# المبحث الثاني

# الوسائل البيانية التي تُشكّل الصورة

تأتي الوسائل البيانيّة في مقدّمة المرتكزات التي يعتمد بناء الصورة الشعريّة عليها. فهي تبرزُ أسلوب الشاعر وتُظهر مزاياه وسماته، فتشغَلُ بذلك مساحةً إبداعيّةً كبيرةً تُنير بها أفق المتلقّي وذاكرته، فتنهض بوظيفة الصورة وتُكرّسُ معناها، وتعمل على استثمار طبيعة المفردات والتراكيب التي تضفي تأثيرها على الصورة وتمنحها جِدَّةً وتفرّداً. وأبرز تلك الوسائل البيانيّة (التشبيه، والاستعارة، والكناية).

## 1. التشبيه:

يُعدُّ التشبيه ركناً أساسياً من أركان البلاغة، لِمَا فيه من حسنٍ وجمالٍ يكسو المعاني ويزيدها رونقاً وبهاء، فهو (من أشرف أنواع البلاغة وأعلاها)[1]. وعَدَّ المُبرّد أكثر كلام العرب تشبيهاً[2]. وهو (الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى)[3]، ويعزّز الصورة بما يخلق من مماثلة واشتراك في الدلالة على المعنى وتقويته.

للتشبيه ركنان أساسيان لا غنىً له عنهما، وهما: المشبّه والمشبّه به وهما عماد التشبيه، ثم تأتي أداة التشبيه ووجه الشبه ركنين آخرين، إلاّ أنّ وجودهما ليس لازماً، لجواز حذفهما أو حذف أحدهما.

(1) الإتقان: 2/ 114.
(2) ينظر: الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرّد: 2/ 79.
(3) الإيضاح: 2/ 328.

تنوّعت تقسيمات التشبيه تبعاً لتنوع أركانه[1]، والذي يهمّنا من تلك التقسيمات ما يؤثّر في تشكيل الصورة، وما له من جدوى في تحليلها، وما يتحدّد منها بطبيعة النص الشعري والتجربة الشعرية[2].

اعتمد ابن جبير على التشبيه بشكلٍ كبيرٍ في بناء الصورة الشعرية، ووظّفه لإثرائها بالحيويّة والحركة المتحصّلة من عقد المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبّه والمشبه به). ويستثمر التشبيه بأشكالٍ متعدّدةٍ يساير فيها النسق البياني المتطلّب لرسم الصورة ومدى تفاعله معها.

ففي قوله يصف سفينة[3]:

كـأنَّ بـيضَ نَوَاحيهَـا إذا انتَشَـرتْ  لـواءُ صُـبحٍ بَـدَا فـي سَـدفَةِ الغَلَـسِ

يوظّف شاعرنا التشبيه بأركانه الأربعة (المشبّه، المشبّه به، أداة التشبيه، وجه الشبه) في هذا البيت. إذ يشبّه أشرعة السفينة بلواء الصبح الذي تستشف منه صورة متولدة من انبلاج الفجر ولونه، وصدّر تشبيهه بالأداة (كأنّ)، وهو ما يسمّى بالتشبيه المرسل المفصّل أو (التام)، لذكر أداة التشبيه ووجه الشبه[4].

تتداخل في هذا البيت صورتان التقطهما شاعرنا حتى ظهرتا كأنّهما مرتبطتين ببعضهما، وهذه العلاقة تأخذ طبيعة العلاقة الجدلية في حركيّة الأشرعة وانتشارها في الأفق، وبين لواء الصبح الذي ينبلج على الآمل الطامح في ما يتطلّع إليه في بشرى الوصول. ثم تتطوّر الصورة ليست بشكلها الواقعي، ولكن تترتّب عليها في ذهن الشاعر صورةٌ أخرى تأخذ وصفاً لونيّاً ألا وهو اللون الأبيض، الذي يصبح قرينةً أعمق في داخل الشاعر، بوصفه لوناً يقرّب ما يأمله منه، ويجعله أقرب من الموقع الذي شدَّ رحاله إليه. وهذه من خصوصيّة ذاتيّة الشاعر التي تحفزه لما يصبو إليه. وتتّسع الصورة الكلّية من

(1) لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع ينظر المثل السائر: 1/ 388، والإيضاح: 2/ 335، وجواهر البلاغة: 214، وعلم أساليب البيان، غازي يموت: 98.
(2) ينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د.كامل حسن البصير: 286.
(3) ديوانه: 115.
(4) ينظر: جواهر البلاغة: 234، وعلم أساليب البيان: 147.

خلال التشبيه حتى لا ترى لها إطاراً يؤطّرها بأبعادٍ معيّنة، ولكنّها تنفتح في الأفق إلى ما لا نهاية.

وفي موضع آخر يجتزئ ابن جبير ركناً من أركان التشبيه، وهو (وجه الشبه)، فيسمّى التشبيه (مرسلاً مجملاً)[1]، وذلك في قوله[2]:

جَبَّ السُّرى مِنهَا سَنامُ فِقَارِهَا فَكَأَنَّهَا خُلِقَت بغيرِ سَنَامِ

بعد أن يُعبّرُ ابن جبير في الأبيات الأولى لهذه القصيدة عن عزمه وتصميمه للقيام برحلةٍ إلى ممدوحه، بيّن شوقه ورغبته في ذلك إلى درجة أنّه كفَّ كلَّ المصاعب والمعوّقات التي تحول دونه، متطرّقاً إلى التعب والنوم وعدم رغبة الآخرين في مشاركته في هذه الرحلة، ومن تعجّله في أمره هذا أنّه أشرك راحلته في هذا الوصف، حتى كانت شريكاً يعبّر عن حاله، واصفاً إيّاها وهي تغذُّ السير إلى ممدوحه. إذ يوجز مشهداً متحرّكاً يشترك مع الشاهد السابق في وصف وسائط النقل التي كان الشاعر يمتطيها حينئذ. فصوّر فيه هذه الراحلة التي أخذ المسير منها مأخذاً أجاد الشاعر في وصفه، فنقله صورةً محسوسةً، فأتى على سنامها ونفذ إلى فقارها، فحوّلها إلى ركوبةٍ ضامرةٍ نشيطةٍ كأنّها قُدّت من غير السنام. وأوجد ابن جبير علاقةً حميمةً بينه وبين دابّته التي تستوفي طبيعتها الحنينيّة مع ما يحنُّ إليه الشاعر.

