

The artistic image in letters of Umayyad era

Muhammad Saeed Hussein Mari^{1*}, Manar Nabeel Ahmed¹

professor. College of Education for Women, University of Tikrit, Tikrit, Iraq.

* Corresponding author: manar.N.ahmad@st.tu.edu.iq

Received: 1/2/2024

Accepted: 25/3/2024

Abstract

The research is concerned with diagrammatic image which it's prepare from important elements structure the text , it's used by writers and poets in them literary works ; to expression of them susceptibility, feelings ,and thoughts , that image composed from the artist imagination , and from multiple data , the noticeable creation stand in the front of her , beside the image mental and mentality , it's linguistic structures interrogator by mixing format in content in the context diagrammatic private or general , it's express the side from literary experience side , so many attempts appeared to understand the neutral of diagrammatic image and her effects in the texts , some of that attempts become sensory image , it's compose most of ancient image " it's give special mental visualization . such image the simile, metaphor and allusion.

Keywords: Diagrammatic image, Writers, Poets, Simile, Metaphor, Allusion.

الصورة البيانية في رسائل العصر الأموي
أ.د محمد سعيد حسين مرعي¹ ، منار نبيل احمد¹

¹ كلية التربية للبنات جامعة تكريت

البريد الإلكتروني للمؤلف المراسل : manar.n.ahmad@st.tu.edu.iq

الخلاصة

يُعنى البحث بالصورة البيانية التي تعدّ من أهم عناصر تركيب النص، فهي أحد الأدوات التي يستخدمها الكُتّاب والشعراء في أعمالهم الأدبية؛ ليعبروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم وأفكارهم من خلالها ، حيث تتكون الصورة من خيال الفنان ومن معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية ، فهي التركيبية اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو عام كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الأدبية ، فكثرت محاولات فهم طبيعة الصورة البيانية وخلفياتها وأثرها في النص ، وفي بعض تلك المحاولات أصبحت الصورة الحسية التي كانت تشكل معظم الصور القديمة تمثل تصوراً ذهنياً معيناً ، ومن هذه الصور التشبيه والاستعارة والكناية .

المقدمة

الصورة هي وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصيغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل⁽¹⁾، فهي إحدى المقومات الجمالية للنص، وأسلوب من أساليب بناء النص، ((إنَّ الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص، والكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو سبيله))⁽²⁾، وهي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، حيث يعبر ((بالصورة المتخيلة عن المعنى الذهني ، والحالة النفسية ؛ وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة))⁽³⁾، ومع تعدد محاولات فهم الصورة اختلفت تقسيمات النقاد لها باختلاف محاولاتهم، ولذلك عمدت إلى دراسة الصورة البيانية، لاستكشاف أكبر قدر ممكن من جماليات التصوير بالرسائل النثرية والشعرية فمن أقسامها الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية. وهذه الأقسام إذا وظفها الكُتّاب والشعراء في رسائلهم، فإنَّ المتلقي يدرك من خلالها مناحي الجمال والتصوير الفني الخلاب :

أولاً: الصورة التشبيهية

من صور البيان الرائعة تلك التي تتخذ من التشبيه طريقاً دقيقاً، مصوراً ومعبراً عن كل ما يدركه الوجدان، أو تنفعل له المشاعر والأحاسيس، ويراد بها الصورة القائمة على أركان التشبيه أو بعضها، وتحقق علاقة المشابهة في إطار عنصر التشبيه الذي يقوم على أساس المشابهة في المستوى الدلالي عبر خلق علاقات حيوية جديدة تتباعد الجانب العقلي أو التقريري⁽⁴⁾، وتقرب من الجانب الخيالي والانفعالي والشعوري.

التشبيه لغة: ((التشبيه والتشبيه: التشبيه: المثل، والجمع أشباه. وأشبه الشيء الشيء: مائله، وأشبهت فلاناً وشابهته واشتبته عليّ وتشابه الشيطان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبهه إياه وشبهه به مثله والتشبيه: التمثيل))⁽⁵⁾، أما التشبيه اصطلاحاً: فهو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء في نفسه، أو هو عقد مماثلة بين طرفين بوساطة أداة ربط⁽⁶⁾، وقد عرّف بأنه الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى، فهو علاقة قائمة على مقارنة أو مماثلة بين طرفين لاتحادها أو اشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصفات والأحوال، ولذا قيل إنّه يقدم لنا تحولاً دلاليّاً على أساس المقارنة⁽⁷⁾، فيعدّ التشبيه وسيلة أسلوبية يستعملها الأديب لتقوية المعنى وتعميق الدلالة، وهي جزء من تكوين التجربة الشعرية عند الأديب، بل هي ملامح العمل الفني الأدبي⁽⁸⁾، فلها دلالات وإيحاءات، تختلف باختلاف تصور المتلقي وإدراكه وخبراته السابقة، ويمكن القول إنّ التشبيه سمة أسلوبية في رسائل العصر الأموي النثرية والشعرية، وهذا ما سنتحدث عنه في الآتي :

أ — التشبيه في الرسائل النثرية: وقد جاءت التشبيهات في الرسائل النثرية في معظمها على بنية التشبيه المرسل، فمن الرسائل النثرية ما بعث به الحسن البصري إلى عمر بن عبد العزيز بعد أن أرسل إليه يطلب أن يكتب إليه عن صفات الإمام العادل، فكتب إليه الحسن: ((اعلم يا أمير المؤمنين أن الله جعل الإمام العادل قوام كل مانل، وقصد كل جانر، وصلّاح كل فاسد، وقوة كل ضعيف، ونصّفة كل مظلوم، ومفرّج كل ملهوف. والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالراعي الشفيق على إبله، الرفيق الذي يرتاد لها أطيّب المرعى... والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالاب الحاني على ولده، يسعى لهم صغاراً ويعلمهم كباراً... والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالأم الشفيقة البرّة الرقيقة بولدها... والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالقلب بين الجوانح، تصلح الجوانح بصلاحه، وتفسد بفساده))⁽⁹⁾

