

فنية الكناية في الشعر العباسي

L'art de la Métonymie dans la poésie Abbasside

د. مسعودة صابية

Dr. Messaouda Sabba

المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة الجزائر

ahlembeno2008@gmail.com

ملخص

معلومات حول المقال

تاريخ الاستلام 2020-12-14

تاريخ القبول 2024-02-06

الكلمات المفتاحية

الكناية

فنية

الشعر العباسي

النقاد القدامى

أغراض

تشكل الكناية الطاقة المولدة لشعرية النص، بحيث تأخذ دورا حاسما في اغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، مما تجعل هذه الدلالات في لغته وتراكيبه قابلة للتفسير، مما يمنح النص خصوصيته الفنية وخلوده عبر الزمن. وعلى هذا الأساس تحاول الباحثة الخوض في فنية الكناية من خلال تناولها عند النقاد القدامى، ثم من خلال الشرح والوقوف على صورها في شعر بعض الشعراء العباسيين، منتهجة المنهج الوصفي التحليلي. وتسعى الدراسة إلى تفسير خصائص الكناية في شعر العباسيين وهل هي محفوظة من الآثار التي اطلعوا عليها أم مبتكرة؟

مقدمة

هذا التجديد مؤديا إلى الانقطاع التام من الخيال البدوي وطبعه وصياغة الصورة باللغة العربية القديمة فمنهم من استحسّن ومنهم من استقبح ذلك. والكناية فن من فنون التعبير البياني، يلجأ إليها الشعراء لما تحقّقه من غايات بلاغية وأسرار فنية، من هذا المنطلق جاء عنوان الدراسة موسوما بـ « فنية الكناية في الشعر العباسي» تحاول من خلاله الباحثة الخوض في مجموعة من العناصر تراها ضرورية قبل أن تتناول نماذج الكناية في شعر بعض الشعراء العباسيين منها: التعريف بالكناية، الكناية في اصطلاح النقاد، أغراض الكناية.

1- تعريف الكناية

ورد في كتاب الفيروز أبادي أنّ الكناية من « كنى به عن كذا يكنى ويكنو كناية: تكلم بما يستدل به عليه أو أن يتكلم بشيء وأنت تريد غيره أو بلفظ يراد به جانبا أو حقيقة أو مجازا، وزيد أبا عمرو وبه كناية بالكسر والضم: سماه به وكناه وأبو فلان كنيته وكنوته ويكسران: وهو كناية أي كنيته، ويكنى بالضم إمراة». (أبادي، دس ن)

كما ورد في لسان العرب: الكناية على ثلاثة أوجه: أحدهما، أن يكنى عن الشيء الذي يستفحش ذكره، والثاني: أن يكنى الرجل باسم توقيراً وتعظيماً، والثالث: أن تقوم الكناية مقام

مما لا يخفى على أحد أنّ العصر العباسي يعرف بالعصر الذهبي للأدب العربي، لما جدّ فيه من موضوعات لم تكن مألوفة من قبل، كانت نتاج الزخم الحضاري، والامتزاج الثقافي، والتحرر الفكري والاجتماعي. فلجأ الشعراء العباسيون إلى تطوير أساليب التعبير، فنقلوا إلى القارئ الانفعالات القوية والأحاسيس المختلفة، من خلال مجموعة من الصور التي استمدوها من مختلف المنابع الطبيعية، التراثية والذاتية النابعة من عواطفهم الجياشة. وقد تعاضدت الصور بمختلف أنواعها لتصنع التوتر داخل النص، بعد أن أزاح الشعراء اللغة العادية، وبعثوها من جديد، قدموا من خلال طريقتهم تلك صياغة جديدة للواقع والأشياء، حيث أقاموا علاقات غير مألوفة ليصلوا إلى نتائج غير معروفة، أحسّوا بها وتخيلوها وتدوقوها، وهذا كله ليكشفوا قدراتهم على الصياغة والتشكيل، وهم الذين امتلكوا ناصية اللغة فأثروا الفن وأفادوا العلم ونموا الفكر وذوق المتلقين.

رأى النقاد القدامى أنّ الشعراء العباسيين بانزياحاتهم في صورهم المختلفة باعدوا إلى حد كبير بين الصيغة الفنية لهذا الشعر وشعر العصور السابقة، ممّا رعّبهم وخافوا أن يكون

فمعنى المعنى عند الجاحظ يمثل جوهر التعبير اللغوي وماهيته الروحية، إلا أنّ هذا المعنى لم يبلغ قيمته إلا بمغادرته كينونته الفكرية، الأولى إلى عالم شعوري آخر ينتقل بالمعاني من الوجود بالفعل إلى الوجود بالقوة، ليصبح المعنى حدثاً لغوياً مخصوصاً تحدده الدلالات البيانية لأنّ هذه الدلالات تتفاوت حسب قدرتها على احتواء المعنى وإيصاله والكشف عنه. (ناصر، 1981) من هنا كانت الكناية المعنى الذي يؤول إليه تركيب لغوي مخصوص.

