# المستوى الدّلالي في شعر الرُّقيّات
## ( نماذج مختارة )

د. عبد الله أحمد الوتوات*

**مقدّمة**

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصّلاة وأتم التّسليم على خير الخلق أجمعين سيدنا محمد ﷺ وآله وأصحابه الطيّبين الطّاهرين، أما بعد:

فلا تَخفَى على الدّارسين أهمية الدراسات الأسلوبيّة ضمن حقول دراسة الأدب، ومنه الشِّعر إذ أصبحت وسيلةً مُثلى في الكشف عن جماليّات الأدب، من خلال سبر أغواره، وتحليل نصوصه.

ومن المعلوم أنّ لكلّ شاعرٍ لغته الشعرية الخاصّة، من خلالها نستطيع أن نتعرّف على فنّه، وقد أغفلت هذه الدّراسة التطرّق إلى التعريف بالشّاعر؛ ذلك لأنّ الدراسة الأسلوبية تتجه للشِّعر لا للشّاعر وهدفها تطبيق الدرس الأسلوبي على النصوص الأدبية لبيان مواطن الجمال والإبداع فيها.

إنّ من البديهي في التحليل الأسلوبي اختلاف توصيف الدّلالة في التعبير الشِّعري، عن توصيفها في الخطاب النفعي، فإذا كانت الدّلالة هي العلاقة بين الدّال والمدلول داخل البنية اللغوية؛ فإنّ الأمر ليس كذلك في التعبير والدلالة الشعريين، وما يميّز الدلالة الشِعريّة عن غيرها؛ هو اتسامها بـ(خاصيّة اللُّطف)، إذ إنها تغادر مساحة الوضوح والبيان، وعلى المحلّل الأسلوبي عند تعامله مع المعاني الشّعريّة، أن يبرز جماليّات تلك المعاني وأثرها في المتلقي.

إنّ الدلالات الشعرية ترتبط بالصور الشعريّة، ولكي تكون عميقة يجب أن تتّصف بشيءٍ من الغموض.

* قسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة مصراتة .

وفي هذا البحث القصير حاولتُ أن أوضّح أهم ما جاء في شعر (الرّقيّات) في الجانب البياني إذ إنّ البيان له ارتباطٌ وثيق بالدّلالة، فعدّهُ الجاحظ (ت 255 هـ) "اسمًا جامعًا لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحِجاب دون الضمير حتى يُفضِي السّامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنسٍ كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بَلغتَ الأفهام وأوضحتَ عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع" [1]

وقد قسّمتُ هذا البحث إلى ثلاثة مباحث: حيث تناول المبحث الأوّل (التشبيه) وحاولتُ أن أوظّف في هذا المبحث أساليب التشبيه التي تميّز بها الشّاعر، أما المبحث الثاني فخصصته للاستعارة في المديح والرثاء والوقوف على الطلل... إلخ، وجعلتُ المبحث الثالث للكناية بدلالاتها المختلفة، وذلك لأني أعتقد أنّ هذه الأغراض الثلاثة هي الأكثر في ديوان الشاعر.

**أولاً : مبحث التشبيه:**

**التشبيه لغةً واصطلاحًا:**

"الشِّبهُ والشَّبَه والشَّبيهُ: المِثلُ، والجمعُ أشباه. وأشبه الشيءُ الشيءَ: ماثلَهُ، وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم، وتشابَهَ الشيئان واشتبها: أشبه كلٌ واحد منهما صاحبه، والمتشابهات: المتماثلات، وتشبّه فلانٌ بكذا، والتشبيه: التمثيل"[2]

ونجد في معجم مقاييس اللغة تعريفًا مشابهًا لتعريف ابن منظور في اللسان، يقول ابن فارس: "الشين والباء والهاء أصلٌ واحدٌ يدلُّ على تشابه الشيء وتشاكله لونًا ووصفًا" [3].

كما جاء في مادة (مثل) "الميم والثاء أصلٌ صحيح يدلُّ على مناظرة الشيء للشيء وهذا مثل هذا، أي نظيره، والمثل والمثال في معنى الواحد. وربما قالوا مثيل كَشَبيه [4].

وما يمكن استفادته من هذه المعاني والاشتقاقات اللُّغوية، أنّ التشبيه يفيد التمثيل وكذلك العكس، وأنّ كلاً منهما قد ينوب مناب الآخر، مؤديًا الغرض نفسه، وهما يعنيان التقارب بين الشيئين في صفة واحدة أو أكثر.

يتضح من هذا العرض اللُّغوي أنّ التشبيه والتمثيل بمعنى واحد، ولهذا فإنّ التشبيه في اللغة يعني التمثيل مُطلقًا [5].

وإذا ما أردنا أن نعرّف التشبيه في الاصطلاح فيجب علينا أن نُلقي نظرةً ولو سريعة، على ما قاله علماء البلاغة عن هذا الموضوع، فقد عرّفه القزويني (ت:739 هـ) بقوله:

"التشبيه الدلالة على مشاركة أمرٍ لآخرٍ في معنى" [6] والمراد بالتشبيه هاهنا ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية ولا الاستعارة بالكناية ولا التجريد.

وقد لمع نجم كثير من علماء النقد والأدب الذين اهتموا بهذا الفن (التشبيه)، حيث أثمرت جهودهم عن وضع مجموعة من الكتب الأدبية التي ساعدت في إثراء الحركة النقدية وتنشيط البحث الأدبي، ومن هذه الكتب على سبيل المثال لا الحصر :(عيار الشعر لابن طباطبا العلوي) و(نقد الشعر لقدامة بن جعفر) و(الصناعتين لأبي هلال العسكري) وغيرها.

فمن السياقات التي وُظّفَ فيها أسلوب التشبيه عند الرقيّات الحديث عن (الطّلل)، فمِن ذلك قوله في مقدمة قصيدته: [7]

**يـــا دِيـــارَ الكَواعِـــبِ بَـــينَ صَـــنعا فَمـــارِبِ**
**جـــادَكِ السَّـــعدُ غُـــدوَةً وَالثُّرَيّـــا بِصـــائِبِ**
**مِـــن هَـــزيمٍ كَأَنَّمـــا يَرتَمـــي بِالقَواضِـــبِ**

**فـــي اِصـــطِفاقٍ وَرَنَّـــةٍ وَاِعتِـــراكِ المَواكِـــبِ**

نلحظُ في هذا المقطع أنّه بُني على (أسلوب النداء) وجاء هذا النداء للبعيد ما يوحي بالحيرة والتوجع والشّوق، وهذه الحالة التي انتابت الشاعر جعلته يدعو لهذه الديار بالسُّقيا بمطرٍ صائب على عادة العرب القدماء، بعد ذلك شبّه صوت الرعد وهو (الهزيم) بالتكسّر، وجعل انهمار المطر مرفقًا بالرعد، كما شبّه البرق بالسيوف بجامع اللمعان.

وهذا التشبيه المرفق بالدعاء له دلالة عند الشاعر، وهي ما كانت تمثّله هذه الديار من راحة وطمأنينة له، فوجود هذه الديار مرتبط بصاحباته اللاتي يُقمْنَ فيها، ولذلك قدّمهنَّ في بداية القصيدة وعرّف بهذه الديار عن طريق الإضافة فقال: (ديارُ الكواعبِ).

كما نجد الشاعر في موضِعٍ آخر يعتمد في تشبيهه على أسلوب الاستفهام فيقول: (8)

**هَـــل لِلـــدِيارِ بِأَهلِهـــا عِلـــمُ أَم هَـل تُبيـــنُ فَيَنطِـقُ الرَسـمُ**
**قالَـت سُـكَينَةُ فـيمَ تَصـرِمُنا أَسُـكَينُ لَـيسَ لِوَجهِـكِ الصَـرم**
**تَخطـو بِخَلخـالَينِ حَشـوُهُما ساقـانِ مـارَ عَلَيهِمـا اللَحـمُ**
**يـا صـاحِ هَـل أَبكـاكَ مَوقِفُنـا أَم هَل عَلَينـا فـي البُكا إِثـمُ**
**أَم مـا بُكـاؤُكَ مَنـزِلاً خَـلَقاً قَفراً يَلـوحُ كَأَنَّـهُ وَشـمُ؟**

في هذه الأبيات لم يكفّ الشاعر عن الأسئلة إلاّ في بيتٍ واحدٍ فقط، تفرّغ فيه إلى وصف المحبوبة، أمّا باقي الأبيات فقد كانت عبارة عن مجموعة من الأسئلة تتكرّر في البيت الواحد أحيانًا، فبعد أن بدأ بالوقوف على الأطلال، انتقل إلى أسلوب الحوار الذي كان بينه وبين (سكينة) ثم أشركَ صاحبه في هذا الحوار، فتوجّه إليه بالنداء (يا صاح) يسأله عن سبب بكائه هل هو من موقفه مع صاحبته ؟ أم مِن هذه الأطلال البالية والمنزل البالي الخالي من سُكّانه الذي يلوح مثل (الوشم).

وتشبيه هذه الأطلال بالوشم يستحق وقفةً – نراها ضرورية – لأنها تتكرّرُ عند معظم الشعراء الذين يقفون على الطلل، فالوشمُ هو العلامة على الجسم، ويقال: امرأة متوشّمة أي التي تغرز ظهر اليد والمعصم [9] وهو هنا يتمتع بدلالة أسلوبية في شعر الشعراء، فالوشم ثابتٌ على قِدَم الدهر لا تمحوه السنون، ووصْفُ الطلل بالبقاء على مدى الدهر يوحي بمعنى البقاء والديمومة، وهو نقيض الفناء والزوال، وكأنّ الشاعر بتشبيهه هذا المنزل بـ(الوشم) يريد أن يبقي عليه ليتذكّر به الأحبّة، إنّ الشاعر في عملية بناء الصورة، لا سيما التشبيهية منها "ليس عالِمًا يصف المنظر بهدوء وحياد لمجرد التسجيل وشرح الحقيقة، ولا هو مصورٌ فوتوغرافيٌ يكتفي بنقل الحقائق الخارجة وتسجيلها كما هي بآلة تصويره المحايدة الجامدة الصمّاء، وهو مهما يكن مهتمًّا بالتصوير الدقيق الوافي المفصّل، ليس مجرّد عالم ولا مجرد مصوّر فوتوغرافي، بل هو شاعر يمزج ما يقول دائمًا بعاطفته القوية، ويرى الأشياءَ دائمًا من خلال هذه العاطفة، ودافعه الفني الأكبر ليس رغبة التسجيل أو الإعلام، بل محاولته أن ينفّس على تلك العاطفة، وينقلها إلينا نقلاً يثير نظيرها فينا" [10] وهكذا فعل شاعرُنا في صُوَرِه.

