مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد ٤ – عدد ٢ (٢٠٢٤): ٢٩-٤٣

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 4-No.2 (2024):29-43

وَظِيفةُ الصُّورةِ في شِعرِ خُفَافِ بنِ نُدْبَةَ السُّلَمِيّ

أحمد محمد العبد العودة [١]، أ. د. محمد شفيق البيطار [٢]

١- طالب دكتوراه باختصاص الأدب الجاهلي – كلية الآداب- جامعة دمشق.
Ahmad.alabdalwda92@damascusuniversity.edu.sy

٢- أستاذ بكليّة الآداب- باختصاص الأدب الجاهلي- كلية الآداب- جامعة دمشق.
Mohamadsh.bitar@damascusuniversity.edu.sy

الملخَّص:

تُعَدُّ الصُّورة أحد أهمَّ المعايير الّتي استند إليها النّقّاد في الكشفِ عن جماليات النّصّ الأدبيّ عامّةً، والشّعري خاصّة، فضلًا عن أنَّها تُعدُّ مقياسًا من المقاييس الّتي اعتمدوها في الموازنة بين الشُّعراء، وتمييز جيّد الشّعر من رديئه؛ لذلك اهتمُّوا ببيان مفهوم الصّورة –قديمًا وحديثًا– اهتمامًا كبيرًا، واختلفوا في المراد بها، فذهب بعضُـهم إلى أنَّها التَّشبيه والاستعارة ونحو ذلك من ضروب البلاغة، وذهب بعضُـهم إلى أنَّها تشتمل على عناصر التَّشكيل جميعها؛ ومن هنا حاول البحث دراسة الصّورة في مستواها الأوّل (التّشبيه والاستعارة والكناية) في شعر خفاف بن ندبة السّلميّ؛ للوقوف على أسلوبه في بناء صوره ومدى ملاءمتها للمعاني الّتي سيقت لأجلها وموطن الجمال فيها، مكتفيًا بنماذج من شعره لأنَّ المجال لا يتّسع لذكر كلِّ ما ورد لديه؛ وخلص البحث إلى أنَّ التَّشبيه كان أكثر العناصر ورودًا في شعره، وذلك أنَّ الشَّاعر ينتمي إلى طور حضاريّ كانَ التَّشبيه هو السَّائد فيه، لما فيه من حسّيّة تناسبُ طبيعة العصر والمجتمع في العصر الجاهليّ وعصر صدر الإسلام.

الكلمات المفتاحية: الصورة، التَّشبيه، الاستعارة، الكناية.

تاريخ الإيداع:٢٠٢٢/١١/٠٩
تاريخ القبول:٢٠٢٣/٠١/٠٣

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

The function of the image in the poetry of Khufaf bn Nudbah Al-Sulami.

Ahmed mohammed Al-Abd Al-Awdah[1], Dr.Muhammed shafiq Al-bitar[2]
1- PhD student majoring in pre-Islamic literature - Faculty of Arts - University of Damascus.
Ahmad.alabdalwda92@damascusuniversity.edu.sy
2- Professor at the Faculty of Arts - specializing in pre-Islamic literature - Faculty of Arts - University of Damascus
Mohamadsh.bitar@damascusuniversity.edu.sy

Abstract:

The image is one of the most important criteria that critics relied on to reveal the aesthetics of literary texts in general, and poetry in particular, as well as one of the criteria they adopted in balancing poets, and distinguishing good poetry from bad; Therefore, they paid great attention to explaining the concept of the image - ancient and modern - and differed in what is meant by it. the research tried to study the image at its first level (similarity, metaphor and metonymy) in the poetry of Khufaf bin Nudbah Al-Salami.To find out his method in constructing his images and their suitability to the meanings that were given for them and the home of beauty in them. The research concluded that the simile was the most common element in his poetry, because the poet belongs to a civilized phase in which the simile was prevalent, because of its sensuality that fits the nature of the era and society in the pre-Islamic era and the early Islam era.

Keywords: Image, Simile, Metaphor, Metonymy.

Received: 09/11/2022
Accepted: 03/01/2023

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a
CC BY- NC-SA

المقدّمةُ:

تُعَدُّ الصُّورة من أهم مكوّنات النّصّ الشِّعري الّتي تساعدُ على فهمِ آلية التّشكيل لدى الشّاعر وتوضيح رؤاه، وبذلك تكون دراستها عاملًا مهمًّا من عوامل الكشف عن جماليات النّصّ الأدبي عامّة والشّعري خاصّة، وذلك بالوقوف على طريقةِ توظيفها ومدى ملاءمتها للمعنى المطروح والغرض الّذي قيلت فيه، فالشّعر قائمٌ على هذه الصّورة، ولا فرق بين قديم وحديث إلا في استعمالها(عبّاس، ١٩٩٥م، ٢٠٣).

١- الصُّورة عند أصحاب المعجمات:

جاء في تاج العروس **أنَّ "الصُّورة بالضَّمِّ: الشَّكلُ، والهيئةُ، والحقيقةُ، والصِّفة، جمعه صُوَرٌ، بضمٍّ ففتح، وصِوَرٌ كعِنَب"** (الزبيدي, لات, صور)، وذكر ابن منظور في اللِّسان عن ابن سيده "**أنَّ الصُّورة في الشَّكل، والجمع صُوَر و صِوَر وصُوْرٌ، وتصوَّرت الشَّيء توهَّمتُ صورته فتصوَّر لي، والتَّصاوير**: التَّماثيل" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صور).

٢- الصُّورةُ بين القدماء والمحدثين:

يُعَدُّ **(الجاحظ)** من أبرز الّذين تحدّثوا عن الصّورة قديمًا، وذلك أنَّه جعل الشَّعر قائمًا في مستوى من مستوياتِه على التّصوير، فقال عندما بلغه أنَّ **(أبا عمرو الشيبانيَّ)** استحسن بيتين لما فيهما من معنًى حسن دون العبارة: "**ذهب الشَّيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطَّريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرويُّ، وإنّما الشَّأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللَّفظ وسهولة المخرج وفي صحَّة الطَّبع وجودة السَّبك، فإنَّما الشِّعر صناعة وضرب من النَّسج وجنس من التَّصوير**" (الجاحظ، ١٤٢٤هـ، ٦٧/٣)، ولعلّ المراد بالتَّصوير هنا هو الصُّورة الشِّعريَّة لأنَّه "**يَطْرَحُ لأوَّل مرَّة في النَّقد العربيّ فكرةَ الجانب الحسّيّ للشِّعر، وقدرته على إثارة صور بصريَّة في ذهن المتلقِّي**" (عصفور, ١٩٩٢م، ٢٥٨)؛ والصُّورة الشِّعريَّة تشتمل على الألوان البلاغيَّة التشبيه والاستعارة والكناية ولا تقتصر عليها، ومع ذلك اهتمَّ عدد من النّقّاد ببيان أوجه الحسن في استعمالِ هذا الضّرب من التّصوير كـ(**ابن طباطبا)** الذي يقول: "**فأَحْسَنُ التَّشبيهات ما إذا عُكِسَ لم يَنتقضْ؛ بل يكون كلُّ شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبَّهًا به صورة ومعنى**" (ابن طباطبا، لات، ١٦).

