

2020

The Rhetorical Image and its Manifestations in the Models of al-Kumait's Poetry

سالم الهدروسي
جامعة اليرموك، إربد، الأردن, salemHadrose@yahoo.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu>



Part of the [Arabic Language and Literature Commons](#), and the [Social and Behavioral Sciences Commons](#)

Recommended Citation

"The Rhetorical Image and its Manifestations in the Models of al-Kumait's Poetry," (الهدروسي, سالم) 2020) *Jerash for Research and Studies Journal* *مجلة جرش للبحوث والدراسات* Vol. 21 : Iss. 1 , Article 4. Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol21/iss1/4>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Jerash for Research and Studies Journal* *مجلة جرش للبحوث والدراسات* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aar.edu.jo, marah@aar.edu.jo, dr_ahmad@aar.edu.jo.

The Rhetorical Image and its Manifestations in the Models of al-Kumait's Poetry

Cover Page Footnote

.جميع الحقوق محفوظة لجامعة جرش 2020. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

الصورة البلاغية وتجلياتها في نماذج من شعر الكميت
The Rhetorical Image and its Manifestations
in the Models of al-Kumait's Poetry

سالم مرعي الهدروسي*

تاريخ الاستلام 2019/5/13

تاريخ القبول 2020/1/5

ملخص

يعالج هذا البحث تجليات الصورة البلاغية في نماذج من شعر الكميت بأشكالها المتعددة؛ التشبيه والاستعارة، والكناية، والمجاز اللغوي (المرسل) والمجاز العقلي، والتشخيص، والرمز. ويتلمس أنواعها المختلفة من حسية ومجردة، ويحاول الباحث أن يتتبع مصادر الصورة العديدة؛ من الطبيعية الحية أو الصامتة، والإنسانية؛ والاجتماعية، والدينية، أو التاريخية، أو التراثية وغيرها. مما يعكس سعة فكر الشاعر الأيدلوجي، وثقافته، ومقدرته الأدبية الفذة، مع الالتفات إلى أنواع الصورة الرئيسة؛ المفردة والمركبة، وأثر ذلك في تشكيل اللغة الأدبية عنده، والقدرة على التعبير عن المعاني والمشاعر والمواقف والأراء، ومعالجة الموضوعات المنشودة، وأثر ذلك في انسجام النص الشعري وتماسكه عنده، مما أكسب لغة النص الشعري عنده تجرداً وتنوعاً في تشكيل الصورة البلاغية لديه.

الكلمات المفتاحية: الصورة البلاغية، الشعر الأموي، الاستعارة، التشبيه.

© جميع الحقوق محفوظة لجامعة جرش 2020.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وأدبها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

Abstract

This Research addresses The Manifestations of The Rhetorical Image in Models of alKumait's Poetry in its Various forms; Comparison, Metaphor, Periphrasis, Linguistic Imagery, Mental Imagery, Figuration, and Symbol. The Researcher Tries to Trace Its Many Resources, from the Vital and The Silent Nature, or from the Human Resource; Social, Historical, Heritage or Others, Which reflects the Poet's and his the sophistication of his distinctive poetry. With Attention to Its Main Types, Singular and Complex, and the Impact in the formation of Literary Language the Ability to Express Meanings, and Address the Desired Topics, Which Impact of the Harmony of the poetic Text.

Keywords: Rhetorical Image, Umayyad Poetry, Metaphor, Simile.

تمهيد:

الصورة الشعرية تركيب لغوي يمكن الشاعر أو الأديب من تصوير معنى عقلي أو عاطفي متخيل، أو حسي غريب؛ ليكون المعنى التجريدي متجليا مدركا الإحساس، والغريب مألوفا، أمام المتلقي، حتى يتمثل تجسيده بحواسه، ويلتذ بعجائبه، ووضوح تشكله في ذهنه، ويستمتع بعبقرية إنتاج جمالية الصورة وزينتها في نائقتها، ويعتمد الأديب في ذلك على ما تتبحه له إمكانات عمليات التجسيد والتشخيص والتجريد والمشابهة في إنتاج الصورة البلاغية الفنية، من خلال المقدرة على خلق التركيب اللغوي، أو إعادة إنتاج النص من مخيلته وتجاربه.

مكونات الصورة الشعرية وعناصرها الأساسية:

1- تتكون الصورة الشعرية من ثلاثة عناصر داخلية أساسية هي:

1:1- مكون اللغة: وهو نسيج الألفاظ في التعبير الشعري الذي يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، وأفكاره، وأحاسيسه، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.

2:1- مكون العاطفة والمشاعر: تعتبر العاطفة والمشاعر الروح التي تنفخ فيها لغة الألفاظ الشعرية، والتي تأخذ القلب النفسي الوجداني لحالة الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته، في النص الشعري.

3:1- مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والمشاعر والفكر من تحديد معالم الصورة، واستجلاء عناصرها، وخلق أحياءاتها، ويشكل جمالها، فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا، وجمالا.

2- وتتشكل الصورة الشعرية من عدة مستويات بلاغية متنوعة:

2:1- الصورة المفردة: وتعتمد التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، دون النفاذ إلى المعاني النفسية الشعورية، أو الروحية المجردة.

2:2 الصورة المركبة: وتكون عبر تصوير يجمع بين ما هو حسي وما هو نفسي عاطفي تتداخل فيها عناصر المتعددة.

3:2 الصورة الكلية: وتعتمد على تكثيف كل عناصر الصورة، عبر التنسيق بينها في سياق تعبيرى واحد، والجمع بين ما هو تجسدي وما هو نفسي، في تشكيل يعكس تجربة الشاعر.

تعد الصورة البلاغية الفنية عنصراً رئيساً من عناصر البنية الداخلية للنص الشعري، وإحدى مقوماته الجمالية، كما تشكل بشبكة علاقاتها جزءاً من الوحدة الفنية للقصيدة الشعرية، ويمكن القول: إن "القصيدة الجيدة هي بدورها صورة"⁽¹⁾؛ لأنها تمثل البؤرة الحساسة التي تتجلى فيها انفعالات الأديب ومشاعره وأحاسيسه وعواطفه، وتتجسد فيها رؤاه وأفكاره تجاه العالم الخارجي الذي يكتنفه، لذا تعتبر سبيل التواصل الخطرة بين المرسل والمتلقي، لما تختزله من العواطف والأحاسيس الجياشة، فدراسة النص الشعري مهما تنوعت وتعددت، تظل ناقصة، ما لم يلتفت الناقد إلى عناصر الصورة الفنية؛ الجمالية، والفنية، والفلسفية.

ولما كانت الصورة بمثابة لُحمة النص الشعري وسداه، فهي محط عناية الشاعر، وموطن اهتمامه، ولعلها من العناصر الفنية في القصيدة التي تميز شاعراً من آخر، بما تمتاز به من إبداع، وعمق، وجدة، وتفاعل مع العالم الخارجي من جهة، وكشف عن أبعاد الأنا/ الشاعر: النفسية الوجدانية، والفكرية، والاجتماعية وغيرها من جهة أخرى؛ ولذلك تتمثل أهميتها "في الطريقة التي تعرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه"⁽²⁾.

وبمقدار قربنا من صور الشاعر البلاغية الفنية، وشعورنا بأنها تعبير عما يخلج في دواخلنا - في الوقت الذي لا نحسن التعبير عنها - نشعر بالتواصل الوثيق مع الشاعر، بل قد يصل هذا الشعور حدّ التماهي معه؛ لأن الشاعر بطبيعته فنان ولاشك في أنه فنان يصور بالكلمات، والتراكيب، كما يفعل الفنان الرسام بالريشة والألوان، حينما يفتح على العالم، فلا يعني ذلك أنه يشارك في وجود هذا العالم، بل يجدد، ويجلب هذا التجديد إلى العالم في الصورة الفنية، ولعل هذا بعض ما يطمح إليه المتلقي الواعي ويمنتظره منه⁽³⁾.

ونظراً لأهمية الصورة البلاغية الفنية، وما تشكله من علاقة حميمة مع التجربة الشعورية للشاعر، فإنها تتسم بتنوع مصادر استيحائها، وفقاً لتنوع خبرات الشاعر وتعددها، وفضاءاته الحضارية، والمعرفية والحياتية والتراثية. فثمة موضوعات الحياة اليومية التي يعيد تشكيل صورها "على أساس الاستجابة العاطفية لما في النفس من نوازع فكرية وشعورية مختلفة"⁽⁴⁾، وموضوعات إنسانية؛ بمعنى تصوير النماذج الإنسانية؛ الرجل والمرأة، وما يتصفان به من قيم إنسانية مادية

ومعنوية، وما للشاعر من علاقات إيجابية وسلبية مع هذه النماذج، وموضوعات الطبيعة، الصامتة: الطلل، والماء، والرياح، والبرق، والرعد، والشجر...، والطبيعة الحية؛ الحيوانات بصفة خاصة، وموضوعات تراثية؛ أي ما يستدعيه الشاعر من صور من سبقه من الشعراء، ثم يعيد إنتاجها بما يتواءم وتجربته النفسية. وهذا يعني "أن ذات الشاعر - عادة - تنظر إلى الموضوع بود أو كره، وتخترنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس، أو ذاك حتى إذا صادفت موقفاً انفعالياً مماثلاً أو مخالفاً قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تشكل في صور موحية"⁽⁵⁾.

ولا يُنسى - في هذا المجال - ملكة التخيل لدى المبدع، بوصف الصورة، في بعض مصادرها، نتاج للذهن، وهي ما تعني الابتكار والإبداع، فالتخيل ملكة أدبية، تعين الأديب، ولاسيما الشاعر على تأليف الصور التي يريدها⁽⁶⁾، وتجعله يرى الأشياء في الطبيعة والواقع المحيط به، أكثر وضوحاً وحدة وصفاء⁽⁷⁾.

أما الصورة في إطار التشكيل الفني البنائي، الذي تتخذ عناصرها ككل، فتقسم إلى قسمين، الأول: الوضع الإفرادي الذي تتجمع فيه العناصر فرادى لتشكل صورة مفردة، وتكون إما راکدة، غير قادرة على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح، وإما أن تكون نامية نابضة بالحياة والحركة. والقسم الثاني: هو الوضع التركيبي، الناظم لعدد من الصور، يتألف منها شكل صوري أوسع وأشمل⁽⁸⁾.

وهذا ما سيحاوله البحث؛ لنذكر مدى اهتمام الكميت بهذه الصور، ومدى اتكائه عليها في التعبير عن معانيه وأفكاره التي رام إيصالها إلى المتلقي، وذلك بالاستعانة بالمنهج الجمالي الذي يتكئ على التحليل البلاغي، وتتبع الإيحاءات الدلالية بكافة أشكال التراكمات المجازية، من: تشبيه، واستعارة، ومجاز وكناية. وسيعمد الباحث إلى جلاء هذه الأساليب البيانية في شعر الكميت.

فالصورة الشعرية إذن تتكون من ثلاثة مكونات داخلية أساسية هي: اللغة والعاطفة والخيال، وعدة (مكونات) بلاغية خارجية تقوم بخلق آثار الفعل الإيحائي لمكونات الصورة وجمالياتها الشعرية حيث تنهض الصورة على أساليب البيان المتنوعة من مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز الرسل، والمجاز العقلي، والتورية، واللحن البلاغي، والتعريض، والتلميح، والتمثيل، وغيرها من الأشكال البلاغية. وسننظر إليها من خلال تقسيمها إلى صور مفردة، وأخرى مركبة.

الصورة التشبيهية في شعر الكميت

التشبيه هو بيان أن شيئاً شارك غيره في صفة أو أكثر، ويتكون من طرفين أساسيين هما: المشبه والمشبه به، وقد يكونان محسوسين يدركان بالحواس، أو معنويين يدركان بالعقل، أو يكونا هما معا أو أحدهما. أما الأركان الأخرى وهي: الأداة (ك - كأن - مثل - شبه)، فيكون

التشبيه مرسلًا إذا ذكرت الأداة وويكون مؤكداً إذا حذفته، وإذا ذكر وجه الشبه كان التشبيه مفصلاً وإذا حذف كان التشبيه مجملاً. وأرفعها بلاغياً التشبيه البليغ وهو ما حذفته منه أداة التشبيه ووجه الشبه.

وهناك نمطان رئيسان للصورة التشبيهية المفردة هما:

أولاً: نمط الصورة التشبيهية المفردة/ البسيطة

يعتمد هذا النمط من الصور على التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، دون النفاذ إلى المعاني النفسية أو الشعورية الجوانبية، والمعاني العقلية أو الروحية المجردة، هذه صورة شعرية شكلتها الكلمات عبر تركيب لغوي، عاطفي، خيالي، لتصوير معنى عقلي يجمع بين شيئين من خلال علاقة المشابهة، وقد تكون تجسيدا أو تشخيصا أو تجريدا، وقد تأتي الصورة المفردة عبر تشبيه مفرد بمفرد، فهي صورة مفردة، ومن أبرز أشكالها التي تتجلى فيها، أشكال التشبيه البسيطة المتعددة. وهذا ما يعرف بالتشبيه البسيط.

ثانياً: الصورة التشبيهية المركبة/ البليغة

ويشمل هذا النمط من الصور التشبيهية أشكالا من التشبيه أكثر تعقيدا في مكوناتها، وعمقا في إحياءاتها، تشترك مع النوع الأول بذكر ركني التشبيه؛ المشبه والمشبه به، وتفتقر عنه بتشكيل وجه الشبه، ومستوى علاقة المشابهة وشكلها بين الركنين الأساسيين، مثل: التشبه المقلوب، والتشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني، والتشبيه المدور، والتشبيه المتكافئ وغيرها.

ويتضمن كلا النمطين من الصور التشبيهية "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى... ما لم يكن على وجه الاستعارة الحقيقية، لا الاستعارة بالكناية، ولا بالتجريد"⁽⁹⁾، وأركانه أربعة: المشبه، والمشبه به، وهما طرفا التشبيه، ثم وجه الشبه والأداة، وليس الغرض منه المقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر، وإنما في تلمس وشائج جديدة، وغير معهودة من قبل بينهما⁽¹⁰⁾؛ وبذلك يصبح التشبيه الجيد موصلاً لنوع جديد من الخبرة تعمق - بتأزرها مع غيرها داخل النص الشعري - وعينا بأنفسنا، وبالواقع من حولنا، وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكاً أفضل⁽¹¹⁾، ومن هذه الزاوية يؤدي التشبيه دوراً فاعلاً في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها؛ للوصول إلى الدلالات والإحياء الفنية التي لا نستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية⁽¹²⁾.

ومن ذلك قول الكميت⁽¹³⁾:

(الطويل)

وقَادَ إليها الحُبُّ فانقَادَ صَعْبُهُ
حُبُّ مِنْ السَّحْرِ الحَلَالِ التَّحِبُّ

يقال سحره: أزاله عن البغض إلى الحب، يريد أن غلبة حبها كالسحر، وليس به، لأنه حب حلال، والحلال لا يكون سحراً؛ لأن السحر كالخداع⁽¹⁴⁾. فقد شبه غلبة حبها وتأثيره عليه، بتأثير السحر على المسحور، وهي صورة ذهنية عقلية المراد منها تصوير مكانة المحبوبة السامية والرفيعة لديه، إذ سلبت لبه، وتركته يهيم على غير هدى. وهو تشبيهه بليغ خذف منه الأداة ووجه الشبه.

ويقول⁽¹⁵⁾: (المنسرح)

بَلْ أَنْتَ فِي ضَيْضِي النَّضَارِ مِنَ الْـ —نَّبْعَةٍ إِذْ حَظُّ غَيْرِكَ الشَّدْبِ⁽¹⁶⁾

شبه كرم أصل الممدوح، وطيب منبته بالنضار؛ أي الذهب والفضة، وبأجود ضروب الشجر (النبعة)، كما شبه غيره بالشذب، أي ما يقطع مما تفرق من الأغصان، كناية عن قلة شأنهم، وضالة مكانتهم بين الناس. وتشبي هذه الصورة بحرص الكمية على استدرار نوال الممدوح، والطمع في هباته وأعطياته، وهي صورة بصرية لمسبية. التشبيه فيها بليغ.

