



بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية

نموذج رقم (٨)

« إجازة أطروحة علمية في صيغتها النمائية بعد إجراء التعديلات »

الاسم « رباعي » : ناصر بن فيصل الله بن صالح الصدي كية: اللغة العربية قسم: الدراسات

عنوان الأطروحة: « البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة العجل »
« دراسة تحليلية »

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه
أجمعين ، وبعد:

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشة
بتاريخ ٢٩ / ١ / ١٤٢١ هـ ، بقبولها بعد إجراء التعديلات المطلوبة ، وحيث قد تم
اللازم ، فإن اللجنة توصي بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة للدرجة العلمية المذكورة
أعلاه

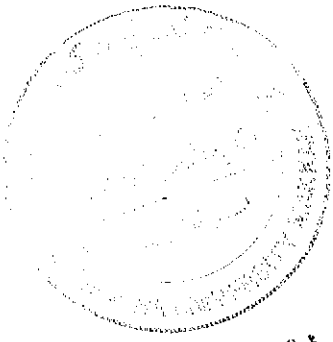
والله الموفق . . .

أعضاء اللجنة

المناقش الداخلي	المناقش الداخلي	المشرف
الاسم: <u>صفي الرحمن</u>	الاسم: <u>راشد بن محمد</u>	الاسم: <u>داود بن محمد</u>
التوقيع: <u>صفي الرحمن</u>	التوقيع: <u>راشد بن محمد</u>	التوقيع: <u>داود بن محمد</u>

يعتمد: رئيس قسم الدراسات العليا
أ. د. سليمان بن إبراهيم العايد

* يوضع هذا النموذج أمام الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الأطروحة في كل نسخة الرسالة.



٣٧١٢



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٣٧١٢

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية وآدابها
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب والبلاغة والنقد

٢٠٠٦

البناء البلاغي في

شعر علقمة بن عبدة الفحل

« دراسة تحليلية »

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد الأدبي

إعداد الطالب

ناصر بن دخيل الله بن فالح السعيد

إشراف سعادة الدكتور

عوض بن معيوض الجميعي

١٤٢٠ - ١٤٢١ هـ

٢٠٠٦

إِفْدَاء

إِلَى أُمَّهَاتِ ثَلَاثٍ ...

أُمُّ الْجَامِعَاتِ ..

أُمُّ الْمَعَارِفِ ..

أُمِّي الْغَالِيَةِ ..

شكر وتقدير

أشكر الله الذي يقول : ﴿إِنَّ هَذَا كَانَ لَكُمْ جَزَاءً وَكَانَ سَعْيُكُمْ مَشْكُورًا﴾ .

وأنتقل الشكر مقروناً بالعرفان بالجميل إلى أساتذتي الأفاضل من منسوبي كلية

اللغة العربية ، والذين كان لي شرف التتلمذ على أيديهم ، وأخصُّ بالشكر

الرجل الذي زرع في نفسي حبَّ التراث ، واستسقاء المعرفة من منابعها الأصيلة ،

وعودني جرأة البحث عن الحق ، والتماس الحقيقة .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

ملخص الرسالة

تناولت هذه الدراسة نسق « البناء البلاغي » عند « علقمة بن عبدة الفحل » وهو شاعر جاهلي قديم ، ارتبطت بذكره وبشعره أولى الملحوظات البلاغية ، والمحفوظات النقدية التي وصلت إلينا .

وحاولت هذه الرسالة تحديد أسلوبه الخاص في بنائه الشعري ، مقتصرةً على دراسة أشهر الفنون البلاغية ، التي شاعت في شعره بشكل لافت للنظر ، ك :

- التشبيه ، والاستعارة ، والكناية : في علم (البيان) .
- والإنشاء ، والتأكيد ، والتقديم : في علم (المعاني) .
- والمطالع ، والمطابقة ، والجناس : في علم (البديع) .

وكانت هذه العلوم الثلاثة أبواب الرسالة الرئيسية ، وما اندرج تحتها من فصول كانت مباحثة الفرعية، وحاولت الدراسة - من خلال هذه الأبواب والفصول - استنطاق لغة النص ، وما وراء هذه اللغة من دلالات بلاغية جديدة ، وجديرة بالدراسة ؛ محاولة ربطها بالعاطفة الشعورية ، والموقف الخارجي الذي قيل فيه النص .

وكان الهدف الرئيس العام الذي تسعى الدراسة لتحقيقه هو : إضافة لبنة صغيرة إلى البناء البلاغي الذي أسسه عبدالقاهر الجرجاني ، وشيد بناءه علماء البلاغة من بعده ، أما الهدف الثانوي الخاص ، فهو : التمكن من نقل القواعد البلاغية النظرية إلى حيز الممارسة التطبيقية والتحليلية ، بالإضافة إلى تحقيق بعض الأهداف الجانبية الأخرى ، ك : تحليل لقب الفحولة ، وتحديد شخصية الشاعر ، وتحقيق مانسب إليه من شعر ، عن طريق الاستقراء والمقارنة بين ماصح له ، ومانسب إليه ، مع بيان العلة ، وذكر الدليل ، خاصة فيما يتعلق ببيئته التي عارض بها امرأ القيس .

ولعل هذه الدراسة قد نجحت إلى حد « ما » ، في تحقيق جزء بسيط من هذه الأهداف المتعلقة بحقل التخصص « البلاغة والنقد » مما هو مجمل في الخاتمة ، ومفصل في موضعه من الدراسة .

والله أسأل أن يجعل عملنا خالصاً لوجهه الكريم ، إنه سميع مجيب الدعاء .

عميد الكلية
د . صالح جمال بدوي

المشرف
د . عوض معيوض الجميعي

الطالب
ناصر دخيل الله السعيدي

المقدمة

الحمد لله الذي بتيسيره تُدَلَّل الصعوبات ، وبجوده تنزّل الرّحمات ، وبنعمته تتمّ الصالحات .

أحمد الله حمد الشاكرين ، وأثني عليه ثناء الوجلين ، وأصلي وأسلم على خير خلقه وشفيع أمته الذي بُعث بمعجزة القرآن ، وببلاغة البيان ، محمد بن عبد الله عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم ، وبعد :

فقبل اختيار موضوع الرسالة كانت نفسي تتوق إلى البحث في بلاغة القرآن الكريم؛ لأنه البلاغة في أسمى معانيها ، وأعلى مراتبها ، وأشمخ مبانيها. وما نشأت البلاغة العربية إلا في أحضان علوم الإعجاز القرآني ، فقد كان الهدف السامي الذي يسعى له جُلُّ العلماء العظماء .

ولكن حين رأيت قِصَرَ باعي ، وارتعاش يراعي ، وقلة أدواتي ، وكثرة عثراتي، آثرت أن أترث قليلاً ، وأوجّل فكرة هذا المشروع العظيم إلى حين اكتمال معظم أدوات البحث فيه. وقرّرت أن أتّجه إلى الشعر الجاهلي - حيث اللغة العربية في أعظم مبانيها البلاغية - وأجعله ميداناً خصباً للدُّربة والمِرَاس، حتى وإن حصل خلطٌ وغلط، وأخذ ورد، فحسبي الاجتهاد والتمسك بالأوتاد التي ستُثبِت أقدامي في مستقبل أيامي بمشيئة الله تعالى .

وعندما تفهم أستاذي الفاضل الدكتور : عوض الجميعي ، المشرف على هذا العمل ، حقيقة الموقف كان له الفضل بعد الله سبحانه وتعالى في طرح هذا الموضوع بين يدي؛ فكأنه وضع أمامي ضالتي التي كنت أنشدها منذ زمنٍ بعيد ، فأرشدني إلى مادة هذا العمل ، وأمدني ببعض مصادرها ومراجعتها ، وأحالني إلى بعضها الآخر ، فله مني الشكر والتقدير ، ومن الله الأجر والثوبة .

وقد كان لهذا الموضوع اتصال مباشر بالبلاغة والنقد ؛ لأن هذا الشاعر، وهو علقمة بن عبدة ، وُصِفَتْ قصائده بالبلاغة المتناهية ، فهي كالقلائد الثمينة التي أحكمت فصوصها،

وأتقنت صناعتها ، كما دارت حول قصائده أولى الملاحظات النقدية التي وصلت إلينا .

ومن هنا كانت فكرة البحث التي انطلق منها باحثاً عن إجابة لهذه الأسئلة مع تعليلها :

س (هل كان في شعر علقمة بلاغة متناهية عجزت عقولنا عن إدراكها ، أو حال فساد أذواقنا عن تأملها ؟

س (ما مدى تعاضد الفنون البلاغية وتناسقها في تشكيل البناء البلاغي في قصائده ومقطعاته ؟

س (هل يمكن تحديد شخصيته من خلال قصائده ؟

س (هل يمكن من خلال شعره أن نُفسر شعره أو القصص التي دارت حول شعره ؟

س (ما مدى جدوى تحقيق نسبة النص الأدبي إلى صاحبه ، بالانطلاق من بنيتيه الداخلية، ومقارنته بالبناء البلاغي في بقية النصوص الموثوق بنسبتها له ؟

س (وهل يمكن أن نتحقق من خلال البناء البلاغي في شعره من صحة ما نسب إليه في البائية المعارضة^(١) ؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تحاول هذه الرسالة الإجابة عنها ، والتي حرصت على أن تشمل دراستي فيها ، لأكثر الفنون البلاغية في شعر علقمة الفحل ؛ وألاً تقتصر على فن واحد ؛ لأن قيمة أي عمل فني لا تتضح إلا بالنظر إلى كل عناصر الجمال مجتمعة فيه ؛ ذلك أن وصف العين في الإنسان - وهي مرآة شخصيته - بأنها ضيقة أو متسعة ، أو بأنها سوداء أو عسلية .. لا تعطي تصوراً كاملاً عن هذا الإنسان ، ولا نستطيع من خلالها أن نحكم عليه بالتميز عن غيره ، وإنما يكون الحكم عليه من خلال ملامحه الشخصية (الجسدية والنفسية) متكاملة .

(١) وهي القصيدة البائية التي عارض فيها امرأ القيس في قصة أم جندب كما سيأتي بمشيتة الله .

وشكك في هذه البائية كبار النقاد العرب المحدثين : كالرافعي في تاريخ آداب العرب ٣ / ٢١٨ ، ٢١٩ ، وطه حسين في كتابه (من تاريخ الأدب العربي) ص ٢١٤ ، ٢١٥ ، وطه إبراهيم في تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ٢٨ ، ٢٩ ، وغيرهم كثير .

ولهذا عنونت لبحتي بـ (البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل) ؛ لأننا ناول شعره من وجوه بلاغية كثيرة ، فأتعرف أسلوب الرجل في التعبير ، وطريقته في استخدام اللغة ، وبناء المعاني ، وفي عرض الصور البيانية ، وفي توظيفه للمحسنات البديعية ، لخدمة أغراضه ومعانيه ، راصداً جُلَّ حركاته ، بتحليل كل أبياته .

يقول الأستاذ الدكتور محمد أبو موسى : « وإنما تقوم الدراسة المعتبرة في هذا المجال ، على شعر الشاعر كله ، تحدد طرائقه ، وتستقصي فنونه ، وما غلب عليه من وسائل الصياغة ، تحت الكلام . والقصيدة وإن كانت صورة لمذهبه ؛ إلا أنها محصورة في إطار غرضي ، وسياق نفسي وشعري ألقى عليه ظلاله ؛ ولذلك تبقى قاصرة عن أن تكون ممثلة لتنوع المذهب الشعري في الأجواء الروحية المتنوعة ، وهذه الأجواء الروحية هي التي تشكل الصياغة الشعرية ، بصورة كاملة ؛ وفي إطار مذهب الشاعر ، وإمكاناته ووسائله^(١) . »

ومن هنا تجنبت في دراستي الوقوف بالمعايير النقدية عند حدود النص الأدبي ، بل استضأت بكل ما يعينني على تفسير ظواهره ، بمعرفة الباعث للنص ، والموقف الذي قيل فيه ، والحالة الشعورية والفكرية لصاحب النص ، وعلاقة البناء البلاغي بكل ذلك ، مستفيداً من الأصول البلاغية القديمة والحديثة ، معتمداً على كتب البلاغة التحليلية ، منطلقاً من الشعر إلى البلاغة ، رابطاً البناء بالدلالة البلاغية ، في إطار طبيعة اللغة العربية وخصوصيتها .

ولذلك حين بدأت جمع مادة هذا العمل ، واستقرأها كاملة ، حاولت أن أضع لدراستي منهجاً علمياً متكاملأ أسير في ضوئه ، على هدي من مناهج البحث العلمي في المجال الأدبي ، فكان المنهج المعتمد تحليلياً ، مرتبطاً بالمنهجين : النفسي ، والنقدي .

و حين بدأت رحلة البحث ، قمتُ بحفظ ديوان الشاعر في آخر تحقيق له ، ومن ثمَّ عرضت مفردات شعره على معاجم العربية كـ (لسان العرب ، ومقاييس اللغة ، وأساس البلاغة)

(١) دراسة في البلاغة والشعر / ١٨٣ .

وقد عوّلت كثيراً على الأخيرين منها في كشف ترادف الألفاظ وأضدادها، وتمييز حقيقتها من مجازها .

ثم جمعت من الشعر الجاهلي ما قد يتفق في بناء تراكيبه ، أو صورته ، أو نقوشه ، مع شعر علقمة ، للمقارنة بين بنائه ، وبناء غيره في بعض الدقائق الأسلوبية .

ثم أخذت أنبش التراث البلاغي والنقدي ، وما أتصل بهما من علوم الأدب وإعجاز القرآن ، أجمع كل ما وقع تحت يدي من شواهد شعره ، مُرتباً إياها وفق المباحث البلاغية ، ثم عكفت على دراسة صلب الرسالة ، وهو تحليل بناء الفنون البلاغية في شعره ، فكنت أبحث الفن المراد تحليله - في شعره - في كتب التراث البلاغي والنقدي ، وأتبعه منذ نشأته وحتى شيخوخته في كتب الشروح والتلخيصات مُلخصاً ما أقرأه ، مُقتصرأ على ما له عُلقة وثيقة بشعره من شواهد مماثلة أو تفسيرات مُعلّلة .

وهكذا بقية المباحث المدروسة في شعره ، لا أتجاوزها حتى أُنثر بين يدي جميع ما يتعلق به ، ممهّداً له بمقدمة نظرية موجزة ، محاولاً ربط النظرية بالتطبيق .

وقد بنيت هيكل الرسالة على ثلاثة أبواب رئيسة - تقدمها تمهيد، وختمتها نتيجة - وهي:

- ١ - بناء الأعمدة والأركان البيانية في شعره: ودرست فيها بعض صور علم البيان .
- ٢ - بناء القواعد واللبات التركيبية في شعره: ودرست فيها بعض أساليب علم المعاني.
- ٣ - بناء النقوش والزخارف البديعية في شعره: ودرست فيها بعض محسنات علم البديع.

وحاولت من خلال الأبواب السابقة تلمس أسلوب الرجل في بناء الفنون البلاغية في شعره، وعلاقته بقصيدته البائية المعارضة لبائية امرئ القيس ، مع مقارنة ذلك بما جاء في بائية امرئ القيس ، وفي بقية شعره .

واقترضت طبيعة البحث أن يكون باب الأركان البيانية أطول أبواب البحث لما جعلت البداية به ، وشرح أكثر مفردات الشعر ومعانيه فيه ، والاقتصار على الإشارة إلى شرح الأبيات في المباحث التي تليه .

ولا يفوتني أن أشير هنا إلى بعض الدراسات التي تناولت هذه الشخصية قبل هذه الدراسة، وهي - على كثرتها - تكاد تكون تكراراً لبعضها في المنهج والمعلومة المقدمة للقارئ .

وأولى هذه الدراسات قامت بها الباحثة : لطيفة بنت مهدي العزاوي ، بعنوان : (علقمة بن عبدة التميمي : دراسة وتحقيق) ونالت بها درجة الماجستير ، من جامعة القاهرة ، سنة ١٩٦٩ م .

والدراسة الثانية ، قام بها الباحث : إبراهيم سعيد قنديل ، بعنوان : (علقمة الفحل : حياته وشعره) ونال بها درجة الماجستير ، من جامعة الإسكندرية ، سنة ١٩٨٣ م .

والدراسة الثالثة ، قام بها الباحث : عبد الرحيم عبد العال غرابي ، بعنوان : (علقمة الفحل : حياته وشعره) ونال بها درجة الماجستير ، من جامعة الأزهر ، فرع أسيوط ، سنة ١٩٨٤ م .

وقد اطلعت على الرسالة الأولى ، وعلى الفهرس التفصيلي للرسالة الثانية ، وتعذر عليّ أن أطلع على الرسالة الثالثة ، والتي صدر متزامناً معها كتاب الدكتور : عبد الرزاق حسين ، بعنوان : (علقمة بن عبدة الفحل : حياته وشعره) الذي كان - في نظري - دراسة علمية منظمّة روعي فيها الاستقصاء والجدة والموضوعية .

ويحسب القارئ : أن هذه الرسالة لن تكون إلا صدى لما قاله السابقون ، ولكن المقارن بين هذه الدراسة وسابقتها، يدرك الفرق في أهداف البحث ومقاصده ، وعناصره، ونتائجه، ومنهج دراسته ، بل الموضوع الذي يطرقه ، وهو (البناء البلاغي) والذي يمكن أن ينقل إلى شعر امرئ القيس ، أو إلى شعر طرفة ، أو إلى شعر الأعشى، أو إلى شعر غيرهم من شعراء الجاهلية وغيرها ، ثم يكون مادة خصبة للدراسة ، ولكن إضافة البناء البلاغي إلى شعر علقمة كان من أجل تحقيق الأهداف المذكورة سابقاً ، بالإضافة إلى أنه مرتبط أشد الارتباط بمفاهيم البلاغة والنقد والبناء والفحولة مما سيتضح - بمشيئة الله - في التمهيد .

ويكفي أن نعرف أن الدراسات السابقة لم تتعرض إلى أي عنصر من عناصر الرسالة السابقة ، باستثناء ما تقتضيه منهجية البحث من ضرورة الإشارة الموجزة إلى شخصية الشاعر ومنزلته وأحداث مجتمعه ، والتي لا يمكن عزلها عن قصائده أثناء التحليل البلاغي ، وهذه الإشارات الموجزة التي ذكرتها لم تخلُ من الإضافات أو التعليقات أو الاستدراكات .

هذا ، وتجدر الإشارة إلى أن الموضوعات المدروسة في هذه الرسالة اقتضت تحليل البناء البلاغي في كل مبحث ، وحاولت الاستقصاء قدر الإمكان ؛ لقلّة شعره ، الأمر الذي استوجب إعادة عرض الأبيات في عدة شواهد ؛ لتعلق البيت الواحد بأكثر من مبحث .

وتيسيراً على القارئ ، وتقصيراً للحواشي ، تركنا نسبة كل بيت متكرر إلى موضعه من الديوان ، بالاكْتفاء بذكر رقم القصيدة ، ورقم البيت أمامه ، واقتضى الإيجاز الرمز بالأرقام إلى صفحات الديوان ، وأرقام القصائد ، وأرقام الأبيات ، وذلك على النحو التالي:

(في صلب الصفحة) :

قد تأتي أمام أبيات علقمة أو امرئ القيس هذه العلامة ٣ - ٩

وتعني : القصيدة الثالثة في الديوان المذكور ، البيت التاسع .

(في هامش الصفحة) :

قد تأتي هذه العبارة : انظر ديوانه / ٣٢ = ٥ - ٦ ، ٧

وتعني : انظر ديوانه في الصفحة الثانية والثلاثين ، في القصيدة الخامسة ، في البيتين

السادس والسابع .

وأخيراً أشكر كل من قرأ هذا العمل ، وأبدى ملحوظاته حول موضوعه ، ومنهجيته ، وعناصره ، ونتائجه ، وقيّمته في الحقل البلاغي والنقدي .

هذا وبالله التوفيق وعليه الاعتماد

التمهيد

أولاً : التعريف بالشاعر وشعره .

ثانياً : شعره وعلاقته بمفاهيم : النقد والبلاغة ، والبناء .

ثالثاً : شعره في التراث البلاغي والنقدي .

أولاً : التعريف بالشاعر وشعره :

أ - اسمه ونسبه وأسرته :

هو علقمة بن عبدة^(١) بن ناشرة بن قيس بن عبيد بن ربيعة بن مالك بن زيد مناة ، من قبيلة تميم^(٢) ، وتجمع الروايات على أنه عاصر امرأ القيس ، وعُمّر طويلاً حتى قيل : إنه توفي بعد ظهور الإسلام^(٣) ، والرأي الراجح أنه توفي قبل الإسلام^(٤) .
وله ولدان هما : خالد وعلي ، وعليُّ هذا له ابن اسمه : عبد الرحمن ، وكلهم شعراء ، ونسبت بعض المصادر ثلاث مُقطّعات شعرية - في ديوانه - إليهم^(٥) .

ب - لقبه :

لعل أكثر ما يميّز علقمة بن عبدة عن غيره من الشعراء ، هو اقتران اسمه بلقب الفحولة ، عند أكثر من ذكره أو ترجم له ، حتى أن هذا اللقب إذا أُطلق بدون تحديد مُسمّى ، انصرفت الأذهان إلى هذا الشاعر ، وكأن « الفحل » صار اسماً له ، لا ، لقباً .
والسؤال هنا : مَنْ أول من لقبه بهذا اللقب ؟ وما سبب تلقيه به ؟ وما دلالة ذلك ؟ الحقيقة أنه لا يوجد بين أيدينا مصدرٌ يذكر أول من أطلق عليه هذا اللقب ، ولكن المصادر التي تذكره تجمع على أن اللقب شائع بين الناس « وما زالت العرب تسميه بذلك »^(٦) .

(١) في : الاقتضاب ٢ / ٣٤٤ يقول البطليوسي : « عبدة بفتح الباء ، ومن سكنها فقد أخطأ » .

(٢) انظر ترجمته في : طبقات فحول الشعراء ١ / ١٣٧ ، والشعر والشعراء / ٢١٨ ، ٢٢٠ ، والمؤتلف والمختلف / ٢٢٧ ، والأغاني ٢١ / ٢٠٥ ، والاشتقاق / ٢١٨ ، وديوان المفضليات للمفضل الضبي بشرح بن الأبياري / ٧٦٢ ، والموشح / ٤٠ ، ٤٩ ، وشرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف / ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، والمنتخب من غريب كلام العرب ١ / ٧٥٤ ، ومختار الأغاني ٥ / ٣٧٧ ، ومنتهى الطلب من أشعار العرب / ١٨٥ ، ومعاهد التنصيص ١ / ١٧٥ .

(٣) خزانة الأدب ، للبغدادي ٦ / ٩٠ .

(٤) انظر تحقيق وفاته في كتاب : علقمة : حياته وشعره ، للدكتور عبد الرزاق حسين من / ٣٩ إلى / ٤٤ .

(٥) انظر هذه المقطعات في ديوانه / ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١١ .

(٦) الأغاني ٢١ / ٢٠٦ .

أما سبب التلقيب ، فيقول عنه الدكتور عبد الرزاق حسين : « تجمع الروايات على أنه لُقّب بذلك ؛ لزواجه من أم جندب ، بعدما طلقها امرؤ القيس حين غلبته عليه في قصة التحكيم المشهورة »^(١) .

ولست أدري : لماذا أكد الدكتور عبد الرزاق حسين أن الروايات مُجمعة على تلقيبه بالفحل ، للسبب الذي ذكر !؟ لأن المصادر التي بين أيدينا ، تباينت آراؤها في تعليل لقب الفحولة إلى رأيين ، يتفرع عن الثاني منهما قولان :

١ - فبعضها تذكر أنه لُقّب بالفحل تمييزاً له عن شاعر اسمه علقمة بن سهل ، وهو من قبيلته بني تميم ، ومن فخذة (زيد مناة) أيضاً ، قيل : أنه أُسر باليمن ثم خُصي ، وأول من قال بهذا الرأي - حسب علمنا - هو الجاحظ الذي يُعلّل ذلك بقوله : « فلما سَمّوه الخصيّ ، قالوا لعلقمة بن عبّدة : الفحل »^(٢) ، ولعله استشف هذا التعليل من اقتران اسميهما في ترجمة ابن سلام لهما^(٣) .

وتأثر بهذا القول : أبو أحمد العسكري ، والآمدي ، وأبو الحسن علي كراع النمل ، وعبد الكريم النهشلي^(٤) ، فلم يذكروا سبباً آخر للتلقيب .

٢ - وبعض المصادر تذكر أنه لُقّب بذلك ؛ لقصة التحكيم المشهورة ، وفي هذه القصة يغمض سبب التلقيب :

أ - هل لُقّب بذلك ؛ لأنه خلف امرأ القيس على طليقته أمّ جندب ، فتكون الفحولة على المعنى الحقيقي : ذات منشأ رجولي ؟

ب - أم أنه لقب بذلك ؛ لأنه انتصر على امرئ القيس ، وغلبه في صياغة المعاني الشعرية ، فتكون الفحولة على المعنى المجازي : ذات منشأ فني ؟

(١) علقمة حياته وشعره / ٢٨ .

(٢) الحيوان / ١ / ١٢١ .

(٣) انظر طبقات فحول الشعراء / ١٣٩ .

(٤) انظر كتبهم على الترتيب : شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف / ٣٧٩ ، والمؤتلف والمختلف / ٢٢٧ ،

والمنتخب من غريب كلام العرب / ١ / ٧٥٤ ، واختيار المتع في علم الشعر وعمله / ١ / ٢١٩ .

والحقيقة أن الروايات لم توضح ذلك ، ولكن يفهم من بعضها أنها ترد الفحولة للعامل الأول^(١) ، ويفهم من بعضها الآخر أنها ترد الفحولة للعامل الثاني ، يقول المظفر العلوي : ((فسمي الفحل ؛ لميزته على باقي الشعراء كميزة الفحل على باقي الإبل))^(٢) .

وفهم من بعضها الآخر أنها ترد الفحولة للعاملين معاً^(٣) .

أما بعض هذه المصادر فهي تذكر روايات للقصة دون أن تذكر أنه لقب بالفحل لذلك^(٤) .
- وبعضها تذكر السببين معاً دون ترجيح^(٥) .

هذا ، ومصطلح الفحولة من المصطلحات التي لم تضبطها المعايير النقدية القديمة ، وظل إلى يومنا هذا عائماً في نظر النقاد^(٦) .

وتعليل لقب فحولة علقمة ، لا يمكن تحديده أيضاً ، ولكن بلا شك أنه لأحد الأمرين ، وترى هذين المعنيين يترددان على ألسنة الشعراء :

فمن المعنى الأول ، قول الأخفش الصغير :

عَبْدَةٌ ، وَالْفَحْلُ مِنْ بَنِي عَبْدِ^(٧) : أَعْتَقْتُ عَبْدِيَّ فِي الْقَرِيضِ مَعًا :

ومن المعنى الثاني ، قول ابن شرف القيرواني :

يُقْرَأُ مَرُوءُ الْقَيْسِ بْنِ حَجْرٍ لِفَضْلِهَا وَيُظْهِرُ عَنْهَا الْعَجْزَ عُلْقَمَةَ الْفَحْلِ^(٨)

(١) انظر : الشعر والشعراء / ٢١٨ ، ٢١٩ ، والأغاني / ٨ / ٢٠٥ ، ٢١ / ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، والموشح / ٣٩ ، والعمدة / ١٠٣ / ١ ، ومختار الأغاني / ٥ / ٣٧٨ ، والمزهر / ٢ / ٤٣١ ، ومعاهد التنصيص / ١ / ١٧٥ .

(٢) نضرة الإغريض في نصرة القريض / ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، وانظر الموازنة / ١ / ٣٨ .

(٣) انظر : بعض روايات الموشح / ٣٩ ، ونظم الدرر والعقيان / ١٢١ .

(٤) انظر : المعاني الكبير / ٨١ ، وبعض روايات الموشح / ٤٠ ، ٤١ ، ورسالة بيان إعجاز القرآن للخطابي ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن / ٥٨ ، ٥٩ ، وديوان المفضليات بشرح ابن الأباري / ٧٦٤ .

(٥) انظر : الشعر والشعراء / ٢١٩ ، والعمدة / ١ / ١٠٣ ، خزنة الأدب / ٣ / ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

(٦) انظر نشأة المصطلح وتطوره في كتاب : المصطلح النقدي في نقد الشعر ، لإدريس الناقوري / ٣٦٣ وما بعدها . وانظر تفسير المصطلح ومحاولة ضبطه في كتاب : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ((نقد الشعر)) لإحسان عباس /

٥٢ وما بعدها .

(٧) زهر الآداب / ١ / ٤٨٧ ، وانظر الاقتضاب / ٢ / ٤٣٤ .

(٨) ديوان ابن شرف / ٦٥ ، والضمير في ((فضلها)) يعود إلى محبوبته ، وقيل : إلى قصيدته .

والدراسة هنا ترجّح الرأي الأول، لأن بقية الشعراء الذين خلفوا على زوجات شعراء آخرين، لم يلقبوا بالفحول، كما أن الشعراء الذين عارضوا غيرهم، وانتصروا عليهم لم يلقبوا بالفحول أيضاً.

- منزلته الشعرية :

رفع علماء الأدب من شأن علقمة حتى عدّوه أحد الشعراء الستة الكبار الذين « جعلوهم في المرتبة الأولى من التفوق والشهرة »^(١) ؛ لأنهم « أوجدوا سنناً ثابتة للشعر إلى جانب عنايتهم بالحوادث التاريخية ، وإغنائهم الشعر بالأسلوب الراقي »^(٢) ، حتى إن الأعلام الشنتمري قصر شرحه على أشعارهم: « إذ كان شعر العرب كله مُتشابه الأغراض، متجانس المعاني والألفاظ، [فآثر] بذلك من الشعر ما أجمع الرواة على تفضيله، وآثر الناس استعماله على غيره »^(٣).

وقد عدّ ابنُ سلام الجمحي علقمةً في الطبقة الرابعة من فحول الجاهلية ، مع طرفة بن العبد ، وعبيد بن الأبرص ، وعدي بن زيد ، يقول عنهم: « وهم أربعة رهطٍ فحول شعراء، موضعهم مع الأوائل ، وإنما أخلّ بهم ؛ قلة شعرهم بأيدي الرواة »^(٤).

وقد فضّله الأصمعي على الأعشى حين سأله أبو حاتم السجستاني عنهما ، بقوله : « قلت : فالأعشى ؟ قال : ليس بفحل ، قلت : فعلقمة بن عبدة ؟ قال : فحل »^(٥).

والفحل في رأي الأصمعي هو الشاعر الذي « له مزية على غيره ، كمزية الفحل على الحِقاق »^(٦).

(١) تاريخ الأدب العربي ، ل: بروكلمان ١ / ٨٧ .

(٢) مقدمة العقد الثمين / ٢ ، ٣ . نقلاً عن علقمة حياته وشعره / ١٧٤ .

(٣) في ديوان علقمة / ٢٥ ، ٢٦ .

(٤) طبقات فحول الشعراء / ١٣٧ .

(٥) فحولة الشعراء / ٣٦ .

(٦) المصدر نفسه / ٣٠ .

وقد عدّه الحاتمي « من أصحاب الواحدة »^(١) يريد قصيدته التي مطلعها :

* طَحَابِكَ قَلْبٌ فِي الْحِسَانِ طَرُوبٌ *

موافقاً في ذلك رأي الأصمعي^(٢) ، فهذه القصيدة جعلته من سباع الشعر عند الملك الغساني^(٣) .

وبالغ ابن خلدون في رفع منزلته ، حتى عدّه من أصحاب المعلقات^(٤) ، ومال إلى رأيه بعض الأدباء المعاصرين ، ك: السيد الهاشمي^(٥) ، ويحيى العلمي^(٦) .

وقد كان ابن حزم الأندلسي يراه « شاعر مُضِرٌّ في وقته »^(٧) ، بل يراه نصيب « أشعر العرب »^(٨) .

وبالرغم من أن علقمة من الشعراء المُقلِّين ، إلا أنه معدود من المُغَلِّين^(٩) ؛ لأنه نازع امرأ القيس الشعر ، فغلبه^(١٠) .

« ولشعر علقمة أهمية خاصّة ، فقد اتخذ كثير من أبياته شواهد في اللغة والنحو ، وسارت سير الأمثال والحكم ، وغنّي به ، وتمثّل فيها »^(١١) .

(١) حلية المحاضرة ١ / ٧٢ .

(٢) انظر نضرة الإغريض / ١٥٩ .

(٣) انظر الأغاني ١٥ / ١٥٥ .

(٤) انظر مقدمة ابن خلدون / ٥٠٠ .

(٥) انظر جواهر الأدب ٢ / ٨٨ .

(٦) انظر عقود الجمان ١ / ٤٨ .

(٧) جمهرة أنساب العرب / ٢٢٢ .

(٨) العمدة ١ / ٩٧ .

(٩) انظر المصدر نفسه ١ / ١٠٢ .

(١٠) انظر المصدر نفسه ١ / ٢٠٣ .

(١١) فحل شعراء الجاهلية / ١٤٠ ، بحث أدبي، للدكتور: لطفي منصور ، في مجلة الكرمل ، العدد العاشر .

- توثيق شعره :

ذكر ابن سلام الجمحي أن لعلمة : « ثلاث روائع جياذ لا يفوقهن شعر :

[الأولى :]

ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي كُلِّ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجْنُبِ

والثانية :

طَحَابِكُ قَلْبٍ فِي الْحَسَانِ طَرُوبُ بُعِيدَ الشُّبَابِ ، عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

والثالثة :

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومٌ؟

ولا شيء بعدهنَّ يذكر»^(١) .

وعبارة ابن سلام الأخيرة : « ولا شيء بعدهن يذكر » قد توحى بنفي كل ما نسب ، أو قد ينسب لعلمة الفحل من شعرٍ غيرهن^(٢) ، وليس الأمر كذلك ؛ لأنه إنما أراد « أن يُفضّل قصائده الثلاث على سواها من شعره »^(٣) ، « والعبارة لا توحى بالشك ، بقدر ما تدلُّ على أن بقية شعره ، ليست في مستوى هذه الروائع الجياذ »^(٤) ، والتي تشكّل ما يزيد عن نصف أبيات الديوان ، وهي تمثّل القسم الأول من قصائد الديوان ، والتي هي أوثق ما روي له ؛ لأنها أخذت عن « الرواة الثقات الأثبات ، مثل ابن سلام الجمحي ، وأبي عمرو ابن العلاء ، وأبي عبيدة ، والمفضل الضبي ، والأصمعي ، وابن قتيبة ، وغيرهم »^(٥) . أما القسم الثاني ، فإنه يضم ست مقطّعات^(٦) شعرية ، وقد تأرجحت نسبة قطعتين منها

(١) طبقات فحول الشعراء / ١٣٩ .

(٢) انظر مصادر الشعر الجاهلي / ٣٤٨ .

(٣) المصدر نفسه / ٣٤٨ في الهامش .

(٤) لعلمة حياته وشعره / ٤٧ .

(٥) المصدر السابق / ٤٧ .

(٦) أخذنا بالرأي القائل : بأن القطعة أو المقطوعة أو المقطّعة الشعرية هي : التي لم تتجاوز عشرة أبيات ، فإن جاوزتها =

بينه وبين ابنه : علي وخالد ، كما تأرجحت نسبة قطعة ثالثة بينه وبين حفيده عبد الرحمن بن علي .

ومطلع القطعة التي ترددت نسبتها بينه وبين علي ، هو :

١-٦ وَدَنَّقَ يَرُّ لِلْمَكِّ أَوْرَانَهُمْ بِنَجْرَانَ فِي شَاءِ الْحِجَازِ الْمُوقَّرِ

أما مطلع القطعة التي ترددت نسبتها بينه وبين خالد ، فهو :

١-٨ وَمَوْلَى كَمَوْلَى الزُّبْرِقَانِ ، دَمَلْتَهُ كَمَا دَمَلْتَ سَاقَ تَهَاضُ بِهَا وَقَرُّ

أما مطلع القطعة التي ترددت نسبتها بينه وبين عبد الرحمن بن علي ، فهو :

١-٩ وَشَامِتِ بِي ، لَا تَخْفَى عِدَاوَتُهُ إِذَا حَمَامِي سَاقَتْهُ الْمَقَادِيرُ

أما القسم الثالث من الديوان ، فقد ضمّ ست قطعٍ شعرية ، وبتفة من بيتين ، وأربعة عشر بيتاً مفرداً : خمسة منها زيادات ملحقة ببيئته الشهيرة ، وبيتان ملحقان بميميته الشهيرة ، وبيتٌ واحدٌ ملحق ببيئته المعارضة ، وستة أبيات له من قصائد مجهولة ، كما تضمّن هذا القسم ثلاثة أشطر من أبيات ضائعة .

= بيت واحد ، فهي قصيدة ، وانظر أقوال العلماء في ذلك ، في كتاب : المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر

ثانياً : شعر علقمة الفحل ، وعلاقته بمفاهيم : النقد ، والبلاغة ، والبناء :

بنى العرب في الجاهلية بعض ملاحظاتهم النقدية على أسس بلاغية مُعلّلة في بعض الأحيان ، وغير مُعلّلة في معظم الأحيان .

ويلحظ أن جُلَّ هذه الملاحظات كانت تتخذ من الشعر ميداناً لها ، وتستهدف ما أُصطلح على تسميته بعد عصرهم بـ (المبالغة) ^(١) .

وقد كشفت لنا مصادر الأدب القديمة شيئاً مما كان يدور في المجتمع الجاهلي من ملاحظات نقدية مبنية على تصورات بلاغية ، من ذلك :

ما رواه أبو عبيدة قائلاً : ((كانت تحت امرئ القيس امرأة من طيء تزوجها حين جاور فيهم ، فنزل به علقمة الفحل بن عبدة التميمي ، فقال كل واحدٍ منهما لصاحبه : أنا أشعر منك ، فتحاكما إليها ، فأنشد امرؤ القيس قوله :

خَيْلِي مَرَّابِي عَلَى أَمِّ جُنْدُبِ

حتى مرّ بقوله :

فَللسُوطِ الْهُوبِ وَللسَّاقِ دِرَّةٌ وَللرَّجْرِ مِنْهُ وَقَعٌ أَخْرَجَ مَهْدِبِ

... فأنشدها علقمة قوله :

ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ

حتى انتهى إلى قوله :

فَأَدْرَكَهُ حَتَّى ثَنَى مِنْ عِنَانِهِ يَمْرُكُفَيْثِ رَائِحِ مُتَحَلِّبِ

فقالت له : علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ؟ قالت : لأنك زجرت فرسك ، وحركته بساقلك ، وضربته بسوطك ، وأنه جاء هذا الصيد ، ثم أدركه ثانياً من عِنَانِهِ ، فغضب امرؤ القيس ، وقال : ليس كما قلت ، ولكنك هويته ، فطلقها ، فتزوجها علقمة بعد ذلك . وبهذا لُقِّبَ علقمة الفحل ((^(٢) .

(١) انظر : المبالغة في البلاغة العربية / ١١

(٢) الأغاني ٢١ / ٢٠٨ ، وينظر أيضاً ٨ / ٢٠٣ ، ٢٠٤ في ذكر جملة وأخبارها . والمعاني الكبير ١ / ٨١ ، ٨٢ ، والشعر والشعراء ١ / ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ على اختلاف الروايات .

وروي أن النابغة الذبياني حين سمع حسّان بن ثابت يقول :

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرْيُيْلَمَعْنَ بِالضُّحَى
وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةِ دَمَا
وَلَدْنَا بَنِي الْعَنْقَاءِ وَابْنِي مُحَرَّقٍ
فَأَكْرَمُ بِنَا خَالًا وَأَكْرَمُ بِنَا ابْنَمَا

قال له النابغة : « إنك لشاعر لولا أنك ... قلت « الجفنات » فقللت العدد ، ولو قلت (الجفان) ؛ لكان أكثر ، وقلت : « يلمعن في الضحى » ، ولو قلت : (يبرقن بالدجى) لكان أبلغ في المديح ؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً ، وقلت : « يقطن من نجدة دما » ، فدللت على قلة القتل ، ولو قلت : (يجرين) لكان أكثر ؛ لانصباب الدم^(١) ... » .

ومن القصتين السابقتين يتضح أن ملاحظات أم جندب ، وملاحظات النابغة تحث على طلب المبالغة ، وهي فن بلاغي قد يدخل في معظم الفنون البلاغية الأخرى^(٢) .

فأمّ جندب كانت تنظر إلى القيمة البلاغية للكناية في قول علقمة : « فأدركه حتى ثنى من عنانه » ، وتنظر إلى المشبه به في قوله : « كغيثٍ رائجٍ متحلّب » ، وما يبعثانه في النفس من المبالغة وتوكيد سرعة الفرس .

وتنظر إلى المعنى الظاهر في قول امرئ القيس : « فللسوط أهوبٌ وللساق درّة » ، والتشبيه السائر في قوله : « للزّجر منه وقع أخرج مُهذب » ، ثم أصدرت حكمها المُعلّل .

هي لم تقل إن علقمة شبّه فأجاد بناء التشبيه ، أو كنى فأجاد بناء الكناية . ولم تقل إن امرأ القيس أظهر المعنى الحقيقي ، وشبّه ولم يبالغ ، وإنما أشارت عبارتها إلى ذلك ، وهذا يدل على تمييزها لطريقة بناء صورة المعنى في البيت الواحد ، دون النظر إلى مجمل أبيات القصيدة ، ودون النظر إلى بقية لبنات البناء البلاغي عند الشعاعين .

فمن يدري؟! فلعل وصف امرئ القيس لفرسه في بقية الأبيات أفضل من وصف علقمة ، ولعل في بقية شعره ما هو أبلغ من وصف علقمة !

(١) الأغاني : ٩ / ٣٨٤ ، وانظر الموشح على اختلاف الروايات / ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) كالتشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والقصر ، والحذف والذكر ، والتقديم والتأخير ... إلخ .

فهي مجرد ملاحظات عابرة تأخذ شيئاً وتدع أشياءً ، وقد يُداخلها الميل في بعض جوانبها .

وأما النابغة فلم يصدر الحكم ويعلّله فحسب ، بل صحّح لحسان شعره ، وأعاد تشكيل بنائه البلاغي : لو قلت : كذا لكان كذا ... ، دون أن يهدم هذا البناء .

والفرق بين نقد النابغة ، ونقد أم جندب ، أنها ركزت على طريقة بناء الصورة البيانية عند الشاعرين دون أن تجري تعديلاً في بُنية البيت ، في حين ركز حسان على بلاغة الكلمة المفردة ، وأثر دلالتها في بناء المعاني واطعاً الأسس المناسبة لهذا البناء .

« والنقد المثالي في النهاية ؛ ليس هو النقد الذي ينقد ، بل الذي يبني »^(١) ؛ وهذا دليلٌ على أن النقد الجاهلي « كان يتجه إلى الصياغة والمعاني ، ويعرض لهما من ناحية الصحة ، ومن ناحية الصقل والانسجام كما توحى به السليقة العربية »^(٢) ، فقد اتضح من خلال الأمثلة السابقة أن الجاهليين كانوا دقيقين الملاحظة ، لدرجة أنهم ينقبون عن الأخطاء والهفوات والسقطات عند بعضهم أكثر من كشفهم عن مواطن الجمال ، مع أن « من يتصفح أشعارهم يجدها تزخر بالتشبيهات والاستعارات ، وتتناثر فيها من حين إلى حين ألوانٌ من المقابلات والجناسات مما يدل دلالة واضحة على أنهم كانوا يعنون عناية واسعة بإحسان الكلام والتفنن في معارضه البليغة »^(٣) .

يقول حازم القرطاجني : « إن العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم ، لا اضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم وإحكام صنعته »^(٤) .

أردت من خلال هذه المقدمة أن أتناول قضية بناء الشعر بشيء من الإيجاز .

(١) دفاعاً عن الأدب / ١١٣ .

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب .. إلى القرن الربع الهجري / ٢٣ .

(٣) البلاغة تطور وتاريخ / ١٣ .

(٤) منهاج البلغاء / ١٢٢ .

فمصطلح البناء في حقيقته يعني البناء المعماري المعروف المكون من لبنات وأجر مرصوفة ، وقد يدخل في كل علمٍ من العلوم على سبيل المجاز .

يقول الدكتور عوض الجميعي : « المقصود بالبناء هو : أن يكون الكلام مركباً ومؤلفاً تأليفاً كتأليف البناء غير أنه لغوي »^(١) ، فإذا ما اتجهنا به إلى اللغة نجده يدخل عند النحاة في بعض الدلالات الإعرابية ، وعند الصرفيين في الميزان الصرفي والأبنية والمشتقات ، وعند العروضيين في موازين البحور الشعرية ، وعند البلاغيين في مدلولات الألفاظ وتراكيبها ، وعند الشعراء يقوم على أربعة أشياء ، هي : اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، وقال بعض العلماء غير هذا^(٢) .

ويعني من ذلك كله شيان : بناء النص الشعري ، وبناء الأسلوب البلاغي .

١ - بناء النص الشعري :

أدركت العرب قديماً أن هناك ثمة علاقة بين بناء القصيدة وبناء القصر ، يقول امرؤ القيس جامعاً هذه العلاقة :

فَذَلِكَ مِنَّا الدَّأْبُ حَتَّى نَقْدَهَا مَثَالًا كَبْنِيَانٍ يُشَادُ وَيُرْصَفُ^(٣)

وهذا ما فسره ابن رشيق بقوله : « البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابه الدُّرْبَةُ ، وساكنه المعنى ، ... وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية »^(٤) .

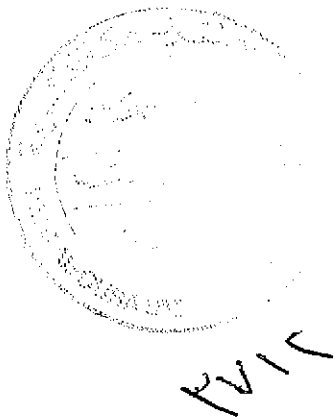
(١) أثر الدرس البلاغي في تعزيز العربية في التعليم الجامعي / ٥٤١ ، ٥٤٢ ، مجلة كلية اللغة العربية، بجامعة الأزهر،

بالمنوفية ، العدد / ١٦ ، ١٩٩٨ م .

(٢) ينظر العمدة / ١ ، ١١٩ ، ١٢٠ .

(٣) ديوان امرئ القيس / ٣٢٩ .

(٤) العمدة / ١٢١ .



والجملة الأخيرة من كلام ابن رشيق تخرج الأوزان والقوافي من جملة أركان البناء وأحجاره ، وتدخلها في مقاييس أوزانه .

وابن خلدون يرى ((أن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النسيج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه ، أو المنوال الذي ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب في بنائه ، أو على المنوال في نسجه ، كان فاسداً))^(١) .

وقيل بل سُمي البيت من الشعر تشبيهاً له ببيت الشعر . قال أبو العلاء المعري جامعاً بينهما :

وَالْحُسْنُ يَظْهَرُ فِي بَيْتَيْنِ رَوَّنَقُهُ بَيْتٌ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ بَيْتٌ مِنَ الشَّعْرِ^(٢)

فالعلاقة هي تألف النظم في بيت الشعر كما تتألف الخيوط في نسيج بيت الشعر ... ونجد ابن طباطبا يُفضّل المعنى الأول فهو يرى أن بعض الأشعار : ((كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور ، وبعضها كالخيام المؤتدة التي تُزعزها الرياح ، وتوهيها الأمطار ، ويُسرّع إليها البلى ...))^(٣) ، مشيراً بذلك إلى ضعف الأسس التي تبنى عليها بعض الأشعار .

وهي نظرة نقدٍ ثاقبة ، تغوص في أعماق دلالة البناء ، وديمومة الشعر ، فليس كل بناء يصمد في وجه الزمن ؛ فإن الخيام وإن كانت خيوطها متألّفة متماسكة فإنها قد أُلّفت من مادة ضعيفة سرعان ما تبلى وتتمزق أجزاءها، بل إن القطامي يرى أن بناء الشعر أقوى من بناء البيوت :

أَلَمْ تَرَ لِلْبُنْيَانِ تَبْلَى بِيوتُهُ وَتَبْقَى مِنَ الشَّعْرِ الْبِيوتُ الْعِوَارُ

وكأنه يشير بذلك إلى مسألة خلود الشعر وفنائه . وهي مسألة وإن لم تكن من صميم بحثنا إلا أنها من مستبعاته ، وفي ذلك يقول حماد الراوية : ((كانت العرب تعرض أشعارها على قريش ، فما قبلوه منها كان مقبولاً ، وما ردوه منها كان مردوداً ، فقدم عليهم

(١) مقدمة ابن خلدون / ٤٩١ .

(٢) ديوان سقط الزند / ٥٧ .

(٣) عيار الشعر / ١١ .

علقمة ابن عبدة فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها :
١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومٌ

فقالوا : هذه سِمَطٌ^(١) الدرُّ ، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم :

١-١ طَحَابِكُ قَلْبٍ فِي الْحَسَانِ طَرْوِبُ بُعَيْدِ الشَّابَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشِيْبُ

فقالوا : هاتان سِمَطَا الدهر «^(٢)» ، فقد وجدت قريش في شعره من جمال الصفات ، وهوية الذات ، وديمومة الثبات ما يستحق أن يكون قلادة في جيد الدهر ، ف« دَوَّتْ بِذَلِكَ شهرته في الجزيرة »^(٣) .

فبناء النص الشعري وتماسك أجزائه ، وتلاحم أبياته ، أو ما عُرف حديثاً بالوحدة العضوية ، وأثر ذلك في توجيه المعنى والدلالة ، قد شغل حيزاً لا بأس به من مباحث علماء الأدب والبلاغة والنقد .

فالجاحظ يقول : « أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً ... »^(٤) .

ويربط المبرد هذه العلاقة التي تربط أجزاء الكلام بتعريف البلاغة حين يقول : « وحق البلاغة : إحاطة القول بالمعنى ، واختيار الكلام ، وحسن النظم ؛ حتى تكون الكلمة مقاربة أختها ، ومعاوضة شكلها »^(٥) .

وقيل : « البلاغة أن يكون أول كلامك يدل على آخره ، وآخره يرتبط بأوله »^(٦) ، حتى « إن البُلغَاءَ والفصحَاءَ لَمَّا وصفوا ما يُستجَاد ويُستحب من النثر قالوا : هذا كلام

(١) والسِمَط : هي القلادة المنظومة نظماً واحداً ، وانظر لسان العرب ٦ / ٣٦١ سمط .

(٢) الأغاني ٢١ / ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، وفي خزنة الأدب ، للبغدادي ١١ / ٣٠٨ " هاتان سمطا الدر " وهو أنسب للسياق .

(٣) الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور / ١٢ .

(٤) البيان والتبيين ١ / ١٣٨ ت : عبدالسلام هارون .

(٥) البلاغة ، للمبرد / ٨١ .

(٦) العمدة ١ / ٢٤٤ .

يدل بعضه على بعض ، ويأخذ بعضه برقاب بعض»^(١) .

يقول عبد القاهر مفسراً نظرية النظم : « واعلم ... أن لا نظم في الكَلِم ولا ترتيب ، حتى يُعلّق بعضها ببعض ، ويُبنى بعضها على بعض ، وتُجَعَل هذه بسبب من تلك »^(٢) .

ثم يربط تلك العلاقات بالتيار النفسي الذي يوجه بناء التراكيب فـ « الكَلِم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس »^(٣) ؛ « حتى كأن الألفاظ تتحاسد في التسابق إلى الخواطر »^(٤) .

ولا أعتقد أن أقوال هؤلاء العلماء تحتاج إلى تفسير أو تعليل أو تعليق ، فهم مجمعون على جودة كل نصٍ أدبي ثابت الأركان ، متماسك البنيان ، مُنمّق الألوان^(٥) .

ونرى آخرهم يبنى على كلام أولهم ، ولعل أولهم لم يأت بكلامه من فراغ ، وإنما استشفه من بعض ملاحظات الجاهليين في توخي تماسك أجزاء العمل الأدبي والتي نذكر منها ماله ارتباط مباشر بشاعرنا علقمة بن عبدة ؛ فقد قال لقيط راوياً : « تحاكم علقمة بن عبدة التميمي ، والزبرقان بن بدر ، والمخبل ، وعمرو بن الأهتم ، إلى ربيعة بن حذار الأسديّ ، فقال: أما أنت يا زبرقان ، فإن شعرك كلحم لا أنضح فيؤكل ، ولا تُرك نِيئاً فينتفع به ، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرد حبرة يتلأأ في البصر ، فكلما أعدته فيه نقص ، وأما أنت يا مخبل فإنك قصرت عن الجاهلية ولم تُدرك الإسلام ، وأما أنت يا علقمة فإن شعرك كمزادة قد أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء »^(٦) .

فمقياس جودة الشعر عند ربيعة بن حذار هو : تلاحم أجزاء النظم ، وتماسك مبانيه ، ولذا فضّل شعر علقمة على أشعارهم ، وهذا يؤكد أن ابن سلام الجمحي حين عدّه في الطبقة الرابعة من شعراء الجاهلية ، « كان - ولا شك - يحسُّ لديه برفاهية المبنى ، وصلابة السبك الجاهلي ، ورزاقته »^(٧) .

(١) الموازنة / ١ / ٢٩٧ .

(٢) دلائل الإعجاز / ٥٥ .

(٣) المصدر نفسه / ٥٦ ، وينظر ص ٤٩ .

(٤) سحر البلاغة وسر البراعة / ٤٧ .

(٥) انظر رسائل الانتقاد / ٣٨ .

(٦) الأغاني / ٢١ / ٢٠٩ ، الحيرة : ثوب من قطن أو كتان ، المزادة : وعاء يحمل فيه الماء ، كالقربة ونحوها .

(٧) موسوعة الشعر العربي / ٢ / ١٠١ .

وإذا كان علقمة من المشهود لهم بحسن النظم وتناسق البناء ؛ فلا غرابة إذاً أن تلتفتَ حول قصائده بعض الدراسات الأدبية الحديثة ، التي تناولت شيئاً من هذا الجانب ، ولكنها كانت تعالج قصائد بعينها^(١) ، أو مواقف تاريخية ، أو سيرة ذاتية .

ولم تتطرق إلى دراسة الفنون البلاغية مجتمعة في ديوانه ، أو تكشف عن دقائق بنائها ، ولطائف أسرارها ، ولم تضع اليد على طريقة البناء الذي شيّد هذا الصرح البلاغي .

ومن هنا كانت دراستنا تتجه إلى :

٣ - بناء الأساليب البلاغية في شعره :

إننا بهذا المصطلح نريد أن نتعرف على المواد البلاغية التي تشكّل منها بناء شعر علقمة الفحل . لم نشأ أن نأخذ عنصراً وندع عنصراً ، أو نهمل الآخر على اعتبار أنه لا قيمة له ، أو ليس من صميم البحث ، فنظرية النظم عند عبد القاهر ترفض مثل هذا ، فالناظم عنده: ك« الباني يضع يمينه هاهنا في حال ما يضع يساره هناك »^(٢) .

إن التصرف في مواضع الحجارة بتقديمها أو تأخيرها بتكبيرها أو تصغيرها ، أو بطريقة رصفها واتصالها وبناء بعضها على بعض هي جزء من طريقة البناء . وكذلك الناظم حين يُقدّم أو يُؤخّر ، يحذف أو يظهر ، يصل أو يفصل ، وكل ما يتعلق بخصائص التركيب فهو بان لعلوم المعاني .

ثم إن محاكاة أشكال الطبيعة ، أو استعارة موادها ، أو الرمز لها ، مثل أن يُحاكي البناء في بعض بنائه شكل الجبل ، أو شكل خلية النحل ، أو شكل مغارة الأسد ، أو أن يستعير من جبل أسود ، أو من جبل أحمر ، أو من خليط لبن وطين حجارة هذا البناء ، أو أن يرمز في تقويسه للبيان لقوس قُرح أو في تكويره له للشمس .. فيكثر هذا عند بان ،

(١) انظر : شرح بائية علقمة ، للدكتور ، عبد الله الطيب : وانظر شرح ميمية علقمة ، للدكتور / محمد النويهي في

كتابه الشعر الجاهلي ١ / ٣٥٠ .

(٢) دلائل الإعجاز / ٩٣ .

ويقل عند آخر، كل حسب ما تمليه عليه نفسه ، وتراه عين فنه ، وتبينه يد صنعته .

كل ذلك قد يلجأ إليه الشاعر ، فيحاكي الطبيعة من حوله : يقتبس منها تشبيهاته ، ويستعير منها بعض أخيلته ، ويُكَنِّي بها عن وحي نفسه ، فهو بانٍ لعلوم البيان .

ثم إن الباني أو المهندس المعماري قد تراوده نفسه - بعد اكتمال البناء - بتزيينه بالنقوش والزخارف الداخلية أو الخارجية .

وهذا ما يفعله الناثر أو الشاعر عندما يوظف فنون البديع اللفظية والمعنوية في خدمة معانيه وصوره ؛ فيظهر شعره في أبهى حُلَّة ، وأزهى صورة ، وكأنه هذا البناء الجميل .

إلا أن زخرفة الشاعر تتم ضمن لبنات البناء ، ولا تكون ولا يمكن أن تكون بعد الانتهاء منه ؛ لأن الباني يبني بعقله ويده ، والشاعر يبني بعقله ووجدانه .

إن المهندس هو الذي يستطيع أن يذكر لنا الكيفية التي تمَّ بها بناء هذا البيت أو القصر، ويذكر لنا ولو بعد عصور كيف بُنيت الأهرامات مثلاً؟ وما هي المواد المستخدمة فيها؟ ومن أين استعيرت؟ ولكنه - مع هذا كله - يجهل بعض الطرق أو دقائق الصنعة الخفية أو بعض المقاصد والرموز التي لا يعلمها إلا الله سبحانه ، ثم من صنعها وأبدعها .

كذلك المحلل أو الناقد - وإن كان يكشف عن الكثير - إلا أنه تظل هناك أمورٌ كثيرة يجهلها خاصة إذا كان هذا المحلل لا يزال طالباً في قسم الهندسة الوجدانية .

إن عملنا هنا لا يقوم على دراسة بناء النص الواحد ، ومدى تماسك عناصره وأجزائه ، وترتب معانيها في النفس ، وإن كنا لا نهمل هذا الجانب ، إلا أنه ليس العمدة في بحثنا هذا ، بل نحن نبحث في بناء الفنون البلاغية ، وكيف استثمارها الشاعر لخدمة مقاصده وأهدافه؟ وما مدى ملائمتها للموقف الشعري؟

بمعنى أننا لا نبحث عن الفن البلاغي في القصيدة الواحدة بل نتبعه في كل قصائد الديوان . وإذا كنا ندرس كل أسلوب على حدة ، فهذا لا يعني أننا نؤمن بالفصل بين الأجزاء ، وإنما طبيعة هذا التحليل اقتضت الفصل بما لا يخل بالمعنى ، ولا يخلخل أجزاء

الترابط بين تعاضد هذه اللبانات البلاغية .

فعلى سبيل المثال نحن ندرس أسلوب التشبيه مع المرأة أولاً ، فننظر : هل كان يبنى تشبيهاً للمرأة على قواعد ثابتة ؟

أو بمعنى آخر هل تكررت صورة المشبه به مع المرأة في معظم أبيات النسيب عنده أم لا ؟ فإذا كانت الصورة قد تكررت فهذا يدلنا على طريقة خاصة في تناول هذا المعنى .

ثم إننا لا نقف عند هذا التكرار ، وإنما نحاول إيجاد الفروق الدقيقة التي قد تختلف عن سابقتها ، ونكشف عن النكت واللطائف البلاغية التي تحملها هذه الصورة .

بالإضافة إلى ذلك نحاول النظر إلى هيكل التشبيه من حيث المشبه ، والمشبه به ، ووجه الشبه ، والأداة . ونربط في تحليلنا هذه المباحث الموقف الشعري بالغرض ، والمناسبة، ونحاول الكشف عن حركة المشاعر النفسية فيها ؛ لأن « للنفس كلماتٍ روحانيةً من جنس ذاتها »^(١) .

ومن خلال بناء الأساليب البلاغية نحاول تحقيق صحة نسبة البائية المعارضة من عدمها . فإذا وجدنا شيئاً من بناء التراكيب ، وشيئاً من رسم الصور ، وشيئاً من نقوش البديع في بانيته قد جاء نظيراً لما في شعره ، فهذا دليل يُقرب صحة نسبة البائية المعارضة إليه .

وهذا المنهج في التحليل القائم على التفسير والتعليل ليس وليد عصرنا ، وإنما هو منهج إمام البلاغة العربية ، يقول الشيخ عبد القاهر عنها : « لا يكفي .. أن .. تقول فيها قولاً مُرسلاً ، بل لا تكون من معرفتها في شيء ، حتى تُفصّل القول وتُحصّل ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ، وتعدّها واحدةً واحدة ، وتسمّيها شيئاً شيئاً ، وتكون معرفتك معرفة الصنّع الحاذق الذي يعلم ... كل آجرّة من الآجرّ الذي في البناء

(١) عيار الشعر / ٢٣ .

البديع»^(١)، ويرى في علم البيان أن « المعاني الشريفة اللطيفة لأبدٌ فيها من بناء ثانٍ على أول ، ورد تالٍ إلى سابق»^(٢) . وقد طبّق عبد القاهر منهجه هذا في تحليل النصوص ، حتى إنه ليضع أمام كل لفظ عدة تساؤلات .

ولمعاصره ابن رشيق القيرواني لفظة حسنة في تحليل بناء معاهد الكلام في قول أبي ذؤيب يصف حُمر الوحش :

ضَرْبَاءُ خَلْفَ النَّجْمِ لَا يَتَتَّعُ	فَوَرْدَنَ وَالْعَيْوُوقُ مَقْعَدُ رَابِنِ الْـ
حَصْبِ الْبِطَاحِ تَقِيْبُ فِيهِ الْأَكْرَعُ	فَكَرَعْنَ فِي حَجَرَاتِ عَذَابٍ بَارِدٍ
شَرْفُ الْحِجَابِ ، وَرَيْبُ قَرَعٍ يُقْرَعُ	فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسَادُونَهُ
هُوجَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشَعُ	فَنَكْرَنَهُ فَنَفْرَنَ فَاْمَتْرَسَتْ بِهِ
سَهْمًا فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَصَمِّعُ	فَرَمَى فَاَنْفَذَ مِنْ نَحُوصِ عَانِطٍ
عَنْهُ فَعِيْثٌ فِي الْكِنَانَةِ يُرْجَعُ	فَبَدَالَهُ أَقْرَابُ هَادِرَانْعَا

... فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف أطرده ، ولم ينحلّ عقده ، ولا اختل بناؤه ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن»^(٣) .

فابن رشيق يكشف عن أسلوب الرجل فيما عُرف في علم المعاني بـ (الوصل) ، وقبله كان الجاحظ يلتقط من دُرر القرآن الكريم جواهر متلازمة عُرفت في علم البديع بـ (المقابلة) ، يقول عنها : « في القرآن معانٍ لا تكاد تفترق ، من مثل : الصلاة والزكاة ، والخوف والجوع ، والجنة والنار ، والرغبة والرغبة ... »^(٤) .

فهذه أمثلة ثلاثة لأشهر علماء البلاغة ، والنقد ، والأدب : تدل على ملاحظاتهم ،

(١) دلائل الإعجاز / ٣٧ .

(٢) أسرار البلاغة / ١٤٤ .

(٣) العمدة / ١ ، ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٤) المصدر نفسه / ١ ، ٢٥٩ .

لطرق البناء المختلفة ، ولذا فإن ((اتجاه النقد العربي القديم لاستقصاء الأشكال البلاغية من معاني وبيان وبديع في النص الأدبي هو أساس المنهج الأسلوبي))^(١) ، ((ولندكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة ، وما يريدون بها في إطلاقهم ، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال التي تُنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يُفرغ فيه))^(٢) .

ولكن قد يُقال^(٣) : إن الشعراء الجاهليين يصدرون في صورهم الشعرية عن أفكار مُتحدة ، وصورٍ متشابهة تنبع في أساسها من وحدة التصور ، ووحدة التراث والمعتقد ، ويُلاحظ في مبانهم البلاغية تقارب شديد كأن يقال : إن ما عند علقمة في التشبيه في أوصاف المرأة هو ما عند زهير ، وما عنده من كنايات هو ما عند طرفة مثلاً ، فكيف يكون بناؤه مختلفاً وقد شاركه فيه غيره؟! .

والجواب على ذلك: أننا لا ننكر مثل هذا التشابه ، ولكنه تشابه فيه من فروق التعبير ، ومن تموجات العاطفة الشيء الذي ليس بالهوين ، يقول ابن طباطبا: ((الشعر - على تحصيل جنسه ، ومعرفة اسمه - مُتشابه الجملة متفاوت التفصيل))^(٤) ؛ لذا فإن بناءه إذا كان يشبه بناء زهير في مناج ، أو طرفة في مناج ، أو حتى امرئ القيس في مناجٍ أخرى ، فإنه - بالتأكيد - لا يشبه بناءهم بالنظر إلى كل هذه الخصائص مجتمعة في شعره ، دون أخذ بعضها وترك الآخر ، إذ ((لكل إنسان معجم خاص يغير معجم الآخر ينبغي مراعاته مرتبطاً بمجمعه))^(٥) ، ((ولعل تميّز علقمة بأسلوب خاص به هو الذي جعل الرواة الوضّاعين يتوجسون خيفة من نخله الشعر))^(٦)؛ يؤكد هذا ما قاله الفرزدق مفتخراً بأساتذته في الشعر:

وَهَبَ الْقَصَائِدَ لِي النَّوَابِغُ ، إِذْ مَضَوْا وَأَبُو يَزِيدَ ، وَذُو الْقُرُوحِ ، وَجَرُولُ^(٧)

(١) في النص الجاهلي للدكتور : عبدالرزاق حسين / ٣٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون / ٤٨٩ .

(٣) انظر : دراسات في الشعر الجاهلي / ٦ .

(٤) عيار الشعر / ١٠ .

(٥) الجاز ، للدكتور : بدرى عبدالجليل / ٢٢ .

(٦) علقمة بن عبده حياته وشعره / ٤٦ .

(٧) ديوان الفرزدق / ٤٩٣ ، والنوابغ هما : النابغتان : اللذيّاتي والجعدي ، وأبو يزيد : المُخبّل ، وذو القروح :

امرؤ القيس ، وجرول : الحطيئة .

وَالْفَحْلُ عُلْقَمَةُ الَّذِي كَانَتْ لَهُ حُلُّ الْمُلُوكِ ، كَلَامُهُ لَا يُنْحَلُ^(١)

فخصَّ شعر علقمة من بين أشعارهم بأن له « طابعاً خاصاً ، لا يستطيع أحد أن ينحله ؛ فإذا ما ادّعاها غيره عرف الناس أنه ليس له .. »^(٢) .

ويشرح هذا الدكتور أبو موسى بقوله : « شعر علقمة فيه من خصوصيات علقمة ومن اسمه ومن طبعه ومن سيماه ما لا يصح معه أن ينسب إلى غيره ، وكأن شعر علقمة هو نفس علقمة . وكما لا يصح أن يلتبس شخص علقمة بشخص غيره .. كذلك لا يصح أن يلتبس شعر علقمة بشعر غيره »^(٣) .

(١) مشيراً بذلك إلى قصته مع الملك الحارث ، وقصته مع امرئ القيس .

(٢) ديوانه علقمة / ١٠ ، وانظر مصادر الشعر الجاهلي / ٣٢٥ .

(٣) البلاغة القرآنية / ٣٢ .

ثالثاً : شعره في التراث البلاغي والنقدي :

لا يهدف هذا البحث إلى استقصاء ما في التراث من شواهد شعره ، وإنما يهدف إلى معرفة مدى التفات البلاغيين والنقاد إلى شعره وحاجتهم إليه في تقرير مصطلحاتهم الجديدة.

فقد حفلت كتب البلاغة والنقد ، وما تعلق بموضوعاتها من كتب الأدب وعلوم القرآن ، بكثير من الملاحظات النقدية ، والمصطلحات البلاغية ، وكانت أكثر شواهدا من الشعر الجاهلي .

وحظي شعر علقمة - على قلته - بالتفات البلاغيين ومن بحث في علومهم من غيرهم ، حتى تناثرت شواهد شعره في بطون كتبهم ممثلة لحسن النظم تارة ، ولسوءه تارة أخرى .
وشعره في شواهدهم - حسب كثرة توارده - يأتي على النحو التالي :

١ - شواهد علم البديع :

(أ) الإيغال : « وهو ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها كزيادة المبالغة ... أو كتحقيق التشبيه »^(١) ، واستشهد عليه البلاغيون بقوله :

٤٢-٣ كَأَنَّ عَيْنَ الْوَحْشِ ، حَوْلَ خِبَانِنَا وَأَرْحَلِنَا ، الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُثْقَبِ

على تفاوت بينهم في تحديد تعريف المصطلح ، فقد استشهد به المبرد [ت ٢٨٥ هـ]^(٢) وثعلب [ت ٢٩١ هـ]^(٣) ، وابن طباطبا [ت ٣٢٢ هـ]^(٤) ، وقدامة بن جعفر [ت ٣٣٧ هـ]^(٥) والحاقمي [ت ٣٨٨ هـ]^(٦) ، وابن وكيع التنيسي [ت ٣٩٣ هـ]^(٧) ، وأبو هلال العسكري [ت ٣٩٥ هـ]^(٨) ، والباقلاني [ت ٤٠٣ هـ]^(٩) ، وابن رشيق

(١) الإيضاح / ١٨٩ .

(٢) الكامل في اللغة والأدب ٢ / ٤٩ في " التشبيه العجيب " .

(٣) قواعد الشعر / ٣٦ في " التشبيه الخارج عن التعدي والتقصير " .

(٤) عيار الشعر / ٢٥ ، ٢٦ في " تشبيه الشيء بالشيء صورة " .

(٥) نقد النثر / ١٠١ في " باب تأليف العبارة " .

(٦) حلية المحاضرة ١ / ٥٥ في الإيغال وهو عنده التبليغ ، وأدرجه في موضع آخر ضمن شواهد الحشو البديع ص ٨٤ .

(٧) المنصف في نقد الشعر / ٧٠ في " التتبع " .

(٨) الصناعتين / ٢٤٦ ، ٣٨١ ، وفي محاسن النثر والنظم / ١٠١ .

(٩) إعجاز القرآن / ١١٨ ، ١٤١ .

القيرواني [ت ٤٥٦ هـ] ^(١) وابن سنان الخفاجي [ت ٤٦٦ هـ] ^(٢) ، وأبو طاهر البغدادي [ت ٥١٧ هـ] ^(٣) ، وأسامة بن منقذ [ت ٥٨٤ هـ] ^(٤) ، وضياء الدين ابن الأثير [ت ٦٣٧ هـ] ^(٥) ، وابن أبي الأصبع المصري [ت ٦٥٤ هـ] ^(٦) ، والمظفر العلوي [ت ٦٥٦ هـ] ^(٧) ، وبدر الدين بن مالك [ت ٦٨٦ هـ] ^(٨) ، وشهاب الدين الحلبي ^(٩) [ت ٧٢٥ هـ] ، والخطيب القزويني [ت ٧٣٩ هـ] ^(١٠) ، والعلوي اليميني [ت ٧٤٩ هـ] ^(١١) ، ومحمد البابر تي [ت ٧٨٦ هـ] ^(١٢) ، وسعد الدين التفتازاني [ت ٧٩٢ هـ] ^(١٣) ، وعبد الرحيم العباسي [ت ٩٦٣ هـ] ^(١٤) ، وغيرهم .

ومع كثرة توارد بيت علقمة السابق في كتب البلاغيين والنقاد إلا أنه لم يُنسب إليه في أيٍّ منها ، فقد نسبه بعضهم إلى امرئ القيس ، والبعض الآخر تركه بلا نسبة ، وهو مثبت في نسخة الأعلام برواية الأصمعي في ديوان علقمة ^(١٥) ، وفي ديوان امرئ القيس ^(١٦) أيضاً .

-
- (١) قراضة الذهب / ٣١ ، في شواهد المبالغة بالتميم والاحتراس ، والعمدة / ٢ ، ٥٨ .
 - (٢) سر الفصاحة / ١٤٥ .
 - (٣) قانون البلاغة / ٩٩ .
 - (٤) البديع في البديع / ٨٩ في باب التميم والتبليغ ، ١٥٦ في باب المبالغة ، والبديع في نقد الشعر / ٥٤ ، ١٠٥ ، ولباب الألباب / ٣٦٩ .
 - (٥) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمثثور / ٢٤٠ وذكر أنه من شواهد الغانمي في باب التبليغ ، وانظر كفاية الطالب / ١٩٩ .
 - (٦) تحرير التعبير / ٢٣٣ .
 - (٧) نضرة الإغريض في نضرة القريض / ١٣٢ ، ١٥٣ .
 - (٨) المصباح / ١٩٩ .
 - (٩) حسن التوسل إلى صناعة التوسل / ٢٦٢ .
 - (١٠) التلخيص / ٥٨ ، والإيضاح / ١٨٩ .
 - (١١) الطراز / ٤٦٢ .
 - (١٢) شرح التلخيص / ٤٤٧ .
 - (١٣) المطول على تلخيص المفتاح / ٢٩٣ .
 - (١٤) معاهد التنصيص / ١ ، ٣٥٥ شاهد رقم ٦٥ .
 - (١٥) ينظر ديوان علقمة ، بتحقيق لطفي الصقال ودُرِّيَّة الخطيب / ٩٧ .
 - (١٦) ينظر ديوان امرئ القيس ، بتحقيق أبو الفضل إبراهيم / ٥٣ .

(ب) **التنظيم**: « وهو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض، فيضطر إلى ثلمها والنقص منها »^(١)، وسماه بعضهم الاكتفاء وأدخله في إيجاز الحذف، وممن استشهد عليه - بقول علقمة :

٤٢-٢ كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرْفٍ مُفَدِّمٌ بِسَبَابِ الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ

- قدامة بن جعفر^(٢)، والمرزباني [ت ٣٨٤ هـ]^(٣)، وابن رشيق القيرواني^(٤)، وأسامة ابن منقذ^(٥)، وضياء الدين ابن الأثير^(٦)، والمظفر العلوي^(٧)، وجمال الدين بن النقيب [ت ٦٩٨ هـ]^(٨) والطوفي الصرصري [ت ٧١٦ هـ]^(٩)، وشهاب الدين الخفاجي^(١٠) [ت ١٠٦٩ هـ]، وابن معصوم [ت ١١١٧ هـ]^(١١).

والبيت السابق تردّد في كتب اللغويين أكثر من تردّده في كتب البلاغيين، وكان مظنة للنقد؛ لأن الشاعر لجأ فيه إلى الضرورات.

(ج) **الانفتاح**: « وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك »^(١٢).

ودرسه السكاكي [ت ٦٢٢ هـ] في علم المعاني^(١٣)، ومثّل له بقول علقمة :

-
- (١) نقد الشعر / ٢١٩ .
 - (٢) المصدر نفسه / ٢١٩ .
 - (٣) الموشح / ٢٧٣ .
 - (٤) العملة / ١ ، ٢٥٣ ، ٢ / ٢٧٠ .
 - (٥) البديع في البديع / ٢٥٧ ، والبديع في نقد الشعر / ١٧٩ .
 - (٦) المثل السائر / ٢ / ٢٥٩ ، والجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور / ١٤١ .
 - (٧) نضرة الإغريض / ٤٢٥ .
 - (٨) مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع / ١٦٢ .
 - (٩) الأكسير في علم التفسير / ١٩٨ .
 - (١٠) ربحانة الألباء / ٢ / ١١١ ، ويرى الخفاجي أن الاكتفاء ليس من محسنات البديع .
 - (١١) أنوار الربيع في أنواع البديع / ٣ / ٨٥ .
 - (١٢) بديع ابن المعتز / ٥٨ .
 - (١٣) انظر مفتاح العلوم / ٢٠٠ .

- ١-١ طَحَابِكِ قَلْبٍ فِي الْحَسَانِ طَرُوبٌ بُعِيدَ الشَّابَابِ ، عَصْرَ حَانَ مَشِيْبُ
٢-١ تَكَلَّفَنِي لَيْلَى ، وَقَدْ شَطَّ وَلِيْهَا وَعَادَتَ عَوَادِ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ

ثم أدرجه ضمن فنون البديع^(١) ، واستشهد الخطيب القزويني^(٢) بالبيتين السابقين على الالتفات ، وكذا بدر الدين بن مالك^(٣) ، وسعد الدين التفتازاني^(٤) ومحمد البابر تي^(٥) ، وعبد الرحيم العباسي^(٦) ، وابن معصوم^(٧) ، واستشهد أبو القاسم السبتي [٧٦٠ هـ] بالأول منهما على « التجريد »^(٨) .

(د) المجاورة :

وعرفها أبو هلال العسكري بقوله : هي « تردّد لفظتين في البيت ، ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها » ، وذلك كقول علقمة :

- ٣٤-٢ وَمُطْعَمُ الْغَنَمِ ، يَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ أَنَّى تَوَجَّهَ ، وَالْمَحْرُومُ مَحْرُومُهُ

فقوله : « الغنم يوم الغنم » مجاورة ، و« المحروم محروم » مثله^(٩) .

وتابعه أسامة بن منقذ^(١٠) ، وابن أبي الأصبع المصري^(١١) ، في الاستشهاد ببيت علقمة

(١) انظر المصدر السابق / ٤٢٩ .

(٢) التلخيص / ٢٦ ، والإيضاح / ٧٣ .

(٣) المصباح / ٣٢ .

(٤) المطول / ١٣٣ .

(٥) شرح التلخيص / ٢٥٨ .

(٦) معاهد التنصيص / ١ / ١٧٣ شاهد رقم ٣٠ .

(٧) أنوار الربيع / ١ / ٣٧٣ .

(٨) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة / ١ / ٢٦٣ .

(٩) الصناعتين / ٤١٣ ، ومحاسن النثر والنظم / ١٢٩ .

(١٠) البديع في البديع / ١٦٦ ، والبديع في نقد الشعر / ١١٢ ، ورواية البيت عنده : وَمُطْعَمُ النَّصْرِ يَوْمَ النَّصْرِ ...

(١١) تحرير التحبير / ٤٥٢ ، ورواية البيت عنده : وَمُطْعَمُ النَّصْرِ يَوْمَ النَّصْرِ ...

مع تبديل في مسمى المصطلح من المجاورة إلى الازدواج .

(هـ) حسن الابتداء :

نقل الحاقمي^(١) عن الأصمعي أنه قال : « الابتداءات البارعة التي تقدم أصحابها فيها

خمسة » وذكر منها بيتين لعلقمة هما قوله :

١-١ طَحَابِكِ قَلْبٌ فِي الْحِسَانِ طَرُوبٌ بُعِيدَ الشَّبَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشِيبُ

وقوله :

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُوْدِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْنَاتِكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومٌ؟

وأكد ذلك علي بن خلف^(٢) .

(و) حسن التخلص : أو الخروج من غرض إلى غرض .

ومثل له أبو هلال العسكري^(٣) بقول علقمة :

٩-١ إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبُ

٢-١٠ وَعَيْسَ بَرِينَاهَا ، كَأَنَّ عِيُونَهَا قَوَارِيرُ فِي أَدْهَانِهِنَّ نُضُوبُ

خارجاً من النسب داخلاً في وصف الناقة .

ومثل له أيضاً بقوله في الناقة :

١٢-١ وَنَاجِيَةٍ ، أَفَنَى رَكِيْبَ ضُلُوعِهَا وَحَارِكَهَا تَهَجُّرَ رَفْدُوبُ

١٣-١ وَتَصْبِحُ عَنْ غِبِّ السُّرَى ، وَكَأَنَّهَا مُوَلَّعَةٌ تَخْشَى الْقَيْمَ صِ شَبُوبُ

يقول أبو هلال معلقاً : فوصفها ثم قال :

(١) حلية المحاضرة ١ / ٩٦ .

(٢) مواد البيان / ٢٦٠ ، ٢٦١ .

(٣) ينظر الصناعتين / ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ومحاسن النثر والنظم / ١٦١ ، ١٦٢ ، ورواية البيت الثاني عنده :

وعنس والبيتان عنده على غير ترتيب الديوان .

١٥-١ إلى الحَارِثِ الوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي لِكَلِّهَا وَالْقَصْرِيِّينَ وَجِيْبٌ^(١)

مستشهداً بذلك على حُسن خروجه من وصف الناقة إلى المدح .

(ز) الجناس :

كقول علقمة :

٧-٣ أَطَعْتَ الوُشَاةَ ، وَالمُشَاةَ بِصُرْمِهَا قَدَّ أَنْهَجْتَ جِبَاهُهَا لِلتَّقْضُيبِ

وقد استشهد به المظفر العلوي على « التجنيس المبدل »^(٢) ؛ لأنه أبدل الواو في الوشاة

من الميم في المشاة .

(ح) التوارد :

وعرّفه المظفر بقوله : « اتفاق الخواطر في البيت والبيتين ، وإنما سموه توارداً أنفةً من

ذكر السرقة »^(٣) ، واستشهد عليه بقول علقمة :

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الأَحْبَةِ ، يَوْمَ البَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟

والذي توارد عليه أوس بن حجر بقوله :

٢-٢ « أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الأَحْبَةِ ، يَوْمَ البَيْنِ ، مَعْدُورٌ »^(٤)

(ط) إرسال المثل :

وعرّفه ابن معصوم بقوله : « أن يأتي الشاعر في بيت أو بعضه بما يجري مجرى المثل

السائر من حكمة أو نعت أو غير ذلك ، مما يحسن التمثيل به ، وذكر أنه من لطائف أنواع

البديع .

(١) الصناعتين / ٤٥٣ .

(٢) نضرة الإغريض / ٧٤ ، ورواية البيت عنده : أَطَعْتَ المُشَاةَ وَالمُشَاةَ ... فقد وَهَنْتُ أسبابُهَا ...

(٣) المصدر نفسه / ٢١٨ .

(٤) المصدر نفسه / ٢١٩ .

ومثلّ له بقول علقمة :

٣٦-٢	وَكُلُّ بَيْتٍ ، وَإِنْ طَالَتْ إِقَامَتُهُ	عَلَى دَعَائِمِهِ ، لِأُبْدَمَهُ دُومٌ ^(١)
٣٥-٢	وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغَرَبَانِ يَزْجُرْهَا	عَلَى سَلَامَتِهِ ، لِأُبْدَمَشْ دُومٌ
٣٤-٢	وَمُطْعَمُ الْغَنَمِ ، يَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ	أَنْسَى تَوَجُّهَهُ ، وَالْمَحْرُومُ مَحْرُومٌ

وتابعه في ذلك الحسن اليوسي^(٢) [ت ١١٠٢] .

٢ - شواهد علم البيان :

(أ) الاستعارة : كما في قوله :

٧-٩	أُورِدْتُهَا ، وَصُدُورُ الْعَيْسِ مُسْنَفَةٌ	وَالصُّبْحُ بِالْكَوْكِبِ الدُّرِيِّ مَنحُورٌ ^(٣)
-----	---	--

وقد جعله ابن المعتز أول شاهد شعري على الشعر البديع ، ضمن باب الاستعارة^(٤) .
واستشهد به قدامة على « الإشارة »^(٥) وهي عنده من « التمثيل » ، وذكره الحاتمي^(٦)
في أمثلة الإشارة والوحي .

وعده أبو هلال العسكري ضمن أمثلة « المماثلة » ، وانتقد قدامة في ذلك ، وقال :
« وضع هذا البيت في باب الاستعارة أولى منه في باب المماثلة »^(٧) ؛ ولذا جعله أسامة بن
منقذ ضمن شواهد « الاستعارة »^(٨) ، وقد اقتصر الشريشي^(٩) على الشطر الثاني منه

(١) انظر أنوار الربيع ٢ / ٦٩ وروايته : « وَكُلُّ حِصْنٍ وَإِنْ دَامَتْ سَلَامَتُهُ ... » .

(٢) المحاضرات في الأدب واللغة / ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٣) ديوانه / ١١٣ ، وتنسبه بعض المصادر إلى حفيده : عبد الرحمن بن علي بن علقمة .

(٤) البديع / ٢ ، وقد اقتصر على الشطر الثاني فقط .

(٥) نقد الشعر / ١٦١ ، ولعله قصد بالإشارة ما عُرف فيما بعد بالكناية . ورواية البيت عنده : أُورِدْتُهِمْ ... إلخ .

(٦) حلية المحاضرة / ١ / ٣٨ .

(٧) الصناعتين / ٣٥٦ ، ومحاسن النثر والنظم / ٨٠ ورواية البيت فيهما : أُورِدْتُهِمْ ... إلخ .

(٨) ينظر البديع في البديع / ٧٢ ، والبديع في نقد الشعر / ٤٢ ، ونسبه لذي الرُّمة ، ورواية البيت عنده :

أُورِدْتُهِ وَصُدُورُ اللَّيْلِ مُسْنَفَةٌ وَاللَّيْلُ بِالْكَوْكِبِ الدُّرِيِّ مَنحُورٌ

(٩) شرح مقامات الحريري ٢ / ٢٢٨ .

مستشهداً به على بديع الاستعارة، كما استشهد به أبو القاسم السبتي على « التضمين »^(١).
ومن شواهد الاستعارة عندهم قول علقمة :

٢٩-٢ بَلْ كُلُّ قَوْمٍ، وَإِنْ عَزُّوا، وَإِنْ كَثُرُوا عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرَجُومُ

ذكره ابن المعتز ضمن شواهدا من الشعر الجاهلي^(٢)، وعده أبو هلال العسكري من ردئ الاستعارة^(٣).

ومن شواهدا عندهم قوله أيضاً :

٢-٢٦ لَوَيْشًا طَارِبَهُ ذُومِيَعَةً، لِأَحِقِّ الْأَطَالِ، نَهْدُذُو خَصَلِ

ومثل به عبد القاهر الجرجاني على الاستعارة القرية من الحقيقة^(٤)، وتابعه الخطيب القزويني^(٥).

ومن الاستعارة قوله :

٨-١ فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ، فَإِنِّي بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَيِّبُ

أي : فإن تسألوني عن النساء ، أشار له ابن قتيبة في « باب دخول حروف الصفات مكان بعض »^(٦)، وكذا بهاء الدين بن عقيل^(٧)، وسماه المرادي « المجاورة »^(٨).

وهذا الضرب من النيابة عُرف عند البلاغيين المتأخرين باستعارة الحرف ، ولكنهم لم يستشهدوا عليها بشيء من شعر علقمة .

(١) رفع الحجب المستورة ٢ / ٥٤٤ .

(٢) انظر البديع / ٩ ، وقد جاء في روايته : « كرموا » بدلاً من « كثروا » .

(٣) انظر الصناعتين / ٣٠٠ ، ومحاسن النثر والنظم / ٣٣ ، وروايته : « أثافي الدَّهر » بدلاً من « أثافي الشر » .

(٤) انظر أسرار البلاغة / ٥٦ من غير نسبة .

(٥) الإيضاح / ٢٧٢ ونسبه إلى امرأة من بني الحارث .

(٦) أدب الكاتب / ٣٩٧ ، وتأويل مشكل القرآن / ٥٦٨ .

(٧) المساعد على تسهيل الفوائد ٢ / ٢٦٣ .

(٨) الجنى الداني في حروف المعاني / ٤١ .

ومن الاستعارة غير المفيدة - إن صحت التسمية - قوله :

٤-٨ تَرَى الشَّرْقَ قد أَفْنَى دَوَائِرَ وَجْهِهِ كَضَبِ الكُذْبَى ، أَفْنَى أَنَامِلِهِ الحَفْرُ

واستشهد به الجاحظ في (باب المجاز^(١)) والتشبيه بالأكل) .

(ب) التشبيه :

يقول الجاحظ : « وتوصف الحجر [وهي الأنثى من الخيل] وتُشَبَّه بالشوكة .. وقال في ذلك علقمة بن عبدة :

٤٩-٢ سُلاءةٌ ، كَعَصَا النُّهَيْدِيِّ ، غُلِبَ بِهَا ذُو فَيْئَةٍ ، مِنْ نَوَى قِرَّانٍ ، مَعْجُومٌ^(٢)

وفي موضع آخر يقول : « وصف علقمة بن عبدة ناقته ، وشبهها بأشياء ثم أظن في تشبيهه إياها بالظليم ، ثم قال :

١٦-٢ تُلَاحِظُ السُّوطَ شَرَّارًا ، وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ^(٣)

إلى قوله :

٢٨-٢ تَحْفُهُ هِقَاةٌ سَطَاءٌ ، خَاضِعَةٌ تُجِيبُهُ بِزَمَارٍ ، فِيهِ تَرْنِيمٌ

فهذه الإشارات التي بثها الجاحظ في ملاحظة تشابه علقمة الفحل لم يفصل القول فيها كما هي مقررات البلاغيين في مبحث التشبيه ، والتي نمت واستوت وآتت أكلها عند عبد القاهر الذي كان يتتبع الدقائق الخفية في صور هذا الباب وغيره من الأبواب .

يقول عبد القاهر معلقاً على بيت علقمة في الظليم :

٢٧-٢ صَعْلٌ ، كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهُ بَيْتِ أَطَافَتِ بِهِ خَرَقَاءُ مَهْجُومٌ

(١) الحيوان ٥ / ٢٦ .

(٢) المصدر نفسه ٢ / ٢٣٦ ، وانظر شرحه في مجالس العلماء ، لابن اسحاق الزجاجي / ٧٢ ، ٧٣ .

(٣) المصدر نفسه ٤ / ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

« اشترط أن تتعاطى تقويضه خرقاء ؛ ليكون أشدَّ لتفاوت حركاته ، وخروج اضطرابه عن الوزن »^(١) .

ومن شواهد التشبيه عندهم ، قوله :

٤٢-٢ كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ مَفْدَمٌ بِسَبَابِ الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ

استشهد به الأبرد^(٢) ، وابن سنان الخفاجي^(٣) ، وابن أبي عون^(٤) في « باب من التشبيهات في أواني الخمر » ، وكان ابن قتيبة قبله يزعم أنه من أوائل الشعراء الذين شبهوا أباريق الخمر بالطباء^(٥) .

٣- شواهد علم المعاني :

(أ) في التقديم والتأخير : كما في قول علقمة :

٢١-١ فَأَوْرَدْتُهُمَا مَاءً كَأَنَّ جَمَامَةً مِنَ الْأَجْنِ حِنَاءً ، مَعَاً ، وَصَبِيْبًا

استشهد به ابن قتيبة على جواز تقدم الحال^(٦) .

ومن تقديم الاسم على الفعل بعد الاستفهام بر (هل) قوله :

٢-٢ أَمْ هَلْ (كَبِيرٌ) بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟

ذكره البغدادي ، ونقل اختلاف النحاة فيه^(٧) ، وكان الرُّماني قد استشهد به على

عدم دخول الاستفهام على استفهام^(٨) .

(١) أسرار البلاغة / ٢١٨ .

(٢) الكامل / ٥٧ / ٢ .

(٣) سر الفصاحة / ٢٤٤ .

(٤) التشبيهات / ٣٥ .

(٥) انظر الشعر والشعراء / ٢٣٠ ، ٢٣١ .

(٦) تأويل مشكل القرآن / ٢٠٩ .

(٧) انظر خزنة الأدب / ١١ / ٣١٠ وما بعدها .

(٨) معاني الحروف / ١٥٩ .

(ب) فِي الْأَسَالِيبِ الْإِنْشَائِيَّةِ :

من ذلك قول علقمة - وقد أخرج الأمر عن معناه إلى غرض بلاغي :

١-١٤ وَيَلْمُ لَذَاتِ الشُّبَابِ مَعِيشَةً مَعَ الْكُثْرِ ! يُعْطَاهُ الْفَتَى الْمُتْلِفُ النَّدِي

فقد أشار البغدادي إلى أن (ويلم) هنا : « دعاء في معنى التعجب »^(١) .

(ج) الْحَذْفُ وَالِاخْتِصَارُ :

يقول ابن قتيبة : « من ذلك أن توقع الفعل على شيئين وهو لأحدهما ، وتضمّر

للآخر فعله .. قال الشاعر :

٣-٨ تَرَاهُ ، كَأَنَّ اللَّهَ يَجْدَعُ أَنْفَهُ وَعَيْنَيْهِ ، إِنَّ مَوْلَاهُ ثَابَ لَهُ وَفَرُّ

أي : يجدع أنفه ، ويفقأ عينيه »^(٢) ، وهو عند أبي هلال من الإيجاز بالحذف^(٣) ،

وأدرجه ابن جني ضمن شواهد « جواز الحمل على المعنى »^(٤) .

(د) وَمَنْ (الْفُرُوقُ فِي الْحَالِ) اسْتَشْهَدَ لَهُ عَبْدُ الْقَاهِرِ بِقَوْلِهِ :

٤٥-٢ وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ ، يَسْفَعُنِي يَوْمَ تَجِيءُ بِهِ الْجَوَازُ مَسْمُومٌ^(٥)

على نُدْرَةٍ مَجِيءٍ جَمَلَةُ الْحَالِ مَقْتَرَنَةٌ بِالْوَاوِ مَعَ الْفِعْلِ الْمَضَارِعِ الْمَثْبُتِ ، وَتَعْلِيلُ ذَلِكَ .

وقد يلحق بعلم المعاني ، ما لحظه بعض النقاد من هناتٍ في شعره تقدر في أسلوب

النظم، من ذلك ما ذكره ابن طباطبا في « الأبيات المستكرهة الألفاظ ، القلقلة القوافي ،

الرديفة النسج فليست تسلم من عيبٍ يلحقها في حشوها أو قوافيها ، وألفاظها ،

(١) خزاعة الأدب ٣ / ٢٦٣ .

(٢) تأويل مشكل القرآن ٢١٢ ، ٢١٣ .

(٣) انظر الصناعتين / ١٨١ .

(٤) انظر الخصائص ٢ / ٤٣١ .

(٥) دلائل الاعجاز / ٢٠٥ ، ٢١٤ وقد روي هكذا : « يَوْمَ قُدَيْبِيَّةِ الْجَوَازِ .. » .

أو معانيها»^(١) ، فذكر منها قول علقمة بن عبدة :

٢٤-١ كَأَنَّهُمْ صَابَتْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ صَوَاعِقُهَا ، لَطِيرُهُنَّ دَيْبٌ
وقوله :

٦-٢ يَحْمَلْنَ أُتْرُجَةً ، نَضَخَ الْعَبِيرُ بِهَا كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومٌ
وقوله :

١-١ طَحَابِكُ قَلْبِي فِي الْحَسَانِ طَرُوبٌ بُعِيدَ الشَّابَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشْيِبٌ

ولم يُعلّل ذلك ، وأقرّ هذه الشواهد المرزباني^(٢) ، ولم يذكر العلة أيضاً ، غير أن أبا هلال العسكري حاول تعليل الثاني منها حين ذكر أنه من عيوب اللفظ ، لأن فيه ارتكاب للضرورات ، يقول : « التطياب هاهنا على غاية السماجة ، والطيب أيضاً مشموم لا محالة »^(٣) ، وإلى ذلك ذهب أسامة بن منقذ^(٤) ، في حين يراه ابن سعيد المغربي من المرقصات ، لما فيه من المعاني المتكررة التي اختص بها علقمة ، وقلده الشعراء فيها^(٥) .

ومما سبق يتضح أن شعر علقمة كان محطّ أنظار البلاغيين والنقاد يتخيرون منه ما يقررون به مصطلحاتهم القديمة والمستحدثة ، ولم يكن شعره مُغيّباً عن الساحة النقدية والبلاغية في زمانهم ، لا .. بل إن بعض أبياته ساهمت في ظهور بعض المصطلحات ، ك: الاكتفاء ، والمجاورة ، والازدواج ، والجناس المبدل ، والتوارد ، وإرسال المثل ، والاستعارة البديعة ، والقريبة من الحقيقة ، وإيجاز الحذف ..

والنتائج إلى شعر علقمة الفحل (على قلته) يدل على شيئين هما : مكانة هذا

(١) عيار الشعر / ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٢) الموشح / ١١٤ ، ١١٦ .

(٣) الصناعتين / ١٠٩ .

(٤) البديع في البديع / ٢٣٢ ، والبديع في نقد الشعر / ١٦٠ ، ونسبه فيهما إلى عبدة بن الطيب .

(٥) عنوان المرقصات والمطربات / ١٧ ، نقلاً عن علقمة حياته وشعره / ١٧٢ .

الشاعر في نفوسهم من جهة ، وخصوصية شعره بمواد البناء البلاغي من جهة أخرى .
وهذه الشواهد تُعدُّ قليلة إذا قيست بشواهد امرئ القيس ، وزهير ، والأعشى ،
وغيرهم من فحول شعراء الجاهلية ، لكنها كثيرة جداً إذا قيست نسبة تواريخها في كتبهم
البلاغية ، بالمقارنة مع أشعارهم ، لأن دواوينهم مليئة بعشرات القصائد ومئات الأبيات ،
في حين لا يتعدى ديوان علقمة : القصائد الطوال الثلاث ، وبعض المقطعات ، وكل ما
ثبت له من أبيات في هذا البحث ، لا يعني عدم وجود أبيات له أخرى عند البلاغيين
والنقاد ، لكن هذه أشهرها ، والتراث أعظم من أن يُستقصى .

الباب الأول

بناء أعمدة البيان

ويشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : بناء التشبيه .

الفصل الثاني : بناء الاستعارة .

الفصل الثالث : بناء الكناية .

الفصل الأول : بناء التشبيه في شعره :

أولاً : بناء التشبيه في أوصاف الرجال :

قال ابن رشيق : « سبيل التشبيه - إذا كانت فائدته تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له - أن تُشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه ، وتشبه الأعلى بالأدنى إذا أردت ذمه^(١) » ، فإذا شُبه شيءٌ حسنٌ يجب أن يُشبهه بأحسن منه ، أو قبيح يجب أن يُشبهه بأقبح منه ، أو بينٌ بأبين وأوضح منه ، وقس على هذا ..^(٢)

ولذا انتهج هذا المبحث مسلك التقسيم الآتي :

أ - بناء التشبيه مدحاً :

لم تتجاوز مدائح علقمة الحارث بن أبي شمر ملك الغساسنة ، وجيشه ، وبعض قومه . أمّا بناء التشبيه في إطار المدح ، فإنه تناول الصفات المتعارف عليها من الشجاعة ، والإقدام ، والفروسية ، والرفعة وعلو المنزلة ، كما تناول بعض أدوات الحرب ، ويُلاحظ أن التشبيه كان مقتصرًا على أوصافهم في حال قتالهم في الحرب دون وصف مآثرهم في السلم ، يقول علقمة في ذلك :

كَمَا خَشَخَشَتْ يَبْسَ الْحَصَادِ جَنُوبُ	تَخَشَخَشُ أَبْدَانُ الْحَدِيدِ عَلَيْهِمْ	٣٠-١
وَأَنْتَ بِهَا ، يَوْمَ اللَّقَاءِ ، تَطْيِبُ	تَجُودُ بِنَفْسٍ ، لَا يُجَادُ بِمِثْلِهَا !	٣١-١
وَمَا جَمَعْتَ جَلًّا ، مَعًا ، وَعَتِيْبُ	كَأَنَّ رَجَالَ الْأَوْسِ ، تَحْتَ لَبَانِهِ	٣٢-١
بَشَكَّتِهِ : لَمْ يُسْتَلَبْ ، وَسَلِيْبُ	رَغَا فَوْقَهُمْ سَقْبُ السَّمَاءِ ، فَدَا حِصْ	٣٣-١
صَوَاعِقُهَا ، لَطِيرُهُنَّ دَبِيْبُ	كَأَنَّهُمْ صَابَتْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ	٣٤-١
وَالْأَطْمِرُّ ، كَالْقَنَاءِ نَجِيْبُ	فَلَمْ تَنْجُ إِلَّا شَطْبَةً بِلْجَامِهَا	٣٥-١
بِمَا ابْتَلَّ مِنْ حَدِّ الظُّبَاتِ خَصِيْبُ	وَالْأَكْمِيُّ ذُو حِفَاظٍ ، كَأَنَّهُ	٣٦-١
مُسَاوٍ ، وَلَا دَانَ لِذَلِكَ قَرِيْبُ	وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا قَبِيْلُهُ	٣٨-١

(١) العمدة ٢٩٠/١ .

(٢) انظر المثل السائر ١٠٣/٢ .

١٠-٣ وَلَسْتَ لِإِنْسِيٍّ ، وَلَكِنْ لِمَلَائِكٍ تَنْزَلُ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ يَصُوبُ^(١)

من خلال النظر في هذه الأبيات يتضح اشتغالها على تشبيهات مفردة ، وأخرى مركبة ، فمن التشبيهات المركبة :

ما وقع في البيت الأول : وهو تشبيه أصوات الدروع عندما تُجَلجل من ضرب السلاح في المعركة بأصوات الحصاد اليابس ، عندما تحركه رياح الجنوب ؛ لذا اختار فعلاً يتناسب وما اشترطه من ييس الحصاد ، فالخشخشه في اللغة ، هي : صوت كل شيء يابس إذا حُكَّ بعضه ببعض ، والخشخشه صوت السلاح أيضاً^(٢) .

وقد ذكر البطلوسي أن الحصاد « نبات يشبه السبط ، وله - إذا جفَّ وهبت عليه الريح - جرس وزفافزف »^(٣) و« يسمع له جلبة ودوي »^(٤) .

ولعل الشاعر قد أجاد حين جعل رياح الجنوب في مقابل جيش الملك الغساني ذي الأصول اليمانية ، فكلاهما سبب في الخشخشه ، فالملك يضرب بالسلاح دروع المقاتلين ، فيصدر هذا الصوت المُشبه ، والجنوب مُسببة للصوت المُشبه به « وإنما تأتي الجنوب من قِبَل اليمن »^(٥) ، كما أن الجلبة التي تحدثها أصوات السلاح تشبه دوي الرياح في الحصاد اليابس .

وهذه الرياح الجنوبية هي المُنذرة بالعذاب الذي مثَّته الأبيات الأخيرة في هذه البائية ، كما أنها هي المُبشِّرة بالرحمة في أولها حين دعا لمحبوته بقوله :

٦-١ سَقَاكَ يَمَانٌ ذُو حَبِيٍّ ، وَعَارِضٌ تَرُوحُ بِهِ جُنْحُ الْعَشِيِّ جُنُوبُ^(٦)

(١) ديوان علقمة / ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ١١٨ .

* تخشخش : تُصَوِّت صوتاً خفيفاً ، أبدان الحديد : الدروع الحديدية ، ييس الحصاد : الحصاد اليابس ، الجنوب : رياح * رجال الأوس : جيش من قبائل اليمن التي كانت في دين الملك ، جل وعتيب : بطنان من غسان ، تحت لبانه: أي تحت أمره وطاعته * رغا : صوت ، السَّقْب : ولد الناقة ، وإضافته إلى السماء هنا إشارة إلى قصة قوم صالح حين عقروا الناقة ، فداحص : أي فاحص برجليه عند الموت ، وشكَّته : سلاحه ، صابت : نزلت ، ديب : أي تدب على الأرض لاتستطيع الطيران * الشَّيطَبَة : الفرس الطويلة ، والِطْمَر : الفرس الخفيف الوثوب ، القناة : الرمح ، نجيب : كريم * كمي : هو الشجاع المسلح ، الظبات : جمع ظبة ، وهي حدُّ السيف ، خصيب : أي مُبلَّل بالدماء ، ومُخصَّب بها * القبيل : العريف ، أو جماعة من قبائل شتى * يصب : ينزل .

(٢) انظر لسان العرب ٩٩/٤ حشش ، والقاموس المحيط ٤٢٠/٢ الخشخاش .

(٣) الاقتضاب ٣ / ٤٠٢ .

(٤) الفروق بين الحروف الخمسة / ٥٠٣ .

(٥) الكامل في اللغة والأدب ٦٨ / ٢ .

(٦) ديوانه / ٣٤ .

«والسُّقيا اليمانية ، وسخاؤها، ووفرها ، كل ذلك متناسب مع مدح ملك غسانى
من أصول يمانية»^(١).

إذن : فكلمة (الجنوب) أتت بلطفة معنوية دقيقة، فيها إيغال بتكميل القافية،
وليس الأمر كما ذهب إليه محققا ديوانه بقولهما: « ليس لتخصيص الجنوب بالذكر معنى
أكثر من طلب القافية »^(٢).

ومن التشبيهات المفردة ما وقع في البيت الثالث : حين شبه « رجال الأوس » وهم
أحياء كانت في دين الملك ، وليست من قبيلته غسان ، بـ(رجال جل وعتيب)^(٣) ، وهما
من قبيلة غسان ويتصلان بنسب الملك ، والجامع بين المُشَبَّه والمُشَبَّه به مذكور ، وهو قوله :
« تحت لبانه » أي : لبان فرس الملك كنى به عن وجه الشبه وهو (الطاعة والإخلاص
والتفاني في نصره الملك والاستماتة في الدفاع عنه) ، وهو تشبيه مفرد، وإن تعددت فيه
وجوه الشبه ، لأنه لا يشترط ترتيبها أو ترابطها ، كما أن وجه الشبه أمر يبيّن لا يحتاج إلى
تأول، فالتشبية آت من جهة الغريزة والطباع، وهو ما قصد به عبد القاهر بـ« تشبيه الرجل
بالرجل في الشدة والقوة وما يتصل بهما »^(٤) أي : من بقية الطباع والغرائز كالطاعة ،
والحب ، والمعصية ، والبغض وغيرها.

ومما قد يلحق بهذا الضرب من تشبيه الرجل بالرجل في العزة وعلو المنزلة قول
علقمة في إحدى الروايات :

١ - ٣٨ وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا [أَسِيرُهُ] مُسَاوٍ ، وَلَا دَانَ لِذَلِكَ قَرِيبُ

أراد أن يُشَبَّه أسير الملك بالملك ، في العزّ والفضل والشرف^(٥) ، لأن إكرام الملك

(١) البلاغة القرآنية / ٢٢ .

(٢) ديوانه / ٤٥ في الهامش .

(٣) وقد يجوز أن يكون التشبيه فيه على الترتيب الآتي :

كأن رجال الأوس وما جمعت (أي من قبائل معها) كأنهم : جل وعتيب معاً .

(٤) أسرار البلاغة / ٩٢ .

(٥) انظر ديوان علقمة بشرح سعيد مكارم / ٣٠ .

لأسراه يدل على كرم خُلُقهِ ، وشرف نسبه ، ونبيل فعله ، فمن أخلاق الكرماء عدم التشفي بالأسرى ، والعفو عند المقدرة ، وهو بذا يُشير إلى ما كان من أسر أخيه (شأس) .
وفي رواية الديوان : ومامله في الناس إلا قبيلَه (بنصب « قبيل » على الاستثناء ، ورفعهما على البدل من « مثل »)^(١) .

فعلى اعتماد نصب « قبيل » يكون المعنى كسابقه في رواية : «إلا أسيره» ، وعلى اعتماد رفعها يكون المعنى : ليس في الناس من يساوي هذا الملك ، ولا يدانيه ويقاربه في المنزلة ، وفي الأفعال المتقدمة المشار إليها بقوله : « لذاك » ولا حتى « قبيله » أي : وما قبيله في الناس مساو له ، وأغلب الظن أنه أراد بالقبيل شخص الشاعر، فهو مُقبلٌ على الملك^(٢) يرجو فضله بحق ضيافته له ، فمن عادة الكرام أن يُشعروا الضيوف أنهم أرباب المنزل ، ولذا قال بعدها مباشرة :

٣٩-١ : فَلَا تَحْرِمْنِي نَائِلًا عَنْ جَنَابَةٍ فَإِنِّي أَمْرٌ وَسَطُ الْقَبَابِ غَرِيبٌ^(٣)

ثم إن صفات الملك السابقة التي ذُكرت هنا وهناك ، قد تُخرج الملك عن كونه بشراً إلى كونه ملكاً ، يقول في هذا :

٣-١٠ وَلَسْتُ لِإِنْسِيٍّ ، وَلَكِنْ لِمَلَائِكٍ تَنْزَلُ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ يَصُوبُ

والمعنى : « إنك لكمال خِلالك ؛ لأتسبب إلى الإنس ، فلست بولد إنسان ، وإنما أنت ملك نزل من السماء ، فعاله عظيمة ، لا يقدر على مثلها أحد ».^(٤)

« وهذا تشابه وتلامح في المعاني والمباني »^(٥) ، فالأبيات الثلاثة السابقة تلتقي في أطراف التشبيه ، ففيها تشبيه رجال برجال في بعض الغرائز والطباع ، كما يتميز الأخيران

(١) انظر ديوانه / ٤٩ .

(٢) انظر دلالة هذا المعنى في: مقاييس اللغة / ٨٧٢ قبل .

(٣) ديوانه / ٤٨ : نائلاً : عطاءً ، عن جنابة : بَعْدَ غُرْبَةٍ (القَبَابِ : جمع قُبَّة ، وهي بناء يشبه الغرفة . انظر لسان العرب

٧ / ١١ قبب) .

(٤) ديوانه / ١١٨ .

(٥) البلاغة القرآنية / ٢٣ .

منها بخصوصية أسلوبية مُتقاربة ، وهي التشبيه عن طريق أسلوب القصر بالنفي والاستثناء :
 « وما مثله ... إلا قبيله » ، « ولست لإنسي ولكن لملاك » ، غير أنَّ المشبه والمشبه به
 متفقان في الجنس في المثال الأول ، ومختلفان في الثاني ، فإذا كان (القليل) من جنس الملك
 في الإنسية، فإنَّ الملك ليس من جنس الإنس ، كما أن الملك ليس من جنس الملائكة ،
 ولكن بما أنَّ أفعاله وصفاته فاقت صفات البشر ، نفى الشاعرُ عنه جنس الإنسية مُدعيًا
 دخوله في جنس الملائكة، وهذا من الإغراق في التشبيه الذي حاول أن يُقرِّبه بقوله : « ...
 تنزل من جوِّ السماء يصب » ، فالملائكة تسكن السماء ، وقد تنزل إلى الأرض لطمس
 الفساد ، وإقامة العدل ، فما الغرابة في أن يكون هذا الملك ملكاً من السماء يحكم في
 الأرض؟! وهذا التشبيه قريب من التشبيه الضمني .

ونجد في إجمال التشبيه على الإطلاق دون تحديد صفات بعينها ما يحمل دلالاتٍ
 بلاغية كثيرة في محاسن الخلق والخلق .

وقوله : « تنزل من جوِّ السماء يصب » فيه - على ما سبق - دلالة معنوية قريبة

من دلالة قوله - في أول القصيدة :

٥-١ فَلَا تَعْدِلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مَغْمَرٍ سَقْتِكِ رَوَايَا الْمَزْنِ حَيْثُ تَصُوبُ

فإنَّ السماء قد تكون مصدراً للخير ، فينزل منها الماء الذي يسقي الأرض «روايا
 المزن ... تصوب» ، وتنزل منها الملائكة الذين ينشرون العدل في الأرض « من جوِّ السماء
 يصب » وهي - مع ذلك - قد تكون مصدراً للعذاب ، كما في هذه الصورة التمثيلية :

٣٣-١ رَغَا فَوْقَهُمْ سَقْبُ السَّمَاءِ ، فِدَا حِصِّ بِشِكَّتِهِ : لَمْ يُسْتَلَبْ ، وَسَلِيْبُ

٣٤-١ كَأَنَّهُمْ صَابَتْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ صَوَاعِقُهَا ، لَطَّيْرُهُنَّ دَيْبُ

البيت الأول فيه تشبيه تمثيلي على طريق المجاز (استعارة تمثيلية)^(١) ، فقد استعار للسماء
 سقبا (وهو لد الناقة) على ماجرى في لسانهم ، وعقولهم ، من جمع بين الناقة والسحابة في
 التشبيه^(٢) ، وهذا كثير في الشعر الجاهلي ، وتجد في شعر علقمة تلاقحا من هذه الدلالة ، انظر
 إلى قوله السابق : « سقتكِ روايا المزن ... » ، فإنك تجد صورة تشبيه تخفي خلف هذه

(١) ذكرت في مبحث التشبيه ، لارتباط عناصرها بصورة التشبيه .

(٢) انظر الكشاف ٧٣٢/٤ سورة الغاشية ، الآية (١٧) .

الإضافة، فإن الروايا : جمع راوية، وهي «كل ما استقي عليه من بعير أو دابة»^(١) ، والتشبيه فيه من باب إضافة المشبه به إلى المشبه ، وكأنه قال : سقتك المزنة المحملة بالماء الكثير كالناقة التي تحمل الماء للسُّقيا ، بجامع (ما فيهما من المنفعة) .

فالاستعارة السابقة في قوله : « رغا.. سقب السماء » تحمل - أيضاً - تشبيه صوت الرعد حين ينطلق من السحاب بصوت رغاء السَّقب حين يفقد أمه إذ « يغلب [في شعر الجاهليين] أن يرتبط الرعد برغاء الإبل ، وهي رابطة لها دلالتها »^(٢) ، فترجع الأصوات بين الناقة وولدها يُشبهه إلى حدّ كبير، صوت الرعد ، والعلاقة بين الصوتين (تداخلهما واتصالهما واشتراكهما وانخفاض أحدهما مع ارتفاع الآخر) .

هذه الأصوات المتداخلة انتقلت إلى ذهن الشاعر عندما سمع جلبة المعركة ، واختلاط الأصوات فيها ، فشبهها بأصوات هذه الجمال ، وقد جاء في الشعر الجاهلي تشبيه ضجيج القوم في المعركة بضجيج الجمال ، كقوله :

وحرب يضج القوم من نضيانها ضجيج الجمال الجلة الدبرات^(٣)

« ذلك أنه استقر عندهم تشبيه الحرب بالناقة »^(٤) ، ولعل الشاعر أراد تشبيه منازل بهم من عذاب ، بما حلّ بتمود حين عقروا الناقة ؛ فرغا سقبا صاعداً في السماء ، فأهلكوا بعدها^(٥) .

فهي « محاكاة قصص بقصص »^(٦) ، على سبيل ضرب المثل ، يقول الشعالي معلقاً على البيت السابق : « وإنما ضرب البكر مثلاً للحرب »^(٧) .

والتشبيه في البيتين السابقين مُترابط الأجزاء ؛ فلا يمكن فصل عناصره إلا على سبيل التحليل والتفصيل والإيضاح ، ونجد أن بعض عناصر المشبه تختفي وراء تفاصيل المشبه به ،

(١) ديوانه / ٣٤ ، في الهامش .

(٢) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي / ٧٢ ، وهذه الدلالة قد تكون درّ حليب الناقة بعد سماعها صوت السَّقب ، ودرّ ماء السماء بعد صوت الرعد .

(٣) انظر : أثر الصحراء في الشعر الجاهلي / ٨٧ ، والبيت في : حماسة أبي تمام ١ / ٣٨٢ منسوب لامرأة من بني عامر .

(٤) نضرة الإغريض / ١٤٤ .

(٥) انظر قصص الأنبياء ، لابن كثير / ١٠٠ وما بعدها .

(٦) منهاج البلاغ / ٩٧ .

(٧) غمار القلوب في المضاف والمنسوب / ٢٨٢ .

وكذا بعض عناصر المشبه به تختفي وراء تفاصيل المشبه .

فقد شبّه صورة الملك في المعركة وجنوده حين ينزل بأعدائه فتكاً ، فمنهم من يُقتل ، ومنهم من يفحص على الأرض وقد سُلِب ما معه ، ومنهم من يحاول الهرب فلا يستطيع ، فيظل أسيراً مخضّباً بالدماء ، بصورة سحابة من السماء ، صواعقها تنزل على طيور جارحة ، فمنها ما يموت ، ومنها ما يدب على الأرض مقصوص الجناح لا يقدر على الطيران، ومنها ما يحاول الطيران فلا يستطيع ، فيظل مُضرحاً في دمايته^(١) .

ووجه الشبه فيهما هو : (تنوع صنوف الهلاك ؛ لشدة بطش المهلك) فهذه صورة تشبيه تمثيلي مُركّب من عناصر عدّة ، لا يمكن فصل بعضها عن بعض ، أو الاستغناء ببعضها عن الآخر ، لأن ذلك يؤدي إلى تشوّه الصورة وتنافر عناصرها ، فلا يُمكن أن نقول : إنه شبّه الملك بالسحابة (لما بينهما من العلو مع الجمع بين الرحمة والعذاب) ، أو نقول : إنه شبّه جنود الملك بصواعق السحابة لما بينهما من (الاشتراك في الفتك والتدمير) ، أو أنه شبه أعداء الملك بالطيور الجارحة ، بجامع (ظهور ضعفهم ومهانتهم بعد الاغترار بقوتهم وعزتهم) ، أو أنه شبّه ما وقع عليهم من القتل والتكيل بما وقع على الطيور من الصواعق من حيث (الكثرة والتتابع والإبادة) . أو نقول إنه أراد تشبيه حالهم من الأسر وعدمه ، بحال هذه الطيور من الدبيب وعدمه..

هذه العناصر التي افترقت هنا، استطاع الشاعر أن يجمعها في بيتين نال بهما حظوة عند ممدوحه ، مُستعيناً بهما على إيجاز العبارة بالتمثيل والاستعارة .

يقول ابن أبي الإصبع المصري عن بيتٍ مُشابه : « فإن هذا الشاعر زوّج التشبيه بالاستعارة ، فتولّد بينهما مدح ممدوحيه بالشرف ... وأخرج .. من صدر بيته وعجزه مخرج المثل »^(٢) .

وهذا ما تجده في بيتي علقمة السابقين ، بالإضافة إلى تلك اللطائف المعنوية، بإشارات مطالع القصيدة إلى مقاصدها ، وإشارات المقاصد إلى الخواتم .

(١) أشار الجاحظ في تعليقه على بيت علقمة السابق إلى أن الرعد إذا اشتدّ لم يبق طائر على الأرض واقع إلا عدا

فرعاً ، وإن كان يطير رمى بنفسه إلى الأرض ، انظر الحيوان ٣ / ١٧٦ .

(٢) بدیع القرآن / ٦٣ .

انظر إلى قوله : ... سَقَّتْكَ رَوَايَا الْمَزْنِ حَيْثُ تَصُوبُ
وضع إلى جانبه قوله : ... تَنْزَلَ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ يَصُوبُ
وأضف عليهما قوله : كَانَهُمْ صَابَتْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ

ثم انظر إلى النسق البنائي البياني، تجدد بعض التلاحم في جسد الشعر وروحه، تأمل بوح الدعاء في الأبيات الثلاثة ، والجنس الذي ينزل من السماء، فهو إما مزنة تأتي بالرحمة، أو سحابة تأتي بالعذاب ، أو ملك يجمع الصفتين .

ولك أن ترى فرق مابين المعنى في الأول ، وماساقه فيه من تكثيف الدعاء بالسقيا ، وتحديد مصدرها (المزن) «وهو أحسن السحاب»^(١) ، ثم تعريفه بالألف واللام، وبين ماساقه في الثالث من نذر الشؤم عليهم ، وماتحمله دلالة الفعل « صابت » من معنى النزول الذي يُراد به إيقاع المصيبة^(٢)، وإصابة القوم من حيث لايتوقعون ، فيعظم بذلك مُصابهم . وانظر إلى قوله : « عليهم » ، ومايحمله هذا الحرف من معاني صَبَّ العذاب ، ثم هذه سحابة مُنْكَرَةٌ مُنْكَرَةٌ فيها من معاني الهلع والرعب مافيها تحمل صواعقها « ناراً لا تَمُرُّ بشيءٍ إلا أحرقته مع وقع شديد »^(٣) .

وهكذا نجد : (السحابة والمزنة والسماء) ، واقتزائها بصورة تشبيه في كل موضع ، مع الاشتراك في مادة الفعل (صوب) هي من لبنات البناء المتحد في داخل النص الواحد . وهذا البناء أشاد به الفلاسفة وعلماء الشعر ، يقول الفارابي : « يجب أن تكون خواتم الأشعار والقصائد تدل بإجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها »^(٤) ، وهذا ما وجدناه عند الفحل ، ومن التشبيه في إطار المدح أيضاً قوله :

٣٥-١ فَلَمْ تَنْجِ إِلَّا شِطْبَةً بِلِجَامِهَا وَالْأَطْمِرُّ ، كَالْقَنَاقَةِ نَجِيبُ
٣٦-١ وَإِلَّا كَمِيٌّ ذَوْ حِفَاظٍ ، كَأَنَّهُ بِمَا ابْتَلَّ مِنْ حَدِّ الظُّبَاتِ خَصِيبُ

هذان البيتان يُشكِّلان وحدة عضوية مع ماقبلهما ، فحين أخبر عن وقائع المعركة ناسب أن يذكر بعدها نتائجها .

