الفصل الثالث

التعبير الإدراكى :

مدخل :

إذا كان التعبير البصرى تعبيرا إدراكيا إلا أنه قائم على عملية التشابه ، أما "التعبير الإدراكى " فإنه يقوم على " التداعى " وعلى " العلاقة المتبادلة " بمعنى أن طرفى التركيب فى الأول يلزم وجود علاقة تشابه ، أما الثانى فتغيب هذه العلاقة ، ويكون الرابط بين اللفظ الحاضر والصورة الغائبة – حينئذ – التقارب الذى يولد بينهما بسبب ارتباطهما عضويا وهو ما يقصد به " عملية التداعى " وهذه التداعى هو الذى يخلق العلاقة المتبادلة حيث يصبح إمكانية احدهما مكان الآخر قائمة سبب ما بينهما من تلازم وهذا مايسميه رجاء عيد " التداعى المتجاور " حيث تكون الموضوعات التى بينها ترابط متيحة للذهن أن يشعر بتلازم لا يعتمد على علاقات التشابه ، وإنما بعتمد على علاقات تستنبط من تجاورها أو اتصال بينها " (١)

إن " التعبير الإدراكى " القائم على عملية التداعى ، قائم على التنسيق والدمج والمجارة فى حين أن التعبير الائم على التشابه قائم على الانتقاء والاستبدال والمشابهة ويرى ميشيل لوغوران " أن هذا التعبير ليس فقط قائما على المجاورة بل على " العلاقة المرجعية " للغة ، العلاقة المرجعية تربط بين الرسالة اللغوية والشيء الذى تدل عليه إذا ما اتخذ هذا الأخير من زاوية وجوده الحقيقى أو من زاوية وجوده فى ذهن المتكلم أو السامع ، والمتلقى يكمل " العملية المرجعية " الطبيعية للغة بأن يضيف الى تسمية الحقيقة المشار إليها معلومات عن الوسيلة الخاصة التى ينظر بها المتكلم الى الحقيقة فعبارة مثل " أحب قراءة المتنبى " أو " قلم هذا الكاتب جيد " للدلالة على ديوان

١– فلسفة البلاغة ، ص ٢٠٨ .

الأول وأسلوب الثانى تشهد انتقالا مرجعيا فى كلمتى " المتنبى " و" قلم " من الشخص ال كتاباته (أو أشعار) ومن الأسلوب الى أداته (١) كذا التعبير " طويل النجاد " فكلمة " طويل النجاد " تشهد انتقالا مرجعيا من الكيان المادى الملموس (طول نجاد السيف) الى طول القامة ، وهذا الانتقال بين الدلالتين قائم على الحقيقة .

بقى دور المتلقى فى كشف جماليات هذا النوع من التعبير ، فإذا كان الباث يحلل ، فالمتلقى يؤلف لأن علاقات التداعى عمليات تحليلية تقتضى من المتقبل تأليفا فمشقة التصوير هنا كلها من نصيب الباث لأنه مسئول عن الاجتهاد لحصر الاهتمام فى محور الدلالة ، ولا يبقى بع هذا الاجتهاد إلا مهمة التدرج للصعود من عضو الى عضو ، ومما ذكر الى ما استغنى عن ذكره (٢) والتعبير الإدراكى القائم على علاقة التداعى يتشكل فى ديوان الفرزدق من خلال " الكناية " و" المجاز " و " التورية "

ودراستنا تفطن فى البداية الى وحدة النص بلك التى ينتمى إليها كل لفظة وكل ترتيب وكل بيت شعرى ، وبالتالى يصبح تجزئة النص الى شواهد وجمل يؤدى الى الإخلال بقيمتها الفنية ، فضلا عن إهدار رسالة النص وقيمته الجمالية التى لايكن أن تعيش إلا من خلال السياق العام للنص المبدع الذى لم يولد إلا جملة واحدة .

أولا : الكناية :

لسنا فى حاجة الى تعريف الكناية وأراء البلاغيين فيها ، إلا أننا يكفينا تعريف عبد القاهر لها والاشارة الى الدافع النفسى لهذا النوع من التعبير ، ودورها فى بث الدلالة ، وأخيرا مناقشة قولهم بإرادة جواز المعنى الحقيقى فى الكناية .

---

1 -Michel Le Guern , Semqntique de La Metaphare et de La metenymie , Paris , Larousse , 1973 , P. 78 .

٢- محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ص ٢٠٧ .

إن الكناية تعنى كما يقول عبد القاهر الجرجانى " أن المتكلم يريد اثبات معنى من المعنى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ، ولكن هو تاليه ، وردفه فى الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلا عليه " (١)

وإذا دققنا النظر فى القيمة الفنية للكناية بوصفها تعبيرا يستعين به الشاعر فى بيان رسالته الشعرية ، نرى أنه تعبيرا ذو عطاء إشارى، ذو خفاء مغلف بأردية يكسوها الفنان معناه ، والمتلقى فى الصورة الكنائية لا ينتقل ذهنه الى المعنى البعيد الذى يريده المتكلم فى الأساس مباشرة ، وإنما يحتاج الى شئ من الروية وإعمال العقل ، إذا أن العناصر الصورة الكنائية قد اختيرت ، ونسقت تنسيقا فنيا دقيقا ، بحيث يصبح تفسيرها بأبعادها المكانية المرصودة تماما ، مثلما يصبح تفسيرها بأبعادها الثانية التى تتماشى وحركة النفس وتجربتها الذاتية (٢) وبذلك تحتوى الكناية على إبهام يسعى المتقبل بمعناه الى كشف طبيعته ، والمتقبل حينئذ يلتمس اللذة الفنية حينما يظفر بحقيقة المراد ويكون " الأساس النفسى جوهرها ، ويتمثل فى التلميح الى المعنى المراد نقله والإشارة إليه من خلف ستار ، نقل المتلقى إليه نقلا رقيقا مؤدبا " (٣) لذا فه تجانس نفسى وتلقائى ينجم عن التركيب الفنى برمته (٤) .

يبين عبد القاهر أثر التعبير الكنائى فى الدلالة المطروحة بقوله : " أما الكناية فإن السبب فى أن كانت للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح ، إن كل عاقل يعلم – إذا

١– دلائل الإعجاز ، ص ٥٢ .

٢– محمد عبد الحميد ناجى : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط ١ ، ١٩٨٤ م ، ص ٢٣٠ .

٣– نفسه : نفس الصفحة .

٤– عبد الرحمن شهاب أحمد : منهج البلاغين فى بحثهم لمصطلح الكناية – مجلة المستنصرية بغداد ، ص ٥٥ .

رجع الى نفسه – أن ثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد فى وجودها آكد وأبلغ فى الدعوة من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا ، وذلك أنه لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلا الأمر ظاهر معروف ، بحيث لا فيه ولا يظن المنجز والغلط"([1]) ونزيد على ذلك أن الكناية كلما كانت تحمل من روح المبدع ، وكلما كانت مغلقة بحرارة التجربة كانت من عوامل إثراء الدلالة ونموها،كمانلفت النظر الى شئ يخص التعبير الكنائى ، وهو جواز إدارة المعنى الحقيقى المفهوم من صريح لفظها ([2]) وهذا الخطأ لم يلتفت إليه، فالحقيقة أنه ليس هناك فى التعبير الكنائى جواز إرادة المعنى الحقيقى لأمرين:

الأول :

إن النمط الأدبى الذى يتميز بلغته الفنية شعرا كان أو نثرا ، تلك اللغة التى تجافى الحقيقة ، وتخاتم عالم الواقع ، وإذا حلمنا العمل الشعرى خاصة على جانب من الحقيقة يتحول الى ثرثرة ، وإهدار لماهية الأبداع وموت لذه اللغة ذات الروح المخصومة و إن جواز المعنى الحقيقى يجعلنا نسأل : لماذا يتجه المبدع الى هذا النوع من التعبير الذى يجب أن ننسى ونغفل بإرادة واعية دلالة اللفظ على الحقيقة ؟ إن جواز إرادة المعنى الحقيقى إفساد وتلويث لرسالة الباث ، وإهدار لرسالة النقد ووصفه بالسذاجة والبلاهة .

١– الدلائل ، ص ١١٠ ، ١١١ .

٢– هذا ما تناقله البلاغيون قدامى وغالبية المحدثين – ومن القدامى على سبيل المثال :

– ابن الأثير : المثل السائر ، القسم الثالث – تح / أحمد الحوفى وبدوى طبانة ، ص ٥١ . وما بعدها

– يحى ابن حمزة العلوى : الطراز ١ / ٣٧١ ،

– فخر الدين الرازى : نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز ، ص ١٠٣ .

– محمد الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ص ٢١٣ .

أما الثانى : أدى هذا الشق فى معنى الكناية إلى اضطراب لدى البلاغين القدماء فى تعريفهم للكناية وتحكيمهم العقل فى تفسير جانبى الحقيقة والمجاز فيها ، الأمر الذى يجعل العقلانية مقياسا مهما فى تحليل النصوص الشعرية ؛ إن الشعر لم يخلق ليكون مجالا لهذه النوع من الجهد العقلى أو مهمته الأصلية ([1]) ،

ويعد أسلوب الكناية من أسطع مظاهر الأسلوب فى يوان الفرزدق – خاصة فى نقائضه– حتى أننا لا نغالى إذا قلنا أن نقائضه يكسوها التعبير الكنائى بوضوح([2])، كما أنها تمثل – لديه – أقوى المؤثرات الفنية لبثه تجاه خصومه – خاصة جرير – وغيرهم ممن هجاهم ، فدلالة التعبير الكنائى فى هجائياته أشبه بلدغ الأفاعى ، وأكثر ألما وأفجع خيرا خاصة الكناية بمظهرها " التعريض " وقد ألفينا من المظاهر الكناية فى ديوان الفرزدق " التلويح " و " الإشارة "و "التعريض" و" الرمز " مرتبه حسب أكثرها دورانا وشيوعا.

التلويح :

التلويح من أساليب العرب القديمة ، وقد أشار الجاحظ إليه ([3]) ، كما تحدث السكاكى من التلويح فى الكناية فقال " متى كانت عرضية على ما عرفت كان اطلاق اسم التعويض عليها مناسبا ، وإذا لم تكن كذلك ، نظر فإن كانت ذا مسافة بينهما وبين المكنى عنها متباعدة لتوسط لوازم ، كما فى " كثير الرماد " وأشباهه كان اطلاق اسم التلويح عليها مناسبا لأن التلويح هو أن تشير الى غيرك عن بعد " ([4]) وبذلك

١– راجع هذا الاضطراب والاختلاف فى تعريفهم لها : عبد الرحمن أحمد سهاب : منهج البلاغين فى بحثهم لمصطلح الكناية ص ٥١ ، وما بعدها .

٢– طالع الملاحق .

٣– البيان والتبين ١ / ٤٤

٤– مفتاح العلوم ص ١٩٤ ، وطالع ابن رشيق : العمدة ١ / ٣٠٤ .

يصبح التلويح ذا وسائط كثيرة بين اللفظ ومدلوله تعين المتلقى على استكشاف ما يسمى بلازم المعنى . ولاشك أن تجاه المبدع لهذا النوع من الكناية – أو غيره – مرتبط بأمرين :

الأول : رسالة النص .

الآخر : الموقف الذى تعيشه تجربة المبدع .

وكلاهما مرتبط ارتباطا متلازما لا ينفصل .

ومن ذلك قوله :

فَقُلْتُ لَهَا : أَلَمّا تَعْرِفِينى إذا شَدّتْ مُحَافَلَتى الإزَارَا (١)

فكنى الفرزدق عن الوسائط بين اللفظ والمدلول المراد، بالصور التالية :

– شد الأزار ← تشميره ← التهيؤ ← الاستعداد .

– وقوله : مكنيا عن التخلف والذلة يدرع الغبار :

سَتَعْلَمُ مَنْ تَنَاوَلُهُ المَخَازِى إذا يَجْرِى وَيَدّرِعُ الغُبَارَا (٢)

فالشاعر يخاطب جريرا ، بأنه سوف يعلم من تكون المخازى من نصيبه ، ومن الذى سيلبسه الغبار ، متخلفا فى ميدان السباق والتنافس ، وإنما يعنى الفرزدق ميدان التفاخر بالآباء والأمجاد .

– فيدرع الغبار ← عدم مواكبة المتسابقين ← تقدم الآخرين عليه ← تخلف وهزيمة ← ذله وانكسار .

١– الديوان ١ / ٥٧٥ – الضمير لها عائد على " نوار " زوجته . المحافلة : المنافسة . يقول إنه لا يقاوم حين يُشَمّر ببخر والمشاتمة.

٢– السابق ، نفس الصفحة . يدرع الغبار : غبار السباق وهنا التفاخر.

ومكنيا عن القحط والأملاق بانطفاء نيران القرى :

إنَّ القِرَى سُجِنَتْ مَعى نِيرانُه عَنْ كُلِّ نَازِلِ جَنْبَهِ وَدَخيلِ (١)

– سجنت نيران القرى ـــــ إنطفاء نار الطهى ـــــ عدم وجود طعام ـــــ عدم إقبال الضيوف ـــــ فحط وإملاق .

كما كنى عن البخل بشكوى القدر ، وذلك فى قوله :

إذا النجمُ وافى مَغرِبَ الشمس حارَدتْ

مَقارِى عُبَيدٍ واشتكى القِدرَ جارُهَا (٢)

وتكون الوسائط على النحو التالى :

اشتكى جارها القدر ـــــ انطفاء النيران ـــــ عدم وجود طعام ـــــ الجوع ـــــ البخل . ويكنى فى الجهة المقابلة عن الكرم فى شريط كنائى :

١– فَلَمّا رَأيْتُ الّريحَ تَخْلِجُ نَبْحَهُ وَقَدْ هَوّرَ اللّيلُ السّماكَ اليَمانِيَا (٣)

١– ٢ / ٢٦٨ . يفخر قيقول إنه حين سجن سجن مع الإقبال على الضيافة وانطفأت نارها على كل من ياتى ضيفاً ويلج البيوت.

٢– ١ / ٤٤٧ . المقارى : جمع المقراة : القصاع الكبيرة يقدم بها الطعام للضيفان . حاردت : انقطع طعامها وأصلها فى النياق. يقول إنهم عند المساء حين يلم الضيفان ينقطع الطعام من قدورهم وينام جارهم جائعاً من دونهم.

٣– ٢ / ٦٣٧ . ١– تخلج : تحرك. هور : أسقط . السماك : نجم. يقول إن الريح كانت تعتبث بصوته والنجم يوشك أن يتوارى.

٢– يقول إنه اقسم إذا تنابح الكلاب ليهتدى بنباحها ، فإنه مزمع أن يوقد له ناراً.

٣– يصف النار التى يوقدونها للضيوف ويقول إنها عظيمة الالتهاب للعفاة المنتجعين تصل إلى أنوف موقديها.

٤– يقول إنه طلب لعبديه أن يوقداها.

٥– يقول إنه قدم إليهم يسوق أمامه مطيته حافياً.

٦– البرك : الناقة السمينة. يقول إنه أقام للناقة السمينة ، وما كان يعف فى سبيل الضيافة عن الإبل المنتجة والتى يسعى إثرها فصلانها.

٢- حَلفْتُ لَهُمْ إنْ لَمْ تُجبْ كِلابُنَا لأسْتَوْقِدَنْ نَاراً تُجيبُ المُنَــادِيَا
٣- عَظِيماً سَناهَا للعَفاةِ ، رَفِيعةً تُسامِي أُنُوفَ المُوقِدينَ فنَــائِيَا
٤- وَقُلْتُ لعَبْدَىَّ : اسْعِرَاهَا فإنّهُ كَفَى بسَنَاهَا لابن إنْسكَ داعِيَا
٥- فَمَا خَمَدَتْ حتى أضَاءَ وَقُودُهَا أخَا قَفْرَةٍ يُزْجَى المَطِيّةَ حَــافِيَا
٦- فَقُمْتُ إلى البَرْكِ الهُجودِ، ولَمْ يكن سِلاحى يُوَقّى المرْبعَاتِ المَتَــالِيَا

هذه الصورة رائعة من الصور الفرزدق التى تمثل فيها الكناية اللون الرئيســى فهذه صورة داع يطلب النجدة ، وقد أحاطت به علامات اليأس ، كما صرح بــذلك الفرزدق ففى قوله فى الأبيات السابقة " دعا دعوة كاليأس " ، فنلمح كناية عن فقدان الأمل فى البيت الأول ، وعبث الريح " تخلج نبحه " دال على لقتراب الهلكة وفقــدان الأمل فى الحياة ، ويقوى هذا المعنى المكنى من خلال اشطر الثانى ، كما يكنى الفرزدق فى البيت الثانى عن الكرم بالنار يوقدها على النحو الثانى :

- إيقاد النار ـــــ هداية للضال ودعوة ـــــ طهى ـــــ طعام ـــــ ورود الضــيوف ـــــ كرم وجود .

ويأتى البيت الثالث يقوى هذه الكناية ، واصفا هذه " النار " ومكنيــا عــن التهابا وارتفاعه بقوله " تسامى أنوف الموقدين فنائيا " والنار بهذه الصورة خير دال لمثل هذا " اليأس " ، ويكنى عن مدى اليأس لحق يهذا الداعى ، بقوله " يزجى المطبه حافيا " فلقد حل الأسى والبؤس المطية وصاحبنا صار حافيا يسوقها أمامها ، ونراه فى البيــت الأخير يكنى عن الجود المتناهى " الجود المثل " الذى يدفع صــاحبها الى ذبــح الإبــل "المنتجة " التى يسعى إثرها فصلاتها .

إن هذه الصورة الكنائية تتضح الوانها من خلال : - إقدام اليــأس وظهــور

وعلاماته (تخلج نبحه ، هو الليل السماك ، حافيا) .

– تباشر الأمل (الهدايا ، النار) .

الكرم والجود والقرى (المثال) (عظيم سنى النار،ذبح البرك الجهود، المربعات المتاليا) .

فى النهاية (القيم العربية الأصلية التى يتجلى بها العربى فى صورة الفرزدق بوصفه عربى أصيل) ولا يخفى أن توالى المعيش ودلالة النص العامة .

