"نماذج البيان في شعر ديك الجان"

"Models of statement in the poetry of Dick Al-Jinn"

د. شريف حسين محمد أحمد
دكتوراه بكلية الآداب جامعة طنطا "قسم الدراسات الأدبية"

المستخلص:

يعد الشاعر عبد السلام بن رغبان الملقب بـ"ديك الجن الحمصي" (161 - 236 هـ) من شعراء العصر العباسي الأول المميزين الذين لم يهتم الباحثون بدراسة نتاجهم الشعري دراسة كافية، مع أن أسلوبه يتسم بلغة شعرية فريدة، تحمل سمات أسلوبية مميزة في الموسيقا، والألفاظ، والصور الحية الموحية، وشعره متعدد الأغراض يحمل روح العصر الذي عاش فيه، والصورة البيانية عند "ديك الجن " لها سماتها الخاصة وأسلوبها المميز مما جعلني أتحمس لأقدم مقالي هذا عنها. وقد تضمن المقال كلًا من: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، والصورة المجازية عند ديك الجن. وقد تناولت كل نقطة من هذه النقاط بالدراسة والتحليل والتطبيق من خلال ديوان الشاعر.

الكلمات المفتاحية: ديك الجن – الصورة - التشبيه – الاستعارة – الكناية – المجاز .

Abstract: (In English):

The poet Abd al-Salam bin Raghban, nicknamed “Dick Al-Jinn al-Homsi” (161-236 AH), is considered one of the distinguished poets of the first Abbasid era, whose poetic production has not been sufficiently studied by researchers, even though his style is characterized by a unique poetic language that carries distinct stylistic features in music. Words and vivid, suggestive images, and his multi-purpose poetry carries the spirit of the era in which he lived, and the graphic image of “The Jinn Rooster” has its own characteristics and distinctive style.

Which made me excited to write this article about her. The article included: the simile image, the metaphorical image, the metonymic image, and the metaphorical image of the jinn rooster. Each of these

points was addressed through study, analysis, and application through the poet's collection.

Keywords:

Dick Al-Jinn - image - simile - metaphor - metonymy - metaphor.

تقديم:

للصورة مكانتها الكبيرة في الشعر قديمه وحديثه، فهي أساس الشعر وعماده، وبها يتمايز الشعراء، وهي سر جماله ومبعث التأمل فيه، والشعر بلا صورة لا يطلق عليه شعرًا بل نظمًا؛ ولا يمكن أن يقوم عمل إبداعي دون الاعتماد على عنصر الصورة، حيث "إن الصورة أساس الشعرية، والدينامو المحرك لإثارتها، ومولداتها الشعورية، ولولا الصورة لاختفت حيوية الشعر"[1]. وكلما كانت الصورة جديدة مفاجئة مغايرة للمتوقع زاد الشعر جمالًا ومتعة، و"البلاغة العربية قائمة على دينامكية فاعلة في صميمها تقوم على المفاجأة والتغاير والغرابة، ومخالفة الحقيقة العلمية أو المنطق اللغوي أو العرف التعبيري، أو تقوم على مبدأ التلاعب بالمتلقي وجعله عرضة لحزمة من المنبهات الأسلوبية والإيهامات، وكسر توقعاته باستمرار، والخلاصة: إن البلاغة العربية مجموعة من الحيل المحببة لدى القارئ"[2]، وقد كان لديك الجن أسلوبه المميز في التعامل مع الصورة بوجه عام، وقد تناول المقال التالي صورة موجزة فيما تميزت به الصورة عند الشاعر، في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

- **الصورة التشبيهية:**

التشبيه هو: الدلالة على وجود تشابه أو تماثل بين أمرين يشتركان في صفة أو في مجموعة من الصفات. والتشبيه مصطلح قديم قدم علم البلاغة والبيان بصفة خاصة، لذا وقف عليه العلماء في القديم والحديث، إذ عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله إن: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[3]. وللتشبيه أركان أربعة وهي: " المشبه، المشبه به – ويسميان طرفي التشبيه – ووجه الشبه، والأداة[4]، وقد قسم البلاغيون القدماء التشبيه فجعلوا منه المفصل والمجمل والمؤكد والبليغ، والضمني، والتمثيلي.

---

1) عصام عبد السلام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزف حرب، دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، دار الخليج، عمان – الأردن، ط 1/ 2018م، ص 61.

2) فايز مد الله سلمان الذنيبات، التغاير في البلاغة العربية، دراسة في البلاغة العربية من زاوية المتلقي ، المجلة العلمية بكلية الآداب جامعة طنطا، المجلد 2010 العدد23 ص349

3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم: أحمد صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د. ط، 2002م. 286/1.

4) حفني ناصف، محمد دياب، سلطان محمد، مصطفي طموم، دروس البلاغة، مراجعة: أحمد السيوسي أحمد، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ - 2012م. 85-86.

والتشبيه عندهم: "مُفصَّل : وهو ما ذُكر فيه وجه الشبه، أو ملزومه، نحو: طبع فريد كالنسيم رقة، ويده كالبحر جودًا، وكلامه كالدُّر حسنًا، وألفاظه كالعسل حلاوة، ومُجمل: وهو ما لا يُذكر فيه وجه الشبه، ولا ما يستلزمه، نحو: النحو في الكلام كالملح في الطعام. فوجه الشبه هو الإصلاح في كل"[5]. ومنه التشبيه البليغ، "وهو: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه"[6]، واعتمد على شدة التقارب بين المشبه والمشبه به لدرجة توحي باتحادهما. ومنه التشبيه الضمني، وهو: "تشبيه لا يُوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه والمشبه به، ويفهمان من المعنى. ويكون المشبه به دائمًا بُرهانًا على إمكان ما أسند إلى المشبه"[7]. والتشبيه التمثيلي وهو: " ما كان وجه الشبه فيه وصفًا منتزعًا من متعدد؛ حسيًّا كان أو غير حسي"[8]

وأداة التشبيه "لبنة من لبنات بنية الصورة الشعرية، ومهما يكن حجمها فإنها تؤدي دورًا له قيمة في لحمتها، وقد يكون عاملًا حاسمًا في جماليات الصورة. وهي اللفظ الذي يعتمد المشابهة بين طرفي الصورة التشبيهية عليه"[9]. وهذه اللبنة تحديدًا كان لها دورها البارز في تشكيل الصورة التشبيهية في شعر ديك الجن، إذ اعتمد عليها اعتمادًا كبيرًا في صياغة صوره، وكانت جزءًا أصيلًا من دلالته.

والصور في طبيعة العلاقات بينها مختلفة فهناك صور يقوم فيها الأمر على المزج بين الحسي والخيالي، وذلك من خلال "أن يكون المشبه شيئًا محسوسًا، والمشبه به صورة خيالية"[i]. وقد يكون طرفا التشبيه: المشبه والمشبه به خياليين أو مجازيين، وليس ذلك فحسب فقد يقترن التشبيه بدعائم أخرى إلى جانب الخيال والمجاز: فيمكن أن يندمج طرفا التشبيه بالحقائق المعاصرة وكذلك بـ"الظواهر الأسطورية والتراثية؛ ليحقق من خلالها عصر الدلالات التراثية والأسطورية في معين الحقائق المعاصرة"[10]. وقد اعتمد الشاعر في ديوانه على الإدراكات الحسية في نقل صورته، في كلا الركنين المشبه والمشبه به، ولعل ديك الجن كان اعتماده الأكثر على وصف الصور الحسية بالحس، أو وصف الحس بالخيال؛ وذلك لأن وصف ديك الجن وتشبيهاته تمحورت حول الخمر ومحبوبته ولهواته، وهذه حسية نقلها بالحس أو الخيال. وديوان الشاعر ممتلئ بصور التشبيه كلها وأشعاره نابضة به؛ فهو أداته التي بها تنطلق شاعريته في التعبير عن شعوره وإحساسه، ومن نماذج التشبيه المفصل في ديوان الشاعر قوله (من المنسرح):

والخال في الخَدَّ إذْ أُشَبِّهُهُ وَرْدَةَ مِسك على ثَرَى تبـــر[ii]

في قوله والخال في الخد إذ أشبهه... تشبيه مركب فالخال مقيد بوجوده في الخد ووردة المسك مقيدة بوجودها على ثرى التبر، وهو حسي (الخال) بحسي (وردة المسك)، وهو تشبيه مفصل، فخال المحبوبة مشبه، وأشبهه أداة التشبيه (فعل) وورد مسك مشبه به، وتقييد وجود ورد المسك على ثرى الذهب وجه الشبه، فحصر حال المشبه به يبين وجه الشبه ويظهره. وفيه يسرح الشاعر في أعماق خياله يفتش عن

---

5) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، د.ط/ 2009م. ص 291.
6) المرجع السابق، ص 296.
7) المرجع السابق، ص 299-300.
8) المرجع السابق، ص 287.
9) شفيع السيد: التعبير البياني، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، د. ط، 1977م. ، ص 78.
10) المرجع السابق، ص 23.