وذهب **(الجرجانيّ)** إلى أنَّ الصُّورةَ بوصفها عنصرًا من عناصر النَّصّ الأدبيّ يجبُ أن تكون مؤتلفةً مع بقيّة العناصرِ الأُخرى؛ لأنّها مجتمعةً تشكّل جوهر المعنى المراد تقديمه، فقال: "**ومعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التَّصوير والصِّياغة وأنَّ سبيل المعنى الَّذي يعبّر عنه سبيل الشَّيء الَّذي يقع التَّصوير والصَّوغ فيه**" (الجرجانيُّ، ١٩٩٢م، ٢٥٤-٢٥٥). ويقول: "**واعلم أنَّ قولنا: الصُّورة إنَّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الَّذي نراه بأبصارنا، فلمَّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصُّورة فكان تَبَيُّنُ إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصيَّةٍ تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان تبيُّنُ خاتم من خاتم وسِوار من سِوار بذلك**" (الجرجانيُّ، ١٩٩٢م، ٥٠٨). إذًا الصُّورة عنده ليست شيئًا مستقلًّا في النّصّ، بل هي عنصر مُركَّب يأتلف مع العناصر الأخرى فيه لتشكيله فنّيًّا، أي: إنَّ الجرجانيّ لا ينظر إلى عناصر النصّ عنصرًا عنصرًا، ولا يعطي أحدها مزيّةً تجعله مقدَّمًا على سائرها، بل لا بدَّ من الوقوف عند النَّظمِ العامّ الّذي يأتلف فيه اللّفظ مع المعنى، فيطلبُ أحدهما الآخر، فـ"**لا فضلَ ولا سبقَ لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصُّورة**" (صالح، ١٩٩٤م، ٢٣).

وذهب النّقّاد المتأخّرون في تفسير الصّورة وبيان مفهومها مذاهب شتّى، فمنهم مَن رفض ما طُرِح في كتب المتقدّمين وأراد أن يفيد من الدّراسات الحديثة، ولا سيّما الغربيَّة منها، ومن هؤلاء **(علي البطل)** الّذي رأى أنَّ الصّورة "**تشكيل لغويٌّ يكوّنها خيال الفنَّان من**

معطيات متعدِّدة، يقف العالم المحسوس في مقدِّمتها، فأغلب الصُّور مستمدَّة من الحواسّ إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصُّور النَّفسيَّة والعقليَّة، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصُّور الحسِّيَّة" (البطل، ١٩٨١م، ٣٠). وهذا يصدقُ على الشِّعر الّذي أولاه عنايتَه وطبّق عليه دراسته، لكنّ شعر العصور اللّاحقة، ولا سيّما العباسيّ، كانتِ الصُّور العقليّة أو النّفسيّة هي السّائدةَ فيه؛ ومنهم من اعتمدَ رؤيا القدماء للصّورة وحذا حذوهم في عدِّ الصُّورة ممّا يجب أن يكون واضحًا وبعيدًا عن التَّعقيد، فاهتمّوا بالأنماط البلاغيَّة التَّقليديَّة المعروفة، ولا سيّما التَّشبيه والاستعارة والكناية، وردّوا على مَن نادى بالتّجديد والأخذ بالدّراسات الحديثه بأنَّهم يجرّدون الشّعر العربيّ من أصالته(البصير، ١٩٨٧م، ١٧٥)؛ ومنهم من وفَّق بينَ ما طرحه القدماء في بيان معالم الصُّورة، وما أضافه المحدثون إلى مفهومها، فدعوا إلى النَّظر في الصُّورة نفسها دون التَّأثّر بمذهب الشَّاعر قديمًا كان أو حديثًا؛ لأنَّ الصُّورة عندهم هي أساس الحكم؛ إذ ليس فيها قديم وجديد، وإنّما هي أصيلة أو غير أصيلة(عبد الله، لا ت، ٢٣)، فعرَّفوا الصّورة بأنَّها: **"صورة حسِّيَّة في كلمات استعاريَّة إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانيَّة، ولكنَّها أيضا شُحِنَتْ ـ منطلقة إلى القارئ ـ عاطفة شعريَّة خالصة أو انفعالًا"** (عبد الله، لا ت، ٣٢).

وأكَّد **(جابر عصفور)** أهميَّة الصُّورة ودعا إلى بيان مفهومها وتوضيحه؛ **"لأنَّ أيَّ مفهوم للصُّورة الشَّعريَّة لا يمكن أنْ يقومَ إلَّا على أساسٍ مكينٍ من مفهوم متماسك للخيال الشِّعريّ نفسه، فالصُّورة أداةُ الخيال ووسيلتُهُ ومادَّتُهُ الهامَّة الَّتي يُمارِسُ بها ومن خلالها فعاليَّته ونشاطه"** (عصفور، ١٩٩٢م، ١٤)، ورأى أنَّ قوّة الصُّورة وحسنها يكمن في قدرتها على التَّأثير في المتلقِّي **"فالشَّاعر يعبِّر عن أفكاره تعبيرًا متميِّزًا، عن طريق ما يحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصَّة تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التَّأثير"** (عصفور، ١٩٩٢م، ٣٢١- ٣٢٢).

٣- خُفَافُ بْنُ نُدْبَةَ السُّلَمِيُّ:

هو خُفَافُ بْنُ عُمير بن الحارث بن الشّريد السُّلَمِيُّ ، وأمّه نُدْبَة سوداء، وإليها يُنسَب (ابن قتيبة، ١٤٢٣هـ، ١/٣٢٩)، و(الآمدي، ١٩٩١م، ٣٠٤-١٣/٣٠٥) وهو من أغربةِ العرب، وهو ابن عمّ الخنساء بنت عمرو بن الشَّريد الشَّاعرة؛ قال الأصمعيُّ: **"شهد خُفاف حنينًا مع رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم، وقال غيره: شهد الفتح مع النبيّ صلَّى الله عليه وسلَّم ومعه لواء بني سُلَيم، وشهد حنينًا والطَّائف"** (ابن الأثير، ١٩٩٤م، ٢/١٧٨)، وهو شاعرٌ جاهليٌّ أدرك الإسلام فأسلم، وثبت على إسلامه في الرِّدة، وهو أحد فرسان قيس وشعرائها (ابن ماكولا، ١٩٩٠م، ٣/١٣٩)، ووصفه **(ابن دريد)** بأنّه من فرسان العرب المعدودين (الأزديّ، ١٩٩١م، ٣٠٩)، وذكر **(ابن عساكر)** فيما نقله عن **(الأصمعيّ)** أن قوم خفاف بن ندبة ارتدُّوا، وأَبَى أنْ يرتدَّ، وحَسُنَ ثباتُه على الإسلام، فقال في **(أبي بكر)** شعرًا قوافيه ممدودة مقيَّدة (ابن عساكر، ١٩٩٥م، ٣٠/٤٤٤)، ويعدّ من أشعر الفرسان إلى جانب **(عنترة والزبرقان بن بدر)** (الأصمعيُّ، ١٩٨٠م، ١٤)، أمَّا كنيته فهي بحسب ما ورد في معظم المصادر **(أبو خراشة)**، وهو الذي قال له **(العبَّاس بن مرداس السُّلميُّ)**، وكان يهاجيه (ابن قتيبة، ١٤٢٣هـ، ١/٣٢٩) و(السّلمي، العباس، ١٠٦):

أَبا خُراشَةَ أَمّا كُنتَ ذا نَفَرٍ فَإِنَّ قَومِيَ لَم تَأكُلهُمُ الضَبُعُ

وقد أجمعت جلُّ المصادر التي تحدَّثت عنه على فروسيَّته، وعلوِّ شأنه في الشِّعر، والمتتبّع لشعره يجد أبياتاً كثيرة كانت محلَّ استشهادٍ لعلماء النَّحو والبلاغة على مستويات مختلفة منها قوله (السلمي، ١٩٦٧م، ١٠٦):

كَنَواحِ ريشِ حَمامَةٍ نَجدِيَّةٍ وَمَسَحتُ بِاللَبَّتَينِ عَصفَ الأَثمَدِ

الذي استشهد به **(سيبويه)** على حذف الياء ضرورة، والاكتفاء بالكسرة دليلًا عليها (الأنباري، ٢٠٠٣م، ١/٣٢٠).

