حِجَاجيّة الصورة البيانية
في غزل ماني الموسوس

الدكتورة

راوية حسين جابر خليل

الأستاذ المساعد في قسم البلاغة والنقد

في كلية البنات الأزهرية بطيبة

جامعة الأزهر

حِجَاجية الصورة البيانية في غزل ماني الموسوس

راوية حسين جابر خليل.
قسم البلاغة والنقد، كلية البنات الأزهرية بطيبة، جامعة الأزهر، مصر
البريد الالكتروني: Rawia-khalil.80@azhar.edu.eg

ملخص:
يتناول البحث الصورة البيانية في غزل شاعر مرهف الحس لم ينل حظًّا من الشهرة، كان يهيم عشقًا، فيفيض غزلًا، فيأتي شعره مطبوعًا يأخذ بمجامع القلوب، إنه ماني الموسوس، وتتمثل أهمية البحث في تسليط الضوء على شعره وإعطائه حقه من الدرس والتحليل من جانب، وفي تطبيق معطيات الحِجاج -فيما يخص الصورة- على نص عربي، والإفادة منه في توسيع آفاق التحليل، ويهدف البحث إلى دراسة الصورة البيانية بشقيها: الجمالي، والحجاجي، لإبراز جمال تعبيره، ودقة صنعه في توظيف الصورة في إقناع متلقيه بمعانيه؛ بغية أن يجمع البحث بين الأصالة والمعاصرة، وينهج البحث المنهج الوصفي التحليلي مستعينًا بمعطيات الدرس الحجاجي، وقد توصل البحث في خاتمته إلى عدة نتائج، منها تمتع الشاعر بشاعرية فياضة ورقة في التصوير، وقدرة على إقناع متلقيه بأسباب هيامه وعشقه وما وليهما من ضعف ونحول، مستخدما صورا بيانية منها الجديد المبتكر، ومنها القريب المبتذل الذي أدخل عليه من صنعته ما جعله يبدو في حلل قشيبة، وقد مثّلت الصور التي تسم المرأة بالحسن حججًا منطقية لتعلقه بها، وكثُر استخدامه حجة التناسب؛ لتؤسس للمعاني التي يريدها بالجمع بين أطراف مختلفة في الجنس بينها تشابه.

الكلمات المفتاحية: الصورة البيانية، الحجاج، ماني الموسوس.

Argumentativeness of the imagery in the love poetry of Mani al- Mowaswas

Rawia Hussein Gaber Khalil.
Department of Rhetoric and Criticism, Al-Azhar College for Girls, Tepa city, Al-Azhar University, Egypt
Email: Rawia-khalil.80@azhar.edu.eg

Abstract:
The research deals with the imagery of Mani al-Mowaswas's poetry, how is Sensitive, not popular, falling in love, so he overflows with poetry, and create his poetry to win or captivate the hearts. The significance of this research is that it highlights the importance of his poetry and gives it the right of study and analysis, and applies the study of arguments - with regard to the image - to an Arabic text, and benefits from it in expanding the analysis. The research aims to study the aesthetic and argumentative part of the imagery, to highlight the beauty of his expression, and the accuracy of his work in employing the imagery to convince the recipient of his meanings, in order to that, the research combines between authenticity and modernity. The research adopts the descriptive analytical approach, using the data of the argumentative lesson. The research reached several results, including the poet's enjoyment of overflowing poetry and the tenderness of the imagery, and the ability to convince the recipients of the reasons for his infatuation and adoration, and the weakness and emaciation that afflict hem. The poet uses graphic images, which some of them are innovative new, and other of them are the vulgar relative, which made them appear in a modern suit. In addition, the images that describe the woman with beauty represented logical arguments for his attachment to her. Moreover, he frequently uses the argument of proportionality to establish the meanings he wants by combining different parts of sex that have similarities.

Keywords: imagery, the study of arguments, Mani Al-Mowaswas.

مقدمة

يتناول هذا البحث الصورة البيانية في غزل شاعر لم ينل حظًّا من الشهرة على الرغم من جودة شعره ورقة غزله ورهافة حسه، هو ماني الموسوس الذي كان يهيم عشقًا، فيفيض غزلًا، ينظم مأخوذًا بالجمال مسلوب العقل، فيصدق في نظمه أيما صدق، فيأتي شعره مطبوعًا يأخذ بمجامع القلوب، فكان عنوان البحث(حِجَاجية الصورة البيانية في غزل ماني الموسوس).

وتتمثل أهمية البحث في تسليط الضوء على شعره وإعطائه حقه من الدرس والتحليل من جانب، وفي تطبيق معطيات الحِجاج –فيما يخص الصورة– على نص عربي، والإفادة منه في توسيع آفاق التحليل.

ويهدف البحث إلى دراسة الصورة البيانية بشقيها: الجمالي، والحجاجي، لإبراز جمال تعبيره ودقة صنعه في توظيف الصورة في تأكيد مراميه وإمتاع متلقيه، وإقناعه بمضامينه ومعانيه؛ بغية أن يجمع البحث بين الأصالة والمعاصرة.

وإذا كان الحجاج وظيفة طبيعية للغة، فإنه يكون أبرز فيما صيغ منها تشبيهًا أو مجازًا أو كناية؛ إذ يكون للصورة البيانية وظيفتان: إحداهما جمالية إمتاعية، والأخرى حجاجية إقناعية، وجمالية الصورة تزيد في قناعة المتلقي بمحتواها؛ إذ تلج ذهنه من الطريق الأقرب.

وينهج البحث المنهج الوصفي التحليلي مستعينًا بمعطيات الدرس الحجاجي، ويبدأ بمقدمة، يليها تمهيد في الحجاج والتعريف بالشاعر، ثم يعرج على التحليل البياني الحجاجي للصور، وينتهي بخاتمة لأبرز النتائج.

وقد جاء ترتيب البحث وفق ترتيب (مجموع شعر ماني) الذي قام عليه (عادل العامل)، مع العنونة لكل منها بعنوان مناسب إن لم تكن عُنونت في مدونته، ولئلا يطول البحث بالمكرر استغنى عن بعض المقطوعات بنظائرها.

وكان مجموع شعره لعادل العامل هو مصدر البحث، مع الاستعانة بمصادر البلاغة العربية كأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، وبعض المراجع الحديثة التي اهتمت بالحجاج مثل مؤلفات عبد الله صولة، واستراتيجيات الخطاب للشهري، والحجاج في الشعر العربي، لسامية الدريدي وغيرها.

والله من وراء القصد، وهو ولي التوفيق، نسأله الإخلاص والنفع.

تمهيد

أ-الحجاج:

"حاجَجْتُه أُحاجُّه حِجاجاً ومُحاجَّةً حتى حَجَجْتُه أَي غَلَبْتُه بالحُجَجِ التي أَدْلَيْتُ بها ..... والحُجَّة: البُرْهان، وقيل: الحُجَّة ما دُوفِعَ به الخصم، وقال الأَزهري: الحُجَّة الوجه الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخصومة.... والتَّحاجُّ: التَّخاصُم، وجمع الحُجَّةِ: حُجَجٌ وحِجاج ... وحاجَّه مُحاجَّةً وحِجاجاً: نازعه الحُجَّةَ. وحَجَّه يَحُجُّه حَجّاً: غلبه على حُجَّتِه..... واحْتَجَّ بالشيءِ: اتخذه حُجَّة؛ قال الأَزهري: إِنما سميت حُجَّة لأَنها تُحَجُّ أَي تقصد لأَن القصد لها وإِليها..... والحُجَّةُ: الدليل والبرهان" [١].

ومما لا شك فيه أن البلاغة العربية القديمة قد تناولت قضية الحجاج فيما يتعلق بالصورة البيانية، على نحو ما جاء في حديث الإمام عبد القاهر عن بلاغة الاستعارة والكناية والتمثيل، فقد نظر إلى الصورة على أنها حجة، وجعل التشبيه قياسًا -على نحو ما جعلته الدراسات المعاصرة- والاستعارة كذلك لأنها مبنية على التشبيه، حيث يقول: "أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ...والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان" [٢] أي التشبيه حجاج ينطلق من مقدمات ليصل إلى نتائج، وعقد فصلًا في دلائل الإعجاز لحجاجية الاستعارة والكناية والتمثيل -وإن لم يستعمل مصطلح (حجاجية)- نظر فيه إلى الصورة بوصفها حجة ودليلًا

---

[١]) لسان العرب مادة (ح/ج/ج) .

[٢]) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق /محمود شاكر ، ط١ المدني ١٩٩٣م ص٢٠.

يقنع بالمعنى من جهة، وصياغة جمالية حسنة الوقع والتأثير في نفوس المتلقين من جهة أخرى.

وعلى نحو ما جاء عن السكاكي من نحو قوله "من أتقن أصلًا واحدًا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل" [1] ، وما جاء عن حازم القرطاجني من نحو قوله " وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده" [2] حيث لم يقف عند الصياغة الجمالية بل تابع المسار إلى غايته النهائية وهي لحظة التلقي والاستجابة، وتوجيه السلوك نحو الفعل أو الترك.

وهكذا دار مفهوم الحجاج عند العرب –غير بعيد عن معناه اللغوي– حول جعل السامع يذعن لقضية أو يستسلم لرأي، أو يفعل شيئا، أو يقلع عن فعل عن طريق الحجة.

وفي البحث المعاصر نما الحجاج وتوسع، مستفيدًا من الدرسين اللساني والنقدي ومعارف إنسانية عامة، وعرفه بيرلمان في مؤلفه (مصنف في الحجاج) بأنه "درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن

---

[1]) مفتاح العلوم، السكاكي، ضبط هوامشه وعلق عليه /نعيم زرزور، ط٢ دار الكتب العلمية –بيروت ١٩٨٧م، ص٤٣٥.

[2]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي –بيروت ١٩٨١م، ص ١٩.

تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم" [١]

ويرجع الاهتمام بالحجاج في الدرس البلاغي المعاصر إلى أنه يمد التحليل الخطابي بآفاق واسعة في التأويل، ويبرز مضامين الخطاب المصرح بها وغير المصرح بها، ويكشف عن قدرة الأديب على إقناع جمهوره أو إخفاقه، ويحلل آلياته وتقنياته في ذلك الإقناع.

وتعد الصورة البيانية من تقنيات الخطاب التي تقنع المتلقي بمضمونها، وآلية من الآليات البلاغية للحجاج تسترعي الانتباه وتستحق الدراسة.

ب-التعريف بالشاعر: [٢]

هو محمد بن القاسم وكنيته أبو الحسن المصري، و(ماني) لقب غلب عليه، يكتنف الغموض الظروف التي أصابته بالوسوسة، هذه الحالة

---

[١]) Ch.perelman & O. tyteca Trait de l argumentation: La nouvelle rhetorique .preface de Michel Meyer .del universite de Broxelles 1992 p.5. نقلا عن الحجاج في البلاغة المعاصرة (بحث في بلاغة النقد المعاصر)، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، ط١ دار الكتاب الجديد المتحدة -بيروت ٢٠٠٨م، ص١٠٧.

[٢]) ينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق/ سمير جابر، ط٢ دار الكتب العلمية - بيروت، ١٩٠/٢٣، العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ط ١ دار الكتب العلمية - بيروت ١٤٠٤هـ، ١٨٨/٧، معجم الشعراء، المرزباني، تصحيح وتعليق: أ.د/ ف. كرنكو، ط ٢ مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية -بيروت ١٩٨٢ م، ص ٤٣٨، تاريخ بغداد، البغدادي، تحقيق/ د. بشار عواد معروف، ط ١ دار الغرب الإسلامي - بيروت ٢٠٠٢م، ٢٨٣/٤، شعر ماني الموسوس وأخباره، جمع وتحقيق/ عادل العامل، وزارة الثقافة -دمشق ١٩٨٨م، ص ١١- ٢١.

النفسية التي كانت تعاوده بين الحين والآخر، وفيما عدا ذلك هو من أظرف الناس وألطفهم.

قدم بغداد أيام المتوكل العباسي، وسكنها، وتوفي عام ٢٤٥هـ، ربما كان قد غادر مصر إلى بغداد في جيوش الغزو والجهاد، ثم استقر بها.

لم يتكسب بشعره؛ إذ كان يكتفي بالقليل من مقومات الحياة، كان على رقة في السلوك ورفعة في الخلق تتضحان من تصرفه في مجالسة الأمراء والأصحاب الذين كانوا يستدعونه للمجالسة ويمازحونه، كما اتسم بالفطنة والذكاء.

لم يعدم شاعرنا الذي عاش في العصر العباسي –بما فيه من انفتاح– ماجنة تراسله وتبثه الحب، وغلاما يتعشقه من غير إسفاف ولا تبذل ولا استهتار، لكن لم تُعرف له معشوقة معينة يجاهر باسمها، ولا غلام معين، وعلى الرغم من ذلك يجد قارئ شعره صدقًا في عاطفته، يبرهن على نفسٍ رقيقة متفانية في أي عاطفة تنغمر فيها، أو على حب راسخ أضناه حتى أسقمه.

وُصف ماني الموسوس بأنه أشعر الناس في فترة عاصر فيها شعراء كبارًا مثل البحتري ودعبل الخزاعي، وديك الجن؛ ذاك أنه كان شاعرًا مطبوعًا، وكان شعره في الغالب مقطعات مستملحة من الغزل الرقيق، أو الثناء المتفرد على نعمة سلفت، وقد بلغ شعره من رقة التصوير درجة تكاد معها مرئيات الشاعر تذوب في خيال القارئ، كانت له إشاراته الدقيقة وتشبيهاته البديعة؛ حيث لم ينهج على الدوام نهج غيره من الشعراء في التشبيهات، بل كانت له ابتكاراته الخاصة.

قال عنه صاحب الأغاني "شاعر لين الشعر رقيقه لم يقل شيئًا إلا في الغزل" [١] وجاء في (تاج العروس) "أنه شاعر مصري مُرِقّ، أي له شعر رقيق رائق" [٢] ووصفه أبو شجرة في طبقات ابن المعتز بقوله: "كان ماني المجنون من أشعر الناس" [٣] ولمزيد من أخباره يُنظر مجموع شعره، صنعة عادل العامل.

[١]) الأغاني، ٢٣/١٩٠.

[٢]) تاج العروس، الزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية، ٣٩/٥٧٤.

[٣]) طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، ط٣ دار المعارف –القاهرة، ص٣٨٣.

التحليل البيانيّ الحجاجيّ للصور

في رقة الحبيب وتمنعه [1]

ومُتَرَّفٍ عقد النعيمُ لسانَه فكلامُه بالوحي والإيماءِ
وكأنما نُهكت قوى أجفانِه بالراحِ أو شيبتْ على إغفاءِ
لو صافحَ الماءَ القراحَ بكفِّه لجرت أناملُه كجري الماءِ
يرنو إلى نعم بنيةِ مسعفٍ ولسانُه وقفٌ على لا، لاءِ

يصف الشاعر رقة الحبيب وتمنعه؛ حيث الترف والنعيم الذي يجعله في غير حاجة إلى الإفصاح، وتلك الأجفان الرقيقة المرنقة، والأنامل التي هي والماء سواء، وإشفاقه على المحب وإرادته إسعافه لكن يأخذه الإباء، فيأتي في هذه اللوحة بصور بيانية تمثل دليلًا وحجة على ما يقصد؛ ففي البيت الأول خيّل النعيم خيطًا عقد لسانه وربطه عن التلفظ، فكان كلامه بالوحي والإشارة، فهي منعمة مترفة مصونة في عليائها وكبريائها، لا تتبذل بالإفصاح والكلام.