حرّك ابن جبير هذا المشهد بأسلوبٍ جميلٍ استعمل فيه التشبيه صورة بصورة. فما هو حاصلٌ في صدر البيت من تشبيه، يفضي إلى مشبّهٍ به آل إليه حال المشبّه المتخيّل من جرّاء التحوّل الذي أفضى إليه المسير.

لا يكتفي ابن جبير بهذا الوصف، ولكنّه يكرّس ـ مسترسلاً ـ وصف الناقة بفرسٍ ضامرٍ رشيقٍ منطلقٍ كسهمٍ خاطف، فنراه يتعجّب من السرعة غير المعتادة التي قطعت بها الراحلة كلَّ هذه المسافة فيقول[3]:

(1) وهو ما ذكرت فيه الأداة، وحذف وجه الشبه. علم أساليب البيان: 150.
(2) المستدرك: 125.
(3) المستدرك: 125.

فأتَـــت كأمثـــالِ القِســـيّ ضَـــوَامِراً وَلَرُبَّمَـــا مَرَقَـــت مُـــروقَ سِـــهَامِ

وفي موضعٍ آخر وصورةٍ أخرى من صور التشبيه يقول[1]:

ذُو بَنـــانٍ مِثـــلَ شـــؤبوب[2] الحَيَـــا وَذَكـــــاءٍ كاشـــــتِعَالِ القَـــــبَسِ

يسترسل ابن جبير في وصف ممدوحه ذاكراً أدبه وخلقه، ومعرجاً على سخائه وكرمه، فمثّل بصورةٍ حذف فيها وجه الشبه. إذ استعمل الأداة (مثل) في تشبيه بنان الممدوح بدفعات المطر المتلاحقة، وفي هذا التشبيه صورةٌ جميلةٌ والتفاتةٌ لطيفةٌ من الشاعر، حينما شَبّه بنان الممدوح بالشؤبوب الذي من معانيه: (المطر يصيب المكان ويخطئ الآخر)[3]. فإضفاء تخصيص الكرم للممدوح يكرّس عدله وتخيّره لمن هو أهل للنوال، إذ جمّل صورة كفِّ الممدوح فأحالها على بنانٍ تحاكي زخّات المطر التي تحيي الأرض في إغداقها. وبعد ذلك يلتفت إلى سجيّةٍ أخرى، وهي ذكاؤه المتوقّد حين ماثله بقبسٍ من نورٍ متوهّجٍ، فكان التشبيه (مرسلاً مجملاً).

في هذا البيت وازن الشاعر بين صورتين أثيرتين لديه، مثلما وازن بين الكلام والفطنة لدى ممدوحه، فجاء بـ(ذو) التي تُقرُّ للممدوح امتلاكه سمة الكرم والذكاء المستنير، فيقترب هذا البيت من التمثيل، لبُعد إدراك وجه الشبه المتحصّل من طرفيه، المشبّه والمشبّه به. واستعان الشاعر بمفردة (ذكاء)، للاستفادة من دلالتها الأوّلية التي هي إيقاد شعلة القبس، وهذا ما يدلُّ على توارد المعاني البعيدة في ذاكرة الشاعر، وقدرته على استجلائها وصياغتها بأسلوبٍ بلاغيٍّ جميل، فيلمُّ بها إلماماً دقيقاً، في صورةٍ تُحيل ألفاظها على الصورة التي يستقرئها الشاعر لنا من خلال شعره.

(1) المصدر نفسه: 123.
(2) الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره. لسان العرب: مادة (شأب).
(3) لسان العرب: مادة (شأب).

يأتي التشبيه بتقسيماتٍ أخرى باعتبار طرفيه (المشبّه والمشبّه به)، وحال كونهما يُدركان بالحسِّ أو العقل، وهو تقسيمٌ جميلٌ يفتح أفق الخيال، ويبيّن تفاعل الصورة مع مدركات الحسِّ والعقل. ففي قوله[1]:

عُلِّقتُهُ كالسيفِ رَاعَ بَهَاؤُهُ لكن بِغيرِ جَوانِحِي لَم يُغمَدِ

عَافُوا العذار بصفحَتيهِ وَمَا دَرَوا أنَّ الفِرَندَ يَزينُ كُلَّ مُهَنَّدِ

أوحى ابن جبير بصورة علاقةٍ من خلال لفظٍ معيّنٍ قدّمه في أوّل البيت، ثم ترك هذه الصورة متخلّياً عنها نهائيّاً إلى صورةٍ أخرى تحوّل إليها، فاسترسل في مادتها من خلال صورةٍ جديدةٍ تبدو وكأنّها لا علاقة لها باللفظ الأوّل، فترمينا في غموضٍ دلاليّ يفتح أفقاً غير الأفق الذي يتوخّاه في لفظة (عُلّقته). فيكرّس صورةً معيّنةً وهي صورة السيف، وما يترتّب عليه من وظيفةٍ قتاليّةٍ وأثرٍ نفسيٍّ (صوري). فتتبّعها من خلال الفعل (راع) وهو من الأضداد، فثبّت موقفاً بيّن فيه صورة ما ينجمُ عن عمل السيف، وهو نفاذه في جسد القتيل.

واستطرد الشاعر مفصّلاً في المشبّه به، ليعمّق في ذهن المتلقّي مدى تأثير المشبّه في العلاقة وسِعَته، وكلٌّ من المشبّه والمشبّه به ممّا يدرك بالحس.

وقد يأتي التشبيه بحذف أداته، إذ (إنّ غياب أداة التشبيه يساعد على تقريب الهوّة بين طرفي التشبيه، ويعطي للصورة قيمةً جماليةً أكبر)[2]. من ذلك قول ابن جبير[3]:

ولايةُ الإنسانِ سَكرٌ فَمَا دَامَت لَهُ دَامَ بِهِ السُّكرُ

يذمُّ الشاعر الولاة ويصف أحوالهم ويشبّه ولايتهم بسَكرٍ (قفل) استحوذ على قلوبهم، فزاغت عن الحق، فظلّوا في غيّهم، وهم في دوّامة السكر التي هي عينها دوّامة السلطة ومباهجها وزينتها وملذّاتها. فمتى ما انتهت ولايته صحا وعاد إلى وعيه، إذ تلاشت نشوة السكر وسطوته.

