشجاعة معانٍ يعظم بها قدر الإنسان ،وتثقل موازينه،فإن الجهل مثلا آفة كبرى تميت الإنسان وتنقص من قدره، ويصور المتنبي الجاهل في هذه الكناية بقوله :

**أماتكم من قبل موتكم الجهل وجرّكم من خفة بكم النّمل**[1]

لقد جعل هؤلاء الأقوام من جهلهم أخف المخلوقات وزناً حتى قدِر النملُ على جرّهم،وليس أطرف من هذا الإيهام ولا أروع ،فالمهابة إنما يعبّر عنها بثقل الوزن،ولا يصنعُ المهابةَ مثلُ العلم،كما أنه لا يجعل الإنسان في الحضيض مثل الجهل .

ويتكرر هذا الإيهام في مواضع عديدة من شعره،إذ يرى الجاهل ضعيفا، هزيلا،يفوح من جهله بريح منتنة، إذا ضُرب تستغرق الضربة جسده،ولا تنجو من نتنه،وهو جبان يقتله الفزع ،كاذب يقسم جهد يمينه على غير الصدق ومثل هذا قوله في الهجاء:

**تستغرق الكفّ فوديه و منكبه وتكتسي منه ريح الجورب العرق**

**فسائلوا قاتليه كيف مات لهم موتا من الضرب أو موتا من الفرق**

**وأين موقع حدّ السيف من شبح بغير جسم ولا رأس ولا عنقِ**[2]

ألا ترى المتنبي يصور الكاذب أحسن تصوير ،ويجعله إنسانا يقسم على ما يقول حتى يخدع الناس ، وهو هزيل ضعيف البدن لجهله ،يتلافى الكريمُ صفعه لأنه يفوح بريح منتنة ،وهو الجبان الذي يموت من الفزع قبل أن يُقتل.

**ـــ الإبانة :**

إن الصورة الكنائية في القول الشعري هي صورة تقصد ـ من جملة ما تقصد ـ إلى الإبانة والشرح ، وهي من فنون البيان،وهذا مؤداه إلى أن الصورة تهتم بكيفية أداء المعنى ،لأن الهيئات التي يحصل بها تختلف في درجات الإبانة والتوضيح ،كما تختلف في درجة التأثير تبعا لما هو مقصود من الكلام وهي تنتقل بالمتلقي من المعنى الواضح إلى الأوضح عن طريق التلازم ،وإذا كانت الكناية "لفظا أطلق وأريد به لازم معناه" فالمعاني في مثل قولهم "كثير الرماد" تنتقل من الأدنى إلى الأعلى على الشكل التالي "كثرة الرماد ـــ كثرة

[1] المتنبي،الديوان،ش البرقوقي،ج 3،ص 378

[2] المتنبي،الديوان،ش الواحدي،ص 349

إحراق الحطب ــ كثرة الطبخ ــ كثرة القِرى ـــ كثرة الضيوف ــ الكرم" حتى يصبح المعنى المراد أكثر تمكنا في النفس عن طريق دلائله ، وهذا يعني أن الصورة في الكناية أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي.

والكناية عند البلاغيين ضربان ،من حيث الوسائط التي يصل بها القارئ للمعنى،فهي إما قريبة وإما بعيدة والقول في الصفة" طويل النجاد" ليس كالقول في الصفة "كثير الرماد "،كما أن الكناية قد تتساوى من حيث المعاني الثواني ،التي يقصد إليها المتكلم ،لكنها تختلف في الألفاظ المستعملة للدلالة.

**الإبانة في كنايات المتنبي :**

لقد كان المتنبي في أكثر قصائده ،مديحا أو هجاء ،يخاطب الخواص من الملوك والأمراء ،وكان شديد التعلق بالفلسفة وكان بكر زمانه،ينطق بالحكمة،ويغوص بأشعاره إلى أعماق النفس فيحمل إلى العقلاء درر المعاني مبينةً .

وإيهام المتنبي في الكناية إذا كان في الفخر أو المديح رأيته يتناول المعاني الرفيعة بألفاظ رفيعة،وإن كان هجاءً لم يجد حرجا في أن يمطر المهجو بكلام نابٍ ،يدل على معان خسيسة ،قد لا تستسيغها أذن،وهو معذور في ذلك

ومن معانيه الأيهاميةفي الكناية قوله مفتخرا:

**ذراني والفلاةَ بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام**

**فقد أرد المياه بغير هادٍ سوى عدي لها برق الغمام**

**يُذم لمهجتي ربي وسيفي إذا احتاج الوحيد إلى الذمام**[1]

فهو يتحدى من يُكرهه على التراجع وعدم خوض طرق الصحراء وحيدا،وقوله "بلا دليل " كناية عن الوحدة،ولشد ما يحتاج المرء إلى من يريه طرق الصحراء لأنها كالمتاهة ،ومع ذلك فهو يلقي إلى المتلقي معنى خفيا وراء هذه الكناية ،مؤداه أن الذي يسلك طرق الصحراء من غير هادٍ لا يكون إلا رجلا تعوّد الفلاة والترحال ، ودخل حروبا مع البشر ومع الوحش.

[1] المتنبي،الديوان،ص 670

وإيهامه الوحدة عن طريق الكناية بقوله "بلا دليل" تبين عن معانٍ عميقة،فالدليل في الصحراء يرجى به الخلاص،والإبتعاد عن الأخطار والإقتصاد في المسافة ،ومعرفة مياه الصحراء ،وقد يكون الدليل في الصحراء ـ مع ذلك ـ معروفا لدى الصعاليك وقطّاع الطرق فيأمن صاحبه شرَّهم،والمتنبي لا يقول ذلك ليجرّبه،بل ليؤكد أنه جرّبه مرات عديدة ونجا .

وكذلك قوله "ووجهي والهجير بلا لثام " يدعم الإيهام الأول،فليست نفسه تتحمل فقط،إنما هو رجل يملك جسدا يستحق نفسا كنفسه،ويؤكد ذلك حين يقول :

**فإني أستريح بذاي وهذا وأتعب بالإناخة والمقام** [1]

والمتنبي لا يصعب عليه إيجاد الماء في الصحراء ،ويهتدي إليه بما يملك من خبرة في ذلك من أحوال الطقس،وفي البيت الأخير،يشير إلى أنه لا يحتاج إلى أحد يذود عنه إلا الله ثمّ سيفه ،وذلك إذا "احتاج الوحيد إلى الذمام "أي إذا حدث حادث يستدعي القتال،وقوله "احتاج ...." كناية عن القتال ،كما أن قوله "الوحيد" فيه كناية عن نفسه ، واختيار لفظ " الوحيد" له دلالات كثيرة منها الشجاعة.

والشاعر لا يكتفي بهذا الإيهام الكنائي المتعاقب ،فلا يفرغ من صورة إلاّ إلى صورة أخرى،ويذكر أنه كريم النفس لا تحوجه الحاجة إلى البخيل ولو عدم الزاد :

**ولا أُمسي لأهل البخل ضيفا وليس قرى سوى مخ النعام**

قال الواحدي في الشرح: لا أكون ضيفا للبخيل وإن لم يكن لي طعام ألبتة لأنه لا مُخّ للنعام"[2]،وكنايته بمخ النعام عن انعدام الزاد،هي إيهام يدعو إلى التفكر،أليس مخ النعام زادا؟وما الذي فيه حتى يحوجك إلى الناس؟ ألم يكن بإمكان الشاعر أن يخبر بأنه عدِم الزاد دون أن ينفي وجوده بوجود مخ النعام الذي لا يوجد أصلا؟

لا مزيةَ للشاعر إذا كان يشعر كما يشعر غيره ،أو يقول كما يقول غيره،فالتعبير الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاما قد يدفعه إلى التعبيرات المباشرة.

[1] المتنبي،الديوان ،ص 670

[2] المتنبي،الديوان،ص 670

والمتنبي في قصيدته هذه ،يعيش حالة من المرض وهجر الأحبة وبعد عن الوطن،ومعانات مع كافور الذي يبدو جافيا،لا يعشق إلا مديح المتنبي له،وهو رجل لا يصون صاحبه ولا يقف إلى جنبه،لذلك فالشاعر حين أحس هذا منه خاصّةً عمد إلى التعريض،وقرّر أخيرا أن يجازي الناس بمثل ما يصنعون معه،ويكني عن ذلك بقوله:

**ولمّا صار ود الناس خبا  جزيت على ابتسام بابتسام**

**يحب العاقلون على التصافي  وحب الجاهلين على الوسام**[1]

فقد صارت محبة الناس محبة لأجل مصلحة،ولا مندوحة من النفاق معهم،وكلّ هذا المعنى لخّصه المتنبي في قوله "جزيت على ابتسام بابتسام" كناية عن التعاملات الودية الزائفة،ثم يكني عن "أمثاله من المخلصين أصحاب العقول " بأن ودّهم ودّ صاف لا يغدر فيه الحبيب بحبيبه،أما ودّ أمثال كافور فيخدع ببشاشة الوجوه،وهو ودّ في المديح ،والمعنى "لا يحب كافور المتنبي إلا وهو في مجلسه يُسمِعُه أشعاره".

ومسألة العقل والجهل إذا ارتبطت بالودّ قد لا تكون واضحة ،لذلك فالمتنبي حين يكني "بالعاقل والجاهل " وبالتصافي والوسام" يخيل إلى المتلقي بعض المعاني الجليلة،التي لا يتبيّنها المرء إلا بالتأويل،والنظر إلى مغزى هذا الإيهام،فالعاقل ينفعه التجريب فيما يأتي من العلاقات،أما الجاهل فلا يعتبر ،ويحبّ جميلَ المظهر وإن كان قبيح السريرة ،ولا يبعد هذا الرأي عن الحكمة ،وهو قريب إلى الواقع ؛إذ ترى فيه المعنى مجملا دالاً. وقد يكون الإيهام "بالتصافي والوسام" دليلا على السرائر والمظاهر.

وفي عذليات المتنبي لسيف الدولة تظهر بعض الإشارات إلى ما كان بين الرجلين من علاقة وكيف كانت تسير إلى النهاية ،ويعبّر الشاعر عن تلك الأيام وما كان فيها من حسد وكيدٍ من المقربين إلى سيف الدولة لزحزحة شاعره عن عرش الشعراء ،ويكرّر المعنى نفسه تقريبا مع تعديل بسيط ،فهو يرى أن مجلسه يعجّ بالحساد ،وأنهم يغيّرون ما يكون من صفاء المودة حتى يفترق الناس،وذلك قوله:

**رأيتكم لا يصون العرضَ جارُكم  ولا يدرُّ على مرعاكم اللبن**

**جزاء كلِّ قريب منكم مللٌ  وحظُّ كلّ محب منكم ضعنُ**

[1] المتنبي،الديوان،ص 670

**وتغضبون على من نال رِفدكم حتّى يعاقبه التنغيص والمِنن**[1]

وقوله "لا يصون العرض جاركم" معناه أنكم لا تحفظون الجوار ،ولستم أهلا لأن أبقى في جواركم،وقد عدل المتنبي عن القول "لا تصونون" و أسند الفعل إلى الغائب وجعله هو من لا يصون عرضه،وهذه مخادعة لطيفة أراد بها الإيهام الذي لا يفطن له إلا الحاذق.

وفي الكناية الثانية "لا يدر على مرعاكم اللبن " يبلغ المتنبي قمة الهجاء ـ كما رأى الواحدي ـ حين يجعل من أرض سيف الدولة ،كناية عن مجلسه ،أرضا مرعاها وَخِيمٌ لا يكون من نبته لبن،إشارة إلى ما كان من مكائد،وإشارة إلى أن سيف الدولة كان يمنّ على الشاعر ما كان يعطيه .

وإذا كان هذا خطابه إلى سيف الدولة وهو العربي الأديب الذي يعرف لغة المتنبي ومعانيه أكثر من غيره من الأمراء ،فإن كنايات المتنبي في هجاءه كافورا لا تكون بهذا العمق ،وانظر إلى قوله هاجيا :

**فلا ترجِّ الخير عند امرئ مرّت يدُ النّخّاس في رأسه**

**وإن غرّك الشّك في نفسه بحاله فانظر إلى جنسه**

**فقلّما يلؤم في ثوبه إلاّ الذي يلؤم في غرسه**[2]

فهو يميل إلى الوضوح في كناياته،ولا تكثر انتقالات القارئ في إثر المعاني،فقوله "مرت يد النخاس في رأسه" كناية عن كافور الذي رآه عبدا كان ينتقل به النخاس من سوق إلى سوق،وقد خيل إلينا صورته ـوصورة غيره من العبيد ـ على المنصة والنخاس يضع يده على رأسه ويمدح فيه الطاعة والصبر وغيرها مما يُستحب في العبيد.

نحن نرى المتنبي لا يحبذّ تسمية كافور بالعبد،لأن المعنى إذ ذاك يكون أشرف و قد لا يحتمل الإيهامية، أمّا قوله "مرت يد النخاس..."،ففيه جانب من التصوير يبين للقارئ لِمَ لا يجب أن يحكم مثلُه،وكأن يد النخاس تذهب بالعقل والمروءة .

ويضيف المتنبي كناية أخرى في قوله "فقلما يلؤم في ثوبه....غرسه" فالثوب كناية عن المسؤولية أو الولاية وقد يخيل إلى أمر أبعد وهو أن الثوب يعني "بلوغ الإنسان سن الرشد"

[1] المتنبي،الديوان،ص 663

[2] المتنبي الديوان،649

والغرس يكون كناية عن الأصل أو المولد،وهذا ولد لئيما ،فلا معنى لمروءته وإن كان حاكما "لأن الأشياء تعود إلى أصولها،ومن كان لئيم الأصل فهو ينزع إلى ذلك اللؤم"[1] .وكافور ـ في رأيه ـ لئيم المغرس .

**ـ الإيماء والأيحاء:**

إن أسلوب الكناية في الفكر البلاغي العربي مرتبط أشد الارتباط بالإيماء ،ويرى كثير منهم أنه أدخل الصور البيانية في هذا الباب،وذلك واضح في فهمهم للكناية على أنها ترك التصريح أو الستر ُ،والإيماء ،أنما هو إلقاء المعنى في النفس بخفاء وسرعة،قال تعالى **"أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنكُمْ مِنَ الغَائِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاءَ"**[2] فالقرآن الكريم كنى عن الجماع بالملامسة ،وعبر عن قضاء الحاجة باسم المكان.،وهاتان كنايتان لا تجد في غير أسلوب القرآن مثلهما .

كما أن الإيماء في الكناية "مظهر من مظاهر الفن ،ووسيلة الفنان يتحاشى بواسطتها التصريح بما تمجه الأذواق ، وتفرضه الطباع،وكثيرا ما يؤدي هذا الأسلوب إلى الغموض الذي يزيد الكلام أيحاءً،ويجعله ألطف وأجمل ، ويكسب المتأمل متعة أعمق"[3] ،ففي الكناية تهذيب للسمع وإشارة ذكية إلى المعاني المستقبحة،والتي يتحرج صاحب الذوق السليم من التصريح بها ،فالبلاغة كما قيل "لمحة دالة "،والتعبير في لغة الفن عن الأشياء بمسمياتها يفقد المتلقي متعة الاستكشاف،كما أن الوضوح المطلوب من الفنان "ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام لأن يوصف بالإبتذال ،بأن يجعل الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة عليه،ومن حيث القدرة التي تميزه من صنوف التعبير ،ومحاولة الإخفاء ...إنما هي من مظاهر تلك الفنية لأن الأديب استطاع أن يتحاشي ما لا ينبغي أن يكون من مثله"[4]،لأن الأديب يدرك ، أكثر من غيره، أن كلامه كلّما كان فيه تلميح وإيماء كانت حسناته أكثر .

---

[1] المصدر نفسه،ص 650

[2] سورة النساء ،الآية 43

[3] غازي يموت،علم أساليب البيان،دار الأصالة،بيروت،لبنان،ط1983،1،ص 307

[4] بدوي طبانة ،علم البيان،دار الثقافة،بيروت،لبنان,د،ت،د،ط،ص 220

وكثيرا ما يلجأ الشعراء إلى الإيماء إلى المعاني التي يريدون،رغبة في الطرافة أو الإيجاز،أو لاختبار المتلقي أو لتجنب الفحش .

وكنايات المتنبي التي تحمل لمحة دالة كثيرة في أشعاره،فهو المقتدر على المعاني يصرفها أنّى شاء،ولعل شاعرنا يتقن التلميح في كل حال،في الرثاء والمديح والعتاب والفخر وفي الهجاء،فالألفاظ في كل شعر تعبير عن حالات نفسية تختلف باختلاف المقام،وقد تختلف في مقام واحد،لأن الشاعر يطيل النظر في الأمور،ويقلبها،ولربما استغرق في وصفها ما لا يستطيعه غيره.

والموت مثلا مفهوم لا يخفى على أحد،غير أن ايهام معناه في التعبير الشعري لا يكون واحدا ،وانظر كيف استطاع المتنبي أن يصرح به حين أحس أنه لا بد أن يخبر عن الموت بلفظه حين قال :

**أتاها كتابي بعد يأس وترحة  فماتت سرورا بي فمت بها غما**

**حرام على قلبي السرور فإنني  أعد الذي ماتت به بعدها سما**

**تعجبت من خطي ولفظي كأنها  ترى بحروف السطر أغربة عصما**[1]

فقد كانت جدته أعز الناس إليه،وكانت مربيته،وسافر عنها مكرها،فلما أتاها كتابه لم تصدق ، وظلت تقرأه حتى ماتت،و لم يجد المتنبي حرجا في ذكر الموت بلفظه حين الصدمة،لأنه كان طبيعيا،ولأنه كان يراه موتا قبل كل شيء،والموت أعظم ما يخافه الإنسان،على أنه أراد أن يخيل إلينا كيف ماتت فصور الموت مرة أخرى تصويرا فيه كناية بقوله:

**رقا دمعها الجاري وجفت جفونها  وفارق حبي قلبها بعد ما أدمى**[2]

إن هذا الموت لا يشبه الأول،فهو انقطاع عن البكاء "رقا دمعها الجاري،وجفت جفونها" وهو سلوّ عن الحب " وفارق حبي قلبها "وزوال جرح فؤادها الذي كان "يدمى "،وليس هناك شكّ في أن المتنبي لم يعمد إلى هذا الإيهام الكنائي إلا ليصور بصدق ما الذي كان من جدته مما ذكر،وليؤكد أن ذلك كان سبب موتها .