ولم يكن لِيُنَاقِضَ قوله حين ذكر استئصال الملك لأعدائه ، ويستثني ، ويقول: إنه نجى بعض الرجال الأشداء أو بعض الجبناء الذين هربوا بسرعة شديدة .

(١) ديوانه / ٣٤ في الهامش .

(٢) انظر هذه الدلالة في القاموس المحيط ١٢٥/١ الصَّوب .

(٣) أساس البلاغة / ٣٥٥ صعق .

(٤) جوامع الشعر / ١١٠ ، ضمن: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر .

ولكنه قال : إن النجاة لم تشمل البشر ، وإنما بعض الحيوانات التي اشتهرت بالسرعة كالفرس الشطبية ، وكالحصان الطمير ، وعبر بالصفة عن الاسم ؛ ليظهر اهتمامه بمدلول هذه الصفة ومعناها ، وأنها السبب في النجاة ، فإذا كان « طمير » بمعنى : « وثاب خفيف » ، فالمعنى أن خفته وسرعة وثوبه هي التي نجت به ، وإلا لم تكتب له النجاة .

أمّا الفارس الكمي الذي استثناه ، فقد نجا بأعجوبة ، فهو وإن كان قد سلم من القتل فإنه لم يسلم من الجراح : « كأنه بما ابتل من حدّ الطّبات خصيب » .

وهو تشبيه فيه معنى الكناية عن كثرة جراحه التي جعلته كالمخضب بالحناء .

وانظر إلى كلمة « ابتل » وما فيها من دلالة على غزارة الدماء ، وقد يتوهم أن (الكمي) الذي سلم من القتل ، إنما نجا فراراً ؛ ولذا احترز بقوله : « ذو حفاظ » فهو ينفي أن تكون النجاة فراراً ، وإنما هي نجاة شرف وحفاظ على كرامة النفس ، جعلته يُقاتل حتى وقع في الأسر ، وكأنه يشير بذلك إلى أخيه شأس الذي صرّح بذكره بعد هذا البيت مباشرة في قوله :

٣٧-١ وفي كل حي ، قد خبطت بنعمة فحق لشأس من نذاك ذنوب

وهذا أيضاً من إشارات المقاطع إلى الخواتم ، التي بثها في عاطفة الملك ، فأطلق أخاه وجميع الأسرى ، « وبذلك استطاع الفن أن يسجل تأثيره الحاسم في قضايا السياسة » (١) .

ب - بناء التشبيه قديماً :

تناول التشبيه في مباني المهجاء - في شعره - الأفراد والجماعات :

- فمن هجاء الأفراد قوله يهجو أحد أفراد قبيلته :

١-٨	ومولى كمولى الزبرقان ، دملته	كما دملت ساق تهاض بها وقر
٢-٨	إذا ما أحالت ، والجبانر فوقها	أتى الحول ، لا براء جبير ، ولا كسر
٣-٨	تراه ، كأن الله يجدع أنفه	وعينيه ، إن موله ثاب له وفر
٤-٨	ترى الشر قد أفنى دوائر وجهه	كضب الكدى ، أفنى أنامله الحفر (٢)

شبه (المولى المهجو) ، والمقصود به هنا : (ابن العم) بمولى الزبرقان بن بدر ، و« كان

(١) موسوعة الشعر العربي ٢ / ١٠٣ .

(٢) ديوانه / ١٠٩ ، ١١٠ وتنسب هذه الأبيات في بعض المصادر إلى ابنه خالد بن علقمة .

* والدمل : إصلاح مافسد ، والهيض : كسر بعد جبر ، والوقر : الكسر .

* إذا ما أحالت : أي : أتى عليها الحول ، والجبانر : العيدان التي تُشدُّ على العظم المكسور ؛ لتجيره .

* موله : المقصود به هنا : ابن عمه ، وفر : مال ، دوائر وجهه : أي قد ملأ الشر وجهه ، الكدى : الأرض المرتفعة ، وقيل الصلبة ، أنامله : يقصد برائته .

الزبرقان بن بدر وصف مولى له في شعره فذمه»^(١).

ثمَّ شَبَّهَ (إصلاحه للفساد المتأصل في سلوك هذا المولى ، بمن يجبر ساقاً بعد تأصل الكسر فيها ، فهي تنكسر بعد كل محاولة جبر) ، بدعوى : (عدم رجاء النفع من محاولة إصلاح من تأصل فيه الفساد) ، وهو: تشبيه تمثيلي ، فيه معنى التهكم والسخرية ، وهو مُركَّب من عناصر مُترابطة مقروناً بها بيان النتيجة التي انتهت لها هذه المحاولة ، وهي :

٢-٨ إِذَا مَا أَحَالَتْ ، وَالْجَبَائِرُ فَوْقَهَا أَتَى الْحَوْلُ ، لِأُبْرَةٍ جَبِيْرٍ ، وَلَا كَسْرُ

فقد جعل نصائحه مقابل الجبائر ، وجعل المولى في مقابل الساق ، وجعل فساده المتأصل في مقابل الكسر المتكرر، ثمَّ ثلث بتشبيه آخر حين :

شَبَّهَ (ظهور علامات الحسد والحقد في وجهه حين يرى الشراء والوفر عند غيره ، بمن تظهر عليه علامات الألم حين يُجدعُ أنفه وتفقأ عيناه) ، بجامع (تشوه الصورة بشدة الألم) ، وهو تشبيه تمثيلي أيضاً ، وإن كان الألم في المُشَبَّه (ألم نفسي) ، وفي المشبه به (ألم حسي) ، ويرى البلاغيون أن مثل هذا التشبيه من بلاغة البيان ؛ لأنه أظهر ما يحسُّ في الوجدان بما يرى في العيان .^(٢)

وأما التشبيه الرابع في هذه الأبيات فهو تشبيه مُركَّب أيضاً : فقه شَبَّهَ (آثار الشر في وجهه ، بآثار الحفر في برائن الضب) ، لظهورها في الطرفين، وهذا وجه شبه حسيّ يختفي خلفه وجه شبه عقلي يظهر في كثرة الاشتراطات التي أوردتها . فقد شرط أن يحتفر الضبُّ في (الكدى) ، وهي : الأرض الصلبة أو الغليظة، واشترط أن يكون الحفر هو السبب في فناء الأنامل، وأن يكون الفاعل لهذا السبب هو الضب ، ليقابل به صورة المُشَبَّه في جعل (الشر) هو السبب في فناء دوائر الوجه ، وأن يكون الفاعل لهذا السبب هو المولى فقد تعود على الشرِّ كما تعود هذا الضب على الحفر . فكما أن الضَّب لا يستقر ولا يهدأ حتى يسكن (الكدى) ولو قُطعت برائنه ، فإنَّ المولى المذكور لا يكلُّ ولا يملُّ من تعاطي أسباب الشر ، حتى ولو ظهر « أثر الشر وتغييره في وجهه »^(٣) .

ولعل هذا التشبيه جاء مُتمِّماً ومُفسِّراً ومؤكِّداً لمُراده من الشر ، وهو: وصف حالتي

(١) ديوانه / ١٠٩ .

(٢) انظر على سبيل المثال : أسرار البلاغة / ١٢٧ ، ١٢٨ والإيضاح / ٢٠٥ .

(٣) ديوانه / ١١٠ .

الحسد والحقد .

وهذه الأبيات نادرة في شعره ، لأنه لم يجمع أربعة تشبيهات تمثيلية في أربعة أبيات متجاورة ، وهذا البناء على ما فيه من تناسق في وحدة النص، إلا أنه يختلف عن بقية مباني التشبيه في شعره ، وإن كان يشبه سابقه في بيان النتيجة .

- ومن هجاء الجماعات قوله :

- | | | |
|-----|--|---|
| ١-٦ | وَدَنْفِيْرٌ لِلْمَكِّـمِ أَوْرَانُهُمْ | بَنْجَرَانٌ فِي شَاءِ الْحِجَازِ الْمُوقِرِ |
| ٢-٦ | أَسْعِيَا إِلَى نَجْرَانَ فِي شَهْرِ نَاجِرِ | حَفَاةٌ وَأَعْيَا كُلُّ أَعْيَسٍ مِسْفَرٍ؟ |
| ٣-٦ | وَقَرَّتْ لَهُمْ عَيْنِي بِيَوْمِ حُدْنَةَ ، | كَأَنَّهُمْ تُذْبِيحُ شَاءَ مَعْتَرِ |
| ٤-٦ | عَمَدْتُمْ إِلَى شِلْوِ ، تُنَوِّدِرُ قَبْلَكُمْ ، | كَثِيرِ عِظَامِ الرَّأْسِ ، ضَخْمِ الْمُذْمَرِ ^(١) |

في البيت الثالث منها : تشبيه (المكاور) وهم حيٌّ من (مُذْحَج) ، وقع عليهم قتل في يوم (حُدْنَةَ) بالشاءِ المعترِّ ، وهي ما ذُبِحَتْ قُرْبَانًا لِلصنم^(٢) ؛ لكثرة مَنْ ذُبِحَ منهم في ذلك اليوم ، وتجد الأبيات السابقة مزوجة بالتهكم والسخرية وما فيهما من تشمُّت بمصيبة القوم ، ودلالة على التشفي في قوله : « وَقَرَّتْ لَهُمْ عَيْنِي » .

ثم انظر إلى تصغير الاسم وتنكيره في « وَدَنْفِيْرٌ » وما يحمله من التحقير والاستهزاء ، وإلى صيغة المبالغة في « تُذْبِيحُ » وما أشاعته من دلائل الكثرة في عدد القتلى ، وإلى وصف الشاءِ بالمعترِّ ، وهي « العتائر الرجبية »^(٣) ، فيذْبَحُ منها في هذا الشهر أعداداً كثيرة ، ويُلاحظ فيها معنى ظريف ، فإن العتائر عندهم بمثابة الأضاحي ، فلا يُعذر أحدٌ من ذبح عتيرته؛ خشيةً غضب

(١) ديوانه / ١٠٦ ، ١٠٧ ، وهذه الأبيات تنسبها بعض المصادر إلى ابنه علي بن علقمة ، ولها مناسبة قيلت فيها بعد يوم الكلاب الثاني ، وهو من أيام العرب المشهورة وكان بين بني سعد والرياب من تميم وقبائل اليمن ، وكانت الغلبة لتميم سنة ٦١٢م أي قبل الهجرة بإحدى عشرة سنة ، ولزيد من التفصيل تنظر النقائض ١١١/١ وما بعدها .

*الموقر : من الغنم كالمؤبل من الإبل ، وهما المهمل ، شهر ناجر : أشد شهور الحرِّ ، والأعيس : الأبيض من الإبل ، والمسفر : القوي على السفر ، حُدْنَةَ : يومٌ كانت فيه وقية ، * والشلو : جسد الشيء دون أطرافه ، المُذْمَر : موضع العصبتين في القفا .

(٢) انظر ديوانه / ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٣) الحيوان ٥١٠/٥ .

الإله ، وذلك يستلزم في صورة المشبه : أن كُلَّ واحدٍ من قومه بني تميم قد شارك في قتل أعدائهم ، فتقاسموا شرف القتل بينهم، وعُني كُلُّ واحدٍ منهم بقتيل أو أكثر ، كما عُني كُلُّ واحدٍ من المُتقربين إلى الصنم بذبح شاة ، فوجه الشبه (كثرة التذبيح في غير انتظام) .
ومن هجاء الجماعات قوله أيضاً :

- ١-١٧ أَمْسَى بَنُو نَهْشَلٍ ، نِيَّانُ دُونَهُمْ الْمُطْعَمُونَ ابْنَ جَارِهِمْ إِذَا جَاعَا
٢-١٧ كَأَنَّ زَيْدَ مَنَاةَ بَعْدَهُمْ غَنَمٌ ، صَاحَ الرَّعَاءِ بِهَا : أَنْ تَهْبِطَ الْقَاعَا
٣-١٧ أَبْلَغُ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي مُغْلَغَلَةٌ : أَنَّ الْحِمَى بَعْدَهُمْ ، وَالثَّغْرَ ، قَدْ ضَاعَا^(١)

أراد أن يُشبهه : حال قبيلة « زيد مناة » حين ارتحلت عنهم « بنو نهشل » ، بحال الغنم التي ليس لها راعٍ يحميها ، بجامع (فقدان المدافع الحامي) .

فبنو نهشل في مُقابل الرِّعاء ، وزيد مناة في مُقابل الغنم ، وطرد القبائل لهم في مقابل صياح الرِّعاء ، وهو تشبيه تمثيلي تظهر فيه (حالة الضياع والتشرُّد والدَّلة بعد فقدان المدافع الحامي) ، وهذا البيت وإن كان قدحاً في « زيد مناة » فإنه مدحٌ لبني نهشل .
ومن هجاء الجماعات قوله أيضاً :

- ١-٢١ لَحَى اللَّهُ دَهْرًا ، ذَعَذَعَ الْمَالَ كُلَّهُ ، وَسَوَّدَ أَشْبَاهَ الْإِمَاءِ الْعَوَارِكِ^(٢)

شبه العبيد الذين جعلتهم حظوظهم سادة بـ « الإماء العوارك » ، والوصف المشترك

(١) ديوانه / ١٢٦ * بنو نهشل : بطن من (زيد مناة) من بني تميم قبيلة الشاعر . نِيَّانُ : اسم جبل ، الرِّعاء : جمع راعٍ ،

القاع : أرض واسعة مستوية تنفرج عنها الجبال ، وهي مصبُ المياه . * الْمُغْلَغَلَةُ : الرسالة المحمولة من بلدٍ إلى بلد ،

الحمي : مأخوذ من كل شيء ، الثغر : الحدُّ الفاصل بين بلادين والذي يُخاف منه .

(٢) ديوانه / ١٣٠ ، لحاه : لعنه ولامه ، ذَعَذَعَ : بدَّد وفرَّق ، سوَّد : من السوَّد ، أي جعله سيِّداً ، العوارك : جمع

عارك ، وهي المرأة إذا حاضت .

بينهما هو (الذلة والنجاسة) .

فالذلة مأخوذة من تشبيههم بالإماء ، فلا يُشبه الأمة إلا العبد وهو الذليل لسيدّه ، والنجاسة مأخوذة من وصف الإماء بالعوارك ، وهنَّ أبعد ما يَكُنُّ عن الطهارة .
فالتشبيه فيه شيء من التركيب ؛ لأنه اشترط في الأمة أن تكون عارِكاً .

ج - بناء التشبيه فخراً :

أكثرَ علقمة من الفخر بنفسه خاصة في الميمة ، ولكنه لم يُشبه نفسه بشيء فيها ، وإنما افتخر بقومه في قوله في المقطوعة السابقة :

٤-٦ عَمَدْتُمْ إِلَى شَلُو ، تَنْوَدِرُ قَبْلَكُمْ ، كَثِيرِ عِظَامِ الرَّأْسِ ، ضَخْمِ الْمَذْمَرِ

حين شبه بقومه بـ « الشلو » وهو « جسد الشيء دون أطرافه »^(١) ، بجامع (قلتهم وقوتهم) ، فهم قليلٌ ، ولكن الناس يُنذر بعضهم بعضاً ؛ لبطشهم وقوتهم .

وقلتهم هذه (نسيّة) أي : هم قليل مقارنة بقومهم (بني تميم) ، ولكنهم كُثر مقارنة بغيرهم من الناس ، ولذلك شبههم بـ « هامة ضخمة كثيرة العظام شديدة ، وكانت تميم يُقال لها على وجه الدهر : هامة مُضَرَّ »^(٢) . وإنما أراد كثرة العدد وقوة البطش ، ولذا قال شاعرهم :

إِذَا غَضِبْتَ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمْ غَضَابًا^(٣)

ومن افتخاره بصحبه قوله في البائية المعارضة :

٤٣-٢ وَرَحْنَا ، كَأَنَّا مِنْ جَوَاثِي عَشِيَّةٍ نَعَالِي النَّعَاجِ ، بَيْنَ عِدْلِ ، وَمُحَقَّبِ^(٤)

ولعل التشبيه فيه معقود على الهيئة ، فهيتهم وهم يحملون الصيد في الأعدال والحقائب تُشبه هيئة تجار « جواثي » وهم يحملون التمر في الأعدال والحقائب أيضاً ، ويظهر فيها كثرة

(١) ديوانه / ١٠٧ ، والتشبيه فيه على طريق الاستعارة ؛ وإنما ذُكر هنا ؛ لارتباطه الشديد ببقية التشبيهات .

(٢) ديوانه / ١٠٧ .

(٣) ديوان حرير / ٦٢ .

(٤) ديوانه / ٩٨ جواثي : قرية بالبحرين كثيرة التمر ، عِدْلٌ : هو نصف الجِمل في المتاع ، ومحقب : أي وضعناه في

حقائب وراء الرِّجْلِ .

المحمول وقيمته ، أمّا الكثرة فلتخصيصه تجار هذه القرية الكثيرة التمر ، وأمّا قيمته ، فلحملة في الأعدال والحقائب .

ومما سبق قد يتضح النسق البنائي الذي اعتمد عليه في تشبيه أوصاف الرجال وهو (التمثيل) الذي أكد عبد القاهر فضيلته « إذا جاء في أعقاب المعاني ، أو برزت هي باختصار في معرضه »^(١) ، فهو « يضاعف قواها في تحريك النفوس الى المقصود بها ، مدحاً كانت أو ذمماً أو افتخاراً ، أو غير ذلك »^(٢) وكان يربط التمثيل ببيان النتيجة التي آلت إليها حال الممثل ، ولا يوجد لعلقمة الفحل تشبيه في أوصاف الرجال غير ما ذكر .

(١) أسرار البلاغة / ١١٥ .

(٢) الإيضاح / ٢٠٣ .

ثانياً : بناء التشبيه في أوصاف المرأة :

لقد جمع التشبيه في أوصاف محبوبته بين الصفات الجسدية والنفسية ، وأكثر وجوه الشبه فيها حسية ، وإن كان يُداخلها في بعض فصولها وجه شبه عقلي ، وهي على النحو التالي :

أ - التشبيه في أوصاف المرأة الجسدية :

يعتمد تشبيه جسد المرأة عند علقمة على بناء واحد في كل قصائده ؛ ذلك أنه يلجأ - دائماً - إلى تشبيهها بالغزال ، وما يفرع من مُسمّاه ك : الرّشأ ، والشادن ، والمهاة ، والأدماء ، والخذول ، ومكحول المدامع .

ولعل هذه ميزة في شعره خاصة ، تميّزه عن بقية شعراء الجاهلية الذين قد يشتركون معه في تشبيه المرأة بالغزال ، لكنهم قد يضيفون إليها تشبيهات متنوعة ، لذا فقد «أضفى عليها علقمة من لمساته الفنية ... ما يجعلها خالصة له ، من دون الشعراء»^(١) .

أمّا صورة غزال علقمة ، فتتناوب في تزواج بين الجسد بالكامل ، وبين أعضائه فمن

تشبيه جسم المرأة بجسم الرشأ ، قوله :

٨-٢	فَالْعَيْنُ مَنِّي ؛ كَأَنَّ غَرَبَ تَحَطُّبِهِ	دَهْمَاءُ ، حَارِكُهَا بِالْقَتَبِ مَخْزُومُ
١٣-٢	مِنْ ذِكْرِ سَلْمَى . وَمَا ذِكْرِي الْأَوَانَ لَهَا	إِلَّا السَّفَاهُ ، وَظَنَّ الْغَيْبِ تَرْجِيمُ
١٤-٢	صَفْرُ الْوِشَاحِينَ ، مِلءُ الدَّرْعِ ، خُرْعَبَةٌ	كَأَنَّهَا رَشَأٌ فِي الْبَيْتِ مَلْزُومُ ^(٢)

بكاء الشاعر هذا ، كان بسبب تذكره سلمى التي ارتحلت عنه ، وما كان ليذكرها على كبر سنه إلا لطيش فيه ، وسفه لا زال يلازمه ، وهو دليل على التعلّق الشديد بمحبوبته التي

(١) في النص الجاهلي ، قراءة تحليلية / ٥٦ .

(٢) ديوانه / ٥٣ ، ٥٦ * الغرب : الدلو العظيمة ، دهماء : ناقة سوداء * السفاه : الطيش ، ظن الغيب ترجيم : أي

كالرجم بالحجارة قد يُخطئ وقد يُصيب * صفر الوشاحين : ضامرة البطن ، ملء الدرع : عظيمة العجز ،

خرعبة : لينة .

يتذكر منها كل ماهو جميل بديع ، من ضمور البطن ، وعظم الصدر والعجز ، ولين الأطراف ، ونعومة الجسم، ثم لايجد لهذه الصفات شبيهاً إلا في جسم الرشأ، وهو صغير الغزال الذي تربى على النعمة والدلال .

والتشبيه من حيث وجه الشبه - كما يُرى هنا - تشبيه حسي مُركب ، وقد ذُكرت جميع أطرافه من مُشبهه « سلمى » ومُشبه به « الرشأ » ، وأداة التشبيه « كأن » ووجه الشبه : مجموع الكنايات الحاصلة من قوله : « صغر الوشاحين ملء الدرع خرعبة » أي : اشتراكهما في (ضمور الخصر وتناسب الردف معه مع لين ناتج عن صغر السن ، وكثرة التنعم) ؛ ولهذا اختار « الرشأ » ؛ ليدل على صغر سن المرأة ، واشترط أن يكون هذا الرشأ ملزوماً في البيت ؛ ليدل به على تنعمها ، وأهميتها عند أهلها ، وحفاظهم عليها . وهذا دليلٌ على أن محبوبة علقمة امرأة ذات : سيادة ، وشرف ، ومنعة ، فهي لاتزال ملزومة محروسة في بيتها .

أليست هي المرأة نفسها التي وصفها في البائية بقوله :

٣-١ مُنْعَمَةٌ ، لَا يُسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تُرَارَ رَقِيبٌ؟^(١)

ألم تتكرر صورة هذه المرأة في البائية المعارضة حين قال :

٣-٢ مُبْتَلَةٌ ، كَأَنَّ أَنْضَاءَ حَلِيهَا عَلَى شَادِنٍ ، مِنْ صَاحَةِ ، مُتْرَبٍ؟^(٢)

نعم . قد تكون هذه الصورة من تلك ؛ فبناء التشبيه متناسق من جميع أطرافه ، فالمشبه واحد ، والمشبه به واحد ، وأداة التشبيه واحدة ، ووجه الشبه واحد في (اعتدال القوام ورشاقته مع صغر السن وانغماس في النعيم) .

فقوله : « مُبْتَلَةٌ » في مقابل قوله « صفر الوشاحين » ، وقوله : « شادن » في مقابل قوله : « رشأ » ، وقوله : « في البيت ملزوم » في مقابل قوله : « من صاحبة مُتْرَبٍ »^(٣) فالمعنى أنه موجود في مكان منيع ، ويُربى أحسن تربية .

(١) ديوانه / ٣٣ .

(٢) ديوانه / ٨٠ والمبتلة : الضريبة اللحم ، الظامرة الكشح ، أنضاء الحلي : مادقٌ منه ولطف ، صاحبة : موضع ، والشادن : ولد الظبي ، ومُتْرَبٌ : من ارتبّت : إذ لازمت البيت .

(٣) ويروى « من صاحبة .. » وهي : فناء الدار ، انظر : الفروق بين الحروف الخمسة / ٣٤٤ ، في الفرق بين « صاحبة وساحة » .

أما الإضافة في هذا البيت فهي في ذكر قطع الحلي في قوله : «كأن أنضاء حليها على شادن» وهو لا يحمل معنى تشبيه جيدها مع ماعليه من الحلي بجيد الشادن فحسب، كما ذهب إليه شارح الديوان^(١) ، بل يقرن إلى ذلك ما يحمله معنى كلمة مُبتلة من صفات جسدية ك(الضمور واللين واعتدال القوام) فيكون قد قصد إلى الاشتراك في (لين الجسد وحسن الجيد) . والشاعر في بيته السابق هذا لم يقصد تشبيه حلي المرأة بحلي الشادن ، وإن كان الأصل في «كأن» أن يليها المشبه، وإنما أراد أن يُكفي عن حُسن جيدها بذكر حليها ؛ ليوهم السامع ، ويُقرّر في نفسه أن ماعليها من حلي ليس على جيد يُشبه جيد الشادن ، وإنما هو بالفعل على جيد شادن ، وهذا من المبالغة في التشبيه ، والمقصود (ظهور الزينة في موضع الحسن) .

ومن تشبيه الأعضاء قوله مُشَبَّهاً عينيها وجيدها بعيني وجيد الغزال :

- | | | |
|-----|---|---|
| ١-٥ | تَرَاءَتْ ، وَأَسْتَارَ مِنَ الْبَيْتِ دُونَهَا ، | إِلَيْنَا ، وَحَانَتْ غَفْلَةً الْمُتَفَقِّدِ |
| ٢-٥ | بِعَيْنِي مَهَاةٍ ، يَخْدُرُ الدَّمْعُ مِنْهُمَا | بِرَيْمَيْنِ ، شَتَّى : مِنْ دُمُوعٍ ، وَأَثْمَدِ |
| ٣-٥ | وَجَيْدِ غَزَالِ شَادِنٍ ، فَرَدَّتْ لَهُ | مِنَ الْحَلِيِّ ، سِمَطِي : لَوْلُو ، وَزَبْرَجَدِ ^(٢) |

وهذه الأبيات تُحاكي ما قبلها في عناصر التشبيه ، وبعض أحواله .

فقد ذكر سابقاً أن محبوبته ملزومة في البيت تُحرس وتُرَبَّى في نعمة ودلال ، وهذا

المعنى تجده في البيت الأول .

وقد ذكر أيضاً أن جيدها يُشبه جيد الغزال المزِين بالحلي والجواهر ، وهذا تجده

أيضاً في البيت الثالث .

فهذه المرأة تريد أن تحظى بنظرة وداعٍ أخيرةً لمحجوبٍ بات يرقبها من بعيد ،

ولا يستطيع الوصول إليها ، والتكلم معها ، فأخذت تترآءى من خلف أستار البيت ،

والوداع يُسدل أستاره على المشهد الأخير من فصول الحب .

(١) انظر ديوانه / ٨٠ .

(٢) ديوانه / ١٠٥ * بريمين : لونين مختلفين ، وقيل : كل شيء فيه لوان مختلفتان ، والإثمَد : حجر يُتخذ منه الكحل

الأسود ، سمطي : أراد خيطين منظومين ، أحدهما : لولو ، والآخر : زبرجد .

لحظة تختلط فيها كل الأشياء : الماضي بالحاضر ، الأول بالآخر ، النظر إلى الحبيب بالنظر إلى الرقيب ، الدموع بالإنماد ، اللؤلؤ بالزبرجد ، في صورة الجمال الحزين .

صورة الفراق لاتزال حية في نفسه ، فهو موقف يتزأى أمامه في كل لحظة ، مهما حاول أن يتناساه ، تشهد بذلك تلك الأفعال الحية : « تراءات .. يحدر .. » ، وتلك الجمل الحالية : « وأستار من البيت دونها .. وحانت غفلة المتفقد » ، وتلك الجمل الوصفية « يحدر الدمع منهما .. فردت له » فهو موقف تختلط فيه الأشياء بكل أشكالها وأجناسها « إنه لا يرى ما يعيب ، ولا يحدث نفسه بذلك ، بل يرى هاتين العينين الواسعتين ودموع الشوق والوجدان تملؤهما ، إنه يرى هذا المنظر الحنون ، ويسمع دقات قلبه المشوق ، فأبي وصف أجمل وأرفع ؟ وأي نفس تلك التي تسمو / وتصفو وترق ، فتصدر ذلك الإيقاع الرقيق الصافي الذي يبهج النفس ، ويشعر بالألفة ، ويمس شغاف القلب مساً هيناً ليناً ، رقيقاً رقيقاً»^(١) وقد جعل أبو أحمد العسكري هذه الأبيات من عجيب التشبيه ، وأشار إلى أن بعض المحدثين أعجبوا بها ، فحاولوا تقليدها ، ولكنهم قصرُوا في ذلك .^(٢) وصورة المشبه به هنا ، وإن كانت قد تكررت من قبل ومن بعد ، فإنها تتخذ شكلاً آخر من حيث إضافتها إلى المشبه به : « بعيني مهاة » و« جيد غزال » مع حذف أداة التشبيه ، وهذا ما يُسمى بالتشبيه المضمَر ، وهو « أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز »^(٣) .

قال ابن رشيق : العرب « قد يشبهون الشيءَ بسميِّه ونظيره من غير جنسه ، كقولهم : عين كعين المهاة ، وجيد كجيد الرِّيم ، فاسم العين واقع على هذه الجارحة من الإنسان والمهاة ، واسم الجيد واقع على هذا العضو من الإنسان والرِّيم... وإنما يريدون أن هذه العين ، لكثرة سوادها ، قاربت أن تكون سوداء كلها كعين المهاة ، وأن هذا الجيد لانتصابه وطوله كجيد الرِّيم »^(٤) .

(١) علقمه حياته وشعره / ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) انظر المصون في الأدب / ٦٩ ، ٧٠ ، وفضلها الآمدي في الموازنة ٢ / ٣٢ على شعرٍ لأبي تمام في بكاء المرأة .

(٣) المثل السائر ٢ / ٩٧ .

(٤) العمدة ، ٢٨٦/١ .

وقول ابن رشيق هذا يصح إذا ذكرت الأداة فإنه إذا قيل : عين كعين المهابة فالمعنى على مقاربتها عين المهابة في السواد والجمال .

ولكن الشاعر أراد أن يتناسى ، ويُنسى السامع مقارنة ومشابهة عين محبوبته لعين المهابة ، ولهذا حذف الأداة مُدْعِيًا أن عين محبوبته هي عين مهابة على الحقيقة ، وأن جيدها هو جيد شادن على الحقيقة ، لأن محبوبته لا تبعد صفاتها مجتمعة عن صفات الغزال ، والتي سبق ذكرها من اكتمال الخلق: باعتدال القوام، ولين الجسم ، وحسن المنظر في العين والجيد، مع صغر السن والحفظ والصون .. إلى غيرها من صفات مادية محسوسة، ومعنوية معقولة ، تجمع المرأة بالغزال ، وهذا أحسن التشبيه على رأي قدامة ، لأنه « كلما كان الاشتراك في الصفات أكثر كان التشبيه أحسن »^(١) .

وهذا مانراه يتكرر أيضاً في تشبيه مشية المرأة وتلفتها ، بمشية وتلفت ظبية ذات غزال صغير ، حين يقول :

١٠-٣ قَلَّتْ لَهَا ؛ فِينِي ؛ فَمَا تَسْتَفْزِنِي ذَوَاتُ الْعِيُونِ ، وَالْبَنَانِ الْمُخْضَبِ

١١-٣ فَنَاءَتْ كَمَا فَاءَتْ مِنَ الْأَدَمِ مُغْزَلٌ بَيْبِشَةً ، تَرَعَى فِي أَرَاكِ وَحَلْبِ^(٢)

هذه الأبيات وردت في البائية المعارضة ، وهي تكاد تتكرر في إحدى مقطوعاته كما سيتضح من خلال التحليل .

أما هنا ، فيجري حوار شديد العتاب بينه وبين محبوبته التي لم تفِ بوعد لها بالوصال قبل ذلك :

٨٨-٣ وَقَدْ وَعَدْتِكِ مَوْعِدًا ، لَوُوفَتِ بِهِ كَمَوْعُودِ عُرْقُوبٍ أَخَاهُ بِيَثْرِبِ

فيحاول أن يُثبت لها قوة سيطرته على مشاعره ، وأنه يتمسك بعزة نفسٍ أبيّةٍ تأبى

(١) نقد الشعر / ١٠٩ .

(٢) ديوانه / ٨٣ ، ٨٤ * فيني : ارجعي إلى أهلك . تستفزني : تستحقني وتحملني على الطرب * الأدم : طباء طوال

الأعناق ، بيض : يعلوهُنَّ جَدَدٌ فِيهَا غُبْرَةٌ . الأراك والحلب : شجرتان .

أن تُخدع ، ثم تُرضى بكلمة ، أو بنظرة ، أو بلمسة حنون : « فيئني ؛ فما تستفزني ذوات العيون ، والبنان المخضب » ، ولكن نفسه تأبى ذلك ، فقد ظلّ يتابع رجوعها إلى أهلها ، ويتأمل مشيتها وتلفتها نحوه وهي منصرفة ، فهي لحظة وداع أيضاً تشبه سابقتها في قوله : « تراءت وأستار من البيت دونها » إلا أن الفرق بينهما: أن الصورة هناك فراق لا يملك دفعه ، فلا يرى منها غير العينين والجيد ، والرقيب من حولها .

أما هنا فهو يملك دفع الفراق إذا تخلى عن كبريائه ، وقد فعل حين طلب منها الرجوع ، وعاشا سوياً ملاوةً من الدهر ، يقول بعدها مباشرة :

١٢-٣ فَعِشْنَا بِهَا مِنَ الشَّبابِ مُلاوَةً فَأَنْجَحَ آيَاتُ الرَّسُولِ الْمُخَبَّبِ

فأتى بالفاء التعقيبية ؛ ليدل بها على عدم تردده في العفو عنها ، وأنّ نفسه تأبى الهجر ؛ لتعلقها بالحجوب .

ويُلاحظ في جميع أوصاف المرأة والغزال في شعره خاصة ، وفي الشعر الجاهلي عامة ، التفنن في رسم صورة زاهية مُشرقة تحيط بمنظريهما . سواءً كانت زينة ملاصقة كالحلي والجواهر في قوله : « كأنّ أنضاء حليها على شادن » . وقوله : « فردت له سمطي لؤلؤ وزبرجد » ، أو زينة مجاورة ، كما نأظر الطبيعة الخصبية في قوله : « ببيشة ترعى في أراك وحلب » وقوله في وادي مبيض : « رسوم صناع في أديم مُنمق » « وكأنّ الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة »^(١) ؛ لأن ذلك أزهى لصورتها و « أتمّ لحسنها »^(٢) .

ونجد الشاعر في البيتين السابقين يُشبه المرأة بالطيب الأدماء ، وجعلها أدماء ؛ ليظهر طول الجيد وحسنه^(٣) ، واشترط أن تكون مغزلاً ، أي : ذات غزال صغير ، فهي لاتزال تُديم النظر إليه ، فيظهر من ذلك حُسن العينين ، وحسن الجيد ، وحسن الالتفات ، وهو وجه شبه جسّي بين لا يحتاج إلى إعمال فكر كما أشار عبد القاهر^(٤) .

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي / ١٢٨ .

(٢) ديوانه / ٨٤ .

(٣) انظر معنى الأدم في ديوانه / ٨٤ في الهامش .

(٤) انظر أسرار البلاغة / ٩٠ .

ولكنَّ هذا التشبيه يختفي وراءه وجه شبه عقلي يتمثل في (شدة تعلق النفس بمن فطرت على حُبّه) وهذا هو المراد ، لأن الشاعر متأثر من كبر سنه في قوله : « أم هل كبير بكى لم يقض عبرته » ، ومتأكد من عزوف النساء عن كبير السن في قوله : « إذا شاب رأس المرء ... فليس له من ودهن نصيبٌ » .

وعندما رأى هذه المحبوبة تديم النظر إليه تحيّل نفسه شاباً يافعاً قد تعلقت به امرأة طروب حنون ، لم يعشق سواها ولم تعشق سواه ، فشبهها بهذه الظبية تصریحاً ، وشبهه نفسه بهذا الشادن تلميحاً بجامع (شدة تعلق كل منهما بالآخر) .

فوجه الشبه فيه مُركّب من أشياء يتطلب وجودها في طرفي التشبيه .

ففي الطرف الأول : إدامة النظر من المرأة ومن الشاعر ، وحرصهما على عدم الافتراق ؛ لتعلق كلّ منهما بصاحبه تعلقاً فطرياً .

وفي الطرف الثاني : إدامة النظر من الظبية ومن الشادن ، وحرصهما على عدم الافتراق؛ لتعلق كل منهما بالآخر تعلق فطري .

فالنظر وحده لا يكفي ما لم يكن متواصلاً ، وهو من طرف واحد لا يكفي ما لم يكن مُشترِكاً ، وإذا لم يكن فطرياً فيسقط منه جماله ، وإذا لم يكن حانياً فإنه يسقط بالكامل .

وصورة هذا البناء - بمعظم عناصرها - نجدها تتكرر أيضاً في إحدى مقطوعاته إذ

يقول :

كأنَّ ابنةَ الزَّيْدِيّ ، يَوْمَ لَقِيْتَهَا ، هَيْدَةً ، مَكْحُولُ المَدَامِجِ مُرْشِقُ ١-١٨

تُرَاعِي خَذُولاً ، يَنْفُضُ المُرْدَ شَادِنًا تَنْوَشُ مِنَ الضَّالِّ القِدَافِ ، وَتَعْلُقُ ٢-١٨

وَقُلْتُ لَهَا يَوْمًا بِوَادِي مَبَايِضٍ : أَلَا كُلُّ عَانٍ غَيْرِ عَانِيكَ يُعْتَقُ (١) ٣-١٨

(١) ديوانه / ١٢٧ ، ١٢٨ * مكحول المدامج : ظبية شديدة سواد العين ، مُرْشِقُ : تمدُّ عنقها وتنظر * والخذول : ولد

الظبية، المُرْدُ والقِدَافِ والضَّالُّ : من نباتات الصحراء في الربيع ، تنوش وتعلق : تتناول * وادي مبايض : موضع ،

والعاني : الأسير .

والمعنى : كأن هُنيدة ابنة الزيدي ، يوم لقيتها بوادي مبايض ، مكحول المدامع (أي كأنها ظبية كحلأ العينين) لاتزال تُرشق النظر وتُجدُّه إلى صغيرها الذي ترعاه .
والصورة هنا هي الصورة هناك ، فإن « منظر الظبية المطفل من المناظر الآسرة في الشعر الجاهلي »^(١) وهي تتكرر بكثرة فلا حاجة لشرحها هنا ، بل يُكتفى بذكر فوارق الاختلاف ضمن نقاط الاتفاق ، وهي :

- ١- التشبيه مُرسل في الصورتين كليهما . إلا أن الأداة تختلف ، فهنا « كأن » ، وهناك « كما » ، ووجود « كما » يُرَجِّح كون التشبيه تركيبياً كما أشار عبد القاهر.^(٢)
- ٢- صورة المشبه واحدة ، وهي (محبوبته) التي صرَّح باسمها هنا « هُنيدة ابنة الزيدي » وكنى عنه هُنَاكَ .
- ٣- صورة المشبَّه به واحدة ، وهي : (الظبية التي تُرَاعِي صغيرها ، وتديم النظر إليه) ، إلا أنه يُكنى عنها هنا بـ « مكحول المدامع » ، ويُصرَّح بها هُنَاكَ : « من الأدم مُغزَل »
- ٤- وجه الشبه واحد ، وهو (ظهور الحُسن في هذه الهيئة المتحركة من طول جيد ، وسواد عين ، وإدامة نظر حنون) ، وهو وجه شبه حسي ، يُستقى منه وجه شبه عقلي إذا قُصد اجتماعها واتصال النظر من الطرفين ، فيكون فيه (شدة التعلق الفطري) وكلاهما تشبيه مُركَّب .
- ٥- تحديد المكان مُشترك في الصورتين ، ولكنه هُنَا يُحدد مكان المرأة وهو « وادي مبايض » وهناك يحدد مكان الظبية وهو وادي « بيشة » .
- ٦- صورة المكان واحدة ، فهو (مكان خصيب) مما يزيد الحُسن حُسناً ، فهي ترعى هنا : في « الضال والقذاف » وهما نبتان بريَّان يدلان على خصب المكان . وهناك في « أراكِ وحَلْب » وهما نبتان بريان يدلان على خصب المكان أيضاً .
- ٧- الصورة مُتحركة في كليهما : هُنَا : « تنوش من الضال » وهناك : « ترعى في أراك » ؛ لاستخدامه الفعل المضارع ، ولكن المشهد هنا أكثر حركة ؛ لأنه يذكر تكرار نظرها

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي / ٨٧ .

(٢) انظر أسرار البلاغة / ١٩٩ .

إلى صغيرها: « تُراعي خذولاً » ويذكر حركة صغيرها: « ينفض المرء شادناً » ،
ويذكر تنوع حركة رعيها : « تنوش .. وتعلق » ؛ وهذه الأفعال تبتُّ في المشهد
الحياة، وتجعل صورته أكثر تردُّداً في الذهن .

٨ - مخاطبة المحبوبة جاريةً في كليهما ، فهنا يخاطبها بقوله : « وقلت لها يوماً .. » وهناك
بقوله : « فقلت لها : فيئي ... » .

ولكنه يعترف هنا بتعلقه بها وعدم استطاعته الانفكاك عنها : « ألا كلِّ عان غير عانيك
يُعتق » ، وهناك يحاول عدم الاعتراف بهذا التعلق : « فيئي فما تستفزني ذوات العيون » .

٩ - الصورة الأولى هناك تتسم بالإيجاز ، مع قرب مناسبتها لوجه الشبه العقلي، من حيث
(وجود تعلقٍ منهما) ، فهي تطلب منه السماح ، فيكابر إلا أن تعلقه بها يدفعه إلى
مسامحتها ؛ لشدة الحاجة إليها: « فعشنا بها من الشباب ملاوة .. » بينما الصورة الثانية
هنا تتسم بالإيضاح ، مع بُعد مناسبتها لوجه الشبه العقلي ، فهو يطلب منها الوصال بيد
أنها ترفض وتمانع، ولا يدفعها حبها وتعلقها به إلى ذلك: « ألا كلِّ عان غير عانيك
يُعتق .. يُصادف يوماً من مليكٍ سماحةً » فهو يشير إلى أنها لم تسامحه ، وهذا يتباعد عن
صورة الظبية الأم ؛ لأنها متعلقة بصغيرها لاتنفك عنه ولاينفك عنها ، بينما هذه المرأة
تريد الانفكاك عن الشاعر .

إن تناغم الصور وتداعيتها في المباني والمعاني في شعر علقمة^(١) ، يدلُّ على ذلك النسيج
الشعري المحكم المتمزج بعقل الشاعر ، ووجدانه وعاطفته ، فقد يُخفي المرء بعض أسراره فتظهر
في بعض أشعاره .

ولعل علقمة قد أنشأ هذه المقطوعة بعد بائته الشهيرة في مدح الملك الغساني ، لأن فيها
إشاراتٍ ظاهرة تدل على ذلك ؛ كقوله :

٤-١٨ يُصَادِفُ يَوْمًا مِنْ مَلِيكِ سَمَاحَةً فَيَأْخُذُ عَرَضَ الْمَالِ ، أَوْ يَتَّصِدُّ

فقوله : « يأخذ عرض المال أو يتصدق » إنما هو ترجيح للرواية التي ذكرها ابن الأثير^(٢) وانفرد
بها ، حين خير الملك الغساني علقمة بين أخذ المال لوحده ، أو ترك المال مقابل إطلاق أسارى
قومه بني تميم ، فأختار الثانية ، فكافأه الملك بالاثنتين ، وهذا يؤكد القول بإمكانية تفسير الشعر
بالشعر، وتفسير القصص بالشعر .

(١) « إنما أطلت بعض الإطالة في الكلام على ظاهرة (تداعي المعاني) لما لها من الأثر البالغ في الإنتاج والنقد الأدبي؛
فإليها يرجع التشبيه ... والجاز والكناية » ، انظر دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٠ .

(٢) انظر الكامل في التاريخ ١ / ٥٤٦ .

وبذلك يفتخر في مقطوعة أخرى بقوله :

- ١-٤ دَافَعْتُ عَنْهُ بِشِّمْرِي ، إِذْ كَانَ لِقَوْمِي فِي الْفِدَاءِ جَحْدُ
٢-٤ فَكَانَ فِيهِ مَا أَتَاكَ ، وَفِي تِسْعِينَ أَسْرَى مُقْرَنِينَ صَفْدُ^(١)

وقوله : « يصادف يوماً من مليك سماحة » ، إنما هو محاولة من علقمة ؛ ليقنع محبوبته بالصفح عنه ، فإن الملوك على عظمتهم قد يتسامحون ، فلماذا لا يكون منك بعض هذا التسامح ؟! وكأنه يجعل هذه المرأة في مقابل الملك ، لأن سلطانها على نفسه أقوى من سلطان الملك ، فقد ملكت لُبَّهُ وقلبه ، وأصبح عبداً رقيقاً لها: «ألا كل عان غير عانيك يُعتق» .

- ومن تشبيه رائحتها بالروائح الزكية قوله بعد ذكر ظعن الجمال :

- ٦-٢ يَحْمِلُنَ أَتْرَجَةً ، نَضَخَ الْعَبِيرُ بِهَا كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومُ
٧-٢ كَأَنَّ فَأْرَةَ مَسْكَ فِي مَفَارِقِهَا لِلْبَاسِطِ الْمُتَعَاطِي وَهُوَ مَزْكُومُ^(٢)

والتشبيه فيهما مُتقارب مُتداخل ؛ وذلك لكثرة المدلولات التي تحملها معاني بعض

الكلمات ، وتربط الجمل فيهما ببعضها البعض .

ففي البيت الأول : أراد أن يُشَبِّه محبوبته بالأترجة على طريق الاستعارة ، (لما بينهما من طيب الرائحة المنبعث من أصله) مع احتمال إرادته صفة مشتركة أخرى تجمع الأترجة والمرأة ، وهي « مافي لونها من الصفرة ؛ إذ كانت العرب تكره بياض اللون المفرط ، وتقول : إن المرأة إذا رقت بشرتها وصفت : أبيضت ببيضاض الشمس ، واصفرت باصفرارها »^(٣) ، فكأنها فضة قد مسها ذهب .

ولهذا المعنى ما يُبرِّره حين ذكر « نضخ العبير بها » ، والعبير هو: « أخلاط الطيب تُجمع بالزعفران »^(٤) ، ولا يخفى أن الزعفران أصفر اللون فاتحه ، وهو فواح الرائحة ، فهذا

(١) ديوانه / ١٠٣ . وهذه المقطوعة وقع فيها خللٌ عروضي من حيث عدم اتساقها على وزن واحد ، حتى قال بعضهم

أنها ليست بشعر ، انظر العيون الغامزة على خبايا الرامزة / ٢٣٤ .

(٢) ديوانه / ٥٢ ، ٥٣ * والأترجة : نوع من الثمر من جنس الليمون ، * فأرة المسك : دابة صغيرة أشبه بالخشف ، يؤخذ

منها المسك ، كانوا يذبحونها ، ويجمعون دمها في حقيبة من الجلد ؛ حتى يتحمّد فيصير مسكاً ، وقد تطلق الفارة

على حقيبة المسك نفسها . والمفارق : جمع مفرق ، هو وسط الرأس أو مقدمه ، وفي الأصل : هو الذي يفرق فيه

الشعر .

(٣) الاقتضاب / ٣ / ٢٢٨ .

(٤) ديوانه / ٥٢ ، في الهامش .

قول يُقَرَّب وجه الشبه بالجمع بين الطيب والصفرة .

ويبدو أن الشاعر قد أصاب حين شبه المرأة بالأترجة ، لأنها تجمع صفات من الحسن كثيرة كـ (الصفرة ، والامتلاء ، وطيب الرائحة ، وطيب المذاق) ، والصفتان الأخيرتان قصدهما رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال : « مثل المؤمن الذي يقرأ القرآن مثل الأترجة طعمها طيب ، وريحها طيب »^(١) وقد ذكر العلوي هذا الحديث مثلاً لتشبيه المفرد بالمفرد^(٢) مخالفاً بذلك ابن الأثير الذي عدّه تشبيهً مُركَّباً بمرْكَب ، وهو الأقرب للصواب^(٣) .

أمَّا التشبيه الثاني في البيت الأول فهو في قوله : « كأن تطياها في الأنف مشموم » فـ « تطياها » : مصدر تَفَّاعَلَ ، أراد : طيبها^(٤) ومشموم : له عدة معانٍ مُعجميّة ، ولكنه إذا أُطلق بهذه الصيغة فيراد به « المسك »^(٥) وهذا المعنى هو الأنسب لسياق البيت ؛ لأنه أراد تشبيه طيب رائحتها بالمسك ، بجامع (شدة نفاذ الرائحة منهما) ، والمسك أطيب الطيب ، ولذلك كَثُرَ تردُّده في الشعر الجاهلي ، ويقترن - غالباً - برحيل المرأة الطاعنة ، يقول امرؤ القيس :

وَفَوْقَ الْحَوَايَا غَزَلَةٌ وَجَاذِرٌ تَضْمَخْنَ مِنْ مَسْكِ ذَكِيٍّ وَزَنْبَقٍ^(٦)

أما البيت الثاني :

فقد أراد أن يُشبهه فيه « فأرة المسك » بـ (مفارق شعر رأسها) ، لكونهما مصدرين للرائحة الطيبة المُستمرّة ، وهو تشبيه مقلوب كما يُرى ؛ « لإيهام كونه أتم من المشبه في وجه الشبه »^(٧) .

(١) صحيح مسلم من حديث أبي موسى الأشعري ، رقم الحديث (٧٩٧) .

(٢) انظر الطراز/١٣٧ .

(٣) أي : رأي ابن الأثير ، لأن المقصود (اجتماع صفتي الإيمان والقراءة) ، ومقابلتهما بصفتي (الطعم والريح مجتمعين في الأترجة) ، وانظر المثل السائر ١١١/٢ .

(٤) انظر ديوانه /٥٢ .

(٥) لسان العرب ٧ / ٢٠٥ شمم .

(٦) ديوان امرئ القيس /١٦٨ ، الحوايا : مركب من مراكب النساء على الرواحل ، والجاذر : أولاد البقر ، والزنبق : دهن الياسمين .

(٧) مفتاح العلوم /٣٤٣ .

ولكي يُثبت قوة نفاذ الرائحة الزكية ذكر أن المزكوم يشمُّها أيضاً، والمزكوم - كما هو معلوم - لا يشمُّ ريحاً إلا إذا كانت فواحةً للغاية، كما هي رائحة هذه المرأة. وإذا ثبت هذا، فإنَّ في البيت تشبيهاً آخر، وهو تشبيه المزكوم بغير المزكوم؛ لادعاء أنهما يشتركان في شمِّ رائحة هذه المرأة؛ لنفاذها، وإن كان المزكوم لا يشمُّ غيرها من الروائح.

ولعل في هذا منفذاً للردِّ على أبي هلال حين عدَّ ذكر الأنف هنا هُجناً، يقول: «لأن الشم لا يكون بالعين»^(١).

ووجه الرد هو: أن ذكر الأنف في البيت الأول جاء مُتعلِّقاً بذكر المزكوم في البيت الثاني ومُمهّداً له، فهو يقصد (أنف المزكوم)؛ لأنه لا يشم شيئاً، فإذا وجد طيبها في أنفه، فهو إمّا لشدة نفاذ الرائحة، أو أن في طيب ريح المرأة شفاءً من الزكام، كما أن بعض الأمراض تُشفى ببعض الروائح^(٢). ولهذا اختصر الكلام في الأول لدلالة السياق عليه، وهذا من مسالك العرب في كلامها، فهي «تختصر في التشبيه وربما أوّمت به إيماءً»^(٣).

فعلقمة أراد أن يقول إن طيب محبوبته من طيب جسدها وروحها، وليس شيئاً خارجاً عنها تتمخض به متى شاءت، ولذلك رصد هذا الكم الهائل من التشبيهات في هذين البيتين، وقام بالاستقصاء في التشبيه، وقلبه، والمبالغة فيه؛ ليثبت هذه الحقيقة.

ولا أدل على ذلك من قوله «نضح العبير بها»، فحين تُردّد معناها بين (النضح، والنضح) نجد أن المعنى في غاية الاستقصاء، فهي لا تعرق إلا عبيراً فيبقى أثره متواصلاً^(٤). وقد يُطرح تساؤل عن علاقة مسك المرأة بالغزال الذي بُنيت عليه كل تشبيهات علقمة للمرأة؟ فيكون الجواب: إن المسك مستخرج من دم الغزال، ألم يقل المتنبي:

(١) الصناعتين / ١٠٩، ووافقه في رأيه أسامة بن منقذ في: البديع في البديع / ٢٣٢، ٢٣٣.

(٢) كما قال الأخطل في رائحة الخمر: وإذا تعاورت الأكف زجاجها نضحت فنال رياحها المزكوم. وانظر الحماسة البصرية / ٣٨٦/١.

(٣) الكامل في اللغة / ١٢٩/٢.

(٤) تنظر مقاييس اللغة / ١٠٣٢ في «نضح، ونضح». فالنضح: كل ما يبقى له أثر، والنضح: من نضح جلده بالعرق.

فإن تَفَقَّ الأَنَامَ وَأَنْتَ مِنْهُمُ فَإِنَّ الْمَسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ (١) ؟

والغزال أطيب الحيوانات رائحة ، ويقال : « ليس في البهائم أطيب أفواهاً من الطباء » (٢) ولهذا كانت العرب تُشَبِّه الطيب الرائحة بالظبي ، يقول المنخل اليشكري :

وَلَثَمَتْهُمَا فَتَنْفَسَتْ كَتَنْفَسِ الظُّبِيِّ الْبَهَائِرِ (٣)

ويبدو أن هناك صلوات وثيقة بين المرأة والظبي أبرزها طيب الرائحة .

« والمشبه والمشبه به إذا ماكثر تراددهما ، يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين » (٤) .

فصورة الغزال أو المهابة أو الظبي يبدو أنها مُستحكمة على ذهن علقمة لا تنفك عنه ، ولا يفتأ يذكرها .. وسنرى - إن شاء الله تعالى - في عرض صور التشبيه مع الفرس والناقة أنه يتذكر الطباء وبقر الوحش ، فيُشَبِّه ناقته وفرسه بها ، حتى مع ذكر الخمر وأدواتها تتراءى أمام عينيه صورة الظبي .. وكأن هذه الصورة لا تترآى له إلا مع كل نفيس له به فضل عُلقمة ، يقول في وصف إبريق الحمارة :

٤٢-٢ كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظُبِيٌّ عَلَى شَرْفٍ مُفْدَمٌّ بِسَبَابِ الْكَيْتَانِ مَلْثُومٌ (٥)

وهو ما يُعَلِّله عبد القاهر بقوله : « إنَّ مما يقتضي كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته في النفس ، أن يكثُر دورانه على العيون ويدوم تردُّده في مواقع الأبصار ، وأن تدركه الحواس ... ذلك أن العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس » (٦) ، « لأن الألف مع / الشيء لا يتحصَّل إلا بتكرره على النفس ، ولو كان التكرار يورث الكراهة ؛ لكان المألوف أكره شيء عند النفس » (٧) وهو من أسباب قُرْب التشبيه ؛ لأن « المشبه به غالب الحضور في خزانة الصور بجهة من الجهات » (٨) .

(١) ديوان المتنبي ١٦/٢ .

(٢) الحيوان ١٥٥/٢ .

(٣) حماسة أبي تمام ١ / ٢٧٨ ، قصيدة رقم (١٧٧) .

(٤) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي / ١١٠ .

(٥) انظر ديوانه / ٧٠ ، ٧١ والمعنى : « أنهم شدُّوا على فم الإبريق شِقَقَ الكَيْتَانِ ؛ لتصفية الخمر » .

(٦) أسرار البلاغة / ١٦٥ .

(٧) مفتاح العلوم / ٣٥٠ ، ٣٥١ .

(٨) المصدر نفسه / ٣٥١ .

ولعل غرضه من تشبيه الإبريق بالظبي هو تزيينه في أعين الناظرين ، وهو « من التشبيه المستحسن » عند المبرد^(١) ، المكروه عند ابن سنان الخفاجي ؛ لأن « التشبيه وقع بما لا يشاهد ولا يعرف »^(٢) ، يقول : « وما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مُشاهداً معروفاً غير مُستنكر ، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان وعلى هذا أكره قول علقمة بن عبدة :

٤٢-٢ كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبِيٌّ عَلَى شَرَفٍ مُقَدِّمًا بِسَبَابِ الْكَتَانِ مَلْثُومًا

على أن يكون مُقَدِّمًا من صفة الظبي ، لأن الظبي لا يكون مُقَدِّمًا بسبب الكتان ملثوماً »^(٣) ثم يتراجع ابن سنان وينفي العيب عنه بقوله : « وإن كان المُقَدِّم راجعاً إلى الإبريق فذلك صحيح »^(٤) . وهذا ما لا يرتضيه مُحقق الكتاب بقوله « مُقَدِّمٌ : خبر بعد خبر قطعاً لا صفة لظبي ، فلا وجه لما ذكره الخفاجي »^(٥) ، ولعل رأي المحقق هو الأقرب للصواب . ولكنه وهم حين جعل وجه الشبه بين الإبريق والظبي المشرف (طول العنق فيهما) كما وهم قبله ابن أبي عون حين علل هذا التشبيه بقوله : « كانت أباريقهم قديماً بأرجل ؛ فلذلك شبهوها بالظباء ، لطول أعناقها وقوائمها »^(٦) ؛ لأن الشاعر إنما أراد الهيئة ، (هيئة الانتصاب والإشراف) ، مُجَرَّدَةً عن غيرها من الأوصاف ، كالشكل واللون ونحوهما ، وهي هيئة سكون نادرة ربما لا تُرى ؛ لأن الظبي يمكن أن يُرى على مكان مشرف ، ولكن قلماً يكون ساكناً في هذا المكان سكون هذا الإبريق ، وإذا سكن فيستحيل وجود سبائب الكتان على عنقه ، إلا إذا

(١) الكامل : ٥٧/٢ .

(٢) سر الفصاحة / ٢٤٥ .

(٣) المصدر نفسه / ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

(٤) المصدر نفسه ٢٤٥ ، يقصد : صحيح معنى ، ولكنه معيبٌ قافية ؛ لأنه إذا كان صفةً للإبريق : دخله الإقواء ، فيكون البيت : كأنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبِيٌّ عَلَى شَرَفٍ مُقَدِّمًا بِسَبَابِ الْكَتَانِ مَلْثُومًا .

(٥) المصدر نفسه / ٢٤٥ ، في الهامش .

(٦) التشبيهات / ٣٥ ، وقد ذهب عبد العظيم قناوي إلى أبعد من هذا حين « كسرَ أنف ذلك الظبي » ، وغطاه « بشقق الكتان » . انظر : الوصف في الشعر العربي " الوصف في الشعر الجاهلي " ١ / ٢٨٥ .

كان مُستأنساً ثم أُطلق وقد عُلقَت عليه سبائب الكتان ، وهذا ماقصده عبد القاهر بقوله :
« اعلم إن هذه الهيئات (المُجرّدة السابقة) ... من شأنها أن تَقِلَّ وتَعَزَّ في الوجود»^(١) ،
ويرى أن مثل هذا تشبيه « غريب نادر بديع»^(٢) ؛ لأن الشبّه رجوع إلى صورة أو هيئة من
شأنها ألا تُرى ولا تُبصر أبداً . وهذا على جعل (مُفدّم) من صفة الطيبي، أما إذا كان من
صفة الإبريق فلا غرابة فيه .

وقد جرت سُنّة العرب في كلامها أنهم يشبهون العذارى ببقر الوحش أو الشياه
وهي « عندهم ضائنة الطباء ، ولذلك يسمونها نعجة ؛ [لأن] العرب تجعل المهابة شاة»^(٣) .
فيشبهونها « بما ظهور الحسن فيه أوضح ، وما للنفس بتقديمه أعنى»^(٤) يقول عمرو بن أبي
ربيعة :

أَبْصُرْتُهَا لَيْلَةً وَنَسْوَتْهَا يَمْشِينَ بَيْنَ الْمَقَامِ وَالْحَجَرِ
يَرْفُلْنَ فِي الرِّيطِ وَالْمُرُوطِ كَمَا تَمْشِي الْهَوَيْنَا سَاوِكِنُ الْبَقَرِ^(٥)

ولكن هذه الصورة تنعكس في نفس علقمة حين يُشاهد قطعاً من بقرة الوحش في
مشي مُنتظم، فيتذكر مشية العذارى ، فيقول :

رَأَيْنَا شَيْهًا يَرْتَعِينُ خَمِيلَةً كَمْشِي الْعَذَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُهْدَبِ^(٦) ٣٢-٣

قصد بذلك أنهنَّ آمنت وادعات في مكان خصيب، وإنما ترك (النساء) واختار
(العذارى) ؛ ليؤكد على وجه شبه دقيق، وهو ملاحظة هدوء هذه الشياه، وأمنهنَّ وحسن
مشيتهن، فإن العذراء تكون لها مشية مخصوصة تُميّزها عن غيرها من النساء كما نصَّ على
ذلك أصحاب القيافة، وأيضاً هي لم تُمسّ من قبل مما يوافق صورة المُشبه (بقرة الوحش)
الذي لم يُروَّع ، فهو يرعى في سكون وهدوء ومرح .

(١) أسرار البلاغة ، / ١٨٤ .

(٢) المصدر نفسه / ١٦٥ .

(٣) العمدة ٣١٢/١ .

(٤) منهاج البلغاء / ١٠١ .

(٥) ديوان عمرو بن ربيعة / ١٤٤ .

(٦) ديوانه / ٩٣ ، الخميعة : الرملة فيها شجر قد صار لها كالحمل في الثوب ، الملاعة : الريطة والإزار .

إن المتعة التي تجدها هذه الشياه وسط هذه الحمائل ، هي المتعة نفسها التي يجدها العذارى عندما يلبسن ملاءً مهديبة، فيشعرن بالزهو في الملابس الأنيق ، فيظهر جمال الحركة. وإذا كان وجه الشبه في قوله : « كأن إبريقهم ظبي » هو هيئة السكون المقترنة بالإشراف ، فإن وجه الشبه هنا هو: (هيئة الحركة المنتظمة البطيئة في المشية ، مقرونة باللون الزاهي) وقد اكتشف عبد القاهر أن عكس التشبيه - في مثل هذا البيت - يكثر في التشبيهات الصريحة ، ويُميّزها عن المُمثلة^(١) .

وهو ما يراه ابن طباطبا أحسن التشبيه ؛ لأنه « إذا عكس لم ينتقض بل يكون كلُّ مُشَبَّه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مُشَبَّهًا به صورة ومعنى »^(٢) وهذا ما يطلق عليه السكاكي مُصطلح التشابه، يقول : « ويظهر من هذا أن التشبيه إذا وقع في باب التشابه صح فيه العكس ... لكون وجه التشبيه في جميع ذلك غير مختص بأحد الطرفين زيادة اختصاص »^(٣) .

وهو ما يسميه ابن الأثير (الطرد والعكس) : يقول : « وإنما يحسن في عكس المعنى المتعارف ، وذلك أن تجعل المُشَبَّه به مشبهاً ، والمُشَبَّه مُشَبَّهًا به ، ولا يحسن في غير ذلك مما ليس بمتعارف^(٤) » وسرى أمثلة أخرى له في شعر علقمة بمشيئة الله تعالى .

ب : التشبيه في أوصاف المرأة النفسية :

على الرغم من أن علقمة خبير بخلائق النساء وطبائعهن ، إلا أن تعبيره عن هذه الخلائق، لم يكن مصحوباً بالتشبيه إلا في موضع واحد ، وهو قوله :

٨-٣ . وَقَدْ وَعَدْتِكِ مَوْعِدًا ، لَوُوفَّتْ بِهِ كَمَوْعُودِ عُرْقُوبٍ أَخَاهُ بِيَثْرِبِ^(٥)

(١) انظر أسرار البلاغة / ٢٠٤ ، ٢٢٢ .

(٢) عيار الشعر / ١٦ .

(٣) مفتاح العلوم / ٣٤٦ .

(٤) المثل السائر / ٢ / ١٢٦ .

(٥) ديوانه / ٨٢ « عرقوب » رجل من الأوس أو الخزرج استعاره أخ له نخلةً ، فوعده إياها ، فقال له : حتى تُرْهِى ، فلما أزهت ، قال : حتى تُرْطِب ، فلما أرطبت ، قال : حتى تجف شيئاً ويمكن صبراً لها ، فلما دنا صرامها أتاها ليلاً فصرمها ، وأخلف أخاه ، فضرته العرب مثلاً في الخلف .

فشبه مواعيد هذه المرأة بمواعيد عرقوب التي ضربت العرب بها المثل في الخلف .
وأعتقد أن وجه الشبه هنا ليس الخلف في الوعد فحسب ، وإنما هو: تكرر خلف
الوعد بعد عهود متكررة ممن يُرجى منه الوفاء .

فهذا المثل درجت العامة على ذكره في كل حالة يخلف فيها الوعد، أو مع كل
شخص يخلف الوعد ، وهذا غير دقيق إلا على سبيل المبالغة ؛ لأنه لا بد من شروط عدة إذا
اجتمعت صحَّ ضرب المثل ، وهي :

- ١- تكرر الخلف بالوعد .
- ٢- صدوره ممن يُرجى منه الوفاء كأخ أو قريب أو حبيب .
- ٣- تكرر الوعد بالوفاء في كل مرة .
- ٤- تجدد أمل الموعود في كل مرة .
- ٥- عدم الظفر بتحصيل شيء في آخر المطاف .
- ٦- عدم اعتذار المخلف وعده .

فوجه الشبه مُنتزع منها جميعاً وهو (بعث الأمل فيمن يرجو ويؤمل شيئاً بعد أوقات
طويلة ، ووعود أكيدة، ثم يفقده في لحظة واحدة ، على يد من بعث فيه الأمل ، مخلفاً
بذلك وعده دون اعتذار) .

وطرفا التشبيه فيه عقليان ، لأن الوعد لا يُدرك بالحواس ، وتبعاً لذلك جاء وجه
الشبه عقلياً، فهو تشبيه تمثيلي أشار عبد القاهر أنه يحدث من جملة الكلام ، وكلما كان
التشبيه « أو غل في كونه عقلياً محضاً كانت الحاجة إلى الجملة أكثر»^(١).

فالوصول إلى وجه الشبه بحاجة إلى جُمَل عدة مُتصلة بعضها ببعض ، والشبه مُنتزع
من مجموعها ، ويستحيل الفصل بينها - كما ذكر عبد القاهر - أو الاستغناء بأحدها عن
الآخر، وهذه الجمل المتعددة ليست قوله : « موعود عرقوب أخاه بيثرب»، وإنما هي

(١) أسرار البلاغة / ١٠٨ .

مدلول هذا المثل ، وهي قصة عرقوب مع أخيه كاملة ، فعرقوب أملّ أخاه في إعارته نخلة بعد زهوها ، ثم أخلفه ، وأرجأه إلى رطبها ثم أخلفه ، وأرجأه إلى صيرامها ، ثم أخذها وأخلف بذلك وعده لأخيه ..

وهذه المرأة أملت الشاعر بالوصال ثم أخلفته ، وأرجأته إلى موعد آخر ثم أخلفته ، فرجا وصالها مرة أخرى ، ثم وعدته مرة ثالثة ، فأخلفت بوعدهما ، فنزعت من قلبه هذا الأمل كما نزع عرقوب هذه النخلة .

وهذه القصة قريبة من قول كثير عزة :

كَمَا أُبْرِقَتْ قَوْمًا عَطَاشًا غَمَامَةً فَلَمَّا رَجَوْهَا أَقْشَعَتْ وَتَجَلَّتْ^(١)

ولكن معنى البيت هنا أقوى من دلالة قصة عرقوب وأخيه ؛ لأن الأمل في القصة يتجدد مرة بعد مرة ، بينما هو في البيت أمل واحد ، وحاجتهم (وهم عطاش) إلى الماء - وهو مصدر حياة - أكبر من حاجة أخي عرقوب إلى النخلة .

وقد يُقال : إن تشبيهه علقمة هنا ناقص ؛ لأنها وعدته ثم أخلفته وتكرر ذلك منها ، ولكنها وفّت له في آخر المطاف ؛ بدليل أنها اعتذرت له بقولها :

٩-٣ وَقَالَتْ : وَإِنْ يُبْخَلْ عَلَيْكَ وَيُعْتَلَلْ تَشَكُّ ، وَإِنْ يُكْشَفْ غَرَامُكَ تَدْرَبْ

فهذا دليل على أنها قابلته وتحادثت معه ، فوفت بوعدهما في حين أن عرقوب لم يف بوعده أولاً وآخرأ .

والرد على ذلك: أن لقاءه بهذه المرأة كان مصادفةً ، ولم يكن وفاءً منها ، وإلا لما قال لها معاتباً : « فيئي فما تستفزني ذوات العيون » .

وهو يُصرّح بهذه المصادفة بقوله في موضع آخر : كأن ابنة الزبيدي (يوم لقيتها) .
فقوله : « يوم لقيتها » فيه معنى المصادفة .

(١) ديوان كثير / ١٠٧ ، وأسرار البلاغة / ١١٠ .

ومما سبق يتضح أن طرفي التشبيه مع المرأة يغلب عليهما الوجود الحسي ، فـجسم المرأة ، وعيناها ، وجيدها ، ومشيتها وغيرها مما جاء في طرف المُشَبَّه ، وكذا ماجاء في طرف المُشَبَّه به من جسم الرشأ والشادن ، وعيني المهاة ، وجيد الغزال ، ومشية الأدماء ، كلها عناصر حسيَّة ، تُدرك بحاسة البصر ، وقد تكون مُدركة بحاسة الشم كما في رائحة المرأة وشعرها ، ورائحة العبير وفأرة المسك .

ويندرج مجيءُ طرفي التشبيه عقليين ، كتشبيه وعود المرأة بمواعيد عرقوب .
والتناسق في بناء الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه في أوصاف المرأة واضحٌ للعيان . فإذا أراد صغر سنِّها ، فهي : رشأ وشادن ، وإذا أراد عطفها وحنانها فهي : ذات غزال خذول ، وإذا أراد حُسن مشيتها وتلفتها فهي : أدماء مُغزل أو مكحول مُرشق ، وإذا أراد حُسن جيدها : « فكأن أنضاء حليها على شادن » ، أو « جيد غزال » ، وإذا أراد حسن عينيها فهي : « مكحولة المدامع ، كعيني مهاة » وإذا أراد طيب ريحها فهو عبير أو مسك ، وهكذا ..

فالبناء لا يخرج عن هذا النسق ، وقد يُراد به التركيب في معظم عناصره السابقة ، فلأبدًا من اجتماع صفتين أو ثلاثة ؛ ليظهر وجه الشبه صورة مُركَّبة .

أمَّا مايلفت النظر في هذا المبحث فهو تناسق مباني التشبيه في بائته المعارضة مع بقية مبانيه في قصائده الأخرى ^(١) ، مما يضيف دليلاً مادياً على صحة مانسب إليه فيها من أبيات في وصف المرأة ، وكأن روح علقمة تنتقل بين قصائده .

أمَّا بناء التشبيه من حيث الأداة هُنا ، فهو متقارب جداً ؛ لاكثره من استخدام (كَأَنَّ) للربط بين الطرفين .

(١) انظر تردد أبيات القصيدة رقم (٣) في هذا المبحث .

ثالثاً : بناء التشبيه في أوصاف الناقة :

((إن أبرز موضوعات الوصف في الشعر الجاهلي هو وصف الناقة ، فهي الحياة ، وهي القوة والحركة ، وعلقة ككل الشعراء الفحول ، من أمثال : امرئ القيس ، وطرفة ، والأعشى ، وليد ، والنابعة ، وزهير ، اتخذ من وصف الناقة غرضاً يخدم هدفه ، وقد حققت هدف علقمة عندما أناخت به أمام الملك الحارث ، الذي أبدى إعجابه بوصف علقمة لهذه الرحلة الشاقة^(١) ، فقال : « قد أتعبت يابنَ عبدة المطي »^(٢) .

وقد جاء التشبيه في أوصافها النفسية والحسية ، وكانت الصور المركبة تشيع في :

١ - الأوصاف النفسية : من مثل قوله مُتخلِّصاً من النسيب إلى وصف الرحلة والراحلة :

١١-١	فَدَعَهَا ، وَسَلَّ الهمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ	كَهَمَّكَ فِيهَا بِالرِّدَافِ خَبِيبُ
١٢-١	وَنَاجِيَةٍ ، أَفْنَى رَكِيبَ ضُلُوعِهَا	وَحَارَكَهَا تَهْجُرُفَ دُؤُوبِ
١٣-١	وَتُصْبِحُ عَن غِيبِ السُّرَى ، وَكَانَهَا	مَوْلَعَةٌ تَخْشَى القَنِيصَ شَبُوبِ
١٤-١	تَعْفُقُ بِالْأرْطَى لَهَا ، وَأَرَادَهَا	رَجَالٌ ، فَبَدَّتْ نَبْلَهُمْ ، وَكَلِيبُ ^(٣)

أراد أن يُشبهه ناقته ببقرة وحشية ، فجاءت صورة المشبه به ، وهو قوله : « مَوْلَعَةٌ تَخْشَى القَنِيصَ شُوبِ » مُركبة من ثلاثة أشياء ، موجودة في الجسد والعقل والنفس ، وهذه الأشياء الثلاثة هي مُحصلة الإجابة عن هذه الأسئلة :

لماذا جعل البقرة مَوْلَعَةٌ ؟ ثم لِمَ جعلها تُطارِد من الصيادين وكلابهم ؟ ثم لِمَ وصفت بأنها ((شُوب)) ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة تحتاج إلى شيء من التفصيل .

(١) علقمة بن عبدة حياته وشعره / ٦٥ .

(٢) العفو والاعتذار / ٢ / ٤٠٤ .

(٣) ديوانه / ٣٧ ، ٣٨ * جسر : ناقة تجسر على الأهوال ؛ لنشاطها . كهَمَّكَ أي : كما تريد ، فهي ، كالشيء الذي تهتم به . خبيب : سير سريع دون العدو ، * ناجية : ناقة سريعة ، ركب ضلوعها : ماركبها من الشحم واللحم ، وتهجر : السير في الهاجرة ، دؤوب : الإلحاح في السير * غيب السرى : عقب السير ليلاً ، مَوْلَعَةٌ : بقرة فيها خطوط سود ، القنيص : الصائد ، شوب : مُسِنَّة ، * تعفق : لاذ وتعطف ، أي : استتر بـ « الأرطى » : وهو شجر ينبت في الرمل ، بدت : سبقت وغلبت ، والكليب : كلاب الصيد أو صياد معهم كلابهم .

فلعلّه حين جعلها « مَوْلَعَة » أراد أن يقابل في صورة التشبيه بين ضلوع ناقته التي برزت من الإجهاد في قوله : « وأفنى ركيب ضلوعها و حاركها تهجرٌ فدؤوبٌ » .
فهي تُرى - من بعيد - وكأنّها هذه البقرة المُخطَّطة بخطوط سود ، (وهذه صفة في الجسد) .

وجعلها « شوب » (أي : مُسِنَّة) ليقابل في صورة التشبيه بين خبرة ناقته في قطع الفيافي والقفار وحِدَّتْها في ذلك ، بتجربة هذه البقرة حين يفجؤها القنيص (وهذه صفة في العقل) .

وجعل القنّاص والكلاب يُطاردونها ؛ ليقابل في صورة التشبيه بين سرعة ناقته في سيرها المتواصل ؛ لشدة إزعاجها ، وبين سرعة البقرة في سيرها المتواصل ؛ لشدة فزعها ، (وهذه صفة في النفس ، وهي التي عليها مدار المعنى) .

فالوصف المشترك بينهما لا يمكن فصله عن بعضه ، فقد قصد الشاعر إلى اجتماع الصفات الثلاث في حال واحدة ، وإنما فصلَ هنا : من أجل التحليل والإيضاح ، لأن الشاعر لم يُصرِّح بوجود هذه الصفات مجتمعة في ناقته ، ولكنه أوما إليها في صورة هذه البقرة « لأن التشبيه كشف وتحليل للمشبه ، ولذلك ترى المشبه مفرداً والمشبه به مُركباً في كثير من كلامهم ؛ لأن المشبّه به يورد تفاصيلَ وأحوالاً في المشبّه يصير بها مركباً » .^(١)

فالوصف المشترك بينهما هو (السير السريع المتواصل من ذي خبرة وتجربة) إلا أن سببه في المشبه به (البقرة) : شدة الخوف ، وسببه في المُشبّه (الناقة) : شدة إعمال الشاعر لها .
فالسيرُ وحده لا يكفي مالم يكن سريعاً ، والسرعة وحدها لا تكفي مالم تكن متواصلة ، وتواصل السرعة لا يكفي مالم يكن من ذي خبرة وتجربة ؛ ولذا قال : « وكأنّها مَوْلَعَة تخشى القنيص شوب » .

« وجملة القول في هذا (كما يقول عبد القاهر) : أنك متى زدت في التشبيه على مُراعاة وصفٍ واحدٍ أو جهةٍ واحدة فقد دخلت في التفصيل والتركيب »^(٢) .
وصورة البقرة الوحشية مع القنيص والكلاب « في حاجةٍ إلى دراسة مُستقلة ،

(١) التصوير البياني / ٥٥ .

(٢) أسرار البلاغة / ١٧٩ . والتشبيه المُركَّب يُسميه الخطيب والمتأخرون (تمثيلاً) وانظر : شروح التلخيص ٣/ ٣٢٢ .

ومتأنية ؛ لأنها غنية بالخطرات الروحية والمعاني النفسية»^(١) ، وليست رمزاً أسطورياً كما يرى البعض^(٢) .

فقد وضع الشاعر أمامنا صورة لحيوانين من حيوانات الصحراء ، وجعلهما مؤنثين : - إحداهما : الناقة ، والثانية: البقرة الوحشية ، وجعل بينهما صفات مشتركة ، إلا أنه أراد أن يُلفت إلى معنى دقيق ألمح إليه بقوله: « تخشى القنيص » أي : أن سبب سرعتها وإجهادها لنفسها هو « خشيتها القنيص » ، ورجاؤها للنجاة ، بينما ناقته تُسرع ، لأن صاحبها يرجو الممدوح ، ولذا قال بعدها مباشرة :

١٥-١ إلى الحَارِثِ الوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي لِكَلْكَلِهَا وَالْقَصْرِيِّينَ وَجِيْبُ^(٣)

هذه الناقة على ضعفها ترى رجلاً صبوراً يواصل ليله بنهاره ، لا يكلُّ ولا يمل ، تراه يستحثها ، ويُلوِّح لها بسوطه، فتخشاه أو تتحداه؛ لتظهر أنها قادرة على بذِّ سياطه. هي هذه البقرة التي بالرغم من هُزالها وكبر سنِّها ، استطاعت النجاة ، لأن خشيتها من القنَّاص جعلتها تستجمع قواها وتتحداهم : « فبذت نبلهم » .

والشاعر في هذه الصورة يضع أيدينا على الدافع الخارجي المؤثر : « تعفَّق بالأرطى لها وأرادها رجال ... وكليب » ، وعلى العامل الداخلي النفسي المتسجيب لهذا الدافع : « تخشى القنيص » وعلى إبراز دور العامل النفسي في بلوغ الهدف : « فبذت نبلهم » . ولنتأمل موقع المضارع في السياق ، فهي قصة مضت ، لقوله : « تعفَّق^(٤) وبذت » يستحضرها بقوله : « تخشى » ؛ ليعيش الحدث بأدق تفاصيله ، وأعمق دلالاته ، فهو تشبيه

(١) التصوير البياني / ٧١ .

(٢) انظر كتاب : شعرنا القديم والنقد الجديد / ٦٤ .

(٣) ديوانه / ٣٩ ، الحارث الوهَّاب : يقصد ابن أبي الشمر الغساني ، والكلكل : الصدر ، والقصريَّان : ضلعان قصيرتان تليان الخاصرتين . الوجيب : الرعدة والاضطراب .

(٤) قال ابن الأعرابي: تعفَّق بالشيء: إذا رجع إليه مرةً بعد أخرى، وأنشد بيت علقمة السابق، انظر: مقاييس

اللغة / ٦٦٦ : عفق . وفي لسان العرب ٩ / ٢٩١ ، عافق الذئب الغنم : إذا عاث فيها ذاهباً وجائياً ، وهذا المعنى

أنسب للسياق مما ذهب إليه الأعلام من اللواذ والتستُّر ؛ لأن المشهد تظهر فيه سرعة المطاردة .

اجتمعت فيه عناصر تفصيلية كثيرة كـ : (الشكل واللون والحركة والأفكار والأحوال والمشاعر) ؛ ولذا نجد صورة بناء التشبيه فيها تكاد تتكرر في ميميته إلا أنه استعاض عن البقرة بالثور الوحشي ، يقول الدكتور نصرت عبد الرحمن : الشاعر الجاهلي قد يحل « البقرة الوحشية محل الثور ، وتظل خطوط الصورة كما هي على الرغم من تغير بطل الملحمة »^(١) ولهذا مدلولات يكشفها السياق ، والغرض الذي من أجله أعملت الناقاة ففي البائية كان يصف ناقته ، وهو مُتَّجِهٌ للملك الحارث المدوح ، وفي الميمية كان يصفها وهو متجه للحاق بركب محبوبته ، حين يقول بعد رحيل سلمى :

١٥-٢	هَلْ تُلْحِقْنِي بِأُولَى الْقَوْمِ إِذْ شَحَطُوا	جُلْدِيَّةٌ كَأَتَانَ الضَّحْلِ عُلُكُومُ؟!
١٦-٢	تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَزْرًا ، وَهِيَ ضَامِرَةٌ	كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ
١٧-٢	كَأَنَّهَا خَاضِبٌ ، زُعْرَقَوَائِمُهُ	أَجْنَى لَهُ بِاللَّوِيِّ شَرِيٌّ وَتَنُومٌ ^(٢)

هذه الأبيات فيها ثلاثة تشبيهات :

الأول : تشبيه مفرد : حين شَبَّه ناقته بأتان الضَّحْلِ ؛ لِما رأى من صلابتها ، وكثرة لحمها .
والآخران : تشبيهان مُركبان ، والمشبه به : حيوانان من حيوانات الصحراء ، وهما : الثور الوحشي ، والظليم .

ففي الأول منهما : شَبَّه ناقته في حال ملاحظتها لحركة السَّوْطِ بحال هذا الثور المتوجَّس للأصوات المُترقِّب لمصادر وقوعها ، وقد اختاره هنا ، لأنه من « أكثر الوحش تسمُّعا »^(٣) .

واشترط أن يكون ضامراً في قوله : « طاووي الكشح » ؛ لتنعكس الصورة على ضمور

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي / ٨٢ .

(٢) ديوانه / ٥٧ ، ٥٨ * شحطوا : بعدوا ، وجُلْدِيَّةٌ : ناقة شديدة ، أتان الضَّحْلِ : الصخرة تكون في الماء ،

علكوم : كثرة اللحم * الشزر : النظر بمؤخرة العين . الضامرة : الضامة لحبيها لانتجرت ولا ترغو . طاوي الكشح :

يقصد : ثوراً وحشياً ، وصفه بضمور البطن ، الخاضب : الظليم .

(٣) ديوانه / ٥٨ .

الناقة ، وأن يكون مخططاً بخطوط سود في قوله : « موشوم » ، لتعكس الصورة على آثار السوط في جسدها ، أو بروز ضلوعها من الإجهاد .

وحين يتمُّ تتبع الفروق في صور بناء التشبيه في وصف الناقة هنا في الميمية ، وقبل في

البائية يتضح الآتي :

١- التشبيه مُركَّب فيهما ، إلا أن التركيب في البائية عُرف من تفاصيل المشبه به ، أمَّا في الميمية ، فالتفاصيل ظاهرة بعض عناصرها في طرفي التشبيه .

٢- صورة المُشَبَّه به في القصيدتين مُتقاربة ، وإن كانت تختلف من جهة التذكير والتأنيث .

٣- حالة المشبه به « النفسية » واحدة ، وهي (الخوف) ، ولكنه في البائية أشد؛ لأنَّ هناك صِياداً و كلاباً ومطاردة فهو أمر مشاهد . أمَّا في الميمية فهو شيء مُتخيَّل ، لأن الثور لازال يتوجَّس الأصوات ، ولم ير شيئاً ، وكلاهما مُناسب في سياقه لغرض الشاعر ؛ لأنه أراد في البائية أن يصف الناقة بشدَّة السرعة ، وفي الميمية أراد أن يصفها بشدَّة الملاحظة .

وقد ركَّز الأعلام الشنتمري على حاسة السَّمع في قوله :

١٦-٢ تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَرَّراً ، وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تُوَجَّسُ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومُ

فقال : « شبه ناقته به [أي: بالثور] في إصغائها إلى السوط، وتسمُّعها لحِسِّه »^(١) ، مع

أنه لا توجد في صورة المشبه إشارة إلى السمع في قوله : « تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَرَّراً وهي

ضامزة » وإخال الأعلام - وهو الأعلام بالشَّعر مني - اعتمد صورة توجَّس الثور الحقيقية،

وهي تسمُّع الصوت ، وأهمل مدلولها ، وما يترتب عليه ؛ لأن التوجَّس بالأذن يترتب عليه

ترقُّب بالعين للجهة التي صدر منها الصوت أو يُتَوَقَّع أن يصدر منها .

وهذا الترقُّب لمصدر الصوت يُشبهه ملاحظة الناقة لمصدر صوت ضرب السَّوْط ؛

ولذا قال : « تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَرَّراً » ، والشزر : « النظر بمؤخر العين »^(٢) .

فأراد الشاعر تشبيه النظر إلى السوط بنظر الثور إلى مصدر الصوت مع ترقُّب

وحذرٍ وصمت ، فقوله : « توجَّس » مأخوذ من (الوَجَس) وهو : « الفرع يقع في القلب

(١) ديوانه / ٥٨ .

(٢) لسان العرب ١٠٧/٧ شزر .

أو في السمع من صوتٍ أو غير ذلك»^(١) .

وهذا الفزع تترتب عليه (الملاحظة) ، وهي تشمل الملاحظة بالعين وبالسمع وبالقلب في حال الخوف ، وأشدُّ مراتبها : من تجد عينه تتلقت في كل ناحية ، وأذنه تتوجس لكل طارئة ، وقلبه يبثُّ الشكوك من كل جانب .

وهنا تتجلى قيمة اختيار المفردات مُتناسقة مع صورة بناء التشبيه، فلعله أحسن في اختيار مادتيهما (الملاحظة والتوجس) ، وربما أحسن في جعلهما مضارعين تتجدد صورتها في العين والقلب .

وصورة المضارع تكررت أيضاً في قوله : « مولعة تخشى القنيص » : وهي أنسب للتعبير عن حال الخائف، وعلى هذا جاء قوله تعالى في وصف حالة موسى وهو يخشى فرعون وقومه : ﴿ فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفاً يَتَرَقَّبُ .. ﴾ الآية^(٢) ، وتكررت مرة أخرى في قوله تعالى : ﴿ فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفاً يَتَرَقَّبُ ﴾ الآية^(٣) فالترقب يتجدد ، وإن كان الخوف ثابتاً في النفس .

ولا يخلو تركيب التشبيه السابق من بيان لـ: (هيئة حركة العين في النظر شزراً) ، وما تحمله من «كيفيات نفسانية ، مثل الاتصاف بالذكاء والتيقظ والمعرفة»^(٤) . وهذه هي الصورة الأولى في التشبيه المركب في الأبيات السابقة .

أمَّا الصورة الثانية فهي في قوله :

١٧-٢ كَانَهَا خَاضِبٌ ، زُعْرُقَوَائِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِأَلْوَى شَرِيٍّ وَتَنُومُ

وسنأتي عليها في مبحث التشبيه في أوصاف الظلم بمشيئة الله تعالى .

ومن التشبيه المركب أيضاً في وصف الناقة قوله بعد النسيب في بائته المعارضة :

١٣-٢ فَإِنَّكَ لَمْ تَقْطَعْ لُبَانَةَ عَاشِقٍ بِمِثْلِ بُكُورٍ ، أَوْ رَوَاحٍ مُؤُوبٍ

١٤-٢ بِمُجْفَرَةِ الْجَنَيْنِ ، حَرْفٍ ، شِمْلَةٍ كَهَمِّكَ مِرْقَالٍ - عَلَى الْإَيْنِ - ذِعْلِبِ

(١) المصدر السابق ، ٢٢١/١٥ وجس .

(٢) سورة القصص ، الآية (١٨) .

(٣) سورة القصص ، الآية (٢١) .

(٤) مفتاح العلوم / ٣٣٤ .

تَرْقُبُ مَنِي ، غَيْرَ أَدْنَى تَرْقُبِ	إِذَا مَا ضَرَبْتَ الدَّفَّ أَوْ صُلْتَ صَوْلَةً	١٥-٣
لِمَحْجَرِهَا مِنَ النَّصِيفِ الْمُتَقَبِ	بِعَيْنٍ ، كَمِرَّةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا	١٦-٣
عَثَاكِيلَ عِدْقٍ مِنْ سُمِيحَةٍ مُرْطَبِ	كَأَنَّ بِحَادِيهَا ، إِذَا مَا تَشَذَّرْتَ	١٧-٣
كَذَبَ الْبَشِيرِ بِالرِّدَاءِ الْمُهْدَبِ ^(١)	تَذُبُّ بِهِ طَوْرًا ، وَطَوْرًا تَمْرُهُ	١٨-٣

هذه الأبيات تدل على أهمية الناقاة في حياة علقمة ، إذ لا يخلو بيت مما سبق من تشبيه مفرد أو مُركَّب^(٢) ، كما أن فيها دليلاً يُقرِّب نسبة البائية المعارضة إليه ، فأسلوب الرجل في تشبيه الناقاة هذا ، مقارب لأسلوبه من قبل ومن بعد .

فمن ذلك أسلوب التخلص من النسيب إلى وصف الرحلة والراحلة .

فحين قال في البائية الشهيرة :

كَهَمَّكَ فِيهَا بِالرِّدَائِ خَبِيبُ	فَدَاعَهَا ، وَسَلَّ أَلْهَمَ عَنكَ بِجَسْرَةٍ	١١-١
---------------------------------------	--	------

نراه يقول هنا :

بِمِثْلِ بُكُورٍ ، أَوْ رَوَاحٍ مُؤُوبِ	فَإِنَّكَ لَمْ تَقْطَعْ لُبَانَةَ عَاشِقِ	١٣-٣
---	---	------

كَهَمَّكَ مِرْقَالٍ - عَلَى الْإَيْنِ ، ذِعْلَبِ	بِمُجْفَرَةِ الْجَنَّبِيِّنِ ، حَرْفٍ ، شِمْلَةٍ	١٤-٣
--	--	------

فأسلوب التجريد متكرر في البائيتين ، مع تشبيه مُوحَّد ، حيث شبه ناقته فيهما

بـ« الشيء [النفيس] الذي يهتمُّ به »^(٣) .

فلقوة تحملها - في البائية الشهيرة - تستطيع أن تحمل راكباً رديفاً ، وتحبُّ في

(١) ديوانه / ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ . مجفرة الجنين : كناية عن الناقاة الممتلئة ، حرف : ضامر ، شِمْلَةٌ : سريعة خفيفة ، الإرقال : الإسراع ، الأين : الأعياء ، ذِعْلَب : خفيفة * الدَّف : الجنب ، غير أدنى ترقب : أي ترقب حذر شديد . مؤخره عينها ، الصنّاع : امرأة حاذقة بالعمل ، تديرها : أي تدير مراتها لتتنظر إلى محجرها . الحاذان : ما استقبلك من الفخذين إذا استدبرت الدابة ، تشذرت : تلوت ، وضربت بذنبها نشاطاً ، عثاكيل عِدْق : من إضافة الشيء إلى جنسه ، ومعناها : القنود ، وسميحة : بئر يثرب عليها نخل . البشير : الذي يأتي بالخير السَّار ، الرداء المُهدَّب : الثوب الذي في طرفه شعرٌ كالمهدب في العين .

(٢) من التشبيه المفرد قوله : مجفرة الجنين حرف ، أي : تُشبه حرف السيف في مضائها ، وانظر أساس البلاغة / ١٢٢ : حرف . وكذلك في قوله : ذِعْلَب ، يُقال : إن الذعلب : « النعامة ، وبها شبَّهت الناقاة » ، انظر مقاييس اللغة / ٣٩٣ الذُعْلَبَة .

(٣) ديوانه / ٣٧ ، وينظر / ٨٥ ، وهذا على اعتبار الكاف حرف تشبيه فيهما ، أما إذا قصد التعليل أو التعجب ، فمعنى التشبيه ضعيف هنا ، وانظر الجنى الداني في حروف المعاني / ٨٤ .

السير، وهي كذلك - في البائية المعارضة - تصير على الأين ، وترقل في السير .
ومن ذلك التشبيه المركب في قوله :

١٥-٣ إِذَا مَا ضَرَبْتَ الدَّفَا أَوْ صُلْتَ صَوْلَةً تَرَقَّبُ مِنِّي ، غَيْرَ أَدْنَى تَرَقَّبِ

١٦-٣ بَعَيْنِ ، كَمِرَاةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا لِمَحْجَرِهَا مِنَ النَّصِيفِ الْمُتَقَبِّ

فقد شبه حركة عينها ، وهي تديرها ، لتراقب تحرك السوط حين يعزم ضرب جنبها ، بحركة مرآة في يد امرأة صناع تديرها ؛ لإصلاح النقاب على وجهها ، ولاشك أنه أراد (صفاء العين وهيئة الحركة) .

أما إرادة الحركة فقد اشترطها بقوله : « تديرها » ، وأما إرادة الصفاء فقد اشترطها بقوله : « مرآة الصنّاع » أي : « هذه المرآة لامرأة حاذقة بالعمل ، لا تتكل على غيرها في تسوية نقابها على محجرها ، فهي تدير مرآتها ؛ لتناول ذلك من نفسها ؛ فمرآتها مجلوة صافية »^(١) .

فهذا التشبيه يُحاكي ما قبله حين أراد حركة العين في قوله : « تلاحظ السّوط شزراً ... » في مواد البناء التالية :

- (١) وصف العين كان مقترناً بذكر السوط في الميمية ، وبذكر ضرب الجنب هنا .
- (٢) حركة العين مقصودة في وجه الشبه في كلتا الصورتين ، غير أنه أضاف لها الصفاء هنا .
- (٣) حالة الصمت والترقب ظاهرة فيهما « تلاحظ ... ضامرة » و « ترقب مني » .
- (٤) الغرض من تركيب التشبيه في الصورتين هو بيان « حدة نفسها وذكاء قلبها »^(٢) ونشاطها .

ومن التشبيه المركب في هذه الأبيات قوله :

١٧-٣ كَأَنَّ بِحَاذِيهَا ، إِذَا مَا تَشَدَّرَتْ عَثَاكِيلَ عَذْقٍ مِنْ سُمِيحَةِ مُرْطَبِ

١٨-٣ تَذُبُّ بِهِ طَوْرًا ، وَطَوْرًا تَمِرُهُ كَذَبُ الْبَشِيرِ بِالرِّدَاءِ الْهُدْبِ

(١) ديوانه / ٨٦ .

(٢) ديوانه / ٨٦ .

شبه ذنب ناقته^(١) وهو يتدلى من مؤخرة ظهرها متوسطاً حاذيها ، وقد تشدّر شعر ذنبها ، بعثاكيل نخلة من نخل « سميحة » تشدّرت بعذق من الرطب .

وهذه هيئة سكون ، ثم تتحول إلى هيئة حركة حين شبه حركة إمرارها لذيلها وذنبها به يمنة ويسرة بحركة رداء ذي هذب يلمع في يد البشير .

فلو فصل التشبيه في الأول ، لوجد أنه جعل الناقة في مقابل النخلة ، وإن لم يقصد إلى تشبيهها بها ، ثم جعل (تشدّر شعر ذنبها) في مقابل عثاكيل النخلة المتدلّية .

ثم اشترط في العذق أن يكون مُرطباً ؛ لتظهر هيئة الامتداد ، ويظهر اللون الداكن في عثاكيل النخلة وذيل الناقة ، مع هيئة : (التدلي من مكان مرتفع مع التجاور في مكان واحد على غير انتظام) .

والصورة السطحية الظاهرة من هذه التشبيهات تبدو وكأنها ساذجة مُبتدلة ، وهذا ما حذر منه ابن طباطبا بقوله : « إذا اتفق لك في أشعار العرب التي يُحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول ، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ، ونقّر عن معناه ، فإنك لا تعلم أن تجد خبيثة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته »^(٢) .

وإذا بحثنا في التشبيهين السابقين ، فسنجد فيهما إشارات نفسية ، ورموزاً خفية تكشف عن قساوة الحياة الجاهلية .

فالناقة والنخلة متلازمتان في ذهن الجاهلي ؛ « لأنهما العِملة التي يملك ، ودرههما غداؤه الأساسي ، وكلاهما رمزٌ للصحراء وتحمل المهجير »^(٣) ، ولذا اشترط في عثاكيل العذق أن تكون مرطبة ، والرطب معروف ، وقد يُراد به : « المرعى »^(٤) أيضاً ، وهو يحمل دلالة الخصوبة ، ونجد هذه الدلالة أيضاً في حركة لمع البشير بالرداء ، التي يُطوى وراؤها وجه شبه وجداني نابع من إحساس الشاعر بعلاقات الأشياء ، وأثرها في نفسه ، فالتشدّر

(١) بنى التشبيه على حذف المُشبه ، وهذه صورة قد تلتبس بالاستعارة لولا وجود أداة التشبيه ، والغرض من حذفه هو : التركيز على مُلابسة الذنب لعثاكيل النخلة ، بحيث أنك لا ترى ذنباً وإنما عثاكيل نخلة .

(٢) عيار الشعر / ١٦ .

(٣) مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي / ٧٥ .

(٤) مقاييس اللغة / ٤٠٨ رطب .

هو «النشاط والسرعة في الأمر»^(١) ، ولا تتشذر الناقة إلا «إذا رأت رعيًا يسرُّها ، فحرَّكت برأسها مرحاً وفرحاً... أو جمعت قطريها وشالت بذنبها»^(٢) . وترى هذه الصورة تنعكس على المُشَبَّه به وهو الرائد الذي تُرسله القبيلة؛ ليرود أماكن الخصب والمرعى ، وسُمِّي بشيراً؛ تفاعلاً بذلك ، وقد اتفقوا معه على الإشارة بالرداء من بعيد ، والإشارة بالرداء تختصر وراءها كُلُّ معاني الدلالة على الخصب والنماء ، وتقع في النفس موقع الماء من كبد العطشان ، فلهفتهم إلى معرفة الخير السَّار ، دفعتهم إلى الاتفاق على هذه الإشارة ، ولكنهم لم يشترطوا كون الرداء مُهدباً بظهور خيوطٍ من النسيج على أطرافه ؛ « تشبيهاً بالشعر النابت على طرف العين»^(٣) ، ولكن الشاعر اشترطها في الرداء؛ لتناسب تشعُّب الشعر في أطراف ذيل الناقة ، والتي تُشبه هدب هذا الرداء ، الذي يُحرِّكه البشير يمنةً ويسرةً ، تشبيهاً لحركة ذيل الناقة ، ولا غرابة في أن تتحرك أعضاء البهيمة مُعبِّرة عما يجول في نفسها من مشاعر؛ فالنفس الحيوانية (عاقلة ، أو غير عاقلة) ، هي نفس تتحرك للمؤثرات الخارجية والداخلية ، وتظهر عليها مشاعر الخوف أو الغضب أو الفرح أو الحزن ..

وإنما الاختلاف بين الإنسان والبهيمة يقع في العقل ، فهو الضابط لهذه المشاعر والمُقنن لها ، ولنا في حركة الرشا ومايقوم به من رقصاتٍ أو التفاف حول أمه ، أو حركة الجدي ومايقوم به من تحريكٍ مُتواصلٍ لذيله أثناء رضاع أمه ، أكبر شاهد للتعبير عن النشاط أو المتعة التي يجدها ، ونظائرها توجد في بني البشر ، فالتعبير عن المتعة والفرح والنشاط بالحركات ليس قاصراً على الإنسان والحيوان فحسب ، بل الجماد أيضاً ، قال تعالى : ﴿فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَّتْ﴾^(٤) ، وهذه من دلائل الإعجاز الشاهدة على عظم بلاغة القرآن الكريم ، ويكفي قوله : ﴿اهْتَزَّتْ﴾ فقد بثت هذه الكلمة مشاعر النفس الحيوانية في الأرض الجماد ، فجعلتها تتحرك مستمتعة بنزول المطر ، بل تهتز وتربو . ومن الدلائل الأخرى على إرادة مدلول حركة ذيل الناقة ، لا صورتها السطحية ،

(١) لسان العرب ٦٢/٧ شذر .

(٢) المصدر نفسه ٦٢/٧ . شذر .

(٣) ديوانه / ٨٧ ، ٨٨ ، في الهامش .

(٤) سورة الحج ، الآية : (٥) .

شواهد أخرى في الشعر العربي ، منها قول بشار بن بُرد :

وجيش كجُنْح الليل يَرْجُفُ بِالْحَصَى وَبِالشُّوْلِ وَالخِطْيِ حُمْرُ ثَعَالِبِهِ^(١)

فلم يُرد بشار أن يُشَبَّه رماحهم بذيل الناقة الشائل في الارتفاع والانتصاب فحسب، بل أراد ماوراء ذلك من إشارات إلى ترويضهم من دماء أعدائهم ، فالناقة الشائل هي « التي تشول بذنبها للفحل ، أي : ترفعه ، فذلك آية لقاحها »^(٢) .

وهذه حركة فطرية نجح بشار في اقتناصها ، لتنبئ عن مدى ارتواء الرماح ، وخصوبتها ولقاحها من دماء أعدائهم ، وما يتبع ذلك من مُطالبَة الرماح بالكف عن الإسراف في القتل ، كما تُطالب إشارة ذيل الناقة الفحل بالكف أيضاً .

وكذلك تشبيهه علقمة السابق ، فحركة رداء البشير واقتنائها بتشدر الناقة يحمل وجه الشبه فيها كثيراً من الدوافع والمقاصد .

فإذا كانت حركة الناقة الشائل وماتحملة من خصوبة ولقاح هي من نوازع فطرتها السوية لا تكلف فيها ولاخداع ، فإن حركة البشير بالرداء كذلك ، حتى ضرب به المثل فقيل : « الرائد لا يكذب أهله » .

وإذا كان الرائد يُبشِّرُ أهله بوجود المرعى الخصب ، فإن حركة ذيل الناقة تحمل البشارة لصاحبها بلقاحها في فصل الربيع ، وهو أحسن النتائج^(٣) .

فأراد الشاعر أن يجمع هذه الصور المتفرقة ، ووجوه الشبه المتعددة ، ويُركب منها تشبيهاً في حال واحدة ، ولم تتضح لنا آفاق هذه الرؤية إلا بعد الغوص في بواطن دلائل الكلمات التي جعلتنا نحاول فهمه « فهماً ينقذه من السطحية والابتدال »^(٤) .

٣ - صورة بناء التشبيه في أوصاف الناقة الجسدية :

وهو بناءٌ يكثر فيه التركيب والتفصيل أيضاً ، من ذلك قوله بعد رحيل محبوبته :

٨-٢ فَالعينُ مني ؛ كأنَّ غُرباً تحطُّ به دَهْمَاءُ ، حَارِكُهَا بِالقَتَبِ مَخْرُومُ

٩-٢ قَدُ عَرِيَّتِ حِقْبَةً ، حَتَّى اسْتَطَفَ لَهَا كِتْرٌ ، كَحَافَةِ كَبِيرِ القَيْنِ مَلْمُومُ

(١) ديوان بشار ١ / ٣١٨ ، الخطي : الرماح ، ثعالبه : أسنة الرماح ، الشول : من شالت الناقة بذنبها : إذا رفعت للقاح .

(٢) لسان العرب ٧ / ٢٤٢ شول .

(٣) في المصدر نفسه ١ / ٤١٥ يقال : « أبشرت الناقة : إذا لقحت ، فكأنها بشرت باللقاح » مادة : بشر .

(٤) شعرنا القديم والنقد الجديد / ٢١٤ .

١٠-٢	كَأَنَّ غَسْلَةَ خِطْمِي بِمِشْفَرِهَا	فِي الْخَدِّ مِنْهَا، وَفِي اللَّحْيَيْنِ، تَلْغِيمٌ
١١-٢	قَدْ أَدْبَرَ الْعَرُّعْنَهَا، وَهِيَ شَامِلُهَا	مِنْ نَاصِعِ الْقَطْرَانَ الصَّرْفِ، تَدْسِيمٌ
١٢-٢	تَسْقِي مَذَانِبَ، قَدْ زَالَتْ عَصِيفَتُهَا	حَدُورُهَا مِنْ أَتِي الْمَاءِ مَطْمُومٌ
١٣-٢	مِنْ ذِكْرِ سَلْمَى. وَمَا ذِكْرِي الْأَوَانَ لَهَا	إِلَّا السَّفَاهُ، وَظَنَّ الْغَيْبِ تَرْجِيمٌ ^(١)

جعل مايسيل من عينيه من دموعٍ بعد فراق محبوبته ، يُشبه مايسيل من هذه الغرب التي تجرُّها هذه الناقة الدهماء .

وفي هذه الأبيات يسوق الشاعر شواهد موضحةً بالتشبيه ؛ ليدل على قوة هذه الناقة ، وأنها قد « عُرِّيت من رحلها سنة ، فلم تُركب ؛ وذلك أوفر لقوتها وأشدّ لنزعها الغرب »^(٢) حتى ارتفع لها سنام ملموم لحماً وشحماً يشبه في ارتفاعه واجتماعه حافة كير القين .

ويلحظ أن التشبيه فيه شيءٌ من التفصيل ، فهو لم يقصد تشبيه كلِّ بكُلِّ ، وإنما جزءٍ بجزء ، فالكثر ليس السنام كُله ، وإنما أعلاه ؛ ولذلك جعله مُشبهاً لحافة الكير ، وهو أعلاه أيضاً ؛ ليظهر بذلك هيئة الشكل الهرمي .

وهذا هو التشبيه الأول هنا ، وأعتقد أنه تشبيه نادر في الشعر العربي كُله من حيث عناصره ، ويقول الأصمعي : « لم أسمع الكِترَ (بالكسر) إلا في هذا البيت »^(٣) .
وأما التشبيه الثاني ، فهو في قوله : «كَأَنَّ غَسْلَةَ خِطْمِي بِمِشْفَرِهَا .. تلغيم » ، وهو كما

(١) ديوانه / ٥٣ ، ٥٤ * الغرب : الدلو الضخمة ، دهماء : ناقة سوداء ، القتب : أداة السانية * قد عُرِّيت : أي من رحلها ، حقية : سنة ، الكِتر : ما ارتفع من سنامها ، كير القين : زقُّ الحداد الذي ينفخ به ، ملموم : مُجتمع * الخطمي : شجرة يُدقُّ ورقها يابساً ، ويجعل غسلًا للرأس فيُنقيه ، تلغيم : زيد فمها * العرُّ : الجرب ، القطران : مادة تُطلى بها الإبل الجربي ، الناصع : الخالص من كل شيء ، وكذلك الصريف ، تدسيم : أثر * مذانب : مسایل الماء ، عصيفتها : رؤوس زرعها ، حدورها : ما انحدر منها واطمأن ، والأني : مايسيل من الماء في الجدول ، مطموم : مملوء .

(٢) ديوانه / ٥٤ .

(٣) الأماي / ٢ / ٢٥٣ .

يظهر تشبيهه مقلوب ؛ لأنَّ العادة جرت أن يُشَبَّه (التلغيم) بـ « غِسْلَةُ الخَطْمِي »^(١) .

« وهو شبيه به في قوام الثخن وفي الرغوة وفي اللون أيضاً »^(٢) وهو تشبيه مفرد وإن تعددت فيه وجوه الشبه . والذي رجَّح كون التشبيه مقلوباً هو مجيء الأداة « كأن » ، فقد أشار البلاغيون إلى أن المُشَبَّه هو ما يليها مباشرة^(٣) ، ولذا يُستبعد ما ذهب إليه شارح الداويون من أنه قصد تشبيه زبد فمها بغسله الخطمي ؛ لسببين :

الأول : ما أشار إليه البلاغيون من مجيء المشبه - غالباً - بعد أداة التشبيه « كأن » .

والثاني : تكرُّر هذا البناء في قلب التشبيه على هذه الصورة في شعره ، فقوله : « كأنَّ غِسْلَةَ خِطْمِي بِمَشْفَرِهَا » تكرر لقوله قبل ذلك : « كأن فأرة مسك في مفارقها » فالصيغة واحدة ، وإن كان السياق يختلف .

أما التشبيه الثالث في الأبيات السابقة فهو تشبيهه مضمراً ، ولا يكاد يظهر ، أمَّا كونه مضمراً ؛ فلحذف الأداة منه ، وأمَّا كونه لا يكاد يظهر ؛ فلجواز صحة وجوه التشبيه التي يُحمل عليها ، وهي وجوه ثلاثة مبنية على عود الضمير المستتر في قوله : « تسقي » فحين ذكر العين ومايسيل منها ، والناقة وما تسحبه من دلو يسيل الماء منها ، ومياه القطران ومايسيل منها من طلاء ، قال :

١٢-٢ تَسْقِي مَذَانِبَ ، قَدْ زَالَتْ عَصِيفَتُهَا حَدُورُهَا مِنْ أَتِي الْمَاءِ مَطْمُومُ

فتباينت المعاني ، لاختلاف المباني على آراءٍ ثلاثة :

الأول : رأي الأعلام الشنتمري ، فهو يحمل ألفاظ البيت على حقيقتها ، فالمذانب عنده : مسایل الماء التي تنحدر من الأتي (وهو الجدول) ، لتسقي الأشجار التي قد زالت عصيفتها ، أي : زالت أوراقها^(٤) فتعيد الحياة إليها من جديد .

ويوحى شرحه هذا بعدم وجود تشبيه مُضمَر في البيت ، فمعاني المفردات جارية على

(١) انظر دُرَّةُ الغواص / ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٢) نقد الشعر / ١١١ .

(٣) انظر شروح التلخيص ٣ / ٣٩٠ ، ٣٩١ .

(٤) انظر ديوانه / ٥٥ .

حقائقها ، وتابعه في رأيه هذا محققا الديوان ؛ لإنهما ارجعا الضمير في « تسقي » إلى الناقة^(١) التي ذكر الشاعر أنها تجرُّ السَّانية فُتسقي الزرع .

أمَّا الرأي الثاني ، فقد ذهب إليه الدكتور عبد العظيم قناوي^(٢) ، وتابعه في ذلك الدكتور النويهي^(٣) ، والدكتور عبد الرزاق حسين^(٤) ، والرأي عندهم : أن الشاعر عمد إلى تشبيه سيلان ماء القطران وطلائه على جلد الناقة الخالي من الشعر ، وقد أحدث بها أثراً يُشبهُ أثر « مسيل الجدول الرقراق بين الأشجار التي سقطت أوراقها »^(٥) ووجه الشبه هو (حاجة كليهما إلى سائل يُعيد الحياة والنضارة إليهما) ، فالأشجار بحاجة إلى الماء ؛ ليعيد إليها نضارتها وخضرتها ، كما هي حاجة الناقة إلى القطران . وقد استدلوا على وجود مجاز علاقته المشابهة بقول الشاعر: « قد زالت عصيفتها » يقولون مُعلِّين ذلك : « لأن هنا البعير بالقطران لا يُجدي إلا إذا خلا جسده من الشعر »^(٦) .

وعلى هذا يكون الدكتور قناوي ، والدكتور النويهي ، والدكتور عبد الرزاق ، قد أرجعوا الضمير في « تسقي » إلى مياه القطران .

أما الرأي الثالث : فقد ذهب إليه الدكتور وهب رومية حين قال : « صورة البكاء التي رسمها .. صورة ... في جنباتها الماء الدافق والخضرة المفتحة والمرعى الخصب »^(٧) وفسَّر ذلك الأستاذ سعيد مكارم ، بقوله : إنما « يرمي الشاعر إلى تشبيه دموعه بهذا السيل »^(٨) ، ولعل سبب هذا التفسير عنده إرجاعه للضمير في « تسقي » إلى دموع العين ، وفهم من هذا أنه يَعُدُّ هذا البيت تكملةً للتشبيه وخبراً عن قوله : « فالعين مني تسقي مذائب » وعلى هذا المعنى يكون التشبيه بعيداً جداً ؛ لأن صورة الماء الذي يجري بين أشجار قد زالت عصيفتها لاتناسب صورة الدمع الذي يجري على الخدود ، إلا إذا جُعِلَتْ في مُقابل الأشجار ، اللحية التي تجري الدموع من بين شعيراتها .

ومما قد يُقَرَّب هذا المعنى إلى النفس قول منصور بن الفرج :

إِنْ تَأْتِيهِ يَأْكُ مِنْهُ رَبْعُكَ مُخْصِباً وَالْأَرْضُ مُجْدِبَةٌ كَخَدِّ الْأَمْرِدِ^(٩)

فقد شبّه الأرض المُجدبة بخدِّ الأَمرد ، لخلوها من النبات والشجر ، وهو تشبيه بديع

(١) انظر : ديوانه / ٥٥ في الهامش .

(٢) انظر الوصف في الشعر العربي " الوصف في الشعر الجاهلي " ١ / ١٠٠ .

(٣) انظر : الشعر الجاهلي / ١ / ٣٠١ .

(٤) انظر : في النص الجاهلي / ٦٩ .

(٥) علقمة حياته وشعره / ٦٩ ، ١٦٩ .

(٦) المصدر نفسه / ٦٩ ، وانظر الوصف في الشعر العربي ، « الوصف في الشعر الجاهلي » ١ / ١٠٨ .

(٧) الرحلة في القصيدة الجاهلية / ٣٥٤ .

(٨) ديوان علقمة بشرح مكارم / ٥٠ .

(٩) البديع لابن المعتز / ٧٢ .

كما يُرى ، وقد يصح حمل بيت علقمة السابق عليه ، فيكون قد شبه شعر لحيته والدموع من بينها بشجر الأرض يجري من بينه الماء ، بيد أن في البيت ما يستبعد ذلك لقوله : « قد زالت عصيفتها » فماذا يقابلها في صورة اللحية !؟ .

ولعل رأي الأعلام الشنتمري هو الأقرب من بين هذه الآراء ، لأن مفردات البيت جارية على أصولها الحقيقية ، ولاتوحي بمثل هذه التأويلات القائمة على مجاز المشابهة^(١) ، وإنما غرض الرأيان الأخيران ، لأنَّ فيهما صورة تشبيه مُركَّب من عناصر متقابلة مترابطة ، وإن كانت قائمة على الاستعارة ، فهي تدل على « معان طريفة مخترعة »^(٢) .

ومن التشبيه الحسي المركَّب أيضاً ، قوله :

٤٧-٢	وَقَدْ أَقُوْدُ أَمَامَ الْحَيِّ سَلْهَبَةً	يَهْدِي بِهَا نَسَبًا فِي الْحَيِّ مَعْلُومٌ
٥٠-٢	تَتَّبِعُ جُونًا ، إِذَا مَا هَيَّجَتْ زَجَلَتْ	كَأَنَّ دُقًّا عَلَى عَلِيَاءَ مَهْزُومٌ
٥١-٢	يَهْدِي بِهَا أَكْلَفُ الْخَدَيْنِ مُخْتَبِرٌ	مِنَ الْجَمَالِ ، كَثِيرُ اللَّحْمِ ، عَيْثُومٌ
٥٢-٢	إِذَا تَزَعَّمُ مِنْ حَافَاتِهَا رِبْعٌ	حَنَّتْ شَغَامِيمُ فِي حَافَاتِهَا كُومٌ ^(٣)

الضمير في « تتبع » يعود إلى الفرس ، ويقصد أن فرسه تتبع (الجون) وهي « الإبل السُمر » ، ثم يُشبه ارتفاع أصواتها أثناء الحلب ، وحين بعضها إلى بعض بصوت الدُق ، ولكي يُدقق في رسم صورة التشبيه ، اشترط في « الدف » شرطين : أولهما : أن يكون مهزوماً ، أي : مخروفاً ، « فهو أبح الصوت »^(٤) ، وهذا ما يتناسب مع اختلاط أصوات الإبل وتفاوتها ، صغيرها وكبيرها ، ناقتها وبعيرها .
وقيل : « المهزوم : الذي يكون له هزمة كهزمة الرعد »^(٥) .

(١) انظر أساس البلاغة / ٢٠٨ ذنب ، ص ٤٢٢ عصف ، ص ١١٦ حدر ، ص ١١ إتسي ، وانظر : مقاييس اللغة / ٣٨٩ ذنب ، ص ٧٧٧ عصف ص ٢٥١ حدر ، ص ٥٦ أتي ، فالألفاظ في سياقها أقرب للحقيقة من المجاز.

(٢) الوصف في الشعر العربي ١ / ١٠١ .

(٣) ديوانه / ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ * سلهبة : فرس طويلة ، نسب معلوم : أي كريمة النسب معروفة النجابة * جون : الإبل السُمر ، إذا ما هيَّجت زجلت ، أي : إذا ما هيَّجت للحلب ارتفعت أصواتها وحنَّ بعضها إلى بعض . دُقُّ مهزوم : طبل مخروق * أكلف الخدين : أي جعل ضخم ، في لونه سواد وغبرة ، مختبر : مُحَرَّب في الأسفار . العيثوم : الفيل * ترعَّم : صَوَّت ، رَّبَع : فصيلٌ مولود في أول الربيع ، حَنَّت : صَوَّتت ، شغاميم : طوال ، الكوم : العظام الأسنمة .

(٤) ديوانه / ٧٦ .

(٥) ديوانه / ٧٦ .

ثانيهما : أن يكون على علياء ، أي : من مكانٍ مُرتفعٍ مُشرفٍ ؛ « فذلك أبين للصوت وأرفع له »^(١) وهو يتناسب وارتفاع أصوات الإبل .

وهنا قد يظهر بناء التشبيه سطحياً ، ولكن ثمة دلالة تجثم خلف جدرانها ، وهي وثيقة الصلة بمقدمة القصيدة حين ذكر زَمَ الجمال ، ورحيل القبيلة ، وفراق الأحبة .

فمن المعروف أن « البعير يحن كأشد الحنين إلى ألافه إذا أخذ من القطيع ، قال الشاعر :

وَهَلْ رَيْبَةٌ فِي أَنْ تَحِنَّ نَجِيبَةٌ إِلَى الْإِفْهَاءِ أَوْ أَنْ يَحِنَّ نَجِيبٌ

[يقول المبرد ملحقاً على هذا البيت] : وإذا رجعت كان ذلك أحسن صوتٍ يهتاج له المفارقون^(٢) .

وقد قال عمرو بن كلثوم :

فَمَا وَجَدْتُ كَوْجِدَ أُمَّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَمَتْ الْحَنِينَا^(٣)

فتدقيق علقمة وتفصيله في توضيح طبقات هذا الصوت نابغ من شدة تأثره به، وتأثيره في نفسه ، وعلاقة ذلك بالإلف والحب ومرارة الفراق التي يتبعها تناغم الأصوات واضطرابها بفعيلة الموقف :

٥٢-٢ إِذَا تَزَغَمَ مِنْ حَافَاتِهَا رُبْعٌ حَنَّتْ شَفَامِيهِ فِي حَافَاتِهَا كُومُ

فلا عجب أن يُذكره حنين الإبل بحنين الأحبة ، فالإبل تجمع من خصائص النفس البشرية السوية المستقيمة ما لا يجمعه أي حيوانٍ آخر ، بل ما لا يجمعه أي إنسان غير سوي ، فهي : شديدة الإلف ، كثيرة الحياء ، رابطة الجأش ، عزيزة النفس : تطيع من يكرمها ، وتنتقم ممن يهينها ، عطوف إذا رَغِبَتْ ، عزوف إذا أَنْفَتْ ، فلها « خلقٌ عجيب ، وتركيبها غريب^(٤) » ؛ ولذا أمرنا الله سبحانه وتعالى بالتأمل في خلقها، قال تعالى : ﴿ أَفَلَا يَنْظُرُونَ

(١) ديوانه / ٧٦ .

(٢) الكامل / ٢ / ١١٢ .

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم / ٥٦ .

(٤) تفسير القرآن العظيم، للحافظ بن كثير ٤ / ٤٥٧ ، سورة الغاشية ، الآية (١٧) .