«وفاعلية الكناية البلاغية تأتي من كونها نمطا من أنماط التصوير البياني، وتتجلى جدواها في توضيح معاني الشعر وتقويتها وتجميلها، وتحسين وقعها في النفوس في نتيجة هذا الوضوح، وهذا الجمال» (اللوحي، د س ن) ولها أغراض مختلفة منها الإيهام على السامعين أو نحو ذلك، وقد تكون عن صفة أو موصوف أو نسبة صفة لموصوف. (عمر، 2008) لم تكن الكناية في بداية الأمر تمثل قضيّة فنيّة ذات خطورة في تشكيل البناء اللغوي، ولكن الرغبة في تفتيت كل شيء والدوران حوله، ثم التفنن فيما لا فن فيه، كان لا بد أن يشمل ما اصطلح عليه باسم «الكناية».

تحدّث قدامة بن جعفر عن معنى المعنى لما أشار إلى الكناية التي سمّاها (الإرداف) قال: «هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع». (جعفر، دت) وقد عرض لذلك قول عمر ابن أبي ربيعة: (ربيعه، 1994)

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا أَبُوهَا وَإِمَّا عَبْدٌ شَمْسِي

ذكر قدامة أنّ عمر بن أبي ربيعة إنّما أراد أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به. بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد وهو بعد مهوى القرط، (جعفر، مصدر سابق) وابن أبي ربيعة وصف امرأة بأنها طويلة، فعدل عن اللفظ الصريح وجاء بالكناية ودلّ ببعد مهوى القرط على طول الجيد مع المبالغة. وتعليق قدامة بن جعفر على بيت عمر ينم عن فهم جيد له. يقع في التعبير الكنائي من المبالغة في الوصف ما لا يكون في نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى وهذا ظاهر في البيت.

كما أن في هذا البيت تتمثل المرأة في أجمل ما ينبغي أن تكون عليه، يصف الشاعر جمالها الذي يتمثل في جمال عنقها وعراقة نسبها وأصالتها، فهي إلى جانب كونها جميلة تنتسب إلى

الاسم، فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه كأبي لهب اسمه عبد العزّي، عرف بكنيته فسماه الله بها. (منظور، د س ن) الكناية إذن تعني عدول عن لفظ إلى آخر دال عليه.

2- الكناية في اصطلاح النقاد

لقد أولى النقاد اهتماماً للكناية وخابوا فيها، فقد عرفها صاحب الطراز على أنّها «اللفظ الدال على معنيين مختلفين، حقيقة ومجاز من غير واسطة» (العلوي، د س ن)، فالكناية عنده ليست نوعاً مستقلاً من المجاز، وإنّما هي جزء من الاستعارة. (طبانة، 1981)

وهي حسب الجاحظ «سلوك لغوي وتصرف في التعبير تلجأ إليه المجموعة اللغوية لستر بعض المعاني وتلطيفها بواسطة ألفاظ تعبر عنها بشكل غير مباشر، وكأنّ أفراد هذه المجموعة يتحاشون ما من شأنه أن يجرح الذوق الأخلاقي الذي تفتضيه المعاملات الإنسانية» (بلمليح، 1984)، وفي ذلك يقول الجاحظ: «وقد يستعمل الناس الكناية، وربما وضعوا الكلمة بدل الكلمة، يريدون أن يظهرها المعنى بألین اللفظ إما تنزيهاً وإما تفضيلاً، كما سمو المعزول عن ولايته مصروفاً، والمنهزم عن عدوه منحازاً، نعم حتى سمي بعضهم البخيل مقتصدًا ومصالحاً». (الجاحظ، د س ن)

ووجه الشاهد في حديث الجاحظ عن الكناية يكمن في أن استعمال الألفاظ من قبل الأديب وهو يريد بها معنى معناها، لا معناها الذاتي المباشر، فالألفاظ تحتل أن تكون حقيقة من جهة أنّها استعمال حقيقي للفظ، ومجازاً من حيث تعبيرها عن معنى آخر قريب من هذا اللفظ وذي علاقة دلالية به. فضلاً عن هذا أحس الجاحظ أنّ هناك نوعاً من الكناية يحتاج إلى تأمل دقيق وهو أبعد في التخيل وهذا ما أسماه المتأخرون بالكناية البعيدة. (السكاكي، د س ن)

ومن صور الكناية عنده ما أورده من كلام لقتيبة بن مسلم، حين خطب في الناس عندما عزله سليمان بن عبد الملك عن ولاية خراسان قال: «يا أهل خراسان، أتدرون من وليكم؟ إنّما وليكم يزيد بن ثروان» (الجاحظ أ.). ويزيد هذا هو (هنبقة) الذي اشتهر بإحسانه إلى السمان من إبله وإهماله للزيلة منها، زاعماً أنّه يكرم من أكرم الله ويهين من أهان الله. (قتيبة، د س ن) ومعناه أنّ سليمان بن عبد الملك يتصرف التصرف نفسه، إذ يعطي الأغنياء ويحرم الفقراء قائلاً: «أصلح ما أصلح الله وأفسد ما أفسد الله». (الجاحظ أ.). المصدر السابق

