طرائق التشبيه الضمني

في شعر أبي فراس الحمداني

دكتور

عبد الله محمد سليمان حسيني

مدرس البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية بالزقازيق

طرائق التشبيه الضمني في شعر أبي فراس الحمداني

عبد الله محمد سليمان

قسم البلاغة والنقد ،كلية اللغة العربية بالزقازيق

جامعة الأزهر

Drabdalla105@yahoo.com

الملخص:

اشتهر التشبيه الضمني لدى شعراء العصر العباسي باعتباره نتيجة من نتائج التجديد في المعاني، وإعمال عنصر العقل في الشعر، جنبا إلى جنب مع الإحساس والعواطف. ويعد هذا النوع من التشبيه إحدى الظواهر الشعرية المبثوثة في شعر أبي فراس والتي لها دور بارز في كشف ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث، وأبعاد شخصيته، وتفاعله مع موروثه الذي ضمه إلى زمرة شعراء عصره الكبار. وتوصلت هذه الدراسة إلى تنوع طرائق التشبيه الضمني التي اتكأ عليها أبو فراس الحمداني في تصوير أغراضه ورسم معانيه؛ إلا أنه أكثر من صوره التي جاءت على طريق التجريد في معنى الغزل والتشبيب. كما أكد هذا البحث على أن طرائق التشبيه الضمني قد صورت عمق التجربة الإنسانية التي عمقتها الأحداث التي أصابت أبا فراس في الأسر، وما انتابه من إحباط ويأس وترقب وأمل، وحزن وأسى؛ مما دفعه – أحيانا– إلى إفراغ معاناته من الهموم، وطرح أصداء شعوره بالغربة والحزن من خلال الرموز والأقنعة الفنية.

الكلمات المفتاحية: التشبيه الضمني–الشعر– أبى فراس – التجديد– المعانى

Methods of implicit analogy in the poetry of Abu Firas al-Hamdani

Abdalla Sulaiman
Department of Rhetoric and Criticism, Faculty of Arabic Language, Zagazig, Al - Azhar University, Egypt.
E-mail: Drabdalla105@yahoo.com

Abstract

The implicit simile of the Abbasid poets became well known because of regeneration in meanings and realization of the elements of mind in poetry along with sensation and emotions. This kind of simile is one of the poetic phenomena spread in the poetry of Abo Feras Alhamadany that has a prominent role in revealing his practices and living the incidents of his age, dimensions of his individual, and his interaction with what he inherited that added him to the group of his prominent poets of his era. The study concluded that a variety of methods of implicit simile that the poet relied on drawing his image of purposes and his meanings; however, he varied his images that came on the way of abstraction in the meaning of filtration. The research emphasizes that the methods of implicit simile has depicted the depth of human experience that was deepened by the events hit Abo Feras in captivity and his experiencing the feelings of frustration, suspense, hope and sadness. This led him sometimes to expressing his suffering of worries and echoes of his sense of alienation and sadness through the symbols and artistic masks.

Keywords : implicit analogy- the poetry- Abu Firas - regeneration

المقدمة

الحمد لله الذي خلق الإنسان، علمه البيان، والصلاة والسلام على النبي العدنان- صلى الله عليه وسلم- وبعد.

فإن أبا فراس الحمداني يعد ظاهرة متميزة في القرن الرابع الهجري، سبقه من أسلافه إلى الإمارة شعراء كبار، كما سبقه إلى الأسر أمراء وفرسان، جمعوا بين التفوق في ميدان القتال والنبوغ في ميدان الكلام.

ولكنه ظل يمثل ظاهرة تستحق التوقف والمزيد من التأمل، يفرض شعره أن نتأمل جوانبها، وأن نتوقف عند أبعادها، بما قد تعكسه هذه الدراسة التحليلية من أبعاد، وما قد تكشفه من نتائج.

ويعد التشبيه الضمني إحدى الظواهر الشعرية المبثوثة في شعر أبي فراس والتي لها دور بارز في كشف ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث، وأبعاد شخصيته، وتفاعله مع موروثه الذي ضمه إلى زمرة شعراء عصره الكبار.

والتشبيه الضمني هو الذي لا يعبر عنه صراحة، وإنما يلمح من الكلام، ويلجأ إليه الأدباء للتفنن والصنعة، والرغبة في الإثارة والإمتاع؛ لما له من أثر في تعميق المعنى، وما فيه من دقة ولطف، وإحساس راق، وشعور حي نابض.

وقد اشتهر هذا النوع من التشبيه لدى شعراء العصر العباسي باعتباره نتيجة من نتائج التجديد في المعاني، وإعمال عنصر العقل في الشعر، جنبا إلى جنب مع الإحساس والعواطف.

وإنما آثرت أن أتناول هذا الفن بالدراسة والتحليل عند أبي فراس الحمداني لأنني لاحظت أنه ظاهرة بارزة في شعره تستحق النظر والتأمل، فجاء هذا

الموضوع تحت عنوان: "طرائق التشبيه الضمني في شعر أبي فراس الحمداني".

وكان وراء اختياري لهذا الموضوع مقاصد عدة، أهمها:

١- اهتمام البلاغيين بالتشبيه وقيمته دفع بي إلى دراسة الأنماط الضمنية عند أبي فراس.

٢- شيوع طرائق التشبيه الضمني عند هذا الشاعر، دون أن يسبقني إلى هذا المضمار أحد.

٣- دراسة النظائر في التشبيهات الضمنية عند هذا الرجل تبرز الخصائص التي استأثر بها كل تشبيه وأسراره.

واقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة وتمهيد وخمسة محاور وخاتمة وفهرس للمصادر والمراجع.

المقدمة: تحدثت فيها عن أهمية الموضوع، والدافع إليه، وطريقة معالجته، والخطة التي اقتفيت أثرها وسرت على هديها.

التمهيد: وعرفت فيه بإيجاز عن الشاعر، وصنعته التشبيهية، ومكانة التشبيه الضمني في شعره، ولم أنس أن أشير إلى مفهوم التشبيه الضمني الذي يدور عليه البحث.

المحور الأول: التشبيه الضمني والصنعة الساحرة في التشبيه.

المحور الثاني: التشبيه الضمني والتجريد.

المحور الثالث: التشبيه الضمني والتمثيل في أعقاب المعاني.

المحور الرابع: التشبيه الضمني والاستفهام.

المحور الخامس: التشبيه الضمني والتفضيل.

الخاتمة: ضمنتها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

فهرس المصادر والمراجع: أودعته أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها وأفدت منها.

وقد اعتمدت في تخريج الأبيات – محل الدراسة– على نسخة الديوان التي عني بجمعها ونشرها وتعليق حواشيها ووضع فهارسها الدكتور: سامي الدهان، والتي طبعتها المطبعة الكاثوليكية ببيروت عام ١٣٦٣هـ– ١٩٤٤م.

وأخيراً فإذا وفقت إلى ما أهدف إليه فلله الفضل والمنة، وإن تكن الأخرى فحسبي أني بذلت الجهد صادقاً محتسباً، والله أسأل التوفيق والسداد، فهو –سبحانه– الهادي إلى سواء السبيل.

دكتور

عبد الله محمد سليمان

التمهيد

أولاً: إطلالة على الشاعر:

أبو فراس الحمداني الحارث بن سعيد بن حمدان (٣٢٠– ٣٥٧هـ) من أسرة ترتد في نسبها الأبعد إلى قبيلة "تغلب"، وفي نسبها الأدنى إلى "حمدان بن حمدون" الذي استقل بحكم الموصل في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري (عام ٢٧٤هـ).

وكان لأبي فراس موقع في دولة بني حمدان في حلب في كنف ابن عمه سيف الدولة الذي تعهده بالتربية بعد مقتل والده واصطحبه هو ووالدته معه إلى حلب عام ٣٣٣هـ، وكان يعجب بمحاسنه، ويميزه بالإكرام عن سائر قومه، ويصطفيه لنفسه، ويصطحبه في غزواته، ويستخلفه على أعماله، في حين أن أبا فراس كان ينثر الدر الثمين في مكاتبته إياه، ويوفيه حق سؤدده، ويجمع بين أدبي السيف والقلم في خدمته(١).

ويعد أسره لدى الروم هو الحدث الأكبر في حياته؛ إلا أن الرجل ظل قويا لم يذل أو يتطامن أو ينل منه أعداؤه، وحسبه أنه سأل الدُّمُستُق بسخرية: "نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم الأقلام؟! جوابا عن قوله له: إنما أنتم كتّاب أصحاب أقلام، ولستم بأصحاب سيوف، ومن أين تعرفون الحرب؟"(٢).

---

(١) راجع: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور الثعالبي: ١/ ٥٧، تحقيق: د. مفيد محمد قمحية، الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ– ١٩٨٣م.

(٢) السابق نفسه: ١/ ١٠٦.

وما أن عاد الفارس من أسره حتى فاجأه سيف الدولة بتعيينه والياً على حمص التي يقال إنه ظلم أهلها وأكثر من التعدي عليهم. ولما مات سيف الدولة – بعد سنة من هذا التاريخ– جعل "قرغويه" يحاول الدس بين أبي فراس وابن أخته سعد الدولة بن سيف الدولة، ونجح في خلق وحشة بينهما[١]آلت إلى قتال قتل فيه أبو فراس شر قتلة في ربيع عام ٣٥٧هـ، وهكذا مضى الشاب الذي لم يمتع بالشباب دون أن يحقق ما يصبو إليه[٢].

وأما عن أغراضه الشعرية فقد ظل المدح سيد الموضوعات التي التقى عليها أمير بليغ وفارس مغوار مثل أبي فراس جمعا بين الجزالة والفخامة، وبين رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك على حد تعبير زيدان[٣]مع أبي الطيب الذي وزع مدائحه طبقا لمراحل تحوله وتنقله بين سيفيات ورومياات وكافوريات وعضديات وبويهيات وغيرها.

وحتى في محورية المدح ظل سيف الدولة سيدا لا يبارى إلا إذا أضيف إلى مدحه مدائح أخرى في بعض بني حمدان، أو الوزير المهلبي، أو عضد

(١) زبدة الحلب في تاريخ حلب لابن العديم (المتوفى: ٦٦٠هـ): ٩١ وما بعدها، وضع حواشيه: خليل المنصور، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م.

(٢) راجع: عصر أبي فراس الحمداني للدكتور/ يوسف بكار، (ضمن دورة "أبو فراس الحمداني" بمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري): ٢٠، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان: ٣/ ٢٥١، دار الهلال، ١٩٥٧م.

الدولة البويهي، أو كافور الإخشيدي، مما يظل – بدوره– كاشفا عن منطق التفاوت حتى في هذا المضمار(١).

وتفاعل الشاعر مع موروثه قد ضمه إلى زمرة شعراء عصره الكبار، ممن تربوا على ثقافة البادية العربية واستوعبوا علوم الأوائل، ثم ازدادت ثقافتهم عمقا وتنوعا وثراء من واقع عطاء العصر وتعدد مصادر فكره، وإن ظل له حق العطاء من صور ذلك الفكر الذي يمكن تطويعه في خدمة إبداعه.

علاقة التصوير بالإبداع عند أبي فراس:

وقد ظلت الصورة عنده عاكسة لظل التجربة أيا كان حقل الإبداع الذي قصد إلى معالجته، فبدا معيار الصدق عنده واردا على مستوى الصدق الأخلاقي، الاجتماعي، النفسي، التاريخي، وفي كلٍ كان صدقه الفني هو المنطلق الذي بدأ منه شعره وانتهى فيه إليه؛ بدليل ما روي من توقفه عن نظم الشعر بعد فدائه من الأسر، كأنما بَهَت صوت التجارب في نفسه، فلم يشأ أن يكون بعدها راثيا ولا عاتبا ولا هاجيا ولا مادحا، وإنما اكتفي باجترار آلامه بعيدا عن ساحة الشعر وضجيج الشعراء وصراعات علمهم وخصومات مجالسهم(٢).

(١)القصيدة في عصر أبي فراس للدكتور/ عبد الله التطاوي، (ضمن دورة "أبو فراس الحمداني" بمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري) : ٧٠ وما بعدها.

(٢) النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي، د/ عبد الله التطاوي: ١٤٢، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع– القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م.

مكانة التشبيه عند الشاعر:

وعلى مستوى الصنعة التشبيهية لم يرم أبو فراس إلى التعقيد أو الغموض، ولم يقصد إلى كثافة الصور، بقدر ما أوردها متناثرة في زحام صور تشبيهية تميزت بجمال معالجته لها؛ وكأنه كان أشد ميلا إلى العفوية وتلقائية الأداء أكثر من ميله إلى الصنعة والتكلف، دون أن يخشى سقوطا في ميزان النقد، كما كان حال غيره من أهل الاحتراف وذوي التكسب.

على أن أبا فراس راح يقرب في الإطار التشبيهي بين العناصر المتباعدة ليعيد صياغتها وصهرها في بوتقة الخيال الكاشف عن علاقاتها الكامنة فيها انتظارا للمبدع الذي يفجر طاقاتها.

ولعل هذا كان من وراء إعجاب الثعالبي بتشبيهات أبي فراس استحسانا لدلالاتها ومصادرها البيئية، وإدراكا منه لطبائع ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث(١).

ثانياً: تعريف التشبيه الضمني:

كلمة الضمني في اللغة مأخوذة من الضمن، وهو باطن الشيء وداخله. ويقال: يفهم من ضمن الكلام كذا، دلالته ومراميه، وما أغنى غنى ضمنا: شيئا.

وضمن ضمنا وضمانا: حواه، وضمن الشيء الوعاء: جعله فيه، وضمن الكتاب: طيه، والشاعر أتى بالتضمين في شعره، وتضمن الشيء: اشتمل عليه(٢).

---

(١) راجع رسائل الثعالبي: ٦٣، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، الطبعة الأولى ١٣٠١هـ.

(٢) راجع لسان العرب: ١٣/ ٢٥٧ وما بعدها (ضمن)، والمعجم الوسيط: ١/ ٥٤٤ (ضمن).

وأما تعريف التشبيه الضمني عند البلاغيين فقد ذكروا أنه ما لا يكون التعبير فيه نصا في التشبيه، وإنما بنيت العبارة عليه، وطوته وراء صياغتها، فأنت تراه هناك مضمراً مكتوماً(١).

فالتشبيه الضمني لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب.

ويتميز التشبيه الضمني ويختص عما سواه من أنواع التشبيه الأخرى بأن المشبه والمشبه به كليهما يلمحان في هذا النوع من التشبيه، ويستنتجان بلا ترابط نحوي فيما بينهما، بخلاف أنواع التشبيه التي يأتي فيها الطرفان في بناء لغوي تتحكم بتوجيهه قواعد إنشاء الجملة العربية، كأن يكون المشبه مبتدأ والمشبه به خبرا، أو ما هو في حكم الخبر، وكأن يكون المشبه به مضافا والمشبه مضافا إليه، أو يكون المشبه فعلا مسندا، والمشبه به مصدرا مبينا لنوعه(٢).

كما أن للتشبيه الضمني طرائق متعددة وصورا متنوعة، وفي جميعها يكون متخفيا ومتواريا، ولكنه ليس غائما ولا مبهما، فهو كاللؤلؤ المخبوء في

---

(١) راجع: المطول- شرح تلخيص مفتاح العلوم للعلامة سعد الدين التفتازاني: ٤٣، ٥٦١، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م، والتصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى: ٩٠، مكتبة وهبة، الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

(٢) راجع: البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، ود. حسن نصير: ٣٠٩، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بجمهورية العراق، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

الصدف، يعرفه الخبير به، الذي يقف على دقائق اللغة، ويحس أساليب البيان[1].

طرائق التشبيه الضمني:

للتشبيه الضمني طرائق تعبيرية متعددة منها:

١- **أن يأتي في إطار صورة توهم أن المشبه أقوى من المشبه به على خلاف الأصل**، ومن ذلك ما ورد في قول أبي فراس[2]:

أَقبَلَتْ كالبدر تسعى غَلَسًا نحوي بِرَاحِ

قلت أهلا بفتاةٍ حملَتْ نور الصَّباحِ

ففي البيت الثاني أراد الشاعر أن يشبه وجه تلك الفتاة بنور الصباح؛ لكنه صاغ هذا التشبيه في صورة جديدة، حيث جعل وجهها هو الذي يحمل نور الصباح.

فأبو فراس قد أتى بهذا التشبيه في صورة ضمنية للإشارة إلى أن حسن تلك الفتاة وبهاءها قد فاق نور الصباح الذي هو أصل الضياء ورمز الوضوح والظهور.

---

(١) طرائق التشبيه الضمني في الشعر العربي- دراسة فنية، د. لطفي الجوهري: ٩، مكتبة الآداب- القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٨م.

(٢) ديوان أبي فراس الحمداني: ٦٩، عني بجمعه ونشره وتعليق حواشيه ووضع فهارسه د: سامي الدهان، المطبعة الكاثوليكية- بيروت، الطبعة الأولى ١٣٦٣هـ- ١٩٤٤م.

ومن ذلك – أيضا– ما ورد في قول أبي فراس[١]:

يعطي إذا ضنَّ السحابُ تكرمًا ويُجير إن جار الزمانُ الأنكدُ

فهذا يتضمن تشبيه هذا الرجل بالسحاب في الجود والعطاء بلا حدود، لكنه صاغ الصورة صياغة توهم أن الممدوح يفوق السحاب ويفضله في العطاء، واستعان في هذا الأمر بالاستعارة التي تجعل السحاب كائنا حيا، يضن بخيره، ويبخل بعطائه، فأي كرم هذا الذي فاق السحاب؟!

٢- **التجريد**، وقد ذهب العصام والإنبابي إلى أنه من قبيل التشبيه الضمني؛ ولذا يقول العصام: "بخلاف نحو: "لقيت بزيد أسدا" فإنه لتجريد أسد من زيد، وأسد مشبه به لزيد لا عينه، ففيه تشبيه مضمر في النفس"[٢].

ومن التجريد المبني على التشبيه في شعر أبي فراس ما ورد في قوله[٣]:

فَلَمَّا بدَتْ لك فَوْقَ البُيوتِ بدا لك منهن جيشٌ لَجِبْ

حيث شبه هيئة إقبال نساء بني نمير[٤]على سيف الدولة – بعد أن هزم رجالهم وأجهز على جموعهم– بهيئة الجيش العرمرم الذي يحدث جلبة وصياحا؛ بسبب اختلاط صوت العسكر، وتداخل الخشخشة.

---

(١) ديوانه: ٨٨.

(٢) الأطول: ٢/ ١٢٨، وراجع: حاشية الإنبابي: ٣٧.

(٣) ديوانه: ١٨.

(٤) خرج سيف الدولة في طلب بني كلاب ومن انضاف إليها، فلحق حِلة "بني نمير" ورئيسها "مماغث"، فاحتوى عليها، فخرجت إليه ابنة "مماغث" مسفرة حافية، فصفح لها عن الحلة، وأمر برد ما أخذ، فكتب إليه أبو فراس يداعبه بتلك الأبيات.

ومن صور التجريد عند الشاعر – أيضاً– ما جاء في قوله(١):

ومن كلِّ دمعٍ في جفوني سحابةٌ ومن كل وجدٍ في حشاي لهيبُ

فالشاعر –هنا– أرد أن يصف جود عيونه بالدموع، والتهاب أحشائه بنار الوجد والغرام؛ فعمد إلى تصوير حالته – وما ألم به من هوى وجوى– عن طريق التشبيه الضمني، الذي يفتر لنا من وراء ستر التجريد.

٣- **أن يبنى التشبيه على طريقة التمثيل الذي يأتي في أعقاب المعاني**، ومن بواعث ذلك النزوع إلى الابتكار والتجديد والتفنن في أساليب التعبير، وإقامة الدليل على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، والرغبة في إخفاء معالم التشبيه؛ لأنه كلما خفي ودق كان أبلغ في النفس.

ومن أشهر صور التمثيل في أعقاب المعاني التي دارت على الألسنة، وتناولها العامة والخاصة، وضمنها الشعراء قصائدهم؛ ما ورد في رائيته المشهورة(٢):

سيذكرُني قومي إذا جَدَّ جِدُّهُم وفي الليلةِ الظلماءِ يُفتقدُ البدرُ

٤- فأبو فراس يشبّه حاله – وقد ذكره قومه وطلبوه فلم يجدوه عند ما نزلت بهم النوازل– بحال البدر يطلب عند الظلمة الحالكة؛ إلا أنه لم يصرّح بهذا التشبيه وإنما أورده في جملة مستقلة، وضمنه هذا المعنى في صورة برهان.

---

(١) ديوانه: ٤٥.

(٢) ديوانه: ٢١٣.

٥- ومن بديع التمثيل في أعقاب المعاني في شعر أبي فراس ما جاء في قوله(١):

تهونُ علينا في المَعالي نفوسُنا ومن خطب العلياءَ لم يُغلها المهرُ

فالشاعر يشبه حالهم في طلب المعالي، واسترخاص كل شيء حتى النفوس، بحال من يخطب الحسناء فلا يضن عليها بزيادة المهر، وبذل كل ما في وسعه؛ لكنه صاغ الصورة صياغة تخفي التمثيل والتشبيه، وتجعل الصورة الممثل بها مثلا جاريا لا يخص المعنى المقصود.

٦- **أن يبنى التشبيه الضمني على طريقة الاستفهام الذي يوهم بالتردد والتشكك والحيرة في التمييز بين الطرفين**، كقول أبي فراس الحمداني يصف طائر الباز(٢):

صحتُ أهذا البازُ أم دجاجَهْ ليت جناحَيْه على دُرَّاجَهْ

فالبيت يتضمن تشبيه الباز بالدجاجة في الوداعة والهدوء وعدم القدرة على الطيران لمسافة بعيدة؛ لكن الشاعر صاغ التشبيه صياغة توهم أن قوة المشابهة بين هذا الباز والدجاجة قد بلغت حدا يصعب معه التفريق بين الدجاجة والباز المشار إليه.

(١) ديوانه: ٢١٤.

(٢) ديوانه: ٤٤٠.

ومن هذا النوع من التشبيه الضمني عند أبي فراس أيضا، ما ورد في قوله[1]:

يا أيها العاذلُ الرَّاجي إنابَتَه والحبُّ قد نشِبَتْ فيه أظافِرُهُ

لا تُشعِلنَّ فما تدري بجُرْقِتِه أأنت عاذِلُه أم أنت عاذِرُهُ

والمتأمل في عجز البيت الثاني يلحظ أن الشاعر شبه هذا العاذل – الذي يرجو إنابة المحبوب وعدوله عن الهوى– بالعاذر الذي يقر بحالة هذا المحب وربما يرتضيها له، إلا أن أبا فراس لم يصغ هذا التشبيه على النهج المعتاد والسبيل المتبع، وإنما أتى به ضمنيا عن طريق الاستفهام.