يحتضن النص هنا جملة من الصور التشبيهية التي لها أثر كبير في توجيه النص ودلالته، فيأتي البناء التشبيهي جامعاً للصفات التي يجب أن يكون عليها الإمام العادل، فيجمع بين (الأب الحاني، والأم الشفيقة...)، ليرسم صورة رائعة للصورة التي يجب أن يكون عليها، فلم يجد الكاتب صورة أروع من هذه التشبيهات ليقرب الصورة إلى المتلقي، فمجموع التشبيهات هنا عمّقت دلالة النص الإيحائية ومنحته طاقات تعبيرية يدهش لها المتلقي؛ نتيجة إخراج المعاني الذهنية المجردة إلى صور حسية مرئية، وفيه يبلغ التشبيه ذروته الفنية⁽¹⁰⁾، ومما زاد من بلاغة النص هو تضمينه الآيات القرآنية لتكمّل الصورة الفنية للنص وتحقيق غرض الكاتب في إيصال فكرته عن صفات الإمام العادل، فمن هذا التضمين قوله: ((وأن الله أنزل القصاص حياة لعباده... وأذكر يا أمير المؤمنين الموت وما بعده، وقلة أشياعك عنده، وأنصارك عليه، فتزود له، ولما بعده من الفرع الأكبر... فتزود له ما يصحبك يوم يفرض المرء من أخيه، وأمه وأبيه، وصاحبته وبنيه. وأذكر يا أمير المؤمنين إذا بعث ما في القبور، وحصل ما في الصدور...))⁽¹¹⁾.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في الشعر الذي تضمنته رسالة ابن عباس إلى معاوية، حيث يقول فيها⁽¹²⁾:

لمعرك إني والخزاعي طارقاً كنعجة غادت حنفاً تحفر
أثارت عليها شفرة بكرعها فظلت بها من آخر الليل تحر

إن البنية التشبيهية في النص تتحكم ببنيته الدلالية، إذ يُقدّم فيه دلالة تعدد المشبه (الكاتب والخزاعي) لمشبه به واحد (النعجة)، حيث إن بناء النص قائم على بنية التشبيه التمثيلي، يريد الكاتب أن يوضّح من خلالها ملامح الصورة، لما سيحدث للمرسل إليه، فيضعه في صورة مماثلة لما جاء المثل، من خلال الصورة التشبيهية التي احتواها الشعر⁽¹³⁾، فإنّ نتيجة أعمال (معاوية) هي قتله كما حدث لطارق والخزاعي، وكالنعجة التي تسببت في موتها.

ب — التشبيه في الرسائل الشعرية: كثرت في الرسائل الشعرية الصورة التشبيهية من ذلك ما نجده في رسالة عمر بن أبي ربيعة، يقول فيها⁽¹⁴⁾:

قال لي صاحبي ليعلم ما بي: أتحبّ القتل أخت الرباب؟
قلت وجدي بها كوجدك بالماء إذا ما منعت طعم الشراب

ممن رسولى إلى الثريا بأنى
ضقتُ ذرعاً بهجرها والكتاب؟
أزهقتُ أم نوفلٍ إذ دعته
مُهجتى ما لِقَاتِلي مِنْ مَتَابِ
حين قالت لها: أجيبى فقالت
من دعائى؟ قالت أبو الخطاب
أبرزوها مثنى المهاء تهادى
بين خمس كواعب أتراب
فأجابت عند الدعاء كما لى رجا
ى رجالٌ يرجون حُسن الثواب
حين شبَّ القتل والجيد منها
حُسنٌ لَوْنٍ يرفُ كالزرياب
.....
فَرَجَحْتِ فِي حُسْنِ خَلْقِ عَمِيمِ
تتهادى في مشيها كالخُباب

فلاحظ في النص سلسلة من الصور التشبيهية القائمة على تعدد المشبه (وجدي ، الحبيبة (القتول) ، جوابها ، لون جيدها ، مشيها) ، والمشبه به (وجدك بالماء ، المهارة تهادي ، لى الرجال ، الزرياب ، الحباب) مع استعماله للأدوات التشبيهية (الكاف ، مثل) ، حيث وظفها الشاعر بطريقة أسلوبية عكست احساسه بحبه لها بأبعاد مختلفة، حيث تقوم الصورة هنا على بلورة ناتج البني دلاليًا بما يخدم البنية التشبيهية الذي أصبح فيه المشبه مركز الاستقطاب الدلالي في النص، وهذا ينسجم مع غرض القصيدة (الغزل)، أمّا استعماله للأدوات التشبيهية (الكاف، مثل)، فكانتا منبعين لتوليد هذه الصور بوصفهما محرّكاً فاعلاً للتصوير، وهو توظيف تقني لأدوات التشبيه، وقد أضاف الشاعر هذه الصور التشبيهية أساليب تركيبية تارة، وتضمنين من الآيات القرآنية تارة أخرى، منحت المتلقي فرصة التأمل والتخييل ، في الصورة المعروضة فكشفت عن فاعلية التشبيه وقدرتها على النهوض برسم شخصية الشاعر.