(1) المستدرك: 123.
(2) الصورة الفنية في الشعر العربي في اليمن حتى نهاية العصر العباسي، محمد أحمد العامري. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية 2003م: 154.
(3) ديوانه: 107.

أجاد شاعرنا بتشبيهٍ جاء به محذوف الأداة، حينما قرن الولاية بالسكر، وهي التي تختمر فيها مفاسد الغواية والنكاية. فأتى بمعانٍ مختلفةٍ مركّباً صورة الوالي الذي رانت عليه الولاية، فقفلت (سكرت) عقله. ودوام ولايته يجعله الشاعر نتيجةً أخرى مآله إلى دوام السكر، فجعلها علاقة تحصل الثانية بسبب حصول الأولى. ولمّا كانت أداة التشبيه قد حذفت، فهو تشبيهٌ (مؤكّد مفصل)[1]، ولم يغب عن التشبيه (وجه الشبه) الذي هو دوام السكر، أو المشبّه (ولاية الإنسان)، أو المشبّه به (سكر). أما طرفا التشبيه فهما مختلفان، فالمشبّه (عقلي)، والمشبه به (حسّي).

## 2. الاستعارة:

هي إحدى وسائل البيان، وفرعٌ من فروع المجاز. تتّسم بتكثيف المعاني والألفاظ بما تحويه من أسلوبٍ إيحائيٍّ موجز.

تعدّدت تعريفات الاستعارة لدى البلاغيين لِتعدُّدِ المنهجية المتّبعة في تناول هذا الفن، سواء كانت لغوية أم أدبية أم تاريخية أم بلاغية[2]. ويمكننا القول: إنَّ الاستعارة (استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينةٍ صارفة عن إرادة المعنى الأصلي)[3].

أمّا الفرق بينها وبين التشبيه، فيكمن في (أنّ ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغيّر عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأنّ مخرج الاستعارة مخرجُ ما العبارة ليست له في أصل اللغة)[4]. ومن جملة محاسنها وبديع صفاتها (أنّها تبرز هذا البيان أبداً في صورةٍ مستجدّةٍ تزيد قدره نُبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً،

(1) وهو ما حذفت منه الأداة وذكر فيه وجه الشبه. علم أساليب البيان: 152.
(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 342 وما بعدها.
(3) جواهر البلاغة: 264.
(4) النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرمّاني: 85 - 86.

وإنّك لَتجدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكرّرةً في مواضع، ولها في كلِّ واحدٍ من تلك المواضع شأنٌ مفرد، وشرفٌ منفرد، وفضيلةٌ مرموقة، وخلابةٌ موموقة)[1].

وأركان الاستعارة ثلاثة:

1. المستعار له، وهو المشبّه.
2. المستعار منه، وهو المشبّه به، وهما طرفا الاستعارة.
3. المستعار، وهو اللفظ المنقول.

تتعدّد تقسيمات الاستعارة ـ كما في التشبيه ـ على أساس تنوّع طرفي الاستعارة وما يتمخّض عنهما من أشكالٍ مختلفة، لذا سأتتبّع تلك التقسيمات، وما يؤثّر منها في بناء الصورة الاستعارية في شعر ابن جبير.

أدرك شاعرنا ما للاستعارة من (علمٍ كثير ولطائف معانٍ ودقائق فروق)[2]، فوظّفها توظيفاً يعكس قدرته على الإحاطة بجزئيّاتها، واستيفاء المعنى المتطلّب منها في بناء الصورة. ففي قوله[3]:

أثــارُوا عَلــى الــدينِ الحَنيفــيّ فِتنَــةً  لَهَــا نَــارُ غَــيٍّ فــي العَقَائِــدِ تُشــعَلُ

استعمل ابن جبير الاستعارة (التصريحية)[4] في مطلب الحثِّ والتحريض. إذ يُذكّر أمير المؤمنين (المنصور الموحدي) بفداحة الأمر الداهم من الفتنة التي أثارها الفلاسفة على الدين، فيصوّر هذه الفتنة المحدقة ناراً استعرت وألمّت بالعقائد.

فقد استعار صورةً بليغةً أشار فيها إلى الفلاسفة الذين أرادوا السوء بالدين الحنيف. فزاوج بين ما هو حقيقي (الدين والعقائد)، وبين ما هو مجازي استعاري ـ (الفتنة والنار)، فصوّر أثر الفتنة على الدين مثل أثر نار الغي التي تأتي على الشيء، فلا تبقي منه إلا رماداً تذروه الرياح.

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: 42.
(2) دلائل الإعجاز: 328.
(3) ديوانه: 123.
(4) هي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به. علوم البلاغة: 249.

(وممّا هو أصلٌ في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدّة استعارات، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يُتمَّ المعنى والشبه فيما يريد)[1]. وممّا يحسب لابن جبير قدرته على جمع استعارتين في بيت واحد، إذ يقول[2]:

صَـــادَقَ فيـــهِ الكَـــرَى جُفُـــونِي وبَعـــــدَكُم للجفُـــــونِ عَـــــادَى

إذ وازن بين استعارتين في أول البيت (صادق)، وآخره (عادى)، متوخّياً صورة أرادها أن تكون بهذا الشكل. فتنقّل بين طرفي البيت مبتدأً بالصورة المتحصّلة من صدر البيت، وجاعلاً منها النقيض للصورة الاستعارية في عجزه. فتوارد لفظُ (الجفون) التي قاست تباريحاً لأهل العقيق فأصبحت بين حالين، الأول هو السهر والأرق المُعذِّب لها، والثاني: ازدياد البُعد وفراق الأحبّة. إذ استعار شيئاً حقيقياً، وهو (الصداقة)، فأدخلها في تعبيرٍ مجازيٍّ (كرى الجفون).

أمّا في استعارته الثانية فقد استعار (العداوة) وأدخلها في تعبيرٍ مجازيٍّ آخر، رابطاً إيّاها بالجفون التي هي حقيقة، فظهرت صورةٌ استعاريّةٌ بديعةٌ مُصرَّحٌ بها.

وفي موضع آخر يقول[3]:

وَوطّنـــتُ نَفســـي لِحُكـــمِ الهَـــوَى عَلـــيَّ وقُلـــتُ رَضـــيتُ اختِيَـــارَا

يوزّع شاعرنا الأدوار ـ في هذا البيت ـ بين حكمين. الأوّل: حكم هوى رسول الله ﷺ ووجده الكامن في نفس الشاعر، والثاني: الرضا بالاختيار.