إِلَى الْإِبْلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١﴾ وقد ذهب كثير من المفسرين منهم الزمخشري ^(٢) إلى التركيز على الصفات الجسدية ، دون الإشارة إلى الصفات النفسية ، مع أنّ الشاعر الجاهلي كان يربط مايجول في نفسه من مشاعر الحب تجاه محبوبته ، بما يجول في نفوس الإبل ، يقول المنخل اليشكري :

وَأُحِبُّهُ وَأُتُحِبُّ نِي وَيَحِبُّ بِنَاقَتِهِ بَعِيرِي ^(٣)

إذن : لا عجب أن يُركّز علقمة على تفصيل طبقات صوتها ، « فشدّة وله الناقة على ولدها يُيح صوتها » ^(٤) .

وأما التشبيه الثاني في أبيات علقمة السابقة ، فهو تشبيه فحل الإبل الذي يتقدمها ، والمكّنّى عنه بـ « أكلف الخدين » بـ « العيثوم » .

ولعل « الفيل » هو الأنسب من بين ما ذكر من معاني كلمة « عيثوم » في المعاجم العربية ^(٥) .

فالعيثوم هو الضخم الشديد من كلّ شيء ، فليل هنا : إنه صفة للجمل الضخم ، والأرجح أنه تشبيه ؛ لأن الجاحظ قد نصّ على ذلك بقوله : « ويدل قول علقمة بن عبدة (السابق) على أن العيثوم من صفات الفيل العظيم الضخم » ^(٦) وعلى هذا يكون التشبيه من « المحسوسات المشتركة في المقادير » كما نصّ على ذلك الفخر الرازي ^(٧) ، والعلوي اليميني ^(٨) .
ومما يدقّ فيه تفصيل التشبيه قوله أيضاً :

٣-٧ وَرَفَعَتْ رَاحِلَةً ، كَأَنَّ ضُلُوعَهَا مِنْ نَصِّ رَاكِبِهَا ، سَقَانِضًا عَرَعَرِ

(١) سورة الغاشية ، الآية (١٧) .

(٢) انظر الكشاف ٧٣١/٤ ، سورة الغاشية الآية (١٧) .

(٣) حماسة أبي تمام ١ / ٢٧٨ ، رقم القصيدة : (١٧٧) .

(٤) علقمة حياته وشعره / ١٧٠ .

(٥) انظر لسان العرب ٤٩/٩ عثم ، والقاموس المحيط / عثم ، ومقاييس اللغة / ٧٣٧ عثم .

(٦) الحيوان ٢٣٤/٧

(٧) نهاية الإيجاز / ١٩٨ .

(٨) الطراز / ١٣٠ .

٤-٧ حَرَجًا ، إِذَا هَاجَ السَّرَابُ عَلَى الصُّوَى وَاسْتَنَّ فِي أَفْقِ السَّمَاءِ الْأَعْبَرَ^(١)

فقصد إلى تشبيه ضلوع ناقته بسقائف العرعر ، وهي عيدانه التي يُسقف بها البيت ، وكانت البيوت قديماً تُسقف من خشب الأشجار والطين اللازب .
وإنما اختار خشب العرعر ، لأنه طويلٌ ودقيق ، فيكون وجه الشبه بينه وبين ضلوع الناقة أظهر من حيث : البروز ، واليبس ، والدقة ، وما اتصل بها من اللون البني (وهو ما بين الصفرة والحمرة) .

هذا اللون هو في السقف : الطين اللازب ، وفي الناقة : الجلد اللاصق بالعظم ، ولعله أراد بهذا : بيان شدة ما أصابها من جهد طوال إعمالها في السفر .
وقد أشار شارح الديوان إلى وجود تشبيه آخر في البيت الثاني ، يقول : « حرجاً : هو خشب يحمل عليه ميت النصارى ، وهو أيضاً من مراكب النساء ، شبه الناقة به في صلابته »^(٢) .

ولا وجه شبه ظاهر يمكن أن يحمل عليه هذا التشبيه إلا أن يكون قصد مؤخر سنام الناقة وما أصابه من هزال أظهر العظام وكأنها هذا الخشب بجامع أن كليهما « موضع ركوب بارز ويابس » . والذي قد يُقرب هذا المعنى هو قوله : « راحلة » فإذا أطلقت هكذا ، فإنما يُقصد بها موضع (الرّحل) وهو السنام .

هذا ، وإن صحَّ تأويل مقصد شارح الديوان إلا أن الأقرب للسياق هو أن حرجاً : صفة للناقة الضامرة ، « وذاك تداخل عظامها ، ولحمها »^(٣) فيكون المعنى : ورفعت راحلة ضامرة ؛ ليتناسب مع سقائف العرعر الطويلة والدقيقة المتداخلة مع الطين ، وانظر إلى موقع « راحلة ، وحرج » فهو يذكر في كل سياق صفةً تناسبه ، وترى مثل هذا في أكثر أشعار الجاهليين ، وهو مُتولد من إحساسهم بضرورة إعطاء السياق ما يستحق من معاني متلائمة مع الموقف ، أفلا ترى أنه لما أراد السفر قال : « جسرة » ، وكأن السفر لا يقدر عليه إلا من يجسر على الأهوال ؟ وانظر كيف غير ذلك عندما قال : « وناجية » واشتق لها صفة من « النجاة » ، وكأنه يتفائل بأنها ستنجو مما يرى من مهالك ، وهكذا إذا تأملت أكثر كلامهم .

(١) ديوانه / ١٠٨ ، ١٠٩ * رفعت : سيرت أرفع السير ، راحلة : ناقة تُرحل ، النص : أرفع السير وهو التحريك حتى يستخرج من الناقة أقصى جهدها ، سقائف : مأسقف به البيت ، العرعر : شجر جبلي من جنس السرو* إذا هاج السراب : كناية عن السير في نصف النهار ، الصوى : ما غلظ من الأرض : استن : جرى .

(٢) ديوانه / ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٣) مقاييس اللغة / ٢٥٩ حرج ، وانظر أساس البلاغة / ١١٩ ، حرج .

ومن تفصيل التشبيه في أعضائها قوله :

٢-١٠ وَعَيْسٌ بَرَيْنَاهَا ، كَأَنَّ عَيْونَهَا قَوَارِيرٌ فِي أَذْهَانِهِنَّ نُضُوبٌ

أي : « رَبِّ إِبِلٍ أَتَعْبِنَاهَا ، وَأَذْهَبْنَا لِحْمِهَا ؛ فَغَارَتْ عَيْونَهَا ، حَتَّى صَارَتْ كَأَنَّهَا قَوَارِيرٌ ، نَضَبَ مِنْهَا الطَّيْبُ »^(١) .

فالمشبه مفرد والمشبه به مُرَكَّبٌ ، لأن فيه شيئاً من التفصيل ، وهو يشبه قول ابن

المعتر :

كَأَنَّ عَيْونَ النَّرْجِسِ الْغَضَّ حَوْلَهَا مَدَاهِينَ دُرٌّ حَشِيٌّ وَهِنَّ عَقِيْقٌ

إلا أن التشبيه في قول ابن المعتر مما « يُقَدَّرُهُ الْمَشْبَهُ ، وَيَضَعُهُ وَلَا يَكُونُ »^(٢) بينما هو في بيت علقمة مما يكثر وجوده ، والاستقصاء في تشبيه ابن المعتر أكثر ؛ لاشتراطه أن تكون المداهن من دُرٍّ ، وأن تُحَشَى بالعقيق .

وكلمة « نضوب » في بيت علقمة السابق من الأضداد : « فَهِيَ تَعْنِي السَّيْلَانَ تَارَةً ،

وَالْجَفَافَ تَارَةً أُخْرَى »^(٣) فقد أراد الجمع بين طرفين متباعدين في الجنس ، وهما العين والقارورة . بهيئة الشكل مقترنة بالتركيب « فِي أَذْهَانِهِنَّ نُضُوبٌ » فالإبل إذا أُجْهِدَتْ غَارَتْ عَيْونَهَا^(٤) ، فلا يكاد يظهر منها غير السواد ، وهو ما أرادته من نضوب الطيب في القارورة .

فالعين في مقابل القارورة لما بينهما من الاستدارة والصفاء ، وبقية الطيب في مقابل سواد العين لما بينهما من اللون والجفاف ، ونضوب الطيب في مقابل غور العين لما بينهما من الانحسار في أقصى المكان ، والشاعر لم يقصد إلى تشبيه كل منها على الانفراد بل قصد الاقتزان ، وربما قصد الصفاء ، لأنه قال في موضعٍ آخر مُشَبِّهًا عَيْنَ الْعَيْسِ بِالْقَوَارِيرِ :

١-٢٤ كَأَنَّ أَعْيُنَهَا ، فِيهَا الْحَوَاجِيلُ^(٥)

(١) ديوانه / ١١٧ ، في الهامش .

(٢) أسرار البلاغة / ١٦٩ .

(٣) ديوانه / ١١٧ .

(٤) وانظر هذا المعنى في لسان العرب ١٧١/١٤ نضب .

(٥) ديوانه / ١٣١ * الحواجيل : القوارير .

- فقد أراد صفاء العين وشفاء القارورة ، ومن التفصيل في التشبيه أيضاً قوله :
 ٣-١٤ وَقَدْ أَقَطَعَ الْخَرْقَ ، الْخَوْفَ بِهِ الرَّدَى بِعَنْسٍ ، كَجَفْنِ الْفَارِسِيِّ الْمُسَرَّدِ
 ٤-١٤ كَأَنَّ ذِرَاعَيْهَا عَلَى الْخَلِّ بَعْدَمَا وَنَيْنَ ، ذِرَاعَا مَاتِحٍ مُتَجَرِّدٍ^(١)

ففي البيت الأول : شبه ناقته بغمد السيف الفارسي ، واشترط أن يكون مُسَرَّدًا ؛ ليدل على الصلابة وقوة الفتل ، فالسرد : « تداخل الحلق بعضها في بعض »^(٢) فوجه الشبه ظاهر بين ، « قال ابن الأعرابي : العنس : البازل الصلبة من النوق لا يُقال لغيرها »^(٣) .
 وفي البيت الثاني : شبه ذراعي الناقة بعدما كلت وضعفت وخل لحمها ونحف ، بذراعي رَجُلٍ عطشانٍ شمر عن ذراعيه ؛ ليشرب .

ووجه الشبه (بروز عروق الذراعين من خلف الجلد في هيئة متحركة) ولكنه أسقط شيئاً من عناصر الصورة حين لم يُقابل ضعف ذراعي الناقة وفتورها بضعف ذراعي الماتح وهزائها ؛ لتناسب معها في الشكل والصورة . ولعل الشاعر لم يقصد إلا الهيئة المُجَرَّدة^(٤) ، يقول حازم : « إذا قصدت محاكاة هيئة بهيئة لم تلتفت إلى تفاوت ما بين الواحد والآخر في المقدار ، ولاتبين ما بينهما في اللون »^(٥) . وهكذا نجد علقمة قد أغرق في تشبيه الأوصاف الحسية والنفسية لناقته ، حتى إن السرقسطي في مقامة الشعراء قصر شعره على وصفه لها بقوله عن علقمة هو : « عنس رحل »^(٦) ، « ولاشك في أن حديث علقمة عن الناقة حديث ممتد ، مليء بالملاحم الدقيقة ، والصور الرائعة »^(٧) .

ومما سبق يتضح أن طرفي التشبيه مع الناقة يغلب عليهما الوجود الحسي ، وهما مما يُدرك بحاسة البصر ، فجسم الناقة ، وعينها ، وسنامها ، وزبد فمها ، وذيلها ، ولونها ، وضلوعها ، وذراعها ، وسرعتها ، مما جاء في طرف المُشَبَّه ، وكذا البقرة المولعة ، والثور المشوم ، والظليم

(١) ديوانه / ١٢٢ ، ١٢٣ ، الخرق : الأرض الواسعة . العنس : الناقة القوية ، الجفن : غمد السيف . المُسَرَّد : المُخَرَّز ، *الخل : النحف ، ونين : ضَعْفَنٌ ، ماتح : مستقٍ بالدلو .

(٢) لسان العرب ٢٣٣/٦ سرد .

(٣) المصدر نفسه ٩ / ٤٢٥ عنس .

(٤) ولعل هذا ، ما قصده الزمخشري بقوله : « الإبل تمتح بأيديها ، وهو : تراوحها كتراوح يدي جاذب الرشاء » انظر أساس البلاغة / ٥٨١ متح .

(٥) منهاج البلاغة / ١١٤ .

(٦) المقامات اللزومية / ٣٥٩ .

(٧) الشعر في ظلال المناذرة والغساسنة / ١٦٥ .

الخاضب ، ومرآة الصناع ، وعثاكيل العذق ، ورداء البشير ، وكير القين ، وأتان الضحل ، وغسلة الخطمي ، وسقائف العرعر ، وجفن السيف ، وذراعا الماتح والعيثوم مما جاء في طرف المشبه به ، كُلُّها عناصر حسّية تدرك بحاسة البصر ، أمّا صوت الناقة وصوت الدّف ، فمما يُدرك بحاسة السمع .

والتناسق في الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه في أوصاف الناقة متماسك البناء . فإذا أراد صلابة الجسم كله ، فهي : كجفن الفارسي ، وكأتان الضحل ، وكالعيثوم ، وإذا أراد سرعتها وقوة تحملها ، فهي كما يُريد ، تَحِبُّ وتُرقل : « كهملك فيها بالرّداف خيبٌ » ، وكذا البناء في قوله : « كهملك مرقال على الأين ذعلب » .

وإذا أراد السرعة المتواصلة المتناهية ، فهي كالبقرة المفزعة ، وكالثور المتوجّس ، وكالظليم الذي يُنخس ، فبنى تشبيه الحذر والسرعة على دوافع الخوف ، كما يلحظ في البناء هنا : حرصه على تلوين المشبه به وتشكيله كالتوليع في البقرة ، والوشم في الثور ، والخضاب في الظليم مما يدل على استواء النسق . وكذا إذا أراد تشبيه أعضائها ، فإن نسق البناء يتجه نحو التفصيل والتدقيق أيضاً ، وأكثر ماتكرر ذلك في وصف عينها ، فإذا تحركت فهذا دليل حذرهما ، فهي : « تلاحظ السوط شزراً » ، وكذا البناء إذا قصد الحركة والصفاء : « ترقب ... بعين كمرآة الصناع » ، أو الصفاء وحده : « كأن أعينها فيها الحواجيل » ، « كأن عيونها قوارير في أدهانهن نضوب » .

وكذا البناء إذا أراد بعض أعضائها ، فضلوها « سقائف عرعر » ، وذراعاها « ذراعا ماتح متجرد » ، وسنامها « كثر كحافة كير القين » ، وزجلها « دُفُّ على علياء مهزوم » ، وذيلها « عثاكيل عذق من سمحة مرطب » ، وحركته كحركة (رداء في يد البشير) .
فالتفصيل والتدقيق والتزكيب بالاجتماع ، مشروط في وجه الشبه فيما تقدّم ، ويلحظ امتزاج لبنات التشبيه في بائته المعارضة بلبنات بنائه في بقية شعره.^(١)

أما بناء التشبيه من حيث الأداة هنا ، فهو يسير على نسق مُتقارب ، ويكاد يكون مُرسلاً ، فهو يزاوج بين استخدام « كأن ، والكاف » في الجمع بين الطرفين^(٢) .

(١) انظر تردّد أبيات القصيدة رقم (٣) في هذا البحث .

(٢) فقد استخدم كأن (٩) تسع مرات ، والكاف (٨) ثماني مرات ، والتشبيه المؤكّد مرة واحدة .

رابعاً : بناء التشبيه في أوصاف الفرس :

« لقد كان الإنسان الجاهلي ينظر إلى حصانه عن طريق العامل الحسي الانفعالي الذي يدفعه إلى تصوير الظاهرة وتشخيصها ، خالفاً عليها إنسانيته التي تتطلب منه ربط الصورة الشعرية بالمشاعر والأحاسيس التي تسيطر على حياته الفنية والدينية »^(١).
ذلك أنه وجد في شأنه من « قوة الإدراك ، وحدة القلب ، وذكاء الذهن ... ما يقصر عنه كثير من جنس العقلاء »^(٢)؛ ولذا نجد من شعرائهم من أضفى عليه صفة الإنسانية ، يقول عنزة :

فَأزورمٍ وَقَعَ الْقَنْبَابُ بِلْبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بَعْبُورَةً وَتَحْمُحُومِ
لَوْ كَانَ يَعْلَمُ مَا الْمَحَاوِرَةُ أَشْتَكَى وَلَوْ كَانَ يَعْلَمُ مَا الْكَلَامُ مَكْلَمِ^(٣)

و حين نظر إلى تشبيه علقمة لفرسه ، نجده يطرق منهج غيره من شعراء عصره ، ولكنه يقترّب في مباني تشبيه الفرس من امرئ القيس ، وأبي داؤود الأيادي ، فهو يُكثّف التشبيه ، ويميل إلى الاستقصاء ، ويُدقّق في رسم الأعضاء .
وهذا النمط يشيع في بانيته المعارضة فقط دون بقية شعره ، فلا يوجد في ديوانه - باستثناء البائية المعارضة - تشبيه للفرس إلا في موضعين :

الأول: في البائية الشهيرة ، وهو قوله بعد ذكر أحداث معركة الملك الغساني مع أعدائه:
٣٥-١ فَلَمْ تَنْجُ إِلَّا شَطْبَةَ بِلْجَامِهَا وَالْأَطْمِرُ ، كَالْقَنَاةِ نَجِيبِ^(٤)

أراد أنه لم ينجُ من هول هذه الحرب إلا من له قوة وخفة وسرعة ، استطاع أن يُفلتَ بها من الهلاك ، ولذلك فضّل التعبير بالصفة عن الموصوف ، فذكر « الشطبة والطمر » ، وشبههما بالقناة لما بينهما من (الخفة والسرعة والضمر والصلابة) وهو تشبيه مفرد وإن تعدد فيه وجه الشبه .
أما الثاني منهما : فقد وقع في الميمية الشهيرة بعد فخره بصبره وشجاعته ، يقول :

(١) الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين / ١١٩ .

(٢) الخيل، لابن جزى الكلبي/ ٣٩ .

(٣) ديوان عنزة / ١٥ .

(٤) ديوانه / ٤٧ الشطبة : الفرس الطويلة ، وَالْأَطْمِرُ : الفرس الخفيف الوثوب ، والقناة : الرمح .

٤٧-٢	وَقَدْ أَقْوَدُ أَمَامَ الْحَيِّ سَلْهَبَةً	يَهْدِي بِهَا نَسَبٌ فِي الْحَيِّ مَعْلُومٌ
٤٨-٢	لَا فِي شَظَاها ، وَلَا أَرْسَاغِها عَنَّتْ	وَلَا السَّنَابِكُ أَفْتَاهُنَّ تَقْلِيمٌ
٤٩-٢	سُلَاءَةٌ ، كَعَصَا النَّهْدِيِّ ، غُلِّ بِهَا	ذُوقِيئَةً ، مِنْ نَوَى قُرَّانٍ ، مَعْجُومٌ ^(١)

في هذه الأبيات أراد أن يُثبت أصالة فرسه ، فذكر أنها من نسب أصيل ، وأنه يقودها أمام الحي ؛ وكانوا إذا أرادوا الغزو يركبون الإبل ، ويقودون الخيل ؛ توفيراً لقوتها^(٢) ؛ ولهذا فإن قوائمها وحوافرها سليمة ، ثم لم يملك في هذا المقام إلا أن يُشبهه فرسه بشيئين هما :

١- السُّلَاءَةُ: وهي (شوكة النخلة) ، شبه الفرس بها في دقة صدرها وعظم عجزها ، يقول ابن قتيبة : « ويستحب ذلك في الإناث من الخيل »^(٣) .

٢ - عصا النَّهْدِيِّ : يقال : إنه أراد بالنهدي « رجلاً من نهد ، وهي قبيلة من أهل نجد ، وعيدان نجد أصلب العيدان وأعتقها ، فشبهه الفرس بها في الصَّلابة »^(٤) .

وقال أحمد بن عبيد : « لم يخص النهدي لمعنى ، إنما كان له راع نهدى ، فرأى عصاه فوصفها »^(٥) ، وقيل : بل « خصَّ نهداً ؛ لأن النبع ينبت في بلادها ، فهم أصحاب عصي لا تفارقهم »^(٦) .

ثم شبه نسور الفرس ، وهي « ما ارتفع من باطن الحافر »^(٧) بالنوى المعجوم ، وهو « ما أكل [ثم أخرج] ولم يُطبخ ، وإذا طُبِّخ كان أضعف له ، والمأكول أصلب »^(٨) بجامع (الصلابة والقوة) في كل منهما .

(١) ديوانه / ٧٣ ، ٧٤ * سلهبة : فرس طويلة * والشظي : عظم لاصق بالذراع ، (والرسغ هو : موصل الكف إلى الساعد ، والقدم إلى الساق ، انظر أساس البلاغة / ٢٣١ : رسغ) ، عنت : اعتلال . السنابك : جمع سنبك ، وهو مقدم طرف الحافر ، تقليم : تقطيع .

(٢) ديوانه / ٧٤ .

(٣) المعاني الكبير ١ / ١٦٧ وينظر ديوانه / ٧٤ .

(٤) ديوانه / ٧٤ ، ٧٥ .

(٥) انظر : أشعار الشعراء الستة الجاهليين ١ / ١٥٨ .

(٦) مجالس العلماء / ٧٢ ، ٧٣ .

(٧) المعاني الكبير ١ / ١٦٧ .

(٨) المصدر نفسه ١ / ١٦٨ .

وبتُّع وجه الشبه بين الفرس والسُّلأة أو عصا النهدي ، أو بين نسور الفرس ونوى قُرآن نجد (الحِفة والدِّقة والضُّمر والصلابة) وهذه الصفات المشتركة المتعددة قد تكررت في بائته الشهيرة - كما مرَّ معنا - قبل هذه الأبيات .

ونجد أنها قد تناولت الشكل العام دون تخصيص تشبيه عضو معين - باستثناء نسور الفرس - أمّا إذا انتقلنا إلى بائته المعارضة ، فنجد كثيراً من التخصيص والتدقيق في رسم صورة الفرس عضواً عضواً .

فبدأ أولاً بذكر الصيد مُشَبَّهاً فرسه في حال مطاردته له بالقيد ، يقول :

١٩-٣ وَقَدْ أَغْتَدِي ، وَالطَّيْرُ فِي وُكْنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبِ
٢٠-٣ بِمَنْجَرِدٍ ، قَيْدِ الْأَوَابِدِ ، لِأَحَاهُ طِرَادُ الْهُوَادِي كُلِّ شَأْوَ مُقَرَّبٍ^(١)

وهذه صورة من صور فرس امرئ القيس التي تكررت في شعره^(٢) ، ولا يوجد لها نظير في بقية شعر علقمة ، وإخال نسبتها إلى علقمة من خلط الرواة .

كما التبت صورة التشبيه التمثيلي في قوله : « بمنجرد قيد الأوابد » على كثير من البلاغيين كالرُّماني^(٣) ، وأبي هلال العسكري^(٤) ، والباقلاني^(٥) ، وابن رشيق القيرواني^(٦) وأسامة بن منقذ^(٧) فعدّوها ضمن شواهد الاستعارة ، وقد ذكر الباقلاني أن الأصمعي ، وأبا عبيدة ، وحماداً ، وقبلهم أبو عمرو بن العلاء قد أعجبوا بهذه الاستعارة^(٨) .

(١) ديوانه / ٨٨ * أغتدي : أخرج في الغدو ، وكناتها : أعشاشها ، مذنب : مسيل الماء * منجرد : فرس قصير الشعر ، وقيل ينجرد في العدو فيتقدم الخيل ، الأوابد : الوحش ، لاحه : أضمره وأهزله ، الهوادي : أوائل الوحش ، الشأو : الطلق ، المغرب : البعيد .

(٢) البيتان مثبتان بنصيهما في ديوان امرئ القيس / ٤٦ .

(٣) انظر النكت في إعجاز القرآن / ٨٦ ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن .

(٤) انظر الصناعتين / ٢٧٠ ، ٢٧١ .

(٥) انظر إعجاز القرآن / ١١٥ .

(٦) انظر العمدة / ١ / ٢٧٢ .

(٧) انظر البديع في البديع / ٧٤ ، والبديع في نقد الشعر / ٤٣ .

(٨) انظر إعجاز القرآن / ١١٦ ، ١١٧ .

وكان عبد القاهر بصيراً بما انطوت عليه هذه الصورة من (تشبيه تمثيلي) ، لكنه لم يذكر وجه الشبه ^(١) المتمثل في (عدم الانفكاك) .

فكما أنّ المقيّد لا يمكن أنّ ينفكّ من قيده الحديدي وإن حاول جاهداً ذلك ، فإنّ الصيد لا يمكن أنّ ينفكّ من فرسه المنجرد وإن حاول جاهداً ذلك .

ثم شرع علقمة يُعلّل هذا التشبيه بوصف أعضاء فرسه عضواً عضواً ، وكأنه يرى التشبيه أكثر الصور البيانية إيضاحاً للبناء الذي هندسه لفرسه ، فوصف لونه ، وملمس جلده ، وأذنيه ، وجوفه ، وكفله ، وعصب عنقه ، وحوافره ، وسرعته ، وحركته في مشيه بين السرعة والهدوء والانسياب ، فهو « بمنزلة المصور الذي يصور أولاً ماجلاً من رسوم تخطيط الشيء ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق » ^(٢) ومعظم تشبيهاته في وصف أعضاء فرسه تشبيهات حسية ، لا يخالطها وجه شبه عقلي إلا ما ندر

وهي على الترتيب الذي ورد في بائته المعارضة ، على النحو التالي :

١ - تشبيه اللون :

٢١-٢ بَغُوجٍ ، لَبَانُهُ يُتَمُّ بِرِيمِهِ عَلَى نَفْثِ رَاقٍ ، خَشِيَّةَ الْعَيْنِ ، مُجَلَّبٍ
٢٢-٣ كُمَيْتٍ ، كَلَّوْنَ الْأَرْجُوانِ ، نَشْرَتَهُ لِبَيْعِ الرِّدَاءِ فِي الصُّوَانِ الْمُكْعَبِ ^(٣)

نعت فرسه بسعة الجلد ، « وهو من حلقة الجياد » ^(٤) ، ثم نعت لون هذا الجلد بقوله « كमित » وهو ما اجتمع في لونه « حمرة في سواد » ^(٥) ؛ لما بينهما من الحمرة الضاربة

(١) انظر أسرار البلاغة / ١٤١ .

(٢) منهاج البلاغ / ١٠١ .

(٣) ديوانه / ٨٨ ، ٨٩ * قوله : بغوج ... : متعلق بقوله : وقد أغتدي ، والغوج : الواسع جلد الصدر ، واللبن : الصدر ، الريم : الخيط الذي تنظم فيه التمام ؛ لتعود به خشية العين ، والمجلب : الكثير التفث والرقي * لون الأرجوان : صبغ أحمر مُشبع ، وأراد به هنا ثوباً . والصوّان : ثوب تُصان فيه الثياب (البقجة) . المكعب : ضرب من الوشي ، ويقال المكعب : المطوي المشدود .

(٤) ديوانه / ٨٩ .

(٥) أساس البلاغة / ٥٥١ كمت .

للسواد ، وجعل الثوب منشوراً ، لتظهر سعته وكامل لونه .

٣ - تشبيه لحمه وعصبه بقوله :

٢٣-٣ مَمْرٌ ، كَعَقْدِ الْأَنْدَرِيِّ ، يَزِينُهُ مَعَ الْعِتْقِ خَلْقٌ مُفْعَمٌ غَيْرُ جَانِبٍ^(١)

فشبه لحم فرسه مقروناً بصلابة عصبه ، بجبل مضمفورٍ شديد الفتل ، لما بينهما من (الصلابة والشدة وعدم الاسترخاء وإحكام الخلقة أو الصنعة) .

ولعلّه ساق هذا التشبيه ؛ لينفي عن فرسه ما قد يتوهمه أو يفهمه السامع من قوله قبل: «وقد أعتدي .. بغوج» ، فإن قوله «غوج» ، قد يدل على سعة الجلد مع الاسترخاء والتزهل^(٢) ، وهذا عيب ولاشك ، فأراد أن يؤكد أنه واسع الجلد مع شدة وصلابة وعدم استرخاء وهو من (عتق الفرس) ؛ ولذا قال بعده : «يزينه مع العتق خلق مُفْعَمٌ غير جانب» .

٣ - تشبيه أذنيه بقوله :

٢٤-٣ لَهُ حُرَّتَانِ ، تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتَيْ مَذْعُورَةٍ وَسَطَرِ رَبْرٍ^(٣)

جعل أذني فرسه حُرَّتَيْنِ ؛ «للطافتها وانتصابهما وعتقهما»^(٤) ثمَّ شبههما بأذني بقرة مُفْرَعة وسط قطع من بقر الوحش ، ويقول محققا الديوان : « ولو كانت منفردة ؛ لكان أذعر لها ، وأشد لجزعها »^(٥) ورواية البيت عند الحاقمي : « مذعورة أم ربرب » ، وهذا أنسب للحذر^(٦) . ولكي يؤكد صورة التشبيه كاملة لجأ إلى تناسي اسم العضو في كلا الطرفين (المشبه والمشبه به) ، وأقام الصفة مقامهما ، ليؤكد أنهما تغلبان على اسميهما

(١) ديوانه / ٨٩ ، ٩٠ . الممرّ : الشديد الفتل ، فهو صليب اللحم شديد الأسر ، عقد الأندري : مفتول كالحبل

المنسوب إلى الأندرين ، وهي قرية بالشام ، مُفْعَمٌ : ممتلئ تام ، جانب : قصير .

(٢) انظر : لسان العرب ٣٤٧/٥ رهل ، يقال : فرس رهل الصدر إذا : اضطرب واسترخى .

(٣) ديوانه / ٨٩ ، ٩٠ حُرَّتَانِ : يقصد أذنيه ، العتق : الكرم (الأصالة) ، المذعورة : البقرة المفزعة ، والربرب : جماعة

بقر الوحش .

(٤) ديوانه / ٩٠

(٥) ديوانه / ٩٠ في الهامش ، وانظر ديوانه بشرح سعيد مكارم / ١٤ .

(٦) انظر حلية المحاضرة ٢ / ٤٦ .

فهما « حُرْتَانٌ لِلْفَرَسِ » ، « سامعتان للبقرة » .
فحريتهما في الفرس تدل على النجابة والأصالة ؛ ولذلك أكدَّ الوصف بقوله:
« تعرف العتق فيهما » ، وسمعهما في البقرة يدل على إبراز دورهما، ووظيفتهما في صفة هي
أكثر تفوقاً فيها من غيرها من الحيوانات، وقد علمنا في شأن ثور الوحش « أنه أكثر الوحش
تسمُّعاً » ، كما مرَّ بنا في تشبيه الناقة به ، وكذلك ضُرب المثل بالفرس ف قيل « هو أسمع من
فرس »^(١) فوجه الشبه بينهما (حدة السمع) . فعلقمة « حين يصف أذن الفرس ، فإنه لا
يصفها بالنسبة لسائر الجسم ... بل يصفها مستقلة ، وكأنها غاية لذاتها ، يفخر بها كما
يفخر بغيرها من سائر الأعضاء ؛ حتى يصل في نهاية وصفه إلى رسم صورة عامة للفرس
الذي يتكون من مجموعة هذه الأعضاء المثالية »^(٢) ، ومن وصف الأعضاء أيضاً :

٤ - تشبيهه جوفه ومنتنه :

٢٥-٢ وَجَوْفًا هَوَاءً ، تَحْتَ مَتْنٍ ، كَأَنَّهُ مِّنَ الْهَضْبَةِ الْخَلْقَاءِ ، زُحْلُوقٌ مَلْعَبٍ^(٣)

وهذا التشبيه فيه عناصر تفصيلية كثيرة ، فقد شبَّه ظهر فرسه مُتصلاً ببطنه بصخرة
ملساء في جبل يتزحلق عليها الصبيان ، فنتج عن هذا التشبيه وجهان للشبه.
أحدهما : ظاهرٌ بيِّن لا يحتاج إلى تأوُّل ، لكثرة ظهور الاشتراك في الصفات بين الطرفين^(٤) ،
حتى أنه لا توجد صفة في الصخرة الملساء إلا ويوجد نظيرها في جوف فرسه ومنتنه ، ماعدا
صفة واحدة ، وهي (ثقل الحجم في الصخرة) ، فلو كان جوف فرسه ثقيلاً كثقل
الصخرة، لما استطاع المشي ، لا . بل حتى الوقوف .
وهذا عيب احترز منه علقمة بقوله : « وجوف هواء » أي : ليس ثقيلاً بل هو

فارغ ، وكأن مابه من لحم وشحم ، هواء لخفته وضموره .
ومن تفصيله في بناء هيكل المشبه به نجد كثرة الاشتراطات ، فقد اشترط أن تكون
هضبة ، وأن تكون خلقاء ، وأن تكون زحلوق ملعب ؛ ليجمع وجه الشبه (الملاسة مع
الإيفاع والمتعة) .
هذا ، والبيت فيه لطيفة معنوية تفنن الشاعر في صياغتها ، وهي تُحيل إلى وجه
الشبه ..

(١) الحيوان ١٥/٧ وفي مجمع الأمثال ١٣٤/٢ « يُقال : إن الفرس يسقط الشعر منه ، فيسمع وقعه على الأرض » .

(٢) وصف الخيل في الشعر الجاهلي / ٩١ .

(٣) ديوانه / ٩٠ جوف هواء : أي : بطن واسع كأنه فارغ لسعته، متن : ظهر ، الهضبة : جبل أو صخرة ، الخلقاء :

الملساء ، الزحلوق : موضع أملس يلعب عليه الصبيان ويتزحلقون منه .

(٤) أشار حازم : إلى أن المحاكاة فيها منصرفه إلى الجنس الأبعد . وانظر منهاج البلغاء / ١١٣ .

الثاني : والذي لايتأتى إلا بضرب من التأوُّل ، وهذا التأوُّل هو لبُّ المعنى ، وزُبدته، وفاكتهه ، وقد أوحى به كلمة « ملعب » فهي (إيغال) جاء لِيُتمَّ وجه الشَّبه التمثيلي في (عدم استقرار من لا خبرة له في مكان مرموق) .

فقوله : « كأنه من الهضبة الخلقاء زحلوق ملعب » فيه : إشارة إلى أن ظهر فرسه لايرتقيه إلا فارس مثله ، وإلا فإنه سيتزحلق كما يتزحلق الصبية الصغار من فوق الصخرة الملساء ، ولعل هذه الإشارة الخفية أبلغ من التصريح في قول امرئ القيس :

يُزِلُّ الْفَلَامَ الْخِيفَ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلَيِّوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ^(١)

وتشبيه علقمة السابق في وصف فرسه بالملاسة إنما ساقه ؛ ليؤكد وصفه لفرسه بقصر الشعر في قوله : « وقد أغتدي ... بمنجرد ... » فكأنه يُجمل ثم يُفصّل، ويصف ثم يُعلّل .

٥ - تشبيه قطانه :

٢٦-٣ قَطَاةٌ ، كَكَرْدُوسِ الْمَحَالَةِ ، أَشْرَفَتْ إِلَى سَنَدٍ ، مِثْلِ الْغَبِيْطِ الْمَذَابِ^(٢)

٦ - تشبيه قوائمه :

٢٧-٣ وَغَلَبٌ ، كَأَعْنَاقِ الضَّبَاعِ ، مَضِيْفُهَا سِلَامُ الشُّظَى ، يَغْشَى بِهَا كُلَّ مَرَكَبٍ^(٣)

٧ - تشبيه حوافره :

٢٨-٣ وَسُمْرٌ ، يُفْلَقْنَ الظَّرَابَ ، كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطُحْلِبٍ^(٤)

هذه الأبيات سيأتي الحديث عنها - بمشيئة الله - في مبحث التقديم والتأخير مقرونة بأبيات مشابهة لها ، عند امرئ القيس ، في جهة بناء التراكيب ودلالاتها ، وانعكاسات ذلك البناء على صورة التشبيه عند الشعارين ، ولعل هذا ماقصده قدامة بقوله : « ربما كان الشعراء يأخذون في تشبيه شيء بشيء ، والشبه بين هذين الشئين من جهة ما ، فيأتي شاعر آخر بتشبيه من جهة أخرى ، فيكون ذلك تصرفاً أيضاً »^(٥) .

(١) ديوان امرئ القيس / ٢٠ . الحيف : الخفيف ، العنيف هنا : الأخرق الذي لا يُحسن امتطاء صهوة الجواد .

(٢) ديوانه / ٩٠ .

(٣) ديوانه / ٩١ .

(٤) ديوانه / ٩١ .

(٥) نقد الشعر / ١١٦ .

ويكفي أن نشير هنا إلى مناسبة البيت الأول منها لما قبله من حيث الترابط العضوي، فحين ذكر جوف الفرس وظهره بدأ يتدرج في الوصف، فشبهه «القطاة» وهي : موضع الردف من مؤخرة الفرس ، بـ « كرددوس الخالة » وهي : عظام فقار البعير بين السنام والكفل ، لما بينهما من (الإشراف) على العجز ، وجعل هذا الكفل سندا ، و« السند : ما قبالك من الجبل »^(١) على تشبيه الكفل بالجبل عن طريق الاستعارة، في «الارتفاع والإشراف»، «ويستحب ارتفاع الردف عند العرب»^(٢). ثم شبه السند بالغيبط المذأب ، وهو الهودج الموسع ، لما بينهما من (العظم والاتساع والارتفاع) وهذا تشبيه غريب في شعره إذ لا يوجد له أربع تشبيهات متصلة وقعت في بيت واحد إلا في هذا الموضع .
بيد أن وجه الشبه الذي يجمع هذه العناصر ، هو ما تكرر سابقاً من (الاتساع والارتفاع والإشراف) .

أما البيت الثاني : فقد شبهه عصب قوائم الفرس بعصب أعناق الضباع بجامع (الغلظة والشدة) .

أما البيت الثالث . فقد شبهه حوافر الفرس بحجارة الغيل ، وهي : الصخور التي تكون في الماء ؛ ليؤكد صلابه حوافره .

٨ - تشبيهه سرعته في الصيد :

رَأَيْنَا شَيْهًا يَرْتَعِينُ خَمِيلَةً	كَمَشِي الْعَذَارَى فِي الْمَلَأِ الْمَهْدَبِ	٣٢-٣
فَبَيْنَا تَمَارِينًا ، وَعَقْدُ عَذَارِهِ	خَرَجْنَ عَلَيْنَا ، كَالجَمَانِ الْمُثْقَبِ	٣٣-٣
فَاتَّبَعَ آثَارَ الشَّيَاهِ بِصَادِقِ	حَثِيثٍ ، كَفَيْتِ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ ^(٣)	٣٤-٣

« تأمل فلسفة علقمة في القنيص ، فهي تستحق أن يوقف عليها »^(٤) ، فالبيت الأخير هو الذي نال إعجاب أم جندب، وبه حكمت لعلقمة بالتفوق على امرئ القيس ، ومعناه : إن الفرس سار في آثار الشياه ، وأتبع أدبارهن بجري صادق حثيث أي : شديد سريع لا يفتز فيه ، ثم شبه سرعة فرسه بالمطر ، واشترط أن يكون غيثاً رائحاً متحلباً ، فالرائح هو مطر العشي « وخصه ، لأن المطر أغزر ما يكون بالعشي »^(٥) والمتحلب هو المتساقط المتتابع.

(١) لسان العرب ٦/ ٣٨٧ ، ومقاييس اللغة / ٤٩٣ سند .

(٢) ديوان علقمة بشرح سعيد مكارم / ١٥ ، وفي المعاني الكبير / ١٤٦ ذكر ابن قتيبة أنه « يستحب إشراف قطاة الفرس »

(٣) ديوانه / ٩٤ . تمارينا : تجادلنا وتناظرنا ، عقد العذار : إجمام الفرس ، الجمان : الدر .

(٤) الخليل في أشعار العرب / ١١٦ .

(٥) ديوانه / ٩٤ .

فجمع وجه الشبه (السرعة والتتابع وصوت الوقوع على الأرض) وهو تشبيه مُركَّب ، لأنه لا بُدَّ من اجتماع الصفات السابقة في حال واحدة ، فلا يكفي الغيث ما لم يكن رائحاً مُتَحَلِّباً ؛ لتنظم له صفتا : التتابع ، وصوت الوقوع .

ويُروى البيت السابق :

فَأَدْرَكُهُنَّ ثَانِيًا مِنْ عَنَانِهِ يَمُرُّ كَمُرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ^(١)

والمعنى فيه أجود لما اشتمل عليه الفعل « أدرك »^(٢) من حصول الإمساك بالصيد ، وأنه أمرٌ قد تحقق ، وهذا ما لا نجد في الفعل « اتبع » .

وكذلك أثر كناية « ثانياً من عنانه » في تأكيد الإمساك بالصيد في وقتٍ قصير ، لم يُجهد فيه الفرس ، مبالغة في وصفه بالسرعة المتناهية .

ومن تشبيهه السرعة قوله أيضاً :

تَرَى الْفَأْرَ ، عَنْ مُسْتَرْغَبِ الْقَدْرِ ، لَانْحَاءٍ عَلَى جَدَدِ الصَّحْرَاءِ ؛ مِنْ شِدَّةِ مَلْهَبِ

خَفَى الْفَأْرَ مِنْ أَنْفَاقِهِ ، فَكَأَنَّمَا تَخَلَّلَهُ شُؤْبُوبُ غَيْثٍ مُنْقَبِ^(٣)

أي: « خرج الفأر من حجره خوفاً من الغرق ؛ لظنه أن حفيف جري الجواد، وشدة وقعه على الأرض مطراً غزيراً »^(٤) ، وهو المُعَبَّرُ عنه بقوله : « فكأنما تخلله شؤبوب غيثٍ منقَّب » ، ويلحظ في هذا التشبيه والذي قبله تدقيق الشاعر في رسم الصورة المناسبة لمنظر الطبيعة المتحركة .

وفرسه يطارد بقر الوحش فيدركهنَّ ثانياً من عنانه ، وهذه الصورة يناسبها الغيث المُتَحَلِّبُ الذي يأتي على كل شيء .

والفأر يسمع وقع حوافر الفرس على الأرض في شِدَّةٍ وتتابع ، وهذه الصورة يناسبها الغيث المُنْقَبُ ، وهو « الذي ينقب الأرض ويستخرج ما فيها لشدته »^(٥) .

(١) ديوانه / ٩٥ .

(٢) « يقال : فرس درك الطريدة ، إذا كانت لاتقوته طريدة » : انظر مقاييس اللغة / ٣٥٢ درك .

(٣) ديوانه / ٩٥ مُسْتَرْغَبِ الْقَدْرِ : أي من أجل خطو مُسْتَرْغَبٍ : وهو الواسع البعيد ، لانحاً : بيناً ظاهراً ، جدد الصحراء : ما غلظ من الأرض وصلب ، شدَّ ملهَبٍ : أي : جريّ سريع ، خفى الفأر : أخرجه وأظهره ، أنفاقه : جحرته ، تخلَّله : دخل من خلاله ، شؤبوب غيثٍ مُنْقَبٍ : دفعة مطرٍ قوية .

(٤) ديوان علقمة بشرح مكارم / ١٧ .

(٥) ديوانه / ٩٦ .

٩- تشبيه حركة رأسه وجسمه ، بقوله :

٤٤-٣ وَرَاحَ ، كَشَاةِ الرَّبْلِ ، يَنْفُضُ رَأْسَهُ ؛ أَذَاةً بِهِ مِنْ صَائِكَ مُتَحَلِّبًا^(١)

شبه حركة رأس الفرس^(٢) (والمترب عليها تحريك الرقبة والجسم) بحركة رأس وجسم الثور الوحشي حين ينفض العرق، فيتساقط عنه .
وهذه الحركة الظاهرة ليست مقصودة في وجه الشبه ، بل المقصود مدلولها ، وهو وجه شبه عقلي أشار له الأعلام بقوله : « شبه الفرس به [أي: بالثور] في نشاطه وحِدَّتِهِ »^(٣) ، وفي هذه الحركة يظهر عتق الفرس وأصالته ، وإكرام صاحبه له ، فقد عودّه على النظافة .

١٠- تشبيه مشيه بعد رحلة الصيد ، بقوله :

٤٥-٣ وَرَاحَ يِبَارِي فِي الْجَنَابِ قُلُوصَنَا عَزِيْزًا عَلَيْنَا ، كَالْحَبَابِ الْمَسِيْبِ^(٤)

ولعله مناسب لما قبله من تشبيه ، فحين شبه سرعته الشديدة في ملاحقة الصيد، ناسب أن يذكر هدوء مشيته بعد هذه الرحلة المثيرة ، وأن يُبين مقدار حُبّه لفرسه ، وأنه يكرمه بعد هذه الرحلة ، فيركب الناقة ويقوده ؛ توفيراً لنشاطه وإعزازاً له ، ثم أعجب بمشية فرسه ، فشبهه بـ « الحباب » بالضم، وهو يحمل دلالات مُعجِية كثيرة منها : الحبيب، والحية ، والحباب بالفتح يعني : « الماء .. الذي يتبع بعضه بعضاً »^(٥) وكلّها يصح أن يقع مُشَبَّهاً به .

وقد اختار الأعلام الثاني منها فقال عن الحية « شبه الفرس بها في ضميره ولين معاطفه وتثنيه إذا جُنِب »^(٦) ، وهو معنى لا يُسَعِفُه السياق ؛ لأنَّ الشاعر لم يُرد تشبيهه شكلٍ بشكل ، وإنما أراد تشبيهه حركةً بحركة ، لقوله : « وراح يباري .. » .

(١) ديوانه / ٩٨ ، ٩٩ شاة الربل : يعني ثوراً وحشياً ، ينفض رأسه : يُحرِّكه ، الصائك : العرق اللاصق به .

(٢) في قوله : « ينفض رأسه » مجاز مرسل ، علاقته الجزئية ؛ لأنه ذكر الرأس وأراد الجسد كله .

(٣) ديوانه / ٩٩ .

(٤) ديوانه / ٩٨ ، ٩٩ . يُباري : يُعارض ، والجناب : مصدر جانبه : إذا صار إلى جنبه ، القلوص : الناقة القوية .

(٥) لسان العرب ٣ / ١١ حيب .

(٦) ديوانه / ٩٩ ، ١٠٠ .

ومما سبق يتضح أن طرفي التشبيه مع الفرس يغلب عليهما الوجود الحسي ، وهما مما يُدرك بحاسة البصر ، فالفرس : السلهبة ، والحصان : الطمر ، والمنجرد ، والكميت ، والممر ، وأذناه الحرتان ، وجوفه ، ومنتنه ، وقطاته ، وقوائمه الغلب ، وحوافره السمر ، وحركاته السريعة والبطيئة مما جاء في طرف المشبه .

وكذا القناة والسلاة ، وعصا النهدي ، والقيد ، ولون الأرجوان ، وعقد الأندري ، وسامعتي البقرة ، والهضبة الزحلوقة ، وكردوس المحالة ، والغبيط المذأب ، وأعناق الضباع ، وحجارة الغيل ، والغيث الرائح ، والشؤبوب ، وحركة انتفاض الثور ، وحركة الحجاب . كلها عناصر حسية ، ومُعظمها يدرك بحاسة البصر كالألوان ، والأشكال والحركات . وقليل منها يُدرك بحاسة اللمس : كشدة لحم الممر ، وعقد الأندري ، وكعصب قوائم الفرس وأعناق الضباع .

والبناء في الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه في أوصاف الفرس مُتقارب ، وليس متماسكاً ، فإذا أراد حركة السرعة فالفرس « كغيث رائح مُتحلب » أو كـ « شؤبوب غيث مُنقب » أو « قيد للأوابد » ، وإذا أراد حركة البطء ، فهو كـ « الحُباب المسيب » ، وإذا أراد اضطراب الحركة فهو « كشاة الربل » .

وإذا أراد الضمور والدقة ، فهو « كالقناة نجيب » ، أو سلاءة « كعصا النهدي » . وإذا أراد الصلابة ، فحوافره سمر « كأنها حجارة غيل وارسات بطحلب » ، وقوائمه « غلب كأعناق الضباع » وعصبه ولحمه « مُمر كعقد الأندري » .

وإذا أراد الإشراف والارتفاع ، فقطاته « ككردوس المحالة » ، وكفله « مثل الغبيط المذأب » ، وظهره كالهضبة المرتفعة ، وإذا أراد اللون ، فهو « كميت كلون الأرجون » ، وإذا أراد قوة السمع فله أذنان حرتان كسامعتي بقرة مذعورة .

وهذا البناء وإن كان مُتقارباً إلا أنه لا ينهض دليلاً على صحة نسبة البائية إليه ، فلا يوجد له في بقية شعره تشبيه للفرس بهذا التنوع وبهذه الكثافة ، كما أن وجه الشبه في أوصاف فرسه في بقية شعره يأتي مُفرداً مُتعددًا ، ولا تخالطه بعض التفاصيل المشروطة في بانيته المعارضة .

وهذا لا يعني نفي مانسب إليه من أبيات في تشبيه الفرس في البائية المعارضة ، لأن آثار التدقيق في رسم الأعضاء والتفصيل وجدناه عنده في أوصاف الناقة ، كما سنجده بمشيئة الله في أوصاف الظليم .

أما بناء التشبيه من حيث الأداة فإنه متقارب النسق ، لأنه أكثر من استخدام (الكاف)^(١) في الربط بين طرفي التشبيه ، ويظهر هذا النسق في بائته ، وميميته ، وبائته المعارضة أيضاً .

(١) وظفها في التشبيه هنا (١٠) عشر مرات ، في حين استخدم (كأن) (٣) ثلاث مرات فقط .

خامساً : بناء التشبيه في أوصاف الظليم :

جاء إسهاب علقمة في وصف الظليم وأسرته وأدق تفاصيل حياته في قطعة قصيرة من ميمته الشهيرة ، ولم تتكرر في بقية شعره .

فقد أراد ربط الناقبة بوصف الظليم في السرعة ؛ فتحلّص عن طريق التشبيه بقوله :

١٧-٢	كَأَنَّهَا خَاضِبٌ ، زُعْرَقَوَانِمُهُ	أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٍّ وَتَنُومٌ ^(١)
١٨-٢	يَظَلُّ فِي الحَنْظَلِ الحُطْبَانِ ، يَنْقُفُهُ	وَمَا اسْتَطَفَ مِنَ التَّنُومِ ، مَخْذُومٌ ^(٢)
١٩-٢	فُوهُ ، كَشَقِّ العَصَا ؛ لِأَيَاتَبِينُهُ	أَسَكُّ ، مَا يَسْمَعُ الأصْوَاتِ ، مَصْلُومٌ ^(٣)
٢٠-٢	حَتَّى تَنَازَرِ بَيضَاتٍ ؛ وَهَيَّجَهُ	يَوْمَ رَذَاذٍ ، عَلَيْهِ الرِّيحُ ، مَغْيُومٌ ^(٤)
٢١-٢	فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشِيهِ نَفِقٌ ،	وَلَا الزَّفِيفُ ، دُوَيْنَ الشَّدِّ ، مَسْؤُومٌ ^(٥)
٢٢-٢	يَكَادُ مَنْسَمُهُ يَخْتَلُّ مَقْلَتَهُ	كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ ، مَشْهُومٌ ^(٦)
٢٣-٢	يَأْوِي إِلَى خُرْقٍ ، زُعْرَقَوَادِمُهَا	كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْنَ ، جُرْثُومٌ ^(٧)
٢٤-٢	وَضَاعَةٌ ، كَعَصِي الشَّرْعِ جُوجُوهُ	كَأَنَّهُ بِنْتَاهِي الرُّوضِ ، عُلْجُومٌ ^(٨)
٢٥-٢	حَتَّى تَلَافَى وَقَرْنَ الشَّمْسِ مُرْتَفِعٌ	أُدْحِي عَرَسَيْنِ ، فِيهِ البَيْضُ مَرْكُومٌ ^(٩)

(١) ديوانه / ٥٨ الخاضب : الظليم الذي أكل الربيع واحمرّت قوائمه، زعر : قليلة الريش ، اللوى : موضع فيه رمل ، شري وتوم : نباتان .

(٢) ديوانه / ٥٨ الحنظل من الحنظل : الذي صارت فيه خطوط صُفر وحُمر ، ينقفه : يكسره ويستخرج حبه ، استطف : ارتفع ، مخذوم : مقطوع .

(٣) ديوانه / ٥٩ لأياتبينه : ماتكاد تبين ما بين منقاريه ، السكك : صغر الأذن وضيقها ، المصلوم : المقطوع الأذن من الأصل .

(٤) ديوانه / ٥٩ هيّجه : أثاره ، رذاذ : قطرات صغار من المطر .

(٥) ديوانه / ٦٠ التزيد : فوق المشي ، النفق : الذاهب المنقطع ، الزفيف : دون العدو ، الشدّ : العدو الشديد .

(٦) ديوانه / ٦٠ منسمه : ظفره ، حاذر : يحذر ، مشهوم : مُفْرَعٌ ، (النخس : « كلمة تدل على بزل شيء بشيءٍ حاد ») انظر مقاييس اللغة / ١٠٨ نخس .

(٧) ديوانه / ٦١ الحُرْقُ : فراخ الظليم ، بركن : جثمن على الأرض ، جرثوم : أصل الشجرة الذي تجمّع عليه التراب .

(٨) ديوانه / ٦١ وضاعة : أي يضع في السير ، وهو ضرب من العدو سريع ، الشرع : العود ، وعصيه : أوتاره ، جوجوه : صدره .

(٩) ديوانه / ٦٢ تلافى : تدارك ، قرن الشمس : قوسها المستدير عند الغروب كأنه القرن ، الأدحي : مبيض النعام ، ولايقال : عُش النعام .

٢٦-٢	يُوحِي إِلَيْهَا : بِإِنْقَاضِ ، وَنَقْنَقَةِ	كَمَا تَرَاظَنُ فِي أَفْدَانِهَا الرَّومُ ^(١)
٢٧-٢	صَعْلٌ ، كَأَنَّ جَنَاحَيْهِ وَجُوجُوهُ	بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرْقَاءُ مَهْجُومٍ ^(٢)
٢٨-٢	تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطَعَاءُ ، خَاضِعَةٌ	تُجِيبُهُ بِزِمَارٍ ، فِيهِ تَرْنِيمٌ ^(٣)

القطعة السابقة شريط سينمائي ملون أبطاله الظليم وأسرته ، فيه من مشاهد الحياة الإنسانية مافتن كبار العلماء بالشعر ؛ فهو ابن الأعرابي يقول : «لم يصف أحد قط نعامة إلا احتاج إلى علقمة بن عبدة»^(٤) ، فقد استغرق شعره المعاني الدائرة في هذا الموضوع^(٥) .

ويقول النويهي عن الأبيات السابقة إنها : «تستحق أن تُعدَّ مفخرة للشعر العربي كُله»^(٦) ؛ لأن علقمة كما يقول وهب رومية : «عُني فيها عناية فائقة بوصف الصوت واللون والحركة والهيئة في القرب والبعد وفي الوقوف والعدو»^(٧) ، هذا الشريط كما يقول سيّد نوفل : «صفة القص فيه أقوى وأتم»^(٨) .

لأن الشاعر كما يقول عبد الرزاق حسين نفذ «إلى أدق أسرار حياة النعام بحيث يصور لنا كل هذا القدر من دقائق علاقاتها وخاص شعورها»^(٩) .

ولست أدري كيف أدخل في موضوع قتله الأدباء بحثاً؟! فلم يتركوا زيادة لمستزيد .
غير أنني - بعون الله - سأحاول استثمار طاقات اللغة الشعرية في مابنيها البلاغية ، وخاصة

(١) ديوانه / ٦٢ الإنقاض والنقنقة : حكاية أصوات النعام (التراطن : كلام العجم خاصة ، انظر مقياس اللغة / ٤٠٧ رطن) ، أفدائها : قصورها .

(٢) ديوانه / ٦٣ الصعل : الصغير الرأس من الظلمان ، أطافت : أحاطت به ، خرقاء : المرأة التي لاتحسن العمل ، مهجوم : مهلوم .

(٣) ديوانه / ٦٣ تحفه : تحيط به ، والهقلة : النعامة ، سطعاء : طويلة العنق ، خاضعة : تميل رأسها ، زمار : صوت النعامة .

(٤) الأغاني / ٤٠٥/١٦ ، وفي أمالي المرتضى ١ / ٥١١ المقولة منسوبة للأصمعي .

(٥) انظر تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري / ١٠٤ .

(٦) الشعر الجاهلي / ١ / ٣٧٠ .

(٧) الرحلة في القصيدة الجاهلية / ١٥٩ .

(٨) شعر الطبيعة في الأدب العربي / ٦٣ .

(٩) علقمة بن عبدة حياته وشعره / ٦٤ .

في موضوع التشبيه الذي تناول فيه عدداً من الأوصاف الحسية للظليم وأسرته من ذلك :
(فمه ، وأذنه ، وسرعته ، وصغاره ، وصدرة ، وحجم جسمه ، وصوته ، وحركة جناحيه
وصدرة ، ورقبة نعامته ، وصوتها) .

وبناء التشبيه فيها من حيث تخصيص الأعضاء يُشبهه بناءه في أوصاف الفرس ، أمّا
وصف المشاعر النفسية ، فيكاد ينعدم فيها التشبيه ، وإن كانت تعجُّ بصور الحياة الأسرية
الوادعة .

وأول ما أيلفت نظر الشاعر من منظر الظليم هو لون قوائمه وأطراف ريشه الضاربة
إلى الإحمرار ، ثم ألوان الطبيعة الزاهية من حوله ، ولعل شغفه بالألوان جعله يحدد لون
الظليم « خاضب » ولون الحنظل « الخطبان » :

١٧-٢ كَأَنَّهَا خَاضِبٌ ، زُعْرَقَوَائِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٍّ وَتَنُّومُ

١٨-٢ يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْخُطْبَانَ ، يَنْقُفُهُ وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُّومِ ، مَخْذُومُ

وترى الحركة تعج في الصورة : « يظل ... ينقفه .. » ، وتلمس ذلك الانغماس في
« يظل في الحنظل » فالظليم حول^(١) الحنظل وبالقرب منه ، ولكنه لا يرضى بهذا القرب ،
حتى ينغمس فيه انغماساً ؛ يظهر مدى شعوره بالتلذذ بأكل الحنظل ، وانشغاله عن كل
ما يظهر حوله من مشاهد الطبيعة بما فيها الشاعر الذي وقف يراقبه وهو لا يشعر به ، فبدأ
بوصف حركاته ، ثم أعضائه :

١٩-٢ قُوَّةٌ ، كَشَقِّ الْعَصَا ؛ لِأَيَّاتَبَيِّنُهُ أَسَكُّ ، مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ ، مَصْلُومُ

ويظهر في الشطر الأول بعض التدقيق في تحديد طرفي التشبيه ، فهو لم يذكر المنقار
الذي يكون للطير بمنزلة الفك للإنسان ، إذ لا شبهة بين المنقار وشق العصا ، وإنما ذكر الفم ،
وهو ما يكون بين فكي الإنسان ، وبين منقار الطير ؛ ليكون مناسباً لظهور وجه الشبه في
الطرفين وهو (شدة الالتصاق) ، وكأن لم يكن هناك فم في المنقار ، أو لم يكن هناك شق في
العصا .

(١) استعارة الحرف « في » للطرف « حول أو عند » ، هي مثل استعارة الحرف « في » للحرف « على » في قوله تعالى
على لسان فرعون : ﴿ وَأَصْلِبْنَكُمْ فِي جُدُوعِ النَّحْلِ ﴾ (الآية ٣١٦ ، سورة طه) .

ومما قد يزيد التشبيه دقةً : أن كلا الطرفين منبعث من أصل ثابت ، وأن الانفراج بينهما يضيق كلما اقتربا من أصليهما ، « فلا يكاد يُرى شقه كأنه صدع في قوس » .^(١) وحين شبه فمه في الشطر الأول اتجه إلى تشبيه أذنيه في الشطر الثاني عن طريق التشبيه المؤكد : « أسك .. مصلوم » وهو تشبيه ستقف الدراسة عنده ملياً ؛ لأنه يُعتقد أن الشُّراح خاضوا فيه ، ولم ينتهوا إلى نتيجة ، ولو فسّر البيت على هدي من مُعطيات البلاغة العربية ، لما وقع هذا الجدل ، الذي كان سببه دلالة « ما » في قوله : « أسك ما يسمع الأصوات مصلوم » .

هل هي اسم موصول بمعنى (الذي يسمع) ؟ أم نافية للفعل بمعنى (لا يسمع) ؟ وقد مال أبو عبد الله النمري^(٢) إلى المعنى الأول ، ووافقه الأعلام الشنتمري بقوله : « أسك : الشيء الذي يسمع الأصوات »^(٣) . وتابعهما في ذلك النويهي ومحققا الديوان منتقدين المعنى الثاني الذي ذهب إليه ابن الأعرابي بقوله : « النعام صلخ لاتسمع الأصوات ، ولاتشرب الماء » .

يقول النويهي مُعلقاً : « هذا وجعل (ما) نافية للفعل « يسمع » يوقع الشاعر في خطأ لا داعي لنسبته إليه ، فما نحسب علقمة في خبرته الدقيقة بالنعام يتوهم فيه الصمم ، بل هو خطأ وقع فيه بعض الشُّراح ، فقالوا : إنَّ النعام كلها صمّ ، وهذا من بُعدهم عن البادية ، وجهلهم بكثير من حقائقها .. »^(٤) .

وأعتقد أن النويهي قد أصاب حين نفى عن علقمة جهله بالنعام ، ووهم حين فسّر قول ابن الأعرابي السابق ، فعلقمة قصد النفي ، وابن الأعرابي أصاب في تفسيره ، ولكنه نفى ؛ لتأكيد المبالغة ، وليس نفياً لحقيقة ثابتة وهي أن : (جميع الطيور تسمع الأصوات ، وتشرب الماء) ، أما أدلة ذلك فهي من طريقين :

الأول : من قول ابن الأعرابي السابق ، ففي كلامه ما يُوحى ، بل يؤكد أن النفي صريح

(١) المعاني الكبير ١ / ٣٤١ .

(٢) انظر : معاني أبيات الحماسة / ٥٧ ، ٥٨ .

(٣) ديوانه / ٥٩ .

(٤) الشعر الجاهلي / ١ / ٣٨٢ .

للمبالغة ، وليس نفيًا لحقيقة ثابتة ، لأنه أردف قوله : « النعام ... لاتسمع الأصوات » بقوله : « ولاتشرب الماء » فهل بلغ الأمر بالنوبيه أن يخطي ابن الأعرابي، وهو من أئمة المفسرين للشعر بأنه يعتقد ، بل يؤكد أن النعام لاتسمع ولاتشرب؟! وهذا مالا يجوز ، ولا ينبغي أن يجوز ؛ لتعارضه مع القرآن الكريم ، والسنة ، وكلام العرب ، ومقتضيات الكون . ويكفي أن ندلل على معرفة ابن الأعرابي بقوله تعالى : ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ﴾^(١) أما الطريق الثاني : فيأتي من معاني مفردات البيت :

فالسكك : « يدل على ضيق وانضمام وصغر »^(٢) والصلم : « يدل على قطع واستئصال »^(٣) فلا يوجد في المعنيين معنى الصمم وذهاب السمع ، ولو أراد ذلك لقال : (أسك ما يسمع الأصوات مصموم) فيجتمع له الوزن والقافية وإصابة المعنى.

ومن الأدلة على أن النفي أريد به المبالغة أن الشاعر ضمّن قصة الظليم حواراه مع هقلته في قوله :

يُوحِي إِلَيْهَا : بِإِنْقَاضِ ، وَنَقْنَقَةِ	كَمَا تَرَاظَنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ	٢٦-٢
تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ ، خَاضِعَةٌ	تُجِيبُهُ بِزِمَارٍ ، فِيهِ تَرْنِيمُ	٢٨-٢

فقوله : « تجيبه » دلالة على سماعها لإنقاضه ونقنقته .

إذن : لم يكن نفي حاسة السمع عن الظليم إلا بقصد المبالغة، كما أثبت الله سبحانه وتعالى الصمم للمنافقين في قوله عز وجل : ﴿ صُمُّ بَكْمٌ عُمِّيٌّ ﴾^(٤)

يقول الزمخشري : « كانت حواسهم سليمة »^(٥) ولكن الآية قصدت المبالغة في

إعراضهم وعدم تأثرهم بما يسمعون .

(١) سورة : الأنبياء الآية (٣٠) .

(٢) مقاييس اللغة / ٤٧٣ سلك .

(٣) المصدر نفسه / ٥٧٢ صلح .

(٤) سورة البقرة ، الآية (١٨) .

(٥) الكشاف ٨٢/١ سورة البقرة ، الآية (١٨) .

وبهذا يتضح أن علقمة قصد : بـ « ما » النفي على سبيل المبالغة ، وهو ما قصده ابن الأعرابي في تفسيره أيضاً .

وإذا عدنا إلى المقطوعة السابقة نجد الريح تسوق الغيوم ، فيتساقط رذاذ المطر على جبين الأرض ، فيوقظ في الظلم مشاعر الإنسانية الحانية ، فيتذكر هقلته وبيضاتها ، وصغارها ، فيهبُ مُسرِعاً في شدِّ لايفتر منه ، حتى يأوي إلى أسرته :

٢٠-٢ حَتَّى تَذْكُرَ بِيضَاتٍ ؛ وَهَيْجَهُ يَوْمُ رَذَاذٍ ، عَلَيْهِ الرِّيحُ ، مَغْيُومُ
٢١-٢ فَلَا تَزِيْدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقٌ ، وَلَا الزَّفِيْفُ ، دُوَيْنَ الشَّدِّ ، مَسْؤُومُ
٢٢-٢ يَكَادُ مَنْسَهُ يُخْتَلُ مَقْلَتَهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ ، مَشْهُومُ

وقد أراد بهذا الوصف تلمس صفات ناقته في الظلم ، لما رآه « فيها من شبه الإبل »^(١) فركز على السرعة التي أثارها دوافع الفزع ، وهو بناء يُشبه سابقه في دوافع السرعة عند البقرة المولعة التي تخشى القنيص ؛ فإن مشاعر الفزع جعلت الظلم لا يشعر بما حوله ، حتى إنه ليكاد يشق مقلته بظفره ، وكأنه يُطارِد من عدو ، فالحركة المتواصلة سيطرت على وجه الشبه هنا ، فالظلم يريد أن :

٢٣-٢ يَأْوِي إِلَى خُرْقٍ ، زُعْرٍ قَوَادِمُهَا كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَّكْنَ ، جُرْثُومُ

فصغاره في أمسِّ الحاجة إليه ، فهي لا تستطيع الوقوف ؛ لحدائثة خروجها من البيض فتظل جائمة على الأرض ، وكأنها جراثيم ، وهي : أصول الشجر « تسفي إليها الرياحُ الترابَ وتجمعه ، شبه الفراخ ، في بروكها ولصوقها بالأرض واجتماعها »^(٢) بها .

وكلمة « يأوي » هنا تكشف عن مدى الأُنس الذي يسكن هذه الأسرة باجتماعها يقول ابن فارس عن مادة الفعل (يأوي) : لها أصلان : « أحدهما : التجمع ، والثاني : الإشفاق »^(٣) ، وترى هذين المعنيين مناسين للحياة الأسرية .

ثم يذكر الشاعر حركة جسم الظلم في القرب والبعد :

(١) حياة الحيوان الكبرى ٢ / ٤٨٥ ، ٤٨٧ حتى « ظن بعض الناس أن النعامة متولدة من جمل وطائر » .

(٢) ديوانه / ٦١ .

(٣) مقاييس اللغة / ٩٦ أوي .

٢٤-٢ وَضَاعَةٌ ، كَعِصِي الشَّرْعِ جُؤْجُؤُهُ كَأَنَّهُ بِتَنَاهِي الرَّوْضِ ، عُلْجُومُ

في الشطر الأول: شبه صدر الظليم وهو يضع في السير وتهتز أضلعه، بأوتار العود؛ لتقوسها وبروزها، وصدور أصواتٍ منها ، وهو تشبيه جمع الشكل والصوت .
وفي الشطر الثاني: يشبهه وهو في آخر الرياض بالعلجوم ، وهو يحمل معانٍ معجمية كثيرة ، ^(١) لعل أنسبها إلى السياق ما أورده النويهي بقوله : « كأنه ليس إلا طائراً من طيور الماء أو ضفدعاً أو بطة » ^(٢) .

ويختتم علقمة قصة فرع الظليم بقوله :

٢٥-٢ حَتَّى تَلَافَى وَقَرْنَ الشَّمْسُ مُرْتَفِعٌ أَدْحِيَّ عِرْسَيْنِ ، فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومٌ ^(٣)

انظر ما تحمله كلمة « تلافى » من معنى « التدارك » ، وما أشعر به الحرف « حتى » من وصوله إلى مأمنه ومطلبه ، وانتهاء حالة الاضطراب التي لازمته في طريق العودة، لينتهي به المقام في أدحيه مع هقلته وبيضاها ، وكأنهما عرسان تظللُهُما سحائب الرحمة والألفة ، وهي كلمة تدل على الملازمة ، حتى قيل للرجل وامرأته : عِرْسَان ، واحتجوا بقول علقمة السابق ^(٤) ، فكانه لا يصف ظليماً وهقلته ، وإنما يصف رجلاً وامرأته :

٢٦-٢ يُوحِي إِلَيْهَا : بِإِنْقَاضِ ، وَنَقْنَقَةٍ كَمَا تَرَاظِنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ

انظر إلى دقة صياغة الأفعال المناسبة للموقف « يوحى .. تحفه .. تجيبه » فكلمة « يوحى » ثبت في مشهد الحب المشاعر الدافئة ، وتجعل لهذه الأصوات معنى سامياً ، ولهذا الإيجاء قيمة كبرى في بث المشاعر الصادقة ، كما أنه يُشعر بقيمة الموحى ، والموحى إليه ، وأهمية الوحي ، ولذا تجدد هذا الفعل يتردد في نقل كلام الله إلى الرسل ، قال تعالى : ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى ﴾ ^(٤) وقال تعالى : ﴿ وَأَوْحِيَ إِلَى نُوحٍ ... ﴾ ^(٥) .

(١) انظر ديوانه / ٦٢ ، ولسان العرب ٣٥١/٩ عالج .

(٢) الشعر الجاهلي ٣٦٤/١ ، ديوانه / ٦٢ في الهامش .

(٣) ذكر الدُميري في : حياة الحيوان الكبرى ٢ / ٤٨٧ أن من أعاجيب النعام « أنها تضع بيضا طولاً .. ثم إنها تعطي كل بيضة منه نصيبها من الحظن ، إذ كان كل بدئها لا يشتمل على عدد بيضاها ، وهي تخرج لعدم الطعم ، فإن وجدت بيض نعامة أخرى تحضنه وتنسى بيضاها » .

(٤) انظر مقاييس اللغة / ٧٥١ عرس .

(٤) سورة الشعراء الآية (٥٢) .

(٥) سورة هود ، الآية (٣٦) .

إن هذا الإيحاء الذي لا يُفهم ويُدرك معناه ، يعلم الشاعر أن له معنى سامياً علمه من علمه ، وجهله من جهله ، لذا يُشبه هذه الأصوات بتزائن الروم في قصورها ، فهذا العربي لا يفهم ماتقولهُ الروم ، لكنه يُدرك أنه كلام له معناه وقيمته عندهم ، فهو بهذا التشبيه يريد أن يأخذ بأيدينا إلى وجه الشبه الحقيقي :

فإن أصوات النعام الفطرية ، وإن كنا نجعلها ، إلا أنها تعني لهما لغة الحياة كما هي لغة الروم ، فلا غرابة أن يكون لأصوات الطيور معنى ونحن لانفهمه ، فهام الروم بشرٌ مثلنا يتزاطنون، ولكن لانفهم مايقولون ، وكأنه يريد أن نتعلم لغة الطيور التي هي أرقى من لغة البشر. يُشعر بهذا اختياره لمفردات الأفعال حين جعل الإيحاء للطيور، والتزائن للبشر . إن حركة رأس الظليم وجناحيه وصدرة حين آب إلى أدحيه ، تُشبه حركة بيت من شعرٍ أو وبرٍ ، حاولت امرأة خرقاء أن تصلحه ، فكلما رفعت جانبه سقط الآخر .

ولقد كان الشيخ عبد القاهر دقيقاً حين أصاب وجه الشبه وهو (تفاوت الحركة)^(١) لكنه لم يكمل السياق الذي ورد فيه هذا البيت ؛ لأن الصورة التي أرادها الشاعر لم تكتمل بعد ، فقد أراد حركة البيت مُقترنة بحركة المرأة الخرقاء وما يظهر في حركتها من معنى الحرص على هذا الشيء الذي تطوف به من كل جانب تحاول إصلاحه ؛ ولنعد قراءة البيت في السياق :

٢٧-٢ صَعْلٌ ، كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُهُ
بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرْقَاءٌ مَهْجُومُ

٢٨-٢ تَحْفَهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءٌ ، خَاضِعَةٌ
تُجِيبُهُ بِزِمَارٍ ، فِيهِ تَرْنِيمُ

فصورة هذا الظليم الذي عاد مُسرِعاً إلى أدحيه ، وقد اضطربت حركة جناحيه وجُوجُهُ ورأسه بسبب إجهاد نفسه في السير مقترنة بحركة الهقلة التي أخذت تحفه وتطوف حوله من كل جانب ، تسطع برأسها تارة ، وتخضع به تارة أخرى حول جسد هذا الظليم محاولة تهدئته والتسكين من روعه وفرعه ، الذي مرَّ به حين « تذكر بيضاتٍ وهيجه ... » . هذه الحركة بما فيها من أصواتٍ تُشعر بشفء العلاقة بينهما ، هي الحركة نفسها التي

(١) أنظر أسرار البلاغة / ٢١٨ .

تصدر من المرأة الخرقاء التي تطوف بجوانب بيت الشعر المهذوم ، فكلَّمًا رفعت سطاوعه؛ ليرتكز عليه سقط ، ثم ترفعه مرة أخرى ، ثم يسقط ، ثم تطوف حوله لتعاود الكرة من جديد .

إن هذه المرأة الخرقاء في مُقابل تلك النعامة ، وإنَّ هذا السطاع في مقابل سطاوعها بربقتها على صدره ، وإن سقوط السطاع بمقابل خضع رقبته : « تحفه هقلة سطاء خاضعة » .

وتأمل المفردات في معاجم اللغة ؛ لتعرف عمق العلاقة بين الصورتين.^(١) مع اختلاف دوافعها ، فهذه المرأة تعيد الكرة تلو الكرة لأنها خرقاء لاتبجيد العمل ، وهي لاتطبق تكرار المحاولة ، ولعلها مجبرة على ذلك ، لتضجُّرها من سوء تديرها ، بينما هذه النعامة تعيد الكرة تلو الكرة؛ لأنها تستمتع بتجدد المحاولات ، فهذا الذي تحفه وتطوف به ليس جهاداً ، كما هي حال المرأة مع البيت ، إنه حَيٌّ يشعر بمدلول تلك الحركات ، فهي تُلصق رأسها بجؤجؤه وتجعله بين جناحيه في حركة متواصلة صعوداً ونزولاً : « سطاء خاضعة » ثم تبادلته التعبير عمًا في النفس بهذه الأصوات « تجييه بزمار فيه ترنيم » كل ذلك لتُشعره بالأنس ، وتُشعرَ هي بدفء المشاعر الغارقة في الإنسانية الحانية .

ولاحظ مافي كلمة « تحفه » من معاني الإحاطة والطواف^(٢) ، فالشيء لا يُطاف به إلا إذا كان عزيزاً^(٣) .

(١) في مقاييس اللغة / ٤٧٨ سطم : « أصلٌ يدل على طول الشيء وارتفاعه في الهواء ، فمن ذلك السطم وهو طول العنق ، يُقال : ظليم أسطم ، ونعامة سطاء ، والسطاع : عمود من عمُد البيت » .

وفي مقاييس اللغة / ٣١٩ خضع : له « أصلان ، أحدهما : تطامنٌ في الشيء ، والآخر : جنس من الصوت ، فمن الأول : الخضوع ، وهو : الدُّل والاستخذاء » .

- وفي أساس البلاغة / ٢٩٥ . « سطم : البعير والظليم : مدُّ عنقه إلى السماء » ، وفي أساس البلاغة أيضاً / ١٦٦ خضع : قوم خُصَّع : ناكسو الرؤوس وفيه إظهار للذلة) .

(٢) انظر : أساس البلاغة / ١٣٣ ، حفف ، ومقاييس اللغة / ٢٤٤ حف .

(٣) مثل : الذي يطوف حول حصنٍ منيعٍ يحاول اقتحامه ، أو الذي يطوف بالبيت العتيق يتعبد فيه ، وهو أصل : يدل على دوران الشيء على الشيء « وانظر مقاييس اللغة / ٦٢٨ طوف .

ولاحظ ما في كلمة « تجييه » من تبادل المشاعر ، وما أضافته كلمة « ترنيم »^(١) من معنى تجاوزَ موافقة القافية إلى إصابة المعنى من ترجيع الصوت ، والترنم طرباً باجتماع الأحيّة ، وقد ركّزنا على دلائل الكلمات ، لأن « علينا إذا أردنا أن نفهم هذا الشعر فهماً صحيحاً أن نُعنى بحياة الألفاظ ، وعلاقاتها فيه عناية فائقة »^(٢) .

فلقد وصف علقمة الظليم وأسرته « من خلال لغة خاصة ، حافلة بالفاظ لم تعد مستعملة اليوم ، ولكنها مُصاغة كلها من حسّ انفعالي رشيق »^(٣) ، « وجاء هذا الوصف أروع ما تضمنت هذه القصيدة ، ففيه من المعاني الإنسانية ، والتعاطف .. ما لم تجده في عالم الإنسان ، وقد عرض ذلك في أسلوب قصصي شائق ، فيه من جمال العرض ، وإثارة المفاجأة ، وتناسق التصوير ، ما يسترعي العقل والجنان »^(٤) .

وهو « تصوير لا يصدر إلا عن عاشقٍ مقيمٍ حديث للناس ، يعرف لغة القلوب ، ويفهم ومضات العيون »^(٥) ، « فالشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية ، يحمل معه أينما سار تعاطفاً وحُباً ... هذه وما شابهها هي الموضوعات والأحاسيس التي يصفها الشاعر وهي بعينها أحاسيس بقية الناس وما يهمهم ويعنيهم »^(٦) ، « فالطيور وجميع أنواع الحيوان كائنات ليست حية فقط ، ولكنها عاقلة مفكرة تنفعل كما يفعلون ، فتفرح ، وتخزن ، وتغضب ، وتحب ، وتبغض »^(٧) .

وانتهت بهذا قصة الظليم وأسرته التي أعتقد أن الشاعر أراد ربطها بما كان يدور في

(١) انظر أساس البلاغة / ٢٥٥ ، ومقاييس اللغة / ٤٢٥ رقم .

(٢) شعرنا القديم والنقد الجديد / ٢٠٧ .

(٣) موسوعة الشعر العربي ٢ / ١١٣ .

(٤) الأصول الفنية للشعر الجاهلي / ٢٤٩ .

(٥) الوصف في الشعر العربي ، « الوصف في العصر الجاهلي » ١ / ٢٧٣ .

(٦) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده / ٨١ .

(٧) دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٤ .

مجتمعه الجاهلي من فوضى واضطراب وهلاك ودمار لكل ما من شأنه أن يُحقّق الاستقرار في الحياة والعيش الهادئ الذي تنعم به بقية الكائنات ، فهم من أرضٍ إلى أرضٍ ، ومن حربٍ إلى حربٍ ، ومن شرٍّ إلى شرٍ .

ولذا قال بعدها مباشرة :

٢٩-٢ بَلْ كُلُّ قَوْمٍ ، وَإِنْ عَزُّوا ، وَإِنْ كَثُرُوا عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرْجُومٌ

سادساً : بناء التشبيه في مُتعلقات الأوصاف :

أ / التشبيه في مُتعلقات النسب :

قد يستتبع وصف المرأة في سياق الغزل الجاهلي تطرق الشعراء إلى بعض مظاهر الحياة، فيصورونها ، وهي - غالباً - ما تكون وثيقة الصلة بالمرأة . ومن عناصر التشبيه التي لم ترد في أوصاف المرأة « الحسّية والنفسية » عند علقمة ولكنها جاءت في سياق هذه الأوصاف :

(١) تشبيه الثياب على هودج النساء الظاعنات باللحم الطري الملتخ بالدم ، في قوله:

٤-٢ رَدَّ الإِمَاءُ جَمَالَ الحَيِّ ، فَاحْتَمَلُوا فَكَلَّهَا بالتزَيِّدِيَّاتِ مَعَكُمْ وَمُ
٥-٢ عَقْلًا وَرَقْمًا ، تَغْلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ كَانَهُ مِنْ دَمِ الأَجْوَافِ مَدْمُومًا^(١)

« إنه منظرٌ رائع جميل لهذا الركب بجماله المُحمّلة بالهودج في هذا الوقت اللطيف ، وقت الصباح الباكر ، وتلك الطيور المرفرفة بأجنحتها فوق رؤوس الركب »^(٢) ، ولا يُفسد هذا المنظر إلا بشاعة ذكر الدماء^(٣) ، حين شبه ثياب العقل والرقم بلحم الأجواف ؛ (لِشِدَّةِ ظَهْورِ الحُمْرَةِ فِيهِمَا مَعَ تَفَاوُتِهَا) ، فخطوط الثياب الحُمر تُشبه طرائق الدم ، وهي في المشبه به أوضح منها في المشبه ، ووجه الشبه مُركّب هنا ؛ لأنه قصد الاجتماع مع التفاوت^(٤) ولا نعدم في التشبيه شيئاً من التفصيل ؛ لأنه اشترط أن تكون الحُمرة من دم الأجواف ، فتكون أشد وأغزر ، يؤكد هذا قول عبد القاهر « الإشتراك في الصفة ... إن دخل في التفصيل شيئاً نحو أن [هذه] .. الحُمرة رقيقة ناصعة احتجت بقدر ذلك إلى إدارة الفكر »^(٥) ، « على أن أبرع ما كان من وصف اللون هذه الأبيات »^(٦) .

(١) ديوانه / ٥١ . التزَيِّدِيَّاتِ : ثياب منسوبة إلى تزَيِّدِ بن حيدان من قضاة ، وقال الأصمعي : التزَيِّدِيَّاتِ : هودج . والمعكوم : من عَكَمَ المتاع : إذا شدّه بثوب * « العقل والرقم » : ضربان من الوشي فيهما حُمرة ، جَلَّلُوا بِهَا هودجهم . والأجواف : البطون ؛ لأن دمها أشد حُمرة وأكثر غزارة ، ومدموم : مطلي بالدم .

(٢) علقمة حياته وشعره / ٨٨ .

(٣) وقد استشع ابن رشيقي قول الشاعر : كَأَنَّ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ فِيهِ ثِيَابٌ قَدْ رَوَيْنَ مِنَ الدَّمَاءِ ، ينظر العمدة / ٣٠٠ / ١ .

(٤) انظر أسرار البلاغة / ١٩٤ .

(٥) المصدر نفسه / ١٦١ .

(٦) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام / ١٣٨ .

٢) تشبيه دموع عينيه المنسكبة على فراق محبوبته بماء الغرب وهي « الدلو » التي تجرُّها الناقة الدهماء ، يقول :

٣-٢ لَمَ أَدْرِ بِالسَّائِبِينَ ، حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا كُلُّ الْجَمَالِ ، قُبَيْلَ الصُّبْحِ ، مَزْمُومٌ
٨-٢ فَالْعَيْنُ مَنِيٌّ ؛ كَأَنَّ غَرْبًا تَحْطُبُ بِهِ دَهْمَاءُ ، حَارِكُهُا بِالْقَتَبِ مَخْزُومٌ^(١)

قوله : « فالعين مني ... » كناية عن شدة بُكائه ؛ لفجيعة برحيل محبوبته المفاجئ ، وشبه كثرة دموعه وسرعة انهماها على خديه ذات اليمين وذات الشمال ؛ بذلك الماء الذي « يسيل من غرب تجذبه سانية من الإبل ... وإنما جعلها دهماء ؛ لما شملها من دسم القطران »^(٢) الذي كانت تعالج به عن (الجرب) فالناقة إذا جربت ثم شفيت قويت ، وكان ذلك أنشط لها ؛ ولذلك اختارها لتكون أسرع في عملية الجذب ، فيكون ذلك مدعاة لتساقط الماء بسرعة عن جوانب الدلو .

وقد تحمل هذه الصورة معنىً لطيفاً ودلالة قوية ؛ تنبئ عن تدقيق الشاعر في رسم صورة التشبيه : فالدافع وراء تساقط الماء من هذه الدلو بهذه الغزارة والسرعة ، هو جذب هذه الناقة القوية السريعة ، والدافع وراء تساقط دموع الشاعر من عينيه بهذه الغزارة والسرعة ، هو رحيل هذه المرأة السريع المفاجئ ، ولو لم تكن هذه المرأة بمثابة هذه الناقة في (قوة التأثير) ؛ لما تألق الشاعر ودقق في رسم الصورة ، وهذا لا يعني أن تجعل المرأة في مُقابل الناقة ، ويقال : إنه أراد تشبيهها بالناقة وتشبيه عينيه بالدلو ؛ لأنه (إنما أراد السرعة وتتابع السقوط الناشئ عن مصدرٍ خارجيٍّ قويٍّ مؤثِّر) .

٣) تشبيه رسوم الديار المتبقية بحصير نسجت خيوطه امرأة حاذقة ، بقوله :

(١) ديوانه / ٥١ ، ٥٣ . العين : الفراق . أرمعوا : عزموا . الظعن : الارتحال . * الغرب : الدلو الضخمة .

القتب : أداة السانية . الحارك : ملتقى الكتفين ، وهو مُقدّم السنم ، مخزوم : مخزوم .

(٢) ديوانه / ٥٣ ، ٥٤ .

- ٥-١٨ وَذَكَرْنِيهَا ، بَعْدَمَا قَد نَسِيْتُهَا دِيَارَ ، عَلَاهَا وَأَبِلُّ ، مُتَبَعِّقُ
٦-١٨ بِأَكْنَافِ شِمَاتٍ ، كَأَنَّ رُسُومَهَا قَضِيمُ صِنَاعٍ ، فِي أَدِيمٍ ، مُنَمَّقُ^(١)

الضمير في « ذكرنيها » يعود إلى محبوبته هُنيدة ابنة الزيدي ، وربما كانت هذه الديار التي يصفها هنا هي ديارها التي كانت تسكنها في « وادي مُبايض » أو قريةً منها .
وشبهه رسوم هذه الديار بالحصير المنسوج المزِين بالنقوش بيدي امرأة حاذقةٍ بعمل اليد، لما بينهما من (الوضوح مع الزينة الناشئة عن صناعة حاذقة) .

وليؤكد هذا الوضوح ذكر المطر الذي يدلُّ على الخصب والنماء ، فهذه الديار لا زالت حية في حقيقتها ، كما هي حيةٌ في نفس الشاعر ، ومن المعلوم أن منظر الطبيعة - بما في ذلك رسوم الديار - بعد نزول المطر يكون أزهى صورة، وأوضح حالاً، وأكثر إشراقاً ، مما يتناسب وصورة المشبه به : « قضيم صناع في أديمٍ مُنَمَّقُ » .

ودلالة هذا التشبيه تحمل معنيين :

أولهما : حدائثة العهد ، فأثار الديار لم تتغير ولم تتبدل بسبب عوامل التعرية ، وهذا يدلُّ على أن عهده به قريب ، ولكن ثمة دلالة أخرى تنفي هذا القرب ، وهو قوله : « بعدما قد نسيتهما » فنسيان المحبوبة يدل على تقادم العهد ، وعدم تمكُّن الحب .

ثانيهما : مكانة الرسم في نفسه ، فهذه الرسوم المتبقية هي بقايا ذكريات جميلة ترددت في وجدان الشاعر عندما شاهد أو تخيّل ديار محبوبته ، لم يملك إلا أن يرسم لها صورة زاهية تليق بمكانة الرسم في نفسه .

وربما لا يكون الشاعر قد زار هذا المكان ، ولكن صورة المكان هي التي طرقت مُخيّلة الشاعر في أزهى صورة وأبهى حُلّة ، وهذا ما يُسمّى في النقد الحديث بـ (شاعرية المكان) .

(١) ديوانه / ١٢٨ مُتَبَعِّقُ : مُنَدَفِعُ بِالماءِ فَجَاءَ . الأَكْنَافُ : الجوانب . شِمَاتُ : موضعُ قُربِ مُبايض .
قَضِيمُ : حَصِيرٌ مَنْسُوجٌ . الصِنَاعُ : المَاهِرَةُ الحَاذِقَةُ بِعَمَلِ اليَدَيْنِ . الأَدِيمُ : الجِلْدُ مُطْلَقًا أَوِ الأَحْمَرُ أَوِ المَدْبُوعُ . المُنَمَّقُ : المَنْقُوشُ وَالمَزِينُ بِالكِتَابَةِ .

ويلحظ أن الشاعر اشترط أن تكون رسوم الديار شبيهة بالحصير المنسوج ، واشترط أن يكون هذا النسج من عمل امرأة حاذقة ، وأن يكون مُنمَّقًا مُزِينًا بالكتابة والرسم ، كما اشترط أن يكون في أديم وهو الجلد ؛ فهو تشبيه مُركَّب ؛ لأنه أراد « أن يُريك الهيئة التي تملأ النواظر عَجَبًا »^(١) كما نصَّ على ذلك عبد القاهر .

وهو أيضًا من النوع الذي « إذا فُضَّ تركيبه استوى التشبيه في طرفيه » ، وهو شبيه بقول الشاعر :

وَكَاَنَّ أَجْرَامَ النُّجُومِ لَوَامِعًا دُرَّرْنَا ثَرْنَ عَلَى بَسَاطِ أَزْرَقٍ^(٢)

فالشاعر وإن قصد (هيئة الاجتماع) ، إلا أن التشبيه إذا فُضَّ ، جاز تشبيه السماء بالبساط الأزرق ، وجاز تشبيه النجوم اللامعة بالدرر .

وكذلك بيت علقمة ، فإذا فُضَّ تركيب التشبيه ، جاز تشبيه أرض الديار بالأديم وهو الجلد ، وجاز تشبيه رسوم الديار بالقصيم وهو الحصير المنسوج ، إلا أنه قصد (الاجتماع) .

(٤) تشبيه حالة شوقه (بين الأمل والألم) بحالة من يُضخُّ الماء من قلبه ، وتوقد النار في كبده ، لقوله :

١-١٥ لِلْمَاءِ وَالنَّارِ ، فِي قَلْبِي وَفِي كَبِدِي ، مِنْ قِسْمَةِ الشَّوْقِ ، سَاعُورٌ وَنَاعُورٌ^(٣)

التشبيه فيه تمثيلي ؛ لأن وجه الشبه (اجتماع متناقضين في مكان واحد) ، وهذا من الصنعة والحدق في جمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة^(٤) .

ففيها صراعٌ بين « الأمل والألم » بين « الماء والنار » بين « الدلو والنور » .

(١) أسرار البلاغة / ١٩٣ .

(٢) لا يُعرف قائله ، وانظر المصدر نفسه / ١٩٣ ، ١٥٩ .

(٣) ديوانه / ١٢٣ . الساعور : النور ، الناعور : أداة تدير الماء ويُستقى بها ، وقيل : هو الدلو .

(٤) انظر أسرار البلاغة / ١٤٨ .

الألم ناتج عن شِدَّة الشوق بعد فراق الأحبة ، وهو المُعَبَّر عنه بالنار في الكبد .

والأمل ناتج عن ترقُب اللقاء بعد فراق الأحبة ، وهو المُعَبَّر عنه بالماء في القلب .

« ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ... كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ... ولذلك ضُرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ »^(١)؛ ولذا شَبَّه الأمر المرغوب فيه بالماء ، يقول الشاعر :

اعْتَقَنِي سُوءَ مَا صَنَعْتَ مِنَ الرَّقِّ قَفِيَا بَرْدَهَا عَلَى كَبِيْدِي^(٢)

ومن الأبيات التي جمعت الماء والنار ، قول الشاعر :

أَنَا نَارٌ فِي مَرْتَقَى عَيْنِ الْحَاسِدِ مَاءٌ جَارِمٌ عَنِ الْإِخْوَانِ

وقد ذكر العلوي أن « تشبيه الأشواق والغيظ والأسف والغضب ، بالنار في تلظيها وتلظيها إلى غير ذلك ، من الأمور الموجودة من جهة النفس »^(٣)، أي : أنه من (التشبيه الوجداني) .

والبيت السابق يمكن تقليب معناه على وجوه عدة ؛ لأنه جاء مُنفردًا في زيادات الديوان ، والسياق وحده هو الذي يُحدِّد مُرادَه ، ويظلُّ المعنى كما يُقال : « في بطن الشاعر »^(٤) ولا غرابة في ذلك ، فقد نصَّ عبد القاهر على أن التمثيل : يجيء « من الشيء الواحد بأشباهٍ عدة ، ويُشتق من الأصل الواحد أغصانًا في كل غصن ثمرٌ على حدة »^(٥) .

ويمكن أن يُلحق بالبيت السابق في تأويل معنى التمثيل ، وإن كان خارجًا عن مُستتبعات النسيب ، قوله في الحكمة :

(١) المصدر السابق / ١٣٩ .

(٢) الطراز / ١٣٦ .

(٣) المصدر نفسه / ١٣٠ .

(٤) يتردد ذكر هذا البيت في بعض المباحث هنا ، ويحمل دلالة في كل مرة يذكر فيها .

(٥) أسرار البلاغة / ١٣٦ .

٣١-٢ وَالْمَالُ صُوفًا قَرَارًا يَلْعَبُونَ بِهِ عَلَى نِقَادَتِهِ وَافٍ ، وَمَجْلُومٌ^(١)

قد يكون في هذا البيت إشارة إلى عاداتهم في لعب الميسر ، لقوله : « والمال ... يلعبون به » ؛ وعلى هذا « يكون المعنى : إن المال يتداوله الناس ، فيتناقل بين أيديهم كما يتناقل المال في لعب الميسر ، فالشخص الذي يكون غنياً في يوم يكون هو نفسه فقيراً في يومٍ آخر ، كالغنم التي تكون وافية الصوف يوماً ، تُصْبِحُ وإذا بأهلها قد جزوا صوفها ... وقوله : « على نِقَادَتِهِ » أي : على قُبْحِ شكله يُعْطَى صُوفًا جيِّدًا ، لا يستغني عنه الناس ، كذلك المال يستقبحه الشاعر بذاته ، ولكنه يُسَلِّمُ بفائدته ، والجميع يرغبون فيه إلا أن المال لا يبقى على أحد ، كما أن الصوف لا يبقى على ظهر غنم^(٢) ، وهذا هو رأي النويهي^(٣) ومال إليه مُحققا الديوان ، وهو مخالفٌ لرأي الأعلام الذي يقول شارحاً : « المالُ عند الناس ، كهذا الصوف في الكثرة للغني ، والقلة للفقير ، وخصَّ صوف النقد ؛ لأنه ألبن الصوف وأجوده للغزل ، إذ كانت النقد من صِغار الغنم وحبسًا منها ، وكذلك صوف الصغير الفتي أحسن من صوف الكبير المُسِنِ »^(٤) ، ومال إلى هذا المعنى سعيد مكارم^(٥) .

وقد كان للأستاذين : أحمد شاکر وعبد السلام هارون رأيٌ مُقارب له ، أختاراه في تحقيق المفضليات ، وهو : « أن الناس مختلفون ، منهم الغنيُّ المُكثِر ، ومنهم الفقير الذي لا مال له ، كالقرار على صغر أجسامه منه ما هو وافي الصوف ومنه ما لا صوف

(١) ديوانه / ٦٥ ، الصوف : معروف ، والقرار والنقاد : غنم صغار ، لها صوفٌ وفير ، وافي : وفير ، ومجلوم : مجزوز ، « وقيل : النقد ، بالتحريك : جنسٌ من الغنم قصار الأرجل قباح الوجه » وانظر اللسان ١٤ / ٢٥٥ نقد .

(٢) ديوانه / ٦٥ في الهامش .

(٣) في كتابه : الشعر الجاهلي ١ / ٤٠٣ .

(٤) ديوانه / ٦٥ ، ٦٦ .

(٥) انظر ديوان علقمة بشرح مكارم / ٥٦ .

عليه»^(١)، ومال إلى هذا الرأي الدكتور مبروك المناعي^(٢) .

وهكذا نجد البيت يحمل أكثر من تفسير ، ولعل أقربها إلى مقصد الشاعر ، هو رأي النويهي ؛ لأنه حمل اللفظ في « يلعبون » على حقيقته ، وهو لعب الميسر ، بينما الأعلام اعتقد أن في اللفظ استعارة ، فقال : « يلعبون به ، أي : يتمتعون »^(٣) .

وهذه التفسيرات وإن اختلفت ، فهي مُتَّفِقة على وجود صورة تشبيه تمثيلي ، يقول الأعلام : « وهذا مثلٌ ضربه »^(٤) ؛ ليؤكد حقيقة ما توصل إليه من حكمة .

ولعل وجه الشبه بين الصورتين هو : (نماء الشيء بالأخذ منه) ، فكُلُّما نقص المال في الميسر زاد أيضًا ، وكذا الصوف كُلُّما جُزَّ عن الغنم نبت مكانه صوف آخر .

أو أن مال الجواد كُلُّما أنفق منه ، وانتفع به غيره كَثُرَ وتجدَّد ، كهذا الصوف الذي ينتفع به الناس وهو يتجدَّدُ نَمَاءً .

ب / التشبيه في متعلقات وصف الفرس :

استتبع وصف الفرس في شعر علقمة ، التعرُّضَ إلى وصف الصيد .

ونرى التشبيه المركَّب فيها يمرُّ بمرحلتين ، الأولى : قبل الإمساك به ، ويقول في ذلك :

رَأَيْنَا شَيَاهَا يَرْتَعِينَ خَمِيْلَةً كَمَشِيَ الْعَذَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُهْدَبِ ٢٢-٣
فَبَيْنَا تَمَارِينَا ، وَعَقْدُ عَذَارِهِ خَرَجْنَ عَلَيْنَا ، كَالْجُمَانِ الْمُثَقَّبِ^(٥) ٢٣-٣

أراد أن يصف حُسن الأرض ، وحُسن ما عليها ، والتشبيه - كما سبق - يُراد به

التركيب ، لأنه اشترط في المشية أن تكون مشية عذارى ، فهي ألطف وأنظم وأظرف ، وأن

تكون في ثياب ، فتكون أزهى لصورة المشبه به ، وأن تكون مُهْدَبَةٌ ؛ ليقابل بها أوراق

(١) المفضليات / ٤٠١ .

(٢) انظر الشعر والمال / ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

(٣) ديوانه / ٦٦ .

(٤) ديوانه / ٦٥ .

(٥) ديوانه / ٩٣ ، ٩٤ * شياهاً : يعني بقر الوحش ، يرتعين خميلة ، أي : شجر الخميلة ، والخميلة : الرملية فيها شجر

قد صار لها كالخمل ، والملاءة : الربطة والإزار . * تمارينا : أي بجاري بعضنا بعضاً في أمر الوحش ، عقد العذار :

إلجام الفرس ، الجمان : حبٌ يُصنع من فضة على هيئة الدر .

أشجار الخميلة في طرف المشبه .

وبناء التشبيه هنا يُشبهه سابقه في « قضيم صناع في أديم منمق » ؛ فإذا فُضَّ تركيب التشبيه صحَّت المقابلة ، إلا أن الشاعر قصد الاجتماع فيهما .

وفي البيت الثاني أراد أن يصف انتظام المشية ، فذكر التثقيب في الجمان ، يقول الأعلام : « ولولا ذلك لكان وصفه الجمان دون تثقيب أتم وأحسن » ^(١) ولعله أصاب التعليل ؛ لأن منظر خروج الشياه إلى المرعى لا انتظام فيه .

والمرحلة الثانية : بعد الظفر بالصيد ، يقول في ذلك :

٤١-٣ فَظَلَّ الْأَكْفُ ، يَخْتَلِفْنَ بِحَاوِنِدِ إِلَى جُؤْجُوءِ ، مِثْلَ الْمَدَاكِ الْمُخْضَبِ

٤٢-٣ كَأَنَّ عَيْوْنَ الْوَحْشِ ، حَوْلَ خِبَائِنَا وَأَرْحُلِنَا ، الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُثَقِّبِ ^(٢)

في البيت الأول : أراد تشبيه اللون ، فجعل صحبه يتناولون شواءً حينئذاً ، تغيرت ألوان لحم جؤجؤه من الحمرة إلى السُمرة ، وكأنها ألوان « المداك » التي سُحِقَ عليها الطيب فمال لونها إلى السُمرة ، ولعل فيه أيضاً إشارة إلى طيب رائحة الشواء .

ويرى المحققان أنه أراد مُقابلة المداك بالعظم ، وما عليه من الطيب باللحم ^(٣) .

أما البيت الثاني فقد أراد الشكل ، وهو بناء لا يُشبهه سابقه في قوله : « خرجن علينا كالجمان المثقبة » ؛ لأنه احترز هنا بقوله : « الجزع الذي لم يُثَقِّب » ، فذلك « أوقع في تشبيه العيون به » ^(٤) ؛ « لأن الوحش إذا كانت حية ، كانت عيونها سوداً ، وإذا ماتت ، ظهر ما كان يخفى من بياضها ، فتصير سوداً وفيها بياض ، فتكون مثل الجزع » ^(٥) .

(١) ديوانه / ٩٤ .

(٢) ديوانه / ٩٧ ، ٩٨ ، الحانذ والحنيذ : المشوي النضيج ، والجؤجؤ : مُسْتَدَقُّ الصدر ، المداك : صخرة يُسْحَق عليها الطيب . * الجزع : هو الخرز الذي يكون فيه بياضٌ وسواد .

(٣) انظر ديوانه / ٩٨ في الهامش .

(٤) ديوانه / ٩٨ .

(٥) ديوانه / ٩٨ في الهامش ، وهذا هو رأي الأصمعي نقله الشارح والمحققان .

وهذا النوع من التفصيل ، بالإيغال في القافية ، فتن البلاغيين والنقاد^(١) ، وذهبوا فيه كل مذهب ، ورأوا أن الغرض من هذا الاحتراز هو المبالغة ، بيد أن ابن يعقوب المغربي كان أكثرهم دقةً ، وأصوبهم رأياً - في اعتقادنا - وله في هذا تعليل مقنع ، لا بأس من الاستئناس به هنا ، إذ يقول : « تشبيه عيون الوحش بالجزع في الشكل واللون ظاهر ، ولكن الجزع المثقب يخالف العيون مخالفة (ما) في الشكل ، فزاد (الذي لم يثقب) ليحقق التشابه في الشكل بتمامه ، فهذه الزيادة لتحقيق التشبيه ، أي : التساوي في وجه الشبه ، وليس هذا من المبالغة .. كما يتوهم ؛ إذ لم يقصد علو المشبه به في وجه الشبه ؛ ليعلو بذلك المشبه الملحق به »^(٢) .

واعتقد أن هذا البناء ليس من طرق بناء علقمة في التشبيه ، وهو إلى طريقه امرئ القيس أقرب ، ولعل إثباته في ديوان علقمة هو من خلط الرواة بين بعض أبيات البائتين المعارضتين لبعضهما ، والأدلة على ذلك كثيرة منها :

١ - إثبات البيت بنصّه في ديوان امرئ القيس^(٣) ، مع نسبته في أغلب المصادر إليه وإغفال نسبته إلى علقمة .

٢ - وجود مثل هذا الضرب من التفصيل في شعر امرئ القيس لدرجة توحى بطريقة بناء موحدة ، ودليل ذلك أن أول الأمثلة التي استشهد بها عبد القاهر على هذا الضرب من التفصيل كان من شعر امرئ القيس ، وهو قوله :

جَمَعْتِ رُدَيْنِيَا كَأَنَّ سِنَانَهُ سَنَا لَهَابٍ لَمْ يَتَّصِلْ بِدُخَانِ^(٤)

يقول عبد القاهر : « عزل الدُّخَانُ عن السَّنَا وجردّه »^(٥) ، وهذا هو النوع الأول من

(١) انظر ذلك في ص / ٢١ - ٢٢ من مقدمة الرسالة .

(٢) مواهب الفتح ٣ / ٢٢٢ ، ٢٢٣ ضمن شروح التلخيص جـ ٣ .

(٣) انظر ديوان امرئ القيس / ٥٣ .

(٤) انظر أسرار البلاغة / ١٦٣ ، ١٦٦ ، ورواية البيت في ديوان امرئ القيس / ٤٧٨ : حَمَلْتُ رُدَيْنِيَا ، والرُّدَيْنِيَّ هنا : الرُّمَح .

(٥) المصدر نفسه / ١٦٦ .

التفصيل ، ومعناه : « أن تأخذ بعضاً وتدع بعضاً » ، كما فعل الشاعرُ هنا حين استثنى الثقيب من الجزع ، والدخان من اللهب .

٣ - عدم وجود هذا الضرب من التفصيل في شعر علقمة الفحل ، وأكثر ضروب التفصيل في التشبيه عنده هي من النوعين الآخرين ، وهما :

أ - النظر من المشبه في أمور ، اعتبرها كُلهَا ، وطلبها فيما يُشبه به ، كما رأينا في أمثلة كثيرة ، منها على سبيل المثال : « عثاكيلَ عِدْقٍ من سُميحةٍ مُرْطَبٍ » .

ب - النظر من المُشبه إلى خاصيةٍ في بعض الجنس ، اعتبرها لوحدها ، وطلبها فيما يُشبه به ، كما رأينا في أمثلة كثيرة منها : « كأنَّ دُفًا على علياء مهزوم » ، ومنها : « كأنه من دم الأجواف مدموم » .

سابعاً : نسق بناء التشبيه من حيث الأداة :

أكثرُ تشبيهات علقمة تشبيهات (مُرسلة) ، وتنوعت أدوات التشبيه عنده ، بيد أنه أكثر من استخدام أداتين من أدوات التشبيه هما : (كان ، والكاف) .

وأكثرهما تردداً في شعره (كان) فقد شبه عن طريقها [٣٩] تسعة وثلاثين تشبيهاً ، وأبرز مواقع التشبيه عن طريقها ، في صدور الأبيات [١٢] ^(١) مرة ، ثم في صدور الأشطر الثانية [١٠] ^(٢) مرات ، ثم في أحشاء الأبيات [١٧] ^(٣) مرة .

وأكثر ما وقع منها في ميميمته الشهيرة [١٤] مرة ، ثم في قصائده ومقطوعاته القصيرة [١١] مرة ، ثم في بائئة المعارضة [٨] مرات ، ثم بائئة الشهيرة [٦] مرات . ثم تليها في كثرة الاستخدام (الكاف) ، فقد شبه عن طريقها [٣٢] اثنين وثلاثين تشبيهاً .

وأبرز مواقع التشبيه عن طريقها ما جاء في أحشاء الأبيات [٢١] ^(٤) مرة ، ثم في صدور الأشطر الثانية [١١] ^(٥) مرة ، ولم يقع شيءٌ منها في صدور الأبيات ، وأكثر ما وقع منها في بائئة المعارضة [١٧] مرة ، ثم في ميميمته الشهيرة [٧] مرات ، ثم في قصائده ومقطوعاته القصيرة [٥] مرات ، ثم في بائئة الشهيرة [٣] مرات .

(١) انظر ديوانه بأرقام القصائد والأبيات الآتية : [١ - ٣٢ ، ٣٤] ، [٢ - ٧ ، ١٠ ، ١٧ ، ٤٢] ، [٣ - ١٧ ،

٤٢] ، [٤ - ٩ ، ١٤ ، ٤ - ١٧ ، ٢ - ١٨ ، ١] .

(٢) انظر : [٢ - ٥ ، ٦ ، ١٤ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٥٠] ، [٦ - ٣ ، ٢٤ ، ١ - ٢٧ ، ٢] .

(٣) انظر : [١ - ١٣ ، ١٨ ، ٢١ ، ٣٦] ، [٢ - ٨ ، ٢٧ ، ٤٦] ، [٣ - ٣ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٣] ،

[٧ - ٣ ، ٨ ، ٣ - ١٠ ، ٢ - ١٨ ، ٦] .

(٤) انظر : [١ - ٣٥] ، [٢ - ٩ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٤ ، ٤٩] ، [٣ - ٤ ، ١١ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ،

٣٣ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥] ، [٨ - ١٤ ، ١ - ١٩ ، ٣] .

(٥) انظر : [١ - ١١ ، ٣٠] ، [٢ - ١٦ ، ٢٦] ، [٣ - ٨ ، ١٤ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٣٢] ، [٨ - ١٤ ، ١] .

وشبهه بـ « مثل » مرتين في بائته المعارضة فقط^(١) .

وشبهه عن طريق (النفي والاستثناء) مرتين في بائته الشهيرة فقط^(٢) .

وشبهه بالاسم « أشباه »^(٣) في بيت يتيم فقط .

أما التشبيهات المؤكدة ، والتي حُذفت منها الأداة ، مع ذكر طرفي التشبيه ، فيعتقد أنه شبه عن طريقها في [١٥] خمسة عشر موضعاً ،

أدقها خفاءً ما أضاف فيه المشبه به إلى المشبه ، كما في قوله :

٥-١ فَلَا تَعْدِلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مَغْمَرِ سَقْتِكَ (رَوَايَا الْمَزْنِ) حَيْثُ تَصُوبُ

٦-١ سَقَاكَ يَمَانَ ذُو حَبِيٍّ ، وَعَارِضُ تَرُوحٍ بِهِ (جُنْحَ الْعَشِيِّ) جَنُوبُ

وأوضحها ما أضاف فيه المشبه المستتر إلى المشبه به ، كما في قوله :

٢-٥ بَعَيْنِي مَهَاةٍ ، يَحْدُرُ الدَّمْعُ مِنْهُمَا بَرِيمَيْنِ ، شَتَى : مِنْ دُمُوعٍ ، وَاشْمِدِ

٣-٥ وَجَيْدِ غَزَالِ شَادِنٍ ، فَردَّتْ لَهُ مِنْ الْحَلِيِّ ، سَمَطِي : لَوْلُؤٍ ، وَزَبْرَجِدِ

وأما بقية التشبيهات المؤكدة في شعره ، فلا يُمكن الجزم في بعضها بالتشبيه أو عدمه^(٤) .

وفي ضوء ما سبق يُعتقد أن علقمة اعتمد على التشبيه (٩١) إحدى وتسعين مرة ،

لإيضاح صورته ومعانيه ، وهو عددٌ إذا قيس بنسبة ما لديه من شعر ، فهذا يعني أن ما

يَقْرُبُ من نصف بناء شعره يعتمد على التشبيهات ، منها (٣٠) ثلاثون تشبيهاً في بائته

المعارضة ، و (٢٧) سبعة وعشرون في ميمته الشهيرة ، و (٢١) واحد وعشرون في

مقطعاته الطويلة والقصيرة ، و (١٣) ثلاثة عشر في بائته الشهيرة .

(١) انظر : [٣ - ٢٦ ، ٤١] .

(٢) انظر : [١ - ٣٨] ، [٣ - ١٠] .

(٣) انظر : [١ - ٢١] .

(٤) انظر : [١ - ٨] ، [٢ - ١٣ ، ١٩ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥١] ، [٣ - ١٤ ، ٢٠ ، ٢٥] ، [١ - ١٥] .

الفصل الثاني : بناء الاستعارة في شعره :

ستقف الدراسة مع ثلاثة ضروب للاستعارة شاعت في شعر علقمة الفحل، وهي :

الضرب الأول : الاستعارة الملتبسة بالحقيقة :

وهي ما صنعتها اللغة ووضعها أربابها ، بناءً على علاقة المشابهة بين الأصل اللغوي للكلمة ، وما قاسته العرب عليه من كلماتٍ دخلت في بابه ، حتى غدت وكأنها أصولٌ حقيقية، لا استعارات لغوية .

فإذا كانت « اللفظة الواحدة يُعبرُ بها عن معانٍ كثيرة »^(١) ، « فإن الاسم الواحد يوجد فيها للمسميات المختلفة »^(٢) أيضًا .

وما هذا التعدد إلا أنهم نظروا إلى كل اسم من جهة المعنى الذي يؤديه في سياق الجملة، فكانت لغتهم من « أخصر اللغات في إيصال المعاني »^(٣) .

ولهذا كثرت الاستعارات في كلامهم حتى « إن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك »^(٤) .

ومع انتشار الاستعارات وشيوعها في كلامهم والتي صارت كالحقائق ، قيل : « إن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة »^(٥) ، وقد أشار عبد القاهر إلى أن أهل الخطابة والشعر نقلوا بعض الكلمات ، حتى كأنها حقيقة في موضعها لكثرة استعمالهم لها^(٦) .

(١) العمدة ١ / ٢٧٤ .

(٢) سر الفصاحة / ٤٠ .

(٣) المصدر نفسه / ٤٠ .

(٤) العمدة ١ / ٢٧٤ .

(٥) الخصائص ٢ / ٤٤٧ ، وقد أشار الزمخشري إلى ذلك ، انظر: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري / ٥٦٠ .

(٦) أسرار البلاغة / ٤٠٠ ، وقد أشار ابن رشيق إلى ذلك ، انظر: العمدة ١ / ٢٧٥ .

الضرب الثاني : الاستعارة الشائعة :

وهي ما شاع في لغتهم ، ودرج على ألسنتهم ، فحوته أشعارهم ، وأدركه خيالهم فالاستعارة فيه مقصودة ، وإن كانت مسبقة بمثلها ، وهذا الضرب من الاستعارة في موضع متوسط ، يختلف عن سابقه ولاحقه ، وسنعرف هذا أثناء تحليل الأمثلة بمشيئة الله تعالى .

الضرب الثالث : الاستعارات النادرة :

وهي ما أبدعه الأديب ، فأنشأه من خياله ، وغذاه من وجدانه ، وهذا الضرب لا نستطيع أن نجزم بأن الأديب ، قد ابتكره وسبق فيه غيره ، ولكننا نستطيع أن نكشف ندرة الاستعارة فيه ، لقلة تواردها في اللسان العربي قبل عصر الأديب المبدع لها ، وهذا الضرب غالبًا ما يرتبط بالخيال ، « وكما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع »^(١) .

ومن أمثلة هذا الضرب من شعر علقمة قوله :

٧-٩ أوردتها ، وصُدور العيسِ مُسنفةً والصُّبحُ بالكوكبِ الدرِّيِّ منحور^(٢)

فلندرة الاستعارة فيه جعله ابن المعتز أول شواهدا من الشعر البديع^(٣) .

والتقسيم الذي انتهجته الدراسة هنا ليس وليد عصرنا ، وإنما هو مُستشفّ ، من بعض تقسيمات البلاغيين للاستعارة ، يقول عبد القاهر : « في الاستعارة العامي المتبدل ، ... والخاصي النادر الذي لا تجدُه إلا في كلام الفحول »^(٤) .

(١) منهاج البلاغ / ٩١ .

(٢) ديوانه / ١١٣ .

(٣) انظر البديع / ٢ .

(٤) دلائل الإعجاز / ٧٤ .

أولاً: بناء الاستعارات الملتبسة :

تشيع في شعره صور من الاستعارات التي درجت على ألسنة العرب حتى يكاد يستوي فيها البليغ والعيّ ، فلم يُعدّ للشاعر أو غير الشاعر ميزة التعبير بها ، فهي مُسمّيات استعبرت قياساً على أصل معناها اللغوي ، ومن ثمّ درجت على ألسنتهم ، وكأنها أصولٌ حقيقية ، وليست مجازات استعارية أو غير استعارية .

وأعتقد أن الشروع في مناقشة أصول الكلمات العربية واشتقاقاتها ، هو موضوع شغل كبار علماء اللغة القدماء ، فحرّروا في ذلك كتباً قيّمة^(١) ، وهي إلى فقه اللغة أقرب منها إلى البلاغة ، إلا إذا استطاع الشاعر أن يوظّفها لخدمة معانيه ، عندها يكون لها إشراقة جديدة ، وطلعة بهية تزيد المعنى جمالاً .

إن الغوص في بواطن الكلمات والتنقيب عن كنوزها المجازية أمرٌ قد لا نُعيره اهتمامنا ، لأن انشغالنا بالتركيب المجازي قد طغى على مباحث الدرس البلاغي ، و« البحث عن دلالة الألفاظ على ما تدل عليه [بحثٌ] واسع الخطو »^(٢) ، لأن ثمة كلمات نعتقد أنها حقائق في مُسمّياتها ، ولكنها في الحقيقة مجازات شاع تناقلها بين الناس ، حتى غدت عندهم وكأنها حقائق مألوفة ، يقول الدكتور حامد عبد القادر : « إنك إذا بحثت في معاني مفردات اللغة وجدت أن كثيراً منها قد استعمل في الأصل استعمالاً مجازياً على سبيل الاستعارة ، ثم تنوسيت هذه الاستعارة ، وصارت هذه المفردات تستعمل في معانيها المجازية استعمالاً ، كأنه حقيقي ، وإنك تجد في كتب اللغة ما يؤيد ما أقول وبخاصة في أساس البلاغة للزمخشري ، ومفردات الراغب الأصفهاني »^(٣) .

وثمة كلمات نراها مجازية ، ولكن عند التدقيق والتحقيق نجد أنها حقائق في أصولها اللغوية ، وموادها الأولية ، وسرى أمثلة في شعر علقمة لهذين الضربين :

(١) ينظر على سبيل المثال : جمهرة اللّغة، لابن دريد، ومقاييس اللغة، لابن فارس .

(٢) الطراز / ١٩ .

(٣) دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٣ ، وسمّى الدكتور حامد هذه الاستعارات المنسية (غير شعورية) / ٤٤ .

أ / الاستعارات المنتبسة بالحقائق :

وهي كثيرة في شعره كثرتها في كلام الناس ، ولا يظهر فيها تميز الشاعر بنمط مستقل في البناء ، ولذا نكتفي بالإشارة إلى بعض مواضعها في شعره والتي اتسق بناؤها وحسن بيانها ، فمن أمثلة ذلك قوله في وصف طيب المرأة :

٧-٢ كَأَنَّ قَارَةَ مَسْكَ فِي مَفَارِقِهَا لِلْبَاسِطِ الْمُتَعَاطِي وَهُوَ مَزْكُومٌ

قوله : « للباسط » ، أي : للذي « ييسط يده ليتناول شيئاً »^(١) ، فالبسط : يكون للثوب والفراش ونحوه ، بمعنى : النشر ، أمّا البسط لليد فهو مجاز^(٢) ، تشبيهاً لها في امتدادها واستوائها في حال مدّها بالثوب المنشور .

وكذا البناء في قوله :

٤-١٦ فَأَدْرَكُهُمْ دُونَ الْهَيْبَاءِ مُقْصِرًا وَقَدْ كَانَ شَأَوًا بَالِغَ الْجَهْدِ بَاسِطًا^(٣)

ولكنه هنا استعار (البسط) للسعة ، أي : شأواً مُتَسَعًا ، كأن الأرض تنبسط معه في كل مرة ؛ ولذلك يشير الزمخشري^(٤) إلى أن البسيطة هي الأرض مجازاً ، لأنها منشورة .

وكذا البناء في قوله :

١-٢٠ وَهَلْ أَسْوَى بَرَأَقِشٍ حِينَ أَسْوَى بِبَلْقَعَةٍ وَمُنْبَسِطٍ أَنْيَقٍ؟^(٥)

أي : الأرض المنشورة كأنها بساط أنيق ، فاستعارة البسط ، وإن كانت جارية في اللسان العربي في كل ممدود أو متسع أو مستوٍ .. إلا أنها هنا قد أفادت دلالات بلاغية : كالتلطف في ملامسة المحبوبة في المثال الأول ، وإثبات السرعة بالمبالغة في وصفها في المثال

(١) ديوانه / ٥٣ .

(٢) انظر : أساس البلاغة / ٣٩ بسط .

(٣) ديوانه / ١٢٥ * فأدرکہم : أي : فرسه ، الهيباء : موضع ، الشأو : الشوط والأمد والغاية ، والجهد : المشقة ، وباسطاً : واسعاً .

(٤) انظر : أساس البلاغة / ٣٩ بسط .

(٥) ديوانه / ١٢٩ أسوى : استقر ، براقش : حصن باليمن ، البلقعة : الأرض القفر . المنبسط : المكان الواسع المستوي ، الأنيق : الحسن .

الثاني ، وتزيين المنظر من حول الحصن في المثال الثالث ، ونجد الشاعر يوقعها في اسم الفاعل من الثلاثي « بسط » ومن الخماسي « انبسط » ويجعلها في الشطر الثاني .