[1] المتنبي،الديوان،ص 265

[2] المصدر نفسه،ص 266

وإعراضه عن ذكر الموت ،قد يكون لبُغضِ ما في اللفظ من دلالات،وكأنه أراد بتذكُّرِ دموعها وحبها له أن يوجه المتلقي إلى تذوق ذلك الأحساس،أو ليقول :هي لم تمت بل استراحت من عذابها بسببي،أو ليقول: لقد كان آخر ما في حياتها حبّها لي وبكاؤها عليّ.

كان مجال الوجدان مفتوحا أمام المتنبي في رثاء جدته،لأنه يقول بمحض إرادته،ولأن كبده تحترق،أما فيما سواها من المفقودين فإن التكلف قد يداخل الإيهام ،وقد يعدل من لفظ إلى لفظ مراعاة للطقوس والآداب،لكنه مع ذلك ينهج النهج ذاته في ذكر الموت ثم التلميح والكناية عنه،وبين أيدينا مختارات من قصيدته في رثاء "خولة" أخت سيف الدولة التي يقول فيها :

**غدرت يا موت كم أفنيت من عدد  بمن أصبت وكم أسكتّ من لجب**

حيث صرح المتنبي بلفظ الموت ،ثم عدل عنه ولمحّ في الأبيات :

**ومن مضت غير موروثٍ خلائقها  وإن مضت يدها موروثة النشب**

**فليت طالعة الشمسين غائبة  وليت غائبة الشمسين لم تغب**

**وليت عين التي آب النهار بها  فداء عين التي زالت ولم تؤب**

**قد كان كل حجاب دون رؤيتها  فما قنعتِ لها يا أرض بالحجب**[1]

لقد اكتفى المتنبي بالتلميح والإيماء إلى معنى الموت،فعبر عنه بالكناية كقوله "مضت" "غائبة" "زالت" "الحجب" وقد استطاع بهذا الإيهام أن يوحي بالمعاني التي يجب أن يفهمها الفاقد للميت إزاء ما يعيش من حال حزينة،لأن الكناية عن الموت بالمضيّ والغياب والحجاب هي كنايات تكاد تتعارف عليها الناس في كل زمان وبيئة،وفيها محاكاة للأمور المستكرهة بصور أقلّ إيلاما على نفس الإنسان .

إن معنى المضي لا يكون قاسيا على قلب مَن فقد عزيزا،لأن النفس تخيل إلى صاحبها أنه في معنى الغياب المؤقت،أو الغياب مع إمكانية الرجوع،وهذا ينسحب على "غائبة ،حجاب" ،أما لفظ الموت فمعروف عند الجميع أنه لا يكون إلا أخيرا ،ولا معنى لتخيله إلا إذا سلّم الإنسان بانتهاء الحياة،لذلك فالمتنبي كان يحاول أن يجعل من مرثيته عزاءً لسيف الدولة يمرّر من خلالها رسالة أخلاقية .

[1] المتنبي،المصدر نفسه،ص 604،605

وفي سياق الفخر ترى المتنبي يشير إلى بعض المفاهيم السامية،وهو في قصيدة "الحمى" يبدو متوجعا أكثر، حيث لا رفيق ولا خلّ،ولا وطنَ،ولا عافية،وكأنه يحاول أن يخرج من هذه الضائقة بعزم أقوى حين يقول :

**ألا ليت شعرَ يَدِي أَتُمسي تصرّف في عنان أو زمام**

**فربَّتَمَا شفيتُ غليلَ صدري بسير أو قناة أو حسام**[1]

وليس من شك أن "السير" الذي قصده المتنبي ليس سيرا من غير قصد،ولكنه إيهام يريد به السفر لبلوغ المجد كما لمح بالقناة والحسام " إلى معنى الحرب،وقد جعل هذين المعنيين شفاءً لغليل صدره،ومَن منّا ينكر هول الأسفار والحروب حتى يقول بأنهما يشفيان الصدر؟إن المتنبي في موضوع الشكوى ـ خاصة ـ يحاول أن يكرر الرسالة نفسها ،فهو "يذكرنا أنه لم يمت ولم يهن على الرغم من كل شيء "[2] فيخيل إلى القارئ الضرب في الأرض والترحال وخوض الحروب أهون مما يعاني من قعود وخمول،وإن كان في راحة وغنى .

وتصويره هذه الأشياء على خلاف ما تبدو للنفس في الواقع ليس تزييفا بالمعنى الحرفي،فقصد "الشعر هو استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسط النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما تخيل لها من خير أو شر"[3] ،وقد لا تكون للنفس فراسة فيما يخص بواطن الأشياء،فيتراءى لها الخير في ثوب الشر والعكس،لذلك فالإيهام بالكناية في بيت المتنبي يقصد به إلى غاية شريفة،وهي أن السعي إلى المجد ومكابدة الأسفار والحروب تولّد في المرء ظمأ لا يرويه إلا بلوغ العلياء ،وإن كان ذلك عزيزا على الجبناء .

ويشير الشاعر إلى المعنى ذاته بإيهام كنائي آخر غاية في الحسن والإيجاز،حين يقول:

**عجبتُ لمن له قدّ وحدّ وينبو نبوة القضم الكهام**

**ومن يجد الطريق إلى المعالي فلا يذر المطي بلا سنام** [4]

[1] المصدر السابق،ص 673

[2] عبد العزيز الدسوقي،في عالم المتنبي،ص 106

[3] القرطاجني،المنهاج، 337

[4] المتنبي،المصدر نفسه،ص 673

فالشاعر لا يعجب ،إنما ينكر على هؤلاء الذين يملكون أجسادا صحيحة وليست لهم عزائم،وقوله "فلا يذر المطي بلا سنام" لمحة تفضي بالمتلقي إلى محاولة الأقتراب من المعنى ،لأن الصورة الكنائية في هذه الحال أعمق ، ومن المعروف أن الإبل لها أسنمتها،ولا يستطيع الإنسان أن يسلبها إياها،وليس على المتلقي ـ في هذه الحال ـ أن يناقش المعطى المعرفي لهذا القول بقدر ما يسعى إلى تقصي الجمالية،وغاية المعنى في الشعر ليست المطابقة للواقع أو المعقول،فالمتلقي " قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ،فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى إنفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق"[1] ،ولا فرق في المعنى الواحد ،من حيث تأثيره في النفس ،إلا من جهة صورته،ألا ترى أن القصد من الإيهام أن الطريق إلى المعالي طويل وشاق يتعب المطايا ويذهب بأسنمتها.

[1] القرطاجني،المصدر نفسه،85

**المشاكلة :**

المشاكلة في اللغة الموافقة والمشابهة والمماثلة ،الشكل هو الشبه والمثل ،وما يوافقك ويصلح لك تقول هذا من هواي ومن شكلي ،وهذه الأشياء أشكال وشكول وهذا من شكل ذاك : من جنسه .

**المشاكلة اصطلاحا :**

المشاكلة في اصطلاح البلاغيين :ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه بصحبته،تحقيقا أو تقديرا "[1] وهذا التعريف هو الذي استقر عليه البلاغيون في العصور المتأخرة ،ولعل الفراء أول من انتبه إلى هذا الفن ،إذ يقول في قوله تعالى "فَإِنِ انْتَهَوا فَلاَ عُدْوَانَ إِلاَّ عَلَى الظَّالمِينَ "[2] ،فإن قال قائل : أعدوان هو وقد أباحه الله لهم ؟ قلنا ليس بعدوان في المعنى ،إنما هو لفظ على مثل ما سبق قبله ،ألا ترى أنه قال "فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُم "[3]فالعدوان من المشركين في اللفظ ظلم في المعنى ،والعدوان الذي أباحه الله وأمر به المسلمين إنما هو قصاص ،فلا يكون القصاص ظلما وإن كان لفظه واحدا "[4]وهو بهذا يعده إتفاقا في اللفظ دون المعنى .

وتحدث كثير من البلاغيين القدامى عن هذا الفن في اللغة مع اختلاف في الإصطلاح ،فسماه المبرد "المزج" وذكره ابن قتيبة في باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه ووضعه الرماني والباقلاني تحت باب المزاوجة [5] ، وذكرها أبو هلال في باب المقابلة في المعنى ،ويمثل العسكري لذلك بقول الله تعالى "وَمَكَرُوا مَكْرًا وَمَكَرْنَا مَكْرًا "[6] فالمكر من الله هو العذاب جُعل مقابلا لمكر الكفار .

والمشاكلة منها التحقيقية ومنها التقديرية ،والأولى أكثر استعمالا في اللغة ،ومن أمثلتها قول الله تعالى " فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُم "[7] فالاعتداء الأول

---

[1] القزويني،الإيضاح ،ج4 ،ص 19

[2] سورة البقرة ،الآية 193

[3] سورة البقرة ،الآية 194

[4] الفراء ،معاني القرآن ،ج1 ،ص 116

[5] محمد زغلول سلام،ومحمد خلف الله أحمد،ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ،دار المعارف بمصر،ط3،د ت ص 99

[6] سورة النمل ،الآية 50

[7] سورة البقرة،الآية 194

ظلم وهو اعتداء في اللفظ والمعنى ،أما الاعتداء الثاني فهو جزاء وهو حق وليس باطلا ،وإنما أطلق لفظ الاعتداء لهذا المعنى مشاكلة للفظ المصاحب،وكذلك قول الشاعر:

**ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا**[1]

فقد سمى الشاعر المعاقبة والجزاء "جهلا " لقوله "لا يجهلن " مشاكلة بين اللفظين ،وكثيرٌ مثلُ هذا في كلام العرب .

والمشاكلة التقديرية تكون الألفاظ المشاكَل بها غير موجودة ،وإنما تفهم من السياق ،ويعرفها الستيت بقوله " ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تقديرا ،فاللفظ الدال على الغير غير مذكور ولكن دلت عليه قرائن الأحوال"[2]ومن أمثلتها قول الله تعالى " ِصبْغَةَ اللهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ صِبْغَةً"[3] فصبغة الله أي تطهير الله ،لأن الإيمان يطهر النفوس،وقد استعمل الصبغ في التطهير على سبيل المشاكلة لوقوعه في صحبة صبغة النصارى المفهوم من الحال ،وهي هنا مشاكلة تقديرية لأن لفظ "الصبغ" لم يتقدم ولكن دلت عليه قرينة الحال "[4] وهي هنا سبب نزول الآية .

***الإيهام بالمشاكلة :***

إن فن المشاكلة وإن عدّ من محسنات الكلام ،غير أن له خصائص ربما تبرر تصنيفه ضمن المجاز لدى بعض البلاغيين ،وما ذلك إلا لأن هذا الفن داخل في البلاغة ودال على السمو والارتفاع ،يكشف للسامع سحر الكلام،ويصل المعنى من خلاله إلى المكامن ،وليس من شك أن كل فنون الكلام على روعتها لا تكون قمة إلا وهي في نسيج القرآن الكريم ،وتأمل قول الله "وَقِيلَ الْيَومَ نَنْسَاكُمْ كَمَا نَسِيتُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا وَمَأْوَاكُمُ النَّارُ وَمَا لَكُمْ مِنْ نَاصِرِينَ "[5] فالله سبحانه وتعالى لا يضل ولا ينسى ، ولكنه يجازي هؤلاء بتركهم في العذاب ترك المنسي .

---

[1] الشنقيطي،شرح المعلقات العشر،ص 130

[2] الشحات محمد الستيت ،دراسات منهجية في علم البديع ،ص 136

[3] سورة البقرة ،الآية 138

[4] محمد الستيت،المرجع السابق،ص 146

[5] سورة الجاثية،الآية 34

وللمشاكلة فضل في المبالغة ،لأن اللفظ المشاكِل يخرَج مخرج غيره في المعنى ،وإن كان ذلك المعنى ليس له في سياق غيره،وإذا كان الحال كذلك فإن هذا التوسع يراد به تقوية المعنى وتأكيده بضرب من المبالغة ،قال تعالى " وَإِذاَ خَلَوْا إِلىَ شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ اللهُ يَسْتَهْزِئ بِهِمْ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ"[1] فجزاء هؤلاء من الحق تبارك وتعالى من جنس عملهم ،ولفظ الاستهزاء يبلغ الغاية في الوعيد والتحذير.

وبالعودة إلى ديوان المتنبي يتكشف لنا كيف استطاع هذا الشاعر أن يوظف الإيهام الشعري بأسلوب المشاكلة ،وقد تكون الشواهد التي نوردها في هذا الباب قليلة بالنظر إلى حجمها في الديوان،لكنا سنحاول أن نبرز جمالياتها في السياق النصي ،خصوصا ما تعلّق بالجانب "الموهم " في الألفاظ،فالمشاكلة لا بد أن يكون من وراءها قصد فنّي ،وهي لا تعبّر بحال عن ضعف أو قصور من المبدع فيما يخص معجمه.

وإخراج اللفظ أخراج غيره في المعنى مع المحافظة على صورته ،غالبا ما يُقصد به الإبقاء على النموذج اللغوي المقدم من المبدع،لاستدراج المتلقي،ولفت نظره إلى التناسب الحاصل ما بين الألفاظ في تسلسل يستدعي منه الإعجاب،ويحثه على إعادة القراءة،لأن التكرار لايكون للفظ إلا أذا كان متميزا في سياقه عن الألفاظ الأخرى ،لذلك فالمبالغة تصبح في مثل هذه الحال غاية الإيهام بالمشاكلة ،وقول المتنبي مثلا :

**طلبت لها حظا ففاتت وفاتني وقد رضيت بي لو رضيت بها قسما**
**فأصبحت أستسقي الغمام لقبرها وقد كنت أستسقي الوغى والقنا الصمّا**
**هبيني أخذت الثأر فيك من العدى فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمّى**
**وما انسدت الدنيا عليّ لضيقها ولكنّ طرفا لا أراك به أعمى**
**ولو لم تكوني ابنة أكرم والدٍ لكان أباكِ الضخمَ كونُك لي أمّا**
**لئن لذّ يوم الشامتين بيومها لقد ولدت منّي لأنفهم رغما**
**تغرب لا مستعظما غير نفسه ولا قابلا إلا لخالقه حكما**
**ولا سالكا إلا فؤاد عجاجة ولا واجدا إلا لمكرمة طعما** [2]

[1] سورة البقرة ،الآيتان 14،15

[2] المتنبي،الديوان،ص266

تظهر فيه المبالغة من خلال مشاكلة لفظ " استسقي القنا" للفظِ السابق "استسقي الغمام " فالشاعر كان صاحب حرب لا يخرج منها إلا ليدخل أخرى وذلك قوله "وقد كنت أستسقي الوغى والقنا ..." ومعلوم أن الاستسقاء يكون بالطلب والإلحاح فيه.

إن الشاعر بهذا الإيهام يبرز أهمية الحرب في حياته ،والدلائل في المقطع تكاد تختصر خطابه في عبارة واحدة هي قوله في القصيدة :

**وإني لمن قوم كأن نفوسنا بها أنف أن تسكن اللحم والعظما**

لقد أوهم الشاعر ـ وهو في مقام الرثاء ـ أن طلب السقيا لقبر جدته واحد من أمور مهمة في حياته،وكأنما لم يشغله عن "استسقاء الحرب" إلا دعاءه لفقيدته،ولولا ذاك ما انقطع عن قتال أعداءه ،وقد جعل كثرة طلبه لدمائهم استسقاءً ،كما يلحّ الداعي في طلب الغيث.

وإبقاء الشاعر للفظ "استسقي" يمهّد لفكرة أخرى أراد أن تبلغَ جدّتَه،وتبقي القارئ متصلا بموضوع الرثاء بشكل يظهر فيه التناسب ،لأن كل فنيات المبدع في الشعر قائمة "على أسس نفسية،تراعي شعور القارئ ،ونمو التأثير العاطفي والوجداني للقصيدة فيه ،فلا يسوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس متضاربة تتركه صريع النظرة غير المتوازنة ألى أجزاء النص"[1]والإبقاء على اللفظ يكون أنسب في التخلص إلى غرض آخر يقصد إليه الشاعر.

وإذا كان الشاعر يموج في بحر من "الحزن والغيظ " فإن له أن يجتهد في الدعاء،وأن يعطي المتلقي فرصة للتبصر فيما يكون عليه اللفظ إذا أكتسى معنى غيره من الألفاظ،وقد يسأل :لِمَ يضمّنه الشاعر ذلك المعنى وفي اللغة أبداله؟،والجواب لا يكون واحدا،ولا قاطعا،لكنّ الذي يشفع لقولنا "أنه أراد أن يبالغ في افتخاره بنفسه،وكأنه يروّح عنها،ويتسلى عن حزنه ،ويطمئن جدته " أنه ذكر دوامه على الحرب ،وعظمته وحبّه للمجد

ومعنى "الإلحاح في الطلب " الذي تضمنه فعل "استسقي" يكشف عن نفسية الشاعر ،ويمثّل وصفا صادقا بليغا لما كان عليه ـ أو ادَّعاه ـ فقد قصر سعيه في الأرض على طريق الحرب تحت العجاج ،ولو كان اللفظ في غير المشاكلة لقال مثلا "أخوض الوغى " ولا معنى للطلب ولا الإلحاح في هذا ؛لأن خائض الحرب قد يكون مُكرها .