وقوله (السلمي، ١٩٦٧م، ٣٣):

إذا ما استَحَمَّت أَرضُهُ مِن سَمائِهِ جَرى وَهوَ مَودُوعٌ وَواعِدُ مَصدَقِ

الذي ذكره ابن جنيّ فيما جاء من اسم المفعول على حذف الزّيادة، وذكر "**أنَّ اسم المفعول مودوع من الفعل أودعته، وينبغي أن يكون جاء على ودع**" (ابن جني، لات، ٢/٢١٨).

وقوله (السلمي، ١٩٦٧م، ١٠٥):

أبْقَى لَهَا التَّعْداءُ من عَتَدَاتِها ومُتُونِها كَخُيُوطَةِ الكَتَّانِ

حيث جعله ابن طباطبا وأبو هلالٍ العسكريُّ شاهدًا على التَّشبيهات البعيدة (ابن طباطبا، لات، ١٤٨) و(العسكري، ١٤١٩هـ، ٢٥٧)، وذكر أبو هلال في تعليقه على هذا البيت أنّه: "**محمود غير معيب عند أصحاب الغلوّ ومن يقول بفضله**" (العسكري، ١٤١٩هـ، ٢٥٧).

وله أبيات كثيرة ضُمِّنت أمثالًا سائرة، استشهد بها العلماء؛ لترسيخ هذه الأمثال وإثباتها، كقوله (السلمي، ١٩٦٧م، ٤٩):

وَعَبّاسٌ يُدِبُّ لِيَ المَنايا وَما أَذنَبتُ إِلّا ذَنبَ صُحرِ

الذي أرسل فيه المثل (ما لِي إلاَّ ذَنْبُ صُحْرٍ) التي أتحفت لقمان وأكرمته وصدقته فلطمها (الضبي، ١٤٢٤هـ، ١٥٣) و(ابن سلَّام, ١٩٨٠م, ٢٧٢.)؛ وقوله (السلمي، ١٩٦٧م، ٦٦):

فَإِن تَكُ خَيلي قَد أُصيبَ صَميمُها فَعَمداً عَلى عَينٍ تَيَمَّمتُ مالِكا

الذي أرسل فيه المثل (فَعَلْتُ ذَاكَ عَمْدَ عَيْنٍ)، واستشهد (الهاشمي) بهذا البيت في أثناء حديثه عن هذا المثل (النيسابوري، لات، ٢/٧٩).

وفيما يأتي سأقف على نماذج من شعر خفاف استعملَ فيها التَّشبيه والاستعارة والكناية، وأحاول أن أبيّن كيف وظّفها في مواضعها، ومدى ملاءمتها لسياقها الواردة فيه، واكتفيتُ بنماذج من شعره حرصًا على التزامِ شروطِ النَّشر الّتي تضعُها المجلّات عادةً، ولولا ذلك لَبسطتُ الحديث في كلِّ موضعٍ، وليس هنا مكانه.

أوَّلًا– التَّشبيهُ:

يُعَدُّ التَّشبيه من الفنون البلاغيَّة، الَّتي يلجأ إليها الشَّاعر ليحقِّق أغراضًا لا تتحقَّق بالكلام المباشر، فينسب الأمور إلى ما هو أوضح منها، فتنتقل بذلك ممَّا هو مجهول إلى ما هو معروف، فيحقِّق فائدةً للمتلقِّي تتمثَّل في استيعاب معانيه، ويحقِّق له المتعة بما يُدْهَش به المتلقِّي في اكتشافه التَّشبيه.

وهو "**الدَّلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى**" (القزويني، لات، ١٦٤)، ووسيلة الشَّاعر لزيادة معانيه وضوحًا، وكشف ما خفي منها، "**وهذه هي فائدة التشبيه الكبرى، فإنه يخرج المُبهم إلى الايضاح والمتلبّس إلى البيان، ويكسوه حلّة الظُّهور بعد خفائه، والبروز بعد استتاره**" (الطالبي، ١٤٢٣هـ، ١٤٤).

وقد جاء في شعر خفاف صور كثيرة، اتّكأ فيها على أنواع التشبيه المختلفة، المفردة والمركبة؛ لتأدية معانيه، كقوله في أثناء ردّه على الشَّاعر العبَّاس بن مرداس يصف رماح قومه (السلمي، ١٩٦٧م، ٥٦):

يَلوحُ السِنانُ عَلى مَتنِها كَنارٍ عَلى مَرقَبٍ تُسعَرُ

فقد جعل بريق نصال الرِّماح ولمعانها كنار وُضِعت على مرتفع من الأرض، وقد زادت الرِّيح اشتعالها، ثمَّ زاد الشَّاعر من وصفها حين جعلَ المشبَّه به النَّار على مرتفع من الأرض، وهذا أشدُّ لظهورها، فضلًا عن أنَّ الرِّيح زادَت من اشتعالها، وجعلتها تستعر، فأفاد بذلك شدَّة بريق هذه الأسلحة وكثرتها، وهو ما يعطي صورةً واضحةً جليَّةً، يهتدي بها المخاطَب إلى كثرة المقاتلين من أبناء قوم الشَّاعر، وما يتمتَّعون به من القوَّة والشَّجاعة، ولا شك في أنَّ اتّكاء الشَّاعر هنا على التَّشبيه المجمل الذي "**لا يُصَرَّح فيه بذكر وجه الشَّبه**" (القزوينيّ، لا ت، ١٩١) يتيح للقارئ أو المستمع مشاركته فنّه؛ إذ إنَّ عليه أنْ يتبنَّى وجه الشّبه، فأوقع التشبيه بين لمعان الأسنّة والنَّار، باستعمال الكاف للربط بينهما حتَّى يكاد المهجوُّ يعتقد أنَّ الرِّماح هي اللَّهبُ نفسُه، وحذف وجه الشَّبه ليبقيه مشدودًا إلى ما يقول، ويبثَّ الرُّعب في قلبه.

ولم يكتفِ الشَّاعر في مهاجاته للعبَّاس بن مرداس بوصف قوَّة قومه، وكثرة سلاحهم لبثِّ الرُّعب في قلبه، بل لجأ إلى وصف أثر هجائه له إنْ حَضَر؛ يقول (السلمي, ١٩٦٧م، ١٣٤):

وَإِنَّ قَصيدَةً شَنعاءَ مِنّي إذا حَضَرَت كَثالِثَةِ الأَثافي

فالشَّاعر يهدِّده بأنْ يقولَ فيه ما يعلق به ويلازمه أبدَ الدَّهر، فشبَّه بقاء أثر هجائه في المهجوِّ وعُلوقه به وقسوته بثالثة الأثافي[١]، فهي لا تزول أبدًا؛ واستعمل (الكاف) أداةً للتَّشبيه في هذا الموضع؛ لتميُّزها من غيرها "**بإمكان الإتيان بها في التَّشبيه لجميع الأغراض الَّتي ذكرها البلاغيُّون، من بيان الحال ومقدارها، وتقريرها، وإمكان المشبَّه، وتزيينه، وتقبيحه، واستطرافه**" (حمدان, ١٩٩٢م، ١٢٣)؛ ويظهر التَّشبيه هنا شاعريَّة خُفاف وقدرته على الإتيان بما لا ينساه النَّاس، ولا سيَّما إذا هجا، وتكمن بلاغة التَّشبيه فيما يحدثه إطلاقُ المشبه به وحذفُ الوجه من إثارة خيال المخاطب وشدِّ انتباهه، فضلًا عمَّا يحدثه في نفس المهجوِّ من بثِّ الرُّعب من القادم على لسان خُفاف، ويمكن الاستناد إلى مثل هذه الشَّواهد في بيان أثر التَّشبيه في المعنى، وقيامه به، فلا يُقال إنَّه زينة تزيد المعنى وضوحًا، ولا ضير في التَّخلِّي عنها؛ ويمكن أنْ يُعْزى التَّشبيه من حيث الغرض إلى بيان أنَّ وجود المشبَّه ممكن، فقد يعلق بالمهجوِّ كلامه فيه، ودليل إمكانيَّة ذلك أنَّ ثالثة الأثافي متصلةٌ بالجبل لا تزول أبدًا.