ومن الاستعارات الملتبسة بالحقيقة أيضاً : استعارة (الندى) للجود ،

ف: (الندى) له أصلان في اللغة^(١) هما : التجمُّع ، ومنه : النادي ، والبلل ، ومنه : الندى الذي ينزل ماءً من السماء ، ولذلك قالوا مجازاً للذي يجود بماله : « رَجُلٌ نَدِيٌّ ... وَإِنَّ يَدَهُ لِنَدِيَّةٍ بِالْمَعْرُوفِ ، وَهُوَ يَتَنَدَّى عَلَى أَصْحَابِهِ : يَتَسَخَّى عَلَيْهِمْ »^(٢) .

فالكلمة قائمة على استعارة تساقط الندى لتساقط العطاء ، والذي يدل على شِدَّة الكرم ، فقول علقمة في مدح الملك :

١٥-١	إِلَى الْحَارِثِ الْوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي	لِكُلِّهَا وَالْقُصْرِيِّينَ وَجِيْبُ
١٦-١	لِتُبْلِغَنِي دَارَ امْرِئٍ ، كَمَا كَانَ نَائِيًا	فَقَدْ قَرَّبْتَنِي مِنْ نَدَاكَ قَرُوبُ
٢٧-١	وَفِي كُلِّ حَيٍّ ، قَدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ	فَحُقَّ لِشَّاسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنْبُ

لا نستطيع أن نقول فيه : إنه شبه الكرم والجود بالندى بجامع (كثرة تساقط الخير والعطاء فيهما) ثم إنه حذف المشبه ، وصرَّح بالمشبه به (الندى) على سبيل الاستعارة التصريحية ، لأنه لم يقصد إلى ذلك ولم يعمد إليه ، ولكنه استبدل المعنى الحقيقي للكلمة بالمعنى المجازي لها في نسق بنائي متقارب ، ولغرض بلاغي واحد ، فالقيمة البلاغية لهذه الكلمة في هذا الموقع من السياق تكتسب أهميتها من حرفين هما :

١ (« مِنْ ») (الجارّة) والتي أفادت معنى التبعية ، فبعض كرم الملك يكفي ؛ لغزارة كرمه .

٢ (« الكاف ») الضمير العائد إلى الملك ، فقد أضاف الندى إلى الملك مرتين .. وكأنه

مصدرٌ لهذا الندى لا ينفك عنه ولا يسأم منه ، فهما متلازمان تلازم المضافين ..

(١) انظر مقاييس اللغة / ١٠٢٠ ندي .

(٢) أساس البلاغة / ٦٢٦ ندي .

ومثل هذا قوله :

٢٦-١ تُقَدِّمُهُ حَتَّى تَغِيْبَ حُجُوْلُهُ ؛ وَأَنْتَ لِبَيْضِ الدَّارِعِيْنَ ضَرْبٌ^(١)

يقول : تُقَدِّمُ فرسك لرحى المعركة حتى يغيب بياض يديه ورجليه في الدماء ، ومع هذا فأنت تضرب « بيض الدارعين » . فوقعت جملة الحال مُشعرة بتتابع الضرب وديمومه ، والتعجب من كثرته .

والبَيْضُ هنا : جمع بيضة ، وهي : الخوذة الحديدية التي توضع على الرأس ؛ فتقي من ضرب السيوف « سميت بذلك ؛ لأنها على شكل بيضة النعام »^(٢) .

إذن : لا نستطيع أن نقول هنا : إن الشاعر شبّه الخوذة بالبيضة بجامع (البياض والاستدارة) ، لأن هذه الاستعارة منشأها أرباب اللغة ، وليس للشاعر فضل استعارتها ؛ لأنها نشأت قبله في اصطلاح لغة العرب ، فهي مجاز لغوي صار عندهم حقيقة .

ولكن يمكن أن نقول إن الشاعر له فضل توظيفها وتركيبها في السياق بما يخدم روح المعنى وبما يُضفي عليه عشرات المعاني والدلالات .

يتضح ذلك من خلال استبدالها بالكلمة الأصلية وهي (الخوذة) فلو قال : « وأنت لخوذ الدارعين ضروب » لسقط الكثير من الأوزان والألفاظ والمعاني .

ويكفي أن نقول : إن استخدام الكلمة هنا جاء بمثابة التورية ؛ ولذلك جاء في بعض النسخ « وأنت لبيض الدارعين » أي : أن الشُّرَّاح حملوها على معنيين بليغين يصح وقوعهما في هذا السياق ، الأول ما ذكر ، والثاني : أنك تضرب الدارعين الذين يلبسون البِيض من الثياب أو من السلاح .

وكلاهما يحمل معنى الكناية ، فالذين يتقبعون بيضة الحديد ، فالضرب هنا : كناية عن

(١) ديوانه / ٤٣ تُقَدِّمُهُ : أي تقدم فرسك ، حجوله ، أي : بياض يديه ورجليه .

(٢) لسان العرب ١ / ٥٥٢ : (بيض) وانظر الكلمة في : مقاييس اللغة / ١٦٥ ، وأساس البلاغة / ٥٧ .

ضرب رؤوسهم ، فإن ضرب البيضة دالً على ضرب الهامة .

والذين يرتدون الثياب البيض ، فهم ساداتهم وكبرائهم ، فالضرب هنا : كناية عن اختيار القادة الشجعان وتخصيصهم بالضرب .

ونجد أيضاً معنى بعيداً توحى به عبارة « بيضة » هنا ، وإن كنا لا نزعّم أن الشاعر قصد إلى هذا المعنى ، ولكننا نستشفه من بعض كلام العرب ، فامرؤ القيس حين يقول :

وَبَيْضَةِ خَدْرٍ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمْتَعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ^(١)

استعار البيضة للدلالة على الفتاة العذراء البيضاء التي لم تُمسّ من قبل^(٢) ، وكلمة البيضة في قول علقمة السابق توحى بهذا المعنى ، فإن الفرسان الدارعين يضعون البيض على هاماتهم ، وكان هذه الهامات لم يتجرأ أحدٌ غير الملك على ضربها ، وانتهاك نعرتها وعزتها ، وإسالة الدماء منها ، كما تجرأ امرؤ القيس على هذه البيضة العذراء ، وانتهاك حرمتها ، ولكن هناك فرقٌ واضح بين استعارة البيضة للعذراء ، واستعارة البيضة لخوذة الحديد ؛ لأن بيضة الحديد من الضرب الأول وهي من الاستعارة الملتبسة بالحقيقة .

أمّا بيضة الخدر فهي من الضرب الثاني وهي من الاستعارة الشائعة ، والتي يقول عنها الباقلائي : « هذه كلمة حسنة ، ولكنه^(٣) لم يُسبق إليها ، بل هي دائرة في أفواه العرب ، وتشبيهه سائر »^(٤) .

أيضاً من المعاني الموحية بها هذه الكلمة هي : أن الخوذة الحديدية التي يتقبعها الفرسان تجدها أمام ضربات الملك ، كالبيض الذي يتكسر ويتهشم بسرعة .

(١) ديوان امرئ القيس / ١٣ .

(٢) ذهب بعض العلماء إلى أنها كناية مثل ابن أبي الإصبع في تحرير التحبير / ١٤٥ ، والزركشي في البرهان

٢ / ٣٢٠ . وهي إلى الاستعارة أقرب ، لأن المعنى الأصلي لا يمكن اعتماده في هذا السياق ، وانظر العمدة

١ / ٢٧٢ .

(٣) يقصد : امرؤ القيس

(٤) إعجاز القرآن / ٢٢٩ .

هي في الحقيقة ليست بيضة ، ولكنها كتلة من الحديد الصلب ، تحولت أمام ضرب الملك الشديد إلى بيضة ، وكان بين أيدينا قوة خارقة أحالت الصلب إلى هَشٍّ ؛ ونجده يُصْرُ على إثبات هذه القوة باستخدامه لصيغة المبالغة « ضروب » ، حتى ليعجب السامع من هذا الضرب الذي أزال الهامات ، فهو ليس ككل ضرب .

كل هذه المعاني السابقة وغيرها كثير ، لا نجد لها لو أنه قال : « وأنت لخذ الدَّارَينِ ضروب » إذن : الشاعر لم يكن له فضل استعارة الكلمة هنا ، ولكن كان له فضل العدول عن المعنى الحقيقي للكلمة إلى المعنى المجازي ، وتوظيفه لخدمة معانيه .

وقد ذكر العلوي أن « العدول عن الحقيقة إلى المجاز قد يكون لأمر يرجع إلى اللفظ وحده ، أو إلى المعنى وحده ، أو إليهما جميعاً »^(١) ، وإحال علقمة عمد إليهما في هذا الموضع .

ومثل هذا قوله أيضاً :

٢٨-١ فَجَالَدَتُهُمْ ، حَتَّى اتَّقَوْكَ بِكَبْشِهِمْ وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبٌ^(٢)

جرى في أصول العربية تسمية قائد الكتيبة أو الرئيس كبشاً ، وهي تسمية مجازية قائمة على علاقة المشابهة التي قد يُقال إن العرب قد وجدتها بينهما ، فقائد الكتيبة هو المدبر لأمر سيرها واتجاهها وهو في مقدمتها ، وهو المناطح عنها ، وهذه الصفات وجدوا أغلبها في كبش القطيع من الضأن وما شابهه ، ولذلك نقلوا المعنى وهو الدلالة ، واللفظ وهو المُسَمَّى إلى القائد .

ولعل هذا هو مكنم الفرق بين الاستعارة التي بناها واضع اللغة ، وبين الاستعارة التي

(١) الطراز / ١ / ٤٠ .

(٢) ديوانه / ٤٤ .

بناها أصحاب الأوضاع المتأخرة ، وقد أشار السكاكي إلى ذلك في تخريجاته لحدّ الحقيقة^(١) .

ويمكن أن نفرّق بين الضربين السابقين بمراجعة كلام العرب ، ومعاجم اللغة .

فالذي يقول لرئيس الكتيبة أو القبيلة « كبش » لم يكن مُستعيراً ، لأنه لم يعتمد إلى هذا النقل ، فالكبش مجاز صار كالحقيقة فيهما ، وكالمرادف لاسميها ، حتى أنه إذا أطلق لفظ « الكبش » بدون قرائن انصرف ذهن العربي الأصيل إلى المعنيين ، وهما رئيس الكتيبة والقبيلة أو العظيم من الخِرَاف ؛ وما ذاك إلا لقوة التلاحم في الذهن بين المعنيين .

لذا لا ترى منهم من يقول : رأيت قائداً كالكبش ، بل يقولون : رأيت كبشاً ؛ لأنه عندهم كبشٌ حقيقة ، وللфخر الرازي في هذا كلامٌ يمكن الاستشهاد به هنا ، وهو تنظيم حسن لكلام عبد القاهر في مسألة مقارنة ، يقول الرازي : « إذا قوّيت المشابهة بين الشئيين كان التصريح بالتشبيه قبيحاً ، وذلك في نحو (النور) إذا استعير للعلم ... وهذا النحو ، لتمكُّنه وقربه من الحقيقة صار كأنه حقيقة ، فلا يحسن لذلك أن تقول : العلم كالنور »^(٢) .

وإذا كانت المسألة لا تصح والتشبيه شائع معروف كما في مثال الرازي ، فإنها أولى بعدم الصحة كما في مثال « الكبش » لأنك لو بحثت عن لفظ الكبش في معاجم العربية لوجدت قائد الكتيبة ورئيس القبيلة مُثبتان ضمن دلالاته . بينما لو بحثت عن لفظ « النور » في معاجم العربية ، فإنك لا تجد « العلم » مُثبتاً ضمن دلالاته^(٣) .

ويتضح الفرق أيضاً بين الاستعارة الملتبسة بالحقيقة ، وبين الشائعة ، بالمقارنة بين لفظ « الكبش » ، ولفظ « الأسد » .

فالذي يقول للرجل الشجاع « أسد » صار مستعيراً الأُسدية (لفظاً ومعنى) ، فالأسد

(١) انظر مفتاح العلوم / ٣٦١ .

(٢) نهاية الإيجاز / ٢٤٦ ، وانظر أسرار البلاغة / ٣٣٧ .

(٣) انظر على سبيل المثال : لسان العرب ١٢ / ١٨ كبش ، ١٤ / ٣٢١ نور ، والقاموس المحيط ٢ / ٤٣٨ الكبش ،

٢ / ٢٤٤ النور ، ومقاييس اللغة / ٩١٦ كبش ، ١٠٠٣ نور ، وأساس البلاغة / ٥٣٤ كبش ، ٦٥٧ نور ، وتاج

العروس / ٤ / ٣٤١ كبش ، ٣ / ٥٨٧ نور ، وجمهرة اللغة / ١ / ٢٩٣ (ب ش ك) ٤ / ٣٦٧ (و ن ر) .

مجاز شائع في الرجل الشجاع ، ولكنه ليس مُرادفًا له ، فإذا أطلق لفظ « الأسد » بدون قرائن انصرف الذهن إلى معنى واحد وهو (ذي المخلب والنااب) ولذا تجد فيهم من يقول: رأيت قائداً أو رئيساً كالأسد ، وهذا ما لا يصح في الكبش ، لأن « دعوى الأسدية للرجل الشجاع إنما هو نشاط النفس في الأشياء وتأويلها ، وليس عملاً في المواضع اللغوية »^(١) كما أن مسألة التفريق هذه تصح في استعارة « البيضة » السابقة ، فيمكن أن تقول : رأيتُ عذراء كالبيضة ، ويصعب أن تقول : لبست خوذة كالبيضة ؛ لأن شَبَهَ الخوذة بالبيضة مُتَقَرَّرٌ في أصل اللغة ، بينما شبه العذراء بالبيضة شائع بين أصحابها . وكلاهما استعارة ، وقد تكون استعارة نادرة لو قيل - على سبيل المثال - لمن فاتته الدنيا : « لم يظفر من بيضة الآخرة بشيء » .

والسؤال الذي يُطرح هو :

ما دور الشاعر هنا في تغليبه للمعنى المجازي للكلمة على المعنى الحقيقي لها ؟

ولعل الجواب على ذلك هو : إن ملكة الشاعر وحده في تغليب الجانب المجازي

للكلمة على الجانب الحقيقي تظهر بمعونة السياق .

ولنا أن نقارن بين قوله : « حتى اتقوك بكبشهم » ، وقوله لو قال : « حتى اتقوك بقائدهم » ثم ننظر ما توحى به هذه الكلمة من معانٍ يكشف عنها السياق ، وترتقي بالأسلوب في سماء الخيال ، فيُلقي بظلاله على السياسة والدين والمعتقد والمجتمع .

ولنأخذ على ذلك ثلاثة أبيات ورد فيها ذكر الكبش في سياق الحرب ، ثم ننظر وجوه

الاختلاف في مباني الاستعارة فيها .

أما البيت الأول فهو في قول عمرو بن معدٍ يكرب :

(١) التصوير البياني / ١٨٤ .

لَمَّا رَأَيْتُ نِسَاءَنَا يَفْحَصْنَ بِالْمِعْزَاءِ شَدًّا
وَبَدَّتْ لَيْسُ كَأَنَّهَا بَدْرُ السَّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى
وَبَدَّتْ مَحَاسِنُهَا الَّتِي تَخْفَى وَكَأَنَّ الْأَمْرُ جَدًّا
نَزَلْتُ كَبْشَهُمْ وَلَمْ أَرَمَنْ نِزَالَ الْكَبْشِ بُدًّا^(١)

يقول : إنه ازدادت شجاعته حين رأى نساء قبيلته يشاركن في المعركة ، وكذلك حين تخيل « ليس » تلك الفتاة الحسنة تنتهك حرمتها ، وتجرّد من ثيابها إن هو تخاذل عن نصرتها ؛ ففضّل مُنازلة الكبش وتعريض نفسه للموت ، مُقابل أن لا يرى مثل هذا المنظر .
إذن : لو استبدل « الكبش » بالقائد ، أو بعبارة أخرى : لو ذكر المعنى الحقيقي للكلمة بدلاً من المعنى المجازي هل تختل الصورة ، وتفقد شيئاً من عناصرها؟ أم ستكون أبلغ مما قال ؟.

إن هيئة التركيب ونصبته تستدعي المعنى الحقيقي للكلمة أكثر من استدعائها للمعنى المجازي ، وذلك أن الشاعر لم يُرشح المعنى المجازي ولم يُجرّده .

أي : لم يذكر معه مُلائم المُستعار وهو المشبه به « الكبش » فلم يقل على سبيل المثال :
ناطحت كبشهم ، بدلاً من « نازلت .. » .

ولم يذكر معه ملائم المُستعار له وهو المشبه « القائد » فلم يقل على سبيل المثال :
نازلت كبش الحرب ، بدلاً من كبشهم .

أما البيت الثاني فهو قول الشاعر :

ثُمَّ مَا هَابُوا ، وَلَكِنْ قَدَّمُوا كَبْشَ غَارَاتٍ إِذَا لَاقَى نَطْحَ^(٢)

أراد أن يصفهم بالشجاعة ، وأنهم يُقدمون قائدهم في الغارة ، فيقارع الأعداء

(١) ديوان عمرو بن معد يكرب / ٦٤ ، ٦٥ .

(٢) مقاييس اللغة / ٩١٦ كبش .

ويصارعهم ، فصورة الخيال هنا ترتقي ؛ وما ذاك إلا لأن الشاعر رشح الاستعارة أو المعنى المجازي للكلمة بقوله « نطح » ثم جرّد الاستعارة أو المعنى المجازي للكلمة بقوله : « غارات » فهي مُطلقة ؛ لأنها تحمل الوجهين ، فميل الشاعر وعدوله إلى المعنى المجازي هنا أضفى على الصورة نوعاً من الفكاهة والتملّح ، وهي وإن زادت العبارة ملاحظة - إلاّ أنها في اعتقادي - غير مناسبة لموقفٍ ترتعد فيه الفرائص ، وتضطرب فيه الأفتدة ، إلاّ إذا قلنا أنه أراد المبالغة في عدم مبالاته بالأعداء ..

أما البيت الثالث ، فهو قول علقمة السابق :

٢٨-١ فَجَالِدَتُهُمْ ، حَتَّى اتَّقَوْكَ بِكَبْشِهِمْ وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبُ

فقد امتزجت فيه صور المجاز بالتشبيه والكناية ، وتظافت فيه مفردات اللغة ؛ للنهوض بالمدلولات الخفية التي سعى إليها الشاعر ، فإنّ مجالدة الملك لأعدائه تدل على (قوة وشدة وصبر وصلابة)^(١) في القتال ، ولذا قال : « فجالدتهم » ، ولم يقل : (فقاتلتهم) .

والمدلول الثاني : يبرق وميضه من خلال كلمة « اتقوك » والتي تكشف عن مدى تأثر الجاهليين بمعتقداتهم الدينية ، فكانوا إذا اشتدّ بهم أمرٌ ونزل بهم خطب وحل بهم عذاب ، يعزونه إلى غضب الآلهة ، فيقدمون القرابين والهدايا بين يدي الآلهة ؛ اتقاءً لغضبها ، وكان هذا الملك بلغ من البأس والقوة والتمكّن ما يرفعه إلى درجة أعلى من درجة الإله^(٢) ، فيجعلون بينهم وبين بأسه وبطشه وفتكه وقاية ، تتمثل في قربان من البشر هو (كبش الكتبية) حتى يهدأ غضب هذا الإله ؛ يكشف هذا المعنى قوله : « فجالدتهم حتى اتقوك بكبشهم » فالحرف « حتى » هنا : مُشعرٌ بانتهاء تلك المجالدة (التي هي غضب الآلهة)

(١) انظر مادة : (جلد) في لسان العرب ٢ / ٣٢٢ ، وفي مقاييس اللغة / ٢٢١ .

(٢) هو أعلى من درجة الإله (الصنم) في اعتقادهم ؛ لأن إلههم يرضى بكبش من الضأن ، بينما الملك لا يرضى إلا بكبشٍ من البشر .

والتي انتهت بقتل قائدهم . وكأنَّ الملك لم يهدأ له بال حتى قتله ، وكأنَّهم أيضًا لم يسلموا من بطش الملك حتى أسلموا له قائدهم .

وأما قوله : « وقد حان من شمس النهار غروب » فإنها مُشعرة بمعنيين يؤكدان ما سبق ،

الأول منهما : أنه أسرع في إبادة خصومه قبل غروب الشمس ، وهذا زمن قياسي مقارنة بالمعارك التي تدوم أيامًا أو شهرًا أو سنينًا^(١) ، ولا يستطيع ذلك إلا من كانت له قوة خارقة ، خارجة عن حدود البشر .

والثاني : أن هذا الكبش الذي اتقوا به غضب الملك ، لم يذكر الشاعر أنه قُتل أو أُسر أو جرح ، فأومات هذه العبارة إلى وفاته ، فما إن غربت شمس ذلك اليوم حتى غربت شمسهُ .

إن مما يؤيد قصد علقمة إلى الإشارة إلى هذه المعاني الخفية هو قوله في موضع آخر :

٣-٦ وَقَرَّتْ لَهُمْ عَيْنِي بِيَوْمِ حُدْنَةَ ، كَأَنَّهُمْ تَذْبِيحُ شَاءٍ مُعْتَرٍ

فقد عزا رضاه إلى انتقامهم من أعدائهم الذين بطشوا بهم ، وذبحوهم كما تُذبح الشاء المُعتر ، أي : ما ذُبح قربانا للعتز وهو : (النصب) الذي يعبدونه ويقدمونه ، فكأن صورة بناء التشبيه هذه تكرر بصورة بناء الاستعارة السابقة ، أو العكس هو الصحيح^(٢) .

وهناك دقائق معنوية تكشف عن تباين المعنى المجازي في الأبيات الثلاثة :

ففي بيت عمرو بن معد يكرب : أطلق لفظ « الكبش » على قائد الأعداء مرتين ، وجعله مفعولاً للفعل « نازل » .

وفي البيت الثاني : أطلق لفظ « الكبش » على قائدهم فقط ، وجعله مفعولاً للفعل « قدموا » .

وفي بيت علقمة : أطلق لفظ « الكبش » على قائد أعدائهم فقط ، وجعله مفعولاً في المعنى للفعل « اتقوا » ..

ولنا أن نظر فرق ما بين بناء هذه التراكيب ، ثم نقارن ونُرجح .

(١) كحرب البسوس أو داحس والغبراء ..

(٢) انظر مبحث التشبيه في أوصاف الرجال قديمًا / ٥٢ ، ٥٣ .

ب / الحقائق الملتبسة بالاستعارات :

هناك ألفاظٌ مستعملة على الحقيقة جاءت على هيئة المجاز ، من ذلك قول علقمة :

١-١٦ وَنَحْنُ جَبِينًا مِنْ ضَرِيَّةِ خَيْلِنَا نَكْلِفُهَا حَدَّ الْإِكَامِ قَطَائِطًا

٢-١٦ سِرَاعًا ، يَزُلُّ الْمَاءُ عَنْ حَجَبَاتِهَا نَكْلِفُهَا : غَوْلًا بَطِينًا ، وَغَائِطًا^(١)

يقصد : أجهدنا خيلنا في الغارة ، حتى سال العرق عن ظهورها ، ففي كلمة « الماء »

لَبَسَ . هل هي حقيقة أم مجاز ؟

ذلك أنه لم يُرد بقوله « الماء » : الشراب المعروف المتبادر للذهن ، وإنما أراد « العرق »

فكأنه استعار الماء للعرق .

ولكن ثمة شيءٌ ينفي هذا ، وهو أن العرق في حقيقته ماء ؛ ولهذا لا يمكن أن نقول : إنه

شبه العرق بالماء بجامع (السيلان فيهما) ، لأن الشيء لا يُشبهه بنفسه ، ف« إذا أعطى

وصف نفسه لم يُسمَّ استعارة »^(٢) ومعلوم أن « الماء أصل كل شيء »^(٣) فهنا تضارب بين

تصنيفها في باب الحقيقة أو تصنيفها في باب المجاز .

إن مثل هذا الضرب وقف عنده بعض علماء البيان ، واختلفوا فيه ، فأبو بكر الصولي

يذكر أنهم يقولون : « ماء الصبابة ، وماء الهوى ، يريدون الدمع »^(٤) .

وينتقده ابن سنان الخفاجي بقوله : « الدمع ماء حقيقي بلا خلاف ، فكيف يقول إنه

استعارة ؟ »^(٥) .

(١) ديوانه / ١٢٤ * ضريّة : موضع ، الإكام : الصخور . قطائط : جماعات * حجباتها : ظهورها . غولاً : مرتفعاً من الأرض . بطيناً : واسعاً ، غائطاً : منخفضاً .

(٢) العمدة / ١ / ٢٧١ .

(٣) معترك الأقران ٣ / ٣١٤ ، في تفسير سورة إبراهيم ، الآية (٢٣) .

(٤) سر الفصاحة / ١٣١ .

(٥) المصدر نفسه / ١٣٣ ، وقدمنا الجملة الخيرية على الإنشائية من كلام ابن سنان ؛ ليستقيم المعنى في السياق .

والحقُّ أن الصولي لم يقل : إنه استعارة ، وإنما قال : « يريدون الدمع » أي : يكون به عن الدمع ، وهذا تفسيرٌ وارد ، ولو قال الصولي في « ماء الصبابة ، وماء الهوى » : إنهما استعارة ، لكان كلامه صحيحًا ؛ لأن الصبابة والهوى لا ماء لهما ، بخلاف قولهم : « ماء العين ، وماء البكاء » فإنهما ماء على الحقيقة ؛ لأنهما مُضافان إلى مصدرهما ومكان نزولهما على الحقيقة ، وقد كان الدكتور أبو موسى يذهب إلى قول ابن سنان الخفاجي في ذلك ، ويغضُّ الطرف عن مخالفته للصولي بقوله : « وأما ماء الصبابة ، وماء الشجي ، وماء الشوق ، وماء الهوى ، فإنه حقيقة ، وليس من المجاز ، لأن المراد به الدموع ، قاله أبو بكر ابن يحيى الصولي ورضيه ابن سنان وهو عندنا مرضي »^(١) .

ويغلب على الظن أن الدكتور أبو موسى لا يرتضي ذلك في العبارات السابقة إلا بعد ربطها بمتعلقاتها ، يقول : « هو عندنا مرضي ، لأنك ترى السياق الذي يرد فيه يؤكد أنه حقيقة ، من ذلك قول ذي الرُّمة :

أَنَّ تَوْهَمَاتَ مَنْ خَرَقَاءَ مَنزِلَةً مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجُومٌ^(٢) ؟

فقوله : « من عينيك مسجوم » يؤكد أن مُرادَه بماء الصبابة : الدموع ، وهي ماء على الحقيقة »^(٣) .

وهذا اللبس وقع فيه الآمدي أيضًا ، فهو يقول : ماء الملام : استعارة ، وماء الهوى حقيقة^(٤) .

والراجع أن كليهما استعارة ؛ لأن الملام لا ماء له ، والهوى كذلك ، بخلاف ماء العين يقصدون : الدمع ، فهو ماء على الحقيقة .

(١) التصوير البياني / ٢٩٠ .

(٢) ديوان ذي الرُّمة / ٢٥٤ ، خرقاء : اسم امرأة ، الصَّبَابَةُ : شِدَّةُ الشَّوْقِ ، مَسْجُومٌ : مَصْبُوبٌ .

(٣) التصوير البياني / ٢٩٠ .

(٤) انظر الموازنة ١ / ٢٧٨ .

وإذا كانت صورة المجاز تغمض في إشارتهم للدمع بـ « ماء الصبابة » ، لالتباسها بالحقيقة ، فإن الصورة تتضح في إشارتهم للعرق بقولهم « الماء » ، لأن العرق ماء على الحقيقة . والأقرب فيه أن يُقال : إنه كناية في المفرد ، أي : كناية بالمعنى اللغوي ، لا الاصطلاحي . ولعل هذا ما قصده المظفر العلوي مُعلِّقاً على قول معقر البارقي :

وَكُلُّ طَرُوحٍ فِي الْجِرَاءِ كَأَنَّهَا إِذَا اغْتَسَلَتْ بِالْمَاءِ فَتَخَاءُ كَاسِرٌ^(١)
يقول : « هذه كناية بالماء عن العرق »^(٢) .

والسؤال الذي يمكن طرحه على علقمة الفحل هو :

إذا كان العرق من جنس الماء ، وهو خاص بالحيوان كما يقول صاحب اللسان^(٣) ،

فلمَ لم تحدد المعنى بذكر اللفظ الخاص (العرق) دون اللفظ العام (الماء) ؟

ولعل الجواب على ذلك هو : أن الشاعر كان يقصد المبالغة في وصف الخيل بالإجهاد

الشديد ، فترى العرق لكثرتة ماءً جارياً ، ويُلمح من وراء هذه المبالغة تعطُّشهم إلى الانتقام من أعدائهم باستنفاد طاقة الخيل خلفهم .

(١) انظر نضرة الإغريض / ٤٠ ، يصف فرساً ، الجراء : الجري ، اغتسلت بالماء ، أي : نضحت بالعرق ، فتخاء كاسر : عقاب كاسر .

(٢) المصدر نفسه / ٤١ .

(٣) في لسان العرب ٩ / ١٥٩ : « العرق : ما جرى من أصول الشعر من ماء الجلد ... وهو في الحيوان أصل ، وفيما

سواه مستعار » : (عرق) .

ثانياً : بناء الاستعارات الشائعة :

أ / أنساق البناء المشتركة في طرفي الاستعارة (من جهة المُستعار) :

١ / استعارة الجبل :

يبدو أن علقمة قد ترسّخت في ذهنه صورة (الجبل) وما يحمله من معانٍ ودلالات تتعلق بـ (الربط والوصل والعقد والقتل والشدّ والقيد والإحكام والسيطرة ...)

ولهذا وجدناه في التشبيه في سرعة الفرس يجعله قيّداً للأوبد ، وكأنه لسرعته ، وعدم الانفكاك منه ، وإحكام سيطرته على الصيد كالجبل^(١) المقيّد له .

وكذا حين يصفه بصلابة اللحم وقوة العصب يُشبهه بالجبل المتين :

٢٣-٢ مَمَرٌ ، كَعَقْدِ الْأَنْدَرِيِّ ، يَزِينُهُ مَعَ الْعِتْقِ خَلْقٌ مُفْعَمٌ غَيْرُ جَانِبٍ

فصور بناء التشبيه هذه تُلقَى بظلالها على بعض صور بناء الاستعارة أو العكس هو

الصحيح ، فهو يقول في إحدى مقطوعاته :

٢-١٤ وَقَدْ يَعْقِلُ الْقُلُ الْفَتَى ، دُونَ هَمِّهِ وَقَدْ كَانَ لَوْلَا الْقُلُّ ، طَلَاعَ أَنْجِدٍ^(٢)

يقصد بالفتى (نفسه) ، فقلة المال أو الفقر قد تُثنى عن معالي الأمور ، والاستعارة في

قوله : « يعقل القُلُّ الفتى » وإن كان يجوز إجراؤها في مصدر الفعل^(٣) « يعقل » إلا أنها إلى

(١) انظر ديوان علقمة بشرح مكارم / ١٣ .

(٢) ديوانه / ١٢٢ يعقل : يجس ، القل : قلة المال ، وأراد : الفقر ، الفتى : يقصد نفسه ، همّه : نيته وعزمه ، طلاع

أنجد : كناية عن ركوبه لصعاب الأمور ... وانظر اللسان : عقل ٩ / ٣٢٧ ، وهمم ١٥ / ١٣٧ ، ونجد

. ٤٥ / ١٤

(٣) يمكن أن يُقال : شبه (الحبس والقصر) بـ (العقل) ، بجامع (المنع فيهما) ، ثم حذف المشبه ، وأقام المشبه به

مقامه ، واشتق منه الفعل (يعقل) على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المجردة ، والقرينة المانعة من إرادة

المعنى الأصلي هي (إثبات العقل للقل) .

المكنية أقرب^(١) ؛ لأنها تحمل من معاني الترشيح والتجريد ما يجعلها تقتحم باب الاستعارة التمثيلية ..

وهي صورة بيانية اشتق الشاعر عناصرها من مظاهر الطبيعة المتحركة :

فهذا بعيرٌ تعود على الحركة تفيض جوانبه حيوية ونشاطاً ، يريد أن يسير في الوهاد والهضاب ، ويهبط الغور ويطلع النجاد كعادته ؛ إشباعاً لغريزته التي فطّر عليها ، ولكن ثمة شيء يمنعه وهو الحبل الذي عُقِل به ، وأقعده عن مهمته ، فيظل يشعر بالحنين إلى ممارسة هوايته ، فيتألم ويرغو ؛ لأنه - وإن كان لا يشعر بألم في الجسد إلا أنه - يشعر بألم في النفس جرّاء هذا العقال .

وهذا رجلٌ كريم تعود على البذل والعطاء تفيض نفسه جوداً وسخاءً يريد أن يُكرم الصغار والكبار ، ويُطعم الضيوف وعابري السبيل من أهل الأسفار ، كعادته ؛ إشباعاً لغريزته التي جُبل عليها ، ويعتقد أنه لم يُخلق إلا لها ، ولكن ثمة شيء يمنعه وهو « الفقر » الذي أقعدته عاجزاً ، وحبسه عن ممارسة هوايته ومزاولة مهنته ، فعاوده الحنين إلى ماضيه ..

فلا يملك - وهو في هذه الحال - إلا أن يُصوّر حاله في أبيات المقطوعة السابقة مُستعيناً بصور الاستعارة والكناية ، حتى جرى بيته هذا مجرى المثل في « تلهف المعدم على قصوره عن فعل الخير »^(٢) .

إن صورة الحبل هنا تختفي خلف هذا « العقال » ، وتظهر سافرة مُجاهرة في أبيات النسيب عنده ، كقوله :

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومٌ؟

(١) والأرجح أن يُقال : شبه (الفقر) الذي قد يُصيب الكريم بـ (الحبل) الذي يُعقل به البعير ، بجامع (إحكام السيطرة على من تعود الانطلاق) ثم حذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (العقل) واشتق منه الفعل (يعقل) وأسندته إلى المشبه (القل) على ادّعاء أنه من الجنس الذي يُعقل ويُربط ؛ مبالغة في تحقيق الشبه ، على سبيل الاستعارة : المكنية .. التبعية .. المطلقة ، بقوله : « طلاع أُنجد » فالحقيقة فيها : ترشيح ، والكناية فيها : تجريد

(٢) المحاضرات في الأدب واللغة ١ / ٢٢٧ .

٢-٢ أمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟^(١)

يخاطب الشاعر نفسه هنا عن طريق التجريد ، فيتساءل : هل ستكتنم ما علمته وما استودعته من حُبِّها ؟ فتتصبر وتتجمل عند رحيلها ؛ لأنك ستلحق بها ، أم أنك ستبكي ؛ لأنه لا أمل لك في وصلها بعد رحيلها : « أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم » .

ولعل هذا المعنى الذي ذكر هو الأقرب من جُملة المعاني^(٢) التي حُمِلَ عليها تفسير البيتين السابقين .

انظر إلى قوله :

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟

وقابله بقوله :

٢-٢ أمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ؟

وانظر إلى قوله :

١-٢ أمْ حَبْلُهَا ، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومٌ؟

وقابله بقوله :

٢-٢ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ

فإنك ترى الترابط المعنوي الوثيق بين الشطرين الأولين في البيتين ، وكذلك بين

(١) ديوانه / ٥٠ * نأتك : ابتعدت عنك ، مصروم : مقطوع ، كبير : يقصد نفسه ، مشكوم : مُحَازَى بذلك .

(٢) انظر المعنى الذي ذكره الأعلام ، والمعنى الذي اختاره محققا الديوان في ص ٥٠ من ديوانه ، وانظر المعنى الذي

اختاره مكارم ص ٤٧ من شرحه لديوان الشاعر ، وانظر المعنى الذي ذكره عبد السلام هارون ، وأحمد شاکر في

تحقيقهما للمفضليات ص ٣٩٧ ، وانظر المعاني التي أوردها البغدادي في خزانة الأدب ١١ / ٣٠٩ ، ٣١٠ . وهذا

الضرب من تعدد الشروح هو من باب اتساع اللفظ لعدة معانٍ ، أشار إليه ابن رشيق ، والمصري ،

والسبكي ، والحموي ، والسيوطي ، وابن معصوم ، وانظر معجم المصطلحات البلاغية في (الاتساع) ٢٧ ،

الشطرين الأخيرين .

إن هذا المعنى ينظر إلى مفهوم السياق العام الذي ينبض فيه قلب الشاعر بهذه المشاعر الغارقة في الخيرة وتشتتُ الذهن ، والخوف من فلتات اللسان التي يعقبها إفشاء السر ، وافتضاح أمر الحب ، فهو لا يخشى أن تُفشي سرّه وحبّه ، ولكن يخشى نفسه أن يظهر عليها ذلك ..

هو يخشى أن تجازيه وتبادله البكاء بيبكاء ، عندها يتضح للركب تلك العلاقة الحميمة

القديمة بينهما :

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْيَمِّنِ ، مَشْكُومٌ؟

أي : أمجازى بذلك البكاء بيبكاءٍ آخر ؟

إن كلمة « كبير » هنا : تُوحى بجذور الحب المتأصلة في نفسه ، فقد شبَّ وكبُر وهو مُتعلق بها ، فأنتى يكون له صبرٌ أو عقل؟! وزهيرٌ يقول : « وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده »^(١) .

إنه عندما يبكي ثم تجازيه على البكاء بمثله - وكأنها نوقٌ تتجاذب الحنين - يظهر ما علماه وما استودعاه من حُبٍّ أمام الناس ؛ فينكشف الأمر ، وتنقطع حبال الوصل بينهما^(٢) .

وهنا يظهر جمال استعارة « الحبل للوصل والمحبة »^(٣) ، ودورها في تشكيل الصورة ،

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى / ٢٣ .

(٢) شبه (الوصل أو العهد) بـ (الحبل) ، بجامع : (ثبات الاتصال بإحكام الربط بين شيئين) ، ثم حذف المشبه ، وأقام المشبه به مقامه مُصرحاً بذكره على سبيل الاستعارة : التصريحية .. الأصلية .. المرشحة : بقوله : « مصروم » وهو ما يلائم المشبه به « الحبل » . والقريظة المانعة من إرادة المعنى الأصلي (حالية) تُفهم من سياق

الكلام وقرائن الأحوال .

(٣) خزنة الأدب ١١ / ٣٠٨ .

وهي وإن كانت استعارة دارجة على ألسنة الناس من الجاهلية إلى اليوم ، إلا أنها تأتي
أكلها بموضعها من السياق .

فليست القيمة البلاغية للاستعارة في تقدم عهدا أو قائلها^(١) ، وإنما في طرق توظيفها
لخدمة المعنى ، وإلا فإنه من الشائع « تسميتهم العهد بالحبل على سبيل الاستعارة ؛ لما فيه
من ثبات الوصلة بين المتعاهدين »^(٢) .

وقريباً من هذه الاستعارة قوله في البائية المعارضة مُتغزلاً :

٥-٣ إذا أَلَحَمَ الْوَأَشُونَ لِلشَّرِّ بَيْنَنَا تَبَلَّغَ رَسُّ الْحُبِّ ، غَيْرُ الْمَكْذِبِ
٧-٣ أَطَعَتِ الْوَشَاةَ ، وَالْمَشَاةَ بِصُرْمِهَا فَقَدْ أَنْهَجَتْ حِبَالَهَا لِلتَّقْضِبِ^(٣)

يريد أن يقول : إنه كلما ازدادت محاولات التفريق بيننا ازداد اشتداد ثبات الحب
الصادق « غير المكذب » في قلوبنا ؛ لأن الحب المكذب سرعان ما يزول لأتفه الشائعات ،
أما الحب الصادق فإنه ثابتٌ راسخٌ في القلب لا يزول ولا يتغير مهما كان ..

فقوله : « غير المكذب » لم يأت لتكملة قافية ، وإنما لتأدية معنى ، واحترازٍ من تجوزٍ في
كلمة « رسّ » حيث أنها من الأضداد^(٤) التي تأتي في معنى الإصلاح والإفساد .

فحين ذكر الواشين وسعيهم بالشرِّ ذكر رسَّ الحب في القلب ، فربما يجوز حمل الرسّ
هنا على فساد الحب في القلب ، ولكنه احترز بقوله : « غير المكذب » أي : تبَلَّغَ رس
الحب الصادق ، والحب الصادق لا يُفسد ، وإنما يُصلح . والشاهد قوله : « فقد أنهجت

(١) انظر سر الفصاحة / ١٢١ .

(٢) الكشاف / ١ / ١٢٤ ، سورة البقرة ، الآية (٢٧) .

(٣) ديوانه / ٨١ * لحم : أدخل . تبَلَّغَ : اشتد . الرَسُّ : الثابت ، وانظر مقاييس اللغة / ٩٥٠ لحم ، ورسّ / ٣٩٤ ،

وبلغ / ١٥٥ ، * ربعية : أي من بني ربعية ، وإبر وأكناف شرب : موضعان * الوشاة والمشاة : الذين يمشون

بالتنميمة ويشون بالكذب ، صرماها : قطعها . أنهجت : أحلقت ، التقضُّب : التقطع .

(٤) انظر كتاب الأضداد لابن الأنباري / ٣٨٣ ، وانظر لسان العرب / ٥ / ٢٠٩ رسس ، ومقاييس اللغة / ٣٩٤ رسّ ..

حبالها للتقضب» ، وهي استعارة تصريحية كسابقتهما ، فقد استعار (الحبال الخَلقة) : « أنهجت حبالها » لأسباب المودة المتبقية بينهما ؛ لمناسبة (الربط الضعيف ، والصلة التي يُخشى أو يُتوقع انقطاعها) .. « فقد أنهجت حبالها للتقضب »^(١) .

ويُلاحظ هنا استخدامه لثلاث مفردات تدل في أغلب معانيها على القطيعة : « صرمها .. أنهجت .. التقضب » وكأنه بها يناقض قوله قبل : « إذا ألحم الواشون ... تبلغ رَسُّ الحب » . وليس الأمر كذلك ؛ لأنه لم يقل : إن الحبال قد تقطعت ، وإنما قال : أوشكت أن تنقطع ، فقد خلقت وبلت ، وهو بهذا يستدرّ عطف محبوبته التي نأت عنه بأن تمدّ هذه الحبال بأسباب نمائها وتجددتها ...

ونقف قليلاً نتأمل تركيب بناء الاستعارتين في البيتين :

١ - / البيتان افتتحهما الشاعر بمخاطبة نفسه « هل ما عملت .. أطعت الوشاة والمشاة .. » مُجرّداً من نفسه شخصاً آخر ؛ ليث إليه همومه ؛ وليؤانس به وحشته بعد رحيل أحبته .

٢ - / الاستعارة في البيتين وقعت في الاسم ، وهي استعارة تصريحية مُرشحة ، والترشيح في الثانية أكثر .

٣ - / جاء الاسم المستعار في الأولى : مُفرداً « حبلها » ، وفي الثانية : جمعاً « حبالها » ، ولهذا دلالة نفسية يكشف عنها سياق كل منهما .

(١) شبه (أسباب المودة) بـ (الحبال) ، بجامع (الربط بين جزئين) ثم حذف المشبه ، وأقام المشبه به مقامه ، على سبيل الاستعارة: التصريحية .. الأصلية .. المرشحة .. بقوله : « أنهجت ... التقضب » وهي مما يلائم المشبه به (الحبال) والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي (حالية) تفهم من سياق المعنى وشواهد الحال .

في الأولى : يكي ؛ لأن الجبل واحد وقد انقطع : « أم^(١) جبلها إذ نأتك اليوم مصروم » ، وتلك مصيبة عظيمة تستحق البكاء ، فقد انقطع أمله بانقطاع هذا الجبل الوحيد .

في الثانية : حبال كثيرة ، ولم تنقطع : « فقد أنهجت حبالها » ، وإن كانت قد بليت وضعفت إلا أن له بقدر بقائها آمالاً تتجدد في الحياة ..

والأسئلة التي يمكن أن تطرح عن الاستعارتين السابقتين ، هي :

ما هذه الحبال التي تقطعت أو يخشى انقطاعها ؟ وماذا تعني له لكي يُكثر من ذكرها والبكاء عليها ؟ وهل هي هذه العهود والمواثيق بينهما ؟.

إنه يجب عن ذلك باستعارة أخرى بقوله مختماً النسيب ، منتقلاً من غرض إلى غرض :

١٣-٣ فَإِنَّكَ لَمْ تَقْطَعْ لُبَانَةَ عَاشِقٍ بِمِثْلِ بُكُورٍ ، أَوْ رَوَاحٍ مُؤُوبٍ^(٢)

إن الاستعارة يمكن أن تجري في القطع الذي هو فصل للأجزاء المتصلة ، أو بالتدقيق فصل للجزئين عن بعضهما ، ولا يقع ذلك إلا على المحسوسات ، أما وقوعه على المعنويات ك: « لبانة العاشق » فهو من قبيل المجاز .

ولكن الأقرب في تحليل الاستعارة أن يُقال : إن الشاعر أراد تشبيه « لبانة العاشق »

وهي : رغباته وشهوته بحبال المودة أو بشرابين الحياة^(٣) .

فهذه الحبال التي يُصرِّح بها أو يرمز إليها هي بمثابة الخيوط التي ينسج بها رداء

(١) أم هنا بمعنى : بل .

(٢) ديوانه / ٨٥ اللبانة : الحاجة ، وينسب هذا البيت إلى امرئ القيس ، انظر ديوانه / ٤٤ مع تغيير بسيط في بعض المفردات .

(٣) شبه (اللبانة) وهي : الحاجات والرغائب بـ (الجبل) بجامع (الربط بين مُتعلقين) ثم حذف المشبه به (الجبل) ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (القطع) ، واشتق منه الفعل « تقطع » ، وأوقعه على اللبانة ، على ادعاء أنها من الجنس الذي يُقطع كالخيل حقيقة ، فالاستعارة هنا : مكنية .. تبعية .. مطلقة ، لعدم ذكره ملائمتها المشبه والمشبه به ، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي (لفظية) وهي : وقوع القطع على اللبانة في قوله : « تقطع لبانة » .

الاستعارة في النسيب ، حتى أنها « قد استُعيرت في عدة مواضع ، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحظة لا تجدُها في الباقي »^(١) .

إن الشاعر حين يقطع هذه اللبانة ، ويرتحل ناقته ضارباً في متاهات الصحراء ؛ فإن اليأس من الوصل يبلغ مداه ، حتى إنه ترك ملذاته ورغباته وشهواته التي تجري في قلبه جريان الدم في عروقه ؛ فتمده بأسباب الحياة ...

٣ / استعارة الدواء للشفاء من الأدواء وما شابه ذلك :

من ذلك قوله في وصف الخمر :

٢٩-٢ تَشْفِي الصُّدَاعَ ، وَلَا يُؤْذِيكَ صَالِبُهَا وَلَا يُخَالِطُهَا فِي الرَّأْسِ تَدْوِيمٌ^(٢)

الضمير في « تشفي » يعود إلى الخمر ، وهذه الخمر ليست دواءً حتى تشفي الصداع ، ولكنها مُنزلة منزلة الدواء^(٣) ، إذ الخمر لا تشفي الصداع (المرض المعروف على الحقيقة) ، وإنما تُذهب الهموم^(٤) لفترة وجيزة ، ثم ما تلبث أن تعود من جديد .

وهذا ما يؤكد أنها ليست دواءً لهذا المرض على الحقيقة ، ولكن الشاعر يزعم عن طريق هذه الاستعارة أنها أنجع دواءٍ له ، بدليل : أنه لا يترتب على تناولها أيُّ من المضاعفات التي تنتج عن بعض أدوية الصداع الأخرى ، فهي : « لا يؤذيك صالِبها ،

(١) دلائل الإعجاز / ٧٨ ، وينظر أسرار البلاغة / ٤٢ .

(٢) ديوانه / ٦٩ ، الصالِب : ما صلَّب منها وقوي ، والتدويم : الدوار .

(٣) شبه الخمر بالدواء ، بجامع (النفع بالشفاء فيهما) ، ثم حذف المشبه به (الدواء) ، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الشفاء) ، واشتق منه الفعل (تشفي) وأسند إلى الخمر على إدعاء أنها من الجنس الذي يشفي ، على سبيل الاستعارة : المكنية .. التبعية .. المرشحة ... بقوله : « الصداع » ، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي (حالة) .

(٤) وعلى هذا فيجوز أن يقال : شبه الهموم بالصداع بجامع (تولد الألم النفسي والجسدي فيهما في الرأس) ثم حذف المشبه (الهموم) ، وأقام المشبه به (الصداع) مقامه على سبيل الاستعارة : التصريحية .. الأصلية .. المرشحة بقوله : « تشفي » .. ولكنه بعيد .

ولا يخالطها في الرأس تدويم ، « فنفى عن الخمر أبرز ما تعاب به ، وهو أنها تصدع الرأس ، وتذهب العقل »^(١) .

ولعل الصائب هنا لا يُقصدُ به الصداع كما قال ابن بُزُج^(٢) ، وإنما قصد به نشوة الخمر وحميَّها^(٣) التي تُرعد الأطراف وتغتال العقول ؛ لأنه لم يرد أن يقول : تشفي الصداع ولا يؤذيك صداعها ، ولكنه أراد أن يقول : تشفي الصداع ولا يؤذيك حميَّها .

وفي قوله : « ولا يخالطها في الرأس تدويم » استعارة أيضاً^(٤) ، لأن (التدويم) يطلق على حركة الطائر الدائرة في الهواء ، وأمَّا قولهم : « دومت الخمر شاربها »^(٥) فهو من قبيل المجاز ، تشبيهاً لدوارها بالرأس بحركة تدويم الطائر ، والدوار والتدويم من جنس واحد .

ويلحظ أن الشاعر في هذا البيت يُعدد بعض الأمراض مثل : « الصداع والصالب ، والتدويم » وكلها أمراضٌ تصيب الرأس دون سائر الأعضاء ، وكأنه يعلم أن مفعول الخمر أول ما يخامر العقل ، ثم يظهر على بقية الجوارح ؛ ولذا يُعدُّ علقمة من أشهر الشعراء وصفاً للخمر^(٦) ، حتى إنَّ أبا العلاء المعري وصف خمر الجنة بقول علقمة :

٢٩-٢ تَشْفِي الصُّدَاعَ ، وَلَا يُؤْذِيكَ صَالِبُهَا وَلَا يُخَالِطُهَا فِي الرَّأْسِ تَدْوِيمُ^(٧)

إن استعارة الدواء السابقة ، تُلقى بظلالها على علاج الأمراض النفسية كالحقد والغل

(١) الرصف في الشعر العربي ، العصر الجاهلي ١ / ٢٨٥ .

(٢) انظر لسان العرب ٧ / ٣٨٢ صلب .

(٣) انظر مقاييس اللغة / ٥٧٣ صلب .

(٤) فقد شبه الدوار (وهو الحالة المرضية التي تصيب الرأس) . بالتدويم (وهو حركة الطائر في الهواء) بجامع

(الحركة الدائرية المرتفعة فيهما) ثم حذف المشبه (الدوار) ، وأقام المشبه به (التدويم) مقامه على سبيل

الاستعارة: التصريحية .. الأصلية .. المطلقة ؛ لعدم ذكر الملائم . والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي

(لفظية) وهي « الرأس » .

(٥) انظر أساس البلاغة / ١٩٩ دوم .

(٦) انظر أساليب الصناعة في شعر الخمر / ٩ ، ١٠ .

(٧) انظر رسالة الغفران / ٢٧ .

وشهوة الانتقام ، فيرى في الانتقام شفاءً حين يوقع بيني طيِّ ، ويقتل اثنين منهم ، وهما :
الطريف بن عمرو ، والطريف بن مالك ، وينجو الملاقط ، فيقول في ذلك :

٥-١٦ أَصْبَنَ الطَّرِيفَ ، وَالطَّرِيفَ بْنَ مَالِكٍ وَكَانَ شِفَاءً لَوْ أَصْبَنَ الْمَلَاقِطَا^(١)

فسمي إصابة الملاقط شفاءً على سبيل المجاز ، لأنه يرى أن عدم إصابته ، ونجاته من أيديهم هو بمثابة (المرض النفسي) الذي يحتاج إلى دواء شافٍ^(٢) ، ولذا لا يُستغرب إجهاده للخيل في قوله السابق : « يزلُّ الماء عن حجباتها » ، فهو متعطشٌ إلى الانتقام .

إن الفرق بين استعارة الدواء للخمر ، وهذه الاستعارة هو أن الشفاء في الأولى :
مُستجلبٌ لعلاج الجسد والروح معاً ، وفي الثانية : لعلاج الروح فقط .

ومن هذا الباب نفسه قوله في ناقته التي عاجلها من الجرب بمياه القطران :

١١-٢ قَدْ أَذْبَرَ الْعَرُءَ عَنْهَا ، وَهِيَ شَامِلُهَا مِنْ نَاصِعِ الْقَطِرَانَ الصَّرْفِ ، تَدْسِيمُ

الأصل في الحقيقة أن يقول : قد ولى العرء عنها ، أو شُفيت من الجرب ، ولكنه أراد تصوير (الجرب) ، وهو (مرض) في صورة كائن حي له (قُبْلٌ ودُبْرٌ)^(٣) ؛ ليظهر بذلك تمكُّن الدواء (وهو القطران) من شفاء المرض (وهو الجرب) حتى رآه يخرج من الناقة هارباً مُولياً دُبْرَهُ مُعلناً ضعفه وانهزامه ..

(١) ديوانه / ١٢٥ ، الضمير في أصبن : يعود إلى الخيل ، وهذا البيت جاء في مقطوعة قيلت بمناسبة وقعة مشهورة بين

تميم وطي ، كانت بين يوم أواراة الأول وبين يوم أواراة الثاني ، والقصة كاملة في ديوان الشاعر .

(٢) فكأنه شبّه (عدم إصابة الملاقط) بالمرض ، بجامع (الألم النفسي الذي يحتاج إلى العلاج) ثم حذف المشبه به

وهو (المرض) ، ورمز إليه بشيء من لوازمه « شفاءً » ، على سبيل الاستعارة : المكنية .. التبعية .. المجردة بقوله : «

أصبن الطريف » والقرينة المانعة لفظية ، وهي : « وكان شفاءً لو أصبن الملاقطا » .

(٣) يمكن أن يُقال : شبّه (العرء) وهو مرض ، بالعدو وهو إنسان بجامع (الأذى منهما) ، ثم حذف المشبه به

(الإنسان) ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، وهو (الدُّبْر) ، ثم اشتق منه الفعل « أدبر » وأسندته إلى ما ليس له

دُبْر ، وهذه هي القرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي . والاستعارة فيه : مكنية .. تبعية .. مُجرّدة بقوله :

« ناصع القطران ... » وهو ما يلائم المشبه (الجرب) .

وهذه صورة خيال خفية ، تكشف عن مُعاناة الشاعر النفسية من هذا المرض ، الذي عذَّب ناقتَه طويلاً ، حتى خيَّل إليه أنه أمام عدوٍ عنيد ، اختار له أشد الأسلحة لقتاله : « القطران » فرآه يهرب مُدبراً ؛ فظهر من خلال هذه الاستعارة نوع من التشفي من العدو والفرح بنشوة الانتصار عليه .

ومن الباب نفسه استعارة المرض للخلق المعيب في قوله :

٨-١ فَاِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَاِنِّي بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَيِّبٌ
٩-١ إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبٌ^(١)

البيتان فيهما من ضروب الحكمة ، ودلائل التجربة ، وصور البيان^(٢) ما جعلهما على كل لسان ، والشاهد في قوله : « بأدواء النساء » فقد استعار الأدواء للأخلاق المعيبة^(٣) .

والبيت الأول فيه لفتتات معنوية جميلة كشفت عنها مباني تراكيب الكلمات ، فجمع كلمة « الأدواء » : إشارة إلى كثرة ما يُعاب من طبائعهن وخلاتقهن ، وإضافتها إلى كلمة « النساء » المعرفة بالألف واللام : إشارة إلى شمول الأدواء جميع أصناف النساء ، حتى

(١) ديوانه / ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) * فمن التشبيه المؤكد قوله « بصير .. طيب » أي : أنا بصيرٌ بأمراض النساء كالطبيب البصير بالأمراض .

* ومن المجاز العقلي قوله : « إذا شاب رأس المرء » فقد أسند المشيب إلى الرأس في حين أن الذي يشيب هو شعر الرأس ، ولكن لما كان الرأس هو مكان منبت الشعر ، أسند المشيب إليه ، ففيه مجاز عقلي علاقته « المكانية » .

* وفي قوله : « شاب رأس المرء أو قلَّ ماله » كنايةان ، الأولى : عن تقدم السن ، والثانية : عن الفقر .

* ومن استعارة الحرف قوله : « فإن تسألوني بالنساء » أي : عن النساء ، وكأن النساء شيء عظيم يُستحق أن يُسأل عنه ، أو يُسأل به .

(٣) يمكن أن يُقال في تحليلها : شبه أخلاق النساء المعيبة بالأمراض المستعصية ، بجامع (صعوبة الشفاء منها) ، ثم حذف المشبه (الأخلاق) وصرَّح بالمشبه به (الأمراض) على سبيل الاستعارة : التصريحية .. الأصلية .. المرشحة ، بقوله : « طيب » وهو ما يلائم المشبه به (الأمراض) . والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي (حالة) تُفهم من سياق الكلام .

لا تكاد تسلم منهن واحدة^(١) ، يقول محققاً ديوانه : « والمراد من هذا إدخال اليأس في قلبه منها »^(٢) ، وهذا تحليلٌ نفسي عميق في علاقة علقمة بالمرأة ، كما سبق من شواهد ذكرت في مُعاناته من كبر السن وغدر النساء تنتشر في شعره ، كذلك هي أسلوب تمهيد معنوي للانتقال من النسيب إلى غرضٍ آخر .

ومن تلك اللفظات أيضاً ما كشفت عنه كلمتا « بصير ... طيب » إذ المرض يحتاج إلى تشخيص وكشفٍ وفحص ودراية ؛ ولذلك قال : « بصير » أي : صاحب خبرة وبصيرة في هذا الشأن ، كما يحتاج إلى علاج ناجح ومعالج ناجح فقال : « طيب » .

ويلحظ أنه ذكر الداء بقوله :

٩-١ إذا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبُ
ثم ذكر الدواء بقوله :

١٠-١ يُرْدَنُ ثَرَاءَ الْمَالِ حَيْثُ عَلِمْنَاهُ وَشَرَّخَ الشَّبَابَ عِنْدَهُ نَّعْجِيبُ

فالبيت الأول تأكيد لقوله : « بصير » والثاني لقوله : « طيب » وهذا من باب التناسب والتقابل وحسن التقسيم في علم البديع ، « ألا ترى أنه لم ير المعنى متكرراً في البيتين ، لما كان أحدهما يشتمل من الاستيفاء والبيان على ما لم يشتمل عليه الآخر ؟! »^(٣) .

هذه الأبيات جعلت الملك الغساني يصرخ بأعلى صوته : « صدق فوك ، لله أبوك ، أنت طبيهن ، والخبير بأدوائهن »^(٤) ، ويقول عنها أبو العلاء المعري : « لو شفعت لأحدٍ أبياتٌ صادقة ليس فيها ذكر الله سبحانه ، لشفعت [له هذه الأبيات] »^(٥) ؛ لأنه « وصف ... نفسية المرأة التي قد تحدد علاقتها بالرجل وصفاً دقيقاً وخالداً »^(٦) .

(١) وتعميم الحكم على النساء قد جاء في أحاديث للرسول صلى الله عليه وسلم من مثل قوله : « فإنهن خُلِقن من ضلعٍ أعوج » ..

(٢) ديوانه / ٣٦ في الهامش .

(٣) شرح ديوان الحماسة / ٦٤٣ للمرزوقي .

(٤) معاهد التنصيص / ١ / ١٧٤ .

(٥) رسالة الغفران / ١٧٥ .

(٦) قضايا الشعر الجاهلي / ٣٤٦ .

٣ / استعارة الوشم وما شابهه :

من ذلك قوله في وصف الناقة :

١٦-٢ تَلَا حِظَّ السَّوْطِ شَرَّزًا ، وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تَوْجَسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ

الاستعارة في قوله : « كما توجس طاوي الكشح موشوم » ، أي : كما تسمع الثور الموشوم ، فحقيقة الوشم : تزيين اليد بالنقوش^(١) ، والذي على جلد الثور ليس بوشم في حقيقته ، وإنما خطوط سود .

فاستعار الوشم هنا ؛ للدلالة على الخطوط أو النقط السود التي تكون على جلد الثور الوحشي ، بجامع (ظهور الأثر الجميل الثابت فيهما)^(٢) .

فاستبدل الصفة الحقيقية (مُنْقَط) بالصفة المجازية (موشوم) ؛ لأنها تُضفي على صورة الثور ضرباً من الحسن يقتزن فيه جمال الصورة مع إصابة القافية .

وقريباً من هذه الاستعارة ما قد ظهرت فيه « المعاني الخفية بادية جليّة ... كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون »^(٣) ، قوله :

٤٤-٢ وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قِرْنِي ، يُشَيِّعُنِي مَاضٍ أَخْوِثَةٌ بِالْخَيْرِ مَوْسُومٌ^(٤)

أي : نازلت عدوي في الحرب ، ومعني سيفٌ ماضٍ موسوم بالخير . وأصل الكلام : بالخير معلوم ، لأن الخير أمرٌ معنوي ، يُعلم ، ولا يُحسُّ بظهور الوشم عليه ، لأن أصل الوشم ما دل على : « أثر ومعلم »^(٥) ، وأما قولهم : « هو موسوم بالخير » فهو من قبيل

(١) انظر مقاييس اللغة / ١٠٩٣ وشم .

(٢) فكأنه شبه (الخطوط على جلد الثور) بالوشم ، ثم حذف المشبه (الخطوط أو النقط) ، وأقام المشبه به (الوشم) مقامه ، واشتق من الوشم ، اسم المفعول « موشوم » ، وجعله صفة لما لا يصح أن تقع عليه في الحقيقة ، فلا يُقال : ثور موشوم .

(٣) أسرار البلاغة / ٤٣ .

(٤) ديوانه / ٧١ والبيت فيه استعارة الحرف « على » بدلاً من الحرف « إلى » ، وتجدد في هذا الحرف من الاستعلاء والتمكن والثقة بالنفس في ملاقاته الخصم ، ما لا تجده في الحرف الحقيقي .

(٥) مقاييس اللغة / ١٠٩١ وسم .

الجزاز^(١) ، يقول ابن قتيبة في استعارة الوسم للأثر مُعلِّقاً على قول جرير :

وَمَا وَضَعْتُ عَلَى الْفَرَزْدَقِ مَيْسَمِي وَعَلَى الْبَعِيثِ جَدَعْتُ أَنْفَ الْأَخْطَلِ

« أراد أنه وسم الفرزدق ... بالهجاء ، أي : أبقى عليه عاراً كالجدع والوسم »^(٢) .

وقد شاعت استعارة الوسم للخير، حتى أوشكت أن تكون حقيقة في موضعها، فنراهم يقولون : توسمت فيه الخير، أكثر من قولهم : علمت فيه الخير ، وإذا كانت استعارة الوشم السابقة قد زينت الصورة وتممت القافية ، فإن استعارة الوسم هنا قد أكدت الصورة ، ولم يقصد الشاعر إتمام القافية بها ؛ لأنه كان يمكنه الاستغناء عن المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي (بالخير معلوم) فيستقيم الوزن وتكتمل القافية ، ولكنه عمد إلى هذه الاستعارة ؛ ليبالغ في وصف سيفه بالاشتهار الواضح المعلوم والذي لا يخفى على أحد كالوسم الظاهر البين^(٣) .

وقريباً من هذه الاستعارة قوله يمدح الملك الغساني :

٥-١٠ وَأَنْتَ الَّذِي آثَرُهُ فِي عَدُوِّهِ مِنْ الْبُؤْسِ ، وَالنُّعْمَى لَهُنَّ نُدُوبُ

يقول محققاً الديوان : إنه « يريد : آثاره من البؤس في أعدائه ، ومن النعمى في أوليائه ،

فاختصر الكلام ، لأن المعنى معلوم »^(٤) .

وهذا التعليل - وإن كان وارداً - إلا أن سياق الحال يستبعده ، فالشاعر أراد

(١) انظر أساس البلاغة / ٦٧٥ وسم .

(٢) تأويل مشكل القرآن / ١٥٦ ، ١٥٧ ، ورواية البيت في ديوان جرير / ٣٣٥ ... وضغاً البعث ...

(٣) يمكن في إجراء الاستعارة أن يُقال : شبه العلم (وهو شيء معنوي) ، بالوسم (وهو شيء محسوس) ، بجامع

(ظهور الأثر الثابت فيهما) ، ثم حذف المشبه (العلم) ، وأقام المشبه به (الوسم) مقامه ، واشتق منه اسم

المفعول (موسوم) على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المطلقة ؛ لعدم ذكره الملائم ، والقريضة المانعة من

إرادة المعنى الأصلي (لفظية) وهي : جعله الخير وسماً ظاهراً .

(٤) ديوانه / ١١٨ والضمير في هن : يعود إلى الآثار .

استدرار عطف الملك ، بتنيبه إلى أن البطش بالعدو في الحرب ، وإكرامه بعد الحرب هي من شيم الكرام ، فالبؤس والنعمى واقعة على العدو في حالي الحرب والسلم .

وهذه الندوب - والتي هي من آثار بأس الملك في عدوه - واقعة على سبيل الحقيقة ؛ لأن الندب في الأصل : « أثر الجرح إذا لم يرتفع عن الجلد »^(١) .

أما الندوب التي هي من آثار نعمى الملك في عدوه ، فهي واقعة على سبيل المجاز ، تشبيهاً لها في حال ظهورها ، وديمومة أثرها في نفس العدو بحال الندب الذي لا يمحى أثره^(٢) . وفي هذا تخصيص له من بين الملوك بأنه صاحب منهج حربي متفرد ، له وسم وندب يعرفه كل من رآه ، « وهذا البيت من أبلغ ما يمتدح به ملك عظيم الأثر من الآخرين مجزياً أو مُعاقباً »^(٣) .

إن استعارات الوسم والوشم والندب للدلالة على الأثر نجدها تسير في شعره على بناء أسلوبى مُتقارب من حيث :

١ / وقوعها في قافية البيت المضمومة : موشومٌ ، موسومٌ ، ندوبٌ ..

٢ / مجيئها على صيغة اسم المفعول : موشوم ، موسوم .

٣ / تقارب معاني مصادرها : الوشم ، والوسم ، والندب .

- كل ذلك مع اختلاف مواقعها الإعرابية .

٤ / استعارة الطيران وما شابهه :

إن كلمة الطيران مصدر للفعل « طار » ، وهو ثلاثي أجوف معتل الوسط ، أصل الألف فيه : الياء . ومادة (طير) في مقاييس اللغة تدل على : « خِفة الشيء في الهواء ، ثم يُستعار ذلك في غيره وفي كل سرعة ... »^(٤) .. ثم يقال لكل من خفَّ : قد طار ، قال

(١) ديوانه / ١١٨ ، وانظر لسان العرب ١٤ / ٨٧ ندب .

(٢) شبه الندب الجسدي الظاهر بالأثر الروحي الخفي بجامع (ادعاء ظهورهما ومشاهدة أثرهما) .

(٣) موسوعة الشعر العربي ٢ / ١١٢ والأصل: " مجازياً " ، وليس : " مجزياً " .

(٤) مقاييس اللغة / ٦٣٠ طير .

رسول الله صلى الله عليه وسلم : « خير الناس رجلٌ ممسك بعنان فرسه في سبيل الله ، كلما سمع هيعة طار إليها »^(١) .

وهذا الحديث أورده الشيخ عبد القاهر في فصل الاستعارة القريبة من الحقيقة أو ما « يُرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة »^(٢) . ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة ... والسباحة له إذا عدا عدواً كان حاله فيه شبيهاً بحالة السابح في الماء . ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة كلها من جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق ... ويُفسر هذا عبد القاهر بقوله : « إنهم إذا وجدوا في الشيء في بعض الأحوال شبيهاً من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس ، فقالوا في غير ذي الجناح : (طار) ، ثم استشهد بالحديث السابق ، وذكر معه قول علقمة^(٣) :

٢-٢٦ لَوَيْشًا طَارَ بِهِ ذُو مَيْعَةٍ ، لَأَحِقُّ الْأَطَالِ ، نَهْدٌ ذُو خُصَلٍ^(٤)

« فالجامع بين طار وعدا هو قطع المسافة بسرعة ، وهو أمر موجود في الطرفين اللذين هما (العدو والطيران) ؛ لأنه أعم منهما »^(٥) .

فالغرض البلاغي من استبدال العدو بالطيران مبني على شيئين : الأول : دلالي وهو : المبالغة في وصف الفرس بالسرعة المتناهية ، والثاني : نفسي ، فهذه السرعة بلغت من التقرُّر في نفس الشاعر ، وتثبتها في ذهنه ووجدانه المبلغ الذي أراد أن ينقله إلينا كما يراه

(١) صحيح مسلم، باب الإمارة / ١٢٥ ، وانظر: بديع ابن المعتز / ٣ ، وكتاب الصناعتين / ٢٧٧ .

(٢) أسرار البلاغة / ٥٥ ، ٥٦ .

(٣) هو في ديوانه / ١٣٤ ، وقد نسب في الحماسة ٣ / ٧٣ ، وفي الإيضاح / ٢٧٢ ، والخزانة ١١ / ٣١٨ إلى امرأة من بني الحارث بن كعب ، وهو في أسرار البلاغة / ٥٦ غير منسوب .

(٤) ديوانه / ١٣٤ ذو ميعة ، لاحق الأطال ، نهْدٌ ، ذو خُصَلٍ : صفات للفرس ، فالميعة : النشاط ، ولاحق الأطال :

ضامر الخاصرة ، ونهد : قوي ، الخُصَلُ : لفائف الشعر ، ويمكن أن يُقال في إجراء الاستعارة : شَبَّهَ (عَدُوَّ

الفرس) (بطيران الطائر) بجامع (السرعة المتناهية) ، ثم حذف المشبه ، وصرَّحَ بالمشبه به مشتقاً منه الفعل

« طار » على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المُجرَّدة ، بقوله : « به » أي بالفارس ، والقرينة المانعة من

إرادة المعنى الأصلي (لفظية) وهي : طار ذو ميعة (أي : الحصان) فأثبت الطيران لغير ذي الجناح .

(٥) عروس الأفراح ٤ / ٨١ ضمن شروح التلخيص جـ ٤ .

في نفسه وهو الطيران ، وليس العدو .

والإمام عبد القاهر كان يذكر الضرب الأول ، وتراه يميل إلى الثاني منهما^(١) ، أي :
يميل إلى معنى إثبات الصفة ، لا المبالغة .

ومن استعارة الطيران لغير ذي الجناح قوله أيضاً :

٣-٤ دَافِعَ قَوْمِي فِي الْكَتِيبَةِ ، إِذِ طَارَ لِأَطْرَافِ الظُّبَاتِ وَقَدْ^(٢)

وقد يبدو أن طيران الشرر وتطايره هو من قبيل الحقيقة ؛ لانتشاره في الهواء ، ولكن
الزّمخشري يزعم أن مثل هذا من قبيل المجاز ، ومثله : « استطار البرق ... والغبار »^(٣) ؛ لأنه
أسند لغير ذي الجناح^(٤) . قال الخطيئة في معنى قريب لهذه الدلالة :

وَإِنَّا لَنَنكَسُ وَهْمُهُ وَإِنْ كَرُمُوا ضَرْبًا يَطِيرُ خِلَالَهُ شَرْرُهُ^(٥)

إن مثل هذه الاستعارة ، والتي يكون فيها المستعار من جنس المستعار منه تكثر عنده في
ميادين البطولة والفروسية ، انظر إلى قوله في وصف سرعة الفرس :

١٩-٣ وَقَدْ أَغْتَدِي ، وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مَذْنَبِ

٢٠-٣ بِمُنْجَرِدٍ ، قَيْدِ الْأَوَابِدِ ، لَاحَهُ طَرَادُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْنٍ مُغْرِبٍ^(٦)

(١) ينظر دلائل الإعجاز / ٤٣٧ .

(٢) ديوانه / ١٠٤ ، الطبات : جمع ظبة : وهي « حد السيف والسنان والنصل والخنجر وما أشبه ذلك » (انظر اللسان
٨ / ٢٤٧ ظبا) . والوقد: يدل على اشتعال النار أو هو نفس النار ، (انظر مقاييس اللغة / ١١٠٠) والمقصود به
هنا: شرر النار . ويمكن أن يُقال في إجراء الاستعارة : شبه وقد النار بالطائر بجامع (الخفة في الهواء والسرعة) ثم
حذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الطيران) مشتقاً منه الفعل « طار » على سبيل الاستعارة :
المكنية .. التبعية .. المجردة .. لذكره أطراف الطبات .

(٣) أساس البلاغة / ٤٠٠ طير .

(٤) ينظر أسرار البلاغة / ٥٦ .

(٥) انظر : الصناعتين / ٢٨٦ .

(٦) ديوانه / ٨٨ .

الاستعارة في قوله : « وقد أغتدي ... بمنجردٍ » .

فقد شبه الفرس في عدوه وانسلاخه من الخيل وتقدمه بمن يتجرد من الشيء ويتركه^(١) .
فاستعار الانجراد وهو ضربٌ من الانسلاخ ، للعدو السريع^(٢) .

إن التركيز على صفة سرعة فرسه ، وحشده لكل طاقات اللغة التصويرية ، كانت هاجسه ، خاصة في هذه البائية ، فنجده يكثر من الصفات المجازية المتتالية :

٢٩-٣	إِذَا مَا اقْتَنَّصْنَا ، لَمْ نُخَاتِلْ بِجُنَّةٍ	وَلَكِنْ نُنَادِي مِنْ بَعِيدٍ : أَلَا أَرْكَبِ
٣١-٣	إِذَا أَنْفَدُوا زَادًا ، فَإِنَّ عَنَانَهُ	وَأَكْرَعَهُ ، مُسْتَعْمَلًا ، خَيْرٌ مَكْسَبِ
٣٣-٣	فَبَيْنَا تَمَارِينَا ، وَعَقْدُ عِذَارِهِ	خَرَجْنَ عَلَيْنَا ، كَالْجُهَّانِ الْمُثَقَّبِ
٣٤-٣	فَاتَّبَعَ أَثَارَ الشَّيَاهِ بِصَادِقِ	حَثِيثِ ، كَفَيْتِ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ
٣٥-٣	تَرَى الْفَارَ ، عَنْ مُسْتَرْغَبِ الْقَدْرِ ، لَانِحًا	عَلَى جَدَدِ الصَّحْرَاءِ ؛ مِنْ شَدِّ مُلْهَبِ
٣٦-٣	خَفَى الْفَارَ مِنْ أَنْفَاقِهِ ، فَكَانَمَا	تَخَلَّلَهُ شُؤْبُوبُ غَيْثِ مُنْتَقَبِ

فأبياته في وصف الفرس تحاول استجماع عناصر الصورة البيانية من مجاز عقلي ولغوي وتشبيه وكناية ..

انظر إلى قوله : « ولكن ننادي من بعيد ألا اركب » وما فيه من معنى الثقة بفرسه .
وإلى قوله : « فإن عنانه وأكرعه مستعملاً خير مكسب » ، وما أدته كلمة « مستعملاً » من معنى « السرعة » أي : في حال استعمالها في السير .

إنهم لا يهمهم إذا انفدوا طعامهم الذي يتزودون منه ، لأنهم يثقون في قدرة الفرس

(١) انظر ديوانه / ٨٨ .

(٢) هذا إذا أراد بمنجرد ما ذكر ، أما إذا أراد قصر الشعر ، فلا استعارة فيه .

على إدراك صيد آخر .

إن في اختيار كلمة « مكسب » قافية للبيت ما يؤيد روح المعنى ، ويضيف عليه ؛
فالكسب : « يدل : على ابتغاءٍ وطلبٍ وإصابة »^(١) ، وكأنهم ابتغوا الصيد وطلبوه ثم
أصابوا ما أرادوا^(٢) .

وكانه يقول : إن الفارس الماهر (يقصد نفسه) إذا وجد مثل فرسي ، فإنه لا يخشى
نفاذاً للزاد أو فوتاً للصيد ، لأن باستطاعته أن يحصل عليه في لحظات ، فيكسب زاداً
جديداً وصيداً سهلاً ، كالتاجر الحاذق إذا وجد رأس المال ، فإنه لا يخشى فقراً أو خسارة ،
لأن باستطاعته أن يُنمي المال ويضيف له خير المكاسب .

ومن هذا الباب أيضاً قوله يصف سرعة فرسه وانسياب حركته :

يَطْفُو إِذَا مَا تَلَقَّتْهُ الْعَقَاقِيلُ^(٣)

١-٢٢

فقد استعار (الطفو) الذي يكون للسباحة فوق الماء (للعدو) بجامع (هيئة الحركة) .
والذي هيئاً للشاعر هذه الاستعارة هو خياله الخصب ، فقد رأى شبيهاً بين الصحراء
والبحر ، بين المياه والرمال ، بين الأمواج وكتبان الرمل ، ثم رأى فرسه وهو يجري ،
فيهبط ويعلو ، وكأنه شيء يطفو على سطح الماء . ومن هنا كانت استعارة الطفو للعدو ،
بجامع هيئة الحركة الحاصلة للذي يعدو فوق الرمال ، وللذي يطفو فوق الماء .

(١) مقاييس اللغة / ٩٢٦ كسب .

(٢) يمكن أن يُقال : إنه شبه فرسه في حال عدوه على هذه الصورة بمال التاجر الحاذق بجامع الريح وعدم الخسارة ، ثم

حذف مال التاجر ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، وهو (خير مكسب) فهي : استعارة : مكنية .. أصلية ..

مُرشحة لذكره الكسب ، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي (لفظية) وهي قوله : « فإن عنانه وأكرعه » .

(٣) ديوانه / ١٣٠ ، وهو شطر بيت نُسب إليه في الأغاني ٢١ / ٢٠٧ ، وفي معاهد التنصيص ١ / ١٧٧ ، والعقاقيل :

الرمال ، ويطفو : يعدو ويجري .

واستعارة الطفو للعدو لم تنشأ في أصل اللغة ، وإنما هي من ابتكار الشاعر ، وعن هذه

الاستعارة يقول حماد بن إسحاق : « سمعت أبي يقول :

سرق ذو الرُّمة قوله :

يَطْفُو إِذَا مَا تَلَقَّتْهُ الْجَرَائِمُ

من قول العجاج :

إِذَا تَلَقَّتْهُ الْعَقَّاقِيلُ طَفَا

وسرقه العجاج من علقمة بن عبدة في قوله :

يَطْفُو إِذَا مَا تَلَقَّتْهُ الْعَقَّاقِيلُ^(١) .

١-٢٢

(١) الأغاني ٢١ / ٢٠٧ .

ب / من جهة المستنحار له :

١ / ما استعير للهزال والضمور :

خرج الشاعر بالكلام عن مجراه الموضوع له في أصل اللغة ؛ لتصوير هزال ناقته وفرسه في ثلاثة مواضع منها قوله :

٢-١٠ وَعَيْسٌ بَرِينَاهَا ، كَأَنَّ عَيْونَهَا قَوَارِيرُ فِي أَدْهَانِهِنَّ نَضُوبٌ^(١)

ف(البري) في تركيب البيت السابق لم تجر به اللغة على الحقيقة ، فهو لا يقع إلا على « العود والقلم والقِدْح .. من السهام »^(٢) وأما قولهم : « بريت الناقة بالسير »^(٣) فهو من قبيل المجاز ؛ مبالغة في وصفها بالضمور والهزال^(٤) ، وفيها معنى الكناية عن شدة الإجهاد .

وقريبٌ منها استعارة اللوح وهو من « باب اللَّمَّعَان »^(٥) للضمور والهزال أيضًا ، في

قوله :

١٩-٣ وَقَدْ أَغْتَدِي ، وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبِ

٢٠-٣ بِمَنْجَرِدٍ ، قَيْدِ الْأَوَابِدِ ، لِأَحِهِ طِرَادُ الْهُوَادِي كُلِّ شَأْنٍ وَمُغْرَبِ

الاستعارة في قوله : « لاحه طراد الهوادي » أي : أضمر فرسه وأهزله كثرة طرده

(١) ديوانه / ١١٧ ، وانظر مبحث التشبيه في أوصاف الناقة .

(٢) انظر لسان العرب ١ / ٣٩٤ بري .

(٣) أساس البلاغة بري / ٣٨ ، وانظر مقاييس اللغة : بروي ١٢٨ .

(٤) يمكن أن يقال في إجراء الاستعارة : شبه (الهزال) بـ(البري) ، بجامع (التلاشي والتناقص في كل منهما) ثم

حذف (الهزال) ، وأقام (البري) مقامه ، مُصَرِّحًا باشتقاق الفعل الماضي « بريناها » من مصدره ، على سبيل

الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المجردة ، بقوله : « كأن عيونها » ، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي

(الحقيقي) لفظية ، وهي وقوع البري على العيس في قوله : « وعيس بريناها » .

(٥) مقاييس اللغة / ٩٤٢ لوح .

للهوادي من بقر الوحش^(١) . ودلالة (اللوح) على (الهزال) لم تجر به حقيقة اللغة ، ولذا يُقال للمهزول على سبيل المجاز : « لم يبق منه إلا الألواح ، أي : العظام العراض »^(٢) .

وقريبٌ من هذه الاستعارة أيضاً : استعارة الفناء للدلالة على الهزال ، في قوله :

١٢-١ وناجِيَةٌ ، أَفْنَى رَكِبَ ضُلُوعَهَا وَحَارِكَهَا تَهَجُّرًا فَرْدُوبًا

أي : رُبَّ نَاقَةٍ نَجَتْ مِنَ الْمَوْتِ ؛ لِسُرْعَتِهَا بَعْدَ أَنْ أَجْهَدَهَا السَّيْرَ الدُّوْبَ فِي الْمَاجِرَةِ ، فَأَهْزَلَ مَا رَكَبَ ضُلُوعَهَا وَحَارِكَهَا مِنْ شَحْمٍ وَلَحْمٍ^(٣) .

ف(الفناء) مصدرٌ للفعل (فني) ، وهذه الكلمة تدل على : (الهلاك ، والموت ، والانقطاع ، والهرم ، والإبادة ، والعدم)^(٤) ، ولكثرة معانيها نجد الزمخشري لا يحدّد حقيقتها من مجازها^(٥) ؛ لأنها من « باب لا تنقاس كلمته ، ولم يُبَيِّنْ على قياس معلوم »^(٦) .

ويغلب على الظن أنها إذا وقعت على سبيل الحقيقة فإنها تقع على كل ذي روح ، وأما وقوعها على ما لا روح فيه ، فيُعدُّ من قبيل المجاز^(٧) .

(١) وفي إجراء الاستعارة يمكن أن يقال : شبّه (الضمور) بـ (اللوح) ، بجامع : (بروز الأثر من بعيد) ، ثم حذف الضمور ، وصرّح بالمشبه به (اللوح) مشتقاً منه الفعل (لاح) ، على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المجردة لقوله : « بمنجرد .. » .

(٢) أساس البلاغة / ٥٧٥ لوح .

(٣) وفي إسناد إفناء لحمها وشحمها إلى السير في الهجرة مجاز عقلي علاقته : السببية ..

(٤) تنظر مادة (فني) في اللسان ١٠ / ٣٣٨ ، وفي القاموس المحيط ٤ / ٤٢٦ ، وفي المقاييس / ٨١٩ ، وفي مختار الصحاح / ٤٥٢ . وتنظر مادة (فنو) في الأساس / ٤٨٣ .

(٥) انظر أساس البلاغة / ٤٨٣ فنو .

(٦) مقاييس اللغة / ٨١٩ فني .

(٧) وفي إجراء الاستعارة يُقال : شبّه (الهزال) بـ (الفناء) بجامع (التلاشي والانقطاع والذهاب) ثم حذف المشبه (الهزال) وأقام المشبه به (الفناء) مقامه ، ثم اشتق منه الفعل (أفنى) ، على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المجردة .. لذكره (الضلوع والحارك) وهما مما يلائم المشبه .

وقد تكررت هذه الكلمة في قوله في الفرس :

٤٨-٢ لا فِي شَظَاها ، ولا أَرَسَاغِها عَنَتٌ ولا السَّ نَابِكُ أَفَنَّا هُنَّ تَقْلِيْمُ

كما تكررت في قوله في الحسود :

٤-٨ تَرى الشَّرْقَدُ أَفَنى دَوَائِرِ وَجْهِهِ كَضَبِّ الكُدَى ، أَفَنى أَنامِلِهِ الحَفَرُ

وشبيهه باستعارة (اللوح) لضمور الفرس ، استعارة (الطي) لضمور الثور الوحشي في قوله :

١٦-٢ تَلاحِظُ السَّوْطَ شَزْرًا ، وَهِيَ ضامِرَةٌ كَمَا تَوَجَّسَ طَوايِ الكَشْحِ مَوْشُومُ

يقصد بـ« طايوي الكشح » الثور الذي طوى صدره الضمور ، وطايوي : اسم فاعل من الفعل (طوى) وهو « أصلٌ يدل على : إدراج شيء حتى يُدرج بعضه في بعض »^(١) وهو في الحقيقة يقع على الثوب والبساط ونحوهما ، ووقوعه على الصدر من قبيل المجاز يقال : « طواه السيرُ : هزله »^(٢) تشبيهاً له في شدة ضموره والتفاف جلده بطي الثوب ، وذلك أنه إذا جاع وضمر صار كالشيء الذي لو أبتغي طيه لأمكن^(٣) .

وهي كناية بنيت على مجاز^(٤) ، أو استعارة أريد بها الكناية .

٣ / ما استعير (للفقء) ، واقتترانه بالاستعارة الناظرة إلى المعنى :

من ذلك قوله في وصف سرعة الظليم :

(١) مقاييس اللغة / ٦٢٧ طوي .

(٢) أساس البلاغة / ٣٩٩ طوي .

(٣) مقاييس اللغة / ٦٢٧ طوية .

(٤) يمكن أن يُقال في إجراءاتها : شبه (الضمور) بـ (الطي) بجامع (الالتفاف الشديد) ، ثم حذف المشبه (الضمور)

وأقام المشبه به (الطي) مقامه ، ثم اشتق منه اسم الفاعل « طايوي » على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية ..

المجردة ، لذكره ملائم المشبه وهو .. الثور . والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي هي : إضافة الطي إلى الصدر في

« طايوي الكشح » .

٢٢-٢ يَكَادُ مَنْسِمُهُ يُخْتَلُّ مُقْلَتَهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ ، مَشْهُومٌ

يرى الأصمعي أنهم قالوا : « منسم النعامه كما قالوا للبعير »^(١) ، ولكن الأصل في المنسم : « طرف خف البعير ، واستعاره للظليم »^(٢) ، « وهو للناقة كالظفر للإنسان »^(٣) وقد سماه الأعلام استعارة^(٤) ، وأطلق الشيخ عبد القاهر على أمثلة هذا الضرب مصطلح « الاستعارة غير المفيدة » ، وعرفها ، وفرق بينها وبين الاستعارة المفيدة^(٥) ، ثم تراجع عن تصنيف هذا الضرب في الاستعارة ، وعدّه من باب التوسع ، مُعتذراً بقوله : « رأيتهم قد خلطوه بالاستعارات وعدّوه معدها ، فكرهتُ التشدّد في الخلاف ، واعتددت به في الجملة ، ونبّهت على ضعف أمره بأن سمّيته استعارةً غير مفيدة »^(٦) .

ولعل عبد القاهر كان مُحِقّاً في ذلك ؛ لكثرة توارده هذا الضرب في باب الاستعارة ، أو تحت مُسمّاها عند جُلِّ علماء العربية الذين مثلوا لهذا الضرب قبل^(٧) عصر عبد القاهر ، وفي عصره^(٨) ، وترسّخ المصطلح نفسه عند بعض العلماء حتى بعد عصر عبد القاهر^(٩) .

(١) لسان العرب ١٤ / ١٢٩ نسّم .

(٢) ديوانه / ٦١ .

(٣) لسان العرب ١٤ / ١٢٩ نسّم .

(٤) انظر ديوانه / ٦١ .

(٥) انظر أسرار البلاغة / ٣٠ ، ٣٤ .

(٦) المصدر نفسه / ٤٠٤ .

(٧) يُنظر على سبيل المثال : أبو عبيدة في النقائض ١ / ٢٠١ ، والجاحظ في الحيوان ٢ / ٢٨٠ ، ٢٨٣ وابن قتيبة في

تأويل مشكل القرآن / ١٥٣ ، ١٥٤ ، والسيرافي في ضرورة الشعر / ١٦٣ ، والمرزباني في الموشح / ٨٠ وقدامة في

نقد الشعر / ١٧٧ وهي عنده من فاحش الاستعارة ، وعدّها من المعاطلة ، وغلّطه أبو هلال العسكري في الصناعتين

/ ١٦٣ .

(٨) مثل ابن رشيق في العمدة ٢ / ٢٦٤ .

(٩) يُنظر : أسامة بن منقذ في البديع / ٢٣١ ، وأبو العباس الشريشي في شرح مقامات الحريري ٢ / ٢٢٩ .

إلا أن السكاكي أدرج أمثلة هذا الضرب في المجاز اللغوي الخالي من الفائدة^(١) .

ورأى الخطيب القزويني أنه قد يصح تسميته « استعارة » إذا قصد التشبيه في مواطن الدم مؤولاً كلام عبد القاهر في استعارة اللفظ الناظرة إلى المعنى^(٢) .

وإذا رجعنا إلى بيت علقمة السابق ، وبجثنا عن سبب الاستعارة^(٣) فيه، نجد أنه بدأ وصفه للظلم مُشَبَّهًا ناقته به ، وكأنه يتتبع أوصاف ناقته في هذا الظلم ؛ فاستعاض بذكر المنسم عن الظفر ؛ ليؤكد ما ذهب إليه من تشبيه .

وقد اقترنت هذه الاستعارة باستعارة أخرى وقعت في مصدر الفعل في قوله : « يَخْتَل مقلته » فإن الفعل « يَخْتَل » وإن كان يحمل معنى تشبيه ظفر الظلم بالخلال الذي يَشَقُّ ويختل ، إلا أنه لا يقع على العين أو المقلة ؛ لأنها ليست من الجنس الذي يُخْتَل بالخلال كالثوب والقميص ونحوهما . ولا هناك وجه شبه يجمع الثوب والمقلة حتى تُحمل الاستعارة على المكنية .

فالاستعارة فيه تصريحية تبعية ؛ لأن جريانها في الفعل « يَخْتَل » كان تابعاً لجريانها في مصدره (الخَلّ) فكأنه استعار (الخَلّ) لـ (الفقاء)^(٤) بجامع (إحداث فُرْجة شقٍ وثقب بشيءٍ حاد) .

(١) أنظر مفتاح العلوم / ٣٦٤ ، وفي كلامه نظر ؛ لأن العرب لا تنقل شيئاً من كلامها إلا لفائدة . وقد أشار عبد القاهر إلى أن هذه الاستعارة قد تنقصك جزءاً من الفائدة ، إذ تلبس عليك المعنى وتُضَلِّلُك ، ومثال ذلك : إذا ذكرت (الشفة) في موضع ذُكِر فيه (إنسان) و (فرس) (أنظر أسرار البلاغة / ٣٢) وفيه نظرٌ أيضاً ؛ لأن الفائدة لا زالت موجودة حتى في هذا الموضع ، وربما قصد المتكلم إلى إيهامك ، فإذا التبس عليك الأمر فقد حصلت الفائدة التي أرادها .

(٢) انظر الإيضاح / ٢٦١ ، فالخطيب يُسمِّي هذا الضرب « استعارة » ، والسكاكي يسميه « مجازاً غير مفيد » وعبد القاهر سماه « استعارة غير مفيدة » ثم اعتذر عن هذه التسمية ، والأرجح ما ذهب إليه الخطيب القزويني .

(٣) إن صحَّت التسمية .

(٤) انظر لسان العرب / مادة : خخل / ٤ / ١٩٨ ، ومادة : فقاء / ١٠ / ٢٩٦ .

وفي قوله « يختل » عوداً بالمنسم إلى أصله في النعامة ، وهو (الظفر) الذي يُشبهه الخلال في حِدَّة طرفه وطوله .

إن هذين الضربين من الاستعارة (أعني : استعارة المنسم للظفر ، واستعارة الخلل للفقء) يكادان يتكرران في موضع آخر ، وهو قوله :

٣-٨ تَرَاهُ ، كَأَنَّ اللَّهَ يَجِدُ أَنْفَهُ وَعَيْنَيْهِ ، إِنَّ مَوْلَاهُ ثَابِتٌ لَهُ وَفَرُّ

٤-٨ تَرَى الشَّرْقَ قَدْ أَفْنَى دَوَائِرَ وَجْهِهِ كَضَبِ الكُدَى ، أَفْنَى أَنَامِلِهِ الحَفْرِ

الاستعارة الأولى في قوله : « يجدع أنفه وعينه » استعار الجدع للفقء أيضاً ، فإن وقوع (الجدع) على الأنف هو من قبيل الحقيقة ، وأما وقوعه على العينين فهو من قبيل المجاز ؛ لأن الأصل أن يقول : « يجدع أنفه ويفقء عينيه » ويُغلب الأعمى منها من مجاز الحذف^(١) .

والاستعارة الثانية في قوله : « كضب الكدى أفنى أنامله الحفر » ، فقد جعل للضب أنامل ، وليست له . يقول شارح الديوان : « واستعار للضب أنامل مكان البرائن لما أخبر عنه بمثل ما يُخبر به عن الآدميين من الحفر »^(٢) ؛ لأن كلامه جارٍ في معرض تشبيه الحفود الشريير بالضب ، فأضفت هذه الاستعارة على التشبيه ضرباً من التأكيد من حيث أنه شبه عدوه بهذا الضب الذي يحتفر في مكان صلب ، فلم يذكر ما يخص الضب عند الحفر ، وإنما ذكر لفظاً يخص الإنسان وهو (الأنامل) كأنه يرى إنساناً في صورة ضب ؛ مبالغة في علاقة المشابهة .

وفيهما إشارة إلى أن الأعمال الدقيقة إنما تُدار بالأصابع ؛ ليؤكد وصف عدوه بشدة المكر ، وخبرته في مزاوله أعمال الشر حتى أن أنامله قد فنيت .

وفي فناء الأنامل كناية عن فشل محاولاته في التفريق (المعبر عنه بالحفر) فالضرر قد انقلب على صاحبه .

(١) ينظر ديوانه / ١١٠ ، وقد مثله الأعمى بقول الشاعر : يا ليتَ زوجكُ قد غدا مُتقلداً سيفاً ورُحماً .
وهذا البيت من الاكتفاء ، وهو ضربٌ من الإيجاز : « يُحذفُ فيه بعض الكلام ، ويُستغنى بدلالة الموجود عليه » ، وانظر الشفاء في بديع الاكتفاء / ٢٤ ، ٢٦ .

(٢) ديوانه / ١١١ .

وهذا من « التنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني »^(١) والتي يأتي بها هذا الضرب من الاستعارة .

وقد يدخل في طرق بناء الاستعارة من جهة المستعار له ، ما عُرف بالاستعارة القائمة على الادعاء والتخييل ، وهي التي لا يتقرر فيها وجه شبه بين المستعار منه والمستعار له إلا على سبيل الادعاء ، وهي داخلة في الاستعارة المكنية .

ونجد أن أكثر صورها في شعر علقمة يمكن أن تدخل في الضرب الثالث وهو :

٣ - بناء الاستعارات النادرة :

ليس بين أيدينا مقياس مُقنن نستطيع أن نُميز به نُذرة الاستعارة أو شيوعها ، وإنما هو تقسيمٌ فرضته علينا ضرورة التبويب والتنظيم .

وإذا كان تمييز نُذرة الاستعارة من شيوعها أمراً صعباً ، فإن « تقنين حُسن الاستعارة أمر من الصعب تحديده تحديداً مستوفى ، لأن المسائل الجمالية لا تعطي مقادتها عطاءً مُطلقاً للقواعد والقوانين »^(٢) .

ولكن الدراسة هنا ستحصر استعاراته القائمة على التخييل ، سواءً وقع التخييل في المفرد ، أو في التركيب المجازي كُله؛ وعليه فستتناول دراسة الاستعارات النادرة ضربين من الاستعارة هما : ما بُني على التشخيص ، وما بُني على التمثيل .

أ - الاستعارات المبنية على التشخيص^(٣) :

رأينا وجه الشبه في جميع الاستعارات التصريحية السابقة ، وفي معظم الاستعارات

(١) أسرار البلاغة / ٣٠ .

(٢) التصوير البياني / ٣٢٣ .

(٣) في لسان العرب ٧ / ٥١ الشخص : « كل جسم له ارتفاع وظهور ، والمراد إثبات الذات ، فاستعير لها لفظ :

الشخص » .

المكنية، وصفاً قائماً بين طرفي الاستعارة على وجه التحقيق حسيّاً كان أو عقليّاً ، أمّا في هذا الضرب من الاستعارة ، فإنه لا شبه قريب أو بعيد يمكن حمل العلاقة عليه ، وليس فيها ضرب من الملابس حتى تدخل في باب المجاز المرسل ، وإنما هو ادّعاء بوجود علاقة « تجعل للأشياء غير المتنفسة أفعالاً وأقوالاً تُحاكي بها ذوات الأنفس ، كما يقال : الغضب لجوجٍ شرس ، والغمُّ غريمٌ شكس »^(١) ، وقد تكون هذه الاستعارات لكثرة استعمالها: منسيةً ، ومن هنا أطلق عليها الدكتور حامد عبد القادر: « استعارات غير شعورية »^(٢) .

وأكثر أمثلة هذا الضرب تردُّداً في شعره هي :

- تشخيص (الشر) :

إذا أطلقت العرب لفظ الشر تبادرت إلى أذهانهم معاني : الموت ، والمكروه ، والمصيبة، والعذاب ، والنار ، والشيطان ... قال شاعرهم :

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِدِيهِ لَهُمْ طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوَحْدَانًا^(٣)

ونحن إذ نتأمل في شعر علقمة نجده لا يخرج بالاستعارة للشر ، عن المعاني السابقة ، بل ارتبط لفظ (الشر) في شعره بالاستعارة ، حتى لا يكاد يأتي به إلا في جملة استعارة يذكر فيها تقلبات الزمان ، وفساد الناس ، ولؤم الأعداء ، وسعي الوشاة ، يقول من أبيات له في الحكمة بعد وصف الظليم وحياته الوادعة :

٢٩-٢ بَلْ كُلُّ قَوْمٍ ، وَإِنْ عَزَّوْا ، وَإِنْ كَثُرُوا عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرَجُومٌ

فأضرب عن وصفه للظليم ، وقطعه بـ « بل » ؛ ليلتفت إلى أحوال مجتمعه الذي لا تغمره مشاعر الحب الحيواني الفطري ، وإنما تسوده الفوضى والإحن والحروب والغارات .. فهو بذات ينتقد واقع الحياة الجاهلية ، ويرى أن ما هم فيه من تفاخر وتكاثر مهما بلغ فإن مصيره إلى الزوال .

(١) التنبهات على ما في التبيان من التموهيات / ٥٨ .

(٢) دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٤ .

(٣) حماسة أبي تمام ١ / ٥٧ ، والبيت ل: قُرَيْط بن أنيف ، ومعنى زُرَافَات : جماعات .

ولذا أطلق لفظ العموم في بداية البيت ، ثم خصَّ العريف من بينهم وهو (سيدهم والقيم بأموهم)^(١) ، لأن إصابة عريفهم مع ما عُرف عنه من قوة وفطنة ورياسة تعني أن بقية قومه لن ينجوا من هذا الرجم الذي جاء على صيغة اسم المفعول : « مرجوم » ، ليظهر مدى المداومة والاستمرار والتمكن من إصابة الهدف . ويظهرُ إصراره أيضاً على إثبات هذه الحقيقة ، في قوله : « وإن عزوا وإن كثروا ... » بإطلاق الشرط دون تقييد ، ثم التعجيل بجوابه : « عريفهم بأثافي الشر مرجوم » .

وأعتقد أنها من الاستعارات النادرة في الشعر الجاهلي ، وهذا ما دفعَ أبا هلال العسكري إلى استهجانها ، يقول : « أثافي الدهر ، بعيدة جداً »^(٢) ولا أدري ما سبب هذا الاستهجان عنده !؟

هل هو في التشخيص الذي تحمله الاستعارة ؟ أم في إضافة الأثافي للشر ؟ أم في جعلها من الجنس الذي يُرجم به ؟ .

ولو قُلبت الاستعارة على الوجوه السابقة ، لوجدت لها دلالات كثيرة .

فإن قيل : إنه استعار الأثافي للدواهي ، فالمعنى الذي تُوحى به هذه الكلمة لا ينهض به غيرها ؛ فهذه الأثافي ليست حصيَّ صغيرة من جنس التي يُرجم بها ، وإنما هي حجارة عظيمة ، وتعرض للنار باستمرار حتى أصبحت سوداء اللون ، وفيها من معاني الشؤم ما فيها ، فهي التي تمسك القدر على النار ؛ حتى تغلي ، فصارت سبباً في تأصل الشر والإحراق واستمراره ، وهذه المعاني لا نجد لها لو أنه قال : دواهي الشر ، أو سهام الشر أو أسباب الشر ...

ويكفي أن نعرف أن ذكر الأثافي في هذا البيت جاء مرتبطاً بعناصر الصور التمثيلية المتتابعة في أبيات الحكمة عنده ؛ لأن ذكر الأثافي مرتبط بذكر الكرم الذي يفني المال ويهلكه ؛ ولذا قال بعدها مباشرة :

٢-٣٠ والجودُ نافيةٌ للمالِ ، مُهلكةٌ والبخلُ مُبقيٌ لأهليهِ ، ومَذْمُومٌ

فإن قيل هي مُستهجنة ، لأنه ذكر الرجم ، والرجم لا يعني إصابة الهدف ، فهذا

(١) انظر مقاييس اللغة / ٧٥٩ ، وأساس البلاغة / ٤١٥ عرف .

(٢) كتاب الصناعتين / ٣٠٠ .

مردود من طريقتين :

الأول : ما ذكر في مجيئه على صيغة (اسم المفعول) ، وما يظهر فيها من إصرار الشرِّ على متابعة عملية الرجم .

والثاني : إن الرجم في كلام العرب يعني : القتل ؛ « لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلاً رموه بالحجارة حتى يقتلوه ، ثم قيل لكل قتلٍ رجم »^(١) .

والأرجح أن أبا هلال أراد بالبُعد هنا ما تُوحى به الاستعارة من تجسيدٍ للشر (أو للدَّهر : على روايته) في صورة شيطان أو صائدٍ شرير أو نارٍ مُحرقة ، لها أعوانٌ ومساعدون على الإفساد والتدمير والإهلاك .

ولعل هذه النار التي ترجم بالأثافي هي تلك السيوف التي تطير منها شرارة الموت :

« إِذْ طَارَ لِأَطْرَافِ الظُّبَاتِ وَقَدْ »^(٢) .

إن استعارة النار وما فيها من معاني : النَّضج والإحراق والإهلاك ، تقابلها استعارة مقاربة في البناء ، ولكنها تحمل معاني : التَّربية والإمداد والإحياء ، في قوله مُتغزِّلاً :

٥-٣ إذا أَلْحَمَ الْوَأَشُونَ لِلشَّرِّ بَيْنَنَا تَبَلَّغَ رَسُّ الْحُبِّ ، غَيْرُ الْمَكْذِبِ

فلاستعارة فيه قد تأتي على ثلاث صور :

الأولى : إن الشر برز في صورة شيطان له جسم ينمو بأسباب النماء ، ويهلك بأسباب الهلاك ، وهؤلاء الوأشاة هم الذي يمدونه بأسباب الحياة ، حتى صار بديننا ذا بُنية ضخمة يكتنفها اللحم .. « إذا أَلْحَمَ الْوَأَشُونَ لِلشَّرِّ بَيْنَنَا ... » ، وإذا كانت هذه حاله ، فمن

(١) لسان العرب ٥ / ١٦٠ رجم .

(٢) ديوانه / ١٠٤ .

الصعب التغلب عليه .

فالشيطان في مقابل مساعي الفتنة التي أوشكت أن تقضي على الحب ، والمعبر عنه بـ « الشر » ؛ ولذا قيل لمن يُفرِّق بين الأحبة - على سبيل المجاز - : « ألحم بينهم شرًّا »^(١) ، فجعل الشر مخلوقاً له من يُغذِّيه ويُسمِّنه ، وهم الواشون الذين يُغذون أسباب الخلاف والهجر بين الشاعر ومحبوته ، فيزيدون حبال المودة تعقيداً يصعب حلُّه ، أو يوهنونها ، حتى تضعف ، فتقطع^(٢) .

أمَّا الثانية : فيجوز فيها أنه أراد تشبيه الواشين الذين يتعاطون التفريق بين الأحبة بالجزارين الذين يتعاطون تقطيع اللحم ، بجامع (التمزيق بفصل الأجزاء المتماسكة) ثم رمز للجزارين بشيء يخص عملهم وهو (اللحم) وأسنده لما لا يقع منه على وجه الحقيقة .
فصورة الواشي وهو يُفرِّق بين الأحبة ، ويُقطع روابط الألفة ، ووشائج القربى ، ووحدة الصلوات : هي صورة الجزار الذي يُقطع اللحم ، ويفصل أجزاءه المتماسكة .

وإذا كان وجه الشبه بين الواشين والجزارين واضحاً وقريباً ، فإنَّ الشبه بين اللحم والأحبة أغمض وأقرب ؛ فاللحم في اللغة : (أصلٌ يدل على تداخل ؛ لتداخل بعضه في بعض ، ويقال : أحمتهك عرض فلان : إذا مكنته منه بشتمه ، كأنك جعلت لهلحمة يأكلها)^(٣) ، والأحبة جسد واحد « إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد ... »^(٤) .

وإن مما يدعم صورة الاستعارة التمثيلية السابقة الواقعة في اللحم وما أضيف إليه هو

(١) أساس البلاغة / ٥٦١ لحم .

(٢) انظر استعارة (الحبل) في هذا الفصل / ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٣) انظر مقياس اللغة / ٩٥٠ لحم .

(٤) صحيح مسلم ، من حديث النعمان بن بشير ، رقم الحديث (٢٥٨٦) .

قوله تعالى في التفسير من هذه الصفة : ﴿ أَيَحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا ﴾^(١) مع فرق ما بين الكلامين والغرضين والسياقين .

أما الصورة الثالثة : فإن إعمال الاستعارة في الفعل « أَلحَم » ، والقول بأن مصدره (الإلحام) مستعار لـ : (الإدخال) وإن كان جائزاً ، إلا أنه لا يعطي هذه المعاني الرفيعة السامية التي ترتقي بالخيال في سلم البناء المجازي ، وتذهب معها النفس كل مذهب .

إن الصورة التمثيلية الثانية وإن كانت قريبة جداً ، إلا أن الصورة الأولى هي الأقرب ، لأن مردود القرينة فيها من جهة الفاعل « الواشون » ، ومن جهة المفعول في المعنى « الشر » ، الذي هو مجرور لفظاً ؛ ف« اللام زائدة مُقحمة للتوكيد أو لتقوية العامل »^(٢) ولذا فالاستعارة فيه أقرب .

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الاستعارة السابقة ، وإن كان يجوز حملها على التصريحية كالصورة الثالثة ، أو المكنية كالثانية ، أو تشخيص المكنية كأولى ، إلا أن البلاغيين نصّوا على إعمالها في واحدٍ ، وترك إعمالها في البقية^(٣) .

وإنما قصد بهذا العرض بيان أن الاستعارة قد يجوز فيها أكثر من وجه بحسب ذوق المُحلِّل وثقافته ، وأن عليه اختيار ما تشعُّ به العبارة ، وينبُض به السياق دون اللجوء إلى التمثل أو التكلف .. ، ولذا كانت هذه التحليلات على سبيل العرض فقط .

هذا ، ويُلمح في بناء الاستعارة السابقة اعتمادها على استعارة مُلتبسة بالحقيقة ، وهي كلمة « الواشون » في البيت السابق ، فإن أصل الوشي : تحسين الشيء وتزيينه ، ومنه وشي الثوب ، « ويقولون (على سبيل التشبيه المجازي) للذي يكذب وينمُّ ويُزخرف

(١) سورة الحجرات ، الآية (١٢) .

(٢) ديوانه / ٨١ في الهامش .

(٣) انظر شروح التلخيص ٤ / ٢٠٦ .

كلامه: قد وشى^(١)؛ « لأنه يشي كلامه بالزور ويزخرفه »^(٢).

ولم يكن للشاعر فضل البناء في هذه الاستعارة ، ولكن كان له فضل توظيفها في السياق ، لأنها مناسبة لما قبلها ، ولما بعدها حين قال :

٧-٣ أَطَعْتَ الْوُشَاةَ ، وَالْمُشَاةَ بِصُرْمِهَا فَقَدْ أَنْهَجْتَ حِبَالَهَا لِلتَّقْضِبِ

ففي هذه القصيدة تظهر معاناة الشاعر ممن يمشي بالوشاية بينه وبين محبوبته ، حتى سخر منهم على طريق (الاستعارة التهكمية)^(٣) في قوله :

٢-٣ لِيَالِي ، لَا تَبْلَى نَصِيحَةَ بَيْنِنَا لِيَالِي حُلُوبًا بِالسَّتَارِ ، فَقَرِّبِ

فاستعار لكلام الوشاة « النصيحة » بجامع (ظاهر ما يبدو من كلامهم) ، والقريظة المانعة من إرادة (النصيحة المعروفة) هي إضافتها إلى « البين » في قوله : « نصيحة بيننا » فالنصيحة لا تكون لتفريق الأحبة .

ثم جعل نصائحهم كالثياب التي لا تبلى ، وهي استعارة فيها من الملائمة ما فيها ، فقد علمنا في استعارة الوشاية السابقة أنها مأخوذة من وشي الثوب ، وهو يؤكد هنا أن ثيابهم (أي : نصائحهم ؛ تهكُّمًا) قد أحكم نسجها ، وحيكت بمهارة فائقة ، حتى أنها لا تبلى ، بل هم يجددونها كل ليلة : « ليالي لا تبلى نصيحة بيننا » .

وإذا رجعنا إلى التشخيص السابق نجد البناء يكاد يتكرر في قوله :

١-٨ وَمَوْلَى كَمَوْلَى الزَّبْرِقَانِ ، دَمَلَتْهُ كَمَا دَمَلَتْ سَاقَ تَهَاضُ بِهَا وَقَرُّ

٤-٨ تَرَى الشَّرْقَ قَدْ أَفْنَى دَوَائِرَ وَجْهِهِ كَضَبِ الْكُودَى ، أَفْنَى أَنَامِلَهُ الْحَفْرُ

فالبيت الثاني فيه استعارتان تدعمان تشبيه التمثيل فيهما :

(١) مقاييس اللغة / ١٠٩٣ وشي .

(٢) أساس البلاغة / ٦٧٧ وشي .

(٣) وقد تُسمَّى هذه الاستعارة أيضاً : العنادية أو الضدية ، وهي أن يستعار الشيء لما يناقضه على سبيل التهكُّم

والسُّخرية ، وانظر معجم المصطلحات البلاغية / ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ .

أما الأولى : فهي استعارة الدوائر لعلامات الوجه وملامحه ، وفيها معنى الكناية عن بشاعة الصورة ، فإنك لا ترى علامات واضحة تستبين فيها أثر الخير ، وإنما ترى ملامح قد تشوّهت ، ولم يبقَ فيها إلا ما يُشبهه الدوائر التي لا يُدرى أين أطرافها الفانية ؛ بسبب ما تعاطاه من الشر ، وقصد بالشر هنا : مزاولة الأعمال الخبيثة الشريرة .

أما في الثانية : فقد برز الشرُّ في صورة شيطان يُفني ويُهلك ، وأول ما بدأ هذا الشرُّ أو الشيطان بالقضاء على صاحبه ، فلا ترى ملامح إنسان ، وإنما صورة مُشوّهة ، يؤيد هذا التشخيص ، قوله : « ترى الشرُّ » فكأنه شخصٌ يُشاهد .

ونجد طريقة هذا البناء (في تشخيص الشرِّ) في قوله مُتَشَمِّتًا بِأَعْدَائِهِ بَعْدَ هَزِيمَتِهِمْ :

٥-١٦ أَصْبَنَ الطَّرِيفَ ، وَالطَّرِيفَ بِنَ مَالِكٍ وَكَانَ شِفَاءً لَوَأَصْبَنَ الْمَلَأَقِطَا

٦-١٦ إِذَا ، عَرَفُوا مَا قَدَّمُوا لِلنُّفُوسِهِمْ مِنْ الشَّرِّ ، إِنَّ الشَّرَّ مُرْدٍ أَرَاهِطَا

والبناء في هذا البيت شبيه بالذي قبله ، فهناك تعاطى الحسود أسباب الشرِّ حتى أفنته ، وهنا تعاطى الأعداء أسباب الشر حتى أردتهم ، يقول الدكتور عبد الرزاق حسين مُعلِّقًا على هذا البيت : « الشرُّ يُهلك صاحبه ، وبأيديهم عُذِّبُوا ، وكان أن استحقوا الجزاء نكالًا لما قَدَّمُوا »^(١) .

لقد تشكّل « الشر » في خيال الشاعر في صورة شيطانٍ مُتمرد : يَرجم ، ويُفرِّق ، ويُفني ، ويُردِّي .

فهو صاحب الأثافي المحرقة التي أبادت القوم الذين عزُّوا وكثروا ، فبدأ بعريفهم فقتله ، وهو ذلك الشخص الذي يبثُّ مساعي الفتنة بين الأحبة ، فينمو لحمه بنمائها ، وتزداد قوته بمن يغذيه منها ، وما يطعم فيها .

وهو الذي التهم ملامح الخير من وجه الحسود ، فطمس كُلَّ ما قد يُزيِّن وجهه منها ،

(١) علقمة حياته وشعره / ١٠٤ .

وهو الذي استدرج أعداءهم حين أغراهم بحرب قوم علقمة ، فأوقعهم في شباكهم .

ف« السبب المباشر في استحضر [صورة الشرّ] وتواردها على الذهن هو ظاهرة تداعي المعاني»^(١) ، « فإليها يرجع التشبيه والاستعارة والجاز والكناية»^(٢) ، ومثل هذا البناء القائم على الادعاء بتخيّل التشخيص نجده في :

- تشخيص الدهر :

يقول علقمة :

١-٢١ لَحَى اللهُ دَهْرًا ، ذَعَزَعَ الْمَالَ كُلَّهُ ، وَسَوَّدَ أَشْبَاهَ الْإِمَاءِ الْعَوَارِكِ !

وقد مرّ البيت في مبحث التشبيه ، ويعنينا منه هنا صورة هذا الدهر التي خيلها ذهن الشاعر في صورة سلطان جائر له قوة التصرف في تسيير الأمور ، فسلب المال من أهله ، وأسند المناصب إلى غير أهلها ، وقد تلمح في هذا التخييل صورة مجاز عقلي ، علاقته الزمانية ، يقول ابن سنان عن الدهر : « إنما يراد بذكره أهله»^(٣) ولكن هذه الدلالة تختفي مع قوله : « لحي الله دهرًا » ، وكأنه يرى فيه شخصًا ، ولذا صبّ الدعاء عليه ، وابن سنان نفسه كان يُدرك ذلك ، فقد رأى كثرة تخييله في أشعارهم ، كقول الكميت :

وَأَرَأَيْتُ الدَّهْرَ يُقَابُ بَطْنَهُ عَلَى ظَهْرِهِ فَعَلَّ الْمَعَكِ فِي الرَّمْلِ^(٤)

وقول الهذلي :

عَجِبْتُ لِسَعْيِ الدَّهْرِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمَّا انْقَضَى مَا بَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ^(٥)

« ومن عجب هذا الباب قول بعض شعراء عبد القيس :

وَأَرَأَيْتُ الدَّهْرَ وَغَرَّ سَبِيلُهُ وَأَبْدَى لَنَا ظَهْرًا أَجَبًا مُسْلَعًا

(١) دراسات في علم النفس الأدبي / ٤١ .

(٢) المصدر نفسه / ٤٠ .

(٣) سر الفصاحة / ١١٨ .

(٤) ديوان الكميت / ٥٤ .

(٥) ديوان الهذليين بشرح السُّكري ٢ / ١٠٥ .

وجبهة قرد كالشراك ضيافة وصعّر خدييه وأنفأ مجدعا»^(١)

وغير ذلك كثير مما يتحول فيه الدهر إلى كائن حي ، ولذلك قال ابن سنان : وهذا الأمر « سهله ما تقدم من تسامح الشعراء في نعوت الدهر ، وتوسعهم في استعارة الأوصاف له »^(٢) ؛ ولذا ترى كثرة التزييح في هذه الصور .

ومثل البناء السابق نجد قول علقمة أيضاً :

١-٢٦ فَارِسٌ ، مَا ، غَادِرُوهُ مُلْحَمًا غَيْرُ زُمَيْلٍ ، وَلَا نِكْسٍ وَكَلِّ

٢-٢٦ لَوَيْشًا طَارِبَهُ ذُو مَيْعَةٍ ، لَأَحِقُّ الْأَطَالِ ، نَهْدُ ذُو خُصَلِّ

٣-٢٦ غَيْرَ أَنَّ الْبَاسَ مِنْهُ شَيْمَةٌ وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَجْرِي بِالْأَجْلِ^(٣)

ويظهر فيه إحساس الشاعر بتشخيص صروف الدهر ، وكأنها أعداء تريد أن تتشفى منهم ، فهي تتعجل القدر ، فلا تأتي على سجيته وحكم تصرفها ، بل تجري لهم بالأجل .

وكان الشاعر يقابل بين سجيتين : سجية الفارس المشار إليها في الشطر الأول وهي شيمته التي منعه من الفرار هرباً في قوله : « لو يشا طار به ذو ميعة » ، وسجية الدهر في « صروف الأجل » ، فهو يتعجل الاتيان بها . حتى خيل إلى الشاعر من خوفه أنها « تجري » .

وقريب من هذا البناء الذي يظهر فيه تلهّف « صروف الدهر » لقتل الناس ، نجد تشخيص (القتل الشديد) في صورة إنسان فتاك بقوله :

٣-٤ دَافَعَ قَوْمِي فِي الْكُتَيْبَةِ ، إِذْ طَارَ لِأَطْرَافِ الظُّبَاتِ وَقَدِّ

(١) الصناعتين / ٣٠٣ .

(٢) سر الفصاحة / ١١٩ ، وانظر الوساطة / ٤٣٢ ، ٤٣٣ .

(٣) ديوانه / ١٣٣ ، ١٣٤ .

٤-٤ فَأَصْبَحُوا عِنْدَ ابْنِ جَفْنَةَ ، فِي الْـ أَغْلَالِ مِنْهُمْ وَالْحَدِيدِ عُدَّةً ذ

٥-٤ إِذْ مُخْتَبَبٌ فِي الْمُخْتَبِينَ ، وَفِي النَّـ هَكَاةٌ : غَيِّ بَادِيٌّ ، وَرَشْدٌ^(١)

فالشاعر لا يرى في الموت إنساناً فوضوياً يعبث بكل شيء ويدمّره ، وإنما يراه في صورة رجل جاهلي يعتز به الحلم والجهل ، والفرح والغضب ، وتظهر عليه أمارات الغي تارة ، والرشد تارة أخرى ، ولكن غيّه سابق لرشده ، وهذا تأكيد لقوله :

٢-٢٣ وَالْجَهْلُ ذُو عَرَضٍ ؛ لَا يُسْتَرَادُّ لَهُ وَالْجَلْمُ أَوْنَةٌ فِي النَّاسِ مَعْدُومٌ

أي صار كالشيء المعدوم ؛ لقلّة الحلما بينهم .

وصورة الخيال هنا ترتقي في سلم البناء المجازي ؛ لأن الشاعر رشحه بكلمتين ، وتناسى أنه ادّعى تشبيه القتل بالإنسان ، فبنى استعارته على هذا التناسي ، وكأنه يتكلم عن شخص اسمه « النهكة » له « غيٌّ بادئ ورشد » ، فإرادة الشاعر في تشخيصه واضحة ، وهذا ما لا نجده في قوله السابق :

٢-١١ قَدْ أَدْبَرَ الْعَرُّعُنْهَا ، وَهِيَ شَامِلُهَا مِنْ نَاصِعِ الْقَطِرَانِ الصَّرْفِ ، تَدْسِيمٌ

فلا ترشيح فيه ، وإنما قرينة (الدُّبْر) جعلتنا نتأول التشخيص فيه كما سبقت الإشارة .