شبيه لخال محبوبته وهو مطبوع على خدها، يتأمل في الموجودات حوله ليستخرج لآلئ المشابهة وبدائع التشابه. ومن نماذج التشبيه المفصل أيضًا قول ديك الجن (من الطويل):

وَلِي كَبِدٌ حَرَّى ونَفْسٌ كأنّها بكَفّيْ عَدُوٍّ ما يريدُ سَرَاحَها[iii]

في البيت السابق أراد الشاعر تصوير باطنه والتعبير عن أحزانه، وما يدور في نفسه ويخالجها، فصور نفسه وكأنها مقيدة أسيرة بيد عدو لا يريد لها الفكاك من أسرها، وقد عبر الشاعر عن شدة هذا القيد وقسوته فجعله مضاعفًا: قيد العدو لنفسه، وقيد عدم رغبة ذلك العدو في تركها، والتشبيه في البيت معنوي (نفس الشاعر) بمعنوي (نفس بكفي عدو)، وهو تشبيه مفرد بمركب فنفسه مفرده ونفس بكفي عدو صورة مركبة، وهو تشبيه مفصل توفرت أركانه: فيه نفسه مشبه وكأنها الأداة، والنفس في يد العدو مشبه به، ووجه الشبه في المعنى المستنبط من قوله: (ما يريد سراحها)، وهي صورة استطاعت أن تعبر عن الحبس والتقييد والرفض الذي تعانيه نفس الشاعر، وأيضًا سيطرة وتمكن العدو منها، وأي عذاب إذا كانت النفس مقيدة بيد عدوها! ، ولقد كان الشاعر موفقًا عندما اختار النفس للتقييد، ولم يختر الجسد؛ لأن تقييد النفس أصعب بكثير من تقييد البدن، وهذه الصورة كفيلة بأن تعبر عن الطاقة الإبداعية للشاعر.

وقوله (من البسيط):

نَبَّهــتُهُ والنَّــدامَى طــالَ مَكْــثُــهُمُ فقلتُ : قُمْ واكْفِــنا الهم الذي وَكَفا
فاصرف بصِرْفِكَ وَجْهَ المَاءِ يَوْمَكَ ذَا حتى تــرى نائمًا مِنْــهُمْ وَمُنْصَــرَفًا
فقــــام مُلتــــحفًا كالبَدْرِ مُطَّلــعًا والظَّبي مُلْــتَفِتًا والغُصــن مُنْعَطِفًا[11]

في البيت الثالث توالت التشبيهات المفصلة حيث شبهه بالبدر عند طلوعه، وبالظبي عند التفاته، وبالغصن عند انعطافه، والتشبيهات كلها حسي بحسي، والمشبه في البيت واحد، وكاف التشبيه واحدة، والمشبه به تعدد بالعطف، ووجه الشبه محدد في التشبيهات كلها، فطلوع البدر والتفات الظبي، وانعطاف الغصن كل منها تعتبر وجه الشبه. ومن التشبيه المجمل قوله (من الطويل):

وأظلمتِ الدُّنْيا التي كُنتَ جَارَهَا كأنــك للدنــيا أخ ومُنــاسب[12]

في البيت السابق شبَّه الشاعر جعفر ابن عليٍّ مرثوَّه بأخ للدنيا، ولم يبين فيم كانت الأخوة ولا وجه الشبه بينهما، والتشبيه على هذه الحالة يعد من التشبيه المجمل الذي لا يذكر فيه وجه الشبه، وهو من تشبيه مفرد بمفرد، حسيَّ (جعفر) بمعنوي (أخو الدنيا)، وفيه دلالة على المكانة والمنزلة والرفعة لمرثوّه.

ومنه قوله يصف الخمر ويبين أثرها (من المنسرح):

شج قراع المــزاج صــورتها كــلؤلؤ جــــائل على ذهــــب
طورًا وطورًا كنســج سابــغة منسكب الشخــص إثر منســكب
وتــارة كالســــطور متصــلاً ميــــماثُــه في جوانــب الكتب
هَــذَا وهَــذَا وذَاكَ تُظْــهِرُه كَأَنَّــمَا كَأْسَــهَا أَبُو العَجَــبِ[13]

في البيت الأخير يلخص الشاعر صفات الخمر التي ذكرها سابقًا، ويجمع تلك الصفات في تشبيه رآه شاملًا جامعًا، فقد وصفها من قبل وعدد صفاتها، وبين أثرها، ثم هو يجعل الكأس منها من شدة حسنها

---

11) ديك الجن، الديوان، ص 171.
12) السابق، ص70.
13) السابق، ص92.

كأنه أب للعجب كله، والتشبيه هنا حسي(كأس الخمر) بمعنوي (أبو العجب) مفرد بمفرد، مجمل فالمشبه كأس الخمر والمشبه به (أبو العجب)، والأداة كأنما ووجه الشبه محذوف، كل هذا ليضفي على الخمر إحساسه بها ومتعته فيها. ومن التشبيهات البليغة التي تآلفت عند ديك الجن وتجمعت في بيت واحد، وتآزرت في تكوين تصور كلي لصاحبها قوله في الفخر (من البسيط):

إنَّ العُلا شِيَمِي، والبَأسَ مِنْ نِقَمِي والمَجْدَ خِلْطُ دمي، والصِّدْقَ حَشْوُ فَمِي[14]

في البيت السابق استخدم الشاعر تشبيهات بليغة متتابعة؛ ليترجم لنفسه بها، وقد أتى التعبير عنها في صورة عبارات موجزة، تنطق بحسن التقسيم، فأخلاقه العلا، وبأسه النقم، ودمه مخلوط بالمجد، وصدقه يحشو فمه، وكلها تشبيهات متلاحقة، تغذي الخيال بصورة كلية عن شخصية الشاعر. ومنه أيضًا قوله في وصف الخمر (من المنسرح):

نارٌ ونُورٌ في الكَأسِ مُؤْتَـــلِفٌ رقّة ماءٍ وَرِقّة العِنـــــَبِ
شَجَّ قَرَاعُ المِـــزَاجِ صُورَتَــها كَلُــؤْلُوٍ جَائِلٍ على ذَهَــــبِ[15]

وقف الشاعر في البيتين السابقين على وصف الخمر من خلال إبراز صفاتها الشكلية؛ لينطلق من ذلك إلى بيان أثرها في النفس، فألبس صورة النور والنار للخمر في كأسها، وهو من التشبيه البليغ القائم على المبتدأ المحذوف والخبر، كما ذكر أن الخمر ممزوجة من رقة الماء ورقة العنب، والتشبيه هنا بليغ اعتمد على الضمير المحذوف (هي) المقدر مبتدأ، وقد حذف فيه الأداة ووجه الشبه، وفي البيت الثاني تشبيه حسيّ (الخمر) بحسيّ (اللؤلؤ)، مركب بمركب حيث صور حالة الخمر في انجلائها وجمال صورتها بحالة اللؤلؤ الذي يزين الذهب ويجمله، والشاعر في البيتين السابقين يحاول أن يستلهب الحواس، وينقل لها أثر الخمر عليه.

ومن التشبيه التمثيلي قوله (من البسيط):

وكأسِ صَهْباءَ صِرْفٍ ما سَرَتْ بِيَـــدٍ إلى فَمٍ فَدَرَى ما طَـــعْم ضَـــرَّاءِ
كأنَّ مِشْيَتَها في جِسْـــمِ شَارِبِـــها تَمَشِّيَ الصُّبْحِ في أَحْشَـــاءِ ظَلْماءِ[16]

في البيتين السابقين تشبيه تمثيلي: حيث مثل الشاعر حال سريان مفعول الخمر في جسم شاربها وهو متعدد الأوجه بحال انبلاج الصبح في الظلماء وهو متعدد الأوجه أيضًا.

لقد شبه الشاعر الخمر وهي تمشي في جسم شاربها، ويسري مفعولها فيه، وما يحدث بسبب ذلك من نشوة وسعادة، وتدرج لانجلاء الحزن، والانغماس في عالم الملذات، بتمشي الصبح في جوف الظلام وتدرجه في إجلائه له، وما يتبع ذلك من إشراق وسعادة وصحو ويقظة ونشاط، وهو من تشبيه الحسي (الخمر) بالحسي (الصبح)، وهذا التصوير تعددت فيه الاستعارات: حيث منح الخمر صفة المشي والحركة وهي من صفات الأحياء، تلك الصفة التي منحها أيضًا للصبح، كما جعل الجسم طريقًا فيه يُمشى، وجعل للظلماء أحشاء فيها يمشي الصبح. و"تشبيه التمثيل أبلغ من غيره، لما في وجهه من التفصيل الذي يحتاج إلى إمعان فكر، وتدقيق نظر. وهو أعظم أثرًا في المعاني؛ يرفع قدرها، ويُضاعف

---

[14]) السابق، ص 229.
[15]) السابق، ص 91.
[16]) السابق، ص 61.

قواها في تحريك النفوس لها. فإن كان مدحًا كان أوقع، أو ذمًا كان أوجع"[17]. ومن التشبيه التمثيلي أيضًا قوله (من الكامل):

مَنْ شَاءَ تَشْبِيه الشَّقَائِقِ فَلْيَقُلْ كَنِسَاءِ قتلى قد خَرَجْنَ صَوائِحًا
أُلْبِسْنَ أثوابَ الدِّمَاءِ شَنَاعَةً ونَشَرْن شَعْرًا ثُمَّ قُمْن نَوائحًا[18]

في البيتين السابقين يشبه الشاعر شقائق النعمان وهو نبات معروف بنساء قُتِلَ رجالها فخرجن من بيوتهن يرتدين الأثواب الملخطة بالدماء، يَنُحْنَ على قتلاهن، مشعثات شعرهن، يتجرعن مرارة الفقد وعذاب الفراق، إنها صورة توضح بشاعة منظر ذلك النبات في مخيلة الشاعر مما دفعه لتشبيهه بتلك الصورة المأساوية التي تخلو من كل مظاهر التفاؤل والسعادة والأمل، وهو من التشبيه التمثيلي فوجوهه متعددة، عند المشبه والمشبه به، فالمشبه شقائق النعمان بلونها الأحمر وسيقانها المتنافرة وشكلها المخيف في نظر الشاعر، والمشبه به النساء المرتديات أثوابًا ملطخة بالدماء، متناثرات الشعر ممتلئات بالصياح. وهي صورة وفق الشاعر في اختيار عناصرها، مما جعلنا نشعر بكآبة إحساسه، وتشاؤمه تجاه نبات شقائق النعمان. وهو تشبيه حسي (شقائق النعمان) بحسي (النساء الصوائح) لتوضيح مدى البشاعة وبيان أثرها، مركب بمركب، صورة بصورة، لوحة بلوحة. وهو من بلاغة التشبيه التي تجمع بين الأشياء غير المتوقعة وتؤلف بينها مما يشعر القارئ بصدمة المفاجأة وجدة التشبيه. ومن التشبيه الضمني قوله (من الوافر):