ويقول⁽¹⁷⁾: (المنسرح)

وَأَقْدَحُ كَالظَّبَاتِ أَنْصَلُهَا لَا نَقْلُ رِيْشِهَا وَلَا لَغَبِ⁽¹⁸⁾

شبه سهام الصائد، وقد أجاد صنعها، وأحسن عملها، بحد السيف أو السنان، فقد حرص على ألا يكون ريشها فاسداً، أو ما هو قريب من ذلك، أي بنقل الريش إليها من سهام أخرى. ولعل الحالة النفسية للصائد، والمتمثلة في حرصه على ألا يعود خالي الوفاض، جعلته حريصاً على اتقان صناعة أقداحه. وهي صورة بصرية لمسبية لونية، والتشبيه فيها مرسل مجمل، أي ذكرت فيه الأداة، ولم يذكر فيه وجه الشبه.

ويقول⁽¹⁹⁾: (المنسرح)

كَأَنَّهُ مِنْ نَدَى الْعَرَارِ مَعَ الْقُرَاصِ أَوْ مَا يَنْفُضُ السَّكْبِ⁽²⁰⁾

لعله يصف ثوراً أو حمراً وحشياً، فشبه رائحته الطيبة برائحة العرار أو، ما يصدر عن السكب من الرائحة الزكية، نلحظ التركيز في هذه الصورة على حاستي: الشم، والبصر، أبرز فيها الشاعر رائحة هذا الحيوان الطيبة، وخطوطه وألوانه الزاهية التي توحى بها الدوال: العرار ذو اللون الأصفر، والقراص ذو اللون الأخضر، والسكب ذو الخضرة الشديدة، والنور الأبيض. والتشبيه فيها من نوع المرسل المجمل.

ويقول⁽²¹⁾: (البيسط)

أَغْرُ كَالْبَدْرِ يُسْتَسْقَى الْعَمَامُ بِهِ كَأَنَّ رِيْبَاجَتِي خَدِيهِ مِنْ نَهْبِ

فموقع الممدوح بيّن الكرم، كأنه البدر ليلة تمامه، تقي، طاهر الثوب والقلب، يستسقي الغمام به، ومشرق الديباجتين، كأنهما الذهب الخالص، وهي صورة بصرية لمسية، اتكأت على الألوان، توحى بالنقاء والصفاء، والتقوى، والمكانة الرفيعة التي عليها الممدوح،

ولعله في أحد الهاشميين، إذ استدعى الشاعر في هذا البيت مديح أبي طالب في الرسول - صلى الله عليه وسلم - على سبيل التناص المباشر بقوله⁽²²⁾: (الطويل)

وأبيضٌ يُستسقى الغمامُ بوجهه
ثمّالُ اليتامى عصمةٌ للأرامل⁽²³⁾

وقد جاء بأداتي تشبيهه: (الكاف، وكأن)؛ ليؤكد مكانة الممدوح الدينية والدينيوية، والتشبيه من نوع المرسل المجمل.

ويقول⁽²⁴⁾: (الوافر)

كأنَّ رُغَاءَهُنَّ بَكلِّ فَجٍّ
إذا ارتحلوا نوائحَ مَعُولَاتٍ

شبه رغاء (صوت) النوق بعويل النوائح أو بكاء المعولات، وتوحى هذه الصورة بشدة حنين الإبل - وهي تنأى عن أهلها، وتغترب عن أعطانها ومراعيها، حنين مشبوب بالحزن والأسى، كما يدل عجز البيت، بل ربما توحى - أيضاً - بحنين الشاعر إلى أهله، بعد رحلة أطالت اغترابه عنهم لسبب أو لآخر. وتتسم هذه الصورة، بأنها صورة سمعية حركية، ونوع التشبيه فيها مرسل مجمل. ويتضح - من خلال هذه الصورة - أن الجو النفسي للشاعر، هو الذي شكل هذه الصورة، وربط بين أجزائها البسيطة، فجعلها نابضة بالحركة والحياة، مغلقة بغلالة من الحزن الشديد والأسى.

ويقول⁽²⁵⁾: (البسيط)

حتى كأنَّ عِراضَ الدَّارِ أَرْدِيَّةُ
مِنَ التَّجاويزِ أو كُرَّاسُ أسْفار⁽²⁶⁾

شبه عراض (ساحاتها) الدار بأردية من برود اليمن الموشاة، بجامع الجمال والأناقة، كما يوحي الدال (التجاويز) أو كأنها كراس أسفار، بجامع ازدحام الناس بها، كما يوحي الدال (كراس)، وكان الشاعر يمدح أحداً من عليّة القوم، ومن أكثرهم فضلاً وكرماً، فسعة العراض وأناقتهما، وازدحام الناس في فضاءاتها، لا تتوافر إلا لدى خيرة القوم. وهي صورة بصرية لمسية، التشبيه فيها مرسل مجمل.

ويقول⁽²⁷⁾: (الطويل)

بما قد أرى فيها أوانسَ كالدُمى
وأشهدُ مِنْهُنَّ الحَدِيثَ الخلابِسا

شبه الأوانس، الجواري الطبيات الأنفاس والأحاديث، بالدمى/ الصور المنقوشة المزينة التي فيها حمرة كالدّم. يبدو أن العنصرين: البصري والسمعي هما اللذان شكلا هذه الصورة التشبيهية البسيطة، ليزيدا المعنى - الذي أراده الشاعر - وضوحاً وجلاءً؛ لأن الشاعر معني بالوصف الخارجي لهؤلاء الأوانس: الهيئة الخارجية، والصوت الخلابس/ الرقيق، على اعتبار أن المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية، والتشبيه في هذه الصورة من نوع المرسل المجل. ولعل تداخل الحواس في تشكيل هذه الصورة الموحية، ليس المقصود به وضوح المعنى فحسب، وليس لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، بل لتصوير حالة الانتشاء بحديث هذه الأوانس، وجمال منظرهن.

ويقول: (28) (البسيط)

أَحْلَامُكُمْ لِلْجَهْلِ شَافِيَةٌ كَمَا دِمَاؤُكُمْ يَشْفَى بِهَا الْكَلْبُ

شبه أحلام الممدوحين بالدواء الذي يشفي من المرض، فكما أن الأدوية تشفي من الأسقام، كذلك أحلامهم تشفي من الجهل، إذ تنير الطريق لطالبي الهداية، ومبتغي الرشد، فلا يضلوا بعد، وكذا الحال في دمائم فهي علاج ناجح ضد داء الكلب. التشبيه في صدر البيت تشبيه عقلي/ أحلامكم/ بعقلي/ الجهل/ وحسي/ دماؤكم/ بعقلي/ الكلب. توحى الصورة الأولى بمنزلة الممدوحين العلمية والثقافية والفكرية، كما توحى الصورة الثانية بشرفهم وعلو قدرهم. التشبيه في الصورة الأولى والثانية من النوع البليغ، إذ حذف منها الأداة ووجه الشبه.

ويقول: (29) (مجزوء الكامل)

هَلْ أَنْتَ إِلَّا الْفَقْعُ فَقَعُ الْقَاعِ لِلْحَجَلِ النَّوْفَرِ

والبيت يهجو فيه رجلاً، إذ شبهه بفقع القاع، تدوسه أرجل طيور الحجل البيض، أو أنه لا يمتنع على من اجتناه، وفي ذلك كله تحقير لشأن المهجو ودنو مكانته، كما يوحي الدالان: (الفقع/ القاع)، وقد وجاء تكرار حرفي القاف والعين المجهورين متناغماً مع غرض الهجاء في هذا البيت، فتكرار جرسى القاف والعين الشديدين، يوحي بتكرار الذل والمهانة اللذين أرادهما الشاعر. والتشبيه فيه بليغ.

تتبدى لنا من خلال الوقوف على بعض من النماذج للصورة المفردة، أنها جزء أصيل من شعر الكميت، وأن لها من قوة التأثير الجلي في نفس المتلقي، إذ تستحضرها المخيلة ببسر وسهولة ودفعة واحدة دون زيادة أو نقصان، وربما يكون هذا سبب دورانها وكثرتها، ولا سيما في الشعر العربي القديم، كما كان لها دور فاعل في التعبير عن معاني الشاعر وأفكاره، نظراً لتنوع مصادرها.

ثانياً: الصورة التشبيهية الكلية /المعقدة (اللوحة)

أما في الصورة المركبة أو اللوحة التصويرية التشبيهية، فيعتمد الشاعر على المكونات نفسها التي تشكل الصورة المفردة، وهي اللغة والعاطفة والخيال، فيجعل الشاعر شيئاً معنوياً مجرداً، أو عنصراً غيبياً غريباً، غير مألوف أو لم يسبق للمتلقي إدراكه بالحواس، وهي صورة معنوية أو تجريدية، تشبه في وضوحها وجلالها صورة مجسدة محسوسة، يمكن إدراكها بحاسة أو أكثر من حواس الإنسان، وهي تظهر وجه الشبه بين أحد ركني التشبيه المذكور، والآخر المحذوف، فالصورة مجسدة تأتي مركبة بين ما هو معنوي وما هو مادي (جسدي)، تأتي عناصرها متداخلة، تعكس تجربة الشاعر المعقدة، لذلك عرفت بالصور المركبة.

أما في الصورة الكلية أو المعقدة فيعتمد الشاعر إلى توظيف رمز شديد الإيحاء أو متعدد الدلالات أستدعاء رمز مقدس أو رمز أسطوري أو فلكلوري أو ديني، كبعض أشكال التمثيل الوصفي، أو السرد في القرآن الكريم، أو استحضار إحدى اللوحات الشعرية الطقسية لرسم صورة الناقية في رحلتها في مقدمة القصيدة الجاهلية أو الإسلامية (كلوحة حمار الوحش، أو لوحة الثور الوحشي أو لوحة اللقوة أو الظليم، أو رمز الأفعى أو الناقية، أو الحمامة، وغيرها، فمثلاً استحضار رمز الحمامة في الصورة للتعبير عن مجموعة من أوجه الشبه والإيحاءات التي يعانيتها المشبه:كالغربة، والوحدة، والشجن، والحنين إلى حد تتمازج مشاعره بصورة الحمامة بكل مكوناتها، فهي إذن صورة شعرية كلية، جاءت مركبة تجمع بين صورة معنوية مشاعر الشاعر، وصورة المثال الحمامة بما تحمله من صفات مادية ومعنوية متعددة الإيحاء والدلالة، كما نجده في شعر ابن الدمينية، وأبي فراس الحمداني وغيرهم.

ويمكن أن نرى أثر التشبيه في تشكيل هذه الصور، وإسهامه في تقريب وإبراز معانيها الجمالية، وتعد هذه الصور قليلة في شعره إذا ما قورنت بالصور الجزئية، نظراً لامتدادها على مساحات زمانية ومكانية واسعة، ومن أمثلتها قوله: (30)

تَعَاطَى فِرَاحَ الْمَكْرِ طَوْرًا وَتَارَةً	تَثِيرُ رُخَامَاهَا وَتَعْلُقُ ضَالَهَا ⁽³¹⁾
كَعِذْرَاءٍ فِي مَجْنَى السِّيَالِ تَخَيْرَتْ	أَنَابِيْبَ رَخْصَاتِ الْفُرُوعِ سَيَالَهَا ⁽³²⁾
عَلَى رَسْلَةٍ مِنْ هَذِهِ وَتَكْمَشُ	بِهَاتِيكَ إِنْ هَاجَ الرُّوَاغُ امْتِلَالَهَا ⁽³³⁾
وَإِنْ اخْتِلَافًا مِنْهُمَا وَتَفَرَّقًا	لَمَا خَالَفَتْ فِيهِ الْحِمَاشُ خِدَالَهَا ⁽³⁴⁾

هذه لوحة شعرية يصور فيها بقرة وحشية، وهي تتناول بفيها ثمار المكر تارة، وتثير نبات الرخامي، وتعلق أغصان الضال والسيال تارة أخرى، كأنها عذراء تتخير - في مجنى السيال الفروع الرخصة اللينة لتصنع منها ما يطيب لها من المساويك. وإذا كانت البقرة الوحشية تتناول

بفيها الثمار والأغصان - في أرض السيال والضال - بخوف وفرق من صياد أو كلب، فإن هذه العذراء تتخير الجيد من تلك الأغصان على مهل وتؤدة، لا تخشى عدواً، وهذا أول فرق بين هذه البقر الوحشية وتلك الجارية العذراء، وهو بطبيعة الحال فرق نفسي، يتمثل في الشعور بالدعة والطمأنينة من قبل العذراء، والشعور بالخوف والفرع من قبل البقرة الوحشية. وأما الفرق الثاني، فهو في المظهر الخارجي، إذ إن قوائم البقرة الوحشية دقاق، في حين أن قوائم الجارية غلاظ.

ولعل هذه الصورة التي رسمها الشاعر للبقرة الوحشية، وهي صورة مأزومة بالخوف والفرع، تكشف الأصداء النفسية للشاعر المأزومة أيضاً بالفرع والخوف، فالشاعر- كما علمنا - مطارد وملاحق من قبل خلفاء بني أمية وولاتهم، وقد لازمه هذا الشعور مدة طويلة من الزمن، ما جعله يشعر دائماً بفقدان الأمن والراحة والدعة.

استطاع الشاعر أن يقيم مفارقة جدلية لطيفة بين حاضر مفعم بالخوف والملاحقة والمطاردة، وذلك من خلال الصورة التي رسمها للبقرة الوحشية، المليئة بالقلق والاضطراب والفرع، وقد بدا ذلك عليها من طريقة تناولها للثمار والأغصان من السيال والضال. وبين ماض كان يشعر فيه بالأمن والاستقرار قبل أن يجهر بحب الهاشميين، ويصدع بالدعوة بحقهم بالخلافة، وذلك عبر الصورة التي رسمها للجارية، وهي تتخير على رسلها الأغصان الرطبة اللينة من مجنى السيال. فهما صورتان جزئيتان: صورة البقرة الوحشية، وصورة الجارية العذراء، تضامتا لتكونا صورة كلية/ مركبة، انتجتا موقفاً نفسياً، صور حال الشاعر الداخلية.

ويقول مخاطباً قضاة، ويشبهها بفرخ النعام: (35) (الوافر)

كأَمُ البِيضِ تَلْحَفُهُ غَدَاْفًا وَتَفْرِشُهُ مِنَ الدَّمِثِ المَهْيَلِ (36)

فَلَمَّا قِيضَ عَن حَتِّكَ لُصُوقِ بَأَزَعَرَ تَحْتَ أَهْدَابِ الخَمِيلِ (37)

كَأَنَّ القِيضَ رَعْتُهُ بَوْدَعِ مَعَ التَّوْشِيحِ أَوْ قِطْعِ الوَذِيلِ (38)

أَوَيِّنَ إِلَى مُلَاطِفَةِ خَضُودِ لِمَأْكَلِهِنَّ طَفْطَافُ الرُّبُولِ (39)

تَسْبِعُ دُونِهِنَّ لِكُلِّ وَحِي تَعَرِّضَ مِنْ أَزَلِّ لَهَا نَسُولِ (40)

فَلَمَّا اسْتَرَأَلْتُ حَسِبْتُ سَوَاءً مُفَارَقَةَ الرَّعِيلِ إِلَى الرَّعِيلِ (41)

فَسَاقَطَهَا الفِرَاقُ بِكُلِّ غَيْبِ خَوَانِلُ بِالمَقْدِّ وَالمَقِيلِ (42)

بدأت هذه اللوحة بأداة التشبيه (الكاف)/ كأَمُ البِيضِ، فقد شبه قبيلة قضاة في حال انتقالها عن نزار إلى اليمن، بالرعييل/ وهم الجماعة من فراخ النعام. ونلاحظ أن الشاعر استفتح لوحته أولاً بصورة النعامة، وقد احتضنت بيضها بريشها الأسود الطويل، كما استودعته أرضاً لينة، حفاظاً

عليه، ثم انتقل بنا إلى صورة الفراخ لحظة تفلق القبيض عنها، وقد علق في موضع أذنبا بقايا هذا القشر، فغدا كأنه قرط الفضة، وبقيت هذه الفراخ زمناً قصيراً تأوي إلى أم، تخصد لهن ما تدلى من أشجار الربول، وتحميهن من الذئاب، ولما أصابهن الزهو انفصلن عن أمهن، ظناً منهن أنهن يستطعن أن يحمين أنفسهن بأنفسهن، فاستبدلن بأبويهن نعاماً أخرى، ثم أخذت في الضرب في الأرض في شتى الجهات.