ومما سبق يتضح ميل الشاعر إلى تجسيد أو تشخيص المعنويات في صورة كائنات حيّة ، وهذه الكائنات لا تأتي إلا في صورة قبيحة : شيطانية أو إنسانية أو بهيمية ، وما ذاك إلا ليقابل بها صورة الشرّ ، والدَّهْر ، والعرّ ، والنهكة ، وكلها من المعنويات المذمومة في نظره ، لذا انتقى لها ما يناسبها .

ومن المعنويات المُشخّصة في شعره ، ولكنها لم تحمل هذه الدلالة ، قوله :

١-١٤ وَيُلْمُ لَذَاتِ الشَّبَابِ مَعِيشَةً مَعَ الْكُثْرِ يُعْطَاهُ الْفَتَى الْمُتْلِفُ النَّدِي

« فالأصل في البيت : ويلٌ لأُمَّ لَذَاتِ الشَّبَابِ »^(٢) والتشخيص فيه لا يتأتّى بالدعاء على

(١) ديوانه / ١٠٤ * ابن جفنة : يقصد الملك الحارث الغساني ، العُقْدَ : يقصد بها هنا : الجماعات . * مخب : صريع

هالك ، البادئ هنا : السابق المتقدم ، والنهكة : القتل والإيقاع الشديد .

(٢) خزنة الأدب ٣ / ٢٦٣ .

ما لا يعقل فحسب^(١) ، وإنما يتأتى من جهة تصويره للذات الشباب (وهي مُتَعُهُ وشهواته) في صورة فتاة حسناء يطيب معها العيش ، ولكن لها أم تمنع الاقتراب منها ، وهي السنون التي طواها الشاعر من عمره ، فأبعده عن مرحلة الشباب الزاخرة بفنون المتع الحسية والنفسية ، ولذا فلا غرابة أن يقول :

٩-١ إذا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبٌ .

ولعل أشهر صور التشخيص الخيالي في شعر علقمة ، هي تلك الصورة التي صدر بها ابن المعتز كتابه « البديع » ، وجعلها أول شاهد على الاستعارة من الشعر البديع ، وهي قوله :

٧-٩ أوردتها ، وَصُدُورُ الْعَيْسِ مُسْنَفَةٌ وَالصُّبْحُ بِالْكَوْكِبِ الدُّرِيِّ مَنْحُورٌ^(٢)

والكلمة التي أوحى بالاستعارة في هذا البيت هي كلمة « منحور » ، والتي اختلف بعض العلماء على دلالتها قديماً وحديثاً ، هل تدل على (التناحر) بمعنى التقابل؟ ، فيكون المعنى : إن الكوكب الدرّي مقابلٌ ومُحاذٍ للصبح ، فتصير حقيقة .

أم أنها تدل على (النحر) الذي يكون طعنًا في لُبِّ البعير؟ ، فتكون (في الصبح) مجازًا .

وقد كان بعض اللغويين يذهب إلى المعنى الأول ، ويستشهد عليه ببيت علقمة السابق ومنهم : الأعلام الشنتمري ، وابن منظور^(٣) .

أمّا البلاغيون وعلى رأسهم ابن المعتز ، وقدامة ، والحائمي ، وأبو هلال ، وابن منقذ فيذهبون إلى المعنى الثاني^(٤) .

(١) « وهذا دعاء لا يُراد به الوقوع » (انظر مقاييس اللغة / ٤٧٥ سب) لأنه أراد التعجب من متع الشباب ولذاته وطيب عيشه ، فدعا عليها بالويل - على سبيل الإعجاب - .

(٢) ديوانه / ١١٣ .

(٣) انظر ديوانه / ١١٣ ، ولسان العرب / ١٤ / ٦٩ نحر .

(٤) انظر ص / ٢٧ من هذه الرسالة .

وكان الرّمخشري يوافقهم فيما ذهبوا إليه فهو يُدرج هذا البيت في أمثلة المجاز^(١) ، ومن المتأخرين مَنْ يذهب إلى الرأي الأول ، كالأستاذ سعيد مكارم^(٢) ، ومنهم من يذهب إلى الرأي الثاني كالـدكتور عبد الرزاق حسين^(٣) ، ومنهم من يرى الرأيين ك : لطفى الصّقال : ودريّة الخطيب^(٤) ، وينقلان عن ابن سعيد المغربي قوله في شرح البيت : « إن كوكب الصبح مثل سنان الحربة ، طعن به ، فسال منه دم الشفق »^(٥) ، وهو بهذا يشير إلى ما اختفى من عناصر الصورة المجازية ، فهو يجعل الصبح في مقابل البعير ، والكوكب الدرّي في مقابل سنان الحربة ، والشفق الأحمر في مقابل سيلان الدم .

وإنما خيّل الصُّبح ببعير منحور ، لما جرى في أذهانهم من تخيّل ليل في صورة إنسان يموت ، كما قال الشاعر : « ولما تلاقينا قضى الليل نخبه »^(٦) .

أو في صورة بعير بطيء الحركة ثقيل القيام ، كقول امرئ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَهَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَا عَجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلٍ^(٧)
أو في صورة حيوان يُذبح ، كقول الشاعر :

وَمَا رَأَيْتُ الصُّبْحَ قَدِ سَلَّ سَيْفَهُ وَوَلَّى انْهَزَامًا لَيْلِيًّا لَهُ وَكَوَاكِبُهُ
وَلَا حِ احْمَرَّارٌ قُلْتُ : قَدْ ذُبِحَ الدُّجَى وَهَذَا دَمٌ قَدْ ضَمَّخَ اللَّيْلَ سَاكِبُهُ^(٨)

وقد أدرك اليونانيون - قبل العرب - علاقة اللون القائمة في تشخيص الصبح ، ولكنهم كانوا يجسدون فيه الحياة بطريقة أخرى ، تختلف عن طريقة العرب ، فعناصرها مشتقة من بيئتهم المتمدّنة ؛ يقول أرسطو عن « مادة المجاز ينبغي أن تكون جميلة الوقع على

(١) انظر أساس البلاغة / ٦٢٣ نحر .

(٢) انظر ديوان علقمة بشرح مكارم / ٤١ .

(٣) علقمة حياته وشعره / ١٠٦ .

(٤) ديوان علقمة / ١١٣ .

(٥) المصدر نفسه / ١١٣ في الهامش .

(٦) الوساطة / ٣٥ .

(٧) ديوان امرئ القيس / ١٨ .

(٨) انظر أحسن ما سمعت / ٨٣ ولم أقف على قائلهما .

الأذن ، جميلة الفهم للعين أو لأي حسٍّ آخر ، فمثلاً أن تقول : « صباحٌ وردِيُّ الأنامل » فهذا أجمل من أن تقول : « صباحٌ قرْمُزِيُّ الأنامل » ، وأجمل من أن تقول : « صباحٌ أحمر الأنامل »^(١) .

فإشراقه الصبح عند اليونان كإشراقه فتاة حسناء مُخَضَّبَة الأنامل ، أمّا إشراقته عند العرب فكصدر بعير منحور ، وكُلُّ يستشفُّ صورته من بيئته ، ويُلوّن جُدرانها من طبيعته ، ويثُّ همومه فيها . ويبدو أن الليل وما يحمل من ثقل على قلب العربي كثقل البعير ؛ جعله يتشفى بموته عند الصباح .

ولعل هذا الضرب من التشخيص هو الذي دفع البلاغيين إلى الجزم بالاستعارة في بيت علقمة ، بالإضافة إلى ما وجدوه من تناسب وتقابل بين شطري البيت ، فحين ذكر صدور الإبل في الشطر الأول، ذكر نحر الصبح في الشطر الثاني، وبين الصدر والنحر علاقة وثيقة.

وفي اعتقادي أن أشهر شرح للبيت السابق هو ما عني به الدكتور نجيب البهيتي ، فقد شرحه شرحاً بلاغياً كشف ما فيه من كناية بنيت على استعارة ادعائية أريد بها التجسيد ، وانتهى إلى القول : بأن البيت جمع « من وجوه الصناعة البيانية ، مع الجمال والوفاء ، ما تنقطع دونه الرقاب »^(٢) ، ولا نستطيع أن نزيد على كلامه شيئاً ، إلا أن نُردّد قول الدكتور (أبو موسى) : « إن كثيراً من صور التشبيه في هذه الاستعارة أساسها التخيل والادعاء ، على طريقتهم في إضفاء الصفات الإنسانية »^(٣) أو الحيوانية على الأشياء .

هذا ، ونحب أن نُشير قبل ختم هذا المبحث إلى أن كل ما ورد فيه من تفسيرات وتعليقات للعلماء ولغيرهم هي من قبيل الاجتهاد . لا ، من قبيل التحقيق ، فلعل الشاعر لم يقصد هذه المعاني ، أو لعله قصد معاني أخرى خفيت علينا ، وحسبنا هنا المحاولة العلمية القائمة على التفسير والتعليل والتدليل .

(١) الخطابة / ٢٠٠ .

(٢) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري / ٨٢ .

(٣) التصوير البياني / ٢٧٤ .

ب / الاستعارات التمثيلية :

وهي « عند البلاغيين أبلغ أنواع الاستعارات كلها ، لأنها تكون في الهيئات ، والصور المركبة ، ولا تقع في المفردات »^(١) ، « وإنما يكون التمثيل مجازاً إذا جاء على حد الاستعارة »^(٢) ، وهو ما عرف عند المتأخرين بالمجاز المركب^(٣) على حد التشبيه للمبالغة .

وهي « تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى ؛ ثم تدخل المشبهة في جنس المشبه بها ... مبالغة من غير تغيير بوجه من الوجوه »^(٤) .

وقد اقترن مفهوم الاستعارة التمثيلية في جُلِّ أمثلة البلاغيين بالأمثال^(٥) .

و« الأمثال كلها تمثيلات على سبيل الاستعارة^(٦) » ، ف« يُستدلُّ بوجود الحكم في المثال على وجوده في الممثل »^(٧) .

فالكلام في المثل « حقيقة باعتبار مفرداته ، ولكنه جعل مثلاً لغيره ، فالاستعارة تقع في مجموعه ، فهو يخالف مجاز الأفراد ؛ لأن التجوُّز فيه يقع في الكلمة المفردة ... وأمَّا التمثيل فالمفردات فيه حقائق ، والتجوُّز يقع في مجموعها ... »^(٨) .

وفي هذه الحالة قد تلبس بالكناية ، غير أنه يُفرَّق بينهما بشواهد السياق وقرائن الأحوال ، فإن كانت تحتمل إرادة المعنى الأصلي فهي كناية ، وإن كانت لا تحتمل ذلك فهي مجاز تشبيه مُركَّب : (استعارة تمثيلية) وهي في شعر علقمة على ضربين :

أحدهما : ما جرى مجرى الأمثال والحكم ، والآخر : ما جرى مجرى التمثيل بالصورة .

(١) خصائص النظم في سورة القمر / ٦٩ .

(٢) دلائل الإعجاز / ٦٧ .

(٣) انظر: الإيضاح / ٢٨٤ ، وشروح التلخيص ٤ / ١٤١ .

(٤) إيضاح الخطيب ضمن شروح التلخيص ٤ / ١٤٢ .

(٥) ينظر على سبيل المثال : ابن رشيق في العمدة ١ / ٢٧٧ ، وعبد القاهر في الأسرار / ١١٣ .

(٦) وهذا رأي السكاكي في مفتاح العلوم / ٣٧٦ ، وخالفه في ذلك المظفر العلوي بقوله : « الأمثال كلها ليست تجري

مجري الاستعارة » وقد كان كلامه أقرب إلى الصواب ، وانظر نضرة الإغريض / ١٣٤ .

(٧) منهاج البلغاء / ٩٧ .

(٨) عروس الأفراح ٤ / ١٤٣ ، ١٤٤ ضمن شروح التلخيص ج ٤ .

١ / ما جرى مجرى الأمثال :

وقد جاء في أبيات الحكمة عنده بيتان يجريان مجرى الأمثال ، وقد جرت فيهما الألفاظ على حقائقها اللغوية وهما :

٣٥-٢ وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغُرَبَانِ يَزْجُرْهَا عَلَى سَلامَتِهِ ، لا بُدَّ مَشْؤومٍ
٣٦-٢ وَكُلُّ بَيْتٍ ، وَإِنْ طَالَتْ إِقامَتُهُ عَلَى دَعائِهِ ، لا بُدَّ مَهْدُومٍ

فالنسق البنائي واحد ، وجريانهما مجرى الأمثال وارد ، والإشارة فيهما إلى معانٍ أخرى واضحة ، إلا أن الأول منهما أقرب إلى الكناية ، والثاني أقرب إلى الاستعارة التمثيلية .

فالبيت الأول يدل وضعه الحقيقي على أن الإنسان إذا تعرّض للغراب يطيره ؛ ليرى اتجاه طيرانه فيتفائل به أو يتشاءم ، فلا بد أن يلحقه شؤم ؛ لأن رؤية الغراب تكفي لإلحاق الشؤم بمن يراه ، فكيف بمن يزجره !؟

والشاعر - في الغالب - لم يُرد المعنى الحقيقي السابق ، وإنما أراد ما يستلزمه ويشير إليه ، وهو : أن من ألقى بنفسه في المخاطر فلا بُدَّ أن تقضي عليه .

ولكن هذا التأويل لا يمنع من إرادة الشاعر للمعنى الحقيقي وهو قصده إلى الإخبار عن عاداتهم في التفاؤل والتشاؤم .. فالمعنى يتردد بين الحقيقية والمجاز ؛ ولذا فهو أقرب إلى الكناية .

أمّا البيت الثاني ، وإن كان وضعه الحقيقي يدل على أن الحصن مهما قويت دعائمه ، وطالت إقامته فسوف يكون مصيره السقوط ، إلا أن هذا المعنى لم يقصده الشاعر بأيّ حالٍ من الأحوال ، لأن سياق الأبيات قبله يرفض هذا المعنى الظاهر (الساذج) .

تأمل قوله في أول أبيات الحكمة :

٢٩-٢ بَلْ كُلُّ قَوْمٍ ، وَإِنْ عَزُّوا ، وَإِنْ كَثُرُوا عَرِيفُهُمْ بِأَثافي الشَّرِّ مَرْجُومٌ

أليس فيه شيء من قوله :

٣٦-٢ وَكُلُّ بَيْتٍ ، وَإِنْ طَالَتْ إِقَامَتُهُ عَلَى دَعَائِمِهِ ، لَا بُدَّ مَهْدُومٍ؟

تأمل الترابط العضوي بين أجزاء البيتين ؛ وشبه الترابط الموضوعي بينهما ، انظر إلى لفظ العموم في صدر البيتين : كل قوم ... وكل بيت ، ولاحظ التنكير في قوم وبيت .
والاعتراض بالجملة الشرطية فيهما ، ثم تأخير الخبر إلى نهاية البيت : مرجوم .. مهديم .. والتأكيد في الأولى بـ « بل » وفي الثانية بـ « لا بُدَّ » .

ثم انظر إلى صورة البيت الحصين الذي يقوم على دعائم ثابتة فترة طويلة من الزمن ثم يكون مصيره السقوط على منشة ، ألا تنعكس هذه الصورة على حياة الإنسان التي تنتهي بالفناء؟ ..

« إن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة ، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم ، لأن المثل لا بد من أن يكون أظهر من الممثل ، فالغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه »^(١) .

ألم يكن أرثى بيت قالته العرب هو قول عبدة بن الطيب:

وَمَا كَانَ قَيْسٌ هَلَكُهُ هَلَكُ وَاحِدٍ وَلَكِنَّهُ بُنْيَانٌ قَوْمٍ تَهْدَمُ^(٢)
إلا صدىً لبيت علقمة السابق^(٣) !؟

ألم يطرب كعب بن زهير جموع الصحابة رضي الله عنهم بقوله :

كُلُّ ابْنِ أَنْثَى ، وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ ، يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءٍ مَحْمُولُ^(٤)

وما هو إلا قول علقمة :

(١) سر الفصاحة / ٢٢٣ .

(٢) ديوان عبدة بن الطيب / ٨٨ .

(٣) بيت عبدة أقوى في سياقه من بيت علقمة ، ولكن علقمة كان له فضل السبق إلى المعنى .

(٤) ديوان كعب بن زهير / ٦٥ .

٣٦-٢ وَكُلُّ بَيْتٍ ، وَإِنْ طَالَتْ إِقَامَتُهُ عَلَى دَعَائِهِ ، لَا بُدَّ مَهْدُومٍ ؟
٣ / ما جرى مجرى التمثيل بالصورة :

وسبقت الإشارة إلى أمثلة هذا النوع ، وأكثرها يراد بها التشخيص ، وأشهرها تمثيلاً في شعره قوله :

٣٠-٢ وَالْجُودُ نَافِيَةٌ لِلْمَالِ ، مُهْلِكَةٌ وَالْبُخْلُ مُبْقٍ لِأَهْلِيهِ ، وَمَذْمُومٌ
٢-١٤ وَقَدْ يَعْقِلُ الْقُلُوبَ الْفَتَى ، دُونَ هَمِّهِ وَقَدْ كَانَ لَوْلَا الْقُلُوبُ ، طَلَاعَ أَنْجَدِ
٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ ، قَدْ خَبَطَتْ بِنِعْمَةٍ فَحَقٌّ لِشَّاسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنْبٌ
٥-٣ إِذَا أَلْحَمَ الْوَأَشُونَ لِلشَّرِّ بَيْنَنَا تَبَلَّغَ رَسُّ الْحُبِّ ، غَيْرُ الْمَكْذِبِ

وقد تم تحليل بعض هذه الأمثلة ، وبيان وجه الاستعارة بالصورة الممثلة فيها .

إلا أنه تجدر الإشارة إلى بعض النقاط وهي :

١ (أنها وقعت في أشهر قصائده ، فكل قصيدة من قصائده الطوال قد حوت صورة

استعارة تمثيلية واحدة ، بالإضافة إلى استعارة تمثيلية في إحدى مقطوعاته ..

٢ (أن هذه الصور التمثيلية تُركِّز على إبراز تمثيل معنى واحد ، وهو : (الجود أو

الكرم) كما في الأمثلة الثلاثة الأولى .. وهذه تُشكِّل ظاهرة في بناء صور الاستعارة

التمثيلية في شعره .

٣ (نجد المُشَبَّه في جميع هذه الصور محذوفاً ، ومُشاراً إليه بشيء من مُتعلقاته الحسيَّة أو

المعنوية ..

ج / الاستعارة في الأفعال :

يرى علماء البلاغة أن جريان الاستعارة في الفعل لا يتم إلا بعد جريانها في مصدره^(١)، فوجودها في الفعل يدل على وقوعها في المصدر أولاً ، والفعل تابع لمصدره ؛ ولذا فالاستعارة فيه تُسمّى (تبعية) .

وقد جرت الاستعارات في شعر علقمة في مصادر الأفعال الماضية والمضارعة على حد سواء ، وبقدر مُتساو ، ولا يظهر فيهما نمط بنائي موحد ، غير أن هذه الأفعال توحى استعارة مصادرها أحياناً بدلالات بلاغية ، لا تنهض بها الحقيقة ، فهي « تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة »^(٢) .

ولذلك نرى بعض الشعراء يستعيرون الفعل خاصية لا تتعلق بمعناه بقدر ما تتعلق بلفظه ، وهذا ما نجده عند علقمة في قوله :

٧-١ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعَةٌ يُخَطُّ لَهَا مِنْ ثَرَمٍ دَاءٌ قَلِيبُ

فالقليب هو البئر ، والبئر لا تُحطُّ ، بل : تُحفر ، فاستعار الخطُّ للدلالة على الحفر^(٣) بجامع (وجود الأثر و جنس الحركة فيهما) .

فالخطُّ : شقُّ التراب بالعصا ونحوها مما يُشبه القلم ، أما الحفر فهو : قلب التراب والتعمُّق في شقه ، ولا يوجد في هذا الضرب دافع معنوي لاستعارة مصدر الفعل؛ يظهر من خلال السياق ، إلا أن يُقال : إنه استعار « يُخَطُّ » ليستقيم له وزن البحر الطويل في البيت ، فلو قال : « يُخْفَرُ » ، لانكسر وزن البيت ، ومن هنا كان « استعمال اللفظ المجازي دون الحقيقي .. لاختصاصه بالخفة على اللسان والمساعدة في وزن الكلام »^(٤) .

أو يُقال على سبيل التأويل : إنه أراد التلطف في خدمة المحبوبة ، وتناسي ما يقوم به

(١) انظر شروح التلخيص ٤ / ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ .

(٢) الصناعتين / ٢٦٩ .

(٣) انظر أساس البلاغة / ١٦٨ خطط ، فمن مجازها : خطَّ له مضجعاً : إذا حفر له ضريحاً .

(٤) المجاز / ١٣٥ .

خدمها من أعمال شاقة ، يجدونها سهلة منقادة ، في سبيل رضاها .

وإذا كان أبو تمام - حين قال مادحًا :

جذبت نداءه غداوة السَّبتِ جذبةً فجنَّ صريعاً بين أيدي القصائد

- عُرضة للنقد ، لأنه اختار فعلاً لا يتناسب ومدح الرجل بالتسمُّح بالعطاء والجود ، فالندى الذي يُجذب اقتساراً ليس بندى كما أشار الخفاجي^(١) ، فإن عكس هذه الاستعارة نجده في شعر علقمة حيث يقول :

٣١-١ تجود بنفسٍ ، لا يجادُ بمثلها ! وأنتَ بِهَا ، يومَ اللقاءِ ، تطيبُ

فالجود في هذا السياق مجاز ، حقيقته : تسوق نفساً^(٢) ، فاستعار الجود لسوق النفس في الحرب ، وهي استعارة لها دلالتها ، وعلاقتها بطبيعة النفس البشرية التي تخشى المكروه ، فتفرُّ من الموت ، ألم يكن قطري بن الفُجأة صادقاً مع نفسه ومع غيره حين اعترف بقوله :

أقولُ لها وقد طارت شاعاً من الأبطالِ ويحكِ لن ترأعي
فإنك لو سألتِ بقاء يومٍ على الأجلِ الذي لكِ لن تطاعي^(٣)

فظلَّ يُسكِّن روعها حتى استسلمت للأمر الواقع .

أمَّا علقمة فلعل استعارته هذه من أبلغ صور الاستعارة التبعية مُلاءمةً لسياقها في شعره ، فإن إجبار الملك لنفسه وحملها على ما تكره - في حد ذاته - شجاعة فائقة ، ولكن الشاعر يأبى أن تظهر هذه الشجاعة على حقيقتها التي فيها مُكابدة سوق النفس وحملها على ما تكره وإجبارها على ذلك بالقوة والقسوة ؛ فيستعير الجود لهذه الحالة ، حتى تظهر معاني التسمُّح التي لا تكلف فيها ، فهي نفسٌ قد تعودت ذلك ، ولهذا فهي تطيب عند كل لقاء :

(١) انظر سر الفصاحة / ١٣٦ .

(٢) انظر أساس البلاغة / ١٠٤ جود .

(٣) ديوان شعر الخوارج / ١٢٢ .

« وأنت بهايوم اللقاء تطيب ». هذا ، وفي كلمتي « تجود وتطيب » صورٌ بيانيةٌ أخرى تتجاوز محسناتهما اللفظية في وقوع الأولى في صدر البيت ، والثانية في قافيته :

وهي أن الجواد قد يجود ببعض ما عنده وتطيب نفسه ، ولكن قلّما نجد جواداً يجود بأعزّ ما عنده أو كلّ ما عنده ثم تطيب نفسه بعد ذلك ، ولذا ختم البيت بهذه القافية التي أضفت معنىً جديداً مؤكداً لمبالغته الأولى .

إن صفة الجود ليست غريبة على الملك ، فهو الذي أحسن لكل أحياء العرب :

٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ ، قَدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ فَحَقٌّ لِشَاسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنْبُ

فإن أصل الخبط ما دل على « وطءٍ وضرب ، يُقال : خبط الورق من الشجر ، وذلك إذا ضربه ؛ ليسقط »^(١) وحقيقته : « أن يضرب صاحب الماشية الشجر بعصاً ؛ ليتساقط ورقها فترعاه الماشية »^(٢) .

قال الزمخشري : من اجاز قولهم « خبط في قومه بخير : إذا نفعهم »^(٣) ، ثم استشهد بيت علقمة السابق .. « فضربه مثلاً لما يُسديه من المعروف ويتفضّل به »^(٤) .

فهي صورة استعارة تمثيلية شُبّه فيها الإحسان إلى الناس بغير معرفة سابقة بخراب أوراق الشجر للماشية ، بجامع (تسهيل الحصول على المنفعة وتوزيعها من غير ترتيب ولا تفضيل) ولولا هذه الاستعارة التبعية في الفعل « خبط » لما تهيأت العبارة للاستعارة التمثيلية .

فهذا الراعي الذي يخراب بعصاه أغصان الشجرة فتساقط ثمارها من كل اتجاه ، وتحت كل دابة ، حتى تجد طعامها وقد تيسر لها ، تنتقل صورته في هذه الاستعارة إلى صورة الملك ، وصورة الرعية تنطبق على من هم تحت حكمه ومملكه ، وهذه الثمار المتساقطة إنما

(١) مقاييس اللغة / ٣٤٠ . خبط .

(٢) ديوانه / ٤٨ .

(٣) أساس البلاغة / ١٥٢ خبط .

(٤) ديوانه / ٤٨ .

هي هبات الملك التي تُعدُّ ولا تُحصى، والتي ينال من خيرها كل حيٍّ من أحياء العرب .
فهو أسلوب تعريض لم يخفَ على الملك الذي شفع النابغة في أسارى بني أسد ، وكانوا
ثمانين ونيفاً فأطلقهم جميعاً^(١) .

فعلقمة يقول : إن من هذا مثله ، فسيشملنا خيره ؛ لأن عفو الملك لا يقتصر على
أحد ، بل - لا محالة - سيطلق شأساً وجميع أسرى تميم ، وترى في الشطر الثاني نوعاً من
التلاؤم حين استعار الذنوب (وهي الدلو العظيمة) للنصيب ، وكان كرم الملك هو البئر
التي يستقى منها : « فحق لشاسٍ من ندادك ذنوب » ، « وهذا جارٍ على عادة العرب في
استعارة هذه اللفظة في كل طلب ، تعظيماً لقدر الماء »^(٢) ، والتناسب أو التلاؤم يظهر في
استعارة الطعام في الشطر الأول ، ثم الشراب في الشطر الثاني .

وتظهر في أبياته في وصف مُنتدى الخُمارة بعض صور الاستعارة الواقعة في مصدر
الفعل ، كقوله :

٣٧-٢	قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ ، فِيهِمْ مِزْهَرَرْنِمٌ ،	وَالْقَوْمُ ، تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ
٣٨-٢	كَأْسُ عَزِيْزٍ مِّنَ الْأَعْنَابِ عَتَّقَهَا	لِبَعْضِ أَرْبَابِهَا ، حَانِيَّةٌ حُومُ
٣٩-٢	تَشْفِي الصُّدَاعَ ، وَلَا يُؤْذِيكَ صَالِبُهَا	وَلَا يُخَالِطُهَا فِي الرَّأْسِ تَدْوِيْمُ
٤٠-٢	عَانِيَّةٌ ، قَرَقْفٌ ، لَمْ تَطْلُعْ سَنَةً	يُجْنُّهَا مُدْمَجٌ بِالطَّيْنِ مَخْتُومُ
٤١-٢	ظَلَّتْ تَرْقِرُقُ فِي النَّاجُودِ ، يَصْفِقُهَا	وَلَيْدٌ أَعْجَمٌ بِالكَتَّانِ مَفْدُومُ ^(٣)

(١) انظر ديوانه / ٤٨ ، في الهامش .

(٢) الوساطة / ٢٧٥ .

(٣) ديوانه / ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، * الشرب : القوم الذين يشربون الخمر ، المزهرة : العود ، الرنم : المترنم بالصوت ،
الصهباء الخرطوم : من صفات الخمر . * الكأس : الخمر في الإثناء ، عتقها : تركها في دنها حتى قدمت ورقت ،
حانية : أصحاب حوانيت الخمر ، حوم : كثيرة . * عانية : نسبة إلى قرية اسمها عانة مشهورة بصنع الخمر الجيدة ،
قرقف : ترعد شاربها ، يجنُّها : يسترها ، مدمج مختوم بالطين : دقُّ مُحكم الغلق . * ترقرق : تذهب وتجيء ،
الناجود : إناؤها الذي تُصفى فيه ، وليد أعجم : غلام رجل أعجم ، مُفدَّم : على فمه فِدَام أو لثام .

أبياته في وصف الخمر تحوي عدة استعارات أصلها وُضَّاع اللُّغة ، وله فيها استعارتان من هذا الباب :

الأولى : في قوله : « والقَوْمُ تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ » فإن الصهباء : وهي « من أسماء الخمر »^(١) ، لا يحدث منها صرعٌ على الحقيقة ، وإن كان لا يمتنع وقوع الصرع على القوم حقيقة^(٢) والاستعارة فيها أقربُ إلى التصريحية منها إلى المكنية ، كما يشهد بهذا السياق : فإن القوم إذا شربوا الخمر لا يخرُّون صرعى ، وإنما تأخذهم نشوتها وطربها وحميَّاتها ، فتصدر منهم أفعالٌ لا يسيطرون عليها كما هي حال ذي الصرع ، فاستعار الصرع لنشوة السكر^(٣) ، مُبالغةً في وصف مفعولها .

أما الاستعارة الثانية فهي في قوله : « ظلت تُرقرق في الناجود يصفقها وليد أعجم ... » أي : بقيت الخمرُ في الناجود « وهو إناء تُصَفَّى فيه »^(٤) يمزجها غلامٌ أعجمي بتحويلها من إناء إلى إناء ، والمزج هو : اللفظ الحقيقي خلط سائلٍ بسائل ، أمَّا الصَّفَقُ فمعناه الحقيقي « يدل على : ملاقة شيءٍ ذي صفحةٍ لشيءٍ مثله بقوة »^(٥) .

فاستعار الصَّفَقُ : الذي يكون فيه مُلاقة صلب بصلب ، للمزج الذي يكون فيه مُلاقة سائلٍ لسائل ؛ ليظهر بذلك (شِدَّة الصوت) وفي هذا مزيدُ حرصٍ من الغلام على

(١) ديوانه / ٦٨ ، والصَّهْبُ : لون من الألوان فيه حُمْرة ، مُستعار للخمر ؛ لأن لونها شبيه به ، وانظر مقاييس اللغة / ٥٧٩ صهب .

(٢) أي : أن قرينة الاستعارة آتية من جهة الفاعل ، لا من جهة المفعول به كما في هذا المثال : تصرعُ الخمرُ القومَ .
(٣) شبه (نشوة السكر) بـ (الصرع) بجامع (فقدان السيطرة بالتخبط والترنح فيهما) ثم حذف المشبه ؛ وصرح بذكر المشبه به مُشتقاً منه الفعل « تصرع » على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المُجرّدة ، بقوله : مُزهر رنم ، وهو ما يلائم النشوة . لا ، الصرع .

(٤) أساس البلاغة / ٦١٩ نجد .

(٥) مقاييس اللغة / ٥٦٨ صفق .

تصفيته، ومزيد مراقبة من الخمار لصوتها واحتفائه بمتابعة تصفيته، وترنم الشاعر بهذا الصوت .

إذن : فالأنسب في هذين السياقين أن يُعبّرَ عنهما بلفظٍ لِيْنِ ، فالنشوة ليست كالصرع، والمزج ليس كالصفق في القوة والضعف .

فإرادة الشاعر للمبالغة في هذين الموضوعين واضحة باستعارته « للأنقص في أحد الطرفين اسم الأزيد في الطرف الآخر »^(١) ، ومن ذلك قوله في الفرس :

٢٧-٣ وَغُلِبَّ ، كَأَعْنَاقِ الضَّبَّاعِ ، مَضِيغُهَا سِلَامُ الشَّظَى ، يَغْشَى بِهَا كُلَّ مَرْكَبٍ

أراد أن يصف قوائم فرسه بالشدة في المشي ، فقال : يغشى بها كلُّ مركب ، أي : يصعد بها كل طريق مُرتفع ، فاستعار (الغشيان) وهو أصل يدل على « تغطية شيء بشيء »^(٢) للصعود ؛ مبالغة في قوة هذه الحوافر وصلابتها^(٣) .

وهكذا نجد الشاعر في كل استعاراته السابقة ينشد المبالغة ..

وقد درج الفحول من الشعراء على انتقاء المفردات الصاخبة في مواضع الشجاعة والحرب والقتل والفتك ، أو بمعنى آخر : اختيار الألفاظ الجزلة في الأغراض الجزلة . وعلى اختيار المفردات الهادئة في مواضع الكرم والحلم والسرور ، أو بمعنى آخر : اختيار الألفاظ السهلة في المعاني السهلة ، « وفي ذلك نوع تأثير لأنفس الكلم في اختصاصها بالمعاني »^(٤) وليس القصد بالاختيار هنا : ترك المعنى الحقيقي إلى معنى حقيقي آخر يكون أقوى في تأدية المعنى ، ولكن يُقصد بذلك : ترك المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي مبني على علاقة المشابهة ، له تأثير في النفس .

(١) نهاية الإيجاز / ٢٦١ .

(٢) مقاييس اللغة / ٨٤٨ غشي .

(٣) شبه الصعود بالغشيان بجامع (الركوب الشديد فيهما) ثم حذف المشبه (الصعود) وأقام المشبه به (الغشيان)

مقامه ، واشتق منه الفعل (يغشى) على سبيل الاستعارة : التصريحية .. التبعية .. المجردة ، بقوله : « مركب » .

(٤) الإيضاح / ٢٥٢ .

وقد كان البلاغيون يؤكدون أن الأولى استعارة اسم الأشد للأضعف^(١) ؛ لذا « صار
المجاز أولى من الحقيقة في غالب الكلام ؛ لتنوع محاسن الألفاظ والمعاني »^(٢) .

ولم يكن خروج علقمة الفحل عن هذا المنهج في المواضع السابقة إلا لدلالات بلاغية ،
تتموج بها تيارات النفس الشعرية ، فهو « يعاني باحثاً عن لفظ آخر يحيط به معناه حدة ،
ويبعث فيه حياة ، وينفي عنه جموداً ، إذ قد تكون اللفظة مُستهلكة ، أو مرتبطة ارتباطاً
تنفر منها الأسماع ، أو تأبأها الأذواق »^(٣) ، ف« شاعرية الألفاظ إنما يحددها - دائماً -
استعمال اللفظ من حيث ينبغي أن يستعمل ، فيكون مطابقاً - تماماً - لمقتضى الحال »^(٤) .
ولعل في هذا القدر ما يكشف عن بعض الدلالات البلاغية لاستعارة الأفعال في
شعره .

(١) الإيضاح / ٢٧١ ، وشرح الدسوقي ٤ / ٧٧ ضمن شروح التلخيص ج ٤ .

(٢) جوهر الكنز / ٥٢ .

(٣) المجاز / ١٣٦ .

(٤) في الأدب والحياة / ٨٧ .

النسق البنائي للاستعارة في شعره :

رأينا علقمة الفحل إذا جاء يستعير في النسيب ، فإن الحبل يترآى له في اتصال المودة وانقطاعها ، وإذا أزعجه المرض الجسدي والنفسي ، فإنه يبحث له عن دواء يرمز به إلى الشفاء ، وإذا وجد أثراً نفسياً استعار له أثراً حسيّاً ، وإذا رأى سرعة فائقة ، استعار لها الطيران والطفو والتحلب ، وإذا رأى هزال ناقته أو فرسه ، استعار لها الفناء واللوح والطي .

وأكثر الاستعارات في شعره : ما التبست بالحقائق ، ثم الشائعة ، ثم النادرة .

وهناك تداخل بين استعاراته القائمة على التشخيص ، وبين استعاراته القائمة على التمثيل ، ويُلاحظ على استعاراته التمثيلية ارتباطها بصورة البعير الراغي : « رغا فوقهم سقُبُ السماء » ، أو البعير المعقول : « وقد يعقل القلُّ الفتى » ، أو البعير المنحور : « والصبح بالكوكب الدُرِّيِّ منحور » كما يُلاحظ على التشخيص في شعره : ارتباطه بتجسيد الشر والدهر .

وأكثر مواقع الاسم الإعرابية عُرضة للاستعارة في شعره هي مواقع الصفات^(١) ، ثم الفاعل مضافاً^(٢) ، وغير مضاف^(٣) ، ثم المبتدأ مُقدماً^(٤) ، ومؤخراً^(٥) ، ومُقدراً^(٦) ، ثم المجرور بالحرف^(٧) ، ثم الخبر أو ما أصله الخبر^(٨) ، ثم المفعول به^(٩) .

(١) انظر ديوانه / ٣٤ = ١ - ٦ ذو حي / ٦٠ = ٢ - ٢٢ مشهوم / ٦٣ = ٢ - ٢٧ مهجوم / ٩٤ = ٣ - ٣٤

المتحلب / ٩٥ = ٣ - ٣٥ ملهب ، ٣٦ منقب / ٩٨ = ٣ - ٤٤ متحلب / ١٢١ = ١٤ - ١ المتلف .

(٢) انظر ديوانه / ٤٦ = ١ - ٣٣ سقب / ٥٧ = ٢ - ١٦ طاوي / ٧٩ = ٣ - ٢ نصيحة / ٨٢ = ٣ - ٧ حبال .

(٣) انظر ديوانه / ٥٤ = ٢ - ٩ كتر / ٥٥ = ٢ - ١١ العر / ٦٩ = ٢ - ٣٩ تدويم / ٨١ = ٣ - ٥

الواشون / ١٢٢ = ١٤ - ٢ القل .

(٤) انظر ديوانه / ٥٠ = ٢ - ١ جلها / ٦٢ = ٢ - ٢٥ قرن / ٦٥ = ٢ - ٣٢ الحمد / ٦٦ = ٢ - ٣٤

ومطعم / ١١٩ = ١٢ - ١ صهوته .

(٥) انظر ديوانه / ٧١ = ٢ - ٤٤ موسوم / ١١٨ = ١٠ - ٥ ندوب .

(٦) انظر ديوانه / ٦٩ = ٢ - ٣٩ هي : تشفي .

(٧) انظر ديوانه / ٣٥ = ١ - ٨ أدواء / ٦٤ = ٢ - ٢٩ أناني / ٩٠ = ٣ - ٢٦ سند / ٩٦ = ٣ - ٣٨

مدراته / ١٠٤ = ٤ - ٥ النهكة / ١٠٦ = ٦ - ٤ شلو .

(٨) انظر ديوانه / ٥٣ = ٢ - ٨ مخزوم / ٦٤ = ٢ - ٣٠ نافية / ٩٣ = ٣ - ٣١ خير / ١١٣ = ٩ - ٧

منحور / ١٢٥ = ١٦ - ٥ شفاء .

(٩) انظر ديوانه / ٥١ = ٢ - ٦ أترجة / ٨٥ = ٣ - ١٣ لبانة / ٩٢ = ٣ - ٣٠ أحنافة / ١١٠ = ٨ - ٤ دوائر .

أما استعارة مصادر الأفعال ، فيلجأ فيها إلى طريقة في البناء غير مألوفة في كلام الفحول ؛ لأنه يستعير مصادر الأفعال الهادئة في الأغراض التي تطلب أفعالاً صاخبة ، مثل : استعارته الجود لسوق النفس في الحرب ، واستعارته الخط لحفر البئر وشقها ، كما أنه قد يعكس ، فيستعير مصادر الأفعال الصاخبة في الأغراض التي تطلب أفعالاً هادئة ، مثل : استعارته الصفق لتصفية الخمر ، أو الغشيان لصعود الفرس ؛ وما ذاك إلا لأغراض بلاغية سامية .

وقد حوى شعر علقمة جميع الأمثلة المشابهة لشواهد البلاغين على مصطلحات الاستعارة ، كالاستعارة : التصريحية ، والمكنية ، وما قد يكون فيهما من التزشير ، والتجريد ، والإطلاق سلباً وإيجاباً^(١) ، أو ما قد يكون في المكنية من التخيل والتشخيص والتمثيل ، كما وجدت عنده أمثلة للاستعارة التهكمية أو الضدية ، وكذلك ما قد تسمى استعارة غير مفيدة .

وقد تنوعت استعاراته بين خاصية نادرة ، وعامية شائعة ، وحقيقة دارجة .

كما تدرجت الاستعارة عنده من الأسماء الجامدة ، إلى المشتقة : كاسم الفاعل واسم المفعول ، إلى مصادر الأفعال ، إلى متعلقات الحروف ... مما يدل على خصوبة شعره .

وكان مجموع ما أحصته الدراسة [٦٧] سبعا وستين كلمة وقعت فيها الاستعارة على وجه التقريب ما بين نادرة وشائعة .

وكانت أكثر استعاراته تميل إلى إعمالها في التصريحية في [٤٥] خمسة وأربعين موضعاً ، وتقل إلى النصف تقريباً في الاستعارة المكنية ، أي : في [٢٢] اثنين وعشرين موضعاً .

(١) إطلاق السلب : ما لا يذكر معه شيء من ملائمت المستعار والمستعار له ، وإطلاق الإيجاب هو : ما ذكر معه ملائمت المستعار والمستعار له .

ب - بينما زاوجت الاستعارة التصريحية (الأصلية) بين الترشيح في [٦] ستة مواضع^(١) ، ثم التجريد في [٦] ستة مواضع^(٢) ، ثم الإطلاق بالإيجاب في [٤] أربعة مواضع^(٣) ، ثم الإطلاق بالسلب في [٣] ثلاثة مواضع^(٤) ، ليكون المجموع [١٩] تسعة عشر موضعاً للتصريحية الأصلية .

(٢) أ - والاستعارة المكنية وقعت (تبعية) في [١٥] خمسة عشر موضعاً ، كان الترشيح في [٧] سبعة^(٥) مواضع منها ، ثم التجريد في [٦] ستة مواضع^(٦) ، ثم الإطلاق سلباً في [٢] موضعين فقط^(٧) .

ب - كما قلّ عنده مجيء الاستعارة المكنية : (أصلية) ، وذلك في [٧] سبعة مواضع فقط ، كان الإطلاق في [٣] ثلاثة منها^(٨) ، والتجريد في [٢] موضعين^(٩) ، والترشيح في [٢] موضعين أيضاً^(١٠) .

(١) انظر ديوانه / ٣٥ - ١ - ٨ / ٥٠ = ٢ - ١ - ٦٤ / ٢ = ٢ - ٢٩ / ٨٢ = ٣ - ٧ / ١٠٦ = ٦ - ٤ / ١١١ = ٩ - ٢ .

(٢) انظر ديوانه / ٣٤ - ١ - ٦ - ٩٠ = ٣ - ٢٦ ، ٢٦ - ٣ = ٩٠ / ٦ - ١ = ٣٤ / ١١٠ ، ١١٠ / ٤ - ٨ = ١١٨ / ٤ - ١٠ = ١٣٢ / ٥ - ٢٥ = ٤ .

(٣) انظر ديوانه / ٥١ - ٢ - ٦ - ٦٢ = ٢ - ٢٥ - ٧٤ / ٢ = ٢ - ٤٩ - ٩٦ / ٤٩ = ٣ - ٣٨ .

(٤) انظر ديوانه / ٥٤ - ٢ - ٩ - ٦٩ = ٢ - ٣٩ - ١١٩ / ٣٩ = ٢ - ١٢ = ١ .

(٥) انظر ديوانه / ٦٤ - ٢ - ٣٠ - ٦٥ = ٢ - ٣٢ - ٦٦ / ٣٤ = ٢ - ٣٩ - ٧١ / ٣٩ = ٢ - ٤٤ / ١١٣ = ٩ - ٧ - ١٢٤ / ٧ = ٣ - ١٦ = ٣ =

(٦) انظر ديوانه / ٤٠ - ١ - ١٩ - ٥٥ = ٢ - ١١ - ٧٩ / ١١ = ٣ - ٢ - ٨١ / ٢ = ٣ - ٥ - ١٢٢ / ٥ = ١٤ - ١٦ = ٢ / ١٢٥ = ٦ - ١٦ = ٦ =

(٧) انظر ديوانه / ٤٣ - ١ = ٢٣ - ٨٥ / ٢٣ = ٣ - ١٣ = ١٣ =

(٨) انظر ديوانه / ٤٦ - ١ = ٣١ - ٤٨ / ٣١ = ١ - ٣٧ - ١٢٥ / ٣٧ = ١٦ - ٥ = ٥ =

(٩) انظر ديوانه / ٤٦ - ١ = ٣٢ - ٩٣ / ٣٢ = ٣ - ٣١ = ٣١ =

(١٠) انظر ديوانه / ١٠٣ - ٤ = ٥ - ١٢١ / ٥ = ١٤ - ١ = ١٤ =

الفصل الثالث : بناء الكناية :

قد لا يكون من المبالغة إذا قيل: إن صورة البناء الكنائي في الشعر الجاهلي هيمنت، وبسطت نفوذها على الروح الشعرية الجاهلية ؛ « لدرجة أنها تكاد تستوعبها »^(١) .

فالشاعر الجاهلي ، وإن كان يجذب إيصال معانيه عن طريق التعبيرات المباشرة ، إلا أنه يميل - أحياناً - إلى التعبير بالوسائط الدالة بالإثبات والتقرير والتأكيد على المعنى الذي يريد ، فيكون قد نقل المعنى بدلائله ومؤكداته .

أو بعبارة أخرى « لا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له (فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه) فإذا دلّ التابع أبان عن المتبوع »^(٢) .

وهذا هو أقرب تعريف علمي للكناية بالمصطلح البلاغي^(٣) ، وجدناه في كتابات قدامة عن الأرداف ، وتحليلات عبد القاهر لأمثلة الكناية وصورها .

وقد حاول العلماء من بعدهما التفريق بين مرادفات الكناية كالتعريض ، والتلويح ، والرمز ، واللغز ، والإيماء ، والإيحاء ، والإشارة^(٤) ، واللحن ... لكنهم لم يتفقوا ، فبقي « المصطلح الذي اشتهر قديماً وحديثاً هو الكناية »^(٥) ، والتي انتهى تقسيمها على يد الخطيب إلى كناية صفة ، وموصوف ، ونسبة^(٦) .

(١) الكناية في الشعر الجاهلي / ١٢١ .

(٢) نقد الشعر / ١٥٥ ، ١٥٦ . وما بين القوسين من إضافة عبد القاهر في دلائل الإعجاز / ٦٦ .

(٣) تخرج من ذلك الكناية بالمصطلح النحوي القديم ، وتعني : الضمير . كما تخرج أيضاً الكناية بالمصطلح اللغوي ، وهي : الكناية في المفرد .

(٤) كما فعل ابن رشيقي في العمدة ١ / ٣٠٢ ، وأسامة بن منقذ في البديع في البديع / ١٤٨ ، والسكاكي في مفتاح العلوم / ٤٠٣ وما بعدها ، وابن الأثير في المثل السائر ٣ / ٤٩ وما بعدها .

(٥) التصوير البياني بين القدماء والمحدثين / ٨٣ .

(٦) ظهر مصطلح الكناية المطلوب بها « النسبة » عند الخطيب في تلخيص المفتاح / ٨٤ ، وقد كان المفهوم واضحاً في كتابات عبد القاهر والسكاكي .

ومن الواجب أن نشير قبل البدء في التحليل إلى نقطتين مهمتين في هذا المبحث :

الأولى : أن الكناية ليست من المجاز ؛ لأنها « إذا وردت تجاذبها جانباً حقيقة ومجاز ، وجاز حملها على الجانبين معاً »^(١) فيجوز « اعتبار معانيها الأصلية [الحقيقية] ، وما دام ذلك جائزاً ؛ فليست مجازاً أصلاً »^(٢) وهذا التعليل المنطقي أثبتته الرازي .

والثانية : أن الكناية لا تبالغ في أداء المعاني ، وإنما تُثبتها وتُقرِّرها ، مثلها مثل الاستعارة والتمثيل . ف« ليست المزية لهذه الأجناس في المبالغة بالخبر ، ولكنها في طريق إثباته لها وتقريره إياها^(٣) » ، « فليس المعنى إذا قلنا : أن الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كُنيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت في إثباته ، فجعلته أبلغ وأكد وأشد »^(٤) .

(١) المثل السائر ٣ / ٥١ .

(٢) نهاية الإيجاز / ٢٧٢ .

(٣) دلائل الإعجاز / ٧١

(٤) المصدر نفسه / ٧١ ، وأكد هذه الحقيقة في ص ٤٣١ ، وأصرَّ عليها في ص ٤٤٦ من الكتاب نفسه .

أولاً : الشجاعة في مباني الكناية :

بنى علقمة الفحل الكناية عن الشجاعة في ساحة المشهد القتالي ، وتحت ضروب من التشبيه والمجاز .

وقد بنى الصورة الكنائية المعبرة عن الشجاعة على تصوير القوة في : شدة القتل ، أو اشتداد القتال ، أو كثرة العدد .

وقد جاء ذلك في سياقين هما :

مدح ملك الغساسنة ، وملك المناذرة ، وفي سياق فخره بقومه .

(١) الكناية عن شدة القتل :

واعتمد في بناء صرح هذه الكناية على صورتين :

الصورة الأولى : كثرة الدماء :

وقد أشار إليها بغياب حجوم الفرس في ساحة المعركة ، وبتبع الطير لمنازل الجيش .

يقول في مدح الملك الغساني :

٢٥-١ فَوَاللَّهِ ، لَوْ لَا فَارِسُ الْجَوْنِ مِنْهُمْ لَأَبْوَ خَزَايَا ؛ وَالْأَيَابُ حَيِّبُ

٢٦-١ تُقَدِّمُهُ حَتَّى تَغِيْبَ حُجُوْلُهُ ؛ وَأَنْتَ لِبَيْضِ الدَّارِعِيِّنَ ضَرْوِبُ

البيتان فيهما ثلاث كنايات :

الأولى : كناية عن موصوف ، وهو الملك الحارث كنى عنه بقوله

« فارس الجون »^(١) .

(١) الجون : اسم فرس الملك .

وفي هذه الكناية تقريراً لفروسيته وإثبات لها ، وتأكيد على دورها في حسم المعركة .
وقد سلك لإثبات هذه الحقيقة طريق التأكيد المُغلَّظ بالقسم ، والجُملة الشرطية ،
والكناية ، فلو قال : (والله لولا الملك منهم لآبوا خزايًا) لما كان له من القوة والتقدير في
النفس ما لقوله السابق .

واللفظ الذي أوصل إلى هذه الكناية هو قوله : « الجون » ، ففي ذكر اسم الفرس
إشارة إلى فارسه ، وتأكيد لمعنى الفروسية فيه ، ف« ذكر الشيء مع دليله أوقع في النفس من
ذكره ، لا . مع دليله ، ولهذا كانت الكناية أبلغ »^(١) .

أما موضع الشاهد هنا فهو في البيت الثاني ، وبالتحديد في قوله « حتَّى تغيب
حجوله » أي : في الدماء^(٢) ، فإن غياب بياض يدي الفرس ورجليه في الدماء دلالة على
غزارة الدماء وكثرتها ، وكثرة الدماء دلالة على كثرة القتلى ، وكثرة القتلى دلالة على
شدة البطش ، وشدة البطش دلالة على شجاعة الممدوح .

وهكذا هي الوسائط في الكناية لفظ يترتبُ على معناه معنى آخر قد يكون مقصوداً
لذاته ، أو لما يترتب على المعنى الآخر من معنى جديد ، أو ما يترتب على المعنى الجديد من
معنى أجد ، وكلها وسائط يُفضي بك آخرها إلى المعنى الذي قصده القائل ، وهو هنا
(الشجاعة) . وهذه الوسائط أشار إليها عبد القاهر بعبارة « المعنى ، ومعنى المعنى »^(٣) .

ولكن قد يقال : إن كثرة الدماء وإن كانت دالة على كثرة القتلى والجرحى ، فليس
فيها ما يدل على شجاعة الممدوح ، لجواز أن يكون القتلى من الطرفين .

فكيف تبرز شجاعة الممدوح وقوته في مجالٍ شاركه فيه أعداؤه !؟

(١) جوهر الكنز / ١٠٠ .

(٢) حذف الدماء ، لأن المعنى مفهوم من السياق قبله وبعده .

(٣) دلائل الإعجاز / ٢٦٣ .

والجواب على ذلك هو :

إن الشاعر تحرّز من تجوّز اللفظ للمعنى الذي قيل ، بذكره ثلاثة ألفاظ ، دالة على معنى شجاعة الممدوح :

أما الأول فهو قوله « تقدمه » وفي هذه الكلمة من معاني الشجاعة ما فيها ، فهذا الفرس لما رأى مناظر الدماء وأشلاء القتلى كاد أن يتخشب في مكانه إلا أن الفارس « يُقدّمه » ويُجبره على خوض المعركة .

وليس في معنى توقف الفرس وتقديم الفارس له ما يחדش في إثبات شجاعة الفارس من حيث عدم تعود الفرس على مثل هذه المواقف ، بل هو وسيلة لإثبات شجاعة فارسه^(١) . فقوله « تُقدّمه » هو اللفظ الحقيقي الذي صرّح به مع الفرس ، وجاز به موضعه مع الفارس في قوله « تجود بنفسٍ » حين استعار الجود للتقدم والسوق .

وأما اللفظ الثاني فهو قوله « حجوله » فالضمير عائد إلى حجول فرس الملك ، وفي جعله حجول الفرس غائبة في الدماء ؛ إشارة إلى كثرة القتلى والجرحى الذين تساقطوا تحت يدي فرسه وقدميه .

وأما الثالث فهو قوله : « وأنت لبيض الدّارعين ضروب » ففيه دليل على أن أكثر القتلى كانوا ببطش يده .

ومن التعبير عن (شدة القتل) بكثرة الدماء أيضاً ، قوله :

فَقُلْ لَتَمِيْمٍ : تَجْعَلِ الرَّمْلَ دُونَهَا ، وَغَيْرُ تَمِيْمٍ فِي الْهَزَاهِزِ جَاهِلُهُ ٣-٢٥

(١) وقد قال عنزة في صورة أبداع من هذه :

فَأزورُ مَنْ وَقَعَ الْقَنَا بِلْبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْمُحِمِ

٤-٢٥ فَإِنَّ أَبَا قَابُوسَ ، بَيْنِي وَبَيْنَهَا بِأَرَعْنَ ، يَنْفِي الطَّيْرَ ، حُمْرِ مَنَاقِلِهِ (١)

هذان البيتان وسط مجموعة أبيات يُحذِرُ الشاعر فيها قومه بني تميم من غزو المناذرة لهم، فإنهم أتوا بجيشٍ عظيمٍ يقوده أبو قابوس ملك المناذرة .

وقد ضمّن البيتين أربع كنايات هي قوله :

« تجعل الرمل دونها » أي : ترتحل من مكانها وتتحصن بمكانٍ آخر قبل أن يُفاجأها جيش المناذرة ، فتقع في الهزاهز وشدائد الحرب التي قد يقع فيها غيرهم من الجهلة المكابرين الذين لا يستمعون للواعظين : « وغير تميم في الهزاهز جاهله » وهي كناية أيضاً على معنى أن تميم ليست بجاهله ، فتقع في الهزاهز ، وليس المعنى على التعريض بغيرهم في الجهل وعدم الفطنة (٢) .

والمعنى : ارحلوا ، ولا تنخدعوا ؛ فتقعوا في الهزيمة ، فغيركم يُخدع ، ومثلكم لا يُخدع ويُهزم .

أما الكنيتان المتبقيتان في البيت الثاني فهما موضع الشاهد هنا ، وتفسيره هو : إن جيش المناذرة وأحلافهم يقوده أبو قابوس النعمان بن المنذر قد اتجه لقتال قومه بجيش أرعن، إذا رأته جوارح الطيور اتبعته ؛ لأن الطريق التي يسلكها والمنازل التي يتركها قد احترت لكثرة سيلان الدماء فيها .

(١) ديوانه / ١٣٢ الهزاهز : الشدائد والحروب .

* « أبو قابوس » : النعمان بن المنذر ملك الحيرة . أرعن : هو الجبل ذو الرعان ، أي : الجبل الكبير والذي تتفرع منه هضابٌ وجبالٌ أخرى، واستعاره هنا للجيش الكبير الذي يكون له فضول وكتائب كثيرة كهذا الجبل ، المناقل : المنازل أو الطرق التي يسلكها هذا الجيش .

وقوله : « حُمْرِ مَنَاقِلِهِ » : إشارة إلى كثرة القتلى في طريق الجيش ، وقوله : يَنْفِي الطَّيْرَ : إشارة إلى تتبع الطيور للجيوش .

(٢) ينظر أثر « غير » في مجرى الكلام : دلائل الاعجاز / ١٣٩ .

فكّنتي عن كثرة القتلى بقوله : « ينفي الطير » ، وكثيراً ما يُعبّر الجاهليون عن قوة الجيش وشجاعته بمثل هذه الكناية ، ف« لا مناص إذن من الإقرار بأن بين الطير والحروب علاقة وثيقة »^(١) ، وقد أشار أحد الباحثين إلى أن مثل هذه الصورة « قائمة على علاقة بين الطير والجيش ، سببها شجاعة هذا الجيش الذي عوّد الطير الانتصارات ، وكثرة القتلى ، مما سهّل له كسب قوته من تحت سيوف هذا الجيش »^(٢) .

يقول المتنبي في معنى بديع لهذه الكناية مادحاً به سيف الدولة :

يُفدي أتم الطير عمراً سِلاحه نسور الفلا أحداثها والقشاعم
وما ضرّها خلقٌ بغير مَخالبٍ وقد خلقت أسيافه والقوائم^(٣)

وقبله قال النابغة في الغساسنة :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب^(٤)

ولكن النابغة ركّز على هذه الصورة ، وبنى عليها كنايات أخرى ؛ لتأكيد معنى الشجاعة والثقة :

يُصاحبنهم حتى يُغرّن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب
تراهن خلف القوم خزراً عيونها جلوس الشيوخ في ثياب المرانب
جوانح قد أيقن أن قبيلاه إذا ما التقى الجمعان أول غالب
لهنّ عليهم عادة قد عرفناها إذا عرض الخطي فوق الكواثب^(٥)

وفي هذه الصور تجسيد لعلاقة الصداقة والمصالح المشتركة والتي ربطت بين الجيش والطير ، فجيش الأرض يُظللّه جيش في السماء يجمعهما طريق واحد ، وهدف واحد .

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد / ٢١٦ .

(٢) الكناية في الشعر الجاهلي / ١٣٢ د: محمد الأمين .

(٣) ديوان المتنبي ٢ / ١٣٨ * أتم الطير عمراً ، أي : النسور ، وأحداثها : صغارها ، والقشاعم : المسنة .

* القوائم : مقابض السيوف .

(٤) ديوان النابغة الذبياني / ٤٦ .

(٥) المصدر نفسه / ٤٦ * خزرأ عيونها : حادة النظر ، ثياب المرانب : ثياب تتخذ من جلود الأرناب .

* جوانح : مميلة أجنحتها إلى الأرض * الخطي : الرمح ، الكواثب : جمع كاثبة وهي ما بين رقبة الفرس وكتفه .

أليس منظرًا يُثير الرُّعب والفرع في نفوس الأعداء ؟

إذن : تصوير النابغة (للطير) في جيش الغساسنة يختلف عن تصوير علقمة (للطير) في جيش المناذرة في نقاط منها :

١ - (الطير)^(١) في جيش الغساسنة أكثر فهي عصائب طير تهتدي بعصائب ، بينما الطير في جيش المناذرة أقل .

٢ - الطير في جيش الغساسنة كائنات عاقلة تُدرك وتُميز « تراهنَّ خلفَ القومِ خُزراً عيونها جلوس الشيوخ في ثياب المرانب » .

٣ - جيش الغساسنة تصاحبه الطيور لقوله : « يصاحبهم ، وفي هذا معنى عميق يؤكد قوة الروابط بين جيش الطيور وجيش الغساسنة ، والثقة المتبادلة (فالكناية أعمق) أما جيش المناذرة فهو ينفي الطير ويُغربها عن ديارها (فالكناية أبعد) ، فهي كناية قد بُنيت على كناية ؛ لأن الطير التي استقرت في منازلها في أحد الفصول الأربعة ، نراها تهجرها مُغادرةً إلى أماكن أخرى لا تُحدّد ، وإنما هي مُتيقنة من رزقها عندما تتبع هذا الجيش .

إن نفي الطير ليس صادراً من جيش المناذرة ، ولكنه صادرٌ من إرادة الطيور ، لرغبتها في طعامٍ أوفر وأيسر خلف الجيش .

هذا ، والطير في شعر علقمة لها دلالات نفسية عميقة ؛ لأنها قد ارتبطت في ذهنه بما ارتبط به الشر في الاستعارة من معاني : الشؤم والعذاب ، والهلاك ، والقتل^(٢) ..
فهذه طيورٌ مشؤومة :

(١) الطير : كلمة تطلق في اللغة على المفرد وعلى الجمع ، وجمع الجمع : طيور ، انظر لسان العرب ٨ / ٢٣٨ طير .
(٢) الطير في أكثر شعر علقمة يقصد بها الطيور الجارحة (والتي تأكل اللحم) ، ولم يقصد بها جميع الطيور ، إلا في قوله : « .. أغتدي والطير في وكناتها ... » .

- ٣٥-٢ وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْفَرِيَانِ يَزْجُرْهَا عَلَى سَلَامَتِهِ ، لَا بُدَّ مَشْؤُومٍ
وهذه طيورٌ تفرح بفراق الأحبة :
- ٣-٢ لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ ، حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا كُلُّ الْجَمَالِ ، قُبَيْلَ الصُّبْحِ ، مَزْمُومٍ
٥-٢ عَقْلًا وَرَقْمًا ، تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ
وهذه طيورٌ مُهْلِكَةٌ أَوْ مُهْلِكَةٌ :
- ٣٤-١ كَأَنَّهُمْ صَابَتْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ صَوَاعِقُهَا ، لَطَّيْرُهُنَّ دَيْبِيبُ
وهذه طيورٌ مُؤَذِّنَةٌ بِالْمَوْتِ :
- ٤-٢٥ فَإِنَّ أَبَا قَابُوسَ ، بَيْنِي وَبَيْنَهَا بِأَرَعْنَ ، يَنْفِي الطَّيْرَ ، حُمْرٍ مَنَاقِلُهُ
ويستوقفنا في هذه الشواهد معنيان هما :

أ - ذكر الطيور في سياق الحب « تظلُّ الطيرُ تتبعهُ .. كأنهُ من دمِ الأجوافِ مدمومٌ » .

ب - ذكر الطيور في سياق الحرب « ... بأرعن ينفي الطيرَ حُمِرٍ مناقلهُ » .

فبناء المعاني في البيتين فيهما من عناصر التشابه الشيء الكثير ، وإن اختلف سياقاهما ،
فمن ذلك :

١ - كلمة (الطير) مُصْرَحٌ بها في الموضعين بلفظ واحد .

٢ - الحركة تشيع في فعليهما المضارعين « تظل ... تتبعهُ » و« ينفي .. » إلا أن الحركة
في الأول مُتتَابِعَةٌ مُتَّصِلَةٌ لقوله : « تظل ... »^(١) .

٣ - المعنى في الأول مُصْرَحٌ به لا يحمل معنى الكناية ، فلم يقصد من قوله « تظلُّ
الطير تتبعهُ .. » إلا وصف حركة هذه الطيور خلف هذا الركب . أما في الثاني فقد كُنِّي

(١) ظلُّ من الأفعال الناسخة ، وفيها معنى الاستمرار في الشيء ، ولا يُقال : « ظلَّ » إلا لمن يزاول العمل نهاراً . انظر

مقاييس اللغة / ٦٣٩ ظلُّ .

ب) نفي الطير (عن كثرة القتلى .

٤ - البيتان فيهما ذكر للدماء ، إلا أنه في الأول مُصرَّح بها « من دم الأجواف مدموم » وفي الثاني مُكْنَى عنها بقوله « حمرٍ مناقله » ، فإذا كانت طرق الجيش ومنازله حُمر ، فهذه دلالة على كثرة الدماء .

٥ - في الموضع الأول الرُّكْب تتبعه الطيور ، وفي الثاني : الجيش ينفي الطيور ، فعبر عن تتبع الطيور للجيش بمعنى آخر وهو نفيها عن ديارها ، فإن نفي الطير عن منازلها مُستلزمٌ لهجرتها إلى منازل تكثر فيها أشلاء القتلى .

٦ - منظر الطيور في البيتين مقترن بصورة بيانية قائمة على علاقة المشابهة ، كالتشبيه الصريح في البيت الأول « كأنه من دم الأجواف » ، والاستعارة في الثاني : « بأرعن »^(١) .

٧ - ملمحٌ بديعي سبق كلا الصورتين ، وهو شبه الجناس القائم على المقابلة والعطف بالواو كما في قوله في البيت الأول « عقلاً ورقماً » ، وفي الثاني : « بيني وبينها » .

٨ - ملمحٌ نفسي : فمنظر الطيور في البيتين مما يُتشاءم منه ؛ لاقتارانه بذكر الدماء فالطيور في الموضع الأول نذيرٌ من نُذر الفراق الذي لا لقاء بعده ، والطيور في الموضع الثاني نذيرٌ من نذر الهلاك الذي لا نجاة منه .

فالشاعر مُشفق على من تعترضه هذه الطيور ، ففي الموضع الأول : مُشفقٌ على محبوبته من شؤم تتبع الطير لركبها ، وفي الثاني : مُشفقٌ على قومه من شؤم ما يتبع هذا الجيش من طيور .

وحقيقة هذا التشاؤم تظهر في قوله :

٢٥-٢ وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغُرَبَانِ يَزْجُرْهَا
عَلَى سَلامَتِهِ ، لا بُدَّ مَشْؤُومٍ

(١) انظر الاستعارة في معاني مفردات البيت / ٢٤٨ في الهامش .

فقلوه : « ومن تعرّض » أي : بقصد وبدون قصد ، وهذان المعنيان نجدهما في مادة الفعل « تعرّض »^(١) . إذ ليس التشاؤم من زجره ، وإنما التشاؤم من رؤيته ، وهذا سبب تأكيده للشؤم بقوله : « على سلامته لأبد مشؤوم » ؛ وإلا فمن المعلوم أن أكثر زجرهم للطير إنما يطلبون به التفاؤل أملاً في تيامنه^(٢) . وهذا البيت يؤكد معنى الكناية عن (عدم السلامة من مصائب الدنيا وحوادث الزمان) ، يقول الدكتور وهب رومية : « ومهما يكن من أمر ، فإن هذه الطير قد حملت معها إلى هذا السياق فكرة (العدوان) التي ارتبطت بها في سياق الحرب ، فمن هو العدو الذي تنذر به ، أو تدل عليه إن لم يكن الدهر ؟! »^(٣) . ونخلص مما سبق إلى أن علقمة كان يُكْنَى عن قوة الشجاعة بكناية بعيدة^(٤) أي عن طريق عدة وسائط ، فقلوه :

٢٦-١ تَقَدَّمَهُ حَتَّى تَغِيْبَ حُجُوْلَهُ ! وَأَنْتَ لِبَيْضِ الدَّارِعِيْنَ ضَرْوْبُ

دلّ فيه بغياب حجول الفرس على غزارة الدماء ، وغزارة الدماء دلّت على كثرة القتلى ، وكثرة القتلى دلّت على شدة القتل ، وشدة القتل تدل على بطش القاتل وشجاعته ، فهذه أربع وسائط متسلسلة إلا أنها مع تسلسلها وبُعدها واضحة المقصد . وفي قوله :

٤-٢٥ فَإِنَّ أَبَا قَابُوسَ ، بَيْنِي وَبَيْنَهَا بَارَعَنَ ، يَنْفِي الطَّيْرَ ، حُمْرِ مَنَاقِلِهِ

(١) انظر مقياس اللغة / ٧٥٥ عرض .

(٢) التعرّض فيه معنى التشاؤم والتفاؤل ، يُقال : تعرّضت الإبل المدرج : أخذت فيها يميناً وشمالاً ، انظر الأساس / ٤١٤ عرض .

(٣) شعرنا القديم والنقد الجديد / ٢١٦ .

(٤) مصطلح الكناية البعيدة ظهر عند السكاكي ، وهي : الانتقال من المطلوب بالكناية من لازم بعيد بواسطة لوازم متسلسلة ، ووافقه في المصطلح الخطيب القزويني ، إلا أنه خالفه في طريقة تحديد الانتقال في الكناية من اللازم إلى الملزوم أو من الملزوم إلى اللازم ، وهي مسألة شاعت في مبحث الكناية عند المتأخرين ، ويُنظر مفتاح العلوم / ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، وتلخيص المفتاح / ٨٣ ، والإيضاح / ٣٠١ ، ٣٠٢ ، وشروح التلخيص ٤ / ٢٤٣ وما بعدها .

دلّ فيه بر (نفي الطير ، واحمرار المنازل) على غزارة الدماء ، وهكذا .. حتى يصل إلى الكناية عن الشجاعة كما في البيت قبله .

والفرق بينهما أنه في الأول : يمدح شخصاً ، وفي الثانية : يصف جيشاً .

أما الصورة الثانية فهي (ضرب الرؤوس) . وقد صور ذلك في موضعين في سياق واحد ، وهما في قوله :

٢٦-١ تُقَدِّمُهُ حَتَّى تَغِيْبَ حُجُوْلُهُ ! وَأَنْتَ لَبِيْضِ الدَّارِعِيْنَ ضَرْبُ
وفي قوله :

٤-١٠ وَأَنْتَ أزلتَ الخنزوانةَ عَنْهُمْ بِضَرْبٍ ، لَهُ فَوْقَ الشُّؤُونِ وَجِيْبٌ^(١)

ويُلاحظ أنه في البيتين كليهما يبني الكناية على (المجاز المرسل) ، فقد أوقع الضرب في الأول على « البيض » ، وهو يقصد بذلك وقوعه على ما تحت البيض وهو الرأس^(٢) .

وفي الثاني : أوقع الإزالة على الخنزوانة وهي : الكِبْر ، قاصداً بذلك وقوعها على محل الكِبْر عند العرب^(٣) ، وهو الرأس ، وقيل : الأنف ، ثم أكد هذه الكناية بـضرب الشؤون .

فمبنى الكناية أساسها هنا ، قائم على المجاز ، ثم بُنيت عليه بقية الوسائط ، وهي قليلة هنا ، لأن ضرب الرأس يدل على (شِدَّةُ القتل) وشدة القتل تدل على (الشجاعة) .

ويُلاحظ في مواضع بناء الكناية لتأكيد الشجاعة عن طريق (شِدَّةُ القتل) في آياته السابقة ، أنه يميل إلى اختيار مفردات مُشعرة بمعنى القوة والشدة في البطش والتكيل حتى لا يُرجى معها أمل النجاة ، وإلاّ فما سرُّ اختياره لضرب الرأس دون بقية أعضاء البدن !؟

(١) الخنزوانة هي : الكِبْر ، والشؤون هي : مجامع عظام الرأس ، وجيب : اضطراب .

(٢) في البيت : مجاز مرسل علاقته المحلية ، فالبيضة محلها الرأس ، أو المجاورة : لأنها مجاورة له .

(٣) في البيت : مجاز مرسل علاقته المحلية ، فالخنزوانة محلها الرأس ، أو الأنف .

وما ذاك إلا للاحتراز من تجوز النجاة في الموضوعين ، فقد يُضربُ بالسيف كل عضو من الإنسان غير الرأس والرقبة ، ولكن ضرب ذلك العضو لا يعني - جزماً - موت صاحبه ، كما يعني ذلك ضرب الرأس ، وهذا يُفسَّر لنا اقتزان هذه الكناية بلفظ « ضرب ... وضروب » في الموضوعين ، ووقوعهما بالكناية على الرأس ، وللمخشري في مثل هذا المعنى من الكناية، لطيفة حسنة فسَّر بها قوله تعالى : ﴿ فَضْرَبُ الرِّقَابِ ﴾^(١) يقول : « إنَّ في هذه العبارة من الغلظة والشَّدة ما ليس في لفظ القتل^(٢) ؛ لما فيه من تصوير القتل بأشنع صورة^(٣) .

(٣) الكناية عن اشتداد القتال :

إذا كانت الكناية السابقة عن (شدة القتل) قد نسجها في ثوب المديح ، فإن الكناية عن (اشتداد القتال) عنده تلبس ثوب الفخر بقومه حين يقول :

٣-٤ دَافَعَ قَوْمِي فِي الْكُتَيْبَةِ ، إِذْ طَارَ لِأَطْرَافِ الظُّبَاتِ وَقَدْ
٤-٤ فَأَصْبَحُوا عِنْدَ ابْنِ جَفْنَةَ ، فِي الْـ أَعْغَالٍ مِنْهُمْ وَالْحَدِيدِ عُقْدُ^(٤)

يقول : إن قومه استبسلوا في قتال جيش ابن جفنة وهو الملك الحارث بن أبي شمر الغساني المذكور سابقاً ، ولكنهم أُسروا بعد أن قاتلوا بشرف .

فبنى كنيته على مجاز وهو « طيران الوقد من أطراف الطبات »^(٥) ، وهي دالة على

(١) سورة محمد ، الآية (٤) .

(٢) لم يقصد (بلفظ القتل) أن مادة الفعل (ضرب) فيها ما ليس في مادة الفعل (قتل) ، وإنما قصد : أن لفظ الكناية

في الآية وهو « ضرب الرقاب » فيه من التأكيد والقوة في إثبات المعنى ما ليس في لفظ القتل الدارج بين الناس .

(٣) الكشاف ٤ / ٣٠٩ ، سورة محمد ، الآية (٤) ، وينظر البلاغة القرآنية / ٥٤٧ .

(٤) الوقد : شرر النار ، أطراف الطبات : حدّ السيوف . * عُقد : جماعات من الناس . الأعغال : قيود الحديد .

(٥) وينظر مبحث استعارة الطيران في فصل الاستعارة / ١٨٩ .

شدة تضاربهم بالسيوف مما يدلُّ على اشتداد القتال ، ويؤكد شجاعة المقاتلين . فإن « إثبات الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ »^(١) في تأكيد شجاعتهم . وفي البيت الثاني كناية قد ترى نقيض تأكيد شجاعتهم ، وهي قوله : « في الأغلال منهم والحديد عُقد » أي : وقع قومي في الأسر ، وليس الأمر كذلك ؛ لأنه إنما أراد وصف ما آلت إليه هذه المعركة ، وهي كناية قريبة من الحقيقة ، فالواسطة إلى المعنى المقصود واحدة وليست عدة وسائط ، فقد ذكر الأغلال والحديد والعقد مجتمعة مُشيراً بها إلى قوة قومه وشجاعتهم ، بحيث لا يأمن أعداؤهم على أنفسهم إلا بعد كلِّ ما ذكر من التقييد ، وهنا يظهر أثر الكناية في تغيير المعاني ، وتشكيل ملامح الصورة .

وقد يلحق بالكناية عن الشجاعة :

(٣) الكناية عن الكثرة :

ولا تأتي في شعره إلا في مواطن الحرب أو التهديد بالقوة ، فمن ذلك قوله مُندراً أعداء بني تميم من الاغترار بمحاربة أي قبيلة منهم ؛ لأنها من الكثرة بمنزلة (الشلو) :

٤-٦ عَمَدْتُمْ إِلَى شِلْوٍ ، تَنُوذِرُ قَبْلَكُمْ ، كَثِيرِ عِظَامِ الرَّأْسِ ، ضَخْمِ الْمَذْمَرِ^(٢)

فالشطر الثاني من البيت كناية بُنيت على مجاز علاقته المشابهة^(٣) ، فإن كثرة عظام الرأس ، دالة في علاقة المشابهة على كثرة العظام الشجعان فيهم^(٤) .

ومن الكناية عن الكثرة أيضاً قوله واصفاً جيش المناذرة :

(١) دلائل الإعجاز / ٧٢ .

(٢) الشلو : جسد الشيء دون أطرافه ، والمذمر : القفا .

(٣) ينظر تحليل البيت في مبحث التشبيه/ ٥٤ .

(٤) يرى بعض الباحثين المعاصرين أن كل تشبيه يتضمن كناية، باعتبار أن الكناية : لفظ أطلق وأريد به لازم معناه

والتشبيه كذلك : لفظ أطلق وأريد به لازم معناه ، وهو وجه الشبه ، انظر التصوير البياني بين القدماء

والحديثين / ٨٦ .

٥-٢٥ إِذَا ارْتَحَلُوا أَصَمَّ كُلُّ مُؤَيِّهِ وَكُلُّ مُهَيِّبٍ، نَقْرُهُ وَصَوَاهِلُهُ^(١)

فإن الأصوات والجلبة التي يحدثها الجيش في رحيله تجعل كل من ينادي أو يصيح بصوت عالٍ لا يسمع نداءه ، فهو كالأصم الذي لا يسمع شيئاً^(٢) فبنى الكناية على التشبيه ، أو استعان بصورة التشبيه على بناء الكناية وتأكيدها . وأنهم قد بلغوا من الكثرة ما يملأ الصحراء ضجيجاً .

وهكذا نجد أن بناء الكناية عن (الكثرة) تعتمد على علاقة المشابهة وهي الوساطة الوحيدة ، فالكناية قريبة ، والمعنى يكاد يكون خفياً .

وقريب من الكناية عن الكثرة (الكناية عن القوة) كما في قوله :

- ١-١٧ أَمْسَى بَنُو نَهْشَلٍ ، نَيَّانُ دُونَهُمْ الْمُطْعَمُونَ ابْنُ جَارِهِمْ إِذَا جَاءَا
٢-١٧ كَأَنَّ زَيْدَ مَنَاةَ بَعْدَهُمْ غَنَمٌ ، صَاحَ الرَّعَاءُ بِهَا : أَنْ تَهْبِطَ الْقَاعَا
٣-١٧ أَبْلَغُ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي مُغْلَغَلَةٌ : أَنْ الْحَمَى بَعْدَهُمْ ، وَالثَّغْرَ ، قَدْ ضَاعَا^(٣)

الآبيات قالها بعد رحيل « بني نهشل » عن « زيد مناة » ، وكانوا متجاورين متحالفين ويثني فيها على قوة بني نهشل وشجاعتهم ، فبعد رحيلهم ضاعت الديار ، وانتهدت الحميات ، وقد كنى بقوله : « أن الحمى بعدهم والثغر قد ضاعا » عن قوة بني نهشل وشجاعتهم التي كانت تمنع الثغر والحمى من الضياع ، وفيها تعريض بـجبن « زيد مناة » وضعفهم .

(١) ديوانه / ١٣٣ المؤيِّه : الداعي المنادي ، والمهيِّب : الداعي الصائح . النقر : الصوت . الصواهل : الخيل .

(٢) وفيه تشبيه من ليس أصماً بالأصم ، لأن الأصم إذا بالغ في النداء ، ظن أنه مقصّر ، فيلح في رفع صوته ولا يقلع . ويقولون في هذا المعنى : دعا دعوة الأصم : إذا بالغ في النداء ، انظر ديوانه / ١٣٣ . وكذا هي حال من يمرُّ الجيش به .

(٣) وشرحت معاني الآبيات / ٥٣ ، نَيَّانُ : اسم جبل ببلاد قيس ، انظر معجم البلدان ٥ / ٣٨٠ نَيَّانُ ، وانظر ديوانه / ١٢٦ . * الرَّعَاءُ : جمع راعٍ ، القاع : أرض سهلة تنفرج عنها الجبال . * مغلغلة : رسالة ، الحمى : كل ما يُحمى ويُدافع عنه ، الثغر : الحدّ الفاصل بين بلادين .

وفي الضربين الأخيرين من الكناية عن الشجاعة باشتداد القتل أو كثرة العدد والقوة ؛ نجد قلة اعتماده للوسائط في بنائها ، فلا نعثر بين المعنى المكنى به أو المكنى عنه إلا على واسطة واحدة فقط .

ثانياً : المرأة في مباني الكناية :

تنوعت المعاني التي بنى عليها علقمة الكناية في النسب إلى ثلاثة أنواع :

الأول منها : في الأوصاف الجسدية ، وسلكت صور الكناية فيها طريقين :

أ - الكناية ببعض صفاتها عنها :

وقد كنى الشاعر عن المرأة الحسناء بذكر العين والبنان في قوله :

١٠-٣ قَلَّتْ لَهَا : فَيْئِي ؛ فَمَا تَسْتَفْرِئِي ذَوَاتُ الْعِيُونِ ، وَالْبَنَانِ الْمُخْضَبِ

لا يمكن أن يُقال : إنه كنى بـ « ذوات العيون » عن النساء الحسنات ؛ لجواز أن تشاركهن عيون الطباء وسائر إناث الوحش وغيره في ذلك، فكل الإناث (ذوات عيون) .

ولكنه عطف عليها بوصفٍ آخر يؤكد أنه أراد النساء وهو « البنان المُخْضَبُ » ، فلا تجتمع هاتان الصفتان إلا في النساء ، ويُلاحظ أنه وصف البنان بـ « المُخْضَبُ » ، فكان دليلاً على ذلك ، فلا يخضب - عادةً - إلا بنان المرأة^(١) .

وفي إطلاق لفظ العيون من غير تحديد سوادٍ أو اتساعٍ أو ما جرى مجراهما من آيات الجمال فيها مما يستحسن في العين ، ضربٌ من المبالغة القائمة على الادعاء ، فهو يرى أنه

(١) وهي كناية واحدة ؛ لأنه يلزم فيها الاتصال ؛ بخلاف قول البحري في الكناية عن قلب الذئب : بحيث يكون اللب والحقد والرعب ، فهي ثلاث كنايات كما قال الخطيب ، « لاستقلال كل واحدة منها بإفادة المقصود » انظر الإيضاح / ٣٠٢ .

لا يستحق أن يُطلق لفظ العيون إلا على عيونهن، وما عداها فليست من العيون في شيء^(١).

ولهذا رأيناه في الكناية بعيون الظبية يشترط أن تكونا كحيلتين ، لكي يصح أن تُشبه

بهما عيني محبوبته هنيذة ابنة الزيدي في قوله :

١-١٨ كَانْ ابْنَةَ الزَيْدِيّ ، يَوْمَ لَقَيْتُهَا ، هَنِيدَةً ، مَكْحُولُ الْمَدَامِعِ مُرْشِقُ

ومكحول المدامع : كناية عن الظبية .

ثم كنى عن المرأة أيضاً ببياض الأسنان في قوله :

١-١٠ وَفِي النَّحْيِ بِيضَاءُ الْعَوَارِضِ ، ثُوبُهَا إِذَا مَا اسْبَكَرَتْ لِلشَّبَابِ ، قَشِيْبُ

ومن الملاحظ أن كناياته السابقة : « ذوات العيون والبنان المخضب .. مكحول

المدامع .. بيضاء العوارض » قد جاءت في قصائد متفرقة ، وقد بُنيت الكناية فيها على

أساسٍ واحدٍ ، وهو الكناية عن (موصوف) وهي (المرأة الحسنة) .

وكانت لبنات هذا البناء تتشكّل من طينة واحدة ، وتُهندسُها عاطفة واحدة يتضح

ذلك في النقاط الآتية :

١ - تركيز علقمة على ذكر أبرز صفات المرأة : كالعيون والأصابع والأسنان ،

وقصده إلى بيان حُسْنِهَا ، لأنه جعل العيون كحيلة ، والأصابع مُخَضَّبَةً ، والأسنان بيضاء؛

ليبيّن أنه لم يقصد الكناية عن المرأة فحسب، بل الكناية عن المرأة المُتَصِفَةِ بصفات الحُسنِ .

٢ - تركيزه على خصائص هذه الأعضاء ووظائفها ، فهو لا يذكر العيون تصريحاً ،

بل يذكر المدامع (وهي الجزء الذي يخرج منه الدمع) ، ولا يُصرِّحُ بذكر الأصابع ، بل

يذكر البنان (وهي أطراف الأصابع) ، ولا يذكر الأسنان صراحة ، بل يذكر العوارض

(وهي الأجزاء الأمامية من الأسنان) أو الثنايا التي تظهر عند كل ابتسامة .

(١) ويحتمل أن يكون من باب الحذف ، للدلالة السياق عليه .

والشاعر في هذا كله يبني كنيته - في هذا السياق بالذات - على المجاز المرسل^(١) .

٣ - انتقاؤه لكلمات تكاد تتحد في بنائها الصرفي ، فـ« العوارض » ، والمدامع ، والبنان « كُلهَا جموع تكسير ، مفرداتها : عَارِضَةٌ ، وَمَدْمَعٌ ، وَبَنَانَةٌ^(٢) .

٤ - ميله إلى إثبات عنصر اللون ، كالبياض في العوارض ، والسواد في المدامع ، والحُمرة في البنان . فصفة البياض ظاهرة في العوارض ، وصفة السواد مُستترة في كحل المدامع ، وصفة الحُمرة مُستترة في خضاب الأصابع ، وهي أخصُّ صفات الحُسن فيها .

ب - الكناية عن بعض صفاتها الحسيّة :

وقد اجتمعت له في بيتٍ واحد ، كنى فيه عن ضمور الخصر ، وعظم الصدر والردف ، وصغر السن :

٨-٢	فَالعَيْنُ مِنِّي ؛ كَأَن غَرِبْتُ تَحْطُّ بِهِ	دَهْمَاءُ ، حَارِكُهُا بِالْقِتْبِ مَخْرُومُ
١٣-٢	مِن ذِكْرِ سَلْمَى . وَمَا ذِكْرِي الْأَوَانَ لَهَا	إِلَّا السَّفَاهُ ، وَظَنَّ الْغَيْبِ تَرْجِيمُ
١٤-٢	صِفْرُ الْوِشَاحَيْنِ ، مِلءُ الدَّرْعِ ، خَرَعَبَةٌ	كَأَنَّهَا رَشَأُ فِي الْبَيْتِ مَلْزُومُ

والبيت الأخير هو موضع الشاهد ، فقد « روى أبو عكرمة الضبي عن مسعود بن بشر المازني قال : قال لنا الأصمعي يوماً : ما أحسن ما قيل في صفة امرأة عجزاء خميسة ؟

(١) فالعوارض وهي مقدمة الأسنان مما يلي الشفتين ، سُمّيت بذلك ؛ لأنها أول ما يعرض عند الابتسامة ، وقيل : لا تُطلق العوارض إلا على أسنان المرأة . ينظر مقياس اللغة / ٧٥٧ (عرض) .
والمدامع وهي مقدمة العين مما يلي الأنف ، سُمّيت بذلك ؛ لأنها مصدر خروج الدموع ، قال الزمخشري : هي أطراف العين المقدمان والمؤخران . ينظر أساس البلاغة / ١٩٥ (دمع) .
والبنان وهي مقدمة الأصابع مما يحوي الأظفار ، وتُقال للعُقدة العليا من الإصبع . ينظر لسان العرب / ١ / ٥٠٦ (بنن) .

وفيها مجاز مرسل علاقته الجزئية : فأطلق المدامع وأراد العيون وهي جزء منها ، وأطلق العوارض وأراد الأسنان وهي جزء منها ، وأطلق البنان وأراد الأصابع وهي جزء منها ..
(٢) قال الزجاج : واحد البنان : بنانة ، وينظر لسان العرب / ١ / ٥٠٥ (بنن) .

فأنشد قول الأعشى :

صِفْرُ الْوَشَاحِينَ مِْلُ الدَّرْعِ بَهْنَكَةٌ إِذَا تَأْتِي يَكَادُ الْخِصْرُ يَنْخَزُلُ

وأنشد قول علقمة بن عبدة :

صِفْرُ الْوَشَاحِينَ ، مِْلُ الدَّرْعِ ، خَرَبَةٌ كَأَنَّهَا رَشَافِي الْبَيْتِ مَلْزُومٌ^(١) ١٤-٢

فالوشاحان : مثني وشاح ، ويقصد به في هذا البيت : « النطاق المشدود على الخصر »^(٢) ، قال صاحب شروح السقط : « ولا يصح فيه غير ذلك »^(٣) ، ومعنى صفر : خال^(٤) ، وأراد ضمور ما تحت الوشاحين^(٥) وهو خصرها^(٦) .

وصفة الضمور هذه تقابلها صفة مُضادة لها في المعنى ، مجاورة لها في النظم ، والجسم وهي : « ملء الدرع » ، « ودرع المرأة : قميصها »^(٧) ، ولكنه أراد امتلاء ما تحت القميص ، يقصد « تمام الخلق من طول وسمن وامتلاء صدر وعجيزة »^(٨) .

يقول الأعلام : « هي ناعمة الجسم ، عظيمة العجيزة فدرعها ممتلى »^(٩) . ويرى الأستاذ مكارم أنه أراد « ضخمة العجيزة »^(١٠) ، ويقول الدكتور محمد الحسن الأمين : « إذا ضمير الخصر فإن الامتلاء يكون في الصدر وفي العجز ، فالوشاح صفر والدرع ممتلى »^(١١) ولعله هو المعنى الأقرب للصواب ؛ لأن ضمور الخصر مع امتلاء

(١) أمالي المرتضى ١ / ٤٦٠ ، ورواية البيت في ديوان الأعشى / ١٤٥ : مِْلُ الْوَشَاحِ وَصِفْرُ الدَّرْعِ .

(٢) ديوانه / ٥٦ في الهامش .

(٣) شروح السقط / ١٥٣٩ وينظر ديوانه / ٥٦ .

(٤) مقاييس اللغة / ٥٧٠ صفر .

(٥) وإنما ثنى الوشاح ، ليقابل به الخصر الذي يُطلق على الكشحين وهما : جانبا البطن من ظاهر وباطن .

(٦) وفيها مجاز مُرسل علاقته المجاورة ، لأن الوشاح مجاور للخصر وملاصق له .

(٧) مقاييس اللغة / ٣٥٢ درع .

(٨) العمدة : ١ / ٣١٥ .

(٩) ديوانه / ٥٦ .

(١٠) ديوانه بشرح مكارم / ٥٠ ، ٥١ .

(١١) الكناية في الشعر الجاهلي / ٢٠١ .

القميص يدل على اجتماع الصفتين المشار إليهما . لا ، انفراد إحداهما عن الأخرى كما أشار الأستاذ مكارم . وألطف من هذا قول عمرو بن أبي ربيعة :

أَبَتِ الرَّوَادِفُ وَالثَنِي لِقَمَصِهَا مَسَّ الْبَطُونُ وَأَنْ تَمَسَّ ظَهْرًا^(١)
« فكُنِّي عن كبر الأعجاز، ونهود الثدي ، بارتفاع القميص عن أن يمسَّ بطناً أو ظهرًا، وهذا من عجب الكناية وغريبها»^(٢) .

أما قول الأعلام بأن امتلاء الدرع يعني نعومة الجسم فَلَبْسٌ ، لأن اللفظ الذي يُشير إلى نعومة الجسم ولين الأطراف هو قوله : « خرعبة » ، يقول ابن فارس : « الخرعبة والخرعوبة هي : الشابة الرخصة الحسنة القوام ، وهي منحوتة من كلمتين : من الخرع وهو : اللين ، ومن الرعوبة وهي : الناعمة»^(٣) .

ويعتقد - على قول ابن فارس بالنحت فيها - أنها كناية عن لين الجسم ونعومته .

أما إذا كانت كلمة « خرعبة » مُفردة ، فهي صفة لسلمى ، تعني « اللين والنعومة » وليست كناية عنهما .

أما الإشارة إلى صغر السن فهي مفهومة من التشبيه في قوله : « كأنها رشأ في البيت ملزوم » فالرشأ (بالهمز) « ولد الظبية » ، وفي اختياره لتحقيق الشبه بالمرأة دلالات كثيرة، ذكرت في مبحث التشبيه يعيننا منها (صِغَرُ السِّن) ، لأنه أحد وجوه الشبه بين المرأة والرشأ التي عُقد التشبيه من أجلها بالإضافة إلى (الحفظ والصون ، والرعاية ، وحسن المشية ، ونعومة الجسم) .

ومثلها في الإشارة إلى صغر السن ، قوله :

(١) ديوان عمرو بن أبي ربيعة / ٤٩٢ .

(٢) الطراز / ١٩٩ .

(٣) مقاييس اللغة / ٣٤٤ الخرعبة .

٣-٣ مَبْتَلَةٌ ، كَأَنَّ أَنْضَاءَ حَلِيَّهَا عَلَى شَادِنٍ ، مِنْ صَاحَةِ ، مُتَرَبِّبٍ

فالشادن إذا أُفرد قُصد به « ولد الظبي »^(١) ، فأشار إلى صغر محبوبته بتشبيهها بولد الظبي . ومن الكناية عن صغر السن قوله في بيت سابق :

١-١٠ وَفِي الْحَيِّ بِيضَاءُ الْعَوَارِضِ ، ثُوبُهَا إِذَا مَا اسْبَكَرَتْ لِلشَّبَابِ ، قَشِيبٌ

فقد كنى عن صغر سنها بقشابة ثوبها ، ولكن الصفة هنا لم تأت « مُصرحاً بذكرها ، مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها ... وذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها »^(٢) .

وقد يُقال : إن ذكر الثوب هنا كناية عن عفتها وطهارتها ، فهي لم تُدنس شرفها ؛ فينجس ثوبها ، ولم يُستباح عرضها ؛ فيشقُّ ثوبها ، بل هو قشيب جديد .

والجواب على ذلك هو :

إننا - وإن كنا لا نستبعد هذه الدلالة - إلا أن معاني الألفاظ لا تنصرها . فالشاعر لم يُرد ذلك بدليلين :

الأول : جملة الاعتراضية التي رمى بها بين المبتدأ وخبره في قوله : « ثوبها - إذا ما اسبكرت للشباب - قشيب » فذكرُ الشباب واعتدال القوام في « اسبكرت » يُقرِّب دلالة الكناية عن صغر السن ، فليس لذكر الشباب واعتدال القوام معنى في العفة .

والدليل الثاني قافية البيت : فالقشيب هو : الجديد من الثياب وغيرها ، والقشيب

(١) مقاييس اللغة / ٥٥٣ شدن .

(٢) دلائل الإعجاز / ٣٥٦ .

هو : الحديث العهد^(١) . وهذا هو الأصل الأقرب لمادة « قشب » في هذا السياق .
أما الأصل الآخر لها ، فإنه بعيدٌ جداً ، وإن اعتمدهنا لنفى دلالة الكناية على العفة هنا
نفياً قاطعاً^(٢) .

إذن : الشاعر لم يُطلق « قشيب » يعني بها النظافة أو يعني بها النجاسة ، وإنما يقصد
نسبة « الجدة » إلى ثوبها ؛ ليكون ذلك أقوى وأبين في جدتها ، وحادثة سنّها ، فإذا كان
الثوب حديث عهدٍ بالصنع ، فمن الأولى أن تكون صاحبه حديثة عهدٍ بالشباب ، « فخرج
كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من الجزالة ... [و] الفخامة »^(٣) .

الثاني : في الكناية عن الأوصاف الخلقية للمرأة :

رأينا علقمة يستعين بالاستعارة في تصوير خلائق النساء المعيبة ، وهو الآن
يستعين بالكناية في تصوير خلائقهن الحسنة ، ف« الأمانة ، والإخلاص ، ومكارم الأخلاق
من طاعةٍ وعفةٍ وصون ، ولطف معاشرة ، وبعُدٍ عن الريبة هي أخلاق محبوبته التي
تزينها ... »^(٤) .

وقد صور بعض هذه الأخلاق في صورٍ كناية تحمل دلالات سامية؛ إذ يقول في ليلى :

٣-١ مُنْعَمَةٌ ، لَا يُسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَيَّ بِأَبْهَامٍ مَنْ أَنْ تُزَارَ رَقِيبُ

٤-١ إِذَا غَابَ عَنْهَا الْبَعْلُ ، لَمْ تُفَشِّ سِرَّهُ وَتُرْضِي إِيَّابَ الْبَعْلِ حِينَ يَأُوبُ

في قوله : « منعمة » إشارة إلى ثراء أهلها وإيسارهم ، وقوله : « لا يُستطاع
كلامها » كناية عن حيائها وحشمتها ، وقوله : « على بابها من أن تزار رقيب » كناية

(١) مقاييس اللغة / ٨٨٩ قشب .

(٢) يُقال في المعنى الثاني : قشب فلاناً فلاناً بسوء : ذكره به أو نسبه إليه ، وقشبه ببيع : لطمه به . ويُنظر المصدر
السابق / ٨٨٩ قشب .

(٣) دلائل الإعجاز / ٣٠٧ .

(٤) علقمة حياته وشعره / ٩٢ ، ٩٣ .

عن سيادة أهلها ، وعظيم سلطانهم . فهي مُنعمَةٌ ؛ لأنها ذات غنى و ثراء ، ولا يُستطاع كلامها ؛ لأنها ذات شرفٍ وحياء ، وعلى بابها من أن تزار رقيب ؛ لأنها ذات قوة و سلطان ، فكل إشارة أو كناية فيها تُركّز على دلالة معينة قد لا تجدها في الأخرى .

وهنا تتجلى بلاغة الفصل بين الجمل الثلاث ، فكل واحدة لا تشترك دلالتها مع دلالة الأخرى .

فليس - شرطاً - أن تكون كل مُنعمَةٌ : شريفة ، أو كل مُنعمَةٌ وشريفة : ذات قوة و سلطان وهكذا ...

أما هذا الرقيب فـ « يحفظها حفظ صيانة لا حفظ ريبة »^(١) ، « ومن قال : إنها تُحفظ من الريبة فقد عابها »^(٢) ؛ « لأن البيت الثاني يؤكد ذلك : (إذا غاب عنها البعل لم تفش سرّه) فإن وجود البعل وغيابه هنا سواء بالنسبة لها ، لأنها لا تفشي سرّ غيابه ؛ صوتاً له ، وإن رجع إليها رضيت رجوعه ، فهي وافية لزوجها صائنة له ، وفعلٌ مثل هذا لا يكون برقيب و حارس ، وإنما هي عِفَّةٌ أصيلة ، ولكن الشاعر أراد من ذلك العناية بها حتى في حراستها »^(٣) ، وترى من تقابل الجملتين في البيت الثاني ما يؤكد صدق هذه الأمانة المُكنى عنها في الشطرين .

هذا ، وفي قوله « لم تفش سرّه » دلالات على مكنيات لا يمكن حصرها ، تذهب معها النفس كل مذهب .

(١) ديوانه / ٣٤ ، في الهامش .

(٢) ديوانه بشرح مكارم / ٢٢ .

(٣) الكناية في الشعر الجاهلي / ١٤٤ .

أما النعم الثالث : فقد وقع في أبيات النسيب التي لها علقه بالمرأة :

وتشتمل على ثلاث كنايات هي :

(١) الكناية عن « الإقامة ، وعدمها » :

فقد ترتحل محبوبته إلى موضع فتستقر فيه ، وقد تظل في ترحالٍ مُستمرٍّ . وفي الحالتين كليهما يُكني الشاعر أو يُشير ، فمن الكناية عن الاستقرار قوله :

٧-١ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعَةً يُخَطُّ لَهَا مِنْ ثَرَمِ دَاءِ قَلْبٍ

يقول الأعلام : « كُنِيَ عن إقامتها بحفر القلب ؛ لأن من أقام بموضعٍ فلا بُدَّ من ماءٍ يقيم عليه »^(١)، ويقول الأصمعي : « يكون أيضاً معناه : أن يكون كأنها لا ترح منه حتى تموت فتدفن فيه ، فيكون القلب على هذا القبر »^(٢) ، والمعنيان واردان ، يقول المعري مخاطباً علقمة في الدار الآخرة : « أعنيت بالقلب هذا الذي يُورد ، أم القبر ؟ ولكل وجه حسن »^(٣)

وقد يكون القول الراجح ما ذهب إليه الأعلام ، لأن الشاعر لا يُريد الإشارة إلى الموت في سياقٍ يذكر فيه الأحبة ، ولا أن يجعل الموت فالاً سريعاً لها في مكانٍ تنوي الاستقرار فيه .

أما الإشارة إلى الترحال المستمر وعدم الإقامة ، ففي قوله :

٦-٣ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعَةً تَحُلُّ بِإِيرٍ، أَوْ بِأَكْنَافِ شُرْبٍ

أراد : أنها لا تكاد تقيم في موضعٍ حتى تتركه وتنزل غيره ، فهي في ترحالٍ مستمر .

(٢) الكناية عن (كبر السن) :

(١) ديوانه / ٣٦ .

(٢) المصدر نفسه / ٣٦ .

(٣) رسالة الغفران / ١٧٤ .

إذا كانت الكناية عن (صغر السن) قد لازمت محبوبة علقمة ، فإن الكناية عن كبر السن ، قد لازمت شخصه ، وذلك حين يقول مُجرّداً من نفسه شخصاً آخر موجهاً إليه الخطاب :

١-١ طَحَابِكَ قَلْبًا فِي الْحَسَانِ طَرُوبًا بُعِيدَ الشَّبَابِ ، عَصْرَ حَانَ مَشِيْبًا

أو يقول :

٨-١ فَاِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَاِنِّي بَصِيْرٌ بِاَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيْبٌ

٩-١ اِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، اَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وُدِّهِ نَصِيْبٌ

وقد اختار الشيب ؛ ليدل به على كبر السن ، وهي كناية قريبة جداً ؛ لانعدام الوسائط فيها ، ولكنها عميقة في منحها النفسي ، فهو في البيت الأول : يعاتب قلبه على تعلقه بالنساء :

١-١ طَحَابِكَ قَلْبًا فِي الْحَسَانِ طَرُوبًا بُعِيدَ الشَّبَابِ ، عَصْرَ حَانَ مَشِيْبًا

فليس لمثله أن يتعلق بهن ؛ لأنه :

٩-١ اِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، اَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وُدِّهِ نَصِيْبٌ

فكّني عن (كبر السن) بشيب الرأس ، وكّني عن (الفقر) بقلة المال .

ويكفي أن يُصاب المرء بأحد الدائنين حتى تعزفُ النساءُ عنه ؛ ولذا جعل جواب الشرط مُرتبطاً بأحدهما دون الآخر ، والفاصل لهما هو الحرف « أو » « الموضوع لأحد الشيتين » (١) ؛ ليكون الجواب : « ليس له من ودهن نصيبٌ » .

فكبر السن : المكنى عنه بشيب الرأس - هو علامة من علامات ابتداء عجز المرء عن القيام بحقوق المعاشرة الزوجية ، وقد ربط القرآن الكريم بين الشيب وكبر السن ، وكّني

(١) مغني اللبيب ١ / ١٢٢ .

بهما عن قلة الشهوة أو ضعف القدرة على الإنجاب في قوله تعالى على لسان زكريا : ﴿ رَبِّي إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا .. ﴾^(١) ، وقوله أيضاً : ﴿ رَبَّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا ﴾^(٢) فهو يُرَكِّزُ على طغيان الشيب « اشتعل الرأس شيباً » ، وعلى طغيان الكبر « بلغت من الكبر عتياً » ليتعجب من إنجاب مثله ! .

أما الشاعر فهو يُرَكِّزُ على بواذر الشيب « عصر حان مشيب » « إذا شاب رأس المرء » ، لينفي رغبة النساء لمثله .

وانظر إلى الكناية على لسان زكريا ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ فهي مبنية على مجاز علاقته المُشابهة ، والكناية على لسان علقمة « إذا شاب رأس المرء » مبنية على مجاز مرسل علاقته المحلية ، لأن الرأس محل الشعر الذي يقع فيه الشيب ، ولك أن ترى فرق ما بين الكنيتين ، لتعرف الفرق بين الإعجاز والبلاغة^(٣) .

ثالثاً : الكرم في مباني الكناية :

قد أشير في مبحث الاستعارة إلى اعتماد علقمة على الاستعارة التمثيلية في بناء صورة الكرم ، كقوله :

٣٠-٢ وَالْجُودُ نَافِيَةٌ لِّلْمَالِ ، مُهْلَكَةٌ وَالْبُخْلُ مُبْقٍ لِأَهْلِيهِ ، وَمَذْمُومٌ
وقوله :

٢-١٤ وَقَدْ يَعْقِلُ الْقُلُوبَ الْفَتَى ، دُونَ هَمِّهِ وَقَدْ كَانَ لَوْلَا الْقُلُوبُ ، طَلَاعَ أَنْجَدِ
وقوله :

٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ ، قَدْ خَبَطَتْ بِنِعْمَةٍ فَحَقَّ لِشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذُنُوبُ

(١) سورة مريم ، الآية (٤) .

(٢) سورة مريم ، الآية (٨) .

(٣) انظر تحليل الآية في دلائل الإعجاز / ١٠٠ ، ٣٩٣ ، ٤٠٢ .

ويُلاحظ أن الاستعارة التمثيلية في الصورتين الأخيرتين تحمل معنى (الكناية) عن كرمه ، وكرم ممدوحه .

وقد جاءت الكناية عن الكرم ، غير معتمدة على الاستعارة في موضعين من شعره ، يفتخر في الأول بكرمه ، وفي الثاني بكرم قومه من بني تميم ، والموضع الأول قوله :

٥٤-٢ وَقَدْ يَسَّرْتُ ، إِذَا مَا الْجُوعُ كَلَّفَهُ مُعَقَّبٌ ، مِنْ قِدَاحِ النَّبْعِ مَقْرُومٌ

يقول الأعلام : « كانوا إذا اشتد الزمان يستعملون الميسر ويطعمون ضعفاء الحي ، وكان لا ييسر في ذلك الوقت إلا المعروف بالجوود والكرم »^(١) .

فالقِدَاح هي : السهام^(٢) ، والنبع : هو شجر القسي الذي تُصنع منه السهام .

والمُعَقَّب (بفتح القاف) : قَدَحٌ مشدود بالعقب ، وهو عصب تُعمل منه الأوتار .

والمُعَقَّب (بكسر القاف) : قَدَحٌ رابحٌ يفوز كل مرة ، فوزٌ يعقبه فوز .

وترتيب البيت عند الأعلام كما هو عند الشاعر ، فإن « مُعَقَّب » : مرفوع لنيابته عن الفاعل في « كَلَّفَهُ » إلا أنه جعل « مقروم » نعتاً لـ « مُعَقَّب » ؛ لأنه فسّر المقروم : بالسهم الذي « حُزَّ عليه بالأسنان ، ليكون ذلك أبلغ علامة يُعرفُ بها »^(٣) ، وإلى هذا ذهب أحمد بن عبيد ، بقوله : « مقروم : مُعَلَّمٌ بعضٌ أو بنارٍ أو بغير ذلك »^(٤) .

وباعتماد ما ذهبنا إليه يكون المعنى : أن السهم المُعَقَّب المقروم هو الذي كَلَّفَهُ الجوع .

ولا أعتقد أن هذا مُراد الشاعر ، لأن القرم في اللغة ، وإن كان يجيء بالمعنى الذي

(١) ديوانه / ٧٨ .

(٢) ينظر مقاييس اللغة / ٨٧٩ قدح .

(٣) ديوانه / ٧٨ .

(٤) ديوانه بشرح مكارم / ٦٢ .

ذهب إليه الأعلام وأبو عبيد ، فإنه يأتي في معنى : « شدة شهوة اللحم »^(١) ، والكلمة لا تحمل على معنى دون آخر؛ حتى تستمد دلالتها من سياقها ، ودلالة السياق ترشح هذا المعنى ، فالكلف في « كلفه » : « يدلُّ على إيلاء بالشيء وتعلُّق به »^(٢) .

فمراد الشاعر هنا : إثبات الكناية عن كرمه؛ بذكر أصعب الأوقات وأجذب السنوات، والتي يجوع فيها الأغنياء الذين تعودوا أكل اللحم وأولعوا به ، ولذا كان ترتيب البيت في المعنى : « وقد يسرت من قداح النبع مُعقبا، إذا ما كُلف مقرومُ الجوع » .

فمقروم لم ترفع لأنها نعتٌ لمعقب ، وإنما رُفعت لأنها نائب فاعل لـ « كلفه » .

وعلى هذا الوجه يستقيم المعنى : فإن الشاعر يَسرّ بسهمٍ مُعقبٍ من قداح النبع يفوز مرةً عقب أخرى ، وأطعم الجياع في الوقت الذي خيّم سحابة الجوع على كلِّ الناس ، حتى أن الأغنياء الذين تعودوا أكل اللحم ، فهم في شهوة إليه ، لم يسلموا من هذه المجاعة . ولهذا كان « لا بد من تأمل ما تتضمنه الكناية من إيحاءات ورموز إلى جانب دورها في السياق ، وعلاقتها بالبناء اللغوي والمعنوي للنص »^(٣) ، « وقد عُلم أن الألفاظ مُغلقة على معانيها، حتى يكون الإعرابُ هو الذي يفتحها »^(٤) .

أما الموضع الثاني للكناية عن الكرم ، فقد أتى في ثنائه على بني نهشل (وهم من تميم قومه) يقول :

١-١٧ أَمْسَى بَنُو نَهْشَلٍ ، نِيَّانُ دُونَهُمْ الْمُطْعَمُونَ ابْنِ جَارِهِمْ إِذَا جَاءَا

فقوله : « المطعمون ابن جارهم إذا جاعا » كناية عن (شدة كرمهم) .

(١) مقاييس اللغة / ٨٨٣ قرم .

(٢) المصدر نفسه / ٩٠٨ كلف .

(٣) التصوير البياني بين القدماء والمحدثين / ٨٨ .

(٤) دلائل الإعجاز / ٢٨ .

فهم يطعمون في (وقت المجاعة) جيرانهم ، فذكر ابن الجار ، وأراد جميع الجيران ؛ لأن إطعام الابن دال على إطعام أهله ، وإطعامهم لجارهم وهو واحد ، دالٌّ على إطعامهم لجيرانهم وهم جماعة .

وإذا كان ابن جاره جائعاً ، فهذا دليلٌ على شدة الجذب لأن أهل البيت إذا وجدوا طعاماً؛ فإنهم يبدأون بصغارهم أولاً ، ولا يجود في هذا الوقت إلا الكرماء الحقيقيون المطبوعون على هذه السجية فطرةً، لا ادعاءً. وقد دأب على إظهار هذه السجية بإثبات سوء الحال وشدة المجاعة في البيتين السابقين: « إذا ما الجوع كُلفه ... مقروم » ، « المطعمون ابن جاره إذا جاعا » .

وقد يتبع الكرم ، الكناية عن الغنى والإيسار ، « وكثيراً ما جاء الكرم [في الشعر الجاهلي] مرتبطاً بالشرف والسؤدد »^(١) ، يقول في ذلك :

١-٧ وَأَخِي مُحَافَظَةً ، طَلَيْقٍ وَجْهَهُ هَشٍ ، جَرَرْتُ لَهُ الشَّوَاءَ بِمِسْعَرِ

٢-٧ مِنْ بَازِلٍ ، ضَرَبْتُ بِأَبْيَضِ بَاتِرٍ ، بِيَدِي أَعْرَ ، يَجْرُ فَضْلَ الْمُنْزَرِ

فهو ينحر الناقة البازل بالسيف الأبيض القاطع ، ويُكنى عن غناه وإيساره (بجره فضل المنزر) ، ويرى الدكتور عبد الرزاق حسين أنها إما « دلالة على شدة حرصه في تعجيل القرى [فقد أشغله ذلك عن رفع إزاره] ، أو من شدة الخيلاء والتباهي بالكرم »^(٢) .

وفي الحالتين كليهما يظهر معنى الغنى والإيسار ، يُؤيد هذا قوله في موضع آخر :

٣-٩ فَلَا يَغُرُّنَاكَ جَرِّي الثُّوبَ مُعْتَجِرًا إِنِّي أَمْرُؤُفِي عِنْدَ الْجِدِّ تَشْمِيرُ

فالتعبير بجرّ الثوب والاعتجار به كناية عن الدعة ورغد العيش ، وهي من مظاهر الغنى والإيسار، يقول : إن انغماسي في النعيم لا يعني تقاعسي عند الملّمات « فإني امرؤ في

(١) الكناية في الشعر الجاهلي / ١٢٢ .

(٢) علقمة حياته وشعره / ١٠٦ .

عند الجِدِّ تشمير « وتشمير الثوب كناية عن : التحفُّز لأداء المهمات والإقدام عند الملمات .

وليست الكناية في (جره الثوب مُعْتَجِراً) : « عن الخيلاء والتبخُّر » كما أشار إلى ذلك شارح الديوان^(١) وهو وإن كان من الدلالات التي يأتي بها هذا الضرب من الكناية إلا أن السياق يرفضها ؛ فلا علاقة هنا بين نفيه للخيلاء والتبخُّر عن نفسه في « جري الثوب مُعْتَجِراً » في الشطر الأول ، وتأكيده معنى ليس بصدِّ لها في الشطر الثاني ، وهو (الإقدام في الملمات) : « فيَّ عند الجِدِّ تشمير » ، فليست الخيلاء والتبخُّر من مظاهر التقاعس ، وإنما الانغماس في النعيم المتمثل في (جرُّه الثوب مُعْتَجِراً) هو أحد مظاهر التقاعس والكسل ، ولذا نفى عنه ذلك بإثباته الجِدِّ والاجتهاد ، وقد علم أن الكناية تزداد « حسناً وتأثيراً ؛ وذلك بذكر ما يشاكلها ويلائمها »^(٢) ، غير أنه « قد يجتمع في البيت الواحد كنياتان ، المغزى منهما شيء واحد ، ثم لا تكون إحداهما في حُكم النظر للأخرى ... وإن كان المُكْنَى بهما عنه واحداً »^(٣) ، كما هو ظاهر في قوله :

٣-٩ فَلَا يَغُرُّنَّكَ جَرِّي الثَّوْبَ مُعْتَجِراً إِنِّي امْرُؤٌ فِي عِنْدِ الْجِدِّ تَشْمِيرُ

وهاتان الكنياتان تأكيد لقوله :

٢-١٤ وَقَدْ يَعْقِلُ الْقُلُ الْفَتَى ، دُونَ هَمِّهِ وَقَدْ كَانَ لَوْلَا الْقُلُّ ، طَلَاعَ أَنْجِدِ

والبيتان السابقان تسري فيهما روح الشاعر ، فهو في البيت الأول : طليق ؛ لأنه غني (يجر الثوب مُعْتَجِراً) ، وهذا لا يعني أنه متقاعس عند الجِدِّ « إِنِّي امْرُؤٌ فِي عِنْدِ الْجِدِّ تَشْمِيرُ » أما في البيت الثاني فهو : مُقَيَّد ؛ لأنه فقير : (معقول دون همه) ، وهذا لا يعني أنه متقاعس عند الجِدِّ : « وقد كان لولا القُلُّ طلاع أنجد » .

(١) انظر ديوانه / ١١٢ .

(٢) البلاغة القرآنية / ٥٨ .

(٣) دلائل الإعجاز / ٣١٢ .

فالبيت الأول : لم يكن الغنى سبباً في قصر همته فهو (امرؤ فيه عند الجد تشمير) .

والبيت الثاني : كان الفقر سبباً في قصر همته فهو (لولا القل طلاع أنجد) .

وقد يُقال إن بين كناية « إني امرؤ فيَّ عند الجد تشمير » ، وبين كناية « وقد كان لولا القل طلاع أنجد » فرقاً ؛ لأن التشمير لا يكون إلا عند الملّمات ، ولا يُقصد به إلا الإقدام دون غيره من مكارم الأخلاق ، والتي نجدها تتكاثر في « طلاع الأنجد » فتشمل : الإقدام ، والكرم ، والوفاء ، والصدق ، وغيرها من الصفات العظام .

وليس الأمر كذلك ؛ فإن المُشمّر عند الجدّ ، لا يُشمّر إلا لأمرٍ قد ألمّ به أو بقيلته ، فإن ألمّ بها عدوّ فهو شجاعها ، وإن ألمّ بها رحيل فهو رحالها ، وإن ألمّت بها مجاعة فهو كريمها ، وهكذا نجد « التشمير » يأخذ معاني « طلوع الأنجد » ، مع فرق في الدلالة عليها .

وقد نجح دُرَيْدُ بن الصِمّة في الجمع بين الكنيتين السابقتين في بيتٍ واحد ، وهو قوله

في رثاء أخيه :

كَمَيْشُ الإِرَارِ خَارِجٌ نَصْفَ سَاقِهِ صَبُورٌ عَلَى العَزَاءِ طَلاَعُ أَنجَدٍ^(١)

ومما سبق يتضح أنّ هذه الكناية في شعر علقمة تنمّص من (إسباله الثوب) مئزراً ومُعْتَجِراً ؛ للدلالة على الغنى والإيسار ، وذلك حين يُسَبَّلُ وتُجْرُ فضوله .

ثم نجدها تشقُّ من الثوب نفسه طريقاً إلى دلالتها على الاستعداد والإقدام ؛ وذلك

حين يُرْفَعُ للتشمير . ثمّ تصعد النجاد لكي تصل إلى معالي الأمور ومكارم الأخلاق .

وكان الغرض الذي تسبح أكثر كنايات علقمة في بحره هو الفخر .

(١) ديوان دُرَيْدُ / ٦٦ .

رابعاً: الفرس في مبانى الكناية :

وقد بنى كنيته في وصف الفرس على إثبات صفتين ، إحداهما : حسيّة ، وهي (الصلابة) ، والثانية : معنوية ، وهي كرم الأصل (النجابة) .

١ - الكناية عن الصلابة :

وقد كنى عنها في أربعة مواضع بقوله :

٤٨-٢ لا في شظاها ، ولا أرساعها عنّت ولا السنابك أفنأهناهنّ تقليم

« والسنابك : جمع سنبك ، وهو مُقدم طرف الحافر ، ونفى عن سنابكها التقليم ؛

لأنها صلاب لم تأكلها الأرض فتقلمها »^(١) ففي نفيه هذا تأكيد لصلابتها ، ويقول في

السياق نفسه :

٤٩-٢ سلاءة ، كعصا النهديّ ، غلب بها ذوفينة ، من نوى قرآن ، معجوم

« معنى البيت : إن هذه الفرس خلقت لها في بطن حوافرها نسور صلاب كأنها نوى ذو

قران »^(٢) ، فكنى بذكر نوى تمر قرآن الذي أكلته الدواب ثم بعرتة صحيحاً عن صلابة

حوافر الفرس .

ومن ذلك قوله في موضعٍ آخر :

٢٧-٣ وغلب ، كأعناق الضباع ، مضيغها سلام الشظى ، يغشى بها كل مركب

قوله : « يغشى بها كل مركب » كناية عن صلابتها ، فهي قوائم تصعد كل طريق .

ويقول في السياق نفسه :

(١) ديوانه / ٧٤ .

(٢) المصدر نفسه / ٧٤ .

٢٨-٣ وَسُمِرٌ ، يُفْلَقَنَّ الظَّرَابَ ، كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيَّلَ وَارِسَاتٍ بِطُحْلَابِ
قوله « يفلقن الظراب » دلالة على صلابتها ، فهي حوافر تفلق الظراب ، وهو ما نتأ
من الحجارة مع حدة في طرفه^(١) .

فإذا كانت هذه الظراب على صلابتها وقوتها وحِدَّتْهَا تنفلق من وقع حوافر الفرس ،
عليها ، فهذه دلالة على قوة صلابتها .

ونجد في كل ما سبق أن الكناية عن الصلابة تبني في شعره على تخصيصها بحوافر
الفرس كما في الأمثلة السابقة أو قوائمه كما في المثال الثالث . وقد تشرك مع صورة
الكناية - في كل ما سبق - صورة تشبيه مؤيدة للكناية ، أو الكناية مؤكدة لها .

٢ - الكناية عن (النجابة) : يقول مفتخرأ :

٤٧-٢ وَقَدْ أَقْوَدَ أَمَامَ الْحَيِّ سَهْبَةً يَهْدِي بِهَا نَسَبًا فِي الْحَيِّ مَعْلُومٌ
والكناية فيه قائمة على المجاز ؛ لأنه جعل « النسب » يمشي قدام فرسه ، وقصده بذلك
الكناية عن نجابتها وكرم أصلها ، ولعله أراد التوصل بذلك إلى غرضه في الفخر ، فهو يُثني
على فرسه ، ويرمز بذلك إلى نفسه ، فهو « يتقدمهم ، هدايته ، وكثرة دلالاته »^(٢)، وهذا أمرٌ
يدل على نجابته وسيادته ، كما يدلُّ النسب على نجابة الفرس .