٧- ومن طرائق التشبيه الضمني في شعر أبي فراس الحمداني تلك **التي يأتي التشبيه فيها مطويا في أسلوب التفضيل**، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قوله[2]:

أحسنُ مِن قهوةٍ مُعَتَّقَةٍ بكف ظَبْيٍ مُقَرْطَقٍ غَنِجِ

صوتُ قراعٍ في وسْطِ معْمَعَةٍ قد صبغ الأرض من دم المُهَجِ

فالشاعر يشبه تأثير صوت قراع السيوف في خضم الحرب والقتال، وقد اختلط لون الدم بالأرض؛ بتأثير خمر[3]معتقة تحملها فتاة حسناء، تلبس ثوبا بهيا فوق قميصها تزهو به وتختال.

---

(١) ديوانه: ١٨١.

(٢) ديوانه: ٥٧.

(٣) القهوة: الخمر. يقال: سميت بذلك لأنها تقهي شاربها عن الطعام، أي تذهب بشهوته؛ كما في الصحاح، وفي التهذيب: أي تشبعه. راجع: تاج العروس: ٣٩/ ٣٧١ (قهو).

والمتأمل في هذين البيتين يجد أن البيت الأول كله مشبه به، والبيت الثاني هو المشبه، فأبو فراس قد فصّل في طرفي التشبيه حتى يرسم لنا صورة واضحة عما يدور في خلجاته، وما تحدثه به نفسه من شجاعة وفروسية، وحب للمعارك عن كل ما سواه.

تلك طرائق التشبيه الضمني التي بدت بارزة في شعر أبي فراس الحمداني، وسأتناول في محاور البحث كل هذه الطرائق بشيء من التفصيل، محاولا الكشف عن أهم الخصائص التي تميز بها أبو فراس في بنائه لتشبيهاته الضمنية، والله أسأل التوفيق والسداد والعون والرشاد.

المحور الأول

التشبيه الضمني والصنعة الساحرة في التشبيه

تحدث البلاغيون عن الصنعة في التشبيه وما تثيره في النفس من كوامن الاستحسان والاستطراف، وكيف تحيل التشبيه من القريب المبتذل إلى تشبيه بعيد غريب؛ لأن مبنى الطباع على أن الشيء إذا برز من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له؛ كانت النفس به أشغف وأعجب.

فهذه الصنعة تكسو التشبيه ثوب الحسن والجمال، وتخرجه مخرجا لطيفا، فيقع بذلك أحسن موقع وأجل مكان، وفي مؤلفاتهم إشارات دقيقة وعبارات محددة لهذا الفن البلاغي.

ومن يمعن الفحص، ويتعمق في البحث، ويقتص لأثر الأسلاف يقف على حقيقة الصنعة في التشبيه وجلية أمرها، بل نجد أكثر من ذلك حيث أطلقوا عليه التشبيه الضمني هكذا، دون مماذقة أو مواربة.

فهذا السعد التفتازاني يعلق على بيت المتنبي:

لم تلقَ هذا الوجهَ شمسُ نهارِنا إلا بوجْهٍ ليْسَ فيه حياءُ

بقوله: "فإن تشبيه الوجه الحسن بالشمس قريب مبتذل، لكن حديث الحياء قد أخرجه عن الابتذال إلى الغرابة؛ لاشتماله على زيادة دقة وخفاء، و(لم تلق) إن كان من (لقيته) بمعنى أبصرته فالتشبيه في البيت مكنى غير مصرح، وإن

كان من (لقيته) بمعنى قابلته وعارضته فهو فعل ينبئ عن التشـــبيه، أي: لـــم تقابله ولم تعارضه في الحسن والبهاء إلا بوجه ليس فيه حياء"[(١)].

والتشبيه المكني عنده هو التشبيه الضمني؛ لأنه ذكر في موضع سابق من المطول قوله: "وليُسَمَّ مثل هذا تشبيها ضمنيا أو تشبيها مكنيا عنه"[(٢)].

والأمثلة على تلك الصنعة الساحرة التي أعادت صياغة التشبيه الصـــريح في صورة جديدة رائعة عن طريق التشبيه الضمني كثيرة ومتعددة في شـــعر أبي فراس الحمداني، ومن ذلك ما ورد في قوله[(٣)]:

أيُّهَا المُبْتَغِي محلَّ بني حَمْدان مَهْـ ـــلاً أتَبْلُـــغُ الجَـــوْزاء

فـضَلـوا النـاس رفعةً وسـمـوًا وعَلَوْهُـــمْ تكَرُّمًـــا ووفَـــاء

يا مُجيل الأفكارِ فيهم إلى كَمْ تُتْعِب النفس هل تنالُ السَّماء

فأبو فراس يريد أن يشبه من يسعى للوصول إلى مكانة بني حمدان بمـــن يسعى للوصول إلى برج الجوزاء، أو أن ينال السماء، لكن الشاعر لـــم يـــأت بهذا التشبيه على طريقته المعهودة الاصطلاحية، وإنما أتى به ضـــمنيا عـــن

(١) المطول للعلامة سعد الدين التفتازاني: ٥٦٠ وما بعدها، تحقيـــق: د. عبـــد الحميـــد هنداوي، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـــ- ٢٠٠١م .

(٢)السابق نفسه: ٥٤٣، وإن أردت الاستزادة مما ذكره البلاغيون عن هـــذا النـــوع مـــن التشبيه الضمني؛ فراجع على سبيل المثال: أسرار البلاغة: ٣٤٠-٣٤٢، وعروس الأفراح: ٢٢٨/٢، ومواهب الفتاح: ٢٢٤/٢، والأطول للعلامة عصام الدين الحنفي: ٢١١/٢.

(٣) ديوان أبي فراس الحمداني: ٤.

طريق الاستفهام الإنكاري التعجبي، فأخرجه في صورة جديدة تمتاز برقة التعبير، وكساه حلة براقة زاهية، وخرج به عن دائرة الابتذال.

فالتشبيه الضمني –هنا– يشير إلى أن قوم الممدوح قد بلغوا – من الحال والمنزلة– غاية ليس وراءها مطلع لناظر، ولا زيادة لمستزيد، فبنوا حمدان قد تسوروا إلى الشرف، وترقوا إلى ذرى المجد.

ثم إن هناك صعوبة بالغة وجهدا جهيدا لمن يفكر في هذا الأمر ويقدم عليه؛ يدل على ذلك مجيء الشاعر بلفظتي "المبتغي– مجيل"، يقول الراغب: "وأما الابتغاء فقد خص بالاجتهاد في الطلب"(١)، فمن يريد أن يتبوأ مكانة بني حمدان إنما يطلب أكثر ما يجب، وهذا أمر غير محبب للنفوس؛ لأن كل موضع ذكر فيه البغي "فلا بد من معنى المجاوزة فيه"(٢).

والجيم والواو واللام –كما يقول ابن فارس– أصل واحد يدل على الدوران(٣)، فالمكانة السامية والمنزلة الرفيعة التي وصلها قوم الشاعر جعلت الأفكار تنشغل بهم والأذهان تعلق بحالهم، لكن دون جدوى مرجوة أو عائد نافع، فمن يفعل ذلك لن يحصل من سعيه على شيء إلا أن يتعب نفسه ويجهد عقله؛ لأنه لن ينال السماء، فمكانتهم ترنو إليها الأبصار، وتمتد نحوها الأعناق، وتقف عليها الآمال.

---

(١) المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني: ١٣٧، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية – دمشق– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ.

(٢)السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٣) مقاييس اللغة لأحمد بن فارس: ١/ ٤٩٥ (جول).

وتأمل استخدام الشاعر صيغة النداء "أيها المبتغي"، وقد قالوا: إن هذه الصيغة لا يؤتى بها إلا في نداء له خطر وله بال، وأن المطلوب الذي يأتي بعدها –عند المنادِي– أمر جلل؛ وذلك لأنها مكونة من "أي" وهي كلمة مبهمة يؤتى بها توصلا لنداء ما فيه الألف واللام، وهي مفسَّرة بما فيه الألف واللام، وهذا يعني بناء الكلام على البيان بعد الإبهام، وفيه ما فيه، ثم "ها" التي للتنبيه، فأبو فراس ما نادى هذا المبتغي إلا لأمر جسيم وحال عظيم.

ونداء الشاعر بهذه الصيغة – لطالب مكانة بني حمدان والطامع في نيلها– فيه إشارة إلى رغبته في الاستماع إليه، وأن يجيبه هذا الطامع إلى الذي طلبه منه، وكل هذا وراءه ما وراءه من التأكيد على رفعة بني حمدان، وأنهم قد توقلوا إلى العلى، وسموا إلى المكارم، وبلغوا حيث لم تبلغ الآمال والهمم، وهذا ما نص عليه التشبيه الضمني في خاتمة البيت.

وقوله "مهلا" مفعول مطلق لفعل محذوف، هو أمهلني مهلا، وكأنه وحده جملة حذف فعلها – وهو أمهلني– والأصل أن يقول: أمهلني إمهالا، فحذف زائديه –أعني الهمزة والألف– وكأنه لم يكتف بالاختصار بحذف الجملة، وبقاء كلمة واحدة منها، وإنما أضاف حذف حرفين من هذه الكلمة، وهذا مبالغة في الإيجاز.

وفي هذا الحذف إشارة –أيضا– إلى صعوبة الموقف، وأن أبا فراس يُعْجِل نفسه ويعجل لغته في طلب الإمهال والانتظار، فهذا الذي يبتغي محل بني

حمدان يظلم نفسه حين يقدم على هذا الصنع؛ لأن حاله كحال من يريد أن يبلغ الجوزاء[1]، أو أن يصل إلى السماء.

ومن صور التشبيه الضمني الذي لايزال يفتر عن بديعة ويفضي إلى لطيفة؛ ما جاء في قول أبي فراس[2]:

عم صباحاً وإن غدوت خلاء من ظباءٍ يفْضَحن فيك الظِّباءَ

أيُها الربع كم ترحَّل من مَغْـ ـنَاك من خُوطِ بانةٍ بَيضاءَ

فإنه لم يجر على المألوف في التشبيه فيقول: إن هؤلاء النساء كالظباء في الجمال والبهاء، وإنما جدد في الصياغة تجديدا مثيرا؛ إذ جعل المشبه ظرفاً يحل فيه المشبه به، فيخيل أن جمال تلك النسوة وحسنهن وبهاءهن قد فاق جمال الظباء – الذي يضرب به المثل عند العرب في ذلك– وأبرز ما في تلك الظباء من منقصة ومذمة، إذا قورن بجمال تلك النسوة "يفضحن فيك الظباء".

ويكشف عبد القاهر عن الدافع إلى هذا النوع من التصوير وعن الأثر الذي يحدثه قائلا: "فالاحتفال والصَّنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتَرُوعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتُحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحُذَّاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تُعجب وتَخْلب، وتَروقُ وتُؤْنِق، وتَدْخُل النفسَ من

(١) الجوزاء: برج من بروج السماء، سميت بذلك لأنها معترضة في وسطها.. المحكم لابن سيده: ٢/ ٧٤.

(٢) ديوانه: ٣.

مشاهدتها حالةٌ غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانه ولا يخفى شأنه"[1].

وبناء الكلام –هنا– يخيل أن للربع حياة وحسا وشعورا، وأن بينه وبين الشاعر مسامرة وحديثا عن جمال تلك النساء التي رحلن عنه، وأن جمالهن يكشف مساوي ظباءه، ويبدي معايبها، فأي جمال هذا وأي حسن يتمتعن به هؤلاء النسوة جعلهن يفُقْن الظباء ويفضحنهن؟!

إنه الإبهار الذي يؤدي إليه هذا التشبيه الخفي والذي عمد إليه الشاعر، فالكلام يتضمن في النهاية تشبيه تلك النساء بالظباء في الحسن والبهاء، لكنه جاء في صياغة تخفيه وتؤدي إلى الخلابة والإعجاب واللفت والإبهار، ولعل هذا الذي جعل تلك النساء يفقن الظباء ويفضحنهن، مع أن جمالهن وحسنهن مستمد من الظباء.

والتغاير الأسلوبي –الذي استخدمه الشاعر في مفردات تلك الصورة– خلع عليها حسنا وجمالا ومتعة وخلابة، حيث أتى بلفظ "الظباء" الأولى منكرة للدلالة على التعظيم، فهؤلاء الظباء اللائي رحلن جمالهن عظيم وحسنهن بديع، بينما أعاد اللفظة مرة أخرى معرفة للتأكيد على ما يصبو إليه ويطمع فيه ويحاول إظهاره، وهو أن تلك النساء قد فُقن – بجمالهن – جنس الظباء.

ودلالة لفظ "الفضح" فيه تعمد من الشاعر لإظهار البون الشاسع والفرق العظيم بين جمال كل منهن؛ إذ أصل كلمة فضحه –كما يقول صاحب القاموس– كشف مساويه، فأفضح[2].

---

(١) دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني: ٣٤٢ وما بعدها.

(٢) القاموس المحيط للفيروزآبادي: ٢٣٤ (فضح).

ثم إن التعبير بصيغة المضارع يدل على تجدد مساوئ الظباء المعروفة إذا ما قورنت بجمال تلك النساء، وأن سيرتهن وذكراهن متجددة –أيضا– بتجدد الزمان وتعاقب الحدثان، وأن ذكراهن وطيفهن لا يبرحن خياله ولا يغبن عن أفكاره.

فالفعل المضارع –هنا– كأنه يجعل المعنى حاضرا بين يديك، فلا تسمعه بأذنك فقط وإنما تراه بعينيك –أيضاً– وها أنت وكأنك ترى حسن المحبوبة التي أسرت لبه وشغلته بطيفها.

وتقديم الجار والمجرور "فيك" على المفعول يشير إلى أن مآثرهن الحسنة ومناقبهن العطرة لا تزال تفضح هذا الربع خصوصا، والذي كان منزلاً لهن ومأوى، يحمل ذكرياتهن ويشهد على أيامهن.

ويطالعنا بعد ذلك التشبيه في البيت الثاني، حيث يشبه المحبوبة –التي ترحلت عن الربع وتركت الديار، واصطحبت معها الذكريات– بالخوط بان في ليونة القد، وحسن القامة، وأملود الساقين.

ومع أن التشبيه– هنا– من التشبيهات التي تعاورها الشعراء، وأكثروا من ذكرها في أشعارهم وتضمينها قصائدهم؛ إلا أننا نجد فيه من دقة الاختيار لعناصره وارتباطه بسياقه ما يجعله غاية في الجمال وروعة في حسن الوفاء؛ فالشاعر –هنا– يخلع على الربع صفات الأحياء ويتوجه إليه بالحديث، وكأنه صديق وفي وخليل نقي يبث إليه شيئا من زفرات نفسه المكلومة بسبب ترحل محبوبته، وتركها الديار والآثار والذكريات، وهذا ما يجعل الصورة قاتمة تفيض بالأسى وتنطق بالألم.

ومما ساعد على أداء هذا المعنى واضحا جليا مجيؤه في ثوب التشبيه الضمني "لأن القصد يكون من بداية الأمر شيء آخر واضح وظاهر، وأما

حديث التشبيه فإنه يأتي مطويا مضمرا تحت القصد الأول، وكأنه لم يدر بخلد المتكلم، ولم يخطر له على بال، وهنا تجد التشبيه يحلو ويعلو حتى يكاد يداخل الاستعارة في حسن بيانها وروعة معارضها، وفي صيرورة التشبيه فيها كالشرائع المنسوخة والقضايا المنسية المطروحة"(١).

ومن ملاءمة الشاعر لألفاظه ومواءمتها لمعانيها تعبيره بـ"كم" الخبرية التي تدل على كثرة الراحلين عن تلك الديار الظاعنين عنها، وكذا مجيؤه بكلمة "ترحَّل" -بتضعيف العين- الأمر الذي ينكأ جراحه، ويهيج أحزانه، ويلهب عواطفه برحيل الأحباب عن هذا الربع.

على أن اختيار الشاعر لألفاظ توحي بالكثرة قد يومئ من طرف خفي إلى أنه يَنحي باللائمة على هذا الربع الذي ينفض عنه تلك النساء، ولا يرجعن إليه مرة أخرى.

ومن صور التشبيه الضمني عند الشاعر ما جاء في قوله(٢):

صاحب لما أساء

أتبع الدلو الرشاء

حيث يشبه أبو فراس حالة هذا الصديق في إساءته له بحالة الدلو التي تتبعها رشاؤها مباشرة، دون فاصل زمني، أو وقت يذكر لالتقاط الأنفاس وأخذ الراحة.

(١) بيان التشبيه: د/ عبد الحميد العيسوي: ١٩٨.

(٢) ديوانه: ٤.

فالتشبيه الضمني يؤكد على أن هذا الرجل قد بالغ في الإساءة، ولم يعبأ بآصرة الصداقة التي جمعتهم، ولم يترك شيئا من المودة والمحبة التي كانت بينهما، فقد أغلق كل باب للخير، وكل سبيل للأوبة والعودة.

وهذه الصورة التشبيهية قد أخذها أبو فراس من المثل المشهور: "أَتبعْ الدلوَ الرِّشاء"، والمراد منه: إذا الكثير ذهب فأتبعه القليل، ولا تفكر فيه(١).

على أن وجه الشبه بين الطرفين قد يكون التتابع في كل، فهذا الصديق إساءته تترى وتجازره يتلاحق، كما يتبع الدلو الرشاء، فهو ليس بأهل للعتاب لأنه إنما يعاتب من ترجى عنده العتبى.

ولا يخفى ما في هذه الصورة من ذم لهذا الرجل وإبراز لمعايبه ومناقصه؛ إذ إن الدلو لا غنى لها عن الرشاء؛ حتى يكتمل عملها وتؤدي دورها، وكذلك حال هذا الرجل، فالإساءة تلازمه ولا تنفك عنه.

ومن صور التشبيه الضمني البديعة ما جاء في قول أبي فراس(٢):

وجَنَاتُه تَجْني على عُشَّاقه ببديعٍ ما فيها من اللَّألاءِ

(١) راجع: أمثال العرب للمفضل الضبي: ٥٠، تحقيق: إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م، وفصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي البكري الأندلسي: ٣٤٦، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧١م المستقصي في أمثال العرب لجار الله الزمخشري: ١/ ٣٢، دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٧م، وزهر الأكم في الأمثال والحكم لأبي علي نور الدين اليوسي: ٣٠٩/١، تحقيق: د. محمد حجي، د. محمد الأخضر، الشركة الجديدة – دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.

(٢) ديوانه: ٧.

بيضٌ عَلَتْها حُمرةٌ فتوردَتْ مثلَ المُدام خلطتها بالماءِ

تتزاحم صور التشبيه في تلك الأبيات ما بين الصريح والضمني لترسم صورة بديعة ولوحة فنية معبرة عن جمال تلك المرأة وحسنها البديع.

فالشاعر يريد – في البيت الأول– أن يشبه وجنات تلك المحبوبة باللألاء[1]في الصفاء والبياض والبهاء؛ إلا أن الشاعر لم يسلك طريق التشبيه الصريح وإنما أوهمنا بتصويره وتفنينه أنه يتحدث عن قضية أخرى، وكأن التشبيه لم يدر بخلده ولم يخطر على باله.

فالنظرة الأولى لمن يقرأ الأبيات أو يستمع إليها؛ يظن أن الشاعر بصدد الحديث عما تفعله تلك الوجنات في نفوس الناظرين إليها من تأثير بالغ وسحر بارع.

والمتأمل في مفردات هذه الصورة يلحظ أن الشاعر قد أحدث نوعا من المفاجأة وخداع الأفكار واختلاب الأذهان باستخدامه جناس الاشتقاق بين قوله "وجناته تجني"؛ إذ يتوهم السامع أن اللفظ مردد والمعنى مكرر، وأنه لن يجني منه سوى التطويل والسآمة، وعندما يأتي اللفظ الثاني بمعنى يغاير ما سبقه، تأخذه الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة.

فاللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر، كان للنفس تشوف إليه وتطلع، وعندئذ يقع منها أحسن موقع؛ لأن المجنس يعيد

(١) يقول صاحب تاج العروس: ولأْلاءٌ كَسلسال غريبٌ، قلَّ من ذكره من أَرباب التصانيف، وأنكره الأكثر. تاج العروس من جواهر القاموس لمرتضى الزبيدي: ١/ ٤١١ (لألأ).

اللفظة على السامع كأنه يخدعه عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمه كأنه لم يزده وقد أحسن الزيادة ووفاها[1].

ومجيء كلمة "العشاق" على صيغة الجمع فيه إشارة لجمالها الفائق وحسنها الباهر ووجهها الناضر؛ الأمر الذي جعل تلك المرأة تأسر ألباب كثير من الناس وتجذب قلوب العشاق إليها.

ثم يطالعنا التشبيه الصريح في البيت التالي؛ حيث يشبه لون تلك الوجنات في بياضها وحمرتها بلون الخمر التي مزجت بالماء.

وهذه صورة أخرى دقيقة تكشف عن خيال الشاعر ودقة اختياره لأركان الجملة التشبيهية وتمكنه منها، ولعل وجه الشبه الذي يرنو إليه الشاعر هو البياض المشرب بحمرة، وهذا هو لون النساء المحبب عند العرب.

ويردف ذلك بصورة تشبيهية أخرى لتكون لبنة قوية وجزءا متمما لبناء الصورة الكلية التي يريد الشاعر أن يرسمها ويقررها في ذهن المتلقي.

حيث صور هيئة وجنات تلك المحبوبة – وما فيها من بياض يعلوه حمرة– بهيئة الخمرة الممزوجة بالماء، ووجه الشبه هو الهيئة المخصوصة الحاصلة من اختلاط اللونين: الأبيض والأحمر.

ويأتي بعد ذلك التشبيه الضمني في قوله[2]:

كَيْـف اتّقـاءُ لِحاظِـه، وعيونُـا طُـرُقٌ لأَسْـهمِها إِلَـى الأَحْشـاءِ

(١) راجع: أسرار البلاغة: ١٧.

(٢) ديوانه: ٧.

يتعجب الشاعر في هذا البيت من كيفية النجاة من لحاظ تلك المرأة، ويتحسس سبل التفلت من براثنها، فلعله يجد ملجأ يلتجئ إليه أو ناصحا أمينا يعتمد عليه.