ومن التَّشبيهات التي اتّكأ فيها على هذا النَّوع من التَّشبيه، قوله يصف قوة فرسه وسرعتها (السلمي، ١٩٦٧م، ٤٤):

عَبلَ الذِراعَينِ سَليمُ الشَظا كَالسَيِّدِ تَحتَ القِرَّةِ الصَّارِدِ

ففرس الشَّاعر ضخمة الذراعين، سليمة, لا عيوب فيها، وهي في قوَّتها وسرعتها كالذِّئب مطاردًا فريسته في يوم شديد البرودة، وقد خصَّ الشاعر تشبيه فرسه بالذِّئب في سرعته وقوته؛ لأنَّه من الحيوانات الَّتي تمتاز بالخفّة والسّرعة والقوَّة، وخصوصًا إذا ما كان باحثًا عن البقاء واستمرار الحياة والاحتماء من البرد الشَّديد، وهذا ما يظهر جليًا من تقييد المشبّه به الذي يؤكِّد الصِّفة التي أراد الشَّاعر إلصاقها بالفرس وهي السَّرعة، فأفاد التَّشبيه السُرعة المعروفة للذِّئب مُضافًا إليها ما تُحْدِثُه غريزة البقاء واستمرار الحياة من أثر فيها.

ومن أنواع التَّشبيهات التي اتّكأ عليها في شعره، التَّشبيه المؤكَّد المجمل (البليغ)، وهو ما حُذفت فيه الأداة ووجه الشَّبه، وهو أرقى أنواع التَّشبيه (الهاشمي، لات، ٢٤٢)، يقول (السلمي، ١٩٦٧م، ٥١):

هُم الأَيسارُ إِن قَحَطَت جُمادى بِكُلِّ صَبيرٍ سارِيَةٍ وَقَطر

١- الثَّالثة من الأثافي هي القطعة من الجبل تجعل إلى جنبها أثفيتان، فتكون الثالثة هي القطعة المتَّصلة بالجبل. الأمثال لابن سلَّام: ٧٥-٧٦. وقال أبو سعيد: معنى قولهم رماه الله بثالثة الأثافي أي رماه بالشَّر، لسان العرب: ١٤/١١٤.

فيشير إلى أيسار لقمان بن عاد (الدينوري، ١٩٤٩م, ٤٣٦/٢) حين جاور حيًّا من العمالقة؛ والأيسار ثمانية نفر، ما منهم أحد إلَّا جمع من الصِّفات الكريمة أسماها، فشبَّه ممدوحيه بهم إذا حلَّ القحط والفقر، وتكمن بلاغة التَّشبيه وجماليَّته في حذفه الأداة؛ للوصول بالمشبّه **(الممدوح)** إلى مرتبة المشبّه به **(الأيسار)**؛ فيكون المشبَّه هو المشبَّه به عينه، وفي حَذْفِه وجه الشَّبه؛ لإثارة خيال المتلقي وجذب انتباهه إلى ما يريد إيصاله، فضلًا عن تقييده باستعمال لون بلاغيٍّ آخر وهو المجاز العقليُّ؛ فأسند القحط إلى غير ما حقّه أنْ يُسنَد إليه، وهو شهر جُمادى، فليس هو فاعله الحقيقيّ، بل هو الزَّمن الذي يحدث فيه القحط، وبهذا يؤكّد أنّ الكرم لا يكون بدعًا أو شيئًا يُحمَد الرَّجلُ لأجله إلَّا إذا كان في حال الفقر والقلَّة، ولو كانَ الأمر غير ذلك كان النَّاس كلُّهم كرماء، وتساوَوا في أعين النَّاس، فلا فضل لأحدهم على سواه من البشر، فاكتسب التَّشبيه قيمته من القيد الَّذي ربطه بأيَّام القحط والفقر والجدب، ومن تأدية الغرض الذي سيق من أجله، وهو بيان إمكان وجود المشبَّه بهذا الوصف في هذه الحال، وهو غرض "**يتمثَّل في كلِّ أمر غريب يمكن أن يُخالَفَ فيه ويُدَّعى امتناعه**" (الصعيدي، ٢٠٠٥م، ٤١٣/٣)، فنفى بهذا التَّشبيه ادِّعاء امتناع وجود السَّماحة في المشبَّه في هذه الحال.

ولم يقتصر الشاعر على التَّشبيهات المفردة، فاتّكأ على أنواع التشبيه المركَّب، كالتَّشبيه التَّمثيلي الذي عرَّفه صاحب (بغية الإيضاح)، بقوله: "**التَّمثيل ما وجهه وصف منتزع من متعدِّد؛ أمرين أو أمور**" (الصعيدي، ٢٠٠٥م، ٤٣٠/٣), وعرَّفه الدُّكتور (محمد أحمد قاسم وصاحبُه)، فقالا: "**هو ما كان وجه الشَّبه فيه صورة منتزعة من متعدِّد، أو هو الذي يكون فيه وجه الشَّبه فيه مركَّبًا، واشترط البلاغيُّون تركيب الصُّورة فيه، سواء أكانت العناصر التي تتألف منها، صورته أو تركيبته، حسيّة أو معنوية، وكلّما كانت عناصر التَّشبيه أكثر كان التَّشبيه أبعد وأبلغ**" (قاسم وديب، ٢٠٠٣م، ١٦٧).

وقد وظّف خفاف تشبيه التَّمثيل بصور عدّة، منها قوله يصف تكشّف بعض السَّحاب إذا لمع البرق (السلمي، ١٩٦٧م، ٧٩):

كَأَنَّ تَكَشّفهُ بِالنَشاصِ بُلقٌ تَكَشَّفُ تَحْمِي مِهَارَا

فهو ينادي إلى تأمُّل هذا البرق وتتبُّع مساقطه، فشبّه صورة وميضه في هذا السَّحاب المتراكم بصورة تكشُّف أجساد خيل بُلْق – تحاول تغطية مِهارها وحمايتها– إذا نُزِع عنها جلُّها، ووجه الشَّبه هيئة منتزعة من ظهور متقطِّع للَون ساطع وسط بقعة ظلماء، ومن جماليّة هذا التَّشبيه وبلاغته أنَّ الشَّاعر لم يُرِد أنّ سطوع اللَّون وتكشّفه في الخيل أوضح وأظهر؛ لأنّ الأصل أنَّ يُشبّه تكشّف جسد الفرس الأبلق بتكشُّف السَّحاب في أثناء لمعان البرق، وإنما أراد المبالغة طلبًا لتوضيح الصُّورة، ولإيصال المتلقي إلى حالة من الإدهاش بما يمكن أن يتصوَّره من تضارب الألوان في أثناء الجمع بين المتناقضين، وتظهر بلاغته أيضًا في قدرته على إثارة انتباه المتلقِّي وتحفيز خياله؛ ليصل إلى مراد الشَّاعر من تشبيهه، فلمعان البرق في الغيوم المتراكبة دليل بيّن على غزارة المطر وشدّته.