يمثل هذا المشهد انفتاح الشاعر على الروابط القبلية التي تعكس العلاقة بين القبيلة الأم والمكونات الصغرى لها، والمسؤولية المتبادلة بين القبيلة ووطنها، فالعصبية القبلية - في مجتمع تجسد فيه القبيلة كياناً سياسياً مهماً - يتطلب أن تبقى هذه الأفخاذ في بؤتقة واحدة، حتى لا تفقد هويتها، وتصبح عرضة للأخطار والمهالك، فنحن - إن - أمام مشهد في سياق واحد، محكوم بعاطفة واحدة، ونسيج شعري لا اضطراب فيه، ذو مغزى عصبي قبلي، وظف فيه الشاعر صورة فراخ النعام؛ ليقم مفارقة بين الإحساس والشعور بالضياع الدائم، يعقبه حزن وأسى، عندما ينتقل المرء من عصبية إلى أخرى لسبب أو لآخر، ويحسب أن الأمر سواء، كما يوحي بذلك البيت السادس، ويبين الإحساس بمشاعر القوة، وعدم الشعور بالخطر عندما يبقى المرء في كنف قبيلته الأم، يقوى بقوتها، ويعز بعزتها، كما يوحي البيت الخامس.

تضعنا اللوحة السابقة أمام ثابت مهم من ثوابت العصبية القبلية، وهو ثابت الوحدة، الذي يعد شرطاً رئيساً في تحقيق الذات، وتجاوز الأزمة النفسية بين الأنا/ الفرد والأنا العليا/ المجتمع، الذي يتطلب حالة من اليقظة والعناية والنباهة.

تكونت هذه اللوحة الكلية من صور صغيرة، كما تبدى سابقاً: صورة الأم واحتضانها للبيض، وصورة الفراخ وقد تفلق عنها القبيض، وصورة الأم واعتنائها بفراخها، وصورة الفراخ على شكل جماعة تضرب في الأرض دون وعي. تجسد هذه الصور إحساساً واحداً يشي بالعصبية القبلية.

(الطويل)

ويقول في وصف ناقته: (43)

- | | |
|---|--|
| نَعَمْ بِبِلاغِ اللهِ وَجَناءِ ذِعْلِبِ (44) | فَهَلْ تُبَلِّغُنِيهِمْ عَلَى نَأْيِ دَارِهِمْ |
| وَأَيًّا مِنَ الإِشفاقِ ما يَتَعَصَّبُ (45) | مُذَكَّرَةً لا يَحْمِلُ السُّوطَ رَبُّها |
| يُظْفِرُها طَووراً وَطَووراً يَنْبِيبُ (46) | كأَنَّ ابْنَ أوى موثِقٌ تَحْتَ زَوْرِها |
| بِمِرْعَوِيَّتِي هُوَجاَ وَالقَلْبَ أَرَعَبُ (47) | إِذا ما احزَلْتُ في المَنَاحِ تَلَفَّتْ |
| ذَوابِلَ صُهاً لَم يَدِينُهُنَّ مَشْرَبُ (48) | إِذا انبَعَثْتُ مِنَ مَبْرِكٍ غادَرْتُ بِهِ |
| بِرِجْرَةٍ أُخْرى في سِواهُنَّ تُضْرِبُ (49) | إِذا اعصَوَصَبْتُ في أَيُّقٍ فَكأَنَّما |

تَرى المَرَقَ والكَدَّانَ يَرِفُضُ تَحْتَهَا كما اِرْفُضُ قَيْضُ الأَفْرَاحِ المَتَّقُوبِ⁽⁵⁰⁾
تُرَدُّ بالِنَائِيْنَ بَعْضُ حَنِينِهَا صَرِيْفًا كما رَدُّ الأَغَانِي أخطَبُ⁽⁵¹⁾

تبدت أولى الصور الجزئية التي رسمها الشاعر لناقته، ضمن اللوحة الكلية، إذ صورها بأنها وجناء عظيمة، صلبة شديدة، كأنها تشبه الأرض الوجين/ الصلب، علاوة على أنها سريعة العدو أيضاً، فهي قادرة على أن تبلغه حيث الأحبة/ بنو هاشم، ويؤكد قدرتها تلك أنها تقوم بذلك ببلاغ الله ومشيتته. والصورة الثانية: أنها تشبه الذكور في خلقها وبنيتها، لا تحوج صاحبها إلى الضرب والتحرك بالسوط؛ لفرط نشاطها. فكأنها من نشاطها وسرعتها أن ابن أوى يخدشها بنابه، أو يخلبها بظفره. والصورة الثالثة: أنها تتجافى عن الأرض، وهي باركة، والصورة الرابعة: الذكاء والخفة، كما توحى الدوال: هوجاء والقلب أربع. والصورة الخامسة: صورة بعرها الأصهب. وقد ذبل لطول عهدا بالأكل والشرب، فلا يكون له راحة تنفر أو تؤذي. والصورة السادسة: أنها يكفيها - حتى تجد في السير - زجر غيرها من النوق التي معها. والصورة السابعة: أن تطاير الحجارة الخشنة والرخوة - من تحت أقدامها - يحاكي تفرق قشر البيض عن الفراخ بسرعة. وأما الصورة الثامنة والأخيرة، فهي: صورة صوت أنيابها حينما يحك بعضها بعضاً، كأنه غناء طير صغير، إذ تحن إلى أهلها شوقاً وحرقة.

لعل الشاعر لم يرد أن يقدم لنا صورة لناقته بشكلها الفيزيائي، المتجسد في قواها وقدرتها المتنوعة، ولما تمثله البيئة الصحراوية من قسوة وشدة، تتطلب - بالتالي - ناقة وجناء سريعة، لا تحتاج إلى الزجر، وتتسم بالخفة والذكاء فحسب، بل يريد أن يقدم لوحة غنية بالمشاعر والأحاسيس، ومفعمة بالحنين والشوق، يحمل فيها ناقته بدلالاتها ومراميتها كثيراً من هذه المشاعر، بوصفها شريكة له في مسراته وأحزانه. فهذه العاطفة التي تكتنف هذه اللوحة، هي جزء من العاطفة المنضوية في القصيدة ككل، وهي: الحنين والشوق إلى الهاشميين؛ أهل الفضائل والنهي، وخير بني حواء، كما جاء في أول قصيدته⁽⁵²⁾.

فصورة الناقة - هنا - لصيقة بذات الشاعر، تجلي هذه الذات بأبعادها النفسية، وتعكس جانباً من صراعها وتضحياتها في سبيل تشيعها لآل البيت، إنها معادل غني لانفعالاته، المفعمة بالصلابة والمتانة، فالناقة في بعض استدعاءاتها تجسد "رمزاً للصلابة والمنعة، والعظم، ورفيقاً للإنسان في رحلة البحث عن خلاص"⁽⁵³⁾.

لاشك في أن الصور الجزئية التي أشرنا إليها في النص السابق، كانت تتداعى تترى، لتشكل - في نهاية المطاف - الصورة الكلية التي جسدت مشاعر الشاعر ورؤيته الموضوعية في إطارها الفني العميق.

ثالثاً: الصورة الاستعارية في شعر الكميت

تعتمد الصورة الاستعارية على التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، مع النفاذ إلى المعاني النفسية الشعورية، أو الروحية المجردة، هذه صورة شعرية شكلتها الكلمات عبر تركيب لغوي، عاطفي، خيالي، لتصوير معنى حسي غريب غير مألوف أو عقلي أو روعي يجمع بين شيئين من خلال علاقة المشابهة، وقد تكون مماثلة أو محاكاة أو تجسيدا أو تشخيصا أو تجريدا.

وتعد إحدى طرق التعبير اللغوي في النصوص الأدبية؛ الشعرية أو النثرية منها، وعلى الرغم من بساطة الأسلوب الاستعاري الذي ينهض على حذف أحد طرفي التشبيه، إلا أنه يعد "عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة"⁽⁵⁴⁾ وهي: "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون كالعارية"⁽⁵⁵⁾، فنقل اللفظة أو العبارة من معناها الأصلي إلى معنى آخر، ينبغي أن يكون لغاية جمالية وبيانية.

وليس هناك خلاف في أن الاستعارة تنهض على الانتقال الدلالي بين الكلمات المختلفة، أو أنها ضرب من الإبدال، إذ يبدل اللفظ بشيئه، بحيث تكون العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة اتحاد وامتزاج؛ لأن الاستعارة، أو بمعنى أدق التعبير الاستعاري لن يكون إلا نتاجاً لتفاعل هذين الحدين⁽⁵⁶⁾، فهي بمثابة نظام لغوي جديد، ينضوي على دلالة جديدة، تتأسس على الانزياح أو العدول عن اللغة العادية، من خلال إقامة شبكة من العلاقات بين طرفين أحدهما حاضر والآخر غائب؛ بمعنى أنها تشبيه مكثف ومختصر، وهي - بطبيعة الحال- تشكل مع أضرب البيان الأخرى أحد المقومات الجمالية الشعرية، وتتجلى الصور الاستعارية في شعر الكميت، بصفتها نسيجاً لغوياً خيالياً وجمالياً، تتجسد فيها نظرتة إلى ما حوله من جهة، وتعكس وجوده: الوجداني/ والسياسي/ والاجتماعي، فضلا عن حرصه على التأثير في المتلقي، فالاستعارة "في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي، والرؤية القلبية لهذه الأشياء"⁽⁵⁷⁾.

الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، وتعتمد التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، دون النفاذ إلى المعاني النفسية الشعورية، أو الروحية المجردة، وهي ثلاثة أنواع:

- استعارة تصريحية: يصرح فيها بالمشبه به، ويحذف منه المشبه مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.

- استعارة مكنية: يذكر فيها المشبه ويحذف منها المشبه به مع وجود بعض اللوازم الدالة عليه ومع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي

- استعارة ثميلية: وهي قريبة من الاستعارة التصريحية، يصرح فيها بالمشبه به، ويشترط أن يكون شكلاً من أشكال التعبير المثلي، ويحذف منها المشبه مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.⁽⁵⁸⁾

وبناء على ما سبق، سيعالج الباحث جماليات الاستعارة في شعر الكميت، ملتفتاً إلى الاستعارة التصريحية، ثم الاستعارة المكنية.

أ- الاستعارة التصريحية

يقول:⁽⁵⁹⁾ (المنسرح)

فِي كَفِّهِ نَبْعَةٌ مُوتِرَةٌ يَهْزُجُ إِنْبَاضُهَا وَيَهْتَضِبُ⁽⁶⁰⁾

لم يلجأ الكميت إلى المباشرة في وصف القوس واهتزازة لحظة انطلاقة السهم منه، بل عمد إلى تشخيصه، أو أنسنته، فأضفى عليه بعض السمات الإنسانية فجعله يهزج، فيسمع له صوت مفعم بالفرح، موحياً بإصابة هدفه. حذف المشبه، وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية، وهي صورة توحى بالفرح والسرور والحرص.

يقول:⁽⁶¹⁾ (مجزوء الكامل)

كَاللَّيْلِ لِأَبْلِ يَضْعُفُو نَنْ عَلَيْهِ مِنْ بَادٍ وَحَاضِرٍ

شبه كثرة عدد قوم، وقد اختلط البادي منهم بالحاضر، بالليل، بجامع الكثرة والانتشار والحماية، كما تفيد عبارة: "من باد وحاضر"، وعلى الرغم من بساطة التعبير الاستعاري في هذا البيت، إلا أنه يثير في نفس المتلقي الكثير من التدايعات والإيحاءات، مثل: الكثرة، الانتشار، الحماية، القوة إلى غير ذلك من الصفات التي يمكن أن يستوعبها المشبه به، كما يعكس علاقة الشاعر بقومه - إن كان يصف قومه -، وشعوره بالعزة والمنعة، وبث الرعب في نفوس أعدائهم، أو الشعور بالخوف والخشية، إن كان الحديث عن خصومهم، ويستدعي الشاعر - هنا - قول الأعشى:⁽⁶²⁾ (السريع)

حَوْلِي ذَوُو الْأَكَالِ مِنْ وَأَيْلٍ كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرٍ⁽⁶³⁾

وبما أن الشاعر قد صرح بالمشبه به، فالاستعارة تصريحية.

يقول:⁽⁶⁴⁾ (الوافر)

بَلَى إِنَّ الْغَوَانِي مُطْعَمَاتُ مَوَدَّتْنَا وَإِنْ وَخَطَ الْقَتِيرُ

يريد أنه يحب الغواني، وإن وخطه التشبيب⁽⁶⁵⁾، أو أن الغواني يحرسن على مودته، ويطمعن في حبه والتودد إليه، على الرغم مما يبدو عليه من الشيب، فقد شبه مغازلة الغواني له وتوددهن إليه، بما يغري المرزوق/ الإنسان بالطعام أو الرزق، كما يوحي الدال (مطعمات)، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. وقد كشف المشبه به (مودتنا) عن ميل الغواني إليه، على الرغم من بروز التشبيب في رأسه/ وإن وخط القتير، بل رغبته بالغواني، وإن صرح غير مرة في ديوانه، من أنه لا يطمع بالغواني، ولا تصيبه الفاتنات.

يقول: (66) (الطويل)

وكَالغَيْثِ إِلاَّ أَنْ نَوَّءَ نَجُومِهَا تُخَالِفُ أَنْوَاءَ الْكَوَاكِبِ فِي النَّزْلِ⁽⁶⁷⁾

لعل الشاعر يتحدث عن فتاة، كما يشير الدال (نجومها)، فيشبهها بالغيث، بوصف طرفي التشبيه رمزاً للحياة والخصب، وتؤكد هذه الصورة الاستعارية، كالتي سبقتها، رغبة الشاعر في الغانيات، وطمعه في نيل رضاهن، وقد حذف الشاعر المشبه، وأبقى على المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية.

يقول: (68) (الخفيف)

والمُصِيبِينَ بَابَ مَا أَخْطَأَ النَّأ سُ وَمُرْسِي قَوَاعِدِ الْإِسْلَامِ
وَالْحُمَاءُ الْكُفَاءُ فِي الْحَرْبِ إِنَّ لَفَ ضِرَاماً وَقُودَهَا بِضِرَامٍ⁽⁶⁹⁾
وَالغُيُوثِ الَّذِينَ إِنَّ مَحَلَّ النَّأ سُ فَمَاوَى حَوَاضِنِ الْأَيْتَامِ

وَالْأَسَاءِ الشُّفَاءِ لِلدَّاءِ نِي الرَّ يَبَّةَ وَالْمُدْرَكِينَ بِالْأَوْغَامِ⁽⁷⁰⁾
وَالرَّوَايَا الَّتِي بَهَا تَحْمَلُ النَّأ سُ وَسُوقَ الْمُطْبَعَاتِ الْعِظَامِ⁽⁷¹⁾
وَالْبُحُورِ الَّتِي بَهَا تُكْشَفُ الْحَرُّ ةَ وَالدَّاءُ مِنْ غَلِيلِ الْأَوْامِ⁽⁷²⁾

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن بني هاشم، فيصفهم: بأنهم أرسوا قواعد الإسلام، ونشروا تعاليمه بين الناس، وحموا زماره، وزبوا عنه كيد كل معتد، فكانوا كفافاً وأكفاءً لهذه العهدة، كما كانوا لهذه الأمة بمثابة الأساة، والأطباء الشفاة، فداووا أحزانهم، وأبروا سخم قلوبهم، وأطفؤوا أحقادها، واستلوا منها كل ضغينة، وحملوا همومهم الرعية، وما يؤرقها، كما تحمل الإبل الناس وأمتعتهم، ولم يقتصر فضلهم على ذلك فحسب، بل كانوا غوثاً لكل محتاج من الناس، ولا سيما الأيتام، في وقت الجذب والقحط.