أي أنّ المتلقي لا يحتاج إلى جهد كبير في سبيل الوقوف على معنى المعنى، ومن هذا المنطلق عدّ الكناية البعيدة مذمومة، ويراهها عيباً من عيوب الشعر وهو الانغلاق في اللفظ وتعذر العلم بمعناه إذ قال: «وذلك إذا ذكر الردف وحده، وكان وجه اتباعه لما هو ردف له غير ظاهر أو كانت بينه وبين أرداد آخر كأنها وسائط، وكثرت حتى لا يظهر الشيء المطلوب بسرعة، وهذا الباب إذا غمض، ولم يكن داخلاً في جملة ما ينسب إلى جيد الشعر». (جعفر، المصدر السابق)

فما يريده قدامة بن جعفر هو أن تكون الوسائط بين المعنى الأول والمعنى الثاني قريبة، لأنّ البعد في هذه الوسائط يؤدي إلى الغموض واللّبس ممّا يؤثر سلباً على فهم النصّ الشعري، ولهذا يرى الدكتور جابر عصفور أنّ «غاية الشعر هو التأثير». (عصفور، 1986) وهذا الأخير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولاً في السلوك ولا يتم ذلك إلا بضرب بارع من الصياغة تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تسحر العقول. والشاعر إن أراد الانتقال من مرحلة التخيل إلى مرحلة عليا من مراحل الفكر والعقل يلجأ إلى أسلوب الكناية الذي يدلّ دلالة يخالطها شك على ذكاء الأديب يستلزم متلقياً فطنا يستطيع أن يصل إلى ما قصده الشاعر بكنايته.

أما المبرد فقد جعل الكناية على أضرب قائلاً: الكناية تقع على ثلاثة أضرب، أحدها: التعمية والتغطية، والثاني وذاك أحسنها الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، قال تعالى: «أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائك» (القرآن الكريم برواية ورش لقراءة الإمام نافع، 2014)، والضرب الثالث من الكناية التفخيم والتعظيم ومنها اشتقت الكنية، وهو أن يعظم الرجل أن يدعى باسمه ووقعت في الكلام على ضربين: في الصبي على جهة التفاؤل بأن يكون له ولد، ويدعى بولده كناية عن اسمه، وفي الكبير بأن ينادى باسم ولده صيانة لاسمه. (المبرد، 1985)

فالكناية تحمل في طياتها معاني وصفات مختلفة هي وليدة الموقف الذي تقال فيه، فقد تحمل لصاحبها حسن أدب وكريم خلق، أو خوفاً من ظالم أو تعظيماً لعظيم، أو تعريضاً بحقير، وذلك حين يتعرض الشاعر لمعنى مستهجن فيكني عنه أو يتعرض لتهديد فيلجأ إلى التكنية عمّا في صدره (عصفور، المرجع السابق)، وإذا أراد مدح شخص فيكني عن ذلك بصفة حسنة كالكرم والإقدام ويترك التصريح بذلك طلباً للإيجاز والمبالغة، بالإضافة إلى ما تقيس الكناية في المبدع من براعة

قوم لهم شرف ولهم عزة ومتعة يتضح ذلك من ذكر نوفل، وعبد شمس، وهاشم، فهذه الأسماء لها شرف ومكانة عظيمة عند العرب قاطبة وهذا الطول في العنق يشير إلى علو قدر هذه المرأة ومكانتها عند قومها. (سعيد، 2000)

جعل قدامة بن جعفر الصّورة الكنائية نوعاً من أنواع «ائتلاف اللفظ والمعنى» فيما سمّاه بالإرداف والذي تحول فيها إلى «كناية» أي أنّه لاحظ هذا النمط اللغوي ظاهرة خطيرة تتحول إلى أن تصبح أحد الأقسام الثلاثة لما عرف بالبيان من استعارة وتشبيه وكناية، وهو يقول: «ومن أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى الإرداف وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع» (جعفر، المصدر السابق)

والملاحظ أنّ قدامة عدّ من الكناية ما هو من صورة الاستعارة، ومنها ما هو من صورة التشبيه. ولما جعل قدامة الكناية أو ما يسميه بالإرداف «نعت ائتلاف اللفظ مع المعنى» هنا تفارق الكناية دلالتها الجزائية لترتبط بالنسيج العام، وهنا نظر للأداء جميعه وإلى تشابك الدلالة الجزئية مع دلالات المعنى المنبث في التركيب ويتضح ذلك في تعليقه على بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وَيُضْحِي فَتَيْتِ الْمَسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا

نَوُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ

(القيس، 2004)

«أراد امرؤ القيس أن يذكر ترفه هذه المرأة وأنّ لها من يكفها، فقال: «نؤوم الضحى»، وأن فتيت المسك يبقى إلى الضحى فوق فراشها، وكذلك سائر البيت، أي هي لا تنتطق لتخدم، وكتّتها في بيتها متفضلة». (جعفر، المصدر السابق) وصف الشاعر المرأة بأنّها منعمة مترفهة مخدومة، لكنّه لم يأت بالألفاظ الدالة على ذلك مباشرة بل لجأ إلى لازمها، عدل عن التصريح بهذه الصفات إلى الكناية عنها، فالنؤوم إلى وقت الضحى يستلزم تنعم هذه المرأة وترفها ووجود خدم يكفونها مؤونة السعي في أمر المعاش عند العرب «وقت الضحى».