وهو يعبر – الفرزدق – عن هذه الصفة – الكرم – بصورة كنائية أخرى فى قوله :

وإنّ بِلالاً يَقتُلُ الجُوعَ إنْ سرَتْ شَآمِيّةً ، بالنّيْبِ غُراً مَحالُهَا (١)

فيقتل الجوع ـــــ طهى ـــــ وجود طعام ـــــ ضيوف ـــــ كرم وجود .

وقد لاحظنا أن هذا النوع من التعبير التصويرى القائم على الكناية بالتلويح يقوم على كناية عن صفة ثم الكناية عن موصوف .

(أ) الكناية عن صفة :

لاشك أن الفرزدق كان مشغولا بابراز مواطن التهاجى مع جرير ، مما جعله يركز على الصفة تركيزا يجعل المتأمل فى صورة الكناية يلحظ سطوح التلويح بالصفة :

– إما مفتخرا مادحا .

– وإما هجايا مقرعا .

وقد ساعد الفرزدق تاريخ بطولى ، ومجد أجدادنا ، أهل فخار ، أن يتحرك بين الصفات دون عناء أو جهد ، وكذا الشأن فى ميدان الجهاد ، فبجانب ما سبق من صفات كنى بها من خلال الكناية " بالتلويح "

١– الديوان : ٢ / ٢٤٤ . يقول إنه يقتل الجوع حين تهب الريح الشمالية الشآمية وذلك بذبح الإبل البيض. والمحال : متون الإبل.

قوله مكنيا عن الروع والذعر والاستعداد للهرب :

وارَيْنَ أسْوُقَهُنّ حِينَ عَرَفْنَنَا ثِقَةً وَكُــنّ رَوَافِــعَ الأذْيَالِ (١)

فالشاعر يصف حال النساء من قوم جرير حين هجوم الفرزدق وقومه ، وتعبر عن حالة الذعر والخوف ، والاستعداد للهروب ، عن طريق " روافع الأذيال " وتقول الصورة إيحاء آخر ، وهو هزيمة رجالهن وحلول الجبن بينهم ، وتزداد الصــورة جمــالا واظهار للدلالة الأم ، حينما يكنى الفرزدق بالشطر الأول " وارين اسوقهن حين عرفننا ثقة " عن الاطمئنان والأمل فى الحياة .

إن الدلالة " الأم " التى يود المبدع ارسالها من وراء الصورة هى " السيادة # الذلة " واستطاع بيانها من خلال هذه المعانى المستنبطة من وراء التعبير بالكناية لتصــبح أكثر إيغالا فى نفس المتلقى .

وهذه الكناية عن هذه الصفة لنساء جرير كثيرا ما يستعرضها ، فكم ه أكثــر أثرا و وكم هى أكثر حياة ، حين تخرج لنا فى مثل هذه الصورة ،ولنتأمل هذا الشريط الكنائى :

١- والخَوْفَزَانُ مَسَوِّمٌ أفْرَاسَهُ وَالُمحْصَنَاتُ حَوَاسِرُ الأبْكَارِ (٢)

١- الديوان : ٢ / ٣٣٣ . يقول إنهن أسقطن أذيال أثوابهن وكن قد رفعنها وشمرن عنها تروعاً.

٢- ١ /٥٨٠ ، وطالع أشرطة أخــرى ٥٦٥ / ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٥٠ / ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ٥٩٣ / ١١ ، ١٢ ،١٣ ، ١٤، ١٥ ، ١٦ ... ١- الخوفزان : بطل تميمى. المحصنة : المرأة المتعففة. الحاسر من أسفرت عن وجهها ، وهنا كشفت عنه من الخوف والهلع من فوارس الأعداء.

٢- يقول إنهن بدين عاريات القفا لا يسترون بستر.

٣- يقول إن بنى سعد صبروا للقتال ، ولم يهربوا وأنتم أدبرتم وكشفتم عن مؤخراتكم.

٢- القبة : الخيمة العالية للأسياد.

٢- يَدْعُــونَ زَيْدَ مَنَــاةٍ إذْ وَلّيْتُمُ، لا يَتّقِــينَ عَلى قَفاً بِخِمَــارِ
٣- صَبَرَتْ بَنُو سَعْدٍ لَهُمْ بِرماحِهِمْ وَكَشَفْتُــمُ لَهُمُ عَنِ الأدْبَارِ
٤- فَلَنحْنُ أوْثَقُ فى صُدُورِ نسائِكُمْ عِنْدَ الطِّعَــانِ ، وَقُبّةِ الجَبّــارِ

فيدور هذا الشريط الكنائى حول صفة واحدة " أم " هى " الذل والعار " .

تضم فى دائرتها صفات أخرى ...

فى البيت الأول : حواسر الأبكار ـــ إزالة العوائق ، استعداد للهرب ـــ بيــان النوع ـــ الخوف والهلع والفزع .

فى البيت الثانى : لا يتبعن على قفا بخمار ـــ التخلى عن قيمــة اضــطرارا ـــ وضوح الرؤية استعدادا للتولى السريع ـــ فزع واضطراب .

فى البيت الثالث : كشفتم لهم عن الأدبار ـــ التوالى ـــ إعطاء الظهر للخصم ـــ هزيمة وعار .

فى البيت الرابع : نحن أوثق فى صدور نسائكم ـــ ضعف ـــ عدم حماية مــن لدن رجالهم ـــ جبن وقد عبر عن هذه الصفة بكنايات أخرى مثل :

- الحابسين الى الشيى " أى الحابسين ماشيتهم ([1]) .- " صغرت دلاؤهم " ([2])

- " لا شهدوا عراك زحام " ([3]) - " زحلت عن عتب الطريق " ([4]) وكما قلنا سابقا إن وجود مثل هذه الأشرطة الكنائية التى تدور حول صفة واحدة تــؤدى الى وجــود أمرين :

١- ١ / ٥٧٩ .
٢- الديوان ٢/ ٥٥٤ .
٣- ٢ / ٥٥٤ .
٤- ٢ / ٣٢٠ .

أولاهما : سطوح الصفة الرئيسية التى يدور حولها الشريط الكنائى ، والتى يمكن أن تلتف حولها رسالة النص

أما الثانى : فيكشف لنا عن توهج الإبداع الأدبى ، وارتفاع مؤشره البيانى على مستوى النص ، مما يكشف لنا من جهة أخرى عن علاقة الثبات بالرسالة المطروحة، ومن صور الفرزدق الكناية المعبرة قوله : مكنيا عن " وهنة " بأخذت العصا " فى قوله :

دَنَوْنَ وأدْنَاهُنّ لى أنْ رَأيْنَنى أخَذتُ العصَا وابيَضَ لَوْنُ المَسَائحِ (١)

فأخذ العصا ـــ التوكؤ عليها ـــ عدم القدرة على الانتصاب ـــ الوهن .

فالفرزدق يرسم صورة لذاته يتوكأ فيها على عصا ، وقد خط الشيب فودية ، والفتيات يدانينه ، لم يعدن يخشين منه أمرا ، والصورة بهذا الشكل أصوب تعبيرا عن تولى الزمن عن صاحبه ، وقد أصبح شيئا مهدرا ، ولم نكن نحصل على هذه الدلالة بدون " أخذت العصا " لأن الإنسان قد يلم به الشيب ومع ذلك يرى فيه من نصرة الحياة بقية ، وهو القائل :

رَأَيْتُ بَنى مَرْوَانَ يَرْفَعُ مُلْكَهُمْ مُلُوكٌ شَبابٌ، كالأسودِ وَشيبُهَا (٢)

ويكنى عن " الصمود والجبن " فى مقطعة من بيتين هاجيا " أمية بن خالد بن عبد الله : يقول الفرزدق :

لَوْ كُنتَ صُلْبَ العُودِ أوْ كابنِ مَعمرٍ لَخُضْتَ حِياضَ المَوْتِ واللّيْلُ مظلمُ (٣)

١– ١ / ٢١٥ . المسائح : جمع المسيحة : شعر جَانبَىْ الرأس. يقول إن الفتيات لم يعدن يخشين منه أمراً ، وهن يدانينه لأنه بات يتوكأ على العصا ، والشيب وَخَطَ فَوْدَيْه.

٢– ١ / ١٠٢ . يقول إنهم يدعمون ملكهم بأمراء شجعان كالأسود شيباً وشباناً.

٣– ٢ / ٤٢١ . – يقول إنك لو كنت عتياً صامداً لخضت الموت ، وألممت به ، والليل مظلم ، ولم تَنَم ، ولكنك ذو قلب هلج جبان ، يتطير وتفر عنه الشجاعة ولك عرق حالك السواد لئيم ، ينبو بك عن الجلى والمكارم.

وَلَكنْ أَبَى قَلْبٌ أُطِـــيرَتْ بَنَـــاتُهُ، وَعِرْقٌ لَئِيمٌ حالِكُ اللّونِ أدْهَـــمُ

فكنى بـ " بصلب العود ـ الصمود والقوة .

وبـ " قلب أطيرت بناته ـ الجبن والهلع .

وقد تزدحم دواعى الإبدتع لدى الشاعر فنراه يزاوج بين كناتين فى بيت واحد ، ومن ذلك قوله مكنيا عن الكرم والبخل فى قوله :

أَبَتْ يَدُهُ إلاّ انْبِسَاطاً بِمَالِهَا إذا مَا يَدٌ كَانَتْ عَلى مالِهَا قُفْلا (١)

فكنى بالانبساط عن الكرم ، وكنى باليد القفل عن البخل .

– يده قفل على المال ـــ حبس المال ـــ منع العطاء ـــ بخل .

فكم تكون الصورة أكثر وجودا وأثرا حنما يتجاور فيها متجاوران متقابلان .

ويكنى الصورة بنفس الصورة بقوله أيضا :

وَرِثْتُمْ عَنِ الجَارُودِ قِدْراً وَجَفنةً كَثِيراً، إذا احْمَرّ الشّتَاءُ، عِيالُهَا (٢)

فاذا كان الفرزدق قد كنى فى البيت السابق عن الكرم والبخل " بانبساط اليد " و" اليد القفل " فهو هنا يكنى عن الكرم بكثرة القدزر والجفان ، والاملاق والجدب والبخل " بإحمرار الشتاء " وتحليل الكنانتن كالتالى :

– كثرة الجفان ـــ كثرة النيران ـــ الطهى ـــ كثرة الطعام ـــ كثرة الضيوف ـــ الكرم والجود .

– احمرار الشتاء ـــ زوال الغيوم ـــ امتناع نزول المطر ـــ جدب وبخل .

فكم تكون الدلالة المرسلة حينئذ قد بلغت من النضج والتأثير ، وكم تســـاهم

١– ٢ / ٢٧٦ . يقول إنه يمد يده بالعطاء وسواه يقفلها.

٢– الديوان : ٢ / ٢٨٤ .

الصورة الكنائية مع الصور البيانية الأخرى فى كشف إبداعية النص ...

وقد يعمد الرزدق الى كنايات تقليدية ، وليس اتجاه الفرزدق إليها من قبيل العوز بل كانت مثل هذه الكنايات تمثل ميراثا مشاعا يتناقله الشعراء ، وهى لا يفقد حرارتها حينما تزرع فى سياق يعيد إلها حياتها ، وبما تكسبه من معان ضافية عن طريق مجاورتها لصور أخرى تكتسب تأثيرها من خلال حرارة التجربة المعيشة ، ومن ذلك قوله مكنيا عن تر المرأة ونعيمها بـ " نوامة الضحى " فى قوله :

أناةٌ كَرِئْمِ الرّمْلِ نَوّامَةُ الضُّحَى ، بَطِئٌ عَلى لَوْثِ النِّطاقِ بُكُورُهَا (١)

وكذا قوله مكنيا عن ضمور الناقة بـ " قلق القلائد :

قَلِقاً قَلائِدُهَا تُقَادُ إلى العِدَى رُجُعَ الغَدِيّ كَثِيرةَ الأنْفالِ (٢)

ومن كنايته التقليدية أيضا قوله مكنيا عن القلق بـ " نابى الفراش " (٣)

(ب) الكناية عن موصوف :

والكناية عن موصوف فى إطار الكناية بالتلويح قليلة الدوران إذا ما قيست بسابقتها ، ومنها كنايته عن الجنود بالكمأة :

وكُلِّ يَوْم هيَاجٍ نَحْنُ قَادُتُه إذا الكُماةُ جَثَوْا، والكَبْشُ للرُّكَبِ (٤)

ومنها ما يكون بصفة مميوة ، مثل كنايته عن النساء الحسان بالبيض الرعابيب :

١- ١ / ٥٨٤ . الأناة : الرزينة . الرئم : الغزال . اللوث : اللف . النطاق : الزنار . بكورها : قيامها. يصف تلك المرأة ويقول أنها رزان وإنها تشبه الظبية ، تنام فى الصباح ولا تتعجل النهوض للخدمة لأن لديها خادمات يخدمنها ، فهى لا تتمنطق بالزنار إلا متأخرة بعد النوم الطويل.

٢- ٢ / ٣٣٤ . يقول إنها ضامرة بحيث تقلق عليها الأحزمة وتعود وهى تحمل الغنائم.

٣- ٢ / ٣٦١ ، ٤٣٥/٢ ، ٤٩٣ .

٤- الديوان : ١ /٧١ . الهياج : القتال. الكبش : البطل : والكمأة : الأبطال المدججون بالسلاح.

يأبَى،إذا قُلتُ أنسَى ذِكرَ غَانِيَةٍ، قَلْبٌ يَحنّ الى البِيضِ الرّعابيبِ (١)

والمخدرات كناية عن موصوف " الأسود " :

تَظَلّ المُخْـدِرَاتُ لَهُ سُجُـوداً ، حَمَى الطّرُقَ المَقانبَ والتِّجارَا (٢)

أو كنايته المصممة العضاب للسيوف وهى بعض صفاتها (٣)

وبعد هذا العرض لأسلوب الشاعر فى بناء الكناية بالتلويح نلاحظ الآتى :

أولا : جاءت الكناية بالتلويح كثيرة الدوران ، يلجأ إليها الشاعر لبيان الدلالة بصورة أكثر عمقا وأقرب الى المآخذ و وقد ألفينا ذلك كثيرا فى ميدان الفخر والهجاء .

ثانيا : التعبير عن الصفة الواحدة بأكثر من صورة كنائية ممثلة شريطا داخل بنية النص، وهذا يشير الى قدرة الفرزدق اللغوبة من ناحية وثراء الداعى الإبداعى عنده.

ثالثا : يعمد الفرزدق الى بيان الصفة المكنى عنها ويوفر دواعى جذب أنتباه المتلقى إليها إما بوجودها فى شريط كنائى كما سبق ، وأما عن طريق مقابلتها بصفة مناقضة ، وهذا التقابل من شأنه تمييز الدلالة المرسلة ووضوحها .

رابعا : اكتسبت كنايات الفرزدق التقليدية – فى أحايين كثيرة – حياة جديدة عن طيق ما جاورها من صور بيانية أخرى ، ومن خلال التجربة المعيشة وحراريتها .

خامسا : كثيرا ما تأتى الكناية بالتلويح معللة عن طريق السياق الذى ولدت فيه.

١– ١ /٤٤ . الرعابيب : جمع الرعبوبة : المرأة البيضاء الحسنة.

٢– ١/ ٥٧٤. المخدر : الأسد. المقانب : الفرسان. التجار : القوافل. يقول إنه منع على الناس سلبهم فرساناً وتجاراً على حد سواء.

٣– ١ / ٥٨ ، ٣٣.

الإشارة :

الإشارة كما عدها الجاحظ من أصناف الدلالان على المعانى (١) وهى إذن لفظ دال على معنى يتسم بالغموض أحيانا، ولما كانت الإشارة ضربا من الدلالة على معادن متعددة ربطها الجاحظ بالوحى والحذف وقال " رأينا الله تبارك وتعالى – إذا خاطب العرب والإعراب وأخرج الكلام مخرج الإشارة والوحى والحذف ، وإذا خاطب بنى إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد فى الكلام " (٢) وقال ابن رشيق مبينا ما تتسم به الإشارة – بوصفها تعبيرا فنيا – والإشارة من غرائب الشعر وملاحه وبلاغته عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة ، ولا يأتى بها إلا شاعر المبرز والحاذق الماهر"(٣) والإشارة عند البعض (٤) اسم جامع تندرج تحته أنواع متعددة ، وعند البعض الآخر فن قائم بذاته غير الكناية والتعريض والرمز ، كما هو الشأن عند عبد القاهر الجرجانى (٥) ، وذهب السكاكى مذهبا آخر حيث جعلها جزءا من الكناية (٦) والإشارة – بعد ذلك – تعد درجة من درجات الكناية الكناية وفروعا من فروعها حيث إنها لفظ وضع الدلالة على مدلول يتضح به السياق المعنى ، ويتسم التعبير الكنائى الذى يعتمد على الإشارة على أمرين :

١– البيان والتبيين ١ / ٧٦ .

٢– الحيوان ١ / ٩٤ .

٣– العمدة : ١ / ٣٠٢ .

٤– العمدة : ١ / ٣٠٢ – نهاية الأرب : ٨ / ٧ ، ١٤٠ ،

– نضرة الإغريض فى نضرة القريض ص ٣٣ .

– سر الفصاحة ٢٤٣ .

٥– الدلائل : ص ٢٣٧ .

٦– مفتاح العلوم : ص ١٦٩ .

الأول : إنه يتسم بالغموض أحيانا كثيرة ، وذلك لقلة الوسائط بين الدال والمدلول ربما تنعدم هذه الوسائط ، فيتوقف أمر بيانها بدرجة كبيرة على المتلقى .