ويقول في موضعٍ آخر :

٢٤-٣ لَهُ حُرَّتَانِ ، تَعْرِفَا الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي مَذْعُورَةٌ وَسَطَرَبَرَبِ

أراد أن يُثبت هذا المعنى لفرسه ، ويخصُّه به ، ولو أراد أن يُعبّر عنه بصريح اللفظ
لقال: إن العتق في فرسي واضح معلوم ، ولكنه عدل عن التصريح إلى الكناية والتلويح ،

(١) مقاييس اللغة / ٦٤٤ ظرب .

(٢) ديوانه / ٧٤ .

فجعل كون العتق معروفاً في أذني فرسه دلالة على كونه فيه .

وهذا ما اصطاح المتأخرون من البلاغيين على تسميته « كناية النسبة » . وهي التي يخرج الكلام فيها إلى الجزالة ويظهر فيه ما ترى من الفخامة .

ومن الكناية عن النجابة أيضاً قوله :

٤٤-٣ وَرَاحَ ، كَشَاةِ الرَّبْلِ ، يَنْفُضُ رَأْسَهُ ؛ أَذَاةً بِهِ مِنْ صَانِكِ مُتَحَلِّبِ

فإن نفض الرأس من العرق دلالة على تعود الفرس على النظافة ، وتأذيه من القذارة وفي هذا كناية عن نجابته وكرم أصله ، ودلالة على اهتمام فارسه به .

خامساً : الأوقات في مباني الكناية :

أ - الكناية عن الأوقات :

شكّلت الظروف الزمانية في شعر علقمة ظاهرة واضحة تحتاج إلى دراسة مُستفيضة ، قد لا يسمح بها منهج البحث هنا^(١) .

ويكفي أن نشير إلى بعض الكنایات عن الأوقات في شعره ، وهي تتناول :

١ - وقت الغروب :

إذا كان علقمة قد صرّح بغروب الشمس في قوله :

٢٨-١ فَجَاءَلِدْتَهُمْ ، حَتَّى اتَّقَوْكَ بِكَبْشِهِمْ وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبُ

مشيراً بذلك إلى سرعة انتهاء المعركة ، أو إلى موت القائد ، فإنه قد كنى عن الغروب بارتفاع قرن الشمس في قوله واصفاً الظليم :

(١) انظر : الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام / ٦٨ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٧ ، ١٣٠ فقد كانت أكثر شواهد من شعر علقمة ، ولا أدري لماذا كان يهتم علقمة الفحل بالزمن : أهو إحساس الشاعر بقيمة الوقت ؟ أم تحسُّره على ما فات من عُمره ؟ أم تذكره لعهدٍ مضى يتمنى رجوعه ؟ !! كل ذلك يُمكن أن يكون .

٢٥-٢ حَتَّى تَلَاقَى وَقَرْنَ الشَّمْسُ مُرْتَفِعٌ أُدْحِي عَرَسَيْنِ ، فِيهِ الْبَيْضُ مَرَكُومٌ
فكّنى بارتفاع قرن الشمس عن انتهاء النهار ، وهي كناية مبنية على مجاز علاقته
المشابهة ، و « قرن الشمس » مما شاع مجازاً في كلامهم ، يريدون بذلك تشبيه ما نتأ من
قرص الشمس عند غروبها بالقرن ، بجامع (هيئة الشكل الهلالي) (١) .

٢ - وقت الصباح الباكر : وكّنى عنه بقوله :

١٩-٣ وَقَدْ أَغْتَدَيْ ، وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مَذْنَبٍ

٢٠-٣ بِمَنْجَرِدٍ ، قَيْدِ الْأَوَابِدِ ، لِأَحَاهُ طِرَادُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْنٍ مَغْرِبٍ

قوله : « والطير في وكناتها وماء الندى يجري على كل مذنب » جملة اعتراضية حالية
مفادها الكناية عن تكبيره في طلب الصيد بطريقة أثبت وأكد .

ومن فخره أيضاً قوله :

٧-٩ أوردتها ، وصُدُورُ الْعَيْسِ مُسْنَفَةٌ وَالصُّبْحُ بِالْكَوْكَبِ الدُّرِيِّ مَنَحُورٌ

يقول قدامة : « قد أشار إلى الفجر إشارة بعيدة ظريفة بغير لفظه » (٢) .

ويردُّ عليه أبو هلال العسكري بقوله : « ليس في هذا البيت إشارة إلى الفجر ، بل قد
صرّح بذكر الصبح ، وقال : هو منحور بالكوكب الدرّي ، أي : صار في نحره ، ووضع
هذا البيت في باب الاستعارة أولى منه في باب المماثلة » (٣) .

وهو بذلك يوافق ابن المعتز الذي جعله أول شاهد شعري في باب الاستعارة (٤) .
والحقُّ أن كلاً منهم قد أصاب موضعاً ؛ فنحر الصبح بالكوكب الدرّي مجاز (٥) أريد به

(١) وقد تكون هناك علاقة رمزية بينهما ؛ لأن الشمس كما قال ﷺ : « تطلع بين قرني شيطان » ، أخرجه أحمد من
حديث عمرو بن عبسة ، رقم الحديث (١٦٤٠٤) .

(٢) نقد الشعر / ١٦١ .

(٣) الصناعتين / ٣٥٦ .

(٤) البديع / ٢ .

(٥) ينظر مبحث الاستعارة في هذه الرسالة .

الكناية عن تبشير الصباح الأولى ، والتي صرّح بها في البيت الذي يليه بقوله :

- ٨-٩ تَبَاشَرُوا ، بَعْدَمَا طَالَ الْوَجِيفُ بِهِمْ بِالصُّبْحِ ، لَمَّا بَدَتْ مِنْهُ تَبَاشِيرُ
٩-٩ بَدَتْ سَوَابِقُ مَنْ أَوْلَاهُ نَعْرِفَهَا ، وَكِبْرُهُ ، فِي سَوَادِ اللَّيْلِ ، مَسْتَوْرُ

ومن الكناية عن الصبح قوله :

- ٥-٩ سَارُوا جَمِيعًا ، وَقَدْ طَالَ الْوَجِيفُ بِهِمْ حَتَّى بَدَا وَاضِحُ الْأَقْرَابِ مَشْهُورُ

فكنى عن الصبح بـ « واضح الأقرباب » وهي كناية عن موصوف .

ومما سبق يتضح أن علقمة كان يبنى كنيته عن الصبح ، على وصف تكبيره في ساعات السحر الأولى ، ويأتي بالكناية معقودة في جملة الحال ، مُشْعِرَةً بِشَيْءٍ مِنَ الْفَخْرِ بِفُرُوسِيته أو شجاعته أو صبره .

٣ - الكناية عن الليل :

ولعله كان يقصد منتصف الليل حين ذكر أصوات البوم في قوله :

- ١-٢٧ بِمِثْلِهَا ، تُقَطِّعُ الْمَوَمَاءُ عَنْ عُرْضِ إِذَا تَبَغَّمَ ، فِي ظِلْمَائِهِ ، الْبُومُ

٤ - الكناية عن الهاجرة :

وكنى عن اشتداد الحرارة في مُنتصف النهار بظهور السراب في الأفق :

- ٣-٧ وَرَفَعَتْ رَاحِلَةً ، كَأَنَّ ضُلُوعَهَا مِنْ نَصِّ رَاكِبِهَا ، سَقَائِفُ عَرَعَرِ
٤-٧ حَرَجًا ، إِذَا هَاجَ السَّرَابُ عَلَى الصُّوِي وَاسْتَنَّ فِي أَفْقِ السَّمَاءِ الْأَغْبَرِ^(١)

ومن أعمدة البناء في الكنيتين السابقتين ما يلي :

(١) استنن : جرى ، والضمير المستتر فيه يعود إلى السرب .

١ - الأولى كناية عن منتصف الليل ، فإن البوم لا يأنس ويصوت إلا في شدة الظلام ، وفي الثانية كناية عن منتصف النهار ، فإن السراب لا يهيج ولا يجري إلا في شدة الهاجرة .

٢ - الناقة عامل مُساعد مُشترك في الكنيتين السابقتين ، إلا أنه يُكنى عنها في الأولى بقوله « بمثلها » ، ويُصرّح بها في الثانية « راحلة » ، وكان يقصد من وراء ذلك إجهادها في السير ليلاً ونهاراً .

٣ - كان يقصد بالكناية الأولى : إبراز شجاعته ، فهو لا يخشى قطع الصحراء في أشدّ أوقاتها وحشة وظلمة « إذا تبعم في ظلماته البوم » ، وكان يقصد بالكناية الثانية : إبراز جلده وقوة صبره وشدة تحمّله ، فهو لا يخشى قطع الصحراء في أشدّ أوقاتها حُرقة وحرارة « إذا هاج السراب على الصوى » .

٤ - جاءت الكنيتان في جملة « إذا » الظرفية ... المتضمنة معنى الشرط^(١) .

وقريب من البيتين الأخيرين في الكناية عن اشتداد الحرّ ، قوله :

٤٥-٢ وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ ، يَسْفَعُنِي يَوْمَ تَجِيءُ بِهِ الْجُوزَاءُ مَسْمُومُ

٤٦-٢ حَامٍ ؛ كَأَنَّ أَوَارَ النَّارِ شَامِلُهُ دُونَ الثِّيَابِ ، وَرَأْسُ الْمَرْءِ مَعْمُومُ

فقد دلّ بقوله : « يوم تجيء به الجوزاء ... » ، وبقوله : « ورأس المرء معموم » على

اشتداد الحر ، وقصده من ذلك - كسابقه - إبراز : قوة صبره وتحمّله ، إلا أن حرارة

اليوم مُصرّح بها في قوله « حام » ومُكنى عنها في البيتين الأولين ، ولذا لم نقل : إنها كناية ،

لأن التصريح بمقصود الكناية ينفي عنها مصطلح الكناية .

(١) انظر معني اللبيب ١ / ١٦٠ .

ب - الكناية بالأوقات :

استعان علقمة بالوقت للكناية عن العتق والقوة في موضعين منها قوله في الخمر:

٤٠-٢ عَانِيَةٌ، قَرَقَفًا، لَمْ تَطَّلِعْ سَنَةً يُجْنِهَا مَدْمَجٌ بِالطَّيْنِ مَخْتُومٌ

فقوله : « لم تطلع سنة » كناية عن : عتقها ونفاستها ، فقد مكثت مدفونة في الدن سنة كاملة ، وذلك أصفى لها وأحر ، وهو يدلُّ على عتقها ، ويحشد في إثبات عتقها جميع طاقاته اللغوية^(١) - في الشطر الثاني - ليؤكد أنها « لم تطلع سنة » . وقريب منه قوله في الناقة :

٩-٢ قَدِ عُرِّيَتْ حِقْبَةً، حَتَّى اسْتَطَفَّ لَهَا كِتْرٌ، كَحَافَةِ كَيْرِ الْقَيْنِ مَلْهُومٌ

فقوله : « قد عُرِّيَتْ حِقْبَةً » أي : عُرِّيَتْ من رحلها سنة ، كناية عن أنها: « لم تُركب ؛ وذلك أوفر لقوتها وأشد لنزعها الغرب »^(٢) .

سادساً : البعد في مباني الكناية :

أ - بعد العهد :

من ذلك قوله في وصف بعض مشاهد الصحراء :

٢٠-١ بَهَا جِيْفُ الْحَسْرَى، فَأَمَّا عِظَامُهَا فَبَيْضٌ، وَأَمَّا جِلْدُهَا فَصَلِيْبٌ

٢١-١ فَأَوْرَدَتْهَا مَاءً كَأَنَّ جَمَامَهُ مِنَ الْأَجْنِ حِنَاءً، مَعَاءً، وَصَبِيْبٌ

٥٢-٢ وَقَدْ أَصْحَابُ قَتِيَانَا، طَعَامُهُمْ: خُضْرُ الْمَزَادِ، وَلَحْمٌ فِيهِ تَنْشِيمٌ

في البيت الأول : كنى عن قدم جيف النوق ، ببياض العظام وصلابة الجلد ، وفي

البيت الثاني : كنى عن قدم عهد الماء بالواردة^(٣) ، بجمرة اللون التي تُشبه الحناء والدم.

(١) يجنها : يسترها ، مدمج : دن مدمج ، مختوم : مُغلق بالطين .. فإن مواد هذه المفردات تعني « الستر والانطواء والانكماش وإحكام الغلق » . وانظر المقاييس / جن ، دمج ، طين ، تختم .

(٢) ديوانه / ٥٤ .

(٣) انظر كتاب الشعر ، أو الأبيات المشكلة في الإعراب / ١ / ٢٦٠ .

وفي البيت الثالث : كُنِّي عن قِدَم الماء والطعام ، باخضرار المِزادة^(١) ، وتنشيم اللحم .
وبناء الكنايات في الأبيات السابقة يقوم على :

١ - وصف مشاهد الصحراء ، قاصداً بذلك الفخر بجرأته ، وصبره وجلده وعلو

هِمته .

٢ - عنصر اللون الذي يهوّل صور هذه الكناية ، فالعظام بيض ، والماء أحمر ، والمِزادة خضراء ، فكسى بعض الأشياء ألواناً ليست لها ؛ ويُلاحظ أن مُعجم الألوان في هذه الصور، هو المعجم نفسه في تلوين الكناية عن المرأة ، أليس بياض العظام هو بياض العوارض ؟

وحمرة الحناء هي حمرة البنان المخضب ؟ واخضرار المِزادة قريب من كُحل المدامع ؟ من حيث اللون الداكن فيهما ، ولعل في هذه الألوان تعبير عن مكونات النفس التي تظهر على اللسان بغير قصد فـ« الشعر في أسرار الأشياء ، لا في الأشياء ذاتها ، ولهذا تمتاز قريحة الشاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية التي تصنع كل شيء وتلونه ؛ لإظهار حقائقه ودقائقه حتى يجري مجراه في النفس ، ويجوز مجازه فيها »^(٢) .

فقدِمُ العهد ظلُّ مُلازماً لوصف مشاهد الرحلة . فهو « لا يُصاحب إلا الفتيان الشجعان الذين لطول الغزو والسفر ، طحَلِبَتْ [مِزادة] مائهم وتغيّرت ، أو أنهم لطول السّفَر ونفاذ الماء جهدهم العطش فافتضوا الكروش ، وشربوا ما فيها من ماء »^(٣) .

وهو لا يركب إلا ناقةً قوية تتحمل مشاق السفر ، ولا تسقط في مقاطع الصحراء كهذه النوق الحسرى .

٣ - حاسة الشّم التي يبرز دورها في استنشاق « تنشيم اللحم ، ومن جيف

الحسرى » .

(١) انظر المصدر السابق ٢٢٢/١ .

(٢) وحي القلم ٣ / ١٨٧ .

(٣) علقمة حياته وشعره / ١٠٦ ، ١٠٧ ، وينظر ديوانه / ٧٧ ، ٧٨ .

٤ - مملحٌ بديعي يموسق هذه الكنايات ، وهو التقسيم القائم على المقابلة .
« عظامٌ بيضٌ وجلدٌ ... صليبٌ » « حِنَاءٌ ... وصيبٌ » ، « مَزَادٌ خُضْرٌ وَلَحْمٌ فِيهِ
تنشيمٌ » .

ب - بُعد المنزل : من ذلك قوله في تحذير قومه :

٣-٢٥ قَتْلٌ لَتَمِيمٍ : (تَجْعَلِ الرَّمْلَ دُونَهَا) وَغَيْرُ تَمِيمٍ فِي الْهَزَاهِرِ جَاهِلُهُ

فـ« الرمل » اسم موضع بعينه ، أشير إلى أن المقصود الكناية عن الارتحال والبعد عن
الديار ، وطريقة بناء الكناية وجدناها في قوله أيضاً :

١-١٧ أَمْسَى بَنُو نَهْشَلٍ (نِيَانٌ دُونَهُمْ) الْمُطْعَمُونَ ابْنِ جَارِهِمْ إِذَا جَاءَا

فـ« نيان » : اسم جبل يبعد عن ديارهم ، وإذا كان - على بعده - أدنى إليهم من بني
نهشل ، فهذه كناية أيضاً عن بُعد ديارهم .

ومن الملاحظ توّحد نمط البناء في الكناتين السابقتين ، إذ أنه يبني أسلوب الكناية عن
(البعد) على نصب اسم الموضع : « الرمل .. نيان » بفعل ناسخ : « أمسى .. تجعل »
وإردافه بالظرف المكاني : « دونها .. دونهم » مختتماً بهما الشطر الأول من البيت ، مع
تضمين الشطر الثاني كناية أخرى يكون مضمونها : الشاء على القبيلة المذكورة في الشطر
الأول .

سابعاً : المعاني الأخرى في مباني الكناية :

١ - الكناية عن الحزن : والإشارة إلى شدته كما في قوله حين رحلت سلمى :

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟

قال الأعلام : « لم يقض عبرته ، أي : لم يستفد دموعه ، يريد اتصال بكائه وتتابع

دموعه حزناً لفراقهم»^(١)، «وقال الضبي: لم يشتف من البكاء؛ لأن في ذلك راحة له»^(٢).
والمعنيان واردان كلاهما، لأنه أراد شدة الحزن الذي لم تعقبه راحة مع تواصله؛ فهذه
الدموع لا زالت تجري بغزارة حتى بعد رحيلهم بمدة:

٨-٢ فَالْعَيْنُ مِني؛ كَأَن غَرَبَتْ حُطْبُبه دَهْمَاءُ، حَارِكُهَا بِالْقَتْبِ مَخْزُومٌ^(٣)

فذكر الدمع دلالة على البكاء، وذكر تواصل الدمع دلالة على شدة البكاء، وهي
كناية عن (الحزن الشديد)، ويريد أن يظهر بهذه الكناية إثبات شدة تعلقه بمحبوبته،
وشغفه بها.

هذا، وقد أتت الكناية عن الحزن في سياقٍ خارجٍ عن الغزل، وذلك حين يقول مُبدياً
تشفيته بالنصر وقومه، على بني طي:

٧-١٦ فَلَمْ أَرِ يَوْمًا، كَأَن أَكْثَرَ بَاكِياً وَأَكْثَرَ مَغْبُوطًا يَجَلُّ، وَغَابِطًا

فكّني عن شدة حزن أعدائهم « بكثرة بكائهم » وكّني عن شدة فرحهم بالنصر
« بكثرة الغابطين لهم ».

٣ - الكناية عن الرضا والسرور:

يقول مفتخراً بكرمه:

١-٧ وَأَخِي مُحَافِظَةٌ، طَلِيقٌ وَجْهُهُ هَشٌّ، جَرَرْتُ لَهُ الشَّوَاءَ بِمِسْعَرِ

٢-٧ مِنْ بَازِلٍ، ضَرَبْتُ بِأَبْيَضِ بَاتِرٍ، بِيَدِي أَغْرًا، يَجُرُّ فَضْلَ الْمُنْزَرِ

قوله: « طليق وجهه، أي: مُستبشر متهلل، والهش: الجواد الذي يهش إلى

(١) ديوانه / ٥٠ .

(٢) ديوانه بشرح مكارم / ٤٧ .

(٣) ديوانه / ٥٣ والمعنى: تشبيه غزارة الدمع من عينيه بغزارة ماءٍ، يتساقط من دلوٍ تجرّه ناقة دهماء .

المعروف»^(١) . فكُنَى بطلاقة وجه صاحبه عن رضاه وسروره بما قدمه له من قرى .

وفي موضعٍ آخر يَكْنِي عن رضاه وسروره بقرارة عينه :

٣-٦ وَقَرَّتْ لَهُمْ عَيْنِي بِيَوْمِ حُدْنَةٍ ، كَأَنَّهُمْ تَذْبِيحُ شَاءٍ مُعْتَرٍ

فقرّة العين : برودتها ، والعين لا تبرد على الحقيقة ، وإنما درج العرب على وصفها

بالبرودة ؛ للتعبير عن حالة الرضا والسرور التي تدخل على القلب ، فتظهر على العين^(٢) .

ويلحظ أن الكناية عن الرضا والسرور بـ: طلاقة الوجه ، أو بـ: قرّة العين ، هي من

الكنايات القائمة على المجاز^(٣) ، والشائعة في مخاطباتهم اليومية ؛ لكثرة ورودها في اللسان

العربي ، ولا تأتي الكناية بهما إلا فيما تحسن رؤيته ، قال تعالى : ﴿ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا

وَذُرِّيَاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ ... ﴾^(٤) .

وقد يكون الشاعر مبالغاً في الكناية عن رضاه بقرّة العين ، لأن العين لا تقر إلا بمنظرٍ

حسن ، وليس بمنظرٍ بشع كمنظر الدماء وجُثث القتلى ، وأشلاء الجرحى ، إلا أن هذه

الكناية تكشف لنا عن مقدار شهوة الانتقام في نفسه ، والتي أحالت المناظر البشعة إلى

مناظر حسنة تقر بها العين .

٣ - الكناية عن الإجهاد :

وجاء ذلك في وصف الرحلة والراحلة ، كما ورد في هذه الأبيات :

(١) ديوانه / ١٠٧ .

(٢) انظر معالم الكتابة / ٢٠٥ .

(٣) فيهما مجاز مُرسل علاقته المسيبية ، فإن طلاقة الوجه متسبية عن طلاقة النفس كلها . وقرّة العين متسبية عن سرور النفس كلها .

(٤) سورة الفرقان ، الآية (٧٤) .

١٥-١	إِلَى الْحَارِثِ الْوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي	لِكَكْلِهِمَا وَالْقَصْرِيِّينَ وَجِيْبُ
١٨-١	تَتَبَّعُ أَفْيَاءَ الظُّلَالِ عَشِيَّةً	عَلَى طُرُقٍ ؛ كَأَنَّهُنَّ سُبُوبُ
٢٢-١	تُرَادُ عَلَى دِمْنِ الْحِيَاضِ ، فَإِنْ تَعَفَّ	فَإِنَّ الْمُنْدَى رِحْلَةً فَرَكُوبُ
٧-٩	أوردتها ، وَصُدُورُ الْعَيْسِ مُسْنَفَةٌ	وَالصُّبْحُ بِالْكَوْكَبِ الدَّرِيِّ مَنْحُورُ

فإن اضطراب الضلوع والحارك في البيت الأول : كناية عن الإجهاد الذي كان سببه تواصل المسير ، وإن ميل الناقة إلى أجنحة الظلال في البيت الثاني : كناية عن الإجهاد الذي كان سببه تواصل المسير ، وإن إيرادها الماء العكِرَ ثم شربها منه في البيت الثالث : كناية عن الإجهاد الذي كان سببه أيضاً تواصل المسير ، حتى أن الركوب والرحلة جعلت بدلاً لها من التنديّة^(١) .

وإن إيراد الإبل الماء - في البيت الأخير - وهي مشدودة بالسنان^(٢) فيه : كناية عن الإجهاد المترتب على تواصل سيرها ، « فقد ضممت لطول سفرها ، فخشي تأخر رحلتها إذا اضطربت حبالها ، فشُدَّت بالسنان^(٣) » .

وهكذا نجد النمط البنائي في هذه الكنايات متناسق العناصر ، فالناقة ، والرحلة ، والإجهاد ، وتواصل المسير عناصر ثابتة في الأبيات السابقة .

ومن الكناية عن الإجهاد أيضاً قوله في سرعة الخيل :

٢-١٦	سِرَاعاً ، يَزِلُّ الْمَاءُ عَنْ حَبَاتِهَا	نُكَلِّفُهَا : غَوَلاً بَطِيناً ، وَغَانِطاً
٣-١٦	يَحْتُ بَيْبِيسُ الْمَاءِ عَنْ حَبَاتِهَا	وَيَشْكُونُ أَثَارَ السَّيَاطِ خَوَابِطاً

فكّنى عن الإجهاد بنزول العرق ، والشكوى من أثر السياط .

(١) التنديّة : هي أن تورد الإبل الماء فتشرب ، ثم تندو من المشرب إلى المرعى القريب منه ، ثم تعود إلى الماء من يومها أو غدها . انظر ديوانه / ٤٢ .

(٢) السنانف : جبل يشد من حزام البعير إلى خلف الكركرة ؛ حتى يثبت الرجل ، انظر المصدر نفسه / ١١٣ .

(٣) المصدر نفسه / ١١٣ .

٤ - الكناية عن الموت :

وشاعت في أبيات الحكمة ، والتي جرت مجرى الأمثال ، كما في قوله :

٢٩-٢	بَلْ كُلُّ قَوْمٍ ، وَإِنْ عَزَوْا ، وَإِنْ كَثُرُوا	عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرَجُومُ
٣٥-٢	وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْفَرَبَانِ يَزْجُرْهَا	عَلَى سَلَامَتِهِ ، لِأُبْدِ مَشْؤُومُ
٣٦-٢	وَكُلُّ بَيْتٍ ، وَإِنْ طَالَتْ إِقَامَتُهُ	عَلَى دَعَائِمِهِ ، لِأُبْدِ مَهْدُومُ
٣-٢٦	غَيْرَ أَنَّ الْبَاسَ مِنْهُ شَيْمَةٌ	وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَجْرِي بِالْأَجْلِ !

وهو فيما سبق يبني هذه الكناية على المجاز ، باستثناء الكناية في البيت الثاني منها .

٥ - الكناية عن الرحيل :

وجاء في ثلاثة أبيات في قصائده الطوال ، وهي :

١٥-١	إِلَى الْحَارِثِ الْوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي	لِكَلِّهَا وَالْقُصْرِيِّينَ وَجِيْبُ
٣-٢	لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ ، حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا	كُلُّ الْجِمَالِ ، قُبَيْلَ الصُّبْحِ ، مَزْمُومُ
١٣-٣	فَإِنَّكَ لَمْ تَقْطَعْ لُبَانَةَ عَاشِقٍ	بِمِثْلِ بُكُورِ ، أَوْ رَوَاحِ مُؤُوبِ

فقد كنى بـ «إعمال الناقة ، وزم الجمال ، وقطع اللبانة بالبكور أو الرواح» عن

الرحيل ، غير أنه صرح بوسيلة السفر في البيتين الأولين ، وكنى عنها في الموضع الثالث .

النسق البنائي للكنيات في شعره :

سبقت الإشارة إلى المعاني التي تناولتها كنيات علقمة ك: الشجاعة ، واشتداد القتال ، والقوة ، والكثرة ، والكرم ، والجذب ، والغنى ، والفقر ، وكبر السن ، وصغره ، والتيقُّظ ، والذكاء ، والرضى ، والحزن ، والرحيل ، والإقامة ، والصلابة ، والنجابة ، والإجهاد ، والهلاك ، وقد وقفت الدراسة على عناصر بنائية متحدة ، وأنماط متشابهة في هذه المعاني ، كما لحظت الدراسة بعض مظاهر التضاد المعنوي في هذه الكنيات .

وبقي أن نشير إلى اعتماده على الأعضاء الجسدية في بناء الكناية :

فالناقة : مجفرة الجنبين .. كلفة الخدين .. لكلكها والقصرين وجيب .. وصدور العيس مُسفة .. وعظامها بيض وجلدتها صليب .

والفرس : لاحق الآطال .. ينفض رأسه .. حتى تغيب حجوله .. تحت لبانه .. له أذنان تعرف العتق فيهما .. وسمر يُفلقن الطراب ، والخيل : يزل الماء عن حجباتها .

والمرأة : بيضاء العوارض .. من ذوات العيون والبنان المخضب .. تشبه شادناً مكحول المدامع .

وأماً صاحبه : فهو طليق الوجه .. والشاعر : رأسه معموم قريب العين .. تارة ، حزين تارة أخرى : فالعين منه كأن غرب تحط به .

أماً الثور : فهو طاوي الكشح ، والشمس : لها قرن مرتفع ، والشلو : كثير عظام الرأس ضخم المدمر .

وكما أن علقمة اعتمد على الأوقات في تحديد الأزمنة ، وكنى بها وعنهما مما سبقت الإشارة إليه ، فإنه أيضاً قد اعتمد على الثوب في إبراز الكناية .. فالمرأة : ثوبها قشيب .. ووشاحها صفر ودرعها ممتلى .. ونصائح الوشاة لا تبلى .

وعلقمة : يجرُّ فضل المنزر .. ويجر الثوب معتجراً .. وفيه عند الجد تشمير .. كأن أوار النار شامله دون الثياب ورأسه معموم ..

وأكثر كنايات علقمة قريبة ، فالوسائط الموصلة إلى المعنى المقصود قصيرة المدى .
ويكاد بناء الكناية يطاول بناء التشبيه في شعره ، وأحسب أن الكناية قد وقعت
في [٩٠] تسعين موضعاً ، أقلها توارداً كناية النسبة ، ثم كناية الصفة عن الموصوف ، ثم
كناية الموصوف عن الصفة ، وهي على النحو التالي :

١ - كناية النسبة :

وقد مرّت بنا أبياته في نسبة النجابة وكرم الأصل إلى فرسه عن طريق نسبتها إلى ما هو
متعلق به بالاتصال الحسيّ أو المعنوي ، فنسبة العتق إلى أذني الفرس ، كناية عن نسبته إلى
صاحب الأذنين وهو الفرس ، وهو دليلٌ على نجابته وكرم أصله . ونسبة النسب المعلوم في
الفرس إلى هدايته للخيل ومشيه أمامها ، كناية عن نسبته إليه ، وكان يرمي من وراء ذلك
الكناية عن سيادته .

ومثل ذلك : نسبة القشابة إلى ثوب محبوبته ، وهو يكني بذلك عن صغر سنّها .

٢ - الكناية عن الموصوف :

أما كناية الصفة عن الموصوف ، « فالشرط [فيها] أن تكون الكناية مختصة بالمكنى
عنه لا تتعداه إلى غيره ، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه^(١) » ، والذي يكشف لنا
اختصاصها بالمكنى دون غيره هو السياق الذي ترد فيه ، كما مرّ في كناية « ذوات العيون
» فلم تتحدد الكناية حتى عطف عليها بـ « البنان المخضّب » فعُرف المقصود بالكناية وهو
النساء الجميلات ، ومن هذه الكناية أيضاً : « بيضاء العوارض .. ومكحول المدامع » .

وقد كنى عن الملك الغساني بـ « فارس الجون » وبـ « ربيب قومه » في قوله :

(١) علم البيان / ٢١٥ . د : عبدالعزيز عتيق .

- ٢٤-١ فَأَدَّتْ بَنُو عَوْفِ بْنِ كَعْبِ رَبِيبِهَا وَغُودِرَ فِي بَعْضِ الْجُنُودِ رَبِيبٌ^(١)
وكنى عن الجمل بكلفة الخدين في قوله :
- ٥١-٢ يَهْدِي بِهَا أَكْلَفُ الْخَدَيْنِ مُخْتَبِرٌ مِنْ الْجَمَالِ ، كَثِيرُ اللَّحْمِ ، عَيْثُومُ
وكنى عن الناقة بانتفاخ جنبها في قوله :
- ١٤-٣ بِمُجْفَرَةِ الْجَنْبَيْنِ ، حَرْفٍ ، شِمْلَةٍ كَهَمَّكَ مِرْقَالٍ - عَلَى الْإَيْنِ ، ذِعْلِبُ
وكنى عن ذيلها ب: عثاكيل العذق ، عن طريق المشابهة في قوله :
- ١٧-٣ كَأَنَّ بِحَادِيَهَا ، إِذَا مَا تَشَذَّرَتْ عَثَاكِيلَ عِذْقٍ مِنْ سُمَيْحَةٍ مُرْطَبِ
وكنى عن الفرس بثلاث كنايات في بيت واحد :
- ٢-٢٦ لَوْيَشَا طَارِبِهِ ذُومَيْعَةٍ ، لَأَحِقَّ الْأَطَالِ ، نَهْدُ ذُو خُصَلِ
وكنى عن الثور الوحشي ب: طي الكشح :
- ١٦-٢ تُلَاحِظُ السَّوْطَ شَزْرًا ، وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تَوْجَسَ طَاوِي الْكَشْحِ^(٢) مَوْشُومُ
وكنى عن القوس بالعطف والتقويم :
- ١-٢٨ وَفِي الشَّمَالِ مِنَ الشَّرِيَانِ مُطْعَمَةٌ ، كِبْدَاءُ ، فِي عَجْسِهَا : عَطْفٌ ، وَتَقْوِيمٌ^(٣)
وكنى عن أعدائه ب: أشباه الإماء العوارك :

(١) قيل : إن الربيب الأول هو الحارث بن أبي شمر الغساني الذي آب ظافراً، والربيب الثاني: هو المنذر بن ماء السماء ، وكان قد قتل في المعركة ، وانظر ديوانه / ٤٣ ، والمفضليات / ٣٩٤ .

(٢) « طي الكشح » في الإنسان ، كناية : عن الإعراض ، يقولون : فلان طوى كشحه عن فلان : إذا ترك مودته وصحبته . انظر الصناعتين / ٣٥٥ ، وهذا يدل على أن الكناية تستمد دلالتها من السياق ، أو من العرف العام، وإلاً استضرب الدلالة .

(٣) هذه كناية اشتملت على تورية ، فوسط القوس : فيه عطف ، وفيه تقويم، والتقويم هنا يحمل دلالتين ، إحداهما: ظاهرة غير مقصودة ، وهي السهم المستقيم الذي يوضع في وسط القوس، والثانية: بعيدة ومقصودة ، وهي تقويم الاعوجاج في سلوك الأعداء .

الباب الثاني

بناء القواعد واللبنات التركيبية

ويشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : بناء الأساليب الإنشائية في شعره .

الفصل الثاني : الأخبار المؤكدة في شعره .

الفصل الثالث : بناء أساليب التقديم والتأخير في شعره .

الباب الثاني: بناء القواعد واللبنات التركيبية:

الفصل الأول: بناء الأساليب الإنشائية في شعره:

نظر البلاغيون إلى الأساليب الإنشائية، فلم يجدوها على ضرب واحد وإنما تمضي على ضربين:

الأول: ما يقتضي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب كأساليب الأمر، والنهي، والنداء، والاستفهام، والتمني.

والثاني: ما لا طلب فيه كالتعجب، والقسم، وأساليب العقود، وأفعال المقاربة، وأفعال المدح والذم، وما دخل في هذا الباب مما لا يراد به الإخبار ولا الطلب.

والأساليب الإنشائية الطلبية - بطبيعتها - ذات دلالات متوهجة مُضيئة، تتغذى من مسارب العاطفة الأدبية، ومن تموجات الانفعالات النفسية، فتُورع اللغة، وتُثري مادتها، وتدفع عن السامع الملل من تلقي أسلوب واحد.

وكلما كانت الأساليب الإنشائية مُكثفة، زادت شحنة التوهج في الأسلوب كُلّه.

وسيحاول هذا البحث الكشف عن طبيعة هذه الأساليب، وطريقة بنائها، من حيث: الكم، والكيف، والدلالات البلاغية في سياقاتها المتماثلة، أو المتقاربة، أو المتباعدة وقياس مقدار هذا التقارب أو التباعد، وتلك الفروق الدقيقة في التعبيرات المتماثلة عند علقمة وبعض نظرائه من شعراء الجاهلية.

واقضى البحث البدء بأكثر الأساليب الإنشائية توهجاً وشدةً للانتباه، وهو:

أولاً: بناء أساليب الاستفهام:

لم يكثر علقمة من استخدام أدوات الاستفهام، فلم يستفهم إلا بأربع أدوات هي (هل، ما، من، همزة). وأثناء تتبع طريقة بناء علقمة لهذا الأسلوب تبرز ملحوظتان:

الأولى: تصدُر أدوات الاستفهام بداية الأبيات، ولا يوجد بيت واحد يحمل أداة استفهام ظاهرة في جوفه إلا وقد صدُر بها، وقد يكون هذا من بلاغة الأسلوب؛ لأن

«الاستفهام له صدر الكلام»^(١)، «وليس يخفى أن الطلب إنما يكون لما يهملك، ويعنيك شأنه...»^(٢).

والملاحظة الثانية: صياغة هذا الإسلوب مُتجرداً من أي إسلوب إنشائي مُصاحب: كالأمر أو النهي أو التمني أو النداء، وهذا عكس ما ظهر عليه مُعظم شعراء الجاهلية ممّا يُرَجَّح أنّ له إسلوباً خاصاً في بناء الاستفهام.

ووجد أن أكثر أدوات الاستفهام دوراناً في شعره: «هل» فقد جاءت أربع مرات في أربعة أبيات، ثلاثة منها في الميمية الشهيرة، ورابعة في نتفة من بيتين، وهي قوله:

١-٢٠ هَلْ أَسْوَى بَرَأَقِشْ حِينَ أَسْوَى بِبَلْقَعَةٍ وَمُنْبَسِطِ أَنْيَقِ؟!

وقد وُجد أن أكثر شيوخ هذه الأدوات يأتي في ميمته الشهيرة، وفي سياق فراق الأحبة:

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُوْدَعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ، مَضْرُومٌ؟

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكِي، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ، يَوْمَ الْبَيْنِ، مَشْكُومٌ؟

١٥-٢ هَلْ تُلْحِقْنِي بِأَوْلَى الْقَوْمِ إِذْ شَحَطُوا جُلْدِيَّةً كَأَتَانِ الضَّحْلِ عُلُومٌ؟!

إلا أنه قد وليها في البيت الأول: اسم موصول، وفي الثاني: اسم ظاهر، وفي الثالث فعل مضارع.

أما بناء الاستفهام بـ«ما» فقد جاء على نحو يتبين فيه احتذاء الشاعر لشعره، وتقليده إياه بناءً وتركيباً وألفاظاً بعينها في غرض واحد، وهو النسيب، إذ يقول:

٧-١ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعَةٌ يُخَطُّ لَهَا مِنْ ثَرَمِ دَاءِ قَلِيْبُ

(١) أسرار البلاغة / ٥.

(٢) مفتاح العلوم / ٣١٧.

حتى إنه يكاد يتكرر في بائته المعارضة، حين يقول:

٦-٣ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعِيَّةٌ تَحُلُّ بِأَيْرٍ، أَوْ بِأَكْنَافِ شُرْبِيبٍ

فصدر البيت يتكرر بألفاظه مُرتبة، وعجزه يتكرر بنمطٍ تركيبى مُتقارب من حيث البدء بالمضارع، وذكر بعض منازل المحبوبة التي رحلت إليها، وهذا مما يُقرب نسبة البائية المعارضة له .

ولكن ثمة أمرٌ يحتاج إلى وقفة، وهو أنه لم يستخدم «أم» المتصلة للاستفهام^(١) في ديوانه، وإنما جاءت منقطعة بمعنى «بل» فيما مضى ذكره في الأبيات الخمسة المتقدمة ومع أداتين هما «هل، وما» في أربعة أتماطٍ متشابهة، وفي غرض واحد وهو النسب كما سبق.

وقد كثر الإضراب في شعره عند تذكره المحبوبة، فتارةً يقطع بالحروف كـ«بل» وتارةً يقطع بالأفعال كـ«دع» وتارةً يقطع بالأسماء، ويدخل في غرضٍ جديد على نحو ما سنبين إن شاء الله.

أما «الهمزة» و«من» فقد وردتا في صدر بيتين من قطعتين مختلفتين، ولم تتكررا، أو تتكرر إحداهما في بقية شعره، وقد جاءت الهمزة في قوله:

٢-٦ أَسْعِيًّا إِلَى نَجْرَانَ فِي شَهْرِنَا جِرٍ حَفَاةً وَأَعْيَا كُلُّ أَعْيَسٍ مِسْفَرٍ؟!

والهمزة هنا للتصديق، وليست للتصور، فلا يُطلب بها تعيين المسئول عنه، وإنما إدراك نسبه، والمسئول عنه هنا: أحد قيود الجملة، وليس رُكنًا من أركانها، وهو المفعول المطلق «سعيًّا» ويطلب بالسؤال إدراك نسبة مصدر هذا السعي إليهم.

أما «مَنْ» فقد جاءت في قوله:

١-٢٥ مَنْ رَجُلٌ أَحْبُوهُ رَحْلِي، وَنَاقَتِي يُبَلِّغُ عَنِّي الشُّعْرَ؟ إِذْ مَاتَ قَائِلُهُ

(١) ينظر على سبيل المثال: الصاحي في فقه اللغة / ٨٧، وشروح التلخيص ٢ / ٢٧٥.

ووقع الاستفهام على الاسم النكرة «رجل» وهو المسند، لأنه خبر «مَنْ» ولم يل
الاستفهام - عند علقمة - النكرة في غير هذا البيت إلا مرة واحدة في قوله: «أم هل
كبير».

أما بقية أدوات الاستفهام ك: (متى، وأيان، وكيف، وأين، وأنى، وكم،
وأي..) فلم أجد لها أثراً في شعره، وإن كانت قد تزامت في شعر الأعشى، وزهير، وطرفة،
والنابغة، وغيرهم من شعراء الجاهلية^(١).

المعاني البلاغية لمباني الاستفهام في شعره:

أ - بناء أسلوب الاستفهام مع (هل) ودلالته البلاغية:

وقف البلاغيون^(٢) عند هذه الأداة طويلاً، مقارنة بغيرها من أدوات الاستفهام، وذلك
لأنهم وجدوا لها استعمالات متعددة لا تنضبط في قاعدة موحدة. فعندما ذكروا أنها لطلب
التصديق (أي: إدراك النسبة) ولا يُسئل بها عن غيره، تدافعت عليهم أمثلة كثيرة تخرج
فيها عن هذا المعنى إلى التصور (أي: طلب تعيين المفرد) كقولهم: هل زيدٌ عندك أم عمرو ؟
بدليل استعمال (أم) هنا، ويدعم هذا شواهد كثيرة في لسان العربية، لم يملك البلاغيون إلا
أن يؤكدوا ما ذهب إليه النحويون من أن (أم) هنا منقطعة بمعنى (بل) وليست داخلية في
حيز الاستفهام، يقول ابن الصائغ: «ولا يجوز استعمال (أم) بعد (هل) إلا أن تُريد المنقطعة،
كقوله:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَى رَحَى الْحَرْبِ أَمْ أَضَحَّتْ بِفُلْجٍ كَمَا هِيَ»^(٣)

(١) انظر ديوان الأعشى / ٣٢، ٣٧، ٥١، وديوان زهير / ٧٤، ١٣٨، وديوان طرفة / ٦٢، ٦٧، ٦٨، وديوان النابغة /
٢٢١، ٢٢٧.

(٢) منهم السكاكي في المفتاح / ٣٠٨، ٣٠٩، والقزويني في الإيضاح / ١٣١، ١٣٢، وشرّاح التلخيص في الشروح ٢ /
٢٥١ وما بعدها.

(٣) عروس الأفراح ٢ / ٢٥٦ ضمن شروح التلخيص.

وعندما أكدوا أنه لا يليها إلا فعل، قَبَّحُوا أن يليها اسم، كقولك: «هل زيد قام» وعلل ذلك سعد الدين بتعليلات استقاها من تأويل معنى (هل) في العربية^(١)، وما آل إليه تطور مدلولها، الأمر الذي دفع الدكتور أبو موسى أن يتساءل بها مُتَعَجِّباً من تعليلاته تلك، إذ يقول: «وهل يجوز له ذلك في سياق التحقيق العلمي؟ أم أنه إحساس بحياة الكلمة...»^(٢).

وعندما لم يستحسنوا هذا الأسلوب (وهو أن يليها الاسم مباشرة) تدافعت عليهم أمثلة وشواهد من العربية لم يجدوا لها تخریجاً عن قواعدهم إلا أن يصفوها بالقُبْح، إلا أن الدكتور أبو موسى لم يوافقهم على ذلك، وقال مُعَلِّقاً ومُتَشَهِّدًا: «... هذا الأسلوب الذي ذكروا أنه قبيح نجده في كلام الخُلص كما نجده في كلام أهل الفصيح من الشعراء والمُصنِّفين، من ذلك قول علقمة الفحل:

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ، مَصْرُومٌ

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكِي، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ، يَوْمَ الْبَيْنِ، مَشْكُومٌ؟^(٣)

وأردف ذلك بشواهد أخرى نثرية وشعرية مُشابهة للتركيب السابق في البيت، وعدّها من التراكيب الكدرة في الحالات النادرة، بعد أن ذكر أن ما ورد على لسان الفحل والعربي القحّ ليس قبيحاً؛ لأن في كلامهم الفصيح والأفصح.

ولم يُعلّل الدكتور أبو موسى سبب نعته لهذا التركيب بالكدر النادر، ولعله أراد بالندرة قلة هذا التركيب في شواهد العربية، وأراد بالكدر عدم تناسقه مع الذوق العام، أو عدم اتساقه مع مدلول السياق.

(١) شرح سعد الدين التفتازاني ٢٤٠/٢ ضمن شروح التلخيص ج ٢. وعن معنى (هل) ينظر أسرار العربية / ١٩٣،

١٩٤.

(٢) دلالات التراكيب / ٢١٢.

(٣) المصدر نفسه / ٢١٢.

وقد رأيت وأنا أناقش هذا المبحث أن أقف عند هذين البيتين، لأن بعض العلماء قد وقف عندها، ونهج بهما منهج النحاة^(١)، لخروجهما عن أغلب كلام العرب، وأفصحه في باب الاستفهام بـ(هل) من جهتين:

أولاهما: وجود «أم» في حيز الاستفهام بـ«هل» التي هي للتصديق خاصة، و«أم» وجودها يتطلب تعيين المسئول عنهما.

وثانيهما: اختلاف التركيب في البيتين حيث وليها في الأول (فعل)، وهو قوله: «هل ما علمت»، وفي الثاني اسم، وهو قوله: «أم هل كبير بكى».

وسبقت الإشارة إلى أن النحويين لا يستحسنون ذلك.

أما وجود «أم» في حيز الاستفهام بـ«هل» في قول علقمة السابق، فلا يمكن أن يُخرج ذلك إلا أن تُعدَّ (أم) منقطعة للإضراب مع استفهام آخر مُقدَّر، والمعنى:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟ بَلْ [هَلْ] حَبْلُهَا، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ، مَصْرُومٌ؟

كما أجازته النحاة في قوله عليه السلام لجابر: «هل تزوجت بكراً أم ثيباً»^(٢) يؤيد هذا التعليل استخدام الشاعر لها بالمعنى نفسه في البيت الثاني، فقد أظهرها بلفظها ولم يُقدَّرها، إذ يقول:

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بِكِي، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَجْبَةِ، يَوْمَ الْبَيْنِ، مَشْكُومٌ؟

ونجد أيضاً في تقديم «أم» على «هل» هنا ما يؤكد أنها منقطعة بمعنى (بل) التي هي للإضراب ؛ لأن «العرب تجعل (بل) مكان (أم)، و(أم) مكان (بل) إذا كان في أول الكلام استفهام»^(٣) وهذا يُرجَّح أيضاً أن قوله قبله: «أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم» سؤال جديد

(١) انظر خزانة الأدب ١١ / ٣٠٤ وما بعدها، فقد عرض البغدادي فيها أقوال النحاة.

(٢) انظر دلالات التراكيب / ٢٠٩.

(٣) الصاحبي في فقه اللغة / ٨٨.

مُقَدَّر فيه وجود (هل) بعد (أم) المنقطعة، وكأنها مجموعة تساؤلات تتضارب في نفس الشاعر أثناء فجيعة برحيل محبوبته، ولا يدري أيها يختار، أو أيها يُقدِّم، أو أيها يُظهر، أو أيها يُضمّر، فما إن يسأل حتى يُضرب، ويسكت، وينشء سؤالاً آخر جديداً، قاطعاً به سؤاله السابق، ولا يجد إجابة شافية أو كافية.

وعلى معنى تقدير سؤال آخر بعد «أم» يكون السؤال بـ«هل» عن النسبة، وهذا هو عملها عند النحاة والبلاغيين، وهو مُحتمَل في هذا البيت ونحوه، بخلاف قولهم: «هل قام زيد أم عمرو؟» على تقدير: «بل هل قام عمرو؟»، فهو وإن كان جائزاً عند جمهور النحاة، إلا أنه ممتنع أو بعيد جداً عند بعض البلاغيين، وعلى رأسهم السكاكي^(١).

يقول الدكتور أبو موسى: «والذي يتبادر إلى النفس عند سماع (هل قام زيد أم عمرو؟) هو تعيين القائم منهما، أمّا أن يكون المعنى: هل قام عمرو؟ وأنه انتقال من السؤال عن نسبة القيام إلى زيد إلى السؤال عن نسبة القيام إلى عمرو، فذلك ليس دانياً»^(٢)، وقد عدّ هذا من التكلف لصحة المثال.

وواضح أن الدكتور أبو موسى يقف إلى جانب السكاكي في عدم قبوله للتقدير في هذا المثال وشبهه مما يُقرب إلى الذهن تصور تعيين المفرد فيه دون النسبة.

هذا، وإن كان التقدير بعيداً في مثل قولهم: «هل قام زيد أم عمرو؟» على جعل «أم» منقطعة للإضراب، فإنه قريب جداً في بيتي علقمة السابقين لما ذكر من تعليقات وتفسيرات تتناغم مع روح الشاعر، ونفسيته المضطربة، في ذلك الموقف بالذات.

ولو سلّمنا بأن «هل» في البيت يراد بها التصور، أي (طلب تعيين المفرد) خرج البيت عن كلام العرب، ولتكلّفنا المحال، إذ أن السؤال عن المفرد يقتضي وجود معادل له بعد

(١) انظر مفتاح العلوم / ٣٠٨.

(٢) دلالات التراكيب / ٢١٠.

«أم» حتى يتعين ما قبل «أم» أو ما بعدها جواباً للسؤال، وإذا نظرنا إلى البيت، وهو قوله:

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتَوْدَعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ، مَضْرُومٌ؟

لم نجد معادلة بين «الذي علمه وحفظه في نفسه من حَبْلُهَا»، وبين «رحيلها وانقطاع وصالها»، وكأننا نقول إن صحَّ التعبير: هل أحببتها وكتمت سرَّها أم رحلت عنك وهجرتك؟ وهو مماثل لقولنا: هل أحببت الحلوى أم سافرت إلى المدينة؟ وهذا مما لا يشك في فساده.

أمَّا النقطة الثانية والتي هي (تقدُّم الاسم على الفعل في جملة الاستفهام بـ«هل») في قوله: «أم هل كبير بكى».

فالأصل أن يليها الفعل كما نصَّ عليه النحاة^(١)، يقول ابن عصفور: «إن أدوات الاستفهام غير الهمزة إذا وقع بعدها الفعل والاسم، قدَّم الفعل على الاسم، ولا يجوز تقديم الاسم على الفعل إلا في ضرورة الشعر»^(٢).

والسؤال الذي يطرح هنا هو:

هل يكفي قول ابن عصفور لُفَسَّرَ الخروج عن المؤلف في مثل هذا التركيب، ونقول: إنه قدَّم الاسم على الفعل للضرورة الشعرية!؟

أم هل تكفي مقولة سيويه الشهيرة والتي نقلها عبد القاهر بقوله: «كأنهم يقدمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهم بيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يُهمَّانهم ويعنيانهم»^(٣)!؟.

أم هل تكفي مقولة البلاغيين في أن (هل) بطبيعتها إلى الفعل أميل، وإذا دخلت على

(١) انظر خزانة الأدب ١١ / ٣١٠.

(٢) المصدر نفسه ١١ / ٣١٠.

(٣) دلائل الإعجاز / ١٠٧.

الجملة الاسمية كان ذلك دليلاً على أن رغبتك في معنى الثبوت والدوام أقوى^(١) ؟

أحد هذه المخارج قد يبدو كافياً لتعليل تقديم الاسم على الفعل بعد «هل» في قول علقمة السابق، وإن كانت قد تدلُّ مجتمعةً على صحة، بل بلاغة هذا التقديم إذا اعتمدنا على رأي البلاغيين الأخير.

ولكن يبدو أن تسرُّع الاسم «كبير» على لسان الشاعر للاتصاق بـ«هل» والحيلولة بينها وبين ما هي مُلازمة له، يبدو أنه تسرُّعٌ ذو منازع نفسية عميقة الجذور في وجدانه، لسببين:

الأول: أن من يستمع إلى خطاب الشاعر قد يستبعد نزول دموع الشيخ الكبير عند فراق محبوبته، لما عُرف عن الكبير من عزوف عن النساء، وميل إلى ما يُناسب سنّه من شهوة، يؤيد هذا الجملة الوصفية: «لم يقضِ عبرته» أي: أن بُكاءه ظلَّ متواصلاً على ما به من كبر، وليس غريباً أن يصدر البكاء ممن يرى رحيل محبوبته، ولكن الغرابة في صدوره من رَجُلٍ مُسنٍ كبير، قد جَرَّب الحياة وعركها وعركته بحيث لا يُفجع مثله بمثل هذا الحدث، ولذا تقدم (الفاعل: كبير) ؛ لأن الشك في صدوره منه^(٢).

وأغرب من هذا أن يكون جزاء الشيخ الذي ظلَّ باكياً لخوف الفراق، أن يكون جزاؤه هذا الرحيل المفاجئ «إثر الأحبة يوم البين مشكوم» والمشكوم: المُجازى.

والثاني: أن حياة الشاعر مليئة بالمواقف التي عانى فيها من تقدُّم العُمُر، وتحسُّرٍ على الشباب مما أشير إليه في مباحث سابقة، فكبر السن هاجس يُورِّق يقظته ومنامه، حتى إن نفسه لتنزِع إلى إبرازه في كل موضع فيه ذكرٌ للأحبة.

والاستفهام بـ«هل» في البيتين السابقين يتضمن معانٍ بلاغية ظاهرة وخفية، قد

(١) دلالات التراكيب / ٢١٤، وينظر مفتاح العلوم / ٣٠٩، والإيضاح / ١٣٢.

(٢) وانظر في دلالة هذا المعنى: دلائل الإعجاز / ١٣٥، ١٣٦.

لا نستطيع أن نُمسكَ بزمام أحدها حتى يستتبع معه عشرات المعاني في مقطورة وقافلة واحدة، وهذا يُعدُّ من أرقى ما يخرج إليه الاستفهام، مما تجده يشيع في استفهات القرآن الكريم. ومن أقرب تلك المعاني للاستفهام بقوله:

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكِي، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ، يَوْمَ الْبَيْنِ، مَشْكُومٌ؟

ما يُفيد إنكار أن يكون البكاء عند رحيل محبوبته لوماً له على ذلك، وتوبيخاً عليه، أي: ما كان ينبغي أن تكون على هذه الحال من التهالك والتخاذل، وترك التماسك والجلادة مع ما عرفت من تجاربك الطويلة مع النساء، من التقلب وعدم الاستقرار.

ومن الأساليب التي جرت فيها «هل» على نحو المشهور من كلام العرب في الاستفهام، والمقصود به (التصديق)، وما يليها (فعل) قوله أيضاً:

١٥-٢ هَلْ تُلْحِقْنِي بِأُولَى الْقَوْمِ إِذْ شَحَطُوا جُلْدِيَّةً كَأَنَّ الضَّحْلَ عُلُومٌ؟!

والاستفهام هنا يظهر فيه معنى «التمني»^(١)؛ والذي جعل هذا المعنى قريباً إلى الذهن، السياق الذي جرى فيه، انظر كيف كانت سطوة الرحيل المفاجيء على نفسه قبل ذلك في قوله:

٣-٢ لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ، حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا كُلُّ الْجَمَالِ، قُبَيْلَ الصُّبْحِ، مَرْمُومٌ

وتأمل قوله: «قبيل الصبح» أي: أنهم بيتوا الرحيل من الليل سراً، واستعدوا له، وما كان للشاعر أن يُففق من هول المفاجأة حتى يتمنى أنه استعدَّ ليسير في ركبهم، ويستقرَّ حيثُ يستقرون، ثم إن هذا التمني غداً وكأنه مُستحيل، إلا إذا ركب ناقه قوية نشيطة، لتقطع فرق الزمن بين رحيله ورحيلهم المبكر.

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد / ٢٠٥.

حتى وإن ركب هذه الناقة، فهل تلحقه بهم؟ هذا ما يتمناه وهو ممكن، ويراه مُستحيلاً.

وهذا يؤكد ما ذهب إليه العلوي من أنه ليس من شرط المُتمنى أن يكون مُمكناً، بل يقع في الممكن وغير الممكن^(١)؛ ولذلك جاء هنا على صورة الاستفهام.

«والنكتة في التمني بـ (هل) والعدول عن (ليت) هو إبراز المُتمنى لكمال العناية به في صورة الممكن الذي لا جرم بانتفائه»^(٢).

ومن معاني الاستفهام بـ(هل) عند علقمة: (التعجب) كقوله في نطفة من بيتين:

١-٢٠ وَهَلْ أَسْوَى بَرَأَقِشْ حِينَ أَسْوَى بِبَلْقَعَةٍ وَمُنْبَسٍ طِ أَنْيَقِ؟
٢-٢٠ وَحَلُّوا مِنْ مَعِينٍ، يَوْمَ حَلُّوا لِعِزِّهِمْ، لَدَى الْفَجِّ الْعَمِيَقِ

فالشاعر يتعجب من بناء هؤلاء الناس حصن «براقش» في أرضٍ قفر لا حياة فيها تبعثُ الإعجاب والسرور في النفس غير انبساط الأرض، ثم يتعجب مرةً أخرى لتركهم هذا الحصن، وسكنهم في حصن «معين» الذي يقع في أعلى الجبل^(٣).

٣ - بناء أسلوب الاستفهام مع (ما):

ومن أدوات الاستفهام المتكررة عنده (ما) فقد جاءت في تركيبين متقاربين على ما بينهما من مفارقات في أداء المعنى تتضح في علاقة كل بيت بما قبله، أو بما بعده، فقد جاءت في بائته الشهيرة:

٧-١ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعَةً يُخَطُّ لَهَا مِنْ ثَرَمَاءَ قَلِيْبُ

(١) انظر الطراز / ٥٣٥ .

(٢) شرح سعد الدين ٢ / ٢٤٠ ضمن شروح التلخيص ج ٢.

(٣) والبيت لا يُقال فيه أكثر من هذا، لأنه نطفة من أبيات ضاعت، فضاع معنى البيتين لفقدان سياقها.

وكذا البناء في بائيته المعارضة:

٦-٣ وَمَا أَنْتَ؟ أَمْ مَا ذَكَرْهَا؟ رَبِيعِيَّةٌ تَحُلُّ بِأَيْرٍ، أَوْ بِأَكْنَافٍ شَرِبِ

وهذا التكرار قيل أنه: «أكثر ما يقع.. في الألفاظ دون المعاني»^(١)، فبناء الأسلوب الاستفهامي هنا واحد، والصيغة واحدة، والمعنى يختلف مُلتفّاً بعباءة سياق كل منهما ؛ ففي البيت الأول: يُنكر على نفسه تذكّر هذه المرأة، مُحذراً نفسه من معاودة تذكرها.

وفي البيت الثاني: يُنكر على نفسه تذكّر هذه المرأة، مُعاتباً نفسه على كثرة تذكرها.

والذي رشح المعنى الأول قوله من أبيات قبله:

٣-١ مُنْعَمَةٌ، لَا يَسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تُزَارَ رَقِيبُ

فقوله «يخط لها من ثرمداء قليب» فيه شيء من قوله «مُنْعَمَةٌ»، وفيه شيء من قوله: «على بابها من أن تزار رقيب» فيجب الحذر من تتبع امرأة هذه حالها من التعم، والسيادة، والمنعة، فقد تكون النهاية مؤلمة.

والذي رشح المعنى في الثاني قوله من أبيات بعده:

٨-٣ وَقَدْ وَعَدْتِكِ مَوْعِدًا، لَوْ وَفَّقْتِ بِهِ كَمَوْعِدِ عُرْقُوبٍ أَخَاهُ بِيَّ ثَرِبِ

فهذه المرأة لعوبٌ كذوب ؛ لا تفي بوعد، ولا تستقرُّ على حال، وهي دائمة السفر والترحال؛ ولذلك لم يُعدَّ يعباً بمواعيدها، أو أماكن ترحالها: «تحل يايرٍ أو بأكناف شرب».

ولكن محبتها كامنة في النفس مُستقرّة ؛ يقول في البيت الذي قبله:

٥-٣ إِذَا أَلْحَمَ الْوَأَشُونَ لِلشَّرِّ بَيْنَنَا تَبَلَّغَ رَسُّ الْحُبِّ، غَيْرُ الْمَكْذِبِ

فإن عقله يفرضُ عليه هجرُ هذه المرأة اللعوب، ولكن قلبه يأتى إلا أن يسبح في خيالات تذكرها ؛ ولذلك فهو يُعاتب نفسه على فعله هذا بقوله: «وما أنت أم ما

(١) العمدة ٢ / ٧٣ .

ذكرها؟» سواءً سكنت في «إير» أو استقرت بـ«أكناف شرب»، فالتكرار في البيتين وقع في الألفاظ دون المعاني.

٣ - بناء أسلوب الاستفهام مع « الهمزة » و « مَنْ ».

(الهمزة) من أكثر حروف الاستفهام استعمالاً في العربية، وقد كثر ورودها في أساليب الاستفهام القرآنية؛ لما تحمله من معانٍ بلاغية رائعة، ويكفي شاهداً على ذلك ما أورده الشيخ عبد القاهر^(١) من أمثلة وشواهد قرآنية لهذه الأداة التي يتحلل المثال فيها بحسب نظم التركيب، والذي يُصيب (قلب المعنى).

ولكن علقمة لم يأت بالهمزة في شعره إلا في بيت واحد، وهو قوله:

٢-٦ أَسْعِيَا إِلَى نَجْرَانَ فِي شَهْرِنَا جِرِ حُفَاةً وَأَعْيَا كُلُّ أَعْيَسٍ مَسْفَرًا؟!

والاستفهام هنا: تعجبٌ وإنكار، فيه معنى التهكم والسخرية من أعدائهم الذين يجهلون مغبة ما هم مُقدمين عليه من غزو لهم في ديارهم (أرض نجران)؛ لأنهم سيلقون حتفهم لا محالة، والمعنى الذي رشح الاستفهام التعجبي للخروج إلى التهكم والسخرية قوله في بيت قبله:

١-٦ وَدَنَّفَ نِيرًا لِلْمَكَاوِرِ أَنَّهُمْ بِنَجْرَانَ فِي شَاءِ الْحِجَازِ الْمُوقَّرِ

حيث صغر كلمة (نَفَرٌ) وجعلها: (نُفِيرٌ)؛ والتصغير هنا يحمل معنى: (التحقير).

ويُرشح معنى التهكم أيضاً قوله في بيت بعده:

٣-٦ وَقَرَّتْ لَهُمْ عَيْنِي بِيَوْمِ حُنَّةٍ، كَأَنَّهُمْ تَذْبِينُ حُشَاءٍ مُعْتَرِ

فالمعنى للاستفهام بقوله: «أسعياً إلى نجران» أي: أيكون من هؤلاء سعي، وهم عاجزون عنه؟. أو ما كان ينبغي أن يكون منهم سعي؛ لأنهم أجبن وأحقر من أن يسعوا

(١) ينظر دلائل الإعجاز / ١١١، وما بعدها.

إلينا، وهذا الأقرب.

ولم يأتِ الاستفهام عند علقمة على معناه الحقيقي إلا مرةً واحدة، ومع «من» التي يُطلب بها تعيين العقلاء، وهي «للسؤال عن الجنس من ذوي العلم»^(١)، وذلك قوله:

١-٢٥ مَنْ رَجَلٌ أَحْبُوهُ رَحْلِي، وَنَاقَتِي يُبَلِّغُ عَنِّي الشَّعْرَ؟ إِذْ مَاتَ قَائِلُهُ

فقوله: «من رجل» استفهام حقيقي، ويحمل معانٍ بلاغية: من استنهاضٍ للهمم، وحثٍ على تبليغ شعره في وقتٍ مات فيه الشعر الحي النابض.

وتلمسُ في هذا البيت شيئاً من اعتزاز الفحل بشعره؛ ليبحث له عن «رجل» تكاملت فيه صفات الرجولة؛ لتكثيره كلمة «رجل»، ليحمل شعراً، يرى في نفسه أن الشعر سيموت بعده «يُبَلِّغُ عَنِّي الشعر إذ مات قائله». هذه أبرز الظواهر الأسلوبية في البناء، والدلالة البلاغية لأسلوب الاستفهام عند الفحل.

ثانياً: بناء أساليب الأمر:

لم يكن علقمة يميل إلى استخدام صيغة الأمر في شعره، بدليل أن أطول قصائده وهي ميميته الشهيرة لم يرد في سياق نظمه لها أن استعان بإحدى صيغ الأمر. وتتبع صيغ الأمر في ديوانه وجد أنها تأتي بالأمر الصريح، كقوله:

١ - ١١ فدعها وسل...، ٣ - ٣ ... فيئي...، ٣ - ٢٩ ... اركب، ٣ - ٤٠ ...
فخبوا...، ٩ - ٤ شدوا... وسيروا، ١٧ - ٣ أبلغ...، ٢٥ - ٣ فقل... .

ولا يوجد أثر لبقية صيغ الأمر المشهورة، كالمضارع المقرون بلام الأمر، أو المصدر النائب عن فعل الأمر، أو اسم فعل الأمر.

ولكن جاءت في شعره بعض الأساليب التي يشعُّ منها الإنشاء الطلبي، كالأمر الذي يشع من صورة الماضي في قوله: ١ - ٥ سقتك... ١ - ٦ سقاك... ٢١ - ١
حى الله... والمقصود بها الدعاء، وقد أشار سيبويه إلى بعض معاني هذه الصيغة بقوله: «واعلم أن الدعاء بمنزلة الأمر والنهي، وإنما قيل (دعاء)؛ لأنه استعظم أن يقال: أمرٌ أو نهى، وذلك قولك: ... زيدا قطع الله يده، لأن معناه معنى: زيدا ليقطع الله يده»^(١).

وتجد صيغة الدعاء هذه في قوله: ١٤ - ١ ويلمّ لذات الشباب، وهي «دعاء في معنى التعجب»^(٢)، كما تجد عنده الفعل المبني للمجهول وقد أشعر بالأمر والطلب في قوله: ١ - ٣٧ ... فحُقَّ.. مما يؤكد أن «القالب اللفظي ليس فيصلاً بين الخبر والانشاء، وإنما ما يجده السامع من طبيعة المعنى وقصد المتكلم إليهم»^(٣)؛ ولذا وُجِدَتْ في شعره أساليب إنشاء أُريد بها الإخبار، كما وُجِدَتْ أساليب إخبار أُريد بها الإنشاء، على نحو ما سيتضح من تحليل الشواهد.

(١) الكتاب ٧١/١.

(٢) خزانة الأدب ٢٦٣/٣.

(٣) دلالات التراكيب ١٨٩.

ومن أشهر أنساق البناء التي يأتي بها الأمر في شعره:

١ - وقوعه في حيز مقول القول، خاصة في بائته المعارضة، كقوله:

- ١٠-٣ قَلْتُ لَهَا : فَيْئِي ؛ فَمَا تَسْتَفْزِنِي ذَوَاتُ الْعِيُونِ ، وَالْبَنَانِ الْمُخْضَبِ
 ٢٩-٣ إِذَا مَا اقْتَنَصْنَا ، لَمْ نُخَاتِلْ بِجُنَّةٍ وَلَكِنْ نُنَادِي مَنْ بَعِيدٍ : أَلَا أَرْكَبُ
 ٤٠-٣ قَقَلْنَا : أَلَا قَدْ كَانَ صَيْدٌ لِقَانِصٍ ! فَخَبُّوا عَلَيْنَا فَضَلْ بُرْدٌ مُطَنَّبِ

وقوله في بعض قصائد الديوان:

- ٤-٩ كَأَنِّي لَمْ أَقْلُ يَوْمًا لِعَادِيَةٍ : شُدُّوا ، وَلَا فِتْيَةٍ فِي مَوْكِبٍ : سَيَرُوا

وعلقمة الفحل ليس صاحب خاصية في هذا النسق من البناء، فمعظم شعراء

الجاهلية يجرون على النسق نفسه في إجراء صيغ الأمر في حيز مقول القول^(١).

٢ - وقوعه كوسيلة من وسائل انتقال الكلام من غرض إلى غرض في قوله:

- ١١-١ فَدَعَهَا ، وَسَلَّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ كَهَمَّكَ فِيهَا بِالرِّدَافِ خَيْبُ

منتقلاً به من الغزل إلى وصف الرحلة والراحلة، وقوله:

- ٣-١٧ أَبْلِغْ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي مُغَاغَلَةً : أَنْ الْجَمَى بَعْدَهُمْ ، وَالثَّغْرَ ، قَدْ ضَاعَا

منتقلاً من وصفهم إلى خطاب غيرهم، وقوله:

- ٣-٢٥ قَتْلٌ لَتَمِيمٍ : تَجْعَلِ الرَّمْلَ دُونَهَا ، وَغَيْرُ تَمِيمٍ فِي الْهَزَاهِزِ جَاهِلُهُ

منتقلاً من خطاب الواحد إلى خطاب الجماعة.

وترى في الأخيرين منها نسق بناء متقارب، فإنشاء المدح في البيتين قائم على

مقارنة قومه (بني تميم، وبني نهشل) بغيرهم.

٣ - اتصاله بالضمائر البارزة، بكثرة، كواو الجماعة: «فخبُّوا .. وشدوا ..

وسيروا»، وياء المخاطبة: «فئئي»، أو بكاف المخاطب: «سقتك.. سقاك» أو ضمير

المفعول به: «فدعها».

(١) انظر على سبيل المثال ديواني: طرفة بن العبد/ ٤٨، ٦٢، وزهير بن أبي سلمى/ ٧٢، ٧٨.

المعاني البلاغية للأمر في شعره:

من أشهر المعاني التي خرج إليها الأمر عند علقمة (الدعاء) وهو: «الطلب على سبيل الاستغاثة والعون والتضرع والعتو والرحمة، وما أشبه ذلك»^(١).

وقد جاء ذلك في قول علقمة:

٥-١ فَلَا تَعْدِلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مَغْمَرِ سَقْتِكَ رَوَايَا الْمَزْنِ حَيْثُ تَصُوبُ

٦-١ سَقَاكَ يَمَانِ ذُو حَبِيٍّ، وَعَارِضُ تَرُوحُ بِهِ جُنْحَ الْعَشِيِّ جُنُوبُ

وقوله في بيت يتيم:

١-٢١ لَحَى اللَّهُ دَهْرًا، ذَعْنَعُ الْمَالِ كُلَّهُ، وَسَوْدَ أَشْبَاهَ الْإِمَاءِ الْعَوَارِكِ

وقد جاءت على صورة الماضي؛ «تحقيقاً [للفعل] وتفاوتاً بوقوعه، [و] أن هذا ثابت بإذن الله، وواقع غير ذي شك»^(٢).

ففي البيتين الأولين جاء الدعاء في معرض الغزل مخاطباً محبوبته، التي عدل عن توجيه الكلام لها، والتفت إلى الدعاء لها بالسقيا، فجعلها على هيئة مخصوصة، فيها الامتلاء والغزارة: «روايا»، والخير والنفعة: «المزن»، والديمومة: «حيث تصوب»، ثم راودته نفسه مرة أخرى فشئى لها الدعاء بالسقيا في صدر البيت الثاني، وجعل له هيئة مخصوصة أيضاً، تتوافق مع الهيئة الأولى للسقيا من حيث الكم والكيف؛ ونلمح وراء طلب تكرار السقيا شيئاً من الحرص على التوؤد والتقرب لهذه المرأة.

أمّا البيت الثالث: فقد جاء في معرض الدم؛ ولذا اختار فعلاً يدل على معنى اللوم واللعن، وهو «لحى»^(٣)، وفي توجيه اللوم إلى الدهر، معنى الإهانة والاحتقار؛ لأنه يريد أن يحط من شأنهم ومن قدرهم؛ فهم لا يستطيعون أن يجلبوا لأنفسهم هذه السيادة فهم

(١) وما أشبه ذلك، مثل: الدم، وينظر تأويل مشكل القرآن/ ٢٧٥، ٢٧٦.

(٢) الخصائص ٣/٣٣٢.

(٣) ((قولهم: لحى الله فلاناً، هي: كلمة معناها الدعاء عليه، وتأويلها: قضى الله بلحيه، كما يلحى العود من

قشره، وألزمه اللوم والعدل والملاحاة والذم)) وانظر معالم الكتابة/ ٢٠٦.

عاجزون عنها، وإنما هي أحداث الدهر وتقلباته التي جعلت من العبيد سادة من غير سيادة ولا استحقاق^(١).

وقد خرج الأمر عنده إلى التوبيخ في قوله:

- | | | |
|--|---|------|
| بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبٌ | فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَإِنِّي | ٨-١ |
| فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبٌ | إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ | ٩-١ |
| وَشَرُّ الشُّبَابِ عِنْدَهُنَّ عَجِيبٌ | يُرَدُّنَّ ثَرَاءَ الْمَالِ حَيْثُ عَلِمَنَّهُ | ١٠-١ |
| كَهَمِّكَ فِيهَا بِالرِّدَافِ خَبِيبٌ | فَدَعَهَا ، وَسَلَّ الْهَمَّ عَنكَ بِجَسْرَةٍ | ١١-١ |

فذكرياته مع النساء شريط سينمائي يعرض فيه أمام الملك تباريح الجوى، وقسوة النوى، وشدة التعلق بهن مع انقطاع أمله في وصالهن؛ لأنهن لا يردن من كان كبيراً وفقيراً مثله، ولذا فهو يوبّخ نفسه على التعلق بهن، بقوله: «فدعها، وسل همك بجسرة».

وهو بهذا القطع يُلمح للملك الغساني بأن أمله كبير فيه، بالألا يخيب سعيه إليه؛ لما تكبده من مشقة السفر، وعناء الرحلة التي يرى فيها تسلية للهم، فهو مُقبل على ملك كريم لا تتغير ولا تتبدل سجاياه كما هي حال النساء، فلمَ الهم إذن وقد علم هذا؟!.

والأمر في قوله: «فدعها» خرج إلى توبيخ نفسه على ما كان منه، وفي قوله: «وسل» إلى إرشادها إلى ما ينبغي أن يكون منه، وهنا تتجلى بلاغة القطع بالأمر؛ لما حمله من حسن التخلص، مع التعريض للملك الممدوح.

ومثل هذا التخلص من غرض إلى غرض، لا تظهر فيه طريقة بناء منفردة؛ لأن شعراء الجاهلية يكادون يشتركون في هذه الطريقة، على ما بينهم من اختلاف بحسب مشاعر النفس وخطرات الفكر، ونجدهم يذكرون الناقة، ويقصدون السفر والترحال، ويرون في الارتحال انتقال للهموم؛ لأن معاناة الجسد في السفر أهون من معاناة النفس في الحب.

(١) وانظر البيت في مبحثي التشبيه والاستعارة / ٥٣، ٥٤، ٢٠٧ .

وقد يخرج الأمر في شعر علقمة إلى التحدي، كما رأينا في بانيته المعارضة:

١٠-٣ قَلَّتْ لَهَا : فَيْئِي ؛ فَمَا تَسْتَفْزِنِي ذَوَاتُ الْعِيُونِ ، وَالْبَنَانِ الْمُخْضَبِ
١١-٣ فَفَاءَتْ كَمَا فَاءَتْ مِنَ الْأُدْمِ مُغْزَلٌ بَبِيْشَةً ، تَرَعَى فِي أَرَاكِ وَحُلْبِ

فهو يريد أن يتحدى محبوبته التي عيرته في البيت الذي قبلهما بأنه كثير الشكوى

قليل الجلد عندما تبخل عليه بالوصال:

٩-٣ وَقَالَتْ : وَإِنْ يُبْخَلْ عَلَيْكَ وَيُعْتَلَلْ تَشَكُّ ، وَإِنْ يُكْشَفْ غَرَامُكَ تَدْرَبِ

فأراد أن يتحداها، فقال لها: «فئئي»: أي «ارجعي إلى أهلك»^(١)، وأراد أن يؤكد

لها هذا التحدي، بعدم تأثره بمغريات جمالها الحسية: «فما تستفزني ذوات العيون ولا البنان المخضب» إلا أن السياق يكشف عن معنى دقيق بليغ للتحدي الواقع هنا، وهو تذكره لها - بعد التحدي - في صورة غزالٍ ترعى في أرض خضراء^(٢) مما يشير إلى أنه لم يكن صادقاً في تحديه حين أمرها بالرحيل، وأن نفسه أخذت تعاتبه على تحديه هذا، بدليل تعلق نفسه بصورة المحبوبة أينما اتجهت.

ومن الملاحظ أن أكثر صيغ الأمر عنده تشيع في غرض الغزل، وهي تدور حول

معاني: الدعاء، والتودد، والنصح، والتذكر مما سبق ذكره.

بيد أنه في مقام وصف الفرس يستعين بها على إثبات قوة تحمله، وعلى سرعته، إذ

يقول:

٢٩-٣ إِذَا مَا اقْتَنَّصْنَا ، لَمْ نُخَاتِلْ بِجُنَّةٍ وَلَكِنْ نُنَادِي مِنْ بَعِيدٍ : أَلَا ارْكَبِ

الفعل «اركب» أمرٌ حقيقي، ولم يخرج لغرض بلاغي، إلا أن التركيب الذي جاء

فيه هياً، ليكتسب معنىً لطيفاً، وهو: وصفه لفرسه بالنشاط واليقظ والاستعداد، فتراه

عند رؤية الصيد، لا يتعجل الهجوم عليه، بل ينتظر حتى يسمع الأمر، وفيه يظهر ولاء

(١) ديوانه / ٨٣.

(٢) انظر مبحث التشبيه في أوصاف المرأة / ٦٠، ٦١.

الفرس لصاحبه.

ويقول بعد انتهاء رحلة القنص:

٤٠-٣ قَتَلْنَا : أَلَا قَدْ كَانَ صَيْدٌ لِقَانِصٍ ! فَخَبُّوا عَلَيْنَا فَضَلَّ بُرْدٌ مُطْنَبِ

الأمر في قوله: «خَبُّوا» مُشْتَقٌّ من مصدره وهو «الخَبَاء» أي: الخيمة، وخَبُّوها، أي: اضربوها علينا حتى نضع الصيد فيها، واللفظ أمرٌ، ومعناه: خبر، أي: عندما انتهت رحلة القنص، ضربوا لنا خبَاءً من زائد ثيابنا.

ونجد خلاف هذا (أي: خلاف الإنشاء الذي يكون معناه خبراً) في قوله:

٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ ، قَدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ فَحَقٌّ لِّشَّاسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنْبٌ

فقوله «حَقٌّ» فعل ماضٍ مبني للمجهول، فهو خبر، ومعناه أمر، قال الكسائي: «حَقٌّ لك أن تفعل هذا»^(١) أي: افعله، فأنت أحقُّ من غيرك بهذا، «ويجوز أن يكون من حَقَّقْتَ الخبر، أي: عُرِفَتْ بذلك، وتُحَقِّقَ منك أنك تفعله؛ لشهادة أحوالك به»^(٢).

ولعل هذه الصيغة في موضعها من السياق هي من اللطف والبراعة، بحيث لا يتقنها إلا من حذق فنون الصناعة، كيف لا تكون كذلك؟! وهو يترك الأمر لأريحية الملك دون أن يُصدر عليه الأمر الصريح، فيشعره بشيء من التعالي والعظمة، ودون أن يبكي عنده بالرجاء، فيشعره بالذلة والدناءة.

تأمل: كيف لفت نظر الملك في كثرة إحسانه وبرّه؛ بعفوه عن أحياء العرب التي قاتلته، وهو العفو عند المقدرة الذي يُعدُّ أفضل مقياسٍ تُقاس به حلوم الرجال.

وكيف جعل الإحسان في صورة استعارة تمثيلية، وجعله للخير، ولم يجعله للشر، لذكره النعمة، التي نكرّها، ليبالغ في كثرتها. ثم انظر كيف جعله عاماً لجميع أحياء العرب الذين وقعوا في الأسر بقوله: «وفي كل حيٍّ»، ثم جعله مؤكداً بقوله: «قد».

(١) مقياس اللغة/٢٤٥ حَقٌّ

(٢) أساس البلاغة/١٣٥ حقق.

وانظر إلى الشطر الثاني من البيت تجده يُصدِّره بهذه الصيغة «فحُقَّ» مسبوقة بالفاء الدالة على التعقيب^(١)، بطلب السرعة في إيقاع الفعل.

وتجد هذه الفاء تتكرر قبل هذا البيت [١٢] اثني عشرة مرة، ولعل هذا يُفسِّر لنا الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر في إجهاده للناقة في السفر وهي تعجُّله لفكاك أخيه من الأسر، حتى إن الناقة لا تُندى، إنما تُركب فتُرحل، وهذه العجلة نجدها في قوله:

٢٢-١ تُرَادُ عَلَي دِمْنِ الْحِيَاضِ ، فَإِنْ تَعَفَّ فَإِنَّ الْمُنْدَى رِحْلَةً فَرَكُوبُ

الأصل ركوب فرحلة، ولكنه «لم يجعل ركوبه الآن ورحلته فيما مضى، ولم يجعل الدخول الآن، وسيره فيما مضى، ولكن الآخر متصل بالأول، ولم يقع واحد، دون الآخر»^(٢).

هذا، وقد يكون ما في الشطر الثاني مترتباً سبباً عن الشطر الأول، أي: إذا شمل عفوك كل الأحياء وهم قبائل كثيرة، فلن يقصر عن أخي وهو فرد.

«ولاحظ التفات الشاعر من الخطاب إلى الغائب ههنا، بغرض التنويه بذكر ممدوحه بين السامعين، ثم لإشعاره وإشعارهم أن شأسا المذكور في البيت السابق إنما هو أحد الأسرى عنده، وهو يريد أن يُنعم عليه ويفكِّه»^(٣)، فلم يستخدم الأمر الصريح، وإنما عدل إلى الماضي؛ تفاؤلاً بوقوع الفعل، وحثاً عليه بالندب والمشورة.

كل هذه اللطائف التعبيرية، والرُّقى السحرية التي ذُكرت في هذا البيت هُنا وهناك^(٤) والتي نفثها الشاعر في أذن الملك، فسرت في عروقه، جعلته يقوم من كرسیه مُنتفضاً مفتخراً مُعتزاً بما جاء في مدحه من شعر، قائلاً: «نعم وأذنبه»^(٥)، أي: لن يكون له

(١) الفاء هنا في البيت تعقيبيه تحمل معنى الترتيب الذكري ((وهو عطف مُفصَّل على مُحمل))، وانظر مغني اللبيب ٢٧٢/١.

(٢) كتاب سيبويه ١٨/٣.

(٣) شرح بائية علقمة/ ٣٧.

(٤) انظر مبحث استعارة الفعل / ٢٣٤، ٢٣٥.

(٥) الشعر والشعراء/ ٢٢٢.

ذنوب واحد، بل وأذنبه كثيرة، والذنوب في مجاز اللغة يعني «النصيب».

ويتضح مما سبق أن صيغ الأمر في شعر علقمة لا تخرج عن دلالاتها الحقيقية إلى معان بلاغية إلا إذا تجرّدت من صيغة الأمر إلى الماضي، مثل «سقتك، سقاك، لحى الله، فحُقَّ»، أمّا إذا أتت بفعل الأمر الصريح، مثل: «فيئي، اركب، ابلغ... فقل...» فلا تكاد تخرج عن المعنى الحقيقي للأمر، وهو طلب الفعل على جهة الاستعلاء إلا نادراً من ذلك قوله:

٤-٩ كَأَنَّنِي لَمْ أَقْلُ يَوْمًا لِعَادِيَّةٍ : شُدُّوا ، وَلَا فِتْيَةَ فِي مَوْكِبٍ : سَيَرُوا

فقد خرج الأمر إلى معنى التحسّر على ذكر ماضٍ كان الشاعر فيه يأمر وينهى، وتألم من حاضر لا يملك فيه إلا أن يتلفّظ بهاتين الصيغتين؛ ليسترجع بهما شيئاً من ماضيه المفقود، بعد أن أقعده العجز، وتقدمت به السن، لقوله قبل هذا البيت:

١-٩ وَشَامِتِ بِي ، لَا تَخْفَى عَدَاوَتَهُ إِذَا حَمَامِي سَاقَتَهُ الْمَقَادِيرُ

فإن هذا الشامت لم يتجرأ على إظهار عداوته، حين كان الشاعر يقود الجيوش سيراً وركبانا.

ويظهر من المعنى هيبة الشاعر في قلوب أعدائه، فلن يتجرأوا على الشماتة به إلا بعد وفاته: «إذا حمامي ساقته المقادير» وهذا الأمر الذي خرج إلى معنى التحسّر، لم تعثر الدراسة على مثله في بعض كتب البلاغيين والمفسرين والفقهاء. وهو من المعاني السامية التي يخرج الأمر إليها، فتحرّك الوجدان وتهزّ العواطف، انظر إلى قول مالك بن الربيع التميمي:

خُذَانِي فَجُرَّانِي بِبُرْدِي إِلَيْكُمْ أ فَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ صَعْبًا قِيَادِيَا^(١)

ألا ترى أن الأمر فيه شبيه بالأمر في بيت علقمة السابق؟.

ثالثاً: بناء أساليب النهي:

النهي «هو طلب الكف عن الفعل استعلاءً، وله حرف واحد، وهو (لا) الجازمة في قولك: لا تفعل»^(١) إلا أن النهي - أحياناً - يأتي بصيغة الخبر المنفي، فيكون المعنى نهي، كقوله تعالى: ﴿وَمَا تُنْفِقُونَ إِلَّا ابْتِغَاءَ وَجْهِ اللَّهِ﴾^(٢) «قالوا: هو خبرٌ، وتأويله: نهي، أي: لا تنفقوا إلا ابتغاء وجه الله»^(٣).

وقال الزمخشري في قوله تعالى: ﴿لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ﴾^(٤): «ورود الخبر بالنفي (والمراد: الأمر أو النهي) أبلغ من صريح الأمر والنهي؛ لأنه سورع فيه إلى الامتثال والانتهاز، فهو يخبر عنه»^(٥).

وهذه النكتة البلاغية التي حققها الزمخشري، نجدتها في قول علقمة:

٦-٢٥ فَلَا أَعْرِفُنَّ سَبِيًّا ، تَمَدُّ ثُدْيُهُ إِلَى مُعْرِضٍ عَنِ صَهْرِهِ ، لَا يُوَاصِلُهُ^(٦)

أي: لا تفعلوا ذلك؛ فتسبى نساءؤكم، وفي مجيئ النهي بالنفي هنا تأكيدٌ على ثقته بقومه وأنهم ليسوا ممن يتخاذلون أو يُخدعون؛ فينها عن ذلك.

أمَّا النهي الصريح فقد جاء في شعره ثلاث مرات فقط، منها مرتان في بائته الشهيرة، وفي موقفين متقاربين، وفي غرض واحد وهو الرجاء، ولكن السياق يختلف.

الأول منهما: جاء في معرض الغزل، مخاطباً محبوبته:

٥-١ فَلَا تَعْدِلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مَغَمَّرٍ سَقَّتْكَ رَوَايَا الْمُرْنِ حَيْثُ تَصُوبُ

والثاني: جاء في معرض المدح، مخاطباً ممدوحه:

(١) شرح سعد الدين ٣٢٤/٢ ضمن شروح التلخيص ج ٢.

(٢) سورة البقرة الآية (٢٧٢).

(٣) البرهان في علوم القرآن ٣٩٨/٣.

(٤) سورة البقرة، الآية (٨٣).

(٥) الكشاف ١٥٩/١.

(٦) ديوانه ١٣٣/١.

٣٩-١ فَلَا تَحْرِمْنِي نَائِلًا عَنْ جَنَابَةِ فَإِنِّي أَمْرُؤُ وَسَطَ الْقِبَابِ غَرِيبُ

أما الموضع الثالث فقد جاء في معرض افتخاره بشجاعته، مخاطباً من يشمت به:

٣-٩ فَلَا يَغُرُّنَكَ جَرِّي الثُّوبَ مُعْتَجِرًا إِنِّي أَمْرُؤُ فِي عِنْدِ الْجِدِّ تَشْمِيرُ

انظر إلى طريقة البناء المتحده لهذه الصيغة، وهي الاتيان بها بعد كلام في الغرض نفسه، مسبوقة بـ «فاء» الاستئناف، مُصدراً بها البيت، بيد أنه في موقفي المدح والافتخار ينهج أسلوباً واحداً في النظم من تشديد النهي، وتوكيده بنون التوكيد الثقيلة المعبرة عن شدة الإلحاح في النهي، مع اتصال ضمير بها، وتعدية الفعل؛ لينصب مفعولاً به ثانياً، وجعل بداية صدر البيت أسلوباً إنشائياً، وبداية عجزه أسلوباً خبرياً، مُصدراً بـ «إن» المؤكدة، واسمهما: الضمير المتصل، وخبرهما: كلمة واحدة: «امرؤ» يليها ظرف مكاني؛ إلا أن الفرق هو: العطف بالفاء في الأولى وتركه في الثانية.

انظر إلى طريقة البناء المتحده:

فَلَا تَحْرِمْنِي نَائِلًا عَنْ جَنَابَةِ فَإِنِّي أَمْرُؤُ وَسَطَ الْقِبَابِ غَرِيبُ
فَلَا يَغُرُّنَكَ جَرِّي الثُّوبَ مُعْتَجِرًا إِنِّي أَمْرُؤُ فِي عِنْدِ الْجِدِّ تَشْمِيرُ

ولك أن تلحق بهما قوله:

٥-١ فَلَا تَعْدِلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مَغْمَرٍ سَقَّتْكَ رَوَايَا الْمَزْنِ حَيْثُ تَصُوبُ

وتنلمس تلك الفروق الدقيقة في التعبير، والتي تتسرّب وتتغذى من روافد العاطفة، والحالة النفسية للشاعر.

قوله: «لا تعدلي» نهي بدون تفخيم وتوكيد، وكأنها تعلم أن العدل بينه وبين المغمّر (وهو من لا يعرف الحب) ظلمٌ واضح، لا تحتاج معه إلى فضلة توكيد، ولكنه أراد أن ينبهها لما رأى منها من صدود، مع تمسّكه بها ودعائه لها.

وأما قوله للملك: «فلا تحرميني» فتأكيد النهي واقع على الشاعر، وفاعله: ضمير مستتر، فهو لا يُصرّح به تأدباً، وكان الملك لم يتعود على حرمان أحد، والنهي هنا

للرجاء، إذ يُشدد في رجائه هذا بإضافته نون التوكيد للفعل، فالموقف لا يحتمل إلا هكذا...

وانظر إلى الشطر الثاني من البيت نفسه، فقد جاء فيه بما يتوافق مع رجائه، وهو تخفيف حدة النهي الموجّه للملك، ببيان حالته من الغربة والبعد عن دياره، وما يلحقهما من ذلة: «فإني امرؤ وسط القباب غريب»، يقول الدكتور أبو موسى: «إنك تراه [أي: علقمة] في البيت الأول يقول: إنه لا يجوز أن تعطيه صاحبه حظ الفتى الغرّ، ويتشفع في البيت الثاني لممدوحه بالغربة، وهو في البيتين يؤكد على ملاحظة حاله، وإعطائه ما هو أهل له، وهذه مناسبة»^(١)، «والشبه التلميحى بين صفتي الحارث والمحجوبة - في البيتين - لا أحسبه عنك - بعد - بغائب»^(٢).

وأما قوله: «فلا يغرنك...» فإن النهي فيه خرج «للتحذير المشوب بالتهديد» والذي رشّح هذا المعنى قوله في الشطر الثاني: «إني امرؤ في عند الجد تشمير»؛ مما يزيد أسلوب النهي تهويلاً.

(١) البلاغة القرآنية / ٢٢.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها / ١٠٤٥.

الفصل الثاني: الأخبار المؤكدة في شعره (البناء والدلالة البلاغية):

بعد أن وقفت الدراسة السابقة على بناء الأساليب الإنشائية الطليية وغير الطليية في شعر علقمة، ولحظت شيوع النسق الإخباري في شعره، اتجهت إلى دراسة الشق الآخر، وهو قسيم الإنشاء عند البلاغيين، واقتصر على ما جاء منه مؤكداً.

فمنذ أن ذكر عبد القاهر قصة الكندي المتفلسف مع أبي العباس المبرد^(١)، وأقلام البلاغيين - من بعده - تدور في فلكها، لا تقول فيها أكثر مما قيل، وكأن الأخبار لا تساق إلا لمرعاة حال المخاطب، دون اعتبار لمشاعر النفس التي تُلقى الخطاب^(٢)، وكأن التوكيد - أيضاً - قد اقتصر على الأدوات الموضوعية له في النحو مع «أن كثيراً من طرق بناء الكلام تعطيه تقوية ووكادة، فالذكر قد يفيد توكيداً، والحذف قد يفيد توكيداً، والوصل والفصل، والتكرار، والاعتراض، والالتفات، وصور التشبيه، والاستعارة، وأنواع المجاز، والكناية، كل هذه وغيرها تفيد أنواعاً من التوكيد والمبالغة في تثبيت المعنى أو نفيه»^(٣)، فهو كما يرى موضوعٌ يدخل في مباني البلاغة المختلفة، ويتشعب فيها؛ الأمر الذي جعل الدراسة تقتصر على أشهر طرقه وأساليبه، وأدواته مما له عُلقة بعلم المعاني وهي:

أولاً: بناء أساليب التوكيد بـ ((قد)) في شعره :

ويُقصد بـ «قد»: الحرفية «المختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت... وهي معه كالجزء، فلا تفصل عنه بشيء»^(٤)، وهي «حرف يصحب الأفعال، ويُقرَّب الماضي من الحال، ... ويؤثر التقليل في فعل الاستقبال»^(٥)، وقيل: «هي حرف تُوَقَّع، وقيل: حرف

(١) انظر دلائل الإعجاز / ٣٢٧.

(٢) يستثنى من ذلك الملاحظات التي ساقها سعد الدين في المطول / ٤٣.

(٣) البلاغة القرآنية / ٤١٧.

(٤) معني اللبيب / ٢٩١/١.

(٥) الجنى الداني في حروف المعاني / ٢٥٥.

تقريب»^(١)، وهذه بعض معانيها، أمّا أشهرها على الإطلاق فهو «التحقيق».

والتحقيق فيه معنى التوكيد؛ لذا نجد علقمة يستثمر هذا الحرف في تأكيد معانيه، وخدمة أغراضه؛ ويكثر وقوع «قد» في شعره - بشكل لافت للنظر - في صدور الجمل الابتدائية في أول الأبيات مصحوبة - غالباً - بالواو، متلوّة بالفعل الماضي، كما في قوله:

٩-٢ قد.. عُرِّيتُ حَقْبَةً...

١١-٢ قد.. أدبرَ العرُّعُنَّها...

٢٧-٢ قد.. أشهدُ الشَّرْبَ فيهم..

٤٤-٢ وقد.. غَدوتُ على قِرْنِي...

٤٥-٢ وقد.. علوتُ قُتودَ الرَّحْلِ...

٤٧-٢ وقد.. أقودُ أمامَ الحيِّ...

٥٣-٢ وقد.. أصاحبُ فتَياناً...

٥٤-٢ وقد.. يَسرتُ إذا ما الجوعُ...

٨-٣ وقد.. وعدتُكَ موعِداً...

١٩-٣ وقد.. أغتدي والطير...

٢-١٤ وقد.. يعقلُ القُلُّ...

٣-١٤ وقد.. أقطعُ الخرقَ...

وترى نسق بناء أسلوب التوكيد بـ «قد» في هذا الموضع يطرق - غالباً - موضوعاً رئيساً، وغرضاً واحداً وهو «الفخر والاعتزاز بنفسه»، وتجد الواو تأتي مصاحبة لهذا الحرف في هذا الغرض؛ وذلك إذا افتخر:

بشجاعته كما في قوله: ٤٤-٢ وقد غدوت على قِرْنِي... ٢-١٤ وقد أقطع

الخرق

(١) المصدر السابق / ٢٥٤.

أو بكرمه كما في قوله: ٢-٥٤ وقد يسرت إذا ما الجوع كلفه... ١٤-٣ وقد يعقل القلُّ الفتى...

أو بصره كما في قوله: ٢-٤٥ وقد علوت فتود الرحل.. ٢-٥٣ وقد أصاحب فتيناً طعامهم...

أو بفروسيته كما في قوله: ٢-٤٧ وقد أقود أمام الحي... ٣-١٩ وقد أغتدي والطي... ..

وتقل مصاحبة الواو لـ«قد» في الإخبار بالوصف كما في قوله واصفاً ناقته:

٢-٩ قد عريت حقة... ٢-١١ قد أدبر العرّ عنها...

ثم نرى «قد» تأتي في موضع آخر واقعة في حشو الأبيات مسبوقة بالواو الحالية متبوعة بالفعل الماضي، كما في قوله:

٢-١	تُكَلِّفُنِي لَيْلِي ، وَقَدْ شَطَّ وَلِيَّهَا	وَعَادَتْ عَوَادٍ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ
٢٨-١	فَجَالَدْتَهُمْ ، حَتَّى اتَّقَوْكَ بِكَبْشِهِمْ	وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبُ ^(١)
٥-٩	سَارُوا جَمِيعًا ، وَقَدْ طَالَ الْوَجِيفُ بِهِمْ	حَتَّى بَدَأَ وَاضِحَ الْأَقْرَابِ مَشْهُورُ

وتراها في موضع آخر مسبوقة بالفاء أو الواو، متبوعة بالماضي، واقعة في صدر

الشطر الثاني كما في قوله:

١٦-١	لِتُبَلِّغْنِي دَارَ امْرِئِي ، كَانِ نَائِيًا	فَقَدْ قَرَّبْتَنِي مِنْ نَدَاكَ قَرُوبُ
٧-٣	أَطَعْتَ الْوُشَاةَ ، وَالْمُشَاةَ بِصُرْمِهَا	فَقَدْ أَنْهَجْتَ حِبَالَهَا لِلتَّقْضُوبِ
٢-١٤	وَقَدْ يَعْقِلُ الْقُلُ الْفَتَى ، دُونَ هَمِّهِ	وَقَدْ كَانَ لَوْلَا الْقُلُ ، طَلَاعَ أَنْجِدِ
٤-١٦	فَأَدْرَكَهُمْ دُونَ الْهَيْبَمَاءِ مُقْصِرًا	وَقَدْ كَانَ شَأْوَ أَبَالِغِ الْجَهْدِ بَاسِطًا

وقريب من الشاهدين الأخيرين من حيث وقوع «كان» بعد «قد»، قوله في

(١) ويجب اقتران الفعل الماضي في هذا البيت بـ «قد»، لأنه لم يكن معه ضمير ذي الحال، وانظر شرح عمدة الحافظ / ٤٥٤.

بأثبته المعارضة:

- ٤٠-٣ فَقُلْنَا: أَلَا قَدْ كَانَ صَيْدًا لِقَانِصٍ! فَخَبُّوا عَلَيْنَا فَضَلَّ بُرْدٌ مُطَنَّبٌ
وتراها تقع في مواضع أخرى، ولا تتكرر، كوقوعها في صدر جملة الصفة:
١٢-٢ تَسْقِي مَدَانِبًا، قَدْ زَالَت عَصِيفَتُهَا حَدُورُهَا مِنْ أَتَى الْمَاءِ مَطْمُومٌ
أو في صدر جملة جواب الشرط:
٥٥-٢ لَوِيسِرُونَ بِخَيْلٍ، قَدْ يَسَرَتْ بِهَا وَكُلُّ مَا يَسِرَ الْأَقْوَامُ، مَغْرُومٌ
أو في صدر جملة المفعول الثاني للفعل «رأى»:
٤-٨ تَرَى الشَّرْقَ قَدْ أَفْنَى دَوَائِرَ وَجْهِهِ كَضَبُ الْكُدَى، أَفْنَى أَنَامِلَهُ الْحَفْرُ
أو في صدر جملة خبر أن..
٣-١٧ أَبْلَغَ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي مُغْلَفَةً: أَنَّ الْحِمَى بَعْدَهُمْ، وَالثَّغْرَ، قَدْ ضَاعَا
أو في صدر جملة المبتدأ المؤخر:
٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ، قَدْ خَبَطَتْ بِنِعْمَةٍ فَحُقَّ لِشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذَنْبُ
أو في صدر جملة الحال:
٥-١٨ وَذَكَرْنِيهَا، بَعْدَمَا قَدْ نَسِيْتَهَا دِيَارًا، عَلَاهَا وَأَبْلٌ، مُتَبَعِّقُ

ويلحظ في الشواهد الستة السابقة وقوع «قد» في حشو الأبيات مجردة عن الواو، متبوعة بالماضي، هذه هي المواقع التي بنى عليها أسلوب التوكيد بـ «قد» على سبيل الحصر والاستقصاء.

وقد أكد بـ «قد» [٢٦] ستة وعشرين مرة، ولم يذكر المضارع معها إلا في [٦] ستة مواضع. وقد صاحبها الماضي في [٢٠] العشرين المتبقية.

وسبقتها الواو في [١٤] أربعة عشر موضعاً، والفاء في [٢] موضعين، وألاً: الاستفتاحية في [١] موضع واحد، ولم يسبقها أي حرف في المواضع [٩] التسعة المتبقية.

وقد وقعت «قد» في صدر البيت [١٢] اثني عشرة مرة، وفي صدر الشطر الثاني [٥] خمس مرات، وفي حشو البيت [٩] تسع مرات، كلها في حشو الشطر الأول ماعدا [١] واحدة وقعت قبل قافية الشطر الثاني.

وحين ننظر إلى بناء أسلوب التوكيد بـ «قد» في بائته المعارضة نجد أنه ينسجم تماماً من حيث الكم والكيف مع بقية شعره كما يتضح من الشواهد السابقة^(١).

الدلالات البلاغية للتوكيد بـ «قد» في شعره:

مما سبق يتضح أن «قد» أتت بكثرة في صدور الأبيات لتأكيد الفخر، وقد صحبت بالواو، ووليها الماضي تارة والمضارع تارة أخرى.

وبما أن الشاعر يتحدث عن نفسه فقد احتاج إلى تأكيد هذه الأفعال؛ ليتحقق وقوعها في ذهن من يُلقى إليه الكلام، فإذا كان يقول:

مَاضٍ أَخُوثِقَةٌ بِالْخَيْرِ مَوْسُومُ	وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قِرْنِي ، يُشَيِّعُنِي	٤٤-٢
يَوْمٌ تَجِيءُ بِهِ الْجَوَازُءُ مَسْمُومُ	وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ ، يَسْفَعُنِي	٤٥-٢
يَهْدِي بِهَا نَسَبٌ فِي الْحَيِّ مَعْلُومُ	وَقَدْ أَقُودُ أَمَامَ الْحَيِّ سَاهِبَةً	٤٧-٢
خُضْرُ الْمَزَادِ ، وَلَحْمٌ فِيهِ تَنْشِيمُ	وَقَدْ أَصَاحِبُ فِتْيَانًا ، طَعَامُهُمْ	٥٣-٢
مُعَقَّبٌ ، مِنْ قِدَاحِ النَّبْعِ مَقْرُومُ	وَقَدْ يَسْرَتُ ، إِذَا مَا الْجُوعُ كَلَّفَهُ	٥٤-٢

فإنه أراد تحقق وقوع هذه الأفعال منه: «وقد غدوت.. وقد علوت... وقد يسرت...» وارتباطها بالماضي القريب؛ والمبالغة في كثرة تكررها منه، وهذه المعاني مُتحققة في نفس الشاعر؛ لكنه أراد أن يوطن نفس المخاطب، لتلقيها وقبولها.

(١) انظر شواهد القصيدة ٣ أرقام: ٧، ٨، ١٩، ٤٠ في نسق البناء السابق.

أَمَّا قَوْلُهُ: .. وَقَدْ أَقْوَدُ.. وَقَدْ أَصَاحِبُ.. فَهِيَ تَحْمَلُ مَعْنِي: التَّحْقِيقَ وَالتَّوَقُّعَ؛ لِأَنَّهَا أَتَتْ مُؤَكِّدَةً لِلْمُضَارَعِ بَعْدَهَا، وَقَدْ أَشَارَ الْمُبْرَدُ^(١) فِي قَوْلِهِ:

٤٧-٢ وَقَدْ أَقْوَدُ أَمَامَ الْحَيِّ سَلْبَةً يَهْدِي بِهَا نَسَبًا فِي الْحَيِّ مَعْلُومٌ

أَنَّ «قَدْ» بِمَعْنَى «رَبَّمَا»، وَالَّتِي ذَكَرَ الزَّمْخَشَرِيُّ^(٢) أَنَّهَا تُفِيدُ التَّكْثِيرَ أَيْضًا.

(١) انظر المقتضب ٢٨٥/١.

(٢) انظر اللباب ٣٩١.

ثانياً: بناء أساليب التوكيد بـ «إن» في شعره :

يختلف بناء أساليب التوكيد بـ «إن» عنها بـ «قد» من حيث الكم والكيف ف: علقمة لا يُكثر التوكيد بها؛ حتى أن أطول قصائده وهي الميمية، خلت من هذا الحرف، وقد وقفتُ على شعر امرئ القيس، فوجدته لا يحتفل بالتوكيد بها، حتى إن معظم قصائد الديوان ومقطعاته قد خلت من هذا الحرف^(١).

وما ذاك إلا لقلّة الإخبار بالجملة الإسمية، مقارنة بالإخبار بالجملة الفعلية، ولذا كثر التأكيد بـ «قد»، وقلّ التأكيد بـ «إن» والتي تكررت في شعر علقمة [١٢] اثني عشرة مرة، منها [٨] ثمانِ مراتٍ جاءت همزتها مكسورة، و[٤] أربع مرات مفتوحة. ووقعت في حشو الأبيات [٦] ست مرات، و [٤] أربع مرات في صدر الشطر الثاني، و[٢] مرتين في صدر البيت.

كما أتت مقترنة بالفاء في ستة [٦] مواضع، ومجردة منها في [٦] ستة مواضع أخرى.

أمّا أشهر التراكيب الأسلوبية الواقعة فيها، فهي:

١ - في توكيد جواب الشرط، كما في قوله:

٨-١	فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَإِنِّي	بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَيِّبٌ
٢٢-١	تُرَادُ عَلَي دِمْنِ الْحِيَاضِ ، فَإِنْ تَعَفَّ	فَإِنَّ الْمُنْدَى رِحْلَةً فَرَكُوبٌ
٣١-٣	إِذَا أَنْفَدُوا زَادًا ، فَإِنَّ عِنَانَهُ	وَأَكْرَعَهُ ، مُسْتَعْمَلًا ، خَيْرٌ مَكْسَبٍ

وقد جاء التوكيد في البيت الأول، ليُقرّر الخبر في نفس السامع، بدليل أنه أكد الخبر، بخبر ثانٍ: «طيب»، وما ذاك إلا ليقع قوله:

(١) انظر في ديوان امرئ القيس أرقام هذه القصائد / ٥٠، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٧، ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٨، ٦٣، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٨٠، إلخ....

إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبٌ

موقع الحقيقة التي لا يُشك فيها؛ لأنها صدرت من حكيمٍ مُجربٍ، وقد استقرى الإمام عبد القاهر الكلام، فوجدها تكثر في مواقع الجواب عن سؤال سائل^(١)، كما في هذا المثال، بيد أنها لم تقع في شعر علقمة هذا الموقع إلا في البيت السابق.

أمَّا البيت الثاني فتنبض بلاغته من أداة الشرط «إن» التي هي للأمر غير المتوقع، وكان الشاعر يستبعد اللحظة التي تعاف فيها الناقة شرب الماء الآجن، لأنه ريق الحياة المتبقي في هذه الصحراء، «فإن عافت الشرب فلا تُندى؛ لكنها تُرحل فتركب» فيجعل لها هذا بدلاً من التندية^(٢).

٢ - في توكيده الخبر بعد الإنشاء الطلبي، كتوكيده بعد النهي في قوله:

٣٩-١ فَلَا تَحْرِمْنِي نَائِلًا عَنْ جَنَابَةٍ فَإِنِّي أَمْرُؤُوسَطُ الْقِبَابِ غَرِيبٌ
٣-٩ فَلَا يَغُرُّنَاكَ جَرِي الثُّوبِ مُعْتَجِرًا إِنِّي أَمْرُؤُفِي عِنْدَ الْجَدِّ تَشْمِيرٌ

والتوكيد في الأول؛ لبيان العلة، وفي الثاني؛ لإزالة المعتقد الفاسد من وجهة نظر

الشاعر.

- أو توكيده بعد الأمر، كقوله:

٣-١٧ أَبْلِغْ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي مُغْلَفَةً أَنَّ الْحِمَى بَعْدَهُمْ ، وَالثُّغْرَ ، قَدْ ضَاعَا
٣-٢٥ فَقُلْ لِنَتِيمٍ ؛ تَجْعَلِ الرَّمْلَ دُونَهَا ، وَعَيْرُ تَمِيمٍ فِي الْهَزَاهِزِ جَاهِلَةٌ
٤-٢٥ فَإِنَّ أَبَا قَابُوسَ ، بَيْنِي وَبَيْنَهَا بَارِعَنَّ ، يَنْفِي الطَّيْرَ ، حُمْرٍ مَنَاقِلُهُ

والتوكيد في الأول جاء لتحقيق المعنى في نفس المتكلم، وهو يريد أن يوطن نفس

المخاطب لتلقيه وقبوله.

أمَّا في الثاني؛ فهو لبيان العلة من التحذير، ويلحظ اقتران الفاء بأن حين تكون بياناً

(١) انظر دلائل الإعجاز / ٣٢٤.

(٢) ديوانه / ٤٢.

للعلة. هذا، وتوكيد الخبر في الأبيات السابقة زاد الأبيات توهجاً، لأن الإثارة التي أحدثتها الأساليب الإنشائية في صدور الأبيات تحتاج إلى تهدئة النفس وتسكينها، فأكد الخبر لذلك.

٣ - وأتت في الموضع الثالث على نسقٍ غير مُتحد، كقوله:

٦-١٦	إِذَا ، عَرَفُوا مَا قَدَّمُوا لِأَنْفُسِهِمْ	مِنَ الشَّرِّ ، إِنَّ الشَّرَّ مُرْدٍ أَرَاهِمَا
١-٦	وَدَنَّفَ يِرُّ لِمَكَّاوِرَ أَنْهَمُ	بِنَجْرَانَ فِي شَاءِ الْحِجَازِ الْمُوقِرِ
١-١١	قَدِيدِيْمَةَ التَّجْرِيْبِ وَالْحِلْمِ ، أَنْنِي	أَرَى غَفَلَاتِ الْعَيْشِ ، قَبْلَ التَّجَارِبِ
٣-٢٦	غَيْرَ أَنَّ الْبَاسَ مِنْهُ شِيْمَةٌ	وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَجْرِي بِالْأَجْلِ

والذي يجمع الشواهد الثلاثة الأخيرة، هو الاشتراك في فتح همزتها.

ومجمل القول أن «ليس الذي يعرض بسبب هذا الحرف من الدقائق والأمور

الخفية، بالشيء يدرك بالهوي، ونحن نقتصر [كما اقتصر عبد القاهر] على ما ذكرنا»^(١)؛

لأننا لم نجد في شعره خروجاً عما قرره الإمام عبد القاهر من «أن الأصل الذي ينبغي أن

يكون عليه البناء، هو الذي دَوَّن في الكتب، من أنها للتأكيد»^(٢)

(١) دلائل الإعجاز / ٣٢٧.

(٢) المصدر نفسه / ٣٢٥.

- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف السكاكي ، تعليق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- المفضليات ، المفضلّ الضبيّ ، ت : أحمد شاکر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٦ ، لا : ت .
- المقامات اللزومية ، السرقسطي ، ت : د. بدر أحمد ضيف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٨٢ م .
- مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس ، ت : شهاب الدين أبو عمرو ، دار الفكر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .
- مقدمات سيفيات المتنبّي ، أحمد عبد الله المحسن ، دار العلوم ، الرياض ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .
- مقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- مقدمة تفسير ابن النقيب ، أبو عبد الله جمال الدين ابن النقيب ، ت : د. زكريا سعيد علي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤ م .
- المقطعات الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام ، د. مسعد عيد العطوي ، مكتبة التوبة ، الرياض ، ط ١ ، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م .
- المنتخب من غريب كلام العرب ، أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي ، المعروف بـ « كراع النمل » ، ت : د. محمد بن أحمد العمري ، جامعة أم القرى ، معهد التراث الإسلامي .
- منتهى الطلب من أشعار العرب ، محمد بن المبارك بن ميمون ، ت : د. محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- المنصف في نقد الشعر ، أبو محمد الحسن بن وكيع التنيسي ، ت : د. محمد رضوان الدايدة ، دار قتيبة ، دمشق ، ١٩٨٢ م .

والغرض البلاغي من هذه الزيادة، كما صرح بذلك محققا الديوان هو: «تفخيم شأن المرثي»^(١). هذا، ولم تقع (ما) زائدة في شعره في غير هذه المواضع، كما أن بقية الأحرف والتي قد تأتي زائدة كـ «إِنْ، وَأَنْ، وَلَا، وَمِنْ والباء الجارتين توكيداً»، فلم تعثر الدراسة على شيء من زيادتها في شعره، بما في ذلك بائته المعارضة مما يدل على استواء النسق.

رابعاً: بقية المؤكدات في شعره:

تفرقت في شعر علقمة مؤكدات لم يطرّد بناؤها، ولكنها حملت بعض الدلالات البلاغية، - ومن تلك المؤكدات «ألا» الاستفتاحية، وهي حرف تنبيه، يفيد: التوكيد، ولم

تقع في شعره إلا في ثلاثة مواضع، الأول في قوله:

٣-١٨ وَقُلْتُ لَهَا يَوْمًا بِوَادِي مُبَايَضٍ :
أَلَا كَلُّ عَانَ غَيْرَ عَانِيكَ يُعْتَقُ!

والآخرين في بائته المعارضة، وهما قوله:

٢٩-٣ إِذَا مَا اقْتَنَّصْنَا ، لَمْ نُخَاتِلْ بِجُنَّةٍ
وَلَكِنْ نُنَادِي مِنْ بَعِيدٍ : أَلَا ارْكَبِ

٤٠-٣ فَتُنَّا : أَلَا قَدْ كَانَ صَيْدٌ لِقَانِصٍ !
فَخَبُّوا عَلَيْنَا فَضْلَ بُرْدٍ مُطَنَّبِ

ونسق البناء فيها متقارب، من حيث وقوعها في حشو الأبيات، مؤكدةً لجملة مقول القول؛ وهذا ضربٌ من لفت الانتباه، لأن «ألا» الاستفتاحية لا تأتي إلا قبل كلام له خطر وشأن، فتهيأت النفس لاستقبال ما يقول.

وإذا كان هذا نسق بنائها عند علقمة، فإنها لا تقع هذا الموقع في شعر امرئ القيس إلا نادراً، في حين يغلب مجيئها - عنده - في صدور الأبيات مُقترنةً بأساليب إنشائية طلبية وغير طلبية^(٢)، وعلى نسق هذا البناء جاء قوله في البائية المعارضة:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَدَثُ وَصَلِهَا
وَكَيْفَ تَرَاعَى وَصَلَةَ الْمُتَغَيَّبِ^(٣)

(١) ديوانه/ ١٣٣.

(٢) انظر ديوانه / ١٠ = ١ - ٩ / ١٨ = ١ - ٤٣ ، ٢٧ / ٤٦ = ٢ - ١ - ٢٨ / ١ - ٢ = ٧٠ / ٨ - ٤ = ٥٢ / ٨٣

- ٧ = ١ - ١٠٨ / ١ - ١٣ = ١٠٩ / ١٤ = ١٤ - ١٣٠ / ٣ = ١٩ = ١٣٦ / ١ - ٢٢ = ١٣٨ / ١ - ٢٣ =

١ / ٢٥٩ = ٥٦ - ١ ، ٤ / ٢٦١ = ٥٨ - ٥ .

(٣) ديوانه/ ٤٢.

كما ينذر مجيئها - في حشو الأبيات - لتأكيد مقول القول^(١)، وعلى ذلك جاء قوله في البائية المعارضة:

وَقَدْ نَأْتِيَانِ كِرَامٍ أَلَا أَنْزَلُوا فَعَالُوا عَلَيْنَا فَضْلَ ثَوْبٍ مُطَنَّبٍ^(٢)

ولا تكاد تجيء في شعره على غير هذين النسقين.

- ومن المؤكدات التي ظهرت في شعر علقمة - على استحياء - ولم تتكرر:

- التوكيد بالقسم، واللام المقترنة بجواب الشرط، في قوله:

٢٥-١ فَوَاللَّهِ ، لَوْ لَا فَارِسُ الْجَوْنِ مِنْهُمْ لَأَبْوَ خَزَايَا ؛ وَالْأَيَابُ حَيِّبُ

وقد تقدم بيان وجه البلاغة فيه^(٣)، إلا أنه تجدر الإشارة إلى موقع اللام في الشطر الثاني، وأنها من التمكن في ربط الجملتين الإنشائية غير الطلبية، والخبرية، مالا يصح أن تُحذف معهما، أو تُستبدل بحرفٍ آخر.

- التوكيد بـ "أما" الشرطية التفصيلية، وجاءت في قوله:

٢٠-١ بِهَا جِيْفُ الْحَسْرَى ، فَأَمَّا عِظَامُهَا فَبَيْضٌ ، وَأَمَّا جِلْدُهَا فَصَائِبُ

وبلاغتها تتضح في التقسيم الذي كان يهدف الشاعر من ورائه فصل الأعضاء.

ومجمل القول: إن أكثر المؤكدات في شعره، هي: «قد» ثم «إن» ثم «ما» الزائدة،

ثم «ألا» الاستفتاحية.

وإن أقلها نُدرَةً: التوكيد بـ «القسم»، وبنوني التوكيد، وأما الشرطية.

في حين أنه لم يؤكد بـ «إنما» أو بـ «ضمير الفصل»، أو بأحرف التنفيس ك: السين

وسوف، أو لام الابتداء، أو ببقية الحروف الزائدة، ك: «إن، وأن، ولا، ومن، والباء».

(١) انظر ديوانه / ١٧٢ = ٣٠ - ٢١ ، ١٩٧/٣٣ = ٣٥ - ٢٣٩/١ = ٥٠ - ١٨ / ٢٦٨ = ٦٠ - ٢٣ .

(٢) ديوانه / ٥٢ .

(٣) انظر مبحث القسم في الإنشاء غير الطلبي / ٣٢٦ .

الفصل الثالث : بناء أساليب التقديم والتأخير في شعره :

أولاً : تقديم المسند إليه :

عدد الشيخ عبدالقاهر المواضع التي يجيء فيها تقدم المسند إليه على الخبر الفعلي مفيداً تأكيد الخبر، وذكر منها: مجيء الخبر على خلاف العادة، وعمّا يُستغرب من الأمر، ويكثر ذلك في المدح أو الفخر، ومثّل عبد القاهر لذلك بقوله: «أنت تجود حين لا يجود أحد»^(١)، وكأنه اقتضب هذا المثل من قول علقمة في مدح الملك الغساني:

٣١-١ تَجُودُ بِنَفْسٍ، لَا يُجَادُ بِمِثْلِهَا ! وَأَنْتَ بِهَا، يَوْمَ اللَّقَاءِ، تَطِيبُ

فتقديم المسند إليه: «أنت» على الخبر الفعلي «تطيب» فيه مزيد من التأكيد على فعله، وتحقيق على أنه يفعله، لما تقدم من أن هذه النفس مُتفردة في صفاتها «فلا يُجاد بمثلها» وفي بناء الفعل للمجهول هنا: تعميم لكل من له نفس مثل نفس الملك، أنه لا يمكن أن يجود بها، وفي الجملة شيءٌ من التعجب، والاستغراب، لأنه أمر، على خلاف العادة؛ إلا إذا كان من هذا الملك، فقدم ضمير الملك: «أنت» على فعله: «تطيب»؛ ليدخل هذا الخبر على القلب دخول المأنوس به.

وبنى الشطر الأول على الجملة الفعلية فأفاد نوعاً من التجدد والحدوث أي: أن هذا دأبك لا تفتز عنه ولا تملُّ منه، ثم أردفها بجملة اسمية، أي: أن هذا ثابت لك مستقر في نفسك، «فأنت بها يوم اللقاء تطيب»، على الدوام.

ومن أسرار التعبير الجميلة التي حملها هذا البيت تنكير كلمة «نفس» وأنها مُتفردة بخصائص ليست في كل نفس، فهي نفس عظيمة كريمة؛ لأن من يمتلكها كذلك وقد جاءت كلمة «مثلها» هنا في غاية الدقة من النظم مؤيدة ما سبق في تنكير «نفس» دالة على عدم وجود هذه النفس ذاتها في غيره، وإنما قد يوجد مثلها، وإن وجد مثلها فلن يوجد مثل صاحبها في التضحية بها.