فالكناية إذن أن تذكر الشيء وتريد لازمه أو ما يفضي إليه ويدل عليه، «فنؤوم الضحى» تعبير يدل على الترف والتنعم. يبحث قدامة بن جعفر عن الصّورة الواضحة في المعنى الشعري، لهذا نراه يفضل أن تكون الكناية قريبة المعنى،

ممن يطعم الطعام تخمد ناره في الوقت.» (الخفاجي ا.) وابن سنان في دراسته للكناية مع تحليله للنصوص الأدبية وبيان موضعها فيها كشف عن محاسنها وبلاغتها، والقبيح منها والمستحسن، ويعد حسنها أصلاً من أصول الفصاحة، لذا عرض لها في مقامين: المقام الأول في إطار وضع الألفاظ موضعها، والمقام الثاني عندما جعلها نعتاً من نعوت البلاغة والفصاحة.

كانت الكناية المعنى الذي يؤول إليه تركيب لغوي مخصوص، باعتبارها إحدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر، لما تحمله من معانٍ بديعة، وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعد وتوهم به دون أن تفصح عنه، يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة. (سعيد، المرجع السابق)

ومن جهة قيمتها الفنية يرى الجرجاني أنه يتأكد بواسطتها ما يود صاحبها من تأكيد وزيادة إثبات وذلك «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يعي إلى معنى هو تاليه فيومي إليه ويجعله دليلاً عليه.» (الجرجاني، 2000)

فالجرجاني لم يجعل المزية في المعنى المكثى عنه، بل في إثباته للذي ثبت له، والكناية وإن كانت من القسم الذي تعزى المزية فيه إلى اللفظ، إلا أننا لا نعرف المعنى إلا عن طريق المعقول، وتأويل المشار إليه، ولها القدرة على إعطاء إشارة رامزة بجانب الدلالة الإشارية التي تبعد التركيب اللغوي عن المباشرة و«قد أجمع الجميع على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح.» (الجرجاني، المصدر السابق)

وليس معنى ذلك أنك إذا كُنيت عن المعنى زدت في ذاته «بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وأكث وأشد» (الجرجاني، المصدر السابق)، ودلّ عبد القاهر الجرجاني على صحة كلامه بأمثلة مشهورة في كتب البلاغة كقولهم: طويل النجاد وكثير الرماد، ونؤوم الضحى، يكنون بذلك عن الطول، وكثرة القرى، والترف، ولذلك فالكناية هي إحدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر، لما تحمله من معانٍ بديعة، وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعد وتوهم به دون أن تفصح عنه، يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة. كما أنها تأخذ طابعاً توصيلياً لإثبات المفاهيم دون جرح العواطف أو خدش المشاعر أو اشمئزاز النفوس، بما

لغوية وجدة عقلية، فإنها بنت البيئة وسمة العصر الذي يعيش فيه الشاعر، ولذلك فإن أسلوب الكناية يختلف باختلاف البيئات والعصور.

أما ابن رشيق القيرواني فقد تناول الكناية تحت باب الإشارة، وهي عنده من غرائب الشعر، وفيها بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر، وهي في كل نوع لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملًا ومعناه بعيد عن ظاهر لفظه ومن أنواعها التفخيم والحذف والتورية والتتبع.» والعرب تجعل المهارة شاة لأنها عندهم ظائنة الظباء، لذلك يسمونها نعجة، وعلى هذا المتعارف في الكناية جاء قول الله تعالى في إخباره عن خصم داود عليه السلام: «إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة» (كناية بالنعجة عن المرأة.) (رشيق، 1981)

إنّ ما نلاحظه أنّ ابن رشيق كانت لديه نظرة شمولية ممتعة في تجميع الفنون البلاغية التي ذكرها، والتي تختلف فيها نسبة البعد عن التصريح والمباشرة مجتمعا إياها تحت باب الإشارة، ومع ذلك فإنه لم يترك تعريفاً محدداً للكناية مع إعجابها بأسلوبها.

أما ابن سنان الخفاجي فقد تناول الكناية تحت تأليف الكلام وجريانه على العرف العربي الصحيح يقول: «ومن هذا الجنس حسن الكناية عمّا يجب أن يكنى عنه في الموضوع الذي لا يحسن فيه التصريح» (الخفاجي، 1969)، وتحدث عن الإرداف الذي هو لون من ألوان الكناية عند المتأخرين فيقول: «ومن نعوت البلاغة والفصاحة أن تراد الدلالة على المعنى، فلا يستعمل اللفظ الخاص الموضوع له في اللغة، بل يؤتى بلفظ يتبع ذلك المعنى ضرورة، فيكون في ذكر التابع دلالة على المتبوع، وهذا يسمى الإرداف» و«التتبع» لأنه يؤتى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه.» (الخفاجي، المصدر السابق)