فالاستعارة تُفصح أنَّ هواه كان تبعاً لما جاء به النبيُّ ﷺ، لذا نجده في غبطةٍ لما آل إليه قبول الحكم، الذي توطّن في نفسه وسكن إليها، وأصبح خيارها رضاً يشعُّ في خلجات نفسه. وقد وُفِّق ابن جبير في استعارة (حكم الهوى) كميزان عدالةٍ، عادَل بين (توطين النفس) و (الرضا بالاختيار).

(1) دلائل الإعجاز: 75.
(2) ديوانه: 97.
(3) ديوانه: 105.

وممّا يحرّك ابن جبير ويهزّ مشاعره ما ينتاب الإسلام من غفلةٍ ورُقادٍ يُقوّي أطماع المتربّصين به فيقول[1]:

وَكَيـــفَ يَلَـــذُّ للأجفـــانِ نَـــومٌ  وللإســـــــلامِ جَفـــــــنٌ لا يَنَـــــــامُ

يُحفّز ابن جبير المسلمين باستعارةٍ أخرى يكرّر فيها لفظ (الجفون)، وباستعمالٍ آخر لغرضٍ غير الذي ذكرنا سابقاً، فصرّح بها القول على ما عهدنا عنده في أن يجعل بيته ـ بشطريه ـ متعادلاً في دلالته البلاغيّة ومضامينه الاستعاريّة.

فنفى لذّة النوم مُستبعداً إيّاه عن الجفون، حتى يكاد أن يصفه بالاستحالة، وذلك في مطلع البيت، حتى ينتقل إلى الصورة الاستعاريّة التي تقترن بهذا الحال الأوّل، وموظّفاً الصورة في استعارة جفنٍ لا ينام بسبب الحال الذي وصل إليه الإسلام. فالأجدر بالمسلم ألاّ يطمئنّ لحاله في النوم، بل وجب عليه أن يكون يقضاً متحفّزاً لكلّ ما يضرُّ الإسلام، حتى يكون أوّل المدافعين عنه، وهو أولى بذلك من غيره، لأنّه منتسبٌ لهذا الدين الحنيف.

## (التجسيم والتجسيد والتشخيص):

تتولّد عن الاستعارة علاقاتٌ مجازيّةٌ أخرى، تُفصحُ عن معانٍ تتّصل ببناء الصورة وارتباطها بالمدركات المحسوسة. وهي تكمن في استنطاق الجمادات وبعث الروح فيها على سبيل التوسّع في مدِّ الأفق الشعريّ لدى الشاعر، وتوظيف الخيال بما يوحيه من جمالٍ وإبداعٍ في رسم اللوحة الاستعاريّة، كونها (من وسائل الإدراك الخيالي)[2].

تتجلّى تلك العلاقات المجازيّة بمرتكزاتٍ ثلاثٍ هي: (التجسيم، والتشخيص، والتجسيد). غير أنّ بعض النقّاد والباحثين جمع بين التشخيص والتجسيد، ومنهم من جمع بين التجسيم والتجسيد[3]. وارتأيت الجمع بين مصطلحي (التشخيص والتجسيد) في ما استقرأته من شعر ابن جبير، لورودهما بشكلٍ متداخلٍ يتعذّر فيه فكاك أحدهما عن الآخر.

(1) المصدر نفسه: 126.
(2) الخيال، مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جوده نصر: 280.
(3) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417، 419، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي: 339 - 340.

**أ ـ التجسيم:**

هو جعل الأشياء المعنويّة حسّيةً عن طريق إسباغ الحياة عليها، من غير اشتراط بثّ الحركة والروح فيها، وله أثرٌ في تزيين الصورة وجلاءِ المعنى[1]. ويستثمر ابن جبير التجسيم بشكلٍ جميلٍ، ينبئ عن إدراكٍ عميقٍ لوظيفته في إبراز الصورة وبيان ارتباطها بالتجربة الفنّية[2]، إذ يقول[3]:

ألا هَـل نَسِـيمٌ للرصـافيِّ[4] مُبلِـغٌ تَحيَّـةَ مُشـتَاقٍ يُفتِّقُهَـا زَهـرَا

يجسّم ابن جبير المجرّدات ويحيلها على أشكالٍ أخرى تتضمّن ما يتطلّع إليه من دلالاتٍ معيّنةٍ، ولكنّها لا تأتي باللفظ الظاهر الذي يُكوّنُ مجموعه نَصَّ البيت الشعري، وإنّما يُحيله على معانٍ أخرى تترتّب على صورة الحال المجسّم.

في هذا البيت يستعطف الشاعر نسيم الصَّبا بطلبٍ يستوجب فيه حركة النسيم التي تتحمّل واجباً أو مهمّةً يرسلها الشاعر، وذلك بتحيّةٍ موصوفةٍ بـ(تحيّة المشتاق).

لا يكتفي شاعرنا بهذا التجسيم، ولكنّه يحيله على تعبيرٍ آخر، فتستحيل فيه صورة (تحيّة المشتاق) إلى صورةٍ جديدةٍ ليست هي المقصودة بحدِّ ذاتها، وإنّما ما يترتّب على ما جُسِّم من خلال الصورة، وذلك بلفظ (يُفَتِّقُها زَهرا). وليس المقصود تفتّق الزهر، بل ما يترتّب على تفتّقه من عطرٍ فوّاحٍ، وهو لا يقتصر على المساحة التي تشغلها هذه الأزهار، إنّما يمدّهُ النسيم بهذا العطر أنّى وصل، ومن كان حظُّهُ شمُّه.

ومن مواضعه الأخرى قوله يمدح الأمير (المنصور الموحّدي)، حينما تصدّى للفلاسفة الذين رأى فيهم خروجاً عن الإسلام[5]:

---

(1) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417.
(2) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: 24.
(3) كنز الكتّاب: 1/ 206 - 207.
(4) أبو عبد الله محمد بن غالب الرفاء الأندلسي الرصافي، شاعر الأندلس في أوانه، وأصله من بلنسية. استوطن مالقة واتخذها دار إقامة. كان شاعراً فحلاً ورئيساً للأدباء، يقصده رؤساء الكتاب والشعراء ويأخذون عنه ويسمعون منه. كان عفيفاً وقوراً كثير الصمت ذا سمتٍ وعقل، وكان رفاءً يعمل بيده. توفي سنة ثلاثٍ وسبعين وخمسمائة. ينظر: أدباء مالقة: 68، والمعجب: 376، والمغرب: 2/ 342، ووفيات الأعيان: 4/ 432، 433.
(5) ديوانه: 122.