وتترامى الصور التشبيهية في شعر الرقيّات لتشمل الأشياء التي حول الشاعر من مظاهرٍ للطبيعة وغيرِها، وقد أخذت الحبيبة نصيبًا وافرًا منها، إذ عمد الشاعر إلى رسمها بأسلوب متفرّدٍ قَلّ نَظيرُه بين شعراء عصره، من ذلك وصفه جزءًا من جسم حبيبته فيقول: [11]

**هَل تَعرِفُ الرَّبْعَ مُقفِراً خَلَقا أَضحى كَبُردِ اليَمانِ قَد سَحَقا**
**كَأَنَّما البَدرُ لاحَ صورَتُــــهُ حينَ تَأَمَّلتُ الجيـــدَ وَالعُنُقا**

في هذين البيتين يكرّر الشاعر التشبيه، فالتشبيه الأوّل تشبيه (الربع) وهي الدار الخالية البالية شبّهها بالثوب الموشّى المنسوب إلى اليمن، وفي هذا البيت سار الشاعرُ في ترتيبه بما هو معروفٌ عند البلاغيين، فذكر المشبّه ثم أداة التشبيه، ثم المشبّه به، أمّا في البيت الثاني فقد حدث انكسارٌ في هذا الترتيب، فبدأ بأداة التشبيه ثم

بالمشبه به وهو (البدر) ثم أتى في آخر البيت بالمشبّه وهما (الجيدَ والعنقا) أي أنّ جيد حبيبته وعنقها يشبهان البدر، ووجه الشّبه هنا يشتمل على عدّة معان كالإشراق والجمال وغيرها، وفي هذا التحوّل سمة أسلوبية يقدمها الشاعر، فالمتأمل في هذه الصورة التشبيهية يجدها فيّاضةً بالمعاني النفسية المُفعمة بمشاعر الحنين والشوق إلى تلك المحبوبة، وأعتقد أنّ تصريح الشاعر بأشواقه وتعليله لأسبابها جاء بمثابة التمهيد لتلك الصورة؛ لا سيما أنّه ذكر جزءًا من جسمها وهو العنق أو الجيد، ما يوحي بتلهف الشاعر إلى رؤية من يحب، وما يؤكدُ هذا الكلام هو تشبيه هذا الجزء من جسم صاحبته بالبدر المتألق الوضّاء.

وفي الصورة السابقة نلمح سمةً أسلوبية لدى شاعرنا، وهي أسلوب التفصيل في تصويره، وهي سمةٌ شاعت في صوره التشبيهية، فأحيانًا يأتي بالمشبه به وقد تناوله من جوانب شتّى، بحيث يظهر في لوحته الشعرية، وكأنّه قد وَضَحَ أمام عين الرّائي.

ومن أسلوب شاعرنا في التشبيه أن يأتي بالمشبه ويقابله بالمشبه به، فيقترن كلٌّ واحد بالآخر في صورة متعددة، فمن ذلك قوله يصف صاحباته: (12)

**أَلا أَيُّها القَلبُ اللَجوجُ المُعَذَّبُ عَلامَ الصِّبا وَالغَيُّ وَالرَأسُ أَشيَبُ؟!**
**طَرِبتُ لِتَغريدِ الحَمامِ وَرُبَّمـــا صَبَوْتُ وَقَد يَهفو الكَريمُ فَيَطرَبُ**
**أَلا إِنَّما لَيلى مَهاةٌ غَريـــــرَةٌ وَسَعْدَةُ في أَترابِها البيضِ رَبرَبُ**
**وَسَلّامَةُ الكُبرى غَديرٌ وَرَوضَةٌ وَسَلّامَةُ الصُغرى غَزالٌ مُرَبَّـبُ**

في البيتين الأوّل والثاني نلمح معاني الحنين إلى لقاء الحبيبة، وقد عبّرَ عنه بـ(أسلوب الاستفهام) الموجّه إلى (قلبه)، فقد جعله قطعةً أخرى منفصلةً عنه ويتضمن معنى التعجّب، وهو بُعدٌ نفسيٌ يوحي بطبيعة مشاعر الحنين إلى الموصوفة، ولهذا التفتَ في البيت الثاني ليخاطبَ نفسَه هذه المرة بدلاً من قلبه، وقال إنّه يميل إلى الصّبا والطرب (يهفو الكريمُ فيطربُ) أي قلب الكريم، فأحيانًا يسيطر عليه الفرح وأحيانًا أخرى يسيطر عليه الحزن، ثم نأتي إلى التشبيهات التي ذكرها في البيتين الثالث والرابع، فقد

تعدّدتْ أسماء من ذكرهنّ (ليلى – سعدة – سلاّمة الكبرى – سلاّمة الصغرى) وما يلمح في هذه الصورة التشبيهية تعدد أنواع المشبه به، مع تعدّد أنواع المشبّه، وهذا الأسلوب من التشبيه مقصود، إذ يعمد الشاعر إلى ذكر أوصاف المشبه به ليدلّل على أوصاف المشبّه (مهاةٌ غريرةٌ – البيض ربرب – غزالٌ مربَّبُ) قال عبد القاهر: "والثاني: أن تُفصّلَ بأن تنظر من المشبه في أمورٍ، لتعتبرها محلّها، وتطلبها فيما تشبّهُ به" (13) وهكذا فعل الرقيّات عندما عدّدَ أنواع المشبه به في هذه الصورة، ليستعير من كلّ نوعٍ من أنواعه صفةً رآها في محبوبته، فالمحبوبة الأولى (ليلى) أخذت من المهاة عينيها المستديرتين وهو تشبيهٌ مألوفٌ في الشعر العربي منذ الجاهلية، والمحبوبة الثانية (سعدة) شبّهها بالبقر الوحشي، والثالثة (سلاّمة الكبرى) جعلها غديرًا، والمقصود هنا القطعة من الماء يغادرها السيل، وهو ما يتناسب مع حياة الصحراء وأوصافها، وكذلك جعلها روضة وهي الأرض المخضرّة بأنواع النبات، أما الرابعة (سلاّمة الصغرى) فهي غزالٌ مربّبٌ، أي مربّى في البيت، ونلاحظ أنه حذف أداة التشبيه، ومن المعلوم أن هذا النوع من التشبيه تبلغ درجة المشابهة فيه أقصاها، حتى يأخذَ (المشبّه) أوصاف (المشبّه به) وهو ما يعرف لدى البلاغيين بـ(التشبيه البليغ) (14)

وأحيانًا يأتي بـ(المشبّه) واحدًا، في حين تتعدّد أنواع (المشبّه به)، فمن ذلك قوله: (15)

**سائِلاً قَنداً خَليلي كَيفَ أَرواحُ رُقَيَّه؟**
**إِنَّني بُدِّلتُ مِنها بَدَلاً حِبَّ إِلَيَّه**
**إِنَّني بُدِّلتُ خوداً ذاتَ دَلٍّ بَختَرِيَّه**
**غادَةَ الجِسمِ رَداحًا مِثلَ قَرنِ الشَمسِ هِيَّه**
**نَبَتَت كَالغُصنِ وَسطَ الـ ماءِ فَرعى قُرَشِيَّه**

فهو يُعلمُ صاحبه بأنّه قد تعرّف على فتاة شابة ونسي (رقية) وهذه الفتاة مثل قرن الشمس، أي بهية الطلعة مشرقة المُحيّا، وهي كذلك كالغصن المزروع وسط الماء،

والقصدُ هنا أن يجعل الشّخص الممدوح في أبهى صورة وأجملها، فلك أن تختار من بين المشبّه به ما تشاء.

ومن السياقات التي جاءت التشبيهات فيها متوالدة عن بعضها بعضاً قوله يصف صاحبته: (16)

**أَصَـــحَوتَ عَـــن أُمِّ البَنيـــ نَ وَذِكرِهـــا وَعَنائِـــها**
**وَهَجَرتَهـــا هَجـــرَ اِمـــرِئٍ لَـــم يَقـــلُ صَـــفوَ صَـــفائِها**
**قُرَشِـــيَّةٌ كَالشَـــمسِ أَشـــ رَقَ نورُهـــا بِبَهائِهـــا**
**زادَت عَلـــى البـــيضِ الحِســـا نِ بِحُسنِهـــا وَنَقائِهـــا**

فمن الملامح الأسلوبية التي نلاحظها في هذه الأبيات استخدام الشاعر للألفاظ السهلة المتداولة، وهي عادةٌ دأب عليها في أغلب أشعاره بخلاف الشعراء الذين يتعمدون استخدام غريب اللفظ، وذلك لإثبات قدراتهم وتمكنهم من اللغة (17) وشاعرنا في هذه الأبيات يبدأ بالحديث عن (أم البنين) وما تجلبه له من متاعب وعناء، ويفتتحُ البيت بأداة الاستفهام (الهمزة) والمخاطَبُ هنا هو الشاعر نفسه، ثم يبدأ في البيت الثاني بالتشبيهات المركّبة بعضها على بعض، فيشبه أولاً هجر صاحبته ويحذف أداة التشبيه فالتقدير (كهجر امريء) ثم نسب هذه المرأة إلى قبيلة قريش بقوله (قرشية) ومن عادات العرب قديمًا افتخارهم بالقبائل التي ينتسبون إليها، فهي مصدر فخر وقوة وحسب ونسب، وقد شبّه هذه المرأة بالشمس في بهائها ونورها، وهي أيضًا مثل البيض الحِسان، غير أنها زادت على البيض بالحُسن والصفاء الملازمان لها.

هذه التشبيهات المتوالدة بعضها عن بعض يقتضيها السياق الذي يروم من خلاله الشاعر رسم لوحته الشعرية بكل دقة، حتى تظهرَ أمام المتلقي مجسّمةً لكلِّ جزءٍ من أجزائها.

وفي هذه اللوحة نرى الشاعر قد أتى بالمشبه وهو (المحبوبة) في حين أتى بالمشبه به في المرة الأولى (الشمس) وفي المرة الثانية (البِيْض) وذلك ليُكسِبَ المشبّه

المزيد من صفات الحُسن والبهاء، والمتتبع لهذه الصورة يجدها قائمة على معاني الإشراق والبياض والوضوح، فالشمس تصدرُ منها أشعتها التي تشرقُ على الكون، وكذلك المحبوبة عند إطلالتها، ومن الأسماء التي تُطلق على الشمس اسم (بيضاء) [18] ثم إنّ هذه المحبوبة تُشبِه (البِيْضَ) وهي السيوف التي تصدر وميضًا تحت أشعة الشمس.