ومن الصور التشبيهية ما جاء في رسالة الأحوص التي بعثها إلى حبيته بين فيها شدة شوقه إليها ويشكو من فراقها، يقول فيها(15):

ألا يا عبل قد طال اشتياقي
أليك وشفتني خوف الفراق
وبتتُ خامراً أشكو بلاني
لما قد غائني ولما الأقي
كأنني من هواك أخو فراش
تجلجل نفسه بين التراقي

تشكّلت الصورة التشبيهية في النص عبر تلك التتابعية التي تقصدها الشاعر، إذ توغل في الشكوى مما حصل له ، فشبه نفسه بالمريض أخو الفراش وهي كناية عن ملازمة المريض للفراش، وقد أصبحت نفسه بين التراقي ، حيث ضمّن الكاتب ألفاظاً من القرآن الكريم(16) (التراقي) ومزجها مع الصورة التشبيهية، فأحدثت تدفقاً دلاليًا أسهمت في إجراء مقارنة دلالية-تشبيهية بين الدلالات الموحية من أجل شد ذهن المتلقي، حيث مكّنت من إدراك صورة ذهنية عن الحال التي وصلت إليها نفس الشاعر، لذا أصبح التشبيه في النص وسيلة أسلوبية صوّرت الخلجات النفسية التي تعمل في داخل الأديب(17).

ومن التشبيهات ما جاء في رسالة قطري بن فضاء إلى سبرة بن الجعد ، يقول فيها(18):

حُفَاءَ عُرَاءَ والتراب لديهم
فمن بين ذي ربح وأخر خاسر
فان الذى قد نلت يفتنى، وإنما
حياتك فى الدنيا كوقعة طائر

يستدعي الشاعر في النص صورة تشبيهية أراد من خلالها إيصال رسالته، وأداء الغرض الذي لأجله أنشئت هذه الأبيات الشعرية، حيث يقوم نسق المشابهة بين الطرفين عبر استحضار وجه الشبه، فقد شبه الشاعر حياة (سبرة) في الدنيا كحظة سقوط الطائر، وهي دلالة على سرعة انقضاء الحياة في الدنيا كسرعة سقوط الطائر، حيث منح لذة التأمل في الدنيا وما ينال منها، فإنها تفتنى، فالتشبيه هنا واضح، مع وجود الأداة التي تربط بين المشبه والمشبه به، وجه الشبه المحذوف (لحظة سقوط الطائر) الذي يعتمد فيه على الترابط الواقع بين شينين عقلي وحسي.

ثانياً: الصورة الاستعارية

الاستعارة لغةً: ((مَا تَدَاوَلُوهُ بَيْنَهُمْ؛ وَقَدْ أَعَارَهُ الشَّيْءَ وَأَعَارَهُ مِنْهُ وَعَاوَرَهُ إِيَّاهُ. وَالْمُعَاوَرَةُ وَالْتَعَاوُرُ: شِبْهُ الْمُدَاوَلَةِ وَالتَّدَاوُلِ فِي الشَّيْءِ يَكُونُ بَيْنَ التَّنْيِينِ؛ وَتَعَوَّرَ وَاسْتَعَارَ: طَلَّبَ الْعَارِيَةَ. وَاسْتَعَارَهُ الشَّيْءَ وَاسْتَعَارَهُ مِنْهُ: طَلَّبَ مِنْهُ أَنْ يُعِيرَهُ إِيَّاهُ))⁽¹⁹⁾.

أما الاستعارة اصطلاحاً: فتعرف بأنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيها، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي⁽²⁰⁾، أو هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه، وما وضع له ملايسة غير التشبيهية⁽²¹⁾، أو تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه، أي أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجره عليه⁽²²⁾.

تختلف الاستعارة عن التشبيه في أنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي إن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس التشابه، ولهذا ذهب المحدثون إلى أنها أبلغ من التشبيه⁽²³⁾، لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة فلا بد فيه من ذكر المشبه والمشبه به، وهذا اعتراف بتباينهما، وأن العلاقة ليست إلا تشابه وتداني، فلا تصل إلى حد الاتحاد، بخلاف الاستعارة ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأن المشبه والمشبه به صاروا معنى واحداً⁽²⁴⁾، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه⁽²⁵⁾، وتكون فضيلة الاستعارة أسلوبياً في هذا الواقع الجديد الذي تخلفه، وفي هذا الإحياء المتولد عن تردد القارئ بين الدالتين، دلالة حرفية غير مقصودة ولكنها مدعاة تمنعها القرائن، ولا يمكن أن تتحقق إلا في الخيال، ودلالة أخرى محتجبة يطلب من المتلقي استنتاجها بناءً على تلك القرائن⁽²⁶⁾، فالاستعارة تقتضي وجود علاقة مشابهة بين المستعار والمستعار منه، أساسها اشتراكهما بصفة معينة أو جملة من الصفات، فهي تثبت المعنى للمستعار له، وانطلاقاً من هذا المدخل سنرصد في هذا المبحث الصور الاستعارية في الرسائل النثرية والشعرية في العصر الأموي.