فأبو فراس يريد أن يشبه لحاظ تلك المحبوبة بالسهام في قوة التأثير والفتك، لكنه أتى بالتشبيه مطويا غير مصرح به، وأوهمنا أنه يتحدث عن قضية أخرى جعلنا ننشغل بها وتنصرف إليها أذهاننا، ويعد هذا من إتقان الصنعة الشعرية والتمكن من فنون البيان التي اشتهر بها أبو فراس الحمداني.

ثم تأمل التعبير بجمع الكثرة في قوله "عيوننا" وما يوحي به من فتنة تلك اللحاظ لكل من ينظر إليها أو يحدق فيها. إنه خيال الشعراء ومبالغتهم المقبولة في جعل كل من حولهم يشاركهم أفراحهم وأتراحهم؛ ليحسوا بما يحس ويشعروا بما يشعر.

على أن الأسهم النافذة من تلك اللحاظ الفاترة تصيب الأحشاء، وهذا دليل على جمالها اللافت وحسنها البارع.

ثم يأتي الشاعر بصورة تشبيهية أخرى في قوله[1]:

صبغَ الحَيَا خدَّيه لونَ مَدامِعِي فكأَنَّه يَبْكِي بمثلِ بُكائي

حيث شبه خدود محبوبه بلون المدامع في البياض واللمعان، فالحياء والخجل صبغ خديه بلون الحمرة، على اعتبار أنه يبكي دما، أو لعله يقصد أن حبات الجمان المتقطرة من خديه والتي اصطبغ بها بسبب شدة الحياء، فكأنه يبكي بمثل بكاء الشاعر.

(١) ديوانه: ٨.

وقد لعب التشبيه دوراً بارزا في رسم تلك الصورة، حيث اتخذه الشاعر وسيلة مقنعة لاستخراج ما في نفسه من خلجات دفينة ومشاعر معنوية وإبرازها في صورة حسية واضحة.

فالشاعر يقدم لنا صورة بصرية محسوسة لما يحمله في قلبه من مشاعر نبيلة وعواطف سامية.

والغرض من التشبيه هو بيان مقدار صفة المشبه في القوة والضعف حيث إن وجه الشبه- وهو البياض واللمعان- في المشبه به أظهر وأشهر من المشبه.

ولا يتنافى مع هذا الغرض - في هذه الصورة- أن يكون التشبيه لبيان حال ما يشعر به الشاعر في هذا الموقف إلى جانب بيان مقدار الصفة "إذ إن بيان صفة المشبه وبيان مقدارها قد يكونان غرضين مقترنين من أغراض التشبيه، والأغراض البيانية لا تتزاحم؛ بل تتآذر وتتعاون"(١).

وأي حب هذا الذي يجعل العيون تذرف والدموع تجري. إنها العاطفة الجياشة، والحب الصافي، والحنين الدائم لأيام مضت وذكريات خلت، لا تغيب عن خاطره ولا يستطيع أن ينساها.

ويتبع الشاعر هذه الصورة التشبيهية بصورة ضمنية أخرى، يعبر فيها عن الجمال البالغ لتلك المرأة، حيث يقول(٢):

كَيْفَ اتّقاءُ جَآزِرٍ يَرْمِينَا بِظُبَى الصَّوَارِمِ مِنْ عُيونِ ظِبَاءِ

(١) بيان التشبيه: د/ عبد الحميد العيسوي: ٣٧٨.

(٢) ديوانه: ٨.

فأبو فراس قد راعه ما رأى من جمال تلك المرأة، وأشرب قلبه حبها، واقتُنص بحبائل فتنها، وسُحر بفتور أجفانها؛ حيث شبه لحاظ تلك المرأة بظُبى الصوارم في الفتك والجرح، ثم شبه عيونها بعيون الظباء في الجمال باختلاط سواد العين ببياضها.

وقد أجاد الشاعر في التعبير بهذا المشبه به؛ لأنه يصور شدة تأثير تلك اللحاظ وقوة تأثيرها على قلب الشاعر؛ إذ الصارم: السيف القاطع، مأخوذ من الصرم، وهو القطع البائن.

كما أن تقييد المشبه به له دور كبير في رسم تلك الصورة؛ إذ إن "الظُّبَةُ – بِالتخفيف– حد السيف، والجمع: ظُبَات وَظِبُون"(١)، فحد السيف تأثيره أعظم ووقعه أشد من بقية أجزاء السيف.

والمتأمل في هذه الصورة يجد أن الشاعر قد جانس بين كلمتي "ظُبى– ظِباء" جناسا اشتقاق، والجناس – كما هو معلوم– يحمل عنصر المفاجأة، وخداع الأفكار؛ لأنه يوهم السامع أن لفظ "ظبى" قد تكرر مرة أخرى، ولا فائدة سيجنيها من ذلك، ولكنه سرعان ما يدرك ببديهته وفكره أنه خدع، وأن اللفظ يحمل معنى آخر غير المعنى المتوقع، فيكون له أثر حسن في النفس، ووقع جميل في القلب.

ولا يخفى أن الصورة –هنا– صورة مركبة؛ حيث صدر البيت باستعارة تصريحية، فقد شبه تلك النساء بالجآذر في الحسن والجمال، والجُؤذُر والجُوذَر: ولد البقرة الوحشية، والجمع جآذر(٢).

---

(١) المصباح المنير: ٢/ ٣٨٤ (ظبي).

(٢) لسان العرب: ٤/ ١٢٤ (جذر).

ومعلوم أن البقر الوحشي رمز من رموز الجمال عند العرب، فقد أكثروا من وصف نسائهم به، وخصوصا عيون المحبوبة وما فيها من جمال وحور.

فالصورة تؤكد على أن حب هذه المرأة قد ملك عنان أبي فراس؛ وأنه قد رأرأ بتوأمتيه ونظر إليها نظرة ذي علق، بدليل تلك الكلمات المصورة لهذه الهيئة "اتقاء- يرميننا".

ومن صور التشبيه الضمني عند أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

إلى اللهِ أشْكُو أنني بمنازلٍ تحكَّم في آسادهنَّ كلابُ

فالشاعر يريد في هذا البيت أن يشبه نفسه – تشبيها ضمنيا- بالأسد؛ إلا أنه أسد مكبل، أسير، لا حرية له، ولا رأي له يعلن، كما أنه شبه آسريه – من الروم- بالكلاب التي تتحكم في الآساد، وتفرض سطوتها وبطشها على تلك الآساد.

ثم إن تقديم المتعلق في صدر البيت على عامله يفيد الاختصاص، وهذا المعنى يصور حالة الشاعر النفسية وما انتابه من ضيق صدر، وألم ممض، وحزن مستطير.

فالاختصاص – هنا- يؤكد على أن أبا فراس يتوجه بالشكوى والتضرع إلى الله – تعالى- وأنه لا يجأر بالشكوى لأحد سواه – سبحانه.

وهذا يتطابق مع حال الشاعر وما آل إليه من فقده كل سبيل للنجاة من الأسر والخلاص منه؛ لأن ابن خالويه ذكر في تعليقه على تلك الأبيات أن سيف الدولة "امتنع من إخراج ابن أخت سيف الدولة إلا بفداء عام، وحُمل

(١) ديوانه: ٢٣.

الأمير أبو فراس إلى القسطنطينية، وبلغه بها بلاغه، فقال هذه الأبيات وهو في الأسر"[١].

وتحكم الكلاب في الآساد وقعه –على النفس– شديد وتأثيره –على الحر– عظيم؛ إذ إن الأسود رمز للقوة والحرية والسطوة والسلطان، فما بالنا إن كانت تلك الأسود مكبلة، أسيرة، فاقدة لكل مظاهر قوتها وعزتها؟!

والتعبير بالفعل المضارع "تحكم" يوحي بمعناة مستمرة وحزن متجدد وألم لا يخبو ناره، فمقامه ومستقره في تلك المنازل يبعث تلك الهموم ويجدد عليه تلك الغموم.

وحذف التاء من صدر الفعل يشير إلى حالة الشاعر وما أصابه؛ وكأنه لشدة ما هو فيه من حزن وألم، عجز عن إتمام الكلمة، فالمقام لا يسعفه لإتمام الكلمة، لأنه مقام ضيق وحزن، فهو يقتضي الإيجاز وطي الحرف في صدر الكلمة.

ومن صور التشبيه الضمني عند أبي فراس أيضا ما جاء في قوله[٢]:

أنـا الجـارُ لا زادي بطـيءٌ ولا دون مـالي للحـوادثِ بـابُ

فالشاعر الأسير في بلاد الروم يتذكر أياما مضت وأحداثا خلت، ويفتخر بأنه الجار الذي كان يلجأ إليه ويلاذ به، فخيره ما أبطأ يوما ولا تقهقر زاده ساعة.

---

(١) ديوان أبي فراس: ٢١.

(٢) ديوانه: ٢٣.

ثم شبه ما له بالباب – الذي يلجأ إليه في الحوادث والملمات– تشبيها ضمنيا مستترا في الكلام، فالشاعر أوهمنا أنه لم يعمد التعبير بالتشبيه، وأن الصورة جاءت تبعا لحديثه عن فخره بما فعله مع قومه؛ لعله يكون شفيعا لافتدائه من الأسر.

وتعريف طرفي الإسناد – في صدر البيت– يفيد التأكيد المدلول عليه بأسلوب القصر، فالشاعر أراد – في مقام الفخر هنا– أن يلقي الخبر مؤكدا كما امتلأت به نفسه، وأن يمنع السامع من الشك فيه والارتياب.

وذكر الشاعر لشيء من مناقبه – والفخر بمحامده ومآثره مع قومه– أمر ينادي عليه المقام ويستدعيه ظاهر الحال، وقد أحسن أبو فراس حين ذكر أولا بأنه الجار الذي لم يَبْطء زاده، ولم يمنع خيره يوما ما.

فتقديم هذه المحامد يذكّر بحاله السابق وأن الأيام قد قلبت له ظهر المجن، وأنه يحتاج إلى الغوث والنجدة والافتداء، فينبغي عليهم تلبية ندائه والاستجابة لرجائه، وأن لا يبخلوا عليه؛ لأن له عليهم أيادي بادية وعطايا ظاهرة.

ومن الصور الضمنية البديعة عند أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

بَني عمّنا ما يَصنعُ السيفُ في الوغَى إذا فُلَّ منه مَضْرِبٌ وذُبابُ

فالشاعر يشبه نفسه وقد أحاطته السجون والحواجز بحالة السيف إذا ثلم حده وفل ظباه، ووجه الشبه بين الطرفين هو وجود الشيء مع عدم نفعه.

(١) ديوانه: ٢٣. الفَلُّ: الثَّلْم في السيف، والوغى: الحرب سميت بذلك لما فيها من الصوت والجلبة، ومضرب السيف – بفتح الراء وكسرها– المكان الذي يُضرب به منه، وذباب السيف: طرفه الذي يضرب به منه.

وتقييد جملة الشرط بـــ"إذا" للدلالة على أن هذا أمر مقطوع به، ومجـــزوم بوقوعه، فالسيف إذا ثلم المكان الذي يضرب به منـــه، لا شـــك أنـــه ســـتنبو مضاربه، ويكل غواربه، ولن يمور في الحديد المفرغ والصخر الأصم.

فالصورة ترسم حالة الشاعر النفسية وما أصابه من هم وغم بسبب تقييـــد حريته والقضاء على أحلامه، بعد أن أحاطت به الحواجز في غياهب ســـجون الروم.

ونلمح في هذا التشبيه –أيضا– العجز والوهى الذي تملك الشاعر، وتجلى في ثنايا تلك الصورة، فالسيف البتار – الذي فقد صفات قوته ومظاهر بطشه– جراحه غير جائفة، ووقعه – في الحروب والشدائد والوقائع– غير محمود.

فما بالنا إن كان فارسا مغوارا، وبطلا مقداما، قد انتزعت حريته، وسلبت إرادته؛ لا شك أن الأمر سيكون أشد قسوة وأبلغ إيلاما على نفس كريمة حرة أبية كنفس الأمير أبي فراس.

ومن صور التشبيه الضمني في شعر أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

جَنَـاني مـا علمـتَ ولي لسـانٌ يقُـد الـدّرْع والانسـانَ عَضْـب

فهذا البيت فيه تشبيه لسانه – في قوته وحدته وصلابته– بالسيف البتـــار الصارم؛ إذ القد من خصائص السيف وسماته.

وإنما قدم الشاعر صفة الجنان على صفة اللسان ولم يفصِّل فيها؛ للدلالـــة على أنه نقي السرير، ثبت الجنان، وأن سيف الدولة قد خَبَره، واطلع على ما يضمره وما يكنه؛ ولعل هذا يكون سببا له في تخليصه من الأسر.

(١) ديوانه: ٢٨.

واللسان الذي يقد الدرع يوحي بأنه ينشر بز الفصاحة، ويوشي برود البيان، إذا تكلم ملك الأسماع والقلوب، وإذا أخذ القلم تدفَّق تدفُّق اليعبوب.

ولا يخفى أن جملة: "يقد الدرع والإنسان" جيء بها لزيادة تقرير المعنى وتوكيده، والتنبيه على أن هذا الأمر فيه غرابة، فاللسان الذي يقد الدرع والإنسان لا شك أنه لسان غريب غير معتاد، ولا مألوف في عرف الناس.

ومن صور التشبيه الضمني عند أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

عَلِّلينا بطيبِ ريقِكِ يا من ... بجَنَى النحل ريقُها ممزوجُ

لم يزدْكِ الخَلْخَالُ حسنا ولكن ... بك زِين الخَلْخال والدُّمْلوجُ

فالشاعر يشبه في البيت الأول ريق تلك المرأة بجنى النحل في الحلاوة، فريقها كأنه الشهد المصفى، والضرب المكرر.

والطرفان حسيان حقيقيان – كما هو واضح– وكذا وجه الشبه الجامع بينهما؛ إلا أن الشاعر في صياغته لهذه الصورة لم يسلك طريق التشبيه الصريح، وإنما ساقها في صورة ضمنية، تفهم من ثنايا الكلام؛ وكأن الشاعر لم يعمد إلى التشبيه، ولم يدر بخاطره، وهذا هو الحسن النفيع والغرض البديع للتعبير بالتشبيه الضمني.

فالتشبيه –هنا– يؤكد على أن فؤاد الشاعر قد كلف بتلك المرأة، وأنه قد بات فيها أخا صبابة، ونجي وسواس، ورهين بلبال.

والتعبير بكلمة "علِّلِينا" ينادي عليه المقام، ويتناسب مع مقتضى الحال؛ لأن هذه الكلمة فيها إيحاء بالتتابع، وأنه يأمل في أن يرتشف من ريقها مرات

(١) ديوانه: ٥٨.

متعاقبة، ولا يكتفي من ذلك بمرة واحدة؛ ولذا يقول صاحب اللسان: "العل والعلل: الشرب بعد الشرب تباعا، يقال: علل بعد نهل، وعله يعِله ويعُله إذا سقاه السقية الثانية"(١).

ثم إن كلمة "المزج" فيها دلالة على أن هذا الريق قد بلغ من مشابهته لجنى النحل درجة يصعب معه التمييز بينهما؛ لأن المزج فيه خلط وتداخل بين الأمرين الممزوجين، لا يفصل بينهما إلا بشق الأنفس.

والتصرف في الصورة على هذا النحو تصرف الفطن الحاذق بصنعة الكلام في القريب المبتذل، حيث يجعله بديعا نادرا وغريبا، لا ترتقي إليه أفكار العامة.

وهذه صورة أخرى من صور التشبيه الضمني عند أبي فراس حيث يقول(٢):

وأُتحَفَني بكأس من رُضابٍ وكأسٍ من جَنَى خدٍ وراحِ
فمن لَألاءِ غُرَّته صَباحِي ومن صَهْباء ريقَتِه اصْطِباحِي

أدرك أبو فراس – بحسّه وحدسه الصادقين– فضل الغزل على الأغراض الأخرى، فجعله مفتتح القصائد – كعادة المتقدمين ودأبهم– لينلفت إليه الأسماع، ولينفذ من الأسماع إلى القلوب بلا عناء ولا استئذان، وجعل المرأة أقوى الوشائج التي تشدّه إلى منابته في الحلّ والترحال.

(١) لسان العرب: ٤٦٧/١١ (علل).
(٢) ديوانه: ٦٧.

ونجد الشاعر – هنا– يخلط بين تأثير الخمر والغزل ليبث المرأة مشاعره وما يعانيه من عذاب الهجر وألم الفراق بكل صدق وأمانة، وهذا ما حمل شكري فيصل على القول "إن الأغراض الأخرى التي عرض لها الشعراء لم تكن – في كثير من الأحيان– مقصودا إليها قصدا، ولا متعمدة تعمدا. كانت روح الحب وعواطف الهوى هي التي تبتعثها وهي التي تكمن وراءها"(١).

فهذان البيتان حافلان بالصور التشبيهية التي تنبئ عن وله الشاعر وكلفه بتلك المرأة التي هام قلبه بها، وأنطقت لسانه بصور بديعة وتشبيهات رائقة.

وكان أول تلك الصور في البيت الأول؛ حيث يشبه الرضاب بالكأس المملوءة خمرا، ووجه الشبه الذي يجمع طرفي الصورة –هنا– هو بالغ التأثير وقوة النفاذ في كل.

وجاءت ألفاظ الصورة التشبيهية معبرة عن مدى هيامه بتلك المرأة وتعلقه بها؛ إذ "الرضاب: ما يرضبه الإنسان من ريقه كأنه يمتصه"(٢)، وكذا كلمة "أتحفني" التي صدر بها الشاعر بيته؛ فأصلها: "ما أتحفت به الرجل من البر واللطف والنغص، وكذلك التحفة – بفتح الحاء– والجمع تحف"(٣).

ثم يذكر الشاعر صورة ضمنية أخرى في عجز البيت، حيث يشبه جنى وجنتي محبوبته بالمدام الصافية في اللون "الحمرة"، وهذا يدل على امتلاء تلك

---

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، للدكتور: شكري فيصل: ٢٧٧، مطبعة دار الحياة– دمشق، الطبعة الأولى ١٩٦٥م.

(٢) لسان العرب: ١/ ٤١٨ (رضب).

(٣) السابق نفسه: ٩/ ١٧ (تحف).

الوجنات نضارة وحيوية وامتلاء، إنه تصوير لجمال تلك المرأة التي يحبها في أحسن صور الجمال.

على أن الشاعر قد جمع – هنا– بين جنى خد تلك المرأة والراح؛ وكأنه بلغ حدا – من النشوة والإسكار– لا يمكنه أن يميز بين تأثير كل منهما.

وألفاظ تلك الصورة التشبيهية يشيع منها الرضا والارتياح والبشاشة والسرور، فقد رأينا الشاعر يعمد إلى التعبير بكلمة "الراح" دون غيرها من أسماء الخمر الأخرى؛ لأن بعضهم يقول إنما سميت راحا "لأن صاحبها يرتاح إذا شربها"(١).

فأبو فراس قد اجتمعت عليه النشوة من أمور شتى: رضاب تلك المرأة الذي يخالف الريق المعهود، وجنى خدها المفعم بالحيوية والنضارة، والراح المعتقة التي يرتشف منها وينهل. إنه خيال الشعراء، وحسن بيانهم، وبديع تصرفهم.

ويعمد الشاعر إلى صورة ضمنية أخرى في البيت الثاني، حيث يشبه لون غرة تلك المحبوبة بالصباح في البياض، وريقها بالصهباء الذي له تأثير وأي تأثير على كل من يرتشف منه.

ويلحظ على تلك الصور أنها جاءت في سياق الحديث، وأن الشاعر لم يعمد إلى التشبيه، وإنما لجأ لهذا الأسلوب الذي يخاتل الفكر ويحاوره ليمتعه ويؤنسه بعدما يزول النقاب ويظهر المراد.

وتزاحم تلك الصور التشبيهية في هذين البيتين دليل واضح وبرهان ساطع على أن الشاعر قد أفعم حبا بتلك المرأة، وأنها قد ملكت فؤاده، وسيطرت على

(١) السابق نفسه: ٢/ ٤٦٧ (ريح).

مشاعره وأحاسيسه؛ حتى إنه ليصف تأثيرها عليه وصفا بالغا بألفاظ دقيقة تحت عباءة التشبيه.

ومن صور التشبيه الضمني عند أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

سقى ثرىً ضم أبا وائلٍ صوبُ عطايا كفه الهاطلُ

فالشاعر يرثي في هذه القصيدة ابن عمه أبا وائل تغلب بن داود بن حمدان[2]، وتشيع من أبياتها روح عالية، ورباطة جأش، حيث يؤكد على أنه رجل لا تروعه النوائب، ولا تنال من صبره الملمات، ولا يتضعضع لريب الدهر.

والمتأمل في هذا البيت يجد أن الشاعر يدعو بالسقيا والرحمة لقبر هذا المرثي بقدر ما كان يجود بالعطاء كالمطر الغزير الذي يعم الأرض، ويكون سببا في نشر الخير وبث الطمأنينة والاستقرار.

فالبيت يشي بصورة ضمنية بديعة؛ حيث يشبه عطاء هذا الرجل بالصوب الواكف، والمطر الهاطل، وأنه خطل اليدين، سبط الأنامل؛ إلا أن أبا فراس لم يركن إلى التشبيه الصريح بصورته المعهودة؛ وإنما عبر عنه بصورة تتوارى وراء العبارات، وهذا ما كسى الأسلوب حسنا وبهاء، وزاده أبهة وجمالا.

والصورة الضمنية –هنا– تؤكد على أن ابن عمه هذا كان رجلا من خلاصة الحسب وعصارة الكرم، قد ذاع خيره، وشاع فضله بين الناس كلهم،

---

(١) ديوانه: ٢٧٧.

(٢) راجع ديوانه: ٢٧٦.

فقيرهم وغنيهم؛ ولذا يقول في بيت قبله: "والعارض الهاطل عند الزمن الماحل".

فعطاء هذا الرجل دائم لم ينقطع، ومتجدد لم يتوقف حتى في أحلك الأوقات وأشدها ضراوة "زمن الجدب والفاقة".

وهذا دليل على كرم منبته، وطيب معدنه، وعظيم سجاياه، وأن له في هذا الأمر المزية الظاهرة، والغرة الواضحة، فقد تفرد عن عامة الناس الذين يضنون في أوقات الشدة، فلا يبِضُّ حجرهم، ولا يثمر شجرهم، ولا تتحلب صفاتهم.