**ثانيًا: مبحث الاستعارة :**

**المعنى اللُّغوي:**

أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إيّاه، والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين. يُقال: استعرنا الشيء واعتورناه وتعاورناه بمعنى واحد، وقيل: مستعار بمعنى متعاور أي متداول[19].

**المعنى الاصطلاحي:**

لعلّ أوّلَ إشارةٍ إلى معنى الاستعارة نجدها عند سيبويه (ت 180هـ) في قوله معقّبًا على قول عامر بن الأحوص:

**وداهيةٍ مِن دَواهِي المَنو نِ تَرهَبُها النَّاسُ لا فا لَها**

فجعل للداهية فمًا[20] ونُشير أيضًا إلى بدايات الاستعارة فنقول: إنّ أقدم مَن ذكرها أبو عمرو بن العلاء، فقد ذُكر أنّ ابن العلاء قال: "كانت يَديَّ في يَدَيْ الفرزدق فأنشدتُهُ قولَ ذي الرمة:

**أَقامَت بِها حَتّى ذَوَى العودُ في الثَّرَى وَساقَ الثُرَيّا في مُلآءَتِهِ الفَجرُ**[21]

قال: فقال لي: أأُرشِدُكَ أم أدَعُكَ ؟ قلتُ: بل أرشدني. فقال: إنّ العُودَ لا يذوي أو يجف الثَّرى، وإنما الشِّعر: (حتى ذوى العودُ والثَّرى) ثم قال أبو عمرو: ولا أعلم قولاً أحسن من قوله: (وساق الثريّا في ملائتِهِ الفَجرُ) فَصَيّر للفجر ملاءةً ولا ملاءةَ له،

وإنما استعار هذه اللفظة وهو من عجيب الاستعارات"[22] وفيما عدا هذه الإشارات، فإنّ أوّلَ من عرّفَ الاستعارة الجاحظ (255 هـ) بقوله في سياق شرحه لقول الشاعر:

**وطَفِقَــت سَــحابةٌ تَغشــاهَا تَبكــي علــى عراصــها عيناهــا**

الاستعارة "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[23]

وقبل أن نَلِجَ في تحليل بعضٍ من الصور الاستعارية، لابد من التذكير بأنّ دراسة الاستعارة في العربية، وفي سائر اللغات الإنسانية الأخرى، من أهم ما شغل الدارسين في الماضي، وفي العصر الحديث [24] إذ إنها وسيلةٌ من وسائل التعبير عن المعاني الكثيرة عبر السمة الإيحائية لهذا الأسلوب باليسير من الألفاظ، وهو أحد أنواع الإيجاز الذي سمّاه بعض المعاصرين (التكثيف) [25]

وقد وظّف عبيد الله بن قيس الرقيات الاستعارة في مجالات كثيرة، كالمديح والرثاء والوقوف على الطلل والفخر وغير ذلك، ومن ذكره لهذه الأنواع قوله يصف صاحبته بعد أن انقطع بينهما الود ونكثت العهد: [26]

**رُقَيَّـةُ أَمسـى حَبلُهـا قَـد تَقَضَّـبا وَشَطَّت لِكَـي تَزدادَ بُعداً وَتَذهَبا**

فهذا البيت يصوّر تجربـةً عاطفيّـةً فاشلة عاشها الشاعر، وفي هذه التجربة طرفان: الأول صادق وهو الشاعر الذي تغلغل حُبُّ رقية في أعماق قلبه، والطرف الثاني كاذب، ونعني هنا (رقية) فهي متقلبة المزاج لا يروق لها حال، ولإيصال هذه التجربة الفاشلة عمد الشاعر إلى الأسلوب الاستعاري، فاستعار (الحبل) للعهد.

ومن جميل استعاراته قوله: [27]

**لَم يَصحُ هَذا الفُؤادُ مِن طَرَبِـه وَمَيلِـهِ فـي الهَـوى وَفـي لَعِبِـه**

يعرض الشاعر مدى تعلّقه بصاحبته، فيستخدم الفعل (يَصْحُ) فهو بمثابة النائم، ولكي يعمّق الأسلوب الاستعاري، جعل قلبه المُتيّم بتلك المحبوبة مائلاً لها في الهوى، وفي ذلك مبالغة في تصوير معاني الحب لدى الشاعر، وهذه الصورة في حقيقتها امتزج فيها ما هو حسّيٌ وهو ما كان يمثّل جزءًا من بيئة الشاعر حوله، بما هو

نفسيٌ، ويمثّل سمة نفسية تَخلّق الشاعر بها في فترة من فترات حياته وهي فترة الشباب، فقد أظهر الشاعر في صورة جزئية (وهي إشارته لقلبه) بأنّه لم يصحُ، فهو نائم، والواقع أنّ الصورة الحقيقية المراد توضيحها هي الصورة الكلية، فأطلق الجزء وأراد الكل، فهو في نوم مستمر وغفلة مستديمة، وهي تمثّل صورة نفسية توضّح جانبًا من خصائص النفس في مرحلة شبابها، وهذا ما يجعل الأسلوب الاستعاري عند الرقيّات بعيدًا كلّ البعد عن الزركشة الزخرفية أو الحلية الفنية ذات الوظيفية التزيينية السطحية، بل هو نشاطٌ فكري أسهم في خدمة التجربة الشعرية بواسطة خيال دؤوب، يعمل على إعادة تشكيل جُزئيات الواقع حيث تذوب عناصرها، لتتخلق في ميلادٍ جديد تتضّح من خلاله الرؤية الفنيّة الخاصة للأشياء والمعاناة الانفعالية لصاحبها [28]

ومن السياقات التي وظّف فيها الشاعر الأسلوب الاستعاري (تصوير الحرب) من ذلك قوله: [29]

**إن تَرَيني تَغَيَّرَ اللَونُ مِنّي وَعَلا الشَيبُ مَفرِقي وَقَذالي**
**فَظِلالُ السُيوفِ شَيَّبنَ رَأسي وَطِعاني في الحَربِ صُهبَ السِبالِ**

فهذه الصورة الاستعارية للحرب (ظلال السيوف) و(طعاني في الحرب) إنما هي مجموعة من الاستعارات التي تظافرت في إخراج صورة الحرب المهولة التي عاشها الشاعر، وشهد مآسيها فلذلك جاء حديثه عن الحرب بمثابة الإجابة عن سؤالٍ لم يوجّه إليه، لكنّه توقّع هذا السؤال من صاحبته التي رأت تغيّر لون الشاعر، وانتشار الشّيب في مفرقيه ومؤخرة رأسه، فالجواب إنّ (ظلال السيوف) والحرب بصفة عامة هما من فعل به ذلك، والمعروف أنّ تغيّر اللون والشيب الذي ينتشر في الإنسان ليس سببه ما ذكره الشاعر، فجعل شيئًا مكان شيءٍ آخر، وهذه الاستعارة في موضعها تُضاعف دلالة الإحساس بالشيء المؤلم، ومن ثمّ سيتضاعف أثره في النفس، كما أن الاستعارة جاءتْ مُشعِرةً بالاستعارات التي جاءت بعدها مصوّرةً الحرب وآثارها في المتحاربين، وقد قصد لها الشاعر قصدًا ليكون تحذيره أبلغ وأوقع في المتلقين.

وإذا تأملنا صورة الحرب لدى شاعرنا، وجدنا أنها دائِمًا تمثّل معاناةً له فيتولّدُ عن تلك المعاناة صُوراً استعارية نفسية قبل أن تكون حسيّة، يقول واصفًا (وقعة الحرّة) التي قُتل فيها أناسٌ كثيرون من أهل بيته: (30)

**ذَهَبَ الصِّبا وَتَرَكتُ غَيَّتِيه وَرَأى الغَواني شَيبَ لِمَّتِيه**
**وَهَجَرنَني وَهَجَرتُهُنَّ وَقَد غَنِيَت كَرائِمُها يَطُفنَ بِيه**
**إِذ لِمَّتي سَوداءُ لَيسَ بِها وَضحٌ وَلَم أُفجَع بِإِخوَتِيَه**
**الحامِلينَ لِواءَ قَومِهِمُ وَالذائِدينَ وَراءَ عَورَتِيَه**
**إِنَّ الحَوادِثَ بِالمَدينَةِ قَد أَوجَعنَني وَقَرَعنَ مَروَتِيَه**
**وَجَبَبنَني جَبَّ السَنامِ فَلَم يَترُكنَ ريشاً في مَناكِبِيَه**

فتصوير الحرب وفق هذا الأسلوب، يمكن أن يكون ربطًا بين الوضع النفسي الذي يكون فيه الشاعر، وبين نوع الأسلوب المعبّر عن هذا الوضع، أو طبيعة (العدول) المنسجم مع ذهن الشاعر وذلك كما قرّره أحد المعاصرين الذي رأى "أنّ الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية، لابد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي" (31) ومعنى ذلك أنّ الدافع إلى العُدول الأسلوبي نفسيٌ بحت وهو خارجٌ عن إرادة القائل واختياره، فهو مدفوعٌ إليه دفعًا، ومردُّ ذلك إلى العبقرية، فإذا كانت العبقرية تمثّلُ نوعًا من اللاعقلانية وتعبّر عن نمطٍ غير عادي من التفكير يبدو فيه شيء من تجاوز المعقولات، فإنَّ التعبير عن هذه العبقرية لا يكون إلاّ بما هو غير مُعتاد أو متوقع (32) ومن لطيف استعاراته قوله: (33)

**تَدارَكَني عَبدُ الإِلَهِ وَقَد بَدَتْ لِذي الحِقدِ وَالشَنآنِ مِنّي مَقاتِلُ**
**فَأَنقَذَني مِن غَمرَةِ المَوتِ بَعدَما رَأَيتُ حِياضَ المَوتِ جُمَّ المَناهِلِ**

شبّه الشاعر الموت بالماء الكثير المُغرِق، ثم حذف المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه وهو الغمر والحوض، على سبيل الاستعارة المكنية، وما زاد من

جمال هذه الاستعارة هو اللفظ (أنقذَني) فكأنّ الشاعر قد أوشك على الغرق ومدَّ يده إلى ممدوحه طالبًا المساعدة.

وفي البيتين الماضيين عيبٌ من عيوب القافية، حيث تغيّرت حركة الرّوي من الضمة إلى الكسرة، وهو ما يطلق عليه العروضيّون اسم (الإقواء).