أ — الاستعارة في الرسائل النثرية: من الاستعارات التي وظفها الكُتَّاب في رسائلهم، نطالع رسالة عبد الملك يرد فيها على الحجاج، فيقول: ((أما بعد: فإن أمير المؤمنين رآك مع ثقته بنصيحته خابطاً في السياسة خبط عشواء الليل...))⁽²⁷⁾، تتمحور حركة الاستعارة المكنية⁽²⁸⁾ دلاليًا في هذا النص عبر اسناد الأفعال الحيوية إلى الإنسان، فقد شبَّه الكاتب عمل الحجاج السياسي بالناقاة العشواء التي تتحرك بصورة عشوائية، أي تكون متخبطة لا تتوقى شيئاً، إذ حذف المشبه به (الناقاة)، وأبقى لازمة من لوازمها (عشواء الليل)، وأسقطها على عمل الحجاج، إذ ساعدت هذه الصورة الاستعارية على بيان أسلوبية النص وربط مدلولاتها التي تعمل على شد المتلقي وتفاعله المتواصل، ومن صور الاستعارة ما نجده في رسالة الحجاج، وهو يرد على عبد الملك، يقول: ((وقد حجبتني عن نواظر السعد لسان مرصد، ونافس حقد، ... فافتتح به أبواب الوسواس بما تحتويه الصدور، فواغوثاه! باستعاذة أمير المؤمنين من رجيم، إنما سلطانه على الذين يتولونه، واعتصاما بالتوكل على من خصه بما أجزل له من قسم الإيمان وصادق السنة، فقد أراد اللعين أن يفتق لأوليائه فتقا، نبا عنه كيد))⁽²⁹⁾

ترسم الصورة المجازية في النص عبر الاستعارة المكنية المركبة المتصلة الأجزاء المتوالية، فالاستعارة الأولى هي (لسان مرصد) فاستعار كلمة مرصد للشيء أو الأمور، وأسندنا للسان، فكان الجمع بينهما لـ (الترقب)، أما الاستعارة المكنية الثانية هي من حذف المستعار منه (الشیطان) وإبقاء لازمة من لوازمه، وهي (أبواب الوسواس، رجيم، سلطانه، اللعين)، أما الاستعارة الثالثة فهي قوله: ((لنا كنت ابلوه، خسة الأقدار، ومزاولة الأعمال... ولا شرف بغير سجاجفكم، غبطة، يا أمير المؤمنين الرجيم أدبر منها، وله غواة ومرساة))⁽³⁰⁾، حيث استعار لفظ (خسة) وحذف المستعار منه وهي (الأمور)، والجامع بينهما التحقير أو الدناءة، فجعل للأقدار حقارة ودناءة، فالاستعارات تشكَّلت من بؤرة واحدة، وهي البؤرة التي تتحكم بالنص وتهيمن على الصورة الاستعارية فيه، حتى بدت الصورة الاستعارية كلاً متراسماً تترايط فيه المعاني ويولد بعضه الآخر، فالكاتب لجأ إلى هذا الإجراء الاستبدالي لتشكيل (استعارة مكنية) قائمة على تشخيص المجرد والحسي أو المادي الملموس⁽³¹⁾، وليس هذا نقص بل عمد إلى تكرار استعماله للاستعارات، والتي يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته ويحوَّل إلى وضع آخر بينه وبين الوضع الأوَّل لعلاقة مشابهة، أو جوار وتقريب بل ثمة تخطٍ واختراق لذلك الوضع، بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد أنشأت وابتدعت وضعا لم يكن من قبل⁽³²⁾. ومن الصور الاستعارية ما نجده في رسالة الحسن البصري، وهو يعرض صفات الإمام العادل، حيث نجد الاستعارة في قوله: ((وأنت مأسور في حبال الموت))⁽³³⁾، إذ إن الموت لا حبل له وإنما الصلة به معنوية، فقد أراد الكاتب أن يوضِّح أن مهما بلغت قدرة الإنسان فإنه نهايته الموت، حيث شبَّه الكاتب تقييد الإنسان بالحبل، كتقييد الموت له، وهو موقوف بين يدي الله في مجمع الملائكة والنبیین والمرسلين، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، فعند أهل البلاغة والتعبير إن هذا المعنى أجمل وأبلغ وأبين، إذ حوَّل التعبير عن المعنى من العقل إلى الحس المدرك بأحد الحواس الخمسة، وهو البصر، فصوِّر لنا الموت وكأنَّ لديه حبالاً تقيّد الشخص الذي يعنيه الكاتب، وهو تعبير كأنه تحت مرأى العين المجردة.

ب — الاستعارة في الرسائل الشعرية:

ومن الاستعارات في الرسائل الشعرية رسالة مالك بن الريب⁽³⁴⁾ وهو يرثي نفسه، فيقول⁽³⁵⁾:

أَلَا لِيَسْتَعْرِىَ شِعْرِي هَلْ أَبْيَتُنَّ لَيْلَةً	بِجَنبِ الْغُضَا أَرْجِي الْقَلَاصَ النَّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الْغُضَا لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبُ عَرْضَهُ	وَلَيْتَ الْغُضَا مَا شَرَّكَ الرِّكْبُ لِيَا لِيَا
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْغُضَا لَوْ دَنَا الْغُضَا	مَمَرًا زَارًا وَلَيْسَ الْغُضَا لَيْسَ دَانِيَا
أَلَمْ تَرْنِي بَعَثَ الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى	وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ بْنِ عَقَانَ غَازِيَا
وَأَصْبَحْتُ فِي أَرْضِ الْأَعَادِي بَعْدَمَا	أَرَانِي عَنْ أَرْضِ الْأَعَادِي نَائِيَا
دَعَانِي الْهُوَى مِنْ أَهْلِ أَوْدٍ وَصُحْبَتِي	بِذِي الطَّبَسِينِ فَالْتَقْتُ وَرَانِيَا

إنَّ الخطاب الاستعاري الذي هيمن على النص انبعثت من خلاله مشاعر وأحاسيس الشاعر، فقد شكَّل البنية الاستعارية في النص على التجسيد العقلي بمنحه صفة من صفات الأحياء في الحركة والسلوك، إذ عمد الكاتب منذ الاستعارة الأولى إلى شدَّ انتباه المتلقي عن طريق تجسيد الاستعاري للعقلية، حين جعل من (الغضا) كأنه إنسان الذي يمشي، وكذلك إن الركب لا يقطع وهذا يعني استعارة مكنية شبه عرض الغضا بالشيء الذي يقطع والمشبه محذوف.