المشبه في هذه الأبيات استغنى عنه الشاعر، فحذفه؛ لأنه أعلم به في البيت السابق: (73)

بَلْ هَوَايَ الَّذِي أُجِنُّ وَأُبْدِي لِبْنِي هَاشِمٍ فُرُوعِ الْأَنَامِ

ولكنه أبقى على المشبه به: المصيبين باب ما أخطأ الناس/ مرسى قواعد الإسلام/ الحماة الكفاة في الحرب/ الغيوث الذين إن أمحل الناس/ مأوى/ حواض الأيتام/ الأساة الشفاة للداء/ المدركين بالأوغام/ الروايا.

وقد لجأ الشاعر إلى إبراز المشبه به، من أجل بلورة مشاعره وأحاسيسه التي يكنها في قلبه تجاه بني هاشم، فقلبه متيم ومستهام بحبهم، فلا يصبوا لغيرهم، ولا تستهويه واضحات الخدود، فما يبدو من حب أو يستتر، ليس إلا لبني هاشم. ولعل محاولة استغراقه لكثير من الصفات المتوافرة في المشبه به، ما هو إلا تعبير عن هذا الحب المسكون به، فالسياقات اللغوية التي اشتملت على هذه الصور الاستعارية عبرت عن موقف وجداني، وبالتالي عن موقف سياسي ألقى بظلاله الثقيلة على نفس الشاعر نأت بحمله عندما دعاه إمامه زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب - رضي الله عنهم - إلى الخروج معه للقتال، ولم يجبه (74).

عكست هذه الصور بتنوعها - عواطف الشاعر وانفعالاته بتألف وانسجام مع نفسه من جهة، فقد عاش هذه الانفعالات حقيقة، وضحي من أجلها، ويتألف وانسجام مع المتلقي الذي يكن لبني هاشم كل محبة وتقدير من جهة أخرى، فهذا يعني أن "بعض أمثلة الاستعارة معرفة" (75).

يقول: (76) (المنسرح)

ولم تَهْجِنِي الظُّؤَارُ فِي الْمَنْزَلِ الْقَفْرِ بُرُوكًا وَمَا لَهَا رُكْبٌ (77)
جَرْدٌ جِلَادٌ مُعْطَفَاتٌ عَلَى الْـ أَوْزُقٍ لَا رَجْعَةً وَلَا جَلْبٌ (78)
وَلَا مَخَاضٌ وَلَا عِشَارٌ مَطَا فَيْلٌ وَلَا قَرْحٌ وَلَا سَلْبٌ (79)
أُنْخَنَ أَدْمًا فَصِرَنَ دُهُمًا وَمَا غَيْرَهُنَّ الْهِنَاءُ وَالْجَرَبُ (80)
كَانَتْ مَطَايَا الْمُضْمَنَاتِ مِنَ الْـ جُوعِ دَوَاءِ الْعِيَالِ أَنْ أَسْبِعُوا (81)

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن الأثافي (حجارة حول النار)، إذ يشبهها بالظؤار التي ترأم أولاد غيرها، فتحنو عليها، وترضعها، فكأن الأثافي ترأم بعضها، وليس لها أي أرجل، ثم جعلها معطفات على الرماد ذي اللون الأسود والأبيض، وكذا النوق، وهي أيضاً قوية على البرد والحر، إذ تشبه النوق في ذلك التي تقوى على البرد والحر كذلك، إلا أن الفارق بين هذه النوق والأثافي، هو أن الأثافي، ليست مخاضاً، ولا عشاراً، ولا مطافيل، كما أنها لا تجرب فتظلى بالقطران.

يضعنا الشاعر في هذه اللوحة أمام صورتين استعاريتين متقابلتين، الأولى: صورة الأثافي، وهي تحيط بالرماد الملون، والثانية: صورة النوق التي ترأم أولاد غيرها، وبذلك تقوم هذه الصورة الكلية/ اللوحة على بنية التضاد، من خلال صورة الأثافي التي لا حياة فيها، وصورة الظؤار (جمع ظئر وهي الناقة التي تحنو على ولد غيرها فترضعه وترعاه) المفعمة بالحياة والحركة، وعبر هذه الثنائية التضادية، أكسبت الصورة الأولى الحياة والحركة.

ويحيلنا الربط بين الحقيقتين الواقعتين المتمثلتين في الصورتين السابقتين، إلى عاطفة يمكن ربطها بالعاطفة العامة في النص ككل، وهي حب الهاشميين، إذ لا طرب، ولا صبوة إلا لهم. وهذا يعني أن الشاعر المبدع يعيد صياغة الأشياء من جديد، بل يعيد صياغة الحياة أو جزءاً منها حين يعطيها شكلاً جديداً، أو يمنحها حياة جديدة، ويشكلها بخطوط فنية جديدة⁽⁸²⁾.

حذف الشاعر المشبه، وقد أوحى به من خلال عبارته "بروكاً ومالها ركب"، وأبقى على المشبه به (الظؤار)، على سبيل الاستعارة التصريحية.

ب- الاستعارة المكنية

وهي التي يتوارى فيها المشبه به، مع وجود قرينة تشير إليه، يلجأ إليها الأديب لغايات فنية وجمالية، ومن ذلك قول الكميت⁽⁸³⁾:
(الخفيف)

أخبرت عن فعالة الأرض واستنطق منها اليباب والمعمور

والبيت في خالد بن عبد الله القسري، وقد كان حفاراً غزاساً؛ "أي أثر فيها [الأرض] آثاراً حسنة، بنى المساجد، وحفر الآبار والأنهار، واليباب: الخراب؛ أي بنى فيه فسكن"⁽⁸⁴⁾، يستنطق الشاعر الأرض؛ لتخبر عن فعالة الكثيرة، وليؤكد ما عملته يده من: غرس الأشجار، وشق الأنهار، وإقامة العمران في الأرض اليباب. وقد استطاع أن يبيت الحياة والحركة في الجماد، بوساطة هذه الصورة الاستعارية، وينأى عن المباشرة بالتعبير، عن طريق كسر النمط المألوف في اللغة العادية، فالاستعارة المكنية بما تتصف به من تشخيص أو أنسنة للجمادات أو ما لا حياة فيه، تذيب الحواجز بين الإنسان وبينها. فتغدو حية ناطقة، عاشقة، مبغضة...، وتوحي هذه الصورة بمكانة الممدوح لديه.

وقوله في حضرة أبان بن عبد الله البجلي، وهو على خراسان:⁽⁸⁵⁾ (الخفيف)

لا يموت الندى والجود ما عا ش أبان غياث ذي الأنفاض⁽⁸⁶⁾

يلاحظ أن الشاعر قد أنسن الندى والجود، فجعلهما إنساناً عصياً على الفناء والموت مادام أبان على قيد الحياة، فشبّه الجود والكرم بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه/

القرينة، على سبيل الاستعارة المكنية التي تتكى على التشخيص كسمة أسلوبية؛ كي يسهم في إبراز عواطفه، وانفعالاته المكبوتة، ف"الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة، ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصوير تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلانها"⁽⁸⁷⁾، والصورة - في البيت المتقدم - يحرص الشاعر على نبيل عطاء أبان.

وقوله في وصف ظبية وولدها: ⁽⁸⁸⁾ (الكامل)

تَحْنُو عَلَى خِدْرِ الْقِيَامِ وَتَرَعَوِي
بِعْنَاهُ فِي سَمَحِ الْوِعَاءِ الْمُطْلَقِ ⁽⁸⁹⁾
بَكَرَتْ وَأَصْبَحَ فِي الْمَبِيتِ يُوودُهَا
لَوْثُ الْمُغْفَلِ وَاعْتِنَافُ الْأَخْرَقِ ⁽⁹⁰⁾

لجأ الشاعر في البيتين المتقدمين إلى البناء الفعلي وذلك عبر زمنين؛ المضارع: (تحنو/ ترعوي/ يوودها)، ثم الماضي في (بكرت/ أصبح)؛ ليمنح نفسه فرصة التعبير السردية عن الأحداث: حاضر كشف عن استمرار قيام الظبية بواجب العناية والرعاية لولدها، إذ تعود له بضرع سمح الوعاء بالبن، وماض يصور تفكير الظبية - على حذر وقلق - إلى المرعى، وولدها مقيم في خدره، تخشى عليه الذئب، لما فيه (ولدها) من الغلظة والجهل.

شكل الشاعر - من خلال هذه الصورة الاستعارية - صورة تشخيصية، توجي بعطف الظبية والاعتناء بولدها من جهة، والخوف والحذر والخشية عليه من الذئب من جهة أخرى. ولعل الشاعر قد وظف هذه الصورة المعبرة عن شعوره النفسي الذي يلاحقه دائماً، والمتمثل في الخشية من أعدائه الأمويين الذين كانوا يتربصون به الدوائر.

فحذف المشبه به، والإبقاء على شيء من لوازمه أو متعلقاته من خلال تشبيهه الظبية بالأم التي تحنو على طفلها، وتحذر عليه من نوابئ الدهر، يشير إلى الأنا/ الشاعر المأزومة التي تشعر بالقلق والخوف من تعقب الخلفاء والولاة له في حلة وترحال.

وقوله في إحدى مقدماته الطللية: ⁽⁹¹⁾ (الطويل)

وَكَيْفَ تَقُولُ الْعَنْكَبُوتُ وَبَيْتُهَا
إِذَا عَلَتْ مَوْجاً مِنَ الْبَحْرِ كَالظَّلِّ

وظف الشاعر تجربته النفسية، وصاغها في هذا القالب الصوري الجميل الذي يوحي بما يختلج في داخله من سخرية واستهزاء، كما تشير البنية العميقة للبيت التي تتضاد مع البنية السطحية التي طغت على سطحه. فليس غرض الشاعر أن يصف قلق العنكبوت وحيرتها، وعجزها والموج يظللها كأنه الجبال أو السحب، بل يسخر من خصومه، ويستتهزئ بأعدائه، وهم يحالون تكميم فيه عن الصدع بحبه لآل البيت، والجهر بالدعوة لهم، فهم عاجزون عن كتم صوته، أو منعه

من تشييعه، وحالهم في ذلك حال العنكبوت وعجزها عن دفع الموج الكثيف إذا علا بيتها، فهو بلا شك سيحطمه، ويبقيه أثراً بعد عين.

شخص الشاعر العنكبوت، وكأنها تحولت إلى شخص يعجز عن حماية بيته الذي أقامه على وهن، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بيتها)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله: (92)

(مجزوء الكامل)

إِلَّا ثَلَاثًا فِي الْمَقَا مةٍ مَا يَحْوِلُهُنْ نَاقِلٌ
سَفْعُ الْخُدُودِ كَأَنَّمَا نُثَرْتُ عَلَيْهِنَ الْمَكَاحِلُ

يتحدث الشاعر عن الأثافي الثلاث التي كانت توضع عليها القدور، ولعلها قدور كبيرة، بدليل عبارته: (ما يحولهن ناقل)، فكبر هذه الحجارة الثلاثة، يستتبع - طبيعة الحال - عظم القدور. وقد شبهها بالنساء زوات الخدود السود المشربة بالحمرة، فحذف المشبه به، وترك شيئاً من لوازمه (الخدود)، على سبيل الاستعارة المكنية.

لقد مثل هذا التصوير التشخيصي شوقه إلى المحبوبة التي أضحت منازلها خراباً، ولم يبق منها إلا هذه الأثافي الثلاث التي تمثل جزءاً من الطلل الذي يستدعي علاقة الشاعر بالمحبوبة بكل حمولاتها النفسية والوجدانية " الذي... صار في أغوار النفس شوقاً وأخايد يحتفرها سيل الدهر احتقاراً، فتنبجس منها الأحاسيس، وقد أترعت حزناً وهماً" (93)

وقوله: (94)

(الخفيف)

مَنْ يَبِيعُ بِالشَّبَابِ شَيْئًا فَقَدْ بَا عَ رَخِيصًا مِنَ الْعُلُوقِ بِغَالٍ (95)

استعار الشاعر الفعلين: (بيع/ باع) وهما من خصائص ما يباع ويشترى من المتاع والبضاعة وما يشبه ذلك، وألحقها بالمفعول به: (شياً) و(رخيصاً) التي عنى بها الشيب أيضاً، فغدا الشيب متاعاً، أو ما يشبهه، مما تقع عليه عملية البيع والشراء، فيكون بذلك طرفاً الاستعارة: المشبه: الشباب، والمشبه به المحذوف: المتاع وغيره، من خلال عملية ذهنية حركية، تتمثل دلالتها في الحزن والأسى، وقد اشتعل رأسه شيباً، إذ تجاوز سن الشباب، وشارف على سن الشيخوخة، فتحسر على شبابه الذي ولى، واستحالت عودته، فيتمنى من يبيع شباباً بشيب، ولكن هيهات ذلك، ولو وجد - على سبيل الافتراض - لباع شيئاً نفيساً غالياً بزهد.

وقوله: (96)

(الطويل)

وَلَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ يَقْلِبُ ظَهْرَهُ عَلَى بَطْنِهِ فَعَلَ الْمُمَعَكِ فِي الرَّمْلِ (97)
كَمَا ظَعَنْتُ عَنَا قَضَاعَةَ ظَعْنَةً هِيَ الْجِدُّ مَادُومُ النَّجِيزَةِ بِالْهَزْلِ (98)

شخص الشاعر الدهر، فجعله إنساناً يقلب ظهره على بطنه، كما يفعل الممك في الرمل، وهو يمرغ بالتراب والرمل غيره، وقد أخذ عبارته: "الدهر يقلب ظهره على بطنه" من المثل القائل: "قلب له ظهر المجنّ؛ أي انقلب على ما كان عليه من وده⁽⁹⁹⁾، فوصف قضاعه في تحولها من النزارية إلى اليمينية، وانقلابها عما كانت عليه سابقاً من ود إلى النزارية بالدهر الذي قلب ظهره على بطنه، فرزاً قوماً بعد أن كانوا معه في نعيم.

استطاع الشاعر - بوساطة هذه الصورة الاستعارية التشخيصية - أن يصور لؤم قضاة، وينال منها بعد هذا التحول، والتعبير عن شعور داخلي، قار في أعماق وجدانه، متمثل في عصبية القلبية التي أشعل أوراها آنذاك. وقد وصف ابن المعتز الاستعارة في قول الكميت السابق، بقوله: "ومن عجيب هذا الباب [الاستعارة] قول الكميت"⁽¹⁰⁰⁾

وقوله: (101) (الخفيف)

سؤالُ الطَّباةِ عَن نبيِ عَدِ الأَمَمِ—رِ أَصَالِيلُ مِنْ فُنُونِ الضَّلَالِ

شخص الشاعر الطباة، فجعلها إنساناً لا يُستخبر عن علم الغيب؛ لأنه جاهل به، فمن الضلال - إذن - أن تسأل الطباة عن أمر غد؛ لأنها أشد جهلاً وقد جمع الشاعر بين أمرين لا يتولد منهما خيراً وفائدة، وتوحي هذه الصورة الاستعارية بنقاء عقيدته مما كان يفعله العرب في الجاهلية من زجر الطير والطباة وغيرها، أو محاولة استخبارها عن غيب، لا يعلمه إلا الله.

وقوله: (102) (الكامل)

والحُبُّ فِيهِ حَرَارَةٌ وَمَرَارَةٌ سَائِلُ بِذَاكَ لَمَنْ تَطَعَّمَ أَوْ زَقِي
مَا ذَاقَ بؤْسَ مَعِيشَةٍ وَنَعِيمِهَا فِيمَا مَضَى أَحَدٌ إِذَا لَمْ يَعَشَقِ

في البيتين المتقدمين غير استعارة، الأولى: بتشبيه الحب بمصدر الحرارة الذي يكمن فيه الأذى والخطر، والثانية: تشبيه الحب - أيضاً - بالطعوم المرة التي لا يستسيغها المرء، إلا بشق الأنفس، وأما الثالثة: فتشبيه بؤس الحياة ونعيمها بما لا يستطاب طعمه من الأغذية وغيرها، ونلاحظ أن المشبه به في هذه الاستعارات جميعها محذوف، ليمنح المتلقي سعة من الخيال في توجيه هذه الاستعارات، حسب ما تستدعيه المخيلة، وإن كانت صوراً حسية بسيطة، ترتد في موضوعاتها إلى الحياة اليومية. فارتباط الاستعارة بالحواس، لا يعني التقليل من شأنها مقارنة مع الصور الاستعارية العقلية التي يصنعها الشاعر من مخيلته الرحبة، وفكره الواسعة.