ومن مواضع تقديم المسند إليه عند علقمة قوله أيضاً:

٤-١٠ وَأَنْتَ أَزَلَّتِ الْخُنْزَوَانَةَ عَنْهُمْ بِضَرْبٍ، لَهُ فَوْقَ الشُّؤُونِ وَجِيبُ

(١) المصدر السابق ١٣٤، وينظر مفتاح العلوم / ٢٢١.

ليس المقصود أنه وحده أزال الكبر والغطرسة من نفوس أعدائه بهذا الضرب الذي أصاب المقاتل، وذلك لأن جيشه قد شاركه هذا الشرف، ولكن أراد أن يُؤكّد على دوره في المعركة، وأثره البارز في تحطيم غطرسة أعدائه، ف«معاني المديح تحتاج إلى تقرير وتقوية؛ لتأنس بها النفس؛ ولتكون في الصياغة المطبوعة دليل صدق الشاعر في إحساسه»^(١).

ومن المواضع التي حملت معانٍ بلاغية، وكان التقديم أصلاً في المسند إليه، ولا مقتضى للعدول عنه:

١ - ما كان «في تقديمه تشويقاً للسامع إلى الخبر؛ ليتمكن في ذهنه إذا أورده... وهو إحدى خواص تراكيب الإخبار في باب الذي»^(٢) «والحاصل بعد الشوق ألد وأمكن في النفس»^(٣) وهذا نظير قول علقمة:

٥-١٠ وَأَنْتَ الَّذِي آثَارُهُ فِي عَدُوِّهِ مِنْ الْبُؤْسِ، وَالنُّعْمَى لَهُنَّ نُدُوبُ

إنما أراد بالتقديم: التشويق إلى المسند، وأن يؤكد على أمر قد يبدو مستغرباً، وهو قتل الملك لأعدائه في الوقت الذي يكادون أن يفتكوا به، وإكرام الملك لأعدائه في الوقت الذي يستطيع أن ينال منهم، وهذا المعنى أنسب كثيراً مما ذكره محققاً الديوان بقولهما: «يريد: آثاره من البؤس في أعدائه، ومن النعمى في أوليائه، فاختصر الكلام؛ لأن المعنى معلوم»^(٤).

والمعنى هنا لا يحتمل هذا التأويل الذي ذكره المحققان؛ لأن القصيدة من أولها إلى آخرها قائمة على التعريض، والحث المهدّب لإطلاق أخيه شأس، وقد جاء التعريف بالاسم الموصل (الذي) هنا: كالمهمس أو كمسرى النفس في النفس، ولم يأت التعريف بـ

(١) خصائص التراكيب / ١٧١.

(٢) مفتاح العلوم / ١٩٤.

(٣) مواهب الفتاح ٣٩١/١ ضمن شروح التلخيص ج ١.

(٤) ديوانه / ١١٨.

«الذي» في غير هذا البيت من شعره .

٢ - وقد يُراد معنى قريب من هذا حين لا تكون هناك جملة صلة، ولا يجب ترك ربط الخبر بالمتبدأ، حين يريد تقوية استناد الخبر إليه على الظاهر، أو لأن هذا المسند إليه يصلح للتفاؤل، وإما لتوهم أنه لا يزول عن الخاطر... أو أنه يُستلذ: فهو للذكر أقرب... وإما لأن تقديمه يبيء عن التعظيم والمقام يقتضي ذلك.

وكل هذه اللطائف والنكت البلاغية التي ذكرها السكاكي^(١)، تجوز في قول

الفحل:

٢٦-١ تَقْدَمُهُ حَتَّى تَغِيْبَ حُجُوْلُهُ ۙ وَأَنْتَ لِيَبِيضِ الدَّارِ عَيْنَ ضَرْوْبُ

فتقديم المسند إليه «أنت» جاء على الأصل، وحمل معظم اللطائف البلاغية، التي ذكرها السكاكي، ومثل هذا النمط من تقديم الضمير المنفصل «أنت» لم يقع في شعره إلا في سياق مدحه للملك الغساني: ١ - ٣١ وأنت ... تطيب، ١٠ - ٤ وأنت أزلت... ١٠-٥ وأنت الذي آثاره... هن ندوب ١ - ٢٦ وأنت... ضروب. وهذا التناسق يُبيء عن نوع من التآخي في بنية الشعر.

وكان السكاكي برصده لهذه اللطائف يحاول الإجابة عن سؤال الشيخ عبد القاهر «قد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يُقال: إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يُذكر، من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم^(٢)؟».

ومن مواضع تقديم المسند إليه (الضمير) ولكن السياق يختلف، قوله في الفخر:

١-١٦ وَنَحْنُ جَلْبَنًا مِنْ ضَرِيَّةِ خَيْلِنَا نَكْلِفُهُا حَادَ الإِكَامِ قَطَانِطَا

فتقديم المسند إليه «نحن» أفاد معنى (الاختصاص): أي لم يجلب الخيل من ضرية على هذه الصورة، وفي هذا الوقت العصيب إلا نحن، وغيرنا لا يستطيع أن يفعل هذا...

(١) انظر مفتاح العلوم / ١٩٥.

(٢) دلائل الإعجاز / ١٠٨.

وفيه فخر بشجاعتهم، وتعريض بجبن أعدائهم.

ومن مواضع تقديم المسند إليه، وهو اسم ظاهر مُعرَّف، قوله:

٢٩-١ وَقَاتَلَ مِنْ غَسَّانٍ: أَهْلَ حِفَاظِهَا وَهَنْبٌ، وَقَاسٌ، جَالِدٌ، وَشَبِيبٌ

فتقديم، «هنب وقاس»^(١)، ليس للاختصاص، بل للتأكيد على تميُّز هاتين القبيلتين بنوع من القتال فيه «مجالدة» ومعلوم أن المجالدة: قتالٌ فيه صبر، فأراد أن يؤكد على أهمية الصبر هنا في حسم المعركة لصالحهم.

وفيه جانب تعريض خفي: وهو أنه لو لم يكن لهم جلد وصبر لانهزموا أمام قوتنا، وشدة بأسنا؛ ودليل ذلك أن غسان على كثرتها لم يصمد منها إلا أهل الحفاظ على العزِّ والكرامة، بدليل أنه جعل لـ «غسان» الفعل «قاتل»، ولم يجعل لهم الفعل «جالد»، يؤكد هذا أنه جعل للملك الفعل «جالد» في قوله «فجالدتهم حتى أتقوك» وفيه جانب خفي من تلميح بشجاعة الملك، لأنه من أهل الحفاظ، وتعريض بتخاذل بعض قبيلته، «وكأني به يُعرِّض فيقول: بأنه لولا كل هذه القبائل، وهذا الجُمُّ الغفير من الجند، لكان هناك أمرٌ آخر»^(٢)

ومن تقديم المسند إليه أيضاً قوله في الرثاء:

١-٢٦ فَارِسٌ، مَا، غَادَرُوهُ مُلْحَمًا غَيْرُزُمِيٍّ، وَلَا نَكِسٍ وَكَلُّ

٣-٢٦ غَيْرَ أَنَّ الْبَاسَ مِنْهُ شَيْمَةٌ وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَجْرِي بِالْأَجْلِ!

علقمة يرثي فارساً لم يذكر اسمه، ولكنه يذكر شيئاً من صفاته أو أهم صفاته، وهي: أن البأس وشدة الحرب من شيمه وأخلاقه، وطبائعه الملازمة له؛ فكأنه إذا نزل بعدو نزلت بهم نائبة من نوابب الدهر تجرُّ معها الموت، والأجل إذا جاء لا بد له من مُسببات منها: «بأس هذا الفارس».

(١) «هنب وقاس وشيبب» من قبائل اليمن، من بهراء، وهم أهل سؤدد وعزٍّ، انظر: تاريخ الأدب العربي، العصر

الجاهلي ٣٨/١، للدكتور/ علي الجندي.

(٢) علقمة حياته وشعره/ ١٠٠

وتقديم المسند إليه «صروف الدهر» على المسند «تجري بالأجل» ليس للاختصاص، لأن صروف الدهر لا تؤدي إلى الموت في كل حال، بل قد يجيء الموت فجأة، وفي لحظة متعة.

وإنما التقديم هنا: لتأكيد تحقق هذا الأمر وهو «البأس»، وأنه إذا صدر من ممدوحه، فالأجل متحقق لا محالة.

هذه هي مواضع تقديم المسند إليه عند علقمة إذا كان ضميراً أو اسماً ظاهراً مُعرِّفاً، أمّا مواضع تقديمه وهو نكرة، فمن مثل قوله في الغزل:

- ١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتَوْدِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا، إِذْ نَأْتِكَ الْيَوْمَ، مَضْرُومٌ؟
٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكِي، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ، يَوْمَ الْبَيْنِ، مَشْكُومٌ؟

وقد تم تحليلهما، وبيان وجه التقديم في قوله: «كبير بكى» في مبحث الاستفهام بـ «هل».

وتجدر الإشارة هنا إلى ما ذكره السكاكي، وفصل القول فيه في أحوال تقديم المسند إليه إذ يقول: «وإنما نحو: (زيد عرف)، و(رجل عرف)، فليسا من قبيل: (هو عرف) في احتمال الاعتبارين على السواء، بل حقّ المُعرِّف حمله على وجه (تقوي الحكم)، وحقّ المنكّر حمله على وجه (التخصيص)»^(١)، وأعتقد أن عبارة السكاكي السابقة لا تتضمن قاعدة في كل مثال، لأنه قال: «وحقّ المُعرِّف» ثم قال: «وحقّ المنكّر» أي الأقرب في حقّ المُعرِّف حمله على وجه «تقوي الحكم»، والأقرب في حقّ المنكّر حمله على وجه التخصيص، بدلالة أنه قال في الضمير المُقدّم (هو) باحتمال الاعتبارين على السواء، فكلمة «السواء» تجعل الفُرص متساوية، وكلمة «حق» تجعل المُعرِّف أقرب للتقوي^(٢)، والمنكّر أقرب للتخصيص.

(١) مفتاح العلوم / ٢٢٣.

(٢) يُقصد تقوية الحكم الذي أتت به الجملة.

ولو أنه أراد «التقعيد» لم تنسجم قاعدته هذه مع كل شاهد؛ لأن السياق هو
الفیصل في هذا، وسرى ذلك في تحليل بعض الشواهد.

ومن تقديم المسند إليه وهو نكرة، قول علقمة في بائته المعارضة، وقد أوقع الصفة
موقع الاسم في وصف حوافر الفرس، وبنى الكلام عليها:

٢٨-٣ وَسُمْرٌ، يُفَلِّقَنَّ الظَّرَابَ، كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطُحْلِبٍ

حيث قدم «سمر» على الخبر الفعلي: «يفلقن الظراب»؛ لتقوية دورها، وإبراز
أثرها في تفليق حجارة الأرض القاسية التي تشبه حجارة الماء الجاري المحاطة بالطحلب؛
ليبان كثرة بقائها في الماء، وقيل: «الحجر إذا كان في الماء كان أصلب له»^(١)

وهنا تبرز قيمة إيقاع الصفة «سمر» مكان الموصوف «حوافر»؛ لأن الحوافر «إذا
كانت سمرًا كان أصلب لها»^(٢)؛ ولذلك اختارها لتناسب ما اختاره من صفة هذه الحجارة
الصلبة القاسية؛ لكي لا يخرج الكلام إلى الكذب والزيف، وإنما إلى مبالغة مقبولة أو
معقولة: «فحجارة صلبة لا تُفلقها إلا حوافر صلبة».

ومن هنا جاء دور التقديم؛ لتأكيد تحقق فعل قد يرى صعباً أو مستحيلاً .

وأعتقد أن هذا أبلغ من قول امرئ القيس في المناسبة نفسها، وفي نسق يقترب:

٢٥-٣ وَيَخْطُوعَالِي صُمْرٍ صِلَابٍ كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطُحْلِبٍ^(٣)

لأن كلامه ليس فيه تقديم، فذهبت تلك القوة التي تضمنها بيت علقمة السابق،

للأسباب الآتية:

١ - علقمة أوقع الصفة «سمر» مكان الموصوف المحذوف «حوافر»، وبنى الكلام

عليها، وفيه مزيد تأكيد، إن لم يكن فيه تخصيص كما ذكر السكاكي^(٤)، بينما امرؤ

(١) ديوانه / ٩٢ .

(٢) ديوانه / ٩٢ .

(٣) ديوان امرئ القيس / ٤٧ .

(٤) مفتاح العلوم / ٢٢٣، وينظر شرح سعد الدين / ١ / ٤٠٩ ضمن شروح التلخيص ج ١ .

القيس أوقع الصفة «صَمَّ» مكان الموصوف «حوافر»، ولم يبن الكلام عليها.

٢ - بيت علقمة فيه إيجاز؛ لأنه قال: «وسمر» ولم يقل: «وسمر صلاب»، لأن السُمْر فيها معنى الصلابة، بينما امرؤ القيس أكد الصفة «صم» بصفة أخرى «صلاب» فجاء في الكلام حشو لا ضرورة له، لأن شارح ديوانه يقول: «الصم: الحوافر التي ليست بجوف، وذلك أصلب لها»^(١)، فإذا كان قوله: «صم» معناه: صلبة شديدة، فلم يُتبعها بقوله: «صلاب»؟ وقد تقدم ما يؤكد أكثر من قوله: «صلاب». وهو قوله: «صم».

٣ - تأمل الفرق الدقيق بين قول الفحل: «وسمر يُفلقن الظراب» وقول امرئ القيس: «ويخطو على صم صلاب» الفعل في الأولى: «يُفلقن» وفاعله «حوافر الحصان»، والفعل في الثانية «يخطو» وفاعله «الحصان» وتفليق الحجارة ليس كالمشي عليها، تأمل الصورة، حصان هائج قوي يدك الحجارة الصلبة تحت حوافره الصلبة ويفرقها يمنة ويسره، وحصان يخطو على حوافر تشبه في صلابتها وملاستها حجارة الماء الجاري، أيهما أبلغ في نظرك؟ وأيهما أنسب للصيد؟

الحركة السريعة الشديدة «يفلقن الظراب» أم الحركة البطيئة «ويخطو على صم صلاب» وإذا كانت هذه الحوافر تفلق الحصى والحجارة الصلبة التي تشبه حجارة الماء الجاري في صلابتها وملاستها، فهي بلا شك أقوى من الحوافر التي تخطو على حجارة صلبة.

٤ - قول علقمة: «وسمر يُفلقن الظراب» فيه زيادة معنى حين ذكر الموقع الذي وقعت عليه هذه الحوافر وهو «أرض صلبة مليئة بالظراب»، وهي: الحجارة والحصى، فكان ما كان من تفليق هذه الحوافر لهذه الحجارة الصلبة.

وهذا المعنى لانجده في قول امرئ القيس: «ويخطو على صم صلاب» فلم يُحدد الموقع الذي وقعت عليه هذه الحوافر بل قال: «ويخطو على صم صلاب» أي: يخطو

(١) ديوان امرئ القيس / ٤٧.

بحوافه الصلبة، ولم يذكر على أي أرضٍ يخطو.

هذا، وقد يكون لامرئ القيس فضلٌ في وصف حصانه بالخفة؛ لأن في صورة الحصان الذي يخطو فلا يُفلق الطراب، دلالة على رشاقته وخفته، فهو يمرُّ عليها ولا يطحنها كفرس علقمة، كما أنَّ امرأ القيس بنى الجملة على الفعل المضارع؛ ليستحضر الصورة المتحركة.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن اشتراط الطحلب في الصخرة، لم يكن لالتماس القافية، بقدر ما كان لتأدية معنى عميق في صورة التشبيه الحسيه، كشف عنه الدكتور محمد صبري، بقوله: «إن ملاحظة دقائق تفصيلية خاصة بتغير لون الحافر من أثر الروث، لا تقع إلا لريشة (بوليس بوتير) وهو أكبر مصور حيواني في العالم»^(١).

ومما وقع التقديم فيه في وصف الفرس والمسند إليه نكرة أيضاً، قول الفحل:

٢٦-٣ قَطَاةٌ، كُكْرُدُوسِ الْمَحَالَةِ، أَشْرَفَتْ إِلَى سَنْدٍ، مِثْلِ الْغَيْبِطِ الْمَذَابِ

وشبيه به قول امرئ القيس في المناسبة نفسها:

٣٢-٣ يُدِيرُ قَطَاةً كَالْمَحَالَةِ أَشْرَفَتْ إِلَى سَنْدٍ مِثْلِ الْغَيْبِطِ الْمَذَابِ^(٢)

أراد علقمة: أن يُشبه مؤخرة ظهر فرسه في اتساعها وارتفاعها بموضع الهودج من سنام الناقة الفتية، وأن يُشبه كفل الفرس في ارتفاعه بالسند وهو الجبل.

والفروق التعبيرية في أداء المعنى، ورسم الصورة تتضح من المقارنة بينهما في الشطر الأول، فقول علقمة: «قطاة - ككردوس المحالة»، ليس كقول امرئ القيس:

(١) الشوامخ / ٥١، نقلاً عن: وصف الخيل: في الشعر الجاهلي / ٢٨٠ - ٢٨١، بوليس بوتير: هو رسام الخيل

الهولندي، وكان يرسم ذيول خيله ضافية فوق الأرض، كوصف امرئ القيس.

(٢) ديوان امرئ القيس / ٤٩ قطاة: موضع الرديف من مؤخرة الفرس، الكردوس: كل عظمٍ تامٍ ضخم. والمحالة:

البكرة من النوق، أشرفت: يعني القطاة، أي: علت، ويُستحب إشراف القطاة. إلى سند: أي إلى كفلٍ مُشرفٍ

كالسند وهو سفح الجبل، مثل الغبيط، أي: مثل قتب الهودج، وهو مركب من مراكب النساء، والمذاب:

الموسع.

«يدير قطة كالحالة» للآتي:

١ - علقمة بنى الكلام على الجملة الأسمية مُقدِّماً المسند إليه «قطة» على الخبر الفعلي: «أشرفت» بينما امرؤ القيس بنى الكلام على الجملة الفعلية «يدير» ونظَّم الكلام على تقديم الفاعل في المعنى «قطة» على فعله «أشرفت»، والفرق في المعنى بينهما: أنَّ الفحل أراد أن يؤكِّد على عِظَم إشراف هذه القطة، فأسند لها الجملة، أمَّا امرؤ القيس فأراد أن يشير إلى إشرافها من غير تأكيد.

٢ - علقمة أراد أن يصف فرسه وهو واقف ثابت «قطة... أشرفت» بينما امرؤ القيس كان يصف فرسه وهو يتحرك يمنة ويسرة: «يدير قطة».

وليست الصورة الثابتة كالصورة المتحركة، وليست الصورة «الفوتغرافية» كالصورة «التلفزيونية» وأعتقد أن الصورة المتحركة أنسب للمعنى هنا؛ لأن القطة إذا أشرفت وشابهت جبلاً وكانت ثابتة كان ذلك عيباً، أمَّا إذا كانت متحركة فمعنى ذلك: أنه على عظمها وارتفاعها يستطيع تحريكها، ولذا كان امرؤ القيس في البيتين السابقين يبدأ بالمضارع، وهذا النمط من البناء يختلف عن بناء علقمة في بيته السابقين الذين بدأهما بتقديم المسند إليه.

٣ - علقمة فصّل في التشبيه: فذكر أن قطة الفرس تُشبه في إشرافها «كردوس الحالة» أي: عظم الناقة الفتية، وهذا تدقيق في رسم الصورة حيث شبه جزء بجزء، ورأينا نمط هذا البناء في قوله: «حتّى استطفّ لها كثرٌ كحافة كير القين» بينما امرؤ القيس لم يُفصّل، فذكر أن «قطة الفرس، تُشبه في إشرافها «الحالة» أي الناقة الفتية حيث شبه جزء بأكمل، وفيه إخلال بشيءٍ من عناصر الصورة.

ومن تقديم المسند إليه وهو (نائب فاعل) قوله في الحكمة:

٢٢-٢	والحمدُ لا يشترى إلا له ثمَنٌ	مِمَّا تَضِنُّ بِهِ النَّفُوسُ مَعْلُومٌ
٢٣-٢	والجهلُ ذو عرضٍ؛ لا يُستترادُّ له	والجلمُ أونةٌ في النَّاسِ مَعْدُومٌ

نسق بناء الجملتين واحد، من تقديم المسند إليه على «الفعل المنفي» وهو أبلغ^(١) في نفي الفعل عنه من أن يقول: «لا يشتري الحمد إلا له ثمن» «ولا يُستزاد الجهل ذو العرض» وبلاغة التقديم فيهما هي: «تقوية الحُكم الذي جاءت به هذه الحكمة وتأكيده». وقد أشار عبد القاهر^(٢) إلى مثل هذا في تحليله لسرّ التقديم في قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ هُمْ بِرَبِّهِمْ لَا يُشْرِكُونَ﴾^(٣)

ومما سبق يتضح أن أكثر الأنساق التي يتقدم فيها المسند إليه في شعر علقمة الفحل تكون في الخبر المثبت، وتقلُّ مع الاستفهام والخبر المنفي، كما أن أكثر الدلالات البلاغية لتقديم المسند إليه تأتي على ثلاثة أضرب:

الضرب الأول: ويكون لتعظيم المسند إليه حين يكون التقديم فيه جرياً على الأصل. الضرب الثاني: ويأتي بكثرة لتأكيد تحقُّق الفعل الذي أسند له، حين يمدح أو يرثى أو يصف.

الضرب الثالث: ويكون للاختصاص؛ وذلك حين يفتخر بنفسه أو بقومه، وهذا نادرٌ في شعره، يقول الدكتور عبدالرزاق حسين: «والدارس لغرض المدح عند علقمة يجده، وقد سما عن التزلف والرياء والتذلل، فهو صدى لما يتجاوب في نفسه من أحاسيس، بل ويُعبّر تعبيراً صادقاً عن أخلاق الفارس»^(٤)، ولعل هذا يُفسّر لنا ميول علقمة النفسية نحو قومه، فتأبى عزة نفسه أن تجعله يخصُّ ممدوحه وهو من كان عدواً لقومه بشيء ينفرد به ولا يشاركه فيه غيره، فيلجأ إلى التأكيد والتعظيم ليُرضي الملك، ويحيد عن الاختصاص، ليُرضي نفسه، «إنها جُرأة الفارس الذي تتمشى في أردائه الكبرياء، إنه يدفع عن نفسه أي معنى من معاني الذلّة والسقوط والخضوع بقوله هذا»^(٥).

(١) انظر عروس الأفراح ١/ ٣٩٩ ضمن شروح التلخيص ج١.

(٢) انظر دلائل الإعجاز / ١٣٨.

(٣) سورة (المؤمنون)، الآية (٥٩).

(٤) علقمة حياته وشعره / ٩٦.

(٥) المصدر نفسه / ٩٦.

ثانياً : تقديم المسند :

من مواضع تقديم المسند في شعر علقمة قوله:

١٥-١ إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتي لِكَلِكَلِهَا وَالْقُصْرِيِّينَ وَجَيْبُ

في صدر البيت قدّم الجار والمجرور «إلى الحارث» على الفعل «أعملت» للدلالة على الاختصاص، أي: إن أعمال هذه الناقة لم يكن إلا لك، فأنت تستحق أن يُسعى إليك، لأنك رجلٌ وهَّاب، واختار الصفة «الوهاب» وجعلها للملك؛ لِيُمَهِّدَ لغرضه، فلا يجرمه سؤله، وجعلها على صيغة المبالغة؛ ليدل على كثرة هباته، ثمَّ عرّف هذه الصفة بالألف واللام، وألحقها باسمه مباشرة؛ ليبين أنها ملازمة له، لا تنفكُ عنه، كيف تنفكُ وقد شُهرت عنه وأصبحت معرفة؟!!

وموضع الشاهد في قوله: «لكلكلها والقصريين وجيب» حيث قدّم المسند (الجار والمجرور) على المسند إليه «وجيب»؛ ليدل على الاختصاص، وقد خصّ ضلوع ناقته وخاصرتيها بالاضطراب؛ لأنهما أوضح وآخر مكان في جسدها يمكن أن تظهر عليه علامات الإعياء والإجهاد، وفيها معنى الكناية عن شدة التعب، وثمة دلالة أخرى من وراء وصف حالة الناقة بهذه الصورة المشيرة للعطف والشفقة، وهي ملاحظة حال صاحب هذه الناقة، وكيف تحمّل هذه المشاق، وطوى هذه القفار؟ إذا كانت ناقته - وهي مع ما عرِفَتْ به من الصبر والجلد - لم تحتمل هذا الإجهاد.

وشاعرنا أراد أن يُقارن بين جسدين قويين، ونفسين مختلفتين: فناقة قوية جسورة صبرت على طول الرحلة حتى أصابها الإعياء، فأرادت أن تتوقف، ولكن صاحبها لم يمهّلها، ورجل قوي جسور صبر على مشقة الطريق حتى أصابته الإعياء ولكنه لم يتوقف؛ لأنه يعلم أن هناك أملاً ينتظره وفرجاً يرجوه، فالحالة الجسدية واحدة ولكن الحالة

ومن تقديم المسند أيضاً، قوله:

٢-١ تَكَلَّفَنِي لِيَلِي، وَقَدْ شَطَّ وَلِيْهَا وَعَادَتُ عَوَادٍ بَيْنَنَا، وَخَطُّوبُ

٣-١ مُنَعَّمَةٌ، لَا يُسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تُزَارَرَ قَيْبُ

تقديم المسند «على بابها» على المسند إليه «رقيب» (وإن كان مُسَوِّغاً نحوياً من حيث عدم الابتداء بالنكرة) فإنه يُفهم منه معنى الاهتمام والعناية، ومنشأ هذا الاهتمام أن قلبه معقود عليه، مُتَّبِعٌ لثغرة ينفذ منها، أو لفرصة سانحة يجدها في غفلة من الرقيب، وذَكَرَ الباب دون سائر أرجاء البيت، لأنه مفتاح الولوج إليه فهو أولى بالحراسة.

فليس تقديمه للاختصاص، إذ لو قصد الاختصاص، فمعنى هذا أن بقية أجزاء البيت ستكون بلا حراسة، وهذا يتنافى مع قوله: «لا يُسْتَطَاعُ كَلَامُهَا».

ولذا نلاحظ أنه استعار الحرف (على) بدلاً من الظرف (حول) لأن الرقيب ليس على الباب، وإنما هو (حول الدار أو عندها)؛ ليرز اهتمامه بالتقديم في أجلّ صورته.

ومما وقع تقديم المسند فيه مُنبئاً عن براعة تصوير، وحُسن تقسيم، وتعليل،

وتخصيص، وتنكير، وتشويق، قوله في وصف شوقه لمحبوبته:

١-١٥ لِلْمَاءِ وَالنَّارِ، فِي قَلْبِي وَفِي كَبِدِي، مِنْ قِسْمَةِ الشُّوقِ، سَاعُورٌ وَنَاعُورٌ

قوله: «للماء والنار في قلبي وفي كبدي. ساعور وناعور».

أي: أن الألم الذي يُشبه برودة الماء، والألم الذي يُشبه حرارة النار، تولد في قلبي وفي كبدي، فالتخصيص ناشيء من قوله: «في قلبي وفي كبدي» والتعليل ناشيء من قوله: «من قسمة الشوق» والتنكير ناشيء من قوله: «ساعور وناعور» وهو مُنبئ عن شدة الألم فيهما.

(١) انظر مبحث التشبيه في أوصاف الناقة / ٧٧ .

ومعنى «ساعور»: التنور الذي تُوقد فيه النار، ومعنى «ناعور»: الدلو الذي يُنضح به الماء، وشرح معنى البيت يحتمل وجهين:

الأول منهما: أن «ساعور وناعور» قد أجراهما الشاعر على غير ترتيب، وترك للمتذوق فهم المعنى من السياق، فالأصل أن يُقدّم «ناعور على ساعور؛ ليناسب «ناعور» قوله: «للماء في قلبي» من حيث البرودة، وليناسب «ساعور» قوله: «لنار في كبدي» من حيث الحرارة.

وعلى هذا يكون المعنى: إنَّ قِسْمَةَ الشوق تحتمل أمرين: إمَّا القُرب، وإمَّا البُعد. فإن كان قريباً من محبوبته، وظفر بلقائها أصابه «ناعور» في قلبه، حتى كأنه يضخُّ الماء البارد في عروقه؛ لشدة خوفه من انقطاع هذا الوصال، ولتهيبه من الرقيب، فيظلُّ في ألمِّ نفسي شديد وهو (الخوف المستمر)، وإن كان بعيداً عن محبوبته ولم يظفر بلقائها أصابه ساعور في كبده، حتى وكأنها جمرَةٌ تنور، توجِّج اللهب في سائر جسده، وهذا مؤلم أيضاً. فكيف تكون حال من هذه حاله؟!.

والوجه الثاني: أن «ساعور وناعور» قد أجراهما الشاعر على القسمة التي أراد، والترتيب الذي ارتضاه، فيكون المعنى: (للماء في قلبي ساعور): أي من شدة برودة قلبه يجد الماء كأنه ساعور: (نار) لأن الدم الذي يضخه قلبه في عروقه أشد برودة من الماء. (لنار في كبدي ناعور): أي: من شدة حرارة كبده يجد النار كأنها ناعور «ماء»؛ لأن لهيب الشوق في كبده أشدُّ حرارةً من النار.

وعلى هذا المعنى يكون حسن التقسيم تاماً في الأجزاء الثلاثة، وقد أفاد معنى (المبالغة) وهذا الأرجح؛ لأن، «ساعور وناعور» على وزن واحد، فلو أراد الشاعر المعنى الأول، لقدّم ناعور على ساعور، ولم يختل وزن البيت ولا معناه.

وتقديم المسند فيه جاء للاختصاص: أي أخص الماء والنار، وفيه معنى التشويق والإثارة إلى معرفة المسند إليه، كيف لو أنه قال: «للماء والنار في قلبي وفي كبدي من

قسمة الشوق» ثم سكت؟! ألا ترى النفس تظل مُترقبة ومُتلهفة ومُتشوقة لمعرفة المسند إليه حتى إذا وقع على السمع وقع وقد أطفأ لهيب هذا الشوق. وهذا ما أراد السكاكي بقوله: «وحق هذا الاعتبار تطويل الكلام في المسند»^(١)

ومن مواضع تقديم المسند قوله يصف الصحراء:

٢٠-١ بِهَا جَيْفُ الْحَسْرَى، فَأَمَّا عِظَامُهَا فَيَبِيضُ، وَأَمَّا جِلْدُهَا فَصَلِيْبُ

أراد أن الطريق الذي سلكه للوصول إلى الملك وسط الصحراء لم يكن آمناً، وإنما هو مليء ببعض علامات الفناء، منها: هذه الجيف التي لم يتبق منها إلا العظام البيض، والجلود اليابسة.

وتقديم المسند «بها» على المسند إليه «جيف الحسرى» تضمن معنى التنبيه على مافي هذه الصحراء من مهالك ومخاطر تعرّض لها الشاعر أثناء رحلته للملك، ولكنه لم يبال بها، لأن ما وراء هذه المخاطر يُمثّل هدفه، وهذا الهدف يستحق المغامرة.

ومن تقديم المسند قوله يصف فرسه معارضاً امرأ القيس:

٢٤-٣ لَهُ حُرْتَانِ، تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي مَذْعُورَةٌ وَسَطَرَبْرَبٍ

يصف نجابة فرسه، ويجعل أذنيه حُرْتَيْن؛ للطافتها وانتصابهما وعتقهما، ويشبههما بأذني بقرة وحشية ترعى وسط قطع من فصيلتها، فتكون حذرة ناصبة أذنيها لترقب الأصوات، وهذا مقارب في المعنى لقول امرئ القيس قبله:

٢٨-٣ لَهُ أُذُنَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي مَذْعُورَةٌ وَسَطَرَبْرَبٍ^(٢)

فالبيتان يكادان يتفقان، ولكن هناك فرق بسيط في اللفظ ترتب عليه فرق كبير في زيادة المعنى؛ لأن «اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعاني»^(٣) فقوله «له

(١) مفتاح العلوم / ٢٢١.

(٢) ديوان امرئ القيس / ٤٨ وبقرة الوحش: هو ما يعرف الآن بـ (المها الوضيحي) وكان يعيش في الجاهلية في الجزيرة العربية، إلا أنه تعرّض بعد ذلك للانقراض، مذعورة: مُفزّعة، ربرب: قطع بقر الوحش.

(٣) الفروق اللغوية / ١١.

حرتان» ليس كقوله: «له أذنان» لسببين:

السبب الأول: لأن علقمة أوقع الصفة مكان الموصوف مُدْعِيًّا أَنَهُمَا حُرْتَانِ،
لغلبة هذا الوصف عليهما مما جعله ينسى أو يتناسى اسمهما وهو «الأذنان».

بينما امرؤ القيس أتى بالاسم الحقيقي دون الصفة، والأول أبلغ؛ لأن فيه زيادة
تأكيد على الوصف ومبالغة محمودة.

السبب الثاني: يتضح من بلاغة التقديم:

فامرؤ القيس قدّم المسند «له» على المسند إليه «أذنان» فأفاد تأكيد وجود أذنين
لفرسه، دون أن ينفي وجودهما عن غيره، ومعلوم أنّ كل فرس له أذنان.

وعلقمة قدّم المسند «له» على المسند إليه «حُرتان» فأفاد تخصيصاً لهما بـ (الحرية)
وتعريضاً بأن غيرهما ليستا كذلك؛ وكأنه يستهجن قول امرئ القيس في وصف فرسه:
«له أذنان» وكأنه يقول: إنما الوصف ما أصف، ومعلوم أن امرأ القيس كان قد أنشد
أبياته قبل علقمة.

ويزيد المعنى جمالاً نعتة للمسند إليه بجملة فعلية: «تعرف العتق فيهما»، ثم
توضيحه بتشبيه تفصيلي مُرَكَّب: «كسامعتي مذعورة وسط ربرب» وبلاغة الجملة
الفعلية تتمثل في حركتك وأنت تبحث عن موضعٍ للعتق أو عنوان للعتق، فلا تجده إلا في
أذني فرسه، وكأنهما الأصل، والعتق والنجابة متفرعان منهما، وهذا ما ذكر في الكناية.
وقد جاء المسند خيراً مقدماً (جاراً ومجروراً وظرفاً) في أحشاء البيت مكوناً مع
الابتداء المؤخر جملة في محل صفة، كقوله:

٤-١٠ وَأَنْتَ أَزَلَّتْ الْخُنْزُوانَةُ عَنْهُمْ بِضَرْبٍ، لَهُ فُوقَ الشُّؤُونِ وَجِيبُ
١٩-١ هَدَانِي إِلَيْكَ الْفَرْقَدَانِ، وَلَا حِبُّ لَهُ فُوقَ أَصْوَاءِ الْمِتَّانِ عُلُوبُ

انظر إلى استواء النسق البنائي في مدحه للملك :

وجيب	فوق الشؤون	بضرب له
علوب ^(١)	فوق أصواء المتان	لاحب له

وتأمل كيف جاءت جملة الصفة المكوّنة من الخبر المقدم «له» والمبتدأ المؤخر «وجيب» «علوب» مفصلاً بينها بالظرف المضاف «فوق الشؤون» «فوق أصواء المتان». والتقديم فيهما «للتخصيص» وهو في الأول: ضرب خاص وهو ما كان «له وجيب» فوق الرؤوس، فهذا الضرب من اختصاص الملك.

وفي الثاني: «طريق خاص» وهو ما كان «له علوب» أي: أثر، فوق الأماكن المرتفعة.

وقدم المسند لئنبه إلى «أن هذا الطريق مُتصل بالوعور والأماكن الغليظة، وإنما تجشّم ركوبه إليه؛ لما يرجوه من معرفه وفضله»^(٢)

ومثل هذا قوله في البائية المعارضة:

٢٧-٣ وَغَلْبٌ، كَأَعْنَاقِ الضَّبَّاعِ، مَضِيغُهَا سَلَامُ الشَّظَى، يَغْشَى بِهَا كُلَّ مَرْكَبٍ

يُشبه قوائم فرسه بأعناق الضباع؛ لغلظ عصبها وشدته، وينعتها بـ «سلامة عظامها الداخلية»؛ لأنه فرس قدسلم من العلل، فيستطيع أن يُركب مع كل طريق^(٣).
وقدم المسند «كأعناق الضباع» على المسند إليه «مضيغها»، في جملة خبر «غلب»؛ ليركّب منهما صورة تتعلق بجزء من «قوائم الفرس وأعناق الضباع» وهذا الجزء هو «مضيغها» أي: عصبها، فأراد: «عصب قوائم الفرس يُشبه عصب أعناق الضباع».

(١) هذا التقطيع ليس عروضياً.

(٢) ديوانه / ٤١.

(٣) انظر ديوانه / ٩١، ٩٢، مضيغها: عصبها ولحم الساقين منها، الشظى: عظيم لاصق بالذراع، سلام: سليمة، مركب: طريق. ويقصد بالغلب: قوائم فرسه، (وهو أصلٌ يدل: على قوة وقهر وشدّة، وانظر مقاييس اللغة / ٨١٢ غلب).

وجعلها «أعناق ضباع» ولم يجعلها «عنق» ليقابل بينها وبين قوائم الفرس في العدد.

وتتجلى بلاغة تقديم المسند هنا حين نأتي بالكلام على ظاهر نظمه، فنقول: «غُلِبَ، مضِيغُها كأعناق الضباع» فجملة «غُلِبَ» الأسمية «مضِيغُها كأعناق الضباع» من غير تقديم لم تف بالغرض، ولم تكمل صورة التشبيه، إذ المعنى أن مضِيغ قوائم الفرس، أي: عصبها يُشبه أعناق الضباع.

وهذا نقص في أداء المعنى؛ إذ لم يقصد الشاعر أن يُشبه مضِيغ أو عصب قوائم فرسه بأعناق الضباع؛ وإلا كان ذلك عيباً في فرسه لما عُرف من عظم عُنق الضبع مقارنة بقائمة الفرس، ولأصبح فرسه ثقيلاً لا يكاد يحمل قوائمه.

وإنما أراد أن يُشبه مضِيغ أو عصب قوائم فرسه، بمضِيغ أو عصب أعناق الضباع من حيث المتانة والقوة وعِظم العضلات في كُلِّ منهما.

ويكشف هذا المعنى عود الضمير في مضِيغها، فإذا أُجريت الكلام على نظمه، فقلت: «وغلب مضِيغها كأعناق الضباع»: عاد الضمير في «مضِيغها» إلى عصب قوائم الفرس فقط، وإذا قدّمت المسند «شبه الجملة»، فقلت: «وغلب كأعناق الضباع مضِيغها» عاد الضمير إلى عصب قوائم الفرس وإلى عصب أعناق الضباع، فاكتملت للشاعر صورة المعنى الذي أراد من تشبيه عصب بعصب، لاتشبيه عصب بعنق، وهذا من التدقيق والاحتراز بالتقديم في بناء المعاني عند علقمة الفحل، وأحسب أن مثل هذه الدلالة التي كشفها تحليل البيت لم تذكرها كتب البلاغيين وأرجو أن تكون لبنة صالحة من لبنات البناء البلاغي، يضيفها المتخصصون إلى مباحث التقديم والتأخير، هذه اللبنة إنما هي تفصيلٌ وتوضيحٌ وتأكيّد بالدليل المادي على ما قرّره العلماء في تأليف العبارة، وأنها «إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص، وترتيب مخصوص، فإن بُدّل ذلك الوضع والترتيب،

زالت تلك الدلالة»^(١)

ومن تقديم المسند قوله:

٣-٩ فَلَا يَغْرُنُّكَ جَرِّي الثُّوبَ مُعْتَجِرًا إِنِّي أَمْرُؤُفِي عِنْدَ الْجَدِّ تَشْمِيرُ

قدّم المسند «فيّ عند الجد» على المسند إليه «تشمير» في جملة النعت للمفرد خبر إن «امرؤ» للتخصيص، فأراد أن يخصّ «وقت الجد» بالتشمير دون غيره من الأوقات، فهو لا يُعرف إلا عند الملمات، وفيه فخر بسيادته لقوله: «جرّي الثوب معتجراً» فلا يجرُّ إزاره إلا السيد المتعم.

وفيه فخرٌ بشجاعته، لقوله: «في عند الجدّ تشمير»، فلا يُشمّر في وقت الجدّ إلا المقدام، وحتى يُزيل ما قد علّق في ذهن من يغترُّ به من جهلٍ أو شكٍ أو سوء اعتقاد، أكّد الخبر بثلاثة مؤكّدات: «إنّ» وتنكير «امرؤ» وتقديم ما حقه التأخير.

ومن تقديم المسند قوله يصف قوساً في بيتٍ يتيم:

١-٢٨ وَفِي الشَّمَالِ مِنَ الشَّرِيَانِ مُطْعَمَةٌ، كِبْدَاءٌ، فِي عَجْسِهَا: عَطْفٌ، وَتَقْوِيمٌ

أي: في يدي الشمال «قوس» مصنوعة من شجر «الشريان» تطعمني، وهذه القوس «كبداء»: عظيمة الوسط، في عجسها (مقبض القوس): عطف وتقويم (إمالة واعتدال).

وفيه موضعان تقدّم فيهما المسند، الأول قوله: «في الشمال... مطعمة».

حيث قدّم الخبر (الجار والمجرور)، على (المبتدا المؤخر)؛ ليخص اليد الشمال بحمل القوس، واليمنى بالرمي، وكأني به يقول: «إني مُستعدّ في كلّ وقتٍ، فهي لا تزال في يدي الشمال»، لأن الرمي بالقوس يكون يامسك السهم باليد اليمنى والرمي به، ثم يصف هذه القوس بأنها: «مُطعمة... كبداء» (في عجسها عطف وتقويم) وهذا الموضع الثاني للتقديم في هذا البيت حيث قدّم «في عجسها» على (عطف وتقويم)، مكوناً بهما

(١) منهاج البلغاء / ١٧٩.

جملة نعت للقوس، وإنما أراد أن يُنبّه على أن المُسند إليه، (عطفٌ وتقويم) خبرٌ، لا. نعت، وإن كان فيه مُسوغُ الابتداء بالنكرة، إذ لو قال: «كبداء عطفٌ وتقويم في عجزها»؛ لتوهم أن المُسند إليه نعتٌ آخر أو بدل، ولانعدم فيه رائحة الاختصاص.

ومن تقديم المسند قوله في الغزل:

١-١٠ وفي الحيّ بيضاء العوارض، ثوبها إذا ما أسبكرت للشباب، قشيب

قدّم المسند (شبه الجملة) «(في الحي)» على المسند إليه «(بيضاء العوارض)»؛ ليؤكد على أنه قريب منها إذ أنها من سكان حيه أي: من قبيلته، فهو أدرى بها من غيره، ولأنه أراد أن يُؤكد ماتأخر من نعته لها ببياض الأسنان ونظافة الثياب، فقدم المؤكد، «(في الحي)»، ليؤخذ كلامه على سبيل الحقيقة، وليقع على سامعه وهو مشفوع بمؤكد صحيح، أي: هذا وصفٌ أكيد فأنا شاهد من أهلها.

وحين قدّم «(في الحي)» وأشار إلى القرب والمخالطة والأنس بالصُّحبة، تهيأ الكلام للقرب المباشر والمعاينة والمشاهدة الواضحة في «(بيضاء العوارض)».

ومن تقديم المسند قوله أيضاً في نسق مقترّب :

١٧-٢ كأنها خاضبٌ، زُعر قوائمه أجنى له باللوى شري وتنوم
٢٣-٢ يأوي إلى خرّق، زُعر قوادمها كأنهن إذا بركنن، جرثوم

وأصل النظم في كلِّ: «خاضبٌ قوائمه زعر» و «خرّق قوادمها زعر».

فقدّم خبر المبتدأ «(زعر)» في جملة النعت الأسمية، وهذا التقديم له ما يوجبه غير ضرورة الشعر واستقامة الوزن، وهو تأكيد الصفة بهذا الخبر المُقدّم.

ومن تقديم المسند قوله:

٥-١٦ أصبن الطريف، والطريف بن مالك وكان شفاءً لو أصبن الملاقطاً^(١)

(١) الضمير في ((أصبن)) يعود إلى: الخيل.

قدم خبر كان «شفاء» على اسمها المؤوّل بمصدر «لو أصبن الملاقط»، أي: كانت إصابتهن الملاقط شفاءً. والتقديم هنا للاختصاص، أي: أخصّ إصابة الملاقط بالشفاء. فقتلهم للطريف بن عمرو، وقتلهم للطريف بن مالك كان أخذاً بالشار، ولكنه لم يشف الغليل، بعكس لو كان قتلهم للملاقط، فإنه مختص بشفاء غليل صدورهم؛ لأنه قائدهم أو أشدهم عداً ونفاقاً ووشايةً.

ومن تقديم المسند وهو خبر «ظل»، قوله:

٣٧-٣ فَظَلَّ لِثَيْرَانَ الصَّرِيحِ غَمًا غَمٌ يُدَاعِسُهُنَّ بِالنَّضِيِّ الْمُعَلَّبِ

وهو يشبه - إلى حدّ كبير - قول امرئ القيس:

٣٧-٣ وَظَلَّ لِثَيْرَانَ الصَّرِيحِ غَمًا غَمٌ يُدَاعِسُهَا بِالسَّمْهَرِيِّ الْمُعَلَّبِ^(١)

والفروق بينهما في ثلاثة أشياء:

١ - حرف العطف، ٢ - عود الضمير في يداعسهنّ ويداعسها ٣ - صفة الرمح «النظي والسمهري».

أمّا العطف: فإن الفاء عند علقمة أنسب كثيراً من الواو عند امرئ القيس؛ لأن الموقف يقتضي التابع السريع، فهم يُفاجئون صيداً في منخفض من الأرض، ويتطلب الأمر تعقبهم له، فجاءت هذه الفاء التعقيبية أنسب من الواو.

أمّا عود الضمير: في «يداعسها» فالهاء تعود على امرئ القيس، وفي «يداعسهنّ» أي: علقمة أو غلامه، ونون النسوة: لبيان من وقع عليه الفعل، وفي تشديدها: تأكيد على طعن الثيران بالرمح.

أمّا صفة الرمح: فعلقمة جعل رمح «نظياً» أي: طويلاً، لطيفاً، فيكون أشدّ نفاذاً في الصيد، وأمّا امرؤ القيس فجعل رمح «سمهرياً» أي: شديداً لا ينكسر، فيكون قد وصف رمح بصفة واحدة فقط، وهي «الشدة» وأكدها بقوله: «المعلّب»، أي: سبب

شدته أنه مشدود بعصبة العلباء، وهي: عصبة في القفا، وكانوا يشدون بها الرماح وهي:
رطبة طرية، ثم تيبس عليها، فيؤمن انكسار القناة أو الرمح^(١).

وأما علقمة فيكون قد وصف رمحه بصفتين هما:

١ - «نظي»: أي طويل؛ لطيف.

٢ - «مُعلب»: أي: شديد لا ينكسر، وكُلُّ هذه الفروق الدقيقة تُرَجِّحُ تفوق علقمة

على امرئ القيس في وصف الفرس في هذا الباب.

والشاهد في قوله: «فطل لثيران الصريم غماغم» حيث قدّم المسند «خبر ظل»
على المسند إليه «اسم ظل»؛ لأن رؤية الثيران عنده أهم من سماع أصواتها، ولأن
صدور أصوات غمغمة الثيران مُترِّبٌ على رؤيتهم لها؛ فقد أحسَّت بالخطر فأصدرت
هذه الأصوات.

ومثله: تقديم خبر ليس على اسمها في قوله:

٨-١ فَاِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَاِنِّي بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبٌ
٩-١ إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيبٌ

فتقديم المسند «له» على المسند إليه «نصيب» للاختصاص، أي: أخصُّ بعدم
النصيب والحظ من وُدِّ النساء «له» أي: للذي شاب رأسه أو قلَّ ماله، وأمَّا مَنْ سواهما
فقد يكون له نصيب من وُدِّهن.

ومثله في الغزل، وقد قدّم خبر كان على اسمها في قوله:

١-٣ ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكُ حَقَّ أَكْلُ هَذَا التَّجْنُبِ

والمعنى: إنني ذهبت أبحث عن سبب أدى إلى هجران هذه المرأة لي، وتجنبها لقائي
غير الإدلال، فلم أجد جواباً، غير أن هذا ظلم لا يحقُّ لها أن تستمرَّ فيه^(٢).

(١) انظر ديواني: علقمة / ٩٦، وامرئ القيس / ٥٢.

(٢) انظر ديوانه / ٧٩.

والأصل النحوي في بناء الجملة: «ولم يكُ كُلُّ هذا التجنب حقاً»، ولكنه قدّم

المسند؛ لسببين:

الأول: ما فرضته عليه ضرورة الشعر، لاستقامة الوزن، وموافقة القافية، وهذا يكاد يكون أصلاً ثابتاً في كُلِّ تقديم مرّ أو يمرُّ معنا في شعر علقمة أو شعر غيره. وقد سبقت الإشارة إلى أن ابن الأثير توسّع في ذلك، حتى عمد إلى القول بمراعاة السجع في القرآن الكريم.

أمّا السبب الثاني للتقديم: فهو التعجيل بالنتيجة، والمبادرة بذكر الحقيقة وتأنيبه لقلبه العاشق الذي يمقت التكبر في الحب والتعالي والهجر للأحبة، فمحبوبته لا تستحق كل هذا الهجر والتجنب، والبيت فيه أسلوب تجريد، لأن الشاعر يوجّه الخطاب واللوم إلى نفسه، والذي زاد المعنى جمالاً هو تأكيده بنفي كينونة سبب هذا الهجر «ولم يكُ حقاً»، وتأكيد ذلك بالشمول «كُلُّ هذا»، ومعناه: قد يحق له أن يهجرها بلا سبب لفترة وجيزة، ولكن لا يحق له أن يهجرها «كل هذا» بلا سبب ولا ذنب فعلته.

ومن الأبيات التي وقع فيها المسند (منفياً) قوله في وصف فرسه:

٤٨-٢ لا في شظاها، ولا أرساغها عنتٌ ولا السنايبُ أفنأهنَّ تقليمُ

نفى عن سنايبها التقليم؛ لأنها صلاب لم تأكلها الأرض، فتقلمها، وهذا يؤكد قوله السابق في البائية المعارضة: «وسمر يُفلقن الظراب».

وتقديم المسند «في شظاها ولا أرساغها» على المسند إليه «عنتٌ» أفاد «الاختصاص»: أي: هي على الخصوص، فإذا اعتلت، فلا أمل في صحة غيرها؛ ولذا خصّها من بين بقية عظام الفرس، فهو يُفضّل فرسه على غيرها، وكأنه يُعرض بفرسٍ أخرى.

ولابن الأثير تفصيل جميل نقله عن الزمخشري^(١) في معنى تأخير الظرف، وتقديمه في النفي: في قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ﴾^(٢) وتقديمه في قوله تعالى في وصف

(١) ينظر الكشاف ٤٤/١.

(٢) سورة البقرة، الآية (٢).

خمر الجنة: ﴿لَا فِيهَا غَوْلٌ﴾^(١) «فتأخير الظرف يقتضي النفي أصلاً»^(٢) من غير تعريض، أو تفضيل بينه وبين كتابٍ آخر قد يكون فيه ريب. وتقديم الظرف «يقتضي تفضيل المنفي عنه»^(٣) على غيره مع التعريض، فخمر الجنة مُفضَّلة على غيرها، كخمر الدنيا .
وأما قوله: «ولا السنابك أفناهن تقليم» فقد وقع التقديم فيه، في متعلق الفعل، وهو المفعول به في المعنى «السنابك» قدّمه على فعله «أفناهن» للاختصاص، فأراد أن يُخصَّ السنابك دون غيرها بعدم التقليم، إذ لو وقع تقليمٌ فلن يقع إلا على السنابك التي يطأ عليها.

(١) سورة الصافات، الآية (٤٧).

(٢) المثل السائر ٢ / ١٧٩.

(٣) المصدر نفسه ٢ / ١٧٩.

ثالثاً: التقديم في المتعلقات:

ويشمل: تقديم المتعلق على الفعل، وتقديم المتعلقات بعضها على بعض.

١. تقديم متعلقات الفعل عليه:

بتتبع مواقع تقديم المتعلق على الفعل في شعر علقمة وجد أن أكثرها:

(١) تقدم المفعول به في المعنى على فعله، كقوله:

٣٧-٢ قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ، فِيهِمْ مِزْهَرْنِمٌ، وَالْقَوْمُ، تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ

قدم المفعول به في المعنى «القوم» على عامله «تصرع» وهو أقصى ماتعمل فيه الخمر بالعقل؛ ليعم الصرع على كل من شربها، وليخصها بهذا الفعل والقدر من التأثير، لأنها لذيدة المذاق تجعل شاربها يتزيدون منها حتى يُصرعوا، أمّا علقمة فإنه لا يسرف في شربها، ولا تصل به إلى مرحلة الصرع، وإنما تأخذه نشوتها، فيطرب ويتزخم بصوته؛ لأنه يقول بعد ذلك:

٣٩-٢ تَشْفِي الصُّدَاعَ، وَلَا يُؤْذِيكَ صَالِبُهَا وَلَا يُخَالِطُهَا فِي الرَّأْسِ تَدْوِيْمُ

ومن تقديم المفعول به قوله في وصف طعائن محبوبته المرتحلة:

٤-٢ رَدَّ الإِمَاءُ جَمَالَ الحَيِّ، فَاحْتَمَلُوا فَكَلَّهَا بِالتَّرْيِيدِيَّاتِ مَعْكَوْمُ

٥-٢ عَقْلًا وِرْقَمًا، تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبَعُهُ كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الأَجْوَافِ مَدْمُومُ

قدم «عقلاً ورقماً» على الفعل «تتبعه» ومعمولاته؛ لأنه مصدر العناية والاهتمام بالنسبة للشاعر وللطير، فالسبب الذي دفع الطير لتتبع الجمال هو حُمرة «ثياب العقل والرقم» التي تشبه حُمرتها حمماً طرياً نياً، وهو مصدر رزقٍ لهذه الجوارح، ومصدر شؤوم للشاعر كما سبق.

ومن تقديم المفعول به على الفعل أيضاً قوله في الهجاء:

١-٨ وَمَوْلَى كَمَوْلَى الزَّبْرِقَانِ، دَمَلْتُهُ كَمَا دَمَلْتَ سَاقَ تَهَاضُ بِهَا وَقْرُ

قدّم المفعول به في المعنى «مولى» على فعله، «دملته»، لإنشاء معنى الذم، فيكون أقوى تأكيداً.

ومن تقديم المفعول به في المعنى قوله في الرثاء:

١-٢٦ فَارِسٌ، مَا، غَادَرُوهُ مُلْحَمًا غَيْرَ زُمَيْلٍ، وَلَا نِكْسٍ وَكَلُّ

المعنى: «تركوا في المعركة فارساً ذا بأس غير ضعيف، تركوه طعمة للسباع والطير»^(١).

وتقديم المفعول - فيه - يفيد التنبيه إلى عظم شأنه بدلالة أن الكلمات والأبيات

بعده بُنيت على ذكر صفاته الحسنة، «غير زميل ولا نكس وكل»، وقوله بعده:

٢-٢٦ نَوَيْشَا طَارِبِهِ ذَوْمِيَعَةٍ، لَاحِقُ الْأَطَالِ، نَهْدُ ذُو خَصَلِ

٣-٢٦ غَيْرَ أَنَّ الْبَاسَ مِنْهُ شَيْمَةٌ وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَجْرِي بِالْأَجْلِ!

ومثله قوله يصف فرسه:

٤٧-٢ وَقَدْ أَقْبُوذُ أَمَامَ الْحَيِّ سَاهِبَةً يَهْدِي بِهَا نَسَبٌ فِي الْحَيِّ مَعْلُومُ

٤٨-٢ لَا فِي شَظَاهَا، وَلَا أَرْسَاغِهَا عَنَتُ وَلَا السَّنَابِكُ أَفْنَاهُنَّ تَقْلِيْمُ

وقد سبق تحليله في مبحث تقديم المسند، وذكر أن تقديم السنايك على «أفناهن»

أفاد الاختصاص.

ومثله قوله يصف إبلاً:

٢-١٠ وَعَيْسٌ بَرِيْنَاهَا، كَأَنَّ عَيْوْنَهَا قَوَارِيرُ فِي أَدْهَانِهَا نَضُوبُ

تقديم «عيس» على عامله «بريناها»، يفيد: الاهتمام بشأنها، ومصدر هذا

الاهتمام: أنها وسيلة تنقلهم في الصحراء، فالقلب معقود عليها، والآمال متعلقة بها،

فإذا أصابها التعب أدى بها إلى الإعياء، وهذا - ربما - يعني هلاكهم.

(١) ديوانه / ١٣٣، ١٣٤.

(٢) وأقلُّ منه تقدُّم الجار والمجرور على الفعل كقوله:

١٥-١ إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتي لِكَلِكِهَـا والقُصْرِيَّيْنِ وَجِيْبُ

قدّم الجار والمجرور على الفعل للاختصاص، أي: لم أعمل ناقتي إلا للحارث، وقد تقدم تحليله، ومثله قوله:

١٧-١ إِلَيْكَ - أَيْتَ اللَّعْنِ - كَانَ وَجِيْفُهَـا بِمُشْتَبِهَاتِ هَوْنُهْـنِ مَهِيْبُ

أي: كان وجيف الناقة وهو: سيرها السريع^(١)، إليك، على طرق متشابهة مهولة ومهيبة. والتقديم فيه للاختصاص أيضاً، وإنما خصّه بالذكر والتقديم في البيتين السابقين؛ ليعرف الملك مقدار تعلق أمل الشاعر به، وحرصه على الوصول إليه، فيظفر بجأته عنده ومثل هذا وقع في ميميته الشهيرة في قوله:

١-٢٧ بِمِثْلِهَـا ، تُقَطِّعُ الْمَوْمَاةَ عَن عُرْضٍ إِذَا تَبَغَّمَ ، فِي ظِلْمَائِه ، الْبُـوْمُ

أراد أن يخصّ ناقته ومن هي في نشاطها وقوتها بتجاوز الصحاري مهما اتسعت وذكر العرض؛ ليبالغ في الطول، فإذا كان العرض طويلاً فلاشك أن طول الصحراء عظيم، وهذا يدل على اتساعها، وجملة: «إذا تبغّم في ظلماته البوم» إشارة إلى الوقت، وهو آخر الليل فهي، تواصل سيرها ليلاً ونهاراً.

«واستعمال (مثل) ... على هذا السبيل شيءٌ مركوزٌ في الطباع، وهو جارٍ في عادة كل قوم»^(٢) والتقديم فيه للاختصاص.

ويلحظ أن كلّ صور تقديم الجار والمجرور السابقة جاءت في سياق وصف الناقة، وكأنه يرى فيها من الخصائص ما لا يراه في غيرها فهو يقول: «بمثلها تقطع» أي: أتوني بمثلها ...

(١) انظر ديوانه / ٤٠ .

(٢) دلائل الإعجاز / ١٤٠ .

ومن صور تقديم الجار والمجرور أيضاً قوله:

٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ، قَدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ فُحِقَّ لِشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذُنُوبُ

وتقديم الجار والمجرور «في كل حي» مفيد للاختصاص، والمعنى: «إن غيرك قد يُسدي المعروف والنعم، ولكن لن يستطيع أن يُنعم على كل أحياء العرب فهذا شيء من اختصاصك أنت، وليس لغيرك منازعتك فيه.

وفي إطلاق اللفظ «كل» وإتباعه بالنكرة «حي» دلالة على شمول إنعام الملك قبائل العرب؛ بدلالة أنه أكد ذلك بقوله: «قد خبطت» أي: كأنه أمر قد تحقق وانقضى. ومما سبق يتضح أن أكثر معاني تقدم الجار والمجرور على الفعل تأتي للاختصاص وفي سياق المدح.

(٣) وأقل منه تقدمُ الفاعل في المعنى (من غير المسند إليه) على فعله، كقوله في

هجاء المولى السابق:

٤-٨ تَرَى الشَّرَّ قَدْ أَفْنَى دَوَائِرَ وَجْهِهِ كَضَبِ الكُدَى، أَفْنَى أَنَامِلَهُ الحَفْرِ

قدم «الشر» على «أفنى»؛ لأهميته في رسم الصورة البشعة المتحركة التي شوّه بها مهجوه.

وقريب منه قوله.

١-١٧ أَمْسَى بَنُو نَهْشَلٍ، نِيَّانَ دُونَهُمْ الْمُطْعَمُونَ ابْنَ جَارِهِمْ إِذَا جَاعَا

٢-١٧ كَأَنَّ زَيْدًا مَنَاءَ بَعْدَهُمْ غَنَمٌ، صَاحَ الرَّعَاءِ بِهَا: أَنْ تَهْبِطَ القَاعَا

قدم الفاعل في المعنى «غنم» وهو خبر «كأن» في الإعراب على فعله «تهبط» أي:

أن تهبط الغنم القاعا، ليعمله خيراً لكأن، ويبنى عليه صورة التشبيه مقترنة بجملة الحال «صاح الرعاء...» وهذا من بلاغة الإيجاز.

ومن تقدم الفاعل على فعله وهو قريب من سابقه قوله:

- ١-١٨ كَانْ ابْنَةُ الزَّيْدِيَّ ، يَوْمَ لَقِيَتْهَا ، هُنَيْدَةَ ، مَكْحُولُ الْمَدَامِ مَرْشِقُ
٢-١٨ تَرَاعِي خَذُولًا ، يَنْفُضُ الْمُرْدَشَادِنَا تَنْوَشُ مِنَ الضَّالِّ الْقِذَافِ ، وَتَعْلُقُ

قدّم الفاعل في المعنى «مكحول المدامع» وهو خبر «كأن» في الإعراب، على فعله «تراعي»، ليعمله: خبراً لكأن، ويبنى عليه صورة التشبيه، مقترنة بجملة الحال «وهي البيت الثاني كله» والتقديم في الموضعين السابقين يدل على استواء النسق في تقديم الفاعل المعنوي على الفعل في جملة التشبيه بـ «كأن».

(٤) وقريبٌ منه تقدم نائب الفاعل (في المعنى) على الفعل، كقوله:

- ١-٧ وَأَخِي مُحَافَظَةً ، طَلَيْقَ وَجْهِهِ هَشٍ ، جَرَرْتُ لَهُ الشَّوَاءَ بِمِسْعَرِ
٢-٧ مِنْ بَازِلٍ ، ضَرَبْتُ بِأَبْيَضٍ بَاتِرٍ ، بِيَدِي أَغْرَ ، يَجْرُفُضَلُ الْمُنْزَرِ

وقدّم «بازل» على «ضربت»، لعنايته بمن ضرب بالسيف، فهي الناقة البازل المسنّة، لأنه في مقام الفخر بالكرم، فناسب أن يذكر أهم قري يُقدّم للضيف وهو هذه الناقة، ونوع هذا الطعام «لحم بازل مشوي».

ومثله قوله:

- ٤-٦ عَمَدْتُمْ إِلَى شِلْوٍ ، تَنُوذِرُ قَبْلَكُمْ ، كَثِيرَ عِظَامِ الرَّأْسِ ، ضَخْمِ الْمُنْمَرِ

قدّم «شلو» على «تنوذر» للعناية بهذا الشلو؛ لأن الإنذار قد وقع بسببه.

ومثله قوله:

- ٧-١٦ فَلَمْ أَرِ يَوْمًا ، كَمَا كَانَ أَكْثَرَ بَاكِيًا وَأَكْثَرَ مَغْبُوطًا يَجِلُّ ، وَغَابِطًا

أي: «ما رأيت يوماً كهذا اليوم، كثر فيه الباكون على قتلاهم وأسراهم، وكثر فيه أيضاً المسرورون بما غنموا، وأسروا، وسبوا، وكثر الذين يتمنون حال المسرورين»^(١).

(١) ديوانه / ١٢٥، ١٢٦.

وقدم «مغبوطاً» على «يُجِلُّ» للعناية والاهتمام بشأنه من قبل الشاعر ومن قبل الغابط، ويتضح مما سبق أن أكثر صور تقديم الفاعل أو نائبه «على الفعل» جاءت، لتعلقه بعامل نحوي مُتقدم، أو لإقامة الوزن العروضي، ولانعدام في كل ما تقدم وجود معنى بلاغي، وهو العناية والاهتمام بشأن المُقدم.

(٥) ومن صور تقديم المتعلق على الفعل التي حملت دلالات بلاغية جيدة،

وأضافت للكلام معنى مناسباً قوله وقد قدم الحال على الفعل:

١-١٦	وَنَحْنُ جَلْبِنَا مِنْ ضَرِيَّةِ خَيْلِنَا	نُكَلِّفُهَا حَدَّ الْإِكَامِ قَطَانِطَا
٢-١٦	سِرَاعًا ، يَزِلُّ الْمَاءُ عَنْ حَجَابَتِهَا	نُكَلِّفُهَا : غَوْلًا بَطِينًا ، وَغَانِطًا ^(١)
٣-١٦	يُحَتُّ بِبَيْسِ الْمَاءِ عَنْ حَجَابَتِهَا	وَيَشْكُونُ أَثَارَ السَّيَاطِ خَوَابِطَا

قدم «سراعاً» على «يزلُّ» ليُدلَّ الفعل على حالين بكلمة واحدة، وهذان الحالان

تتضحان من التقديرين التاليين:

١ - نحن جلبنا خيلنا «سراعاً» أي: وهي مسرعة، دلالة على حثهم لها في السير.

٢ - يزل الماء عن حجابتها «سراعاً» أي: وقطرات العرق سراعاً في نزولها: كناية

عن شِدَّةِ حثهم لها في السير وإجهادها.

فكأنه أراد أن يجمع معنيين متلاحقين بنى أحدهما على الآخر؛ فسرعة الخيل

سبب في سرعة نزول العرق، وهذا من بناء المعاني المتعددة على اللفظ الواحد.

ومثل هذا وقع في بائيته المعارضة كقوله يصف حركة ذنب الناقة:

١٧-٣	كَأَنَّ بِحَاذِيهَا ، إِذَا مَا تَشَدَّرَتْ	عَثَاكَيْلَ عِنَقٍ مِنْ سُمَيْجَةَ مُرْطَبٍ
١٨-٣	تَذَبُّ بِهِ طَوْرًا ، وَطَوْرًا تَمْرُهُ	كَذَبُّ الْبَشِيرِ بِالرِّدَاءِ الْمُهْدَبِ

ويلحظ أنه أتى بالكلام في صدر البيت الثاني من غير تقديم، فقال: «تذب به

طوراً» ثم قدم الظرف وقال: «وطوراً تمرُّه» والتقديم هنا؛ لتأكيد تواصل الحركة

وتنوعها، وأن إمرارها لذيها أكثر من ذبها به.

٢ - تقديم المتعلقات بعضها على بعض:

يمكن القول أن تقديم بعض المتعلقات على بعض إذا لم يُؤدِّ إلى مُعاطلةٍ تذهب بالمعنى، فإنه يكون للعناية والاهتمام سواء كان ذلك جرياً على الأصل في التقديم أو خلافه، والتقديم على خلاف الأصل يكون لثلاثة عوامل:

١ - عامل نفسي: وهو ما أكدّه السكاكي بالتفات الخاطر إليه. أو ترتيب المعنى في النفس كما ذكر عبد القاهر^(١).

٢ - عامل معنوي: وهو ما نقله عبد القاهر عن النحويين من مراعاة السياق أو حال المخاطبين^(٢).

٣ - عامل لفظي: وهو ما أكدّه ابن الأثير من ضرورة تحسين النظم للسجع أو للوزن الشعري^(٣).

وتقديم المتعلقات على بعضها تترتب في شعر علقمة الفحل على النحو التالي:

(١) تقديم الجار والمجرور على الفاعل أو نائبه:

يشيع في شعره تقدم الجار والمجرور على الفاعل ونائبه، وأكثر صور التقديم تأتي مع جرّ الضمائر بحرف الباء^(٤)، كقوله:

١-١ طَحَابِكُ قَلْبٍ فِي الْحَسَانِ طَرُوبُ بُعِيدِ الشَّبَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشِيْبُ

أي: اتسع القلب منك في حب الحسان، فقدم «بك» على «قلب»، و الباء هنا للتبعيض كما أثبت ذلك الأصمعي، و الفارسي، و تابعهم ابن هشام^(٥).

(١) انظر: مفتاح العلوم / ٢٣٦، ٢٣٧.

(٢) انظر: دلائل الإعجاز / ١٠٧، ١٠٨.

(٣) انظر: المثل السائر ٢/ ١٧٤، ١٧٩.

(٤) انظر: نهاية المبحث في نسق تقديم الجار والمجرور على الفاعل / ٤٠٠.

(٥) انظر: مغني اللبيب ١ / ١٧٨.

و المعنى (طحا مني قلبي) أي: من بين أعضاء جسدي ، لأنه مكان الطرب و الحب و كل المشاعر الإنسانية . و تقديم الجار و المجرور يدل على سيطرة مشاعر قلبه عليه .

و من تقديم حرف الجر «من» و مجروره على الفاعل، قوله :

٢٩-١ وَقَاتَلَ مِنْ غَسَّانَ : أَهْلُ حِفَاظِهَا وَهَنْبٌ ، وَقَاسٌ ، جَالِدَتٌ ، وَشَيْبٌ

وقد أشير في باب تقدم المسند إليه إلى أن علقمة يمدح ويذم في قوله : «و قاتل من غسان أهل حفاظها» يمدح الملك لأنه من أهل الحفاظ ، ويُعرض بدم بعض قبيلته، فليسوا من أهل الحفاظ .

وهذا المعنى الذي أراد، لا يتأتى لو أنه أجرى الكلام على أصله النحوي فقدم الفاعل وقال : «و قاتل أهل الحفاظ من غسان» فستكون غسان كلها أهل حفاظ ، لأن «من» هنا تنتقل من التبعية إلى «بيان الجنس» أي: قاتل أهل الحفاظ الذين هم من جنس غسان وهنب و قاس ...

وهذا المعنى لا يرتضيه علقمه ، لما تقدم من اعتزازه بنفسه و تلميح إلى قوة قبيلته حين قال مؤكداً بالقسم :

٢٥-١ فَوَاللَّهِ ، لَوْ لَا فَارِسُ الْجَوْنِ مِنْهُمْ لِأَبَوَا خَزَائِيَا ؛ وَالْإِيَابُ حَيِّبٌ

ولهذا قدم الجار و المجرور على الفاعل ، يُعرض بدم بعض قبيلة الملك دون تصريح صريح، وهنا تتجلى قيمة تقديم بعض المتعلقات على بعض في تغيير معنى الكلام^(١).

(١) وأحسب هذه لبنة أخرى، أضافتها هذه الدراسة إلى البناء البلاغي، في مبحث تقديم بعض المتعلقات على بعض، فليس هذا التقديم بمحض الصدفة، أو لضرورة الوزن، فيكون تتبعه ضرباً من حشو الصفحات بما لا يفيد، وإنما هو كشف لأسرار البناء البلاغي الذي أسسه وبنى قواعده الإمام عبدالقاهر، وحذر الناس الذين قد يتساهلون في هذا الباب بقوله: ((قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهونوا الخطب فيه، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف)). انظر: دلائل الإعجاز/ ١٠٨ .

ومن المعاني الجمالية التي كشف فيها تقدم الجار و الجرور عن مكونات النفس،
والتهاب عواطفها ، وصدق مشاعرها عند الفعل قوله :

١٩-١ هَدَانِي إِلَيْكَ الْفَرْقَدَانِ ، وَلَا حَبَّ لَهُ فَوْقَ أَصْوَاءِ الْمَتَّانِ عُلُوبُ

٢٣-١ وَأَنْتَ أَمْرٌ أَفْضَتْ إِلَيْكَ أَمَانَتِي وَقَبْلَكَ رَبَّتْنِي ، فَضَعْتُ رُبُوبًا^(١)

تأمل قوله: «هداني إليك الفرقدان» وقوله: «أفضت إليك أمانتي»، ألا ترى نفسه
تأبى إلا أن ينتهي إلى الملك قبل أن ينتهي الفاعل إلى فعله؟.

إنها جمل مشحونة بتيارات عاطفية تتسابق فيها متعلقات الفعل وتتراحم للتعبير
عن مشاعره، فيسبق ما كان مُشعراً بتوؤد وحسن تقرب وتوسل؛ «لتقع كل لفظة في
مكانها من سياق التعبير بحيث تتعاطف مع غيرها من الألفاظ السابقة واللاحقة تعاطفاً
ترابطياً من ناحية معناها وناحية إيقاعها»^(٢)، ولعله أحسن في اختيار فعلين مُعبرين عن
فحوى نفسه، وجعلهما على صورة الماضي، وكأنه أمر قد انقضى.

ففي الفعل «هداني» ما يشير إلى معنى الهداية، «والهدية؛ لأنها تقدم أمام
الحاجة»^(٣)، فهو يلوح للملك بأن هذه القصيدة هي ما يُقدّمه بين يدي طلبه، وفي
«لاحب» وهو الطريق الواضح، ما يُشير إلى معنى النية الصادقة الواضحة والهدف النبيل.
وفي «الفرقدان» وهما: نجمان لا يفترقان، ما يُشير إلى معنى الأخوة الحقة،
وقيل: إن معناه «نديمة جذيمة الأبرش»^(٤)، وكأنه يقول للملك: جئت إليك مُهتدياً على
نية صادقة واضحة وهدف نبيل، وهو إطلاق سراح أخي، فقد كُنّا أخوين لا يفترقان
كالفرقدين^(٥).

(١) ديوانه / ٤٠، ٤٣. الأصواء: الأماكن المرتفعة، العلوب: الأثر * قبلك ربّتي، أي: ملكني أرباب من الملوك

فضعت، حتى سرت إليك، والربوب: جمع رب وهو الملك.

(٢) في النقد الأدبي (دراسة وتطبيق) / ٣٤.

(٣) أساس البلاغة / ٦٩٨ هدي.

(٤) البلاغة القرآنية / ٢٢.

(٥) يؤكد هذا قول عمرو بن معد يكرب:

وكلُّ أخٍ مُفَارِقُهُ أَخُوهُ - لَعَمْرُ أَيْبِكَ - إِلَّا الْفَرْقَدَانِ، انظر: ديوانه / ١١٣ .

وفي الفعل «أفضى» معنى التقرب، فلا يُفضي الإنسان بشيءٍ من أمره إلا لمن يشق به ويرجو عنده تحقق مقصده؛ ولذلك قيل: «أفضى الساجد بيده إلى الأرض: إذا مسّها بباطن كفه»^(١)، فهو يرجو بفعله هذا التقرب إلى الله.

ونتساءل: هل يمكن للشاعر أن يستخدم بعد الفعلين «هداني، وأفضت» أي حرف من حروف الجر غير «إلى» ثم تكون مناسبة لأداء المعنى؟.

وكأني بهذين الفعلين قد جُعلا لتلحقهما «إلى» دون غيرها من حروف الجر، فهي تدل على انتهاء الغاية^(٢). أي: الأمر مُنته إليك.

وفي تقديم «إليك» على «أمانتي» ما يدلُّ على أن أمانته انتهت إلى الملك قبل أن تصير إلى غيره من الملوك وأرباب النعم، و«إذا كانت.. قد سبقت سواها من الكلمات؛ فلأنها تحمل راية الاحتجاج على الشك الذي ربما خامر السامع في أن مايقع.. ليس من أجله»^(٣).

ومن ولع علقمة بالظروف وتحديد الأمكنة والأزمنة - كما سبقت الإشارة - فإننا نراه في هذا الباب يُقدِّم الجار والمجرور المُشعر بالظرفية على الفاعل، كقوله في وصف صوت الظليم:

٢٦-٢ يُوحي إليها: بِإِتْقَاضٍ، وَتَقَنُّةٍ كَمَا تَرَأَى نَ (في أفْدَانِهَا) الرُّومُ

يقول الدكتور عبدالعظيم قناوي - بعد أن أشاد بوصف علقمة للظليم وأسرته - : «لكن الذي لا أجد له مكاناً في الصورة التي رسمها لتخاطب الظليم وعرسه قوله: (في أفدانها) فهل الروم لا يتخاطبون إلا في الأفدان؟!»^(٤).

(١) أساس البلاغة / ٤٧٦ فضو.

(٢) انظر: مغني اللبيب / ١ / ١٣٥.

(٣) الشعر واللغة / ٨٩ .

(٤) الوصف في الشعر العربي، العصر الجاهلي / ١ / ١٧٣.

وللرد على القناوي، نقول : إنه قدّم (الجار والمجرور) على الفاعل؛ (ليؤكد) به صورة التشبيه، فمن يسمع ذكر النعام في بيته يفتنق مع زوجته كأنه يسمع الروم في قصورها تتران بكلام لا يفهم؛ لأن وجودهم في قصورهم يعني جلبة الأصوات واختلاطها مع احتباس الصوت بين الجدران، وهذا أقرب لبيان صورة التشبيه بتفصيل طبقات الصوت، من كلامهم خارج الأفدان أو القصور.

وقريب منه قوله في وصف ناقته:

١-٢٧ بِمِثْلِهَا ، تُقَطِّعُ الْمَوَاقِدَ عَنْ عُرْضِ إِذَا تَبَغَّمَ ، (فِي ظِلْمَائِهِ) ، الْبُومُ

أكثر خروج البوم وتصويته يكون بالليل، ولذلك قدّم الجار والمجرور على الفاعل؛ لأن التصويت في الليل يُشعر بالرهبة والخوف أيّ كان مصدره، وخصوصاً في الصحراء، فكان ذكره أهم في نفس الشاعر من فاعله، «فهو يُقدّم شبه الجملة؛ لتأكيد زمان أو مكان حدوث الفعل»^(١).

ولانعدم في التقديم في البيتين السابقين مُحسناً لفظياً، وهو تهيئة الوزن لاستقبال القافية المضمومة، إذ أنه كان يمكن أن يُؤخّر الظرف المكاني، فيقول: (كما تران الروم في أفدائها) فتكتمل الصورة، وكان يمكن أن يُؤخّر الظرف الزمني، فيقول: (إذا تبغّم البوم في ظلمائه) فتكتمل الصورة أيضاً؛ ولكنه كان حريصاً على حُسن النظم باستقامة الوزن، وتحري القافية بهذا التقديم.

وهذا التفسير يمكن أن يُقال في تقديم المتعلقات على بعض في الشعر خاصّة، وفي النثر المسجوع أيضاً، ولكنه مُستبعد في تقديم المتعلقات في القرآن الكريم؛ لأنه لا يخضع لقيود الوزن والقافية والسجع والفاصلة.

ومن معاني تقدّم الجار والمجرور على الفاعل أو نائبه قوله:

١٦-١ لَتُبَلِّغُنِي دَارَ امْرِئٍ ، كَأَنَّ نَائِيًا قَدَّ قَرَّبْتَنِي مِنْ نَدَاكَ قَرُوبًا

(١) اللغة والدلالة في الشعر/ ٦٢ .

٣٧-١ وَفِي كُلِّ حَيٍّ، قَدْ خَبَطَتْ بِنِعْمَةٍ فَحُقَّ لِشَأْسٍ مِنْ نَدَاكَ ذُنُوبٌ

تقديم «من ندادك» على الفاعل ونائبه في البيتين يوحى بعظيم جود الملك وأن نداءه يسابق اسمه، بدليل أنه أسنده في البيتين إلى ضمير الكاف العائد إلى الملك، وكان الندى ملازم له.

ولا استخدام حرف الجر «من» دلالاتٍ معنوية يكشفها السياق، فهو مفيدٌ انتهاء الغاية في الأول، والتبعيض في الثاني، وكلاهما ملائم لرسم صورة المعنى الذي أراد.

فكأنه قال في الأول: (فقد قربتني إلى ندادك قروب) وفي الثاني: (فحُقَّ لشَأْسٍ بعض ندادك) أراد في الأول أن يُشير إلى أن الملك إليه ينتهي الكرم، وفي الثاني: أنه يريد جزءاً من هذا الكرم بإطلاق أخيه، وهذا من إقامة الحُجَّة.

(٢) ومن تقدم المفعول به على الفاعل، قوله:

١٢-١ وَنَاجِيَةٍ، أَفْنَى رَكِيْبَ ضُلُوعِهَا وَحَارِكَهَا تَهْجُرُ فِدُؤُوبُ

قدّم المفعول هنا؛ لأن عليه تدور رحى المعنى، فاهتمامه بصحة ناقته أكبر من اهتمامه بأسباب تدهورها، فالسير الدؤوب في الهاجرة قد أفنى شحم ضلوعها وسنامها فهزلت. وإصابتها بالهزال وسط هذه الصحراء شيءٌ مُرعب، لأنها مصدر نجاة بالنسبة له، فإذا هزلت ضعفت، ولم تستطع أن تكمل السير، فكان نظره موجهاً إلى مقاييس صحتها، فالتفات الخاطر إليها في التزايد. فقدّم «ركيب ضلوعها وحراركها» على «تهجر فِدُؤُوب».

ومن تقديم ضمير المفعول والجار والمجرور على الفاعل قوله في وصف الخمر:

٣٧-٢ قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ، فِيهِمْ مَزْهَرٌ رَنَمٌ، وَالْقَوْمُ، تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ

٣٨-٢ كَأْسُ عَزِيْزٍ مِنْ الْأَعْنَابِ عَتَقَهَا لِبَعْضِ أَرْبَابِهَا، حَانِيَّةٌ حُومُ

٣٩-٢ تَشْفِي الصُّدَاعَ، وَلَا يُؤْذِيكَ صَالِبُهَا وَلَا يُخَالِطُهَا فِي الرَّأْسِ تَدْوِيْمُ

قوله: «... عتقها - لبعض أربابها - حانية...» أي: صنّع الخمر لا يكون إلا لأصحابها، فأهميتها عندهم أو عند الشاعر أهم من صانعيها، وهم «الخمارون»، لأنها مُستحكمة على عقولهم، وعلى عقل الشاعر، ودليل ذلك أنه عندما يصف الخمر يلجأ إلى تقديم ضمير المفعول العائد إليها دائماً على الفاعل، كقوله:

٤٠-٢ عَانِيَّةٌ ، قَرَقَفًا ، لَمْ تَطَّلِعْ سَنَةً يُجْنِهَا مُدْمَجٌ بِالطَّيْنِ مَخْتُومٌ
٤١-٢ ظَلَّتْ تَرَقُّرُقُ فِي النَّاجُودِ ، يَصْفُقُهَا وَيَلِدُ أَعْجَمَ بِالكَتَّانِ مَفْدُومٌ

وهذا يشبه قوله السابق «عتقها لبعض أربابها حانية». «ولا يخالطها في الرأس تدويم».

وهو قريب من قوله: «كأن إبريقهم ... أبرزة للضحّ راقبه» وكل هذا يدل على تعلق الشاعر بالخمر، وقربها من نفسه.

وأما قوله: «ولا يخالطها في الرأس تدويم» فالتقديم فيه؛ لبيان الأهمية، وليس للاختصاص، لأن اختصاص الرأس بالتدويم (وهو الدور) من بين أعضاء الجسد مُتعيّن قبل التقديم، فلا يقع الدور إلا في الرأس، ولكنه أراد بالتقديم أن يُنبّه له، لأنه العضو الذي يبدأ فيه فعل الكأس يخامر العقل، فتستجيب لإرادته بقية الأعضاء.

(٣) ومن تقديم الظرف (الجار والمجرور) على المفعول به قوله:

٣-١٨ وَقُلْتُ لَهَا يَوْمًا بِوَادِي مَبَايِضٍ : أَلَا كُلُّ عَانٍ غَيْرَ عَانِيكَ يُعْتَقُ !
٤-١٨ يُصَادِفُ يَوْمًا مِنْ مَلِيكَ سَمَاحَةً فَيَأْخُذُ عَرْضَ الْمَالِ ، أَوْ يَتَصَدَّقُ

يعتب على محبوبته، وأنها قاسية عليه في حين أن الملوك ذوي البأس قد يرحمون ويسامحون .. وهذا من تناغي الأبيات وتداعي المناسبات.

فهاجس تلك الرحلة المثيرة إلى الملك الغساني وما أعقبها من انفراج أزمته وقومه ورجوعه بالمال والهدايا ظلّت في مُخيلته، حتى إذا عاتب محبوبته أراد أن يقيم عليها الحُجّة

بما حصل له في تلك المناسبة ومن ذلك الملك، وكأنه يجعل هذه المرأة في مقابل الملك؛ لأنها ملكت لُبّه وقلبه، وأصبح عبداً رقيقاً لها أبد الدهر: «ألا كل عانٍ غير عانِك يُعتق».

وكأن بين محبوبته والملك علاقة القوة والسلطان، فسلطان الحب على نفسه كسلطان الملك على الناس، ولهذا يُرجَّح ما ذهب إليه الأستاذ الدكتور أبو موسى وكرَّره من أهمية تتبع إشارات الشعر ورموزه^(١) حين ذكر قول علقمة الفحل وهو يتغزل بـ ليلي:

٢-١ مُنْعَمَةٌ ، لَا يُسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تُزَارَرَ قَيْبُ

وهو الأمر الذي أكدّه الدكتور عبداً لله الطيب بقوله مُعلِقاً على هذا البيت: «لا يخفى أن هذه المحبوبة المُنعمة التي لا يُستطاع القرب منها، فيها شيء من الرمز إلى منزلة المدوح، وهو ملك مهيب»^(٢).

وفي ضوء الهاجس النفسي السابق نتبين علة تقديم الظرف والجار والمجرور على المفعول به .

وقريب منه قوله في البائية المعارضة، مما يدل على تناسقها في التراكيب والمعاني مع بقية شعره:

١٢-٢ فَعِشْنَا بِهَا مِنْ الشَّبابِ مُلَاوَةً فَأَنْجَحَ آيَاتُ الرَّسُولِ الْمُخَبِّبِ^(٣)

قدّم «من الشباب» على «ملاوة»، لأنه هاجس نفسه بعدما تقدّمت به السن.

وكل شيخ يحن لأيام الشباب إذا تذكّر النساء، ففيها بعض ما تتمناه المرأة من الرجل، وهذا الهاجس الذي أرّق علقمة كثيراً ما نجدّه في أكثر أبياته الغزلية، كقوله:

(١) انظر البلاغة القرآنية/ ٢١ .

(٢) شرح بائية علقمة/ ١٠ .

(٣) ديوانه/ ٨٤ . الملاوة: الدهر الطويل، فأنجح آيات الرسول، أي: نجحت محاولة رسول عدوه في التفريق بينهما، وربما كان عدوه الكبير، ورسوله الشيب، والمُخبِّب: الذي يُعلّمها الحُبَّ والمكرّ.

- ١-١ طَحَابِكُ قَلْبٍ فِي الْحَسَانِ طَرُوبٌ بُعِيدَ الشَّبَابِ ، عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ
- ١٠-١ يُرْدُنْ ثَرَاءَ الْمَالِ حَيْثُ عَلِمْنَاهُ وَشَرَحَ الشَّبَابِ عِنْدَهُنَّ عَجِيبُ
- ١٣-٢ مِنْ ذَكَرِ سَلَمَى . وَمَا ذَكَرِي الْأَوَانَ لَهَا إِلَّا السَّفَاهُ ، وَظَنَّ الْغَيْبَ تَرْجِيمُ
- ١-١٠ وَفِي الْحَيِّ بِيضَاءُ الْعَوَارِضِ ، ثَوْبُهَا إِذَا مَا اسْبَكَرَتْ لِلشَّبَابِ ، قَشِيبُ
- ١-١٤ وَيُلْمُ لَذَاتِ الشَّبَابِ مَعِيشَةً مَعَ الْكُثْرِ ! يُعْطَاهُ الْفَتَى الْمُتْلِفُ النَّدِي

وهذه الأبيات - على قلة شعره - تكشف عن سرِّ بكائه يوم رحيل محبوبته، واضطراب مشاعره، وتداعي ذكرياته القديمة، ولذلك لا نعجب منه حين قدّم الفاعل على الفعل، وبنى البيت على تقديم المسند إليه حين قال:

- ٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟

هذا، والمتبعُ لمثل هذه الإيماءات والظلال من الجوانب النفسية عند شاعرٍ كعلقمة الفحل يُدرك عمق تجربته، وربما صدقها حين قال مؤكداً:

- ٨-١ فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَإِنِّي بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَيِّيبُ
- ٩-١ إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وُدِّهِ نَصِيبُ

والأساليب السابقة في (التقديم والتأخير) وإن جاءت متوافقة مع شعر علقمة في ديوانه أو مقارنة له، إلا أننا نجدها في بعض فصولها، خاصة في تقدم المسند إذا كان خبراً للمبتدأ أو تقدم بعض المتعلقات على بعض، كتقدم (الجار والمجرور أو المفعول به) على الفاعل أو نائبه؛ نجدها ثقلٌ أو تنعدمٌ في بائته المعارضة؛ وهذا بعيدٌ عن ماجاء في نسق شعره في بقية الديوان.

إلا أننا في أغلب مواضع التقديم السابقة نجد ماجاء في بائته مُتَّفَقاً تماماً مع ماجاء في بقية شعره من حيث: (نسبة التواجد، وطريقة الأداء، ونمط التركيب) مع اختلافات لا تكاد تُذكر في السياق.

الباب الثالث

بناء نقوش البديع في شعره

ويشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : بناء مطالع القصائد .

الفصل الثاني : بناء المطابقة .

الفصل الثالث : بناء الجناس .

الباب الثالث : بناء نقوش البديع في شعره :

الفصل الأول : بناء مطالع القصائد :

إذا عرضنا لموضوعات المقدمة الجاهلية نلاحظ « أن المقدمة الطللية ، أكثر المقدمات التي افتتح بها الشعراء في الجاهلية قصائدهم ، وكانوا يعنون برسم مشاهد مُفصّلة للأطلال »^(١) ، وهي « تتسم بمنهج يوشك أن يكون ثابتاً في عمومها ، فالطلل والمحجوبة والرحلة ، ثم الغرض الأساسي الذي يقصد إليه »^(٢) ، وهكذا تظل « المقدمة - عندهم - وسيلة إلى غاية أخرى ، هي خدمة الموضوع الأساسي للقصيدة ، وإعداد السامعين لاستقباله »^(٣) .

وقد حاول ابن قتيبة تعليل ظاهرة « مقدمات القصيدة الجاهلية » ، وانتهى إلى القول بأن بكاء الديار ، واستيقاف الأصحاب ، وذكر رحيل الأحبة ، وعناء البحث عنهم ، كلّها وسائل لترقيق قلب الممدوح « وبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح »^(٤) .

ولا أعتقد أن هذا تعليل مُقنع ، إذ أن أكثر القصائد التي التزمت هذا النظام ، لم يكُ غرض أصحابها طلب النوال ، والاستقراء الكامل للشعر الجاهلي يثبت هذا ، وأميل في ذلك إلى رأي الدكتور مصطفى عبد الواحد الذي يرى أن مقدمة القصيدة الجاهلية « مدخل تتهياً به النفس ؛ لتذوق جمال الشعر »^(٥) ، ف« حسن الابتداء دليلٌ على البيان »^(٦) .

ولاشك أن « كيفية الاستهلال مهمة جداً بالنسبة إلى بناء القصيدة كله »^(٧) ؛ لأنه

(١) مقدمات سيفيات المتنبي / ١٦ .

(٢) الشعر الجاهلي : مادته الفكرية وطبيعته الفنية / ٣٦٨ .

(٣) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول / ٢٥٨ .

(٤) الشعر والشعراء / ٧٥ .

(٥) الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام / ٦٨ .

(٦) كفاية الطالب / ٥٢ .

(٧) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي / ١٧ ، ١٨ .

أول ما يطرق السمع ويعلق بالذهن^(١) ، والمطلع هو البناء الذي تركز عليه القصيدة :
وزناً ، وقافيةً ، ومقصداً ، فهو مفتاح الولوج إلى مقاصد النص ، وأسرار النفس .

والشاعر المُبدع هو من يُحسن الاستهلال ، وقد سبقت الإشارة إلى أن علقمة الفحل
من المشهود لهم ببراعة الاستهلال^(٢) ، ولعل هذا من أسباب تفضيل قريش لقصائده ،
فحُسن المطلع « من ضروب الصنعة التي يقدمها أمراء الكلام ، ونقاد الشعر ، وجهابذة
الألفاظ »^(٣) ، وقد رأينا بعض نقاد القرن الثاني يقدمون « قصائد معينة .. ؛ بعامل واحد ،
وهو جودة المطلع ، ومعلوم أن هذا الركن هو من الأهمية بمكان ، فالمطلع وجه القصيدة
الكفيل بأن يجعلك تستمر مع الشاعر ، أو ينأى بك في الاتجاه المعاكس »^(٤) .

ولذا لا نستغرب إشادة النقاد بمفتحات قصائده ؛ لأنهم قبلوا من المطالع « ما كان بيناً
واضحاً لا غموض فيه ، سهل المأخذ ؛ لا تعقيد في تركيبه ، ولا صعوبة في فهم
معناه ، ولا ينافي ذلك أن يكون أسلوبه فخماً جزلاً ، وشرطوا لجودتها تناسب قسميها ؛
بحيث لا يكون شطرها الأول أجنبياً من شطرها الثاني ، وألا يرتفع شطرها الأول إلى منزلة
سامية من حيث المعاني والصيغة ، وينزل شطرها الثاني عن تلك المنزلة »^(٥) ، وهذا ما
وجدناه في مفتحات قصائده :

فقد بنى علقمة الفحل فواتح قصائده الطوال على نسقٍ متقاربٍ جداً ، انظر مفتتح
بأئته الشهيرة :

١-١ طَحَابِكُ قَلْبٍ فِي الْحِسَانِ طَرُوبُ بُعِيدِ الشُّبَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشِيْبُ

(١) انظر يتيمة الدهر ١ / ١٨١ .

(٢) انظر / ٢٥ من هذه الرسالة .

(٣) قانون البلاغة / ١١٦ .

(٤) النقد عند اللغويين في القرن الثاني / ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٥) أسس النقد الأدبي عند العرب / ٣٠٠ .

- ٢-١ تَكْفُنِي لِيَالِي ، وَقَدْ شَطَّ وَلِيْهَا
وَعَادَتْ عَوَادِ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ
وقارنه بمفتتح بائيته المعارضة :
- ١-٣ ذَهَبْتَ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ
وَلَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجْنِبِ
- ٢-٣ لِيَالِي ، لَا تَبْلَى نَصِيحَةَ بَيْنَنَا
لِيَالِي حُلُوبًا بِالسُّتَارِ ، فَفُقْرَبِ
وأضف إليهما مفتتح ميميته الشهيرة :
- ١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُوْدِعْتَ مَكْتُومٌ؟
أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْ نَأْتِكَ الْيَوْمَ ، مَضْرُومٌ؟
- ٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكِي ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ
إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟
- ٣-٢ لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ ، حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا
كُلُّ الْجَمَالِ ، قُبَيْلَ الصُّبْحِ ، مَزْمُومٌ

فإنك تجد تأخياً في بنية هذه الفواتح ، وقواسم مشتركة تتمثل في الآتي :

١ - التمرد على قاعدة « عمود القصيدة الجاهلية » بالخروج بعض الشيء عن التقليد المعروف بالوقوف على الديار ، واستيقاف الأصحاب ، وبكاء الأطلال .

٢ - تبادل الفعل الماضي إلى تصدُّر فواتح القصائد قبل بقية الأفعال ، وهذا الفعل تجده يكثر أيضاً في فواتح مقطعاته الشعرية^(١) .

٣ - التساؤل ، أو ما يُشعر به ، فإذا كان التصريح بالاستفهام في الميمية واضحاً ، فإنك تشعر به في البائية الشهيرة ، وفي البائية المعارضة أيضاً ، ففي البائية الشهيرة تشعر باستفهامٍ توبيخي خفي ، على تعلق قلبه بالحسان بعد تقدمه في السن ، وفي البائية المعارضة تشعر باستفهامٍ آخر يُنكر فيه على نفسه هجر هذه المرأة التي لا تستحق كل هذا التجنب ، ولعل بائته المعارضة قد نظمها في شبابه ، وقصيدتيه الشهيرتين نظمهما في هرمه ، وفي هذه الافتتاحات ما يُشعر بخيبة أمله في وصل النساء .

(١) انظر ديوانه في : مفتحات المقطعات أرقام : ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٦ .

٤ - ذكر رحيل المحبوبة : « وقد شطّ وليها.. لياليّ حلّوا بالستار فغرب .. لم أدرِ بالبين حتى أزمعوا ظعنًا .. » .

٥ - ذكر غدر الزمان وأهله : « .. وعادت عوادٍ بيننا وخطوب .. ليالي لا تبلى نصيحة بيننا .. يوم البين مشكوم .. » .

٦ - ذكره الهجر ومرادفاته : « شطّ وليها الهجران .. بيننا يوم البين .. لم أدرِ بالبين » .

٧ - تعلّقه بالمحبة : « .. تكلفني ليلي ... ولم يك حقًا كلُّ هذا التجنّب .. لم يقضِ عبرته إثر الأعبة .. » .

٨ - اهتمامه بالظروف الزمانية : « بعيد الشباب عصر حان مشيب .. ليالي لا تبلى .. ليالي .. إذ نأتك اليوم .. يوم البين » .

٩ - ظهور بعض الزخارف البديعية الأخرى في بناء المطالع :

ك: التنغيم الصوتي ، بتجانس بعض الحروف ، في : « طحا : طروب .. الشباب : مشيب .. ليالي : وليها .. عادت : عوادٍ » .

وفي البائية المعارضة : « .. ذهبت : مذهب .. ليالي : تبلى : ليالي » .

وفي الميمية الشهيرة : « .. علمت : استودعت .. كبير : بكى » .

- التجريد : بمخاطبة النفس وتوجيه الخطاب إليها ، أو بتخيّل وجود شخصٍ يخاطبه ، وهو مرجع الضمير في : « بك .. ذهبت .. علمت .. نأتك » .

- ثم الالتفات : بالحديث عن نفسه : « تكلفني ليلي .. لا تبلى نصيحة بيننا .. لم أدرِ بالبين .. » .

- التصريح : في مطلع كل قصيدة بموافقة آخر حروف المصراع الأول ، لآخر حروف القافية^(١) .

ولعل في هذه القواسم المشتركة ما يثبت تناسق البناء في قصائده الثلاث الطوال المشهورات ، وقد تجد مثل هذا التناسق في قصيدتين ، دون الثالثة :

- فمن ذلك ما وقع بين بائته الشهيرة وبائته المعارضة ، فليس قوله : « ذهب من الهجران في غير مذهب » إلا قوله : « طحا بك قلب في الحسان طروب » أي : « ذهب بك كل مذهب »^(٢) ، فهما بمعنى واحد .

- ومن ذلك ما وقع بين ميميته الشهيرة وبائته المعارضة ، في ذكر لفظ البين « بيننا .. البين » ، ومن وجود المضارع المنفي بـ(لم) : « لم يك حقاً .. لم يقض عبرته .. لم أدر بالبين .. » .

- ومن ذلك ما وقع بين ميميته وبائته الشهيرتين ، من ذكر كبر السن : « عصر حان مشيب .. أم هل كبير بكى » .

هذا التناسق لا يقتصر على البناء الشكلي فحسب ، بل يتعداه إلى البناء المعنوي ، فإن الوشائج والعلاقات التي تربط المقدمات بالمقاصد والخواتم متصلة النسب بروح الشاعر ومناسبات القصائد كما أشرنا في المباحث السابقة ، أو كما سنشير له في المباحث اللاحقة بمشيئة الله تعالى ، ويكفي هنا أن نستأنس بقول الدكتور حامد عبد القادر : « إن منشأ الجمال هو الاتساق والانسجام في الألوان والأشكال والأساليب أو النغمات ، سواء أكان ذلك الانسجام طبيعياً أم كان صناعياً ، وأساس الانسجام هو الوحدة مع التعدد ، أي :

(١) يكاد التصريح أن يكون بُنية أساسية في مفتتحات القصائد الجاهلية ، فإن أي قصيدة تخلو من التصريح في مُستهلها ، فهي ضائعة المطلع .

(٢) ديوانه / ٣٣ .

اجتماع عناصر مختلفة أو ائتلافها ، بحيث تكون وحدة مترابطة الأجزاء ، متناسبة العناصر»^(١) ، مما يؤكد القول بأنه « شاعرٌ مفكّرٌ متأمّلٌ في بعض المطالع والمقطوعات ، وليس شاعراً قلقاً موتوراً على نفسه ، وعلى الحياة والقدر»^(٢) .

(١) دراسات في علم النفس الأدبي ١ / ١٠٣ .

(٢) موسوعة الشعر العربي ١ / ١٠٢ .

الفصل الثاني : بناء المطابقة^(١) :

حفل شعر علقمة بأنماط كثيرة من أساليب التضاد اللفظي والمعنوي ، الظاهر منها والخفي ، وهذا الطباق قد يجاوز الضدين أحياناً ، ولكنه لا يتجاوزهما إلى أربعة أضداد في معظم الأحيان ، فيُصبحُ الطباق مقابلة حينئذٍ^(٢) ، وأفضل وأتمُّ المقابلات ما جمع بين الأضداد^(٣) .

وقد جاء ما يقرب من نصف نتاجه الشعري مُتضمناً لهذين المحسنين ، مما يُشير إلى وجود علاقة ذهنية بين الأشياء المتضادة ، « فهي من أوضح الأشياء في تداعي المعاني »^(٤) فكل كلمة تُثير معناها المضاد ؛ « لأن المعاني يستدعي بعضها بعضاً ، فمنها ما يستدعي شبيهه ، ومنها ما يستدعي مُقابله ، بل إن الضد أكثر خطوراً على البال من الشبيه ، وأوضح في الدلالة على المعنى منه »^(٥) .

ومع كثرة التضاد في شعره إلا أنه كان يجيء عفوَ الخاطر ، مُنقاد العنان ؛ لا يظهر فيه أثر التكلّف ، لأن معظمه كان تضاداً خفياً مؤولاً ، أو مُوهماً ، أو مُشتقاً من صورٍ بيانية ، مما يؤكد أن التضاد في شعر الجاهلي « داخلي » خفي ، لا يصوغه « وفق أنماط قبلية يتعارف عليها ، أو وفق أشكال منطقية في التناقض ، والتضاد ، والتضاييف »^(٦) .

فإذا كان لكل شاعر مُعجم خاص يستقي منه تشبيهاته ، ومجازاته وكنياته ، ومقابلاته فإن لعلقمة ذلك المعجم ، مما يؤكد أن البناء لا يقتصر على خصائص التراكيب ، وبيان الصور ، بل يتجاوزها إلى بناء المحسنات البديعية .

(١) وقد تسمى : الطباق ، والتطبيق ، والتضاد ، والتكافؤ ، والمقاسمة ، والمقابلة عند بعض البلاغيين . انظر مُعجم

المصطلحات البلاغية / ٣٦٧ .

(٢) انظر العُمدة ٢ / ١٥ .

(٣) انظر مفتاح العلوم / ٤٢٤ .

(٤) التضاد في النقد الأدبي / ٢٨ .

(٥) علم البديع / ٩١ .

(٦) التضاد في النقد الأدبي / ٢٤٤ .

إذن : « الطباق والمقابلة عُصران بنائيان ، والمطابقة مبنية على التصور المزدوج في الفكر والأشياء ، فالمفارقَاتُ ليست أشياء عارضة ، أو دخيلة على النص ، وإنما هي جزء منه »^(١). وإن افترقت ألفاظها - في بعض الأحيان - عن ألفاظ النص ، إلا أن دلالاتها لا تختلف في معظم الأحيان - عن دلالاته ؛ مما يُشير إلى قوة الروابط النفسية ، ووحدة العواطف والمشاعر التي تُمثل نفس الشاعر .

ولذا لم ينهج البحث هنا : منهج علماء البديع المتأخرين الذين فرّقوا بين المطابقة والمقابلة ، أو قسّموا المطابقة إلى مطابقة إيجاب ، وسلب ، وإيهام تضاد أو إلى مقابلة بين الأسماء وأضدادها ، أو الأفعال وأضدادها ، أو الحروف وأضدادها ، أو الطباق اللفظي والمعنوي ، لأن هذه التقسيمات كانت تنظر إلى تجلية المصطلحات ، وتحديدتها تحديداً علمياً دقيقاً ، لا يكاد يخرج منها شيء ، أو يدخل فيها ما يشد .

وإذا كان البحث في شعره عن أوجه المطابقة أو المقابلة لا يعتمد هذا المنهج ، ولا يقوم على هذا التقسيم ، فإنه - في الوقت نفسه - لا يُغفله تماماً ولا يتجاهله ، بل يتضمن الإشارة إلى كل ما سبق في موضعه دون الوقوف عند الظواهر السطحية المُتمثلة في النبرات الصوتية أو الزخارف الشكلية .

وللمحاولة إلى الولوج في بواطن التضاد ، وإيجاءاته الفكرية ، وتياراته النفسية فقد انتهج البحث الجمع بين المتضادات ، والأخذ بأعناق المتنافرات وشركها في ربة واحدة .

ووجد أن أكثر ما يبني على ذلك في شعره هو الجمع بين : السر والكشف ومرادفاتهما ، أو بين القرب والبعد وما في معنهما ، أو بين القوة والضعف ولازماتهما ، أو بين الكثرة والقلة ، أو الغنى والفقر ، أو الأخذ والعطاء ، أو العلو والسفل وما شابه ذلك

(١) البناء اللفظي في لزوميات المعرّي / ١٠٠ ، نقلاً عن التضاد في النقد الأدبي / ٢٤٤ .

مما يتضح من العرض الآتي :

بناء المطابقة بين :

١ - الكشف والستر :

يقول في مطابقة خفية بينهما :

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومًا؟ أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومًا؟

فقد جعل ما علمه من أمرها معطوفاً على ما استودعه من سرّها ، لأن الأمر المُستودع إمّا أن يكون مستوراً فيكتم ، أو يكون مكشوفاً فيعلم .

فالكتمان من مرادفات الخفاء والستر^(١) ، والعلم ليس من مرادفات الكشف ، ولكنه يقتضي ويستلزم انكشافاً للحقيقة .

ففي هذا البيت تضادّ خفي زاد المعنى حسناً بالاشتراك مع التجريد والتصريح .
وقريباً من إيهام التضاد في الغرض نفسه قوله في بائته المعارضة :

٩-٣ وَقَالَتْ : وَإِنْ يُبْخَلْ عَلَيْكَ وَيُعْتَلَّلْ تَشَكُّ ، وَإِنْ يُكْشَفْ غَرَامُكَ تَدْرَبِ

فإن الكشف ظاهر في قوله : « يُكْشَفْ غَرَامُكَ » أي : توصل بالحجة ، فينكشف ذلك لك ولغيرك ، أما البُخْل بالزيارة في قوله : « وَإِنْ يُبْخَلْ عَلَيْكَ » فليس بضدٍ للكشف ، ولكن البُخْل يقتضي سترًا وإخفاءً للمبخول به ، وهما ما يُضادان الكشف ، هذا ما يفهم من المعنى الأول الظاهر في البيت ، أمّا معنى المعنى ، والذي يستتر خلف هاتين الكنايتين فإنه يحمل تضاداً معنوياً مُغايراً للتضاد اللفظي فيهما .

فقد كنى بكشف الغرام عن الوصل ، وبالبخل عن الهجر ، والوصل فيه معنى

(١) انظر جواهر الألفاظ / ٢٥ ، ٢٧ ، « والمكتوم هو المستور » انظر خزانة الأدب ١١ / ٣٠٨ .

القرب ، والهجر فيه معنى البعد ، وهما ضدان ولاشك ، يحملان « قيمة فنية » أشار لها شارح ديوان امرئ القيس بقوله : « إنما يريد : أنها كانت لا تقطع وصاله كل القطع ، فيحمله ذلك على اليأس والسلو ، ولا تصله كل الوصل ، فيتعود ذلك ، ويُستكثر منه حتى يدعوه ذلك إلى الملل »^(١) .

ومن المطابقة بين الكشف والستر أو مرادفاتهما في المعنى قوله :

٣٥-٣ تَرَى الْفَأْرَ، عَنِ مُسْتَرْغَبِ الْقَدْرِ، لَانْحَاً عَلَى جَدَدِ الصَّخْرَاءِ؛ مِنْ شَدِّ مَلْهَبِ
٣٦-٣ خَفَى الْفَأْرَ مِنْ أَنْفَاقِهِ، فَكَانَ مَا تَخَلَّلَهُ شُؤْبُوبٌ غَيْثٌ مِنْقَبِ

فلفظ « خفي » من الأضداد والتي تأتي بمعنيين متضادين لا يكشفهما إلا السياق ، فقد يُراد به : الستر، وقد يُراد به : الإظهار^(٢) .

فإذا كان المراد به الأول : فقد طابق الشاعر بين بروز الفأر في « لائحاً »^(٣) ، واستتاره في « خفي » وإذا كان المراد به الثاني - وهو المختار عند شارح الديوان ومحقيقه^(٤) ، وعند ابن فارس^(٥) أيضاً - فقد رادف الشاعر بين لفظين بمعنى مُتقارب جداً مما قد يُورثُ حشواً وتكراراً لا قيمة له .

ولعل النظر إلى السياق يكشف عن حقيقة هذه الدلالة وهي التناقض ، لا الترادف فالشاعر أراد أن يصف حالة الدُّعر والهلع التي كان عليها الفأر حين سمع حفيف جري الفرس ، فهو يبرز ليستطلع الأمر تارةً ، ويخفي تارةً أخرى في حركة اضطراب مُستمرة

(١) ديوان امرئ القيس / ٤٢ .

(٢) انظر الأضداد / ٧٦ ، رقم (٣٩) .

(٣) انظر أساس البلاغة / ٥٧٤ لوح ، وراجع الاستعارة في الهزال / ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٤) انظر ديوانه / ٩٥ ، ٩٦ .

(٥) انظر مقاييس اللغة / ٣٢٤ خفي .

تناسب الموقف^(١) .

ومن المطابقة في هذا المعنى قوله في الخمر :

٤٠-٢	عَانِيَّةٌ ، قَرَقَفٌ ، لَمْ تَطَّلِعْ سَنَةً	يُجْنِئُهَا مَدْمَجٌ بِالطَّيْنِ مَخْتُومٌ
٤١-٢	ظَلَّتْ تَرَقُّرُقٌ فِي النَّاجُودِ ، يَصْفِقُهَا	وَلَيْدٌ أَعْجَمٌ بِالكَتَّانِ مَفْدُومٌ
٤٢-٢	كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيِي عَلَى شَرْفٍ	مَفْدَمٌ بِسَبَابِ الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ
٤٣-٢	أَبْيَضٌ ، أَبْرَزُهُ لِلضَّحِّ رَاقِبُهُ	مُقَلَّدٌ قُضِبَ الرِّيْحَانَ مَفْغُومٌ

ففي البيت الأول ذكر (المختوم) وطابقه في البيت الأخير بـ « أبرز » وهما ضدان

يقول ابن فارس : « المبروز : الظاهر ، والمختوم : غير الظاهر »^(٢) .

انظر إلى قوله : « يجنئها مدمج بالطين مختوم » ، وتأمل مواد هذه المفردات

وما تحملها من معاني : « الستر والانطواء والانكماش وإحكام الغلق »^(٣) ، كل ذلك ليؤكد

قوله : « لم تطلع سنة » ، وفي هذا دلالة على عتقها وجودة صنعها .

وتأمل حرصه على تغطية فم الساقى بالقدم : وهو ما « يشده الساقى على فيه »^(٤) ؛

« لئلا يسقط من ريقه في الكأس شيء »^(٥) ، وفيه ما فيه من المبالغة في وصف حلاوة الخمر

وصفائها ، وتأمل حرصه أيضاً على مُقابلة ذلك بتغطية فم الإبريق باللثام ، وهو مصفاته

التي توضع على الكوز .

(١) ينظر مبحث التشبيه في أوصاف الفرس / ١٠٤ .

(٢) مقاييس اللغة / ١٢٢ برز .

(٣) انظر مقاييس اللغة / ٢٠٠ جن ، ٣٦٤ دمج ، ٦٣٠ طين ، ٣٤٢ ختم .

(٤) أساس البلاغة / ٤٦٧ قدم .

(٥) ديوانه / ٧٠ .

واللثام والقدام كلاهما من مُرادفات الستر^(١) ، وقبلها : (الدَّمَجُ والجُنَّةُ والختم) تجد جميع مراحل صنع الخمر وتحضيرها قد تَمَّتْ بعناية خاصة ، وتحت سرية تامة فهي خمر نفيسة عانى صانعها من تحضيرها ، وعانى شاربها من انتظارها ، لأن الجُنَّة .. والدَّمَج .. والختم .. واللفام .. واللثام ، مما يُحفز المخاطب ، ويُشوقه إلى انتظار بروزها في صفاء براق ، ولون زاهٍ ، ورائحة زكية :

٤٣-٢ أبيض ، أبزره للضح راقبه مقلد قضب الريحان مفوم

ومن المطابقة في هذا المعنى قوله في الفجر :

٩-٩ بدت سوابق من أولاه نعرفها ، وكبره ، في سواد الليل ، مستور

فإن مستور ضده مكشوف وقوله « بدت » بمعنى : ظهرت ، من مرادفات الكشف ، فهي إذاً مطابقة تضاد ، وقد يكون في البيت مطابقة خفية بين الضمير في « أولاه » العائد إلى الفجر وهو أول النهار ، وبين « الليل » ، وهي : من إيهام التضاد ، إذ الفجر ليس ضدًا لليل ، وإنما يوهم بالضدية .

ولعل في البيت ما هو أخفى من هذه المطابقة ، وهو « سواد الليل » ، الذي جعله مقابلاً لعلامات الصبح في قوله : « سوابق ... من أولاه نعرفها » فإن بينهما تضاداً معنوياً ، فسواد الليل يدل على الظلام وهو « ستر » وسوابق الصبح : تدل على النور، وهو « كشف » .

فهذه مقابلة بين ستة متضادات زادها رونقاً وبهاءً الجناس الناقص في سوابق ... وسواد ، وحسن الترتيب في المطابقة .

(١) انظر جواهر الألفاظ / ٢٧ .

ومن ترتيب المطابقة على هذا النحو قوله :

٣-٩ فَلَا يَغْرُنْكَ جَرِي الثُّوبِ مُعْتَجِرًا إِنِّي أَمْرُؤُفِي عِنْدَ الْجِدِّ تَشْمِيرُ

فإن فيه مطابقة بين « ستر الجسد » ، و« كشف بعضه » ، فإن الاعتجار يكون سترًا للرأس ، والتشمير يكون كشفًا للساق ، فطابق بين الستر والكشف في أعلى الجسد وأسفله وهي مقابلة بين المعنى الأول للكناية ، لا المعنى الثاني^(١) .

٢ - بناء المطابقة بين القرب والبعد :

وأكثر ما يشيع ذلك في بانيته الشهيرة ، وفي غرضي : النسيب والمدح ، من مثل قوله :

٢-١ تَكَلَّفَنِي لِيَأِي ، وَقَدْ شَطَّ وَلِيهَا وَعَادَتْ عَوَادِ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ

٣-١ مُنْعَمَةٌ ، لَا يُسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَيَّ بِأَبْهَامٍ مَنْ أَنْ تَزَارَ رَقِيبُ

٤-١ إِذَا غَابَ عَنْهَا الْبَعْلُ ، لَمْ تُفَشِّ سِرَّهُ وَتُرْضِي إِيَّابَ الْبَعْلِ حِينَ يَأُوبُ

فإن « شَطَّ » أصلٌ يدل على : البعد ، و« ولي » أصلٌ يدل على القرب^(٢) ، وقد جمع

بين الضدين في جملة الحال ؛ ليظهر شدة تعلقه بها ، ومقدار ما تكلفه من حُبِّها ، فهو على أمل القرب وإن كانت بعيدة . ومادة الفعل (كلف) : « تدل على إيلاء بالشيء وتعلق به »^(٣) فهو قد : « كلف بالمرأة كلفاً شديداً »^(٤) . وهذا يدل على أنه كلما اقترب أو حاول الاقتراب منها نأت عنه ، وهذا النأي قد يكون حسيًّا ، وقد يكون معنويًّا^(٥) ، أي : هي قريبة له في المسكن بعيدة عنه بهجرها له وانعدام زيارتها ، وقد عللت له ذلك في

(١) انظر مدلولات هذه المقابلة في مبحث الكناية / ٢٧٢ .

(٢) انظر مقاييس اللغة / ٥١٧ شطَّ ، ١١٠٤ ولي .

(٣) مقاييس اللغة / ٩٠٨ كلف .

(٤) أساس البلاغة / ٥٤٩ كلف .

(٥) انظر مواهب الفتاح ١ / ٤٧٠ ضمن شروح التلخيص جـ ١ .

موضع آخر ، بقولها :

٩-٣ وَقَالَتْ: وَإِنْ يُبْخَلْ عَلَيْكَ وَيُعْتَلَلُ تَشَكُّ ، وَإِنْ يُكْشَفْ غَرَامُكَ تَدْرَبُ^(١)

وقريبٌ من المطابقة في البيت الأول ، نجد المطابقة في البيت الثالث بين الغياب والاياب وهي من مطابقة « إيهام التضاد » ، فالغياب ليس بضد للإياب ، ولكن الذهاب هو ضده كما أن الحضور هو ضد الغياب ، ولا فرق كبير بينهما ، فإن الغياب يدل على ذهاب ، كما أن الإياب يدل على حضور ، وفي الغياب ما يُشير إلى البعد ، كما أن في الإياب ما يُشير إلى القرب .

وزاد هذه المطابقة حُسناً مطابقة أخرى بين « لم تُفَشِ سرّه » و« تُرَضَى إِيَابَ البعل »^(٢) فإن بينهما مطابقة إيهام التضاد أيضاً ؛ لأن إفشاء السرّ مُستلزمٌ لغضب البعل عليها ، وإغضاب البعل مُضاد لرضاه ، وهذه المطابقة تُشكّل مع سابقتها مقابلة بين المعنيين في شطري البيت الثالث ، وتقسيم المعنيين : يتضمن تأكيداً لأمانتها ، وصدق نيتها وحفظها لحقوق بعلها في سفره وحضرته .

ومن المطابقة بين القرب والبُعد أيضاً قوله في المدح :

١٥-١ إِلَى الْحَارِثِ الْوَهَّابِ أَعْمَلْتُ نَاقَتِي لِكَلْكَلِهَا وَالْقُصْرِيِّينَ وَجِيْبُ

١٦-١ لَتُبَلِّغَنِي دَارَ امْرِئٍ ، كَمَا كَانَ نَائِيًا فَقَدْ قَرَّبْتَنِي مِنْ نَدَاكَ قَرُوبُ

فقد طابق بين ما كان من بعد الملك عنه : « امرئ كان نائياً » ، وما أحدثته هذه الناقة من اختصار للمسافة ، وتقريب من مساقط الندى : « فقد قربتني من ندادك » ، واحتفاءً بهذا القرب ، واقتزاب الفرج به ، ختم القافية بما يُجانس القرب ، وهو « قروب » : اسم

(١) انظر ما قيل في المطابقة في هذا البيت/٤١٤ .

(٢) هذه العبارة تحمل دلالتين : الأولى : أنه يرضى عنها بعد عودته ، والثانية : أنها ترضى عودته وتفرح بها ، وكتلتاهما

واردتان .

ناقته ، وقيل : صفة بناها للمبالغة^(١) .

ويُلحظ ترابط بناء المطابقة بين القُرب والبُعد في ذكر الملك هُنا ، بذلك البناء في مطلع

القصيدة حين قال :

٢-١ تَكَلَّفْني لِيَأى ، وَقَدْ شَطَّ وَلِيْهَا وَعَادَتْ عَوَادِ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ

٣-١ مُنْعَمَةٌ ، لَا يَسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تَزَارِقَ قَيْبُ

فحين ذكر بعد المسافة بينه وبين محبوبته ناسب أن يذكر بعد المسافة بينه وبين ممدوحه ؛

ولتأكيد هذا الترابط البنائي نجده في آخر القصيدة يقول عن الملك :

٣٨-١ وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا قَبِيلُهُ مُسَاوٍ ، وَلَا دَانَ لِذَلِكَ قَرِيبُ

فقد أكد - عن طريق القصر بالنفي والاستثناء على إكرام الملك لأسراه ، لدرجة أنهم

قد يساوونه في النعيم والمنزلة ، أو يقربون من مساواته ويدنون منه ، وهي من مطابقة

« إيهام التضاد » ؛ لأن المساواة ليست ضدًا للدنو ، وإنما هي للدنو أقرب ، فمن ساواه فقد

اقترب منه ، ومساواته للملك تدلُّ على بُعْدِهِ عن الذلَّة والمهانة ، وقُرْبِهِ من العِزَّة والكرامة .