الثانى : إن المتلقى أمام هذا النوع من التعبير لابد أن يحظى بمعايشته للنص ، وذلك عن طريق الإمام بثقافة شاملة على ما يحتويه النص من إشارات ، وإلا أصبح النص ذا ألغاز تفسد عليه رسالته ، ولكن لماذا يلجأ المبدع الى المثل هذا النوع من التعبير ؟

يجيبنا عبد القاهر الجرجانى بأن إثبات الصفة للشئ وارسالها الى السامع من جانب الإشارة يكون لها من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليلة ، ولا يجهل موضوع الفضل فيه ، وهذا ما لا يمكن حصوله لو أرسلته صريحا ([1])

وهذا ما يؤكد رأينا السابق باعتبار الإشارة قسما من لأقسام الكناية تندرج تحتها حيث إن الكناية بمعناها العام : خفاء المدلول وراء لفظ مطروح أمامك ، ولو صرح بهذا المدلول مباشرة لم يكن للمتلقى بعدئذ لذة جمالية ، تلك التى يحظى بها حين يبحث عنها ، ويعانى من أجلها ، وهذا هو سر الدلالة بطريق غير مباشر باحدى طرق الأداء المتولدة عن " علاقة المتداعى "

وقد انبنى اسلوب الكناية بالإشارة فى ديوان الفرزدق بطرق متعددة فمنها ما انبنى على أحداث التاريخ وأيام العرب وأعلامها ، وهذا النوع بعد من أصعب انواع التعابير لما يتطلبه من الرجوع الى المصادر التى تفسر هذه الدلالات ، ومن هذا قوله :

وَكَانَ لَهُمْ يَوْمَانِ كَانَا عَلَيهِمُ كَأيّامِ عَادٍ بالنُّحُوسِ الأشَائِمِ ([2])

١- الدلائل : ص ٢٣٧ .

٢- الديوان : ٢ / ٥٦٤ . يقول إنهم نزل بهم يومان ساقا لهم الهرك الذى حل بعاد وثمود فى الأيام الغابرة.

فكنى بالإشارة الى يومى " ذى نجب " ويوم " الوتدات " وكانا " لقيس " ، كما يكنى بالإشارة الى يوم " فيف الريح " فى قوله :

هُمُ ضَرَبُوا الصّنائعَ واستْبَاحُوا بمَذحِجَ يَوْمَ ذى كَلَعٍ ضِرَابَا (١)

فأشار الى يوم فيف الريح ، وكان لبنى " نمير " فيه بلاء حسنا ، وكان بين بينى " عامر " وبين " الحارث بن كعب " (٢)

وتدور الإشارة الى مثل هذه الأيام كثيرا فى الديوان ، وقد أشرنا الى ذلك فى حديثنا عن المصادر الثقافية (٣)

وقد يكنى الفرزدق بالإشارة عن وقائع اشتهرت منها ما جاء فى قوله :

أتَانى وَرَحْلى بِالمَدينَةِ وَقْعَةٌ لآلِ تَميمٍ أقْعَدَتْ كُلَّ قَائِمِ (٤)

وهو يشير الى قتل وكي ابن حسان أحد بنى غدانة من يربوع قتيبة بن مسلم الباهلى ، وقتل ابن الأهتم وهو " سنان بن سمى " وذلك لتمرد كتيبة بن مسلم والحجاج على مبايعة عبد العزيز بن الوليد بن مروان الخلافة ، واستطاع وكيع المبايعة لسليمان وقتل قتيبة، وكذا قوله مشيرا الى مقتل عمارة فى يوم يقال له " أعيار " ويوم النقيقة " (٥) ومن الكناية بالإشارة ما كان قوامها يوحى بحدث كما فى قوله :

– وَعِنْدَ رَسُولِ اللهِ قَامَ ابنُ حابسٍ بِحُطّةِ سَوارٍ إلى المَجْدِ حَازِمِ (٦)

١– الديوان : ١ / ١٧١ .

٢– النقائض : ٢ / ٤٦٩ .

٣– طالع الفصل الثانى من الباب الثانى

٤– ٢ / ٥٦٢ . الوقعة : الملمة العسيرة. يقول إنها جعلتهم يرسون ويشلّون

٥– النقائض ١ / ١٩٣ .

٦– الديوان : ٢ / ٥٧٦ . – السوار : البطل المساور.

– المغللة : المقيدة. الأداهم : القيود. يشير إلى فك ألسرى بتوسل من ابن زرارة عند رسول الله.

– لَهُ أطْلَقَ الأسْرَى التى فى حَبَالِهِ مُغَلَّلَةً أعْنَاقُهَا فى الأَداهِـمِ

فهو شير الى صنيع الأقرع بن حابس حينما كلم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فى أصحاب الحجرات وهم من بنى عمر بن جندب بن العنبر بن العمر بن تميم وقال يا رسول الله أراد سبايا قومى وأنا أحمل الدماء ، قال فرد النبى السبى وحمل الأقرع الدماء عن قومه (١) وكنايته عن مقتل عثمان(رضى الله عنه) بمن بغى عليه (٢) واستخدم الكناية " بالإشارة " الى أحداث تخص الأمم السابقة ، مثل كناية عن قوم صالح(عليه السلام) والناقة برغوة البكر (٣)،وكناية عن"حادث الفيل"بهزيمة الفيل (٤) أما كناية بالإشارة الى الأعلام فكثيرة فى الديوان ، وتصل فيها الإشارة أقصى درجات الغموض وهى متنوعة ما بين أعلام تخص ما قبل الإسلام وأخرى معاصرة له (٥) ومن هذه الكنايات " بالإشارة الى هذه الأعلام قول الفرزدق :

وِمنَّا الذى أعطَى يَديْهِ رهَينَةً لغَازَىْ مَعَدٍّ يَومَ ضَرْبِ الجَمَاجِمِ (٦)

مشيرا بقوله " أعطى يديه رهينة " الى " عبد الله بن حكيم ابن زياد بن سيفان بن مجاشع بن دارم فى خبر مسعود بن عمر بن عدى ..... بن فهم (٧)

١– النقائض : ١ / ٧٤٧ .
٢– الديوان ١ / ٥٤٧ .
٣– ١ / ٤٣٥ .
٤– ٢ / ٥٦١ .
٥– ٢ / ٥٧٤ .
٦– النقائض ١ / ٧٢١ .
٧– النقائض : ٢ / ٣٢٢ .

ومما تتابعت فيه الإشارة قوله :

وَهُمُ إذا اقْتَسَمَ الأكَابِرُ رَدّهُمْ وافٍ لِضَبَّةَ والـرِّكَابُ تُشَلَّلُ
جَارٌ إذا غَدَرَ اللّئامُ وَفَـى بِهِ حَسَبٌ وَدَعْوَةُ مَاجِدٍ لا تُشَلَّلُ

فأشار بالأكابر الى شيبان وعامر وجليلة بن بنى تميم الله و " الجار " فى البيت الثانى – هو الذى أجارهم – وأشار به الى " بدر بن حمراء أخو بنى ذهل بن مالك بن بكر سعد بن ضبة فوفى لهم (١) ومما كنى فيه بالإشارة الى قومه مفتخرا قوله :

يُفَدّى عُلالاتِ العِبَايَةِ إذ دَنَا لَهُ فارِسُ المِدْعاسِ غَيرُ المُغَمِّرِ (٢)

مشيرا " بفارس المدعاس " الى الأقرع بن حابس، ومشيرا بفكاك أغلال الأسير" الى ناجية بن عقال بن محمد بن سيفان بن مجاشع (٣) " وبذى القبر " الى غالب والده (٤)

وقد يكنى بالصفة مشيرا الى صاحبها ، وهى أيضا لا تخلو من غموض إذا ندر تكرارها ومن ذلك قوله :

إلى الأصْلَعِ الخَلاّفِ إنْ كنتَ شاعراً فَذَبِّبْ ، فَمَا هذا بِحينِ لَغُوبِ (٥)

فأشار بالأصلح الخلاف الى الحارث بن نهيك النهشلى، وقوله مكنيا عن أم جرير بالإشارة " المراغة " والى ذاته أيضا ، وهى من الكناية التى تحظى بشيوع وافر فى الديوان حتى

١– النقائض : ١ / ١٦٩ .

٢– ١ / ٦٠٩ . العلالات : جمع العلالة : ما يتعلل به. المدعاس : فرس الأقرع بن حابس. المغمر : الفرس يُسقى الماء بالقدح لقلة الماء.

٣– ١ / ٦١٠ .

٤– ١ / ٦١٠ .

٥– ١/٦٤.الأصلع الخلاف : هو الحارث بن نهيك النهشلى. ذبَّبَ : أى أكثر الذَّب أى الحركة. اللغوب : الإعياء.

أصبح علما على جرير بن الراغة (١) ومكنيا عن رسول الله بالإشارة بـــ " الخاتم " :

هَذا ابنُ فاطِمَةٍ ، إنْ كُنْتَ جاهِلُهُ ، بِجَدّهِ أنْبياءُ اللهِ قَدْ خُتِمُـــوا (٢)

وعن القرآن الكريم " بلوحة القلم " :

اللهُ شَـــرّفَهُ قِـــدْماً، وَعَظّمَـــــهُ ، جَرَى بِذاكَ لَهُ فى لَوْحِهِ القَلَمُ (٣)

كما كنى عن " القرآن " أيضا بالإشارة الى الحق والهد واليقين (٤) :

ومن الكنايات البعيدة كنايته عن آدم " عليه السلام " بقوله :

أبِي مَالِكٌ، مَـــا مِنْ أبٍ تَعـــرفُونَهُ لكمْ دونَ أعرَاقِ التّرَابِ يُعادِلُهْ (٥)

فأشار الى قوله " دون أعراق التراب " الى آدم أبو البشرية .

ومن كناياته التى تعود الى المعالم الإسلامية كنايته عن الكعبة بالإشارة الى "ركن الحطيم "(٦) وعن الحجر الأسود " بتقبيل الحجر " (٧) وكنايته عـــن شـــعر التوحيـــد بالإشارة فى قوله :

ما قالَ: لا قـــطُّ إلاّ فى تَشَهّـــدِهِ ، لَوْلاَ التّشَهُدَ كانَتْ لاءهُ نَعَمُ (٨)

١- ١ / ٦٥ . ٢ / ٣٢٥ . أى بالنبى محمد.

٢- ٢ / ٣٥٣ .

٣- ٢ / ٣٥٥ ، والضمير فى شرفه عائد على زين العابدين . يقول إن الله أراد له أن يكون كريماً وقد متب لـــه ذلك فى كتاب ولا قبل للناس بإنكاره لأنه قدر مقدر من الله فى علمه وكتابه.

٤- ١ / ٢٥٢ .

٥- ٢ / ٣٤٦ ، وطالع ، النقائض ٢ / ٦٢٩ . يقول إنه ليس به والد يعادله ممن ماتوا.

٦- الديوان : ٢ / ٣٥٤ .

٧- ١ / ٣١٨ .

٨- ٢ / ٣٥٤ . يقول إنه لا يتفوه بكلمة " لا " لإلا حين يتشهد بقوله : " لا إله إلا الله " ولولا ذلك لكانت الـــ " لا " عنده نعم يستجيب بها لكل طالب.

وهناك من الإشارة ما كان قوامها شهرة أعلامها من الشعراء ، وهى بذلك قريبة المآخذ من ذلك قوله مكنيا عن النابغة الذبيانى ، والنابغة الجعدى ونابغة بن شيبان بالإشارة الى النوابغ فى قوله :

وَهَبَ القَصَائِدَ لى النّوَابِغُ، إذْ مَضَوْا وأبُو يَزيدَ وَذو القُرُوحِ وَجَرْوَلُ (١)

وكنى عن أمرئ القيس بـ"ذى القروع" (٢)وعن المهلهل بن ربيعة أخى كليب وائل"بمهلهل الشعراء":(٣) وقد يعمد الفرزدق الى بناء كنايات متعددة " بالإشارة " على مستوى البيت الواحد ، وهذ يدل على ثراء المعجم اللغوى عند الشاعر يساعده على كثرة هذه الكنايات من ناحية ، ووفرة أخرى ، ومن ذلك قوله مخاطبا جريرا وهاجيا أباه :

غَلَبْتُكَ بالمُفَقِّئ و المُعَنّى وَبَيْتِ المُحْتَبِى و الَخافِقَاتِ (٤)

فأشار بالمفقى الى قوله :

وَلَستُ وإنْ فَقَأتُ عَيْنَيكَ وَاجِداً أباً عَنْ كُلَيبٍ أو أباً مِثْلَ دَارِمِ (٥)

فأشار بالمعنى الى قوله :

وإنّكَ إذْ تَسْعَى لِتُدْرِكَ دَارِماً لأنْتَ المُعَنَّى يا جَريرُ المُكَلَّفُ (٦)

١- ٢ / ٣٢٣ . النوابغ : النابغة الذبيانى والنابغة الجعدى . ابو يزيد : المخبل السعدى. ذو القروح : امرؤ القيس. جرول : الحطيئة.

٢- ٢ / ٢٣٢ .

٣- نفس الصفحة .

٤- ١ / ١٨٤ . المفقئ : الشعر الذى يفقئ عين الهجو. المعنى : قوله أنت المعنى يا جرير. والمحتبى : قوله بيتا زرارة محتب بفنائه. الخافقات : من قوله : وأين الخافقات اللوامع.

٥- النقائض ٢ / ٧٧٤ .

٦- النقائض ٢ / ٧٧٤ .

وأشار البيت المتحبى " الى قوله :

بَيْـــتاً زُرَاةُ مُحْـتَبٌ بِفِنَـائِهِ ومُجَاشِعٌ وأبُو الفَوارِسِ نَهْشُلُ (١)

وأشار بالخافقات الى قوله :

وأينَ تُقَضِّى المَالِكَانِ أمُورَهَا بِحَقٍ وأيْنَ الخَافِقَاتُ اللَّوَامِعُ (٢)

والبيت الشعرى بهذة الصورة مخصب بدلالات وفيرة ، ودواعى الإبداع قوية ثرية . إن المتلقى (المهجو) فى استقباله لمثل هذا البناء التصويرى المتعدد كمن فى شباك الصياد ، لا يستطيع فكاكا من سهام المعنى وألام أثارها .

تنوعت الكناية بالإشارة فى ديوان الفرزدق ، وقد حظيت الكناية عن الوقائع والأعلام بأهتمام كبير ، وقد ساعده على ذلك تايخ اعلام قومه الذين شهد لهم التاريخ بتفوقهم وشيمتهم ، وقد اتشمت هذه الكناية بالغموض ، وذلك يتطلت من المتلقى إعدادا ثقافيا مجهدا قبل الإقتراب من النص ، إلا أن مثل هذه الكنايات كانت تحمل معانى مختلفة تتشبع بها هذه الأعلام – يسقط منها ما يعمق الدلالة المرسلة من وراء النص عن طريق تمثيله بها شواهد ناطقة وبراهين واضحة على الحدث الذى يعالجه، كما يحقق من ورائها ، إحياء للماضى يربطه بالحاضر ، مما يجعل رسالة النص أكثر عمقا وأشق موردا على المتلقى العادى .

كما ألفينا الكناية عن " الأمم السابقة " عن طريق الإشارة يجسم مدلول الذى يساهم فى بنية الدلالة المطروحة بعدا وثراء يثرى وقعها عند المتلقىن و ألفينا كناياته عن أعلام بالإشارة الى صفات خاصة لدرجة أنه لو لم نعثر على صاحبها لظل البيت

١– النقائض ٢ / ٧٧٤ .

٢– النقائض ٢ / ٧٧٤ .

داخل النص مثل اللبنة الخاوية التى تفقد على الشكل العام جماله وتمامه ، وأكثر الكنايات التى بنيت على الإشارة ، وفقدت – لكثرة دورانها – العمق الدلالى كنايته عن جرير بالإشارة الى المراغة " تلك التى تتمرغ فى التراب " حتى صار بن المراغة علما لا يحتاج من المتلقى أى جهد فى الوصول الى المقصود بها اللفظ ...

التعريض :

التعريض خلاف التصريح ، وفيه تصبح المرسلة النصية ذات مدلول آخر يفهم من خلال السياق ، ويعد التعريض من الأساليب العربيقة ، وذكره ابن قتيبة وعقد له بابا وقال " والعرب تستعمل فى كلامها كثيرا فتبلغ إرادتها بوجه هو ألطف وأحسن من الكشف والتصريح " (١)

وقد ذكر المدنى للتعريض فى " أنوار الربيع " أغراضا يطرحها السياق (٢) ، من استعطاف وملامة وتوبيخ واستدراج الى احتراز عن المخاشنة والمفاحشة ، وقال المدنى بعد أن تعرض لهذه الأغراض " وأجمع العلماء على هذا التعريض أرجح من التصريح لوجوه، منها

أولاهما : أن النفس الفاضلة لميلها الى استبطان المعانى تميل الى التعريض شففا باستخراج معناه بالفكر .

ثانيهما : أن التعريض لا ينتهك معه سجف الهيبة ولا يرتفع به ستر الحشمة

ثالثهما : أنه ليس للتصريح إلا وجه واحد وللتعريض وجوه وطق عديدة .

١– تأويل مشكل القرآن ، ٢٠٤ . وطالع :

– نهاية الأرب ٧ / ٦٠ .

– النويرى : الطراز ١ / ٣٨٠ .

٢– أنوار الربيع فى أنواع البديع ٦ / ٦٠ ، ٧٦ .

رابعا : أن النهى صريحا يدعو الى الأعراء بخلاف التعريض كما يشهد به الوجدان .

إذن ، فالتعريض كما قلنا من قبل يدخل تحت الكناية (١) وهو من الأساليب التى يستعين بها المبدع فى بث إبداعاته ، ولا شك أن الموقف دورا فى اتجاه المبدع الى هذا النوع من التعبير أو الإقلاع عنه ، وهذا النوع من التعبير يستلزم من المتلقى أن يكون يقظا واعيا يعيش النص الإبداعى موقفا وظروفا ، كما يقف على علاقة صاحب النص بالمخاطب الذى يحاوره ، إن هذه المعايشة تجعله يفسر مدلولات هذه الطرائق التعبيرية تفسيرا يكمل به دائرة الإبداع ويحفظ للنص دائرته الحقيقية .

والتعريض بوصفه أسلوبا من أساليب البيان قليل الدوران فى الديوان ، وأكثر ما ألفيناه في النقائض ، وهناك من أساليب التعريض ما هو قريب المآخذ ، كما أن هناك من هذه الأساليب ما يحتاج الى إعمال التأمل والتفكير .