توحي هذه الاستعارات بانفعالات الشاعر الوجدانية: صباية مسهدة وشوق مبرح للمحبوبة، شوق أرقه وأسهره، وأذاقه مر الصدود والهجر والإعراض. فكأنه يقول: لا يعرف الشوق إلا من كابدته وأضناه، ولا الصباية إلا من عاناها، وذاق مرّ طعمها وحلوه.

يبدو لنا مما سبق أن الصور الاستعارية، انزياحات عن اللغة المباشرة في التعبير، وتحول بسياقاتها الجديدة إلى اللغة الشعرية التي تحقق مستوى عالياً من الفنية والجمالية؛ باعتمادها على اللغة الانفعالية والعاطفية الوجدانية، كما امتازت بقدرتها الفارقة على نقل مشاعر الشاعر وعواطفه باعتمادها على الحواس التي تعتمد - بالتالي - في صورها على الحياة اليومية، والحياة الإنسانية، والطبيعة والحيوان، بالإضافة إلى أن عامل الحذف لأحد طرفيها، يوسع أفق التلقي والتأويل لدى المتلقي، اعتماداً على القرائن الموجودة في النص، فضلاً عن اعتمادها على التشخيص الذي يجعل المبدع في حالة تماهٍ مع ما حوله من الموجودات الحية أو الجامدة.

رابعاً: الصورة الكنائية

تعد الكناية إحدى الأدوات الفنية التي يتكئ عليها الأديب، ولاسيما الشاعر، في تشكيل صورته الفنية التي يروم من خلالها نقل عواطفه ومشاعره ورؤاه إلى المتلقي، بعيداً عن المباشرة، وهي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد"... يريدون طويل القامة... فقد أرادوا هذا معنى، ثم لم يذكره بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟..."⁽¹⁰³⁾.

فالمعنى الذي يتوارى ويختفي وراء المعنى الذي يطفو على سطح التعبير الكنائي، هو الذي يمنحه (التعبير الكنائي) الدقة واللفظ، وبالتالي يفرض على المتلقي مزيداً من الحذر واليقظة، والتأمل للوقوف على المعنى المراد، فإذا ما فات المتلقي القبض على المعنى العميق مروراً بالمعنى السطحي، فاته الإحساس الممتع في تذوق النصوص الأدبية، ومعرفة مرامي أصحابها؛ فـ "التعبير الكنائي لا ينفصل في دلالته، وفي قيمته عن دلالات السياق العام، التي تتأزر داخل البناء الفني للقصيدة، حتى كأن التعبير الكنائي مع سواه لمعات خاطفة وذاهلة وسريعة؛ لتبين عن معالم أخرى في الطريق - لايهم الوقوف المتأنى لرؤية أجزائها - وإنما تتسرب وهو إشارة خاطفة تثير انفساحاً نفسياً"⁽¹⁰⁴⁾.

وهذا يعني أنها ذات طابع إشاري أو إيماني، تتطلب أن يعمل المتلقي ذهنه أو فكره حتى ينعم بالمعاني الخفية، أو المستترة، وعلى هذا "تعمل... على تنشيط الذهن لدى المتلقي، ومن

ثم تخرجه من محيط المباشرة، أو الصراحة التي يوحي بها ظاهر اللفظ الكنائي إلى المعنى العميق" (105).

وتأسيساً على ما سبق، سيقف الباحث عند بعض الصور الكنائية ودلالاتها في شعر الكميت.

الذي يقول مادحاً خالد القسري: (106)

أَحْرَزَتْ فَضْلَ النُّضَالِ فِي مَهَلٍ فَكُلُّ يَوْمٍ بِكَفِّكَ الْقَصَبُ
لَوْ أَنَّ كَعْبًا وَحَاتِمًا نُشِرَا كَانَا جَمِيعًا مِنْ بَعْضِ مَا تَهَبُ

فالكميت لم يرد أن خالداً يبرز كل من باراه في الرمي/ النضال، ولا كل من سابقه في مضمار السباق/ القصب، وإن جاز إرادة ذلك المعنى، بل كنى بهما عن الكرم والجود، بدليل إشارته إلى أشهر أجياد العرب، وهما: كعب بن مامة بن عمرو بن ثعلبة بن إياذ، وحاتم بن عبد الله بن سعد الطائي، وتكشف هذه الكناية عن طمع الشاعر في أعطيات الممدوح، وجزيل نواله فحسب.

وقد جاءت هذه الصورة الكنائية من خلال "التعبير الاستعاري"، فالكناية تأتي من خلال تعاضدها مع عناصر البيان الأخرى من التشبيه والاستعارة؛ لأنها "تستقيم في شبكة علاقات مع السياق الاستعاري، والتشبيهي في مشهد تصويري واحد، فهي تأخذ المعنى الكنائي من الاستعارة المكنية، كما أن كثيراً من الصور التشبيهية تنتهي إلى معنى كنائي" (107).

فقد كنى عن جود الممدوح وكرمه، من خلال التشبيه البليغ المقلوب، إذ شبه كعباً وحاتماً، -وهما من أجياد العرب وأكرمهم- بخالد، لا حباً بخالد، بل طمعاً بماله.

ويقول في ذكر قصيدة له: (108)

فَتَلَكِ إِلَيْكَ تَقْدَمُ مُدْهَبَاتٍ بِهَا يَتَرْنَمُ الْوَلِيُّ الطَّرُوبُ (109)
فَلَا الرَّجْزَاءُ تَعْجِزُ عَنْ قِيَامٍ وَلَا ذَاتُ الْعِقَالِ وَلَا الْعَتُوبُ (110)
وَلَكِنْ كُلُّ نَائِبَةٍ خَرَجٍ مِنْ الْأَمْثَالِ وَالطُّلُقِ الْمُنِيبِ (111)

يتحدث عن قصائده (قصائد المدح والغزل) فيشبهها بالمادة المطلية بالذهب، أو بالبرود الموشاة، تطوق جسد الممدوح، أو يترنم بها، أي القصائد الغزلية التي يترنم بإنشادها الوله المشتاق الذي ذهب عقله لفقدان الحبيب، ثم يشخص هذه القصائد فيجعلها خالية من العيوب، فهي كالأبل التي لا تشكو الرجز؛ أي ارتعاش القوائم عند النهوض، ولا هي بذات العقال، فتمنع من الحركة، وتظل باركة، ولا بالتي تمشي على ثلاث قوائم، كأنها تفقر قفزا، ولكنها نائبة تخرج من

أرض إلى أرض؛ أو يذيع صيتها، ويسير ذكرها في الأفاق، سيران الأمثال وانتشارها، أو كأنها ناقة غير معقولة، حرة تنطلق حيث تشاء.

كنى بلفظة (مذهبات) في البيت الأول عن قصائده، وقد توسل بالاستعارة التصريحية، لبيان جمال قصائده عند الممدوح، أو الوله الذي ذهب عقله، فترنم بها ليسري عن نفسه ما ألم بها من تباريح الهوى، فشبهه قصائده بالبرود الموشاة، حذف المشبه، وأبقى المشبه به. وكنى بلفظة (الرجاء)، و(ذات العقال)، و(العتوب) عن قصائد غيره، متوسلاً بالصور الاستعارية التصريحية ليلمز بقصائد غيره، ويقلل من شأنها. ثم كنى بـ (كل نائبة/ خروج من الأمثال/ الطلق المنيب) عن قصائده أيضاً. وهي كذلك صور استعارية تصريحية، الغاية منها توكيد جمال قصائده، وإظهار ما بها من ميزات تفضل بها غيرها من القصائد، ولفت الباحث - هنا - أمران، الأول: اتكاء الشاعر على الصور الاستعارية، فجاءت معبرة أبلغ التعبير عن المعنى الكناي الذي أراد. وأما الثاني، فإن هذه الكنايات دقيقة المسلك، لطيفة المأخذ، تدعو المتلقي إلى تأملها، والوقوف على مغزاها. فضلاً عن أنها مفعمة بالحركة والحياة، من خلال استثمار الشاعر لتقانة التشخيص في الألفاظ: (الرجاء/ ذات العقال/ العتوب/ نائبة/ الطلق)، واستغلاله لأسلوب المفارقة من خلال الأوصاف التي منحها لقصائده، والأوصاف التي أسبغها على قصائد غيره.

فالكناية "صورة قائمة على نوع من الحيوية التصويرية. هناك أو المعنى، أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل بالقارئ أو السامع إلى معنى المعنى؛ أي الدلالة المتصلة، وهي الأعمق والأبعد غوراً، فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"⁽¹¹²⁾، ولا شك في أن الصور الكنايية المتقدمة، توحى باعتزاز الكميت بقصائده، والمكانة الرفيعة، والحظوة الخاصة التي تحتلها لديه من جهة، وفيها إيحاء باللمز والغض من قصائد غيره من جهة أخرى.

ويقول: ⁽¹¹³⁾ (الطويل)

وَكُنَّا إِذَا مَا جَمَعُ لَمْ يَكُ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ إِلَّا الزَّوْفَرُ تَنْحَبُ⁽¹¹⁴⁾

كنى الشاعر بلفظة (الزوافر/ القسي) عن الحرب، بصفتها إحدى أدواتها التي لا غنى عنها للمحارب، وقد أراد الشاعر أنهم إذا قلبوا لنا ظهر المجن، وجأهروا بعداوتهم لنا، لم يجدوا لدينا إلا الزوافر/ القسي، أي الحرب، وقد جاءت هذه الكناية في سياق الاستعارة المكنية، إذ شبه الزوافر بإنسان يرفع صوته بالبكاء حزناً على فقد عزيز، ولعل تخير الشاعر للفظ (تنحب) التي تشي بالحزن؛ لتصوير إمعان قومه بالقتل والفتك بأعدائهم، فقد كشفت الصورة الكنايية - عبر تقانة الاستعارة - عن بأس قومه وشدتهم في الحروب.

(115) ويقول:

(الطويل)

كَأَنَّ حَصَى الْمَعْرَاءِ بَيْنَ فُرُوجِهَا نَوَى الرُّضْخِ يَلْقَى الْمُصْعِدِ الْمُتَصَوِّبِ⁽¹¹⁶⁾

يصف نشاط ناقته وسرعتها، وجدها في السير، فمن فرط نشاطها أن الحصى "لكثرتها تتلاقى في الهواء، وزاد في ذلك على الممزق منه"⁽¹¹⁷⁾، فتناثر الحصى من بين يديها ورجليها، يحاكي تناثر النوى اليابس، وهو يُرضخ رضخاً بالحجر، فيذهب في كل اتجاه.

إذن، كنى الشاعر بتطاير الحصى وتمزقه من بين فروج ناقته، عن نشاطها وسرعتها وقوتها، وقد جاءت الكناية في سياق التشبيه، وقد تجسد هذه الصورة، صورة الشاعر أيضاً، فهي تستمد القوة والصلابة والنشاط من قوة ونشاط ناقته، بصفتها معادلاً فنياً لذات الشاعر.

(118) ويقول:

(الطويل)

وَلَا سَمْرَاتِي يَبْتَغِيهِنَّ عَاضِدٌ وَلَا سَلْمَاتِي فِي بَجِيلَةٍ تُعْصَبُ⁽¹¹⁹⁾

السمر، السمرات ضرب من الشجر شائك، إذا أرادوا قطعه عصبوا أغصانه عصباً شديداً؛ حتى يصلوا إلى أصوله، فيقطعوه، ومثله شجر السلم، وأرادوا أن قبيلة بجيلة لا يقدر على قهرها وإزلالها⁽¹²⁰⁾، وقد أراد نفس المعنى في صدر بيته، أي لا يقدر أحد على قهره وإزاله.

نلاحظ - هنا - دقة التصوير، إذ صور نفسه بشجرة السمر العصي على القطع وكذا صور قبيلة بجيلة، فلا يستطيع أحد أن يقهره ويذله لمكانته فيها من جهة، ولا يستطيع أحد أن يذلها أو يقهرها لقوتها وشدة بأسها من جهة أخرى. وقد جاءت هذه الكناية في صورة بصرية لمسية في سياق التشبيه البليغ، قدم من خلاله بعض أوصاف (الشاعر، وقبيلة بجيلة): القوة ومهابة الجانب.

(121) ويقول في الوصف:

(مجزوء الكامل)

تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النِّعَامِ تَمَاشِيَ الْأَمِّ الزَّوْفَرُ⁽¹²²⁾وَالْأَخْدَرِيُّ بَعَانْتِيهِ خَلِيْطَ أَجَالٍ وَبَاقِرُ⁽¹²³⁾

لعله يصف أطلال محبوبته، وقد أضحت مأوى الظليم والنعام، فتجولت فيها على رسلها، دون أن يفزعها أحد؛ لأنها خالية من كل أنيس، فكأن مشية الظليم والنعام فيها مشية الإماء الحوامل، مشت على مهلها، وقد أثقلها الحمل، أو كأنها مشية الحمار الوحشي مزهواً بين أتانتيه فيمشي على رسله. كنى بهذه الصورة الكنائية التي جاءت في سياق التشبيه البليغ، لتوحي بما حل بأطلال محبوبته، وقد غدت خاوية من جهة، ولتصور ما ألم به من حزن وجوى، وهو ينظر إلى أطلال المحبوبة، بعد أن كانت غانية بأهلها من جهة أخرى.

ويقول: (124) (مجزوء الكامل)

وانظُرْ إلى أسرارِ كَـــــــفٍ أَجْمٍ مَقْلُومِ الأَظافرِ

يقول ابن قتيبة: "الأجم الذي لا سلاح معه، وكذلك المقلوم الأظافر، وإنما يريد نفسه؛ أي انظر: إلى أسرار كففك، فإنه أجم مقلوم الأظافر، فهل تقدر لي على ضرر، [و] الأسرار خطوط الكف، وكانوا ينظرون إليها فيستدلون بها"، والأجم: الذي لا سلاح معه، وأصله الكبش الذي لا قرن له" (125)، وفي المثل: "عند النطاح يغلب الكبش الأجم"، يضرب لمن غلبه صاحبه بما أعد له" (126).

في البيت المتقدم كنايةتان: (أجم)، و(مقلوم الأظافر)، وكلتاهما يفيدان أن المخاطب أعزل من السلاح، فلا يقدر على ضرر أو أذى، وقد جاءت في سياق الاستعارة التصريحية؛ لتفجيد الاستهزاء والسخرية من المخاطب، فهو لا يقدر على ضرر الشاعر، وربما يكون غير أعزل السلاح، ومع ذلك لا يستطيع الضرر؛ لأنه جبان، وهذا إمعان في السخرية والاستهزاء منه.

ويقول مادحاً: (127) (الخفيف)

ودامتُ قدوركِ للسَّاعِيينَ في المَحَلِّ غَرغرةً واحْوَرا (128)

لم يلجأ الشاعر إلى الأسلوب المباشر في مدح المخاطب، قائلًا له: أنت كريم وجواد وسخي، بل عمد إلى تصوير قدوره وهي تمتلئ باللحم والشحم وتفرغ بالمرق، كأنها إنسان يردد الماء أو الدواء في حلقه لا يكاد يسيغه، وقد جاءت في سياق الاستعارة المكنية، من خلال تشبيه القدور بالإنسان، لتكون أكثر قدرة على تصوير كرم الممدوح، ولاسيما أن كرمه كان وقت الشدة والخصاصة، ولم يكن وقت الرخاء والنعيم. وبذلك يكون هذا الشكل البلاغي تعبيراً بالأوسع بدلاً من الأضيق (129).