ومن استعاراته المكنية، تلك التي يشخّص فيها أعضاء الجسم ويخاطبها فتظهر كأنها إنسانٌ آخر يُشفقُ عليه، ويُتألمُ من أجله، يقول: [34]

**أَلا أَيُّهـا القَلـبُ اللَّجـوجُ المُعَـذَّبُ عَلامَ الصِّبا وَالغَيُّ وَالرَّأسُ أَشيَبُ؟**

فقد صوّر الشاعر قلبَه بأنّه شخصٌ متمادٍ في العناد، فصفته (اللجاجة) وهي مصدرُ (لجّ) في الأمر"لازَمَهُ وأبَى الانصرافَ عنه أو ألحّ عليه" [35] ولاحظنا في بداية البيت أنّ الشاعر افتتح قصيدته بنداء هذا القلب (ألا أيُّها) وكأنّه بعيدٌ عنه، وبَعد النداء توجّه إليه بالسؤال (علامَ الصّبا والغي ؟) وهما أيضًا من صفات الإنسان لا من صفات القلب، كما نلاحظ أن الأسلوب الذي أتى به الشاعر يوحي بالاستمرارية، فهو قلبٌ لجوج معذّب لازمته هاتان الصفتان على مرّ الوقت.

**الاستعارة المضافة:**

وهي التي تقع فيها الاستعارة مضافًا إليه، فمن ذلك قوله: [36]

**وَمـــا تَصـــنَعُ بِالسِـــرِّ إِذا لَـــم تَـــكُ مَجنونـــا**

**إِذا عالَجـــتَ ثِقـــلَ الحُـــبِّ عالَجـــتَ الأَمَرَّينـــا**

فقد أضاف (الثقل) لـ (الحُب) الذي جاء على سبيل الاستعارة المكنية حيث شبّه الحب بالشيء الذي له وزنٌ ثقيل يصعب على حامله، وحذف المشبه به وجاء بما يدلُّ عليه وهو (الثقل) وهذه الاستعارة تجعل الشاعر في صورةٍ من يحمل شيئًا ثقيلاً على كاهله، ويصعب أن يتخلص من هذا الشيء الثقيل، ومجيئه بأداة الشرط في بداية

البيت الثاني دليلٌ على أنّ الأمرَ الذي يعاني منه الشاعر وهو تحمّله عناء الحب هو أمرٌ صعب، لا يستطيع أي شخص أن يعالجه.

ومن ذلك أيضًا قوله يمدح عبد الله بن الزّبير: (37)

**إنَّ الـــبِلادَ سِـــوى بِـــلا دِكَ ضـــاقَ عَـــرضُ فَضـــائِها**

حيث شبّه الشاعر في هذا البيت البلاد التي لا يسكنها الممدوح بالمكان الضيق، واستخدم في ذلك لفظة (الضّيق) و(العرض) ليدلّلَ بها عن شدة ضيق المكان مع أنّه بلادٌ كبيرة.

ومنه أيضًا قوله يمدح الأمويين: (38)

**مـا نَقَمـوا مِـن بَنـي أُمَيَّـةَ إِلّا أَنَّهُـم يَحلُمـونَ إِن غَضِـبوا**

**وَأَنَّهُـم مَعـدِنُ المُلـوكِ فَـلا تَصـلُحُ إِلّا عَلَـيهِمُ العَـرَبُ**

في البيت الأوّل نلحظ أنّ مدحه لهؤلاء القوم جاء بطريقة تأكيد المدح بما يشبه الذم، فقد وصفهم بالحلم عند الغضب، بعد أن ذكر (النّقمة)، ثم استمرّ في البيت الثاني في مدحهم فشبههم بالمعدن النفيس، كالذهب وغيره وأضافهم إلى (الملوك) والمراد أنّ هؤلاء القوم هم أصل الملوك، وحريٌّ بهؤلاء الناس أن يتزعّموا العرب، فقد عبّر الشاعر عن أصالتهم وزعامتهم بتشبيههم بهذا المعدن، ثم حذف المشبه به وأشار إليه بشيء من لوازمه وهو المعدن، ليثبت لهم الشرف والعزة والكرامة.

ومن استعاراته التي جاءت عن طريق الوصف قوله: (39)

**إِن يَســـتَطيعوا يَـــأكُلو كَ وَهُـــم لَـــدَيكَ أَقـــارِبُ**

شبّه الشاعرُ هؤلاء القوم بالوحوش التي تأكل من يقف أمامها، ثم جاء بصفة من صفات هذه الوحوش وهي أكل ما لا يؤكل عند البشر، وهذه الاستعارة تُضيفُ عمقًا لبيان صفة هؤلاء القوم الذين لا يؤمن جانبهم، ثم يقول مفتخرًا بنفسه واصفًا هؤلاء الرجال بأنهم ليسوا من البشر فيقول: (40)

**عِنـــدي لِجـــامٌ لِلرِجـــا لِ وَمِخلَـــبٌ وَكَلالِـــبُ**

**مَـــن أُلقِـــهِ فـــي رَأسِـــهِ يُلحِـــح عَلَيـــهِ القاتِـــبُ**[41]

**وَيَلِـــن وَيَنسَـــق لـــي كَمـــا ســـاقَ المَطِـــيَّ الراكِـــبُ**

فـ (اللّجام) و (المخلب) و (الكلالب) كلّها أدوات لا تستخدم مع بني البشر، بل مع الحيوانات كالخيل وما شابهها، لكنّ الشاعر تعمّد ذكرها هنا مع هؤلاء النّاس دلالة على الوصف، وأنّه قادرٌ أن يروّضهم ويجعلهم ينساقون إليه مهما بلغت قوّتهم، فبعد أن يستخدم هذه الأشياء معهم يَلينُون له (كما ساقَ المطيَّ الراكبُ).

**الاستعارات المبنية على التشخيص:**

جاء في لسان العرب: "الشَّخص: كلُّ جسمٍ له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فاستُعير لها لفظ الشّخص"[42]

وهو مثلُ الاستعارة المكنية "اختفى فيها لفظ المشبّه واكتفي بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه" [43] غير أنّه في هذا الضرب من الاستعارة ليس هناك شبهٌ قريب أو بعيد يمكن حمل العلاقة عليه، وليس فيها ضربٌ من الملابسة حتى تَدخُلَ في باب المجاز المرسل، وإنما هو ادعاء بوجود علاقة "تجعل للأشياء غير المتنفّسة أفعالاً وأقوالاً تُحاكي بها ذوات الأنفس، كما يُقال: الغضبُ لجوجٌ شرِسٌ، والغَمُّ غريمٌ شكِسٌ"[44] وتسمّى عند المحدثين "استعارات غير شعورية" [45]

ويمنحُ التشخيص اللغةَ الشعرية خصوصية، لما لهذه الظاهرة البلاغية من تأثير جماليٍ وبُعدٍ إيحائي جعلها بحق من أهم الانزياحات اللغوية وأخطرها في النَّص الأدبي، حيث يحقّق التشخيص انزياحًا لغويًا واضحًا وصريحًا بأنسنته للأشياء وإسناد الفعل إليه، لينتج عن ذلك صياغة خاصة لأسلوب الشعر.

فمن التشخيصات التي استخدمها شاعرنا، تشخيص **(الشّر)** وإذا أطلَقَتِ العربُ لفظ الشّر تبادَرَتْ إلى أذهانهم معاني: الموت، والمكروه، والمصيبة، والعذاب، والحرب، والنار والشيطان... إلخ.

وإذا تأملنا شعر (الرقيات) وجدناه لا يخرج بالاستعارة للشر عن المعاني السابقة، بل ارتبط لفظ (الشر) في شعره بالاستعارة، حتى لا يكاد يأتي به إلاّ في جملةِ استعارة يذكر فيها تقلبات الزمان، وفساد الناس، ولؤم الأعداء، وما شابه ذلك، يقول في أبياتٍ له واصفًا فراقَ إحدى رُقيّاته: (46)

**رُقَيَّةُ أَمسى حَبلُها قَد تَقَضَّبا وَشَطَّت لِكَي تَزدادَ بُعداً وَتَذهَبا**
**بَغيضٌ إِلَيَّ الشَّرُ حَتّى إِذا أَتى فَحَلَّ بِداري قُلتُ لِلشَرِّ مَرحَبا**
**لِكَي يَعلَمَ الأَقوامُ شَرّي وَمَأقِطي إِذا لَم أَجِد إِلّا عَلى الشَرِّ مَركَبا**

يقول الشاعر: إنّ الشرّ بغيضٌ إليه ولا يحبه، غير أنّه إذا أتى وحلّ بداره، فهو يرحّبُ به، وذلك كنايةً عن عدم المبالاة به، فقد جعل الشّر إنسانًا يأتي ويحلُّ بالدّار، وعلّل ذلك في البيت الثالث، بأنّه لا يأبه للشر إذا وجد نفسه مضطرًا لمجالسته ومرافقته.

ومن تشخيص (الشر) قوله: (47)

**تُحِبُّهُم عُوَّذُ النِّساءِ إِذا ما احمَرَّ تَحتَ القَوانِسِ الحَدَقُ**
**وَأَنكَرَ الكَلبُ أَهلَهُ وَأَتى الـ شَرُّ وَخافَ المُجَبَّنُ الفَرِقُ**

فالشاعر في حديثه عن هؤلاء القوم، يشخّص الشر ويجعله في إحدى المعاني التي تحدثنا عنها، ولعلّ أقرب معنى من هذه المعاني هو معنى (الحرب) فقد صوّره في صورة إنسانٍ يخوض الحرب ويخافه الجبناء.

ومن ذلك أيضًا تشخيص(**الزمان**) يقول الرقيّات: (48)

**إِنّي وَفي الدَهرِ الجَديـ دِ عَجائِبُ وَتَجارِبُ**
**بُدِّلتُ بَعدَ بَني رَبيـ ـعَةَ وَالزَمانُ مُعاقِبُ**
**جيرانَ سَوءٍ بَينَهُم شَطرَ الزَمانِ عَقارِبُ**

فقد صوّر الشاعر (الزمان) بأنّه شخصٌ وقد عاقبه على ذنبٍ اقترفه فأبدله بعد بني ربيعة بجيران سوءٍ لم يحتمل أذاهم، ووصفهم بأقبح الأوصاف، كما نلاحظ من

هذه الاستعارة التشخيصية أنها تحمل حكمة حياتية، استخلصها الشاعر من تجربته في الحياة، والقصد منها أنّ الزمان لا يؤمن عواقبه فهو متغيّرٌ ولا يَصْفُو دائِمًا للإنسان.