أبا عثمان مَعتَبَةً وظَنًّا وشافي النصح يُعْدَلُ بالأَشافي
إذا شَجَرُ المَوَدَّةِ لم تَجِدْه سَمَاءُ البرِّ أَسْرَعَ في الجَفَافِ[19]

في البيتين تشبيه ضمني حيث شبه الشاعر أثر التعهد والرعاية في نفسه بشجر من المودة يحتاج دائمًا إلى الري والرعاية والتعهد، ولم يربط الشاعر في البيتين السابقين بين المشبه والمشبه به بأداة تشبيه، ولا بغيرها، وإنما فهم التشبيه من السياق، وهذا شأن التشبيه الضمني. ومنه أيضًا قول الشاعر (من الكامل):

يا ذا الغنى والبخل مالك من غنى وكذاك ياذا المال مال مال
أطلِق يَدَيْكَ فإن بين يديك ما يرديهما ووراء حالك حال
قد تَسْلَمَ الأَوْكَالُ وهي مَواكِلٌ للتُرَّهَات وتُقتَلُ الأَبْطَالُ[20]

في الأبيات السابقة ينصح الشاعر الغني البخيل وذا المال الممسك بأن يتركا البخل؛ لأنه ليس وسيلة للنجاة من الفقر، وللتدليل على ذلك يأتي بنموذج حَيٍّ نراه أمامنا يتكرر في الحياة وهو نجاة وسلامة الضعيف المستسلم المعرض للأذي والهلاك في أوقات الشدة، وتعرض الأبطال الصامدين المقاتلين للقتل، فالحرص لا ينفع والبخل لا يشفع لصاحبه إن أراد الله له الفقر وفي البيت الثالث تشبيه ضمني يشبه فيه الشاعر حال الغني البخيل الممسك للحفاظ على ماله بحال الأبطال الذين يدافعون عن الحياة بكل ما يملكون ثم لا ينفعهم ذلك، وحال المُنفق الكريم الذي لا يلق بالًا لقابل الأيام بحال الضعيف الذي لا طاقة له على مقاومة الخطر، ولكنه يسلم منه. وهو تشبيه حسيّ بحسيّ، ضمني لا يعتمد على أداة

---

17) جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص 290.
18) ديك الجن، الديوان، ص105.
19) السابق، ص178.
20) السابق، ص 193.

تشبيه، ولا ربط مباشر بين المشبه والمشبه به، وإنما يُستشف من الكلام. وقد أجاد الشاعر وأبدع في توظيف التشبيه في ديوانه كله؛ لإدراكه ما للتشبيه من أهمية في إبراز شعرية الشاعر وبيان تمكنه؛ "فالتشبيه (لا الاستعارة أو التجنيس أو ما إلى ذلك) كان أساسًا من أسس المفاضلة بين الشعراء، ومغزي ذلك أن الصور التشبيهية دون غيرها من الصور أو الألوان البلاغية الأخرى كانت أوثق اتصالًا وأمس رحمًا بجوهر الشعر، فالتشبيه الجيد هو في حد ذاته شعر جيد"[21].

- **الصورة الاستعارية :**

لا فرق بين التشبيه والاستعارة في التركيب إلا أن التشبيه طرفاه (المشبه والمشبه به) موجودان أما الاستعارة فهي تقوم على حذف أحد الطرفين المشبه أو المشبه به، فـ"الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه والتشبيه ضربان: تشبيه تام، وتشبيه محذوف. فالتشبيه التام: أن يذكر المشبه والمشبه به. والتشبيه المحذوف: أن يذكر المشبه به أو المشبه فقط، ويسمى "استعارة"، وهذا الاسم وضع للفرق بينه وبين التشبيه التام، وإلا فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم "التشبيه"، ويجوز أن يطلق عليه اسم "الاستعارة"، لاشتراكهما في المعنى"[22]، والاستعارة في اللغة "مأخوذة من العارية أى نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه"[23]. "والنوع الآخر من الصور البلاغية هو الاستعارية، فإذا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتمايزهما، فلا تداخل ولا تشابك، فإن الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحد بين طرفيها حتى تمحى الحدود وتتوحد الموجودات والماهيات"[24].

وقد تطور هذا المفهوم اللغوي شيئًا فشيئًا حتى أصبحت الاستعارة فنًّا من الفنون البلاغية، وضربًا من الانحراف الدلالي لألفاظ اللغة، وجليٌّ أن لهذا المصطلح دلالته، على أن الاستعارة إنما تؤدي وظيفتها الفنية عن طريق "الانحراف الدلالي"، فهذا المصطلح يعني أننا مع كل استعارة نكون إزاء معنيين: أحدهما أصلي وضعت الكلمة له، وتعورفت به، وثانيهما مجازي انتقلت إليه الكلمة، أو انتقل هو إليها، وسواء أكان هذا أم ذاك فإن دلالة الكلمة على هذا المعنى المجازي - إنما هي تجاوز وانحراف عن دلالتها الوضعية التي تلازمها في عرف الاستعمال.[25] وتتفق التعريفات حول هذا المعنى، ففي تعريف مبسط ينظر **الجاحظ** إلى الاستعارة على أنها: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[26]. وقد حدد **ابن قتيبة** علاقات السببية أو المجاورة أو المشابهة لتحديد الاستعارة، في قوله إن: "العرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمي بها بسبب من الأخرى، أو مجاورًا لها،

---

21) حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1/ 2005م. ص 37.

22) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت. أحمد الحوفي- بدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 2، 2009م. ج/2، ص58.

23) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، د. ط، 1983م، ص 136.

24) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 124.

25) حسن طبل، انظر الصورة البيانية ، مرجع سابق، ص 123 – 124 ، بتصرف.

26) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ت. عبد السلام هارون، د. م. ط، د. ط، 1948م. 137/1.

أو مشاكلًا"[27]. وتكمن فائدة الاستعارة في أنها "تفعل في نفس السامع مالا تفعل الحقيقة"[28]. فالمعني الاستعاري له خصوصيته وله ظلاله التي يسميها النقاد (إيحاء) "فالاستعارة بما فيها من إيحاء تهتم بجانب المعاني والأفكار في اكتمال وظيفة العمل الفني"[29].

وقد حدد العسكري أغراض الاستعارة في الإيضاح والتأكيد والمبالغة والإيجاز والتجميل يقول: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعني وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة"[30].

أنواع الاستعارة: يمكننا تقسيم الاستعارة إلى قسمين: الاستعارة اللغوية، والاستعارة الجمالية. و"الاستعارة اللغوية: نعني بها الأساليب اللغوية التي ركبت تركيبًا استعاريًّا يعتمد المشابهة الخارجية بين الأشياء دون أن يكون وراء ذلك غرض فني، ويكون ذلك للتبيين أو توضيح معني شيء من الأشياء أو هيكله أو حجمه.

والاستعارة الجمالية: هي تلك الاستعارة التي تُعني بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويرًا غير محدد الدلالة . وهي القادرة على الغوص في أعماق الشاعر. وردهات نفسه لانتشال ما غمض من أحاسيسه وانفعالاته"[31]. والاستعارة الجمالية منها تحقيقية ومنها تخييلية، وهما كما يلى:

- **الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية:**

إن وظيفة الاستعارة تدور حول البحث في أوجه التجانس بين الأشياء. "وذلك ما جعل النقاد القدامى، وفي مقدمتهم عبد القاهر يقسمون الاستعارة الجمالية إلى تحقيقية وتخييلية، وتقوم الفرقة بينهما على أساس أن الأولى عندهم تعود إلى شيء محقق في الواقع الخارجي، أما الأخرى فإنها تبني في أرض يعظم فيها خط الخيال، الذي سينبئ عن الواقع، وإن كان نابعًا منه وعائدًا إليه"[32]. "وأبرز ما تمتلكه الاستعارات التخييلية هو قدرتها على الإيحاء بإبداع واقع جديد بنته كلمات اكتسبت عمقًا دلاليًّا من عشرات الصياغات التي استعملت فيها"[33]. ومن نماذج الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية قوله (من الخفيف):

ليسَ يَخْشَى جَيْشَ الحوادِثِ مَن جُنـ ـدَاهُ وفدا صَبـــابَةٍ ودُمـــــوع
قمـــــر حـــــين رامَ أَن يَتَجـــلَّى سارَ فِيهِ المُحَاقُ قبل الطلـــوع[34]

يقرر الشاعر في البيتين السابقين أن محبوبته لا تخاف تقلبات الزمن؛ لأن لها جندين يسكنانه هما: صبابته، ودموعه المسخرة لأجلها، إنهما وفدان يفدان دائمًا عليه، وكأنه يعدها بدموع وصبابة لا تنضب

---

27) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط 3، 1981م، ص 132.
28) السابق، ص 269.
29) السابق، ص 268.
30) السابق نفسه، والصفحة نفسها.
31) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2000م. ص 123.
32) السابق ص 130.
33) السابق، ص 133.
34) ديك الجن، الديوان، ص 170.