١- طالع السكاكى : مفتاح العلوم ص ١٩٤ ، إن ما يدعيه الطرابلسى فى " خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٢٢٢ وما بعدها بأن التعريض نوع من التصوير يدخل فى باب الكناية لأن العلاقة بين الدال والمدلول تبنى على الحقيقة ، كما سنرى فى تحليلنا فى الصور عند الفرزدق ، والذى دعا البباحث السابق الى هذا الحكم المطلق هو أن الشواهد التى حللها تنطق بحكمه السابق مثل تعريض شوقى بتفوق طبيعة البلاد السودان على طبيعة بلاد الإنجليز بإمكانية عيش التماسيح فى بلاد السودان ، والحيتان تموت من البرد فى بلاد الإنجليز، ولكن أين الحقيقة ، التى يبنى عليها الدوال والمدلول فى قوله الفروزدق هزتنى كلاب القبائل " (الديوان ٢ / ٢٤٩) معرضا بجرير وبمن معه ممن يحملون عليه ، فأين الحقيقة التى أنبنى عليها التعريض السابق ، هل هناك علاقة بين الكلاب وجرير وغيره ، هى التى ولدت صورة التعريض ؟ الحقيقة أنه ليست هناك علاقة حقيقية إلا تلك العلاقة التى يخلعها المبدع بين الدال والمدلول من أجل غرض هو يرمى إليه ويقصده قصدا ، والحقيقة والحقيقة أن أنباء العلاقة بين الدال والمدلول على الحقيقة التى تضفى على الرسالة المطروحة تسم الدلالة بالسطحية وعدم العمق ، وتصبح الصورة المنتجة بعد ذلك ساذجة فاترة خالية من الثراء التى تتسم بها الصورة الشعرية الخصبة .

ومن الصور التعريض التى كررها الفرزدق، وألح عليها ، تعريض بجرير ووالده بصورة الحمار، من ذلك قوله :

بَنى جَارِمٍ كُفّوا عِنانَ حِمَارِكمْ ، وَلا تَبْعَثُوهُ فى الضَّلالِ المُضَلَّلِ (١)

فعرض بجرير بقوله كفوا عنان حماركم وما يؤكد ذلك قوله مخاطبا جريرا بقوله :

أَتَطْلُبُ يا حِمَــارَ بَنى كُلَيــْبٍ عَانَتِكَ اللّهَامِيــمَ الرِّغَــابَا (٢)

وقوله :

رَأَيْتُ جَريراً لَمْ يَضَعْ عَنْ حِمَارِهِ عَلَيهِ مِنَ الثّقلِ الذى هوَ حَامِلُهْ (٣)

أَتَى الشأمَ يَرْجُو أنْ يَبيعَ حِمَارُه وَفارِسَهُ إذْ لَمْ يَجِدْ مَنْ يُبادِلُــهْ

فعرض بوالد جرير بصور " الحمار " الذى يحمل عنه ثقله ، ويحاول بيعه، وهذه الصورة – كما نقول – يركز عليها الفرزدق فى معركته مع جرير ، والــذى يؤكــد التعريض السابق ، مع أن البيت السابق يمكن تفسيره على أنه كناية على جريرا وقومه ليسوا أهل بطولات وأهل سيادة ، بل هم أهم رعاء ، عبيد أذلاء، ضعفاء ليست لهــم علاقة بالخيول ، والجيادرمز القوة والاقدام والمغامرة فى حين أن الحمــار رمــز للذلــة والضعف والتأخر ، نقول مع أن البيت يمكن تفسيره بهذا المعــنى إلا أن قــارئ هــذا الديوان والمعايش لمحاورات الفرزدق وجرير يجعله يقرر أن هذا تعريض بوالد جرير،وهو يصرح بذلك مخاطبا إياه بقوله :

١– الديوان ٢ / ٢٥٦ . يقول لهم : أوثقوا حماركم برسنه ولا تدعوه يمضى فى غيه المغيى.

٢– ١ / ١٦٨ . العانة : قطيع الحمر الوحشية. اللهاميم : جمع اللهميم : السيد العظيم. الرغاب : جمع الرغيب : الواسع الخطو.

٣– ٢ / ٢٤٦ . – يقول إنه يحمل حمل حماره.

– يقول إنه أراد أن أن يبيع حماره ونفسه معه إذاعجز عن بيع حماره منفرداً.

يا ابنَ الحِمَارةِ للحِمَارِ ، وإنّما تَلِدُ الحِمَارَةُ والحِمَارُ حِمَارَا (١)

فعرض بوالدة جرير ووالده وبجرير نفسه بالحمارة تلد حمارا من حمار ، ويؤكد هذا التعريض السابق بقول الفرزدق أيضا :

عَطِيَةَ أوْ ذى بُرْدَتَينِ – كَأنّهُ – عطيّةُ زَوْجٍ للأتَانِ وَرَاكِبِ (٢)

كما استخدم صورة الناهقات فى تعريضه بنساء قوم جرير :

تبْكى المَرَاغَةُ بالرَّغَامِ عَلى ابْنِهَا والنّاهِقَاتُ يَنُحْنَ بالإعْوَالِ (٣)

ومن صور التعريض المشهورة أيضا ، تعريضه بجرير وقومه بصورة " الكلاب " :

وَإذا كِلابُ بَنى المَرَاغَةِ رَبّضَتْ خَطَرَتْ وَرَائى دارِمى وَجمارِى (٤)

فأى كلاب هى التى تخرج لها فبيلة دارم وجمار ، إنه يعرض بجرير وقومه بهـــذه الصورة الحقيرة : كما يعرضون بجرير وغيره ممن يحملون عليه بالكلاب " – أيضا – فى قوله :

فلا أعرِفَنْكُمْ بَعدَ أنْ كانَ مِسحَلى شَمِيطاً، وَهَزّتْنى كلابُ القَبائِلِ (٥)

فعرض الشاعر من خلال هذه الصورة – أيضا – بجرير وقومه بالإبل الصـــغار الضعيفة ، وقابل هذه الصورة بصورة بصورة الفحل الرافع رأسه قوة وسيادة و معرضا بذاته وقومه ، ولا شك أن هذا التقابل حينما ينتقل الى المعنى المراد وهو المقابلـــة بـــين جرير والفرزدق ، يكون أكثر مفاجأة وأكثر تأثيرا ، وأكثر تجسيما للمعنى ، مما يهيئ له

١– الديوان ١ / ٥٧٠ .

٢– ١ / ١٦٣ . يقول إن والد جرير ، عطية هو زوج للأتان وليس زوجاً لمرأة من الناس.

٣– ٢ / ٣٣٠ . يقول إنه أجهز عليه . فبكت عليه أمه ونساء بنى كليب عليه وبدين وكأنهن ينهقن نهيقاً كالحمير.

٤– ١ / ٥٧٩ . دارم وجمار : قبيلتان من قوم الفرزدق. ربضت : أقعت واستكانت.

٥– ٢ / ٢٩٤ .

وقعا غائرا فى نفس المتلقى (المهجو) .

ومن الصور الكثيرة – أيضا – صورة العبيد معرضا بها عن خصومه ، من ذلك قوله :

أَتَقْتُلُكُم فى غَيرِ جُرْمٍ عَبيدُكُمْ ، وَفيكُمْ رَوَابى عَامِرٍ وَفُضُولُهَا (١)

فعرض " بنى باهلة " بصورة العبيد الذليلة التى تفتقد القدرة على أخذ القرار وقد عرض بهم الفرزدق بهذه الصورة حيث قتل واحد منهم نميريا وأخذ وحبس، ولكن النميريين أخذوا الدية ، فأخذ الفرزدق يتعجب معرضا بـ " بنى نمير "

ومعرضا بنساء جرير بالجوارى فى قوله :

أَمَةُ اليَدَيْنِ لَئِيمَةٌ آبَاؤُهَا، سَوْدَاءُ حَيْثُ يُعَلَّقُ التِّقْصَارُ (٢)

ومن باب التعريض ، تعريضه بعبد الله بن الزبير مرة بالخائن (٣) ومرة بابليس النفاق فى قوله مادحا الحجاج بن يوسف الثقفى، ومرثب محمد بن يوسف، ومحمد بن الحجاج:

جَماجِمَ قَوْمٍ نَاكِثِينَ جَرَى بِهِمْ إلى الغَىّ إبْليسُ النِّفاقِ وأوْضَعَا (٤)

ومن التعريض أيضا قوله :

أَلَمْ تَرَ كُرْسُوعَ الغُرَابِ، ومَا وَأتْ مَوَاعِيدُهُ عَادَتْ ضَلالاً وَبَاطِلا (٥)

فعرض بعبد بن أبر سود – وهو رجل من أهل الشام – بالغراب .

١– ٢ / ٢٦٦. يقول كيف تقبلون أن يقتلكم من هم بمثابة عبيد لكم ولأنتم متحدرون من عامر الكريمة الكثيرة الأفضال.

٢– الديوان ١ / ٦٠٧ . التقصار : القلادة. أمة اليدين : يداها مشققتان كأيدجى الجوارى.

٣– ٢ / ٢٩١ .

٤– ٢ / ٣٨ . يقول إنه كان يقتل من ينكثون بيمين البيعة وأتباع إبليس المغرور.

٥– ٢ / ٢١٧ . يقول إنه غراب وإنه يعد المواعيد ولا يقوم بها فكأنها ضلال وباطل لا جدوى منهما.

وفى صورة بليغة تطرح المعنى بشموخ وكبرياء ، يعرض بأنه وقومه ملوك شرفاء من خلال قوله :

فَمَا وَجَدَ الشّافُونَ مثل دِمائِنَا شِفَاءً ولا السّاقُونَ من عسل النّحلِ (١)

يقول أبو عبيدة شارح النقائض (٢) إن " الكلب " هو الذى قد عضه الكلب او الذئب الكلب فيخبله حتى يبول أمثال الذر على خلقه الجراء ، فإن سقى دم شريف برأ ، وأنشد للكميت :

أحلامكُمْ بسقامِ الجهلِ شافيةٌ كما دماؤكُمُ يُشْفَى بها الكَلبُ

ومن صور التعريض التى تحتاج تعريض ورؤية ، قول الفرزدق :

وَقد يَركَبُ الموْتَ الفتى من مُضِيمةٍ إذا لم يكنْ إلاّ إلى المَوْتِ مَزْحَلُ (٣)

فَقَلّ غَنَاءً عَنْ فُقَيْمٍ ونهشَلٍ أرَاجِيزُ يُذْريهَا الضّلالُ المُضَلَّلُ

وقد يركب الموت تعريضا فى البيت الأول ، إنه مثل الموت لا مفر لخصمه من مواجهته ، فليس له فرار منه ، كما نراه فى مدار هجاء فقيم ونهشل المذكورين فى البيت الثانى – يعرض فيه –" بالأشهل بن رمية " " بقوله " أراجيز يذريها الضلال المضلل " بلك الأراجيز التى أعانه فيها " خدلة الدحداحية " (٤) .

وقد يعمد افرزدق الى بناء صور متتالية معرضا بها ، مثل قوله :

١– ٢ / ٣١٧ . يقول إن دماءهم تشفى مثل دماء الملوك ، وإنها أطيب من العسل.

٢– النقائض ١ / ١٣٢ .

٣– ٢ / ٢٥٥ . – يقول إن المرء يعرض نفسه للموت إذا كان ليس من قرار دونه.

– يقول إنهم نظموا فيه الأراجيز الكاذبة والمكذبة. وهو إنما يشير إلى خدلة الدحداحية التى أعانت بأراجيزها الأشهب بن رملية على الفرزدق.

٤– هامش ص ٢ / ٢٥٥ .

١- وَبَنُوا غُدانَةَ يُحْلِبُونَ، وَلَمْ يَكُنْ خَيْلى يَقُومُ لَها اللّئيمُ الأعْزَلُ (١)
٢- فَلَيَبْرُكَنْ ، يا حِقُّ إنْ لَمْ تَنتهوا مِنْ مالِكَىَّ على غُدانَةَ كَلكَلِ
٣- إنّ استرَاقَكَ يا جَريرُ قَصَائِدِى مِثْلُ ادّعَاءِ سِوَى أبيكَ تَنَقَّلُ
٤- وابنُ المَرَاغَةِ يَدَّعِى مِنْ دارِمٍ، والعَبْدُ غَيرَ أبيهِ قَدْ يَتَنَحَلُ

فعرض بجرير صورة متوالية ، فى البيت الأول باللئيم الأعزل ، فى الثانى " بحُق " وهى امرأة من بنى غدانة كانت قد هجت الفرزدق ، وفى الرابع " بالعبد " الذى ينتحل النسب لأنه ليس له أن يفخر بنسب أبيه .

ولاشك أن توالى التعريض بهذه الصورة يمثل فيمثل فى النص فقرة للتأمل ولإنعاش الذهن ، حيث أن اكتشاف هذه الصور يحتاج الى يقظة ووعى بالنص، وبذلك يطمئن المبدع على إحياء قنوات الصلة بين النص والمتلقى ، ومن هذه الأشرطة–أيضا التى أدى التعريض فيها جمالا فنيا ، قول الفرزدق :

١- الديوان ٢ / ٣٢٤ ، ٣٢٥ . ١- يقول إن بنى غدانة وهم من بنى يربوع يحلبون له أى أنهم يعينونه وخيله لا يقف لها اللئيم الخالى من السلاح.

٢- حق : مرخم حقة وهى امرأة من بنى غدانة كانتهجعت الفرزدق وأعانت عليه وهو هنا يتهدد قومها بأنه قد ينزل بهم الهجاء المنقض عليهم كالدواهى.

٣- يقول إن جريراً يسرق شعره وهم إنما دأب على ذلك لأن ينتحل الأصل وينتحل الشعر.

٤- يقول إنه يود أن ينتسب إلى قومى بنى دارم والعبد يعمد على انتحال النسب لأنه ليس له أن يفخر بنسب أبيه.

١- وَلَوْ أنّ دِجْلَةَ أنْبَعَتْ عنْ خَالِدٍ بَاتَتْ مَخَافَتُهُ عَلى الأقْتَارِ (١)
٢- يا دِجْلَ إنْكِ لَوْ عَصَيتِ لِخَالِدٍ أمْراً سُقيتِ بِأمْلَحِ الأمْرَارِ
٣- إنْ كَانَ أثْخَن مَدَّ دِجْلَةَ خَالِـدٌ فَلَطَالَمَا غَلَبَتْ بَنِى الأحْرَارِ
٤- يا دِجْلَ كُنتِ عَزِيزَةٌ فيمَا مَضَى فَلَقَدْ أصَابَكِ خَالِدٌ بِصَغَارِ
٥- اللهُ سَخَّـرَهَا بِكَفَّـيْ خَالِـدٍ ، وَلَقَدْ تَكُونُ عَزِيزَةَ الأضْرَارِ

إن الشاعر يعرض بأهل العراق وبذاته أيضا " نهر دجلة " وما أصابه على يد خالد بن عبد الله القسرى " ممدوح الشاعر " ولقد أنشد الفرزدق هذه القصيدة يمدح فيها خالدا ، ويمدح فيها " نهره المبارك " بعد أن هجا هذا النص فى قصائد أخرى ، لذا نراه يعرض بأهل العراق وبذاته أيضا ومدى سيطرة خالد وانصياع أهلها له ، وتضح هذه الكناية المبنية على التعريض حين يقول فى نفس القصيدة :

٦- حَبْلاً أخذتُ بِهِ فَنَجَّانِى بِهِ ربى بنعمةِ مُدْرِكٍ غَفَّارِ
٧- أرجو الخروجَ بخالدٍ وبخالدٍ يُجْلى العَشَا لِكواسِفِ الأبْصَارِ

إن الشاعر يعبر عن أزمته وخوفه من خالد ، الذى مدحه لقصيدة وهو

١- ١/٤٤٤ . ١- الأقتار : جمع القتر : الناحية والجانب. يقول إن دجلة بات يخشاه ويزوّر خوفاً من أن يجره ويجذبه عن مقره

٢- يخاطب الفرات ويقول لو عصيت خالداً لأصبت بالمرارة وصار ماؤك مالحاً.

٣- أثخن : أصاب بالجراح. بنو الأحرار : الفرس والأكاسرة. يقول إن خالداً روض دجلة ، وكان طالما تعصى على الفرس والأكاسرة.

٤- يقول إن خالداً ضاءءل من قدردجلة لنه روضه.

٥- يقول إنه كان يفيض ويزل الويلات.

٦- يقول إنه اعتصم بذلك الحبل فأنقذ بنعمة ربه.

٧- يجلى : يكشف : العشا : العمى ليلاً.

محبوس(١) وإلا فما هو المراد بقوله " يجلى العشاء لكواسف الأبصار " فبات خائفا قد روذ ومعه أهل العراق ، كما هو واضح فى البيت الثانى ، وأصبحت العراق سهلة منصاعة .

وهناك من التعريض ما انبنى على الحكمة ، وهى المقوم الأساسى فى التعريض عند العرب ، ومن ذلك قول الفرزدق :

وَقَدْ تَحْظَى اللّئِيمَةُ بَعْدَ فَقْرٍ ، وَتُعْطَى الرّزْقَ مِنْ وَلَدٍ وَمَالِ (٢)

فعرض بخيره القشيرية (٣) وقوله :

بَنى جارِمٍ إنّ الصّغيرَ بقَدْرِهِ تَسُوقُ إلى الأمْرِ الكَبيرِ جَرَائِمُهْ (٤)

معرضا بهجاء "بنى جارم" من "بنى ضبة " له " ويحذرهم فى البيت الثانى، قائلا :

فأغْنُوا سَفِيهَ القَوْمِ لا يَغْرُرَنّكُمْ كمَا غُرّ مَنْ لَمْ تُغْنِ عَنْهُ تَمائِمُهْ (٥)

ويعرض الفرزدق بسوء حاله وأزمته فى مدار مدحه لعمر بن الوليد بن عبد الملك :

فَإنّ ارْتِدَاد الهمّ عَجْزٌ عَلى الفَتى علَيْه كَما رُدّ البَعيُر المُقَيَّدُ (٦)

وَلا خَيرَ فى هَمٍّ إذا لَمْ يَكُنْ لَهُ زَمَاعٌ وَحَبْلٌ للصريمَةِ مُحْصَدُ

١- ١ / ٢٢٤.

٢- ٢ / ١٨٠ . يقول إن اللئيمة قد ما تُثرى بعد فقر وإنما تنال المال والولد.

٣- ٢ / ١٧٩ .

٤- ٢ / ٤٩٢ . يقول إن الجرم الصغير يولد الكبير.

٥- نفس الصفحة . يطلب منهم أن يكفوا سفهاءهم فلا يغروهم لأن الشر لا تنفع فيه الرقى.