ثم ينتقل إلى الاستعارة الثانية وهو يستعين بالفعل (بعث)، حيث شبَّه الضلال بالشيء الذي يباع، وهذا أيضاً (استعارة مكنية)، إذ حذف المشبه به، أمَّا الاستعارة الثالثة المتمثلة في (دعاني الهوى من أهل ود)، حيث جعل الهوى مثل الإنسان الذي يدعو لأمر ما، فحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه، وبذلك هي أيضاً استعارة مكنية، فالنص يمجج بصور استعارية حركية⁽³⁶⁾، عبر توظيف الأفعال الدالة على الحركة (يقطع، بعث، داعاني)، التي أسهمت في ازدياد حركية الصورة التي عملت على نقل مشاعر الحزن التي هيمنت على الشاعر، ولم يكتفِ بهذا القدر من الاستعارات، حيث نجد استعارات أخرى في قوله⁽³⁷⁾:

تَنَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ	سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرَّيْدِيِّ بَاكِيا
وَأَشْفَرَ مَحْبُوكٍ يَجْرُ عَنَانَهُ	إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرِكْ لَهُ الْمَوْتَ سَاقِيَا

فالشاعر وهو في معرض يرثي فيه نفسه، يستعين بأساليب كأسلوب القصر (طريقه النفي والاستثناء)، حيث قصر البكاء على السيف والرمح، حيث شبَّه هذه الأدوات بالإنسان الذي يبكي، فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى شيئاً من لوازمه وهو البكاء، وأسقطها على السيف والرمح، وهي بذلك استعارة مكنية، ثم انتقل إلى استعارة أخرى وهي (لم يترك له الموت ساقيا)، وهنا أيضاً حذف المشبه به وهو الإنسان الذي يترك ويأخذ، وهي استعارة مكنية، وهذه الاستعارات كلها تولد انعكاسات عندما تجعل المتلقي موقع المفاجأة، وذلك من خلال عنصر التبادل في الأفعال التي تنتسب إلى الإنسان، وذلك الأمر يزيد من فاعلية التداخل الدلالي وقدرته على إبراز المعنى⁽³⁸⁾، ومن ذلك ما نجده في رثاء الشمردل بن شريك⁽³⁹⁾ لأخيه، يقول⁽⁴⁰⁾:

تحية من أدى الرسالة حُييت	إلينا ولم ترجع بشيء رسائله
---------------------------	----------------------------

.....

.....

وكنت أعيرُ الدمعَ قبلكَ من بكى	فأنتَ على من ماتَ بعذكِ شاعله
--------------------------------	-------------------------------

يستمد النص بنيته من الاستعارة التصريحية التبعية، فقد اعاد الشاعر إعرارة الدمع للباكين على أحبائهم وكأنه شيء يعار، فحركة الاستعارة التصريحية تفصح دلاليًا عن قيمة المرثي، فعبر الشاعر عن حزنه الشديد وعمق مصابه بفقد أخيه، فعدل بلغته عن مألوفيتها ليركن إلى دلالة أعمق أثراً وإيحاء .

ثالثاً: الصورة الكنائية:

تعد الكناية من الأساليب البيانية والمهيمنات الأسلوبية التي يلجأ إليها الأديب لرسم صورته وتأدية معانيه، فالكناية لغة هي ((مصدر وفعله ثلاثي جاء لامة ياء وواو، فقل كنى يكني ويكنو، أي يُكْنَى عَنِ الشَّيْءِ الَّذِي يُسْتَفْحَشُ ذِكْرُهُ، أَنْ يُكْنَى الرَّجُلُ بِاسْمٍ تَوْقِيرًا وَتَعْظِيمًا، أَنْ تُقَوْمَ الكُنْيَةُ مَقَامَ الإِسْمِ فَيُعْرَفُ صَاحِبُهَا بِهَا))⁽⁴¹⁾، والكناية: ((أَنْ تَتَكَلَّمَ بِشَيْءٍ وَتُرِيدُ غَيْرَهُ، وَكُنِيَ عَنِ الأَمْرِ بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِنَايَةً: يَعْنِي إِذَا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ مِمَّا يَسْتَدَلُّ عَلَيْهِ))⁽⁴²⁾.

أمَّا الكناية اصطلاحاً: فهي⁽⁴³⁾: ((لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي))، وقد عرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله⁽⁴⁴⁾: ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في أصل اللغة، ولكن بجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلاً عليه))، إذ يقوم بعملية تركيب لغوي ينتقل من خلالها المعنى إلى أحد لوازمه.

تدل الكناية على مدلولين مختلفين: مدلول حقيقي، ومدلول مجازي وكلا المدلولين مرادان، وهذا يعني أن الدال يختلف عن المدلول في الكناية، فالدال يحمل معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، وبالتالي فالصورة الكنائية تقوم على الدلالة المباشرة الحقيقية التي يصل المتلقي من خلالها إلى (معنى المعنى).

وتجدر الإشارة إلى أن الكناية إجراء أسلوبية مائز يبرز جانباً من الدلالة في النص، ممّا يستدعي إيلاءها عناية كبيرة، من خلال استثمار الإمكانيات التي توفرها آليات التعبير الظاهري المصرّح به على سطح النص، لغرض الإحالة إلى الكشف عن الداخل المكنون للنص، وقد شكّل هذا الأسلوب ظاهرة بارزة في الرسائل في العصر الأموي النثرية والشعرية.