أبدًا؛ فهي القمر الذي وُؤِدَ قبل أن يتجلى. وفي الأبيات صور استعارية تخييلية وأخرى تحقيقية، أبدع فيها الشاعر وأجاد؛ ففي البيت الأول يتخيل الشاعر أنَّ الهموم والأحزان حوادث لها جيش يقاتل ويحارب، وأنَّ أعداء جيش الحوادث هذا محبوبته، التي تمتلك أسلحة دفاع تطمئن بها ولا تخشى من جيش الحوادث بسببها، تلك الأسلحة هي وفد من صبابة الشاعر ودموعه. وفيه استعارة تصريحية، حيث صور الصبابة والدموع بإنسان يفد إلى الشاعر، ويتناوب المجيء إليه، وهذا من الاستعارة التخييلية، التي نسجها الشاعر من وحي خياله، وفي بيته الثاني يصور محبوبته بقمر اكتمل وأراد الظهور فإذا بالمحاق يصيبه، والقمر يصل إلى الكمال في الحقيقة، وقد يصيبه بعد اكتماله الخسوف، وهو ما أراد الشاعر أن يعبر به عن حال محبوبته، التي قتلت في ريعانها، وفي قول الشاعر سار فيه المحاق قبل الطلوع استعارة مكنية حيث صور المحاق بإنسان يسر وصور القمر بطريق يسار فيه، وهذا من الاستعارة التخييلية أيضًا. وقد وفق الشاعر في استعارتيه السابقتين وأجاد.

ويقول أيضًا ديك الجن (من الطويل):

كَأَنَّ عَلَى قَلْبِي قَطَاةً تَذَكَّرَت عَلَى ظَمَإٍ وِرْدًا فَهَزَّت جَنَاحَهَا[35]

الاستعارة في البيت السابق تصريحية فقد صور لواعج قلبه بقطاة، وحذف اللواعج، وصرح بالقطاة، وجعل تلك القطاة تتذكر وتتفاعل بتذكرها هذا، وقد أتت الاستعارة معبرة مؤثرة تدل على شوق صادق ولهفة جليَّة، وجمعت بين التحقيقية المعبرة؛ والتخييلية المؤثرة؛ فهز القطاة جناحها من الواقع المتحقق حدوثه، ووجود القطاة على قلبه من الخيال المتصور حدوثه. ويقول أيضًا (من البسيط):

رَقَّتْ غِلَالَةُ خَدَيْهِ فَلَو رُمِيَا بَاللَّحْظِ أو بِالمُنَى هَمَّا بِأَنْ يَكِفَا[36]

في البيت السابق يبين الشاعر مدى نعومة ورقة ملمس خد المتغزل به، فرقته متناهية، لدرجة أنها تكاد تسيل خجلًا وليونة، إن رميت بلحظ، أو أصابها منى. وقد جعل الشاعر اللحظ والمنى سهامًا تُرمى فتصيب، وفيه استعارة مكنية، تخييلية، مما يجعل المتلقي يدرك المعنى ويتفاعل معه.

- **خصائص الاستعارة الجيدة:**

للاستعارة الجيدة خصائص تتميز بها، ويتفاضل فيها الشعراء، كل حسب موهبته وتمكنه، وهذه الخصائص لابد من وجودها ليكون للاستعارة قيمة وبلاغة، ومن هذه الخصائص:

- **الجدة:**

لابد للشاعر من أن يكون ذا خيال خصب يستطيع من خلاله أن يأتي بالجديد في صوره، الذي يجمع المتناقضات ويؤلف بينها ويدمجها في صورة تأسر الألباب، فـ "العالم يعج بالأحداث التي تبدو متناقضة، ولكن الشاعر والفنان بحاجة إلى الجمع بينهما في إطار واحد، فيجعل تناقضاتها متوافقة. وعن طريق إدراكه الحدسي يفطن لما بين تلك الأشياء والظواهر والأحداث من علاقات خفية يدركها دون غيره من الناس. ولما كانت التجربة الشعورية ذات أثر كبير في اكتشاف تلك العلاقات الجديدة بين الأشياء، فإنها تمنح الشاعر قدرة فائقة علي الرؤية البكر، وتوجهه من غير وعي إلى الزوايا الخاصة التي ينظر منها إلى تلك الحقيقة. فهي التي تجعل الشاعر – بواسطة الاستعارة - يقف على أشياء لم نكن

---

[35]) السابق، ص 104.

[36]) السابق، ص 171.

منتبهين إليها على الرغم من كونها نصب أعيننا، كما قد تكون المفردات اللعوبة التي بنى منها الشاعر استعاراته معروفة أو مألوفة لدينا ولكن تشكيلات الصياغة والبناء يجعلها غريبة علينا، وكأننا لم نرها أو لم نسمع بها من قبل"[37]

يقول عبد القاهر عن أهمية الاستعارة: "من الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز البيان أبدًا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلًا، وتوهب له بعد الفضل فضلا"[38]. ويقول:"أفلا ترى في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا رأيت أسدًا، ووردت بحرًا ولقيت بدرًا، والخاص النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال"[39]. وروعة الجدة في الاستعارة أنها تعبر عن جدة في الإحساس والمشاعر "فالأساليب المختلفة لا تعتور المعنى إلا وكان وراء اختلافها معنى جديدا، أو قل إلا وكان اختلافها هيئة جديدة للإحساس والمشاعر"[40]. فإذا لم تبعث الاستعارة إحساسًا جديدًا في النفس، فلن تكون استعارة جيدة، بل ستكون شيئًا مبتذلًا يبعث الملل إلى النفس بدل إثارتها. ومن الاستعارات التي اتسمت بالجدة في ديوان ديك الجن قوله (من البسيط):

يا رُبَّ خَرْقٍ كأَنَّ اللَّهَ قَالَ لَهُ إِذا طَوَتكَ رِقَابُ القَوْمِ فانتشر[41]

في البيت السابق أراد الشاعر أن يعبر عن مدى اتساع تلك المفازة، وحقيقة كونها مُهلكة، فجعل اتساعها على قدر سير الناس فيها، فكلما سار الناس اتسعت. وفيه استعارة مكنية تشخيصية حيث صور الخرق بإنسان يحدثه الله سبحانه ويقول له ويأمره، وفيه من حتمية الاستجابة بقدر القائل والآمر ما يدل على الاتساع المطلق المسلم بوجوده، وفي تصويره هذا من الجدة والإصابة في التعبير عن مدى الاتساع، ما لا يخفى على متأمل متذوق. ومن ذلك أيضًا قوله (من المنسرح):

طورًا وطورًا كَنَسْجِ سَابِغَةٍ مُنْسَكِب الشَّخْصِ إِثْرَ مُنْسَكِبِ
وتـــــارة كالسطور متصلاً ميمـــاتُه في جـــــوانب الكُتُب
هـــذا وهـــذا وذاك تُظهِرُهُ كأَنَّـــما كَأَسَـــها أَبُو العَجَـــب[42]

في الأبيات السابقة يشبه الشاعر الخمر بدروع منسوجة تحمي لابسها وتصونه، وكأنه أراد أن يبين أثر الخمر التي تُذهب عقل صاحبها فتحميه وتبعده عن الهموم والإحن التي يتعرض لها من لا يشرب الخمر، والتشبيه فيه جدة، تقوم على منطق، ولكنه منطق المخمورين، المتحمسين للخمر، وقد جمع الشاعر بين هذا التشبيه، وتشبيهه للخمر بأنها كتابة كلها ميمات، والميمات رمز للضم والجمع، وكأنه أراد أن يصف حالته عند شرب الخمر بأنه بعيد عن كل الهموم محمي بخمره، التي اتخذها درعًا، فتراه يشرب وينتشي، ويضم كأسه وشرابه ولذته إلى قلبه، وقد ربط الشاعر بين التشبيهين باستعارة مكنية في كلمة تظهره حيث صور الخمر بإنسان يظهر كل هذه المحاسن، ويكشف عنها. والجمع بين التشبيهين

---

[37]) التصوير الشعري، مرجع سابق، ص 138.
[38]) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، د. ط، 1972م، ص 136.
[39]) السابق نفسه، والصفحة نفسها.
[40]) حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1982م، ص 113.
[41]) ديك الجن، الديوان، ص145.
[42]) السابق، ص92.

في هذه الاستعارة، وقيامها عليهما فيه من الجدة ما يعطى للاستعارة قيمتها. ومن الجدة أيضًا قوله (من الطويل):

ظَلَلْنَا بِأَيْدِينَا نُتَعْتِعُ رُوحَها فتأخذُ مِنْ أَقْدامِنَا الرَّاحُ ثَارَهَا[43]

في البيت السابق يشخص الشاعر الخمر ويجعل لها روحًا يوقعها بين الفعل ورد الفعل، إنه يزعجها برجّها وبعنف تعامله معها، وإقباله عليها، وانتشائه بها، فتثأر منه لنفسها بزعزعة أقدامه، واضطراب سيره، وإفقاده الاتزان. وكأنه أراد أن يوضح أن رج الخمر وزعزعتها، يقابله رج الأقدام وعدم اتزانها. والجمع بين رج الخمر ورج الأقدام، وجعل الأولى سببًا في الثانية فيه من الجدة ما يلفت القارئ والمتذوق.

- **الإيحاء:**

جمال الشعر في تدفق إيحاءاته وظلال معانيه التي تستخرج بالتأمل وإعادة القراءة، والشعر الموحي هو الذي "يعطيك من المعاني باليسير من اللفظ حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنى من الغصن الواحد أنواعًا من التمر"[44].