ويلاحظ أن التعبير بالصورة أرقى بيانًا وأشد إقناعًا بما وصلت إليه الحبيبة من صون عن التبذل، ورقة وتمنع؛ يقول الإمام عبد القاهر "وأما الاستعارةُ فسبَبُ ما تَرى لها من المزيّةِ والفخامةِ، أَنَّك [جعلْتَ المعنى] كالشَّيءِ الذي يَجبُ له الثبوتُ والحصولُ، وكالأمر الذي نُصِبَ له دليلٌ يَقطع بوجوده" [2] فقد جعل عقد النعيم لسانها دليلا على عدم تبذلها

---

[1]) شعر ماني الموسوس وأخباره، جمع وتحقيق/ عادل العامل، وزارة الثقافة –دمشق ١٩٨٨م، ص ٤٣.

[2]) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود شاكر، ط٣ دار المدني – جدة، والقاهرة ١٩٩٢م، ص ٧٢.

بالكلام الذي يستنتجه المتلقي من الصورة، إذ "الصورة كلام نصفه وهو المصرح به من صنع النص أو المتكلم، ونصفه وهو الضمني من صنع المتلقي، وهذا الوضع هو الذي يكفل للصورة قدرتها الحجاجية" [1] فعقد اللسان يستحيل معه النطق، فهو يجعل المتلقي يعقد مقارنة بين صورتين: صورة معقود اللسان لا يستطيع كلامًا، وصورة حبيبة مترفة عالية المقام، يصونها النعيم عن التبذل بالكلام، وحينما يصل إلى المعنى الضمني الذي ترمي إليه الصورة يقتنع به لأنه من استنتاجه.

ولئن كان في الصورة لفظ (العقد) الذي في معناه شدة فإن الجمع بينه وبين النعيم مفارقة لطيفة، فالعاقد في حد ذاته رخاء. والصورة توحي بالتلطف بالحبيب ورفع اللوم عنه؛ فالأمر خارج عن إرادته، وصمته لشيء فوق طاقته، فليلتمس له العذر.

ومفهوم عقد اللسان الصمت، ففي الجمع بينه وبين الكلام طباق، يأتي بمفارقة، فالصمت أدى إلى أن يُدَل على الكلام بالوحي والإشارة.

وينتقل من حال اللسان إلى وصف الأجفان:

وكأنما نُهكت قوى أجفانِه بالراحِ أو شيبتْ على إغفاءِ

تلك الجفون مرنّقة كأنها نهكت بخمر، أو أوشكت على النوم، وذكر الراح هنا يرسم صورة الأجفان في مخيلة المتلقي وهي بَيْن بَيْن لا مفتوحة ولا مغمضة وهي حالة تفعل ما تفعل بقلب العاشق الولهان، مما يدفع المتلقي إلى أن يعذره اقتناعًا بالأسباب التي أوقعته في العشق، فمن اليسير "أن ننفي ما يقوله من يتحدث إلينا أكثر مما يسهل أن ننفي ما نستنتجه نحن

[1]) الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، ط١ كلية الآداب والفنون والإنسانيات تونس، منوبة، الجمهورية التونسية، ٢٠٠١م، ٥٦٢-٥٦٣.

عن طريق عملية تأويلية" [1] لأن الصورة تجعل المتلقي يمر بعملية تأويلية بحثًا عن مضامينها الكامنة، فالتصوير هنا يقيم حجة ودليلا على سحر جفون الحبيبة وعمق تأثيرها، ويقنع به المتلقي.

ومن الأجفان إلى الأنامل:

لو صافحَ الماءَ القراحَ بكفِّه لجرت أناملُه كجري الماءِ

أراد أن يقول: أنامله رقيقة، فعدل عن التعبير المباشر إلى الصورة البيانية المترعة رقة وشفافية وانسيابية؛ إذ جعل أنامله والماء سواء، يتحدان في الجريان، وفي مصافحة الماء استعارة مكنية شخصته وعرضته في معرض الحي العاقل، يُصافح عند اللقاء.

وربما بدت كلمة (بكفه) حشوا؛ لما هو معلوم من أن المصافحة باليد، لكن عند التأمل نجد أن ذكرها كان لزاما ليبني عليه ذكر الأنامل، ويلاحظ على الصورة أنه أثبت الجريان للأنامل أولًا ثم بيّن نوعه بالتشبيه؛ إذ شبه جري الأنامل بجري الماء، والوجه هو الرقة والسلاسة والانسيابية.

والصورة من الحجج المؤسسة على بنية الواقع التي تربط بين "أحكام مسلم بها وأحكام يسعى الخطاب إلى تأسيسها وتثبيتها وجعلها مقبولة مسلمًا بها، وذلك بجعل الأحكام المسلم بها والأحكام غير المسلم بها عناصر تنتمي إلى كل واحد يجمع بينها، بحيث لا يمكن أن يسلم بأحدها دون أن يسلم بالآخر" [2] فقد ربطت الصورة بين المسلّم به (جريان الماء)

---

[1]) الاستعارة والحجاج، ميشيل لوجيرن، ترجمة: د. الطاهر وعزيز، مجلة المناظرة، العدد (٤) الرباط ١٩٩١م، ص ٨٨.

[2]) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، ط١ ميسكيلياني للنشر – المغرب، ٢٠١١م، ص٤٩.

وما يسعى الشاعر إلى إثباته وجعله مسلما به وهو (جريان الأنامل) وكأنهما ينتميان إلى السيولة.

إذن كانت الصورة حجة ودليلًا دامغًا على رقة تلك الأنامل، وكأنه يقول للمتلقي إن شئت دليلا على رقتها فانظر إلى الماء فإنه نظيرها. وفي الصورة مبالغة محببة إلى النفوس سوغ قبولها لفظ (لو).

وقد وشى الصورة بجناس الاشتقاق (جرت – جري) الذي أضفى جرسًا وتنغيمًا، وأكد المعنى المراد.

يرنو إلى نعم بنيةِ مسعفٍ ولسانُه وقفٌ على لا، لاءِ

وتلك استعارة جسدت (نعم) وجعلتها محل نظر الحبيب، لكنه لا ينطق بها، وبذا يخالف نظرَه نطقُه، ويأبى لسانُه إلا أن يخالف مراده في الوصل تمنعًا وكبرياء وعفة وحياء، فهو يريد أن يقول (نعم) ليسعف حبيبه رحمة وإشفاقًا، ولكن يحول دونها التمنع! ففي التعبير كناية عن التعفف، تمثل حجة لإثباته، يقول الإمام عبد القاهر "أما "الكنايةُ"، فإنَّ السببَ في أنْ كانَ للإثباتِ بها مزيةٌ لا تكونُ للتَّصريح، أنَّ كلَّ عاقلٍ يَعْلمُ إذا رجعَ إلى نفسهِ، أَنَّ إثباتَ الصفةِ بإثباتِ دَليلِها، وإيجابَها بما هُو شاهِدٌ في وجودِها، آكدُ وأبلغُ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذَجاً غُفْلاً" (١) .

---

١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود شاكر، ط٣ الخانجي – القاهرة ١٩٩٢ م، ص٧٢.

سرقات العيون[1]

من الظبـاءِ ظبـاءٌ همُّها السخبُ [2] ترعى القلوبَ وفي قلبي لها عشبُ
يا حسنَ ما سرقتْ عيني وما انتهبتْ والعينُ تسرقُ أحيـانًا وتنتهبُ
فتلك من حسـنِ عينَيْها وهبتُ لها قلبي لو قبلتْ مـنّي الذي أهـبُ
إذا يدٌ ســرقتْ فالحـدُّ يقـطـعُها والحـدُّ في سـرقِ العينَيْنِ لا يجبُ

يتغزل الشاعر بنساء حسناوات يرتدين قلادات القرنفل، فيستولين على القلوب، وتستجيب العيون لأمر القلوب، فتسترق النظر إليهن، ثم يكافئ حسن عيني إحداهن بأن يهبها قلبه، متمنيا قبول تلك الهبة، ثم إنه يبيح لنفسه سرقة النظر؛ إذ لا يجب فيها الحد على حين يجب في سرقة اليد.

وتراه يستعير الظباء للنساء بجامع الجمال والرشاقة وسعة العيون، ثم يبني على الاستعارة، فيقول (ترعى) لكن مرعاها القلوب، لذا يقدم قلبه مرعى لها متبرعًا متلذذًا، وفي الفعل دلالة على استحواذهن على القلوب وعمق تأثيرهن فيها وتجدده.

ويُبين عن خصب قلبه وأن لديه ما يقدمه، فيستعير لمشاعره لفظ (عشب) الدال على النماء والخصب والتجدد، فلها أن ترعى وترتع ما شاءت، و"الاستعارة تجعل الحكم الذي تثبته قطعيًّا لدى المخاطب، فبفضل خاصية المطابقة يصبح المخاطب في وضع لا يمكنه معه الشك في الحكم

---

[1]) شعر ماني ص ٤٥.

[2]) جمع السِّخَاب: وهو قِلادَةٌ تُتَّخَذُ من قَرَنْفُلٍ، وسُكٍّ، ومَحْلَبٍ، ليس فيها من اللُّؤْلُؤِ والجوهر شيءٌ. (لسان العرب/ سخب)

الـذي تثبتـه الاسـتعارة"[١] فالاسـتعارة الأولـى حجـة علـى جمـال النسـوة، والثانية حجة على وفور مشاعره تجاههن، وما يكنه لهن من حب خصيب متجدد، وشغف لا يتبدد.

والبيت من الحجج المؤسسة لبنية الواقع، حجة تناسب جمعت بين أمور مختلفة في الجنس بينها تشابه، (الظباء والرعي) من جهة و(الحسان واستيلائهن على القلوب) من جهة أخرى، حيث يُنظر إلى التناسب هنا "باعتباره شكلا استعاريا محصورا قائما على تشابه علاقتين، في كل طرف شيئان تربطهما علاقة شبيهة بتلك القائمة بين شيئين آخرين" [٢].

يا حسنَ ما سرقتْ عيني وما انتهبتْ والعينُ تسـرقُ أحيـانًا وتنتـهبُ

استعارة السرقة والنهب لاختلاس النظر تحتجّ للسرعة واقتناص الفرصة، وتصور النظرة في صورة شيء مادي محسوس يمكن حيازته والانتفاع به، فهو يرى أن فيها نفعًا له أيما نفع بل زاد على النفع الحسن، فالصورة حجة على كلفه بهن، وحرصه على الظفر بالنظر، إذ "الأقوال الاستعارية أعلى حجاجًا من الأقوال العادية". [٣]

فتلك من حسـنِ عينَيْها وهبتُ لها قلبي لو قبلتْ منّي الذي أهـبُ

يقدم قلبه هبة وعطية لتلك الظبية لحسن عينيها، فيصور قلبه في صورة شيء حسي مادي يُهدَى، فهو يبدي استعداده لنزع قلبه الذي به يحيا، بل

---

[١]) اللسان والميزان، طه عبد الرحمن ،ط٢ المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء ٢٠٠٦م ص ٣١٣.

[٢]) الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، د. محمد الولي، ط ١ دار الأمان – الرباط ٢٠٠٥م، ص ٤٢٦.

[٣]) اللغة والحجاج، أبوبكر العزاوي، ط١ العمدة في الطبع –الدار البيضاء ٢٠٠٦م، ص١٠٤.

إنـه نزعـه بالفعل؛ إذ عبـر بالماضـي (وهبـت)، ثـم يعـود ليعبـر بالمضـارع (أهب) ليدل على تجدد هبته إياه، وتجدد ملكها التصرف فيه.

إذا يدٌ ســـرقتْ فالحـــدُّ يقـطـعُها والحدُّ في سـرقِ العينَيْنِ لا يجبُ

(فالحد يقطعها) مجاز علاقته السببية؛ فالحد سبب في قطع اليد. وفي البيت بناء على ما سبق من استعارة السرقة للنظرات، ويفرق بينها وبين سرقة اليد بأنها لا يجب فيها الحد، ويجب في سرقة اليد.

بذل العاشق وسوء الجزاء [1]

رب ليلٍ أمدَّ من نفسِ العا شقِ طولًا قطعتُه بانتحابِ

وحديثٍ ألذُّ من نظرِ الوا مـقِ بُدِّلتُـه بسـوءِ العتـابِ

في محاولـة لإبراز معانـاة العشاق وصبرهم على هجر المعشوقات وصدودهن يجعل نفَس العاشق أصلا في الطول والامتداد بقلب التشبيه؛ إذ شبه الليل بنفَس العاشق؛ ليعبر عن قطعه ذلك الليل –على طولـه– بانتحـاب، إنـه يبكـي وينتحـب لهجـر الحبيـب لـيلًا يفـوق فـي طولـه نفَس العاشق، لقد احتاط الشاعر للصورة التشبيهية أيما احتياط؛ فبنى على ما شاع من طول نفَس العاشق، ثم فضل الليل عليه في الطول، لمزيد من إقناع المتلقي بمعاناته.

وفي البيت الثاني يقول: إنه أهدى حديثًا ألذ من نظر المُحِب فقوبل بسوء العتاب، شبه الحديث ونظر الوامق بطعام طيب المذاق، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (اللذة) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي وصف الحديث بـ(ألذ) ما يعرف بتجاوب الحواس؛ إذ الحديث طريق إدراكه السمع، وقد وصفه بما توصف به المذوقات، وهو مبني على

[1]) شعر ماني، ص ٤٦.

جعله نظرة المحب أصلا في اللذة، حتى استقام له إلحاق الحديث بها، وهو من تجاوب الحواس أيضا، بهذا يقيم الحجة على أن حديثه كان الأولى أن يقابَل بمثله في اللذة والحلاوة أو زيادة، وعلى سوء صنيع الآخر الذي لم يقابله بالعتاب وحسب بل بالعتاب السيّء.

هاتان الصورتان يقدمهما الشاعر حجتين قويتين على ما يلقاه العشاق ويكابدونه من ألم العشق وتباريح الهوى، وما يبذلونه -على رضًى- من تذلل للحبيب يصحبه تلذذ، وهو ما يصل إليه المتلقي باستنتاجه، فإن "شكل الصورة يحتوي دائما على محل شاغر هو تاج الحجاج ومناطه، يحث المتلقي ويضطره إلى وجوب ملئه من خلال المفهوم..... إن الصورة لتضطر المتلقي ..... إلى الخضوع لمنطق كلامها" [١] وتحدوه إلى مراد المبدع.

رقة الحبيب وتمهله [٢]

دعا طرفُه طرفي فأقبلَ مسرعًا وأثَّر في خدَّيْه فاقتصّ من قلبي
شكوتُ إليه ما لقيتُ من الهوى فقال على رسْلٍ فمُتُّ، فما ذنبي؟

في صورة رائعة يقص علينا قصة وقوعه في الهوى، فقد فعل به طرف الحبيبة ما فعل، ونفذت إلى قلبه سهام حبها، وعندما شكا إليها ما يلاقي، فردت (على رسلٍ) أودت به رقة منطقها، فياله من عاشق متيم! ويا لحسنها الأخاذ!!

وليقنع المتلقي بأنه وقع في حبها مسلوب الإرادة مأخوذًا بجمال عينيها وسحر صنيعها يأتي بصور بيانية تمثل حججًا قوية لما أراد،

---

[١]) الحجاج في القرآن، عبد الله صولة، ص ٥٦٢.

[٢]) شعر ماني، ص ٤٨.

وتجعل المتلقي يلتمس له العذر، وتُغيِّر موقفه العاطفي من لائم إلى مشفق؛ إذ دعت عينا الحبيبة بجمالها عينيه للنظر إليها، فأثر نظره في خديها، فاقتصت من قلبه بأسرها إياه واستيلائها عليه، صور استعارية متتالية شخصت ناظريهما إذ خيّلت طرف الحبيبة ناطقًا داعيًا وطرف العاشق مجيبًا، ونفاذ هواها إلى قلبه اقتصاصًا، تعضد الاستعارة وتتشابك معها صورة الكناية في قوله (وأثر في خديه) فهو كناية عن الخجل؛ إذ احمر خدّاها خجلًا عندما نظر إليها، فاقتصت لهما بأسر قلبه.