قَصَـدتَ إلــى الإســلامِ تُعلِــي مَنَــارَهُ ومَقصـــــدُكَ الأســـنَى لَـــدَى اللهِ يُقبَـــلُ

يستثمر ابن جبير مفهوماً معيّناً بخصوصيّةٍ دقيقةٍ مرتبطةٍ بظاهر، وهو السعي إلى إعلاء شأن الإسلام، مجسّماً ذلك برمزٍ إسلاميٍّ واضح، ألا وهو (المنارة).

لكنَّ هذه الصورة لا يقف الشاعر إزاءها مبهوراً أو عاجزاً عن قراءة هذا التجسيم من وجهه الآخر، بل يحيله على باطنٍ، وهو (مقصد الممدوح) ـ نيّته ـ في هذا العمل. إذ جعله الشاعر في مفاضلةٍ راقيةٍ من خلال هذا المقصد بـ(الأسنى) الذي هو الحال الأفضل، ممّا يستوجب المنصور أن يكون في صورةٍ يقصدها، وهي ابتغاء مرضاة الله وقبوله لما يقوم به، وذلك من خلال لفظتي (قصدت) و(مقصدك)، فتجسّمت صورتان في هذا البيت، تقترن إحداهما بالأخرى من خلال قراءةٍ متمكّنةٍ للشاعر، وظّفها في هذا التجسيم الجميل الذي ينبو عن مقدرةٍ عظيمةٍ في التعبير عن مكنونٍ معّينٍ، بدا لنا على شكل صورٍ مجسّمة.

**ب ـ التشخيص والتجسيد:**

يُعرّف التشخيص بأنّه بثُّ الحياة في الجمادات، وإضفاء الصفات الحيّة عليها، ومنحها الحركة بشتّى مظاهرها[1].

أمّا التجسيد فهو إبراز الأمور المعنويّة للحواس على شكل كيانٍ ماديٍّ ملموس[2]، أو (إسباغ الأنفاس على المعنويّات ومظاهر الطبيعة المحسوسة، وإظهارها بهيئةٍ محدّدةٍ ومجسّدة)[3].

استعان ابن جبير بهذين الغرضين البلاغيّين لتعزيز الصورة الاستعاريّة، ومدّها بالحيويّة والحركة، يقول[4]:

أبـــا عُمـــران قَـــد خلّفـــتُ قلبـــي لـــــديكَ وأنـــــتَ أهـــــلٌ للوديعـــــةْ

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق: 356، وذو الرمّة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د.خالد ناجي السامرائي: 71.
(2) ينظر: البلاغة والتطبيق: 356.
(3) ذو الرمة، شمولية الرؤية وبراعة التصوير: 80.
(4) ديوانه: 115.

صـــحبتُ بـــكَ الزمـــانَ أخَـــا وفـــاءٍ فَهَـــا هُـــو قَـــد تَنمّـــرَ للقَطيعـــةْ

يرتكب الشاعر مراكب بيانيّةٍ متنوّعة، مستغلاً إيّاها في التعبير عن خلجات نفسه، فينطلق خلالها بأبعادٍ يسوقها لنا من خلال ألفاظ أبياته الشعريّة ودلالتها التعبيريّة، التي تصلح للتحليل كُلٌّ في المجال الذي يلائم هذا التوجّه المشار إليه.

في هذين البيتين ينتقل شاعرنا من الطبيعة الاستعارية ـ مطوّراً ذلك ـ إلى شكلٍ من أشكال التشخيص والتجسيد إزاء الغرض الذي تناوله فيهما، وهو يخاطب خلَّه وصديقه (أبا عمران الزاهد).

يذمّ ابن جبير الزمان ويصوّره تصويراً دقيقاً يلائم الحال التي تطرّق إليها. إذ جسّد القلب وديعةً مؤتمنةً لدى الممدوح، بما تحمله من أسرارٍ ألقاها في حوزته، وما تحمله من حبٍّ ووفاء. فهي أمانةٌ حُفظت لديه، حاضرةٌ بينهما، والغرض من ذلك كُلّه أن يُدرك صاحبه عِظم الأمر وأهمّيته، وإلزامه بالصداقة التي بينهما.

وفي البيت الثاني شخّص ابن جبير الزمان على شكل نمرٍ، لكنّه أشار إليه إشارةً تُفهم من خلال قرينةٍ سبقت من غير أن يلفظ زمان القطيعة لفظاً صريحاً، في تلميحٍ جميل توخّى فيه حذف لفظ الزمان، حتى يُبعده عن الزمان الأوّل ـ صحبة الوفاء ـ فيجعلها حصينةً، في منأىً عن أيّ مساسٍ يضرُّ بها.

فالدلالة المترتّبة على هذه الاستعارة استعملها شاعرنا استعمالاً ذكيّاً ونادراً مُبعداً التشكّي عن الصديق، ولكنّه أوعزه إلى الزمان حتى يديم هذا الوفاء، وهذا الصديق الذي هو أولى بالوفاء من غيره، ممّا يحقّق دوام الصداقة واستمراريّتها. واستظهر الشاعر الودَّ العظيم الذي يجمعهما، وجعله أولى بالاستمرار، على الرغم ممّا يفعله الزمان خلاف ما عقدوا عليه في نشدان الودّ الصافي.

ومن تحوّلات صحبة الزمان لدى شاعرنا قوله[1]:

صَـــحِبتُ الزَّمـــانَ وقَابلتُـــهُ بِصـــبرٍ جميـــلٍ إذا الخَطـــبُ نَابَـــا

(1) ديوانه: 93.

يختلف هذا الشاهد ـ بما يحمله من معنى الصحبة ـ عمّا سبقه، إذ يجعل الشاعرُ الزمان ندّاً شخصيّاً لذاته، فيُحمّله ما يتحمّله هو حتى يصبح كلاهما في حالٍ واحدةٍ علاقتها الصحبة للزمان. فللتأثيرات التي تلحَقُ بالشاعر ما يضاهيها، أو بعبارةٍ أخرى؛ إنّ الآثار التي تبدو في الزمان تجد لها وقعاً مُكافِئاً في ذات الشاعر.