إنّ ابن سنان الخفاجي في كلامه يذهب إلى أنّ الكناية والإرداف مترادفان ولم يفرق بينهما، تأسياً بمن سبقه من النقاد أمثال ابن المعتز وأبو هلال العسكري. وقد نبه إلى أنّ أصحاب صناعة البلاغة يذكرون هذا اللون البلاغي ولا يشرحون العلة في سببه وحسنه وما فيه من المبالغة، يقول: «ومنه في النثر: قول أعرابية وصفت رجلاً فقالت: «لقد كان فيهم عملاً طلاباً بأوتار، لم تُخمد له قط نار» كثرة إطعامه الطعام، فلم تأت بذلك اللفظ بعينه، بل بلفظ هو أبلغ في المقصود، لأن كثيراً

شعرا فكلام العرب باطل» ولا نريد من هذا التهوين من شأن القدماء أو التقليل من جهد البلغاء وإنما نعني ضرورة تجاوز ما يستدعي التجاوز حتى يتجدد النظر البلاغي. فالإحياءات الرامزة تتداخل في العمل الفني جميعه وتتآزر هذه الجزئيات لينمو من خلالها حصاد فني جديد.

4- صور الكناية عند بعض الشعراء العباسيين

إذا كانت الكناية هي استبدال المعنى الأصلي بدليل ينوب عنه، فإنَّ النَّداء الصادر من الفنان الشاعر يعبر عن شعوره أو موقفه من هذا الدليل، من هذا المعنى المولّد، وكأنّه يكمل به الصورة التي يريدّها.

فقول أبي تمام في مدح مالك بن طوق التغلبي من الكامل:

يَا حَاطِبًا مَدَّحِي إِلَيْهِ بِجُودِهِ

وَلَقَدْ حَاطَبْتَ قَلِيلَةَ الْخُطَابِ

(التبريزي، 2007)

فالكناية في قوله «قليلة الخطاب» والمعنى الأصلي أنّ قصائده رائعة، يعجز كثير من الممدوحين عن التصدي للمدح بها لغلاء مكافأتهما، فهي صعبة المنال، ومتلقي الكناية ينتقل من المعنى المولّد إلى المعنى الأصلي، ويضفي عليه تصوره، وتدوقه، والكناية هنا خاصة لأنّ المعنى المولّد هنا ليس معنى عاما سريع الورد إلى أي ذهن، بل معنى خاصا أحسن به أبو تمام تجاه شعره وقيّمته، ومن هنا لن تفهم الكناية إلاّ في إطار كون القائل أبا تمام، ثم يضاف إليه نداء التقدير للممدوح، والإعجاب بكرمه وسخائه.

وقوله يمدح أبا العباس عبد الله بن طاهر من الطويل:

فَيَا أَيُّهَا السَّارِي اسْرِ غَيْرَ مُحَاذِرٍ

جَنَّانَ ظَلَامٍ أَوْ رَدَى أَنْتَ هَائِبُهُ

(التبريزي، المرجع نفسه)

فالكناية هنا لا تعيننا أن تكون كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة، في قوله «أسر غير محاذر جنان ظلام أو ردى أنت هائبه»، المعنى الأصلي «الأمن المستتب» وله علامات وظواهر، وتتولد عنه أحوال ومشاهد في الليل والنهار، في المدينة والقرية، داخل البلاد أو خارجها، التعامل بين الناس والطمأنينة في نفوسهم... لكنّ أبا تمام يختار «سرى الليل» ويعده من أقوى الأدلة على استتباب الأمن، واستقرار النظام. يختار أبو تمام الأدلة وأبلغها على وجود الأمن وكأنّه يدور على الناس في الأسواق والمجالس مناديا: لا خوف، لا فزع فيد عبد

لها من قدرة على التعبير الموحى والمهذب في الوقت نفسه. تعد الكناية نتاج مشاعر خاصة تجاه الأشياء، والشاعر قد يصنع كنياته أو رموزه اللغوية حتى توسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني، وقد تتداخل الصور الكنائية في بناء تجسدي لتفجر دلالات رامزة، يكون في دلالاتها المتآزرة مكونة وشائج متداخلة معبرة عن مواقف متكاملة المشاعر.

3- أغراض الكناية

إنّ توظيف الشاعر للكناية يسعى لتحقيق أغراض تتمثل في: تصوير المعنى تصويرا واضحا مصحوبا بما يؤيده، ويكون كالحجة له.

تحسين المعنى وتجميله مع تعمية الأمر على السامعين وإيهامهم.

تهجين الشيء والتنفير منه وأمثلة كثيرة في ذلك موجودة في القرآن الكريم.

العدول عن ذكر شيء بلفظه الدال عليه لهجته إلى لفظ آخر يدل عليها من غير استكراه ولا نفور منه مثل الكناية عن الصمم لنقل السمع مثلا. (السكاكي، المصدر السابق، 1987) للكناية أثر في نفس المتلقي من خلال إحداثها انفعالا تعجز اللغة العادية عن تصويره، وذلك لأنّها تضع المعاني في شكل محسوسات.