ففي (دعا طرفُه طرفي فأقبل مسرعًا) استعارة مكنية، وفي (فاقتصّ من قلبي) استعارة تصريحية تبعية في الفعل؛ إذ شبه استيلاءها على قلبه بالاقتصاص، وفي استعمال هذا الفعل دلالة على قوة رد فعلها، فقد أثر طرفه في خديها مجرد تأثير، فأخذت هي في المقابل قلبه، وفي الزيادة والتضعيف دلالة على قوة الأخذ وشدة الأسر نعدمهما لو قال: أخذت قلبي أو استولت عليه.

إذن قلبه لن يستطيع الإفلات فلا تلمه أيها العاذل، وبذا يتحقق إقناع متلقيه بأن لا ذنب له ولا جريرة، ويستجلب تعاطفه معه؛ إذ "الاستعارة من الوسائل التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية، بل إنها من الوسائل التي يعتمدها بشكل كبير جدا، ما دمنا نسلم بفرضية الطابع المجازي للغة الطبيعية، وما دمنا نعتبر الاستعارة إحدى الخصائص الجوهرية للسان البشري"[1].

وفي جوابها عندما شكا إليها الهوى (على رسْلٍ) كناية عن وقوعها أيضا في شراك هواه، ومبادلتها إياه حبًّا بحب؛ ذلك أن شكواه تقلب فؤادها

[1]) اللغة والحجاج، أبو بكر العزاوي، ص ١٠٥.

على جمر الهوى، فهي تلتمس إليه أن يتمهل، كما أن ما فعلته به العبارة الذي أبان عنه بقوله (فمُتُّ) يكني عن رقة منطقها، واستطابة حديثها، وفرحته البالغة لمبادلتها إياه الهوى.

فهو يسوق تلك الصور ليكون جواب المتلقي عن سؤاله (ما ذنبي؟) لا ذنب لك؛ إذ احتج بهذه الصور لنفي الذنب عنه، وكسب المتلقي لصفِّه، علاوة على إمتاعه بجمال التعبير عن عواطفه وانفعالاته، وقد استخدم "معجمًا عاطفيًّا المراد منه كسب تعاطف الآخر واستمالته لاقتسام وجهة النظر، تصوغ هذا المعجم عبارات دالة على حاله موحية بانفعاله وصدق ارتباطه بالأطروحة المقترحة" [١] حيث الطرف، والخد، والقلب، والدعوة، والإقبال، وشكوى الهوى صاغها جميعًا في عبارات موحية ناطقة بصدق مشاعره، داعية المتلقي أن يشاركه وجهة نظره.

مناجاة [٢]

بِكَفَّيكَ تَقليبُ القُلوبِ وَإِنَّني ... لَفي تَرَحٍ مِمّا أُلاقي فَما ذَنبي

خَلَقتَ وُجوهًا كَالمَصابيحِ فِتنَةً ... وَقُلتَ اهجُروها عَزَّ ذَلِكَ مِن خَطبِ

فَإِمّا أَبَحتَ الصَبَّ ما قَد خَلَقتَهُ ... وَإِمّا زَجَرتَ القَلبَ عَن لَوعَةِ الحُبِّ

يخاطب السماء باثًّا شكواه مما أصابه من الحب: يا من بكفيه القلوب إنني في هم وحزن مما أجد وأعاني، ولا ذنب لي، فتلك الوجوه النيرة أوقعتني في الهوى ولا طاقة لي بدفعه؛ إذ لا أستطيع هجرها، بل إن

---

[١]) الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، أمينة الدهري، ط ١ المدارس- الدار البيضاء ٢٠١١م، ص ١٥٦.

[٢]) شعر ماني، ص ٤٩.

هجرها خطب جلل لا أقوى عليه، فإما أن تبيحها، وإما أن تمنع القلب حبها وتنهاه عنه.

وليعبر عن غرقه في تباريح الهوى وآلامه وهمومه جعل الترح وعاء حواه، على سبيل الاستعارة المكنية؛ إذ أدخل عليه حرف الظرفية (في) معضدًا ذلك بفنية التنكير التي أوحت بأن الترح من السعة والكثرة بمكان، وبالتالي ليس بالإمكان أن ينجو منه، أو ينقذه أحد، وفي ذلك حجة على فرط معاناته وتعذر نجاته.

وتبريرًا لوقوعه في لوعة الهوى يقول (خَلَقتَ وُجوهًا كَالمَصابيحِ فِتنَةً) فيأتي بصورة تشبيهية تتضمن احتجاجًا للافتتان، يشبه الوجوه بالمصابيح في الجمال والإشراق والوضاءة التي يترتب عليها الفتنة بإغراء الناظر بالتطلع فيها، ومن ثم الوقوع في شراك الهوى، فلولا شبهها المصابيح ما كان الهوى، والصورة حجة مثال أتى بها لتوضيح الفكرة وتقويتها، وقد "اندرج التشبيه ضمن الآليات الحجاجية المهمة ..... لارتباطه بالعملية التواصلية الإنسانية ..... وهو آلية شائعة فاقت بقية الآليات استعمالًا وتداولا .... فهو حجة تشغل ذهن المتلقي في البحث عن العلاقة الرابطة بين المشبه والمشبه به، وتلك العلاقة التي تحمل في طياتها الطاقة التأثيرية التي تحمل على الإقناع والقبول" [1]

ثم أتبع بقوله (وَقُلتَ اهجُروها عَزَّ ذَلِكَ مِن خَطبِ) أنَّى لي بهجرها وهي على هذا الوصف، إنه لخطب جلل وغاية لا تُدرَك.

---

[1]) حجاجية التشبيه عند البلاغيين والفلاسفة العرب في نهاية القرن الخامس للهجرة، سعاد بديع مطير، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج٢ ،العدد ٣٢، ٢٠١٩م، (أبحاث اللغة العربية)، ص ٩-١٠.

وفي زجر القلب مجاز مرسل علاقته الجزئية، أوقع الفعل على القلب والمراد صاحبه، وذلك لكونه موطن الهوى، والمُوقِع في الحب، ومصيدة الغرام، فإذا انزجر ينزجر صاحبه ويرعوي، وكأنه يحتج بأن الأمر ليس بيده، بل بيد مصرف القلوب.

ويلاحظ في البيت الثالث جرأة في خطاب الذات العلية؛ إذ يشترط: إما .... وإما ..... وليس بغريب فقد ذهب الهوى بلبه، فغدا هائمًا على وجهه، إنه العاشق المجنون.

نحول [١]

لَم يَبقَ إِلّا نَفَسٌ خافِتُ وَمُقلَةٌ إِنسانُها باهِتُ
بَلى وَما في جِسمِهِ مفصِلٌ إِلّا وَفيهِ سَقَمٌ ثابِتُ
فَدَمعُهُ يَجري وَأَحشاؤُهُ توقَّدُ إِلّا أَنَّهُ ساكِتُ
عَدُوُّهُ يَبكي لَهُ رَحمَةً وَحَسبُكُم مِن راحِمٍ شامِتُ

يصف ما فعل به العشق، كيف أسقمه وأنحله وأهزله، لم يُبقِ إلا نفسه ومقلته، وهما في حالتي ضعف، وقد تغلغل السقم في مفاصله، وتوقدت أحشاؤه، حتى بكى له عدوه، وعلى الرغم من هذا كله يلزم الصمت.

وإظهارًا لما انتهى إليه من سوء الحال يحتج بالصورة في (فَدَمعُهُ يَجري وَأَحشاؤُهُ توقَّدُ) دمعه لا يقطر، وإنما يجري في غزارة كالماء، ويطوي على جمر، فثمة نار في جوفه وقودها أحشاؤه تلتهم النار أحشاءه التهام الحطب، الأحشاء هي الوقود ويكتوي بالنار سائر الجسد، في التعبير استعارة مكنية جسدت المعاناة وأثارت شفقة المتلقي وجلبت تعاطفه؛ إذ نصبها برهانًا على شدة سقمه وعمق معاناته، إذ "إن للمجاز دورًا كبيرًا

[١]) شعر ماني، ص ٥٠.

في الحجاج والإقناع؛ لأنه من جهة أولى يؤدي وظيفة استدلالية، ويتوجه إلى عقل المخاطب، ومن جهة ثانية يؤدي وظيفة نفسية، ويستهدف التأثير في نفسية المخاطب" [1] فهو يخاطب العقل والوجدان في آن .

والصورة حجة تناسب مؤسسة لبنية الواقع حيث جمعت بين (النار والحطب) من ناحية و(العذاب والأحشاء) من ناحية أخرى، وأوجدت تشابها رغم اختلاف الجنس .

وفي التعبير بالمضارع دلالة الاستمرارية، وإيحاء بأن لا سبيل إلى الخلاص.

في التذلل للحبيب [2]

يَزيدُني ما استَزَدتُ مِن صِلَتِه وَعَن قَليلٍ يَعودُ في هِبَتِه
لَو حُزتُ قَطرَ السَماءِ لَانهَمَلَت عَلَيَّ ظُلماً سَماءُ مَوجِدَتِه
كَم زَلَّةٍ مِنهُ قَد ظَفِرتُ بِها فَقامَ حُبّي لَهُ بِمَعذِرَتِه
تُفني اللَيالي وَعيدَهُ وَأَنا قَريبُ عَهدٍ بِسوءِ مَملَكَتِه

إنه ينعم بوصل الحبيب حينًا، ويزيده ما استزاد، لكنه بعد قليل يهجر ويمنع، فينصب عليه الحزن، إنه يحتمل زلاته، ويعذره، بل يعدها ظفرا، وتتوالى الليالي على وعيده فتفنيه، لكن يبقى المحب حديث عهد باستبداد الحبيب.

---

[1]) حجاجية المجاز والاستعارة، حسن المودن، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية محكمة، مجموعة من المؤلفين، إشراف/ حافظ إسماعيلي علوي، ط١ ابن النديم للنشر والتوزيع –الجزائر، روافد الثقافة ناشرون –بيروت، ٢٠١٣م، جـ٢ ص ٤٤٧.

[2]) شعر ماني، ص ٥١.

وتراه يجسد الوصل إذ يتخيله هبة مادية تسترد، شبه الوصل بالهبة بجامع إدخال السرور في كل، ثم استعار الهبة للوصل استعارة تصريحية، وصوّر المنع والهجر رجوعًا في الهبة. فيقدم في الأول حجة على فرحه بالوصل، وفي الثاني برهانًا على حزنه للهجر، ومما يزيده حزنًا أنه لا يهنأ طويلا بالوصل، بل سرعان ما يؤول إلى هجر، عبر عن ذلك بقوله (عن قليل).

ثم يرتب على العود في الهبة البيت الثاني؛ إذ يحل به الحزن جراءه، فيقول: لو ملكت التصرف في مطر السماء، وظننت في ذلك النجاة من ضرر السيل، لانهملت سماء موجدته وحزنه عليّ ظلما، يشبه موجدته بسماء تشبيهًا مؤكدًا أضيف فيه المشبه به (سماء) إلى المشبه (موجدته) فلا طاقة له بما ينصبّ عليه من سيول الحزن. وتلك صورة بديعة ربما انفرد بها الموسوس، مما يدل على رهافة حسه، وفرط تأثره، وجودة تصويره، وقد قرب التشبيه المعنى للذهن، وجسد المعنوي وعرضه في صورة محسوسة مشاهدة، وأوجد علاقة بين متباينين، فهذه المهمة هي التي قادت التشبيه إلى الدخول في ميدان النظرية الحجاجية، والانضمام إلى الحجج التي تؤسس لبنية الواقع: تلك الحجج التي تربطها بالواقع صلة وثيقة، لكنها لا تتأسس عليه، ولا تنبني على بنيته، وإنما هي تؤسس هذا الواقع وتبنيه، أو هي التي تقوم بإبراز ما خفي من علاقات بين أشيائه، أو تجلي ما لم يتوقع أو ينتظر بين عناصره

ومكوناته [1]، فقد جلّى التشبيه علاقة خفية غير متوقعة بين (السماء) بمعنى المطر و(الموجدة).

وفي قوله (فَقامَ حُبّي لَهُ بِمَعذِرَتِه) استعارة مكنية شخصت الحب؛ إذ خيلته إنسانًا يعذر الحبيب ويصفح عن زلاته المتكررة، وهو بذلك يحتج لتنازله، ورضاه بالتذلل للحبيب، كيف لا وهو يرى زلاته ظفرا؟ !

ثم يزيد فيما يدل على قسوة الحبيب وتحمل المحب، فيقول: إنه على الرغم من إفناء الليالي وعيده يظل (قَريب عَهدٍ بِسوءِ مَملَكَتِه) فينصّب الحبيب ملكًا مستبدا، ثم يحذف الملك ويرمز إليه بشيء من لوازمه وهو (سوء مَملَكَتِه) وهو لا يملك دفع استبداده ولا حيلة له، بل يرضى ويخضع. فالصورة تقنع المتلقي بشدة ما لاقى، وقوة تحمله، حيث يتوصل "بنفسه إلى نتيجة الخطاب عبر تفكيك الصورة وتحليل ما خفي من معناها، فيصعب عندها رفض ما استنتجه، وردّ ما انتهى إليه تأويله [2]."

وصف حاله من الوجد [3]

إن وَصفوني فَناحِلُ الجَسَدِ أَو فَتَّشوني فَأَبيضُ الكَبِد
أَضعَفَ وَجدي وَزادَ في سَقَمي أَن لَستُ أَشكو الهَوى إِلى أَحَدِ
وَضَعتُ كَفّي عَلى فُؤادي مِن حَرِّ الأَسى وَانطَوَيتُ فَوقَ يَدي

---

[1]) ينظر: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، سامية الدريدي، ط٢ عالم الكتب الحديث –الأردن ٢٠١١م، ص ٢٤٢.

[2]) دراسات في الحجاج: قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، د. سامية الدريدي، عامل الكتب الحديث، إربد، ط١ ،٢٠٠٩م، ص١٢٧.

[3]) شعر ماني، ص ٥٣.

آهٍ مِنَ الحُبِّ آهٍ مِن كَبِدي إن لَم أَمُت في غَدٍ فَبَعدَ غَدِ
كَأَنَّ قَلبي إِذا ذَكَرتُهُم فَريسَةٌ بَينَ ساعِدَي أَسَدِ
ما أَقتَلَ البَينَ لِلنفوسِ وَما أَوجَعَ فَقدَ الحَبيبِ لِلكَبِدِ
عَرَّضتُ نَفسي مِنَ البَلاءِ لِما أَسرَفَ في مُهجَتي وَفي جَلَدي
يا حَسرَتي أَن أَموتَ مُعتَقَلاً بَينَ اعتِلاجِ الهُمومِ وَالكَمَدِ
في كُلِّ يَومٍ تَفيضُ مُعوِلَةً عَيني لِعُضوٍ يَموتُ في جَسَدي

يا له من متفانٍ في الهوى، ذائب في العشق؛ لذا هو (ناحِلُ الجَسَدِ، أَبيضُ الكَبِد) والتعبيران كناية عن السقم جراء العشق، هزل جسمه، وتحول كبده إلى البياض اعتلالا.

وفي قوله (أَضعَفَ وَجدي) استعارة مكنية، شبه الوجد بشيء مادي يُضاعف، ثم حذفه ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو (أضعف)، وفي ذلك تجسيد للوجد، واحتجاج لوجوده وتحققه.