"وللاستعارة المَقْدِرة على امتلاك الطاقات الإيحائية الفاعلة إذا ارتقت إلى مشارف الرمز أو امتزجت به وتعاضدت معه لصناعة تأثيرها، كما تلعب الوحدات الصوتية والإيقاعات الموسيقية والحيل النغمية الأخرى دورها في تهيئة المتلقين نفسيًّا لاستقبالها، وتوسيع مداركهم لتكون قادرة علي مواكبة تلك المعاني غير المحددة أو المحجمة"[45]. والشاعر له من الأبيات التي ينبض فيها الإيحاء نماذج كثيرة، ومن ذلك قوله (من الطويل):

دَعُوا مُقْـــلَتِي تَبْكِي لِفَقْدِ حَبِيبِهَا لتُطْفِي بَبْرِدِ الدَّمْـعِ حَرَّ لَهيبِها
فَفِي حَلّ خَيْطِ الدَّمْـعِ لِلْقَلْبِ رَاحَة فَطُوبَى لِنَفْـــسٍ مُتِّعَتْ بحَبيبِهَا
بِمَـــنْ لَوْ رَأتْهُ القَاطِعَـاتُ أَكُفَّـها لما رَضِـــيَتْ إِلَّا بِقَطْـعِ قُلُوبِها[46]

في البيت الأخير استدعاء وإيحاء، حيث استدعى الشاعر قصة أصحاب امرأة العزيز اللاتي قطَّعن أيديهن عندما رأين جمال يوسف - عليه السلام- ، وتخيل أنهن لو رأين جمال محبوبه لتركن تقطيع أيديهن، وابتدأن بتقطيع قلوبهن؛ لأسر جماله لتلك القلوب بمجرد رؤيتها له، ولم تذكر كتب التراث، كون تلك الأبيات في التغزل بمحبوبته أو في التغزل بالمذكر، وعلى كُلٍّ ففي البيت إيحاء بشدة جماله، وروعة حُسنه، ومعلوم أن الجمال في البشر تتعدد مواطنه، فمنه جمال الشعر وجمال العين وجمال اللون، وجمال القوام ورقة الحديث... وغيرها، كل هذا عبر عنه الشاعر، وأكثر في بيته الأخير. فكلماته القليلة توحي بمعان كثيرة قصدها الشاعر وعمد إليها. ومن الإيحاء أيضًا قول الشاعر (من البسيط):

من نامَ لَمْ يَدْر طَالَ النَّوْمُ أَمْ قَصُرًا لا يَعْرِفُ اللَّيلَ إلا عاشق سهرا[47]

---

[43]) ديك الجن، الديوان، ص 125.
[44]) أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص137.
[45]) التصوير الشعري، مرجع سابق، ص 149، 150.
[46]) ديك الجن، الديوان، ص258.
[47]) السابق، ص128.

في البيت إيحاء بطول الليل، وظلمته، ووحشته، وسطوته، على العاشقين، فهم وحدهم الذين يعرفون المعنى الحقيقي لليل، وهم وحدهم الذين يعانون منه، فتعبيره بقوله يعرف الليل فيها من المعاني المتوقعة من تلك المعرفة ما لا يخفى على متذوق. ومنه أيضًا قوله (من الطويل):

تَأَمَّلْ إِذَا الْأَحْزَانُ فِيكَ تَكَاثَفَتْ أعاش رسولُ اللهِ أَمْ ضَمَّهُ القَبْرُ؟[48]

في البيت السابق استعارة مكنية حيث صور الأحزان بشيء مادي يتكاثف، وفيه إيحاء بهوان الأحزان، وضآلة شأنها، ولم يصرح الشاعر بمعناه هذا، وإنما اعتمد في أسلوبه على الإقناع والإتيان بالدليل، فإذا كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أغلى البشر، وأعظمهم قدرًا، قد ضمه القبر، وانتهت حياته الدنيوية، فهل نحن باقون؟ وإذا كانت حياتنا حتمًا تصير إلى نهايتها، فهل تكون للأحزان قيمة؟ وقد امتلأ الديوان بالتعبيرات والصور الموحية، التي جمعت بين دلائل الحسن وبراعة التصور.

- **الإيجاز:**

يقول عبد القاهر عن إيجاز الاستعارة: "إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"[49].

ويجب أن تكون "ألفاظ الاستعارة مركزة وقليلة، مشحونة بالأفكار والمشاعر والأحاسيس. وهذا هو الإيحاء والتكثيف الذي أكد عليه النقاد المحدثون، حين يجمعون على أن الصورة الاستعارية تتميز بالتكثيف والإيجاز"[50]. فالصورة عن طريق التفاعل بين الطرفين تعطي ظلالًا ومعاني فرعية تثري تجربة الشاعر والمتلقي، فاستعارة البحر مثلًا للرجل الواسع العطاء أو العالم ترسم في النفس ظلالًا وإيحاءات شتى، لا تتوقف عند مجرد الكرم أو سعة العلم.

والاستعارة تكون محذوفة الأداة ووجه الشبه وأحد طرفي التشبيه الأساسيين- المشبه أو المشبه به- وكل هذا التحلل من الطبيعي أن يولد الإيجاز، مما يقوي بدوره جوانب البلاغة.

ومن الاستعارات اللطيفة التي أمتعت وأوجزت في ديوان الشاعر قوله (من الخفيف):

يَرْقُدُ النَّاسُ آمنين ورَيبُ الدَّ هرِ يَرْعَاهُمُ بِمُقْلَةِ لِص[51]

في البيت استعارة مكنية فيها حكمة ودعوة إلى عدم الائتناس بالدهر، والركون له؛ فالشاعر هنا يصور مصائب الدهر بلص يترقب الناس ويتحين فُرصَهُ، ويفاجئهم بما يسوؤهم، فيأخذ منهم أغلى ما يدخرون على غفلة، وهم في أمن ودعة، لا يتوقعون ما سيحدث لهم. وقد كان الشاعر محقًا في قوله، مصيبًا في عبارته، حكيمًا في تأمله، دقيقًا في تصويره، فمن منا لم يفاجئه الدهر بما يسوؤه من فقد أو مرض؟ وقد اختار الشاعر في صورته من اللص المترقب، أهم ما فيه، وأداته في ذلك الترقب وهي المقلة. فهي وسيلة المراقبة، والمتابعة. وفي البيت إيجاز يعبر عن معانات البشر التي لا تنتهي، تجاه مفاجآت الدهر ونوائبه التي ما هي إلا سنة الحياة. ومن الإيجاز أيضًا قوله في هجاء ابن عمه (من المنسرح):

---

[48]) السابق، ص 132.

[49]) أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 43.

[50]) النعمان عبد المتعال القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د. ط، 1982م، ص 434.

[51]) ديك الجن، الديوان، ص 166.

يا عَجَبًا مِن أَبي الخَبِيثِ ومن سروحه في البقائر الدَّثِرَة[52]

في البيت السابق يعرّض الشاعر بابن عمه "أبي الطيب" الذي آذاه كثيرًا، ويعكس اسمه ويحوله إلى أبي الخبيث، وفيه ما فيه من التهكم والسخرية والهجاء، ومعلوم أن قوله أبي الخبيث يحمل في طياته إيجازًا فهو يصم ابن عمه بأنه ليس فقط متصفًا بكل خبيث، بل هو أب لذلك الخبيث، ومصدر وأصل له، وقد قصد الشاعر أن نتخيل الخبيث بكل أنواعه، ونجعل ابن عمه لذلك الخبث أبًا. وفي التعبير إيجاز وشمولية ألحقها الشاعر بابن عمه. ومنه أيضًا قوله (من الكامل):

قتلوكَ عَطْشَانًا ولَمَّا يَرْقُبوا في قَتْلِكَ التنزيل والتأويـلا

ويُكبرون بأن قُتـِلْتَ وإنَّمـا قتلوا بك التكبير والتهليـلا[53]

هذه الأبيات من قصيدة رائعة قالها الشاعر في رثاء الحسين بن علي - رضي الله عنهما- وفيها من صدق المعاني، وطلاوة الرثاء، ما يجعلها من عيون قصائد الشاعر في الديوان، وفي بيته الأخير إيجاز يعبر عن مدى الفجع والألم الذي أحس به الشاعر في فقد الحسين - رضي الله عنه- فبقتله قُتل التكبير والتهليل، وهما من شعائر العيد، والعيد عنوان الفرحة والسعادة، وكأن الشاعر يقول: لا سعادة ولا فرحة ولا عيد بعد قتلك يا حسين - رضي الله عن الحسين، وعفا عن الشاعر بما قاله هذا.

- **التجسيد والتشخيص في الاستعارة:**

إن الشاعر عندما يستعين بالاستعارة في تصويره يستطيع أن يغير صور الأشياء بتجسد وتشخيص وتجسم المعاني، وتصور الأشياء المحسوسة في صور متخيلة.

يقول الجرجاني في ذلك: "فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[54]. والتشخيص والتجسيم كما يقول النويهي:"هو قدرة الشاعر علي تخيل الحياة فيما لا حياة فيه وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات، بمعنى أن يتخيلها أشخاصًا أحياء قائمين بأنفسهم"[55]. فالتشخيص يكون للأشياء والموجودات الحسية كالطبيعة ونحوها، ولم يفعل الشاعر أكثر من محاولة ربطها بالإنسان بإضفاء ما للإنسان لها، رغبة منه في تشخيص الموجودات ليعبر عن معنى أراده. وفي التجسيد يعمل على إبراز المعاني في صورة محسوسة فقط. أما في التجسيم فهو يعمل علي إيجاد ما لا وجود له في عالم الحس، أي يعمل على خلقه وجعله في صورة محسوسة، ثم يرتقي به إلى مرتبة الإنسان باستعارة صفاته وقدراته؛ ليجعل المعاني في صورة حية مفعمة بالحركة والحيوية.

والقادرون على إبداع الاستعارات الرائعة هم قوم منحوا خيالًا قويًّا، وقدرة على السيطرة على هذا الخيال وامتلاك عناصره، حتى يستطيع أحدهم إخراج صور ناضجة، أساسها الموهبة الراقية، المصقولة بالاطلاع والتجربة. والاستعارة منها المكنية ومنها التصريحية، و"الاستعارة التصريحية، أو المصرحة

---

[52]) السابق، ص129.