في هذه الصورة التشخيصيّة تحوّل الزمان إلى كائنٍ حيٍّ يفعلُ فعله على الشاعر، إذ إنَّ هذه النقلة في صيرورة الزمان تستحيل إلى صيرورة حالٍ، جعلت شاعرنا يعي الدرس من حكمة الزمان وتأثيراته على مصير الإنسان، فيعلّل ذاته تعليلاً يسمو فيه مُترفّعاً عن الحال التي آل إليها، فيحيلها نمطاً آخر مجمّلاً الصبر بالوصف اللفظيّ (جميل). فصوّره على هيئة إنسانٍ رافقه والتقى به وعامله برفقٍ ولينٍ إن هو أغلظ عليه.

في هذه الصورة يبدو الشاعر قد هادن الزمان، حتى وضع نفسه في حالٍ تشبه حال الاستقواء، فيستنهض ما لديه من قِوىً تجلّت بمفاهيمها الإسلامية المحضة، وهي معالجة الأقدار بالصبر الجميل.

لا تتوقّف انثيالات الصورة في البيت السابق، بل يسترسل الشاعر في ذلك، فينقلنا إلى صورٍ تجسيديّةٍ أخرى، كي يستكمل بها المضامين التي كانت أمام ناظريه فيقول[1]:

وَكَم رَامَ هَضمي فَمَا هَاضَ لِي جَنَاحاً وَلا فَلَّ للصَبرِ نَابَا

إذ تحوّلت الصورة إلى شكلٍ من أشكال الصراع كابده الشاعر، وعلى الرغم من عنفه إلاّ أنّه ـ في هذا البيت ـ لا يستكين، إنّما يستثمر الصبر فيجعله سبباً يُظهِرُ جَلَداً عصيّاً على الدهر الذي يجسّمه بالوحش، فواجهه فلم يقدر على فلِّ عزيمته وإرادته التي لا تلين. فجسّد الصبرَ ـ أيضاً ـ بناب وحشٍ مفترسٍ، مقاوماً نوائب الدهر التي استعصى الشاعر عليها، متسلّحاً بما يحمله من صبرٍ وجَلَد.

تتكشّف للناظر في شعر ابن جبير صلةٌ خفيّةٌ بينه وبين لفظ (الصحبة)، وكثرة ورودها في باب الاستعارة، وتحديداً في موضع التشخيص والتجسيد. ولا شكَّ أنَّ ذلك يرجع

(1) ديوانه: 93.

لمنزلة الصحبة الأثيرة في نفس الشاعر، فحاول أن يُضفي لها بُعداً حسيّاً، يُعزّزُ فيها صفتها المعنويّة، فأجاد في ذلك أيّما إجادة. من ذلك قوله[1]:

يَغتَـرُّ بالـدَّهرِ مَسـرورَاً بِصُـحبَتِهِ وَقَـد تَـيقَّنَ أنَّ الـدَهرَ يَصـرعُهُ

يتّضح في هذا البيت حالان يكتنفان مفهومين معيّنين بَرَزا من خلال اللفظ (يغترُّ)، وهو تعبيرٌ عن مستوى معيّنٍ في الحياة، يجهل الطبيعة أو السياق الذي تسير به ومعه الحياة. فهو في ضعفٍ معرفيٍّ ـ قِصَر التَّجربة ـ من تشخيص ما هو فيه، وهذا يدخل في اعتباراتٍ لم يستطع صاحب الدهر أن يَعِيَها، وبذا كان أقلَّ معرفةً ممّا تتطلّبه صحبة الدهر. وتبعاً لذلك حوّل الشاعر هذا التشخيص أو الوصف الذي هو مستوىً معيّن من الجهل بصروف الحياة؛ حوّله بلفظٍ آخر هو (تيقّن)، وهي الحال الثانية لتشخيص صحبة الدهر. فترتّب على الأمر الأوّل حالٌ جديدةٌ من الغرور، الذي هو صنو الجهل، انتقلت إلى مستوى التيقّن الذي هو حالٌ يكتنف تجربةً ومعرفةً وخبرةً في أمور الحياة، وما تؤول إليه في نهاية المطاف. فنرى الشاعر يعبّر عن تجربةٍ شخصيّةٍ استقاها من واقعهِ، وحوّلها لفظاً شعريّاً من خلال هذا البيت الذي استحوذ على المفهوم المعرفيّ المشخّص في سياق البيت. وبعبارةٍ أخرى؛ فإنَّ غدر الزمان هو الذي حثَّ الشاعر على تشخيص الزمان برفيقٍ يسايره، إلاّ أنّه في نهاية الأمر يُظهرُ وجهه الحقيقيّ بما فيه من قسوةٍ وخيانة وغدر. ومن جرّاء ذلك يحاول ابن جبير أن يضع نفسه على المحك، إذ إنَّ الدهر مفارقٌ لصحبته طالت أم قَصرت.

وقد أفلح شاعرنا في رسم الصورة التشخيصيّة التي أبرزت فعل الزمان على مسيرة حياة الإنسان، فهو الهازم لمسرّاته والفاني لملذّاته.

وفي موضعٍ آخر يقول[2]:

وَبَيـتُ القُـدسِ يَفـرُقُ كُـلَّ يـومٍ حِـذاراً أن يَعُـودَ إلـى الأعَـادِي

(1) المصدر نفسه: 116.
(2) ديوانه: 99.

يُمسكُ الشاعر بتلابيب الصورة مُعبّراً عنها تعبيراً يستوفي ما يصبو إليه، فيستنفر روح الدفاع والتحدّي الكامنة في نفوس المسلمين، ليحيلها استعداداً جمعيّاً للارتفاع إلى مستوى الحال في التأهّب واليقظة في الدفاع عن بيت المقدس. فيضفي عليه صفة الخوف المفزع الذي يعتري الإنسان، وهذه الخلعة تشخّص الخطورة التي لا يراها أحدٌ سوى الشاعر، لذا نراهُ يصدحُ بقوله محذّراً من أن يأسره الأعداء. فقد أثخنته الجراح في ما سبق من اعتداءات.

إنّ تشكيل الصورة التي تُشخّص وتُجسّد، تُصيب ما يرمي إليه الشاعر من تقريبٍ للأفكار المجرّدة، وجعلها مخلوقاتٍ أو هيئاتٍ قابلةٍ للتصوّر والمحاكاة.