[1]إبراهيم خليل ،الأسلوبية ونظرية النص ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط 1،1977،ص 57

ثم إن زمن الفعل المشاكِل سابق للفعل المشاكَل ،وقد قال "فأصبحت استسقي الغمام" بعد أن كان يستقي الوغى،حتى يخيَّلَ إلى القارئ أن الفعل الذي وقعت به المشاكلة أصل لذلك المعنى ،وهذا جانب موهم كذلك الأسلوب ،لأن محاكاة الشيء في غيره أحسن موقعا في النفوس من محاكاته بنفسه ،والشاعر يستخدم لغة الناس بطريقة خاصة ،حتى يخرجها بصورة لم يعهدها قانون اللغة ،والقصيدة "نص لغوي فني تتجاوز بدلالاتها المستوى المعجمي للغة إلى مستويات دلالية أكثر عمقا وأكثر تنوعا"[1]،لا يُعرض عنها المتلقي وإن استغربها،فهي تخرج إليه في هيأة تسحره وتجعله يذعن .

وقد يقصد الشاعر إلى "المبالغة في تكثير الأوصاف المتعلقة بالجهة التي القولُ فيها ،فيستقصي من ذلك ما كانت له حقيقة،وربما تجاوز ذلك إلى أن يخيّل أوصافا يوهم أن لها حقيقة في تلك الجهة"[2]وعلى هذا فمشاكلة المتنبي في البيت السابق تجعل لفظ "الاستسقاء " قابلا لمعانٍ إضافية،لأن ما طلب به السقيا قد يكون منه فعل مماثل،والرمح قادر على إراقة دماء الأعداء حتى تسقى بها الأرض ،هذا إن حملنا المعنى على الحقيقة،أما إذا حُمل المعنى على المجاز فإنه يصبح أروع وأبلغ في توصيف الشجاعة والإقدام ،ولا يكون الرمح سلاحا في هذه الحال ،بل يتجلى سحابة تمطر دماءً .

يضاف إلى هذا أن اللفظ المشاكل لا يبالغ في أداء المعنى فحسب بل يحفز المتلقي إلى إعمال الفكر والتدبر في هذا العدول " لأن المعنى المراد يظهر في لفظ غير لفظه،فيبدو في رداء غير مألوف مما يثير انتباهه ويستدعي إصغاءه "[3] والمتلقي غالبا لا يتوقع أن يكون جواب الشرط مثلا هو فعل الشرط ، ولا يستسيغ ذلك ،فالشرط غير الجزاء من حيث كان الشرط سببا والجزاء مسببا ،ومحال أن يكون الشيء سببا لنفسه، وفي قوله تعالى "إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ"[4] يرى الجرجاني أنه لولا أن المعنى في أحسنتم الثانية غير المعنى في

[1] فايز الداية،علم الدلالة العربي،النظرية والتطبيق،ص 17

[2] القرطاجني،المنهاج ،ص 292

[3] الشحات محمد الستيت،دراسات منهجية في علم البديع،ص 149

[4] سورة الإسراءالآية 7

الأولى ،وأنهما في حكم فعل ثان لما ساغ ذلك "[1] وهذا المعنى في الثانية يكتسبه اللفظ مما إضيف .

كما أن المشاكلة من الأساليب التي تحافظ على تناسب الألفاظ من حيث أيقاعُها وتضفي على التركيب معان أخرى ثوانٍ تضاف إلى المعاني الأُول،يرى الدكتور منير سلطان أنها "ليست الإبقاء على إيقاع معين فحسب، بل وإضافة معنى أخر ،يأتي بمجيء الكلمة نفسها في موقع أخر"[2] ولا يكون القصد بإيراد اللفظ المشاكِل مجرد تحسين ،إنما يساق ذلك لمقاصد أخرى،كقوله تعالى "**فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتِيْ أَكْلٍ خَمْطٍ وَأُثْلٍ وَشَيْءٍ مِنْ سِدْرٍ قَلِيلٍ** "[3] فهؤلاء كفروا ولم يشكروا النعمة ،فبدلهم الله الجنتين بأن قَدَرَ رزقهم، لكن الآية عبرت عن البدل بلفظ "جنتين" تهكما وسخرية من الكافرين .

ومسألة الإبقاء على الإيقاع مع إضافة المعنى ،وما تحمله من جماليات ،تستدعي من القارئ فطنة ليستطيع فك شفرة المعنى المقصود،فقد لا تظهر المقاصد كلّها من المبدع لأغراض ذاتية تدخل ضمن نطاق الفن،والقارئ دوما يسعى لتأويل الكلام في الشعر،حتى وإن كان يبدو واضحا،لأنه يُقبل على النص ويعلم مسبقا أن المعنى لا يمكن أن يكون كما يبدو أول وهلة ،لذلك يسعى الشعراء في كثير من الأحيان إلى مغالطة المتلقي ببعض الألفاظ الموهمة ،فقول المتنبي:

**وإنما نحن في جيل سواسية  شرٍّ على الحرّ من سقم على بدنِ**
**لا أقتري بلدا إلا على غرر  ولا أمرّ على خلقٍ غير مضطغن**
**ولا أعاشر من أملاكها ملكا  إلا أحقّ بضرب الرأس من وثن**
**مدحتُ قوما وإن عشنا نظمتُ لهم  قصائدا من إناث الخيل والحُصن**
**تحت العجاج قوافيها مضمرةٌ  إذا تنوشدن لم يدخلنَ في أذن 260**
**فلا أحارب مدفوعا على جُدُر  ولا أصالح مغرورا على دخن**[4]

[1] الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 534

[2] منير سلطان،البديع في شعر شوقي ،منشأة المعارف،الاسكندرية،مصر،ط1986،1،ص188

[3] سورة سبأ،الأية 16

[4] المتنبي،الديوان،ص 260

يهجو فيه الناس في زمنه ،خاصتَهم وعامتَهم ،فهم سواء في الشرّ ،وقد جعل الشاعر المشاكلة في هذا السياق بين "مدحت قوما " و " نظمت لهم قصائدا " وهو لا يقصد أن يمدحهم مرّة أخرى ولا أن يهجوَهم ، قال الواحدي " مدح قوما بخلاء لا يستحقون المدح،يقول: إن عشت غزوتهم بخيل إناث وذكور"[1]فجعل "نظمت " مكان "غزوت" استهزاء وسخرية منهم، لأنهم في نظره يحبون الإطراء ولا يُكرمون الشاعر،وليس فيهم ما يُمدح.

كما يحمل المقطع وعيدا شديد اللهجة من الشاعر الذي رأى أن يغيّر من أسلوبه في التعامل معهم ، وجعل "حربه عليهم "نظماً إيهاما لمعنى آخر،وقد يتوقع السامع أن نظمه للقصائد يكون هجاءً ـ بالنظر إلى السياق ـ وهذا ما لا يذكره الشاعر ولا يريده،بل جاء به حفاظا على التناسب في اللفظ،وبذا يكون "إحتمال الهجاء" نقيضا لما ورد من "المديح"،ويرشحه ذكر "النظم"،غير أن هذا التضاد لا يأخذ المنحى الموضوع له بدقّة بل ينحرف بزاوية أوسع حتى يبدوَ تجاوزا من القول إلى الفعل،فالقوم لم يقدّروا المديح ولم يجازوا عليه ولا يرى الشاعر أن يتركهم ،لأن شهادته عليهم بالخصال الحميدة وتخليد ذكرهم بها لا يمحوه هجاؤهم

والبديع في هذا الإيهام أن الشاعر جاء باللفظ المشاكِل نقيضا للمُشاكَل،ولم يكرّره ،وهذا ـ بالطبع ـ اعتمادا على فهم المخاطب،فليس لفعل "نظمتُ" ذِكر في التعبير الأول،ومع ذلك فليس بعيدا على المتلقي أن يفهم المراد بقوله "مدحت" لأن المديح لا يكون من الشاعر إلا نظما ،أما الحرب فلا تكون كذلك ،وما "يسوغ ويحسن في كثير من المواضع أن يكون المقصدان غير منصرفين إلى محلّ واحد أو غير منبعثين من محلّ واحد[2] " واللفظان "مدحت" و"نظمت" بالنظر إلى الحقيقة ليسا منصرفين إلى محل واحد ،ولا منبعثين من محل واحد. وهذا ما يبعث في المتلقي التعجب والاستطراف الذين يعدهما القرطاجني أول مزايا الإيهام .

[1] المتنبي الديوان،ص 260

[2] القرطاجني،المنهاج،ص 350

والقراءة المتبصرة تلفت نظر المتلقي إلى بعض الإشارات التي ضمنها المتنبي خطابه ،هذه الإشارات تلمح إلى قضية "الشاعر وحاله بين هؤلاء" ،فقوله :

**حولي بكلّ مكان منهم خِلقٌ تخطي إذا جئت في استفهامها بِـمَنِ**

معناه أن الناس في زمنه صاروا كالبهائم ،لا يجب أن تسأل عنهم بـِ "مَن" التي للعاقل ،وإذا كانوا كذلك فإن نظم القول من الشعر أجدرُ بألاَّ يُفهم عندهم ،وقد أشار الشاعر إلى هذا المعنى واشباهه في كثير من المواضع،ومن ذلك قوله "أحق بضرب الرأس من وثن"وقوله"فقر الجهول بلا قلب إلى أدب" ولم يرَ منهم ما يميّز البشر فانصرف من "نظم الشعر " إلى "نظم الحرب" لأن الحرب لا تحتاج فهمهم ولا تنتظر استماعهم وذلك قوله " إذا تنوشدن لم يدخلنَ في أذن" .

والمشاكلة أسلوب يتجلى الإيهام فيه أنه يحث المتلقي على الفعل أو تركه أعتمادا على محاكاته في غيره ، فقول الشاعر

**قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخه قلت اطبخوا لي جبّة وقباء**

ذكر الطبخ جوابا مع أنه لا يريده ،و ذلك لأنه علم أن فيهم رغبة في الفعل "قالوا ...نجد لك طبخه " ،فأراد أن يرغبهم في فعلٍ غيره بذكره مشاكلا لما أرادوا ،وهذا إيهام الشيء في غيره ـ كما مرّ بنا ـ لغرض تحسينه،وقد يخيل في بعض الأمور "لحمل النفوس على فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده ...بأن يوقع في غالب ظنها أنه خير ...بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء أنها خيرات"[1]،وإذا كان الشاعر في حاله هذه يشتهي كسوة كما يُشتهى الطعامُ فالمشاكلة قد بلّغت رسالته .

وقد يومئ اللفظ في المشاكلة إلى شيء لا يرجى وقوعه ،وتؤدي المشاكلة في هذه الحال إيهاما بالتقبيح ، وفي بيت عمرو بن كلثوم "لا يجهلن...فنجهل" هو تحذير ووعيد ،والتنبيهات التي يحتاجها الإنسان أكثر ما تكون في الخاصية التخييلية للشعر،لأن القصيدة "تنطوي على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية، وتُحدث العملية فعلها عندما

[1] القرطاجني،المنهاج،ص 20

تستدعي خبرات القارئ المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة "[1] والإشارة في البيت واضحة ،وهي تصور قدرة الشاعر على رد الظلم بما هو أعظم .

وفي هذا السياق ،ترى المتنبي يشير بأسلوب المشاكلة إلى بعض الأفعال التي "يراد لها أن تكون" أو أن يمتنع الإنسان عنها لسوء ما فيها،وفي الحديث عن الحكمة وحسن الرأي يبرز المتنبي قيمة العقل وأسبقيته على القوة البدنية والشجاعة ،من خلال الإيهام ،لأن بعض الأشياء لا تبدو أهميتها إلا من خلال إيرادها في هيئات غيرها،لأن الشاعر في بعض معانيه يسلك طريقا غير طريق الحقيقة إذا أراد " التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ،ويذهب في القول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم "[2] وبعض المعاني لا يدرك إلا من خلال الإيهام،كما الحال بالنسبة إلى "سداد الرأي ومنافعه" إذ يقول المتنبي :

**الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أولٌ وهي المحلّ الثاني**

**فإن هما اجتمعا لنفسٍ مرّة بلغت من العلياء كل مكان**

**ولربما طعن الفتى أقرانه بالرأي قبل تطاعن الأقران**

**لولا العقول لكان أدنى ضيغم أدنى إلى شرف من الإنسان**

**ولما تفاضلت النفوس ودبرت أيدي الكماة عوالي المران [3]**

والمشاكلة واقعة في قوله "طعن الفتى ...قبل تطاعن " وليس الرأي مما يطعن الأعداء أو الخصوم على الحقيقة ،لكنه لما ذُكر في سياق المواجهة والخصومة ،وكان وجه الخصومة غالبا هو التطاعن بين الفرسان ، عبّر الشاعر عن "الغلبة " بلفظ الطعن.

ولا يخلو هذا الإيهام من حثّ على الفعل، لأن الرأي في نظر الشاعر يجب أن يكون أول ما يميّز الإنسان فهو في منزلة أعلى من منزلة الشجاعة ،مع ما في الشجاعة من فوائد،وإذا كان الوصف بالحكمة وسداد الرأي أحسن من وصف الشجاعة فلا شك في أن "الرأي " أصل لها ،ولا تنفع من دونه ،ألا ترى "الأُسد " وفيها الشجاعة والقوة ،لا تعلو إلى مرتبة الإنسان؟

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 197

[2] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 203

[3] المتنبي،الديوان،ص 590

إذن، ففعل الطعن في أسلوب المشاكلة هو إيهام "بالتحسين" ،يشير بطريقة بارعة إلى معنى الغلبة المطلقة للإنسان على الإنسان ،لأن صاحب الرأي يبادر بالطعن ،ويسبق أقرانه خطوة إلى النصر إذا كان شجاعا ، وغاية هذا الأسلوب الذي اعتمده المتنبي ،حمل النفوس على الفعل ،بأن "يخيل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير...بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء أنها خيرات"[1] بأنْ مثّلَ لها الغلبة في فعل "الطعن " .

وكلّ ما يكون سببا في النصر أو القوة مصدرُه العقل ،ويؤيد ذلك ما سيقَ بعده من حجج؛وكأن الشاعر يريد أن يثبت صحة ما إدعاه ،ذلك لأن "التأثير في المتلقي لا يمكن أن يتم إلا بلونٍ من الإيهام،يخال معه المتلقي أن ما يراه هو الحقيقة أو ما يجب أن يكون في الواقع"[2] ولا يشترط أن يكون الإيهام مخالفا للحقيقة إذا نظر المتلقي إليه في الواقع،فمدار الأمر تقديم رؤية من زاوية يرى منها المبدع نوقد لا يرى منها القارئ.

كما أن المشاكلة في اللغة الفنية لا توظف لتحثّ على الفعل أو تحذر منه فحسب،إذا نظرنا إليها ،وإلى كل الأساليب الأخرى (بديعية أو بيانية) من وجهة نظر جمالية ،فالشعرية كامنة "في اللغة المستخدمة ...حيث لا يكون الشعر شعرا على وجه العموم ،وإنما هو شعر بما في اللغة من خواص تعبيرية وإيقاعية حققت له كيانه ،قد يكون هناك تجربة وهناك عاطفة،لكن الذي يصنع الشعر هو اللغة بكل طاقاتها وإمكاناتها التعبيرية"[3] ،معنى هذا أن اللغة الفنية تمثل جسرا يعبر من خلاله الشاعر إلى المتلقين،وليست اللغة في هذه الحال لغة جديدة في مفرداتها ، وإنما هي لغة من تلك اللغة المستخدمة ويبقى الفارق ـ في الشعر ـ "في طبيعة العلاقات التي تكون بين الدال والمدلول من ناحية ،وبين المدلولات بعضها ببعض من ناحية أخرى" وتمثل المشاكلة عدولا بالدال عن مدلوله ، ينتج عنه علاقة جديدة بين المدلولات .

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 19،20

[2] جابر عصفور،قراءة التراث النقدي،مؤسسة عيبال،قبرص،ط1،1991،ص 280

[3] محمد عبد المطلب،بناء الأسلوب في شعر الحداثة،التكوين البديعي، ص8

فالشاعر قد يداعب في المتلقي شعوره ،بقصد بريء دون أن يستدرجه إلى أي فعل،ولا يكون الإيهام في هذه الحال إلا طريقة فنية في إبداع اللغة من جديد،أو رسم الواقع بحروف هي حروف الواقع لكن بترتيب بديع ، وإذا نحن تأملنا قول المتنبي :

**فإن أمرض فما مرض اصطباري وإن أحمم فما حمّ اعتزامي**

**وإن أسلم فما أبقى ولكن سلمت من الحمام إلى الحمام**

**تمتع من سهاد أو رقاد ولا تأمن كرى تحت الرجام**

**فإن لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام**[1]

نلفي في هذا المقطع محاولة من الشاعر وصف حالة نفسية تسير في الإتجاه المضاد لحالته الجسمية ،فهو وإن كان مريضا محموما ،وقد طال به الحال هكذا ،فإن صبره وعزيمته باقيان كالعادة،لم يؤثر فيهما السقم ولا الغربة.

ولا يريد الشاعر من المتلقي أن يفعل أو يترك الفعل بقدر ما يريد أن يقدم إليه "نظرة خاصة " وهي نظرة صادقة ،تكون في غالب الأحيان معانيها مألوفة لدى الناس ،لكنها في أسلوب المشاكلة ـ الذي اعتمده ـ تبدو مبتكرة،و المبدع "يستعين بمخيلته ،التي تعمل في رعاية العقل ،ليعرض على المتلقي المعاني القديمة أو الأفكار المقررة في شكل جديد يمثل أمام ناظريه"[2] وكأنه حقيقة ثانية لا تختلف في جوهرها عن الواقع بل تمتاز عنه بقدرتها على الإيهام.

وقد ابقى الشاعر على تناسب الإيقاع اللفظي في قوله "فإن أمرض فما مرض " و"إن أحمم فما حُمَّ" مراعاة للصورة التي يحسن النظم بها،لأن التناسب أقرب إلى روح الإبداع الشعري،وهو أقرب إلى إثارة المتلقي ، الذي تهزّه تلك الإشارات اللطيفة حين ترد عليه من غير أن يتوقعها، والشاعر لا يجب أن يُبقي القارئ متفرجاً بل عليه أن يُدخله عالم التجربة من باب جمالي ،حين يوظف الإيهام .