[53]) السابق، ص 191.

[54]) أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 43.

[55]) محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1966م، ص 248.

هي ما صُرِّح فيها بلفظ المشبه به. والمكنيَّة، هي ما حذف فيها لفظ المشبه به، استغناء ببعض لوازمه التي بها كماله، أو قوامه في وجه الشبه"[56]. والاستعارة في ديوان الشاعر رائعة كثيرة متنوعة، ولا تخلو صفحة من الديوان إلا وفيها قدر كبير من الاستعارات، ومن أمثلة التجسيد والتشخيص في الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية في ديوان ديك الجن قوله يرثي جعفر بن علي (من الطويل):

تَرَشَّـــفْتُ أَيَّـــامِي وَهُنَّ كَوَالِحٌ عليكَ ، وغالبتُ الرَّدى وهو غالب
ودافعت في صدر الزَّمانِ ونَحْرِهِ وأَيُّ يَـــــدٍ لي والزَّمـــــانُ مُحَارِبُ؟[57]

في البيت الأول استعارة مكنية للتجسيد فقد شبه الشاعر الأيام في سوادها وقسوتها وشدة محنها بشراب يرتشف منه رشفة بعد أخرى، وهي صورة تصرخ بوضوح المعاناة والألم الذي عاشه الشاعر. وفي الشطر الثاني قوله: غالبت الردى استعارة مكنية للتشخيص حيث صور الردى بعدو يغالب، يحاول الشاعر هزيمته، ثم يقرر استسلامه وحقيقة تغلبه التي لا يستطيع منكر إنكارها، فالردى غالب لا محالة، تلك الحقيقة التي عبر عنها الشاعر بجملته الاسمية الدالة على التحقق والثبوت المكونة من الضمير المبتدأ العائد على الردى والخبر(وهو غالب). وفي البيت الثاني استعارة مكنية للتشخيص صور فيها الزمان بعدو له صدر وله نحر لا يتأثران بدفع الخصوم مهما كانت قوتهم، وفيه دلالة على تغلب الزمان وشدة سطوته، فمهما دافع الإنسان، ومهما حارب الزمان فلن تكون اليد العليا إلا للزمان، وقد أتى الشاعر بتلك الحقيقة في صورة استفهام غرضه النفي (وأي يد لي والزمان محارب؟). ومن ذلك أيضًا قوله (من الخفيف):

خنتني في المغيب والخَـــوْنُ نُكْرٌ وذَمِـــيمٌ في سَالِفَـــاتِ الدهور
فَشَـــفَانِي سَيفي وأَسْـــــرَعَ في حَز التَّرَاقِي قَطعًا وحَزِّ النُّـــحورِ[58]

في البيت الثاني استعارة مكنية للتجسيد حيث صور السيف بدواء يشفي، وهي توضح أثر السيف وحاجة الشاعر له ليخفف عنه ما يشعر به. وقوله من (مخلع البيسط):

ناجَيْتُ فيك الصفاتِ حتّى ناجَيتني ما لذاكَ نِد[59]

في البيت استعارة مكنية للتشخيص صور فيها الشاعر الصفات بإنسان يُنَاجَى ويُنَاجِي. وقال (من الخفيف):

أَيُّ صَبْرٍ يَوْمَ التَّفَرَّق غَابَا! وأَيُّ دَمْعٍ دَعَوْتُهُ فَأَجَابَا![60]

في البيت استعارتان مكنيتان للتشخيص، صور فيهما: الصبر بإنسان يغيب، الدمع بإنسان يُدعى فيجيب، وفي البيت تناسق بين الاستعارتين للدلالة على شدة الحزن والجزع الذي تمكن من الشاعر وأحاط به وسيطر عليه.

وقوله (من الطويل):

فَلَوْ قَالَتِ الْأَيَّامُ هَلْ لَكَ حَاجَةٌ لَقُلْتُ لَها أَنْ لَا يُسَرَّ حَسُودُ[61]

---

[56]) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، د.ط/ 2009م ، ص 342-343.
[57]) السابق، والصفة نفسها.
[58]) السابق، ص 155.
[59]) السابق، ص 115.
[60]) ديك الجن ، الديوان، ص 66.
[61]) السابق، ص 113.

في البيت استعارة مكنية للتشخيص صور فيها الشاعر الأيام بإنسان يقول ويقال له، وفيه دلالة على شدة غيظ الشاعر وحنقه على حساده الذين لا يرجون له خيرًا. ومن الاستعارة التصريحية قوله (من الخفيف):

مَا المَنَايَا إِلَّا المَطَـــــايَا وَمَا فَـــرَّ قَ شَيْءٌ تَفْرِيقَهَا الْأَحْبَابَا

ظَلَّ حادِيهُمُ يَسُـــــوقُ بِقَلْـــــــبي ويَرَى أَنَّهُ يَسُـــوقُ الرِّكَابَا[62]

في البيت الأول تجسيد وحصر فقد جسَّد الشاعر المنايا وحصرها في المطايا التي تبعد الأحباب وتفرقهم، وفيها أبدع الشاعر في التعبير عن مشاعر الألم والحزن والفراق، وفيها استعارة تصريحية حيث صور شدة الحزن والألم بالمنايا، وحصر وجودها في المطايا التي تقل الأحباب الظاعنين، وفي البيت الثاني ترشيح حيث جعل لتلك المطايا حاديًا يسوق قلب الشاعر، وفيه تشخيص فقد جعل القلب يُساق ويرى ويسوق الركاب، وفيه دلالة على شدة التعلق، والتشبث بركاب المحبوبة. والصورة جمعت بين الجدة وعمق الإحساس ومرارة الألم.

وقوله (من البسيط):

وحَاذَرَتْ أَعْيُنَ الواشِينَ فَانْصَرَفَتْ تَعَضُّ مِنْ غَيْظِها العُنَّابَ بِالبَرَدِ[63]

في البيت استعارتان تصريحيتان للتوضيح، صور فيهما الشاعر شفاة المحبوبة بالعناب للونها الأحمر القاني، كما صور أسنانها بالبرد لشدة بياضها. وفيه دلالة على وضوح مواطن الحسن وتفوق محبوبته فيها.

وقوله (من الطويل):

ظَلَلْتُ بِها أَجنِي ثِمَارَ نُحورِهَا فَتُوسِعُنِي سَبًّا وَأُوسِعُهَا صَبْرًا[64]

في البيت استعارة تصريحية للتوضيح صور فيها الشاعر ثديي محبوبته بالثمار التي تجنى.

- **الصورة المجردة والمرشحة والمطلقة في شعر ديك الجن:**

تنقسم الصورة باعتبار ذكر ملائم المستعار منه أو المستعار له أو عدم ذكره إلى: مطلقة ومرشحة ومجردة، فـ "المطلقة هي التي لم تقترن بما يلائم المشبه والمشبه به. والمرشحة هي التي قرنت بملائم المستعار منه (المشبه به)، والمجردة هي التي قرنت بملائم المستعار له، أي (المشبه)"[65]، والترشيح والتجريد والإطلاق تعتبر عوامل تحدد درجة بلاغة الاستعارة، فـ"أبلغ الاستعارة المرشحة؛ لذكر ما يناسب المستعار منه فيها، بناء على الدعوى بأن المستعار له هو عين المستعار منه"[66]. وقد أجاد الشاعر في صوره، التي أخذت أشكالًا متعددة في الديوان، فمن الصور المجردة في ديوانه قوله (من السريع):

وَقَهْوَةٍ كَوْكَبُهَا يُزْهِرُ يَنْفَحُ مِنْهَا المِسْكُ والعَنْبَرُ[67]

---

62) السابق، ص 67.

63) السابق، ص 119.

64) السابق، ص 124.

65) جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص 356.

66) السابق، بتصرف، ص 362.

67) ديك الجن، الديوان، ص 270.

في البيت السابق صورة مجردة حيث صور الشاعر القهوة (الخمر) بسماء لها كواكب مزهرة، ثم منحها صورة أخرى وهي أن رائحتها يفوح ويخرج منها المسك والعنبر. وفي قوله كوهبها يزهر استعارة مكنية، وإتباعه الاستعارة بوصف المشبه فيه تجريد. ومنه قوله (من الطويل):

يُقَطِّعُ قَلْبِي حُسْنُ خَالٍ بِخَدِّهَا إِذَا سَفَرَتْ عَنْهُ تَنَعَّمَ بِالسِّحْرِ[68]

في البيت السابق يصور الشاعر حسن الخال بسكين يقطع، ثم يمنح حسن الخال (المشبه) صفة السحر من شدة الجمال، وفي تلك الصورة استعارة مكنية مجردة. وقوله (من الكامل):

قَالُوا السَّلَامُ عَلَيْكِ يَا أَطْلَالُ قُلْتُ السَّلَامُ عَلَى المُحِيلِ مُحَالُ[69]

في البيت السابق استعارة مكنية مجردة، حيث صور الشاعر الأطلال بإنسان يُلْقَى عليه السلام، ثم وصف الأطلال وهي (المشبه) بأنها أحيلت وتغيرت معالمها، وفي ذلك تجريد للصورة. ومن الصور المرشحة قول ديك الجن (من البسيط):

أَقَامَ حِصْنًا عليهِمْ، حِصْـنَ مَكْرُمَـةٍ يَرْتَـــجُّ طَـــوْدَاهُ بِالنُّقْـــمَى وبالنَّعَمِ[70]

في البيت السابق استعارة تصريحية مرشحة في قوله (أقام حصنًا) حيث صور الإسلام بحصن يقيمه النبي صلى الله عليه وسلم لأصحابه، وجعل لهذا الحصن جبلين يرتجان بالثواب والعقاب.