## 3.الكناية:

يريد المتكلّم من الكناية (إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه...)[1]. والكناية إحدى الوسائل البيانيّة التي تُسهمُ في بناء الصورة وتعزيز مدلولها بما تحمله من مكوناتٍ موحيةٍ بالتكثيف. إذ يتوخّاها الشعراء لما يترتّب عليها من علاقةٍ بين اللفظ المُلقى والمعنى المقصود منه، وهذه العلاقة هي ما يُتحصّل ممّا ترمز إليه الكناية.

يوظّف ابن جبير الكناية لرفد الصورة في شعره، فهي أدعى لإعمال الذهن واستنفار الفكر، ثمّ (إنّ التعبير الكنائي أقوى في أداء المعنى المراد من التعبير الصريح، ذلك أنّه يتضمّن إيراداً لهذا المعنى مقروناً بالدليل عليه...)[2]. من ذلك قوله[3]:

وَعزمَكَ جَرّد عِندَ كُلِّ مُهمّةٍ فَما نَافعٌ مَكثُ الحُسامِ بغمدِهِ

يشكو ابن جبير من تصاريف الزمان، إلاّ أنّه يستنهضُ همّته، مُحوّلاً إيّاها إلى سيفٍ صارمٍ فتّاكٍ جُرّدَ من غمده، ليستعدَّ للمواجهة الحاسمة.

(1) دلائل الإعجاز: 66.
(2) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، د.شفيع السيد: 132.
(3) ديوانه: 100.

يستكمل شاعرنا هذه الصورة بأسلوب الكناية التي تعزّزها لفظة (مكث الحسام بغمده)، ليرسّخ في ذاكرة المتلقّي ألاّ جدوى لبقائه على حال الاستكانة، بل استنهاض الهمّة التي تسلُّ السيف من غمدهِ، وتُعِدُّ العزم في كُلِّ مُهمّةٍ هي جديدةٌ له وجديرةٌ به كمصائب الدهر التي لا تبلى. وكنّى عن (السيف) بمكنّى به هو (العزم)، وبقرينةٍ رابطةٍ هي فعل الأمر (جَرّد)، وجاءت كنايةً عن موصوف، ولم يكتفِ بإيراد الكناية في صدر البيت، لكنّه استثمرها ليبني عليها مُعطى دلاليّاً يستند إليها حتى تصبح له ركناً في تعبيرٍ ينبو عن حكمةٍ أتت من خلال تجربةٍ مُحكمةٍ، يسّرت للشاعر التعبير بهذا الشكل، فأتاحها لنا في عجز البيت، مستكملاً المعنى المرتبط بالكناية.

وفي موضعٍ آخر يقول[1]:

أخي كَم نُتَابِعُ أهواءَنَا ... وَنخبِطُ عَشواءَهَا في الظُلَمْ

رُويدَكَ جُرتَ فَعُجْ واقتَصِدْ ... أمامَك نَهجُ الطَّريقِ الأعَمْ

نوّع ابن جبير في استعماله الكناية وأضربها، فلم يقتصر على الكناية عن (الموصوف) كما في الشاهد السابق، بل جاء بكنايةٍ عن (نسبة) في البيت الأوّل، وأردفها بأخرى تُستشفُّ منها الكناية عن (الصفة والموصوف)، بحسب زاوية النظر في آنٍ واحد.

في البيت الأوّل استفهم شاعرنا مستنكراً متابعة الأهواء، بوصفها أهواءٌ لا تهدي إلى الطريق الصحيح. وعلى الرغم من ذلك إلاّ أنّنا لا ننأى عنها، ولكن نتمادى فيها، وهذا التمادي يدخل بوصفٍ آخر أتى به شاعرنا مكنّياً بكنايةٍ عن نسبةٍ (خبط عشواء)، مستغلاً معاني ترِدُ على الخاطر بتعبيرات جاهزةٍ سبقت، كالقول في المثل: (أخبط من عشواء) أو (يخبط خبط عشواء)، حينما يُطلق على الناقة التي لا تُبصر بالليل، فتخبطُ كُلَّ شيءٍ تمرُّ به...أو يقالُ للذي يُعرضُ عن الأمر كأنّه لم يشعر به، ويضرب كذلك للمتهافت في الشيء[2]. وقد قوّى ابن جبير المعنى وزاده تأكيداً بالتصريح بدلالةٍ أخرى مضافةٍ تُعمّقُ

(1) المصدر نفسه: 125.
(2) ينظر: جمهرة الأمثال: 1/ 441، ومجمع الأمثال: 2/ 414.

النسبة في الكناية بذكر (الظُّلم)، إذ يواصل الظلام سطوته على هذه الأهواء، فلا تعرف صحوتها إزاء هذه المواقف. ويتّضح من سياق البيت تنزّه الشاعر عن ذكر ما كنّى عنه صراحة، إذ إنَّ الكناية هي (الوسيلة الوحيدة الملائمة للتعبير عن المعنى، وذلك حيث يكون التعبير الصريح منافياً للذوق، مجافياً لقواعد الأخلاق والأدب...)[1].

أمّا في البيت الثاني فقد كرّس شاعرنا دلالةً كنائيّةً أخرى، ولكن ليس بالنوع نفسه في البيت الأوّل، بل تتحوّل إلى نوعٍ آخر من الكناية، ونرى أنَّ الشاعر بدل أن يسوقها في صدر البيت يحوّله إلى عجزه على غير ما عهدنا منه. فكنّى عن منهج الإسلام وهدايته في هذا القول، وهو كنايةٌ عن (صفة). بل يمكن قراءة الكناية من زاويةٍ أخرى، فتصبح كنايةً عن (موصوف)، إن أخذنا بالاعتبار ما يقصده الشاعر في الدلالة عن البيت الحرام وما فيه من حرمة. فتتدرّج الكناية هاهنا في أوّل البيت عبر دلالاتٍ معيّنةٍ من خلال ثلاثة أفعالٍ متتاليةٍ، مُصدّرةٍ باسم الفعل (رويدك)، الدال على التريّث، ومتبوعاً بفعلٍ آخر وهو (جُرت) الذي يعطي معنى التجاوز. وإزاء هذا الموقف المتضمَّن بالفعلين؛ ينصح الشاعرُ المخاطبَ بالعودة والعدول، فيُلقيهِ في لفظة الفعل (اقتصد) التي تدلّ على الرشد وإتمام مستلزم العمل، حتى يتمَّ صلاحهُ وفائدته التي لا تخرج عن سبيلها الشرعيّ (نهج الطريق الأعم)، كما في عجز البيت.