و أنْ يورد المتنبي لفظ "فما مرض" عوضا عن لفظ "ما كلَّ " أو أشباهها مما يسند إلى الصبر،هو من الناحية الفنية توسع وتجاوز لثنائية "الدال والمدلول" الثابتة في اللغة ،ينتج

[1] المتنبي،الديوان،ص674

[2] جابر عصفور،قراءة التراث النقدي،ص 283

عنها علاقة جديدة بين "الشكل والمضمون " تبعا للسياق،فاللغة الفنية هي القادرة ـ بما تمتاز به من مرونة ـ على أن تبقي كلّ مألوف في لغة الناس جديدا مبتكرا، بل وتكسر الحواجز بين الاستعمالات المختلفة للفظ.

وحالة المتنبي في هذه القصيدة ليس فيها ما يشي بالراحة إلا "وجود الصبر والعزيمة " فقد قالها في مصر إذ لم ينل ما يريد من كافور،ونزلت به الحمّى ،وتكشّف له الناس على حقيقتهم ،حتى قرّر أن يكون معهم كما يعاملونه ،فلم يرَ حبّه لهم إلا غباء منه لأنهم قوم يبتسمون ولا يحبون ،وفي ذلك قال :

**ولما صار ودّ الناس خبّا جزيت على ابتسام بابتسام**

وبهذا تتوسع دائرة المشاكلة من القول إلى الفعل ويصبح "الابتسام جزاءً للإبتسام " والشكُّ حارسا في الصداقة والهجرُ سلاحا في وجه اللئام ،ويشكّل النص انطباعا ذاتيا تنعكس عليه هذه الصورة الزائفة لتعاملات الشاعر في الواقع،وتتجلى فيه التخييلات التي تردّ المتلقي إلى ذلك الواقع ،وليس في الشعر " عيار ثابت لقياس الاستخدام الدلالي للكلمات،سوى السياق الذي تستخدم فيه،من زاوية الغاية التي يهدف إليها الشاعر ، والتي تتشكل بهدىً منها فاعليةُ السياق نفسه"[1]واللفظ إذا جانب السياق الشعري أدى معنى آخر قد لا يكون قريبا من الأول، أو مضاداً كما قال المتنبي :

**رحلت فكم باك بأجفان شادن عليَّ وكم باك بأجفان ضيغم**
**فلو كان ما بي من حبيب مقنّعٍ عذرتُ ولكن من حبيب مُعَمّمِ**
**رمى واتقى رميي ومن دون ما اتقى هوى كاسر كفي وقوسي وأسهمي**
**أذا ساء فعل المرء ساءت ظنونه وصدق ما يعتاده من توهم**
**أصادق نفس المرء من قبل جسمه وأعرفها في فعله والتكلم**
**وأحلم عن خلي وأعلم أنه متى أجزه حلما على الجهل يندم**
**وإن بذل الإنسان لي جود عابس جزيت بجود التارك المتبسم**
**هم المحسنون الكر في حومة الوغى وأحسن منه كرهم في المكارم**
**وهو يحسنون العفو عن كلّ مذنب ويحتملون الغرم عن كل غارم**

[1]جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 68

**سرى النوم عني في سراي إلى الذي صنائعه تسري إلى كل نائم**[1]

فقد جعل سيفَ الدولة يرميه في إشارة إلى غدره به،وهذا مجاز يتبعه لفظ مشاكِل له في مجازيته ،وهو قوله " واتقى رميي " لأنه جعل مكافأة الغدر رميا كالغدر،كما أوهم في البيت الخامس " معنى الصحبة " في لفظ "أصادق" مشاكلة بينه وبين "مصادقة النفس" ،ثمّ جعل "ترك أخذ الجود" جودا فقال" إذا بذل جود عابس جزيتُ بجود التارك " ولا يجود السائل عمن يعطيه ،لكن الشاعر جعل ذلك من قبيل الإيهام بالمشاكلة ليجعل ما بين الفعل وجزاء الفعل مناسبة ،ويؤكد أنه لا يرضى بجود من يعطي وهو كارهٌ.

***2 ــ حسن التعليل :***

حسن التعليل من فنون البديع المعنوي التي تدل على الطرافة والحذف وهو في تعريف البلاغيين " أن يدعي المتكلم لوصفٍ علةً مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي " أو هو" أن يكون للمعنى من المعاني أو الفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ،ثم يجيء ـ الشاعر ـ فيمنع أن يكون لتلك المعروفة ويضع له علة أخرى "[2] ويشترط البلاغيون أن تكون العلة المدعاة مناسبة له .

والعلة التي يدعيها المتكلم في هذا الفن طريفة تحتاج من المتلقي إلى التأمل في إدراكها ،كما أن المتكلم لا يهدي إلى العلل الخيالية المقبولة إلا إذا كان ظريفا دقيق الفكر ،ومن أمثلة هذا الفن قول ابن رشيق

**سألت الأرض لِمَ جعلتْ مصلى ولمَ كانت لنا طهرا وطيبا**

**فقالت غير ناطقة لأني حويت لكل إنسان حبيبا**

فقد ادعى الشاعر لطهور الأرض علة خيالية طريفة تقبلها العقول ـ وإن لم تكن حقيقية ـ فطهور الأرض سببه أن النبي صلى الله عليه وسلم مدفون بها،وهذا تعليل حسن جاء به الشاعر على سبيل الاستطراف "لتحقيق السبب وتقريره ،حيث إن الشيء إذا كان معللا كان

[1] المتنبي ،الديوان،ش البرقوقي،ج3،ص242

[2] الجرجاني،اسرار البلاغة ،ً 296

آكد في النفس من إثباته مجردا عن التعليل[1] ، وكثيرا ما اهتدى الشعراء إلى تعليلات خيالية بدت من طرافتها ومناسبتها وقوتها وكأنها علل حقيقية للأمر ، كقول أبي تمام :

**لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي[2]**

فمثل هذا عدّه الجرجاني في التخييل بالتعليل،حيث يحتال الشاعر بقياس وهمي ليثبت المعاني،فالكريم لا يثبت لديه الغنى كما لا يثبت الماء على الأماكن العالية،وليس هذا قياس تحصيل ولا إحكام .

ولحسن التعليل أقسام أربعة ،قسمان منها يعلل المتكلم فيهما لصفة ثابتة في الشيء سواء كان السبب الحقيقي معروفا ظاهرا أو غير معروف،وقسمان يراد بهما إثبات صفة غير ثابتة سواء كان السبب ممكنا أو غير ممكن .

**ـــ الإيهام بحسن التعليل :**

لقد تحدث الجرجاني في سياق مناقشته لمسألة الصدق والكذب ،عن الأغراض التي تبعث الشعراء إلى التخييل،فليس شرطا أن يلتزم الشاعر ما يجري من العقل على أصل صحيح ،والصنعة إنما "يمد باعها ،وينشر شعاعها ويتبع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الإتساع والتخييل ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب ...وحيث يقصد التلطف والتأويل ،ويذهب مذهب المبالغة ...وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ،ويبدئ في اختراع الصور ويعيد ويصادفا مضطربا كيف شاء واسعا ومددا من المعاني متتابعا ،ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي"[3] فيبهج المتلقي بأمر أو ينفره من فعل .

والمديح في شعر المتنبي ميدان واسع للإبداع ،يسعى فيه الشاعر إلى إيجاد العلل الموهمة بإزاء الأفعال المتحققة من طرف الممدوح ،قد لا تكون العلل متوقعة ولا قريبة الإحتمال ،وهذا ما يجعل فن التعليل فنا طريفا يهزّ القارئ ويثير إعجابه ،وإذا أخذنا في الحسبان مقاصد المبدع في غرض المديح فإن أي تعليل يكون مبررا من الناحية الفنية .

[1] عائشة حسين فريد،وشي الربيع بألوان البديع،ص 122

[2] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 267

[3] الجرجاني،المصدر السابق،ص 272

والمتنبي شاعر يجاوز الحد في المديح ،وقد يبتكر للأشياء عللا ليبالغ في تعظيم الممدوح،حتى يجعله في منزلة تهون معها منزلة السحاب ،فيقول :

**أبدأت منك شيئا يُعرف بدؤُه وأعدتَ حتى أنكر الإبداء**

**فالفخر عن تقصيره بك ناكبٌ والمجد من أن تُستزاد براءُ**

**فإذا سئلت فلا لأنك محوج وإذا كُتمتَ وشت بم الآلاء**

**وإذا مُدحتَ فلا لتكسب رفعة للشاكرين على الإله ثناء**

**وإذا مُطرت فلا لأنك مُجدب يُسقى الخصيب وتمطر الدأماءُ**

**لم تحكِ نائلك السحاب وإنما حُمّت به فصبيبها الرخصاء**

**لم تلق هذا الوجه شمسُ نهارنا إلا بوجهٍ ليس فيه حياءُ** [1]

فليس هذا الممدوح قد أحوجَ الناس فسألوا ،ولا يُحب المديح ليكسب به رفعة ،ولا يُصيب الغيث محلّه لأنه مجدب يحتاج المطر،بل إن السحائب لا تمطر إلا عرقا يصبُّ مما لقيت حسدا له .

وابتكار التعليل الموهم ،هو تنبيه من الشاعر للمتلقي الذي يظل أمام هذا الموقف مترددا ما بين قبوله ورفضه ،فالعلة في المطر ليست كما يدّعي في الواقع،لكنها في النص كذلك ،ولا يلتقي القارئ مع المبدع إذا لم يسلم بأن للشعر لغته،و طرقه في إخراج المعاني ،ونظرته الخاصة للأشياء ،و"لا شكّ أنّ التعجيب والإستغراب بارتكازه على غير المألوف ،أو المستطرف والنادر والمفاجئ للنفس ،يعمل على كسر التوقع،أو أفق انتظار المقول له،ويزحزحه عما إعتاد عليه ويفاجئه بما لم يتوقع ،ومن هنا يتحقق الإنفعال والتأثر والهزة الجمالية"[2]فتكون اللذة لديه حين يقبل بتعليل لا يصدق .

والمتنبي حين جعل " السحاب محموما يصبّ منه العرق حسدا للممدوح"اختار ذلك لأن السحاب مثل في الجود ،وقد سبق قوله بأن المطر يصيب المجدِب من الأرض ،كما يصيب المخصب،ويصيب البحر وهو غنيّ عنه،وبهذه المقدمة الحجاجية يحاول أن ينفي حاجة الممدوح ـ بفضل كرمه ـ إلى المطر،بتعليل موهم يرمي في الأخير إلى الإقناع.

---

[1] المتنبي ،الديوان،ص 206

[2] فاطمة عبد الله الوهيبي،نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،ص 297

والتعليل الموهم بهذا المفهوم لا يكون تراميا في الكلام من غير طائل،ولا خروجا من المألوف المقبول إلى الإغماض الذي لا يفهمه المتلقي ولا يستسيغه،وإنما هو انطباع له ما يجيزه في السياق النصي ،والشاعر المبدع "يتقاذف بالكلام إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والإقترانات والنسب الواقعة بين المعاني ،...ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق"[1] وقد أجملَ المتنبي لممدوحه صفات تعلو به إلى أن يكون محسودا من طرف السحاب ،كما يرى .

ثم إن الإيهام بالتعليل الحسن يمثّل "محاكاة للشيء في غيره " كما يرى القرطاجني،لأن الشاعر حين جعل "مطر السحاب عرقا من الحمىّ" لم يغيّر من المادة في ذاتها بقدر ما سعى لتغيير انطباع المتلقي تجاهها،لأن الإيهام ليست له سلطة على القوة الواعية في الإنسان،فهو يعمل مع القوة المتخيلة ،ويغذي الجانب النزوعي في النفس لتميل ميلا نحو الأمور الموهَمة .

ولا يكون التعليل ذا تأثير إذا كان أصلا ـ من الناحية الواقعية ـ أو معروفا ،لأنه في هذه الحال يكون محاكاةً للشيء بنفسه،وصنف "محاكاة الشيء بنفسه" أدنى في لغة الأدب ،فهو لا يعدو أن يكون تصويرا للواقع عن طريق اللغة،والعبرة في الأقاويل الشعرية أن تبتعد عن المألوف ،"ولو أن الشعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن المعروفة لما تميزت رؤية الشاعر عن سائر الرؤى ،وذلك بأن الشعراء يمنحوننا أفقا مائلا يعدل عن المألوف ، ويهيئ نوعا من المضايقة التي تحققها صور الخيال "[2] معنى هذا أن الإيهام لا يكتمل تأثيره في المتلقي إلا إذا كان ينطلق من الواقع ويفترق عنه في آخر نقطة.

وحسن التعليل يقع الإيهام فيه من نواحٍ عدة ،أولها دفع المتلقي إلى التبصر في العلل ،وإعادة النظر في الأمور ،فقد لا تكون علل الأشياء الحقيقية معروفة ،ولا الصفات ثابتة، لذلك فالشاعر إذ يختار تعليلا طريفا خياليا "يوقظ خيال القارئ ويثير وجدانه وعاطفته ،ويدخل السرور عليه بتلك العلل المستحسنة والأساليب المستطرفة "[3] فيقبلها القارئ لأن الفن يتوجه إلى الجانب الذاتي للمتلقي ويثير انفعالاته ومشاعره،وقد يتعارض مع الجانب

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 90

[2] عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه،ص 184

[3] ينظر:عائشة حسين فريد،المرجع السابق،ص 126

الواعي إلا أنه لا يتعارض مع القوة المتخيلة،فالشاعر والمتلقي كلاهما يستخدم القوة ذاتها في الإبداع و القراءة ،فضلا عن أن القوة النزوعية والتي تأتمر بأمر القوة المتخيلة هي المسيطر على أفعال الإنسان في كثير من الحالات.

يقول المتنبي في المديح :

**إنما بدر بن عمار سحاب هطِلٌ فيه ثواب وعقاب**

**ما به قتل أعاديه ولكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب**

**فله هيبة من لا يُترجى وله جود مرجى لا يُهاب**

**طاعن الفرسان في الأحداق شزرا وعجاج الحرب للشمس نقاب**

**باعث النفس على الهول الذي ليس لنفس وقعت فيه إياب** [1]

فالممدوح في هذا النص رجل لا يغزو على الأعداء ليقتلهم ،ولا ليغنم منهم ،بل هو رجل يقتل ليأكل الذئاب جثث أعداءه، وهذا تعليل طريف،ليس من العلل المعروفة ولا الحقيقية،أوهم به الشاعر خلاف ما يكون ، لغرض فني،فقد علّق الجرجاني على الأبيات بقوله" والذي تعارف عليه الناس أن الرجل إذا قتل أعاديه فلإرادته أهلاكهم ،وأن يدفع مضارّهم عن نفسه،وليسلمَ ملكه ويصفو من منازعاتهم،والمتنبي يرى أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك ،فالمتنبي يبالغ في وصف ممدوحه بالسخاء والجود ،وأن طبيعة الكرم قد غلبت عليه،ومحبته أن يصدق رجاء الراجين وأن يجنّبهم الخيبة في آمالهم قد بلغت به هذا الحدّ"[2] وليس أبلغ في وصف الشجاعة والكرم من إشفاق هذا الرجل على الوحش في البرّية .

ولا يتفق التعليل الذي أورده المتنبي مع ما يكون سببا للحرب ،لأن صاحب السلطان لا يُعقل أن يخوض حربا من أجل أن تأكل الذئاب،ففي السياسة ما يلهي الحاكم حتى عن الرعية ،لكن هذا الممدوح ـ في نظره ـ له خصال لا تجتمع في غيره

ـــــ فهو مسيطر على أعدائه يغزو متى شاء

ـــــ لا يهمّه بقاء أعداءه في الحياة لأنهم لا يضرّونه

[1] المتنبي ،الديوان،ش البرقوقي،ج 1،ص262

[2] الجرجاني،أسرار البلاغة،ص 296

ـــ لا يقتلهم شماتة ولا ليستريح

ـــــ هو كريم حتى مع الوحش

ـــ هو رجل وفيّ يخشى أن يخلف الوعد حتّى مع الحيوان .

والإيهام الذي ابتكره المتنبي إذا نظرنا إليه المتلقي من زاوية فنية وجدناه أسلوبا رائعا في إثبات صفات المدح من غير استعارة ولا مجاز،ولا يقتضي كثير فطنة ليصل إلى المعنى المقصود، فهذا الممدوح يخرج إلى الحرب وكأنه في رحلة صيد ،وقد بلغ كرمه وإنعامه على الخلق أن تفقّد الوحش في الصحراء ولم يذرها جائعة ، فكيف بمن هم من رعيّته ومن أهله؟

إن الأيهام بالتعليل الحسن يحرك النفس،ويدفعها إلى محاولة تقييم العلة المبتكرة ومقارنتها بالعلة المعروفة ، لأن الشاعر لا يخرج في تعليله عن إطار "الرؤية الذاتية" ولا يسعى إلى تقديم المعرفة ،مادام الشعر مبنيا على الإيهام ، وأكثر ما تكون وظيفة الشعر في التأثير على السلوك،" وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتمَّ وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب،ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحقّ بالمحاكاة ، وأدخل في الصناعة، وأجرى على مذهبها" [1]لأن الاقتران إذا كان واضحا كل الوضوح يبطل معه التعجيب في القول الشعري.