ويقول: (المتقارب)

وَكُنَّا إِذا جَبَّارُ قَوْمِ أَرادنا بِكَيْدِ حَمَلناهُ على قَرْنِ أَعفرا (130)

يقول الميداني في بيت الكميت: نقلته ونحمل رأسه على السنان، وكانت الأسننة من القرون فيما مضى من الزمان، وهذا المعنى متضمن في المثل القائل: "حمله على قرن أعفر"، أي على مركب وعر (131).

فقد كنى عن قتل من تسول له نفسه بالاعتداء على قومه بقوله: "حملناه على قرن اعفرا"، وبالتالي عن شدة بأسهم في الحروب، وقد وظف لفظة (قرن) بدلاً من لفظة السنان؛ ليشير إلى ما كان عليه قوم فيما مضى من الشجاعة والقوة، وإلى ما هم عليه في زمنه أيضاً، فاستخدم

للدالتين: الماضي والحاضر، الصيغ الماضية في: (كنا، أرادنا، حملناه)، وجاءت هذه الصورة الكنائية عبر تقنية الاستعارة المكنية، فشبه قتل المعتدي وحمل رأسه على القرن، بالشيء الذي يحمل على أداة ما؛ ليظهر به.

ويقول، يذكر نفسه: (132)

(البسيط)

ولنْ أَخْبَرَ جَارِي مِّنْ حَلِيلَتِهِ بِمَا تَضَمَّنَتِ الْأَسْرَارُ وَالْكَلَّلُ

ولنْ أَيْبَتَ مِنَ الْأَسْرَارِ هَيْئَةً عَلَى دَقَائِرٍ أَحْكِيهَا وَأَفْتَعِلْ⁽¹³³⁾

لا خَطَوْتِي تَتَعَاطَى غَيْرَ مَوْضِعِهَا وَلَا يَدِي فِي حَمِيَّتِ السَّكَنِ تَتَدَخَّلُ⁽¹³⁴⁾

كنى الشاعر عن نفسه بعدم التجسس على زوج جاره، وعدم التجسس يفضي إلى حفظ حاستي السمع والبصر؛ ولذلك لا يجد ما ينم به صادقاً أو كاذباً، فيفسد العلاقة ما بين الزوجين، وهذه الكناية الثانية، كما أنه لا يخطو إلى أي ريبة، أو يمد يده إلى ما لا يحل له، /لا خطوتي تتعاطى غير موضعها/ ولا يدي في حميت السكن تندخل، وهذه الكناية الثالثة. إذن ثمة ثلاث كنيات: عدم التجسس، والنميمة، وطهارة الجوارح مما يريبها من فعل.

ونلاحظ في الكناية في البيت الثالث - من خلال الفعل (تتعاطى)، الذي يعني قيام الرجل على أطراف أصابع الرجلين مع رفع اليدين إلى الشيء ليأخذه - صورة تؤكد المبالغة في نفي الريب عن نفسه، وعدم خرق البيوت والاطلاع على أسرارها. وقد جاءت الكناية في سياق الاستعارة، إذ شبه خطوته، وهي تنتقل من موضع إلى آخر بإنسان يسعى بين البيوت؛ ليعكر صفو أهلها.

لقد هذه الصور الكنائية معبرة عن أحاسيس الشاعر ومشاعره وعواطفه، كما جاءت أيضاً مثيرة ومدهشة للمتلقي، وذلك بصرف ذهنه عن المعاني المباشرة التي تنبئ للوهلة الأولى، إلى معاني دقيقة يرمي إليها الشاعر. كما جاءت هذه الصور الكنائية معتمدة على التشبيه والاستعارة، لتغدو أكثر حيوية وحركة، تجلي المعاني، ولا سيما المعاني العقلية منها في صور حسية مفعمة بالحياة.

خامساً: الصورة المجازية العقلية أو المرسلّة

التفت النقاد والبلاغيون العرب القدامى إلى الحقيقة والمجاز، وفرقوا بينهما، يقول ابن جني: "فالحقيقة الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل، ولا تقديم فيه ولا تأخير، كقولنا: أحمد الله على نعمه وإحسانه، وهذا أكثر الكلام... وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه، إلا أن فيه تشبيه واستعارة... كقولك: "عطاء فلان مزن" فهذا تشبيه، وقد جاز مجاز قوله:

عطاؤه وافٍ كثير، ومن هذا قوله جل ثناءه: "سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ"⁽¹³⁵⁾ فهذا استعارة"⁽¹³⁶⁾، فالمجاز - إذن - ما كان قريباً من الحقيقة، إلا أن فيه تشبيه واستعارة.

ويعرف السكاكي المجاز فيقول: "... ولك تقول أن المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"⁽¹³⁷⁾، وهذه محاولة جادة في الربط بين الدال والمدلول من خلال السياق اللغوي العام، والكشف عن المعنى الجديد الذي ينتج هذا السياق، وما يترتب عليه - بالتالي - من قيمة جمالية وفنية، باعتبار أن المجاز انحراف عن اللغة في إطارها المعجمي أحادي الدلالة إلى مستوى آخر من اللغة الفنية التي تنتقل باللفظة من معناها البسيط إلى معنى أكثر شفافية ودقة وإيحاء.

فالمجازات من منظور اللغة الفنية ما هي "إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى"⁽¹³⁸⁾، بمعنى أن الدوال تنزاح عن معانيها الحقيقية المباشرة إلى معانٍ أكثر حيوية من خلال سياقات التشبيه والاستعارة.

ويقسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين، الأول: المجاز العقلي، وهو: إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقولك: أنبت الربيع الزرع، فإن إسناد الفعل (أنبت) إلى الربيع إسناد مجازي؛ لأن الذي ينبت الزرع هو الله، وليس الربيع، وما الربيع إلا الزمن الذي نبت فيه الربيع، والعلاقة بين الفعل وما في معناه (كالمصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول، واسم التفعيل... أي المشتقات التي تعمل عمل الفعل)، وبين الفاعل الحقيقي أنواع، منها: السببية والزمانية، والمكانية...

أما القسم الثاني، فهو المجاز اللغوي: ويعرف بأنه: استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة، ويقسم هذا - أيضاً - إلى قسمين، الأول: مجاز لغوي؛ وتكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة، قائمة على غير المشابهة، وهذا ما يسمى المجاز المرسل. وأما الثاني، فهو مجاز؛ تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على المشابهة، وهو ما يسمى بالاستعارة⁽¹³⁹⁾.

وبناء على ما سبق، سيتوقف الباحث عند التشكيلات الفنية للمجاز في شعر الكميت، ملتفتاً إلى قيمته الجمالية والفنية، وأثره في نقل عواطفه ومشاعره إلى المتلقي.

أولاً: المجاز العقلي؛ أي إسناد الفعل وما في معناه إلى غير فاعله الحقيقي، مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقول الكميت:⁽¹⁴⁰⁾

خَلَاتِقُ أَنْزَلْتِكَ يَفَاعَ مَجْدٍ وَأَعْطَتِكَ الثَّمَارَ بِهَا الْقُلُوبُ (الوافر)

أسند الشاعر الفعل (أنزل) إلى غير فاعله الحقيقي، وهو الضمير المستتر في الفعل (أنزل) العائد على المبتدأ المحذوف (هذه) أو على (خلائق) إذا اعتبرناها مبتدأً كونها موصوفة بجملة (أنزلتك)؛ فالخلائق لا تفعل هذا الفعل، وإنما يفعله الإنسان، فقد جعلها كالإنسان وضعت في يفاع المجد، أي أعلاه والعلاقة السببية كون الخلائق سبباً في انزاله هذه المنزلة الرفيعة، والقرينة عقلية، أي يدركها العقل.

وأسند - أيضاً - الفعل (أعطى) إلى غير فاعله الحقيقي (الثمار)، لأن الفاعل الحقيقي هو الناس، فقد جاء في أساس البلاغة: "فلان خصني بثمره قلبه: بمودته"⁽¹⁴¹⁾، والذي سوغ هذا الإسناد أن المسند إليه "القلوب"، هو سبب في إعطائه المودة، وخصه بها دون غيره، فالعلاقة السببية والقرينة عقلية. ولعل جمال المجاز العقلي في البيت المتقدم، تأتي من خلال تشخيص الألفاظ المعنوية العقلية، ونقلها من المدرك العقلي إلى المدرك الحسي؛ لتكون أوضح وأجلى في ذهن المتلقي، فضلاً عن الإيقاع الموسيقي المنسجم الذي أحدثه هذا المجاز، والمتمثل في تكرار حروف الفعلين: "أنزلتك/ أعطتك".

وقوله: ⁽¹⁴²⁾ (البيسط)

حَتَّى طَرَقَنَ خَلِيْجاً دَبَّ جَدَوْلُهُ مِنَ الْمَعِينِ عَلَيْهِ الْبُتْرُ تَصْطَخِبُ⁽¹⁴³⁾

لعله يتحدث عن قطيع من البقر الوحشي، أو الحمر الوحشية، وقد اقتربن من خليج دب جدوله العذب على وجه الأرض، وقد أخذت أصوات الضفادع، ويختلط بعضها ببعض على صفحته.

نلاحظ أن الشاعر أسند الفعل (دب) إلى فاعله غير الحقيقي (جدول)؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يدب على الأرض هو الإنسان أو غيره من الكائنات الحية، والذي سوغ هذا الإسناد أن المسند إليه (جدول) هو المكان الذي يجري فيه الماء، فالعلاقة المكانية، والقرينة عقلية.

وجمال المجاز في هذا البيت، يتجسد في لفظة (دب) التي شخصت الجدول، فجعلته إنساناً يمشي مشياً رويداً على الأرض، لكبر أو لعله ما. فالمجاز - هنا - لم يقتصر على مجرد نقل لفظة من معنى حقيقي إلى آخر مجازي، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الأول الحقيقي، بل لرسم مشهد سريع من صورتين بسيطتين: صورة الحمر الوحشية أو البقر الوحشي، وهي تطرق هذا الخليج ولوحة الضفادع وهي تصطخب على جانبي الجدول.

وقوله: ⁽¹⁴⁴⁾ (الطويل)

أَلَا لَا أَرَى الْأَيَّامَ يُقْضَى عَجِيْبُهَا بِطُولٍ وَلَا الْأَحْدَاثَ تَفْنَى خَطْوِيْهَا
وَلَا عِبْرَ الْأَيَّامِ يَعْرِفُ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ مِنَ الْأَقْوَامِ إِلَّا لَبِيْهَا

أسند الشاعر الفعل (تفنى) إلى غير فاعلها الحقيقي (خطوب)؛ وذلك بجعل ما هو مصدر في المعنى فاعلاً لفظياً على سبيل المثال؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه الإفناء، هو الكائن الحي، فالعلاقة مصدرية، والقريفة تدرك عقلاً.

وقد اعتمد المجاز على سياق المجاز التشخيصي؛ لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، فمن "الأغراض" التي تجعل المجاز أبغ من الحقيقة... أن تحتاج إلى تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، أو تقريب حقيقة معينة عن المتحدث عنه" (145)

وقوله: (146) (مجزوء الكامل)

نَزَلَتْ بِهِ أَنْفُ الرَّيِّبِــــــــــــــــعِ وَزَايَلَتْ نَكِدَ الْحِظَائِرِ (147)

أسند الفعل (نزل) إلى غير فاعله الحقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه الإنزال هو الإنسان، فالعلاقة زمانية، والقريفة عقلية، ويلاحظ أن الشاعر قد شخص الربيع لتقريب الصورة إلى الأذهان، وجعلها أكثر حيوية وحركة، وتوحي هذه الصورة بكرم الممدوح وعطائه الجزيل، وليس هو كالبخيل الذي يمنع ما عنده خشية الإنفاق، كما يوحي المثل الذي أفاد منه الشاعر: "إنه لَنَكِدِ الْحِظِيرَةَ" (148).

وقوله: (149) (الطويل)

وَقَدْ تُخْبِرُ الْحَرْبُ الْعَوَانَ بِسِرِّهَا وَإِنْ لَمْ تُبْحَ مَنَّ لَا يُرِيدُ سُؤَالَهَا

أسند الفعل (تخبر) إلى غير فاعله الحقيقي (الحرب)؛ لأن الفاعل الذي يمكن أن يسند إليه، هو الإنسان، فالعلاقة مصدرية؛ وذلك بجعل ما هو مصدر في المعنى فاعلاً لفظياً على سبيل المثال، والقريفة عقلية، وقد أحدث هذا الانزياح قيمة معنوية تتمثل في وصف الحرب بأنها عوان، أي أنها ليست بالأولى، بل قوتل فيها مرة بعد مرة من جهة، وقيمة فنية، تتجسد في تشخيص الحرب، وجعلها هي التي تيوح بأسرارها من قتلى وأسرى وإراقة دماء من جهة أخرى.

وقوله في وصف الأثافي: (150) (البيسط)

وَلَنْ تُحَيِّبَكَ أَظَارٌ مُعْطَفَةٌ بِالْقَاعِ لَا تَمَكُّ فِيهَا وَلَا مَيْلٌ (151)

لَيْسَتْ بَعُونٍَ وَلَمْ تُعْطَفْ عَلَى رُبْعٍ وَلَا يَهَيْبُ بِهَا نَوَ النَّيَّةِ الْأَبْلُ (152)

أسند الشاعر الفعل (تحبي) إلى فاعله غير الحقيقي (أظار)؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه - في مثل هذه الحالة - هو الإنسان فالعلاقة سببية، والقريفة يدركها العقل، وكذا في إسناد الفعل (تعطف) إلى الضمير المستتر (هي)، العائد على (أظار).

ومن خلال الانزياح الذي أحدثه الشاعر في الفعلين المتقدمين، تمكّن من تشخيص الأظفار، فجعلها - وهي تعطف على الرماد - نوقاً تعطف على فصيل، ثم إنساناً لا يرد تحية، ولا يجيب سائلاً. وتعكس هذه الانزياحات - من خلال صورها الجديدة - الحالة النفسية للشاعر، وموقفه من الوقوف على الأطلال، الذي وصل حد الرفض، والاستهزاء من مخاطبة هذه الرسوم البالية.

وقوله: (153)
(البسيط)

لا يَنْبُتُ النَّاسُ إِلَّا فِي أَرْوَمَتِهِمْ وَلَا تَرَى ثَمَرَ الْقِنَوَانِ فِي السَّلْمِ (154)

أسند الفعل (ينبت) إلى غير فاعله الحقيقي (الناس)؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه - في مثل هذه الحالة - هو النبات والأشجار، فالعلاقة السببية والقرينة عقلية، وهذا الإسناد غير المؤلف، ينحرف عن الكلام العادي، ويولد الدهشة في المتلقي، إذ منحت لفظة (ينبت) في سياقها الجديد (التركيب الشعري) بعداً جمالياً صورياً من جهة إذ شبه الناس بالنبات الطيب في المنبت الطيب، وبعداً معنوياً، تمثل في المقابلة اللطيفة بين صورة الكريم، أو الشجاع - على سبيل المثال - الذي لا يتعرع إلا في بيئته الحقيقية، فينشأ على ذلك، وصورة العذق بما فيه من الرطب الذي لا يرى إلا في النخل، واستحالة أن يطلع من شجر السلم، من جهة أخرى. فالصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال، تنتقل بالحواس (155).

ثانياً: المجاز المرسل

أي أن العلاقة - فيه - تكون بين الكلمة المستعملة في غير معناها الحقيقي، ومعناها الحقيقي الأصيل، قائمة على غير المشابهة، ولا بد من وجود قرينة، أكانت ملفوظة، أو ملحوظة، تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي. وهذه العلاقة القائمة بين المعنيين متعددة؛ وكثرتها وتعددتها، نعت المجاز المرسل (156).