١٦ / ٢٥٣ ، وطالع أمثلة لهذا النوع من التعريض القائم على الحكمة : التعبير الحكمى – الباب الأول : الفصل الثانى . – ارتداد الهم : توالية وتتابعه. يقول إن من يرتهن لهمخ لهو عاجز فكأنه البعير الذى يدور على ذاته.

– الزماع : المضاء فى الأمر. الصريمة : العزيمة. المحصد : المفتول. يقول إنه ليس من الخير الاستسلام للهم بل ينبغى أن يقابل بالعزم والعزيمة ولها حبل موثق أكيد.

يتميز التعريض بخفاء المدلول وبعده عن الوسائط ، ألفينا هذا الفن قليلا فى النقائض وهذا يتماشى مع طبيعة النقيضة التى تلقى على الجمهور الشعبى ، وننتشر بسرعة مما يفرض على الشاعر طرح دلالته بعيدة عن الأشكال ، ومع هذا لا يغفل الفرزدق أثره الحاد اللازع فى طرح الدلالة .

إن صور التعريض التى ألفينا أكثرها من عالم الحيوان ، وكان " للحمار والكلب " النصيب الأكبر ، ومن عالم البشر " العبيد "

إن المعنى المطروح من وراء الكناية بالتعريض على مستوى الأبيات المفردة تمثل نقاطا فى جسم النص ينتعش عندها ذهن المتلقى ، ومخيلته انتعاشا تعيش معه الدلالة وتظل غائر فى خيالهن ، ويعد التعريض المتوالى فى أشرطة، تمثل فقرات فى بنية النص عاملا من عوامل يقظة المتلقى وصلته به ، حيث إن اكتشاف هذه الصور يحتاج إلى وعى وانتباه ، وبذلك تظل شفرات الاتصال قوية ذات تردد عال .

الرمز :

وهو من الأساليب التى تندرج تحت الكناية ([1]) لكون اللفظ المطروح ذا مدلول مغاير مختلف غير مصرح به ، يعرف حدوده " السكاكى " بأنه إذا كانت الكناية ذات مسافة قريبة مع نوع من الخفاء ، كنحو عريض الفقا وعريض الوسادة كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسبا ([2]) لذا فالخفاء ، الذى يلزم هذا الأسلوب التعبيرى ناتج عن قلة الوسائط بين الدال والمدلول ، هذا الخفاء يصل أحيانا الى الغموض كلما كانت الكناية بالرمز خاصة غير عامة . كأن يكون هذا الرمز بين

١- طالع مفتاح العلوم للسكاكى . ص ١٩٤ .

٢- نفسه : نفس الصفحة ،وقد أشار إليه عبد القاهر فى الدلائل ص ٣٢٧ .

صاحب النص ، وبين طائفة مخصوصة ، أو أن هذا الغموض ناتج " انتقال النص وبعده زمنيا عن زمن انشاده ، وتعارف المتلقين عما هو مشترك بينهم وبين صاحب النص، لذا يقول ابن وهب " وأما الرمز فهو ما خفى من الكلام، وإنما يستعمل المتكلم الرمز فى كلامه فيما يريد طيَّه عن كافة الناس والافضاء به إلى بعضهم، فيجعل الكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطيور والوحش أو سائر الأجناس ، أو حرفا من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الوضع من يريد إفهامه رمزه ، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما ... " (١)

فمن كنايات الفرزدق العامة القائمة على الرمز، قوله مادحا يزيد بن عبد الملك :

سُلْطَانُهُ وَعَصَا النّبيّ وخَاتَماً ألقَى لَهُ بِجِرَانِهِ والكَلْكَلِ (٢)

فكنى عن سيدنا موسى " عليه السلام " بعصا النبى ، وبمحمد (عليه الصلاة والسلام) بالخاتم ومن هذا أيضا رمزه " للمسيحية " بالصليب ، و للإسلام الحنفية والتكبير :

يَدَيّهِ بِمَصْلُوبٍ عَلى سَاعِدَيْهِما فأصْبَحَ قَدْ صَلّى حَنيفاً وَكَبرَا (٣)

ومن رمزه أيضا رمزه " للروم " بـ " صهب اللحى "

وَصَهْبٌ لِحاهُمْ رَاكِزُونَ رِماحَهمْ، لهمْ دَرَقٌ، تحتَ العَوَالى، مُصَفَّفُ (٤)

ويرمز للجبن بقلب الحمامة فى إطار هجائه " جندل بن عبيد الراعى "

١- ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان ، ص ٣٧ذ .

٢- الديوان ٢ / ٢٧٢ . الجران : باطن العنق. الكلكل : الصدر.

٣- ١ / ٥٦١ . يقول إنه كان يصلى للمسيح فبات يصلى صلاة الإسلام.

٤- ٢ / ١١٥ . الصهب اللحى : من الحراس الروم. الدّرق : الترس من جلد ليس فيه خشب ولا غقب. العوالى الرماح. المصفف : المنتظم. يقول إن من دون تلك المرأة حراساً من الروم الصهب اللحى أى الشقر وإنهم يرتدون التروس تحت الرماح.

حَمَامَةُ قَلْبٍ ، لا يُقِيمُــكَ عَقْلُهُ ، وَإنّ نُمَيْــراً وُدُّهَــا لا يُبَــدَّلُ (١)

ومن الكنايات التى يمكننا إدراجها بين كونها عامة وكونها خاصة ، رمزه عــن عن الجاهلية بالشرك فى قوله:

فى الشِّرْكِ قَدْ سَبَقَا بكُلّ كَرِيمَةٍ تَعْلُو القَبَائِلَ كُلَّ يَوْمِ فَخــارِ (٢)

وقد كنى عن الجاهلية – أيضا – بالظلماء بقوله :

إنّ الرّسُــولَ قَضَاهُ اللهُ رَحْمَتَهُ للنَّاسِ ، والنّاسُ فى ظَلْمَاءَ دَيجُورِ (٣)

ومن هذه الكنايات أيضا رمزه عن القوة والوحدة " بالعصا " والفرقة والضعف " بانشقاقها " وذلك فى قوله :

ولّما دعا الدّاعُونَ وانْشَقّتِ العَصَا وَلَمْ تَخْبُ نِيرَانُ العَدُوّ المُقَاذِفِ (٤)

فَزِعْنَا إلى العبّاسِ مِنْ خَوْفِ فِتْنَةٍ وأنْيَابِهَا المُسْتَقْدِمَاتِ الصّوَارِفِ

وسُلّتْ سيوفُ الحرْبِ وانشقّتْ العصَا

وَهزّ القَنَا وَرْدُ الأسودِ القَشاعِمِ (٥)

ومن هذه الكنايات أيضا ، رمزه عن " الخرافات " بالتمائم (٦) ويرمز الفرزدق فى صورة أخرى الى الطهارة " بالراحة البيضاء " فى قوله :

١– ٢ / ١٩٥ . يقول إنه يعف عنه لأنه أحمق قلبه جبان وعقله لا يقوم به وإن بنى نمير لا يتبدلون بودهم.

٢– ١ / ٤٤٥ . يقول إنهم كانوا أيام الجاهلية أعلى الناس.

٣– ١ / ٣٦٤ . يقول إن الله أرسل النبى رحمة للناس حين كان الناس فى عماوة كالليل المطبق.

٤– ٢ / ٩٩ . – انشق العصا : عم الشقاق. المقاذف : المشاتم والتمرد.

– الصوارف : الأسنان تحتك بعضاً ببعض. يقول إنه إذا ما قامت فتنة وتفرق الرأى وكثر المناوئون ، فإنهم يلجأون إلى الممدوح خوفاً من الفتنة التى تبدى أسنانها وتصرف بها صريفاً.

٥– ٢ / ٥٤٧ . الورد : الأسد. القشعم : القوى الشديد.

٦– ٢ / ٥٦٥ .

لَهُ رَاحَةٌ بَيْضَاءُ يَنْدَى بَنانُهَـا قَلِيلٌ، إذا اعْتَلّ البَخيلُ، اعتِلالُهَا (١)

كما اتخذ اللون الأبيض – كذلك – رامزا به الى نبل المقصد ونزاهته (٢) ورمز إلى الأحرار ببيض الوجوه فى قوله :

بِفَوارِسٍ لحقُوا، أَبُوهُم دَارِمٌ بِيضُ الوُجُوهِ عَلى العَدُوّ ثِقَالِ (٣)

ومن هذه الكنايات – أيضا – رمزه إلى الشقاق والضغائن مـرة بالـداء (٤) ومرة بالنار فى قوله :

كَمِ فَرّقَ اللهُ مِنْ كَيْدٍ وَجَمّعَهُ بِهِمْ ، وأَطْفَأَ مِنْ نَارٍ لَهَا شَرَرُ (٥)

ومن رموزه التى تعد خاصة " اليد اليمنى " رمز للخير والعطاء (٦) الأخـرى "الشمال " رمز للخير والعطاء أيضا (٧) كما رمز بها فى مكان أخر للدمار والضرر (٨) و من كناياته الخاصة رمزه إلى جرير ووالده " الكلب " و بالحمار، و بالجعل (٩) ومـن كنايات القائمة على الرمز وتعدها خاصة، رمزه إلى المجد والحسب والسيادة " بالبيت "

١– الديوان ٢ / ٢٨٤ .

٢– ٢ / ٢٨٤ .

٣– ٢ / ٣٣٣ . يمتدح فرسان بنى دارم ويقول إنهم جروا مجرى أبيهم ، وهم أحرار بـيض الوجـوه يضـايقون الأعداء.

٤– ٢ / ٢٩٠ .

٥– ١ / ٣١٧ . يقول إنهم محور الناس ، يتفقون بهم ويختلفون عليهم وتُطفأ ثوراتهم على أيديهم.

٦– ٢ / ٢٨٤ ، ٢٤٤ ، ٢١٠ .

٧– ٢ / ٢٨٤ .

٨– ١ / ٥٥٤ .

٩– طالع المسرد الخاص بهذه الحيوانات بالملاحق

مفردا أو جمعا ، وهى كناية متكررة تكرارا ملحوظا (١) فى الديوان حتى إنه لم يعد يخفى على قارئ الديوان أن البيوت رمز للتاريخ المجيد والعز التليد ، ومن ذلك على سبيل المثال، قوله مادحا عبد الله بن الأعلى بن أبى عمره الشيبانى الشاعر :

نماكَ إلى مَجْدِ المَكَارِمِ والعُلَى بُيُوتٌ إلَيْهَا العِزُّ عِندَ المَعاقِلِ (٢)

وفى مدح الوليد بن يزيد بن عبد الملك :

وَعِمَادُ بَيْتكَ فى قُرَيْشٍ رُكِّبَتْ فى الأكْرَمِينَ وَفى العَديدِ الأكْثَرِ (٣)

وفى فخره بآبائه وتاريخهم التليد فى قصيدته المشهورة التى يجعل من الرمز عنوانها :

١- إنّ الّذى سَمَكَ السّمَاءَ بَنى لَنَا بَيْتاً ، دَعَائِمُهُ أعَزُّ وأطوَلُ (٤)

٢- بَيْتاً بَنَاهُ لنَا المَليكُ وَمَا بَنى حَكَمُ السّمَاء فانّهُ لا يُنْقَلُ

٣- بَيْتاً زُرَارَةُ مُحْتَبٍ بِفِنَائِه، وَمُجاشِعٌ وأبُو الفَوَارسِ نَهْشَلُ

ومن كناياته المبنية على الرمز ، وخاصة فى محيط إبداع الفرزدق ، رمزه للبلاغة واعتلاء عرشها بالمنبر (٥) من ذلك قوله فى إطار مدح عمر بن عبد العزيز :

ولَنْ يَزَالَ إمَامٌ مِنْهُمُ مَلِكٌ، إلَيْهِ يَشخَصُ فَوْقَ المِنْبَرِ البَصَرُ (٦)

١- طالع الملاحق .

٢- ٢ / ٢٥١ . يقول إنه تحدر من بيوت المجد وحصونه.

٣- ١ / ٥٤٦ . يقول إنه منحدر من القرشيين.

٤- ٢ / ٣١٨ . ١- يقول إن الله ابتنى لهم بيتاً هو الأرفع والأشمخ.

٢- يقول إن الله بناه وهو لا ينقض.

٣- زرارة : هو حاجب بن زرارة. مجاشع ونهشل : من أجداد الفرزدق.

٥- ١ / ٢٧١ .

٦- ١ / ٣١٧ . يقول إنهم الأئمة والخلفاء الدائمون ، يقيمون على منابر الخطابة والأبصار شاخصة إليهم.

كما رمز به الى الخلافة أيضا ([1]) إن تكرار بالرمز – فى ديوان الفرزدق – ليس لها صلة – كما هو بديهى – بالمفهوم الحديث للرمز ، بل هو وسيلة تعبير تندرج تحت الكناية ، كما ذكر القدماء لقيامها على علاقة بين عنصرين " علاقة تداع " ولا شك أن الرمز كلها وزعت فى سياقات حية بالإبداع وبخصوصية التجربة تخلصت من برودتها التى أكتسبتها من تكراريتها وشيوعها ، إنها تحيا مرة جديدة ذات تأثير جديد حى .

ثانيا : المجاز

مدخل : فى بداية الحديث عن المجاز بوصفه أسلوبا من أساليب التعبير التى تبنى فيه العلاقة بين اللفظ الموجود واللفظ الغائب على عملية التداعى التى أشارنا إليها من قبل أو كما يقول عبد القهر الجرجانى بأنع " كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها ، لملاحظة بين البيت الأول والثانى " ([2]) لذا فننبه الى أمرين هامين :

أما الأول : أن حديث القدماء حول الحقيقة والمجاز كان قائم على فهم الدلالات الدينية فى حين أن الأداء الفنى – بعيدا عن النص القرآنى – قد تصبح فيه الحقيقة مجازا وقد يصبح المجاز حقيقة ، لأن اللغة – كما نعلم – ليست فى حالة ثبات وعليه فسيحدث تداخل ، إذا تصبح الحقيقة مجازا وتكون اللغة بالتطورات مجازات فنية " ([3]) .

" المجاز " بحسب النظرة الدلالية الحديثة – إذن – ضرب من التغير فى الدلالة أو المعنى وهذا هو الاعتبار لا يتسم بالثبات والاستقرار بل يتقيد وجوده بالمجتمع المعين

١- ١ / ٥٦٢ .

٢- أسرار البلاغة ص ٢٨٥ .

3 –Win Fred . Nowottny : the Language Poets use , P . 52 . وطالع إبراهيم أنيس (مرجع سابق) : دلالة الألفظ

وبالفترة الزمنية الخاصة (١) إن منهج القدماء – المشار إليه – سابقا عمل على تعقيل الأداء الفنى فقد تركز النظر على الكلمة ونسبتها الدينية الى فاعلها ، ولا شك أن هذا الدجدل حول الاستشكال – من وجه نظرهم – طمس أعين البلاغين عن النظر الى "المجاز " بوصفه فينا قوليا ، وماهى الدوافع الجمالية والآثار النفسية التى تدعو المبدع الى مثل هذا التعبير ، مما يحفظ لهذا الفن جمالياته ، ويبتعد بها عن هذا الجمود والمنطق والتشقق والمجادلات العقلانية البائسة لهذا الأداء الفنى مما يحول دون تفسير يظهر ماهية هذا التعبير ، وما يطرحه من دلالات ، إن السبيل الى ذلك هو النظر الى التخيل الفنى وما يبديه من تراكيب مجازية و هذهخ التراكيب المجازية ، كما يقول عاطف جودة نصر لا تخفى الحقيقة بقدر ما تظهرها فى سياقها النفسى والانطلوجى والجمالى إننا مطالبون بالتميز بين الموضوعى والذاتى و بين الفزيائى والنفسى من أجل أن تنكشف لنا المعرفة التى يفتقها التخيل الابداعى ، وكى تتفتح فى مساق نظرة تناول وموضوعها بوصفها حيا متعضيا لا بواسطة التصنيف والتقسيم المقولى وإنما من خلال الضروب من الاسناد والمضايفة تتسق مع الواقع التاريخى لثقافة الإنسان فى الطفولة المبكرة لا جدال فى أنها أرست دلالات الألفاظ وقد أشربت روح اللغة الأولى فى شاعريتها المنعمة بالمجاز ... إننا مطالبون بالارتداد الى الشعر ، وما يشيد من تراكيب التخييل بوصفه اللغة البدائية للشعوب ، ولن يأتى لنا أن نفهم ماهية الغة من خلال ماهية الشعر بدون هذه الردة التى تهتدينا الى الكيفية التى سمى بها الإسان الأشياء محاولين كلما لكن أن نستكنه ونستبطن ، ونحن نتحرك حركة مرنة فى المجالات السيمولوجية والسيمنطقية

١– طالع : أولمان دور الكلمة فى اللغة – ترجمة كمال محمد بشير – ص ٧٤ ، وقوله " أن هناك قاموسا من المجازات فقدت مجازيتها بالتدريج ، وحديثه عن طبيعة اللغة المتطورة غير الهامدة الثابتة

والجمالية"([1]) إذن فالوقوف على خصوصيات الألفاظ والمعانى الخلفية لها من خلال من منطوق أهل اللغة فى فترة معينه تساعدنا على كشف طبيعة المجاز وما يحمله من دلالات ثرية ، ويفسر لنا ما ينبنى عليه التعبير المجازى من جمال فنى مفصود ، ولو أن البلاغين انتهجوا هذا المنهج لما ضيقوا على أنفسهم ، ولما ضيقوا على التعبير الفنى رحابته وتميزه

الآخر : أن المجاز – بنوعيه العقلى والمرسل – بعد عملية انتقال من التعبير الساذج الى تعبير فنى يتسم بالاتساع والتوكيد والتشبيه ([2])كما يتسم هذا الاسلوب بالحذف الذى يحترم عقلية المتلقى ، ويحفظ له مقدرته على تذوق العمل الذى بين يديه كما يحفظ له دوره فى كشف جماليات التعبير الفنى ، ولنتأمل التعبيرين التالين :

– كل المثقفين يقرءون التاريخ .

– دمر القائد قلاع العدو .

لو عدنا بالتعبيرين السابقين الى ما قبل صياغتهما فنيا ، لقلنا :

– كل المثقفين يقرءون كتب التاريخ .

– دمرت جيوش القائد قلاع العدو .