وقوله (من المنسرح):

وَذَاتُ رُمَّانَتَيْنِ في طَبَق مِنْ فِضَّةٍ فُصِّصَا بِفَصَّيْنِ[71]

في البيت السابق استعارة تصريحية مرشحة، حيث صور الثديين برمانتين، وصور الرمانتين بأنهما مفصصان في طبق من فضة. ومن الصور المطلقة قوله (من الطويل): ومنها قوله (من الطويل):

خَلِيلَيَّ خَانَ الصَّبْرُ وَانْقَطَعَ الكَرَى وَقَدْ أَحْكَمَتْ عَيْنَايَ رَعْيَ الكَوَاكِبِ[72]

في البيت السابق تتابعت الصور، فقد صور الشاعر الصبر بصديق يخون، والكرى بحبل يُقطع، والعين بإنسان يَرعى، والكواكب بغنم تُرعى، وحذف المشبه به في كل منها، وأتى بما يدل عليه، وفيه استعارة مكنية مطلقة جمعت بين المشبه ودلائل المشبه به المحذوف بدون زيادة أو وصف.

ومنها قوله (من الوافر):

عَجِبْتُ لِعَاصِرِيهَا كَيْفَ مَاتُوا وَقَدْ صَنَعُوا لَنَا مَاءَ الحَيَاةِ[73]

في البيت السابق يتعجب الشاعر من موت عاصري الخمر، ويتساءل كيف يموت هؤلاء وقد صنعوا لشاربيها ماء الحياة، وفيه استعارة تصريحية تخييلية مطلقة حيث صور الخمر بماء الحياة، ولم يضف على المشبه ولا على المشبه به صفة أو تحديدًا.

الصورة الكنائية:

---

[68]) السابق، ص 271.
[69]) السابق، ص192.
[70]) السابق، ص 227.
[71]) السابق، ص 242.
[72]) السابق، ص 253.
[73]) السابق، ص 100.

إن الكناية هي النمط الثالث من أنماط البيان بعد التشبيه والاستعارة، وهي في "اللغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وهي مصدر كنيت بكذا عن كذا، إذا تركت التصريح به، وبابه رمى يرمي"[74]. وللعلماء في الكناية ثلاثة آراء:

"الرأي الأول: أنها قبيل الحقيقة؛ لأنها لفظ استعمل في المعنى الحقيقي؛ لينتقل منه إلى لازمه، والحقيقة أعم من أن يكون المراد باللفظ فيها المعنى الحقيقي وحده أو مع إرادة المعنى الكنائي كما في الكناية.

الرأي الثاني: أنها من قبيل المجاز، لأن اللفظ فيها مستعمل في غير ما وضع له، وأريد به معنى آخر غير معناه الأصلي.

الرأي الثالث: أنها واسطة بين الحقيقة والمجاز" [75]. وبلاغة الكناية ظاهرة جلية، فهي تقرب المعنى وتوضح صورته، وتربط بينه وبين مناسبه، "ولاشك أن هذه خاصة الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس، بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحًا ملموسًا"[76].

ويرى عبد القاهر أن الكناية هي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه، مثال ذلك قولهم هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى، وفي المرأة نؤوم الضحى، والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه".[77] ، ومن ضروب الكناية في ديوان ديك الجن ما ورد (من الكامل):

وَحَيَاةِ ظَبْيٍ لَمْ أَصُمْ عَنْ ذِكْرِهِ إِلَّا عَضَضْتُ تَنَدُّمًا إِبْهَامي[78]

البيت كله كناية عن صفة وهي شدة التعلق وعدم القدرة على البعد عن محبوبته، فبعده عنها سبب في ندمه وعضه الإبهام، والصورة قديمة متداولة، وردت كثيرًا في الشعر وغيره من صنوف الأدب، وربما كان ورودها تأثرًا بثقافة الشاعر الدينية والقرآن الكريم، حيث أشار القرآن كثيرًا إلى مسألة عض اليدين كدلالة على الندم، وفي البيت كنى الشاعر بكلمة ظبي عن محبوبته، وفيه دلالة على الحسن والدلال والجمال، والظبي في أشعار العرب معروف دلالته، كما أن للمرأة عند العرب أسماء كثيرة تكنى بها فـ " العرب تكنى عن المرأة بالنعجة، والشاة، والقلوص، والسرحة، والحرث، والفراش، والعتبة، والقارورة، والقَوْصَرَّة، والنعل، والغُل والقيد ، والصلة، والجارة، والحليلة، وبكلها جاءت الأخبار، ونطقت الأشعار"[79]. ومنه قوله (من الطويل):

سَأَطْوِي الهَوَى تَحْتَ الحَشَا طَيَّ نَازِحٍ قَضَى وَطَرًا إِنْ لَمْ تَبُحْ عَبراتي[80]

---

[74]) محمد حسن شرشر، "لباب البيان"، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1980/2، ص238.

[75]) المثل السائر، مرجع سابق، 55/3.

[76]) ينظر: علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، المكتبة التوفيقية، مصر، ط 2/ 2015م، ص251.

[77]) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص52.

[78]) السابق، ص 232.

[79]) أبو منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، ت. أسامة محمد البحيري، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1997/1م، ص 9.

[80]) ديك الجن، الديوان، ص 100.

في البيت السابق كناية عن صفة وهي شدة حرصه وكتمانه، وهل أدل على ذلك من كتمانه للهوي وطيه تحت الحشا؟ ومنه قوله (من الوافر):

أَلَسْتَ تَرَى الضَّنَى لَمْ يُبْقِ مِنِّي سِوَى شَبَحٍ يَطِيرُ بِكِلِّ رِيحٍ[81]

في البيت السابق في قوله (شبح يطير بكل ريح) كناية عن صفة وهي شدة الضعف والهزال، ففيها أراد الشاعر أن يبين مدى تردي حاله بسبب الضنى والحزن لدرجة جعلته والشبح سواء.

ومن الكناية أيضًا قوله (من الكامل):

بنت المَذَابِح والقَسُوسِ كريمةٌ لا تستحي يومَ الحِساب بوزرها[82]

في قوله بنت المذابح والقسوس كريمة: كناية عن موصوف وهي محبوبته، والبيت كله كناية عن صفة وهي التدين والالتزام والاحتشام، فمحبوبته من أصل طيب متدين نصراني، ممن يؤمنون بالمذابح والقرابين والقسوس، وغير ذلك من معتقدات الدير والنصارى، لذلك فهي لا تقترب من الفاحشة، ولن تلقى الله بوزر لها فيها. ومنه قوله (من الخفيف):

يَا سَمِيَّ المَقْتُولِ بِالطَّفِّ خَيرِ النَّا سِ طُرًّا حَاشَا أَبِيــــه وَجَــــدِّهِ[83]

في البيت السابق في قوله (يا سمي المقتول بالطف) كناية عن موصوف وهو غلامه الحسين الذي تشابه اسمه مع اسم الحسين بن على رضي الله عنهما. وقوله أيضًا (من المنسرح) :

مَقــــــابِرٌ تَحــتها مَنــابِرُ مِـنْ عِلْمٍ وحِلْمٍ ومَنْـــــظَرٍ عَجَــبِ
مِنْ البَهـــــالِيلِ آلِ فاطِـــــمَةٍ أَهْلِ المَعَالي والسَّـادَةِ النّـــجُبِ
كَمْ شَرِقَـــتْ منـهُمُ السُّيــوفُ وكَمْ رُوِّيَتِ الأرضُ مِــنْ دَمٍ سَــرِبِ[84]

في الأبيات السابقة في قوله (مقابر تحتها منابر...) كناية عن موصوف، وهم آل فاطمة وآل البيت، وأنهم أهل علم وحلم وأهل دين وفضيلة، وفي قوله (كم رويت الأرض من دم سرب) كناية عن شرف ما دفن بالأرض، وعن كثرة ما دفن بسبب استبسالهم، ولقد عمد الشاعر في الأبيات السابقة إلى التركيب الكنائي للدلالة على التشريف، ولأن الكناية توهم بالعلم من قبل السامع، وكأنه أراد أن هذا التشريف وهذه الصفات معلومة من قبل السامعين بالضرورة. ومن كناية النسبة قوله (من المنسرح):

لَو كُنْتُ أَقْدِرُ أَنْ أَرَى أَثَرَ البِلَى لَتَرَكْتُ وَجْهَكَ ضَاحِـيًا لَم يُقْـبَرِ
دَثَّــرَتْ مَحاسِـــنُهُ وَأَصْبَحَ مَاؤُهُ سَقْيَ التُّرَابِ وَكَانَ أَحْسَنَ مَنْظَرِ[85]

في البيت الثاني كناية عن نسبة البلى لجسد محبوبته، فمحاسن وجهها دثرت وماؤه سقى التراب. ومنه قوله (من الطويل):

سَقَى الغَيْثُ أَرْضًا ضُمِّنَتْكَ وَسَاحَةً لِقَبْرِكَ فِيهِ الغَيْثُ واللَّيثُ والبَدْرُ[86]

في البيت السابق في قوله (لِقَبْرِكَ فِيهِ الغَيْثُ واللَّيثُ والبَدْرُ) كلها كنايات عن نسبة الكرم والشجاعة والجمال لمرثُوّه، فالغيث كرم والليث شجاعة والبدر جمال. ومنه قوله (من الطويل):

---

[81]) ديك الجن، الديوان، ص108.
[82]) السابق، ص149.
[83]) السابق، ص 122.
[84]) ديك الجن، الديوان، ص 86.
[85]) ديك الجن، الديوان، ص 146.
[86]) السابق، ص 133.