وفي (أَشكو الهَوى) مكنية أيضا، خيل الهوى خصمًا يستوجب الشكوى، لكنه قصّر بعدم شكواه إلى أحد؛ لذا زاد سقمه وتضاعف وجده، فلو أنه شكاه لنفّس عن قلبه، وأزاح الهم عن صدره.

(وَضَعتُ كَفّي عَلى فُؤادي مِن حَرِّ الأَسى) ما أعمق تعبيره عن لوعة الهوى، وما أبدع المشهد الحسي الذي يرسمه لمحاولته تخفيف اتقاد جمر الهوى في فؤاده، إنه يضع يده على فؤاده وينطوي عليها بسائر جسده ليسكن فؤاده المضطرم نارًا، المكتوي حزنًا، فهو يشبه الأسى بالنار ثم يحذف النار ويرمز إليها بشيء من لوازمها وهو (الحر) على سبيل الاستعارة المكنية، التي جعلت المتلقي يتعاطف معه ويرقّ لحاله .

ثم تراه يتألم ويتوجع من الحب (آهٍ مِنَ الحُبِّ) أي أنه يتخيله داء ألمّ به سيودي بحياته، فيحذف الداء ويثبت للحب لازمه وهو (التأوّه)

استعارة بالكناية، ويبني على الاستعارة توقعه الموت غدًا أو بعد غد، وهذا ترشيح لها.

ويبين عما يفعله ذكر الحبيب بقلبه بصورة تشبيهية رائعة؛ إذ يشبه قلبه حين يذكره بفريسة بين ساعدي أسد، فالذكرى تنهش قلبه كما ينهش الأسد فريسته، ووصف الفريسة بقوله (بين ساعدي أسد) يدل على تمكنه منها، فهكذا تفعل الذكرى بقلبه متمكنة منه تمام التمكن، تمعن في تعذيبه، تقلّبه على جمر متّقد كما يقلّب الأسد فريسته التي بين يديه. وقد استخدم (كأن) آكد أدوات التشبيه؛ ليدل على قوة المشابهة بين الطرفين، إذن في صورة التشبيه تأكيد لدعواه، وإقناع لمتلقيه بفرط معاناته من الذكرى.

وتعد هذه الصور من الحجج المؤسسة لبنية الواقع وهي حجة تناسب؛ حيث ربطت بين أمور مختلفة في الجنس، بين (القلب، والذكرى) من جهة و(الفريسة، والأسد) من جهة أخرى، فالموضوع والشبيه منتميان إلى جنسين مختلفين، لكنهما متشابهان في الحالة والوضع، فما تفعله الذكرى بالقلب يشبه ما يفعل الأسد بالفريسة، وهذا هو شرط التناسب "التأليف بين علاقتين وتتحقق كل علاقة بين شيئين منتميين إلى جنس غير جنس الطرف المقابل؛ أي أن الموضوع والشبيه ينتميان إلى جنسين مختلفين [1] "

ويأتي بالصورة تلو الصورة مسترسلًا في شرح المعاناة، فيجعل ألم الفراق قتلا (ما أَقتَلَ البَينَ) إذ شبّه الألم بالقتل بجامع الشدة في كل، ثم استعار القتل للألم، فاشتق منه (أَقتَل) بمعنى (آلم) على سبيل الاستعارة

[1]) الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص ٤٣٢.

التبعية، استعارة خيلت البين مزهقًا للأرواح بصورة تثير العجب والدهشة؛ لذا أتى من القتل بصيغة التعجب "إن الاستعارة ... من الوسائل البلاغية، من حيث إنها تساهم في الإمتاع والتأثير، لكنها أيضا حجاجية من حيث إنها تعبر عن حجج مركزة مع جعلها أكثر تأثيرا وإصابة.[1] "

لكن يؤخذ عليه أنه نكص من القتل إلى الوجع في (وَما أَوجَعَ فَقَدَ الحَبيبِ لِلكَبِدِ) وفي التعبير بالكبد عن المحب مجاز مرسل علاقته الجزئية، فالفقد يؤلم المحب لا كبده فحسب، والتعبير بالجزء عن الكل حجة؛ إذ يرتبط الجزء بالكل لأجل الإقناع .

وفي قوله (عَرَّضتُ نَفسي مِنَ البَلاءِ لِما أَسرَفَ في مُهجَتي وَفي جَلَدي) يصور البلاء بصورة شخص مفرط في الإنفاق، لكنه لا ينفق مالا، إنما ينفق مهجته وصبره، ويسرف فيهما، وفي الصورة تشخيص البلاء وعرضه في معرض من ينفق ولا يبالي بقيمة المنفَق، وتجسيد الجلد بعرضه في صورة شيء مادي ينفَق. وفي الصورة برهان على تمكن البلاء منه ماديًّا ومعنويًّا، واستيلائه عليه تمام الاستيلاء .

ثم يتحسر لموته بالهم والحزن (يا حَسرَتي أَن أَموتَ ...) وفي نداء الحسرة تشخيص لها عرضها في معرض العاقل الذي يسمع فيقبل، أي يا حسرتي، احضري فهذا أوانك، وإضافة الحسرة إلى ضميره توحي بلصوقها به، وأنسها إليه، وملازمتها إياه.

وفي قوله (مُعتَقَلاً بَينَ اعتِلاجِ الهُمومِ وَالكَمَدِ) تخيل الهموم والكمد أسوار محبسه التي يموت بينها، والتعبير استعارة مكنية جسدت

---

[1]) طبيعة البلاغة ووظيفتها، أوليفي روبول، ص٧٤ نقلا عن استراتيجيات الخطاب، – مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ط ١ دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت ٢٠٠٤م ص ٤٥٦.

الهموم والكمد، وأفصحت عن إحكام قبضتها عليه كما تحكم أسوار السجن قبضتها على السجين فلا يفلت، فهو أيضا لا مهرب له من الهموم والأحزان ولا إفلات.

ويتابع وصف حاله (في كُلِّ يَومٍ تَفيضُ مُعولَةً عَيني لِعُضوٍ يَموتُ في جَسَدي) فيشبه تدفق العين بالدمع بالفيضان بجامع الكثرة والغزارة في كل، ثم يستعير الفيضان فيشتق منه (تَفيضُ) بمعنى تدمع بغزارة على سبيل الاستعارة التبعية.

وفي (مُعولَةً) استعارة مكنية شخصت العين وعرضتها في معرض امرأة ذات عويل، تبكي لمصابها مودّعة أحبابها، وموت عضو من جسده كل يوم كناية عن ضعفه، وسوء حاله، وشدة نحوله وهزاله، وتكمن حجاجية الكناية في عدم الاكتفاء بالمعنى الحقيقي الصريح، بل تحمّل المتلقي مسؤولية استنتاج المعنى اللازم بنفسه، وما يتوصل إليه بنفسه لا شك أنه يقتنع به، فنصف الصورة الآخر الذي "هو الجزء الضمني من الكلام يصنعه المتلقي" [1] ولا يسعه إلا قبوله.

ومما زاد الصورة تأثيرًا وإقناعًا تعبيره بالمضارع (تَفيضُ، ويموت) الذي يستحضر الصورة ويرسمها في مخيلة المتلقي وكأنها رأي العين فيستدر عطفه، ويجعله ينصاع لأفكاره مسلِّما .

[1]) ينظر: الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، ص 562 .

في إجازة بيتَيْ منّوسة [١]

وَقُمتُ أُداري الدّمعَ وَالقَلبُ حائِرٌ بِمُقلةِ موقوفٍ عَلى الضُّرِّ وَالجَهدِ

وَلَم يُعدِني [٢] هذا الأَميرُ بعَدلِهِ عَلى ظالِمٍ قَد لَجَّ في الهَجرِ وَالصَدِّ

زاد الشاعر هذين البيتين على بيتين استحسنهما من غناء الجارية منّوسة في مجلس محمد ابن عبد الله بن طاهر [٣] حيث يتابع وصف مشهد ارتحال الأحبة، إذ قام مودّعا بقلب حائر ومقلة مترقبة ترصد مشهد الرحيل، يداري دموع ذلك الموقوف على الضر والجهد، لا يرى وصلًا ولا راحة.

وقوله (موقوفٍ عَلى الضُّرِّ وَالجَهدِ) كناية عن الهجر والحرمان، ولا شك أنه عنى بـ(موقوف) نفسه، فيكون قد عدل عن ضمير المتكلم إلى الاسم الظاهر لمزيد من الاستعطاف، ففي التعبير التفات من التكلم إلى الغيبة، وإظهار في موضع الإضمار في آنٍ للغرض نفسه، وقد جرد من نفسه موقوفًا على الضر والجهد بطريق الكناية، وفي تنكير (موقوف) مزيد من إظهار رقة الحال، وإثارة الشفقة عليه.

وهذا كله معضد للصورة الكنائية مسلط لمزيد من الضوء عليها مُظهِر لها في بؤرة الاهتمام .

---

[١]) شعر ماني ص ٥٦.

[٢]) أعداه عليه: نصره وأعانه وقواه (لسان العرب/ عدا).

[٣]) ينظر قصة البيتين (الأغاني، ١٩٣/٢٣) حيث غنت الجارية:

ولست بناس إذ غدوا فتحملوا دموعي على الخدين من شدة الوجدِ

وقلت وقد زالت بعيني حمولهم بواكر تُحدَى: لا يكن آخر العهدِ

والتعبير بالقلب مجاز مرسل عن الشخص علاقته الجزئية، ذاك أن القلب موضع المشاعر والأحاسيس من حيرة وتردد وقلق وخوف ..... وهذه الصورة حجة، فالحيرة تنتاب الشاعر لا قلبه وحسب .

وفي جميع ذلك إثارة لشعور المتلقي ليتضامن معه، ويدع عنه اللوم إلى التعاطف، إن الصورتين حجتان تعملان على تغيير الموقف الفكري والعاطفي للمتلقي.

ثم يقول في البيت الثاني: إن الأمير لم ينصره ولم ينصفه مما وقع عليه من ظلم، مشبهًا فعل الحبيب من هجر وتمنع بالظلم بجامع مجاوزة الحد في كل، ثم حذف المشبه واستعار الظلم، فاشتق منه (ظالم) على سبيل الاستعارة التبعية، ثم وصف (ظالم) بجملة (قَد لَجَّ في الهَجرِ وَالصَدِّ) ليؤكد ظلمه ويحققه، إنه لم يكن منه صد وهجر وحسب، بل أمعن فيهما وتمادى ولازمهما، والجملة حجة تسوغ وصفه بـ(ظالم) وتضع الشاعر موضع المظلوم الذي هو في حاجة إلى الإنصاف، وعلى الرغم من عدل الأمير لم يقوَ على إنصافه، وهنا تكمن طرافة المفارقة التي تزيد الحجة قوة والبرهان سطوعًا.

الوجنات المتوردة [1]

لَهُ وَجَناتٌ في بَياضٍ وَحُمرَةٍ فَحافاتُها بيضٌ وَأَوساطُها حُمرُ
رِقاقٌ يَجولُ الماءُ فيها كَأَنَّها زُجاجٌ أُجيلَت في جَوانِبِها الخَمرُ

يتغزل في وجنات الحبيبة فهي حمراء محفوفة بالبياض مما يستهوي النظر، ويأسر النفوس، إنها وجنات رقيقة ناضرة، لها رواء ورونق كالماء رقة وصفاء، وكالخمر حمرة وسكْرا.

[1]) شعر ماني، ص ٥٩.

يشبه هيئة الوجنات في بياض حوافها وحمرة أوساطها بهيئة زجاجة أجيلت في جوانبها الخمر؛ ليجمع للوجنات بين صفاء الزجاج ورقته من جهة، وحمرة الخمر وفعلها من جهة أخرى، فوجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من حمرة مؤثرة يحيط بها بياض وصفاء.

وليعبر عن تجدد روائها عبر بالمضارع في قوله (يَجولُ الماءُ فيها) بل إن المضارع يجعلك ترى حركة الماء في وجناتها بما له من قدرة على استحضار الصور في الأذهان.

والصورة حجة مؤسسة لبنية الواقع، وهي حجة تناسب؛ حيث جمعت بين أمور مختلفة في الجنس (الخد في حمرة وبياض) من جهة و(الخمر والزجاجة) من جهة أخرى، لكن بينهما تشابه.

ذلك الوصف وتلك الحجة عن طريق الصورة التشبيهية يجعلان المتلقي يعذر الشاعر في تعلقه بتلك الوجنات، ووقوعه في شراك هواها.

غزل بغلام [١]

ذَنبي إِلَيهِ خُضوعي حينَ أُبصِرُهُ ... وَطولُ شَوقي إِلَيهِ حينَ أَذكُرُهُ
وَما جَرَحتُ بِطَرفِ العَينِ مُهجَتَهُ ... إِلّا وَمِن كَبِدي يَقتَصُّ محجرُهُ
نَفسي عَلى بُخلِهِ تَفديهِ مِن قَمَرٍ ... وَإِن رَماني بِذَنبٍ لَيسَ يَغفِرُهُ
وَعاذِلٍ بِاصطِبارِ القَلبِ يَأمُرُني ... فَقُلتُ مِن أَينَ لي قَلبٌ أُصَبِّرُهُ

أنشأ ماني هذه الأبيات في غلام جميل الوجه كان يهيم به، حينما رأى الغلامُ الشاعر عدا، فدخل حانوت بزّاز واحتجب عنه، فعزّ ذلك عليه [٢]، يقول: إن ذنبه هو الخضوع حين يبصر الغلام، وطول الشوق عند

[١]) شعر ماني، ص ٦٠.
[٢]) الخبر في الأغاني ١٩٦/٢٣.

ذكره، إنه حين يبصر الغلام يُذهل فيتسمّر في مكانه خاضعًا لا يستطيع حراكًا هيامًا به، وتأملًا في حسنه، وحين يذكره يزداد شوقًا إليه.

يجعل الخضوع ذنبًا على طريق التشبيه المقلوب تهكما بما آل إليه الأمر، فخضوعه مزية ترفع قدر الغلام، ينبغي أن يقابلها الغلام بالوصل شكرا، لكن الغلام احتجب، وحرمه رؤيته، لذا عد خضوعه ذنبا.

وفي إثبات الطول للشوق استعارة مكنية جسدت الشوق، وجعلته محققًا ثابتا لا محالة؛ إذ عرضته في صورة المادي المحسوس.

وفي قوله (وَما جَرَحتُ بِطَرفِ العَينِ مُهجَتَهُ) يصور نفاذ نظرته إلى قلب الغلام، فيشبهها بآلة حادة بجامع إحداث الأثر، ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه وهو (جَرَحتُ) على سبيل الاستعارة المكنية، صورة تؤكد فعل النظرة بقلب الغلام وعمق تأثيرها، لكن رد فعل الغلام كان أقوى؛ فقد اقتص من كبده (إِلّا وَمِن كَبِدي يَقتَصُّ محجرُهُ) فهو يتجاوز القلب إلى ما هو أعمق وهو الكبد، والجملة نصبت محجر الغلام قاضيًا قائمًا على القصاص حريصا عليه، استعارة بالكناية وهبته التصرف المطلق، إنه تبادل نظرة بنظرة، ولكل منهما فعلها.

والتصوير في البيت من حجاج التبادل "حيث يحاول المرسل بهذه الآلية أن يصف الحال نفسه في وضعين ينتميان إلى سياقين متقابلين، وذلك ببلورة علاقات متشابهة بين السياقات" [1] فمعنا طرفان: الشاعر، والغلام، والحال هي تأثير كل منهما في الآخر، والمقتضى أن يعذر الغلام الشاعر فلا يحتجب عنه، وألا يؤاخذه المتلقي على شغفه بالغلام.

---

[1]) استراتيجيات الخطاب ٤٨٦.