أ— الكناية في الرسائل النثرية: من الصور الكنائية التي تمثلت في الرسائل النثرية ما كتبه عثمان بن فظن⁽⁴⁵⁾ إلى الحجاج، يقول فيها: ((وخلّى شبيباً وكسر خراجها، وهو يأكل أهلها والسلام))⁽⁴⁶⁾، يتضح في النص أن الكاتب أراد تصوير ما يحدث في مدينة (المدائن)، فأرسل رسالة يوضح فيها ما يفعل عبد الرحمن بن محمد⁽⁴⁷⁾، فاستعان بجملة (يأكل أهلها) للكناية عن كثرة القتل، حيث تتضح الصورة من خلال وصفه للأحداث، فهذا التوظيف الكنائي يحمل بين طياته دققات وشحنات إيحائية دلالية بعيدة المرمى، لشدّ انتباه المتلقي لمعرفة الإمكانيات الإيحائية التي أرادها الكاتب، ومما زاد من جمالياتها اقتراحها بالاستعارة (كسر خراجها) وبالتالي تنوعت الصور وبتنوعها تعددت المزايا الأسلوبية في النص .

ومن الأساليب الكنائية ما جاء في رسالة الحجاج يقول فيها: ((... وإذا أدنى الناس بالصفح عن الجرائم، كان ذلك تمريناً لهم على إضاعة الحقوق مع كل ضالّ، والناس عبيدُ العصا، هم على الشدة أشدّ استباقاً منهم على اللين اللين...))⁽⁴⁸⁾

يقدم النص في بنائه الكنائية على جملة (والناس عبيدُ العصا)، كناية عن الناس المغلوب على أمرهم، الذين يتحكم بهم غيرهم، أي إنهم تابعين لغير أنفسهم، وبصحب مأموراً أو متأمراً عليهم، لا يكاد يجمعهم أي رأي أو يضمهم موقف، وقد طمع فيهم من لا يدفع عن أنفسهم، وأعان عليهم من وجب في عنقه حقّ نصرتهم، والسماح بإضاعة حقوقهم، بل يصل بهم الحال إلى الرضا بالجرائم، والرضا بأي حال هم عليه، فجاءت هذه الصورة منسجمة مع مجريات النص، لأنها عملت على تعزيز فعل الانزياح الكنائي ودلالاته الانتاجية التي تسعى إلى وصف أحوال الناس عبر هذا التعبير الكنائي الذي نجده في فضاء النص، لغرض إثبات هذا الوصف في نفس المتلقي وذهنه، فيتحمس وقبها وحضورها الفاعل من جانب، ومن جانب آخر تحقيق إيصال فكرة الكاتب بصورة فنية متميزة .

ومن الصور الكنائية ما نجده في رسالة الحجاج إلى عبد الملك، يقول فيها: ((...وما حفنت يا أمير المؤمنين في أوعية ثقيف حتى روى الظمان، وبطن العرثان، وغصت الأوعية، وانقذت الأوكية في آل مروان، فأخذت ثقيف فضلاً صار لها،... يا أمير المؤمنين الرّجيم أدبر منها، وله غواة ومرساة، وقد قلت حيلته، ووهن كيده يوم كبت وكبت... فقد أخبر عن الله عزّ وجلّ وحكاية عزّ الملأ من قريش عند الاختيار والافتخار، وقد نفخ الشيطان في منأخرهم...))⁽⁴⁹⁾

يسجل النص تحقّقاً كنائياً مكثفاً يتمثل بسلسلة من الصور الكنائية التي هيمنت على النص، فقد كنى الكاتب في مدحه وهجائه، حيث كنى الكاتب في مدحه لآل مروان (وانقذت الأوكية)، وهي كناية عن امتلاء الأوعية واكتظاظها، وفي الهجاء كنى بجملة (غواة ومرساة)، وهي كناية عن شدة تمكن الشيطان من أوليائه أولئك الذين يدسون له عند الخليفة ويكيّدون له⁽⁵⁰⁾، ثم كنى بـ (كبت وكبت) وهي كناية عن الحديث عن شيء وقع أو خبر حدث، ثم يعود الكاتب ليستعين بالكناية في معرض هجائه، وذلك في قوله: (وقد نفخ الشيطان في مناخرهم) وهي كناية عن التعالي والتناول إلى ما ليس لهم، فالنص قائم على أساس ما يشعر به الكاتب وبطريقته الخاصّة، وإبداعه اللغوي، فتلاعت هذه الصور مع مجريات النص؛ لأنها عملت على تعزيزه لغوياً ودالياً، فتبدو الصورة الكنائية بطابعها المعنوي والحسي كأنها توجه أفق المتلقي إلى استنكاه مكانة الممدوحين من آل مروان، وذلك في كرمهم وامتلاء أوعيتهم واكتظاظهم، ومن ثم الانتقال إلى الهجاء وذلك من خلال غواية الشيطان لأولياء أمير المؤمنين، ثم يصف قريش عند الاختيار بأنهم متعالون ومتطولون، فكانت هذه الكنايات عبارة عن بؤر أساسية في النص، وهنا برزت وظيفة الكناية أسلوبياً وتكمن في تحليل الصور إلى عناصر أدق بغية الخفاء والغموض، فيستفز هذا الخفاء المتلقي، ليصل إلى المعنى الأصلي المقصود⁽⁵¹⁾.