وقد يوافق تعليل الشاعر الخيالي تعليلا محتملا لدى القارئ ،خصوصا في الأمور المعنوية المجردة ، فمعانٍ مِن مِثلِ الحب والحزن والغضب يتخيلها أكثر الناس في العادة بما يكون ملازما لها من الأحوال ، وليس غريبا عندنا أن يكون نزول المطر بعد وفاة الإنسان حزنا من الطبيعة عليه،وعلى هذا الأساس،وانطلاقا من هذا التصور الشائع تتوافق التعليلات الخيالية في نفس الأديب والمتلقي،على أنها تساق في قالب فني يثير التعجب والإستطراف،والإيهام في هذه الحال يرتبط بالندرة،لذلك يرى القرطاجني أن منظر الشمعة مضيئةً جميل في حد ذاته لكن انعكاس منظرها على صفحة الماء يكون أجمل ،لأن اقتران الضوء وصفحة الماء أقل تكرارا ،وهذا أمر يحدث متعة لدى الناظر بما يجد من تجديد وبعد

[1]جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 272،والنص من سياق عرضه لرأي الفارابي في المحاكاة.

عن المألوف.[1] كما يربط حازم بين الإيهام والتعجيب،ذلك أن شد المتلقي إلى الكلام المخيل يكون "باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته"[2] فغاية الشاعر دوما التأثير وخرق أفق توقع القارئ .

وقد يبتكر المتنبي تعليلات هي في الشعر فريدة ،لا يكون مثلها لشاعر قبله،وذلك حين يقول :

**بقائي شاءَ ـ ليس هُمُ ـ ارتحالا وحسن الصبر زمّوا لا الجِمالا**

**تولوا بغتة فكأن بيناً تهيبني ففاجأني اغتيالا**

**كأن العيس كانت فوق جفني مناخاتٍ فلمّا ثُرن سالا**

**لبسن الوشيَ لا متجمّلاتٍ ولكن كي يَصُنّ به الجمالا**

**وضفرنَ الغدائر لا لحسنٍ ولكن خِفنَ في الشَّعر الضلالا**[3]

فقد وصف الشاعر يوم فراق الأحبة ،وما يصحبه من لوعة وتألم وبكاء ،وهو وصف يقدر على الإبداع فيه كلّ عاشق،غير أن المتنبي جعل الإرتحال ارتحالا لبقاءه والسير لصبره .

والإيهام بحسن التعليل في قوله" كأن العيس كانت فوق جفني مناخات" من الغريب النادر،لأن الشاعر ردّ امتناعه عن البكاء بحضورهم إلى بروك الإبل على جفنيه،يقابله سيلان الدموع حين ثارت الإبل،وهذان سببان لا يُعرَفان في العادة ولا في الواقع للبكاء أو عدمه،لكن الشاعر لمّا كان في حال الوَجد تخّيل هذا التعليل الذي ينبئ بتوقع رحيلهم.

وارتباط الإبداع في التعليل بالندرة راجع إلى التناسب بين القول الشعري والحالة النفسية للشاعر الذي يراعي بدوره ما يكون مسليّا للمتلقي في مقامات الغزل ،لأنه يتوجه بالقول إلى قارئ يريد منه أن يفهم كيف يفكّر العاشق حين يلاقي من يحبّ أو يفارقه،ورأي القرطاجني أن التعجيب ـ وإن كان يشمل القول الشعري عامة ـ يكون أظهر في الموضوع

[1] ينظر: القرطاجني،المنهاج،ص127

[2] القرطاجني،المنهاج،ص 90

[3] المتنبي،الديوان،ص 222

الذي يخفى سببه غالبا، ولا يمكن أن نحصر بحالٍ سببَ البكاء في حزن أو فرح،وليس له علّة واضحة في الأصل ،لذلك فإن تعليل المتنبي السابق طريف بديع ،كما قال كثير من النقاد بل هو قول " ما قيل في سبب بكاء أظرف منه "[1] فالشاعر لم يربط حالتي " الفرح والحزن " بالحبيب مباشرة،ولعلّه لم يُشِرْ إلى مسرَّةٍ بوجود الحبيب ،وكلّ ما في الأمر أن الدمع أُمسك عن السيلان .

وفي وصف المرأة لم يتوقف المتنبي عند الحسن المادي ،بل جعل للنساء اللائي يصفهن حياءً يحول دون كشفهنّ الحسن،ويصبح "الوشيّ" عندهنّ سترا للجمال لا تجمّلا،وهذا الزعم يرمي به الشاعر إلى اثبات صفتين كلاهما مدح،وإذا كانت العلّة في لبس الديباج عند المرأة هي التجمّل ولفت الإنتباه ،فإن ذلك لا يكون مع هؤلاء،لأن جمالهن طبيعي يخلب الألباب ولا يحتاج إلى تصنّع،ومَنْ لك بامرأة تستر حسنها عن أعين الناظرين إذا لم تكن حسناءَ حَيِيّــَةً؟

ويواصل المتنبي تعليلاته الموهِمة ،حين يجعل الحسناوات يضفرن خصلات الشعر خوفا من تيههن فيه ، وهذا إثبات لكثرة الشعر وطوله وسواده ،حتى صار كظلمة الليل يتيه فيه الماشي،قال الواحدي" لم ينسجن ذوائبهنّ لتحسينٍ ولكن خِفن ضلالهنّ في الشعور لو أرسلنها [2]" أي أنه أراد المبالغة فنفى أن يكون ذلك زينة.

ويقصد في حسن التعليل المبالغة ،حيث يبعد المتلقي عن العلل المعهودة التي تمثل الواقع لديه ،وينتقل به إلى ما هو أبلغ وأقوى تأثيرا ،فيثبته للشيء المعلَّل.

والمبالغة ـ في هذا الفن وفي غيره ـ هي مبالغة في التحسين أو التقبيح،حيث يتبت بها المعنى بدرجة أكثر مما يكون عليها ،بطريق الإدعاء وهو إدعاء لا يبنى على دليل عقلي بقدر ما يعتمد على الذاتية فقول الشاعر:

**زعم البنفسج أنه كعذاره حسنا فسَلّوا من قفاه لسانَه**

أراد به أن البنفسج اغترّ فظنّ أنه يشبه في الحسن المحبوب فكان عقابه أن استل لسانه من قفاه، وهذا تعليل متخيل "استدعاه مقام الغزل والبلوغ بالمحبوب إلى أعلى قمم الحسن

[1] ينظر الواحدي،ديوان المتنبي،ص 222

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها

والجمال حتى عوقب البنفسج على زعمه مشابهته[1]ومعروف عند الناس أن الحسن في الورد أصل .

ولعل قصد المبالغة بهذا الأسلوب يتحقق من خلال التعليلات المناسبة للغرض ،وإذا كان الشاعر ـ مثلا ـ في مقام الرثاء،وجب عليه أن يختار الألفاظ الموهمة وأن يبتعد عمّا يجدد الفجيعة ،ولا يفرّج عن المفجوع بحبيبه من أن يذكر الشاعر علّة تسلّيه وتوهمه بأن هذا "الفقد" ليس مصيبة بل نعمة ،وقد يتراءى له نعمة ،ففي قول المتنبي :

**خِطبة للحِمام ليس لها ر دّ وإن كانت المسماةُ ثكلاَ**

**وإذا لم تجد من الناس كفؤا ذاتُ خِدرٍ أرادت الموت بعلا**[2]

إن الشاعر يرثي سيف الدولة في أخته،و عظمة "الفقيد" من عظمة المخاطَب ،لذلك اختار الشاعر أن يجد لموتها تعليلا يُعين سيف الدولة على تجاوز محنته،فجعل موت هذه المرأة اختيارا لها ولم يقرنه بالأجل أو بحتمية الفناء،وإن كان هذا السبب مسلّما به ،إلا أن الشاعر يحتال بما يملك من رصيد على المتلقي ويريه جوانب من الأمر يمكن أن يقبل بها .

وليس على الشاعر أن يملك اللغة فحسب بل عليه الأخذُ من "العلم بأوصاف الأشياء،وما يتعلّق بها من أوصاف غيرها،والتنبه للهيئات التي يكون عليها إلتآم تلك الأوصاف وموصوفاتها،ونسب بعضها إلى بعض. ..والتفطّن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض"[3] والشاعر حين خاطب الممدوح بهذا التعليل لم يترك له مجالا في أن يذعن لما حدث،وقد أصاب المتنبي مع ذلك مبالغة في وصف " الفقيدة" بالعفاف والستر ،لمّا جعل موتها "زواجا منه إذ لم تجد رجلا كفؤا لها " .

إن هذا الإدعاء لا يصدق بالنظر إلى الواقع، لكنه يكون ذا تأثير حين يرتبط بالمديح،فقد أوهم الشاعر المخاطب بأن هذه المرأة لا يستحقّها رجل من رجال زمنها،لأنها عفيفة ،وإذا كان الموتُ اختيارَها فقد أثبتت بأنها لا تريد أن تخرج عن عفافها أو أن تصير إلى رجلٍ غير كفؤٍ ،وعلى كلّ حال فإن الموت حفظ لها.

---

[1] احمد ابراهيم موسى،الصبغ البديعي في اللغة العربية،دار الكتاب العربي،القاهرة،مصر،ط1969،ص 486

[2] المتنبي،الديوان،ص577

[3] القرطاجني،المصدر السابق،ص 38

والإيهام في تعليل المتنبي السابق يسعى إلى التحسين من زاويتين،الأولى تعظيم أخت سيف الدولة ومبالغته في وصفها بالعفاف والستر والتفرّد ،والثانية تحويل موضوع "الموت "من "المستكره" إلى "المقبول" لأن كلاًّ منا لا يشتهي الموت أو يستحسنه،وقد يبدو مقبولا إذا كان معه من المعاني ما يُبدّد قبحه في خيالات المتلقين،والشعر لا يتعلق ببراعة الشاعر وحدها،بل يضاف إليها استعداد المتلقي الذي لن يتحقق "إلا بوجود التعاطف مع الشعر ،خاصة إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي لحظة تلقّيه القصيدة"[1] والمتنبي يسلّي ممدوحه عن المصيبة ويحاول جهدَه أن تهون.

### 3 ـــ المبالغة :

المبالغة في اللغة تعني أن يجتهد الإنسان فيما يعمل ،قال ابن منظور"بالغ يبالغ مبالغة وبلاغا إذا اجتهد في الأمر،والمبالغة أن تبلغ في الأمر جهدك"[2]حتى تصير إلى منتهاه ،والمبالغة في صيغ الصرف أن يحوّل الإسم أو الفعل من صورة إلى صورة لغرض زيادة المعنى فالصابر إذا صار الصبر منه معروفا قيل صبّار وصبور،والراوي إذا لازم الرواية قيل راوية ،كما يقال خَشُنَ واخشوشن إذا أريد به المبالغة ،وهكذا .

والمبالغة أول ما عرفت في اللغة ،عرفت عند النحاة الذين كانوا يتتبعون بالاشتقاق تقاليب الصيغ في الأسماء والأفعال وما ينتج عنها من اختلاف في المعنى ،لأن الألفاظ هي نواة اللغة وهي التي تدل على فكر الإنسان ،ولابد لاختلاف المعاني في الأمر الواحد من اختلاف في صيغ التعبير عنه،على أن المبالغة في نظر البلاغيين لا تقف عند حد العدول من صيغة إلى صيغة في اللفظ،بل تتجاوزه إلى التعابير ،وقد أشار ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن أن العرب تبالغ في الوصف كما تقول "أظلمت الشمس له،وكسف القمر ،وبكته الريح والبرق...يريدون المبالغة في وصف المصيبة به ،وأنها قد شطت وعمت،وليس ذلك بكذب

[1] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص 233

[2] ابن منظور،المصدر السابق،مادة بلغ،ج8،ص 499

لأنهم جميعا متواطئون عليه ،والسامع له يعرف مذهب القائل فيه[1] ،وهي معروفة في الشعر الجاهلي ، ولها صور مختلفة .

وابن قتيبة لا يعني في هذا المقام "المبالغة فنا بديعيا"،وأنت ترى أن قوله "بكته الريح " من المجاز،لكن هذا الرأي ليس رأي تصنيف ،و كثير من البلاغيين يقرون أن صور المبالغة في أساليب العرب كثيرة لا تحصى،ويتفاوت فيها آداء المعاني ،ويختلف من حيث القوة والضعف،والحسن والقبح.

وفن المبالغة في علم البديع له تسميات كثيرة ،منها الإفراط في الصفة،والغلو ،والإغراق ،والتبليغ ،والإيغال ،ويعرفها قدامة بقوله "المبالغة هي أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده ،فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ في قصده "[2] ،ومثال ذلك قول الشاعر:

**ونكرم جارنا مادام فينا ونتبعه الكرامة حيث مالا**

أراد أنّ إكرامهم للجار لا يتوقف مع رحيله عنهم ،وهذه مبالغة في الإفتخار،فالكرم وإن كان مستحبا في الفخر،وممكنا حين الجوار إلا أنه ممتنع فيما ذكر .

والمبالغة فن وارد في القرآن الكريم ،بصور متنوعة غاية في الحسن والطرافة ،ومن ذلك قوله تعالى ***"إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ***"[3]وهذه مبالغة في الوعيد .

و للعلماء في فن المبالغة أراء مختلفة ،فقد قبلها فريق وردها فريق ،وتوسط فريق بين الرأيين فقبل منها ورد، ومدار ذلك كله هو مسألة "الصدق والكذب" ،فالذين ردوها ولم يقبلوا بها كانوا يرون أن الصدق هو معيار قبول الكلام ،والشاعر المقتدر لا تحوجه المعاني إلى المبالغة ،لأنها ضرب من الكذب .

أما الرأي الثاني فقد قبلها ،ورأى أن المنطق ليس معيارا لقياس الفن ،وأجود الشعر أكذبه ،ولا مندوحة من الإتساع في الكلام والتخييل .

---

[1] ابن قتيبة،تأويل مشكل القرآن،ص 167

[2] قدامة بن جعفر،نقد الشعر،ص141

[3] سورة الأعراف،الآية 40

والرأي الثالث كان رأيا وسطا ،أدرك محاذير الفريق الأول ،وأنصف الفريق الثاني ،فكان أكثر العلماء على قبول المبالغة في الكلام ،بشرط أن تكون معتدلة مقبولة قريبة من الإمكان والصحة ،ولم تتجاوز حدود العرف والعادة ،إذ يرى ابن الأثير ـ في سياق حديثه عن المبالغة "وأما الإفراط فقد ذمه قومه من أهل هذه الصناعة ،وحمده آخرون ،والمذهب عندي إستعماله ،فإن أحسن الشعر أكذبه ،بل أصدقه أكذبه ،لكنه تتفاوت درجاته ،فمنه المستحسن الذي عليه مدار الاستعمال ... ومنه ما يستهجن[1]"،لأن التخييل وإن كان "كذبا" إلا أن له حدودا تجعله مقبولا،لذلك على الشاعر أن لا يذهب بعيدا فيه حتى يعاب به .

ولعل مدار الأمر في قضية المبالغة ،أن فريقا ردها لأنه فضّل الحقيقة،وقبلها الفريق الثاني لأنه رأى أن منها المقبول الذي لا يعارض الحقيقة ،وأما الذين قبلوها جملة ،فلعلهم لا يمانعون في ردّ مثل قول القائل:

**ما شئتَ لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنت الواحدُ القهارُ**

وليس من أحد ـ مهما فسد ذوقه ـ يستحسن مثل هذا و يدافع عنه .

إذن ففن المبالغة فن يراد به الإتساع والتخييل لا الغلو المردود الذي يُخرج من المِلّة و تمجّه الأسماع.

وقد قسم المتأخرون المبالغة إلى ثلاثة أقسام :

فالقسم الأول يسمى **التبليغ** ،وشرطه أن تكون الصفة المبالغ فيها ممكنة عقلا وعادة كقول الشاعر :

**لو أن قصرك يا ابن يوسف ممتلٍ إبَرا يضيق بها فناء المنزل**

**وأتاك يوسف يستعيرك إبرةً ليخيط بها قدّ قميصه لم تفعلِ[2]**

فهذه مبالغة في وصف البخل ممكنة عقلا وعادة .

والثاني يسمى **الإغراق** وفيه تكون الصفة المبالغ فيها ممكنة عقلا ممتنعة عادة ،كقول الشاعر :

**ونكرم جارنا مادام فينا ونتبعه الكرامة حيث مالا**

[1] ابن الأثير،المثل السائر،ج2،ص 313

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود،علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ،دار المعالم الثقافية،الأحساء السعودية ،ط1998،2،ص199

فهذا الوصف ممكن عقلا لكنه لا يكون في العادة .

والثالث يسمى **الغلو** وفيه يكون الوصف المبالغ فيه ممتنع عقلا وعادة [1]وشرط المقبول منه أن يقترن بأدوات تقربه من الصحة كأفعال المقاربة أو أدوات الشرط "لو" "لولا " ...أو أن يتضمن نوعا حسنا من الإيهام ،أو أن يخرج مخرج الهزل ،وما سوى ذلك فهو غلو مردود لا يقبله السمع ،وكثير من معاني الشعراء التي غلوا فيها كانت معانٍ لا تستسيغها العقول ولا تلذ لها الأسماع .

***ـــــ الإيهام بالمبالغة :***

إن المبالغة في الشعر من دواعي الحسن فيه ،وهي سبب من أسباب تأثيره في النفوس ،وإذا كان فيها تجاوز لحد الواقع في المعاني، فإن الشعر لا يراد له التحقيق والتحديد ،كما أن العرب تميل إلى الإتساع في الكلام،واللغة الفنية تحلق بالخيال إلى عوالم مدهشة تتراءى فيها المعاني بعيدا عن النمطية،وقد لا تخالف المعاني المبالغ فيها ما يكون في الواقع،لذا فإن الإيهام فيها يتأرجح بين التمويه والواقعية ،ذلك أن بعض المعاني في "الغلو " مثلا تجعل المتلقي يصدّق وإن كان يعلم أن الصفة ممتنعة عقلا وعادة ،ونحن نقرأ قول الشاعر :

**لو كان يقعد فوق الشمس من كرم قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا**

نجد أن هذا الغلو في المديح أثبت رفعة هؤلاء،وخيل ألينا أنهم قد ارتقوا وقعدوا فوق الشمس،وإن كان ذلك لا يُنال ،وما سوّغ قبول "التخييل " هو وقوع المبالغة في سياق الشرط ،ولعل الشاعر لم يرد بالقعود فوق الشمس إلا ارتقاء الأرقى ،لذلك فإن الألفاظ ضمن السياق الشعري وبالنظر إلى المقام تكتسب معان أخرى لا يمكن تفسير دلالاتها إلا باعتبار التجربة الشعورية للمبدع ،وفي حالة الشعر هناك "قدرة لازمة لإخضاع اللفظ العادي لغايات مفاجئة دون تحطيم للصيغ المقدسة ،ثم التمكن من نقل الأشياء التي يصعب قولها ونقلها "[2] ولغة الشعر لا تهتم بالمقول بقدر ما تهتم بطريقة القول .