ومن تشخيصه للزمن قوله: (49)

**لا يُعجِبَنَّـــكَ صـــــاحِبٌ حَتّـــى تَبَـــيَّنَ مـــا طِباعُـــه**
**مـــاذا يَضَـــنُّ بِـــهِ عَلَيـــــــ كَ وَمـــا يَجـــودُ بِـــهِ اِتِّســـاعُه**
**أَو مـا الَّـذي يَقـوى عَلَيـــــــه وَمـا يَضـيقُ بِـهِ ذِراعُـــــــــه**
**وَإِذا الزَمـــــانُ رَمـــــى صَـــــفا تَـكَ بِـالحَوادِثِ مـا دِفاعُـــــه**
**فَهُنـــاكَ تَعـــرِفُ مـــا ارتِفـــا عُ هَـوى أَخيـكَ وَمـا اتِّضـاعُه**

إذا تأملنا هذه الأبيات نجد أنها تشتمل على مجموعةٍ من النصائح والحِكَم وقد أتى الشاعر بتصوير ما يقولُ من خلال الاستعارة التشخيصية للزمن، فجعله رامٍ وهي تمثلُ ذات الشاعر ورؤاه وتجربته الشعرية، ولذلك يصدق على صُورِهِ الاستعارية بأن نطلق عليها حقيبة مليئة بالتصوّرات الذهنية والتفاعلات النفسية.

ومن الاستعارات التي جاءتْ عن طريق التشخيص، تشخيص **(الفؤاد والحب)** يقول في هذا الشأن: (50)

**لَـم يَصـحُ هَذا الفُؤادُ مِن طَرَبِـه وَمَيلِـهِ فـي الهَـوى وَفـي لَعِبِـه**
**أَهـلاً وَسَـهلاً بِمَـن أَتـاكَ مِـنَ الـ ـرَقَّـةِ يَسـري إِلَيـكَ فـي سُـخُبِه**
**باتَـت بِحُلـوانَ تَبتَغيـكَ كَمـــا أَرسَـلَ أَهـلُ الوَليـدِ فـي طَلَبِـه**
**فَـدَلَّها الحُـبُّ فَاِشـتَفَيتَ كَمـــا تَشفي دِماءُ المُلوكِ مِن كَلَبِـه**

بدأ الشاعر قصيدته بتصوير قلبه بأنه إنسان نائم، ولم يأتِ وقتُ صحوته بعد، واستمرّ في البيت الثاني بتصوير فؤاده على هذه الصورة، فتوجّه إليه بالخطاب، فقد أتى المحبوب من (الرقة) وهي مدينة على الفرات، جاء ساريًا وهو المجيء في الليل، وقد باتت تلك الحبيبة في (حلوان) وهي إحدى مدن العراق القديمة قبل الفتح الإسلامي، وجعل الشاعر هذه المرأة في صورة من يبحث عن شيء مُعيّن ولم يجده، حيثُ نجده

في البيت الأخير يقول: (فدلّها الحبُّ) وهنا تشخيصٌ آخر، فقد جعل الشاعرُ الحبَّ كائنًا حيًا يدلّ التائهَ إلى طريقه، وقد تظافرت هذه الصور الاستعارية، فأصبحت الأشياء غير العاقلة وكأنّها شخوصٌ تتحرّكُ وتفعل ما يفعله العقلاء، وأكمل البيت بتشبيهٍ تمثيلي، فقد شبه اشتفاء (القلب) من صاحبته بمن يُشفَى بشراب دمِ ملكٍ شريف كما يروون.

**ثالثًا: مبحث الكناية:**

الكناية صورة تعتمد معنيين مستنبطين من النَّص نفسه، فالجملة التي تحمل في ألفاظها خلفية معنوية أخرى تتضمن معنى الكناية، أو لنقُل هي علاقة بين الدال والمدلول، فالنص هو الدال والمعنى الدلالي هو مدلول النص المعنوي وهذا لا يعني أنّ الدّال يختلف عن المدلول في الكناية.

والدال أو النص يحمل معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمعنى البعيد هو المقصود في نفس المتكلم، وعلينا أن نفهم أنّنا لا نلغي المعنى المباشر للنص لأنّ هذا المعنى هو الذي يسير بنا إلى المعنى الكنائي، ولهذا لم يَعُدَّ بعضُ البلاغيين الكنايةَ من باب المجاز، لأنّ المجاز يحمل قرينةً مانعةً من إيراد المعنى الحقيقي، في حين أنّ الكناية تحمل المعنى الحقيقي أو المباشر والمعنى غير المباشر، جاء في اللسان: الكناية: "أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكنّى عن الأمر بغيره يكنّى كناية، وتكنّى: تستر، من كنّى عنه إذا ورى، أو من الكُنية" [51].

ومن أوائل من تكلموا عن الكناية في القرآن الكريم أبو عبيدة معمر بن المثنى(ت 210 هـ) عند تفسير قوله تعالى: ﴿**نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ**﴾ [52] فقال :"هي كناية وتشبيه عن الغشيان، وفَهَمَ الكناية على أساس ما فهم من الكلام من غير تصريح"[53]. وتحدّث عن قوله تعالى: ﴿**أو لامَسْتُمُ النِّسَاءَ**﴾[54] فقال: كناية عن الغشيان [55].

ونلاحظ كيف خلط أبو عبيدة بين التشبيه والكناية لأنّ القواعد البلاغية آنذاك لم تتبلور بعد، فالآية تضمّنت تشبيهاً بليغاً لأنّ النساء كالحرث في العطاء.

**أغراض الكناية عند الرقيّات:**

لعلّ أسلوب الكناية هو أقرب الأساليب إلى الحياة الاجتماعية، حيثُ حفلتْ أساليبها بسلوك وعادات المجتمع العربي إلى درجة أنها تكاد تستوعبها، فإنْ كان ثمّة ارتباط بين الآثار الأدبية والأنظمة الاجتماعية، فإنّ الكناية هي أكثر ما يُعطينا هذا المثال بصورة وافية، وفي أغراض مختلفة عَرَفها المجتمع العربي بعضها محمودٌ، وبعضها مذموم، فقد وجدنا في الكناية ما يخصُّ الرجل من صفات تمثّلُ الرجل العربي في صورته المثالية التي كان يريدها المجتمع: كالكرم والشجاعة، والسؤدد، وعلوِّ الهمّة، والذكاء، والنشاط، والعفة. وجاء فيها ما هو مذموم كذلك: كالجُبن، والحقارة، وقلّة الشأن.

ومثلما كان للرجل صفات يُعبَّرُ بها عن طريق الكناية، نالتِ المرأة في الكناية حظًّا كبيرًا، فقد وُصفتْ بالعفّةِ، والرقّة، والصَّون، ووُصِفتْ أحوالها عند الفزع وعند الحيرة، كما تفنّنَ الشعراء – ومن بينهم الرقيّات– في وصف مفاتنها من امتلاءٍ، ودقّة خصر، وجمالٍ للعيون... إلى غير ذلك

**الكناية عن الكرم ورفعة الشأن:**

يُعد الكرم من العادات العربية الأصيلة التي يفخر بها العربي، وربما صعوبة الحياة في ذلك الوقت أعْلَتْ من مكانة هذه القيمة الإنسانية في نفسية العربي، حيث كان الجَدبُ والقحط والترحال من أجل الكلأ والبحث عن لقمة العيش، ولهذا أسهم الكرم في تكافل الناس، وكثيرًا ما جاء الكرم مرتبِطًا بالشرف والسؤدد، فمن ذلك قول عبيد الله بن قيس الرقيّات يمدح عبد الله بن الزبير: (56)

**أَنــتَ ابــنُ مُعــتَلِجِ البِطــا حِ كُــــدَيّها فَكَدائِهــــــا**

فَالبَيــــتِ ذي الأَركـــانِ فَالـــ مُســـــتَنِّ مِـــن بَطحائِهـــا
فَمَحَـــلِّ أَعـــــــلاها إِلـــى عَرَفاتِهـــــــا فَحِرائِهـــــا
مِـــن سِـــرِّها فيهـــا وَمَـــعـــ دِنِ بِرِّهـــــــا وَوَفائِهـــــا
أَوفـــى قُـــرَيشٍ بِالعُلـــــى فـــي حُكمِهـــا وَقَضـــائِها
وَأَشَـــــدُّها آخِيَّـــــــــةً فـــي عِزِّهـــــا وَثَرائِهـــا
وَأَمَـــدُّها عِنـــدَ العُلـــــى كَفّـــاً بِحَبـــــلِ رِشـــائِها

فالشاعر في هذه الأبيات قَبْلَ أن يصف ممدوحه بالكرم بدأ الأبيات ببيان مكانة ممدوحه بين العرب، فقال إنّه (ابن معتلج البطاح) وهي"الأرضُ التي طال نباتها" [57] ثم نسبه إلى (البيت) والمقصود به هنا الكعبة المشرّفة، فجبل عرفات وغار حراء، وقد اعتبر ممدوحه من أكثر القرشيين وفاءً بأسباب المجد مؤكّدًا بهذه النعوت سِمات الزعامة في ممدوحه، كما أنّه نسبه لهذه القبيلة وهي قريش المعروفة بالسّخاء والكرم حين يقول: (وأمدّها عند العلى كفًّا) أي أكثرها عطاءً لأن امتداد الكف كناية عن السخاء، وهو أحد زعماء هذه القبيلة.

ومن ذلك أيضًا قوله: [58]

تَجَـرَّدوا يَضـرِبونَ باطِلَهُـــــم بِـالحَقِّ حَتّـى تَبَـيَّنَ الكَـــذِبُ
لَيسوا مَفاريحَ عِندَ نَوبَتِهِـــم وَلا مَجـازيعَ إِن هُـمُ نُكِبـــوا
إِن جَلَسوا لَم تَضِق مَجالِسُهُم وَالأُسدُ أُسدُ العَرينِ إِن رَكِبوا
لَم تُنكِحِ الصُمُّ مِنهُمُ عَزَبـــاً وَلا يُعابونَ إِن هُمُ خَطَبـــوا

إنّ الناظر في هذه الأبيات يجدها بُنيت على الأسلوب الكنائي، واستطاع الشاعر من خلاله أن يصوّرَ ممدوحيه بأنهم جُمّاع للفضائل، فهم لا يفرحون إذا انتصروا، كناية على الخلق الكبير الذي يتمتعون به، وكذلك لا يجزعون إذا حلّت بهم المصيبة، كنايةً عن الصبر والحكمة التي يتمتعونَ بها، وقد قصد الشاعر في ذلك إلى تصوير الممدوحين وقد اجتمعت فيهم صفات السؤددِ والكرم وكما نوّهنا في حديثنا عن

كناية الكرم وأنّها غالبًا ما ترتبط بالسؤددِ، فقد ربط شاعرنا ممدوحيه بالكرم بعد أن وصفهم بالأخلاق العالية ورفعة الشأن فقال:

**إن جَلَسوا لَم تَضِق مَجالِسُهُم وَالأُسدُ أُسدُ العَرينِ إن رَكِبوا**

من خلال هذه الصورة الكنائية ظهرتْ هذه القبيلة وقد فاح الكرم منها، فمجالسهم ليست ضيقة وهم موصوفون بكثرة البرّ والنوال، بالإضافة إلى صفة الشجاعة التي تناسقت مع صفة الكرم فقد وصفهم في البيت الأوّل بأنهم (يضربون باطلهم بالحقّ)، والكرم في الحقيقة صورة من صور الشجاعة.