ويُلحظ أن بناء المطابقة فيما سبق اعتمد على اللبنات التالية :

١ - اقترانه بشخص عزيز على الشاعر كمحبوبته في « شَطَّ وليها » ، وممدوحه ، في

« امرئ كان نائياً » ، وأخيه في « مساوٍ ولا دان » .

٢ - وقوعه بُعيد البيت الأول من القصيدة، وقبيل البيت الأخير منها وفي وسطها،

فقد بدأ بقوله :

١-١ طَحَابِكِ قَلْبٍ فِي الْحِسَانِ طَرُوبُ بُعِيدَ الشَّبَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشِيْبُ

٢-١ تَكَلَّفْني لِيَأى ، وَقَدْ شَطَّ وَلِيْهَا وَعَادَتْ عَوَادِ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ

(١) انظر شرح الأعلام ، وتعليق المحققين في ديوانه / ٣٩ .

وقد ختم القصيدة بقوله :

٣٨-١ وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا قَبِيلُهُ مُسَاوٍ ، وَلَا دَانَ لِذَاكَ قَرِيبُ

٣٩-١ فَلَا تَحْرَمَنِي نَائِلًا عَنِ جَنَابَةِ فَإِنِّي أَمْرُؤُ وَسَطَ الْقَبَابِ غَرِيبُ

ونلاحظ فيها إشارات المطالع إلى الخواتم ، فحين ذكر البعد في الأولى ، ذكر القرب في الثانية .

٣ - ارتباطها ببعض المحسنات البديعية الأخرى كالاتفات والجناس .

٤ - التصريح بلفظ الضد أو ما يُلا بسه في القرب والبعد ، مع ترجيح كفة القرب بالإشارة إليه ، أو تكراره ، أو تأكيد أهميته في نفس الشاعر ، فالقرب مفتاح الفرج ومصدر التفاؤل في المواضع السابقة كلها .

فهو لم يكتف بلفظ (القرب) في قوله : « وتُرْضِي إِيَابَ البعل » حتى أكده وكرّره بقوله : « حين يؤوب » ، ولم يكتف به في قوله : « فقد قربتني من ندادك » حتى كرّر ما يُجانسه بقوله : « قروب » ، ولم يكتف به في قوله : « ولا دانٍ لذاك » حتى كرّره بمرادف معناه فقال : « قريب » .

٥ - اعتماده على لفظ القرب المكرر في تقيية الأبيات : « يؤوب ، قروب ، قريب » .

ونلمس في هذا التضاد بين القرب والبعد ، وترجيحه للقرب بتكرار لفظه ، أو مُرادف معناه ما يُشعر بالتفاؤل بحصول المطلوب ، ونيل المرغوب ، فهو وإن كان يُعاني في بآيته الشهيرة من كبر السن ، وقلة المال ، وعزوف النساء ، ومشقة السفر ، وهول الطريق ، وشدة الحرب ، إلا أن التفاؤل يفيض من جنبات نفسه ، وجوانح إحساسه ، فيتمتم به لسانه من مطلع القصيدة :

١-١ طَحَابِكَ قَلْبًا فِي الْحَسَانِ طَرُوبُ بُعِيدَ الشَّبَابِ ، عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

إلى خاتمها :

٣٩-١ فَلَا تَحْرِمْنِي نَائِلًا عَنِ جَنَابَةِ فَإِنِّي أَمْرُؤُوسَطَ الْقُبَابِ غَرِيبُ

فإذا كان شيب رأسه لم يقطع آماله في التعلق بالحسان ، فإن بعد داره لن يقطع رجاءه في جود الملك .

هذا التفاؤل الذي كشفت عنه المطابقة في بائته الشهيرة ، لا نجد شيئاً منه في ميميته الشهيرة ، فالفاظ النأي والبعد والبين والرحيل والفراق لا نجد ما يقابلها من مضادات القرب تأمل قوله :

١-٢ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ؟ أَمْ حَبْلُهَا ، إِذْنَاتِكَ الْيَوْمَ ، مَصْرُومٌ؟

٢-٢ أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكِي ، لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ إِثْرَ الْأَحْبَةِ ، يَوْمَ الْبَيْنِ ، مَشْكُومٌ؟

٣-٢ لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ ، حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا كُلُّ الْجَمَالِ ، قُبَيْلَ الصُّبْحِ ، مَزْمُومٌ

فقد كرر مرادفات البعد في مطلع هذه القصيدة ثلاث مرات في كل بيت لفظ دال على البعد دون ذكر ما يضاده من ألفاظ القرب ، ناهيك عن تأكيده .

وتجد هذا الشؤوم يتكرر حين ينذر قومه من جيش النعمان ، ويحذرهم بقوله :

٦-٢٥ فَلَا أَعْرِفُنْ سَبِيًّا ، تَمَدُّ ثُدْيُهُ إِلَى مُعْرِضٍ عَنِ صَهْرِهِ ، لَا يُوَاصِلُهُ !^(١)

فإن الإعراض عن الصهر (يعني : الهجر والبعد) مؤكّد بقوله : « لا يواصله » دون ذكر القرب والدنو منه .

وتراه في بائته المعارضة يذكر الهجر ، ويطابقه بنفسه في قوله :

١-٣ ذَهَبْتَ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكْ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجْنُبِ

فحين عاتب نفسه بإثبات الهجر ، طابق ذلك بنفسه « ولم يك حقاً كل هذا التجنب » والتجنب من معاني الهجر .

(١) في مبحث الكناية تأكيد لهذا التشاؤم الطاغوي على القصيدتين ، انظر / ٢٥٠ ، ٢٥١ .

وهذا فرقٌ في التيار النفسي الذي يُحرِّك عواطف الشاعر ويوجهها ، فالبائية الشهيرة مبنية على التفاؤل ، والميمية الشهيرة مبنية على التشاؤم ، والبائية المعارضة مبنية على التحدي .

٣ - المطابقة بين القوة والضعف :

وجاء ذلك في موضعين من بائته الشهيرة ، ولم يتكررا في بقية شعره ، وهما قوله :

١-١ طَحَابِكُ قَلْبٍ فِي الْحَسَانِ طَرُوبُ بُعِيدِ الشَّبَابِ ، عَصْرَحَانَ مَشِيْبُ

وقوله :

٨-١ فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ ، فَإِنِّي بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيْبُ

٩-١ إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ ، أَوْ قَلَّ مَالُهُ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ وَدْهِنٍ نَصِيْبُ

١٠-١ يُرَدُّ نَثْرَاءَ الْمَالِ حَيْثُ عَلِمْنَاهُ وَشَرَّخُ الشَّبَابِ عِنْدَهُنَّ عَجِيْبُ

في البيت الأول : ذكر الشباب والشيب ، وهما ضدان بالتأويل فقط ، وذلك على

تأويلين :

التأويل الأول : المشيب مرحلة يبيضُ فيها شعر الرأس ، والشباب : مرحلة يكون فيها شعر الرأس أسوداً ، والبياض والسواد ضدان .

التأويل الثاني : المشيب مرحلة عجز وضعف ، والشباب مرحلة فتوة وقوة ، والضعف والقوة ضدان .

وهذا التأويل هو المقصود من المقابلة في البيتين الأخيرين ، والتي اعتمدت على مُحسنٍ بديعي وهو (الجمع مع التفريق والتقسيم) .

فقد جمع بين شيئين هما : شيب الرأس ، وقلة المال في حكم واحد وهو « ليس له من ودهن نصيب » ثمَّ قَسَمَ بينهما وفرَّق بأن أضاف إلى كُلِّ ما يُناسبه ويلائمه .

فأضاف إلى بُغْضِهِنَّ (قلة المال) : إرادتهن لـ « ثراء المال » ، وأضاف إلى بغضهن (شيب الرأس) : إعجابهن بـ « شرخ الشباب » ، فقسَّم ، ورتَّب من الأخير . وهذا الضرب من المقابلة ذكره الزركشي في النوع الثالث من أنواع المقابلة ، وهو ما أتى « بجمع المقدمات ثم بجمع الثواني مُرتبة من آخرها .. »^(١) .

وانظر إلى نفي الود في « ليس له من ودهن » ، وما قبله من إثبات الود بغير لفظه في « يردن ... عجيب » .

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من مُحسناتٍ صوتية ، كالصفيير الذي أحدثه حرف السين ، في : « تسألوني بالنساء .. بصير بالنساء .. رأس ... ليس .. » .
أو تتابع الشين في : « شاب ... شرخ الشباب ، أو تتابع الراء في « رأس المرء ... يردن ثراء .. » .

٤ - بناء مطابقة الكثرة والقلّة في شعره :

إذا كانت القوة المتدفقة من عنفوان الشباب ضيداً للضعف الكائن في فتور الشيب ، فإن القوة الكامنة في ثراء المال ضيداً للضعف الكائن في قلة المال .

فقد بنى مقابله على هذا الأساس الذي نجده في قوله :

١-١٤ وَيُلْمُ لَذَاتِ الشَّبَابِ مَعِيشَةً مَعَ الْكُثْرِ يُعْطَاهُ الْفَتَى الْمُتْلِفُ النَّدِي
٢-١٤ وَقَدْ يَعْقِلُ الْقُلُ الْفَتَى ، دُونَ هَمِّهِ وَقَدْ كَانَ لَوْلَا الْقُلُ ، طَلَاعَ أَنْجَدِ

فقد طابق بين « الكثر » الذي جعله قوة للفتى الندي تُعينه على صعود النجاد ، وبين « القل » الذي قصره عن الكرم ، وأضعفه عن طلوع النجاد كنايةً ، ويُلاحظ تشابه البناء الطباق في هذين البيتين مع بنائه في الأبيات السابقة ؛ وذلك لاعتماده في الموضعين على :

(١) ينظر مُعجم المصطلحات البلاغية / ٦٣٩ ، والبرهان ٣ / ٤٦٠ .

- ١ - التصريح بلفظ الضد فيهما ، مُقْتَرَنًا بِالْمَالِ فِي الْمَوْضِعِ الْأَوَّلِ : « قَلَّ مَالُهُ ... ثَرَاءُ الْمَالِ ^(١) » ، مُجَرَّدًا عَنْهُ فِي الثَّانِي : « الْكَثْرُ ... الْقَلُّ » .
 - ٢ - ذكر ركن المطابقة في بيت ، والركن الآخر في البيت الذي يليه ، إلا أنه قدّم « الْقَلُّ » على « الْكَثْرُ » في الموضع الأول ، وأخّره عنه في الثاني .
 - ٣ - اقتزانهما بصورة الكناية المبنية على المجاز في الموضعين كليهما .
 - ٤ - حكمة الشاعر ، وتجربته في الموضعين من خلال مُعَايِشَتِهِ لَضَرْبِيِ الْمَطَابَقَةِ .
 - ٥ - حكاية تلك التجربة عن شخصٍ آخَرَ وهو « المرء » في الموضع الأول ، و« الفتى » في الموضع الثاني ، ويريد بهما (نفسه) .
- ومما قد يتعلق في شعره بأذيال مطابقة « الغنى والفقر » ، ويكون منها بسبب قريب :
مقابلاته الآتية :

٥- المطابقة بين الأخذ والعطاء، وما شابهما :

٣٠-٢	وَالْجُودُ نَافِيَةٌ لِلْمَالِ ، مُهْلَكَةٌ	وَالْبُخْلُ مُبْقٍ لِأَهْلِيهِ ، وَمَذْمُومٌ
٣١-٢	وَالْمَالُ صُوفٌ قَرَارٍ يَلْعَبُونَ بِهِ	عَلَى نِقَادَتِهِ وَأَفٍ ، وَمَجْلُومٌ
٣٢-٢	وَالْحَمْدُ لَا يُشْتَرَى إِلَّا لَهُ ثَمَنٌ	مِمَّا تَضِنُّ بِهِ النَّفْسُ مَعْلُومٌ
٣٣-٢	وَالْجَهْلُ ذُو عَرَضٍ ؛ لَا يُسْتَرَادُّ لَهُ	وَالْحِلْمُ أَوْنَةٌ فِي النَّاسِ مَعْدُومٌ

وهذه أبيات في الحكمة اعتمد في تأكيد نظرتة في المجتمع وفلسفته في الحياة على المطابقة والمقابلة .

فالجود : وهو العطاء والسخاء ، طابقه بالبخل وهو الإمساك ، فطابقه بما ليس ضده ، لأن العطاء ضده الأخذ ، ولكن بما أن البخل أخذٌ بلا عطاء حُمِلَ على الضدية ، ثُمَّ

(١) إن الثراء يعني الكثير وهو مُضَادٌ لِلْقَلِّ ، وليس موهماً بالتضاد .

إنه طابق الشيء وضده في « مُهلَكة ... مُبق » ؛ لأن الإهلاك يعني : الفناء ، وهو ضدُّ له ، قال الخليل : « بقي الشيء يبقى بقاءً وهو ضد الفناء »^(١) .

قال الأعلام : « وكان وجه الكلام (في الشطر الأول) أن يصف الجود بالحمد ، كما وصف البخل بالذم (في الشطر الثاني) ، ولكنه حذف الحمد ؛ لدلالة الذم عليه »^(٢) .

وتراه يعكس الوضع في البيت الثالث ، فيصرِّح بلفظ الحمد ، ويُقابله بما يوجب الذم وهو « البخل » في قوله : « مما تضنُّ به النفوس ... » .

الأمر الذي يؤكد ما قيل سابقاً من أنه لم يكن يسعى لتكلف الطباق والمقابلة ، بل تجود بهما نفسه كلما ألهمه الشعر ذلك .

وفي البيت الثاني : يُخفي المطابقة بين كثرة المال وقلته بتشبيهه بصوف القرار الذي يكون كثيراً ، ثم يؤخذ منه حتى يتناقض فهو « وافٍ ومجلوم »^(٣) .

فبناء المطابقة بين الكثرة والقلة هنا ، لا يختلف عن بنائها قبل هذا .

فإذا كانت قبلُ قد اعتمدت على صورة بيانية تتمثل في الكناية المبنية على المجاز ، فإنها قد اعتمدت هنا على صورة بيانية أخرى وهي « التشبيه » ، إلا أن المطابقة هنا فيها شيءٌ من إيهام التضاد ، فالوافي وهو (التام) ليس ضدّاً للمجلوم وهو (المقطوع) ، لكن القطع مُستلزم للنقص الذي هو ضد التمام .

وقد استعان الشاعر بالمطابقة هنا في التصريح بوجه الشبه « وافٍ ومجلوم » بين المال والصوف ، وزاد هذه المطابقة مناسبة قوله بعدها :

٣٣-٢ وَالْجَهْلُ ذُو عَرَضٍ ؛ لَا يُسْتَرَادُّ لَهُ وَالْحِلْمُ أَوْنَةٌ فِي النَّاسِ مَعْدُومٌ

(١) مقاييس اللغة / ١٤٥ بقي .

(٢) ديوانه / ٦٥ .

(٣) الوافي : التام ، والمجلوم : المقطوع ، وانظر مقاييس اللغة / ١٠٩٩ وفي ، ٢١٩ جلم .

ليس المقصود بالجهل هنا ما كان ضدًا للعلم ، بل : الخِفة والسَّفه والطيش^(١) ، وهذه صفة نقص تعيب خلّاق الشخص ، تقابلها صفة كمال تزيّن الشخص ، وتزيده وقاراً ، وهي « الحلم »^(٢) ، فالجهل : ضيق الصدور ونزقها ، والحلم : سعة الصدور وصبرها .

وفي تقديم صفة الجهل على الحلم ، وقبلها تقديم صفة الجود على البخل : حُسن تقسيم وترتيب ؛ لأن هذه الصفات النفسية هي من أكثر خلّاقهم شيوعاً في مجتمعاتهم الجاهلية ، فكرماؤهم أكثر من بُخلائهم ، وجُهلاؤهم وسُفهاؤهم أكثر من حُلمائهم ، والأدلة على ذلك كثيرة :

فمِنْ رَجُلٍ يَذْبَحُ فَرَسَهُ ، وَآخِرُ يَهُمُّ بِذَبْحِ ابْنِهِ ؛ إِكْرَاماً لِضَيْفِهِ ...

وَمِنْ حَرْبٍ تَنْشَبُ بِسَبَبِ نَاقَةٍ ، أَوْ فَرَسٍ ، أَوْ كَلِمَةٍ ...

وليؤكد علقمة صحة ما ذهب إليه بالغ في الإيغال بقافية البيت : « الحلم ... معدوم »

أي : لا يوجد البتة ، وكأنه يعيش في عصر المجانين .

وقد يكون في البيت تشبيه مُضمر ، أي : أن الحلم لعزّته وقلّته في الناس أصبح

كالشيء المعدوم .

ولعل هذا البيت مُرتبط بمعنى ما قبله (عضوياً وموضوعياً) من تشبيه للمال بصوفٍ

وافٍ ومجلوم ؛ إذ كثرة المال مدعاة لحلم صاحبه ، وقلّته مُستجلبة لجهله ، فهو يُقرّر أن من

قلّ ماله : « فليس له من ودهن نصيب » ، ومن عقله القلّ : (فليس بطلاّع للأنجد) ، ومن

لا يملك شيئاً ، فكيف يشتري الحمد؟! : « والحمد لا يُشترى إلاّ له ثمنٌ » .

فالفقر قد يثير في الحليم النزق والسفه والطيش ، وقد يستز الغنى عورات الجهول كما

يستز الصوف مقابح القرار والنقاد من الغنم .

(١) انظر مقاييس اللغة / ٢٢٨ ، وأساس البلاغة / ١٠٧ جهل .

(٢) انظر مقاييس اللغة / ٢٧٨ ، وأساس البلاغة / ١٤٠ حلم .

وقد التقط حسّان بن ثابت - رضي الله عنه - هذه العلاقة الوثيقة بين الغنى والحلم ،
والفقر والجهل ، وأحسن في جمعها في بيته الذي يقول :

رُبَّ حِلْمٍ أَضَاعَهُ عَدَمُ الْمَالِ ، وَجَهْلٍ غَطَّى عَلَيْهِ النَّعِيمُ^(١)
ومن طباقات علقمة السابقة ومقابلاته نلمس الترابط الوثيق ، والتلاحم شبه المحكم
بين المباني والمعاني ، بين الدقائق والثواني^(٢) .

ومن ترابط المقابلات في أبيات الحكمة قوله :

٣٤-٢ وَمُطْعَمُ الْغَنَمِ ، يَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ أَنَّى تَوَجَّهَ ، وَالْمَخْرُومُ مَخْرُومُهُ
فعلقمة هنا : يُجَرِّدُ الْإِنْسَانَ مِنْ قُدْرَتِهِ عَلَى الْكَسْبِ وَجَمْعِ الْمَالِ ، وَيُسْنَدُ ذَلِكَ إِلَى
حظوظه وتقلبات دهره ، يؤيد ذلك ثلاثة ألفاظ ذكرها وهي :

١ - لفظ « يوم » فهو يُعَلِّقُ الرِّزْقَ عَلَى يَوْمِ الْغَنَمِ ، وَالْغَنَمِ : « الْفَوْزُ بِالشَّيْءِ
من غير مشقة »^(٣) .

٢ - لفظ « مُطْعَمٌ » في صدر البيت : فقد جاء به على صيغة اسم المفعول ، فليس هو
المُطْعَمُ ، وَإِنَّمَا هُوَ الْمُطْعَمُ ، أَي : لَيْسَ هُوَ الْمُكْتَسِبُ لِلرِّزْقِ ، وَإِنَّمَا هُوَ الْمَرْزُوقُ .

٣ - لفظ « أَنَّى » الذي يقول فيه الليث : أَرَادَ عَلْقَمَةَ بِهَا فِي هَذَا الْبَيْتِ : « أَيِنَّمَا
تَوَجَّهَ ، وَكَيْفَمَا تَوَجَّهَ »^(٤) .

وفي الإطلاق هنا : تَعْمِيمٌ مُطْلَقٌ الْعَجْزِ ، وَأَنَّ الْإِنْسَانَ مَهْمَا فَعَلَ فِي زَمَانِهِ ، أَوْ انْتَقَلَ

(١) ديوان حسّان / ٤٠ .

(٢) الدقائق لا تكتمل إلا بعد اعتمادها على الثواني، فكأنها البناء الذي عليه تقوم وبه ترتكز ، واللفظ فيه تورية عن:
دقائق اللفظ ولطائفه ، وثواني المعاني وتكررها . انظر اللسان ٢ / ١٤٠ ثني .

(٣) لسان العرب ١٠ / ١٣٣ غنم ، والقاموس المحيط ٤ / ١٢٣ الغنم .

(٤) لسان العرب ١ / ٢٤٩ أنى .

من مكانه فإن : « مُطْعَمُ الْغَنَمِ : يوم الغنم مُطْعَمُهُ ... والمحروم محروم » .

يقول الدكتور النويهي مُعلِّقاً : « هذا إيمان المسلم بقضاء الله إيماناً لا يوقعه في اليأس ، ولا يقعد به عن السعي والاجتهاد ، أمّا علقمة ذلك الشاعر الجاهلي ، فيصل به إيمانه بالقدر - في هذا البيت - إلى اليأس التام الذي يقوده إلى السلبية المطلقة ... »^(١) .

ولعل النويهي قد أصاب موضعاً حين ذكر السلبية المطلقة ، وأخفق في إسناد الإيمان بالقدر إلى علقمة ؛ لأنه لم يُصرِّح بهذا ، ولم يُشِرَّ إليه بدليلين :

الأول : أنه أسند ذلك إلى الدهر في قوله : « يوم الغنم مطعمه » ؛ فإذا كانت رواية « مُطْعَمُهُ » بالكسر ، فتكون اسم فاعل ، والمعنى أن يوم الغنم هو الذي يُطْعِمُهُ^(٢) .

أما إذا كانت رواية « مُطْعَمَهُ » - بالفتح كما في الديوان - فيكون اسم مفعول ، فالمعنى : سيكون مُطْعَمُهُ في يوم الغنم . وكلاهما دليلٌ على إسناد الرزق وعدمه إلى الدهر .

وأما الموضع الثاني : فهو صرخاتٌ في بقية شعره يُسند فيها الفعل للدهر ، ويشكو من ظلمه ويدعو عليه بقوله :

١-٢١ نَحَى اللَّهُ دَهْرًا ، ذَعَنَعَ الْمَالَ كُلَّهُ ، وَسَوَّدَ أَشْبَاهَ الْإِمَاءِ الْعَوَارِكِ !

وقوله في موضعٍ آخر : « ... وصروف الدهر تجري بالأجل » .

هذا ، ولو رجع النويهي إلى قوله تعالى على لسانهم : ﴿ وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ ﴾^(٣) ، لرجع عن شهادته لعلقمة بالإيمان بالقدر .

(١) الشعر الجاهلي ١ / ٤٠٤ ، وديوانه / ٦٧ في الهامش .

(٢) فيكون فيها مجازاً عقلي ، علاقته الزمانية .

(٣) سورة ، الجاثية (٢٤) .

وإذا كان الزمخشري يُفسّر «المطعم» - في بيت علقمة السابق - بأنه «المرزوق»^(١) وهو دليلٌ على التضاد ؛ لأن المرزوق ضد المحروم ، فإنّ أبا هلال العسكري يستشهد بهذا البيت على ملامح بديعي ابتدعه وسمّاه المجاورة ، وعرفّها بقوله : « والمجاورة : تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها ... فقوله : الغنم يوم الغنم : مجاورة ، والمحروم محروم : مثله »^(٢) .

وقريب من المطابقة السابقة ، ولكنها من إيهام التضاد قوله :

١-١٧ أَمْسَى بَنُو نَهْشَلٍ ، نِيَّانُ دُونَهُمْ الْمُطْعَمُونَ ابْنُ جَارِهِمْ إِذَا جَاءَا

فإن الجوع ليس ضدّاً للإطعام ، ولكنه يحمل معنى الحرمان الذي هو ضد الإطعام^(٣) .

ومما هو من هذا القبيل قوله :

٣-١٨ وَقُلْتُ لَهَا يَوْمًا بِوَادِي مَبَايِضٍ : الْأَكْلُ عَانَ غَيْرَ عَانِيكَ يُعْتَقُ^(٤) !

٤-١٨ يُصَادِفُ يَوْمًا مِنْ مَلِيكَ سَمَاحَةً فَيَأْخُذُ عَرْضَ الْمَالِ ، أَوْ يَتَصَدَّقُ

فإن التصدق هو : إعطاء المال للغير ، والعطاء ضد الأخذ ، ومما يلحق بهذا الباب في

موضوعه ، وإن اختلفت صيغته وتركيبه قوله :

٣١-١ تَجُودُ بِنَفْسٍ ، لَا يُجَادُ بِمَثَلِهَا ! وَأَنْتَ بِهَا ، يَوْمَ اللَّقَاءِ ، تَطْيِبُ

ففيه مُطابَقة سلب لم تتكرر في شعره إلا في موضع واحد ، حين يقول :

٣٢-١ كَأَنَّ رِجَالَ الْأَوْسِ ، تَحْتَ لَبَانِهِ وَمَا جَمَعْتَ جَلٌّ ، مَعًا ، وَعَتِيْبُ

٣٣-١ رَغَا فَوْقَهُمْ سَقْبُ السَّمَاءِ ، فَدَاحِصٌ بِشِكَّتِهِ : لَمْ يُسْتَلَبْ ، وَسَلِيْبُ

(١) انظر أساس البلاغة / ٣٩٠ طعم .

(٢) كتاب الصناعتين / ٤١٣ .

(٣) وإن شئت قلت : إن الإطعام مؤدٌ إلى الشبع ، الذي هو ضد الجوع .

(٤) في البيت مطابقة بين عانٍ ويُعتق : فالأسير ضد الطليق .

٣٤-١ كَأَنَّهُمْ صَابَتْ عَلَيْهِمْ سَحَابَةٌ صَوَاعِقُهَا ، لَطَّيْرُهُنَّ دَيْبِبُ

فهذه الأبيات إضافة إلى اشتغالها على عدّة مقابلات بين الرجال الذين تجمّعوا (تحت) لبان فرس الملك ، وبين الجنود الذين رغا (فوقهم) سقب السماء ، وما نزل بهم من عذابٍ شديد ، جعل ما (يطير في السماء) (يدبُّ على الأرض) داحضاً برجله بين (سليب) (وغير سليب) إضافة إلى هذه المقابلات المتضادة ، فقد اشتملت على جمعٍ ثم تفريقٍ وتقسيم .

ومجمل القول أن بناء المطابقة في شعر علقمة اعتمد على الكشف والستر ، والقرب والبعد ، والكثرة والقلة ، والقوة والضعف ، والأخذ والعطاء ومرادفاتها بشكل واضح . ووقفت الدراسة على أكثر من [٥٠] خمسين موضعاً وقعت فيه المطابقة، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

الأول : مطابقة الإيجاب ، ومنها :

١ - ما وقع بين اسم واسم ، كمطابقته بين : ما يطير وما يدب ، صِفْرٌ ومِلاء ، سطعاء وخاضعة ، مهلكة ومبقي ، مذموم والحمد ، الجهل والحلم ، بكور ورواح ، جوف ومتمن ، غي ورشد ، برء جبير وكسر ، البؤس والنعمى ، الكثر والقل ، الماء والنار ، ساعور وناعور ، الإكام والغول ، عطف وتقويم^(١) .

٢ - ما وقع بين فعل واسم ، كمطابقته بين : شطٌّ : وليها ، قلٌّ ماله : ثراء المال ، نائياً : قربتني ، مختوم : أبرزه ، عانٍ : يُعتق ، بدت : مستور^(٢) .

(١) انظر ديوانه على الترتيب / ٤٦ - ١ = ٥٦ / ٣٤ - ٢ = ٦٣ / ١٤ - ٢ = ٦٤ / ٢٨ - ٢ = ٦٥ / ٣٠ - ٢ = ٦٦ / ٣٢ ، ٣٠ - ٢ = ٦٧ / ٣٣ - ٢ = ٦٨ / ٣٤ - ٢ = ٦٩ / ٣٥ - ٢ = ٧٠ / ٣٦ - ٢ = ٧١ / ٣٧ - ٢ = ٧٢ / ٣٨ - ٢ = ٧٣ / ٣٩ - ٢ = ٧٤ / ٤٠ - ٢ = ٧٥ / ٤١ - ٢ = ٧٦ / ٤٢ - ٢ = ٧٧ / ٤٣ - ٢ = ٧٨ / ٤٤ - ٢ = ٧٩ / ٤٥ - ٢ = ٨٠ / ٤٦ - ٢ = ٨١ / ٤٧ - ٢ = ٨٢ / ٤٨ - ٢ = ٨٣ / ٤٩ - ٢ = ٨٤ / ٥٠ - ٢ = ٨٥ / ٥١ - ٢ = ٨٦ / ٥٢ - ٢ = ٨٧ / ٥٣ - ٢ = ٨٨ / ٥٤ - ٢ = ٨٩ / ٥٥ - ٢ = ٩٠ / ٥٦ - ٢ = ٩١ / ٥٧ - ٢ = ٩٢ / ٥٨ - ٢ = ٩٣ / ٥٩ - ٢ = ٩٤ / ٦٠ - ٢ = ٩٥ / ٦١ - ٢ = ٩٦ / ٦٢ - ٢ = ٩٧ / ٦٣ - ٢ = ٩٨ / ٦٤ - ٢ = ٩٩ / ٦٥ - ٢ = ١٠٠ / ٦٦ - ٢ = ١٠١ / ٦٧ - ٢ = ١٠٢ / ٦٨ - ٢ = ١٠٣ / ٦٩ - ٢ = ١٠٤ / ٧٠ - ٢ = ١٠٥ / ٧١ - ٢ = ١٠٦ / ٧٢ - ٢ = ١٠٧ / ٧٣ - ٢ = ١٠٨ / ٧٤ - ٢ = ١٠٩ / ٧٥ - ٢ = ١١٠ / ٧٦ - ٢ = ١١١ / ٧٧ - ٢ = ١١٢ / ٧٨ - ٢ = ١١٣ / ٧٩ - ٢ = ١١٤ / ٨٠ - ٢ = ١١٥ / ٨١ - ٢ = ١١٦ / ٨٢ - ٢ = ١١٧ / ٨٣ - ٢ = ١١٨ / ٨٤ - ٢ = ١١٩ / ٨٥ - ٢ = ١٢٠ / ٨٦ - ٢ = ١٢١ / ٨٧ - ٢ = ١٢٢ / ٨٨ - ٢ = ١٢٣ / ٨٩ - ٢ = ١٢٤ / ٩٠ - ٢ = ١٢٥ / ٩١ - ٢ = ١٢٦ / ٩٢ - ٢ = ١٢٧ / ٩٣ - ٢ = ١٢٨ / ٩٤ - ٢ = ١٢٩ / ٩٥ - ٢ = ١٣٠ / ٩٦ - ٢ = ١٣١ / ٩٧ - ٢ = ١٣٢ / ٩٨ - ٢ = ١٣٣ / ٩٩ - ٢ = ١٣٤ / ١٠٠ - ٢ = ١٣٥ / ١٠١ - ٢ = ١٣٦ / ١٠٢ - ٢ = ١٣٧ / ١٠٣ - ٢ = ١٣٨ / ١٠٤ - ٢ = ١٣٩ / ١٠٥ - ٢ = ١٤٠ / ١٠٦ - ٢ = ١٤١ / ١٠٧ - ٢ = ١٤٢ / ١٠٨ - ٢ = ١٤٣ / ١٠٩ - ٢ = ١٤٤ / ١١٠ - ٢ = ١٤٥ / ١١١ - ٢ = ١٤٦ / ١١٢ - ٢ = ١٤٧ / ١١٣ - ٢ = ١٤٨ / ١١٤ - ٢ = ١٤٩ / ١١٥ - ٢ = ١٥٠ / ١١٦ - ٢ = ١٥١ / ١١٧ - ٢ = ١٥٢ / ١١٨ - ٢ = ١٥٣ / ١١٩ - ٢ = ١٥٤ / ١٢٠ - ٢ = ١٥٥ / ١٢١ - ٢ = ١٥٦ / ١٢٢ - ٢ = ١٥٧ / ١٢٣ - ٢ = ١٥٨ / ١٢٤ - ٢ = ١٥٩ / ١٢٥ - ٢ = ١٦٠ / ١٢٦ - ٢ = ١٦١ / ١٢٧ - ٢ = ١٦٢ / ١٢٨ - ٢ = ١٦٣ / ١٢٩ - ٢ = ١٦٤ / ١٣٠ - ٢ = ١٦٥ / ١٣١ - ٢ = ١٦٦ / ١٣٢ - ٢ = ١٦٧ / ١٣٣ - ٢ = ١٦٨ / ١٣٤ - ٢ = ١٦٩ / ١٣٥ - ٢ = ١٧٠ / ١٣٦ - ٢ = ١٧١ / ١٣٧ - ٢ = ١٧٢ / ١٣٨ - ٢ = ١٧٣ / ١٣٩ - ٢ = ١٧٤ / ١٤٠ - ٢ = ١٧٥ / ١٤١ - ٢ = ١٧٦ / ١٤٢ - ٢ = ١٧٧ / ١٤٣ - ٢ = ١٧٨ / ١٤٤ - ٢ = ١٧٩ / ١٤٥ - ٢ = ١٨٠ / ١٤٦ - ٢ = ١٨١ / ١٤٧ - ٢ = ١٨٢ / ١٤٨ - ٢ = ١٨٣ / ١٤٩ - ٢ = ١٨٤ / ١٥٠ - ٢ = ١٨٥ / ١٥١ - ٢ = ١٨٦ / ١٥٢ - ٢ = ١٨٧ / ١٥٣ - ٢ = ١٨٨ / ١٥٤ - ٢ = ١٨٩ / ١٥٥ - ٢ = ١٩٠ / ١٥٦ - ٢ = ١٩١ / ١٥٧ - ٢ = ١٩٢ / ١٥٨ - ٢ = ١٩٣ / ١٥٩ - ٢ = ١٩٤ / ١٦٠ - ٢ = ١٩٥ / ١٦١ - ٢ = ١٩٦ / ١٦٢ - ٢ = ١٩٧ / ١٦٣ - ٢ = ١٩٨ / ١٦٤ - ٢ = ١٩٩ / ١٦٥ - ٢ = ٢٠٠ / ١٦٦ - ٢ = ٢٠١ / ١٦٧ - ٢ = ٢٠٢ / ١٦٨ - ٢ = ٢٠٣ / ١٦٩ - ٢ = ٢٠٤ / ١٧٠ - ٢ = ٢٠٥ / ١٧١ - ٢ = ٢٠٦ / ١٧٢ - ٢ = ٢٠٧ / ١٧٣ - ٢ = ٢٠٨ / ١٧٤ - ٢ = ٢٠٩ / ١٧٥ - ٢ = ٢١٠ / ١٧٦ - ٢ = ٢١١ / ١٧٧ - ٢ = ٢١٢ / ١٧٨ - ٢ = ٢١٣ / ١٧٩ - ٢ = ٢١٤ / ١٨٠ - ٢ = ٢١٥ / ١٨١ - ٢ = ٢١٦ / ١٨٢ - ٢ = ٢١٧ / ١٨٣ - ٢ = ٢١٨ / ١٨٤ - ٢ = ٢١٩ / ١٨٥ - ٢ = ٢٢٠ / ١٨٦ - ٢ = ٢٢١ / ١٨٧ - ٢ = ٢٢٢ / ١٨٨ - ٢ = ٢٢٣ / ١٨٩ - ٢ = ٢٢٤ / ١٩٠ - ٢ = ٢٢٥ / ١٩١ - ٢ = ٢٢٦ / ١٩٢ - ٢ = ٢٢٧ / ١٩٣ - ٢ = ٢٢٨ / ١٩٤ - ٢ = ٢٢٩ / ١٩٥ - ٢ = ٢٣٠ / ١٩٦ - ٢ = ٢٣١ / ١٩٧ - ٢ = ٢٣٢ / ١٩٨ - ٢ = ٢٣٣ / ١٩٩ - ٢ = ٢٣٤ / ٢٠٠ - ٢ = ٢٣٥ / ٢٠١ - ٢ = ٢٣٦ / ٢٠٢ - ٢ = ٢٣٧ / ٢٠٣ - ٢ = ٢٣٨ / ٢٠٤ - ٢ = ٢٣٩ / ٢٠٥ - ٢ = ٢٤٠ / ٢٠٦ - ٢ = ٢٤١ / ٢٠٧ - ٢ = ٢٤٢ / ٢٠٨ - ٢ = ٢٤٣ / ٢٠٩ - ٢ = ٢٤٤ / ٢١٠ - ٢ = ٢٤٥ / ٢١١ - ٢ = ٢٤٦ / ٢١٢ - ٢ = ٢٤٧ / ٢١٣ - ٢ = ٢٤٨ / ٢١٤ - ٢ = ٢٤٩ / ٢١٥ - ٢ = ٢٥٠ / ٢١٦ - ٢ = ٢٥١ / ٢١٧ - ٢ = ٢٥٢ / ٢١٨ - ٢ = ٢٥٣ / ٢١٩ - ٢ = ٢٥٤ / ٢٢٠ - ٢ = ٢٥٥ / ٢٢١ - ٢ = ٢٥٦ / ٢٢٢ - ٢ = ٢٥٧ / ٢٢٣ - ٢ = ٢٥٨ / ٢٢٤ - ٢ = ٢٥٩ / ٢٢٥ - ٢ = ٢٦٠ / ٢٢٦ - ٢ = ٢٦١ / ٢٢٧ - ٢ = ٢٦٢ / ٢٢٨ - ٢ = ٢٦٣ / ٢٢٩ - ٢ = ٢٦٤ / ٢٣٠ - ٢ = ٢٦٥ / ٢٣١ - ٢ = ٢٦٦ / ٢٣٢ - ٢ = ٢٦٧ / ٢٣٣ - ٢ = ٢٦٨ / ٢٣٤ - ٢ = ٢٦٩ / ٢٣٥ - ٢ = ٢٧٠ / ٢٣٦ - ٢ = ٢٧١ / ٢٣٧ - ٢ = ٢٧٢ / ٢٣٨ - ٢ = ٢٧٣ / ٢٣٩ - ٢ = ٢٧٤ / ٢٤٠ - ٢ = ٢٧٥ / ٢٤١ - ٢ = ٢٧٦ / ٢٤٢ - ٢ = ٢٧٧ / ٢٤٣ - ٢ = ٢٧٨ / ٢٤٤ - ٢ = ٢٧٩ / ٢٤٥ - ٢ = ٢٨٠ / ٢٤٦ - ٢ = ٢٨١ / ٢٤٧ - ٢ = ٢٨٢ / ٢٤٨ - ٢ = ٢٨٣ / ٢٤٩ - ٢ = ٢٨٤ / ٢٥٠ - ٢ = ٢٨٥ / ٢٥١ - ٢ = ٢٨٦ / ٢٥٢ - ٢ = ٢٨٧ / ٢٥٣ - ٢ = ٢٨٨ / ٢٥٤ - ٢ = ٢٨٩ / ٢٥٥ - ٢ = ٢٩٠ / ٢٥٦ - ٢ = ٢٩١ / ٢٥٧ - ٢ = ٢٩٢ / ٢٥٨ - ٢ = ٢٩٣ / ٢٥٩ - ٢ = ٢٩٤ / ٢٦٠ - ٢ = ٢٩٥ / ٢٦١ - ٢ = ٢٩٦ / ٢٦٢ - ٢ = ٢٩٧ / ٢٦٣ - ٢ = ٢٩٨ / ٢٦٤ - ٢ = ٢٩٩ / ٢٦٥ - ٢ = ٣٠٠ / ٢٦٦ - ٢ = ٣٠١ / ٢٦٧ - ٢ = ٣٠٢ / ٢٦٨ - ٢ = ٣٠٣ / ٢٦٩ - ٢ = ٣٠٤ / ٢٧٠ - ٢ = ٣٠٥ / ٢٧١ - ٢ = ٣٠٦ / ٢٧٢ - ٢ = ٣٠٧ / ٢٧٣ - ٢ = ٣٠٨ / ٢٧٤ - ٢ = ٣٠٩ / ٢٧٥ - ٢ = ٣١٠ / ٢٧٦ - ٢ = ٣١١ / ٢٧٧ - ٢ = ٣١٢ / ٢٧٨ - ٢ = ٣١٣ / ٢٧٩ - ٢ = ٣١٤ / ٢٨٠ - ٢ = ٣١٥ / ٢٨١ - ٢ = ٣١٦ / ٢٨٢ - ٢ = ٣١٧ / ٢٨٣ - ٢ = ٣١٨ / ٢٨٤ - ٢ = ٣١٩ / ٢٨٥ - ٢ = ٣٢٠ / ٢٨٦ - ٢ = ٣٢١ / ٢٨٧ - ٢ = ٣٢٢ / ٢٨٨ - ٢ = ٣٢٣ / ٢٨٩ - ٢ = ٣٢٤ / ٢٩٠ - ٢ = ٣٢٥ / ٢٩١ - ٢ = ٣٢٦ / ٢٩٢ - ٢ = ٣٢٧ / ٢٩٣ - ٢ = ٣٢٨ / ٢٩٤ - ٢ = ٣٢٩ / ٢٩٥ - ٢ = ٣٣٠ / ٢٩٦ - ٢ = ٣٣١ / ٢٩٧ - ٢ = ٣٣٢ / ٢٩٨ - ٢ = ٣٣٣ / ٢٩٩ - ٢ = ٣٣٤ / ٣٠٠ - ٢ = ٣٣٥ / ٣٠١ - ٢ = ٣٣٦ / ٣٠٢ - ٢ = ٣٣٧ / ٣٠٣ - ٢ = ٣٣٨ / ٣٠٤ - ٢ = ٣٣٩ / ٣٠٥ - ٢ = ٣٤٠ / ٣٠٦ - ٢ = ٣٤١ / ٣٠٧ - ٢ = ٣٤٢ / ٣٠٨ - ٢ = ٣٤٣ / ٣٠٩ - ٢ = ٣٤٤ / ٣١٠ - ٢ = ٣٤٥ / ٣١١ - ٢ = ٣٤٦ / ٣١٢ - ٢ = ٣٤٧ / ٣١٣ - ٢ = ٣٤٨ / ٣١٤ - ٢ = ٣٤٩ / ٣١٥ - ٢ = ٣٥٠ / ٣١٦ - ٢ = ٣٥١ / ٣١٧ - ٢ = ٣٥٢ / ٣١٨ - ٢ = ٣٥٣ / ٣١٩ - ٢ = ٣٥٤ / ٣٢٠ - ٢ = ٣٥٥ / ٣٢١ - ٢ = ٣٥٦ / ٣٢٢ - ٢ = ٣٥٧ / ٣٢٣ - ٢ = ٣٥٨ / ٣٢٤ - ٢ = ٣٥٩ / ٣٢٥ - ٢ = ٣٦٠ / ٣٢٦ - ٢ = ٣٦١ / ٣٢٧ - ٢ = ٣٦٢ / ٣٢٨ - ٢ = ٣٦٣ / ٣٢٩ - ٢ = ٣٦٤ / ٣٣٠ - ٢ = ٣٦٥ / ٣٣١ - ٢ = ٣٦٦ / ٣٣٢ - ٢ = ٣٦٧ / ٣٣٣ - ٢ = ٣٦٨ / ٣٣٤ - ٢ = ٣٦٩ / ٣٣٥ - ٢ = ٣٧٠ / ٣٣٦ - ٢ = ٣٧١ / ٣٣٧ - ٢ = ٣٧٢ / ٣٣٨ - ٢ = ٣٧٣ / ٣٣٩ - ٢ = ٣٧٤ / ٣٤٠ - ٢ = ٣٧٥ / ٣٤١ - ٢ = ٣٧٦ / ٣٤٢ - ٢ = ٣٧٧ / ٣٤٣ - ٢ = ٣٧٨ / ٣٤٤ - ٢ = ٣٧٩ / ٣٤٥ - ٢ = ٣٨٠ / ٣٤٦ - ٢ = ٣٨١ / ٣٤٧ - ٢ = ٣٨٢ / ٣٤٨ - ٢ = ٣٨٣ / ٣٤٩ - ٢ = ٣٨٤ / ٣٥٠ - ٢ = ٣٨٥ / ٣٥١ - ٢ = ٣٨٦ / ٣٥٢ - ٢ = ٣٨٧ / ٣٥٣ - ٢ = ٣٨٨ / ٣٥٤ - ٢ = ٣٨٩ / ٣٥٥ - ٢ = ٣٩٠ / ٣٥٦ - ٢ = ٣٩١ / ٣٥٧ - ٢ = ٣٩٢ / ٣٥٨ - ٢ = ٣٩٣ / ٣٥٩ - ٢ = ٣٩٤ / ٣٦٠ - ٢ = ٣٩٥ / ٣٦١ - ٢ = ٣٩٦ / ٣٦٢ - ٢ = ٣٩٧ / ٣٦٣ - ٢ = ٣٩٨ / ٣٦٤ - ٢ = ٣٩٩ / ٣٦٥ - ٢ = ٤٠٠ / ٣٦٦ - ٢ = ٤٠١ / ٣٦٧ - ٢ = ٤٠٢ / ٣٦٨ - ٢ = ٤٠٣ / ٣٦٩ - ٢ = ٤٠٤ / ٣٧٠ - ٢ = ٤٠٥ / ٣٧١ - ٢ = ٤٠٦ / ٣٧٢ - ٢ = ٤٠٧ / ٣٧٣ - ٢ = ٤٠٨ / ٣٧٤ - ٢ = ٤٠٩ / ٣٧٥ - ٢ = ٤١٠ / ٣٧٦ - ٢ = ٤١١ / ٣٧٧ - ٢ = ٤١٢ / ٣٧٨ - ٢ = ٤١٣ / ٣٧٩ - ٢ = ٤١٤ / ٣٨٠ - ٢ = ٤١٥ / ٣٨١ - ٢ = ٤١٦ / ٣٨٢ - ٢ = ٤١٧ / ٣٨٣ - ٢ = ٤١٨ / ٣٨٤ - ٢ = ٤١٩ / ٣٨٥ - ٢ = ٤٢٠ / ٣٨٦ - ٢ = ٤٢١ / ٣٨٧ - ٢ = ٤٢٢ / ٣٨٨ - ٢ = ٤٢٣ / ٣٨٩ - ٢ = ٤٢٤ / ٣٩٠ - ٢ = ٤٢٥ / ٣٩١ - ٢ = ٤٢٦ / ٣٩٢ - ٢ = ٤٢٧ / ٣٩٣ - ٢ = ٤٢٨ / ٣٩٤ - ٢ = ٤٢٩ / ٣٩٥ - ٢ = ٤٣٠ / ٣٩٦ - ٢ = ٤٣١ / ٣٩٧ - ٢ = ٤٣٢ / ٣٩٨ - ٢ = ٤٣٣ / ٣٩٩ - ٢ = ٤٣٤ / ٤٠٠ - ٢ = ٤٣٥ / ٤٠١ - ٢ = ٤٣٦ / ٤٠٢ - ٢ = ٤٣٧ / ٤٠٣ - ٢ = ٤٣٨ / ٤٠٤ - ٢ = ٤٣٩ / ٤٠٥ - ٢ = ٤٤٠ / ٤٠٦ - ٢ = ٤٤١ / ٤٠٧ - ٢ = ٤٤٢ / ٤٠٨ - ٢ = ٤٤٣ / ٤٠٩ - ٢ = ٤٤٤ / ٤١٠ - ٢ = ٤٤٥ / ٤١١ - ٢ = ٤٤٦ / ٤١٢ - ٢ = ٤٤٧ / ٤١٣ - ٢ = ٤٤٨ / ٤١٤ - ٢ = ٤٤٩ / ٤١٥ - ٢ = ٤٥٠ / ٤١٦ - ٢ = ٤٥١ / ٤١٧ - ٢ = ٤٥٢ / ٤١٨ - ٢ = ٤٥٣ / ٤١٩ - ٢ = ٤٥٤ / ٤٢٠ - ٢ = ٤٥٥ / ٤٢١ - ٢ = ٤٥٦ / ٤٢٢ - ٢ = ٤٥٧ / ٤٢٣ - ٢ = ٤٥٨ / ٤٢٤ - ٢ = ٤٥٩ / ٤٢٥ - ٢ = ٤٦٠ / ٤٢٦ - ٢ = ٤٦١ / ٤٢٧ - ٢ = ٤٦٢ / ٤٢٨ - ٢ = ٤٦٣ / ٤٢٩ - ٢ = ٤٦٤ / ٤٣٠ - ٢ = ٤٦٥ / ٤٣١ - ٢ = ٤٦٦ / ٤٣٢ - ٢ = ٤٦٧ / ٤٣٣ - ٢ = ٤٦٨ / ٤٣٤ - ٢ = ٤٦٩ / ٤٣٥ - ٢ = ٤٧٠ / ٤٣٦ - ٢ = ٤٧١ / ٤٣٧ - ٢ = ٤٧٢ / ٤٣٨ - ٢ = ٤٧٣ / ٤٣٩ - ٢ = ٤٧٤ / ٤٤٠ - ٢ = ٤٧٥ / ٤٤١ - ٢ = ٤٧٦ / ٤٤٢ - ٢ = ٤٧٧ / ٤٤٣ - ٢ = ٤٧٨ / ٤٤٤ - ٢ = ٤٧٩ / ٤٤٥ - ٢ = ٤٨٠ / ٤٤٦ - ٢ = ٤٨١ / ٤٤٧ - ٢ = ٤٨٢ / ٤٤٨ - ٢ = ٤٨٣ / ٤٤٩ - ٢ = ٤٨٤ / ٤٥٠ - ٢ = ٤٨٥ / ٤٥١ - ٢ = ٤٨٦ / ٤٥٢ - ٢ = ٤٨٧ / ٤٥٣ - ٢ = ٤٨٨ / ٤٥٤ - ٢ = ٤٨٩ / ٤٥٥ - ٢ = ٤٩٠ / ٤٥٦ - ٢ = ٤٩١ / ٤٥٧ - ٢ = ٤٩٢ / ٤٥٨ - ٢ = ٤٩٣ / ٤٥٩ - ٢ = ٤٩٤ / ٤٦٠ - ٢ = ٤٩٥ / ٤٦١ - ٢ = ٤٩٦ / ٤٦٢ - ٢ = ٤٩٧ / ٤٦٣ - ٢ = ٤٩٨ / ٤٦٤ - ٢ = ٤٩٩ / ٤٦٥ - ٢ = ٥٠٠ / ٤٦٦ - ٢ = ٥٠١ / ٤٦٧ - ٢ = ٥٠٢ / ٤٦٨ - ٢ = ٥٠٣ / ٤٦٩ - ٢ = ٥٠٤ / ٤٧٠ - ٢ = ٥٠٥ / ٤٧١ - ٢ = ٥٠٦ / ٤٧٢ - ٢ = ٥٠٧ / ٤٧٣ - ٢ = ٥٠٨ / ٤٧٤ - ٢ = ٥٠٩ / ٤٧٥ - ٢ = ٥١٠ / ٤٧٦ - ٢ = ٥١١ / ٤٧٧ - ٢ = ٥١٢ / ٤٧٨ - ٢ = ٥١٣ / ٤٧٩ - ٢ = ٥١٤ / ٤٨٠ - ٢ = ٥١٥ / ٤٨١ - ٢ = ٥١٦ / ٤٨٢ - ٢ = ٥١٧ / ٤٨٣ - ٢ = ٥١٨ / ٤٨٤ - ٢ = ٥١٩ / ٤٨٥ - ٢ = ٥٢٠ / ٤٨٦ - ٢ = ٥٢١ / ٤٨٧ - ٢ = ٥٢٢ / ٤٨٨ - ٢ = ٥٢٣ / ٤٨٩ - ٢ = ٥٢٤ / ٤٩٠ - ٢ = ٥٢٥ / ٤٩١ - ٢ = ٥٢٦ / ٤٩٢ - ٢ = ٥٢٧ / ٤٩٣ - ٢ = ٥٢٨ / ٤٩٤ - ٢ = ٥٢٩ / ٤٩٥ - ٢ = ٥٣٠ / ٤٩٦ - ٢ = ٥٣١ / ٤٩٧ - ٢ = ٥٣٢ / ٤٩٨ - ٢ = ٥٣٣ / ٤٩٩ - ٢ = ٥٣٤ / ٥٠٠ - ٢ = ٥٣٥ / ٥٠١ - ٢ = ٥٣٦ / ٥٠٢ - ٢ = ٥٣٧ / ٥٠٣ - ٢ = ٥٣٨ / ٥٠٤ - ٢ = ٥٣٩ / ٥٠٥ - ٢ = ٥٤٠ / ٥٠٦ - ٢ = ٥٤١ / ٥٠٧ - ٢ = ٥٤٢ / ٥٠٨ - ٢ = ٥٤٣ / ٥٠٩ - ٢ = ٥٤٤ / ٥١٠ - ٢ = ٥٤٥ / ٥١١ - ٢ = ٥٤٦ / ٥١٢ - ٢ = ٥٤٧ / ٥١٣ - ٢ = ٥٤٨ / ٥١٤ - ٢ = ٥٤٩ / ٥١٥ - ٢ = ٥٥٠ / ٥١٦ - ٢ = ٥٥١ / ٥١٧ - ٢ = ٥٥٢ / ٥١٨ - ٢ = ٥٥٣ / ٥١٩ - ٢ = ٥٥٤ / ٥٢٠ - ٢ = ٥٥٥ / ٥٢١ - ٢ = ٥٥٦ / ٥٢٢ - ٢ = ٥٥٧ / ٥٢٣ - ٢ = ٥٥٨ / ٥٢٤ - ٢ = ٥٥٩ / ٥٢٥ - ٢ = ٥٦٠ / ٥٢٦ - ٢ = ٥٦١ / ٥٢٧ - ٢ = ٥٦٢ / ٥٢٨ - ٢ = ٥٦٣ / ٥٢٩ - ٢ = ٥٦٤ / ٥٣٠ - ٢ = ٥٦٥ / ٥٣١ - ٢ = ٥٦٦ / ٥٣٢ - ٢ = ٥٦٧ / ٥٣٣ - ٢ = ٥٦٨ / ٥٣٤ - ٢ = ٥٦٩ / ٥٣٥ - ٢ = ٥٧٠ / ٥٣٦ - ٢ = ٥٧١ / ٥٣٧ - ٢ = ٥٧٢ / ٥٣٨ - ٢ = ٥٧٣ / ٥٣٩ - ٢ = ٥٧٤ / ٥٤٠ - ٢ = ٥٧٥ / ٥٤١ - ٢ = ٥٧٦ / ٥٤٢ - ٢ = ٥٧٧ / ٥٤٣ - ٢ = ٥٧٨ / ٥٤٤ - ٢ = ٥٧٩ / ٥٤٥ - ٢ = ٥٨٠ / ٥٤٦ - ٢ = ٥٨١ / ٥٤٧ - ٢ = ٥٨٢ / ٥٤٨ - ٢ = ٥٨٣ / ٥٤٩ - ٢ = ٥٨٤ / ٥٥٠ - ٢ = ٥٨٥ / ٥٥١ - ٢ = ٥٨٦ / ٥٥٢ - ٢ = ٥٨٧ / ٥٥٣ - ٢ = ٥٨٨ / ٥٥٤ - ٢ = ٥٨٩ / ٥٥٥ - ٢ = ٥٩٠ / ٥٥٦ - ٢ = ٥٩١ / ٥٥٧ - ٢ = ٥٩٢ / ٥٥٨ - ٢ = ٥٩٣ / ٥٥٩ - ٢ = ٥٩٤ / ٥٦٠ - ٢ = ٥٩٥ / ٥٦١ - ٢ = ٥٩٦ / ٥٦٢ - ٢ = ٥٩٧ / ٥٦٣ - ٢ = ٥٩٨ / ٥٦٤ - ٢ = ٥٩٩ / ٥٦٥ - ٢ = ٦٠٠ / ٥٦٦ - ٢ = ٦٠١ / ٥٦٧ - ٢ = ٦٠٢ / ٥٦٨ - ٢ = ٦٠٣ / ٥٦٩ - ٢ = ٦٠٤ / ٥٧٠ - ٢ = ٦٠٥ / ٥٧١ - ٢ = ٦٠٦ / ٥٧٢ - ٢ = ٦٠٧ / ٥٧٣ - ٢ = ٦٠٨ / ٥٧٤ - ٢ = ٦٠٩ / ٥٧٥ - ٢ = ٦١٠ / ٥٧٦ - ٢ = ٦١١ / ٥٧٧ - ٢ = ٦١٢ / ٥٧٨ - ٢ = ٦١٣ / ٥٧٩ - ٢ = ٦١٤ / ٥٨٠ - ٢ = ٦١٥ / ٥٨١ - ٢ = ٦١٦ / ٥٨٢ - ٢ = ٦١٧ / ٥٨٣ - ٢ = ٦١٨ / ٥٨٤ - ٢ = ٦١٩ / ٥٨٥ - ٢ = ٦٢٠ / ٥٨٦ - ٢ = ٦٢١ / ٥٨٧ - ٢ = ٦٢٢ / ٥٨٨ - ٢ = ٦٢٣ / ٥٨٩ - ٢ = ٦٢٤ / ٥٩٠ - ٢ = ٦٢٥ / ٥٩١ - ٢ = ٦٢٦ / ٥٩٢ - ٢ = ٦٢٧ / ٥٩٣ - ٢ = ٦٢٨ / ٥٩٤ - ٢ = ٦٢٩ / ٥٩٥ - ٢ = ٦٣٠ / ٥٩٦ - ٢ = ٦٣١ / ٥٩٧ - ٢ = ٦٣٢ / ٥٩٨ - ٢ = ٦٣٣ / ٥٩٩ - ٢ = ٦٣٤ / ٦٠٠ - ٢ = ٦٣٥ / ٦٠١ - ٢ = ٦٣٦ / ٦٠٢ - ٢ = ٦٣٧ / ٦٠٣ - ٢ = ٦٣٨ / ٦٠٤ - ٢ = ٦٣٩ / ٦٠٥ - ٢ = ٦٤٠ / ٦٠٦ - ٢ = ٦٤١ / ٦٠٧ - ٢ = ٦٤٢ / ٦٠٨ - ٢ = ٦٤٣ / ٦٠٩ - ٢ = ٦٤٤ / ٦١٠ - ٢ = ٦٤٥ / ٦١١ - ٢ = ٦٤٦ / ٦١٢ - ٢ = ٦٤٧ / ٦١٣ - ٢ = ٦٤٨ / ٦١٤ - ٢ = ٦٤٩ / ٦١٥ - ٢ = ٦٥٠ / ٦١٦ - ٢ = ٦٥١ / ٦١٧ - ٢ = ٦٥٢ / ٦١٨ - ٢ = ٦٥٣ / ٦١٩ - ٢ = ٦٥٤ / ٦

٣ - ما وقع بين فعل وفعل ، كمطابقتها بين : يأخذ ويتصدق ، ذكرنيها ونسيتها^(١) .

٤ - ما وقع بين ظرف وظرف ، كمطابقتها بين : تحت وفوقهم ، دونهم وبعدهم^(٢) .

الثاني : مطابقة السلب :

وجاءت في موضعين : « تجود بنفس لا يجاد بمثلها » ، « فداحص بشكته : لم يستلب وسليب »^(٣) .

الثالث : مطابقة إيهام التضاد : وهي ما أشعر فيها لفظ الضد بأنه ضد ، مع أنه ليس بضد ، وهي - في شعره - نوعان : ما وقع في الكلمات ، وما وقع في العبارات .

فمما يوهم بالتضاد في الكلمات :

١ - ما وقع بين اسم واسم ، كمطابقتها بين : الشباب : مشيب ، تهجر : السرى ، الفرقدان : لا حب ، خزايا : حبيب ، مساو : دان ، الجود : البخل ، ربع : كوم ، نفث : مجلب ، الرأس : المذمر ، إنسي : ملاك ، بلقعة : منبسط^(٤) .

٢ - ما وقع بين فعل واسم ، كمطابقتها بين : علمت : مكتوم ، لائحاً : خفى ، يزل الماء : يبيس الماء ، المطعمون : جاعا^(٥) .

٣ - ما وقع بين فعل وفعل ، كمطابقتها بين : غاب : يؤوب ، فأدت : غودر ، يوحى : تراطن ، تزغم : حنت^(٦) .

(١) انظر ديوانه / ١٢٨ = ١٨ - ٤ ، ٥ .

(٢) انظر ديوانه / ٤٦ = ١ - ٣٢ ، ٣٣ / ١٢٦ = ١٧ - ١ ، ٢ ، ٣ .

(٣) انظر ديوانه / ٤٦ = ١ - ٣١ ، ٣٣ .

(٤) انظر ديوانه ٣٣ = ١ - ١ / ٣٧ = ١ - ١٣ ، ١٢ / ٤٠ = ١ - ٢٩ / ٤٣ = ٢ - ٢٥ / ٤٨ = ١ - ٣٨ /

٦٤ = ٢ - ٣٠ / ٧٦ = ٢ - ٥٢ / ٨٨ = ٣ - ٢١ / ١٠٦ = ٦ - ٤ / ١١٧ =

١٠ - ٣ / ١٢٩ = ٢٠ - ١ .

(٥) انظر ديوانه / ٥٠ = ١ - ٢ / ٩٥ = ٣ - ٣٥ / ١٢٤ = ١٦ - ٣ ، ٢ / ١٢٦ = ١٧ - ١ .

(٦) انظر ديوانه / ٣٣ = ١ - ٤ / ٤٣ = ١ - ٢٤ / ٦٢ = ٢ - ٢٦ / ٧٦ = ٢ - ٢ .

ومما يوهم بالتضاد في العبارات : ما توحى به تلك الكنايات المستترة في التراكيب ، أو ما تستلزمه تلك الكنايات من : تضادٍ أو إيهامٍ بالتضاد ، كمطابقاته الآتية :

لم تفسر سرّه (أي : لم تغضبه) مضادٌ لـ : لم ترضي ، وقوله : إذا شاب رأس المرء (أي : ضعف) مضادٌ لـ : شرح الشباب (أي : قوته) ، وقوله : وقد غدوت على قرني (أي : في الحرب) مضادٌ لقوله : وقد علوت قتود الرحل (أي : في السلم) ، ومثله قوله : كأي لم أقل يوماً لعادية : شدوا (أي : في الحرب) مضادٌ لقوله : ولا فتية في موكب سيرا (أي : في السلم) ، وقوله : إذا لحم الواشون للشرِّ بيننا (أي : أفسدوا) مضادٌ لقوله : تبلى رسُّ الحب (أي : إصلاحه) وقوله : وإن يُنخل عليك ويُعتل (أي : تُهجر) مضادٌ لقوله : وإن يكشف غرامك تدرّب (أي : تُوصّل) ، وقوله : جريّ الثوب مُعتجراً (المعنى الأول : ستر أعلى الجسد) مضادٌ لقوله : تشمير (كشف أسفله)^(١) .

ومما سبق يظهر نسق بناء المطابقة في بائته المعارضة مُشابهاً للنسق نفسه في بقية شعره ؛ مما يؤكد « على ضرورة إعادة النظر إلى الطباق بمفهوم جديد ، حيث يدخل في تكوين بُنية النص جنباً إلى جنب ، مع مُعطيات ومفاهيم مُعاصرة ، وهي : الثنائيات ، والمفارقات .. وهي معطيات أصبحت عماد كثير من الدراسات الأدبية الحديثة في النظر إلى لغة الشعر »^(٢) .

(١) انظر ديوانه / ٣٣ = ١ - ٤ / ٣٦ = ١ - ٩ ، ١٠ / ٧١ = ٢ - ٤٤ ، ٤٥ / ١١٢ = ٩ - ٤ / ٨١ = ٣ - ٥ / ٨٣ = ٣ - ٩ / ١١١ = ٩ - ٣ .

(٢) الشعر ولغة التضاد / ٩ ، بحث نقدي ضمن بحوث حوليات كلية الآداب ، بجامعة الكويت ، حولية (١٥) ، رسالة (١٠٣) ، ١٩٩٥ م .

الفصل الثالث : بناء الجناس^(١) :

لعل أهم البواعث لدراسة هذا الضرب من البديع اللفظي هو شيوع أنواعه في شعر علقمة على قلة شعره ، مقارنة بما يلاحظ من نُدرة تنوعها في شعر غيره ، وهذا نمطٌ بنائي يظهر تعلق العاطفة الشعورية عند علقمة بهذا المحسن البديعي، الذي لا يظهر فيها تكلف إعمال العقل في تنوع هذا الضرب .

وقد أشار الثعالبي إلى أن الجناس من أسرار البلاغة الذي « ينتظم كانتظام العقود »^(٢) ؛ لأنه كشفٌ عن أسرار النفس ، ف« هو من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله »^(٣) ولذا جعله ابن المعتز الباب الثاني من أبواب البديع الكبرى^(٤) .

وقد أسرف علماء البديع المتأخرون في تناول هذا الضرب من جوانبه اللفظية المتعددة، حتى كثرت مصطلحاته عندهم^(٥) بسبب تفتيتهم للتقسيمات والتفريعات إلى جزئياتٍ وحقول لا يخلو أغلبها من الخلط والتكرار ؛ ولذا حاولت الدراسة - هنا - البُعد قدر المستطاع عن إطلاق المصطلحات ؛ لاختلاف العلماء حولها ، فللمصطلح الواحد أكثر من مُسمّى ، وللتعريف الواحد أكثر من مصطلح، وللعالم الواحد في المصطلح الواحد أكثر من تسمية^(٦) .

واقترضت طبيعة البحث تقسيمه إلى الآتي :

أ (ما وقع فيه تجانس تام بين الكلمتين في اللفظ دون المعنى ، وهو أقل ضروب التجنيس في شعره ، ولم يقع إلا نادراً كما في قوله :

(١) الجناس والتجنيس والمجانسة والمتجانس ، كُلُّها ألفاظ مشتقة من الجنس ، وانظر جنان الجناس / ٩ ، ١٠ .

(٢) أجناس التجنيس / ٢٤ .

(٣) الطراز / ٣٧٢ .

(٤) انظر البديع / ٢٥ .

(٥) انظر المثل السائر ١ / ٢٦٢ .

(٦) انظر معجم المصطلحات البلاغية / ٢٦٨ وما بعدها في : مادة : ت ج ن ، وص ٤٥٠ وما بعدها في مادة

١-٨ وَمَوْلَى كَمَوْلَى الزَّبْرِقَانِ ، دَمَلْتُهُ كَمَا دَمَلْتَ سَاقَ تَهَاضٍ بِهَا وَقَرُّ

فبين كلمتي « مولى » الأولى و« مولى » الثانية ، جناس تام ؛ لاتفاقهما في أعداد الحروف وأنواعها ، وترتيبها ، وهيئتها ، واختلافهما في المعنى ؛ لأن الشاعر كان يقصد بالأولى (ابن العم) وهو مولى ، وفي الثانية : (العبد) وهو مولى أيضاً^(١) .

ومثل هذا البناء تجد قوله أيضاً :

٥-١٦ أَصْبَنَ الطَّرِيفَ ، وَالطَّرِيفَ بِنِ مَالِكٍ وَكَانَ شِفَاءً لَوَأَصْبَنَ الْمَلَاقِطَا

فالطريف الأول هو : طريف بن عمرو ، وبينه وبين الطريف بن مالك تجانس تام في الاسم ، واختلاف في شخص المُسَمَّى به .

ويُلاحظ في البيتين السابقين نوعٌ من التورية ، فلولا أن البيتين مرتبطان بقصتين مشهورتين ذُكرت في ديوانه ، لاعتقد السامع أن المقصود بالمولى في الأول « العبد الرقيق » ، وأن المقصود بالطريف في الثاني « الجديد من كل شيء » .

(ب) وأما أكثر الضروب شيوعاً في شعره ، فهو الجناس الذي اتفقت فيه الكلمتان المتجانستان في ثلاثة أشياء ، واختلفت في شيء واحد ، فمن ذلك :

(١) ما اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في أنواع الحروف ، كقوله :

٢-٦ أَسْعِيَا إِلَى نَجْرَانَ فِي شَهْرِنَا جِرٍ حَفَاةً وَأَعْيَا كُلُّ أَعْيَسٍ مِسْفَرٍ؟!

فالبيت السابق فيه عدة كلمات متجانسة ، والشاهد هنا ما وقع بين كلمتي : « أعيا وأعيس » فقد اختلفتا في نوع الحرف الأخير ، كما اختلفتا في المعنى ؛ فالأولى بمعنى (أتعب وأنهك) ، والثانية بمعنى : « الفتي من الإبل » .

ومثل هذا البناء نجده في بائيته المعارضة حين يقول :

(١) انظر ديوانه / ١٠٩ .

٧-٣ أَطَعَتِ الْوُشَاةَ ، وَالْمَشَاةَ بِصُرْمِهَا قَدَّ أَنْهَجَتْ حِبَالُهَا لِلتَّقْضِيبِ

فقد وقعت المجانسة بين كلمتي « الوشاة والمشاة » ، فهما شبه متفتحتين في اللفظ ؛ لأن الاختلاف لم يقع إلا في نوع الحرف الأول في أصل الكلمة ، وهما شبه مختلفتين في المعنى ؛ لأنهما دلتا على معنى واحد وهو « النمامين » بطريقتين مختلفتين .

فالأولى مجاز علاقته مشابهة من يُزِين الكلام الكاذب بمن يشي الثوب ، والثانية مجاز علاقته مُشابهة من ينقل الكلام الكاذب بينهما بمن يمشي بالبريد .

ومن الفروق البسيطة في بناء التجانس بين الكلمتين في البيتين السابقين نجد :

- أن التجانس في البيت الأول وقع بين فعل واسم « أعياء وأعييس » ، وفي الثاني بين اسم واسم « الوشاة والمشاة » .

- أن نقص التجانس في البيت الأول وقع في نوع الحرف الأخير ، بينما نقص التجانس في البيت الثاني وقع في نوع الحرف الأول .

- التجانس في الموضوعين السابقين تعلّق بالتيار النفسي للعاطفة الشعرية في سياق الحرب ، وفي سياق الحب ؛ ألا ترى أن إحساسه بالتهكّم من الأعداء دفعه إلى مجانسة الإعياء بمن لا يقع منه إلا بعد استنفاد قوته وطاقته ، وهو الأعييس من الإبل؟!

وأن إحساسه بأثر المُفرّقين بين الأحيّة دفعه إلى استنفار طاقات اللغة ؛ لوضعهم تحت المجهر؟! فقد استبدل المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي ؛ لتأكيد إتقانهم للدور في التفريق ، كما أنه عرفهم بالألف واللام وجمعهم ؛ ليشير إلى كثرتهم وقوتهم ، ثم عطف بين الكلمتين بالواو ، وهذا العطف يحمل دلالتين :

الأولى : افتراقهما في ممارسة العمل بين من يشي بالكذب ، وبين من يمشي بالنميمة ، وكأن كل صنفٍ برع في تخصصٍ (ما) لا يستحق معه أن يدخل في جنس الآخر ، إلا بعطف مهنة على مهنة أو تخصص على تخصص ، قال أبو هلال : « يُعْطَفُ الشَّيْءُ عَلَى

الشيء ، وإن كانا يرجعان إلى شيء واحد ، إذا كان في أحدهما خلاف للآخر»^(١) .

والثاني : اشتراكهما في الهدف الذي يسعيان من أجل تحقيقه وهو التفريق بين الأحبة ، ومن هنا كان العطف أيضاً .

وأعتقد أن الجناس هنا أرقى من سابقه ؛ لأنه بالإضافة إلى ما سبق يحمل سجة لطيفة ، كالتالي وجدناها في قوله :

١-١٥ لِمَاءِ وَالنَّارِ ، فِي قَلْبِي وَفِي كَبْدِي ، مِنْ قِسْمَةِ الشُّوقِ ، سَاعُورٌ وَنَاعُورٌ

فالبناء المعنوي بينهما مُتقارب في غرض النسيب ، والتألم من فراق الأحبة ، والشكوى من ضرر المتجانسين : « الوشاة والمشاة » ، و : « ساعور وناعور » ؛ والبناء اللفظي كذلك ، كاتفاق التجانس بين الموضوعين باختلاف نوع الحرف الأول فيهما ، والعطف بينهما بالواو مع اختلاف دواعي الوصل بينهما ، كالتزادف بين الأولين ، والتضاد بين الأخيرين ، ولعل هذا ما قصده عبد القاهر بقوله : « فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً »^(٢) . وهذا البناء تجده في قوله أيضاً :

١-١٧ أَمْسَى بَنُونَهُشَلْ ، نِيَّانُ دُونَهُمْ الْمُطْعَمُونَ ابْنَ جَارِهِمْ إِذَا جَاعَا

فالتجنيس فيه لا تكلف فيه ؛ لأنه وقع بدون قصد ؛ فالتجانس لا يتضح بين كلمتي « جارهم وجاعا » إلا بعد فصله عن ضمير المضاف إليه في الأولى ، وعن الألف المشاكلة لعلامة البناء في الثانية ، ليقع الجناس بين الاسم « جار » والفعل « جاع » فالاختلاف في نوع الحرف الأخير فقط . ومثل هذا البناء نجده في قوله :

٩-٩ بَدَتْ سَوَابِقُ مِنْ أَوْلَاهُ نَعْرَفُهَا ، وَكِبْرُهُ ، فِي سَوَادِ اللَّيْلِ ، مَسْتَوْرٌ

فالتجانس بين كلمتي « سوابق ... وسواد » ، يقصد بالسوابق : إشراقة الصباح ،

(١) الفروق اللغوية / ١١ .

(٢) أسرار البلاغة / ٧ .

وبالسواد : ظلمة الليل ، فهما متضادان ، كما مرَّ معنا في المطابقة .

(٢) ما اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في هيئة الحروف :

- إمَّا باختلاف النَّقْط والشكل ، كقوله :

٩-٢ قَدْ عُرِيَتْ حِقْبَةٌ ، حَتَّى اسْتَطَفَّ لَهَا كِتْرٌ ، كَحَافَةِ كَيْرِ الْقَيْنِ مَلْمُومٍ

فقد جمع بين كلمتي : « كتر » و « كير » في عقد تشبيه ، وهما كلمتان متجانستان لفظاً مختلفتان معنى ، فالأولى بمعنى « السنام » ، والثانية بمعنى « زقَّ الحداد » والاختلاف وقع بينهما في نقط الحرف الأوسط وتشكيله ، وهذا البناء نجده في بائته المعارضة حين قال :

٤٥-٣ وَرَاحَ يُبَارِي فِي الْجَنَابِ قُلُوصَنَا عَزِيْزًا عَلَيْنَا ، كَالْحُبَابِ الْمَسِيْبِ

فقد جانس بين كلمتي « الجنب » في الشطر الأول ، و « الحباب » في الشطر الثاني ، والأول هو : جناب الأرض أو جانب الشخص ، والثاني هو : الحية أو الحبيب ، فهما كلمتان مختلفتان في المعنى ، والتجانس وقع في هيئة الحروف في النَّقْط والشكل كسابقه .

- وإمَّا بالاختلاف في الشكل دون النقط ، كقوله :

١-٨ وَمَوْلَى كَمَوْلَى الزَّبْرِقَانِ ، دَمَلْتَهُ كَمَا دَمَلْتَ سَاقَ تَهَاضُ بِهَا وَقْرٌ

فإن بين كلمة « دَمَلْتُ » الأولى ، وكلمة « دَمَلْتُ » الثانية ، اختلاف في تشكيل جميع حروفهما ، والأولى : بمعنى « الرفق والتلطّف » ، والثانية بمعنى : « إصلاح ما فُسد »^(١) وهذا التجانس خدم المعنى كثيراً ؛ لأنه مُلائم لعلاقة المشابهة التمثيلية ، فكأنَّ الدمْل الأول هو الدمْل الثاني .

وكذا البناء بين « كِتر وكير » ، وكأن المشابهة تعدَّت مدلوليهما إلى لفظيهما ، فهما مُتشابهان مُتماثلان لفظاً ومعنى ، مما يُقرِّب إلى النفس الجمع بينهما في عقد التشبيه .

(١) انظر ديوانه / ١٠٩ .

(٣) ما اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في ترتيب الحروف ، كقوله :

٢-٦ أَسْعِيَا إِلَى نَجْرَانَ فِي شَهْرِ نَاجِرٍ حَفَاةً وَأَعْيَا كُلُّ أَعْيَسٍ مِسْفَرٍ؟!

الشاهد فيه كلمتا : « نجران » و « ناجر » ، فالأولى اسم دل على مكان معروف ، والثانية: اسم دل على زمان معروف ، وحروف الكلمة الثانية مُبعثرة في الأولى ، بل إنك تكاد تقلبها بتنوينها فتجدها كما هي ، ويُلاحظ في هذا الجنس نوع من التناسب المعنوي حين جمع بين الزمان والمكان . وهذا البناء تجده أيضاً بين كلمتي « سعيا » و « أعيس » .

ومثل هذا البناء تجده في قوله أيضاً :

٢-١ تَكْفُنِي لَيْلَى ، وَقَدْ شَطَّوْ لِيْهَا وَعَادَتْ عَوَادٍ بَيْنَنَا ، وَخُطُوبُ

لاحظ ما بين كلمتي « عادت و عواد » بعد حذف تاء التانيث من الأولى ، والتنوين من الثانية ، فإنك تجد حروف الأولى مُبعثرة في الثانية ، والأولى مُشتقة من العودة ، والثانية : جمع عادية ، بمعنى : « شغل من أشغال الدهر »^(١) ، فهما متجانستان لفظاً مختلفتان معنى ، وكان بإمكان الشاعر أن يستعيظ عن كلمة « عواد » بكلمة « صروف » مثلاً ؛ فيستقيم له الوزن وإصابة المعنى ، ولكنك ترى الكلمة تنساب في ذهن الشاعر من قاموسه الشعري ؛ لتجانس جارتها في الحروف ، « وكان الصوارف والخطوب صارت تعاديه »^(٢) .

وقريب من هذا التجانس نجد قوله في البائية المعارضة :

٣٩-٣ وَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ ، وَنَعَجَةٍ ، وَتَيْسٍ شَبُوبٍ ، كَالْهَشِيمَةِ قَرْهَبٍ

فقد يكون بين كلمتي « عادى عداء » تجانس اختلف فيه ترتيب الحروف ، وهما مشتقتان من « العدو » إلا أن الأولى يُراد بها : مُطاردة الصيد ، ويراد بالثانية : الإمساك بالصيد واحداً تلو الآخر^(٣) .

(١) مقاييس اللغة / ٧٤٦ عدو .

(٢) شرح سعد الدين ١ / ٤٧٠ ضمن شروح التلخيص جـ ١ .

(٣) انظر مقاييس اللغة / ٧٤٦ عدو .

(٤) ما اختلفت فيه الكلمتان المتجانستان في أعداد الحروف ، كقوله :

٨-٢ فَالْعَيْنُ مَنِي ؛ كَأَنَّ غَرَبَ تَحُطِّبِهِ دَهْمَاءُ ، حَارِكُهَا بِالْقِتْبِ مَخْرُومٌ
١٣-٢ مِنْ ذِكْرِ سَلْمَى . وَمَا ذِكْرِي الْأَوَانَ لَهَا إِلَّا السَّفَاهُ ، وَظَنَّ الْغَيْبَ تَرْجِيمُ

فإن بين كلمتي « ذكر وذكري » تجانس زادت فيه الثانية بحرف الياء ، ولكن المعنى متفق بينهما مما يُخلُّ بشرطٍ من شروط الجناس ، وهو الاختلاف في المعنى^(١) . إلا أن هناك ما يُقربُ الجناس إلى هاتين الكلمتين وهو إضافة الأولى إلى سلمى ، وإضافة الثانية إلى ياء المتكلم وهو الشاعر ، فأنت « تفهم من اللفظ الأول ما لا تفهمه من الثاني »^(٢) .

وقريب من هذا البناء تجد قوله في البائية المعارضة :

٨-٣ وَقَدْ وَعَدْتِكَ مَوْعِدًا ، لَوُوفَتْ بِهِ كَمَوْعُودِ عَرْقُوبٍ أَخَاهُ بِيَثْرِبِ

لاحظ التجانس بين « وعد .. موعود .. موعود » وتدرُّج الكلمة في حروفها ، من زيادة الميم في الثانية إلى زيادة الواو في الثالثة ، والجناس وقع بين الكلمتين الأخيرتين فهما وإن اتفقتا معنى ، إلا أن الإضافة تُحيلهما إلى الافتراق ، فموعود الأولى مضاف في المعنى إلى محبوبته ، وموعود في الثانية مُضاف في اللفظ والمعنى إلى عرقوب .

وتجد هذا البناء بزيادة الحرف في قوله :

٨-٩ تَبَاشَرُوا ، بَعْدَمَا طَالَ الْوَجِيفُ بِهِمْ بِالصُّبْحِ ، لَمَّا بَدَتْ مِنْهُ تَبَاشِيرٌ

فإن كلمة « تباشر » في صدر البيت مجانسة لكلمة « تباشير » في عجزه من حيث زيادة « الياء » في الثانية ، واختلافهما في المعنى ، فالأولى بمعنى : « بشر بعضهم بعضاً » والثانية بمعنى : « طرائق ضوء الصبح في الليل »^(٣) ، ويصلح أن يكون هذا البيت شاهداً على « رد العجز على الصدر » ومثله في البناء قوله في البائية المعارضة :

(١) بعض العلماء لا يشترط هذا الشرط ، ك: الصفدي ، في جنان الجناس / ١٥ .

(٢) المصدر نفسه / ١٦ .

(٣) لسان العرب ١ / ٤١٥ بشر .

١-٣ ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجْنُوبِ

فقد جانس بين الفعل « ذهب » بعد حذف تاء التأنيث منه ، وبين الاسم « مذهب » وترى زيادة الحرف وقعت في الميم ، وهي قريبة مما قبله من حيث « رد عجز الصدر الأول على أوله » والجانسة بين الفعل والاسم في الموضعين .

وترى هذا التجانس لا تكلف فيه ، والدليل على ذلك أنك لو قارنته بقول أبي تمام :

ذَهَبَتْ بِمُذْهَبِهِ السَّمَاخَةُ فَالتَّوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمْذَهَبُ أَمْ مُذْهَبُ^(١)

لوجدت أبا تمام ينتصر للفظ بتدمير المعنى^(٢) ، في حين كان علقمة ينتصر للمعنى بتنسيق اللفظ ، « وإذا لم تتحقق في الجناس هذه الفائدة العقلية كان ضعيفاً أو مستهجنًا »^(٣).

وكذا البناء في قوله :

١٦-١ لَتُبْلَغَنِي دَارَ أَمْرِي ، كَأَنَّ نَائِبًا فَقَدْ قَرَّبْتَنِي مِنْ نَدَاكَ قَرُوبًا

فالتجانس وقع بين كلمة « قرب » بعد حذف الضمائر المتصلة بها ، وكلمة « قروب » ؛ فبينهما تجانس ناقص يتمثل في زيادة الواو في الثانية ، والكلمتان مختلفتان في المعنى ، لأن الأولى فِعْلٌ يدل على القرب ، والثانية : اسم ناقة الشاعر ، وذكر اسم الناقة ومجانسته بالفعل يظهر فيه تقدير الشاعر لهذه الناقة ، وحرصه على الإشادة بها ، والثناء عليها ؛ لأنها أناخت به أمام ممدوحه .

وهكذا نجد علقمة مؤلماً بهذا المحسن اللفظي ، حتى إنه تكرر قرابة عشرين مرة في شعره ، ولكنه مع هذا الولع لا يتكلف طلبه ، فهو يأتي عفو الخاطر سمحاً مُنقاداً ، والدليل على ذلك أن معظم الكلمات المتجانسة لم تظهر إلا بعد تجريدها من ضمائرها ؛ ولعل هذا هو الفرق بين تجنيس الجاهليين ، وتجنيس المحدثين على عهد ابن المعتز ، والذي اعتقد أنه

(١) ديوان أبي تمام ١ / ١٠٥ .

(٢) ينظر في نقد البيت السابق ، أسرار البلاغة / ٧ .

(٣) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب / ١٠٨ .

تعجّل في الحكم على بديع الجاهليين بقوله : « وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجدَ فيها بيتٌ بديعٌ »^(١) ، وكلامه مُجمل يحتاج إلى تفصيل ؛ لأن الفرق بين بديع الجاهليين والمحدثين ليس في الكثرة أو القلة ، وإنما في التكلّف أو عدم التكلّف .

والدليل على ذلك أن علقمة الفحل وهو من أقدم الشعراء الجاهليين وأقلهم شعراً ، قد أحصت له الدراسة ما يربو على [٩٠] تسعين مُحسّناً بديعياً معنوياً ولفظياً ، بل إن تنوع هذه المحسنات يدل على اكتمال نضج فنون البديع في عصور ما قبل الجاهلية^(٢) .

(١) البديع / ١ .

(٢) يقصد بذلك البديع كـ (فن) ، لا كـ (علم) .

الخاتمة

الخاتمة

بُنيت هذه الدراسة على استظهار شعر علقمة الفحل، واستنطاق لغته، وجني ثمارها البلاغية، وتعرفت على أسلوبه في بناء أركان الكلام ولبناته ونقوشه. وأرجو من الله أن تكون هذه الدراسة قد خرجت بالأمور التالية:

١ - النتائج الخاصة:

وستقتصر على عرض النتائج التي لم تتوصل إليها الدراسات السابقة، سواءً تعلقت هذه النتائج بشخصية الشاعر، أو بالبلاغة، أو بالنقد:

ففي التمهيد:

- فصلت القول في تعليل لقب الفحولة الذي اختص به علقمة دون غيره، ورجّحت المعنى الحقيقي المفهوم من الفحولة.
- أثبتت الارتباط القوي والمباشر بين شعره من جهة، والبلاغة والنقد والبناء من جهة أخرى.
- أظهرت أثر شعره في ظهور بعض المصطلحات البلاغية والنقدية.

وفي التشبيه:

- كشفت عن العلاقات الخفية بين أطراف التشبيه الحسية في شعره، والتي تطوي وراءها دلالات بلاغية متناهية.
- أنهت الجدل الدائر حول بعض التشبيهات الغريبة في شعره، مستعينة على تفسيرها بمعاني المفردات، وخصائص الدلالات.

وفي الاستعارة:

- حاولت إثارة مسألة التفريق بين الاستعارات النادرة والشائعة والملتبسة بالحقائق، ووضعت مقياساً شبه دقيق لضبطها.

• استدركت على بعض رجالات الأدب والبلاغة والنقد بالدليل المادي الملموس في آرائهم حول بعض الاستعارات في شعره.

• علّلت الخروج عن المؤلف، في استعارة مصادر الأفعال في شعره.
وفي الكناية:

• أثارَت مسألة الاهتمام بالوسائط الموصلة إلى المعنى المقصود، وكشفت عن قصر هذه الوسائط، وتشعب دلالاتها في شعره.

• نصحت بإعادة النظر من قبل علماء البلاغة في النوع الثالث من أنواع الكناية، وهو كناية النسبة، فهي تخرج عن حدّ تعريف الكناية؛ لأنها بُنيت على مجاز لا يحتمل المعنى الحقيقي.

وفي الأساليب الإنشائية:

• ناقشت آراء العلماء المختلفة حول تعليل الخروج عن الفصيح من كلام العرب في شعره الذي يستفهم فيه بـ "هل"، وربطت ذلك بالدوافع النفسية.

• كشفت عن معنى بلاغي عميق تأتي به صيغة الأمر في شعره حين تقترن بالماضي، وهو "التحسّر"، وهذا المعنى لم تلتفت له كتب البلاغة والإعجاز القرآني، وهو يحمل من إثارة المشاعر، مالا تحمله بقية المعاني.

وفي تأكيد الأخبار:

• لفتت إلى ملاحظة مشاعر النفس التي تُلقى الخبر، فقد يكون التوكيد استجابةً لنوازعها الداخلية؛ وليس مراعاة لأحوال المخاطب التي شُغِف بتبعها البلاغيون.

وفي التقديم والتأخير:

• كشفت عن الدلالات البلاغية التي قد تؤديها خصائص نظم التراكيب في تقديم المسند، والتي قد تُغيّر مجرى الكلام، حتى ترى الألفاظ واحدة والمعاني متباعدة.

- أثبتت بالدليل المادي الملموس أهمية تتبّع مواقع المتعلقات؛ فإن تقديم بعضها على بعض، لا يُغيّر صورة اللفظ، لكنه يُغيّر صورة المعنى، مما يُبرهن على كلام عبد القاهر في هذا الشأن.

وفي مطالع القصائد:

- كشفت عن عمق الروابط بين الأبنية البلاغية، وأبنية المطالع في القصائد، فالزخارف البديعية تتكاثر فيها؛ حتى تستميل الأذن، وتطرب القلب؛ للاستماع إليها.

وفي المطابقة:

- لفتت إلى ضرورة ملاحظة بلاغة المطابقات المستترة في الكنايات، أو في العبارات الطويلة غير الكنائية، وهي - على قيمتها البلاغية - لم تحظَ باهتمام البلاغيين.

وفي الجناس:

- رجحت بأن تكون دواعي المجانسة في الألفاظ أكثر ارتباطاً بالمعاني النفسية، منها بالتنعيم الصوتي.

وانتهت إلى القول بأن محسنات البديع هي عناصر بنائية تشترك مع بقية العناصر في إنشاء صرح البناء البلاغي.

٣ - أمّا النتائج العامة:

فيمكن القول بأن هذه الدراسة قد:

- أماطت اللثام عن وجه البلاغة العربية في أرقى أساليب اللغة في الشعر الجاهلي، عندما كانت فناً يُتذوق، لا علماً يُحفظ.
- أثبتت تعاضد مفردات اللغة وتآخيتها للنهوض ببنية البلاغة العربية، كما أثبتت تعاضد الفنون البلاغية وامتزاجها في بناء الشعر.
- ردّت على المشككين في قدرات العرب البلاغية والنقدية.
- أكدت الإعجاز البلاغي في لغة القرآن الكريم، بمقارنته بالبلاغة المتناهية في لغة الشعر الجاهلي.

- كشفت ملامح شخصيّة أدبية عربية قديمة، دار حول أديبها الكثير من الملاحظات البلاغية والنقدية، وشغلت حيّزاً لا بأس به من اهتمام القدماء وبعض الدارسين المحدثين.
- كما كشفت عن بعض الجوانب الاجتماعية والأخلاقية والنفسية في حياة هذا الأديب.
- علّلت تنوّع أدوات البناء وطرق البناء، بتموّج العاطفة الشعورية عند الشاعر.
- أظهرت أنساق بنائية بلاغية متحدة في لغة الشاعر تختلف عن غيرها عند غيره.
- أثبتت صحة بعض المقولات المشهورة، كقول:

ابن الأعرابي: "إن شعر القدماء كالمسك كلما حركته ازداد طيباً".

طه حسين: "هو شعر لا زال يتزقّق منه ماء الحياة".

عبد القاهر: "إن الشعر يفسّر الشعر".

حازم القرطاجني: "يمكن تفسير القصص بالشعر"

بيفون: "الأسلوب هو الرجل".

٣ - وأخيراً ننصح هذه الدراسة بالتوصيات الآتية:

- إدامة النظر في كلام العرب؛ لاستخراج بعض اللطائف البلاغية، والتي لم يتنبّه لها السابقون.
- قيام دراسة نحوية صرفية معجمية، تُعنى بالمقارنة في الجانب اللغوي بين امرئ القيس وعلقمة الفحل.
- والله أسأل أن يكون عملنا خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به في الدنيا والآخرة.
- والحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفهارس

المصادر والمراجع

- أثر الصحراء في الشعر الجاهلي ، د. سعد ضناوي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م .
- أجناس التجنيس ، أبو منصور الثعالبي ، ت : د. محمود عبد الله الجارد ، عالم الكتب ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م .
- اختيار الممتع في علم الشعر وعمله ، أبو محمد عبد الكريم النهشلي ، ت : د. محمود شاكر سعيد ، دار المعارف ، مصر ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .
- أدب الكاتب ، ابن قتيبة محمد بن مسلم الدينوري ، ت : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، مصر ، ط ٤ ، ١٩٦٣ م .
- أساس البلاغة ، جار الله محمود الزمخشري ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٩ م .
- أساليب الصناعة في شعر الخمر بين الأعشى والجاهليين ، د. محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٢ م .
- أسرار البلاغة ، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ، ت : محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
- أسرار العربية ، عبد الرحمن بن محمد الأنباري ، ت : محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م .
- أسس النقد الأدبي عند العرب ، د. أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٤ م .
- الاشتقاق ، أبو بكر محمد بن الحسن بن درييد ، ت : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ١٤١١ هـ .
- أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، شرح : الأعلام الشنتمري ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م .
- الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، د. سعد شليبي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- الأضداد ، محمد بن القاسم الأنباري ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٧ م .

- إعجاز القرآن ، أبو بكر محمد الباقلائي ، تقديم : محمد شريف سُكَّر ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م .
- الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، ت : عبدا. علي مهنا ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م .
- الأفضليات ، أبو القاسم علي بن الصيرفي ، ت : د. وليد قصاب ود. عبد العزيز المانع ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٨٢ م .
- الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ، أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي ، ت : مصطفى السقا وحامد عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ م .
- الأكسير في علم التفسير ، الطوفي سليمان الصرصري البغدادي ، ت : عبد القادر حسين ، لا : د ، لا : م ، لا : ط ، لا : ت .
- الأمالي ، أبو علي القالي ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م .
- أمالي المرتضى ، الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي ، ت : أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٧ م .
- أنوار الربيع في أنواع البديع ، صدر الدين بن معصوم المدني ، ت : شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، ط ١ ، ١٩٦٨ م .
- الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني ، تصحيح : بهيج غزاوي ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٢ م .
- البديع ، عبد الله بن المعتز ، ت : إغناطيوس كراتشكوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٢ م .
- البديع في البديع ، أسامة بن منقذ ، تقديم : عبدا. علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، ت : د. أحمد بدوي ، د. حامد عبد المجيد ، مكتبة البابي الحلبي ، القاهرة ، لا : ط ، لا : ت .

- بديع القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، ت : د. حفني محمد شرف ، نهضة مصر ، لا : ط ، لا : ت .
- البرهان في علوم القرآن ، محمد بن عبد الله الزركشي ، تعليق: مصطفى عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م .
- البلاغة ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، ت : رمضان عبد التواب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م .
- البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٨ .
- البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري ، د. محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٨ م .
- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو الجاحظ ، ت : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٨ م .
- تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الزبيدي ، ت : عبد الكريم العزباوي ، التراث العربي ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، ١٩٦٧ م .
- تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٤ م .
- تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، ترجمة : عبد الحلیم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٩ م .
- تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، د. علي الجندي ، مكتبة الجامعة العربية ، القاهرة ، لا : ط ، لا : ت .
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، د. نجيب البهيتي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٧ م .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، طه إبراهيم ، دار القلم ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب « نقد الشعر » إلى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت .
- تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة الدّينوري، ت: السيد أحمد صقر، المكتبة العلميّة، لا: ط، لا: ت .
- تحرير التحرير، ابن أبي الإصبع المصري، ت: د. حفي محمد شرف، دار التعاون، القاهرة، ١٩٩٥ م .
- التشبيهات، ابن أبي عون، ت: محمد عبد المنعم خان، جامعة كميردج، ١٩٥٠ م .
- التصوير البياني، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م .
- التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، د. حسني عبد الجليل يوسف، دار الآفاق العربية، القاهرة، لا: ط، لا: ت .
- التضاد في النقد الأدبي، منى علي الساحلي، جامعة قاز يونس، بنغازي، ١٩٩٦ م .
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦ م .
- تفسير القرآن العظيم، الحافظ ابن كثير، مراجعة وتنقيح: خالد محمد محرم، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٧ م .
- التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ت: د. عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧ م .
- التبيهات على ما في التبيان من التموهيات، أبو المطرف أحمد بن عميرة، ت: محمد بن شريفة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١ م .
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الخطّابي والرّماني، وعبد القاهر، ت: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٤، لا: ت .
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥ م .

- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، ضياء الدين بن الأثير ،
ت : د. مصطفى جواد ود. جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٥٦ م .
- جهرة أنساب العرب ، أبو محمد علي بن أحمد بن حزم ، ضبط : لجنة من العلماء ، دار
الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م .
- جهرة اللغة ، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد ، دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد ،
١٣٤٥ هـ .
- جوامع الشعر ، الفارابي ، ضمن : تلخيص كتاب أرسطو في الشعر .
- جواهر الألفاظ ، أبو الفرج قدامة بن جعفر ، ت : محمد محي الدين عبد الحميد ، لا : ط ،
لا : ت .
- جواهر الأدب ، السيد أحمد الهاشمي ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- الجنى الداني في حروف المعاني ، الحسن بن قاسم المرادي ، ت : د. فخر الدين قباوة
ومحمد نديم فاضل ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .
- جنان الجناس في علم البديع ، صلاح الدين بن أيك الصفدي ، مطبعة الجوائب ،
القسطنطينية ، ط ١ ، ١٢٩٩ هـ .
- جوهر الكنز ، نجم الدين بن الأثير الحلبي ، د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ،
الاسكندرية ، لا : ط ، لا : ت .
- حسن التوسل إلى صناعة التوسل ، شهاب الدين الحلبي ، ت : أكرم عثمان يوسف ، دار
الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- حلية المحاضرة ، محمد بن الحسن الحاتمي ، ت : هلال ناجي ، لا : د ، لا : م ، لا : ط ،
١٩٧٨ م .
- حماسة أبي تمام ، حبيب بن أوس الطائي ، ت : د. عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، إدارة
الثقافة والنشر بجامعة الإمام ، الرياض ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- الحماسة البصرية ، صدر الدين بن أبي الفرج بن الحسين البصري ، تعليق : د. مختار الدين
أحمد ، دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد ، ط ١ ، ١٩٦٤ م .

- حياة الحيوان الكبرى ، كمال الدين الدُميري ، المكتبة الإسلامية ، لا : م ، لا : ط ، لا : ت .
- الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت : عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٩ م .
- خزانة الأدب ، عبد القادر بن عمر البغدادي ، إشراف : د. أميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٨ م .
- الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني ، ت : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، لا : ط ، لا : ت .
- خصائص التراكيب ، د. محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط ٣ .
- خصائص النظم في سورة القمر ، د. عوض الجميعي ، الزهراء للإعلام العربي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م .
- الخطابة ، أرسطو ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- الخيل ، عبد الله بن محمد بن جُزَي الكلي ، ت : محمد العربي الخطابي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
- الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين ، د. أحمد إسماعيل أبو يحيى ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٧ م .
- دراسات في الشعر الجاهلي ، د. أنور أبو سويلم ، دار عمّار ، عمّان ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- دراسات في علم النفس الأدبي ، د. حامد عبد القادر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، لا : ط ، لا : ت .
- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م .
- دراسة في البلاغة والشعر ، د. محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م .

- دُرَّةُ الغَوَاصِ فِي أَوْهَامِ الخَوَاصِ ، القاسم بن علي الحريري، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٧ م .
- دَفَاعاً عَنِ الأَدبِ ، كلودروى ، ترجمة : هنري زغيب ، نشر عويدات ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .
- دَلَائِلُ الإعْجَازِ ، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ، ت : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٩ م .
- دَلَالَاتُ التَّرَاكيبِ ، د. محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م .
- دِيوانُ ابنِ شَرَفِ القَيرواني ، أبو عبد الله محمد بن شرف ، ت : د. حسن ذكرى حسن ، مكتبة الكليات الأزهرية ، لا : ط ، لا : ت .
- دِيوانُ الأَعْشى ، ميمون بن قيس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠ م .
- دِيوانُ امرئِ القيسِ ، بن حجر الكندي ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، لا : ت .
- دِيوانُ بشارِ بن بُردٍ ، تعليق : محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٥٠ م .
- دِيوانُ جريرِ ، ابن عطية الخطفي ، تقديم : مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٥ م .
- دِيوانُ حسانِ ، ابن ثابت ، ت : د. وليد عرفات ، طبع سلسلة جب التذكارية ، لندن ، ١٩٧١ م .
- دِيوانُ دُرَيْدِ بنِ الصَّمَّةِ ، ت : د. عمر عبد الرسول ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٥ م .
- دِيوانُ ذِي الرُّمَّةِ ، شرح : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- دِيوانُ زهيرِ بنِ أبي سُلَيمى ، تقديم : سيف الدين الكاتب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
- دِيوانُ سَقَطِ الزنَدِ ، أبو العلاء المعرّي ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٧ م .

- ديوان شعر الخوارج ، جمع وتحقيق : د. إحسان عباس ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٢ م .
- ديوان طرفة ، بن العبد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٢ م .
- ديوان عبدة ، بن الطيب ، ت : د. يحيى الجبوري ، دار التربية للنشر ، بغداد ، ١٩٧١ م .
- ديوان علقمة ، ابن عبدة التميمي ، ت : لطفى الصقال وذريرة الخطيب ، دار الكتاب العربي ، حلب ، ط ١ ، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م .
- ديوان علقمة ، ابن عبدة التميمي ، تعليق : سعيد نسيب مكارم ، دار صادر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- ديوان عمرو بن أبي ربيعة ، ت : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ م .
- ديوان عمرو بن كلثوم ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٨٤ م .
- ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي ، ت : مُطلع الطرايشي ، طبع مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م .
- ديوان عنزة ، ابن شداد العسبي ، لا : د ، لا : م ، لا : ط ، لا : ت .
- ديوان الفرزدق ، همّام بن غالب ، ضبط : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- ديوان كُثير عزة ، ت : د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧١ م .
- ديوان كعب بن زهير ، ت : علي فاعور ، دار الكتب العلميّة، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- ديوان الكميت ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٨٧ م .
- ديوان المتنبّي ، أحمد بن الحسين ، تقديم : مصطفى سبيتي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- ديوان المفضليات ، أبو العباس المفضل الضبي ، شرح : أبو محمد القاسم بن الأنباري ، ت : كارلوس يعقوب لایل ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ، ١٩٢٠ م .

- ديوان النابغة الذبياني ، ت: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية، الجزائر، ١٩٧٦ م.
- الرحلة في القصيدة الجاهلية ، د. وهب رومية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- رسائل الانتقاد ، ابن شرف القيرواني ، ت : حسن حسني عبد الوهّاب ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٣ م .
- رسالة الغفران ، أبو العلاء المعري ، ت : محمد عزّت نصر الله ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة ، أبو القاسم محمد الشريف السبي ، ت : محمد الحجوري ، وزارة الأوقاف ، المغرب ، ١٩٩٧ م .
- ريحانة الألباء وزهرة الحياة الدنيا ، شهاب الدين الخفاجي ، ت : عبد الفتاح الحلو ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، ط ١ ، ١٩٦٧ م .
- زهر الآداب وثمر الألباب ، أبو إسحاق الحصري القيرواني ، ت : علي البجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، ط ١ ، ١٩٥٣ م .
- سحر البلاغة وسر البراعة ، أبو منصور الثعالبي ، ضبط : عبد السلام الحوفي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- سر الفصاحة ، أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي ، ت : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة محمد علي صبيح ، القاهرة ، ١٩٦٩ م .
- شرح بائية علقمة ، د. عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- شرح التلخيص ، كمال الدين محمد البابر تي ، ت : د. محمد مصطفى رمضان صوفية ، المنشأة العامة ، طرابلس ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .
- شرح ديوان الحماسة ، أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي ، ت : د. أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار الجليل ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م .
- شرح سعد الدين ، ضمن : شروح التلخيص .
- شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري ، ت : عبد العزيز أحمد ، لا : د ، لا : ت .

- شرح مقامات الحريري ، أبو العباس أحمد الشريشي ، تصحيح : محمد عبد المنعم خفاجي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- شروح التلخيص (٤ أجزاء) ، نشر أدب الحوزة ، طبعة دار الكتب العلمية ، لا : ط ، لا : ت .
- شروح السقط ، أبو العلاء المعري ، ت : لجنة إحياء آثار أبي العلاء ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٨ م .
- الشعراء النقاد في العصر الجاهلي والإسلامي ، د. عبد اللطيف محمد الحديدي ، لا : د ، لا : م ، ط ١ ، ١٩٩٨ م .
- الشعر الجاهلي « منهج في دراسته وتقويمه » ، د. محمد النويهي ، الدار القومية ، القاهرة ، لا : ط ، لا : ت .
- الشعر الجاهلي « مادته الفكرية وطبيعته الفنية » ، د. محمد أبو الأنوار ، مكتبة الشباب ، لا : م ، لا : ط ، لا : ت .
- شعر الحرب في العصر الجاهلي ، د. علي الجندي ، مكتبة الجامعة العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٦ م .
- الشعر العربي بين الجمود والتطور ، محمد عبد العزيز الكفراوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٨ م .
- شعرنا القديم والنقد الجديد ، د. وهب رومية ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة الدينوري ، ت : أحمد شاكر ، دار الحديث ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- الشعر وطابعه الشعبية على مرّ العصور ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٧ م .
- الشعر واللغة ، د. لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة الحديثة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٩ م .
- الشعر والمال ، د. مبروك المناعي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م .

- الشفاء في بديع الاكتفاء ، شمس الدين محمد النواجي ، ت : د. محمود حسن أبو ناجي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط ١ ، لا : ت .
- الصاحبي في فقه اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس ، تعليق : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٧ م .
- صحيح مُسلم ، الإمام مسلم بن الحجاج القشيري ، دار المغني، السعودية ، ط ١ ، ١٤١٩ هـ .
- الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، ت : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، د. نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى، عمّان ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .
- ضرورة الشعر ، أبو سعيد السيرافي ، ت : د. رمضان عبد التواب ، ط ١ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، دار المدني ، جدة ، لا : ط ، لا : ت .
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان ، د. محمد النويهي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٤ م .
- الطراز (ثلاثة أجزاء في مجلد واحد) ، يحيى بن حمزة العلوي اليمني ، تدقيق : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- عروس الأفراح ، ضمن : شروح التلخيص .
- العفو والاعتذار ، أبو الحسن محمد بن عمران « الرقام البصري » ، ت : د. عبد القدوس أبو صالح ، نشر جامعة الإمام ، الرياض ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- عقود الجمان « شعر وشعراء » ، الفريق : يحيى عبد الله المعلمي ، دار المعلمي ، الرياض ، ١٩٩٤ م .
- علقمة بن عبدة الفحل حياته وشعره ، د. عبد الرزاق حسين ، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- علم البديع ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٥ م .

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، ت : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجليل ، بيروت ، ط ٥ ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- عيار الشعر ، أبو الحسن محمد بن طباطبا ، ت : د. عبد العزيز المانع ، الخانجي ، القاهرة ، لا : ط ، لا : ت .
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الدماميني ، ت : الحسّاني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م .
- فحولة الشعراء ، الأصمعي ، ت : د. محمد عودة أبو جري ، مكتبة الثقافة الدينية ، لا : م ، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م .
- الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري ، ضبط : حسام الدين القدسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- في الأدب والحياة ، إسماعيل مظهر ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٧ م .
- في النص الجاهلي : قراءة تحليلية ، د. عبد الرزاق حسين ، مؤسسة المختار ، مصر الجديدة ، ط ١ ، ١٩٩٨ م .
- في النقد الأدبي « دراسة وتطبيق » ، د. كمال نشأت ، مطابع النعمان ، النجف ، ١٩٧٠ م .
- القاموس المحيط ، الفيروزآبادي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر ، أبو طاهر محمد حيدر البغدادي ، ت : د. محسن غياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠١ هـ .
- قراضة الذهب ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، ت : د. منيف موسى ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
- قصص الأنبياء ، أبو الفداء بن كثير ، مراجعة : عبد العظيم شعلان وعبد المحسن سليمان ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، لا : ط ، لا : ت .
- قضايا الشعر الجاهلي ، د. علي العتوم ، مكتبة الرسالة الحديثة ، عمّان ، ط ١ ، لا : ت .
- قواعد الشعر ، أبو العباس ثعلب ، ت : د. رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٥ م .

- الكامل في التاريخ ، عز الدين أبو الحسن علي بن الأثير ، دار صادر، بيروت، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- الكامل في اللغة والأدب ، أبو العباس المبرد ، مراجعة : تغايد بيضون ونعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
- الكتاب ، سيويه ، ت : عبد السلام هارون ، دار الجليل ، بيروت ، ط ١ ، لا : ت .
- الكشف ، أبو القاسم جبار الله محمود الزمخشري ، ترتيب وضبط : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م .
- كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب ، ضياء الدين بن الأثير ، ت : د. نوري القيسي وآخرون ، بغداد ، لا : ط ، لا : ت .
- الكناية في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي الأمين ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، ١٩٨٥ م .
- اللباب ، عبد الوهاب الصابوني ، مكتبة دار الشروق ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- لباب الألباب ، أسامة بن منقذ ، ت : أحمد محمد شاكر، مكتبة لويس سر كيس ، القاهرة، ١٩٣٥ م .
- لسان العرب ، ابن منظور ، تصحيح : أمين عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٧ م .
- اللغة والدلالة في الشعر « دراسة نقدية » ، د. علي عزت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- المثل السائر ، ضياء الدين ابن الأثير ، ت : د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، لا : ت ، لا : ط .
- مجاز وأثره في الدرس اللغوي ، د. محمد بدري عبد الجليل ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- مجالس العلماء ، أبو القاسم بن إسحاق الزجاجي ، ت : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

- مجمع الأمثال ، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، بيروت ، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
- المحاضرات في الأدب واللغة ، الحسن اليوسي ، ت : محمد حجي وأحمد الشرقاوي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- مختار الأغاني في الأخبار والتهاني ، ابن منظور محمد بن مكرم ، ت : عبد العزيز أحمد ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٦ م .
- المدخل في دراسة الأدب ، د. مريم البغدادي ، تهامة للنشر ، جدة ، ط ١ ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطي ، ت : محمد أحمد جاد المولى وآخرون ، دار الجيل ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- المساعد على تسهيل الفوائد ، بهاء الدين بن عقيل ، ت : محمد كامل بركات ، دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٤٠٢ - ١٩٨٢ م .
- مسند أحمد ، الإمام أحمد بن حنبل ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨٥ م .
- مصادر الشعر الجاهلي ، د. ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، لا : ت .
- المصباح ، بدر الدين بن مالك ، ت : د. حسني عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب ، لا : ط ، لا : ت .

- المصطلح النقدي في نقد الشعر ، إدريس الناقوري ، المنشأة العامة للنشر ، طرابلس : ليبيا ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م .
- المصون في الأدب ، أبو أحمد العسكري ، ت : عبد السلام هارون ، دائرة المطبوعات والنشر للتراث العربي ، الكويت ، ١٣٨٠ هـ - ١٩٦٠ م .
- المطول على تلخيص المفتاح ، سعد الدين التفتازاني ، دار الطباعة العامرة ، الدولة العثمانية ، ١٣٠٩ هـ .
- مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، د. أنور أبو سويلم ، دار عمّار ، عمّان ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
- معالم الكتابة ، عبد الرحيم بن شيث القرشي ، ت : محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- معاني أبيات الحماسة ، أبو عبد الله النمري ، ت : د. عبد الله عسيلان ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .
- معاني الحروف ، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، ت : عبد الفتاح إسماعيل شليبي ، دار الشروق ، جدة ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- المعاني الكبير ، ابن قتيبة الدينوري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ م .
- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، عبد الرحيم العباسي ، ت : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٤٧ م .
- معترك الأقران ، جلال الدين السيوطي ، ضبط : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- معجم البلدان ، شهاب الدين ياقوت الحموي ، ت : فريد عبد العزيز الجندي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- معجم المصطلحات البلاغية ، د. أحمد مطلوب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م .
- مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، ابن هشام الأنصاري ، تعليق : ح. الفاخوري ، دار الجليل ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٧ م .

- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف السكاكي ، تعليق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- المفضليات ، المفضل الضبي ، ت : أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٦ ، لا : ت .
- المقامات اللزومية ، السرقسطي ، ت : د. بدر أحمد ضيف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٨٢ م .
- مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس ، ت : شهاب الدين أبو عمرو ، دار الفكر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .
- مقدمات سيفيات المتنبي ، أحمد عبد الله المحسن ، دار العلوم ، الرياض ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .
- مقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا : ط ، لا : ت .
- مقدمة تفسير ابن النقيب ، أبو عبد الله جمال الدين ابن النقيب ، ت : د. زكريا سعيد علي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤ م .
- المقطعات الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام ، د. مسعد عيد العطوي ، مكتبة التوبة ، الرياض ، ط ١ ، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م .
- المنتخب من غريب كلام العرب ، أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي ، المعروف بـ « كراع النمل » ، ت : د. محمد بن أحمد العمري ، جامعة أم القرى ، معهد التراث الإسلامي .
- منتهى الطلب من أشعار العرب ، محمد بن المبارك بن ميمون ، ت : د. محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- المنصف في نقد الشعر ، أبو محمد الحسن بن وكيع التنيسي ، ت : د. محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، دمشق ، ١٩٨٢ م .

- من قضايا الأدب الجاهلي ، د. محمد أبو الأنوار ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، ت : محمد الحبيب الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م .
- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، محمد خلف الله أحمد ، دار العلوم ، الرياض ، ط ٣ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .
- مواد البيان ، علي بن خلف ، ت : د. حسين عبد اللطيف ، جامعة الفاتح ، طرابلس ، ١٩٨٢ م .
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحرزي ، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، ت : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، ط ٤ ، لا : ت .
- مواهب الفتح ، ضمن : شروح التلخيص .
- المؤلف والمختلف ، الآمدي ، ت : عبد الستار فرّاج ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٦١ م .
- موسوعة الشعر العربي ، اختيار مطاع صفدي ، وإيليا حاوي ، وإشراف : د. خليل حاوي ، شركة خياط للنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ م .
- الموشح ، أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني ، ت : محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- نصرّة الإغريض في نصرّة القريض ، المظفر بن الفضل العلوي ، د. نُهي عارف الحسن ، دار صادر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م .
- نظم الدرر والعقيان ، محمد بن عبد الله التّنسي ، ت : نوري سودان ، دار فرانس شتاينر بفسبادن ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- النقائض بين جرير والفرزدق ، أبو عبيدة معمر بن المثنى ، ت : خليل عمران المنصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م .
- نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر ، ت : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٣٩٩ هـ .

- النقد عند اللغويين في القرن الثاني ، سنّة أحمد محمد ، دار الرسالة ، بغداد ، ١٩٧٧ م .
- نقد النثر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر ، ت : د. طه حسين وعبد الحميد العبادي ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، ١٩٤١ م .
- النكت في إعجاز القرآن ، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن .
- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازي ، ت : د. بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٥ م .
- وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، دار القلم العربي ، حلب ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م .
- الوساطة ، علي بن عبد العزيز الجرجاني ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي .
- وصف الخيل في الشعر الجاهلي ، د. كامل سلامة الدّقس ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ، ١٩٧٥ م .
- الوصف في الشعر العربي « الوصف في العصر الجاهلي » ، د. عبد العظيم قناوي ، مكتبة البابي الحلبي ، مصر ، ط ١ ، ١٩٤٩ م .
- الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام ، د. مصطفى عبد الواحد ، النادي الثقافي الأدبي ، مكة المكرمة ، ط ١ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، أبو منصور الثعالبي ، ت : د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

المجلات والدوريات :

- أثر الدرس البلاغي في تعزيز العربية في التعليم الجامعي، د. عوض الجميعي ، بحث بلاغي ضمن بحوث مجلة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، فرع المنوفية، العدد (١٦) ، ١٩٩٨ م .
- الشعر ولغة التضاد ، د. مختار أبو غالي ، بحث نقدي ، ضمن بحوث حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت ، الحولية (١٥) ، الرسالة (١٠٣) ، ١٩٩٥ م .
- فحل شعراء الجاهلية ، د. لطفي منصور ، بحث أدبي ، ضمن بحوث مجلة الكرمل ، العدد (١٠) ، ١٩٨٩ م .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء
الشكر والتقدير
المقدمة أ - و
التمهيد :	(٣٣ - ١)
أولاً : التعريف بالشاعر وشعره	٧ - ١
ثانياً : شعره وعلاقته بمفاهيم : النقد ، والبلاغة ، والبناء	٢٠ - ٨
ثالثاً : شعره في التراث البلاغي والنقدي	٣٣ - ٢١
الباب الأول : بناء أعمدة البيان :	(٢٤٢ - ٣٤)
الفصل الأول : بناء التشبيه في شعره	(١٢٣ - ٣٥)
أولاً : بناء التشبيه في أوصاف الرجال	٤٨ - ٣٥
ثانياً : بناء التشبيه في أوصاف المرأة	٦٧ - ٤٩
ثالثاً : بناء التشبيه في أوصاف الناقة	٨٨ - ٦٨
رابعاً : بناء التشبيه في أوصاف الفرس	١٠٠ - ٨٩
خامساً : بناء التشبيه في أوصاف الظليم	١١١ - ١٠١
سادساً : بناء التشبيه في متعلقات الأوصاف	١٢١ - ١١٢
سابعاً : نسق بناء التشبيه من حيث الأداة	١٢٣ - ١٢٢
الفصل الثاني : بناء الاستعارة في شعره	(١٩٤ - ١٢٤)
أولاً : بناء الاستعارات الملتبسة	١٢٦
أ - الاستعارات الملتبسة بالحقائق	١٣٦ - ١٢٧
ب - الحقائق الملتبسة بالاستعارات	١٣٩ - ١٣٧

الصفحة

الموضوع

ثانياً : بناء الاستعارات الشائعة ١٤٠

أ - من جهة المستعار ١٥٩ - ١٤٠

ب - من جهة المستعار له ١٦٦ - ١٦٠

ثالثاً : بناء الاستعارات النادرة ١٦٦

أ - الاستعارات المبنية على التشخيص ١٧٩ - ١٦٦

ب - الاستعارات التمثيلية ١٨٣ - ١٨٠

ج - الاستعارة في الأفعال ١٩٠ - ١٨٤

النسق البنائي للاستعارة في شعره ١٩٤ - ١٩١

الفصل الثالث : بناء الكناية (٢٤٢ - ١٩٥)

أولاً : الشجاعة في مباني الكناية ١٩٧

ثانياً : المرأة في مباني الكناية ٢١٠

ثالثاً : الكرم في مباني الكناية ٢٢٠

رابعاً : الفرس في مباني الكناية ٢٢٦

خامساً : الأوقات في مباني الكناية ٢٢٨

سادساً : البعد في مباني الكناية ٢٣٢

سابعاً : المعاني الأخرى في مباني الكناية ٢٣٤

النسق البنائي للكنايات في شعره ٢٣٩

الباب الثاني : بناء القواعد واللبنات التركيبية (- ٢٤٤)

الفصل الأول : بناء الأساليب الإنشائية في شعره (٢٦٨ - ٢٤٤)

أولاً : بناء أساليب الاستفهام ٢٤٤

ثانياً : بناء أساليب الأمر ٢٥٨

ثالثاً : بناء أساليب النهي ٢٦٦

الموضوع

الصفحة

الفصل الثاني : الأخبار المؤكدة في شعره (٢٦٩ - ٢٨٠)

أولاً : بناء أساليب التوكيد بـ « قد » ٢٦٩

ثانياً : بناء أساليب التوكيد بـ « إن » ٢٧٥

ثالثاً : بناء أساليب التوكيد بـ « الحروف الزائدة » ٢٧٨

رابعاً : بقية المؤكدات في شعره ٢٧٩

الفصل الثالث : بناء أساليب التقديم والتأخير في شعره (٢٨١ - ٣١٨)

أولاً : تقديم المسند إليه ٢٨١

ثانياً : تقديم المسند ٢٩١

ثالثاً : التقديم في المتعلقات ٣٠٤

١ - تقديم متعلقات الفعل عليه ٣٠٤

٢ - تقديم المتعلقات بعضها على بعض ٣١٠

الباب الثالث : بناء نقوش البديع في شعره (٣٢٠ - ٣٥٦)

الفصل الأول : بناء مطالع القصائد ٣٢٠

الفصل الثاني : بناء المطابقة ٣٢٦

الفصل الثالث : بناء الجناس ٣٤٨

الخاتمة : (٣٥٨ - ٣٦١)

أولاً : النتائج الخاصة ٣٥٨

ثانياً : النتائج العامة ٣٦٠

ثالثاً : التوصيات ٣٦١

الفهارس : ٣٦٣ - ٣٨٤

فهرس المصادر والمراجع ٣٦٣ - ٣٨١

فهرس الموضوعات ٣٨٢