فالإيهام بالمبالغة أوسع ميدانا من فنون البديع الأخرى،لأن التعبير فيها يتجاوز الحقيقة إلى المجاز، ولا يقترن بشكل محدد،ولا بمضمون محدد،فالشاعر إذا بالغ في وصف فإنه

[1]المرجع السابق،ص 200

[2] عز الدين اسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد،ص 297

يقصد ـ غالبا ـ الخروج عن حدود المألوف والمعقول إلى ما لا يمكن،وليس هناك حدٌّ للمستحيل .

وإذا كان الشاعر يتوجه بالقول إلى أصناف متباينة من الناس فإن مراعاة مقتضى الحال هي الفيصل، ولا تكون اللغة التي يُخاطب بها الملوك كالتي يخاطب بها العوام ،لذلك يرى القرطاجني أن الشاعر يجب عليه "أن يقصد في مدح صنف من الناس إلى الوصف الذي يليق به ...فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرّع من الفضائل وأجلها وأكملها،...ويجب أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الإقتصاد إلى حدود الإفراط ، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا وتقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا" [1]ولا يخُتلف في أنّ الشعراء حين يمدحون ذوي السلطان يعمدون إلى قدر كبير من المبالغة.

ولعلّنا إذا ذُكرت المبالغة ذكرنا أبا الطيب ،فقد كان " أكثر الناس غلوا ،وأبعدهم فيه همّة ،حتى لو قَدَرَ ما أخلى منه بيتا واحدا "[2] ولربّما اتّبع خياله فاستخلص معانٍ تخرج عن المألوف ،وانظر إلى قوله :

**ترابُه في كلابٍ كُحلُ أعينِها وسيفُه في جناب يسبق العذلا**

**لنوره في سماء الفخر محترق لو صاعدَ الفكر فيه الدهر ما نزلا**

**هو الأمير الذي بادت تميم به قدما وساق إليها حَينُها الأجلا**

**لما رأته وخيل النصر مقبلة والحرب غير عوان أسلموا الحللا**

**وضاقت الأرض حتى كان هاربهم إذا رآى غير شيء ظنّه رجلا**

**فبعده وإلى ذا اليوم لو ركضت بالخيل في لهوات الطفل ما سعلا** [3]

حين سما بهذا الممدوح إلى رتبة يطلب معها أبناء عشيرته بَرَكته ،فيكتحلون بالتراب الذي يمشي عليه ، ويشقى أعداؤه من "جناب" بتسلط سيفه عليهم ،وهذه مفارقة ،تجعل من الممدوح "نعمة وشقاء" ،وهو لمن يتفكّر في وصفه نور لا يزال صاعدا حتى يُعيي الواصف.

---

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 170

[2] ابن رشيق القيرواني،العمدة،ج2 ص 54

[3] المتنبي،الديوان،ش البرقوقي،ج 3،ص287

ولا يتوقف تعظيم الشاعر لهذا الرجل ،وجعله موتا من غير أجل فيقول"ساق إليها حينُها الأجلا" ثم يصوّر للمتلقي حالهم وهم فارون منه فيوهمه بأن "الأرض ضاقت" وأصبح الهارب منهم يتوهم ما ليس شيئا رجلا لهول ما يعاني من الخوف .

والإيهام بالمبالغة في هذا النص يتوزع على كلّ أبياته ،ويفترق من حيثُ الإمكان والإستحالة ،لكنّه في الحالين يرمي إلى غرض معيّن يفهم شروطَه كلٌّ من المبدع والمتلقي،لأن الشاعر يجب أن يُبهر ويصل إلى المعاني الخفية بأساليب تخفى عن غيره،وإذا كان المراد من هذا النص المديح،فلا عجب أن يكون مفعما بالمبالغة التي تصل إلى حد الغلو.

والشاعر بهذا الإيهام يرمي إلى إثبات جملة من الصفات للممدوح ،فليس محبوبا في قومه بل "هو مقدّس " يتيه الفكر في استقصاء نوره ـ كما زعم ـ ،وهو رجل يسوق إلى الأعداء الموت من قبل الأجل، ولقد أتبعهم حتى بادوا، قال الشارح "فبعد اليوم الذي بادت فيه تميم لو ركضت خيلهم في لهوات صبي صغير لما شعر بهم حتى يسعل لقلّتهم وذلّتهم،وقد بالغ في هذا حتّى أحال [1]"ولا يكون هذا الوصف مُنكرا لأنه يدفع الخيال إلى تقبّل شيء مما أراد الشاعر إثباته ،وإذا لم يكن لهذه المعاني وجود في الواقع ولم تكن ممكنة فإن تقديمها بهذه الصورة يوفّر على المتلقي جهد إحتمالها،ويلهيه عن البحث خارج العمل الإبداعي،ليعود ـ المتلقي ـ إلى عالم الخيال ، فالأقاويل الشعرية "يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها"[2]وقد يكون في التركيب نية المبالغة فتبدو المعاني أكمل مما هي عليه في الواقع.

والمتنبي لا يقتصد في مدح الملوك،ولا يقف في معانيه على الممكن ،غير أنه في بعضٍ منها يحتال بأدوات لغوية يستدرج بها المتلقي إلى قبول المعنى وإن كان فيه غلو،ومثل ذلك قوله مادحا:

**قد استقصيت في سلب الأعادي فردَّ لهم من السلب الهجوعا**

**إذا ما لم تُسر جيشا إليهم أسرتَ إلى قلوبهم الهلوعا**

[1] المتنبي،المصدر نفسه،ص 287

[2] القرطاجني،المصدر نفسه،ص 119

**فلا عزل وأنت بلا سلاحٍ  لحاظُك ما تكون به منيعا**

**لو استبدلت ذهنك من حسام  قددت به المغافر والدروعا**

**لو استفرغت جهدك في قتال  أتيت به على الدنيا جميعا**[1]

قد صوّر الشاعر هذا الممدوح غالبا على أعداءه ،يسلبهم كلّ شيء ويحرمهم النوم،حتّى عُدَّ من جملة ما سلب،والمعنى مبالغ فيه ،وهو مع ذلك ممكن عقلا إذا روعي فيه حال الخائف يجافيه النوم والغالبُ مرتاحٌ ينام قرير العين،يرسل جيشا فينتصر أو يُبقي أعداءه منتظرين فزعين .

والإيهام في البيتين يبعث في المتلقي إحساسا بقوة هذا الرجل ودوامه على الحرب والنصر،حتى بلغت غنائمه من الأعداء  نومهم،وبلغ من قوة جيشه أن بقيَ محلّه والقوم هلعون ،وجاز له ـ والإمر كذلك ـ أن يردّ لهم نومهم،وإذا سلمنا بأن الخطاب موجه إلى الممدوح أولا فإن الأيهام بالمبالغة يمثّل استدراجا من الشاعر ليقبل المقول له تضمينات القول ،ولكي تتكامل العملية الإبداعية وجب أن يكون هناك عقد "يتضمن وجود سامع يستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة ،من حيث الإلتذاذ بالتخييل ومناسبته للطبيعة وتجاوبه مع حاجات النفس الجمالية ،ووفق منطلقات تجعل القائل يرسل القول الشعري ويستسلم لأثره وتأثيره الجمالي ويترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال وتتأثر لمقتضاه عبر عملية استلاب جمالي"[2] فاللذة التي تحصل وقت الإبداع لذة جمالية قبل أن تكون نفعية مادية .

وإذا انتقل المتلقي إلى الأبيات الأخرى فإنه يلمس درجة متصاعدة من الإيهام ،فيفكّر في هيبة هذا الرجل الذي تمنع ألحاظُه عنه الشر،ويأمن بها كلّ صاحب شرّ ،فهو لا يحتاج سلاحا ولا يكون أعزل من دونه ،والمعنى أن لحاظه هي السلاح الذي يملك ومادامت سلاحا فلا يكون أعزل ،وهذا من التمويهات التي تكون " بطيِّ محل الكذب من القياس عن السامع،أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم بأنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا"[3] ذلك أن الشاعر أثبت له سلاحا دائما وهو ليس بسلاح أصلاً.

---

[1] المتنبي،الديوان، ش الواحدي،ص151

[2] فاطمة عبد الله الوهيبي،نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،ص 236

[3] القرطاجني،المصدر السابق،ص 64

ويبلغ الشاعر الغاية في الإيهام حين يقول:

**لو استبدلت ذهنك من حسام قددت به المغافر والدروعا**

**لو استفرغت جهدك في قتال أتيت به على الدنيا جميعا**

قال الواحدي" يصفه بالذكاء وحدّة الفطنة حتى لو أخذها بدلا من الحسام لقطع بها المغافر والدروعا على الأعداء"[1]وهذا المعنى لا يمكن عقلا ولا عادة،وهو من الغلو ،إلا أن الشاعر سوّغ قبول الإيهام لدى المتلقي بحبس الفعل على الشرط،وهذا جانب من الحذق لا يبلغه إلا شاعر أجاد ،وعرف قدر صناعته وسرّها .

إن إدراك الأشياء المتناسبة في الواقع مهما كانت تصنيفاتها متباعدة يعود إلى الفطنة التي تميز الشاعر عن غيره،وصياغتُها تتوقف كذلك على قدرته التخييلية ،خصوصا إذا انطلق المبدع مما لا يتشابه غالبا فجعله متشابها،أو مما لا يُقبل فجعله مقبولا ،أو مما لا يمكن فجعله محتملا ،لأن "المُحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة ،فكان مناقضا لغرض الشعر ،إذ المقصود بالشعر الإحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول ،بما فيه من حسن المحاكاة "[2] والمستحيل لا يتخيّله المتلقي ولا يستطيعه المبدع.

و المعاني في القول الشعري هي معان تخييلية قد تعتمد في كثير من الأحيان على حجج عقلية ،لكن هذه الحجج تبقى ثانوية من حيث الترتيب ،وتلعب دور الداعم،فالشعر يراد له الإمتاع أولا ،ولا جرمَ إذا أراد المبدع أن يضفي على معانيه التخييلية ما يقربها من التصديق .

فلإثبات جود الممدوح على الناس يعمد المتنبي إلى نبرة أكثر ما تبدو قريبة من التحدي ،وذلك حين يقول :

**سنيّ العطايا لو رأى نوم عينه من اللؤم آلى أنه لا يهوّم**

**ولو قال هاتوا درهما لم أجُد به على أحد أعيي على الناس درهم**

**ولو ضرّ مرأً قبله ما يسرّه لأثّر فيه بأسه والتكرّم**[3]

[1]الواحدي،المصدر السابق،ص 151

[2]القرطاجني،المنهاج،ص 133

[3]المتنبي،الديوان ،ص184

والمعنى أن الممدوح كريم ،ولو رآى النوم ضربا من اللؤم والبخل أمتنع عنه ،وقد عمّ فضله فأصبح ما في أيدي الناس من أمواله ،"حتى لو طلب درهما ليس من عطائه لأعجز الناس وجوده" وهذا إدعاء لا يقاس في الشعر بمنطق صارم،وغاية ما فيه أن الشاعر يوهم المتلقين من طريق المبالغة بصحة ما يزعم، فالنوم لا يكون لؤما ،ولا يقدر الإنسان أن يعيش يقِضا حياتَه،وإن جاز أن يكون نوعا من اللؤم جاز أن يعيش الممدوح من غير نوم .

والملاحظ أن الشاعر يستدرج المتلقي بهذا القياس العقلي ليستطيع في الأخير إقناعه بدوام صفة "الكرم" ويتبع الطريق نفسها في القياس الثاني لأن العقل يستطيع بعد جهد من إدراك المغزى ،فليس بين الدراهم فرق في الشكل أو المعدن ،لذلك فإن ما يقصده الشاعر يثبت بتوظيف هذه القياسات،والشعر لا يكون نوعا من القياس،بل يعتمد بعض الأساليب لتدعم "الإيهام " فقط،ويصبح القياس الذي عوّل عليه المبدع طريقة أخرى من طرق الإيهام ،وفي هذا السياق يرى حازم أن القول الشعري (الكاذب) يصير مقنعا وموهما أنه حق بتمويهات واستدراجات "[1] لامتناع لذلك .

ولا تختلف جماليات المبالغة من حيث الصورة التي تؤدى بها،لأن الشاعر لا ينهج في التعبير نهجا واحدا فقد تتداخل الصور البلاغية لتشكل صورة كبرى هي مبالغة في شكلها العام ،وقد يتضمن الإيهام مجازا وقد يكون حقيقة ،إلا أن توصيف المعنى بأنه "مبالغ فيه " هو حكم على الصورة الكبرى،فقوله مثلا :

**فؤاد ما تسليه المُدام وعمر مثل ما تهب اللئام**

**ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام**

**ما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرّغام**

**أرانبُ غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام [2]**

يبدو فيه الناس من أحقر الخلق ،فهم يجمعون صفات لا تجتمع،فتكذِب عقولهم وأخلاقهم،و تكذب أجسادهم،وهم على حقارتهم "ملوكٌ" يحكمون ،وهذا القول اتفق معظم شرّاح المتنبي على استحسان المبالغة فيه ،قال الواحدي" المعهود أن يقال هم ملوك غير أنهم

[1] القرطاجني،المصدر السابق،ص 63

[2] المتنبي،الديوان،ص165

في طبع الأرانب ،لكنه عكس الكلام مبالغة فجعل الأرانب حقيقة لهم والملكُ مستعار فيهم "[1] وبهذا يكون التشبيه مقلوبا ويصبح الإيهام مغالطة للمتلقي لأن "الكلمات في الشعر تبدو أكثر من مجرد أداة للتعبير ...فهي تذهب ألى مدى أبعد من مدى الفكرة وتعني أكثر من مدلولاتها المعجمية،وتصبح أداة للإيحاء والتأثير بما تحمله من ظلال وإيقاعات تؤثر في النفس المتلقية ...أن هذه الفروق لا تعود إلى طبيعة المعنى وإنما تعود إلى طبيعة الأداة المعبرة وشكلها[2] "ولو كانت الصورة على الأصل لما كان في الكلام مبالغة .

لقد جمع الشاعر لهؤلاء كل الصفات الذميمة ،حين ألصق بهم تسمية "الأرانب" ،والمعنى بهذه المبالغة يطرح أمام المتلقي أرضية ينطلق منها في الحكم ،و قد يتناسى ما فيهم من صفات البشر ويتخيل الأرانب في هيئة الملوك ،لأن معنى الملك ليس له ارتباط مباشر بالحس،وادعاء المتنبي يتيح للقارئ أن يُسقط كلّ صفات الأرنب على هذا النوع من الناس، فالمعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيها لأنفسها [3] وليس معهودا في "المَلِك" أن تنام عينه نوم الغفلة ،كما أنه ليس معهودا في الأرنب أن تغمض عينيها في النوم ،وإذا التبس الأرنب بالملك فإنه يحكم الناس بقلب غافل وعيونٍ مفتَّحة وهذا حال ملوك زمنه .

**4 ــ التورية:**

التورية ،من ورّى الخبر أي ستره وأظهر غيره[4] .قال تعالى **(فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجِزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ فَأُوَارِي سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ )**[5] أي أن ابن آدم حينما قتل أخاه ،ولم يعلم ما يصنع ، بعث الله غرابا فأرشده إلى طريقة يستر بها أخاه.قال امرؤ القيس :

**وليس غريباً مَن تَنَاءَتْ دِيَارُهُ وَلكن مَن وَارَى التُّرابُ غَريبُ**[6]

---

[1] المصدر نفسه،،الصفحة نفسها

[2] حسين الصديق،فلسفة الجمال ومسائل الفن عند التوحيدي ،ص 245

[3] القرطاجني،المنهاج ،ص 29

[4] الرازي ،المصدر السابق ،مادة ورى ،ص 346

[5] سورة المائدة الآية 31

[6] امرؤ القيس،الديوان،تح:عبد الرحمن المصطاوي،دار المعرفة،بيروت،لبنان،ط2، 2004 ،ص83

وارى الترابُ أي: ستر ، والمعنى "الغريب من مات ودفن" .

والتورية في الكلام ستر معنى تحت معنى آخر .

والتورية في الاصطلاح "أن يُطلَق لفظ مفرد له معنيان حقيقيان ،أو حقيقة ومجاز ،أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ،والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية ،فيريد المتكلم المعنى البعيد ويوري عنه بالمعنى القريب ،أي أن المتكلم يطلق لفظا له معنيان يحتملان ، ويريد البعيد لا القريب اعتمادا على قرينة خفية ، وتسمى التوريةُ أيضا الإيهام أو التخييل أو التخيير أو المغالطة.

والمراد بالمعنى القريب في التورية ما قرب للفهم لكثرة استعمال اللفظ فيه ،ويسمى" المورى به " أي المعنى الذي حصل به الخفاء [1]،والمراد بالبعيد ما بعد عن الفهم لقلة استعمال اللفظ فيه ،ويسمى "المورى عنه "، والمعنى القريب يستر المعنى البعيد،وهذا وجه المناسبة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي الذي اختاره البلاغيون لهذا الفن .

ويشترط أن تكون القرينة خفية غير واضحة ،لأن وضوحها يجعل المعنى البعيد ظاهرا غير مستتر ، وعندئذ لا تكون في الكلام تورية .