ومن ذلك – أيضا– قول أبي فراس من قصيدة كتب بها إلى سيف الدولة، حين أوقع ببني عقيل ونُمَير وكلاب، بعد أن عاثوا في أعماله واشتدوا، وكان قد أنفذ أبا فراس في بعض السرايا، فظفر وانتصر، فكتب إلى سيف الدولة بهذه الأبيات والتي منها قوله(١):

هيهات لا أُجحدُ النعماءَ منعمَها خَلَفْتَ يا بن أبي الهيجاءِ فِيَّ أبِي

يذكر أبو فراس في الأبيات السابقة لهذا البيت أنه لا يئوب من معاركه إلا ورمحه مكسر، وسيفه مختضب بالدم – كناية عن شدة المبارزة واحتدام المعركة– وأن هذا سيظل دأبه وديدنه حتى يذعن الأعداء ويقر الأصدقاء بأنه فارس العرب جميعا.

ثم يؤكد لسيف الدولة أنه لا ينكر خيره ولا يجحد فضله، فقد أكسبه كثيرا من الصفات الحميدة والخصال النبيلة التي لم يألفها إلا من أبيه.

(١) ديوانه: ٤٣ وما بعدها.

فالشاعر أراد أن يشبه سيف الدولة بالأب في الحوط والرعاية، إلا أنه لم يعبر بالأسلوب الصريح للتشبيه، وإنما دلت عليه العبارة دلالة ضمنية في سياق الكلام، وكأن الشاعر لم يجل بخاطره التشبيه أصلا، بل جعلك تقر به وتذعن له، وتلك قمة الصنعة الشعرية التي تبين شدة ذكاء الشاعر وقدرته على توليد المعاني والتصرف فيها.

ولا يخفى أن جملة "يا ابن أبي الهيجاء" جملة معترضة بين الفعل ومفعوله، وقد ساقها الشاعر – هنا– للتنبيه على فضل سيف الدولة عليه، وعظيم نفعه، وأن له أيادي سابغات، ونصائح هاديات، سار على نهجها، واقتفى أثرها، بلغ بها مراده وحقق أمانيه.

ونداء سيف الدولة بهذه الكنية "ابن أبي الهيجاء" – دون غيرها– فيها إشارة لشجاعته وإقدامه وقوة بأسه، وأن أبا فراس قد أُشرب تلك الشجاعة في المعارك من أبي الهيجاء وأنه لا يتولى يوم الزحف، وهذا ما يتناسب مع الغرض الذي سيق لأجله التشبيه الضمني في هذا المقام.

ومن الأمثلة –أيضا– على تلك الصنعة الساحرة التي أعادت صياغة التشبيه الصريح في صورة جديدة رائعة عن طريق التشبيه الضمني في شعر أبي فراس ما ورد في قوله[1]:

أقبَلَتْ كالبدر تسعى غَلَسًا نحوي بِرَاحِ

قلت أهلا بفتاةٍ حملَتْ نور الصَّبَاحِ

(١) ديوانه: ٦٩.

يذكر الشاعر في هذين البيتين أن هذه الفتاة أقبلت نحوه آخر الليل، تحمل خمرا معتقة صافية، تزيل الهموم، وتريح النفوس، وتأخذ بالألباب.

وفي البيت الثاني أراد أن يشبه وجه تلك الفتاة بنور الصباح؛ لكنه صاغ هذا التشبيه في صورة جديدة، حيث جعل وجهها هو الذي يحمل نور الصباح.

فأبو فراس قد أتى بهذا التشبيه في صورة ضمنية للإشارة إلى أن حسن تلك الفتاة وبهاءها قد فاق نور الصباح الذي هو أصل الضياء ورمز الوضوح والظهور، ومثل هذه الصور هي ما أشار إليه الإمام عبد القاهر بقوله: " فهذا كله في أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كنى لك عنه، وخودعت فيه، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل"(١).

وبالنظر إلى البيت الأول نلحظ أنه يشمل تشبيها صريحا، حيث يشبه تلك الفتاة بالبدر، وإذا ما قارنا بين التشبيهين –هنا– نجد أن التشبيه الضمني يعمل على إثارة الفكر وإعمال العقل، ولا يكون في متناول كل أحد.

كما أن هذا النوع من التشبيه يأتي مستترا بعض الشيء كاللؤلؤ المخبوء في الصدف، يعرفه المتمرس به، الخبير بمواطنه، ومن شأن ذلك أن يضفي على الأسلوب حيوية وجمالا، ويكسب السامع نشطا وإقبالا(٢).

ومن الأمثلة على الصنعة في التشبيه والإتيان به ضمنياً ما ورد في قول أبي فراس(٣):

---

(١) أسرار البلاغة: ٣٤٢.

(٢) راجع: طرائق التشبيه الضمني: ٥٩.

(٣) ديوانه: ٨٨.

يعطي إذا ضنَّ السحابُ تكرمًا ويُجير إن جار الزمانُ الأنكدُ

فالشاعر يفتخر – في الأبيات السابقة– بآبائه وأجداده، حيث يعدد مآثرهم، ويذكر مناقبهم، ثم يقرر – هنا– أن أباه يجود بالعطاء في أحلك الأوقات وأصعبها، وأنه كان الملجأ والملاذ حين يقل الخير، ويجور الزمان.

فهذا يتضمن تشبيه هذا الرجل بالسحاب في الجود والعطاء بلا حدود، لكنه صاغ الصورة صياغة توهم أن الممدوح يفوق السحاب ويفضله في العطاء، واستعان في هذا الأمر بالاستعارة التي تجعل السحاب كائنا حيا، يضن بخيره، ويبخل بعطائه، فأي كرم هذا الذي فاق السحاب؟!

إنه الإبهار الذي يؤدي إليه هذا التشبيه الخفي والذي عمد إليه الشاعر، فالكلام يتضمن في النهاية تشبيه الممدوح بالسحاب في فيض العطاء؛ لكنه جاء في صياغة تخفيه "وتؤدي إلى الخلابة والإعجاب، واللفت والإبهار، ولعل هذا ما جعل الممدوح يفوق السحاب مع أن عطاء الممدوح مستمد من السحاب"(١).

ولا يخفى ما في هذه الصورة من مبالغة مفرطة؛ لجأ إليها الشاعر واستعان بها ليبرز مكانة ممدوحه التي ادعى أنها تفوق السحاب ولا وجه للمقارنة بينهما، فالسحاب يضن بخيره ويمسك جوده، فهذه اللفظة فيها إعظام ومبالغة؛ إذ إن "الضِنَّة والضِّن والمضَنَّة والمضِنَّة، كل ذلك من الإمساك والبخل"(٢).

(١)أساليب البيان: ٤٢.

(٢) لسان العرب: ١٣/ ٢٦١ (ضنن).

ثم إن التعبير بـــ"إذا" – التي تأتي في الشرط المقطوع بوقوعه، المجـــزوم بتحققه– فيه إشارة إلى أن إمساك السحاب وبخله أمر معتاد، ومتوقع حصوله؛ بيد أن كرم الممدوح وعطاءه ثابت لا ينفد، ومتجدد لا ينقطع، وهـــذه مبالغـــة أخرى عمد إليها الشاعر لإثبات منيته وتحقيق بغيته.

ومن الصنعة الساحرة في التشبيه عند أبي فراس ما ورد في تلك الصورة الغزلية الرائعة(١):

حسدُ الغصونِ لحسن قدّه حسدُ الرياضِ لورد خَدّهِ

فالشاعر يريد أن يشبه في هذا البيت قد تلك المـــرأة بالغصـــون – فـــي الاعتدال والليونة– وخدها بالرياض في الحسن والجمال؛ لكنه صاغ التشـــبيه صياغة تخيل أن هناك حسدا من الغصون ومن الرياض لقـــد تلـــك المـــرأة وخدها، ولا يخفى ما في هذا الأمر من التفنن والإبداع في الصورة، وهذا مـــا يؤكد على شاعرية أبي فراس وتبوئه لتلك المكانة.

فالتشبيه في تلك الصياغة متضمن، يختفي وراء ستر رقيق لمن يفطن إليه، وينقب عنه؛ فالشاعر لم يجر على المألوف في بناء صورته التشبيهية وقال: قد كالغصون، وخد كالرياض، وإنما جدد في الصياغة تجديد مثيرا، كما نرى.

ولا يخفى أن الشاعر قد بنى على الصورتين الضمنيتين – في هذا البيت– صورة صريحة بتشبيه حسد الغصون لحسن قده بحسد الرياض لورد خده.

على أن أبا فراس قد جذب إحساس المتلقي، وأيقظ انتباهه، وحفزه علـــى الترقب والمتابعة بهذا المطلع البديع، والتصوير الرائع الذي استهل بـــه هـــذا

(١) ديوانه: ٩٤.

البيت، فالحسد – الذي هو من صفات بعض البشر وخصالهم– قد أثبته لتلك الغصون والرياض على سبيل الاستعارة المكنية.

والشاعر حين يقول: "حسد الغصون، وحسد الرياض"– يعنى أنه بث الحياة في "الغصون" و"الرياض"، وجعل لها ما للإنسان من مشاعر الغيرة وعلل القلوب، ولا يصح في التصوير المألوف أن توصف تلك الأشياء بالحسد والغيرة، ولكن إحساس الشاعر وحبه الصادق لم ير الغصون والرياض في هذه الصور الجامدة التي لا حياة فيها، ولم يقنع بخصائصها الحقيقية، وإنما غير كل هذه الأحوال والخصائص فصارت الأشياء عنده تنبض بالحياة والحركة الفاترة.

وقد اعتمد الشاعر في تصوير ذلك على الخيال الخصب الذى يساعده على التجسيم والتشخيص والربط بين الكائنات، والبحث عن حقيقة التشبيه ومحاولة تحقيق العلاقة بين المستعار منه والمستعار إليه يخرجنا إلى حديث ثقيل، يفسد علينا ذوق الشعر وعفو الخيال، "والأولى بنا أن نجاري الشعراء في الوفاء بوظيفة الشعر التي هي الكشف المستمر عن العلاقات عن طريق التصوير بالخيال، وقدرته على أن تصنع استعاراته العلاقات الجديدة"[(١)].

وهذه صورة أخرى، سار فيها الشاعر على نهج الصورة السابقة، واقتفى أثرها في فكرتها وطريقة صياغتها، والغرض الذي من أجله أنشأ ذلك التشبيه؛ إذ يقول[(٢)]:

---

(١)الصور البيانية وقيمتها البلاغية، د/ بسيوني عرفه: ٣٠٤.

(٢) ديوانه: ١٠٠.

يا فاضحَ الغُصن الرَّطيـ ـبِ بقدّهِ المتأوِّدِ

فالشاعر يريد أن يشبه قدَّ تلك المحبوبة بالغصن، ولكنه لم يبنِ العبارة على صورة من صور التشبيه المعروفة، والذي حداه إلى ذلك الرغبة في إخفاء التشبيه؛ لأنه كلما دق وخفي – كما ذكر العلماء– كان أبلغ وأوقع، وتقبلته النفس قبولا حسنا.

ولا يخفى أن قوله "المتأود" قيد في التشبيه جعل قوام تلك المرأة يفوق الغصن من وجه آخر؛ إذ إن التأود: التثني، وأود الشيء، بالكسر، يأود أودا، فهو آود: اعوج، وتأود العود تأودا: إذا تثنَّى(١).

على أن الشاعر قد خلع على ذلك الغصن الرطيب صفة من صفات الأحياء، حيث أثبت له الفضيحة على سبيل الاستعارة المكنية، وألبسها ثوبا إنسانيا، لتصير حركتها من حوله حركة إنسانية واعية، فتنتقل من دائرة الظواهر الطبيعية الصامتة والمسخرة إلى تلك الدائرة المتحركة الواعية، والتي يجول فيها الإنسان بوعيه ونوازعه.

فقَدُّ تلك المرأة قد بلغ درجة من الليونة والاعتدال كشفت مساوي ذلك الغصن الرطيب – الذي يعد أصلا لهذا الباب، ومثلا يقاس عليه– وأبرزت مناقصه، وأظهرت مثالبه.

فالتشبيه الضمني هو الذي أطلق العنان للخيال، وجعل الأذهان تتوقد لتتصور كل تلك المعاني، ولو جاء التشبيه على صورة من صوره المعهودة لم يلمح منه كل هذه الأمور.

(١) راجع: لسان العرب: ٣/ ٧٥ (أود).

المحور الثاني

التشبيه الضمني والتجريد

لا يكون التجريد تشبيهاً إلا إذا رأينا المشبه به منتزعاً من المشبه للمبالغة في التشبيه حتى صار المشبه كأنه أصل ينتزع منه المشبه به، نحو: لقيت بمحمد أسدا، ولقيني منه الأسد، فإنك تجرد (أسد) من محمد، وأسد مشبه به لمحمد في الأصل، وليس عينه، ومنه قوله تعالى: "لهم من جهنم مهاد" (الأعراف: ٤١)، فقد جرد من جهنم – وهي المشبه– مهادا – وهو المشبه به– على سبيل السخرية ممن يردونها.

وهذا النوع يندرج تحت التشبيه الضمني ولا يصح إطلاق اسم الاستعارة عليه؛ ولذا يقول الإمام عبد القاهر: "والثاني أن تجعل ذلك كالأمر الذي يحتاج إلى أن تعمل في إثباته وتزجيته، وذلك حيث تجري اسم المشبه به خبرا على المشبه، فتقول: "زيد أسد، وزيد هو الأسد"، أو تجيء به على وجه يرجع إلى هذا كقولك: "إن لقيته لقيت به أسدا، وإن لقيته ليلقينك منه الأسد، فأنت في هذا كله تعمل في إثبات كونه "أسدا" أو "الأسد"، وتضع كلامك له. وأما في الأول فتخرجه مخرج ما لا يحتاج فيه إلى إثبات وتقرير. والقياس يقتضي أن يقال في هذا الضرب أعني ما أنت تعمل في إثباته وتزجيته: أنه تشبيه على حد المبالغة، ويقتصر على هذا القدر، ولا يسمى استعارة"(١).

ومن صور التجريد المبني على التشبيه في ديوان أبي فراس ما ورد في قوله(٢):

وخرائد مثل الدمى يسقيننا كأسين من لحظ ومن صهباء

---

(١) دلائل الإعجاز: ٦٨.

(٢) ديوانه: ٨.

فهنا يشبه الشاعر تأثير لحظ هؤلاء الخرائد[1]بتأثير المدام التي تذهب العقل وتسكر شاربها، فجاء بالتشبيه لاشتراكهما في الصفة، فأثبت لتلك الألحاظ – بطريق ضمني– تأثير الصهباء، وبذلك أخرج التشبيه عن دائرة الابتذال؛ لأن تشبيه الألحاظ بالصهباء تشبيه لاكته الألسن وتعاوره الشعراء من قديم.

وهذا تصوير بديع وحيلة لطيفة سلكها الشاعر عن طريق التشبيه الضمني، دون أن يشعر أنه بصدده، بل جعلك تقر به وتأنسه وتذعن له وتتقبله، وتلك قيمة الصنعة الشعرية التي تبين شدة ذكاء الشاعر، وتمكنه من أسلوبه، وقدرته الفائقة على توليد المعاني والتصرف فيها.

وقد وطد الشاعر لهذا التشبيه الضمني بصورتين بيانيتين رائعتين، فجاء التشبيه متمكنا في موقعه أتم تمكين ومؤديا للغرض الذي يساق له الكلام.

فلإبراز جمال تلك النسوة شبههن بالدمى في الحسن البالغ والبهاء الناضر؛ إذ أصل كلمة الدمية – كما يقول ابن منظور– الصُّورة المُصوَّرة؛ لأنها يُتَنَوَّق في صنعتها ويبالغ في تحسينها[2].

ونجد بعد ذلك براعة الاستعارة وحسن التخييل فيها، فالخرائد يسقينه كأسا من ألحاظهن فيذهب عقله ويطيش لبه، معتمدا في تصوير ذلك على "الخيال الخصب الذى يساعده على التجسيم والتشخيص والربط بين الكائنات والبحث عن حقيقة التشبيه، ومحاولة تحقيق العلاقة بين المستعار منه والمستعار إليه

(١)الخرائد: جمع خريدة وهي الشابة الحسنة التي لم تمس قط. راجع: مقاييس اللغة: ٢/ ١٧٦ (خرد)، ولسان العرب: ٣/ ١٦٢ (خرد).

(٢) لسان العرب: ١٤/ ٢٧١ (دمي).

يخرجنا إلى حديث ثقيل يفسد علينا ذوق الشعر وعفو الخيال، والأولى بنا أن نجارى الشعراء في الوفاء بوظيفة الشعر التي هي الكشف المستمر عن العلاقات عن طريق التصور بالخيال وقدرته على أن تصنع استعاراته العلاقات الجديدة"[١].

وتقديم الشاعر كأس اللحظ على كأس الصهباء – التي هي أصل الإسكار ومنبعه– للإشارة إلى أن الرجل قد أولع بلحظ تلك الحسناوات وأُهتر به، وأن تأثيرها عليه أقوى من تأثير المدام الصافية.

إن صياغة الصورة على هذا النحو تدل على أن الألحاظ قد بلغت في وجه الشبه بالخمر حدا لا تستطيع أن تفرق فيه بينهما، وأوهمنا أنه ليس بصدد التشبيه، وهذا الطريق في بناء التشبيه لا يسلكه إلا الفحول من الشعراء، لأنه يوحي لك بمضمون التشبيه من طريق خفي، ويجعلك تجزم بأن لحاظ تلك الخرائد لها تأثير الخمر وقوته، وأنه أمر مفروغ منه لا يداخله شك أو ريبة.

وإن أردت أن تتبين الفضل في ذلك فأبرز صفحة التشبيه واكشف عن وجهه وقل مثلا: لحظ كالصهباء– على طريقة الإمام عبد القاهر الجرجاني– ثم انظر هل ترى إلا كلاما فاترا ومعنى نازلا، واخبر نفسك هل تجد ما كنت تجده من الأريحية، وانظر في أعين السامعين هل ترى ما كنت تراه من ترجمة عن القبول ودلالة على الإعجاب؟ ومن أين ذلك وأنى؟ وأنت بإظهار التشبيه تبطل على نفسك ما له وضع البيت[٢]من مبالغة في تصوير تأثير

(١) الصور البيانية وقيمتها البلاغية: د/ بسيوني عرفه: ٣٠٤ .

(٢) أسرار البلاغة: للإمام عبد القاهر الجرجاني: ٣٠٦، ببعض تصرف.

الألحاظ، ومقابلة ذلك التأثير بتأثير الصهباء وقوتها، وإتيان ذلك كله ضمن ترابط منطقي محكم وصورة ضمنية مؤثرة.

ومن صور التشبيه الضمني الذي طريقه التجريد ما جاء في قول أبي فراس[1]:

أبتْ عَبَراته إلا انسِكابا ونارُ ضلوعه إلا التهابا

ومن حق الطلول علي ألاَّ أُغب من الدُّموع لها سَحَابا

وما قصَّرْتُ في تَسْآل ربْعٍ ولكني سألتُ فما أجابا

فالشاعر يريد أن يشبه الدموع المنهمرة من مآقيه بالسحاب في الغزارة والكثرة والشدة، ولكنه طوى ذلك وأتى به في صورة التجريد؛ لنعيش معه تلك الحالة التي آل إليها بعد فراق الأحبة، وبقاء الديار شاهدة على الآثار والذكريات.

ولايخفى أن قوله: "ألا أغب من الدموع لها سحابا" كناية عن دوام انسكاب الدموع واستمرار غزارتها، وهذا دليل آخر وبرهان ساطع على أنه لم ينس تلك الأيام وأن ذكرياتها لا تزال عالقة في ذهنه، تداعب أفكاره وخواطره.

ثم إن إحساس الشاعر إحساس مفعم وعاطفته جياشة؛ فقد ألبس الربع – وما بقي من الديار– ثوبا إنسانيا، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، حيث نراه قد أبرز الربع والطلول في هيئة البشر الذين من خواصهم الخطاب والسمع والإجابة فشبههما بالإنسان، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من

(١) ديوانه: ١٢.

لوازمه، وهو طرح الأسئلة عليها وترقب الإجابة التي قد تشفي غليله وتطفئ نار أشواقه وأحزانه.

وهكذا يمضي الشاعر على هذا النحو يجسد كل المعاني والمشاعر والخواطر المجردة التي يحسها في صورة حية مشخصة، مما يعطي إحساسا عميقة لدى المتلقي بمدى قوة إحساس الشاعر بهذه المشاعر والأحاسيس حتى ليكاد يلمسها بيديه ويحس بأنفاسها تلفح وجهه، معتمدا في تصويره هذا على ظاهرة التشخيص الذى يعد وسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة١.

فيلاحظ على الاستعارة هنا أنها تحاول التجسيد والتشخيص حتى يجسد الشاعر معانيه ويشخص أفكاره ويبث فيها دبيب الحياة وحركتها، وليست الاستعارة وحدها هي التي ظفرت بالقيمة الجمالية مستقلة عما عداها؛ بل أضاف إليها التشبيه الضمني –والصورة الكنائية التي سبقته ومهدت له– إضافات فاعلة لا بأس بها في حيوية الصورة وفاعليتها.

ولا شك في أن هذه الصور الجزئية لها أهميتها في رسم الصورة الكلية التي تصور لنا مشاعر أبي فراس وأحاسيسه المرهفة تجاه فراق محبوبته، وترحلها عن ديارها، مخلفة وراءها أشواقا وأحزانا، ورغبة جامحة في استعادة تلك الذكريات.

وقد اتخذت الكلمات في هذه الصورة رموزا للتجسيد والإيحاء، وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصودا لذاته، فانسكاب العبرات والتهاب نار الضلوع والغب من الدموع وسؤال الربع؛ كل ذلك بلورات

(١) راجع: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: ٧٣، ٨٠.

صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ومن علاقاتها مع غيرها في عقل القارئ فتشبع في نفسه ما هــو مكنون فيها من عناصر الفكر والشعور.

فالصورة – كما تبدو للمتأمل– مثال واضح على منطقية التصميم، وإحكام التشكيل، فأسلوب التشبيه الضمني –هنا– كأنه يختفي وراء ستار رقيق يشف عما خلفه؛ ولذا فإن أبا فراس قد لجأ إليه تفننا وتجديدا في صــياغة المعــاني المتداولة المطروقة؛ رغبة في استيعاب – هذا النوع من التصوير– إحساســه الراقي وشعوره الحي النابض.