فانظر مدى الاختلاف بين الحالتين السابقين ، فى الأولى يبتعد التعبير عن النثرية من جهة ، ويدعو المتلقى الى قرائته قراءة تضيف إليه معانى أخرى خاصة إذا كنا داخل دائرة الإبداع الفنى من ناحية أخرى ، وبذلك أصبح التعبير أرحب تأويلا ، وهذا ما يفقده التعبير فى حالة الأخرى .

١– الخيال : مفهوماته ووظائفه ، ص ٢٠٨ . ٢٠٩ .

٢– ابن جنى : الخصائص ٢ / ٤٤٧ .

(أ) المجاز المرسل :

يعد المجاز المرسل أحد انواع المجاز اللغوى ، تكون العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسته غير التشبيه ، وإنما العلاقة على نوع من ملابسة ما ، وبذلك مجاز المرسل يقوم على التنسيق والدمج ، والمتلقى فى هذا النوع من التعبير يعمل ضمن الوحدات الأخرى ، واستعمال كلمة " أيادى " للدلالة على النعم يأتى نتيجة لتركيز فكر الشاعر على وحدة معنوية خاصة هى استعمال " اليد " ففى منح الاعطيات وتتجلى أهمية هذا التحليل إذا قيس المجاز المرسل بالاستعارة ، فالمجاز يعمل كما رأينا فى الوحدات المعنوية الداخلية للكلمة ، وهو عندما هذه الوحدات عن غيرها فإنه لايلغى أى منها والواقع أن اللسانين يعدون هذه العملية بمثابة تركيز أو تبئير . " من البؤرة " يسلط العقل فيها أضواءه على عنصر معين من الحقيقة ، دون العناصر الأخرى التى تجاوره ، أما الاستعارة فهى تقول على حد قول ميشال غوران " تمتاز بتعليق بعض العناصر المعنوية وابداعها عن المدلول المباشر للكلمة ، فإذا تناولها المثال " اشتعل الرأس شيبا " لرأينا فى اللغة تتضمن الوحدات التالية : " نار " ، " التهاب " ، " احتراق " "تدفئة " ، " انارة " ، " انتشار " الضوء فى الظلام " ..... ألخ ، ويمثل استعمال الكلمة فى مثالنا انتقاء للوحدة الأخيرة " انتشار النور فى الظلام " : ابدال الأبيض بالأسود وانتفاء للوحدات الأخرى وإلغاؤها ([1])

وبهذا التصوير اللسانى للمجاز سيكون بحثنا عن المجاز المرسل – فى ديوان الفرزدق – بوصفه أسلوبا من أساليب التعبير البيانى ، وقد ألفينا صور الشاعر التى

١- بسام بركة : المجاز المرسل والحداثة – مجلة الفكر العربى المعاصر – مركزالإنماء القومى بيروت – العدد ٣٨ ١٩٨٦ م ، ص ٧٠ ، وطالع : Henry Aibert , metonyet Mtaphore . Poris - 26 . , Klincksieick , 1972 , P. 25

خرجت فى أسلوب المجاز ، تتنوع فى الصور التالية ، ويكون تناولنا لها مرتبة حسب حظها من الشيوع فى الديوان ، فمن الصور المجازية التى تأتى فى المقدمة بلك التى انبنتفيها العلاقة بين الدال والمدلول على " السببية " و " الجزئية " فمما دل على "السببية " قوله :

هُوَ المُبْتَنِى بالسّيفِ والمالِ ما غَلا إذا قَامَ فى يَوْمِ الجَبَانِ نَخِيلُهَا (١)

فليست السيوف هى التى تبنى المجد ، وإنما هى سبب هذا المجد ، والمراد جيوشه بنو قومه الفرسان ، إن لجوء الشاعر الى مثل هذه الصورة وبناؤها على المجاز جاء من وراء ما للسيف من دور هام حياة الإنسان العربى الأول ، فهو رمز الوجود والبقاء فبدون السيف تتعرض حياة العرب للمخاطر ، إنه يعادل السيادة لذا اتجه الشاعر الى المجاز فى بناء الصورة فكان بليغا موحيا مفسرا حينما بنى أسلوبه بهذا الشكل ، وهذا لا يتحقق لو أنه قال : " هو المبتنى بفرسانه ما غلا "

كذا الشأن فى لفظة " المال " فهو لا يبنى المجد على الحقيقة ولكن أثره هو المراد واتجاه الشاعر الى اللفظ عامة جعله يحمل دلالات عديدة وآثارا متروكة للمتلقى يكشفها ويعددها كيفما يتراءى له، وبناء البيت الشعرى بهذه الصورة يولد مقابلة بين الحرب والسلم ، بين الهدم والبناء، ومن ذلك أيضا استعماله " الحديد " للدروع مجازا فى قوله :

إذا هىَ ماسَتْ فى الحَديدِ ، وأعلَمتْ

تَميمٌ، وجاشَتْ كالبُحور الخَضَارِمِ (٢)

١– الديوان ٢ / ٢٦٤ يقول إنه نال المجد بالمال المبذول والقتال ، إذا قام الأسياد الباسقون كالنخيل بالمنافسة.

٢-٢ / ٥٦٦ . يقول الصبيين يتحركون بالحديد وتميم تزخر كالبحور.

فتأمل استخدام الشاعر لفظ " الحديد " دون الدروع مباشرة ، إن اللفظ يوحى بالقوة الأسطورية ، فقوم يتبخترون فى الحديد كيف يكون شأنهم ، ثم إن الشاعر بذكره لفظ " الحديد " حصر تأمل المتلقى فى هيئة هذه الدروع دون أن تكون من مادة أقل تحملا من الحديد ، كما يدعون هذا الى أن الشاعر أراد مرادا أخر هو أن هؤلاء القوم ، هم والحديد أصبحو جنسا واحدا ، قوة فولاذية ، إنه تعبير يحمل فى طياته إرهابا ورعبا للخصم الأخر ، كما أن التعبير بهذا التكوين يتسم به لغة الشعر من بعده عن المألوف المعتاد ، وهذا الذى قلنا لا يمكن أن نجده لو كان التعبير : وإذا هى ماست فى الدروع" فتأمل الشيوع والبساطة فى هذا التعبير ، ونأمل الغرابة والبعد عن الابتذال فى ذاك . فتأمل الشيوع الجمالى عين قول الفرزدق :

ومَلْمُومَةٍ ، فِيهَا الحَديدُ كَثِيفَةٍ إذا ما ارْجَحَنّتْ بالمَنَايَا ظِلالُهَا (١)

ويستخدم الفرزدق " اليد " مجازا عن القوة والقدرة لأنها سبب فى وجودها :

أجَرِيرُ إنَّ أبَاكَ إذْ أتْعَبْتَهُ قَصَرَتْ يَدَاهُ وَمَدَّ شرَّ حِبَالِ (٢)

إن إعتماد الفرزدق " اليد " دون لفظ آخر هو الذى ولد هذا الجمال وهذا الثراء الدلالى ، إنا إنسانا بون " يد " إنسان – عند العربى القديم – عديم الفائدة ، شئ مهدر لا قيمة له ،إن " اليد " فى الجهة المقابلة رمز القوة ، كما فى قوله تعالى : (يد الله فوق أيديهم) ، ثم أن الصورة بـ " قصرت يداه " صورة معبرة عن الاستهزاء بافتقاد المساعى الى الفخار ، إن التعبير بهذه الهيئة أعمق وأقوى نكالا مما لو ذكر بالصورة

١-٢ / ٢٣٩ . الملمومة : الكتيبة. ارجحنت : اهتزت. يقول إنهم سيدافعون عنه بالكتيبة المجتمعة غير المتفرقة والكثيفة وهى إذا ما تحركت تتحرك المنايا معها وتسقط الضحايا.

٢- ٢ / ٣٣٢ . أتعبته : أى أن الجرى والسباق على المجد.

الأولى " ما قبل المجاز " قصرت قرته أو مساعيه ، هذا دعا الشاعر الى بناء التعبير "مجازا" وهذا عين قوله مؤكدا ما سقناه سابقا .

دَعَوْتُ الذى سَوّى السّمَواتِ أيْدُهُ واللهُ أدْنَى مِنْ وَرِيدى وأَلْطَفُ (١)

وَلَوْ كُنْتَ مَوْلَى العِزّ أوْ فى ظِلالِهِ ظَلَمتَ،وَلَكِنْ لا يَدَىْ لَكَ بالظّلْمِ (٢)

ومن مجازاته أيضا وتدخل فى باب السببية ، إطلاقه الغيث على النبات (٣) كما أطلق اليد البيضاء على الفضائل على الفضائل من الأفعال (٤) .

وأما ما انبنى فيه المجاز على علاقة الجزئية :

فقول الفرزدق :

وَمِثْلُكَ مُقْرِفُ الطّرَفَينِ عَبْدٌ صُفِعْتَ عَلى النّواظِرِ والبَنَانِ (٥)

فاستعمل " النواظر والبنان " للوجه والأصابع والأذرع أو قل الجسم كله مجازا إننا كثير كا نجد مثل هذا التعبير المجازى المرسل بقولهم " أطلق الجزء وأراد الكل " والى هنا يقف تعليقهم دونما تبيان لجماليات هذا العبير ، ولما قصده المبدع ، إن الشاعر الفرزدق – فى التعبير السابق ، أتى بالنواظر لكونها أغلى ما يحفظ عليها الإنسان بل إن أى شئ يصيبها من فبل خصم " ما " تصبح علامة ذل وانكسار ، خاصة وإنها وجه الإنسان لا يستطيع إخفائها إنها –حينئذ – تمثل بؤرة الألم لا تنمحى ولا تتلاشى ، إنها بصمة عار تلحق بصاحبها ، ثم أن الصفع على على النواظر معناه أن الخصم قريب من

١– الديوان ٢ / ١١٦ . أيده : قوته. يقول إنه طلب عون الله والله أدنى إليه من وريده.

٢– ٢ / ٥٠٩ .

٣– ١ / ٥٨٨ ، ١ / ٥٢٩ .

٤– ٢ / ٢٨٤ .

٥– ٢ / ٦١٩ . يقول إنه عبد دنئ ، هشم وجهه.

الآخر لا يجد مقاومة لضعف الأخر وعدم قدرته على المواجهة ، لذا فالصورة بهذا التركيب غنيمة بهذه الاحتمالات العديدة ، كذا الأمر بالنسبة للبنان ، فمجرد تحطيم البنان تعطل قوى الرد عند الإنسان ، ويصبح مكتوف اليدين ، بأن لنا أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يحظى المتلقى بهذا الجمال الفنى ما لم يأتى التعبير المجتزى بهذه الصورة الفنية، ومثل قوله السابق قوله :

جَلَوْ حُمَمَا فَوْقَ الوُجُوهِ ، وأنزَلوا بعَيْلانَ أيّاماً عِظَامَ المَلاحِمِ (١)

فاستعمل " الوجه للفرد من بنى كليب " مجازا "، ومن مجازاته :

– وباللهِ لَوْلا أنْ تَقُولُوا تَكَاثَرَتْ عَلَيْنَا تَميمٌ ظالمينَ ، وأسْرَفُوا (٢)

– لَما تُرِكَتْ كَفٌّ تُشيرُ بأُصْبُعِ ولا تُرِكَتْ عَيْنٌ عَلى الأرضِ تَطْرفُ

وَإنْ نَكَثُوا يَوْماً ضَرَبْنَا رِقَابَهُمْ ، عَلى الدِّينِ حتى يُقْبلَ المُتَأَلِّفُ (٣)

إن هذه المجازات ذات العلاقة الجزئية لتبين أن اتجاه الشاعر إلى هذه الألفاظ المختارة هو اتجاه جمالى مبدع ، إن تأملا فى الصورة الأخيرة يجعلنا نقول ، لم خص الرقاب دون الجسم كله ، إذ المقصود : " وإن نكثوا يوما ضربناهم "

إن ضرب ارقاب فيه من المذلة والانكسار والعار ما لا نجده فى التعبير " ما قبل المجاز " إن ضربهم على الرقاب يجعلهم ، هم والبهم سواء ، كذا الشأن لما تحمله

١– ٢ / ٥٦٦ . يقول إن للتميميين أياماً مثل الملاحم على القيسيين.

٢– ٢ / ١٢٦ . – يتمادى الشاعر فى غلوائه ويقول إنهم يعفون عن ظلم الناس لئلا يعرفوا بالظلم ، لولا ذلك لاجتثت بنو تميم الناس من أصولهم ولم يدعوا لهم أثلاً تشير ، وتتحرك ، ولا تركت لهم عيناً تطرف ويخفق جفناها ، أى أنهم كانوا يبيدون الناس كلهم.

٣– ٢ / ١٢٧ . يقول إنهم حماة الدين ، ومن يقع فى فتنة عليه ويعصى ، فإنهم يضربونه حتى يميل عن ضلاله ويتألف إليهم ويلوذ بهم من جديد.

الأبيات السابقة من صور مجازية ، وقد يستخدم الفرزدق للخدين الوجه مجازا فى قوله:

متَى تَلْقَ إبْرَاهِيمَ تَعْرِفْ فُضُولَه بِنُورٍ عَلى خَدَيْهِ أنْجَحَ سَائِلُهْ (١)

وهل يرى النور على الخدين فقط أم على الوجه كله ، بدليل أننا كثيرا ما نقول " وجه النور " أو كان نورا على وجهه ، إن التقاط المبدع " لفظ : الخد " هنا جاء باعتبار أن اسطح ما فى الوجه " الخدين " وإنه إذا ما صلح الخد وجمل ، صلح الوجه وجمل ، لذا كثيرا ما وجدنا الشعراء يتغزلون بجمال الخدين وتشبيهها بما يجمل من الزهور والثمار ، إذن فاتجاه الشاعر الى "الدال " لم يكن فقط لما له مع " المدلول " من علاقة جزئية فقط ، ومن مجازاته الجزئية القائمة على علاقة " الجزئية " استعماله الصدور للناقة مجازا .(٢)

واستعماله " الخراشيم " للجسم كله مجاز معبر فى قوله :

أوَادٍ بِهِ صِنٌّ الوبَارِ يُسيلُهُ ،إذا بَالَ فِيهِ الوَبْرُ،فَوْقَ الخَرَاشِيمِ (٣)

إن الأنف رمز الكبرياء والأباء ، فتأمل إذن الصورة السابقة و وما ترشحه من معان ودلالات ومن صورة هذه – أيضا – استخدامه القوافى للقصائد مجازا (٤)

وتساهم – بعد ذلك – المسببة والكلية والحالية بنسب متفاوتة ، وهى مرتبة حسب كثرة دورانها ، فأما ما انبنت فيه العلاقة على " المسببة " قوله :

بِحَقّى أنْ أكونَ إليكَ أسْعَى وَفى يَدِكَ العُقُوبَةُ والنّوَالُ (٥)

١– ٢ / ٢٢٢ . الفضول : الأفضال. يقول إن وجهه متألق بين فضل صاحبه وإيثاره الخير.

٢– ٢ / ٥٥٩ .

٣– ٢ / ٥٦٤ . صن الوبار : بول الوبار وهو شديد النتن كريه الرائحة.

٤– ٢ / ٢٤٥ ، ٦١٧ .

٥– ٢ / ٢٨٦ . يقول إنه يعاقب ويهب لأنه قادر.

فأراد أتباعه بإشارة منه وكذا قوله :

وَحتى قَتَلنا الجَهلَ عَنها وَغُودِرَتْ، إذا ما أُنِيخَتْ ، والمَدَامِعُ ذُرَّفُ (١)

ولَقَدْ تَرَكْتُ بَنى كُلَيْبٍ كُلَّهُمْ صَمَّ الرّؤوسِ مُفَقَّئى الأبْصَارِ (٢)

وَقَدْ عَلِمَتْ أنّ القِرَى لابنِ غالبٍ ذُرَاهَا إذا لَمْ يَقْرِ ضَيْفاً دَرُورُهَا (٣)

فذكر فى البيت الأول لفظ المسبب المدامع والمراد " لعين " سبب ذروف الدموع ، وفى البيت الثانى أراد العيون سبب الأبصار ، وفى الثالث أراد الضروع سبب الإدرار .

وكذا قوله مطلقا السبب " المنايا " وأراد الجوع والجدب سبب هذه المنايا فى صورة معبرة عن الكرم والجوع:

وأضْيَافِ لَيْلٍ ، قَدْ نَقَلْنَا قِرَاهُمُ إلَيْهِمْ، فأتْلَفَنا، المَنايا، وأتْلَفُوا (٤)

ومن الصور القائمة على علاقة الكلية حيث يذكر " الكل " ويريد " الجزء "ذكره الصم الرؤوس وصم الآذان " (٥) ، ومجامع الأوصال " البطن " وهو يريد "القلب " (٦) وأما ما انبنى على الحالية ، حيث يذكر لفظ الحال ويراد المحا ، ومن ذلك قول الفرزدق :

١- الديوان ٢ / ١١٨ . يقول إن السير قتل عنها الجهل أى الحمق فى العدو ، والعدو الأحمق الجاهل هو الذى يتم بسرعة فائقة وكيفما تيسر وصارت الآن تجرى ودموعها تنهمر.

٢- ١ / ٥٨٢ . مفقئى الأبصار : أى أنه أعماهم بهجائه.

٣- ١ / ٥٨٩ . غالب : والد الفرزدق. ذراها : أسنمتها . الدرور : اللبن. يقول إنها إذا لم تدر اللبن الكافى للضيفان ، فإنه يذبحها ويولم لهم من أشمنتها.

٤- ٢ / ١٢٢ .

٥- ١ / ٥٨٢

٦- ٢ / ٣٣١ .

يَمْشِينَ بالفَضَلاتِ وَسْطَ شُرُوبِهِمْ يَتْبَعْنَ كُلَّ عَقِيرةٍ وَدُخَانِ ([1])

فذكر الحال وهى " الشروب " وإنما أراد مكان شروبهم .

يعرف المجاز العقلى " بالمجاز الاسنادى " وقد سمى كذلك لأنه متلقى من جهة الاسناد ، حيث ضاف الفعل وما هو بمنزلته الى ما ليس بفاعل فى الحقيقة ، مع وجود قرينة إما لفظية أو غير لفظية ، مانعة من إرادة الإسناد الحقيقى ([2]) .