ومن ذلك قوله في مدح مَخلد بن يزيد بن المهلب: (157) (الكامل)

أَجْزِيهِمْ يَدَ مَخْلَدٍ وَجَزَاؤُهَا عِنْدِي بِلَا صَلْفٍ وَلَا بَتْلَهْوَقٍ (158)

نفهم من لفظة (يد) صنع المعروف مع الناس، والشاعر يعترف بحسن صنيعه هذا، وجميل عمله، وفضله عليه وعلى غيره. لقد أوحى هذه اللفظة في هذا السياق بهذه المعاني، دون أن يتطرق إلى أذهاننا شيء من دلالتها الحقيقية التي يرفضها العقل، ويأبأها التصور السليم، فالعلاقة - هنا - علاقة سببية؛ لأنها الوسيلة، والسبب في هذا الفضل والخير، والقرينة المانعة للمعنى الحقيقي، عقلية يرفضها العقل السليم. ولهذا فإن المجاز يكون "مصوراً للمعنى المقصود خير تصوير" (159).

وقوله في مدح مسلمة بن عبد الملك: (160) (الطويل)

فَمَا غَابَ عَن حِلْمٍ وَلَا شَهَدَ الْخَنَا وَلَا اسْتَعْدَبَ الْعَوْرَاءَ يَوْمًا فَقَالَهَا

يقول الأعلام الشمنطري في تعليقه على هذا البيت: "العوراء الكلمة القبيحة، أي هو حليم وقور، لا يخف في المجالس، ولا يأتي بقبيح من القول" (161)، لقد أراد الشاعر مجالس القبح والخنا، فذكر الحال (الخنا والفحش) وأراد المحل؛ أي (مجالسه وأماكنه)، فالعلاقة الحالية، والقريينة عقلية؛ لأن الشهادة، بمعنى الحضور لا تقع على الخنا، بل تقع على المكان أو المجلس الذي يذكر فيه قبيح الكلام. وفي ذلك قدر من المبالغة في تصوير حلم الممدوح، وترفعه عن سفاسف الأمور وهناتها، وما يتمتع به من طهارة اللسان.

وقوله في مدح عبد الملك بن مروان: (162) (الطويل)

لَقَدْ جَمَعْتُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ نِسْوَةً عَقَائِلُ مَا إِنْ مِثْلَهُنَّ عَقَائِلُ
جَمَعْتُكَ وَالْبَدْرَ ابْنَ عَائِشَةَ الَّذِي لَهُ كُلُّ ضَوْءٍ قَدْ أَضَاءَ اللَّيْلَانُ

أراد الشاعر أن يستدر عطف الخليفة وجزيل نواله، أو ليأمن بوائقه فذكره بصلة الرحم التي تجمع بينهما، فجاء بصيغة (عقائل/ نسوة) الدالة على الكل، ولكنه في الحقيقة أراد البعض أو الجزء، فالعلاقة كلية، والقريينة المانعة من إرادة الكل عقلية، الغاية منها المبالغة في قوة وشائج الرحم بينهما.

وقوله في ذكر كلاب صيد: (163) (البيسط)

حَتَّىٰ إِذَا أَطْمَعَتْ أَحْنَاكَ ضَارِيَةً هُنَّ الْمَسَارِيفُ يَوْمَ الْغَنَمِ وَالنَّجْلِ (164)

يقول ابن قتيبة في هذا البيت: "ضارية: كلاب، يقول ينجلن على صيدهن، ويسرفن في أكله" (165).

ذكر الشاعر الأحناك، ولكنه أراد الفم بما فيه من حنكين، ولسان، وكل ما يساعد على هضم الطعام، ليصل إلى المعدة سائغاً طرياً، فذكر الجزء (أحناك) وأراد الكل (الفم) فالعلاقة جزئية، والقريينة عقلية.

وقد عكس المجاز المرسل - هنا - صورة الكلاب وهن يسرفن في أكل صيدهن، ولعل في الإسراف، تصوير لطول عهدهن بالطعام، وفي النجل على الصيد خوفهن من منافس يقاسمهن هذا الطعام.

(الطويل)

وقوله يحدث عن نفسه: (166)

وأَحْمِلُ أَحْقَادَ الْأَقْرَابِ فِيكُمْ وَيُنْصَبُ لِي فِي الْأَبْعَدِينَ فَأُنْصَبُ

يقول القيسي: "من حقد عليّ من أقاربي في الميل إليكم احتملت منه حقه عليّ في حبكم، وعركت بجنبي تقرباً إلى الله عز وجل، ومن ناصبني من الأبعدين في حبي لكم، نصبت له العداوة" (167).

نلاحظ أن الشاعر قد ذكر الكل في: "أحقاد/ الأقارب/ الأبعدين"، ولكنه أراد جزءاً منهم، إذ لا يعقل أن يحمل كل الأحقاد، لكل الأقارب، ولا يناصر كل الأبعدين العداوة، فالعلاقة كلية، والقريظة المانعة عقلية، ولعل لجوءه إلى هذا السياق هو لتصوير حبه الجم للشاميين، ومدى قوة الوشائج التي تربطه بهم.

(الخفيف)

وقوله مادحاً النبي - صلى الله عليه وسلم -: (168)

أَنْقَذَ اللَّهُ شِلُونًا مِنْ شَفَا النَّوَارِ بِهِ نِعْمَةً مِنَ الْمَنْعَامِ (169)

أراد الشاعر أن الله عز وجل أنقذ أعضاءنا من النار بفضل رسول الله - صلى الله عليه وسلم - بهدايته الناس لأوامر الله تعالى. ذكر الشاعر الجزء (شلونا) وأراد الكل (أشلاءنا) فالعلاقة جزئية، والقريظة عقلية.

وإن استغناء الشاعر عن الكل بالجزء، يؤكد بأن الله أكرم من أن ينقذ شلواً من النار، ويعذب شواً آخر من نفوسنا، ولا سيما إذ كنا قد التزمنا وأمره، وانهينا عن نواهي.

وقد تبدى مما تقدم ذكره أن الشاعر لجأ إلى المجاز بنوعيه العقلي والمرسل لحاجة فنية، وجمالية، لا تتأتى بالاستعمال الحقيقي لدلالة الألفاظ، وبذلك انتقل بذهن المتلقي إلى آفاق جديدة، وفضاءات عديدة توحى بها الألفاظ، عبر عدولها عن معانيها الحقيقية إلى المعاني المجازية، فلا شك في أن المعاني المجازية تفوق المعاني الحقيقية، بما تتمتع به من إحياءات، فالمعول في البلاغة على المعنى المجازي الذي يحتاج إلى عمل الذهن، وكد العقل للظفر به.

من هنا يتبين لنا أن الشاعر قد استطاع أن يبني صوراً بلاغية غنية وناضجة، تتم عن شاعرية عبقرية، وقدرة فائقة على تشكيل الصورة الشعرية الجميلة أو انتقائها، حيث استطاع أن يمزج عناصر الصورة الأساسية: اللغة والعاطفة والخيال والفكر الخلاق، ليخلق صوراً ذات مستوى جمالي وعجائبي فائقين، استوحى فيها مظاهر بيئته، وعناصر ثقافته، وشحنها بأشجان همومه، وفكره السياسي، ولونها بالعناصر المادية التي استوحاها من مظاهر الطبيعة البدوية الحية أو الصامتة، التي تجلت في المجال الحيوي الذي عاش فيه، أو تمثله من مكتنزات ذاكرته من الموروث الثقافي

والحضاري الذي شكل ذوقه الثقافي والفكري، وإحساسه بما يجري حوله من تحولات سياسية واجتماعية ودينية وحضارية في بيئة العراق في زمانه، فعكست صورته البلاغية شاعرية فذة، وثقافة واسعة، وإحساساً جمالياً مرهفاً، مما أكسب بنية القصيدة عنده لغة شعرية ذات صور نادرة مكثفة ومميزة، التي تضمنت بعض الأشكال البلاغية التي يندر استخدامها عند غيره ممن سبقوه أو عاصروه من الشعراء، وتركت أثراً جمالياً واضحاً في بنية القصيدة عنه.

الهوامش

- (1) عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص8.
- (2) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص327-328.
- (3) الإمام، غادة: باشلار جاستون جماليات الصورة، بيروت، 2010، ص378.
- (4) العالم، إسماعيل أحمد: "موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفه بن العبد ومصادرهما"، مجلة جامعة دمشق، م18، ع2، 2002، ص88 - 89.
- (5) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2، 1999، ص30.
- (6) انظر: ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت)، ص167.
- (7) انظر: النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1997، ص63.
- (8) انظر: الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص220 - 226.
- (9) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين (ت739 هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975، ص328.
- (10) انظر: صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص155.
- (11) انظر: عصفور: الصورة الفنية، ص191، 192.
- (12) انظر: حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص214.
- (13) الكميت: شعره، ج1، ص96.
- (14) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سحر).
- (15) الكميت: شعره، ج1، ص10.

- (16) الضئضي: الأصل والمعدن. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضأضاً)
- (17) الكميت: شعره، ج1، ص101.
- (18) الأقداح، القداح: جمع قدح، وهو السهم قبل أن ينصل ويراش، الطبان: جمع الطبة، وهي حد السيف والسنان وما أشبه ذلك، لغب: الريش الفاسد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قدح، ظب، لغب).
- (19) الكميت: شعره، ج1، ص110.
- (20) السكب: شجر طيب الريح، له ورق مثل ورق الصعتر، إلا أنه أشد خضرة، له جنى يؤكل، نوره أبيض شديد البياض، العرار: بهار البر، نبت طيب الريح، والقرراص: نبت، زهره أصفر، حار حامض، الواحدة قراصة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سكب، عر، قرص).
- (21) الكميت: شعره، ج1، ص141.
- (22) أبو طالب: ديوانه، جمعه وشرحه: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص67.
- (23) ثمال: عماد وملاد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثمل).
- (24) الكميت: شعره، ج1، ص146.
- (25) المصدر نفسه، ج1، ص181.
- (26) التجاويز: برود موشاة من برود اليمن، واحدها تجواز، الكراس واحدها كراسة، والكراسة من الكتب، سميت بذلك لتكريسها، ويقال كرس الرجل: إذا ازدحم علمه على قلبه. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جوز، كرس).
- (27) الكميت: شعره، ج1، ص247.
- (28) المصدر نفسه، ج1، ص81.
- (29) المصدر نفسه، ج1، ص226.
- (30) الكميت، شعره، ج1، ص82-83.
- (31) المكر: ضرب من النبات، الواحدة مكرة، فراخه: ثمره، الرخامي: نبت تجذبه السائمة، وهي بقلة غيراء تضرب إلى البياض، حلوة الطعم، تعلق: تتناول، الضال: ضرب من الشجر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مكر، رخم، ضل).
- (32) السيال: شجر له شوك أبيض، وهو من العضاة. انظر: المصدر نفسه، مادة (سال).
- (33) الرواع: الفرع، امتلالها: إسراعها في العدو. انظر: المصدر نفسه، مادة (روع، مل).
- (34) الحماش، الخدال: القوائم. انظر: المصدر نفسه، مادة (حمش، خذل).
- (35) الكميت: شعره، ج2، ص48-50.

- (36) الغداف: الريش الأسود الطويل، الدمث: الأرض اللينة. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص352.
- (37) قيض عن حتك: تفلق، والحتك: الفراخ، واحدها حتكة. أزعر: صغار الريش، وأهدب: طواله، والخميل: القطيفة، يعني الظليم. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص352.
- (38) الرعات: القرطة، الوذيل: الفضة. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص352.
- (39) ملاطفة: أم، خضود: كسوب، الطفطاف: ما تدلى من الشجر، الربول: واحدها ربله؛ ضرب من الشجر. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص352.
- (40) الوحي: الصوت، الأزل: الذئب، نسول: سريع العدو. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص353.
- (41) استرألت: صارت رعالاً، والرعيال: الجماعة. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص353.
- (42) ساقطها الفراق: فارقت أביوها، الغيب: المطمئن من الأرض، خوائل: مفارقة، المقد: طريق، المقيل: حيث تقيل. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص353.
- (43) القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص88 - 91.
- (44) نعلب: سريعة، النأي: البعد، الوجناء من النوق: الصلبة الشديدة. انظر: القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص88.
- (45) ولأياً: أي بظاً، وللأبي: البطء. انظر: المصدر نفسه، ص88.
- (46) الزور: الصدر وعظامه، يظفرها، ينيب: يخدشها بظفره أو نابه. انظر: المصدر نفسه، ص89.
- (47) إجزألت: ارتفعت وتجاغت عن الأرض، مرعوبتي: أنني، هوجاء: تنفر، هوجاء: تأنيث أهوج، وهو: الذاهب العقل والقلب. انظر: المصدر نفسه، ص89.
- (48) الذوابل: أراد البعر، لم يدنهن: لم يبيلهن. انظر: المصدر نفسه، ص90.
- (49) اعصوبت: اجتمعت، أينق: جمع نوق على غير القياس. انظر: المصدر نفسه، ص90.
- (50) المرو: الخشن من الحجارة، الكدان: الرخو منها. يرفض: يتفرق/ القيض: قشر البيضة الأعلى، القوب: الفرخ. انظر: المصدر نفسه، ص90.
- (51) صريخاً: صوتاً، الأخطب: الصرد، طير صغير. انظر: انظر: القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص91.
- (52) انظر: المصدر نفسه القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص45 وما بعدها.
- (53) أبو ديب، كمال: الروى المقتنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص310.
- (54) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص11.

- (55) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474 هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص30.
- (56) انظر: عبد العزيز، ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص234.
- (57) أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993، ص186.
- (58) انظر عتيق: علم البيان ص 91 وما بعدها
- (59) الكميت، شعره، ج1، ص101.
- (60) النبع: شجر تتخذ منه القسي، وتتخذ من أغصانه السهام، الواحدة نبعة، هضب: تكلم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نبع، هضب).
- (61) الكميت، شعره، ج1، ص234.
- (62) الأعشى: ديوانه، ص 181.
- (63) الأكال: قطائع كانت الملوك تطعمها للأشراف. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطع).
- (64) الكميت: شعره، ج1، ص170.
- (65) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طعم).
- (66) الكميت: شعره، ج2، ص 72.
- (67) النوء على الحقيقة: سقوط نجم وطلوع آخر في المشرق، والنوء أيضاً المطر، النزل: السحاب الكثير المطر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوأ، نزل).
- (68) القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص12-14.
- (69) الضرام: الوقود. انظر: المصدر نفسه، ص13.
- (70) الأوغام، واحدها وغم، أي الأوتار، يقال فلان موتور في قومه: أي لم يأخذ طائفة المقتول. انظر: المصدر نفسه، ص14.
- (71) الروايا: الإبل التي يحمل عليها، السوق: واحدها: وسق، الأحمال، المطبوعات: المملوءات. انظر: المصدر نفسه، ص15.
- (72) الحرّة: العطش، والغلة، ولأوام أيضاً العطش. انظر: المصدر نفسه، ص15.
- (73) القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص12.
- (74) انظر: القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص 204 – 205.
- (75) ستين، جبرارد: فهم الاستعارة في الأدب مقارنة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص24.

- (76) القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص101.
- (77) الطوّار: الواحدة ظنر، وهي الناقة التي عطفت على غير ولدها فأرضعته. انظر: المصدر نفسه، ص101.
- (78) جرد: جمع أجرد؛ لا وبر عليها ولا شعر، الأوراق: الرماد في لونه سواد وبياض، لا رجعة: لا ترد إلى البيت تشتري، ولا جلب: تجلب من البادية إلى السوق. انظر: المصدر نفسه، ص101.
- (79) يقال للناقة أول ما تحمل قارح، ثم حلفة، ثم مخاض، ثم عشراء، السلب: جمع سلوب، وهي تلقي مطافيل: زوات أطفال. انظر: المصدر نفسه، ص102.
- (80) أدمًا: بيضًا، الهناء: القطران. انظر: المصدر نفسه، ص103.
- (81) المضمنان: القدور ضمنت اللحوم وغيرها، سغبوا: جاعوا. انظر: المصدر نفسه، ص103.
- (82) انظر: الجعافرة، ماجد ياسين: قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2003، ص57.
- (83) الكميت: شعره، ج1، ص203.
- (84) ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص554.
- (85) الكميت: شعره، ج1، ص249.
- (86) الانفاض: مصدر أنفض القوم: نفذ طعامهم وزادهم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة نقض.
- (87) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص136.
- (88) الكميت: شعره، ج1، ص256.
- (89) يريد: ترجع بما يعنيه في ضرع سمح الوعاء باللبن. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج2، ص714.
- (90) يريد: أنها بكرت إلى المرعى، وأصبح ولدها في مبيتها، وهو يؤودها: يثقلها بهم، علمها بلوث ولدها وغفلته وجهلها. واعتناق الأخرى، أي عنف الذئب. انظر: المصدر نفسه، ج2، ص714.
- (91) الكميت: شعره، ج1، ص98.
- (92) الكميت: شعره، ج2، ص137.
- (93) مونسى، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص20.
- (94) الكميت: شعره، ج2، ص63.
- (95) العلوقة: جمع علق، وهو النفيس من كل شيء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علق).
- (96) الكميت: شعره، ج2، ص64.