ومن ذلك –أيضا– قول أبي فراس[(١)]:

فَلَمَّـا بـدَتْ لـك فَـوْقَ البُيـوتِ بـدا لـك منـهن جـيشٌ لَجِـبْ

حيث شبه هيئة إقبال نساء بني نمير[(٢)]على سيف الدولة – بعــد أن هــزم رجالهم وأجهز على جموعهم– بهيئة الجيش العرمرم الــذي يحــدث جلبــة وصياحا؛ بسبب اختلاط صوت العسكر، وتداخل الخشخشة.

وأصل اللَّجَب: "الصوت والصياح والجلبة.. واللَّجَب: ارتفــاع الأصــوات واختلاطها.. وعسكر لَجِب: عرمرم وذو لجب وكثرة"[(٣)]، فالتشبيه الضمني قد

(١) ديوانه: ١٨.

(٢)خرج سيف الدولة في طلب بني كلاب ومن انضاف إليها، فلحق حِلــة "بنــي نميــر" ورئيسها "مماغث"، فاحتوى عليها، فخرجت إليه ابنة "مماغث" مسفرة حافية، فصفح لها عن الحلة، وأمر برد ما أخذ، فكتب إليه أبو فراس يداعبه بتلك الأبيات.

(٣) لسان العرب: ١/٧٣٥ (لجب).

بني على كناية بديعة؛ حيث إن قوله "جيش لجب" تومئ إلى تلك الكثرة العظيمة والأعداد الغفيرة من نساء بني نمير، اللائي قصدن بابه وأردن صفحه وطلبن عفوه.

والصورة –هنا– تشير إلى أن سيف الدولة قد ظفر ببني كلاب، وهزمهم شر هزيمة، وفعل بهم الأفاعيل؛ الأمر الذي جعل نساءهم يخرجن كالجيش العرمرم ليخطبوا وده، لعل سيف الدولة يغضي جفنه عنهن.

ومما يقوي ذلك ويؤكد عليه ما رواه ابن خالويه من أن ابنة رئيسهم "خرجت إليه مسفرة، حافية، كالشمس الطالعة، وانكبت على مسابر الأمير – سيف الدولة– فصفح لها عن الحلة وأمر برد ما أخذ"(١).

ومن صور التجريد عند أبي فراس ما جاء في قوله(٢):

ومن كلِّ دمْعٍ في جُفُوني سحابةٌ ومن كل وجدٍ في حشاي لهيبُ

فالشاعر –هنا– أرد أن يصف جودة عيونه بالدموع، والتهاب أحشائه بنار الوجد والغرام؛ فعمد إلى تصوير حالته – وما ألم به من هوى وجوى– عن طريق التشبيه الضمني، الذي يفتر لنا من وراء ستر التجريد.

والمتأمل في هذا البيت يجد أن أبا فراس قد بناه على تشبيهين ضمنيين غاية في الروعة والإبداع؛ حيث شبه – في صدر البيت– الدمع المنهمر من عينيه بالسحابة في الغزارة والكثرة.

---

(١) ديوان أبي فراس: ١٧.

(٢) ديوانه: ٤٥.

فإذا كانت السحابة تجود على الناس بمائها وخيرها لتكون سببا في إسعادهم وبقائهم؛ فإن عينه تجود بأعز ما فيها، وهو ماؤها، الذي ربما يخفف عنه شيئا من آلامه وأحزانه بسبب فراق هؤلاء الأحبة.

إن هذا التشبيه البديع يكشف لنا أن هذه المرأة أخذت بمجامع قلب أبي فراس، وملك حبها عنانه؛ فالدمع قد فضح سره، ونمت عليه عبراته.

وتأتي الصورة الضمنية الأخرى في عجز البيت، حيث يصور الشاعر الوجد الذي أصابه، والكلف الذي يعيشه؛ باللهيب في الحرقة والاشتعال.

فالتشبيه يشير إلى أن الوجد قد استوقد ضلوعه، وبرى الشوق عظمه، واستوجف العشق فؤاده، وذهب به كل مذهب.

ومن صور التجريد عند أبي فراس –أيضا– ما جاء في قوله[1]:

وعارضني السَّحابُ فقلتُ: مهْلًا فإنّي من دُمُوعي في سحابِ
وأنت إذا سكبْتَ سَكَبْتَ وقتًا ودمعي كل وقت في انْسِكابِ
فهَبْك صدقْتَ: دمعُك مثلُ دمْعِي فهَلْ بك في الجوانحِ مثلُ ما بي

إنَّ المتأمل في هذه الصورة يجد أنها نابعة من أحاسيس الشاعر، فهي تصور حزنه الدفين تصويرا صادقا قويا، حيث استولى الأمر على نفس الشاعر، فعبر بصدق عما يتجلى في نفسه من أصداء، وما يفيض على عقله من تأملات وأفكار، واستطاع أن يرسم لنا صورة حسية تكشف عن مدى تعلقه بمحبوبته، وشدة افتنانه وولعه بها.

(١) ديوانه: ٥٠.

فأبو فراس يشبه دموعه – في انسكابها وتتابعها وغزارتها– بالسحاب الذي هو رمز الماء ومعدن كثرته، ولكنه لم يلجأ إلى التعبير بالتشبيه الصريح، وإنما أوهمنا – ببراعته وإجادته– أن دموعه قد فاقت – في كثرتها وانهمارها– السحاب الذي يجود على الناس بلا مقابل.

على أننا لا نستطيع أن نهمل كلمة "فإني" التي صدر بها تلك الصورة التشبيهية، فالتوكيد –هنا– يؤنس الشاعر ويهدئ من لوعته وحزنه على فراق تلك المرأة.

والسحاب فيه ما في الإنسان من حس وحياة ومعارضة، فالشاعر –هنا– لم يطو الأشياء وراء أشياء أخرى فتتوارى، وإنما أبرز السحاب بعدما أعطاه صفات وأفرغ عليه معاني جديدة، فالسحاب مذكور –هنا– ولكنه في صفة إنسانية تتحرك بحس وشعور – على سبيل الاستعارة المكنية– ويعارض الشاعر ويستمع لحديثه.

فالشاعر –هنا– أنطق السحاب وأفرغ عليه معاني إنسانية لتصير حركته من حوله حركة إنسانية واعية، فلا يستطيع الشاعر أن يعطينا حقيقة شعوره بالحزن وغزارة دموعه وغرقه فيها – وإن أجهد نفسه في كل طريق– كما أعطاه بهذا الوصف السريع من خلال تلك الصورة البديعة.

ودموع الشاعر قد فاقت – في تأثيرها– ذلك السحاب؛ لأن هطول السحاب وانهمار مائه مرتبط بزمان معين ووقت محدد؛ إلا أن دموع الشاعر تنسكب في كل وقت، وتنهمر في كل حين: "وأنت إذا سكبت سكبت وقتا.. البيت".

وهذه مبالغة أخرى أضفت على التشبيه نوعا آخر من الجدة والطرافة، وأبعدت الصورة عن الابتذال والتكرار، ومثل هذا اللون من المبالغات مبعثه

الشعور الداخلي بالحزن الدفين والخيال الخصب الذى يجمع بين ألم الفراق ولذة الحب في ربقة واحدة.

على أن هذه المبالغة لا يمجها الذوق ولا يأباها العقل، ولا تعد عيبا في الشعر، بل تعد ميزة فيه، إذ إن "مجيء المبالغة عن طريق التشبيه يجعل السامع يتلقاها بالقبول والاستحسان لبنائها على أصل معتبر وطريقة متبعة"(١).

ومن صور التجريد عند أبي فراس –أيضا– ما جاء في قوله(٢):

وشادنٍ يُعطيك من ريقِه وخدّهِ وردا وتفاحا

فالشاعر قد أورد في هذا البيت صورتين ضمنيتين، حيث أراد أن يشبه ريق تلك المرأة بالتفاح في الطعم الجميل المذاق، وطرفا التشبيه – كما لا يخفى– حسيان حقيقيان؛ لأننا قد وقفنا عليهما وأدركناهما بحاسة الذوق.

وأما الصورة الأخرى فهي صورة حسية –أيضا– توارد عليها الشعراء، وهي تشبيه خد الحبيب بالورد في الحمرة؛ إلا أن الشاعر تصرف في التشبيه وتفنن فيه ليخرجه عن دائرة الابتذال والتكرار، فجعل خد المحبوبة أصلا ومعدنا للورد يؤخذ منه ويجتنى.

ويطلق البلاغيون على هذا النوع من التشبيه "التشبيه الملفوف أو المقرون"؛ لأن المشبهات قد اقترنت ولفت في طرف وكذا الأمور المشبه بها(٣).

---

(١)علم البيان، د. بسيوني فيود: ١٢٥.

(٢) ديوانه: ٦٩.

(٣) راجع: حاشية الدسوقي على شرح السعد: ٣ / ٤٢٦ .

ولم يأت التشبيه – هنا– بمعزل عن غيره من صور البيان الأخرى التي تعاونت معه على تقريب المعنى وتوضيحه، حيث بنى التشبيه على صورة استعارية رائعة جسدت المعنى وأبرزته في صورة واضحة جلية، ألا وهي صورة الشادن ببهائه وجماله وحسنه؛ حيث استعار لتلك المرأة لفظ "الشادن" على سبيل الاستعارة التصريحية، متماديا بذلك في خياله لكى يبرز بهذه الاستعارة تلك المرأة في صورة بارزة، تدل على الحيوية والنضارة والجمال في أبهى صوره؛ إذ إن ولد الظبية يطمع في أن يقبل على الحياة، وينهل من نعيمها ولذاتها.

وليس بخاف أن هذه الاستعارة تعد من الاستعارات التي أتى عليها النسيان، وذاعت واشتهرت حتى جرت مجرى الحقائق.

ومن صور التجريد في شعر أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

أَلَمْ يَرَ هذا الدَّهْرَ غَيْرِي فاضلاً ولم يَظْفَر الحُسَّادُ قَبْلي بماجِدِ

أَرَى الغِلَّ من تَحْتِ التِّفاق وأجتَنِي من العسل الماذِي سُمَّ الأساودِ

يتحدث الشاعر في هذين البيتين عن نفسه، ويذكر أنه سبَّاق غايات وصاحب آيات، وأنه من الفضل بأعلى مناط العِقد، وله فيه المزية الظاهرة والغرة الواضحة؛ ولذا فإنه يرى غِلَّ حساده وما تخفيه صدورهم من تحت نفاقهم؛ وكأنه يجتني العسل الأبيض من سم الأفاعي.

فالمتأمل في البيت الثاني يجد أن الشاعر قد شبه السم بالعسل تشبيها ضمنيا، ووجه الشبه بين الطرفين – هنا– قوة التأثير من حيث لا يشعر.

(١) ديوانه: ٨٢.

وقد يكون وجه الشبه هو تحصيل الضر من موقع النفع، فالـــذي يجتنـــي العسل المصفى ويفرح به، لا يدور بخلده أن يجده ممزوجا بسم قاتل من أشد أنواع السموم وأكثرها فتكا وضراوة.

والاستفهام الذي صدر به الصورة فيه إنكار وتعجب من هذا الدهر الغريب الذي كأنه يتتبع أبا فراس ويقصده ويعنيه، ويفرغ له كل طاقته، وينفـــق كـــل وقته في تتبعه وتقصيه، وكأنه لم ير فاضلا غيره يصرف إليه همه، وينشـــغل به.

على أن أبا فراس كان رجلا مستطير الشهرة، طائر الصيت، قد اســـتولى على الأمد، وجرى إلى أبعد الغايات؛ يدل على ذلك تعبيره بصيغة جمع الكثرة "حساد".

والتعبير بالفعل "ظفر" في هذا التركيب فيه إشارة إلى أنه قـــد تفـــرد فـــي مجده، وأن له في الفضل غرره وحجوله، وأنه قد بذ السابقين وفاقهم.

ورؤية الشاعر الغل من تحت النفاق دليل على أن فهمه يبـــاري ســـمعه، ويسبق قلبه أذنه، ويتلقف من بين مثاني الألفاظ، وأنه قد بلغ درجة من الفطنة والذكاء مكنته من التمييز بين من ينضح وده، وتوثقت بينهما عرى المصافاة، وبين من يفْتِل منه في الذِّروة والغارب.

وتقييد المشبه بالأساود فيه دليل على بالغ حقد هؤلاء المنـــافقين، وفـــرط كرههم، وشدة خبثهم؛ فقد كشحوا له بالعداوة وأبطنوها، وإنهم ليتربصون به الدوائر، ويبغونه الغوائل.

فالأساود أخبث الحيَّات وأعظمها وأنكاها، وهي من الصفة الغالبة حتـــى استعمل استعمال الأسماء وجمع جمعها، وليس شيء من الحيات أجرأ منـــه،

وربما عارض الرفقة وتبع الصوت، وهو الذي يطلب بالذحْلِ ولا ينجو سليمه[1].

والمشبه به في هذه الصورة مقيد –أيضا– فقد اختار جنسا معينا من العسل – وهو "الماذي"– والعسل الماذيُّ السهل اللين، وتسمَّى الخمر ماذية لسهولتها في الحلق[2].

فهؤلاء القوم يداملون أبا فراس مداملة، وقد تكشفوا له عن ود كاذب، وباطن نغل، وقلب مريض، ونية فاسدة، حيث يلقونه بوجه طلق وكلام معسول، قد ينطلي على عامة الناس ويتأثرون به؛ لكنه قد فرسهم وخبرهم بحكمته وحنكته، واستطاع أن يميز بين صادقهم ودعيهم.

ومن صور التجريد عند أبي فراس ما جاء في قوله[3]:

ألا حبَّذا الوجهُ المُعَذّر رائعي ... به زهَرُ النسْرين في وَرَق الخَدّ

وليس الذي في خده نبت خده ... ولكنّه مِن ذَوْب فاحِمِه الجَعْدِ

يُعَلِّلُني من ريقِه وعِذاره ... بخمرٍ على دُرٍ ومِسْكٍ على وَرْدِ

فالشاعر يريد أن يشبه – في البيت الأول– وجه المحبوب – وقد تدلى على جانبيه الشعر– بزهر النسرين[4] في حمرته، ولكنه طوى ذلك وأتى به

(١) لسان العرب: ٣/ ٢٢٦ (سود).

(٢)السابق نفسه: ١٥/ ٢٧٥ (مذي).

(٣) ديوانه: ٩٠ وما بعدها.

(٤)النِّسْرِين: بالكسر: ورد معروف، وهو ضرب من الرَّياحين، قَال الأزهري: لا أدري أعربي أم لا. تاج العروس: ١٤/ ٢١٢ (نسر).

في صورة التجريد ليبين أن وجه تلك المرأة ليس كبقية الوجوه، ولكنه قد تناهى في الجمال والبهاء حتى صح أن يجرد منه زهر النسرين.

ولم يكتف الشاعر بتلك الصورة، بل أتبعها بصورة تشبيهية أخرى، لا تقل جمالا وروعة عن الصورة الأولى؛ حيث شبه الخد بالورق – من إضافة المشبه به للمشبه– في النضارة والحيوية والامتلاء.

وشرع في البيت الثاني يعلو في التخييل ويسمو في الوصف، حيث أشار إلى خال على صفحة خد المحبوب، وما يضفيه عليها من بهاء وحسن وجمال.

ثم يأتي الشاعر في البيت الثالث بتشبيه ضمني آخر طريقه التجريد أيضا؛ حيث يشبه الريق بالخمر على الدر، والعذار المتدلي على الخدين بالمسك على الورد.

ولا يخفى أن هذه الصورة تعد من التشبيه المتعدد الملفوف؛ لأن المشبهات مجتمعة في طرف والأمور المشبه بها في طرف آخر، ويسمى الملفوف أو المقرون لأن المشبهات قد اقترنت ولفت في طرف وكذلك الأمور المشبه بها.

وتأمل ذلك الخيال البديع الذي قابله تعبير دقيق محكم؛ حيث آثر الشاعر الفعل المضارع "يعللني" للإشارة إلى تجدد السقيا مرة بعد أخرى، وأنه لا يكتفي من النهل من ذلك الريق بمرة واحدة، وإنما يتجدد الأمر ويتكرر حينا بعد حين.

إنه الخيال الخصيب، والحب الصادق، والطموح المرجو من نفوس عاشقة، وقلوب والهة، ترسمها صور معبرة وتعبيرات دقيقة لشعراء مفلقين ومتحدثين مصقعين، استحقوا أن يخلد ذكرهم، ويبقى – على مر الأيام– أثرهم ونتاجهم.

ومن التشبيه الضمني الذي طريقه التجريد عند أبي فراس الحمداني ما جاء في قوله(١):

تَبَـدَّى بوجـهٍ كبـدرِ السَّـمَاء إذا مـــا تكامـــل في سَعْـــدِه
وقـد سَـلَّ مـن طرْفـه مُرْهَفَـاً وَنَثْـرُ الـورُود علـى خَـدّه

استهل الشاعر هذين البيتين بصورة تشبيهية مشهورة، تعاورها الشـــعراء وأكثروا من استعمالها في أشعارهم؛ حيث صور وجه تلك المرأة ببدر السماء في النور والبهاء.

إلا أن أبا فراس قد أتبع المشبه به بشرط كان له أثر بارز ودور بالغ فـــي تجديده لتلك الصورة المطروقة التي ذاعت وشاعت، ولاكتها ألسن الشـــعراء قديما وحديثا.

فالجملة الشرطية "إذا ما تكامل في سعده" أخرجت التشبيه من حد الابتذال والعامية وأدخلته حيز الجدة والطرافة؛ لأن الشاعر نظر إلى حـــالات البـــدر جميعها وخَبرَها، وأدرك – بفطنته وفراسته– أن وجه تلك المرأة يشبه بـــدر السماء في حالة واحدة وهيئة متفردة، وهي عند اكتماله وبلوغـــه أوج بهائـــه وذروة نوره.

والشاعر كان دقيق الطبع مرهف الحس حين جعل تلك الصورة التشبيهية الصريحة كالتوطئة والحادية للصورة الضمنية في البيت الثاني؛ حيـــث شـــبه الألحاظ بالمرهف – في صدر البيت– والخدود بالورود – في عجزه– متكئـــا على التجريد الذي جعله السبيل لرسم تلك الصورة.

(١) ديوانه: ٩٥.

ووجه الشبه بين ألحاظ تلك المرأة وبين المرهف إنما هو قوة التأثير، والغرض بيان المقدار في الشدة والقوة؛ إذ إن تأثير السيف الحاد أعظم وأقوى من تأثير تلك الألحاظ؛ إلا أنه خيال الشعراء وحسن مبالغتهم وجمال تصويرهم.

ومن بديع التشبيه الضمني هنا – أيضا– أن الشاعر أوهمنا أنه لا يريد التشبيه، وكأنه لم يدر بخلده، ولم يخطر بباله، فلم يبن الكلام عليه، وكان كل ما يهمه ويعنيه إنما هو تصوير خروج ذلك السيف الحاد من تلك الألحاظ الفاترة.

وقد أجاد الشاعر في التعبير بتلك الألفاظ التي بنيت عليها تلك الصورة الضمنية، وما تشير إليه من لطف ورقة، فكانت متطابقة مع مشاعره وما يضمره في خلجات فؤاده من افتتان بجمال تلك المرأة.

وأول ما يسترعي انتباهنا في تلك الألفاظ كلمة "سل" وما تصوره من رقة تلك المرأة وجمال ألحاظها؛ إذ السل – كما يقول ابن منظور: "انتزاع الشيء وإخراجه في رفق"(١).

على أن الذي ينتزع من تلك الألحاظ ليس شيئا عاديا، وإنما هو السيف المرهف، والرَّهَفُ: مصدر الشيء الرهيف وهو اللطيف الرقيق، وسهم مُرهَف، وسيف مرهف ورهيف، أَي رقَّت حواشيه، وأكثر ما يقال مرهف"(٢).

ومن صور التجريد عند أبي فراس – أيضا– ما جاء في قوله(٣):

---

(١) لسان العرب: ١١/ ٣٣٨ (سلل).

(٢)السابق نفسه: ٩/ ١٢٨ (رهف).

(٣) ديوانه: ٩٩.

بتنا نُعَلُّ من ساقٍ أُغَنَّ لنا بخمرتين من الصَّهْباءِ والخد

فهذا البيت بني على التشبيه الضمني؛ حيث يشبه الشاعر ذلك الخد بالخمر، إلا أن أبا فراس لم يتخذ طريق التشبيه الصريح مأربا لتحقيق ما يصبو إليه من قوة تأثير تلك الخدود، وشدة إسكارها، ولكنه جنح إلى أسلوب التجريد للتعبير عن هذه الصورة، والمبالغة فيما تفعله تلك الخدود به.

فالشاعر– هنا– خيل إلينا أن تلك الخدود وقعها في نفسه وتأثيرها في عقله كتأثير تلك الخمر، ثم زاد الأمر إبداعا وتخييلا بجعل الصهباء والخد منبعا لتلك الخمر ومعدنا لها، وما كان له أن يصور لنا ما يدور في نفسه بتلك الدرجة من الدقة والإتقان إلا من خلال أسلوب التجريد.

على أن هذا الرجل لم يقنع بالنهل من الصهباء والخد مرة واحدة؛ ولكنه قد درب الأمر وضراه ولهجه، وأخذ يكرره مرة بعد أخرى، ومما يصور ذلك ويؤكد عليه تعبيره بالفعل المضارع "نعلل" في صدر الصورة؛ إذ المراد من هذا الفعل –هنا– الشرب مرة بعد أخرى.

وأصل العَلُّ والعَلَلُ – كما يقول صاحب اللسان: "الشَّرْبة الثانية، وقيل: الشُّرْب بعد الشرب تباعا، يقال: عَلَلٌ بعد نهَل"(١).

ثم إن كلمة "بتنا" تشير – أيضا– إلى طول لبث وكثرة مكث في هذا المكان الذي جمعهم، ولم يكن أمرا عرضيا، أو استغرق مدة يسيرة.

وكلمة "الصهباء" في هذا المقام لا تشير إلى الإسكار وذهاب العقل فقط، وإنما لهذه الكلمة خصوصية أخرى، ربما عمد إليها الشاعر وقصدها – دون

(١) لسان العرب: ١١/ ٤٦٧ (علل).

أسماء الخمر الأخرى- وهي ذلك اللون الأبيض الصافي الذي يتلاءم مع ذلك الخد.

فالصهباء سميت بذلك للونها "وقيل: هي التي عُصرت من عنب أبيض؛ وقيل: هي التي تكون منه ومن غيره، وذلك إذا ضربت إلى البياض.. والصُّهْبة – في الإبل- أشهر الألوان وأحسنها، حين تنظر إليها"(١).