عدولها عن إفادة المعنى المراد مباشرة إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، فللكناية معنيين أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة لا يريدّه الشاعر غالبا، والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء والقراءة بين السطور، للوصول إلى المعنى الذي يريدّه الشاعر، أو ما يسمى بدلالة العبارة، (وأخرون، 2002) فالمعنى المقصود غير مصرح به مباشرة، بحيث يؤدي ذلك التوظيف بالمتلقي إلى تشغيل فكره للوصول إلى المعنى الباطني المقصود. اعتمد الشعراء العباسيون على الكناية ووظفوها توظيفا فريدا للتغني بمثلهم العليا، وكانوا يسعون إلى تحقيق المثالية في الصفات المحمودة.

والكناية القديمة في التصاقها ببيتها وتمازجها بمجتمع له ثقافة معينة، تصبح جمالياتها منطوية في إطار تلك الزمنية المحددة. من هنا كانت كنيات الشعراء المحدثين في العصر العباسي التي باعدوا فيها عن معايير جمالية الكناية في تصور النقاد المحافظين تطلق عليها الصيحة القديمة «إن كان هذا

العباسيين من الأدلة التي يراها ماثلة أمام عينيه، فيها مبالغة، ولكنها اعتقاد يكاد يكون راسخا.

ويقول في هجاء مقران المباركي من المتقارب: (التبريزي، المرجع نفسه)

فَقُولَا لِمُقْرَانَ فِيمَ الْمَقَامِ بَعِ السَّيْفِ ثُمَّ اسْتَجِدْ مِنْجَلًا

وَهَذَا حَصَادُكُمْ قَدْ حَضَرَ وَأَبْدِلْ بِسَوْطِكَ رَفْشًا وَسِرًّا
إن الكناية التي تطورت مع الزمن واختلقت نظرة المجتمع إليها جعلت أبا تمام يوظفها في شعره، وهو هنا يقدم لنا صورة مهينة بحيث يصنع فيها مقرانا، وهذه الصورة هي أن يترك شأن الفروسية والبطولات والمعارك ويتحول إلى مزارع، وقد كان العرب يترفعون عن ممارسة التجارة والزراعة ويتركونها للموالي، ولا يشتري المنجل بل يستجديه لأنه عاجز عن شرائه، وأن يستبدل بالسَّوط رفشا، ثم يأمره بأن «يسير» أي ينضم إلى صفوف أجراء الأرض لعله يوفق ويجد من يستأجره وهي كناية عن هوان قدره وقدراته وفقدته لخصال الفروسية والعروبة. ولم ينس أبو تمام أن يستخدم كلمة «الحصاد الذي حضر» وهو ليس حصاد الرؤوس الأبطال في المعركة، بل حصاد رءوس العيذان من الغيطان.

وقوله في رثاء هاشم بن عبد الله الخزاعي من الطويل: (التبريزي، المرجع نفسه)

فَلَا تَطْلُبُوا أَسْيَافَهُمْ فِي جُفُونِهَا

فَقَدْ أُسْكِنَتْ بَيْنَ الطَّلِيِّ وَالْجَمَاجِمِ
قدم أبو تمام الفكرة القديمة في ثوب جديد في الكناية، فالمتداول بين الشعراء أنّ السيوف هجرت أغمادها وسكنت الأعناق، ويأتي أبو تمام بأن يبداها بالنبي المفيد للاستبعاد، وفي الوقت نفسه يكشف الحاجة الملحة لهذه الأسياف فهي لم تغب عن أغمادها لجبن فيها، ولكنها في مهمة مقدسة تنتزع رءوس الأعداء من رقابهم، ويكون هذا هو التعليل، واختياره الفعل «سكن يسكن سكننا» موحياً براحة السيوف وسط الرقاب، وقلتها وسط الأجفان، مع أنّ الجفن ستر ووقاية ودفء، وما ذلك إلا لأنّها في يد الأبطال من خزاعة.

وقال يمدح أبا عبد الله أحمد بن أبي دؤاد من الخفيف: (التبريزي، المرجع نفسه)

شَابَ رَأْسِي وَمَا رَأَيْتُ مَشِيْبَ الرَّأْسِ

سِ إِلا مِنْ فَضْلِ شَيْبِ الْفُؤَادِ
«شيب الفؤاد» كناية عن الهموم، أي أنه شاب ليس لكبره في السن، وإنما لكثرة همومه، فالصورة جاءت وفقا لحالته

الله حديد وبطشه مبيد.

ويقول في مدح خالد بن يزيد الشيباني من الكامل: (التبريزي، المرجع نفسه)

يَا مُوَضِّعَ الشَّدَنِيَّةِ الْوَجْنَاءِ وَمُصَارِعَ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ

الناقة اليمنية الأصيلة الغليظة الوجناء، أنت يا خالد جعلتها تسرع متجهة إليك، لأنك كريم وكرمك حُب الشعراء إليك، وحبهم دفع بهم إلى نوقهن، إلى الإسراع إلى بابك وعطائك وأنت شجاع، لا تقف أمامك عقبات، ولا يصدك الليل عن اقتحام العقبات، فوجد الليل فيك من يصارعه ويصرعه.