وفي سياقٍ مدحيٍّ آخر، نجد شاعرنا يذكر المعاني ذاتها (الشجاعة، الكرم، والشرف) في أسلوبٍ كنائيٍّ جميل، إذ يقول في مدح عبد العزيز بن مروان: [59]

**فيهِم بَهاءٌ إذا أَتيتَهُمُ وَنائِلٌ لا يَغيضُ مِن حَلَبِه**
**أَثنِ عَلى الطَيِّبِ اِبنِ لَيلى إذا أَثنَيتَ في دينهِ وَفي حَسَبِه**
**مَن يَصدُقُ الوَعدَ وَالقِتالَ وَيَخـ شى اللهَ في حِلمِهِ وَفي غَضَبِه**
**وَمَن تُفيضُ النَدى يَداهُ وَمَن يَنتَهِبُ الحَمدَ عِندَ مُنتَهَبِه**
**أُمُّكَ بَيضاءُ مِن قُضاعَةَ في الـ بَيتِ الَّذي يُستَظَلُّ في طُنُبِه**
**وَأَنتَ في الجَوهَرِ المُهَذَّبِ مِن عَبدِ مَنافٍ يَداكَ في سَبَبِه**

.....

**شُمُّ العَرانينِ يَنظُرونَ كَما جَلَّت صُقورُ الصُلَيبِ مِن حَدَبِه**

في هذه الأبيات صورٌ كنائية أخرى لصفات إنسانية نبيلة منها (الكرم والشجاعة) في أبلغ صورة، وأعمقها تمكنًا في نفس الموصوف، فقد بدأ الشاعرُ أوّلاً بصفة الكرم، فالمعروف عندهم لا ينضب، كما أنّ يدي الممدوح تفيض من الندى، أي تُعطي بكثرة بالجود والفضل والخير، فجاءت الصور المُكنّى بها بمثابة أدلة تُبرهنُ على الخلال التي كانَ يتصف بها الممدوح، فوجود هذه الصورة المادية دليلٌ على المعاني

المعبّر عنها لأنها لازمةٌ من لوازمها، والمعنى المُكنّى عنه نتيجةٌ من نتائج الأشياء المُكنّى بها.

ولم يكتفِ الشاعرُ في الأبيات الماضية بصفة الكرم، فنعته بالشجاعة والشرف فقال:

**مَن يَصدُقُ الوَعدَ وَالقِتالَ وَيَخـ شى اللهَ في حِلمِهِ وَفي غَضَبِه**
**أُمُّكَ بَيضاءُ مِن قُضاعَةَ في الـ بَيتِ الَّذي يُستَظَلُّ في طُنُبِــه**
**شُمُّ العَرانينِ يَنظُرونَ كَمـــا جَلَّت صُقورُ الصُلَيبِ مِن حَدَبِه**

فالممدوح صادقُ الوعد، وهذه الصفة لا تتوفّرُ إلاّ فيمن كان سيّدًا تقيًا يخافُ الله تعالى، ثم وصف أُمَّ الممدوح بأنّها بيضاء، ولا يقصُدُ الشاعر بالبياض هنا بياض البَشرة، إنما قصد بذلك أنها امرأة طاهرةٌ ونقيّة، فقد نسبها إلى قُضاعة كنايةً عن شرف العائلة، ثم زاد في تأكيد شرف هذه العائلة فوصف البيت الذي يستظلُّ الناس به، وهي كناية عن الزعامة والوجاهة والعزّة، لأنّ الناسَ تفيء إلى بيته الواسع الطويل.

وزيادة لهذا الوصف الذي شدّ بعضه بعضًا، وصف قوم الممدوح بأنهم (شمُّ العرانين) والعرانين جمع عرنين وهو "رأس الأنف وعرانين القوم: سادتهم وأشرافهم" [60] فقد كنّى عن هؤلاء القوم بأنّهم أُباةٌ ذوو شمم، حتّى أنّ نظرتهم تُشبه نظرة الصقر الذي يتميّز بكونه ثاقبُ النظر.

وهكذا تظافرت الصور الكنائية في إظهار الممدوح وقومه على الوضع الذي كان يراه الشاعر فيه، من كرمٍ في الأصل والنسب والشرف والوجاهة والعطاء.

ومن الكنايات التي جاءت حاملةً معنى الكرم والنبل والشجاعة، قوله يمدح طلحة ابن عبد الله بن خلف بن أسيد: [61]

**نَضَّـرَ اللهُ أَعظُمـاً دَفَنوهـــا بِسِجِستانَ طَلحَةِ الطَلَحـــاتِ**
**كـانَ لا يَحـرِمُ الخَليـلَ وَلا يَعـ تَلُّ بِالبُخلِ طَيِّبَ العَـــذِراتِ**
**سَـبِطَ الكَـفِّ بِـالنَوالِ إِذا مـــا كانَ جودُ البَخيلِ حُسنَ العِداتِ**

وَلَدَتـهُ نِسـاءُ آلِ أَبـي طَلَـــــــ حَةَ أَكرِم بِهِنَّ مِن أُمَّهـــــــاتِ
يَهَـبُ البُخـتَ وَالنَجائِـبَ وَالقَيـ نَـةَ تَمشـي فـي الـرَيطِ وَالحِبَراتِ
وَيَفُـكُّ الأَسـيرَ فـي جيـدِهِ الغُـلـ لُ قَـد اِودَت بِـهِ أَكُـفُّ العُـداةِ
فَلَعَمـرُ الَّـذي اِجتَبـاكَ لَقَـد كُنـ تَ رَحيـبَ الفِنـاءِ سَـهلَ المَبـاةِ
ذا ضَـريرٍ عَلـى العَـدُوِّ مُشـيحاً حينَ يَعيا الكَريمُ بِالنَقِمـــــاتِ

في هذه الصور الكنائية، يتنقّلُ الشاعر بين صفات الممدوح، ويكنّي عنها بعدة أساليب فالممدوح كان لا يحرُمُ صاحب الحاجة، ولا يعتلُّ بالبخل ثم يبيّنُ مدى شهامته ومقامه في قومه فيقول: إنّ الممدوحَ (طيّب العذرات) حيث استخدم صيغة الجمع في (العذرات) وهي جمع (عَذِرة) والمقصود بها "فناء الدار" [62] وقوله (طيب العذرات) كناية عن الطهارة ورفعة الشأن وفي هذه الصور الكنائية الكُلية إجمالٌ في التصوير، ثم يعود الشاعر ليصف ممدوحه بالكرم مرةً ثانية، ويتضح لنا ذلك في البيت الثالث، في قوله: (سبط الكف) أي كفّه مبسوطة وليست مقبوضةً، وأنّه لا يردُّ سائلاً محتاجًا يسأله العَون، كما أنّ الشاعر لم يكتفِ بمدح ممدوحه فقط بل تجاوز ذلك إلى من ولدتهُ ليثبتَ له الشرف والعزّة.

وقد تجاوزَ الممدوح في كرمه، فهو لا يقتصر على إطعام المحتاج، بل يعطي أكثر من ذلك فهو (يهبُ البُخت والنجائب) وهي النوق والإبل الخرسانية وكذلك يهب الإبل الكريمة و(القينة) وهي الجارية المغنية التي تمشي في أحسن الثياب، كما أنّ شاعرنا أراد أن يصفه بالشجاعة والشهامة فقال: (ويفك الأسير) المكبّل بالأغلال، بعد أن يكون قد نال منه العدو فيقوم بفك أسره.

ويستمر شاعرنا في التعبير بالصور الكنائية عن الكرم تارةً وعن الشجاعة تارة أخرى فيأتي في البيت السابع بكناية عن صفة، وهذه الصفة هي صفة الكرم فيقول: لقد كُنتَ رحيب الفناء، كنايةً عن سعة العيش والكرم واتساع مجلسه للناس، وهو صبورٌ على العدوّ متحمّلاً لشرّه.

فلو تأملنا الصور الكنائية السابقة، لوجدناها قد امتزجت بمشاعر النفس الشاعرة، بل جاءت هذه الصور بمثابة خلجات شعورية، استثمرها الشاعر في البوح عمّا كان يختلجُ في نفسه، ومن مكانة الشخص الذي يمدحه في هذه الأبيات، ولذلك فإن الأسلوب الكنائي في حقيقته وعند الشاعر المبدع المُجيد، إنما هو نتاجُ مشاعر خاصة تجاه الأشياء، وهو – أي الشاعر – يصنع كناياته أو رموزه اللغوية، حتى تتسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي، إذ إنّ للمتلقي دورًا مهمًا في عملية إبداع النص الأدبي وبنائه في سائر الفنون القولية من حيث التركيب وقد تتداخل الصور الكنائية كما رأينا في الأبيات السابقة، وتكوّن بناءً تجسيديًا لتُفجّرَ دلالات رمزية، تكون في دلالاتها المتآزرة مكوّنة وشائجَ متداخلة معبّرة عن موقف متكاملٍ للشاعر. (63)

ولو استقصينا الأساليب الكنائية في سياق (الشجاعة والكرم ورفعة الشأن) في ديوان الشاعر لطال بنا المكوث، ولعله من المفيد التنبيه إلى أنّ أكثر السياقات التي استثمر فيها الشاعر(الأسلوب الكنائي) هي سياقات الحديث عن الكرم والشجاعة. (64)

**المرأة في مباني الكناية:**

تعتبر المرأة ميدانًا خِصبًا لأسلوب الكناية، حيثُ وصفتْ بهذا الأسلوب عفيفة مصونة ومترفة منعّمة، وفزعة خائفة، وغير ذلك... ويمكننا القول بأنّ الكناية قد استوعبت المرأة أو كادت كما أنّ الكناية قد عبّرت عن المرأة بمداخل نفسية عميقة، حيثُ صوّرت حالتها عند الفرح والحزن، ولقد كان العربيُّ غيورًا على حريمه حريصًا على صونها، ولعلّ القارئ للأدب العربي القديم، يجد أنّ كثيرًا من الحروب التي دارت بين العرب كانت بسبب المرأة، لهذا كان سفور الحُرّة أمرًا غير عادي في حياة العربي، ولا يحدثُ إلا عند الشدائد والنائبات فهي: (غضيضة الطرف) (بيضة خِدر) (منعّمة) (لا تفش السر) (تخفي المشي) (على نحرها الرّقى والتّميم) إلى غير ذلك من الرموز التي تبيّن مكانة المرأة في الشعر العربي، والتي صوّرها شاعرنا بأسلوبٍ كنائي جميل.