والمحجر هو ما أحاط بالعين، فالتعبير به يصلح أن يكون مجازا مرسلا علاقته المجاورة، أو أنه قصد أن محجره يقتص من كبده، فما بالك بعينه ماذا تفعل؟! لا بد أنها سهم نافذ في الأعماق، يزلزل الشاعر بكل كيانه، ونار تضطرم في وجدانه.

إنه على الرغم من ذلك كله يفديه بنفسه (نَفسي عَلى بُخلِهِ تَفديهِ مِن قَمَر) على الرغم من بخله بالوصل إذ احتجب عنه يفديه بنفسه، والتتميم (عَلى بُخلِهِ) يفيد المبالغة في احتمال ما يصدر عنه، وغفرانه له.

وليبرهن على أنه يستحق الفداء، وعلى أهليته للصبر والاحتمال يجعله من جنس القمر في قوله (مِن قَمَر) وتنكير (قمر) تنكير تعظيم، إنه يقدم الصورة برهانا وحجة يعذره بها المتلقي على تعلقه بالغلام، هذا الفداء وهذا الغزل على الرغم من أنه رماه بذنب، ولم تسمح نفسه بغفرانه، حيث عد الغلام تعلقه به ذنبًا، وعبر بالنكرة (ذنب) للتهويل.

والصور من الحجج المؤسسة لبنية الواقع، حجة التناسب التي جمعت بين متنافيات في الجنس بينهما تشابه (العين وتأثيرها) و(الآلة الحادة والجرح)، وحجة المثال في (تشبيه الغلام بالقمر) وهكذا يقوم المشبه به دليلا وحجة على المعنى الذي يريد المتكلم إثباته للمشبه.

والشرط الذي اكتنف هذه الصورة (وَإِن رَماني بِذَنبٍ لَيسَ يَغفِرُهُ) حجة احتمال فهو باقٍ على الفداء والإعجاب به حتى إن رماه بذنب لا يغفره، وهي حجة شبه منطقية .

ويعتب على العاذل أمره إياه بالصبر (وَعاذِلٍ بِاصطِبارِ القَلبِ يَأمُرُني) والتعبير بالقلب مجاز مرسل علاقته الجزئية؛ ذلك أنه إذا صبر قلبه اطمأنت نفسه وسائر جوارحه .

في شدة الاشتياق [1]

مُكتَئِبٌ ذو كَبِدٍ حَرّى تَبكي عَلَيهِ مُقلَةٌ عَبرى
يَرفَعُ يُمناهُ إِلى رَبِّهِ يَدعو وَفَوقَ الكَبِدِ اليُسرى
يَبقى إِذا كَلَمتَهُ باهِتاً وَنَفسُهُ مِمّا بِهِ سَكرى
تَحسَبَهُ مُستَمِعاً ناصِتاً وَقَلبُهُ في أُمَّةٍ [2] أُخرى

يصف نفسه حال الاشتياق حيث الكآبة والكبد المكتوية بنار الشوق، تلك الحال التي يبكي لها من يراه، إنه يرفع يده اليمنى مناجيًا ربه، ويحاول باليسرى أن يسكن حرارة كبده وآلامها، إذا كلمته رأيته صامتًا باهتًا، نفسه غائبة عن الوعي سكرًا مما ألم به من الوجد والشوق، تحسبه منصتًا إلى كلامك على حين قلبه في وادٍ آخر.

وفي التعبير بـ(حرّى) مجاز؛ حيث شبه شدة الألم بالحرارة، ثم استعار المشبه به للمشبه، فاشتق منه (حرّى) بمعنى متألمة بشدة على سبيل الاستعارة التبعية. وما كان في الجوف فهو قطعًا أكثر إيلامًا، وأشد إشعارًا بعمق الإصابة .

والبيت الثاني يدل على شتات أمره، حيث توزعت يداه بين رفع اليمنى بالدعاء، ووضع اليسرى على الكبد، فهذا كناية عن توزعه وتشتته وحيرته، لا يدري ماذا يفعل، فهو يسأل الله التخفيف من جهة، ويحاول أن يسكن كبده الحرّى المتألمة من جهة أخرى.

---

[1]) شعر ماني، ص ٦١.

[2]) فسرها المحقق بـ(جهة) وربما كانت (إمّة) هي الأنسب، أي قلبه في حال أخرى.

وفي قوله (وَنَفسُهُ مِمّا بِهِ سَكرى) يشبه تيم نفسه بالحبيب بالسكر بجامع فقد الوعي وذهاب العقل في كل، ثم يستعير السكر للتيم، فيشتق منه (سَكرى) بمعنى (متيّمة) على سبيل الاستعارة التبعية.

وقوله (وَقَلبُهُ في أُمَّة أُخرى) كناية عن الذهول عنك والشرود والهيام وشدة الوله .

هذه الصور المتتالية يقدمها الشاعر حججًا على فرط معاناته الشوق وعمق تألمه.

إسقاط معاناة عشقه على الطبيعة [١]

لا تَظُنَّ الَّذي جَرى مَطَراً كانَ مُطِرا
إِنَّما ذاكَ كُلُّهُ دَمعُ عَيني تَحَدَّرا
وَتَوالَت غُيومُها مِن هُمومي تَفَكُّرا
هَكَذا حالُ مَن يَرى مِن حَبيبٍ تغيُّرا

يسقط الشاعر معاناة عشقه على الطبيعة، فيرى في المطر دموعه، وفي الغيوم همومه راسمًا صورة أمام مخيلة المتلقي تجسد همومه، وتريه حركة دموعه وفيضانها؛ ليقنعه بفرط معاناته، ويستميله لصفّه، فينكر أن يكون ما جرى مطرًا، ويحصره في دمع عينيه، وأن تكون الغيوم غيومًا حقيقية، إنما هي همومه نتيجة تفكره فيما يجد من تغير الحبيب.

ففي قوله (إنما ذاك كلُّه دمعُ عيني تحدّرا) يشبه المطر بدمع عينيه مبالغة في غزارة دموعه حتى صارت أصلا في الغزارة والمطر فرعا عنها، ويستعمل الحصر بـ(إنما) فيحصر المطر في دموعه، فهو ليس شيئًا إلا

[١]) شعر ماني، ص ٦٢.

دموعه، فيحقق المبالغة من جهتين: التشبيه المقلوب والقصر، فدمع عينيه أمطر الكون أجمع.

ثم جرد من همومه غيومًا متوالية (وَتَوالَت غُيومُها مِن هُمومي)، وهذا أيضا تشبيه، وطريقه التجريد، أراد أن يعبر عن ضبابية الرؤية لما يلقيه العشق فيه من هموم تساوره، وتجعله يحيا في جو يفقد فيه القدرة على اتخاذ القرار، وتغيب حقيقة مشاعر المحبوب، كما تُفقَد الرؤية الصحيحة وتحتجب الشمس مع الغيوم.

وفي قوله (هكذا حال مَن يَرى مِن حَبيبٍ تغيُّرا) يشبه حال من يرى تغيُّرًا من حبيبه بحاله مهمومًا باكيًا، الغيوم همومه والمطر دموعه، فيعمم الأمر في كل محب لاحظ تغيُّرًا من حبيبه؛ ليقدم عذره بين يدي المتلقي؛ إذ ليس هو الحالة الفريدة، وليس بدعًا من العشاق، والتشبيهات الثلاث من حجج التمثيل المؤسسة لبنية الواقع .

المفارقة كرهًا [1]

لا تُنكِرَنَّ رَحيلي عَنكَ في عَجَلٍ فَإِنَّني لِرَحيلي غَيرُ مُختارِ

وَرُبَّما فارَقَ الإِنسانُ مُهجَتَهُ يَومَ الوَغى غَيرَ قالٍ خَشيَةَ العارِ

يوجه الخطاب لحبيبه معتذرًا ملتمسًا عدم المؤاخذة بالرحيل، فهو روحه التي بها يحيا، وعذره أن مفارقة الروح تكون حتمية حيث لا مهرب.

والصورة تشبيه ضمني، فقد شبه هيئة فراقه الحبيب عن غير اختيار بهيئة فراق الإنسان روحه في الحرب، وهو قطعًا غير مبغض لها، لكنه مضطر، ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من ترك الأمر المحبوب اضطرارًا، صورة تلقي بين يدي الحبيب العذر في فراقه والرحيل عنه، فليس الفراق

[1]) شعر ماني، ص ٦٣.

رغبة عنه، ولا الرحيل زهدًا فيه، وليس الأمر بيده؛ ليرفع اللوم عنه، وأزعم أن التشبيه الضمني أعلى حجاجًا من التشبيه الصريح؛ لأن الاعتماد فيه على استنتاج المتلقي أكثر .

في غلام يسبح [١]

خَمَشَ[٢] الماءُ جلدَه الرطب حتى خلتَه لابسًا غِلالةَ[٣] خمر

تجرد غلام جميل من ثيابه وسبح في دجلة، فاحمر جلده من برد الماء، وإذا ماني يرمقه ببصره، فلما خرج قال هذا البيت. [٤]

وليعبر عن تأثير الماء في جلده قال: (خمش الماء) وفيه استعارة؛ شبه الماء بآلة حادة جرحت بشرته جرحًا خفيفًا، فبدت عليها الحمرة، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (خمش) على سبيل الاستعارة المكنية.

ولمزيد من التأكيد والإقناع برقة جلد الغلام، شبهه وقد احمر جلده من برد الماء بلابس غلالة خمر، ووجه الشبه الحمرة، وكأنه أراد أن يبين مقدار تلك الحمرة، أي بلغت حمرة جلده مقدار حمرة الخمر، جعل من الخمر غلالة اكتساها الغلام.

فخلاصة الأمر أنه يتغزل في رقة جلد الغلام ورطوبته، ويريد إقناع متلقيه؛ ليعذره على تعلقه به؛ إذ لديه من الأسباب والدوافع ما يكفي، وقد وظف في سبيل هذا الإقناع حجة مؤسسة لبنية الواقع، وهي حجة تناسب تربط بين أمرين مختلفين في الجنس، لكنهما متشابهان في الحالة

---

[١]) شعر ماني، ص ٦٤.

[٢]) الخَمْش: الخِدْش في الوجه، وقد يستعمل في سائر الجسد. (لسان العرب/ خمش)

[٣]) والغِلالَةُ: شِعارٌ يلبس تحت الثوب. (لسان العرب/ غلل)

[٤]) ينظر: شعر ماني، ص ٣٥.

والوضعية (الماء وتأثيره في جلد الغلام) من ناحية و(الآلة الحادة والخمش) من ناحية أخرى، وقد التقيا في التسبب في الاحمرار.

رضا العاشق بما يلقى من المعشوق [1]

يا نَسيمَ الرّيحِ في السَّحَرِ وَشَبيهَ الشَّمسِ وَالقَمَرِ
إِنَّ مَن أَسهَرتَ مُقلَتَهُ لَقَريرُ العَينِ بِالسَّهَرِ

يتغزل في رقة الحبيبة وجمالها، ويبثها رضاه بما يلقى منها، فيستعير لها أوّلًا نسيم الريح بجامع الرقة استعارة تصريحية أصلية، لم يستعر نسيم الريح وحسب، ولم يقف عند ذلك، وإنما قيده بوقت السحر حيث يكون النسيم أكثر رقة ولطفا وبرودة.

ويشبهها ثانيا بالشمس والقمر في الإشراق والجمال والعلو، يناديها بهذه الأوصاف ليبثها ما لديه فيكني عن نفسه بقوله (مَن أَسهَرتَ مُقلَتَهُ) كناية عن موصوف، تضمنت مجازًا مرسلا، علاقته الجزئية، عبر بالمقلة والساهر صاحبها؛ لأنها العضو المختص بالمعنى المراد، "إن المولد الحجاجي ذا الدرجة العالية من الخصوبة يستثمر علاقات المجاز المرسل"[2] فالصورة حجة؛ فالسهر يصدق على الشخص كله يناله ويؤرقه، وقد عضد الصورة بالجرس والتنغيم (السَّحَر، السهر، أسهرت) حيث الجرس يمكن للمعنى ويقنع به.

ويعبر عن رضاه بالسهر لأجل الحبيبة بقوله (قَريرُ العَينِ بِالسَّهَرِ) وهو يوحي بأن السهر غاية مبتغاه، فهو يسهر ويتعب ولا يبالي ما دام

---

[1]) شعر ماني، ص ٦٥.

[2]) الحجاج، كريستيان بلانتان، ترجمة /عبد القادر المهيري، مراجعة /عبد الله صولة، دار سيانترا، المركز الوطني للترجمة –تونس ٢٠٠٨م، ص١٠٥.

من أجل الحبيبة، وكأنه لا يريد مطلوبًا سوى السهر لأجلها، والجملة كناية عن التذاذه بكل ما يلقى من حبيبه لا السهر وحده، إذ أطلق السهر وأراد ما يلزم من التعب، وجاءت صيغة المبالغة (قَرير) معضدة للصورة، والصورة حجة تضحية وهي "تقوم على إثبات قيمة شيء ما أو قضية بالتضحيات التي قمنا بها أو سنقوم بها لأجله" [١] حيث يصور الشاعر ما يقدمه من تضحية في سبيل حبه، فهو يرضى بالسهر والتعب الناجمين عن الهجر ويقر عينًا، فتتضح المقارنة الخفية بين حبه العفيف وحب الآخرين.

في عائداته [٢]

سَلي عائِداتي كَيفَ أَبصَرْنَ كُربَتي فَإِن قُلتِ حابَينَني فَاسأَلي الناسا
فَإِن لَم يَقولوا ماتَ أَو هُوَ مَيتٌ فَزِيدي إِذًا قَلبي جُنوناً وَوَسواسا

يوجه كلامه لمعشوقته قائلا: إن أردت دليلًا على ما فعل بي الهوي فاسألي عائداتي؛ ليصفن لك كربتي التي شاهدنها رأي العين، فإن وجدت منهن محاباة لي فاسألي عموم الناس، فحالي بلغ من الشهرة ألا يخفى على أحد، فإن لم يبلغك مماتي صبابة فزيديني جنونًا بك وتيمًا وهياما.

وليبرهن على وضوح معاناته يأتي بالاستعارة في (أَبصَرنَ كُربَتي) فتجسد كربته، وتعرضها في صورة شيء مادي محسوس، ليقنع المتلقي بتحققها؛ إذ هي تبصر رأي العين، فلا سبيل إلى الشك فيها.

---

[١]) مدخل إلى الخطابة، ترجمة/ رضوان العصبة، أفريقيا الشرق –المغرب ٢٠١٧، ص ٢١٥.

[٢]) شعر ماني، ص ٦٦.

وفي قوله (ماتَ أَو هُوَ مَيتٌ) مجاز، شبه شدة المعاناة وعمق الصبابة وفرط تباريح الهوى بالموت، بجامع بلوغ حد النهاية في كل، ثم اشتق من الموت (ماتَ، مَيت) على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، فهو يأتي بصورة الموت برهانًا على بلوغه حد النهاية صبابةً ومعاناة.

وفي التعبير بالقلب مجاز مرسل علاقته الجزئية، وما كان التعبير به إلا لاختصاصه بالمعنى؛ إذ هو موطن الهوى ومكابدته وعذابه، أي فزيديني، وتنكير (جُنوناً وَوَسواسا) يجعلهما يفوقان الوصف، ويتخطيان النهايات، أي جنونًا لاحد له، ووسواسًا بلانهاية، وهذا يدل على استعذاب ما يلقاه منها وإن كان عَذابا.