ومن بديع التجريد عند أبي فراس ما جاء في قوله(٢):

وشادنٍ قال لي لمّا رأى سَقَمي وضَعْف جِسْمي والدَّمْع الذي انْسَجَما

أخذْت دمْعَك من خدّي وجسمك من خَصْري وسُقْمَك من طَرْفي الذي سَقُما

صورة غزلية أخرى يرسمها الشاعر بحذقه وإتقانه، وامتلاكه ناصية البيان، فألفاظه الزلال أو أرق، ومعانيه السحر أو أدق.

والمتأمل في هذين البيتين يجد أن الشاعر قد اتخذ سبيل التشبيه الضمني أداة لتصوير ما يدور في خلجات نفسه ومكنون فؤاده من حب وهيام لتلك المرأة.

والتشبيه الضمني – هنا- طريقه التجريد؛ حيث شبه الدموع الغزيرة التي انسجمت من مآقيه بخد المحبوبة في الحمرة.

واللون المقصود في هذه الصورة يخالف المعهود من لون الدموع، ولعل ذلك فيه إشارة إلى كثرة بكائه ودوام حزنه على تلك المحبوبة، لدرجة أن لون الدمع قد تغير وتبدل.

---

(١)السابق نفسه: ١/ ٥٣٢ وما بعدها ببعض تصرف.

(٢) ديوانه: ٣٦٨.

فالشاعر – هنا– يجلي عن نفسه بأبلغ البيان، ويبلغ بكلامه كنه القلوب، فكلمة "انسجم" في قافية البيت الأول تشير إلى ذلك –أيضا– إذ إنه يقال: "سَجَمَت العين الدمع والسحابة الماء تَسْجِمُه وتَسْجُمُه: وهو قَطَران الدمع وسيلانه، قليلًا كان أو كثيرًا، وكذلك الساجم من المطر".

ثم يتبع الشاعر تلك الصورة الضمنية بصورة أخرى، حيث يشبه جسمه – في نحوله وهذاله– بخصر تلك المرأة، فبدنه تختر، وأصبح مردوعا.

فمجيء الكلام على هذا النحو دليل دامغ وبرهان قاطع على أن هذا الرجل قد ترادفت عليه الأسقام، وتوالت عليه الأوصاب، وتواترت عليه الأوجاع.

فالتشبيه – في هذا المقام– يصور أن السقم تخون الشاعر؛ حيث يرى جسمه وأذهب لحمه، وما كان لنا أن نتصور هذه المعاني كلها لو سلك الشاعر سبيلا آخر غير سبيل التشبيه.

ومما زاد من عمق الصورة وأثرها تلك المفارقة العجيبة الكائنة في التشبيهين؛ فالحمرة التي جمعت بين الدموع والخد، والضمور الذي جمع بين الخصر والجسم، هي لأحدهما مصدر شقاء وتعاسة، وللآخر مصدر جمال وحسن ودلال.

ويختم الشاعر لوحته الغزلية بصورة ضمنية أخرى، حيث يشبه توصيمه ووصبه بمقلة عين تلك المحبوبة في الضعف والفتور والذبول.

فأبو فراس قد شارك تلك المرأة في أمور ظاهرة وصفات بينة؛ ليرسم لنا تلك الصورة من الحب الصادق والغزل العفيف، متكئا على أسلوب التجريد الذي جعله الأصل في بنائه لتلك الصورة وصياغته لعناصرها.

ومن صور التجريد عند أبي فراس ما جاء في قوله[1]:

علـــيَّ مـــن عـــينيَّ عـــيْنان تبـــوحُ للنّـــاس بكـــتْماني
يـا ظـالمي للشـربِ سـكرٌ ولي مـن غُـنْجِ ألحاظِـك سُـكْرانِ
وجُـهُـــك والـبَدْر إذا أُبـرِزا لأعَـــيْن العـــالَمِ بـــدرانِ

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة غزلية أخرى؛ لكنها مختلفة عن سابقتيها في فكرتها وفي مضمونها، حيث يذكر أن عينيه تبوحان بالأسرار الخفية وتفشيان كل ما يسعى لكتمانه، ثم يتعجب من كيفية مداراة حب تلك المرأة وغمز ألحاظها الذي يفتنه، فيسكر به ضعفين، أما وجهها فهو – مع بدر السماء– بدران في الحسن والبهاء وفي بعد المنال.

فالشاعر يشبه – بطريق التجريد– غنج ألحاظ تلك المرأة بالخمر في السكر وقوة التأثير وذهاب العقل.

والصورة – هنا– صورة ضمنية طريقها التجريد، فالشاعر أوهمنا بصياغته وحسن تصرفه أن التشبيه غير مقصود وأنه لم يدر بخلده، وأنه يتحدث عن قضية أخرى يحاول إثبات برهانها وإقامة حجتها، وهي أن تأثير ألحاظ تلك المرأة على قلبه وعقله مثل تأثير المدام الصافية التي يتهافت عليها عشاقها ومريدوها.

وقد جدد الشاعر في تلك الصورة فجعلها أكثر إبداعا وغرابة وطرافة؛ حيث زعم أن شرب المدام والنهل منها وإن كان له سكر واحد؛ فإن رأرأة توأمتيه بغنج تلك الألحاظ لها تأثيران وسكران على نفسه وعقله.

(١) ديوانه: ٤٠٥.

فالشاعر جعل تأثير ألحاظ تلك المرأة أقوى من تأثير السكر وأشد سيطرة عليه، وهذه هي جاذبية الشعر التي تشدك إلى غرابته وطرافته وجدته.

ولعل هذا التصرف والإبداع برهان ودليل على فطنة الشاعر وملكته الشعرية التي جعلته يجدد الصور القديمة التي أكثر الشعراء منها فاعتادتها الآذان وألفتها الأفهام "وذلك باب من أبواب الإبداع الذى تذكر به الموهبة، ويحسب لها؛ لأن مظهر المقدرة البيانية ليس فقط في تشكيل صور وتشبيهات وكشف علاقات جديدة، وإنما يكون أيضا في تجديد الصور الأليفة الرتيبة"(١).

ومن مظاهر التجديد – هنا– أن رأينا الشاعر – في البيت الأخير– لم يكتف بتشبيه ممدوحه بالسماء، وإنما ضم إلى التشبيه زيادة، وشفعه بمعنى جعل له مذاقا خاصا، حيث عطف على وجه المحبوبة بدر السماء، فكأنه لا تمايز بينهما ولا فضل لأحدهما على الآخر.

والبدر ليس مصدرا للجمال فحسب؛ بل رمز للعلو والإضاءة والاكتمال والترفع عن الدنايا، فتشبيه الوجه بالبدر، تشبيه قريب متداول يعرفه العامي والخاصي، ولكن صنعة الشاعر وصلت به لطيفة أظهرته في ثوب جديد حيث قرن وجه ذلك المحبوب بالبدر، والمعنى الذى جاء بطريق العطف معنى يبرز في المحبوب الجمال الكامل والبهاء الناضر.

ثم إن أبا فراس قيد المشبه بشرط كان له أثر بالغ في رسم صورة تلك المرأة التي شغفت قلبه وتملكت هواه، وهو أن وجه تلك المرأة والبدر يصيران بدران إذا أبرزا لأعين العالم ورمقتهما الأنظار وتمعنوا فيهما.

---

(١) التصوير البياني: ١٧٤.

فهذا الشرط يؤمئ إلى كناية عن صفة، وهي الستر والحفظ، وأن تلك المرأة مكنونة عن العيون محجوبة عن الأنظار، وقد تضافرت تلك الكناية مع التشبيه لإخراج المعنى في صورة واضحة جلية؛ لتكتمل به الصورة الكلية.

ومن هذه الطريقة – أيضا– ما جاء في قول أبي فراس(١):

الورد في وجنتيه والسحر في مقلتيه

فالشاعر جعل ما هو الأصل في وجه الشبه – وهو الورد والسحر– مشبها، وما هو الفرع – وهو وجنتا تلك المرأة ومقلتاها– مشبها به؛ بهدف المبالغة في إثبات الوجه للمشبه به، ثم ازدادت هذه المبالغة روعة وجمالا بمجيء التشبيه ضمنيا، فأخرج مخرج الأمر المعلوم المقرر.

ولهذا الرأي أصل عند عبد القاهر الجرجاني في سياق الحديث عن كيفية تحديد الفرع من الأصل عند النظر إلى طرفي هذا التشبيه، يقول: "والحكم على أحدهما بأنه فرع أو أصل يتعلق بقصد المتكلم، فما بدأ به في الذكر فقد جعله فرعا، وجعل الآخر أصلا"(٢).

فعبد القاهر لا يعطي لنفسه الحق في الحكم على أحد الطرفين بأنه فرع، وعلى الآخر بأنه أصل، وإنما يعول في هذا على قصد المتكلم وإحساسه الذي يدل نظم التشبيه عليه، فما بدأ في الذكر فقد جعله فرعا والآخر أصلاً(٣)

---

(١) ديوانه: ٤٣١.

(٢) أسرار البلاغة: ٢٣٥.

(٣) راجع: أساليب البيان والصورة القرآنية– دراسة تحليلية لعلم البيان، د. محمد إبراهيم شادي: ١٥٧، دار والي الإسلامية– المنصورة– مصر، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ– ١٩٩٥م.

وهذه صورة غزلية أخرى، استعان فيها الشاعر بأسلوب التجريد للتعبير عما يضمره في نفسه، ويحس به تجاه تلك المرأة، حيث يقول(١):

أَغَرْنَ على قلبي بخيل من الهوى فطارد عنهن الغزالُ المُغازلُ

بأسهمِ لفظٍ لم تُركَّبْ نصالُها وأسياف لحظٍ ما جَلَتْها الصَّوَاقِلُ

يقرر أبو فراس – في البيت السابق لهذين البيتين– أن هواه مع هؤلاء الأحبة هوى غريب، غير معهود ولا مألوف؛ فالتراسل فيه يكون بالخيول والسيوف ونشوب المعارك، ثم يذكر أنه حين أُغير على قلبه لم يجد من يذب عنه إلا ذلك الغزال الشادن والظبي الفاتر الذي نسج له أعذب الألفاظ، وأجمل العبارات، وأبلغ النظرات.

فالبيت الأول فيه تشبيه ضمني طريقه التجريد؛ حيث يشبه هوى حبيبته بالخيل التي تغير وتنطلق لنيل هدفها وتحقيق مآربها.

ولعل وجه الشبه بين طرفي التشبيه –هنا– هو سرعة الانطلاق تجاه هدف محدد، فهذا الهوى لا صوارف تصرفه، ولا عوائق تعوقه عن تحقيق منيته والوصول لبغيته.

ولا يخفى أن أبا فراس كان خصب الخيال، واسع التصرف، بعيد الغاية؛ حيث نسج تلك الصورة الضمنية في سلسلة صور بيانية أخرى، أضفت على الصورة الكلية حسنا وبهاء، وروعة وبيانا.

(١) ديوانه: ٢٩٠.

وكان أكثر تلك الصور وضوحا ودورانا التصوير بالاستعارة والتشبيه الصريح التي كانت آخذة بعضها بحجز بعض؛ لتحقيق ما يصبو إليه الشاعر وما ينشده.

فقوله "أغرن" فيها استعارة تبعية، حيث استعار الإغارة لمرور هوى محبوبته به، بجامع سرعة الحدث وعدم توقعه، واشتق منه "أغار" بمعنى مر وأصاب.

ثم نجد استعارة أصلية أخرى في قوله "الغزل"، حيث استعاره لمحبوبته التي تمكن قلبه منها، وتملكت عليه هواه، بجامع الجمال الأخاذ في كل.

على أن الشاعر لم يكتف بتلك الصور الاستعارية –هنا– وإنما أضاف – إلى ذلك الخيال البديع– أمرا آخر، فثمت معركة نشبت ودارت رحاها بين الطرفين، إغارة بخيل من الهوى، ومطاردة عنهن من ذلك الغزال الشادن.

فالتشبيه الضمني والتصوير الاستعاري والحركة المباغتة قد رسمت تلك الصورة بطريقة بديعة، وجعلت المعنى يتمكن في ذهن السامع أيما تمكن.

وختم الشاعر تلك الصورة بتشبيهين صريحين – من إضافة المشبه به للمشبه– وذلك في قوله: "بأسهم لفظ" وقوله: "وأسياف لحظ"، فألفاظ ذلك المحبوب وألحاظه لهما قوة تأثير بادية، ودقة هدف لا يحيدان عنه.

المحور الثالث

التشبيه الضمني والتمثيل في أعقاب المعاني

تحدث الإمام عبد القاهر عن فضل التمثيل في أعقاب المعاني فقال: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه، أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشغفاً"(١).

ويرد التشبيه الضمني على هذه الصورة حينما يريد الأديب أن يدلل على مراده في كلامه، ويؤكد معناه الذي ابتدأه – الذي هو المشبه– دون أن يكون أمراً مستغرباً، أو كان المشبه حالة غريبة ربما تدَّعى الاستحالة فيها، فيلحق بحالة مسلَّمة الإمكان لوقوعه في وجه جامع لها(٢).

ومن التمثيل في أعقاب المعاني في شعر أبي فراس ما جاء في قوله(٣):

عليَّ طِلاب العز من مستقره ولا ذنب لي إن حاربتني المطالبُ

وهل يُرتجى للأمر إلا رجاله ويأتي بصَوْب المزن إلا السحائبُ

فالشاعر يذكر في هذين البيتين بأن عليه أن يسعى في طلب العز والمجد من كل مكان، ولا لوم عليه إن صدفته الصوادف، وشجرته الشواجر، ساعية

(١) أسرار البلاغة: ١١٥.

(٢) راجع: طرائق التشبيه الضمني: ٣٩، ٤٢.

(٣) ديوانه: ٣٢.

لصده عن هدفه ومبتغاه؛ فالأمور المدلهمة وقطوب الخطوب لا يكون لها إلا الرجال الأقوياء والفرسان الأشداء، كما أن هطل المطر لا يكون إلا من السحاب الصادق، الممتلئ ماء.

فالبيت الثاني فيه تشبيه ضمني بديع؛ حيث يشبه حالة تلبيته لما يكلف به من مهام عظيمة وأمور جسيمة؛ بالسحاب حالة إتيانه بصوب المزن.

والشاعر أحسن استغلال اللغة وتركيزها، فصاغ الصورة صياغة تخفي التشبيه وتجعل الصورة الممثل بها مثلا يجري، لا يخص الصورة الممثل لها وحدها.

ومهد أبو فراس لتلك الصورة التشبيهية بأسلوب قصر، طريقه النفي والاستثناء؛ ليؤكد على زعم مبتغاه ويبرهن على صدق دعواه، فالأمور العظيمة ليس لها إلا الرجال الأشداء.

وهذا الأسلوب يلمح – أيضا– إلى أن الشاعر ذو عزيمة حذاء، وصريمة محكمة، وهمة شماء، لا تصرفه الصوارف، ولا تأفكه الأوافك عن الوصول لمنيته وبلوغ بغيته.

وقد أجاد الشاعر في اختيار عناصر الصورة التشبيهية، فألفاظ المشبه به فيها صدق واستقرار؛ إذ يقول ابن فارس عن أصل كلمة "صوب": "الصاد والواو والباء أصل صحيح يدل على نزول شيء واستقراره قراره، من ذلك الصواب في القول والفعل، كأنه أمر نازل مستقر قراره، وهو خلاف الخطأ، ومنه الصوب، وهو نزول المطر"(١).

(١) مقاييس اللغة: ٣/ ٣١٧ (صوب).

فكما أن السحائب الهتل هي السبيل الوحيد لهطل المطر وانصبابه؛ فكذلك الأمور الجليلة والشواغل العظيمة لا يرتجى لها إلا رجال أشداء يستطيعون مجابهتها والتصدي لها والتغلب عليها.

ولا يخفى أن اختيار ألفاظ المشبه به – من حقل المطر والسحاب– فيه إشارة إلى الخير العظيم والنفع الكبير الذي يتطلع إليه الشاعر، ففضله عام وخيره ذائع، لا يختص به أناس دون آخرين.

ومن صور التمثيل في أعقاب المعاني في شعر أبي فرس الحمداني ما جاء في قوله(١):

قلتُ إذا قال لي الرسولُ إليه غاب واسْتبدلَ الحبيبُ حبيبا

إن يكن غاب ليلةً فجميلٌ ليس بدٌ للبدر من أن يغيبا

الصورة –هنا– صورة غزلية، يحكي فيها الشاعر عن غياب حبيبه وانقطاعه عنه، والرسول الذي أرسله إليه زعم أن هذا الحبيب قد بدل حبيبا آخر بأبي فراس – ذلك المحب المتيم.

والشاعر نفى ذلك الزعم نفيا قاطعا، وحاول أن يلتمس الأعذار ويختلق الحجج لغياب هذا المحبوب بأنه وإن غاب ليلة واحدة، فليس للبدر بد من الغياب وأفول ضوئه.

فالبيت الثاني فيه تشبيه ضمني – طريقه التمثيل في أعقاب المعاني– حيث شبه الشاعر هيئة غياب محبوبته في بعض المواقف بهيئة غياب البدر في بعض الليالي.

---

(١) ديوانه: ٥٠.

والشاعر يحاول – بفنه وتمكنه– أن يخيل إلينا أن غياب تلك المحبوبة عنه أمر طبعي لا شيء فيه، ولم يتوقف ادعاؤه ومبالغته عند هذا الحد، بل زعم – أيضا– أنه شيء محمود وجميل، لا يقدح في محبوبه، ولا يفسد أواصر المودة بينهما.

ولما كان ما ذهب إليه الشاعر وزعمه أمر غريب احتيج أن يأتي لنا بدليل على صدق دعواه وصحة كلامه؛ ومن ثم جاء التشبيه متمكنا في موقعه ومؤديا للغرض الذي سيق من أجله.

وهذا الأمر أحد أهم أسباب التأثير في النفس التي تحدث عنها الإمام عبد القاهر، حيث يقول: "فإذا وقع المعنى في نفسك غير ممثَّل ثم مثَّله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول: ها هو ذا، فأبصر تجده على ما وصفتُ"(١).

ومجيء الشرط مقيدا بـ"إن" يفصح عما يجيش في نفس الشاعر وما يحس به ويتمناه؛ لأن أداة الشرط "إن" لا تأتي إلا في الأمر المشكوك فيه، غير المقطوع بوقوعه.

فهذه الأداة تشير إلى هذا الذي وقع من هذه المحبوبة ما كان ينبغي أن يكون إلا على سبيل الشك، والاحتمال النادر، فالمحب الصادق والكلف المتيم لا يجوز في شريعة الحب أن يغيب عن حبيبه ولو لليلة واحدة.

فالشاعر باستعماله كلمة "إن" كأنه يرفض هذا الواقع؛ لأنه مناقض لما يجب أن تكون عليه قوانين الحب ووشائج المغرمين.

---

(١) أسرار البلاغة: ١٢٣.

واختيار لفظ "البدر" في جانب المشبه به ينادي عليه المقام، ويصور حالة الشاعر أبلغ تصوير؛ فهذه المرأة التي غابت ليلة عنه تجمعها صفات مشتركة مع بدر السماء، فكل منهما رمز للعلو والسمو، كما أنهما أصل للجمال والبهاء والضياء.

ومن التمثيل في أعقاب المعاني ما جاء في قول أبي فراس[1]:

سـترَت حسـنَها الحِجـالُ ولكن سـترتْها مـع الحُجُـول الحُـدُوجُ

وكذا الشـمس إن تبـدَّت نهـارا سترتْها مع الأُفُــول البروجُ[2]

فالشاعر يشبه هيئة حسن تلك المرأة، وقد سترها مركبها مع حجالها؛ بهيئة الشمس، فمع أنها تظهر نهارا وتفيض بنورها وسطوعها على الكون كله؛ إلا أنها لا بد عند أفولها ومجيء أوان غروبها أن يسترها منازل القمر وعظـام الكواكب.

فالمشبه فيه مبالغة في تصوير ستر تلك المرأة وأنها مكنونة عن الأنظـار بعيدة عن الأعين؛ حيث لم يكتف الشاعر في تصوير سترها في تلك القبة من الثياب وأنها ملازمة له لا تبرحه ولا تتزحزح عنه، وإنما أضاف إلى حفظها وسترها سترا آخر، وهو ذلك المركب الذي تمتطيه ويحفظها عن الأعـين – أيضا.

---

(١) ديوانه: ٥٨.

(٢)الحَجَلَة – بالتحريك– بيت كالقُبَّة يُسْتر بالثياب ويكون له أزرار كبـار؛ ومنـه حـديث الاستئذان: ليس لبيوتهم ستور ولا حِجال؛ ومنه: أعْرُوا النساء يلزمن الحجال، والجمع حَجَل وحِجَال. لسان العرب: ١١/ ١٤٤ (حجل)، والحِدْجُ: الحِمْل. والحِدْج: من مراكب النسـاء يشبه المِحَفَّة، والجمع: أحداج وحدوج. السابق نفسه: ٢/٢٣٠ (حدج).

كما أن بناء المشبه على هذه الصورة فيه تأكيد للمدح بما يشبه الذم؛ فقد أثبت الشاعر لتلك المرأة صفة مدح، وهي سترها وحفظها بتلك القبة من الثياب، فلما أتى بعدها بأداة الاستثناء "لكن" أشعر ذلك أنه يريد إثبات وصف مخالف لما قبلها، فلما أثبت أنها مستورة بستر آخر، وهذا دليل على كمال عفتها وبالغ نزاهتها؛ كان ذلك تأكيدا للمدح بأسلوب ألف الناس سماعه في الذم.

ولا يخفى أن هذا الأسلوب بمثابة الدعوى التي أقيم عليها الدليل والبرهان، كما أن فيه نوعا من المفاجأة والمباغتة للسامع، وهذا آكد في تنشيط الذهن ولفت الانتباه وترقب ما يقال.

واختيار تلك الحالة في المشبه به دليل على أن نفس الشاعر نفس مفعمة بتلك المرأة، وأنها قد ملأت حياته وتملكت فؤاده، فضوء الشمس الذي يفيض على الناس بالخير والسعادة، ويتجدد بتعاقب الأيام؛ لابد له من الأفول والغروب والستر.

والشاعر لم يكتف بتصوير هيئة أفول الشمس في جانب المشبه به، وإنما أضاف لها أمرا آخر له دور بارز في رسم هيئة تلك الصورة، وهو ظهور منازل القمر وعظام الكواكب؛ ليدل به على كمال أفول ضوء الشمس وذهابه تماما.