كما أنّ شاعرنا لم يخرج في كناية المرأة عن أساليب من سبقه من الشعراء، فهي عنده منعّمة، مصونة، ذات حسب ونسب، كما أن الرقيّات يعبّرُ بكناياته عن المرأة من خلال الوصف الحسي للجسم، فهو يسير في هذا النوع من الكناية على عادة الشعراء الجاهليين حيث إنّ المرأة الممتلئة تحظى لديهم بمكانة عالية فنجده في أكثر من موضع يصف امتلاء السّاقين والعجز ليعبّر بهما عن الجمال الحسّي لمن يحب، ومن الأبيات التي جمعت بين الكناية العفيفة والحسية قوله: (65)

**وَوَجَـــدتُ مِســـكاً خالِصـــاً قَـــد ذُرَّ فَـــوقَ عُيونِهِنَّـــه**
**وَإِذا تَضَـــمَّخُ بِالعَبيـــــــ رِ الـــــوَرِدِ زانَ وُجوهَهُنَّـــــه**
**يَخفَـينَ فـــي المَشـــيِ القَريـــ بِ إِذا يَـــزُرْنَ صَـــديقَهُنَّه**
**وَبَنـــاتُ كِســـرى فـــي الحَريـــ رِ عَوامِـــــــلٌ يَخدُمنَهُنَّـــــه**
**مُتَعَطِّفـــــــاتٌ بِـــــــالبُرو دِ عَلـــى البِغـــالِ وَفُرهِهِنَّـــه**
**وَإِذا قَعَـــدنَ عَلـــى البِغـــا لِ مَلَـــت ظُهـــورَ بِغالِهِنَّـــه**

في هذه الأبيات نجد أنّ الشاعر قد ضمّن كل بيتٍ من أبياته كناية عن صفة، فذكر في البداية جمال عيون هذه النساء، والواقع أنّ ذِكر العيون وجمالها في الشعر العربي قد خالطه (عيونٌ) أخرى كعيون الظباء والبقر الوحشي، التي طالما شُبّهت عيون النساء بها، غير أنّ الشاعر في هذه الأبيات أراد أن يخصّ عيون محبوبته، فذكر قبلها ما يفيد هذا الشيء فقال: (ووجدت مسكًا خالصًا قد ذرّ فوق عيونهنّه) وهذه الكناية على ما فيها من وصف لجمال هذه العيون، فهي تحمل إيحاءً بالترفّه والتنعّم اللذين كانت هذه النسوة تعيش فيهما، ومثلما كنّى عن العيون، فعل ذلك بالوجوه في البيت الثاني، فوجوه هؤلاء النسوة ازدانت بالطّيب والروائح الزكيّة، وهذا ضربٌ آخر من ضروب التنعّم يستلزم معه وصفَ ما تمتلكه من أدوات الزينة، فالتّرف والنعيم باديان في رشاش العبير الذي تناثر على الأعْيُن وعلى الخُدود، وفي عبق المسك الذي يتضوّع منها.

وبعدَ هذا الوصف الحسّي الذي جاء عن طريق الكناية، ينتقل في الأبيات الثلاثة الأخرى إلى كناية عن صفةٍ أخرى وهي صفة العفّة والأخلاق الرفيعة والمكانة العالية، فهؤلاء النسوة عند زيارتهنّ للصديق يمشين كما يمشي الذي لا يريد أن يراه أحد وهو كناية عن الخوف، كما أن بيوتهنّ مليئةٌ بالخادمات اللاتي يُغْنينهنّ عن العمل والكد كناية عن الرفاهية، وإذا ركبنَ على البغال يفترشنَ البرود وهي جمع بُرْد: وهو"الثوب الموشّى" [66] كناية عن التنعّم، كما أنّ هذه البغال قد وُصفت بالسرعة، وهي كناية عن جودتها وصحّتها وصغرها.

ثم ينتقل في البيت الأخير ليعود إلى الكناية عن صفة محسوسة، فيصف أعجاز هذه النسوة بأنّها تملأ ظهور البغال حين يجلسنَ عليها، كنايةً عن الامتلاء المُحبّب لديهم.

وصِفَةُ (الامتلاء) قد تكرّرت مع الشاعر في أربع مناسبات، وهذا – كما أسلفنا الذكر – يدلّ على أنّ الشاعر كان يقتفي آثار السّابقين ويتبع خطاهم في هذه الصورة الكنائيّة، يقول ابن قيس الرقيات في هذا الشأن: [67]

**شُبَّ بِالعالِ مِن كَثيرَةَ نـــــارُ شَـوَّقَتنا وَأَيـنَ مِنّـا المَـــزارُ**

**أَوقَدَتها بِالمِسكِ وَالعَنبَرِ الرَط بِ فَتـاةٌ قَـد ضـاقَ عَنهـا الإِزارُ**

فهذه الفتاة ليست نحيلةً ولا هزيلة، لأنّ إزارها قد ضاق عنها.

ويقول في موضعٍ آخر: [68]

**رَيّـــا الـــرَوادِفِ غـــادَةٌ بَـــينَ الطَويلَـــةِ وَالقَصـــيرَه**

فقوله: (ريّا الروادف) أي أنّها ممتلئة الأعجاز، ليست طويلةً ولا هي بالقصيرة.

ويقول في موضع آخر كنايةً عن امتلاء الجسم: [69]

**يَعجِزُ المِطرَفُ السُباعِيُّ عَنها وَالإِزارُ المُفَـــوَّفُ المِلفـــاقُ**

حيث يقول الشاعر إنّ هذه المرأة عندما يُلفُّ عليها (الرداء السباعي) أي الذي يبلغ طوله سبعة أذرع فإنّه لا يكفيها لامتلاء جسمها، وكذلك لا يكفيها الثوب (المفوّف)

وهو الثوب الموشىّ، والملفاق الذي ضم طرفه الواحد إلى الآخر [70] وهذا كلّه كناية عن الامتلاء.

ومن هذا النوع أيضًا قوله: [71]

**مِن فَتاةٍ كَأَنَّها قَرنُ شَمسٍ ضاقَ عَنها دَمالِجٌ وَحُجولُ**

فهذه المرأة تلبس (الدمالج) وهي جمع دملج، نوع من الحُلي التي تُلبس في المعصم، وكذلك فهي تَلبَسُ (الحجول) وهي الخلاخيل التي تحيطُ بالساقين وكلاهما (الدمالج والحجول) قد ضاقا عن معصميها وساقيها، لامتلائهما باللحم، والعرب تستحسن في المرأة صفة كهذه، وترى فيها فتنة وجمالاً، يقول الألوسي: "أمّا محاسن خلقها فأن تكون شابة حسنة الخلق، جميلة الوجه حسنة المعرى والقد، ليّنة القصب، لم يركب بعضُ لحمها بعضًا، لطيفة البطن، لطيفة الكشحين، لطيفة الخصر، مع امتداد القامة... ممتلئة الذراعين والساقين" [72] ومن تشبيبه بالمرأة عن طريق الكناية وصف بعض أجزائها، كقوله: [73]

**مُغدَودِنٌ جَمَعَت ذَوائِبَها بِالمِسكِ حُقٌّ مُجيدَةِ الجَمعِ**

حيث بدأ الشاعر البيت بخبرٍ لمبتدأ محذوف تقديره (هو) والمقصود به شعر الرأس وقد وصفه بالطّول، مع انبعاث رائحة المسك من ذوائبه، وهي الضفائر.

وفي أبيات أخرى، يصف الشاعر عن طريق الكناية حُلي المرأة التي كانت تلبسها فيقول: [74]

**أَقبَلتُ أَمشي إِلى رِحالِهِمُ في نَفحَةٍ نَحوَ ريحِها الأَرِجِ**
**تَهوي يَداها بِشَفِّ زينَتِها يُصِمُّني صَوتُ حَليِها الهَزِجِ**
**تَشِفُّ عَن واضِحٍ إِذا سَفَرَت لَيسَ بِذي آمَةٍ وَلا سَمِجِ**

أراد الشاعر أن يُبيّنَ مقدار ما تلبسه هذه المرأة من حُلي، وهي ما تُزيّن به نفسها من مصوغ المعدنيّات والأحجار الكريمة، فأتى بلفظة (يصمُّني) كناية عن الصوت الذي تحدثهُ هذه الزّينة التي تلبسها المرأة في عنقها، كما أنّ يديها تهويان من

الحُلي التي كانت تلبسها، ثم أتى في البيت الثالث ليكني بصفة حسيّة، حيث لم يذكر اسم العضو الذي يريد أن يكنّى عنه مباشرةً، كعادة الكثير من الشعراء، بل رمز إليه، فبعض الشعراء يكني بـ(العيون) فيطلقون عليها (المدامع) ولا يصرحون بذكر (الأصابع) فيطلقون عليها (البنان) ولا يذكرون (الأسنان) صراحة، بل يعبرون عنها بـ(العوارض) أو (الواضح) وهي الأجزاء الأمامية من الأسنان، التي تظهر مع كل ابتسامة، والرقيّات في هذا البيت الذي نحن بصدد الحديث عنه، أراد أن يصف أسنان هذه المرأة بشكل خاص، وفمها بشكل عام فقال: إنها تكشف عن أسنان جميلة إذا ضحكتْ، ليس فيها عيبٌ أو قُبح.

ومن كناياته في المرأة قوله: (75)

**وَمـــا كَلَّمَتنـــا وَلَكِنَّهـــا جَلَـت فِلقَـةَ القَمَـرِ الأَبلَـجِ**

يصف الشاعر وجه هذه المرأة بأنّهُ (أبلج) أي وضّاء، وهو يشبه قطعة من القمر كناية عن حسنه وبهائه.

وبعيدًا عن هذه الصفات، يغوص الشاعر أحيانًا في أغوار المرأة النفسية وما يعتريها من حزن وفرح، ويعبّر عن ذلك بالكناية، حيث يقول: (76)

**لَـم يُكَلِّمنَ خَشيَةَ العَينِ ذا اللُّـ بِ وَغَطّى الدُموعَ مِنها الخِمارُ**

فالدموع التي انهمرت من عيني هذه المرأة كانت غزيرة، فالمقامُ يستلزم ذلك لأنها في موقف وداع، حتى أنّه قد كشف عن حزنها ولوعتها مع أنّ الخمار كان يغطي تلك الدموع المنسكبة من عيني صاحبته.