قلنا من قبل إن قدماء تركزوا اهتمامهم – على حساب الأداء الفنى – فى تخريج هذا النوع من التعبير تخريجا دينيا يناسب نسبة الكلمة الى فاعلها ، وقلنا أن تلك المحاولات العقلانية أفسدت على مثل هذا التعبير الفنى بلاغته وجماله الإبداعى ، يقول أحمد عبد الستار الجوارى " ولعل من أهم أسباب التى ميزت أساليب العربية بهذه المزية قدم اللسان العربى وطول تداوله وكثرة تصرفه فى المعانى بحيث تكتسب المفردة فيه المعانى مضافة مجاورة لمعانيها الأصلية ، فتمتد هذه أفضل امتداد ، حتى تصير المعانى المجاورة بعد لأى وطول إلاف ، كأنها جزء من تلك المعانى الأصلية أمر بين " مقارن " مساو لها فى الدلالة ، وذلك عوالذى يعبر عنه علماء البلاغة بقوله المجاز العقلى إنه إسناد الفعل أو ما هو بمنزلته الى غير ما هو له مما يلابسه بتأول " ([3])

١– ٢ / ٦١٥ . يقول إنهن يأكلن بقايا الطعام والتغلبيون يشربون خمرهم ، ويلحقن بالناقة المذبوحة والنار التى تنضجها.

٢– طالع : الزملكاوى (الواحد بن عبد الكريم) التبيان فى علم البيان – المطلع على إعجاز القرآن – تح / أحمد مطلوب ، خديجة الحديثى ، بغداد ، ١٩٦٤ . ص ٢١٠ . ،

– السيوطى : الاتقان فى علوم القرآن ٢ / ٣٦ .

– أحمد بن فارس : الصاحبى تح / مصطفى الشويحى – بيروت ١٩٦٤ م ، ص ٢١٠ .

– القزوينى : الإيضاح ص ٩٨ .

٣– نحو المعانى ص ١٢٤ .

وقد اعتمد الفرزدق على الفعل فى بنائه لهذا النوع من التشخيص اعتمادا بينا ، وقد تنوعت علاقة التصوير فى الآتى :

*** الزمانية :**

لاحظنا أن صور المجاز العقلى المبينة على الظرفية (الزمانية) أكثر الصور الأخرى فى ديوان الفرزدق ، ومن ذلك قوله :

أكَلَ السّنُونَ بِلادَنَا فتَرَكْنَهَا جُرْدا، وكُلَّ بهيمَةٍ فى الهُزّلِ (١)

" فالسنون " ليست هى الفاعل فى حقيقة الأمر ، وإنما الذى يدمر البلاد أحداث الزمان ، ولما كانت السنون زمانا لأحداثها قصد الشاعر الى إسناد الفعل إليها إسنادا مجازيا ، الى هذها الحد يقف البلاغيون فى تفسير صور المجاز العقلى دون أن يتساءلوا ما الذى دفع المبدع الى هذا النمط الأسلوبى فى بناء صورته .... ؟

إن البلاغيون يبنون جماليات هذا الأسلوب فى الإيجاز ، أى إيجاز العبارة وأن فيه – كذلك – ضربا من المبالغة (٢) دون أن يربطوا بين هذا النمط وبين النص الذى غرس فيه التعبير ، وما الذى يضيفه الى رسالة النص ، وربط اللفظ " المسند " مجازيا باللفظ الغائب " المراد " باعتبار اتفاق الجماعة اللغوية فى حقبة زمنية معينة ، ليست هى كل القضية ، ولكن العمل الإبداعى يحمل فى باطنه علة اتجاه المبدع إلى مثل هذا التعبير لماذا ترك المبدع " أكل الجدب والدمار بلادنا " إلى " أكل السنون بلادنا "

إن التعبير الأخير يحمل معاناه وآلاما غير متعينة ولامحدودة ، إنها آلام يقصر الوصف عن نعينها مثلما تشير " السنون " الى غير متعين ، هذا كلما ابتعدنا بالتعبير عن التقريرية ، وانتقلنا به الى ميدان الابداعى الشعرى كلما كان هذا التعبير مخصبا

١– الديوان ٢ / ٢٧٢ . يشكو إليه سنوات الجدب التى خلفت ديارهم جرداء والبهائم هزالى.

٢– ابن جنى : الخصائص ٢ / ٢٠٣ ، ١ / ١٧٩ ، ٢٥٩ .

ثريا بالدلالة ، لا شك أن الشاعر فى البيت السابق تراكمت عليه أسباب هذا الشقاء فلم يعد التعبير العادى ، أو لم يعد حثا معينا يكفى لتصوير المشكلة ، فأتى " بالسنون " هكذا غفلا تحمل كل الدلالات التى تشرح مسألته ، وأنظر " وكل بهيمة فى الهزل " والأتيان " بالهزل " مصدرا دون أن تكون وصفا ، كل هذا تراكم دواعى الشكوى ويؤدى اتجاه الشاعر الى هذا النمط الأسلوبى دون غيره ، أما علاقة هذا الأسلوب بالنص فإننا نعده من مفاتيح النص ، أو أن الشاعر يجعل منه نقاطا يرتفع عندها الخط البيانى المعبر عت رسالة النص ، فالفرزدق فى هذا النص بمدح " يزيد بن عبد الملك " ويطرح – بعد أن مدحه – كشكلة من معه ، ومشكلته كذلك وما لا قوة من أعياء وتعب من الزمن وأحدثه ، فالعصر يموج بالمخاوف والاضطرابات ولم تعد وسائل العيش مريحة ، ويصبح التعبير السابق عنوانا تدور حوله رسالة النص الخفية

إن الذى يؤكد ما سقناه كثافة دواعى الإبداع التى تجعله يسوق هذا الأسلوب مرتين على مستوى البيت الواحد تعبيرا عن الموقف المعيش ، ولنتأمل قول الفرزدق :

١- رَمَتْنِي بالّثمَانينَ اللّيَالى وَسَهْمُ الدّهْرِ أصْوَبُ سَهْمِ رَامى (١)

الذى يرسم به الفرزدق صورة معبرة عما حل به ، ولم يقوى تعبير أخر على تصوير حال الشاعر أكثر مما عبر عنه التعبير بـ " رمتنى بالثمانين الليالى " فالليالى ظرف للأحداث التى أشابته على مدى ثمانين عام ، إن لفظ " الليالى " فى هذا التعبير الذى ينبنى عليه التصوير يتفجر بالدلالات المعبرة عن مآسى الشاعر إن الليل – فى بنية العبير بما ينسم بالظلمة الحالكة – رمز لكل مخيف ، لكل مرعب إن الليالى على مدى الثمانين كالأفاعى ترقبا ورعبا ، إنها تحمل قذائف ترمى الشاعر ، ويساهم الشطر الثانى فى تصوير هذا الحال ، فسهم الدهر سهم نافذ لا يضل هدفه ، إن " الدهر " هنا مجاز

١- ٢ / ٥٣١ . وما بعدها . ١- يقول إن الدهر جعله يطعن فى السن ويضعف وقد بلغ الثمانين وسهم الدهر يصيب ولا ينبو قط.

٢- السلام : الحجارة وهنا الحجارة التى توضع فوق القبر. يقول إنه أصيب بالهرم وألم به الشيب ، فباتت النساء يقلن إنه أبوهن بعث من قبره.

٣- الخدام : جمع الخدمة : الخلخال فى الساق. يقوب إنهن إذا سخرن منى لهرمى ، فكنت مرقاص الخدام أى أن النساء كن إذا رأينه عدون إثره وصارت خلاخيلهن ترقص فى أقدامهن من شدة عدوهن.

٤- يقول إنه كان يغوى جداتهن حين كان شاباً ولو سُئِلن عنه الآن فإنهن يذكرنه ويرسلن إليه السلام أضعافاً مضاعفة.

٥- يقول إن ابنته طلبت منه أن يرتحل إلى قوم لا يساومونه فى عطائهم.

٦- يقول إنها طلبت منه أن ينهض نهضة شديدة وينتجع هشاماً فى الشام فيكفى أبناءه الفقر.

٧- يقول إنه عجب أن ينال ذلك المرام وهو طاعن فى السن ، لا قبل له السفر عبر الفلوات.

٨- وكيف أحتال لكم بالرزق ولم تعد قدماى تحملان جسمى ولا قبل لى بالنهوض والقيام.

٩- يقول إنه طالما خاض فى الهاجرة أى القائظة الشديدى وكان كأنه يعتم بها يمثل العمامة على رأسه ولقد غير ذلك لونه وجعله أكمد وكذلك لون راحلته التى كان يمتطيها فى أسفاره.

١٠- يقول عن الناقة كانت تجتاز فيه اليوم الحار المشتعل بالجوزاء وهى من نجوم الحر الشديد.

عن الحوادث والويلات ، وكثيرا ما نرى مثل هذا العبير الذى يمثل فيه لفظ " الدهر " المسند ، وهذا اللفظ مع كونه معرفا إلا أنه مؤول الى التنكير فى عمومه وشموليته ، فلم نستطيع أن نضع أيدينا على حدث معين أو ظرف معين ، إن هاتين الصورتين على مستوى البيت تمثلان تجانسا مع النص ، ولنتأمل الأبيات السابقة على هذا البيت :

٢- رَآنِى الغَانِيَاتُ فَقُلْنَ : هـذَا ... أَبُونَا جَاءَ مِنْ تَحْتِ السَّلامِ

٣- فإنْ يَضْحَكْنَ أو يَسْخَرْنَ مِنِّى ... فإنِى كُنْتُ مِرْقَاصَ الخِدَامِ

٤- ولوْ جِدَاتِهِنّ سَأَلْنَ عَنِّى ... رجعْنَ إلى أضْعافِ السَّلامِ

٥- تقول بَنِىَّ:هَلْ يكُ مِنْ رُجَيْلٍ ... لقوْمٍ مِنْكَ غَيرَ ذَوِى سَوامِ

٦- فتنهضُ نَهضةً لِبَنيكَ فيهَا ... غِنىً ل هُمُ من المَلِكِ الشآمِى

٧- فقلتُ لَهُمْ:وكيْفَ وليسَ أمشِى ... على قَدَمَىّ وَيْحَكُمُ مَرامِى

٨- وهلْ لِى حِيلةٌ لَكُمُ بِشَئ ... إذا رجْلاىَ أسْلَمتَا قِيامِى

وأما الأبيات التى تدل على هذا البيت يمثل الصورة المجازية السابقة :

٩- وغَيّرَ لَوْنَ رَاحِلَتِى وَلوْنِى ... تَرَدىَّ الهَوَاجِرَ واعْتِمامِى

١٠- وإقبالُ المطيةِ كلَّ يومٍ ... مِن الجوْزَاءِ ، مُلْتَهِبِ الضِّرامِ

ومن الصور التى أنبتت على المجاز العقلى – أيضا – قوله :

كَفَانِىَ سَلْمٌ عَضَّ دَهرٍ ، وَلَمْ يَزَلْ ... لَهُ عارِضٌ يُرْدِى العُفَاةَ وَنَائِلُ (١)

وَعَضُّ زَمانٍ يا ابنَ مَرْوانَ لَمْ يَدَعْ ... مِنَ المَالِ إلاّ مُسحَتاً أوْ مُجَرَّفُ (٢)

١- الديوان ٢ / ٢٨٢ . يقول إنه أنقذه من ويلات الدهر وإنه مازال يفيض على العفاة طالبى معروفه.

٢- ٢ / ١١٧ . المسحت : ما دخله الغش والحرام والحيلة. المجرف : المستأصل والبائد. يقول إنه قدم إليه وقد عضه الزمان بناب الفقر ولم يعد للمرء قبل بكسب المال إلا بالحيلة والغش والنفاق وما دون ذلك ، فإن ماله أبيد وجرفته الأحداث ونفقات العيش.

***السببية :**

وتأتى فى المقام الثانى من عوامل التشخيص ، ومنها قول الفرزدق فى مقطعة :

١- إذا عَضّ بالأحْيَاءِ مَحُــل فإنّنَا لَنَا السُّورَةُ العُليا من الزّمنِ المَحِلِ (١)

٢- وَإنْ نَكَثَ الأوْتَارُ حَبْلاً لمَعْشَرٍ ، أَقَمْنَا عَلَيْهِ غَيرَ مُنْتَكِثِى الحبــلِ

٣- إذا جاشَ بَحْرُ العِزّ مِنّا تَلاطَمَتْ أوَازِىُّ مِنّا بالخُيُولِ وَبالرَّجْــلِ

ففى البيت الأول أسند الفعل " عض " الى المحل بإعتباره سببا فى وجود هــذه الآثار الضارة المميتة ، والمحل " لا يعض " بنفسه وإنما الذى يسببه هو الجدب أو غياب الغيث ، وغياب أسباب الغنى .

وفى البيت الثانى أسند الفعل " نكث " الى الأوتار على سبيل المجاز لأن الــذى يقع منه الفعل فى الحقيقة القوم أصحاب هذه الثارات ، وفى الأخير يعد العز ســببا فى القوة التى تجيش .

إن التعبير التصويرى السابق يعد أسرع فى الوصول الى الدلالة ، وأكثــف فى بيان الحالة الشعورية التى يطرحها النص ، إن إعادة النظر فى هــذه الأبيــات الثلاثــة المتوالية ، نجتها تبنى على البناء التلازمى الناتج ، من وراء شقى التلازم المطــروح مــن وراء الشريط،ويكون الشق الثانى بمثابة برهان على الشق الأول من شقى التلازم ، فهم يتبؤون أغلى مراتب الشرف فى القضاء على الزمن " المحل " حين تظهر أماراته ، وهــم يقومون صامدين غير ناكثين حين يقتضى أخذ الثأر لغيرهم و ويكون قومه حينئذ قــوة فيها الخيول والفرسان والراجلون من الجنود ، وقد وفر الفرزدق لدلالته أن تعيش حية فى ذهن المتلقى نامية غير ركد من خلال دعامتين:

١- ٢ / ٢٧٣ . ١- يقول إنهم يزيلون المحل ويتبوأون أعلى مراتب الشرف عليه.

٢- الأوتار:الثارات.يقول إنهم إذا اقتضى الثأر على قوم مجبرين ونكلوا عنه، فإنهم يقيمون عليه ويصمدون له.

٣- الأواذى : الموج المتعالى. يقول إنه بحر عزهم يتلاطم بالخيل والفرسان والراجلين من الجنود.

أما الأولى :

فهى بناء الصورة على هذا النمط من الإسناد الذى يوفر الدلالة المبالغة والكثافة .

وأما الأخيرة :

فهى بناء البيت على التلازم الناتج من وراء إتيانه الشرط ومن هذا الصمت التصويرى – أيضا – قوله :

وَيَوْمَ ابنِ ذى سَيدانَ إذْ فَوزَتْ بِهِ إلى المَوْتِ أعجازُ الرّماحِ الغَوَاشِمِ (١)

لَقَدْ تَرَكَتْ قَيْساً ظُباتُ سُيوفِنَا وَأيْدٍ بأعْجَازِ الرّمَاحِ اللّهاذِمِ (٢)

*** الوسيلة :**

ومن ذلك قوله هاجيا جريرا :

وَرَدّ عَلَيْكُمْ مُرْدَفَاتِ نِساءكُمْ بِنا يَوْمَ ذى بَيْضٍ صَلادمُ قُرَّحُ (٣)

فالصلادم القرع هى " المسند " وهى وسيلة رد النساء السبيات، كذا قوله :

سيُدْنيكَ مِنْ خَيرِ البَريّةِ ، فاعتَدل تَنَاقُلُ نَصّ اليَعْمَلَاتِ الرّواسِمِ (٤)

فالإسناد الى الناقة المجدة ، وهى وسيلة القرب من الممدوح

*** المكانية :**

ومن هذا النوع من المجاز، قول الفرزدق مادحا زين العابدين :

هَذا الّذى تَعرِفُ البَطْحاءُ وَطأتَهُ والبَيْتُ يَعْرِفُهُ والحِلُّ والحَرَمُ (٥)

١– ٢ / ٥٦٩ . الرماح الغواشم : التى كانت تضرب ضرباً بلا هداية.

٢– ٢ / ٥٧٠ . الظبة : حد السيف.

٣– الديوان ١ / ٢١٣ . الصلدم : القوى. القُرَّح : جمع القارح : ما بان نابيه من ذوات الحوافر وما إليها . يقول إنهم حين استسلبوا نساءهم، وأردفوهن إثرهم فإن فرسان بنى قومه الأقوياء ردوهن إليهم.

٤– ٢ / ٥٥٨ والضمير عائد على سليمان بن عبد الملك.النص:السير.اليعملة:الناقة المجدة. الرواسم : التى تسير سير الرسيم.

٥– ٢ / ٣٥٣، ٢/ ٥٣٦ . البطحاء : أرض بمكة وفيها أفضل قريش. البيت : الكعبة . الحرم : ما حول مكة وهو يحرم فيه قتل الطير واللائذين. الحل : ما جاوز الحرم.

فاستعمل الحل والحرم للتعبير عن أهلها .

وأما ما أسند الى الفاعل على سبيل المجاز قوله :

– وَبَيْتٌ لَمسْعودٍ بنِ قيْسِ بنِ خالِدٍ وَذلِكَ بَيْتٌ ذِكْرُهُ غَيرُ خَامِلِ (١)

– وبَيتُ أبِى قَابُوسَ مَصْقَلَةَ الذى بَنى بَيتَ عِزٍ أُسُّهُ غَيرُ زَائِلِ

إن المجاز العقلى يمثل حلقة الوصل – أحيانا كثيرة – بين لبنات النص، كما يمثل خاتمة لمقطع فيه ، وكثيرا ما يأتى اللفظ " المسند " فى المجاز العقلى معرفا بالألف واللام تعريفا ينحو الى تنكير يفيد الإستغراق اللامحدود ، ويكون للسياق دور فى هذا التحويل كما مر سابقا .

إن الصورة المجازية بغيرها الدلالى تمثل للمتلقى علاقة لغوية جديدة لم يألفها فيلتفت إليها لجديتها وغرابتها وخروجها على المألوف ، تثير فيها انطباعا غير عادى وإحساسا بالدهشة والاستغراب (٢) .