ب - الكناية في الرسائل الشعرية:

من الرسائل الشعرية التي حملت الصور الكنائية رسالة الفرزدق، وفيها⁽⁵²⁾:

إِنِّي كَتَبْتُ إِلَيْكَ أَلْتَمِسُ الْغِنَى	بِيَدَيْكَ أَوْ بِيَدِي أَبِيكَ الْهَيْئَمُ
أَيْدٍ سَبَقْنَ إِلَى الْمُنَادِي بِالْقِرَى	وَالْبَأْسُ فِي سَبَلِ الْعَجَاجِ الْأَفْتَمِ
الشَّاعِبَاتِ إِذَا الْأُمُورُ تَفَاقَمَت	وَالْمُطْعِمَاتِ إِذَا يَدٌ لَمْ تُطْعَمِ
وَالْمُصَلِّحَاتِ بِمَالِهِنَّ ذَوِي الْغِنَى	وَالخَاضِبَاتِ قَنَا الْأَسِنَّةِ بِالدَّمِ
أَنِّي حَلَفْتُ بِرَافِعِينَ أَكْفَهُمُ	بَيْنَ الْحَطِيمِ وَبَيْنَ حَوْضِي زَمْرَمُ
لِتَأْتِيَنَّكَ مِدْحَةٌ مَشْهُورَةٌ	عَرَاءُ يَعْرِفُهَا رِفَاقُ الْمَوْسِمِ

تحدثت الصور الكنائية في النص عبر حضور صور كنائية مكثفة وهي الدوال (بِيَدَيْكَ أَوْ بِيَدِي أَبِيكَ، أَيْدٍ سَبَقْنَ ..، والبأس ...) ، إذ كنى كرم ممدوحه ورفعة أصله بأنه التمس الغنى بيديه أو بيدي أبيه والأيدي السابقة ، تعبيراً عن الجود والكرم وعراقة النسب، و(الشاعبات...) كناية عن الإصلاح ، و(المطعمات) كناية عن العطاء ، (رافعين أكفهم) كناية عن الدعاء ، (رفاق الموسم) كناية عن الشعراء اللذين يعرفون المدح من الشعر ، فالتعبير الكنائي في هذا النص قائم على أساس ما يعتلج في دواخل الشاعر وإبداعه اللغوي فجاءت الصور الكنائية منسجمة ومجريات النص لأنها عملت على تعزيز فعل الانزياح الكنائي ودلالته التي تسعى إلى تمجيد الممدوح عبر الصور الكنائية .

ومن ذلك ما نجده في رسالة عمر بن ابي ربيعة إلى حبيته ليلي وفيها⁽⁵³⁾:

لقد أرسلت في السر تلومني	وتزعمني ذا ملة طرفا جلدا
تقول : لقد أخلفتنا ما وعدتنا	وبالله ما أخلفتها طانعا وعدا
غداً يكثر الباكون منا ومنكم	وتزداد داري من دياركم بعدا
فإن تصرميني لا أرى الدهر قرة	لعيني لا ألقى سروراً ولا سعدا

أراد الكاتب عن طريق الصورة الكنائية أن يعبر عن حزنه تجاه حبيته ليلي ، فجاء بالكناية عن الأفتراق (يكثر الباكون) فذكر سبب الأفتراق وهو اليكاف ، أدت هذه الصورة في النص دوراً بارزاً في التعبير عن شعوره بأسلوب فني ، فضلاً عن وجود أساليب فنية أخرى كأسلوب النهي (فلا تحسبي) وأسلوب النفي (لا أرى ، لا ألقى ، لا سعدا) ، وأسلوب التكرار وعلى مختلف المستويات وتجدر الإشارة إلى البيت وتزداد داري من دياركم بعدا) فيه من التناسق الإيقاعي من خلال تكرار صوت الدال والذي تناسب مع قافية القصيدة ، فضلاً عن الإيقاع للألفاظ المتجانسة في (بدا ، ودا ، عهدا ، بعدا ، سعدا) ، تضافرت جميعها في رفق النص بالإيقاع الموسيقي ولتقوية المعنى .

الهوامش

(¹) الأدب المقارن: 273.

- (²) م.ن: 273.
- (³) التصوير الفني في القرآن الكريم: 36.
- (⁴) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم: 45.
- (⁵) لسان العرب: (مادة شبه): 13 / 503.
- (⁶) ينظر: التعريفات: 85.
- (⁷)، ينظر: نقد الشعر: 22، ، ينظر: التلخيص في علوم البلاغة: 62، ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 172.
- (⁸) ينظر: جماليات الأسلوب للصورة الفنية في الأدب: 94.
- (⁹) جمهرة رسائل العرب: 324/2.
- (¹⁰) ينظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: 114.
- (¹¹) جمهرة رسائل العرب: 2 / 322 . 323
- (¹²) م.ن: 11/2.
- (¹³) في المثل: «كالباحث عن المدينة» ويروى «عن الشفرة» وفي آخر: «كباحثة عن حقتها بظلفها» وأصله أن رجلاً كان جائعاً بالفلاة القفر، فوجد شاة ولم يكن معه ما يذبحها به فبحثت الشاة الأرض بأظلافها، فسقطت على شفرة فذبحها بها. ينظر: م.ن: 21/2.
- (¹⁴) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: 430.
- (¹⁵) شعر الأحوص الأنصاري: 33-65، 183. جمع ترقوة وهي العظام بين ثغرة النحر والعاتق، هي مكان الحشجة مكان نزع الروح من الجسد بين العاتقين والرقبة
- (¹⁶) مئى ف فؤف ف مئى القيامة: ٢٦
- (¹⁷) ينظر: أسلوبية البيان العربي: 274.
- (¹⁸) جمهرة رسائل العرب: 155/2.
- (¹⁹) لسان العرب: (مادة عور): 267/6.
- (²⁰) ينظر: أسرار البلاغة: 28-29، مفتاح العلوم: 477.
- (²¹) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: 397.
- (²²) ينظر: دلائل الإعجاز: 53.
- (²³) ينظر: علوم البلاغة: 193.
- (²⁴) ينظر: جواهر البلاغة: 33-34.
- (²⁵) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 201.
- (²⁶) ينظر الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية): 27-28.
- (²⁷) جمهرة رسائل العرب: 212/2.
- (²⁸) الاستعارة المكنية: هي التي اختفى فيها لفظ المشبه به وأكتفى بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه. معجم المصطلحات البلاغية: 93.
- (²⁹) جمهرة رسائل العرب: 225/2.
- (³⁰) م.ن: 227-226/2.
- (³¹) ينظر: أهلوبية البيان العربي: 281.
- (³²) ينظر: نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد: 110.
- (³³) جمهرة رسائل العرب: 255/2.