وممّا يُحسب لشاعرنا تفرّده في ما يسوقه من مضامين بلاغيّة، تتجسّد في قدرته الفائقة على استعمال المضامين الاستعاريّة، فيحيلها على دلالة الكناية، أو يستعملها في دلالةٍ استعاريّةٍ تتضمّن معنى الكناية، وكلاهما يعبّر فيهما عن حقيقةٍ معيّنةٍ تدور في خاطر الشاعر، فنرى حقيقةً لكنّها بصورة مجاز.

أتى الشاعر بالكناية في مواضعَ تتلاءمُ مع حاله، وما ينطوي عليه من تَبعاتٍ لا تركن نفسه إلاّ بالمبالغة في وصفها وبيان تأثيرها عليه، فلم يجد خيراً من الكناية في التعبير

(1) التعبير البياني: 133.

عن حزنه ومصابه في فقد ابنه. إذ أدرك أنَّ الكناية تزيد المعنى إثباتاً، فتجعله أبلغ وآكد وأشدّ[1]، وذلك في قوله[2]:

سَلِ اللّيلَ عَنّي هَل أمِنتُ إلى الكَرَى فَكيفَ وأجفاني مَعَ النَّومِ في حَربِ

وَقَد رَقَّ لي حَتى تَفرّى أديمُهُ وأقبَلَ يَبكيني بأنجُمِهِ الشُّهبِ

يسأل ابن جبير مُبتدأً حاله بظرفٍ مقترنٍ بدلالة الركون إلى النوم، ألا وهو (اللّيل)، بوصفه الجزء الذي تخلد إليه البشريّة بعد تعبٍ في النهار وكَدّ. إلاّ أنَّ هذا الليل يتّجه اتجاهاً ذاتيّاً لدى الشاعر، فيسوقه إلى ما ألمَّ به من بُعدٍ عن النوم (الكرى). هذه الصورة الأولى التي عرضها الشاعر لنا وكانت لها أسبقيّتها التي تؤكّد أهميّتها في عرض الحال. وبعد ذلك ينتقلُ شاعرنا إلى سؤالٍ آخر بالأداة (كيف)، وبدل أن يؤكّد لنا أرقه وبُعدَهُ عن النوم حتى لا يجعله يوصفُ ادّعاءً لدى الآخرين، فيُمسكُ بقرينةٍ جديدةٍ غير قرينة الليل، وهي ما ظهر على حال المتكلّم إذا أخلد إلى نومه في انطباقة الجفن. فيجعل الشاعرُ هذا الجفنَ ـ الذي هو جفنه ـ في حالة حربٍ، مكنّياً عن صفةٍ تُبيّنُ موقفه الذي آل إليه في صورة (الأرق)، وفقدان الراحة ودوّامة الحزن والألم على ما فقده، باثّاً صورةً على محكٍّ آخر، هو ما يتوصّل إليه صاحب الجواب عمّا سأل عنه شاعرنا، فيتمّم ذلك بحتميّة تصديق حال ابن جبير من خلال ما طرحه من قرائن معيّنةٍ تدلُّ على ذلك. ومن صدق ابن جبير في مشاعره مكّن لدى المتلقّي تصديقاً ـ لا حياد عنه ـ ترتّب على صدق الشاعر. إذ ينتقل شاعرنا من صورة الكناية في هذا البيت إلى صورةٍ أخرى يبني عليها صورةً جديدةً مترتّبةً على الاحتمال الأكبر لصدق مشاعره، وظهر ذلك على شكلٍ آخر، وهو رقّة اللّيل على الرغم ممّا يحمله من ظُلمٍ وظُلمة. ولم يكتفِ الشاعر بذلك، بل جعله شاهداً ودليلاً على ما آل إليه هذا الليل، وذلك بإقباله على البكاء لحال ابن جبير من خلال ما تخرُّ أنجمُ الليل الشُّهُب، التي هي كناياتٌ جديدةٌ، وكأنّها تفتح سواقٍ من أدمُعٍ في كنايةٍ عن سخونة قرينةٍ، ليست في الشُّهُب

(1) ينظر: دلائل الإعجاز: 69.
(2) المستدرك: 120.

فحسب؛ إنّما تتحوّل في ذات الشاعر إلى دموع العين. والكناياتُ هنا تتراكم في هذين البيتين، لكنَّ تراكمها ليس من النوع الصارخ الذي يُثقلُ ذهن المتلقّي، بل إنّه يجعلها تُمَسُّ مسّاً خفيفاً يليقُ بالحال الذي ظهر بشكلٍ يستوجب الرقّة المتبادلة بين الشاعر والليل.

ومن مواطن ورود الكناية في شعر ابن جبير قوله[1]:

فَســـــلّوا المَشـــــرَفيّةَ واســـــتَقلّوا بِهَـــا فَـــوقَ المُســـوَّمةِ الجِيَـــادِ

يستعمل ابن جبير الكناية في أوّل البيت، حتى يجعل المخاطب في الحال مباشرةً من دون تأخيرٍ، لكي يبني صورةً مشخّصةً لديه بهذا الوصف الكنائي، وهو (سلُّ السيوف) الموصوفة بالمشرفية، حتى يجعل هذا الوصف هو الأسبق بالأولوية في حال التهيّؤ لحربٍ أو أيّ شيء آخر يتطلّب سلَّ السيوف. لا تستقرّ الصورة التي في صدر البيت على هذا الشكل، بل إنَّ شاعرنا يُكمل بناءها إكمالا تستحقه. إذ لا تكون مقنعةً إلاّ والسيوفُ محمولةٌ بأيدي الفوارس، وهم يمتطون صهوات الجياد. فيكتمل حال الصورة اكتمالاً مستوفياً فيتعزّز مُراد الدلالة في ذهن المتلقّي، حتى لا يكون هناك مشهدٌ ينافس هذا المشهد، وبذا تكون أهمّيته وواجب حصوله قد تم. قدّم ابن جبير الكناية في بداية هذا البيت، لحاجته لها على عكس ما كان في كناية البيتين اللذين سبقا هذا الشاهد. فقد أخّر الكناية بهما، وهو متطلّبٌ اعتباريٌّ متعلّقٌ بذات الشاعر من جهة، وما يترتّب على الآخرين من جهةٍ أخرى.

(1) ديوانه: 99.