ومن التَّشبيه المركب الذي وظَّفه خُفاف في شعره، التَّشبيه الضِّمنيّ الذي يعرف بأنّه: صورة خاصَّة للتَّشبيه لا يأتي فيها المتكلِّم بالمشبَّه والمشبَّه به على النَّهج المعروف في الدَّلالة على مشاركة أمر لأمر في معنىً على نحو واضح، بل يُفْهَم فيها التَّشبيه فهمًا ضمنيًّا قائمًا على اللَّمح والاستنتاج، ويأتي المشبَّه به برهانًا على إمكان ما أُسْنِد إلى المشبَّه (العاكوب، ٢٠٠٤م، ٤٥٢). ومن شواهده في هذا النَّوع قوله (السُلميّ، ١٩٦٧م، ١٢٥):

أَصُدُّ عَنهُ اِرتِقاباً أَن أُلِمَّ بِهِ وَمَن يَخَف قالَةَ الواشينَ يَرتَقِبِ

ففي البيت حقيقةٌ أراد الشَّاعر بيانها وتوضيحها للمتلقِّي "**بلفت النَّظر إلى الحقيقة عن طريق صورةٍ مشابهة**" (حبنَّكة، ١٩٩٦م، ١٧٠/٢), والحقيقة هنا هي أنَّ صدوده عن المحبوبة ما هو إلَّا تحرّز من لقاء يجمعه بها، والصُّورة المشابهة, هي أنَّ الّذي يخشَى

لومَ اللائمين يحذرهم ويتّقيهم، والشَّـاعر عندما أراد أنْ يُثبتَ للمتلقي صِـحَّة ما دعا إليه، لم يذكرْ سـبب صـدوده عن المحبوب صـراحةً، وإنَّما سـاق له مثلًا معروفًا وحقيقةً ثابتةً في الأذهان؛ ليُنتَقل منها إلى اكتشـاف مبتغاه الكامن في هذه الصـورة التَّشـبيهية التي تظهر جماليَّتها من وثوق الشَّاعر بذكاء المتلقي، وتعويله على ذكائه وثقافته في اكتشاف خفاياها، والرَّبط العميق بين أجزائها، فضلًا عن إثارة خياله وجذب انتباهه للوصول إلى مراد الشَّاعر ومبتغاه بتقديم السَّبب الحقيقيّ خفيًّا غير مُصرَّحٍ به، وهذا يدلُّ على قدرة الشّاعر وتصرُّفه في فنون القول.

وقد وظّف خفاف في تصوير حسن محبوبته ورقتها نوعًا من أنواع التَّشبيه، لم يختصّه الشُّعراء بعناية كبيرة، وهو التَّشبيه الدَّائريُّ الذي يعرف بأنّه "**المشابهة الَّتي يُحْدِثها الشَّاعر بين شيئين أو أشياء، في تركيبٍ فاتحتُه نفيٌ بـــــ(ما) خاصَّة، وخاتمته إثبات بحرف الباء واسم التَّفضيل الَّذي على وزن أفعل، وغالبًا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفيّ – وهو المشبَّه به عادة – قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشَّاعر النَّفسيَّة إلى ذلك**" (العاكوب، ٢٠٠٤م، ١٢٦). وقد ورد هذا النَّوع من التَّشبيه في شعره في موضعين فقط؛ يقول في الأوّل (السلمي، ١٩٦٧م، ٩٣-٩٤):

وَما إن أَحورُ العَينَينِ طِفلٌ	**تَتَبَّعَ رَوضَةً يَقرو السَلاما**
بِوَجرَةَ أَو بِبَطنِ عَقيقِ بُسٍّ	**يَقيلُ بِهِ إِذا ما اليَومُ صاما**
إِذا ما اِقتافَها فَحَنَت عَلَيها	**دَنَت مِن وَهدِ دانِيَةٍ فَناما**
بِأَحسَنَ مِن سُلَيمى إِذ تَراءَت	**إِذا ما ريعَ مِن سَدَفٍ فَعاما**

فهو يتحدَّث عن حسن محبوبته سُليْمى وجمالها، فبدأ أبياته بـــ **(ما)** النَّافية الَّتي دخلَت على المشبَّه به، وهو غزال أحور العينين؛ ليصلَ أخيرًا إلى المشبَّه وهو محبوبته سُليمى؛ ليثبت بدلالة اسم التَّفضيل والباء الدَّاخلة عليه (بأحسن) تفوُّقها على هذا الغزال، وقد نفى الشَّـاعر أن يكون هذا الغزال، وهو يحاول أن يسـتظلَّ بشـجر السِّـلام الأخضـر، ويرعى في وادٍ كثير العشـب، تتحدَّر مياهه رقراقة، يقيل به وقت الظهيرة إذا اشـتدّ الحرُّ، ثم يتَّبع أمَّه فتحنو عليه، وتلجأ به إلى حفرة؛ لتقيه حرَّ هذه الشَّـمس- أن يكون أجمل من محبوبته سُـليمى حين عرضَـت له، ويُظْهِر التفصـيل في صـفات المشبَّه به محاسن المشبَّه، فكلَّما طال وَصْـفُه كثرت محاسن المشبَّه، فقد نعت الشَّاعر الغزال بأنَّه طفل، وهذا يشير إلى لطفه وحنانه، ثمَّ وصفه بأنَّه تتبَّع روضة ليستظلَّ بأشجارها، وهذا أظهر لجماله ومحاسنه، ثمَّ قال: إنَّه ينام في مكان منخفض بين أحضـان أمه، وهذا يشير إلى نعومته ورقته، وهذه الصِّفات في المشبَّه به المنفيّ عنه تثبت تفوُّقه على المشبَّه وتثير في المتلقّي الصِّفات المماثلة في المشبَّه وتثبتها، وتظهر قيمة هذا التَّشبيه في قدرته على تشـويق المخاطب وشـدِّه حتَّى الوصـول إلى الخبر الَّذي ينفي أفضـليَّة الغزال على المحبوبة بترك الاحتمال مفتوحًا للمسـاواة، أو أفضليَّة المحبوبة عليه، وهو الغاية الأساسيَّة للتَّشبيه.

ثانيًا- الاستعارة:

وهي "**أن يُستعار للشيء اسمُ غيره، أو معنى سواه**" (**ثعلب، ١٩٩٠م، ٥٣**)، **وقال عنها ابن المعتزّ في المعنى نفسه "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرَف بها من شيء قد عُرِف بها**" (ابن المعتز، ١٩٩٠م، ٧٥) وهو هنا يوضِّح أنَّ المُستعار له لم يُعرَف بهذا المعنى، وإنَّما أخذه من معنًى عُرِفَ به اللَّفظ المُستعار.

وقد اتّكأ الشَّاعر في صوره على الاستعارة المكنيَّة التي عرَّفها **(السَّكَّاكيُّ)** بقوله: "**أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالًّا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أنْ تنسب إليه وتضيف شيئًا من لوازم المشبَّه به المساوية**" (السَّكَّاكي، ١٩٨٧م، ٣٧٨)؛ وجرى

في مجراه من المحدثين الصعيديُّ صاحب بغية الإيضاح، إذ قال: "**قد يُضمر التَّشبيه في النَّفس، فلا يُصرَّح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبَّه، ويُدَل عليه بأنْ يُثبَتَ للمشبَّه أمر مختصّ بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسًّا أو عقلًا أجري عليه اسم ذلك الأمر، فيُسمَّى التَّشبيه استعارة بالكناية، أو مكنيًّا منها**" (الصعيدي، ٢٠٠٥م, ٣/٥٢٠).