فجمال الكناية هنا أن نستمتع بالمعنى مرتين، مرة مصورًا في شكل المعنى المولد، ومرة أخرى حين يربط المعنى المولد بالمعنى الأصلي الذي اختفى وراء ستار ولكن ظله يكشفه. يعرض أبو تمام المعنى المولد ثم ينادي خالد الشيباني به، وكأنه لا وجود للمعنى الأصلي. فكرم خالد الشيباني دفع بالمعتقين إلى دفع نوقهم إليه، وقد يكون في الأمر مبالغة، ولكنها لا تنفي أنّها حقيقة، و أنّها حدثت بشكل من الأشكال أو يمكن وقوعها بصورة من الصور. فالمعنى المولد حدث واقع نائب عن المعنى الأصلي، جانب من جوانبه أو نتيجة من نتائجه، مظهر من مظاهره أو أثر من آثاره منبثق منه منسوب إليه.

ويقول أبو تمام في مدح أبا دُلف القاسم بن عيسى العجلي من الطويل: (التبريزي، المرجع نفسه)

إِذَا الْعَيْسُ لَاقَتْ بِأَبَا دُلْفٍ فَقَدْ

تَقَطَّعَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ النَّوَائِبِ
هُنَالِكَ تَلَقَى الْجُودَ حَيْثُ تَقَطَّعَتْ

تَمَائِمُهُ وَالْمَجْدَ مُرَخًى الدَّوَائِبِ
أراد الشاعر أن يثبت صفتي الكرم والمجد خلالا للممدوح، لكنّه لم يصح بذلك فيقول: إنّهما مجموعتان فيه أو مقصورتان عليه ونحو ذلك، بل عدل إلى ما أنت تراه، فجعلهما في مجلسه ليمكّنه أن يثبتهما للممدوح بطريق الكناية، لأنّه إذا ثبت الأمر في مكان الرّجل وحيّزه فقد أثبت له. والكناية تتمثل في العدول عن نسبة الصفة إلى الموصوف مباشرة ونسبتها إلى ما له اتصال به.

ويقول أبو تمام للمأمون من البسيط:

يَا وَارِثَ الْمُلْكِ إِنَّ الْمُلْكَ مُحْتَبَسٌ

وَقَفَّ عَلَيكَ إِلَى أَنْ تُنْشَرَ الصُّورُ

(التبريزي، المرجع نفسه)

«إلى أن تنشر الصور» كناية تصور ثقة الشاعر بطول حكم

النفسية الحزينة.

وقال من مغلّج البسيط: (التبريزي، المرجع نفسه)

يَا سَقِيمَ الْجَفْنِ مِنْ حَبِيبِي أَلْبَسَنِي حُلَّةَ السَّقَامِ
كَمْ قَتَلْتَ لِحَطَاتِكَ ظُلْمًا مِنْ عَاشِقِ الْقَلْبِ مُسْتَهَامِ
قَدْ رَوَيْتَ مِنْ دَمِي فَحَسْبِي مِنْ صَائِبِ النَّبْلِ وَالسَّهَامِ

فالملاحظ في هذه الأبيات الحرقه والحزن والعذاب الذي يعمها، فحالة الشاعر كانت موافقة لها قال «أبيني حلة السقام» كناية عن حزنه الشديد وألمه وأوجاعه، وقوله « رويت من دمي» كناية تدل على الألم والحزن.

وفي نفس السياق قال أبو تمام من الطويل:

رُقَادُكَ يَا طَرْفِي عَلَيْكَ حَرَامٌ
فَخَلَّ دُمُوعًا فَيُضْهِنَنَّ سِجَامٌ
فَفِي الدُّمُعِ إِطْفَاءٌ لِنَارِ صَبَابَةٍ
لَهَا بَيْنَ أَثْنَاءِ الضُّلُوعِ ضِرَامٌ
وَيَا كَبِيدِي الْحَرَى الَّتِي قَدْ تَصَدَّعَتْ

مِنَ الْوَجْدِ ذُوبِي مَا عَلَيْكَ مَلَامٌ (التبريزي، المرجع نفسه)

كل هذه الأبيات تقطر حزنا وشغفا للقاء المحبوب، فقوله «رقادك يا طرفي عليك حرام» كناية عن شدة الألم وطول سهر الليالي. وقوله «إطفاء لنار صبابة» كناية عن شدة التلهف والشوق للمحبة، فهو يجد في الدمع تصبيرا له على لوعة الفراق والاشتياق لها. وقوله «تصدعت متن الوجد» كناية عن اللوعة والاشتياق أيضا، فجميع هذه الكنايات تدور في فلك التلهف والشوق والاشتياق.

وقال من الرمل: (التبريزي، المرجع نفسه)

أَنْتَ فِي حِلِّ قَرْدِنِي سَقَمًا أَفْنِ صَبْرِي وَأَجْعَلِ الدُّمُعَ دَمَا
«أفن صبري» كناية عن شدة الألم لفراق الحبيب، فهو لم يعد يجد حلا لوصول محبوبته فاستسلم لدموعه وعذابه.

وقوله في عبد الله الكاتب من المنسرح: (التبريزي ا.)