وهذا الأمر ينعكس على حالة المشبه وهيئة تلك المرأة التي برزت عليها، فسترها ستر كامل، واختفاؤها عن الأعين اختفاء تام لا يداخله أدنى شك أو ريبة.

ثم إن اختيار لفظ "البروج" في جملة المشبه به يوحي بهذا الأمر، وينادي عليه المقام –أيضا؛ إذ "البروج" سميت بذلك لظهورها(١).

ومن التمثيل في أعقاب المعاني من شعر أبي فراس الحمداني ما جاء في قوله(٢):

قد كنتَ عُدَّتي التي أسطوا بها ويدي إذا اشْتَدَّ الزمانُ وساعدي

فَرُميتُ منك بغير ما أمَّلْتُه والمرْء يشْرَق بالزُّلالِ البارِدِ

كتب أبو فراس هذه الأبيات إلى سيف الدولة عند مسيره إلى ديار بكر وتخلفه عنه بالشام(٣)، حيث أطنب في فضائله، ونوه بصنائعه، وأثنى على خلائقه بأنه كان وسيلته التي يسطوا بها، ويده التي يبطش بها إذا اشتد عليه الزمان، وقلب له ظهر المجن.

إلا أن الشاعر فوجئ من ابن عمه بما لم يتوقعه، ولا غرو في ذلك فالمرء قد يغص بالماء الزلال.

فالمتأمل في البيت الثاني يلحظ أن الشاعر يشبه هيئة من يتحصل من أمله بغير ما يترقب بهيئة من يشرق بالماء العذب الرضاب السلسال، ووجه الشبه هو هيئة حصول الضرر من حيث يتوقع النفع.

فسيف الدولة قد أساء فيما فعل، وأتى نكرا، وجاء أمرا إدّا، حين رمى أبا فراس، وكان كمن بنى ثم قوض.

---

(١)راجع: الكشاف: ٤/ ٧٢٦.

(٢) ديوانه: ٧٣.

(٣) السابق نفسه: ٧٢.

والصورة التشبيهية –هنا– تشير إلى أن أبا فراس يصفي إناء سيف الدولة، ويغمز قناته؛ لأن ما فعله به من رميه والتعرض له بغير ما يترقب؛ قد أودى به وأرداه في المهالك.

وهذه الحالة شبيهة بحالة من وقف في حلقه الماء الزلال، لا يكاد يسيغه؛ فأصابته شرقة كانت فيها روحه.

ولا يخفى أن قوله: "رميت منك بغير ما أملته" كناية عن ختر سيف الدولة لأبي فراس، وأنه قد كفر بحرمته، وجحد ذمامه، ولم يرع له إلاً ولا سببا.

ومن صور التشبيه الضمني الذي طريقه التمثيل في أعقاب المعاني ما ورد في قوله(١):

إذا كان غير الله للمرء عدةً أتْته الرزايا من وجوهِ الفوائدِ

فقد جرَّت الحنفاءُ حتف حذيفةٍ وكان يراها عدة للشدائدِ

وجرَّت منايا مالكُ بن نويرة عقيلته الحسناءُ أيام خالد

وأردى ذؤابا في بيوتِ عتيبةٍ بنوه وأهلوه بشدو القصائدِ

عسى الله أن يأتي بخيرٍ فإن لي عوائد من نعماه غير بوائدِ

فالشاعر يشبه حالة من يتعلق بغير الله ويتخذ غيره عدة له وزادا، وقد أتته الرزايا والبلايا من كل جانب؛ بحالة حذيفة عندما جرت عليه الحنفاء حتفه، وقد كان يراها عدة للشدائد وعونا له على الملمات والمدلهمات.

(١) ديوانه: ٨٣.

وحذيفة هذا –الذي مثل به أبو فراس حالته وما انتابه في الأسر من أهله وعشيرته– هو حذيفة بن بدر، رجل جاهلي كان يضرب به المثل في سرعة السير، عاصر الملك المنذر بن ماء السماء، والحنفاء: فرسه التي كانت عوناً له ومغيثاً(١).

والصورة – كما يتضح من صياغتها وبنائها– تشبيه جمع على طريق التمثيل الذي جاء في أعقاب المعاني.

والشاعر قد أحسن استغلال اللغة وتركيزها، فصاغ الصورة صياغة تخفي التشبيه، وتجعل الصورة الممثل بها لا تخص المعنى المقصود وحده.

ولا يخفى أن أهمية التمثيل تبدو ظاهرة في تصوير المعني وتقويته، ونفي الشك عنه؛ فقد يتوهم واهم أن الرزايا ربما لا تأتي من وجوه الفوائد، فهذه الحنفاء وما فعلته بحذيفة خير دليل وأصدق برهان على ما ذهب إليه أبو فراس وأكده متكئا على تلك الصورة التمثيلية البديعة.

على أن أبا فراس قد انتقى ألفاظا – في تلك الصورة التمثيلية– تحكي ما يجيش في صدره وما ينطوي عليه فؤاده من حزن عارم وألم يلهب جوانحه؛ وإن أردت دليلا على ذلك فتأمل تلك الألفاظ التي تفيض جوى وأسى، وحرقة ولهيبا: "الرزايا– جرت حتفه– الشدائد– جرت مناياه– أردى– بوائد".

وهناك ملحظ نفسي وإشارة دقيقة تتبدى لنا من خلال تلك الأمثلة التي ضربها الشاعر، وحاول من خلالها أن يبرهن على أن الرزايا والبلايا كانت

(١) راجع: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب لأبي العباس القلقشندي (المتوفى: ٨٢١هـ): ١٧٤، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني– بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م، والأعلام لخير الدين الزركلي: ٢/ ١٧١، دار العلم للملايين– بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، مايو ٢٠٠٢م.

تصيب أصحابها من أقرب الناس إليهم؛ فالحنفاء هي التي جرت حتف حذيفة، بعد أن رآها عدته للشدائد وزاده الذي يعتمد عليه ويركن إليه في المصائب.

كما أن حليلة مالك بن نويرة هي التي جرت عليه المنايا واحتبلته حبول الردى، والذي أردى ذؤابا وجر عليه ذيل الفوت؛ إنما هم بنوه وأهلوه بعد أن عرضوا بعتيبة وهجوه بأشعارهم.

وهذا ما يتوافق مع الغرض الذي لأجله أنشد أبو فراس تلك الأبيات، وهو وصف أسره والتعريض ببعض أهله، كما يقول ابن خالويه في التقدمة لتلك القصيدة(١).

ومن التمثيل في أعقاب المعاني ما جاء في قول أبي فراس(٢):

يسُرُّ صديقي أن أُكثر واصِفِي عَدُوّي وإن ساءتْه تلك المفاخرُ

وهل تُجْحَدُ الشمسُ المنيرة ضوءَها ويُستر نورُ البدر والبدرُ زاهرُ

فالشاعر يريد أن يقول: إن من ينكر شرفهم الصاعد، ومجدهم الباسق، ويجحد خيرهم؛ كمن يحاول أن ينكر ضوء الشمس أو أن يستر نور البدر، وهذا محال وضرب من الهذيان؛ لأنه بذلك ينطح النجوم، ويعلو جناح النسر.

فالصورة التشبيهية –هنا– تؤكد أن هؤلاء الناس قد توقلوا في معارج الشرف، وتسوروا شرفات العز، ووطئوا أعراف المجد، وأن فضلهم قد ذاع وشاع وملأ الآفاق؛ لدرجة أنه لا يمكن أن يجحده ذو عينين يرى الشمس المنيرة ويبصر ضوء القمر.

---

(١) ديوان أبي فراس: ٨١.

(٢) ديوانه: ١٢٣.

وحين نفتش عن دفائن هذه الصورة نجد أن نفس أبي فراس نفس قد ملئت فخرا، وأفعمت حبا بمحامد آبائه وأجداده، وأن لهم الشرف التليد والطارف؛ فأياديهم بادية وعطاياهم ظاهرة.

واضح أن الشاعر يستطيع الاستغناء عن إتباع المسند إليه بالوصف "المنيرة" في صدر البيت، وكذا تقييد المسند إليه بالجملة الاسمية الحالية "والبدر زاهر" في عجز البيت.

لكن إحساسه بأن قومه هم أعيان الفضل، وأقطاب الفخر، وهامة الشرف؛ لا يكفيه أن يذكر هذه المناقب غير مقيدة بتلك القيود؛ ليكون في ذلك تقرير لها وإبراز لفضلها، وهكذا أحسها الشاعر بل أحسها الناس كما يدعي.

وبناء الأفعال في هذه الصورة التشبيهية لما لم يسم فاعله للإشارة إلى المعنى الأم الذي يريد الشاعر إثباته، وهو أن فضائل قومه، وكريم فعالهم لا يستطيع أي أحد أن يجحدها أو ينكرها؛ لأنهم قد بلغوا الثريا بعزهم، وتباروا مع الكواكب الساطعة والنجوم الزاهرة في السمو والعلو وبعد المنال.

وكان من مظاهر فخره وبالغ عزه بآبائه وأجداده ما رواه ابن خالويه عن أبي فراس أنه قال: "أيام أسلافي ومفاخر آبائي وأجدادي أكثر من أن يجمعها شعري، فقد اضطررت إلى ذكر الوقائع المشهورة والعساكر الجامعة، فلو عددت ما عدَّدَت العرب أمثاله؛ لعدَّدْت ما لا تسعه الكتب"(١).

(١) ينظر: ديوان أبي فراس: ١٠٢.

ومن أشهر صور التمثيل في أعقاب المعاني التي دارت على الألسنة، وتناولها العامة والخاصة، وضمنها الشعراء قصائدهم؛ ما ورد في رائيته المشهورة(١):

سيذكُرُني قومي إذا جَدّ جِدُّهُم وفي الليلة الظلماءِ يُفتقدُ البدرُ

وهذا البيت لأبي فراس من قصيدته المطولة المشهورة، والتي يقول في مطلعها: "أراك عصي الدمع شيمتك الهوى".

وسبب إنشاده لهذه القصيدة ما بلغه أن الروم قالت: ما أسرنا أحدا لم نسلب سلاحه غير أبي فراس(٢).

والشاعر يريد أن يقول في هذا البيت: إن قومه سيذكرونه عند اشتداد الخطوب عليهم وتمكن الأهوال منهم؛ وحينئذ سيطلبونه فلا يجدونه ليناضل عنهم، ويشد على عضدهم، ولا غرو في ذلك فالبدر يفتقد ويطلب عند الظلام الداجي والليل المطلخم.

فأبو فراس يشبّه حاله – وقد ذكره قومه وطلبوه فلم يجدوه عند ما نزلت بهم النوازل– بحال البدر يطلب عند الظلمة الحالكة؛ إلا أنه لم يصرّح بهذا التشبيه وإنما أورده في جملة مستقلة وضمنه هذا المعنى في صورة برهان.

ومثل هذا يدخل في التمثيل؛ والممثل به جار مجرى المثل، والطرفان معا كالدعوى والدليل، ولأنه لم ينص على التشبيه والتمثيل صراحة اعتبر تشبيهاً ضمنياً(٣).

---

(١) ديوانه: ٢١٣.

(٢) راجع: ديوان أبي فراس: ٢٠٩.

(٣) راجع: أساليب البيان والصورة القرآنية، د/ محمد إبراهيم شادي: ٤٦.

وهذه الصورة بنيت على قصر الموصوف على الصفة الذي طريقه التقديم؛ حيث قدم الجار والمجرور على متعلقه، وهو قصر تفيض به تلك الروح التي صاغت سابقه، من حيث إنه اعتداد بالذات، وارتفاع عن كل ما سواها.

على أن الشاعر قد وطد لتلك الصورة الضمنية بمعنى دقيق بناه على المجاز العقلي الذي علاقته المصدرية؛ حيث نسب فعل "جَدَّ" إلى المصدر المضاف إلى ضمير قومه، أي: إذا جَدُّوا.

وهذا المجاز فيه لفتة دقيقة ونكتة لطيفة، وهي أن أمر هؤلاء القوم الجدَّ، إذا انضم إليه جد آخر فوق المعتاد، فأقلقهم وأحوجهم إلى معين، فإنهم سيذكرونه حنيئذ، وفي هذا تأكيد لقدرته على حماية حرماتهم وصونها والذب عنها، وفيه أيضا إشارة إلى شدة الجد، وتميزه واستقلاله، وهذا هو الخيال الكامن وراء المجاز.

ولا يخفى ما في هذا الأمر من إشارة إلى عظم مكانته، وعلو همته، ورفعة قدره؛ لأنهم سيذكرونه في الخطوب العظيمة، والنوازل المدلهمة التي لا يقوم بها إلا رجال أشداء وفرسان أقوياء أمثال أبي فراس.

والبيت فيه تكثيف عميق وتصوير دقيق لحال الشاعر مع قومه، حيث بناه على المجاز العقلي، والقصر، والتشبيه الضمني الذي جاء في صورة التمثيل في أعقاب المعاني، وهذا من تمكن أبي فراس وتصوراته العالية والدقيقة، والتي تعد من أهم ملامح أسلوبه؛ لأنك ترى فيها إغرابا وعلوا إلى آفاق غير الآفاق التي يجنح فيها الشعراء.

ومن بديع التمثيل في أعقاب المعاني في شعر أبي فراس ما جاء في قوله(١):

تهونُ عليْنا في المَعَالي نُفوسُنا ومن خَطَبَ العلْياءَ لمْ يُغْلها المهرُ

فالشاعر يشبه حالهم في طلب المعالي، واسترخاص كل شيء حتى النفوس، بحال من يخطب الحسناء فلا يضن عليها بزيادة المهر، وبذل كل ما في وسعه؛ لكنه صاغ الصورة صياغة تخفي التمثيل والتشبيه، وتجعل الصورة الممثل بها مثلا جاريا لا يخص المعنى المقصود.

والتشبيه غير ظاهر في الكلام وإنّما على المتلقّي أن يفهمه ضمنا لأنّه يخاطب ذكاءه وفطنته؛ ولذا فهو أبلغ من غيره، وأنفذ في النفوس والخواطر لاتخاذه جانب التلميح واكتفائه به، فليس يدرك من المعالي ما تجل قيمته، إلا بتكلف ما تعظم مشقته، وما كان منها يقرب تناوله، فبحسب ذلك يكون تسافله.

فالشاعر أتى بهذا النوع من التشبيه –هنا– ليدلّ على أنّ الحكم الذي أسند إلى المشبّه ممكن وإن لم يغب عنه جانب التّخييل، فإدراك المعالي لا يكون رخيصا، ولا بد دونها من لقاء الشدائد ببذل النفس والتعرض للأهوال والأخطار.

وأهمية التمثيل –هنا– تبدو ظاهرة في تصوير المعنى وتقويته ونفي الشك عنه؛ فقد يتوهم واهم أن إدراك المعالي يتحقق لا تكلف ولا مشقة، فجاء التمثيل ليثبت أن العكس هو الصحيح، فمن ابتغى الحسناء لم يستكثر مهرها وبذل في سبيل الوصول إليها كل غال ونفيس.

(١) ديوانه: ٢١٤.

والصورة الضمنية –هنا– تستحضر صورة الحسناء وخطبتها في مقابل حضور الموت، وهي ثنائية ضدية نافرة ظاهرياً في تجسيدها قمة الفرح وقمة المأساة: «ومَن خَطَب الحسناء/ أو القبر»، ولكن الدلالة النصيّة السياقية تتجاوز الإحالة المعجمية الظاهرية، فتحوّل الموت إلى لذة وجمال وسعادة؛ لأنه موت عز وشهادة تدفع الذل وتأباه في الدنيا، وسعادة خاتمة في جنات الآخرة.

ومن التمثيل في أعقاب المعاني في شعر أبي فراس؛ ما ذكره في قصيدته التي عارض بها محمد بن عبدالله بن سكَّرة الهاشمي في قصيدته التي يفتخر فيها على الطالبيين، ويقف في تأييد أهل البيت من آل علي بن أبي طالب(١):

هيهات لا قرَّبتْ قُربى ولا رحمٌ ... يوما إذا أقصت الأخلاق والشّيَمُ

كانت مودة "سلمانٍ" له رحِماً ... ولم يكن بين "نوحٍ" وابنه رحمُ

فالشاعر يقرر في هذين البيتين أن قرابة الدم وقرابة الرحم لا وزن لها، ولا قيمة ترتجى من ورائها إذا أُبعدت الأخلاق الحميدة والشيم الكريمة.

فسلمان الفارسي عده رسول الله – ﷺ– من آل بيته(٢)، مع أنه لا وشيجة رحم بينهما، ولا لحمة قرابة تجمعهما، وفي المقابل نجد القرآن الكريم قد أكد

---

(١) ديوانه: ٣٥٣.

(٢) روى الطبراني عن كثير بن عبد الله المزني، عن أبيه، عن جده، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم خط الخندق من أحمر البسختين طرف بني حارثة عام حزب الأحزاب،= =حتى بلغ المذابح، فقطع لكل عشرة أربعين ذراعا، فاحتج المهاجرون والأنصار في سلمان الفارسي رحمه الله، وكان رجلا قويا، فقال المهاجرون: سلمان منا، وقالت الأنصار: سلمان منا، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «سلمان منا أهل البيت». المعجم الكبير لأبي القاسم الطبراني (المتوفى: ٣٦٠هـ): ٢١٢/٦، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، دار النشر: مكتبة ابن تيمية – القاهرة، الطبعة الثانية، (د.ت).

على أن ابن نبي الله نوح –عليه السلام– ليس من أهله أصلاً؛ لأن مدار الأهلية هو القرابة الدينية، ولا علاقة بين المؤمن والكافر.

فالمتأمل في البيت الثاني يجد أن فيه تمثيلا في أعقاب المعاني؛ حيث شبه حالة زعم هؤلاء القوم في قرابتهم لرسول الله – صلى الله عليه وسلم– وأنهم من الطالبيين – فاستحقوا بذلك قصب السبق على أبناء علي– بحالة سلمان الفارسي، وموقف نبي الله نوح مع ابنه الذي كفر بدعوة أبيه وأبى ركوب السفينة؛ فحق عليه كلمة العذاب وكان من المغرقين.

فالتمثيل –هنا– جاء ليخرس ألسنة هؤلاء الأفاكين، ويفند زعمهم، ويبطل ادعاءهم؛ فقرابة الدين "غامرة لقرابة النسب، وأنّ نسيبك في دينك ومعتقدك من الأباعد في المنصب وإن كان حبشياً وكنت قرشياً لصيقك وخصيصك، ومن لم يكن على دينك– وإن كان أمس أقاربك رحماً– فهو أبعد بعيد منك"(١).

وقد أحسن أبو فراس حين سلك مسلك التشبيه الضمني واستعان به ليدلل على مراده في كلامه، ويؤكد معناه الذي ابتدأه "المشبه"، دون أن يكون أمرا مستغربا ولا مستبعدا.

وهذه صورة تمثيلية أخرى تبرز في قول أبي فراس(٢):

مضى فارسُ الحيَّيْن زيدُ بن منعةٍ ومن يدنُ من نار الوقيعةِ يصْطَل

كان أبو فراس قد تمكن من زيد بن منعة – سيد بني جعفر بن كلاب– فقتله فخرجت النساء مستجيرات، فرد عليهن الأموال وأطلق الأسرى، وأنشد

(١) الكشاف: ٢/ ٣٩٩.

(٢) ديوانه: ٢٨٨.

هذه القصيدة مفتخرا بشجاعته، ذاكرا ما حدث مع هؤلاء القوم ما بين قتيل مضرج بدمائه، وبين أسير مقيد بسلاسل الحديد(١).

فهذا البيت يشي بصورة ضمنية بديعة؛ حيث شبه حالة قتله زيد بن منعة والقضاء عليه بحالة من يقترب من سعير الحرب وأوارها، فلا شك أنه سيصطلي بنارها ويلتهب بزنادها.

والتشبيه –هنا– فيه تحذير مشوب بتهديد لكل من يجول بخاطره أن يواجه هذا الأسد الهمام والرجل المقدام؛ حيث لن يجد منه إلا الحزم الصارم والعزم الماضي لتحقيق أهدافه، ولن يثنيه عن ذلك شيء.

كما أن فيه إشارة –أيضا– إلى قوة بأس سيف الدولة، وشدة فتكه، وأصدق برهان على ذلك اختياره لكلمة "يدنو"، فكل من يقترب من حماهم وحياضهم لن يجد إلا الصدود والمنعة والزود.

ثم إن كلمة "يصطل" مناسبة للمقام ومصورة لحال أبي فراس وقومه وما يواجهون به أعداءهم من فتك وإقدام، وشدة وبطش؛ إذ أصل الصلاء هو النار العظيمة، وصلى اللحم وغيره يصليه صليا: شواه، فإذا أردت أنك تلقيه فيها إلقاء كأنك تريد الإحراق قلت: أصليته، بالألف، إصلاء، وكذلك صليته أصليه تصلية(٢).

ولا يخفى أن هلاك سيدهم وزعيمهم فيه كناية عن تمكن أبي فراس من بني جعفر بن كلاب والنيل منهم، وأنه هزمهم شر هزيمة، وهذا ما جعل نساءهم يرمينه بأنفسهن؛ ليطلق لهن الأموال والأسر.

---

(١) راجع مقدمة ابن خالويه لهذه القصيدة في ديوان أبي فراس: ٢٨٦.

(٢) راجع: لسان العرب: ١٤/ ٤٦٨ (صلي).

المحور الرابع

التشبيه الضمني والاستفهام

قد يأتي التشبيه الضمني على طريقة الاستفهام الذي يوهم بالتردد والتشكك والحيرة في التمييز بين الطرفين، ومن ذلك ما جاء في قول أبي فراس الحمداني(١):

ولكنني راضٍ على كلِّ حالةٍ ليُعلم أيُّ الحالتين سرابُ

عالج أبو فراس في أمر الأسر شدة، وعانى فيه صعدا، وبلغ منه الجهد، ووقع منه في كبد، حيث شبه حالة سيف الدولة في تركه إياه في الأسر، وعدم مبادلة ابن أخت الملك؛ بالسراب الذي يُرى في الفلاة من ضوء الشمس وقت الظهيرة، يسرب على وجه الأرض كأنه ماء يجرى.

فالأمر الذي علق عليه أبو فراس الآمال، وأراد أن يروى ظمأه، وأقبل مسرعاً إليه لم يجده شيئاً، ووجه الشبه: خيبة الرجاء هذه، بل إنه بعد أن تنكشف له حقيقة السراب الذي خدعه فأقدمه إلى حيث هو واقف الآن، أسلمه إلى مواطن الهلاك والضياع، ولقى هلاك أمثاله في مقام كان يتوقع منه النجاة!