ومن أمثلتها في شعر خفاف قوله مصوِّرًا حزنه على فقد نديمه وصديقه (السلمي, ١٩٦٧م, ٧٠):

فَيا عَينُ بكّي حُضَيرَ النَدى حُضَيرَ الكَتائِبِ وَالمَجلِسِ

فهو يتخيَّل حوارًا يدور بينه وبين عينه، يخبر فيه عينه أنَّ ذرفه الدُّموع هو بسبب فراق نديمه وصديقه، فنسب القول إليه، واستعار الاستماع للعين بندائِه إيَّاها، ليبيِّن حزنه وانكساره على موت صديقه، ويظهر من وجه آخر شدَّة حبه له حتَّى لم يجدْ بعد فراقه أقرب إليه من عينه ليخاطبها لأنَّها موضع الدَّمع، فضلًا عما تظهره هذه الاستعارة من شدة وفائه لصديقه والمنزلة التي حظي بها عنده، ولا يُظنَّ أنَّ نداءه عينه يجعل البكاء غير واقعٍ منها إلَّا بطلب الشَّاعر وحثِّه، بل إنَّ هذا النِّداء يدلُّ على أنَّ الشَّاعرَ لم يشفِ غليله ما ذرف من دموع، فهو يريد بكاءً شديدًا مبالغًا فيه يناسبُ عظمَ الفقيد، والمبالغة غرضُ الاستعارة الأصليّ، فابن جنّي يقول: "**الاستعارة لا تكون إلاَّ للمبالغة وإلاَّ فهي حقيقة**" (القيرواني, ١٩٨١م, ١/٢٧٠). ولعلَّ في تكرار اسم المرثيّ (حضير) ما يؤكِّد هذه المكانة، فهو يبكي رجلًا مُقدَّمًا في الحروب وفي اجتماعِ القوم.

ومن أمثلتها في سياق الهجاء قوله مخاطبًا العباس بن مرداس (السلمي، ١٩٦٧م، ١٠٤):

سَتَأتيكَ القَوافي مِن قَريضي مُلَملمَةً كَجَلمودِ القِذافِ

وَتَشرَب مِن لَظى حَربي كُؤوساً أَمَرَّ بِفيكَ مِن سُمِّ ذُعافِ

فالشَّاعر يوجّه تهديدًا للمهجوِّ الذي كان قد أتى بكلام أساء فيه إليه، ويتوعَّده بأنْ يهجوه بقصائدَ تشعل نار حرب تكون وبالًا عليه، وتودي بحياته، فجعل من نار هذه الحرب شرابًا يُسكب في كؤوس، ثمَّ زاد بأنْ جعله أمرَّ من السُّم، وهو يريد بهذه الصِّفة إظهار الصُّورة المخيفة للحرب وما ستجره من ويلات، وتأكيد فخره بنفسه وقدرته على تحقيق ما يعزم عليه، فضلًا عن قوّة شعره وشدّة وقعه على المهجوّ، ولا ريب أنَّ هذه الاستعارة لها أثرٌ في بث الرُّعب في المهجوّ، فأنْ يكون الشِّعر نارًا، وتكونَ النَّار شرابًا أمرٌ طريفٌ غريب، لم يألفه الشِّعر نفسُه، لكنَّ مقام التَّهديد استدعى صورةً بليغة تبثُّ الرُّعب والخوف في المهجوّ، وفي هذا من البراعة ما يُحْمَد للشَّاعر ويُحسَب له، وتكمن جماليَّة الاستعارة وبلاغتها في قدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة المختلفة من جهة، والإجادة في التَّوفيق بينها من جهة أخرى، وفي هذا ما فيه من إبهار المتلقِّي وإدهاشه.

أما الاستعارة التَّصريحيَّة فلمْ أقف في شعره إلّا على مثالٍ واحدٍ، وذلك حينَ قُتِل معاوية بن عمرو، فعزَمَ خفاف على الثَّأرِ له، يقول (السُلميّ، ١٩٦٧م، ٦٥):

تيمّمتُ كبشَ القومِ حتَّى عرفتُه وجانبتُ شبّان الرّجال الصّعالكا

فوظَّف خفاف هذه الاستعارة توظيفًا يلائمُ الغرض الّذي قيلت فيه القصيدة، وهو الفخر بثأرِه لصديقه، ولا شكَّ في أنَّ النّكتة البلاغيَّة في البيت مدارُها هذه الاستعارة؛ لأنَّها في موضعِها جاءت مناسبةً لِما قبلها وما بعدها في البيت نفسِه؛ فقوله: **(تيمّمتُ)** يدلُّ على القصديَّة وأنَّه أراد **(الكبش)** سيِّد القوم دون سواه، فأقبل عليه غير متردّد ولا نِكس متجاوزًا الشُّبّان من أبناء قومِه لأنّه لا يرى في دمائهم ما يعدلُ دم صديقِه، فضلًا عن أنَّ طلبَ **(الكبش)** وقتلَه يعنيان انتصار خفاف وهزيمة أولئك القوم؛ فالكبشُ عادة يتبعُه

القطيع، وكذلك السـيّد يتبعُهما أبناء قومِه، وقتلُه يعني قتلَ القوم جميعًا؛ لأنَّ سـقوطَ القائدَ والسّـيّد يؤثِّر في مَن يتبعُهم؛ لذلك حين تيمّم خفاف سيِّد القومِ جانبَ الشُّبّان لِما ذكرْتُ، وبذلك تكونُ الاستعارة حاملةً لظِلال كثيرةٍ كلُّها يؤثِّر في توجيه المعنى.

ثالثًا- الكناية:

جاء في لسان العرب أنَّ الكناية: "أَن تَتَكَلَّمَ بِشَـيْءٍ وَتُرِيدَ غَيْرَهُ، وكَنَى عَنِ الأَمر بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِنَايَةً... وَقَدْ [تَكَنَّى] وتَحَجَّى أَي تَسَتَّرَ" (ابن منظور، ١٤١٤ هـــ، كنَّى), وعرَّفها السكاكي بقوله: "**هي تَرْك التّصريح بذكر الشَّيء على ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور على المتروك ولينتقل منه على ما هو ملزوم**" (السَّكَّاكي، ١٩٨٧م، ٤٠٢)وفي المفصَّل هي "**لفظ أُريد به لازم معناه الوضعيّ مع جواز إرادة ذلك المعنى مع لازمه**"، وفي تعريفه للكناية يجيز أن يقصد المتكلم المعنى الوضعيَّ فضلًا عن المجازيّ.

وتنقسم الكناية من حيث طبيعة مدلولها إلى كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

والكناية عن صفة هي "**أن يذكر المتكلم موصوفًا وينسب إليه صفة غير مرادة في ذاتها، ولكن يُسْتدَلُّ منها على صفة أخرى هي التي يريدها المتكلم**" (العاكوب، ٢٠٠٤م، ٥٣٧).

وهذا الضَّرب من الكناية كثيرٌ في ديوان خفاف، منها قوله (السلمي، ١٩٦٧م، ٦٣):

فَأَبشِر إِن بَقيتَ بِيَومِ سوءٍ يَشيبُ لَهُ مِنَ الخَوفِ الوَليدُ

فهو يتوعَّد من أراد الكيد له بيوم يجرُّ عليه الويلات، ويكون وبالًا عليه، فادّعى مبالغة في وصفه أنَّ الوِلدان ستشيب فيه، في إشارة منه لهوله وقسوته وكثرة القتلى فيه، ولا شكّ في أنَّ الشَّاعر لم يقصد بقوله: (يشيب له من الخوف الوليد) المعنى الوضعيَّ الدَّال على انتشار الشَّيب في رؤوس الولدان، وإنما أراد معنًى مجازيًا مترتبًا على المعنى الأول، يعقله السَّامع ويستدلُّ عليه منه، وهو ذاتُه الغرض الذي أراد الشَّاعر الإفصاح عنه، فكنَّى عن هول ذلك اليوم وقسوته بمعنى لازم له ومسبَّب عنه ومحصَّل منه، وهو شيب الولدان، وهي صورة بديعة تحتاج إلى إعمال فكر وتبصُّر للوصول إلى ما هو مقصود منها.