- (97) الممك من معكة تمعيكاً؛ أي مرغه في التراب والرمل. انظر: لسان العرب: ابن منظور، مادة (معك).
- (98) النحيزة: الطبيعة، ونحيزة الرجل: طبيعته، والجمع النحائر، المأدوم: المخلوط. انظر: المصدر نفسه، مادة (نحز، أدم).
- (99) انظر: أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ضبطه: أحمد عبد السلام، خرج أحاديثه: محمد سعيد بن بسبوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ج2، ص102.
- (100) ابن المعتز: كتاب البديع، ص24.
- (101) الكميت: شعره، ج2، ص65.
- (102) المصدر نفسه، ج1، ص257 - 258.
- (103) الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1992، ص66.
- (104) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، (د.ت)، ص430.
- (105) الجيار، شريف سعد: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص370.
- (106) الكميت، شعره، ج1، ص84.
- (107) أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، 1991، ص135.
- (108) الكميت: شعره، ج1، ص90.
- (109) تقدم: تقدم. والحديث عن قصائد المدح والغزل. المذهبات: جمع مذهبة، أي: المطلية بالذهب، والمذاهب: البرود الموشاة، أراد قصائد المدح والغزل، على تشبيهها بالبرود الموشاة. الوله: المشتاق، الذاهب العقل لفقدان الحبيب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذهب، وله).
- (110) الرجاء، والرجز: ارتعاش قوائم الدابة عند النهوض، ذات العقال: التي عقلت ومنعت عن الحركة، العتوب: التي تمشي على ثلاث قوائم، كأنها تقفز قفزاً. انظر: المصدر نفسه، مادة (رجز، عقل، عتب).
- (111) النائبة: التي تخرج من أرض إلى أرض. ويروى: ولكن كل آبية؛ وهي التي تأتي أن يقال مثلها، والطلق: التي لا عقال لها. ويقال: إن المنيب أول الإبل الماضي على وجهه في الصدر، من أباب. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج2، ص803.
- (112) الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص141.

- (113) الكميت: شعره، ج1، ص91.
- (114) الزوافر: القسي. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج2، ص1044.
- (115) القسي: شرح هاشميات الكميت، ص99.
- (116) المعزاء: مفرد أماغز، وهي الأرض الغليظة ذات الحجارة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (معز).
- (117) أبو هلال العسكري: كتاب ديوان المعاني، تح: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2003، ص870.
- (118) الكميت: شعره، ج1، ص105.
- (119) سمرات: جمع سمرة؛ ضرب من الشجر، ومثلها سلماتي؛ جمع سلمة، عاضد: قاطع، تعصب: تلف بعضها إلى بعض. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سمر، عضد، سلم، عصب).
- (120) انظر: الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت 538 هـ): المستقصى في أمثال العرب، منشورات وزارة المعارف للتحقيقات العلمية، الهند، 1962، ج2، ص162.
- (121) الكميت: شعره، ج1، ص231.
- (122) الأم: جمع الأمة، تزفر: تحمل، والزفر الحمل. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أم، زفر).
- (123) الأخدري: الحمار الوحشي، الأجل: جمع الإجل، وهو القطيع من بقر الوحش والظباء، والباقر: جماعة البقر مع رعاتها. انظر: المصدر نفسه، مادة (خدر، أجل، بقر).
- (124) الكميت: شعره، ج1، ص232.
- (125) ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص276، ج3، ص1185.
- (126) أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (جم).
- (127) الكميت: شعره، ج1، ص212.
- (128) الساعبين: جمع ساغب، وهو الجائع، الاحورار: بياض الإهالة والشحم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سغب، حور).
- (129) انظر: محمد، وداد نوفل: الكتابة دراسة في القيمة البلاغية والجمالية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الإسكندرية، الإسكندرية، 1992، ص29.
- (130) الكميت: شعره، ج1، ص217.
- (131) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد (ت 518 هـ): مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة السنة المحمدية (د.م)، 1955، مج1، ص213.
- (132) الكميت: شعره، ج2، ص13.

- (133) الهينمة: الصوت، وقيل: الكلام الخفي الذي لا يفهم، دقارير: جمع دقارة، وهي النمام. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هنم، دقر).
 (134) الحميت: زق السمن. انظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (حمي).
 (135) سورة القلم، آية 16.
 (136) ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصحابي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت)، ص 321 – 322.
 (137) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت 626 هـ): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 469.
 (138) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص 58.
 (139) انظر: شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990، ج2، ص 81 وما بعدها. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 143 وما بعدها.
 (140) الكميت: شعره، ج1، ص 107.
 (141) انظر: الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (ثمر)،
 (142) الكميت: شعره، ج1، ص 107.
 (143) البتر: جمع أبت، وهو المقطوع الذنب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بتر). ولعله أراد الضفادع.
 (144) الكميت: شعره، ج1، ص 113.
 (145) أبو علي: البلاغة العربية، ص 28-29.
 (146) الكميت: شعره، ج1، ص 237.
 (147) أنف كل شيء: طرفه وأوله، وروضة أنف: لم يرعها أحد. النكد: قلة الخير، الحطائر: مفردتها حضيرة، وأراد بها أمواله؛ لأنه حضرها عنده فمنعها. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أنف، نكد، حظر).
 (148) انظر: الزمخشري: المستقصى، ج1، ص 423.
 (149) الكميت: شعره، ج2، ص 87.
 (150) الكميت: شعره، ج2، ص 38.
 (151) التملك: انتصاب السنم، والميل صفة للسنم أيضاً. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ملك).
 (152) العوذ: مفردتها عانذ، وهي من النوق التي يتبعها ولدها، الربع: الذي نتج في أول الربيع، الأبل: صاحب الأبل. انظر: المصدر نفسه، مادة (عاز، ربع، أبل).

- (153) الكميت: شعره، ج2، ص105.
- (154) القنوان: جمع قنن، وهو العذق بما فيه من الرطب، السلم: نوع من العضاء، واحدها سلمة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قنن، سلم).
- (155) بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص72.
- (156) انظر: شيخ أمين: البلاغة العربية، ج2، ص93.
- (157) الكميت: شعره، ج2، ص260.
- (158) صلف: بغض، لهق: الظهور بالشيء على خلاف الباطن، بمعنى الادعاء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلف، لهق).
- (159) الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط12، (د.ت)، ص301.
- (160) الكميت: شعره، ج2، ص76.
- (161) الشنتمري: شرح الحماسة، ج2، ص926.
- (162) الكميت: شعره، ج2، ص12.
- (163) المصدر نفسه، ج2، ص16.
- (164) النجل: السير الشديد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نجل).
- (165) ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص226.
- (166) القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص55.
- (167) القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص55.
- (168) المصدر نفسه، ص27.
- (169) الشلو: مفرد وجمعه أشلاء، وهو العضو أو بقية النفس، المنعام: الكثير النعم، وهو الله عز وجل. انظر: المصدر نفسه، ص27.

قائمة المصادر والمراجع:

- اسماعيل، عز الدين. (2007). الشعر العربي المعاصر؛ قضاياها، وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت.
- باشلار، جاستون. (2010). جماليات الصورة، تر: غادة الإمام، د ن، بيروت.
- أنيس، إبراهيم وآخرون. (د.ت). المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، (د.ط.).
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (ت 471 أو 474 هـ / 1991م). أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (ت 471 أو 474 هـ / 1992م). دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
- الجعافرة، ماجد ياسين. (2003). قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن.
- الجيار، شريف سعد. (2008). شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.
- حجازي، عبد الرحمن. (2005). الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين (ت739 هـ / 1975م). الإيضاح في علوم البلاغة، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، ط 4، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- الداية، فايز. (1996). جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2.
- أبو ديب، كمال. (1986). الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- الرباعي، عبد القادر. (1999). الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.
- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر. (ت 538 هـ / 1962م). المستقصى في أمثال العرب، منشورات وزارة المعارف للتحقيقات العلمية، الهند، ستين، جيرارد. (2005). فهم الاستعارة في الأدب مقارنة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد. (ت 626 هـ / 2000م). مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- شيخ أمين، بكري. (1990). البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ط 3، دار العلم للملايين، بيروت.
- ضيف، شوقي. (د.ت). في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9.
- أبو طالب بن عبد المطلب. (1994). ديوانه، جمعه وشرحه محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- العالم، إسماعيل أحمد. (2002). موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفه بن العبد ومصادروها، مجلة جامعة دمشق، م18، ع2، جامعة دمشق.
- عبد العزيز، ألفت محمد كمال. (1984). نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- أبو العدوس، يوسف. (1997). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
- عبد الله، محمد حسن. (د.ت). الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.
- عصفور، جابر. (1992). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.
- عيد، رجا. (د.ت). فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط 2 منشأة المعارف، الإسكندرية.

صادق، رمضان. (1998). شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عتيق، عبد العزيز. (1985). علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت.

أبو علي، محمد بركات حمدي. (1991). البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد. (د.ت). الصحابي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم. (ت 276 هـ / 1986م). كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، تح: عبد الرحمن بن يحيى اليماني، دار الكتب العلمية، بيروت.

القيسي، ابورياش أحمد بن إبراهيم. (ت 336 هـ / 1986م). شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي (ت126هـ)، تح داؤود سلوم، ونوري القيسي، عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، القاهرة.

الكميت بن زيد الأسدي. (1969). شعر الكميت بن زيد الأسدي (ت 126هـ)، جمع وتقديم: داؤود سلوم، مكتبة الأندلس، بغداد.

المسدي، عبد السلام. (1993). الأسلوب والأسبوية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 4.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (ت 711 هـ / د.ت). لسان العرب، دار صادر، بيروت.

أبو موسى، محمد. (1993). التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة.

النويهي، محمد. (1971). وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة.

مونسي، حبيب. (2001). فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد. (ت 518 هـ / 1955). **مجمع الأمثال**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة.
- الهاشمي، أحمد. (د.ت). **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط12، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- أبو هلال العسكري. (1988). **جمهرة الأمثال**، ضبطه: أحمد عبد السلام، خرج أحاديثه: محمد سعيد بن بسبوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت.
- أبو هلال العسكري. (2003). **كتاب ديوان المعاني**، تح: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

List of Sources and References:

- A'sfur, Jabir. (1992). *Alsura alFaniyya fi alTurath alNaqdi wa alBalagi 'Inda al'Arab*, alMarkiz alThaqafi, Bairut.
- AbdulAziz, Ulfat. (2002). *Nazariyyat Alshi'r 'Inda alFalasifa alMuslimin ...*, alHai'a alMisriyya al'Ammah lil-Kitab alQahira.
- Abdullah, Md Hasan. (N.D). *Alsura wa alBina' alShi'ri*, Dar alMa'arif, alQahira.
- Abu Aalu'dus, Yusuf. (1997). *al'Isti'ara fi alNagd al'Adabi alHadith ...*, alAhliyya Lil-nashr, Amman.
- Abu Dib, Kamal. (1986). *Alru'a Almuqanna'a ...*, alHay'a almisriyya lil-kitab, alQahira.
- Abu Musa, Md. (1993). *alTatawwr alBaiani*, Dirasa Tahliliyya li Masa'l alBaian, Maktaba Wahbah alQahira.
- Al Jayyar, Sharif. (2008). *Shi'r Ibrahim Naji*, Dirasa 'Uslubiyya, bina'iyya, alHay'a almisriyya al'Ammah lil-kitab, alQahira.
- Al Jurjani, AbdulQahir. (d.474 n.h / 1991). *Asrar alBlaga*, Ed. Mud.Shakir, Dar alMadina, Jadda.
- Al Jurjani, AbdulQahir. (d.474 n.h / 1992). *Dala'il al'jaz*, Ed. Mud.shakir, Dar alMadina, Jadda.
- Alaskari, Abu Hilal. (2003). *Kitab Diwan alM'ani alKabir*, Ed. Ahmad Ganim, dar al Garb al Islami, Bairut.
- Aldaya, Faiz. (1996). *Jamaliyyat Al'uslub wa Alsura Alfaniyya fi AlAdab Alarabi*, dar alFikr alMu'asir, Bairut.

- Alhashimi, Ahmad. (N.D). *Jawahir Albalaga*, td alM'ani wa alBaian wa alBadi', Dar Ihia' alTurath al'Arabi, Bairut.
- Alkhatib al Qizwini, Md Sa'duldin. (1975). *almiftah fi 'Ulum al Balaga*, Ed. Md AbdulMun'im al Khafaji, Dar alKitab alLubnani, Bairut.
- Alkumait ibn Zaid alAsadi. (1969). *Shi'r alKumait*, Ed. Da'wd Salum, Maktaba alAndalus, Bagdad.
- Almusaddi, AbdulSalam. (1993). *al'Uslub wa al 'Uslubiyya*, dar Su'ad alSabah alKwait.
- Alnuwayhi, Md. (1971). *Wazifat al'Adab ...*, Ma'had Jami'a alDuwal al'Arabiyya, alQahira.
- Alqaisi, Abu Riyash. (1986). *Sharh Hashimiyat alkumait*, ed. Da'wd Salum & others, A'lam alKutub alQahira.
- Alrabba'i, AbdulQadir. (1999). *alSura alFaniyya fi Shi'r Abi Tammam*, alMu'assasa al'Arabiyya lil-drasat wa alNashar, Bairut.
- Alsakkaki, Yusuf Ibn Muhammad. (2000). *Miftah al'Ulum*, Ed. Abdulhamid Hindawi, dar alKutub al'Imiyya, Bairut,
- Alzamakhshari, Jarullah. (1962). *alMastaqsa fi Amthal al'Arab*, Manshurat Wazara alMa'arif, India.
- Anis, Ibrahim et al. (N.D). *Almu'jam Alwasit*, Dar alfikr, Bairut.
- Atiq, Abdulaziz. (1985) *Lm Albaian*, Dar alNahda, Bairut.
- Bachelard, Gaston. (2007). *Jamaliyyat Alsura*, Tarjama Gada alImam, Bairut.
- Daif, Sauqi. (N.D). *Fi Alnaqd al Adabi*, dar al Ma'araif, alQahira.
- Hijazi, Abdulrahman. (2005). *Alkhitab Alsiyasi fi Alshi'r Alfatimi*, alMajlis alA'ala lil-Thaqafa, alQahira.
- I'd, Raja'. (N.D). *Falsafa Ablaga Bain Altiqan'iyya wa Altatawwr*, Munsa'a alMa'arif, alIskandariyya.
- Isma'il, I'zzuddin. (2007). *Alshi'r Almu'asir*, Qadayah, wa Zwahirih alFaniyya, wa alma'nawiyya, Dar al'Awda ,Bairut.
- Ja'afira, Majid. (1992). *Qira'at fi alShi'r alAbbasi*, Mu'ssasa hamada, Irbid.
- Shaikh Amin, Bakri. (1990). *alBalaga al'Arabiyya fi Thaubiha al Jadid 'Ilm alBajan*, Dar al 'Ilm lil-malaiyn. Bairut.
- Stein, Gerald. (2005). *Fahm alisti'ara fi alAdab* , Muqaraba Tajribiyya, Tarjama; Md Ahmad hamad, al Majlis al, Ala lil-Thaqafa, alQahira.