والشاعر قد صاغ التشبيه صياغة توهم أن قوة المشابهة بين الحالتين قد بلغت حدا يصعب معه التفريق بينهما؛ ولذلك استفهم استفهام محير لا يعلم، ربما كان الدافع إلى هذا قوة إحساسه برفض افتدائه وترك سيف الدولة له يواجه غياهب السجن في بلاد الروم.

ومع أن ظاهر التشبيه يوحي بأن الشاعر تحير في أمره وضل؛ إلا أنه في قرارة نفسه قد انحسرت عنه ظلال الإبهام، وانزاح عنه حجاب الريب،

(١) ديوانه: ٢٤.

وسطعت عليه أشعة الظهور بعدم افتدائه؛ لأنه لم يخرج ابن أخت الملك إلا بفداء عام.

ووراء بناء الفعل للمجهول ما وراءه من أغراض بلاغية وأسرار بيانية؛ فالأبيات – هنا– موجهة لسيف الدولة – حين امتنع من إخراج بنت أخت الملك إلا بفداء عام– إلا أن الشاعر آثر عدم وقوع ضمير المفعول على سيف الدولة؛ إبقاء على ما بينهما من مودة ووشيجة، حتى لا يستفحل أمر الخلاف بينهما ويتفاقم، ويستشري الشر، ويضطرب الحبل.

والبناء للمجهول فيه إِشارة –أيضا– إلى أن الشاعر يطمح في أن يصدف سيف الدولة عن مبتغاه، وأن يثنيه عن مراده في عدم افتدائه من سجنه في بلاد الروم.

ومن صور التشبيه الضمني على طريقة الاستفهام الذي يوهم بالتردد والتشكك والحيرة في التمييز بين الطرفين، ما ورد في قول أبي فراس الحمداني يصف طائر الباز[1]:

صحتُ أهذا البازُ أم دجاجَهْ ليت جناحَيْه على دُرَّاجَهْ

فالبيت يتضمن تشبيه الباز بالدجاجة في الوداعة والهدوء وعدم القدرة على الطيران لمسافة بعيدة؛ لكن الشاعر صاغ التشبيه صياغة توهم أن قوة المشابهة بين هذا الباز والدجاجة قد بلغت حدا يصعب معه التفريق بين الدجاجة والباز المشار إليه.

(١) ديوانه: ٤٤٠.

على أن الشاعر قد استفهم استفهام محير لا يعلم، فالرجل قد ادعى أنه لا يعلم أن هذا الباز من جنس الطيور الجارحة المعدة للصيد أو من جنس الطيور الهادئة الوادعة المعدة للتربية والأكل.

ولعل ما دفع الشاعر على هذا الأمر ما شاهده وعاينه من هذا الباز، حيث بدا بصورة دون المأمول والمتوقع من طائر جارح مهمته الأولى وهدفه الأسمى اقتناص الفريسة بدقة متناهية وتصويب محكم؛ ولذا نجد الشاعر يتمنى – في عجز البيت– أن يكون جناحاه القويان على دُرَّاجَهْ، والدراجه: ضرب من الطير – كالحمام– للذكر والأنثى، حتى تقول الحَيْقُطان فيختص بالذكر، وهو من طير العراق(١).

ويلحظ أن الشاعر قد صاغ الصورة – أيضا– في قالب محسن بديعي، وهو تجاهل العارف(٢)، فأخرج التشبيه في صورة جديدة طريفة تمتاز برقة التعبير، وكساه حلة براقة زاهية، وخرج به عن دائرة الابتذال(٣).

وهذه صورة أخرى من صور التشبيه الضمني، جاءت عن طريق الاستفهام؛ لإظهار الوله والتحير في الحب، إذ يقول(٤):

تثنَّت فغُصنٌ ناعمٌ أم شمائلٌ ولَّت فَلَيْلٌ فاحمٌ أم غدائرُ

(١) لسان العرب: ٢/ ٢٧٠ (درج).

(٢) تجاهل العرف: سوق المعلوم مساق غيره لنكتة، كالتوبيخ، أو المبالغة في المدح أو الذم.. راجع: الإيضاح مع البغية: ٤/ ٦٣٠ وما بعدها، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي: ٢/ ٢٧٥، تحقيق الدكتور: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣م.

(٣) راجع: طرائق التشبيه الضمني في الشعر العربي: ٢٢.

(٤) ديوانه: ١٠٤.

فالشاعر – هنا– يشبه قد محبوبته – في صدر البيت– بالغصن الناعم في الاعتدال والليونة، ثم شبه خصل شعرها بالليل الفاحم في السواد الحالك؛ ولكنه لم يأت بهذا التشبيه على طريقته الاصطلاحية المعهودة، وإنما أتى به ضمنيا عن طريق الاستفهام.

فأبو فراس قد انفعل بدلال تلك المرأة وتثنيها في مشيها فشبهها تشبيها ضمنيا بالأغضان التي تتمايل وتتثنى في مرونة ورشاقة، لكنه صاغ التشبيه صياغة تؤدي إلى خفائه بالاستفهام الذي يوهم التباس الأمر عليه، وكأنه بلغ درجة من الحب والوله لا يستطيع أن يميز فيها بين الأمرين.

ولا شك أن الشاعر يعلم أن تلك التي تتعطف في مشيتها إنما هي محبوبته، وليس ذلك الغصن الناعم – الذي هو رمز الليونة والتثني– ولكنه لفرط حبه، وشدة هيامه، وقوة صبابته تجاهل تلك المعرفة، وساق الكلام مساق من لا يعلم، وكأن الحب قد أدهشه وسلب عقله فصار لا يدري: أقوامها غصن ناعم أم شمائل، وشعرها ليل فاحم أم خصائل.

على أن أبا فراس قد أجاد في بنائه لأركان تلك الصورة، وأول ما يسترعي انتباهنا هو تقييد المشبه به في التشبيهين، فالغصن إذا كان ناعما كان وقعه في النفوس أعظم، وتأثيره في القلوب أكبر.

ثم إن الليل الفاحم هو أشده سواداً[1]، وهذا ما يعود بالحسن والجمال على تلك الخصال التي تتميز بالسواد الشديد الذي لا يخالطه لون آخر يعكر صفاءه وحسن بهائه.

(١) لسان العرب: ١٢/ ٤٤٨ (فحم).

وتقديم المشبه به في الحالتين "الغصن الناعم" و"الليل الفاحم" دليل على آخر على شدة ولهه، وقوة صبابته، وإفادة أن تلك المرأة بلغت في الحسن مبلغا يحصل معه ذلك اللبس، وعدم التشعيث بين الأمرين.

ومن هذا النوع من التشبيه الضمني عند أبي فراس أيضا، ما ورد في قوله(١):

يا أيها العاذلُ الرَّاجي إنابَتَه والحبَّ قد نشِبَتْ فيه أظافِرُهُ

لا تُشعِلنَّ فما تدري بجُرْقِتِه أأنت عاذِلُه أم أنت عاذِرُهُ

الشاعر في هذين البيتين يوجه حديثه لهذا اللائم – الذي يخلص النصح لهذا المحب ليعود إلى عقله ويتوب عن الحب، بعد أن تمكن منه وتملكه وسيطر عليه– فيقول له: أيها العاذل لا تزد نار العاشق اشتعالا باسم النصيحة.

والمتأمل في عجز البيت الثاني يلحظ أن الشاعر شبه هذا العاذل – الذي يرجو إنابة المحبوب وعدوله عن الهوى– بالعاذر الذي يقر حالة هذا المحب وربما يرتضيها له، إلا أن أبا فراس لم يصغ هذا التشبيه على النهج المعتاد والسبيل المتبع، وإنما أتى به ضمنيا عن طريق الاستفهام.

ويلمح من التشبيه – هنا– الشفقة على هذا اللائم والترفق به، وعدم الإسراف والمبالغة في الحكم على هذا المحب، والتباس الأمر عليه؛ إذ العذر – في أصل معناه– البينة والحالة التي يتنصل المحتج بها من تبعة أو ملام عند من يعتذر إليه.

(١) ديوانه: ١٨١.

فهذا العاذل ربما لو كان في موقع ذاك المحب، وتبدل الحال، وأصابه هذا الداء، ونشب أظفاره فيه، لفعل ما هو أكثر وقعا وأشد إيلاما من هذا المتيم؛ ولذا فإنه ينبغي له أن يعذره ويلتمس له أسباب النجاء، وقد أحسن صريع الغواني حين قال(١):

لعل له عذرا وأنت تلومُ وكم لائمٍ لامَ وهو مُليمُ

ولا يخفى أن بين كلمتي "عاذل- عاذر" جناسا مضارعا، وفي هذا الجناس فرصة لتكوين المعنى، وتعميقه والتحرك معه في مجالات أوسع فأنت حينما تعيد النظر في هاتين الكلمتين "عاذل- عاذر" مرة أخرى؛ لا تشعر معي أن الجناس جاء مفتعلا؛ لأنه يصور ولَهَ الشاعر، وشدة هيامه بتلك المرأة.

فالجناس يعد شكلا جميلا، يربط بين كلمتين توهمان أنهما كلمة واحدة، ولكنهما بديلان لكلمتين أخريين مختلفتين في الشكل ومختلفتين في المضمون، مما يجمل النسيج الشكلي للقصيدة، ويوطد العلاقة بالمعنى العام لها.

(١) شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري: ٣٤٠، عني بتحقيقه والتعليق عليه: د. سامي الدهان، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٥م.

المحور الخامس

التشبيه الضمني وأسلوب التفضيل

ومن طرائق التشبيه التي لجأ إليها أبو فراس الحمداني، وعبر بها عن صدق إحساسه، وشدة ولهه؛ تلك التي يأتي التشبيه فيها مطويا في أسلوب التفضيل، ومن أمثلة ذلك في شعره ما جاء في قوله(١):

أحسنُ مِن قهوةٍ مُعَتَّقَةٍ بكف ظَبْيٍ مُقَرْطَقِ غَنِجِ

صوتُ قراعٍ في وسْطِ معْمَعَةٍ قد صبغ الأرض من دم المُهَجِ

فالشاعر يشبه تأثير صوت قراع السيوف في خضم الحرب والقتال، وقد اختلط لون الدم بالأرض؛ بتأثير قهوة(٢)معتقة تحملها فتاة حسناء، تلبس ثوبا بهيا فوق قميصها، تزهو به وتختال.

والمتأمل في هذين البيتين يجد أن البيت الأول كله مشبه به، والبيت الثاني هو المشبه، فأبو فراس قد فصل في طرفي التشبيه حتى يرسم لنا صورة واضحة عما يدور في خلجاته، وما تحدثه به نفسه من شجاعة وفروسية، وحب للمعارك عن كل ما سواه.

وأول ما نجده من تفصيل – هنا– هو اختياره لكلمة "معتقة" في وصف تلك الخمر؛ لأنها بذلك يكون تأثيرها أشد ووقعها على النفوس أعظم، فالمُعَتَّقة:

---

(١) ديوانه: ٥٧.

(٢) القهوة: الخمر. يقال: سميت بذلك لأنها تقهي شاربها عن الطعام، أي تذهب بشهوته؛ كما في الصحاح، وفي التهذيب: أي تشبعه. راجع: تاج العروس: ٣٩/ ٣٧١ (قهو).

الخمر التي عُتِّقَت زمانا حتى عَتَقَتْ.. والعتيق: الكريم الرائع من كل شـــيء، والخيار من كل شيء: التمر والماء والبازي والشحم(١).

ثم إن هذه الخمر المعتقة تحملها فتاة جميلة، فقد استعار الظبي لتلك الفتاة، وهذا يزيد الأمر حسنا ويجعل التأثير أشد، وأخذ يصف الجمال الظاهري لتلك الفتاة وحسنها البادي، فيقول: إنها تلبس قَباءً – وهو الثوب الذي يلبس فـــوق القميص(٢)– يظهر حسنها، ويزيد بهاءها، ويبرز نضارتها.

ويختم البيت بصفة أخرى؛ ليضفي على تلك الفتاة ألوانا أخرى من الجمال والحسن، والروعة والبهاء، وهذه الصفة هي قوله "غنج" والتي تشير إلى شكل تلك الفتاة، وملاحة عينيها، وتكسرها وتدللها، وهو – أيضا– كل ما تتحسن به من الغنج، وحسن الدل.

فالمشبه به قد جمع أنواعا كثيرة من الشـــواغل وصـــنوفا متعـــددة مـــن الصوارف التي ربما تصرف أي إنسان عن النفير وحب القتـــال؛ إلا أن أبـــا فراس لم يعبأ بكل هذه المغريات والملذات، وآثر المعارك ومعمعتها، والقراع وجلبته، ودم الأعادي واختلاطه بالأرض.

والمتأمل في تلك الصورة يجد – أيضا– أن الشاعر قد أجاد في تفصـــيل صورة المشبه، فصوت مجالدة السيوف التي تؤنس أبا فراس، وتطمئن إليهـــا

---

(١) راجع: لسان العرب: ١٠/ ٢٣٦ وما بعدها.

(٢) ومنه: جاء الغلام وعليه قرطق أبيض، أي قباء، وهو تعريب كرته، وقد تضم طـــاؤه، وإبدال القاف من الهاء في الأسماء المعربة كثير كالبرق والباشق والمستق. وفـــي حـــديث الخوارج: كأني أنظر إليه حبشي عليه قريطق؛ هو تصغير قرطق. السابق نفسه: ١٠/ ٣٢١ (قرق).

نفسه، ويفضلها على ما سواها؛ إنما هي صوت السيوف عند اشتداد المعارك، واحتدام القتال، واختلاط الفريقين.

على أن الشاعر لم يكتف بهذا الأمر في وصف هذا القراع الطاغي والصوت المتداخل، وإنما أضاف إليه وصفا آخر أضفى على الصورة نوعا من القوة والتصوير الدقيق لما يحسه الشاعر، وهو أن الأرض قد صبغت واختلطت بدم تلك النفوس المحاربة.

ولا يخفى أن العبارة تشي بصورة كنائية رائعة، فالأرض لا تختلط بالدم إلا عند كثرة القتلى الذي ينتج عنه كثرة إراقة الدماء، وهذا دليل على النصر والظفر بهؤلاء الأعادي، فالشاعر لا يرضى للفوز بديلاً.

فالصورة التشبيهية – هنا– تؤكد على أن أبا فراس مسعر حرب، وخواض غمرات، قد جمع ثيابه على أسد، كما أن له عزيمة حذاء، وهمة شماء، ويضطلع بأعباء المهمات، ولا يقضي أوقاته بين الكؤوس والأكواب يرتضع أفاويقها، ويتفوق شرابها، ولا تصرفه الحسناوات عن تلك المهمة العظيمة والرغبة الجليلة.

الخاتمة

وبعد هذا التطواف في طرائق التشبيه الضمني في شعر أبي فراس الحمداني فقد انتهيت في هذا البحث إلى نتائج أوجزها فيما يأتي:

١- تنوع صور التشبيه الضمني التي اتكأ عليها أبو فراس الحمداني في تصوير أغراضه ورسم معانيه.

٢- أكثر صور التشبيه الضمني الذي جاء على طريق التجريد في معنى الغزل والتشبيب.

٣- لم يرم أبو فراس في صوره التشبيهية إلى التعقيد أو الغموض، ولم يقصد إلى كثافة الصور، بقدر ما أوردها متناثرة في زحام صور تشبيهية تميزت بجمال معالجته لها؛ وكأنه كان أشد ميلا إلى العفوية وتلقائية الأداء أكثر من ميله إلى الصنعة والتكلف، دون أن يخشى سقوطا في ميزان النقد، كما كان حال غيره من أهل الاحتراف وذوي التكسب.

٤- راح أبو فراس يقرب - في الإطار التشبيهي- بين العناصر المتباعدة ليعيد صياغتها وصهرها في بوتقة الخيال الكاشف عن علاقاتها الكامنة فيها انتظارا للمبدع الذي يفجر طاقاتها.

٥- صورت طرائق التشبيه الضمني عمق التجربة الإنسانية التي عمقتها الأحداث التي أصابت أبا فراس في الأسر، وما انتابه من إحباط ويأس وترقب وأمل، وحزن وأسى؛ مما دفعه - أحيانا- إلى إفراغ معاناته من الهموم، وطرح أصداء شعوره بالغربة والحزن من خلال الرموز والأقنعة الفنية.

٦- آثر الشاعر استخدام التشبيه الضمني في الكشف والإبانة عن جوهر واقعه النفسي الذي لم يكن يحتمل تأنقا ولا تكلفا ولا صنعة ولا فلسفة، ولا تعميق مصطلح، أو تعقيد فكر، أو التباهي بثقافة، فما بالنا بواقع انهزامي

لشاعر مأزوم نفسيا بدت مشكلته مع خصومه أهون على نفسه من مشكلته مع أهله.

٧- أجاد الشاعر توظيف التشبيه الضمني في إيضـــاح معانيـــه ودلالات صوره دون أن يحجب شيئا من ذاتيته، بل قدم لقرائه مادة شعرية كاشفة عـــن طبيعة معاناته بكل تفاصيلها وتسجيل انطباعاته إزاءها.

فهرس أهم المصادر والمراجع

١- أساليب البيان والصورة القرآنية- دراسة تحليلية لعلم البيان، د. محمد إبراهيم شادي: ١٥٧، دار والي الإسلامية- المنصورة- مصر، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م.

٢- أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ- ١٩٩١م.

٣- الأطول- شرح تلخيص مفتاح العلوم، للعلامة عصام الدين الحنفي، تحقيق د: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م.

٤- الأعلام لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين- بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، مايو ٢٠٠٢م.

٥- أمثال العرب للمفضل الضبي، تحقيق: إحسان عباس، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

٦- الإيضاح للخطيب القزويني، وبهامشه: بغية الإيضاح للشيخ: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب- القاهرة، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

٧- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. حسن نصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بجمهورية العراق، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

٨- بيان التشبيه- دراسة تاريخية فنية: د/ عبد الحميد العيسوي، مطبعة القاهرة الجديدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٧م.

٩- تاج العروس من جواهر القاموس لمرتضى الزبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية للنشر والتوزيع- القاهرة، (د.ت).

١٠-تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان، دار الهلال، ١٩٥٧م.

١١-التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

١٢-تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، للدكتور: شكري فيصل، مطبعة دار الحياة- دمشق، الطبعة الأولى ١٩٦٥م.

١٣-حاشية الدسوقي على شرح السعد، دار الإرشاد الإسلامي- بيروت، الطبعة الأولى، (د.ت).

١٤-حاشية الشيخ محمد الإنبابي على رسالة الشيخ محمد الصبان في علم البيان، المطبعة الأميرية ببولاق، الطبعة الأولى ١٣١٥هـ.

١٥-دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

١٦-ديوان أبي فراس الحمداني، عني بجمعه ونشره وتعليق حواشيه ووضع فهارسه: سامي الدهان، بيروت- الطبعة الأولى ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.

١٧-زبدة الحلب في تاريخ حلب لابن العديم (المتوفى: ٦٦٠هـ)، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.

١٨-زهر الأكم في الأمثال والحكم للحسن بن مسعود بن محمد، أبي علي، نور الدين اليوسي (المتوفى: ١١٠٢هـ)، تحقيق: د. محمد حجي، د. محمد

الأخضر، الشركة الجديدة – دار الثقافة، الدار البيضاء – المغـــرب، الطبعـــة الأولى، ١٤٠١هـــ - ١٩٨١م.

١٩-شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، عني بتحقيقه والتعليق عليه: د. سامي الدهان، دار المعارف- القـــاهرة، الطبعـــة الثالثـــة ١٩٨٥م.

٢٠-الصور البيانية وقيمتها البلاغية: د/ بسيونى عرفـــه، - دار الرســـالة للطباعة والنشر والتوزيع (د٠ت)٠

٢١-طرائق التشبيه الضمني في الشعر العربي- دراسة فنيـــة، د. لطفـــي خالد محمود الجوهري، مكتبة الآداب- القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٨م.

٢٢-عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي، تحقيق الدكتور: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيـــروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـــ - ٢٠٠٣م.

٢٣-عصر أبي فراس الحمداني للدكتور/ يوسف بكار، (ضمن دورة "أبو فراس الحمداني" بمؤسسة جائزة عبـــد العزيـــز ســـعود البـــابطين للإبـــداع الشعري)، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.

٢٤-علم البيان- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. بسيوني فيود، مؤسســـة المختار للنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الثانية ١٤١٨هـــ- ١٩٩٨م.

٢٥-عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصاحة للطباعة والنشر- ١٩٧٨م٠

٢٦-فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي (المتوفى: ٤٨٧هـــ)، تحقيـــق: إحســـان عبـــاس، مؤسسة الرسالة- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١م.

٢٧-القاموس المحيط للفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الثامنة، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

٢٨-القصيدة في عصر أبي فراس للدكتور/ عبد الله التطاوي، (ضمن دورة "أبو فراس الحمداني" بمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري)، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.

٢٩-الكشاف لجار الله الزمخشري، دار الكتاب العربي – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ.

٣٠-لسان العرب لجمال الدين ابن منظور الأنصاري، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة - ١٤١٤هـ.

٣١-المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، تحقيق د: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.

٣٢-المستقصى في أمثال العرب، لجار الله الزمخشري، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.

٣٣-المصباح المنير في غريب الشرح الكبير لأبي العباس الفيومي، المكتبة العلمية – بيروت.

٣٤-المطول- شرح تلخيص مفتاح العلوم للعلامة سعد الدين التفتازاني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م.

٣٥-المعجم الكبير لأبي القاسم الطبراني (المتوفى: ٣٦٠هـ)، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، دار النشر: مكتبة ابن تيمية- القاهرة، الطبعة الثانية، (د.ت).

٣٦-المعجم الوسيط المعجم لمجموعة من المؤلفين، الناشر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ودار الدعوة، الطبعة الرابعة ٢٠٠٤م.

٣٧-المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية – دمشق- بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ.

٣٨-مقاييس اللغة لأحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر- بيروت، الطبعة الأولى، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

٣٩-مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي (ضمن شروح التلخيص)، دار الإرشاد الإسلامي- بيروت، الطبعة الأولى، (د.ت).

٤٠-النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي، د/ عبد الله التطاوي: ١٤٢، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م.

٤١-نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب لأبي العباس القلقشندي (المتوفى: ٨٢١هـ)، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبناني- بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.

٤٢-يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور الثعالبي، تحقيق: د. مفيد محمد قمحية، الناشر: دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.