في المغنية (منوسة) [1]

وَكيفَ صَبرُ النَفسِ عَن غادَةٍ تَظلِمُها إِن قُلتَ طاووسَه
وَجُرتَ إِن شَبَّهتَها بانَةً في جَنَّةِ الفِردَوسِ مَغروسَه
وَغَيرُ عَدلٍ إِن عَدَلنا بِها لُؤلُؤَةً في البَحرِ مَنفوسَه
جَلَّت عَنِ الوَصفِ فَما فِكرَةٌ تَلحَقُها بِالنَعتِ مَحسوسَه

يعبر الشاعر عن إعجابه بالمغنية (منوسة) فيسلك سبيل تفضيل المشبه على المشبه به، هي أجمل من طاووسة، وأكثر مرونة وتثنيًا من بانة في الفردوس مغروسة، وأنفس من لؤلؤة في البحر وأكثر صونًا، وقد زاد في التشبيه الثالث قلب التشبيه: إن اللؤلؤة لا تساويها نفاسة وجمالا.

وفي البيت الأخير أدخل الفكرة التي تنعتها في المستحيلات، فهو يقصد بنفي الحس عنها انعدامها، وبذلك كنى عن استحالة وصفها وأنها

[1]) شعر ماني، ص ٦٧.

قد فاقت كل جمال بانعدام وقوع الحس على ما ينعتها، فهي ليس لها نظير.

انظر كيف بالغ في التعبير عن جمالها، إنها في الجمال غاية لا تدرك، فإن قلنا إنها طاووسة جمالا ظلمناها، إذن هي أجمل، وإن قلنا هي بانة مغروسة في جنة الفردوس في اعتدال القوام وليونته جُرنا عليها، وإن قلنا هي لؤلؤة بحر نفَاسة وجمالًا وصونًا ما عدلنا في حقها، وهو بهذا يجعل المتلقي يذعن بأنها فاقتها جميعًا، بعد أن أمتعه بفنية التعبير بالتشبيه الذي أبدع في نقله من الابتذال إلى الطرافة بتفضيل المشبه على المشبه به، هذه الصور التشبيهية حجة مثال؛ فالتشبيه قياس؛ إذ يقوم على مقدمتين تُسلمان إلى نتيجة، والنتيجة الكلية هنا هي أنها فاقت كل جميل.

وقد تخلل تراكيب الصور البيانية ما يعضد التشبيه، ويؤكد المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، حيث فنية التنكير في (طاووسة، وبانة، ولؤلؤة) مفادها التعظيم والتفخيم، وعلى الرغم من إلحاقها بعظيم فإنك تظلمها؛ لأن عظمتها وفخامتها فاقت المشبهات بها جميعًا رغم ما لها من شأن في الأوصاف المقصودة.

فاقت البدر والورد [١]

شادِنٌ وَجهُهُ مِنَ البَدرِ أَوْضا بَعضُهُ في الجَمالِ يَعشقُ بَعضا

بِأَبي مَن يُزَرفِنُ [٢] الصُدغَ بِالعَذ بَرِ في خَدِّهِ المُوَرَّدِ عَرضا

---

[١]) شعر ماني، ص ٧٠.

[٢]) يزرفن: يجعل شعره كالزرافين، واحدها (زرفين) أي الحلق الصغيرة.

أَينَ لِلوَردِ مِثلُ وَردٍ بَخَدَّيْـ ـكَ إِذا ما قَطَفتَهُ صارَ غَضّا

لَيسَ يُعطيكَ ذاكَ مِنهُ سِوى الشَّـ ـمِّ وَهَذا يُعطيكَ شَمّاً وَعَضّا

يشبه الحبيبة ب(شادن) أي ولد الظبية خفة ورشاقة وحسن قوام تشبيهًا مؤكدًا مجملا، تقوى فيه دعوى اتحاد الطرفين ويتوسع في تقدير وجهه مع تقدير المشبه وطي ذكره وصولا إلى الغرض، واضعًا كلامه وضع من لا يخشى المعارضة، ومرد الحجاج إلى جعل المتلقي يقدر وجه الشبه، ويملأ فراغه؛ ذاك أن" المحل الشاغر هو بؤرة الحجاج، وطيه وبقاؤه ضمنيًا مخفيًا يدعو المتلقي إلى إماطة اللثام عنه" [1] أي البحث عن وجه الشبه غير المصرح به، وبالتالي يقتنع بما توصل إليه.

ثم ينتقل إلى صورة أخرى لمزيد من البرهنة على جمالها (وَجهُهُ مِنَ البَدرِ أَوضا) تشبيه يخرجه الشاعر من الابتذال إلى الطرافة بتفضيل وجه الحبيبة على البدر في الوضاءة.

وفي الشطر الثاني يثلّث باستعارة مكنية، شخصت كل جزء من الحبيبة بجعله يعشق الآخر، ومؤداه كمال الحسن فيها وبراءتها من العيوب، فليس فيها ما لا يُعشق، إن دواعي العشق فيها زادت وطغت حتى دفعت أجزاءها إلى عشق بعضها بعضا.

وهكذا يكثف الشاعر الصور في بيت واحد أدلة وبراهين على جمال الحبيبة وكمال حسنها.

ثم يفتديها بأبيه في البيت الثاني تلك الفاتنة التي تزين صدغها بجعل خصل الشَّعر دوائر حلزونية عليه، هنا لم يذكر الشَّعر صراحة، وإنما

[1]) الحجاج في القرآن، عبد الله صولة، ص ٥٥٥.

استعار له لفظ (العنبر) دليلا وبرهانا على جمال لونه وطيب ريحه في آن واحد.

ويتبع بصورة أخرى (في خَدِّهِ المُوَرَّدِ) يشبه الخد بالورد حمرة، ثم ينفي عن الصورة الابتذال حين يستكثر خديها على الورد فهما أفضل منه (أَينَ لِلوَردِ مِثلُ وَردٍ بَخَدَّيكَ)، ثم يبين عن سبب التفضيل بقوله (إذا ما قَطَفتَهُ صارَ غَضّا) ذاك أن الورد الحقيقي يذبل بالقطف، وخدها يزداد نضارة وحيوية، وقد جعل للخدين وردًا من نوع خاص يسمو على طبيعة الورد الحقيقي.

وفي البيت الرابع يتبع بسبب آخر للتفضيل يتضح فيه ظرف الشاعر ودعابته: إذ يحصر عطاء الورد في شم الرائحة الطيبة، وينوع عطاء الخد بين الشم والعض؛ إذ نضارة الخد تغري بالعض، وفي (يعطيك) استعارة بالكناية شخصت الورد والخد وعرضتهما في معرض الحي العاقل الكريم المعطاء، إلا أن الورد أقل عطاء من خدي الحبيبة.

معارضة لقصيدة العريان البصري [١]

أَقفَرَ مَغنى الدِيارِ بِالنَجِفِ وَحُلتُ عَمّا عَهِدتُ مِن لَطَفِ
طَوَيتُ عَنها الرِضا مُذَمَّمَةً لَمّا انطَوى غَضُّ عَيشِها الأُنُفِ
حَلَلتُ عَن سَكرَةِ الصبابَةِ مِن خَوفِ إِلَهي بِمَعزَلٍ قَذُفِ
سَئِمتُ وِردَ الصِبا فَقَد يَئِسَت مِنّي بَناتُ الخُدورِ وَالخَزَفِ
سَلَوتُ عَن نُهَّدٍ نُسِبنَ إِلى حُسنِ قَوامٍ وَاللَحظُ في وَطَفِ
يَمدُدنَ حَبلَ الصّبا لِمَن أَلِفَت رِجلاهُ قِدَّ المُحولِ وَالدَنَفِ

[١]) مجموع شعر ماني ص ٧٢، مطلع قصيدة العريان: ما أنصفْتك العُيونُ لم تَكِفِ (الأغاني ٢٣/١٩٠).

وَمُدنَفٍ عادَ في النُحولِ مِنَ الـ وَجدِ إِلى مِثلِ رِقَّةِ الأَلِفِ
يُشارِكُ الطَيرَ في النَحيبِ وَلا يَشرِكْنهُ في النُحولِ وَالقَصَفِ
وَمُسمِعاتٍ نَهَكنَ أَعظُمَهُ فَهوَ مِنَ الضَيمِ غَيرُ مُنتَصِفِ
مُفتَخِراتٍ بِالجَورِ عُجباً كَما يَفخَرُ أَهلُ السَفاهِ بِالجَنَفِ
وَقَهوَةٍ مِن نِتاجِ قُطرَبَّلٍ تَخطِفُ عَقلَ الفَتى بِلا عُنُفِ
تُرجِعُ شَرخَ الشَبابِ لِلخَرِفِ الفـ انـي وَتُدني الفَتى مِنَ الشَغَفِ

تخالف القصيدة نهج الشاعر ودأبه الذي ألفناه فيما سبق من شعره حيث كان شغوفا بالنساء كثير التغزل بهن، وهنا نراه يعرض ويسأم، فالقصيدة تحكي عن فقر وجدب ونحول وسوء حال، من ابتُلي به يسأم العشق، ولا يرى نفسه أهلًا لوصل النساء .

كنى بالبيت الأول عما حل بالنجف من خراب ودمار حول الحياة إلى فقر وشظف، فالإقفار خلو والخلو يلزم عنه الفقر، أو عن تغير الحال ورحيل النسوة اللاتي كنّ مصدر سعادة له.

وفي الصورة حجة شبه منطقية هي حجة التناقض في (أقفر مغنى الديار) غناء الديار يناقض إقفارها، ينبغي ألا تقفر، فهو يتخذ من الإقفار حجة للتحول عنها، فهو ينافي اختياره، إذ يريد إقصاءه، إذ "التعارض بين ملفوظين يتمثل في وضع الملفوظين على محك الواقع والظروف أو المقام لاختيار إحدى الأطروحتين وإقصاء الأخرى فهي خاطئة" [1]

هذه الحال أثارت سخطه فقال (طَوَيتُ عَنها الرِضا) والتعبير استعارة مكنية جسدت الرضا وعرضته في معرض المادي المحسوس، وترجع فائدتها إلى تحقق انحسار الرضا عن البلدة.

[1]) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، ص ٤٢-٤٣.

وفي (إنطَوى غَضُّ عَيشِها) استعارة أخرى جسدت العيش الناعم، وأفادت تأكيد زواله، والاستعارتان من الحجج المؤسِّسة لبنية الواقع، وهما حجتا تناسب لاختلاف طرفيهما في الجنس (طي المحسوس، وانحسار الرضا) في الأولى، و(انطواء المادي، وزوال العيش الناعم) في الثانية، وعلى الرغم من ذلك أوجد الشاعر بينهما تناسبا وتشابها، وانطواء غض عيشها حجة سببية لطي الرضا عنها، وهي من الحجج المؤسَّسة على بنية الواقع.

وفي وصف العيش بـ(الأُنُفِ) دلالة على ما كان من سابق عهد الرخاء والسعة، حيث كان عيشها يشبه ما لم يُرعَ من الرياض، فما زال غزيرًا وافرا، ويدل من جانب آخر على خطر ما أحدق بالبلاد من جدب قضى على نعومة العيش ووفرة الخير.

ويعبر عن توبته عن الصبابة بقوله (حَلَلتُ عَن سَكرَةِ الصبابَةِ مِن خَوفِ إلَهي بِمعزَلٍ) فيأتي بـ(عن) ليفيد مجاوزة تلك المرحلة من حياته التي تعلق فيها بالنساء، مقدمًا (عَن سَكرَةِ الصبابَةِ) على (بمعزل) تقديما للأهم مما هو موضع عناية السياق، وهنا يشبه الصبابة بالسكرة فيضيف المشبه به إلى المشبه، والوجه هو غياب الوعي، فهو يفقد وعيه ويذهب عقله حين يتعلق بالحسناوات، وتأتي في سياق الصورة حجة السلطة الدينية (خوف إلهي) برهانًا على التوبة " فمن يتلقى الحجاج عليه أن يحترم ما يقوله باسم السلطة" [١].

هؤلاء اللائي يغرينه بالصبابة ويمددن إليه أسبابها ليعود إليها (يَمدُدنَ حَبلَ الصِبا) يشبه الصبابة بحبل تمسك الحسناوات طرفه ويمددنه

[١]) الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي، ص ٢٣٥.

إليه ليمسك بالطرف الآخر، تكون العلاقة قائمة والوصل حاصلا بين الطرفين، والتشبيه مرشح بـ (يَمدُدنَ).

ويكني عن نفسه بقوله (مَن أَلِفَت رِجلاهُ قِدَّ المُحولِ وَالدَنَفِ) ويكني عن شقائه وقلة حظه بإلف رجليه قد الجدب والمرض، فهما لا تبرحانه إلى طريق الخصب والعافية، فأني لمن هذه حاله أن ينعم بوصل حبيب أو تقر عينه بصبابة؟! جعل من المحول والدنف سيرًا ألفت رجلاه السير عليه، حيث شبهما بالسير من الجلد المدبوغ تشبيها مؤكدا، إذ أضاف المشبه به (قد) إلى المشبه، وفيه تأكيد لمعاناته، فهو لا يسير في طريق خصب، ولا يمشي في مكان متسع، بل طريقه سير دقيق مادته الجدب والمرض، إن ما هو فيه من عنت وشقاء يحول دون وصل النساء.

يواصل الحديث عن نفسه مرتديًا زي المرض والنحول (وَمُدنفٍ عادَ في النُحولِ مِنَ الوَجدِ إِلى مِثلِ رِقَّةِ الأَلِفِ) لقد برى الوجد جسده حتى لم يبق منه إلا عصا قائمة، إنه يوظف التشبيه حجة على ذلك المبلغ الذي بلغه في النحافة (مِثلِ رِقَّةِ الأَلِفِ) فيشبه نحوله برقة حرف الألف في رسمه، فالوجه هو الدقة، وهذا دليل على ذهاب شحمه ولحمه من الوجد وألم العشق حتى لم يبق إلا عود قائم من جلد على عظم.

ويتابع وصف حاله (يُشارِكُ الطَيرَ في النَحيبِ وَلا يَشرِكْنهُ في النُحولِ وَالقَضَفِ) يواسي الطير بالنحيب معها ولا يواسينه في النحافة، وفي هذا إيماء إلى أن الطير –على قدرتها على الطيران الذي يتطلب خفة ورشاقة– أملأُ جسمًا منه، وفيه برهنة على أنه فاق في النحافة كل نحيف.

وفي المقابل النساء جرن عليه وافتخرن بالجور كما يفخر به أهل السفاه، وهذا تشبيه غرضه بيان مقدار افتخار النساء بالجور عليه، وهو حجة تقنع المتلقي بأن النسوة لا تأخذهن به رأفة، ولا يتعاطفن معه، ولا يبالين بما انتهى إليه حاله من ضعف وسقم، فماذا يكون منه بعد ذلك؟ هذا ما يفصح عن البيت التالي (وَقَهوَةٍ مِن نِتاجِ قُطربَّلٍ) يلجأ إلى الخمر يتسلى بها لتنسيه ما كان، وهنا يعبر بالقهوة ربما استحياء من التصريح باسمها الشهير، ثم عن عميق تأثيرها بقوله (تَخطِفُ عَقلَ الفَتى) مصورا تأثيرها على العقل بالخطف الذي هو الأخذ القوي السريع، ثم اشتق من الخطف (تخطف) استعارة تصريحية تبعية، وقوله (بِلا عُنُفِ) قيد يحترز به عن عنف الخاطف، فهي تخطف لكن في رقة.

هذه الخمر تصيب الفتى بالخرف فتجعله كالشيخ الفاني (تُرجِعُ شَرخَ الشَبابِ لِخَرفِ الفاني) ونلاحظ مفارقة الضدية بين (الشَبابِ) و (الفاني) التي تدل على قوة الخمر في تبديل الأحوال، وقلب الأمر من النقيض إلى النقيض.