ويرى الصفدي أن "من البديع ما هو نادر الوقوع ملحق بالمستحيل الممنوع ،وهو نوع من التورية والاستخدام ،فإنه نوع تقف الأفهام حسرى دون غايته عن مرامي المرام "،وليس يتأتى إلا للمتصرف في اللغة الآخذ بناصية الكلام.

ومن أمثلة التورية في كلام العرب ،ما روي عن أبي بكر الصديق ،رضي الله عنه،وقد سئل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال :هادٍ يهديني.وجواب الصدّيق فيه تورية ،فالهادي هو الدليل في السفر وهذا ما فهمه السائل ،وهو ما لم يرده أبو بكر ،إنما أراد أنه رسول يهديه إلى طريق الله ودينه .

**ـــ الإيهام بالتورية:**

التورية لون بديعي لطيف ،وإذ عدّت من المحسنات المعنوية للكلام فإنها أغلى هذه المحسنات وأبهاها ، وسحرها ينفث في القلوب ويفتح بها أبواب عطف ومحبة ،وهي من

[1] الشحات محمد الستيت ،المرجع السابق ،ص128

البديع نادرِ الوقوع ،الملحق بالمستحيل الممنوع الذي هو نوع تقف الأفهام حسرى دون غايته من مرامي المرام ،وهي فن يداعب العقول وينشط الأذهان بما فيه من خداع وإيهام .

والتورية أسلوب يدل على قدرة الأديب في الاتساع في المعاني وممارسة الإيهام على المتلقين "ولها أثر جليل في تمكين المعاني وتثبيتها في النفوس فهي تحتاج في إدراكها إلى فكر وتأمل ... وتبعث المتلقي على إلهاب عقله وشحذ فكره"[1]،ولا يصل إلى أغوارها إلا المتبصر المتدبر الذي يطيل النظر فيما يعرض عليه من الكلام

كما أن التورية تعطي السامع ـ أو القارئ ـ المعاني من وراء حجاب،يظهر فيها غير المراد على وجه أقرب إلى الفهم، ساترا المعنى المراد ،فيتوهم (القارئ)أول وهلة أن الظاهر هو المقصود ،حتى إذا راجع الكلام وأدرك الإيهام، التفت إلى المعنى البعيد ورد المعنى القريب ،وكان بذلك قصد النص "كشمس الشتاء التي تتوارى خلف السحاب وتتطلع إليها الأنفس بشوق ،فإذا ما ظهرت إليهم بجمالها أكسبتهم دفأ"[2]،وتتحقق بذلك مزية التلقي.

وفي سياق المديح يقول المتنبي:

**يشلّهم بكلّ أقبَّ نهد لفارسه على الخيل الخيار**

**وكلّ أصمّ يعسل جانباه على الكعبين منه دم ممار**

**يغادر كل ملتفت إليه ولبّته لثعلبه وجار**[3]

فقد ورى الشاعر بلفظ الثعلب عن الوجار،والثعلب ما دخل من الرمح في السنان،والوَجار غار الثعلب،ولما كان اسم الداخل من السنان في الرمح ثعلبا سمى مدخاه وجارا،وهذا الأيهام بالتورية يأخذ المتلقي إلى أبعد من اللفظ، حين يقارن بين الصورتين،ويصل إلى ما بينهما من تقارب .

ثم إن التورية في الأساليب هي إجراء يقصد إلى المفاجأة والمراوغة التي تحتاج حتى تفضي بما حملت من معانٍ إلى شيء من الفطنة والذكاء في فك شفرتها ،ويحدث هذا

[1] الشحات محمد الستيت ،المرجع السابق،ص140

[2] عائشة حسين فريد ،المرجع السابق ،ص77

[3] المتنبي،الديوان،ص 567

الأسلوب نوعا من التقطع في جريان التفكير لدى القارئ ،ما يجعله يعيد النظر فيما قد فَهم بتعديل وجهته أو تغييرها لإيجاد التواصل مع النص

والتورية هي أحد مظاهر العدول (الانزياح)الحقيقية التي تؤكد القدرة على الخلق والإبداع وتكثيف الدلالات في الأساليب الأدبية .

والتورية إذا وقعت مكانها من الكلام أعطت المعاني الشريفة الوارفة الظلال، التي تبهر السامع وتجعل رحلته في البحث عن المستور أشبه بصائد الصدف من عمق البحار لأنه معروف أن" المعنى إذا أتاك ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه...ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعانة الحنين نحوه ،كان نيله أحلى ،وبالمزية أولى ،فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف"،[1]وليس من المعاني أشرف من معنى يحثّك على التدبر وإطالة النظر.

ولقد اعتبر علماء البلاغة التورية أكثر فنون البديع دقة ولطفا .

والتورية أسلوب تتخفى تحته المعاني غير المرغوبة في الكلام ولها مقامات" تحسن فيها ،بل ربما تتعين دون سواها من الأساليب"[2]،باعتبارها فنا يتيح للمتكلم أن يتحايل على الرقابة ويعبر عن المستور من المطالب منها،كالغزل العفيف والسخرية والمسامرات بين الإخوان والتهكم والاستهزاء بذوي الجاه والسلطان ، ولطالما استغلت في النكتة وفي العبير عن المعاني الخاصة في المحيط الذي لا يسمح بحرية الرأي

كما أن الرمز من الأساليب التي يعمد إليها الأديب أو الشاعر ليدسّ ضمنها انفعالاته وتجربته الشخصية ، إذ لا يملك أصدق ولا أنفع من اللغة ،فيضطر إلى استخدام الرمز المعنوي أحيانا واللجوء إلى الإبهام والإشارات ، وأبسط هذه الأنواع التورية التي تعد أدخل أشكال البديع في الرمز.

[1] عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ص 109.
[2] الشحات محمد الستيت ،المرجع السابق،ص139

هذا إذا وقعت التورية في الكلام عفوا ،أو استدعاها المقام ،بعيدا عن الشطط والكلفة والابتذال ، مشيرة إلى معنى لطيف،أما إذا وردت في الكلام بداعي الترف والتمرين والتصنع فإنها ستخرج لا محالة من باب الحلى والزينة.

يقول المتنبي،في مدح كافور:

**عدوّك مذموم بكل لسان ولو كان من أعدائك القمران**

**ولله سر في علاك وإنّما كلام العدا ضرب من الهذيان**

**أتلتمس الأعداء بعد الذي رأت قيامَ دليل أو وضوحَ بيان**

**رأت كل من ينوي لك الغدر يبتلى بغدر حياة أو بغدر زمان**

**برغم شبيب فارق السيف كفّه وكانا على العلاّت يصطحبان**

**كأن رقاب الناس قالت لسيفه "رفيقك قيسي وأنت يماني"**

**وهل ينفع الجيش الكثير التفافه على غير منصور وغير معان**

**ثنى يدَه الإحسانُ حتى كأنها ـ وقد قبضت ـ كانت بغير بنان**

**وعند مَنِ اليومَ الوفاء لصاحب شبيب،وأوفى من ترى أخوان**[1]

في النص لم يعطِ المتنبي لفظ "يماني " مشروحا كما أراده،إنما هيأه بلفظ "قيسي"والتورية بهذا مهيأة،والسيف يقال له يماني ولا يقصد بذلك أنه من أهل اليمن الذين بينهم وبين القيسيين عداوة وحروب ،بل لأنه مصنوع في اليمن،فلفظ قيسي هيأ التورية في يماني،وغيّر المعنى من "سيف مصنوع في اليمن" إلى "سيف من أهل اليمن القحطانيين الذين يكرهون القيسيين ويحاربونهم؛وهذا التحول في المعنى قد لا يلحظه أي قارئ ،بل قارئ له صفات مميزة،له خبرة بنصوص المتنبي وله إطلاع على حروب الجاهليين وأيامهم،وله معرفة بالأنساب،وعلاقات الشعوب في العصور السابقة .

والمتنبي إذ اختار هذا ،فإنما اختاره لغرض ،فقد لا يكون سيف شبيب سيفا يمانيا بالضرورة،بل سيفا مصنوعا في الهند مثلا،واختياره هذا خدم الغرض العام للقصيدة،والذي هو "مدح كافور وهجاء من خرج عن طاعته وفتن الناس"،وكذلك، بيان أن السيف لا يحمله من بينه وبين الحق عداوة ،كما أشار إلى الرفقة "رفيقك" ولم يشر إلى طبيعة العلاقة إشارة

[1] المتنبي،الديوان ص 666، 667

صريحة،كأن يقول صديقك مثلا على سبيل المجاز،أو حاملك على سبيل الحقيقة، أو صاحبك، وأشار بالتورية أن الله قيّد لشبيب الخارج عن الحاكم سيفا من أعداءه :

**وهل ينفع الجيش الكثير التفافه على غير منصور وغير معان**

أي أن هذا الرجل لما كان على ضلالة خذله الجيش وحتى السيف .

في هذا النموذج،يبدو أن النص مبني على مفهوم العداوة والغدر ،وعلى الحق والباطل،وعلى القوة وادعاء القوة، وعلى الإحسان والجحود فعبارات مثل "عدوك مذموم،أعدائك القمران،كلام العدا،أتلتمس الأعداء،ينوي لك الغدر،على العلاّت يصطحبان،رفيقك قيسي وأنت يماني(العداوة والخذلان)،غير منصور،غير معان ،عند من الوفاء؟"كلها عبارات تشي بالحرب والقتال والاستقرار في العلاقات ،وكذلك الفتن التي شاعت في ذلك العصر.

والتورية خدمت القصيدة وموضوعها أيما خدمة ،واتسعت لتشمل النص كله،وتعبر عنه ، فحروب قيس واليمن معروفة ومؤرخة وعداوتهما مشهورة،وإذا كان رمز السيف في العادة الصدق والقوة والحق ،فإنه يرمز في النص إلى كافور الذي خرج عنه شبيب وعاداه، وشبيب ليس عدو السيف وحده بل عدو كافور وعدو الوحدة ،وهو غير منصور ولا معان ،وكذلك سيف اليمن سيف عربي أصيل ،ليس من صفاته الغدر ولا الجحود،ولا يقاتل بغير حق،ولا يطعن بريئا،ولن يثبت في يد غادر جاحد للنعمة،لذلك خذل شبيبا لما رآه يقاتل بغير حق .

**خاتمة :**

يمكننا بعد هذه الدراسة المتواضعة لأساليب الأيهام في شعر المتنبي أن نلخص أهم النقاط :

ـ الإيهام الشعري ،مصطلحا نقديا، لم يستقرّ في الدراسات القديمة إلا بعد إطلاع النقاد على كتابات الفلاسفة كابن سينا والفارابي،اللذين كان لهما الفضل في لفت الإنتباه إلى المفهوم وجعله عماد الأقاويل الشعرية ،ذلك أن النقاد القدامى (في الجاهلية وصدر الإسلام) كانوا يعرّفون الشعر على أنه وزن وقافية

ـ كان مفهوم الإيهام في المدونة النقدية منذ الجاهلية وإلى أواخر العصر الأموي يقع تحت مسميات كثيرة ،وكان يرتبط عند النقاد بقضية الكذب أو التزييف ،حتى قيل أجود الشعر أكذبه ،وفي الحقيقة تبين أن النقاد كانوا فريقين في هذا الموضوع،فقيل في المقابل أصدق الشعر أكذبه ،إشارة إلى أن الشعر لا بد أن يكون موهما لا أن يكون كاذبا بالمعنى الأخلاقي .

ـ إن الإيهام إذا قورن بمصطلح التخييل أقل شيوعا في الكتابات البلاغية والفلسفية وذلك راجع إلى عمل المترجمين من الفلاسفة الذين اختار أكثرهم "التخييل والمحاكاة" ،وتداول النقاد بعدهم المصطلح

ـ أكثر ما ظهر الإيهام مفهوما نقديا له دوره في العمل الشعري ،عند الجرجاني والقرطاجني فالأول قسم المعاني إلى عقلية وتخييلية ورآي أن كلّها تصلح في الشعر ،أما الثاني فرآى أن المعاني التخييلية أنسب للشعر .

ـ للإيهام وظائف جمالية عديدة ،أقلّها أنه يبعث المتلقي على التخيّل وتقصي المعاني،يضاف إلى ذلك أن له وظائف أخلاقية من حيث عمله في التحسين أو التقبيح حين يدفع النفس إلى الشيء المستحب ويقبضها عن المستكره .

ـ الإيهام لا يكون كذبا بالضرورة،والشعر لا يدعو إلى الرذيلة في كلّ حال،بل إن له دورا أخلاقيا كما للخطبة أو القصة أو غيرها من الفنون الأدبية التي توجّه إلى الجمهور .

ـ الإيهام الشعري لا يرتبط بأساليب البيان وحدها ،فهناك بعض الأساليب البديعية يمكن أن تكون فيها المعاني موهمة من غير مجاز كما رأينا مع المشاكلة وحسن التعليل .

ـ للمتنبي بعض الأقاويل الشعرية التي تجمع بين الإيهام والمعاني العقلية ،وقد يكون الموهم منها في خدمة العقلي والعكس.

ـ بعض المعاني التخييلية عند المتنبي جاءت في سياق الأراء الفلسفية أو الحكم ولم تفقد مع ذلك خاصية الشعرية،وتجلى فيها الدور الأخلاقي للإيهام .

ـ هناك العديد من الفنون البديعية جديرة بالبحث فيما يتعلق بالإيهام الشعري،كالتوجيه والمدح بالذم والإلتفات ،وغيرها ،وإن كان هذا البحث لم يتناولها فلأنها تحتاج دراسة مستقلة ،ربما يكون في وسعنا أو في وسع غيرنا أن يخوض فيها في قادم الأيام .

وما التوفيق إلا من عند الله .

***المتنبي :***

أبو الطيب المتنبي هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي ،ولد بالكوفة سنة ثلاث وثلاثمائة في محلة تسمى كندة ،فنسب إليها ،وليس هو من كِندة التي هي قبيلة بل هو جعفي ،نشأ بالكوفة ،ويقال إن أباه كان سقاء بالكوفة ثم أنتقل إلى الشام بولده ،ونشأ أبو الطيب بالشام ، غير أن الغموض يكتنف قبيلته،وقد قال"أنا رجل أخبط القبائل وأطوي البوادي وحدي،ومتى أنتسبت لم آمن أن يأخذني بعض العرب بطائلة بينه وبين القبائل التي أنتسب إليها،وما دمت غير منتسب إلى أحد فأنا أسلم من جميعهم ويخافون لساني [1]، ويؤكد المتنبي ذلك في شعره حين يقول:

**لا بقومي شرفت بل شرفوا بي ،وبنفسي فخرت لا بجدودي [2]**

ويقول أيضا :

**ولست بقانع من كلّ فضل بأن أعزى إلى جدّ همام [3]**

وقد نقل محمود شاكر عن ابن العديم قوله "الذي أعرفه من نسب المتنبي أنه أحمد بن الحسين بن مرة بن عبد الجبار الجُعفي ،وكان مولده بالكوفة سنة ثلاث وثلاثمائة ،وأرضعته أمرأة علوية من آل عبيد الله "[4] و اعتمد المؤلف هذه الرواية وروايات أخرى لإثبات علوية أبي الطيب ،وقد أجمع الشراح أن المتنبي لم يذكر أباه ولا أمه في أشعاره ولا افتخر بهما، على أنّ لجدّته ،وهي امرأة "همذانية صحيحة النسب ،كانت من النساء الصالحات بالكوفة،" نصيب يسير من أشعاره، فقد رثاها بقصيدة هي من عيون شعره،وفيها يقول :

**بكيتُ عليها خيفة في حياتها وذاق كلانا ثكل صاحبه قدما**

**أتاها كتابي بعد يأس وترحة فماتت سرورا بي فمت بها غمّا**

**طلبت لها حظا ففاتت وفاتني وقد رضيتْ بي لو رضيت بها قسما**

**ولو لم تكوني بنتَ أكرم والد لكان أباك الضخمَ كونُك لي أما [5]**

---

[1] ديوان المتنبي،وضعه عبد الرحمن البرقوقي،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1407هـ،،ص 1،2،3

[2] الواحدي،شرح ديوان المتنبي، ص 36

[3] المصدر نفسه،ص671

[4] محمود شاكر،المتنبي،رسالة في الطريق إلى ثقافتنا،مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر،ط 1987 ،ص 55

[5] المتنبي الديوان،شرح الواحدي،ص 265 ، 266،267،

وهي بمنزلة الأم له ،فذكر أنه كان يعيش معها وخرج إلى طلب الرزق ،وماتت وهو لم يرها،ولعلّها كما ذكر النقاد امرأة شريفة ،ويؤيد ذلك قوله "لو لم تكوني بنت أكرم والد"

وقصة المتنبي مع النبوة فيها أقوال كثيرة ،فقد قيل أنه تنبأ ببادية السماوة،وقيل أنه ادعى العلوية ثم ادعى النبوة ثم عاد ليدعي العلوية ،وقد سجن ثم استتاب ،وقال ابن جني ـ وكان معاصرا له وأحد من أملى عليهم الديوان " إنه سمي المتنبي لقوله :

**أنا في أمة تداركها اللـــــــــه غريب كصالح في ثمود** [1]

وعلى كلّ حال فإن الروايات في هذه القصة كثيرة ومختلفة ،تصل إلى حدّ التعارض،وذلك ـ طبعا ـ مردّه إلى الغموض الذي اكتنف شخصية المتنبي ،وقد يرجع إلى تعصب النقاد للمتنبي أو ضده،والذي يعنينا في هذا البحث ،والذي لا يختلف فيه اثنان أن أبا الطيب واحد من شعراء العربية الكبار،ولعلّه أكثر شاعر دارت حوله الدراسات منذ القديم،فشرح ديوانه أكابر الفضلاء كابن جني والمعري والخطيب التبريزي وإبو البقاء العكبري وابن فورجة والواحدي،وغيرهم، ولا تزال معانيه تلهم الشعراء والنقاد في عصرنا.