والكناية عن موصوف جاء في المفصَّل أنَّ "**كيفيتها أن يذكر المتكلِّم صفة خاصة بموصوف، فينتقل الذِّهن من تلك الصِّفة إلى المتحقِّق بها المتخصِّص بها أكثر من غيره**" (العاكوب، ٢٠٠٤م، ٥٤٠).

واضح من هذا الكلام أنَّها تحتاج من الثَّقافة والدِّراية بصفات الأشياء المختصَّة بها إلى الشَّيء الكثير، فهي لا تعتمد لا على معرفة الشَّيء المتخصِّص بالصِّفة، بل على الصِّفة نفسها، والعلاقة بينهما.

ومن شواهدها قوله بعد أنْ أدرك ثأره لصديقه (السلمي، ١٩٦٧م، ٦٦):

فَجادَت لَهُ يُمنى يَدَيَّ بِطَعنَةٍ كَسَت مَتنَهُ مِن أَسوَدِ اللَونِ حالِكا

فقد أهدى الشَّاعرُ غريمَه طعنة قاتلة غطّت سائر جسده بدماء تشبه لون اللَّيل في سوادها، ولم يذكر الشَّاعر الموصوف صراحةً، وإنّما كنّى عنه بقوله: (أسود اللَّون)، والسَّواد غير مختص بالدَّم وإنما قد يكون صفة له، والانتقال من هذه الصِّفة (السَّواد) إلى الموصوف (الدَّم) قائم على قرينة دالَّة على ذلك، وهي الطَّعنة، ولا يخفى ما لهذه الصُّورة من أثر في إظهار شجاعة الشَّاعر وشدَّة بطشه وفتكه بمَن قتل صديقه، ولعلَّ في اختيار الشَّاعر للَّون الأسود -بما يحمله من دلالات- في هذه الصُّورة يناسبُ حزنه الذي خيَّم عليه بعد فقد صديقه.

وتكمن بلاغة الكناية في تأكيد المعنى وتقويته وتوضيحه وترسيخه في الأذهان فضلًا عن تحفيز السَّامع للانتقال من المعنى الوضعيّ إلى المعنى المجازيّ الذي يريده الشَّاعر.

والكناية عن نسبة هي: "**إثبات أمر لآخر أو نفيه عنه، وكيفيّتها أن يُصرّح بالموصوف والصِفة، ولا يصرّح بالنِسبة بينهما، بل يُصرّح بنسبة أُخرى تستلزم هذه النِسبة**"(العاكوب، ٢٠٠٤م، ٥٤١).

ومن أمثلتها في شعر خُفاف قوله في رثاء أبي بكر الصِديق رضي الله عنه (السلمي، ١٩٦٧م، ١٠١):

لِلمَجدِ في مَنزِلِهِ بادِياً حَوضٌ رَفيعٌ لَم يَخُنهُ الإزاء

فلما أراد إثبات المكانة الكبيرة التي حظي بها أبو بكر الصِديق رضي الله عنه، والمجد الذي حازه، ترك التَّصريح بالصِفة (المجد) ونسبها لما هو متعلق بالموصوف (الحوض) ليؤكِّد التصاق الصِفة بالموصوف، وتجذُّرها به، ثم زاد بأنْ جعل هذا المتعلق الحوض سليمًا لم يتصدَّع، وبهذا تفنَّن الشَّاعر في وضع الصِفة المجرَّدة في صورة محسوسة؛ لإثباتها وتأكيد نسبتها إلى الموصوف، وتأتي بلاغة الكناية وجماليَّتها من قدرتها على تأكيد مقاصد الشَّاعر وأغراضه بالتَّلميح والإيحاء إلى المراد من غير تصريح، فضلًا عن إثارة خيال المتلقي الذي عوَّل الشَّاعر على خبرته وثقافته؛ ليصل منها إلى مراده.

الخاتمة:

حظيت الصّورة في شعر خفاف باهتمامٍ كبيرٍ، فأولاها عنايتَه وقدّم صورَه تقديمًا يناسبُ معانيه وأغراضه، فكانَ لها أثرٌ في بناء الشِّعر وإيصالِه إلى المتلقي، وقد خلص البحث إلى ما يأتي:

- كانَ التَّشبيه أكثر الأنواع ورودًا في شعرِ خُفاف، وهذا الأمر شائع لدى الشُّعراء في ذلك العصر جميعًا، فالتّشبيه بما يشتمل عليه من حسّيّة يناسبُ الطّور الحضاريّ في ذلك العصر؛ لذلك كثر التّشبيه وقلّت الاستعارة والكناية، بخلاف العصور اللّاحقة.
- بدت صور الشَّاعر، ولا سيَّما في التَّشبيه، قادرة على التَّأثير في المتلقِّي، فقد حازت الأهمِّيَّة من حيث الجمع بين الأشياء المتباعدة المختلفة من جهة، والإجادة في التَّوفيق بين الطَّرفين من جهة أخرى، وفي هذا ما فيه من إبهار المتلقِّي وإدهاشه.
- بدت مبالغة الشَّاعر في كثير من صوره، فهو يدخل هذا الباب بما يخلعه من صفات الكمال والتَّمام في الشَّيء الموصوف.
- ترفَّع الشَّاعر في تشبيهاته في سياق الهجاء عن البذيء من الكلام، وأراد منها قطع دابر المخاصم بالقسوة في الرَّدّ.
- أبرزت الكناية بعلاقاتها المتعدِّدة المتسلسلة قدرة الشَّاعر على استثارة المتلقِّي، وحثِّه للبحث عن العلاقات التي تربط المكنَّى به بالمكنَّى عنه، مع ما تحمله هذه العلاقات في تضاعيفها من دلالات وإشارات.

التمويل:

هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل(٥٠١١٠٠٠٢٠٥٩٥).

المصادر والمراجع:

١. الزَّبيديّ, محمَّد بن محمَّد بن عبد الرزَّاق الحسينيُّ، أبو الفيض، الملقَّب بمرتضى، (ت ١٢٠٥هـ)، ***تاج العروس من جواهر القاموس***، تح: مجموعة من المحقِّقين، دار الهداية، لاط، لات.

٢. ابن منظور، محمَّد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدِّين، (المتوفَّى: ٧١١هـ)، ***لسان العرب***، دار صادر، بيروت، الطَّبعة: الثَّالثة، ١٤١٤ هـ.

٣. عبَّاس، إحسان، ***فنّ الشِّعر***، دار الثَّقافة، الطَّبعة: الثَّالثة، ١٩٩٥م.

٤. الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيُّ بالولاء، اللَّيثيُّ، أبو عثمان، (ت ٢٥٥هـ)، ***الحيوان***، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الطَّبعة: الثَّانية، ١٤٢٤ هـ.

٥. عصفور، جابر، ***الصُّورة الفنّيَّة في التُّراث النَّقديّ والبلاغيّ عند العرب***، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، بيروت، الطَّبعة: الثَّالثة، ١٩٩٢م.

٦. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن بن محمَّد الفارسيُّ الأصل، (ت ٤٧١هـ)، ***دلائل الإعجاز***_تح: محمود محمَّد شاكر أبو فهر، مطبعة المدنيّ بالقاهرة ودار المدنيّ بجدَّة، الطَّبعة: الثَّالثة، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.