في خدَّيْك ورد [١]

بالذي أنبتَ في خدَّ يْك وردًا ليس يُقطَفْ

لا تميـــلَنَّ فإنـــي خائــفٌ أن تتقصَّفْ

إنما ميلُك في مشـــ يِك مرعوبٌ مخوّفْ

صورة تشبيه الخد بالورد قريبة مبتذلة لكن الشاعر تصرف فيها بطريقين رفعا عنها الابتذال: الأول أن لم يقل: خدك كالورد، وإنما جعل حمرة خديها وردا نابتا فيهما، وعليه استعار الورد للحمرة، الثاني: أنه فضل ورد خديها

[١]) شعر ماني، ص ٧٦.

على سائر الورود؛ إذ هو باقٍ على حين أن غيره من الورود عرضة للقطف، فبالتالي يذبل، أما ورد خديها فلا يزال نضرًا.

وتعبيره بالفعل(أنبت) دل على ثبات الحمرة ورسوخها، فهي ليست عرضًا، بل أصل فيهما. فالصورة حجة على أن جمال الخدين فاق الورد حمرة ونضارة فاستهوى العاشق؛ إذ لم يجد بدًّا من الاستسلام لذاك الجمال والوقوع في شرك الهوى.

في معشوقة سمحت بالوصل [1]

دَعَتني إِلى وَصلِها جَهرَةً وَلَم تَدرِ أَنّي لَها أَعشقُ
فَقُمتُ وَلِلسّكْرِ في مَفرِقي إِلى قَدَمي أَلسُنٌ تَنطِقُ

أسكرته الحبيبة بدعوتها إياه إلى الوصل، فصارت أعضاؤه من مفرقه إلى قدمه ألسنة تنطق وتلهج بالفرصة الممنوحة.

جرد من أعضاء جسده ألسنًا، فالتعبير تشبيه بطريق التجريد، سكره مما تعاطاه من مفاجأة المعشوقة بدعوته للوصل جعل أعضاءه كلها تهذي، كل جزء في جسده صار لسانًا ناطقًا.

هذه الصورة وظفها الشاعر حجة على قوة تأثير الدعوة، وعظم المفاجأة، وفرط النشوى، حجة تناسُب مؤسسة لبنية الواقع جمعت بين أطراف مختلفة في الجنس (دعوة الوصل وتأثيرها) من جهة و(السكر والهذيان) من جهة أخرى.

[1]) شعر ماني، ص ٧٧.

في شدة النحول من العشق [١]

مُـعَذَّبُ القَلبِ بِالفِراقِ قَد بَلَغَت نَفسُهُ التَراقي
وَذابَ شَـوقـاً إِلى غَـزالٍ أَوضَـعَ لِلبَينِ بِانطِلاقِ
لَم يُبقِ مِنهُ السَقامُ إِلّا جِلداً عَلى أَعظُمٍ رِقاقِ
لَولا تَسَلّيهِ بِالتَبَكّي آذَنَتِ النَفسُ بِالفِراقِ

المقطوعة كلها كناية عن ضعفه ونحوله وسوء حاله جراء ما فعل به العشق، وما نغص عليه الفراق وشدة الاشتياق، وقد تخللتها الاستعارة في قوله (وَذابَ شَـوقـاً إِلى غَـزالٍ) حيث استعار الغزال للحبيبة استعارة تصريحية، جسدت فيها معاني الجمال والخفة والرشاقة وحسن القوام.

وظف الشاعر الصورة حجة على أخذ الحبيبة بمجامع قلبه، واستحقاقها أن يألم لفراقها، ويذوب شوقًا إليها، وأن يأسى، وأن يضمر جسده ويضعف، حتى توشك الروح أن تفارقه لفراق هذا الجمال، وهي حجة مثال مؤسسة لبنية الواقع، أراد أن يؤسس لفكرة جمالها ورشاقتها، فاستعار لها ما هو رمز لهذا المعنى، إن "الاستدلال بواسطة التمثيل إنما هو بناء بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة بفضل تشابه في الصلات" [٢] والاستعارة تندرج تحت حجة المثال لابتنائها على علاقة التشبيه.

والاستعارة في (ذاب) مكنية، خيلته شيئًا قابلًا للذوبان والتلاشي كدليل على ذهابه وفنائه عشقًا وشوقًا.

---

[١]) شعر ماني، ص ٧٩.

[٢]) مدخل إلى الخطابة، أوليفيي روبول، ص٢١٥.

شقاء المُحِبّ [1]

وما في الأرضِ أشقى من مُحِبٍّ وإن وجدَ الهوى عذبَ المذاقِ
تراه باكــيًا في كلِّ حــين مخافةَ فرقـــةٍ أو لاشتيـاقِ
فيبكي إن نأَوْا شوقًا إليهم ويبكي إن دنَوْا خوفَ الفراقِ
فتسخنُ عينُه عند التنائي وتسخنُ عينُه عند التلاقي

يصف حال المحب، كيف يشقى بالهوى على الرغم من تلذذه به، ويلازم البكاء إما شوقًا إلى الحبيب حال بعده، أو خوف فراقه حال قربه، فعينه باكية في كل وقت.

وقد شبه الهوى بالماء، ثم حذف الماء، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو (عذوبة المذاق) على سبيل الاستعارة المكنية؛ ليقيم الحجة على التلذذ بالهوى، وهي حجة تناسُب مؤسسة لبنية الواقع؛ حيث جمعت بين أمور متباينة في الجنس، متشابهة في الوضعية (الهوى ولذته) من جهة، و(الماء وعذوبته) من جهة أخرى .

ثم علل حكمه بالشقاء بأنه دائم البكاء، إن كان مع الأحبة يبكي خوف الفرقة، وإن لم يكن بكى شوقًا إليهم، فعينه في معاناة على أي حال.

وليشعرنا بحسن الجرس والتنغيم أتى بالتكرار في (يبكي) و(تسخن)، وليؤكد شمول الشقاء لكل الأحوال وظف الطباق في (نأوا، ودنوا)، وفي (التنائي، والتلاقي) وكلها تفيد التأكيد بغية الإقناع .

---

[1]) شعر ماني، ص ٨٠.

التستر من الوشاة [١]

نَشَرَت غَدائِرَ شَعرِها لِتُظِلَّني خَوفَ العُيونِ مِنَ الوُشاةِ الرُمَّقِ
فَكَأَنَّهُ وَكَأَنَّها وَكَأَنَّني صُبحانِ باتا تَحتَ لَيلٍ مُطبَقِ

يرسم لوحة تبدو فيها الحبيبة وكأنها شجرة وارفة الظلال تحمي حبهما، وتمنعه الأذى، فيشبه نفسه والحبيبة وشعرها بصبحين تحت ليل مطبق، فهما مشرقان وشعرها أسود طويل ممتد، فالمشبه هو الهيئة الحاصلة من اجتماع الحبيبين تحت ظل شعر الحبيبة، والمشبه به مركب خيالي هو الهيئة الحاصلة من اجتماع صبحين تحت ليل مطبق، ووجه الشبه: الهيئة الحاصلة من اجتماع شيئين مشرقين تحت شيء مظلم ممتد.

والصورة حجة على حرصها على التستر عن عيون الرقباء، وعلى تجنب الوشاة الذين يمكن أن يفسدوا العلاقة، أو يفرقوا بين الحبيبين .

ويعتبر التعبير من الحجج المؤسسة على بنية الواقع، الغائية منها بالتحديد؛ حيث إن الغاية تبرر الوسيلة، فهذا السلوك الذي يسلكانه تبرره الغاية التي يرمي إليها، وهي الحفاظ على العلاقة، وتعد حجة له، حيث "تلعب الغائية دورًا رئيسيًّا في الفعال الإنسية، ويمكن أن نستخرج منها العديد من الحجج المؤسسة جميعها على فكرة أن قيمة الشيء في الغاية التي هو وسيلة لها [2] "

---

[١]) شعر ماني، ص ٨٢.

[2]) مدخل إلى الخطابة، أوليفيي روبول، ص ٢٠٥.

في سوء الظن [1]

جَعَلتُ عِنانَ وُدّي في يَدَيكا فَلَم أَرَ ذاكَ ينفعُني لَدَيكا
وَقَد وَاللهِ ضِقتُ فَلَيتَ رَبّي قَضى أَجَلي عَلَيَّ وَلا عَلَيكا
فَلَم أَرَ عاشِقاً لَكَ قَطُّ مِثلي أَغارُ عَلَيكَ مِن نَظَري إِلَيكا

أسلس الشاعر قياده للحبيبة، وجعلها المتصرفة في أمره فلم يُجدِ ذلك لديها نفعا، إذ لم تصله وظل معذبًا في هواها يتمنى أن يقضي نحبه للخلاص من العذاب.

وليؤكد ملكها التصرف فيه وفي حبه يأتي بالصورة في الشطر الأول، فيشبه وده بالبعير الشارد، ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه وهو (العنان) على سبيل الاستعارة المكنية، جاعلا إياه في يديها تصرّفه كيف تشاء.

والصورة حجة تَناسُب مؤسسة لبنية الواقع جمعت بين مختلفات في الجنس بينها تشابه (البعير وعنانه) من جهة و(الود وطواعيته) من جهة أخرى يجمعهما الانقياد، وهي برهان على أنه أسيرُها رهن يديها، وأنه قدم كل ما في وسعه لينال وصلها، وينتقل من ذلك إلى فرط عذابه مهما قدّم وبذل وضحَّى.

وجملة (أَغارُ عَلَيكَ مِن نَظَري إِلَيك) كناية عن شدة الغيرة وعمومها؛ إنه يغار عليها من كل شيء حتى نفسه، وهذا يدل على حرصه على صونها.

[1]) شعر ماني، ص٨٤.

رحيل وتوديع [١]

لَمّا أَناخوا قُبَيلَ الصُبحِ عيسَهُم وَثَوَّروها فَثارَت بِالهَوى الإِبِلُ
وَأَبرَزَت مِن خِلالِ السجفِ ناظِرَها تَرنو إِلَيَّ وَدَمعُ العَينِ يَنهَمِلُ
وَوَدَّعَت بِبَنانٍ خِلتُهُ عَنَماً فَقُلتُ لا حَمَلَت رِجلاكَ يا جَمَلُ
وَيلي مِنَ البَينِ ماذا حَلَّ بي وَبِها مِن نازِحِ الوَجدِ حَلَّ البَينُ فَارتَحَلوا
يا حادِيَ العيسِ عَرِّج كَي أُوَدِّعَها يا حادِيَ العيسِ في ترحالِكَ الأَجَلُ
إِنّي عَلى العَهدِ لَم أَنقُض مَوَدَّتَهُم يا لَيتَ شِعري بِطولِ العَهدِ ما فَعَلوا

يصف الشاعر مشهد توديع الحبيبة عند الرحيل لما أناخ القوم إبلهم قبيل الصبح؛ لتحمل الحبيبة إلى مكان بعيد، في هذا المشهد تظهر الحبيبة من خلال السجف والدمع ينهمل من عينيها حزنا على الفراق، وتودّع بأصابعها المخضوبة التي زادت في لهيب فؤاده، وهنا يتوسل بحادي العيس أن يتمهل كي يودّعها، ويزيد في التوسل: لا ترحل؛ فرحيلك يعني موتي.

مشهد يثير عواطف المتلقي ويستدر دموعه مشاركة للشاعر في أساه لرحيل الحبيبة، يتخلل هذا المشهد بعض الصور منها:

-قوله (وثوروها فثارت بالهوى الإبل) أي أنهضوا الإبل، فوثبت على الهوى لتطيحه وتذهب به، تخيل الهوى شيئًا ماديًّا يمكن للإبل أن تثب عليه وتهلكه، على سبيل الاستعارة المكنية، فهو يتوجس خيفة أن يبيد هواه بالرحيل.

[١]) شعر ماني، ص ٨٥.

ويمكن أن يكون قد عبر بالهوى عن المهوي، أي بالمصدر عن اسم المفعول على سبيل المبالغة، فيكون المعنى أنهضوا الإبل فنهضت بالحبيبة.

-وقوله (وودعت ببنان خلته عنمًا) الذي حوى صورة تشبيهية؛ إذ شبه البنان بالعنم في الحمرة؛ ليصنف التشبيه حجة على أساه لحرمانه هذا الجمال بالرحيل، ويبرر موقفه من الرحيل وكراهيته له.

- وقوله (من نازِحِ الوَجدِ) حيث خيل الحب شخصًا مسافرًا عن طريق الاستعارة المكنية، سينزح الحب بارتحال القوم، الأمر الذي استدعى استحضار الويل، فهذا مقامه وأوانه من وجهة نظر الشاعر.

- ثم يأتي بصورة تمثل قمة هرم الحجج وأقواها (في ترحالك الأجل) بترحالك يا حادي العيس يحين أجلي، ففي ترحالك موتي، رحيلك بالحبيبة تكمن فيه نهايتي، شبه الترحال بالموت، ووجه الشبه: انقطاع النفع بالنهاية، الترحال نهاية اللقاء، والموت نهاية الحياة.

في التسلي عن الحب [1]

زعموا أن من تشاغلَ باللّ ذاتِ عمّن يحبُّه يتسلَّى
كذبوا والذي تساقُ له البُ دنُ ومن عاذ بالطوافِ وصلَّى
إن نارَ الهوى أحرُّ من الجمـ رِ على قلبِ عاشقٍ يتقلّى

يقول: زعموا أن التشاغل باللذات يُلهي، ويسلّي عن الحبيب، كلا، كذب هذا الزعم ليس ثمة شيء بإمكانه فعل ذلك، أنَّى له أن يتسلى وقلبه يتقلّى على نار الهوى؟! يشبه الهوى بالنار تشبيها مؤكدًا؛ إذ يضيف المشبه به (نار) إلى المشبه (الهوى) ثم يبني على التشبيه فيتخيله نارًا

[1]) شعر ماني، ص٨٨.

حقيقية أشد حرارة من الجمر على قلب العاشق الذي يتقلّى، إذ يزيده الهوى نارًا على نار.

يوظف تلك الصورة للرد على من زعم أن التشاغل باللذات يسلي عمن يحب، ليقول: إنه وإن بدا متشاغلًا باللذات ظاهرًا فإن قلبه يصطلي بنار أحر من الجمر.

اكتنف الصورة آلية لغوية من آليات الحجاج هي التأكيد الذي جاء في صورتين: (إنّ) والقسم (والذي تساقُ له البدنُ) الذي يعد بدوره حجة مبنية على الواقع، هي حجة السلطة الدينية التي تجعل المتلقي يسلِّم بما طرحه المبدع عبر الصورة.

والإخبار عن نار الهوى بأنها (أحرُّ من الجمرِ) يفيد تأججها واشتعالها، مما يوحي بخطورة الهوى وفرط تعذيبه للعاشق، وهذا يزيد في استعطاف المتلقي وإقناعه بمعاناة العاشق.

نُجل العيون [١]

نُجــلُ العُيونِ قَواصِدُ النَّبلِ قَتَلنَنا بِعُيونِها النُجـلِ
كَحَلَ الجَمالُ جُفونَ أَعيُنِها تَفتَرُ عَن كَحَلٍ بِلا كَحْلِ
وَكَأَنَّهُنَّ إِذا أَرَدنَ خـطًا يَقلَـعنَ أَرجُلَهُنَّ مِن وَحْــلِ

يصف جمال النسوة الواسعات العيون وفعلهن به، فيقول: إنهن قتلنه بسهام تلك العيون التي لا قدرة له على صدها، إن الجمال جعل جفون تلك العيون تبدو مكتحلة بلا كحل، ثم ينتقل من جمال العيون إلى جمال المشية، حيث يتريثن في مشيهن وكأنهن يقلعن أرجلهن من وحل، لا يسرعن، وإنما يمشين الهوينى في دلال وتبختر .

[١]) شعر ماني، ص ٩٠.