إِذَا مَا انْقَضَى سِحْرُ الَّذِينَ بِبَابِلٍ فَطَرْفُكَ لِي سِحْرٌ وَرِيقُكَ لِي خَمْرُ[87]

في البيت السابق في قوله (فَطَرْفُكَ لِي سِحْرٌ وَرِيقُكَ لِي خَمْرُ) شبه طرف غلامه بالسحر وريقه بالخمر، وفيه كناية عن نسبة الجمال لغلامه. وكنايات الشاعر في الديوان كثيرة تنطق بها أشعاره.

- **الصورة المجازية:**

يعد المجاز من الصور البلاغية التي تناولها النقاد قديمًا وحديثًا بالدرس والبحث، "والمجاز: هو اللفظ المُستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي"[88]. واستحالة إرادة المعنى الوضعي في المجاز هي السمة المميزة له عن الكناية بل هي ما يعطي المجاز تميزه وخصوصيته بين الصور البيانية عموما، و"المجاز مشتق من جازَ الشَّيْء يَجوزُه، إذا تعدّاهُ، سَمَّوا به اللفظ الذي نُقِلَ من معناه الأصلي، واستعمل ليدل على معنى غيره، مناسب له .والمجاز: من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة، لإيضاح المعنى؛ إذ به يخرج المعنى مُتَّصفًا بصفة حسية، تكاد تعرضُه على عيانِ السَّامع. لهذا شغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ. ولما فيه من الدقة في التعبير، فيحصل للنفس به سرور وأريحية. ولأمر ما كثر في كلامهم، حتى أتوا فيه بكل معنى رائق، وزينوا به خطبهم وأشعارهم."[89]، والمجاز منه المفرد المرسل، ومنه العقلي، و"المجاز المفرد المرسل: هو الكلمة المستعملة قصدًا في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الوضعي. وله علاقات كثيرة، أهمها: السببية وهي كون الشيء المنقول عنه سببًا، والمسببية وهي كون الشيء المنقول عنه مسببًا، والكلية وهي كون الشيء متضمنًا للمقصود وغيره، وذلك إذا ذكر الكل وأريد الجزء، والجزئية وهي كون الشيء المذكور جزءًا من المقصود ، والعموم والخصوص واللازمية والملزومية، واعتبار ما كان واعتبار ما سيكون، والحالية والمحلية والبدلية والمبدلية، والتعلق الاشتقاقي وهو إقامة صيغة مكان أخرى والمجاورة وغيرها..."[90]

وهناك المجاز العقلي: و"هو إسناد الفعل، أو ما في معناه من اسم فاعل، أو اسم مفعول أو مصدر إلى غير ما هو له في الظاهر من المتكلم، لعلاقة مع قرينة تمنع من أن يكون الإسناد إلى ما هو له. ومنه الإسناد إلى الزمان والإسناد إلى المكان، والإسناد إلى المصدر، وإلى ما بني للفاعل إلى المفعول، وإسناد ما بني للمفعول إلى الفاعل، وغير ذلك."[91]، ومن المجاز في ديوان ديك الجن قوله (من الخفيف):

يَرْقُدُ النَّاسُ آمنين ورَيْبُ الد دهْرِ يَرْعَاهُمُ بِمُقْلَةِ لِص[92]

في البيت السابق مجاز مرسل علاقته **جُزْئِيَّة** فقد أطلق الشاعر المقلة وأراد العين، وهي رمز التربص والترقب. ومنه قوله (من البسيط):

يَا رُبَّ خَرْقٍ كَأَنَّ اللهَ قَالَ لَهُ إِذَا طَوَتْكَ رِقَابَ القَومِ فَانْتَشِرِ[93]

---

87) السابق، ص 134.
88) جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص 318.
89) السابق، والصفحة نفسها.
90) السابق، ص319:321. بتصرف.
91) السابق، ص 324-325. بتصرف.
92) السابق، ص 45.
93) ديك الجن، الديوان، ص 145.

في البيت السابق مجاز مرسل علاقته جُزئِيَّة حيث ذكر الرقاب في قوله (رقاب القوم)، وأراد القوم أنفسهم؛ لأن الرقاب لا تطوي الأرض، وإنَّما أصحاب الرقاب.

وقوله (من الوافر):

وأقتحم الكتيبة لا أُبالي إذا نَزَلَتْ بِما نَزَلَ القَضاءُ[94]

في البيت مجاز مرسل علاقته حالِّيَّة، حيث أطلق الشاعر الكتيبة وهي جماعة الجند، وأراد المكان والأرض التي يحلُّون فيها، فالاقتحام يكون للأرض التي تعسكر فيها الكتيبة، وليس للكتيبة نفسها. ومنه أيضًا قوله (من البسيط):

جَاءَتْ تَزُورُ فِرَاشِي بَعْدَ مَا قُبِرَت فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْرًا زَانَهُ الجِيدُ[95]

في البيت السابق في قوله (تزور فراشي) مجاز مرسل علاقته مَحَلِّيَّة حيث ذكر الشاعر زيارة روح محبوبته للفراش، وأراد زيارتها لمن ينام فيه.

وقال (من الكامل):

يا ذا الغنى والبُخْلِ مَالَكَ مِنْ غِنى وكذاك يا ذا المال مالكَ مَالُ

أطلِق يَدَيْكَ فَإِنَّ بِيـــــنَ يَدَيْكَ ما يرديهما ووراء حالــك حال[96]

في البيت الثاني مجاز مرسل علاقته **مُسبِّبِيَّة** في قوله: (أطلق يديك)؛ فقد ذكر الشاعر اليد وأراد ما تتسبب عنه من العطاء. ومن المجاز العقلي قول الشاعر (من الخفيف):

إِنَّ رَيْبَ الزَّمَانِ طَالَ انْتِكَاثُهُ كَمْ رَمَتْنِي بَحَادِثٍ أَحْدَاثُهُ[97]

في البيت السابق أسند الشاعر الريب للزمان، والزمان لا ريب له، وإنما أحداثه، والمقصود ريب أحداث الزمان، وهو من المجاز العقلي. ومنه قوله (من الكامل):

أَشْفَقْتُ أَنْ يَرِدَ الزَّمَانُ بِغَدْرِهِ أَو أُبْتَلَى بَعْدَ الوِصَالِ بِهَجْرِهِ[98]

في البيت السابق مجاز عقلي حيث أسند ورود الغدر إلى الزمان، وهو لم يفعلها، فالزمان لا يأتي بغدر ولا بوفاء، وإنما يقع ذلك فيه. ومنه قوله (من البسيط):

مَنْ نَامَ لم يَدْرِ طَالَ النَّوْمُ أَمْ قَصُرَا لا يَعْرِفُ النَّوْمَ إلا عَاشِقٌ سَهِرَا[99]

في البيت السابق مجاز عقلي أيضًا حيث أسند الشاعر الطول والقصر للنوم، والمقصود الوقت الذي يكون فيه النوم. ومنه قوله (من الطويل):

حَمَائِمُ وُرْقٍ فِي حِمَى وَرَقٍ خُضْرٍ لَهَا مُقَلٌ تُجْرِي الدُّمُوعُ وَلَا تَجْرِي[100]

في البيت السابق مجاز عقلي حيث أسند الشاعر جريان الدموع إلى المقل، في قوله: (لَهَا مُقَلٌ تُجْرِي الدُّمُوعُ) والمقل مكان تخرج منه الدموع، ولا علاقة لها بجريان الدموع أو توقفها، وإنما الحزن والهم هما المسؤولان عن ذلك. فهما من يتسببا في جريان الدمع أو نزوله أو توقفه، والمجاز له قيمة كبيرة في منح الصورة جمالها ورونقها ولا يخفى على دارس للأدب قيمة المجاز فهو: "مادة الشاعر المفلق،

---

[94]) السابق، ص 61.
[95]) السابق، ص ص114.
[96]) السابق، ص 193.
[97]) السابق، ص 102.
[98]) ديك الجن، الديوان، ص 151.
[99]) السابق، ص 128.
[100]) السابق، ص 141.

والكاتب البليغ، وطريق من صرف البيان، لا يستغني عنها واحد منهما"[101]. وقد أجاد ديك الجن في مجازاته بين ثنايا الديوان.

المصدر:

- عبد السلام بن رغبان ديك الجن الحمصي، الديوان، ت. مظهر الحجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2004م.

المراجع:

- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط 3، 1981م.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ت. عبد السلام هارون، د. م. ط، د. ط، 1948م. 137/1.
- أبو منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، ت. أسامة محمد البحيري، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1997/1م.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، د.ط/ 2009م.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، د.ط/ 2009م.
- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، د. ط، 1983م.
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
- جواهر البلاغة، مرجع سابق.
- حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1/ 2005م.
- حفني ناصف، محمد دياب، سلطان محمد، مصطفي طموم، دروس البلاغة، مراجعة: أحمد السيوسي أحمد، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ - 2012م.
- حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1982م.
- شفيع السيد: التعبير البياني، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، د. ط، 1977م.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، د. ط، 1972م.
- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2000م .

---

[101]) جواهر البيان، مرجع سابق، ص326.

- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2000م.
- عصام عبد السلام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزف حرب، دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، دار الخليج، عمان – الأردن، ط 1/ 2018م.
- علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، المكتبة التوفيقية، مصر، ط 2/ 2015م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم: أحمد صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د. ط، 2002م.
- فايز مد الله سلمان الذنيبات، التغاير في البلاغة العربية، دراسة في البلاغة العربية من زاوية المتلقي ، المجلة العلمية بكلية الآداب جامعة طنطا، المجلد 2010 العدد23 .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت. أحمد الحوفي- بدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 2، 2009م. ج/2.
- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1966م.
- محمد حسن شرشر، "لباب البيان"، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1980/2.
- النعمان عبد المتعال القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د. ط، 1982م.