٧. صالح، بشرى موسى، ***الصُّورة الشِّعريَّة في النَّقد العربيّ الحديث***، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، بيروت والدَّار البيضاء، الطَّبعة: الأولى، ١٩٩٤م.

٨. البطل، علي، ***الصُّورة في الشِّعر العربيّ حتَّى أواخر القرن الثَّاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوُّرها***، دار الأندلس، بيروت، الطَّبعة: الثَّانية، ١٩٨١م.

٩. عبد الله، محمَّد حسن، ***الصُّورة والبناء الشِّعريّ***، دار المعارف، القاهرة، لاط، لات.

١٠. البصير، كامل حسن، ***بناء الصُّورة الفنّيَّة في البيان العربيّ***، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، بغداد ١٩٨٧.

١١. ابن قتيبة الدَّينوريُّ، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، ***الشِّعر والشُّعراء***، دار الحديث، القاهرة، لاط، ١٤٢٣ هـ.

١٢. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (المتوفى: ٣٧٠هـ)، ***المؤتلف والمختلف في أسماء الشُّعراء وكُناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم***، تح: الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، الطَّبعة: الأولى، ١٤١١ هـ -١٩٩١م.

١٣. البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البَلَاذري (المتوفى: ٢٧٩هـ)، ***جمل من أنساب الأشراف***، تح: سهيل زكار ورياض الزركلي، دار الفكر – بيروت، الطَّبعة: الأولى، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٦م.

١٤. ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشَّيباني الجزري، (المتوفى: ٦٣٠هـ)، ***أسد الغابة في معرفة الصَّحابة***، تح: علي محمد معوض – عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلميَّة، الطَّبعة الأولى، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤ م

١٥. ابن ماكولا، سعد الملك، أبو نصر علي بن هبة الله بن جعفر (المتوفى: ٤٧٥هـ)، ***الإكمال في رفع الارتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب***، دار الكتب العلميَّة –بيروت–لبنان، الطَّبعة: الأولى ١٤١١هـ–١٩٩٠م.

١٦. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزديّ (المتوفى: ٣٢١هـ)، ***الاشتقاق***، تح: عبد السَّلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، الطَّبعة: الأولى، ١٤١١ هـ – ١٩٩١م.

١٧. ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله (المتوفى:٥٧١هـ)، ***تاريخ دمشق***، تح: عمرو بن غرامة العمرويّ، دار الفكر، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥م.
١٨. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعيُّ (المتوفى: ٢١٦هـ)، ***فحولة الشُّعراء***، تح: المستشرق ش. تورّي، قدم لها: الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت - لبنان، الطبعة: الثانية، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠م.
١٩. ***ديوان العباس بن مرداس السّلميّ***، تح: د. يحيى الجبوريّ، مؤسسة الرّسالة، الطّبعة: الأولى، ١٩٩١م.
٢٠. ***شعر خفاف بن ندبة السُّلميّ***، جمعه وحققه: نوري حمودي القيسي، دار المعارف، بغداد، لاط، ١٩٦٧م.
٢١. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران (ت ٣٩٥هـ)، ***كتاب الصّناعتين***، تح: علي محمَّد البجاويُّ ومحمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، بيروت، ١٤١٩ هـ.
٢٢. الأنصاري، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله، أبو البركات، كمال الدين الأنباريّ (المتوفى: ٥٧٧هـ)، ***الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريّين والكوفيّين***، المكتبة العصريَّة، الطَّبعة: الأولى ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
٢٣. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جنّي الموصلّيُّ (ت ٣٩٢هـ)، ***الخصائص***، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، الطَّبعة: الرَّابعة، لات.
٢٤. ابن طباطبا، محمَّد بن أحمد بن محمَّد بن أحمد بن إبراهيم، الحسنيُّ العلويُّ، أبو الحسن (ت ٣٢٢هـ)، ***عيار الشِّعر***، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، لاط، لات.
٢٥. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمَّد بن إبراهيم الميدانيُّ النَّيسابوريُّ (ت ٥١٨هـ)، ***مجمع الأمثال***، تح: محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، لاط، لات.
٢٦. القزوينيُّ، الخطيب (ت ٧٣٩هـ)، ***الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، والبيان، والبديع***، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لاط، لات.
٢٧. الضَّبي، المفضَّل بن محمد بن يعلى بن سالم (المتوفى: نحو ١٦٨هـ)، ***أمثال العرب***، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطَّبعة: الأولى، ١٤٢٤ هـ.
٢٨. الطَّالبيُّ، يحيى بن حمزة بن عليّ بن إبراهيم، الحسينيُّ العلويُّ الملقَّب بالمؤيَّد بالله (ت ٧٤٥هـ)، ***الطِّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز***، المكتبة العصريَّة، بيروت، الطَّبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ.
٢٩. البغداديُّ، أبو عُبيد القاسم بن سلاَّم بن عبد الله الهرويُّ (المتوفى: ٢٢٤هـ)، ***الأمثال***،تح: الدُّكتور عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، الطَّبعة: الأولى، ١٩٨٠ م.
٣٠. حمدان، محمد موسى، ***أدوات التَّشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم***، مصر، مطبعة الأمانة، ١٩٩٢م.
٣١. الهاشميُّ، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى (ت ١٣٦٢هـ)، ***جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع***، تح: يوسف الصّميليُّ، المكتبة العصريَّة، بيروت، لاط، لات.
٣٢. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (٢٧٦هـ)، ***المعاني الكبير في أبيات المعاني***، تح: المستشرق سالم الكرنكوي (١٣٧٣هـ)، وعبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني (١٣٨٦هـ)، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن، الهند، ١٩٤٩م.

٣٣. الصعيدي، عبد المتعال (المتوفى: ١٣٩١هـ)، ***بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة***، مكتبة الآداب، الطَّبعة: السَّابعة عشر: ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.

٣٤. قاسم وديب، محمد أحمد ومحيي الدِّين، ***علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني***، المؤسَّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان الطَّبعة: الأولى، ٢٠٠٣م.

٣٥. العاكوب، عيسى علي، ***المفصَّل في علوم البلاغة العربية (المعاني- البيان- البديع)***، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، كلية الآداب، ٢٠٠٤م.

٣٦. حبنَّكة، عبد الرَّحمن بن حسن الميدانيُّ الدِّمشقيُّ (ت ١٤٢٥هـ)، ***البلاغة العربيَّة***، دار القلم، دمشق، الدَّار الشَّاميَّة، بيروت، الطَّبعة: الأولى، ١٤١٦ هـ، ١٩٩٦ م.

٣٧. ثعلب، أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار الشَّيباني بالولاء، أبو العباس، (المتوفى: ٢٩١هـ)، ***قواعد الشِّعر***، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي – القاهرة الطَّبعة: الثَّانية، ١٩٩٥م.

٣٨. أبو العبَّاس، عبد الله بن محمَّد المعتزُّ بالله بن المتوكِّل بن المعتصم بن الرَّشيد العبَّاسيُّ (ت ٢٩٦هـ)، ***البديع في البديع***، دار الجيل، بيروت، الطَّبعة: الأولى، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.

٣٩. ابن رشيق، أبو على الحسن (المتوفى: ٤٦٣ هـ)، ***العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه***، تح: محمد محيي الدِّين عبد الحميد، دار الجيل، الطَّبعة: الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

٤٠. السكَّاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمَّد بن علي الخوارزميُّ الحنفيُّ أبو يعقوب (ت ٦٢٦هـ)، ***مفتاح العلوم***، ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الطَّبعة: الثَّانية، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧ م.