وفي البيت الأول شبه العيون بالأسهم الصائبة، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (قَتَلنَنا) استعارة بالكناية، أوحت بما للعيون من سحر وسلب للقدرة والإرادة بل للحياة، والصورة حجة تناسُب مؤسِّسة لبنية الواقع جمعت بين متنافيين في الجنس (العيون) و(الأسهم) يلتقيان في الحالة والوضعية (عمق التأثير وشدته).

وفي الثاني يصور الجمال بصورة شخص تناول الكحل فرسم به جفون الأعين النجل، على سبيل الاستعارة المكنية، فبدت مكتحلة بلا كحل، جمالها الطبيعي أغناها عن الزينة.

وفي الثالث يشبه مشيهن بقلع الأرجل من الوحل في البطء، والصورة برهان على الدلال والرفاهية، فهن لسن في حاجة إلى السرعة لإنجاز الأعمال أو قطع المسافات، لهن من يكفيهن ذلك.

إلى الريح حاجة [1]

لي إلى الريحِ حاجَةٌ لَو قَضَتها كُنتُ لِلريحِ ما حَييتُ غُلاما
حَجَبوها عَنِ الرياحِ لِأَنّي قُلتُ يا ريحُ بَلِّغيها السلاما
لَو رَضوا بِالحِجابِ هانَ وَلَكِن مَنَعوها يَومَ الرياحِ الكَلاما
فَتَنَفَّستُ ثُمَّ قُلتُ لِطَيفي وَيكَ إِن زُرتَ طَيفَها إِلماما
حَيِّها بِالسَلامِ سِرّاً وَإِلّا مَنَعوها لِشَقوَتي أَن تَناما

[1]) شعر ماني، ص٩٣، جاء في الأغاني ٢٣/ ١٩٤ أن البيتين الثاني والثالث من غناء الجارية (منوسة)، فقال ماني: ما كان على قائل هذين البيتين لو أضاف هذين البيتين: فتنفست .. إلخ .

حمّل الشاعر الريح أمانة تبليغ الحبيبة السلام، فحجبها الرقباء عن الريح، بل ومنعوها الكلام يوم الرياح، فجعل من طيفه رسولًا إلى طيفها ليحييها بالسلام سرًّا.

يشخص الريح إذ يعرضها في صورة إنسان تُقضى عنده الحوائج، فيقول إنها لو قضت حاجته نذر نفسه لخدمتها ما عاش.

ثم يواصل تشخيصها بالنداء (يا ريحُ بَلِّغيها السَلام) إذ صورها بصورة من يسمع ويبلغ؛ لتحمل السلام إلى الحبيبة، خاطبها خطاب من يعقل باثًّا إليها معاناته، فقد حُرِم وصل الحبيبة، فاتخذ من الريح وسيطًا وسببًا يتوسل به الوصل.

وقد جاء التصوير حجة مؤسسة لبنية الواقع، نوعها حجة تناسُب، حيث جمعت بين (الإنسان وقضاء الحوائج) من جهة و(الريح وتبليغها السلام) من جهة أخرى.

وعلى غرار تشخيص الريح يشخص الطيف (قُلتُ لِطَيفي وَيكَ ....) تخيل الطيف شخصا يزور ويبلغ السلام، فخاطبه طالبًا منه ذلك موصيًا بالحرص على السرّية حتى لا يفتضح الأمر، فيمنعوها النوم كما منعوها الكلام، وفي الصورة حجة تناسب –أيضا– جمعت بين (الإنسان والزيارة) من جهة و(الطيف والوصل) من جهة أخرى.

إن توالي صور الاستعارة المكنية هكذا حجة على أنه لم يدع للوصل سبيلا إلا سلكه، فهو حريص عليه كل الحرص، لما منعوها يوم الرياح الكلام توسل إلى طيفه ليزور طيفها، ويحييها خفية، وهو يخشى بعد ذلك أن يمنعوها النوم.

ظبية كالهلال [1]

ظَبيَةٌ كَالهِلالِ لَو تَلحَظُ الصخـ رَ بِطرفٍ لغادرتـه هشيمـا

وَإذا ما تَبَسَّمَت خِلتَ ما يَبـ دُو مِنَ الثغرِ لُؤلُؤاً مَنظوما

يصف حسن الحبيبة، فيستعير لها الظبية بجامع الرشاقة وجمال العينين، ثم يشبهها بالهلال ضياءً وجمالا، ويكني عن شدة تأثيرها وقوة فعلها في المحب بقوله (لَو تَلحَظُ الصخرَ بِطرفٍ لغادرتـه هشيمـا) إنها لو نظرت إلى الصخر –على ما له من صلابة– لتكسر وتهشم، فما بالك بوقع نظرتها على العاشق؟! وفي الصورة حجة شبه منطقية هي حجة التناقض؛ حيث يقتضي الأمر اتصاف الصخر بالصلابة، لكنه يهش ويتكسر ويخر هشيما لطرفها .

وفي البيت الثاني يشبه أسنانها باللؤلؤ المنظوم بياضًا وحسن اصطفاف، والتشبيهان حجتا مثال، إنها امرأة جمعت بين الرشاقة وجمال العينين، وتأثير اللحظ، والإشراق، وحسن نظم الأسنان وبياضها، وقد أقام الشاعر الصور أدلةً على ثبوت أوصاف الحسن لها، وحججًا على شدة جذبها إياه بجمالها؛ ليعذره المتلقي على الهيام بها، فهو لا يملك أمام هذا الحسن إلا التسليم، والوقوع في هواها لا مفر.

---

[1]) شعر ماني، ص ٩٤، وقد أنشد البيتين مجيزًا بيتين غنتهما الجارية منوسة في مجلس الأمير محمد بن عبد الله بن طاهر هما:

يا خليلي ساعة لا تريما وعلى ذي صبابة فأقيما

ما مررنا بقصر زينب إلا فضح الدمع سرك المكتوما، حيث قال ماني: لولا رهبة الأمير لأضفت بيتين لا يسمعهما ذو لب إلا صدر عن استحسان لهما، فأذن له الأمير فقال البيتين. (الأغاني، ٢٣/ ١٩٤).

في لين القوام [١]

أتمنى الذي إذا أنا أومأتُ إليه بطرفِ عيني تجنّى
أهيفٌ كالقضيبِ لو أن ريحًا حركتْ هدبَ ثوبِه لتثنّى

صورة تشبيه المرأة بالقضيب في الليونة والتثني قريبة مبتذلة، إلا أن الشاعر أدخل عليها من صنعته ما جعلها تفوق الغصن بقوله (لو أن ريحًا حركتْ هدبَ ثوبِه لتثنّى) فلو حركت الريح طرف ثوبها لتثنت، وتنكير (الريح) يوحي بضعفها وخفتها؛ ليصب في غرض الشاعر في المبالغة في ليونة المرأة وتثنيها، فالريح الخفيفة الضعيفة لو أصابت طرف ثوبها لأثرت بتثني قوامها، فما بالنا لو الريح قوية؟! وما بالها لو حركت معظم ثوبها؟!

لو قال: هي لينة القوام لأمكن أن يعترض المتلقي، لكنه لا يجحد لين الغصن، فلما قال (كالقضيبِ) لم يكن بوسع المتلقي إنكار الصفة التي استنتجها من إلحاقها بالقضيب (التثني) لأنه يقتنع بما وصل إليه تأويله.

حسْن وهيام [٢]

وما غاضَتْ محَاسِنُهُ ولكنْ بماءِ الحُسْنِ أورَقَ عارِضاهُ
سَمِعْتَ بهِ فَهِمْتَ إليهِ شوقًا فكيفَ لكَ التَصبُّرُ لو تراهُ

يأتي بصورة جديدة مبتكرة في غاية الروعة (بماءِ الحُسْنِ أورَقَ عارِضاهُ) أورق خدّاه إذ سُقيا بماء الحسن، تخيل خدّيْها نباتًا رُوي بماء مخصوص هو ماء الحسن، فأنتج نضارة وجمالا..

---

[١]) شعر ماني، ص ٩٨.

[٢]) شعر ماني، ص ١٠٠.

والتركيب قد حوى أكثر من صورة، إذ شبه الحسن بالماء فأضاف المشبه به (ماء) إلى المشبه (الحسن) والوجه هو جمال الأثر، وشبه خديها بالنبات، ثم حذف النبات ورمز إليه بشيء من لوازمه هو (أورق) على سبيل الاستعارة المكنية.

والصورة حجة تناسُب جمعت بين (الخدين والنضارة والحسن) من جهة و(النبات والإيراق والماء) من جهة أخرى، حجة تقنع بحسن خديها ونضارتهما، فقد سرى الحسن فيهما ماءً، فأضفى نضارة دائمة، فالماء دليل سريان الحسن في الخدين، والإيراق دليل النضارة.

الخاتمة

كشفت الدراسة عن شاعرية فياضة، وقلب يذيبه الحسن عشقًا، فيسيل اللسان بعذب البيان مصورًا مظاهر الحسن والجمال، ومعاني الشوق والهيام، وأثر ذلك من الضعف والنحول والهزال أصدق تصوير، متخذًا من التصوير سبلًا للإقناع والتأثير.

وقد جاء في صوره الجديد المبتكر، والقريب المبتذل الذي أدخل عليه من صنعته ما رفع عن الابتذال، ووظفها حججًا للمعاني التي يريد.

وأهم السمات الأسلوبية التي برزت في غزله:

- التعبير بالقلب والكبد مجازًا مرسلًا أو استعارة بالكناية، مما ينم عن عمق الشعور ورهافة الحس.
- الصور التي تسم المرأة بالحسن حجج منطقية لتعلقه بها، حجج ضمنية وسببية لإقناع نفسه والآخر بسبب تعلقه بها.
- كثرة استخدام حجة التناسب؛ لتؤسس للمعاني التي يريدها بالجمع بين أطراف مختلفة في الجنس بينها تشابه.

ومما ينبغي أن يوصَى به أن تتوجه البحوث وتصرف الهمم نحو التنقيب في تراثنا العربي، وإعادة قراءته قراءات متعددة للكشف عن كنوزه، ومعرفة سبق علمائنا الأوائل إلى جذور معطيات الدرس الحداثي، مع الإفادة مما توصل إليه الدرس الحداثي من تفاصيل توسع آفاق تحليل النصوص وتزيدها ثراء.

مصادر البحث ومراجعه

- استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ط ١ دار الكتاب الجديد المتحدة –بيروت ٢٠٠٤م.
- الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، د. محمد الولي، ط ١ دار الأمان –الرباط ٢٠٠٥م.
- الاستعارة والحجاج، ميشيل لوجيرن، ترجمة: د. الطاهر وعزيز، مجلة المناظرة، العدد (٤) الرباط ١٩٩١م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق /محمود شاكر ، ط١ المدني ١٩٩٣م.
-الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق/ سمير جابر، ط٢ دار الكتب العلمية –بيروت.
- تاج العروس، الزبيدي، مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- تاريخ بغداد، البغدادي، تحقيق/ د. بشار عواد معروف، ط ١ دار الغرب الإسلامي – بيروت ٢٠٠٢م.
- الحجاج، كريستيان بلانتان، ترجمة /عبد القادر المهيري، مراجعة /عبد الله صولة، دار سيانترا، المركز الوطني للترجمة –تونس ٢٠٠٨م.
-الحجاج في البلاغة المعاصرة (بحث في بلاغة النقد المعاصر) ،محمد سالم محمد الأمين الطلبة ،ط١ دار الكتاب الجديد المتحدة– بيروت٢٠٠٨م.
-الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، سامية الدريدي، ط٢ عالم الكتب الحديث –الأردن ٢٠١١م.

- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، ط١ كلية الآداب والفنون والإنسانيات تونس، منوبة، الجمهورية التونسية، ٢٠٠١م.

- الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، أمينة الدهري، ط ١ المدارس- الدار البيضاء ٢٠١١م.

- حجاجية التشبيه عند البلاغيين والفلاسفة العرب في نهاية القرن الخامس للهجرة، سعاد بديع مطير، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج٢، العدد ٣٢، ٢٠١٩م.

- حجاجية المجاز والاستعارة، حسن المودن، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته -دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة من المؤلفين، إشراف /حافظ إسماعيلي علوي، ط١ ابن النديم للنشر والتوزيع -الجزائر، روافد الثقافة ناشرون -بيروت ٢٠١٣م.

- دراسات في الحجاج: قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، د. سامية الدريدي، عامل الكتب الحديث، إربد، ط١ ،٢٠٠٩م.

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود شاكر، ط٣ دار المدني – جدة، والقاهرة ١٩٩٢م.

- شعر ماني الموسوس وأخباره، جمع وتحقيق/ عادل العامل، وزارة الثقافة -دمشق ١٩٨٨م.

- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، ط٣ دار المعارف -القاهرة، د.ت.

- طبيعة البلاغة ووظيفتها، أوليفي روبول، ترجمة/ الغروس المبارك، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد ١٦ يونيو ٢٠٠١م.

- العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ط ١ دار الكتب العلمية – بيروت ١٤٠٤هـ.

- في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، ط١ ميسكيلياني للنشر –المغرب، ٢٠١١م.

- اللسان والميزان، طه عبد الرحمن، ط٢ المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء ٢٠٠٦م.

- اللغة والحجاج، أبوبكر العزاوي، ط١ العمدة في الطبع –الدار البيضاء ٢٠٠٦م.

-مدخل إلى الخطابة، أوليفيي روبول، ترجمة/ رضوان العصبة، أفريقيا الشرق –المغرب ٢٠١٧.

- معجم الشعراء، المرزباني، تصحيح وتعليق: أ.د/ ف. كرنكو، ط ٢ مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية –بيروت ١٩٨٢ م.

- مفتاح العلوم، السكاكي، ضبط هوامشه وعلق عليه/ نعيم زرزور، ط٢ دار الكتب العلمية –بيروت ١٩٨٧م.

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي –بيروت ١٩٨١م.

-Ch.perelman & O. tyteca Trait de l argumentation: La nouvelle rhetorique .preface de Michel Meyer .del universite de Broxelles 1992.

المحتويات

مقدمة ٨٩١
تمهيد ٨٩٣
أ-الحجاج: ٨٩٣
ب-التعريف بالشاعر: ٨٩٥
التحليل البيانيّ الحجاجيّ للصور ٨٩٨
في رقة الحبيب وتمنعه ٨٩٨
سرقات العيون ٩٠٢
بذل العاشق وسوء الجزاء ٩٠٤
رقة الحبيب وتمهله ٩٠٥
مناجاة ٩٠٧
نحول ٩٠٩
في التذلل للحبيب ٩١٠
وصف حاله من الوجد ٩١٢
في إجازة بيتَيْ منّوسة ٩١٧
الوجنات المتوردة ٩١٨
غزل بغلام ٩١٩
في شدة الاشتياق ٩٢٢
إسقاط معاناة عشقه على الطبيعة ٩٢٣
المفارقة كرهًا ٩٢٤
في غلام يسبح ٩٢٥
رضا العاشق بما يلقى من المعشوق ٩٢٦
في عائداته ٩٢٧

في المغنية (منوسة) ٩٢٨
فاقت البدر والورد ٩٢٩
معارضة لقصيدة العريان البصري ٩٣١
في خدَّيْك ورد ٩٣٥
في معشوقة سمحت بالوصل ٩٣٦
في شدة النحول من العشق ٩٣٧
شقاء المُحِبّ ٩٣٨
التستر من الوشاة ٩٣٩
في سوء الظن ٩٤٠
رحيل وتوديع ٩٤١
في التسلي عن الحب ٩٤٢
نُجل العيون ٩٤٣
إلى الريح حاجة ٩٤٤
ظبية كالهلال ٩٤٦
في لين القوام ٩٤٧
حسْن وهيام ٩٤٧
الخاتمة ٩٤٩
مصادر البحث ومراجعه ٩٥٠