**شخصية المتنبي :**

الذي يأنس إليه كل باحث أن لكلّ نظرته حول هذا الرجل ،ولم تخلُ حياته من عدوٍّ يبغضه أو صديق يؤتره،"وكان أشياعه ينشرون ممادحه ويذيعون فضائله ويتأوّلون له،وكان أعداؤه يملأون الأرض من حوله عجيجا ويرمونه بكل نقائص الإنسانية وهم لا يتورعون عن الكذب فيما يحدّثون به من أخبار"[2] لذلك فإن إنصاف المتنبي لا يكون إلا من خلال ما عُرف عنه في شعره،وفي شعره لا غير،لأن الناقد إذا التمس ما يدلّه على خليقةٍ في الشاعر أو مبدأ من خلال ما قال الشاعر نفسه،فإن ذلك أدعى بأن يكون عادلا،ولعل أهم المفاهيم التي تطفو على

---

[1] المصدر السابق،ص 37،

[2] الثعالبي، أبو الطيب المتنبي،ماله وما عليه،تح :محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي،القاهرة،د ط،د ت،ص 5 والرأي للمحققّ

السطح في ديوان المتنبي: الشجاعة والكبر وحبّ المال ،فشواهدها كثيرة ،منها في الشجاعة قوله :

**فارم بي حيثما شئت فإني أسد القلب آدمي الرواء**[1]

وقوله :

**ولا تحسبن المجد زقا وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر**

**وتركك في الدنيا دويا كأنما تداول سمعَ المرء أنملُه العشر**[2]

وأمّا كبره ،فيفضحه قوله :

**تغرّب لا مستعظما غير نفسه ولا قابلا إلا لخالقه حكما**

**وإني لمن قوم كأن نفوسنا بها أنف أن تسكن اللحم والعظما** [3]

***شاعريته وأدبه :***

أبو الطيب المتنبي أشهر من أن يمتدح أحد أدبه ،فقد كان "نادرة الفلك وواسطة عقد الدهر في صناعة الشعر... فليس اليوم مجالس الدرس أعمر بشعر إبي الطيب من مجالس الأنس ولا أقلام كتاب الرسائل ،أجرى به من ألسن الخطباء في المحافل ،وقد ألّفت الكتب في تفسيره وحلّ مشكله وعويصه،وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه،وذلك أول دليل على وفور فضله،وتقدم قده،وتفرّده عن أهل زمانه "[4] وقد كان عالما باللغة وغريبها سريع الحفظ ، سريع الخاطر وقد كان "صاحب معانٍ مخترعة بديعة ولطائف أبكار منها لم يسبق إليها دقيقة ...ولهذا خفيت معانيه على أكثر من روى شعره من الأئمة العلماء حتى الفحول منهم والنجباء"[5] وتنافسوا على تأويل مشكله وتكلموا في معانيه،وامتدحه قوم وذمّه قوم.

---

[1] المتنبي،الديوان،ص 638

[2] المصدر نفسه،ص 288

[3] المصدر نفسه، ص 267

[4] الثعالبي،المصدر السابق،ص 31

[5] المتنبي الديوان، ش الواحدي ص 4

ولم يكن المتنبي شاعرا فحسب بل كان ذا ثقافة واسعة تتبدى في ثنايا قصائده ،ولا أدل على ذلك امتداحه للعلم ومجالسة الكتب ،لأن الحياة لا معنى فيها للقوة إلا مع العلم والحكمة لذا قال :

**أعزّ مكان في الدنى سرج سابح وخير جليس في الأنام كتاب**[1]

وقيل إن أباه سافر به إلى بلاد الشام ،فلم يزل ينقله من باديتها إلى حضرها،ويسلمه في المكاتب ويردده في القبائل ، ومخايله الحسنى عنه،وضوامن النجح فيه حتى توفي أبوه وقد ترعرع أبو الطيب وشعر وبرع"[2]في الشعر فكان كما قال :

**أنا صخرة الوادي إذا ما زوحمت وإذا نطقتُ فإنني الجوزاء**

**وإذا خفيتُ على الغبي فعاذر ألاّ تراني مقلة عمياء**[3]

وقال :

**وما الدهر إلا من رواة قصائدي أذا قلتُ شعرا أصبح الكلّ منشدا**[4]

وقوله

وقد كان لنبوغه أثر في تحامل الناس عليه ،من الشعراء وغير الشعراء،وعلم أنه كان محسودا على النعمة ، فخاطب الحساد في أكثر من مرّة أما رمزا وإما صراحة ،وفي ذلك يقول:

**ودّع كلّ صوت غير صوتي فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى**[5]

**ويقول:**

**أرى المتشاعرين غرّوا بذمي ومن ذا يحمد الداء العضالا**

**ومن يك ذا فم مرّ مريض يجد مرّا به الماء الزلالا** [6]

**وفاته :**

---

[1] المتنبي،الديوان،ش البرقوقي،ج1،ص319

[2] الثعالبي،المصدر السابق،ص 32

[3] المتنبي،الديوان، ش البرقوقي،ج1،ص 144

[4] المصدر السابق ج2،ص 14

[5] المصدر نفسه، ،ص 15

[6] المتنبي،الديوان، ش البرقوقي،ج3،ص 344

لم يستقر أبو الطيب المتنبي في الكوفة ولا في الشام فبعد أن لزم سيف الدولة الحمداني فترة غادره مغاضبا واتجه إلى مصر حيث كافور الأخشيدي،فمدحه فترة ثم هجاه وخرج من مصر إلى بلاد فارس حيث اتصل بعضد الدولة،ولما كان عائدا إلى بغداد "وقرب دير العاقول في مكان يعرف بالصافية،عرض له فاتك في عدّة من أصحابه ولم يكن مع المتنبي غير ابنه وبعض الغلمان فقاتلوهم ،حتى قُتل المتنبي وابنه محسّد وغلامه مفلح "[1] وكان ذلك في رمضان سنة ثلاثمائة وأربع وخمسين للهجرة.

[1] ينظر:المصدر نفسه،ج1،ص21

**القرآن الكريم**

**المصادر**


أحمد الأمين الشنقيطي ،شرح المعلقات العشر ،تح محمد عبد القادر الفاضلي،المكتبة العصرية ، بيروت،لبنان،2003

الأصمعي،فحولة الشعراء،تح: ش توري ،دار الكتاب الجديد،بيروت،لبنان،ط2، 1980

الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري،تح"السيد أحمد صقر،دار المعارف،مصر،1961

ابن البناء المراكشي العددي،،الروض المريع،تح رضوان بنشقرون،د،ط،1985،

أبو تمام الديوان، شرح التبريزي،تح :راجي الأسمر،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،ط1994،2

التوحيدي أبو حيان ،المقابسات،تح حسن السندوبي،المكتبة التجارية الكبرى،القاهرة،مصر،ط1951

التوحيدي ،الهوامل والشوامل،تح أحمد أمين وأحمد صقر،لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة مصر،ط 1951

الثعالبي، أبو الطيب المتنبي،ماله وما عليه،تح :محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي،القاهرة،د ط،د ت،

الجاحظ،البيان والتبيين،تح عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة ،مصر،ط1969،

الجاحظ ،الحيوان ،تح:عبد السلام محمد هارون ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي،القاهرة،مصر،ط 1948

الجرجاني (عبد القاهر)،أسرار البلاغة،تح:محمود شاكر،مطبعة المدني،القاهرة،ط 3 ، 1992

دلائل الإعجاز،تح محمود شاكر،دار المدني،جدة،السعودية،ط3، 1992

الجرجاني (الشريف)،التعريفات،تح:محمد علي أبو العباس،دار الطلائع ،القاهرة ،مصر،ط 2009

ابن جني،الخصائص، تح عبد الحكيم بن محمد،المكتبة التوقيفية،د ط،د ت

ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الطلائع،القاهرة،ط1 ،2006

الزمخشري ،الكشاف،تح :عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض،مكتبة العبيكان،الرياض ،م ع س،ط1،1996

ابن الزملكاني،التبيان في علم البيان،تح:احمد مطلوب وخديجة الحديثي،مطبعة العاني،بغداد،د ت ،د ط

السجلماسي،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ،تح:علال الغازي،مكتبة المعارف،الرباط،ط1، 1980

اسحاق بن حنين،كتاب النفس لأرسطو طاليس ،تح:عبد الرحمن بدوي،دار النهضة المصرية،القاهرة،مصر ، ط1954،

ابن سنان الخفاجي ،سر الفصاحة، تح :عبد المتعال الصعيدي،مطبعة صبيح،القاهرة،مصر،ط 1969

ابن سينا ،الشفاء،تح عبد الرحمن بدوي دار النهضة العربية،القاهرة، ط 1953،

ابن سينا ،المبدأ والمعاد،تح:عبد الله نوراني،إهداءات،سلطنة عمان،1998،
ابن سينا،الاشارات والتنبيهات ،تح:سليمان دنيا،دار المعارف ،مصر،ط2
ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،تح :أحمد محمد شاكر،دار المدني،جدة،م ع س،،د ط،د ت
ابن طباطبا العلوي ،عيار الشعر،تح طه الحاجري ومحمد زغلول سلام،المكتبة التجارية،القاهرة،مصر،ط 1956
العلوي ،الطراز المتضمن لأسرار البلاغة،،مطبعة المقتطف،القاهرة،1914 مصر،د ط ،ج3
العسكري ،الفروق اللغوية ،تح محمد أبراهيم سليم،دار العلم والثقافة،القاهرة،مصر،د ط،د ت
الفارابي،إحصاء العلوم،تح:عثمان أمين،دار الفكر العربي،القاهرة،1949،،ص 67،68
ـ آراء أهل المدينة الفاضلة،تح:علي بوملحم،مكتبة الهلال،بيروت،لبنان،1995،ط1
ابن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة تح:عمر فاروق الطباع،مكتبة المعارف،بيروت،لبنان،ط1993،1،
ابن قتيبة، ـ الشعر والشعراء ،تح أحمد محمد شاكر،دار المعارف،القاهرة،ط1967
ـ تأويل مشكل القرآن، تح أحمد صقر ،دار احياء الكتب العربية،القاهرة،مصر،د.ط،1954
القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح:محمد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2 1981،
القزويني،التلخيص في علوم البلاغة ش:عبد الرحمن الرقوقي،دار الفكر العربي، ط1، 1904
قيس بن الملوح،الديوان، تعليق :يسري عبد الغاني،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1 ،1999،
الكندي ،رسائل الكندي ،تح:محمد علد الهادي أبو ريدة،دار الفكر العربي،القاهرة،1955،
المبرد،الكامل في اللغة والأدب،مؤسسة المعارف،بيروت،لبنان،ط 1 ، د ت
المتنبي، ـ الديوان وضعه عبد الرحمن البرقوقي،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1407هـ
ـ الديوان ،شرح الواحدي،دار الأصالة،الجزائر،ط1، 2009

**المراجع :**

إبراهيم أمين الزرموني،الصورة الفنية في شعر علي الجارم،دار قباء للطباعة والنشر ،عبده غريب،ط 2000
إبراهيم خليل ،الأسلوبية ونظرية النص ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط 1 ،1977
إحسان عباس، فن الشعر،دار الثقافة ،بيروت،لبنان،ط3،د ت
احمد ابراهيم موسى،الصبغ البديعي في اللغة العربية،دار الكتاب العربي،القاهرة،مصر،ط1969
أحمد بسام الساعي ،الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة،عمان الأردن،ط1984،1
ـ حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه،دار المأمون للتراث،د ط ،د ت
أحمد حسن الزيات ،دفاع عن البلاغة،عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط2 ،1967

إلفت محمد كمال عبد العزيز نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة العامة المصرية للكتاب،1984

بدوي طبانة ،علم البيان،دار الثقافة،بيروت،لبنان,د،ت،د،ط

بشرى موسى صالح :الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1994،1

جابر عصفور،مفهوم الشعر،دراسة في التراث النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5 ،1995

جابر عصفور ـالصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط 1992،3

ـــ نظريات معاصرة ،مكتبة الأسرة،مصر،د ط ،د ت

ـــ قراءة التراث النقدي ،مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،قبرص،ط1 ،1991

عائشة حسين فريد،البيان في ضوء الأساليب العربية،دار قباء،القاهرة،مصر،ط2000،1

عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر،1948

عباس محمود العقاد،مطالعات في الكتب والحياة ،دار الكتاب العربي،بيروت،ط 3، 1966

ـ ابن الرومي حياته من شعره،المكتبة العصرية،بيروت،لبنان،1984،

عبد الملك بومنجل، مماطلة المعنى في شعر المتنبي،أنماطها ومداها،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1 ،2010 ،

محمد عبد الرحمن شعيب المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث،دار المعارف،مصر،1964،د ط

عبد الرحمن القعود،في الإبداع والتلقي،عالم الفكر،د،ط،1997

عبد العزيز الدسوقي،في عالم المتنبي،دار الشروق،بيروت،لبنان،ط1 ،1988

عبد القادر حسين،القرآن والصورة البيانية،دار المنار، عالم الكتب،بيروت،لبنان،ط 2، 1985

عبد العزيز شرف وعبد المنعم خفاجي، النغم الشعري عند العرب،دار المريخ،الرياض ،ط1987

عز الدين اسماعيل،التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب،مصر،ط4،د ت ،

ـ الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة،دار الفكر العربي،القاهرة،مصر،ط 1992

علي ابراهيم أبوزيد ،فنيات التصوير عند الصنوبري ،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط 2000

على علي صبح ،الصورة الأدبية تأريخ ونقد،دار إحياء الكتب العربية،القاهرة،مصر،د ت،د ط،،

غازي يموت،علم أساليب البيان،دار الأصالة،بيروت،لبنان،ط1983،1

صبحي البستاني،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع دار الفكر العربي،بيروت،لبنان،ط 1 ،1986،

طه حسين،مع المتنبي،دار المعارف،مصر،ط 13،د ت

فوزي عطوى،المتنبي شاعر السيف والقلم،بيروت لبنان،ط1988،1
كاظم حطيط،دراسات في الأدب العربي،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،ط1 ،1977
مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت،لبنان،ط2، 1984
محمد الخضر حسين التونسي،الخيال في الشعر العربي ،المكتبة العربية ،دمشق،،1922
محمد حسين الصغير،أصول البيان العربي ،دار المؤرخ العربي،بيروت،لبنان،ط1 ،1999،
محمد زغلول سلام،ومحمد خلف الله أحمد،ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ،دار المعارف بمصر،ط3،د ت
محمد عبد المطلب،بناء الأسلوب في شعر الحداثة،التكوين البديعي،دار المعارف،مصر،ط2، 1995
محمد غنيمي هلال،دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،دار نهضة مصر،القاهرة،مصر،د ط ،د ت
محمد النويهي ،ثقافة الناقد الأدبي،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،ط2، 1969
محمد الوالي،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1 1990،
محمود شاكر،المتنبي،رسالة في الطريق إلى ثقافتنا،مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر،ط 1987
مصطفى ناصف،الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشروالتوزيع،بيروت،لبنان،ط3 ،1983
منير سلطان،البديع في شعر شوقي ،منشأة المعارف،الاسكندرية،مصر،ط1986،1
يوسف أبو العدوس،الإستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1 1997،

**المراجع الأجنبية:**

روبرت بارث اليسوعي،الخيال الرمزي كولوريدج والتقليد الرومنسي،تر:علي عيسى العاكوب،معهد الأنماء العربي،بيروت،ط 1992

**المعاجم والقواميس :**

الخليل بن أحمد ، كتاب العين،تح :مهدي المخزومي،وابراهيم السامرائي،سلسلة المعاجم والقواميس ،د،ط ج4
الرازي زين الدين ،مختار الصحاح،تح:أحمد ابراهيم زهوة،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،ط2006
الراغب الأصفهاني،المفردات في غريب القرآن تح،محمد سيد كيلاني ،دار المعرفة ،بيروت،لبنان،،
ابن منظور لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط1،د،ت

**فهرس المحتويات :**

**إهداء**

**كلمة شكر**

**مقدمة**

**مدخل ..... 1 ..... 35**

الفصل الأول : الايهام بالإستعارة والمجاز ..... 35

**المجاز والحقيقة ..... 36**

**الإستعارة ..... 39**

**الإيهام بالإستعارة في شعر المتنبي ..... 40**

**تحسين الكلام .....40**

**تجدد المعنى ..... 51**

**الإقتصاد في اللفظ ..... 59**

**التجسيم والتجسيد والتجريد ..... 65**

**المجاز المرسل ..... 74**

**الإيهام بالمجاز المرسل في شعر المتنبي .....76**

**المبالغة ..... 76**

**الإيجاز..... 84**

**التجسيم..... 90**

**المجاز العقلي ..... 98**

**الإيهام بالمجاز العقلي في شعر المتنبي ..... 99**

**المبالغة ..... 99**

**الإيجاز..... 105**

**إثارة الانتباه..... 109**

الفصل الثاني :الايهام بالتشبيه والكناية ..... 115

**التشبيه ..... 115**

**الإيهام بالتشبيه في شعر المتنبي ..... 116**

**إظهار المعاني الخفية ..... 116**

**بيان الحال ..... 125**

**بيان الإمكان ..... 129**

**التزيين والتقبيح .....137**

**الكناية ..... 143**

**الإيهام بالكناية في شعر المتنبي ..... 147**

**المبالغة ..... 147**

**التجسيم ..... 162**

**الإبانة ..... 169**

**الإيماء والإيحاء ..... 174**

**الفصل الثالث : الايهام بأساليب البديع ..... 180**

**المشاكلة ..... 180**

**الإيهام بالمشاكلة في شعر المتنبي ..... 181**

**حسن التعليل ..... 194**

**الإيهام بحسن التعليل في شعر المتنبي ..... 195**

**المبالغة ..... 205**

**الإيهام بالمبالغة في شعر المتنبي ..... 208**

**التورية ..... 216**

**الإيهام بالتورية في شعر المتنبي ..... 217**

**ـ خاتمة**

**ـ ملحق**

**المصادر والمراجع**

**فهرس**