**صورة الحيوان في الكناية :**

كان للحيوانات من خيل وكلاب ووحش وخلافها مساحةٌ لا بأس بها في كنايات عبيد الله بن قيس الرقيات، فمن هذه الأنواع قوله يمدح مصعب بن الزبير: (77)

**بَعـدَما أَحـرَزَ الإِلَـهُ بِـكَ الرَتـ قَ وَهَـرَّت كِلابَـكَ الأَعـداءُ**

يصف الشاعر ممدوحه بأنّه هو السبب في إزالة الفرقة والضغائن والتصدّع الذي ساد ذلك العصر، وكنّى عن ذلك بهَرير كلاب الممدوح، وهَريرُ الكلب: "صوته وهو دون النُباح"[78]

واستخدم الشاعر (الخيل) كناية عن كثرة العدد، فقال: [79]

**وَقَد مَلَأَت كِنانَةُ بَينَ مِصرٍ إِلى عُليا تِهامَةَ فَالرُّهاءِ**

**بَرازيقاً تَمُرُّ مُسَوَّماتٍ وَأَلوِيَةً تَؤولُ إِلى لِواءِ**

فالمراد بـ(البرازيق) في البيت "جماعات الخيل واحدهم برزيق، فارسي معرّب"[80] فالشاعر أراد أن يصف كثرة قومه وشدّتهم، فلجأ إلى أعداد الخيل التي كانوا يركبون عليها، وفي بيتٍ آخر غير هذا البيت، يكني عن كثرة عددها مع ما تحمله من عتاد الحرب كالدروع وغيرها، ويشبهها بحيوانٍ آخر هو (الفيل) فيقول: [81]

**تَضِلُّ العائِذُ البَلقاءُ فيهِم وَيُخطِئُ رَحلَ صاحِبِهِ الزَميلُ**

**كَأَنَّ مُجَفَّفاتِ الخَيلِ فيهِ إِذا مَرَّت بَرازيقاً فُيولُ**

فصورة الخيل وهي تحمل (المجفّفات) وهي آلات الحرب، من كثرة عددها وضخامتها بدت وكأنها فيولٌ تسير، وهذا كناية عن كثرة العدد وضخامة الحجم.

كما استخدم شاعرنا (الخيل) وكنّى بها عن خسارة المعركة، فقال: [82]

**وَبَكّي حُسَيناً حُسَينَ الطِعانِ إِذا الخَيلُ لَم تَنقَلِب سالِمَه**

فعدم رجوع الخيل سالمةً، كناية عن هلاك من كان يمتطيها.

ومن كنايات الشاعر الجميلة، استخدامه (الطير) لإثبات شجاعة ممدوحه يقول: [83]

**وَالطَيرُ إِن سارَ سارَت فَوقَ مَوكِبِهِ عَوارِفاً أَنَّهُ يَسطو فَيَقْريها**

يقول الشاعر إنّ الطيرَ تعرف الممدوح معرفةً جيدة، حتّى إنّه إذا رأته قد خرج لملاقاة العدو فإنها تسير فوقه، لأنها تعلم أنّ الممدوح سوف يطعمها من جثثِ أعدائه، وهو كنايةٌ عن قوة الممدوح وشدّة سطوته.

## الخاتمـــة

– بُنيت هذه الدراسة على استظهار شعر عبيد الله بن قيس الرقيّات واستنطاق لغته، وجني ثمارها البلاغية، وتعرّفت على أسلوبه في بناء أركان الكلام ولبناته ونقوشه.

– من خلال هذه الرحلة القصيرة مع شعر الشاعر نستطيع أن نقول: إنّ منهج التحليل الأسلوبي الذي ينظر إلى النص بوصفه كلاً غير قابل للتجزيء في دراسته، وليس من الصحيح الاقتصار على التحليل اللساني فقط، أو الوصفي فقط أو الإحصائي أو التحليل النفسي، بل من الأجدى دراسة النص بوصفه كلاً، مستفيدين من قواعد البلاغيين وقوانين اللغة.

– كَثرت عند الشاعر الصور الشعرية من تشبيهية واستعارية وكنائية وما ميّزه في هذا المجال إنّه كان يقصد قصدًا إلى تحقيق صوره ومعانيه الشعريّة، فإذا نظرنا في صُوره التشبيهية مثلاً نجده يستفيض في تصويره من كلّ الجوانب، فكانت تشبيهاته وصوره متولّدة بعضها من بعض.

– جاءت الصور الاستعارية منتزعة من عدة صور، وتميّزت هذه الصور بتجسيمها للموضوع الذي تناولته.

– ليست الصور الكنائية في سياقها العام وموضوعاتها التي وظّفت فيها بمختلفة عن الصور الأخرى، فقد امتزجت فيها الفاعلية النفسية والدلالية للتصوير.

## هوامش

(1) البيان والتبيين، الجاحظ، 1: 76.

(2) لسان العرب، مادة (ش. ب. ه).

(3) معجم مقاييس اللغة، ابن الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، 3: 243.

(4) المصدر السابق، 3: 296.

(5) الكُليّات، معجم في المصطلحات والفروق اللُّغوية، أبو البقاء أيّوب بن موسى الحسيني الكفوي، 2: 32.

(6) الإيضاح، القزويني، ص16.

(7) الديوان، ص51.

(8) المصدر السابق، ص142.

(9) لسان العرب، مادة (و. ش. م).

(10) الشاعر الجاهلي، منهجٌ في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، 1: 127، 128

(11) الديوان، ص113، 114.

(12) الديوان، 53.

(13) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص192.

(14) ينظر: المصدر السابق، ص283، والبلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، ص291.

(15) الديوان، ص151.

(16) المصدر السابق، ص35.

(17) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ص32.

(18) لسان العرب، مادة (ب. ي. ض)

(19) المصدر السابق، مادة (ع. و. ر)

(20) ينظر: كتاب سيبويه، 1: 316.

[21] ينظر: ديوان شعر ذي الرمة، عُني بتصحيحه وتنقيحه كارليل هنري هيس، ص85.

[22] حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي، 1: 136.

[23] البيان والتبيين، الجاحظ، 1: 153.

[24] تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص81.

[25] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص254.

[26] الديوان، ص54.

[27] المصدر السابق، ص57.

[28] فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، ص152.

[29] الديوان، ص125.

[30] المصدر السابق، ص155.

[31] نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ص236.

[32] الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، ص21.

[33] الديوان، ص129.

[34] المصدر السابق، ص53.

[35] لسان العرب، مادة ( ل. ج. ج ).

[36] الديوان، ص153.

[37] المصدر السابق، ص34.

[38] المصدر السابق، ص41.

[39] الديوان، ص49.

[40] المصدر السابق، ص50.

[41] القاتب: أي الرَّحْل.

[42] لسان العرب، مادة (ش. خ. ص).

[43] معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب، 1: 145.

(44) التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، أبو المطرف أحمد بن عميرة، ص58.

(45) دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، ص44.

(46) الديوان، ص54.

(47) المصدر السابق، ص105.

(48) الديوان، ص49.

(49) المصدر السابق، ص 97.

(50) المصدر السابق، ص57.

(51) لسان العرب، مادة ( ك. ن. ي ).

(52) سورة البقرة، من الآية 221.

(53) ينظر: مجاز القرآن، لأبي عبيدة معمر بن المثنى، 2: 73.

(54) سورة النساء، من الآية 43.

(55) مجاز القرآن، 1: 155.

(56) الديوان، ص32.

(57) لسان العرب، مادة (ع. ل. ج).

(58) الديوان، ص41.

(59) الديوان، ص58.

(60) لسان العرب، مادة (ع. ر. ن).

(61) الديوان، ص61، 62.

(62) لسان العرب، مادة (ع. ذ. ر).

(63) فلسفة البلاغة، رجاء عيد، ص191.

(64) ينظر ديوان الشاعر، ص76، 83، 85، 94، 101، 102، 103، 104، 119، 122، 126، 134

(65) المصدر السابق، ص154.

(66) الديوان، ص154.

(67) المصدر السابق، ص79.

(68) الديوان، ص80.

(69) المصدر السابق، ص108.

(70) ينظر: المصدر السابق، ص108.

(71) المصدر السابق، ص128.

(72) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، 2: 14.

(73) الديوان، ص96.

(74) الديوان، ص67.

(75) المصدر السابق، ص67.

(76) المصدر السابق، ص84.

(77) الديوان، ص29.

(78) لسان العرب، مادة ( هـ. ر. ر).

(79) الديوان، ص37.

(80) لسان العرب، مادة (ب. ر. ز. ق).

(81) الديوان، ص123.

(82) المصدر السابق، ص147.

(83) الديوان، ص156.

**المصادر:**

1 – أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، ط 1، 1991م.

2 – الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، الدار الفنية للتوزيع والنشر 1990م.

3 – الإيضاح في علوم البلاغة جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني، تح: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، أعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثنى، بغداد، (د. ت).

4 – بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، شرح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

5 – البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، مطابع دار الحكمة، بغداد، ط 2، 1410هـ – 1990م.

6 – البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ) تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 5، 1985م.

7 – تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1985م.

8 – التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، أبو المطرف أحمد بن عميرة، تحقيق: محمد بن شريفة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط 1، 1991م.

9 – حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979م.

10 – دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ت).

11 – ديوان شعر ذي الرمة، عُني بتصحيحه وتنقيحه كارليل هنري هيس، طبع على نفقة كلية كمبريج، 1919م.

12 – ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، شَرَحَهُ وضبط نصوصه د. عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، توزيع دار القلم للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1995م.

13 – الشاعر الجاهلي، منهجٌ في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، (د. ت).

14 – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف، مطبعة القاهرة الجديدة، القاهرة، 1977م.

15 – فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م.

16 – الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط7، 1969م.

17 – الكتاب، سيبويه، طبعة بولاق، القاهرة، 1316هـ، نشر مكتبة المثنى، بغداد.

18 – الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق، 1982م.

19 – لسان العرب، ابن منظور، ط، 2، دار الفكر بيروت.

20 – مجاز القرآن، لأبي عبيدة معمر بن المثنى، علّق عليه د. فؤاد سزكين، ط 2، مطبعة الخانجي، مصر، 1981م.

21 – معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1403هـ – 1983م.

22 – معجم مقاييس اللغة، ابن الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون، 1990م.

23 – نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي 1392هـ – 1972م.