- (34) مالك بن الريب بن حوط بن قرط المازني التميمي . شاعر من الظرفاء الأدباء ، فتاك أشتهر في أوائل العصر الأموي ، ورويت عنه أخبار في قطع الطريق مدة ، ولاء معاوية على خراسان سنة (56هـ) ، وشهد فتح سمرقند وتنسك ، ومرض في مرو وأحس بالموت فقال قصيدته المشهورة وهي غرر الشعر وعدتها 58 بيتاً ، (ت60 هـ) . / معجم شعراء العرب حتى عصور الاحتجاج : 191
- (35) شعراء أمويون : 1 / 41 - 42.
- (36) ينظر : أسلوبية البيان العربي: 282.
- (37) شعراء أمويون : 1 / 43.
- (38) ينظر : العدول بين البلاغة والأسلوبية، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع7، 2008/ : 223.
- (39) (الشمردل بن شريك بن عبد الملك ، من بني ثعلبة بن يربوع ، من تميم . شاعر هجاء ، يجيد القصيد والرجز ، (ت 80 هـ) / ينظر معجم شعراء العرب حتى عصور الاحتجاج : 128.
- (40) شعراء أمويون : 542/2.
- (41) لسان العرب (مادة كنى) 15 / 233 . 234
- (42) م.ن .
- (43) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 171.
- (44) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: 237.
- (45) عثمان بن قطن كان قائداً مع الحجاج بن يوسف في العراق ، وولي أمر بعض جيوشه ، وآخر ما وليه قيادة جيش سيره الحجاج لقتال شبيب بن يزيد ، فقتله مصاد أخو شبيب . / ينظر الاعلام للزركلي
- (46) جمهرة رسائل العرب: 175/2.
- (47) م.ن: 211/2.
- (48) م.ن: 211/2.
- (49) جمهرة رسائل العرب: 229-228-227/2.
- (50) ينظر : م.ن: 228.
- (51) ينظر : مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: 122-123.
- (52) ديوان الفرزدق : 531 .
- (53) شرح ديوان عمر بن ابي ربيعة : 31

المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم
- الادب المقارن :محمد غنيمي هلال، دار الثقافة للطباعة والنشر ،1990م .
- الاستعارة في النقد الادبي الحديث: يوسف ابو العدوس، الاهلية للنشر والتوزيع- الاردن- عمان- ط1، 1997م
- أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفرساني الجرجاني (ت471هـ)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
- أسلوبية البيان العربي : د.رحمن غركان ، دار الرائي للنشر والتوزيع ، دمشق ، 2008 م .
- الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر هلال الدين القزويني الشافعي (ت739هـ)، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.
- التصوير الفني في القرآن الكريم: سيد قطب، دار الشروق ، ط20، 2013م
- التعريفات: علي بن محمد بن علي الشيريف الجرجاني، ت: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1983م
- جماليات الاسلوب ، الصورة الفنية في الادب العربي : فايز الداية ' دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1990م
- جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهرة: أحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية -بيروت- ط1، 1937م
- جواهر البلاغة (البيان والمعاني والبدع) : احمد بن ابراهيم بن مصطفى الهاشمي الصميلي ، المكتبة العصرية – بيروت – ط1 ، 1999 م .

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992م.
- ديوان الفرزدق: همام بن غالب بن صعصعة، ت: علي فاعور، دار الكتب العلمية للنشر، ط1، 1987م
- شرح ديوان عمر بن ابي ربيعة المخزومي: ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الاندلس - بيروت- دب
- شعر الأحوص الانصاري : جمع وتحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي ، مكتبة الاندلس ، بغداد - شارع المتنبي ، 1969م .
- شعراء امويون: نوري حمودي القيسي، عالم الكتب - بيروت- لبنان، ط1، 1985م
- الصورة الادبية في القرآن الكريم: صلاح الدين عبد التواب، الشركة العالمية المصرية للنشر لونجان، ط1، 1995م .
- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، 1986م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي للنشر - بيروت - ط3 ، 1992م .
- العدول بين البلاغة والأسلوبية، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع7، 2008م.
- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: احمد بن علي بن عبد الكافي، ت: عبد الحميد هندواوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر - بيروت- لبنان، ط1، 2003م .
- علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) : احمد بن مصطفى المراغي , دار الكتب العلمية لبنان - بيروت- ط3 , 1993م
- لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ابن منظور ، طبع في مطبعة بولاق بمصر ، 1308هـ
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.
- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزبيدي ، مجلة فصول ، عدد2 ، 1/ابريل/1986م .
- نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد : نواف قوقزه ، وزارة الثقافة ، عمان - الأردن ، 2000م .
- نقد الشعر : قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي ، مطبعة الجوانب - قسطنطينية - ط1، 1302هـ .