*** التورية :**

تسمى التورية الإيهام والتخييل والمغلطة (٣) ومن هنا كانت العلاقة بين الدال والمدلول فى التورية قائمة على الوهم ، حيث يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان

١– ٢ / ٢٥١ – مسعود :هو قيس بن مسعود ذو الجدين.

– مصقلة : هو مصقلة بن هبيرة.

٢– إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٢ م ، ص ١٢٥ .

٣– طالع : – ابن الأثير : المثل السائر ٢ / ٢١٥ ، ٢١٩ .

– النويرى : نهاية الأرب ٧ / ١٣١ .

– السكاكى : مفتاح العلوم ص ٢٠١ .

– القزوينى : الايضاح ص ٣٥٣ .

– السيوطى : الاتقان ٢ / ٨٣ .

أحدهما قريبة الدلالة ، ودلالته اللفظ عليه ظاهرة ، والآخر بعيدة ودلالته اللفظ عليه خفية ، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويروى عنه بالمعنى القريب ، فيتوهم المتلقى مع أول وهلة أنه يريد المعنى القريب وليس كذلك ، ولذلك سمى هذا الفن إيهاما، وإذا كان الباث فى الكناية والمجاز يبنى العلاقة بينن الدال والمدلول على الحقيقة فهو هنا يقيمها عل الوهم .

والحقيقة التى يسوقها البلاغيون والمحدثون عن تورية – كما أشرنا سابقا–منأها لفظ له معنيان، قريب ظاهر غير مراد، وبعيد خفى هو المراد ، يخفى كثيرا من جماليات هذا التعبير ، وليست طرافة التعبير ناتجة من كونها لفظ ظاهر يحتفظ به السياق وآخر يستخرج ، وهو المراد، وإنما الأمر كما يقول محمد الطرابلسى : إن العملية – يعنى التورية – قوامها الأصلى على لفظ له معنيان، أو دال له مدلولان غير مدلولان متفاعلان مترابطان ، هذا هو سر قوة التورية فى الدلالة فلا يصح بعد ذلك أن تقول إن أحد المعنين مراد وثانيهما غير مراد ، بل كلاهما – فى تقديرنا – من بمقتضى علاقة متينة ، وهمية لا محالة تجمع بينهما ، غير أنهما يختلفان فى غاية القصد ، فالعنصر المميز للتورية إذن هو الالتحام الذى بين المدلولين والذى منهما مدلولا واحد ذا وجهين " (١) و يشيد ابن حجة الحموى بقيمة التورية قائلا " وهذا النوع – غنى التورية، ما تنبهه لمحاسنه إلا من تأخر من حذاق الشعراء وأعيان الكتاب، ولعمرى إنهم بذلوا الطاقة فى حسن سلوك الأدب إلى أن دخلوا إليه من باب، فإن التورية من أعلى فنون الأدب وأعلاها رتبة ، وسرها ينفث فى القلوب (٢)

١– خصائص الأسلوب فى الشوقيات، ص ٢٢٩ .

٢– خزانة الأدب، ص ٢٣٩ .

وقد ألفينا التورية فى ديوان الفرزدق قليلة الدوران ، ويمكننا أن نجد لذلك سببا ، وهى أن جل الديوان فى نقائض الشعار مع جرير ، والشاعر كما نقول فى هذه النقائض لم يعمد فى كثير من الأحوال الى إيصال الدلالة بطرق يتمهل عندها المتلقى مجهدا ذهنه ولذلك فأكثر ما ألفينا صورها فى غير النقائض ، **والتورية فى شعره وجدناها بالاسم العام والاسم خاص**

التورية بالاسم العام ، ومن ذلك الفرزدق :

بشَهبَاءَ لَمْ تُشرَبْ نِفَاقًا قُلُوبُهُمْ شَآمِيَةٍ تَتْلُو الكِتابَ المُنَشَّرَا (١)

إن الشاعر يمدح الحجاج ، ويمدح كتائبه بأنهم جنود شآميون لا يعرفون النفاق وهم يتلون " الكتاب المنشر " هل هو كتاب، " والكتاب المنشر " هل هو كتاب الخليفة الى القائد معتزين بما فيه محافظين على تحقيق مضامينه ، أم هو " القرآن الكريم " ليخلع الشاعر على أدائهم نبل المقصد ومشروعية العمل ، ولا شك أن هذا الازدواج وتصارع الدالين هو سبب إنعاش دلالة البيت وثرائه فى ذهن المتلقى، ومن الألفاظ التى استخدمت " تورية اللفظ " ، " البيضاء " فى قوله مادحا الحجاج :

لَهُ لَيْلَةُ البَيْضَاءِ، إذْ أنا خَائِفٌ لذَنْبِى، وَإذْ قلْبى كثِيرُ البَلابِلِ (٢)

فالليلة البيضاء تعبير كنائى عن الحق والوضوح أو كناية عن السعادة والحرية والاطمئنان ، إذن فاللفظ ينتمى الى " النور " و " البيضاء " هى كذلك تلك المدينة " الدار البيضاء " التى للحجاج فى البصرة، التورية باسم العلم ، وبه أكثر شواهد

١- الديوان ١ / ٤٠٥ . الشهباء : الكتيبة . يقول إنهم جنود شاميون لم يشربوا ماء النفاق وهم لا يزالون يتلون القرآن الكريم .

٢- الديوان ٢ / ٢٩٣ . البلابل : الهموم . يقول إنه انتجع الدار البيضاء التى للحجاج فى البصرة ، والهم يستولى عليه.

التورية، ومن ذلك قول الفرزدق :

سعى جارُها سَعْيَ الكِرامِ وَرَدَّها غَطاريفُ مِنْ عِجْلٍ رِقاقٌ نِعالُهَا (١)

فجمع الشاعر بين بنى " عجل " وبين كون اللفظ استعارة للممدوحين، وكذا قوله :

أجِيبُوا صَدَى جَلْدٍ إذا ما دَعاكُمُ بجُرْدٍ تُسَامى المُلْجَمِينَ فُحُولُهَا (٢)

فجمع بين " جلد " اسم المقتول حين حث قومه على الأخذ بالثأر ، وبين صفة " الجلد " أى الصامد " للصدى " أى أنه صدى صامد جلد لا يهدأ ولا يخور له قوة حتى يأخذ بثأر صاحبه، وقوله :

إنى رَأيتُ أبا الأشبالِ قَدْ ذَهَبَتْ يَداهُ حتَى تُلاَقى الشّمسَ والقَمَرَا (٣)

فاللفظ القائم بالتورية " أبو الأشبال " اسم الممدوح + اسم الحيوان ، المستعار .

ومن التورية الرائعة قوله فى مدح خالد بن عبد الله القسرى :

أعْطى خَليفَتُنَا بِقُوةِ خَالدٍ نَهْراً يَفيضُ لَهُ على الأنْهَارِ (٤)

فقوة خالد يتنازعان دالان :

١- قوة الخالق سبحانه وتعالى الجواد الوهاب .

٢- قوة خالد بن عبد الله الممدوح ، وعمله الميمون بحفرة نهر المبارك .

وبذلك يصيب الشاعر معنين فى وقت واحد ، فيتصارعان فى إمكانية الوجود

١- ٢ / ٢٣٨ .

٢- ٢ / ٢٦٦ . يقول لهم إن الميت جلداً مازال صداه أى الطائر الذى خرج من رأسه حين غدر به ، مازال يصبح بهم وهم حربيون أن يجيبوه بالخيل الجرد الملجمة فحولُهَا.

٣- ١ / ٥٣٨ . أبو الأشبال : هو أسد بن عبد الله القسرى. يقول إنه مد يده للعلى ، حتى إنه ليود يطول القمر والشمس.

٤- ١ / ٤٤٣ . يقرن خالداً بالنهر المتدفق بما يفوق الأنهار الأخرى كرماً وعطاءً.

على ساحة الدلالة العامة ، ولاشك أن للمتلقى دورا عظيم الأهمية فى الوقوف على طبيعة هذا النوع من التعبير، وكذا قوله المعبر عن مدى ما تحمله التورية من جماليات:

عَجِبتُ لِحَينِ ابنِ المَرَاغَةِ أنْ رَأى لَهُ غَنَماً أهْدَى إلىّ القَوَافِيَا (١)

" فالغنم " ذلك اللفظ يحمل دالين ، وكل دال تسير معه **دلالة البيت دون إخلال :**

فالأول : الغنم حيوان من ذوات الأربع ، وتكون دلالة أكثر هجاء وأفجع دلالة ، وإلا فكيف بمن له غنم أن يظن ذلك من أسباب قربه من الأسياد ، وكيف يهدى له القوافى هجاء ، وليس يملك من أسباب السيادة من خيول وفحول وبطوله (فالرعاة) – كما دأب الفرزدق هجاء جرير بهذه الصفة – صفة الضعفاء البعيدين عن ساحة السيادة فيظن أن فى الغنم ما فى الفحول من قوة وسيادة .

والثانى : الغنم " السفلة والتباع من قوة (٢) وتكون الدلالة أيضا أقوى فى تبيان أسباب العجب ، وظن أن فى مثل هؤلاء القوم السند حتى يقوى على هجاء الفرزدق ومنه قوله :

يَقولُ ابنُ خِتزِيرٍ بَكَيتَ وَلَمْ تكنْ عَلى امرَأةٍ عَيْنِى ، إخالُ لِتَدْمَعَا (٣)

فابن ختزير " اسم " علم " وهو ابن ختزير أو بن ختزير الشيبانى " دليل الفرزدق وهو أيضا صفة لجرير و ذلك الحيوان المعروف، وقد تقوم التورية بين لفظين متجانسين ، وفى هذا النوع تظهر براعة الشاعر فى التعامل مع اللغة ، ومن ذلك :

وَجَدْتَ الثَرى فِينَا إذا يَبِسَ الثَّرى وَمَنْ هُوَ يَرْجُو فَضْلَهُ المُتَضَيَّفُ (٤)

١– الديوان ٢ / ٦٤٣ . يقول إنه أهداه الهجاء بدلاً من القوافى.

٢– طاله النقائض ١/ ١٧٠

٣– الديوان ٢ / ٧٧. يقول إن جريراً يعيره ببكائه على زوجته وهو لم يبك قط على امرأة.

٤– طالع النقائض ١ / ١ / ١٧٠ .

فاللفظ الأول : " الثرى " الندى والعطاء .

وأما الثانى : فهو الأرض . وكذا قوله مفتخرا :

وَقَوْمُ أَبُوهُمْ غالِـــبٌ جُلُّ مَالِهِـــمْ مَحامِدُ أَغْلاَهَا منَ المَجْدِ غَالِبُ (١)

فلنا أن نرى فى " غالب " الأولى صفة ، وفى الثانية اسم " علم " والد الشاعر .

وهكذا تعد التورية من الأساليب التى تكشف مقدرة المبدع فى التصـــرف فى اللغة واتساع معجمه الشعرى ، وقد ألفينا لدى الفرزدق نوعا من المشترك اللفظى قد استخدمه فى بناء هذا النوع من التعبير ، كما تعد التورية من الأساليب التى يبتعد بهـــا التركيب الشعرى عن البرودة والسكون ، ويكن للمالقى دور كبير الشـــأن فى فـــك الإشكال الذى ينبج عنها وعليه يتوقف نجاح البث الشعرى .

١- ١ / ١٥٧ . يقول إن والدهم غالباً هو ذخرهم ومالهم.

obeikandl.com

الخاتمة العامة :

إن الوقوف على مصادر التصوير يعد أمرا مهما فى تفسير طبيعة الصورة الشعرية ، حيث الوقوف على هذه المصادر يكشف لنا رؤية المبدع تجاه الواقع ، ومدى استلهامه من هذه المصادر ، وما هى المثل الجمالية التى يتغياها المبدع وتصبح علامة عليه، وقد رأى الباحث أنه يمكن قيد معجم فنى لكل شاعر ، والوقوف على الخصوصيات ولمعانى الخلفية لمصادر التصوير يأخذ بأيدينا نحو كشف الدلالة الحقيقية من وراء التعبير التصويرى ، وكم كانت هناك رؤي خاطئة فى قراءة النص الشعرى ناتجة عن عدم الاهتمام بهذه المصادر، ومدى خصوصيتها عند شاعر " ما " وتصبح ساذجة باردة .

إن مصادر النور تشكل إسهاما كبيرا من مصادر التصوير عند الفرزدق ، وقد اقتصرت على محورين : المدح والفخر ، أما الظلمة فقد اقتصرت على تصوير الجوانب الحياتية الصعبة والأخيرة المزدولة .

– ألفينا البحر والجبال والكواكب وعلم الحيوان خاصة الأسد والخيال والفحل من أكثر مصدر التصوير سطوعا فى الديوان ، و ومن الحشرات ألفينا " الجُعل " قد اقتصرت على جرير وقومه وكذلك الطيور قد استلهم منها الشاعر معانى أثرت الدلالة وساعدت على كسف مغالية النص الابداعى .

– إن المصادر الثقافية يعد الوقوف عليها أمرا ضروريا بالنسبة للفرزدق وشعراء النقائض بصفة عامة لما يتميز بها هذا الفن من ثراء فى المعلومات التى يبثها الشاعر ، وتتطلب من المتلقى الوقوف على هذه المصادر كى يستطيع لفهم العمل الفنى مهما يأخذ بالنص إلى غايته، فاستلهم الفرزدق من الدين أحداثا وأعلاما، ومن أيام

العرب الكثير من الوقائع التى تعد ألغازا تقف حائلا دون فهم المراد إن لم يرجع المتلقى باحثا عن هذه الوقائع فى كتب التراث، أو غيرها ويتنوع استلهام الفرزدق من التاريخ ممثلا فى أيام العرب فى الجاهلية ، وتاريخ الأمم البائدة ، وأحداث الإسلام التى عاصرها، وأخيرا استلهم من الأدب العربى أعلامه كشفت عن شخصيته الأدبية ومثال الفن عنده .

فى دراستنا للتعبير البصرى القائم على علاقات التشابه وجدنا أن دراسة التعبير البصرى من خلال علم الأسلوب أمر فى غاية الأهمية حيث يكشف لنا عن ميول المبدع تجله صيغة معينة فى بناء الصورة البيانية وعلاقتها بالمقف والموضوع الذى يعالجه النص كما يكشف فى صورة أخرى عن طبيعة العلاقة بين المتلقى والنص ، فوجدنا التشبيه المرسل ذا الترتيب الأصلى يمثل غالبية أشكال التشبيه ، وقد ورد – كذلك – بأشكال أخرى ، تقدمت فيها الأداة حينا والتشبيه حينا آخر ن وقد ورد الحذف بنسبة متقاربة بين البليغ والمجل والمؤكد ، وأما عن العمق فألفينا التشبيه المقلوب والتشبيه الضمنى وهو قليل فى وروده، ولعل رغبة الشاعر فى طرح معانية قريبة المأخذ خاصة فى نقائضه هو السر فى قلة دوران هذا النوع من التشبيه ، وقد ألفينا نوعا من عمق فى الصورة التشبيهية ناتجا عن توالى الصور رأسيا ، أما عن التشبيه التمثيلى فقد صححنا فيه خطأ وقع فيه القدماء بالنسب للجامع بين عناصر التشبيه التمثيلى من حيث الحسية أو المعنوية ، أو اللبس الذى وقع فيه خاصة عبد القاهر ومن تبعه ، ورأينا أن النظرة السطحية لأطراف الصورة التمثيلية ، وعدم الوقوف على المعانى والخصوصيات والاقتصار على الشكل الخارجى، وعدم استنطاق المصادر التى ينبنى عليها التشبيه وهو فى الواقع سبب هذا الاختلاف الذى وقع فيه أيضا كثير من الباحثين المعاصرين .

أما عن الصورة الاستعارية ، فألفينا الاستعارة التصريحية " المرشحة " التى تتضمن متعلقات تخص المستعار تأتى المرتبة الأولى ، ويأتى غيرها بنسبة قليلة ، وقد ألفينا ذلك حين يعمد الشاعر بيان المعانى المطروحة بيانا يجسد الدلالة المطروحة، ويخلع على المستعار له قدرا أكثر من البيان والوضوح ، وقد أتت الاستعارة المكنية فى المرتبة الثانية بعد التصريحية تبين ما أوضحنا سابقا .

أما من حيث أسلوب الشاعر فى ورود الصورة ، فقد ألفينا الصورة الجزئية والصورة الكلية ، فألفينا الأخيرة فى فى إطار النقائض واضحا جليلة لاستطراد الشاعر فى وصف المهجو ، وطبيعة النقيضة التى وجدنا فيها الصور كاريكاتورية قائمة على التقصى والاستطراد ، أما الصورة الجزئية فألفيناها فى المدح والفخر كثيرا لرغبة الشاعر فى تعدد المناقب والمفاخر .

فى دراستنا للتعبير الادراكى القائم على علاقات التداعى ، ألفينا الكناية عارضين لخطأ فى تعريفها من وجهة نظرنا ، وهو جواز إرادة المعنى الحقيقى المفهوم من صريح لفظها ، وقلنا أن هذا يجافى طبيعة اللغة الشعرية التى تخاصم عالم الواقع ، والبقاء على هذا التعريف يحول العمل الشعرى إلى ثرثرة تميت ما هية الإبداع ، والسؤال الذى يرد هذا الخطأ : لماذا يتجه المبدع الى هذا النوع من التعبير، فإن كان المعنى الحقيقى هدف العمل الإبداعى ، فهل كان الشاعر عاجزا عن إيراده تقريرا ؟

– إن الكناية بأنواعها " التلويح ، الإشارة ، التعريض ، الرمز ، تمثل أسطح مظاهر التعبير عند الفرزدق حتى أننا لم نكن مغالين إن قلنا جل الشعر الفرزدق هو فى معناه كناية كبرى .

– يأتى المجاز بوصفه تعبيرا جماليا فى المرتبة الثانية بعد الكناية ، ودراسته تكسف عن

دوافع جمالية ونفسية تسهم فى كشف معالم الإبداع فى النص الشعرى ، فـــأتى المجـــاز المرسل فى المقدمة، وتبعه المجاز العقلى .

- **وأخيرا تأتى التورية بالاسم العام ، وبالعلم ، وهذا التعبير يتطلب من المتلقـــي معتيشة إنتاج المبدع جملة واحدة ، حتى لا تعدو التورية لغزا يفسد على النص بلوغ غايته .**

obeikandl.com