إِذَا رَأَيْتَ الْغَلَامَ قَدْ طَلَعَتْ بِخَدِّهِ شَعْرَةٌ فَقَدْ هَلَكَا

«بخده شعرة» كناية عن الحزن والهم، لأن هذا الغلام لا يزال غلاما كما يقول، فإذا كانت شعرة بخده فهي دلالة على القلق أو الحزن وهي تصادف نفسية الشاعر.

وقال من مجزوء الرمل: (التبريزي ا.) (المرجع نفسه)

بُؤْسَ قَلْبِي كَيْفَ دَلَا صَارَ لِلْسُّقْمِ مَحَلًّا

فقوله «السقم محلا» كناية عن شدة الحزن دائما، ومثل

هذه الصور هي ما تعبر عن حالته النفسية الهائلة حينها والمضطربة حينها آخر.

والكناية تساعد على التعبير عن أمور لا يستطيع القائل التصريح بها مباشرة، وإنما يترك فهمها لمن له القدرة على فهم الصور الخفية، والتميز بين الأساليب البلاغية. ومثل ذلك قول البحري يرثي المتوكل من الطويل: (البحري، 2005)

فَلَا مَلِي الْبَاقِي تَرَاثَ الَّذِي مَضَى

وَلَا حَمَلَتْ ذَلِكَ الدُّعَاءَ مَنَابِرُهُ

وَلَا وَالْأَلِ الْمَشْكُوكُ فِيهِ وَلَا نَجَا

مِنَ السَّيْفِ نَاضِي السَّيْفِ غَدْرًا وَشَاهِرُهُ

دعا البحري على الخليفة المنتصر حين اشترك في مؤامرة اغتيال والده المتوكل بتحريض من القواد الأتراك. «فلا ملي الباقي» و«لا وأل المشكوك فيه» كنایتان تتضمنان الدعاء على المنتصر، وقد كنى عن المنتصر بقوله «الباقي» كما كنى عن الخليفة الراحل المتوكل بقوله: «الذي مضى» وأما قوله «ولا نجا من السيف ناضي السيف عذرا وشاهره» فيتضمن الإشارة إلى قاتل الخليفة دون التصريح باسمه، وهو باعر التركي كما تذكر المصادر التاريخية.

وقوله يمدح محمد بن علي بن عيسى القمي الكاتب من الكامل: (البحري أ.)

أَوْ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رِحْلَهُ فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلْ

أراد الشاعر أن المجد حلّ وأقام في خيام آل طلحة أسرة الممدوح ولم يرحل عنهم بعدها. كنى بإثبات المجد لخيام آل طلحة عن إثبات المجد لهم، فالمجد صفة، أي معنى قائم بغيره، والخيام لا تصلح محلا لها واللزوم واضح.

وقال يمدح الفتح بن خاقان من الطويل: (البحري أ.) المصدر نفسه)

يَعْضُونَ فَضْلَ اللَّحْظِ مِنْ حَيْثُ مَا بَدَا

لَهُمْ عَنْ مَهَبٍ فِي الصُّدُورِ مُحَبَّبٍ

إِذَا عَرَّضُوا فِي جِدِّهِ نَفَرَتْ بِهِمْ

بَسَالَةٌ مَشْبُوحِ الدَّرَاعَيْنِ أَغْلَبَ

كنى الشاعر عن إكبار الناس للممدوح وهيبتهم إياه بغض الأبصار، الذي هو في الحقيقة برهان على الهيبة والإجلال. كما كنى عن قوة الممدوح بقوله «مشبوح الدراعين أغلب». وقال في موضع آخر يمدح الفتح بن خاقان من الطويل:

(البحري أ.) المصدر نفسه)

وَأَطَالَ فِي تِلْكَ الرُّسُومِ بُكَائِي

«فأثْلج ببرد الدَّمع صدرا واغرا» بردت دموع الشاعر وأصبح صدره مرتاحا كناية عن الراحة والطمأنينة.

«قصر الفراق عن السَّلْو عزيمة» يعاني الشاعر من الفراق وهذا جعله يفقد عزيمة، وزاد بكاءه من فراق الأحبة، كناية عن الحزن والمعاناة.

وقوله في نفس السياق:

تَشْكُو الْفِرَاقَ إِلَى قَتِيلِ صَبَابَةٍ شَرَقَ الْمَدَامِعِ بِالْفِرَاقِ مُعَذَّبِ
(البحثري أ.)، المصدر نفسه)

يشكو الشاعر من الفراق الذي قتله وأصبحت عيناه تسيلان بالدموع، فجعله حزينا ومعذبا، كناية عن الحزن والمعاناة من الفراق.

وقال يصف الذئب من الطويل:

تَسْرِيْلُهُ وَالذَّئْبُ وَسَنَانُ هَاجِعِ
بِعَيْنِ ابْنِ لَيْلٍ مَا لَهُ بِالْكَرَى عَهْدُ (البحثري أ.)

«بعين ابن ليل» كناية عن اللص، لفظة الليل جاءت خادمة للمعنى العام للنص، حاول البحثري إبراز شجاعته وجراته، والليل بما يرمز إليه من خوف ووحشية، اتخذ منه الشاعر وسيلة للاعتداد بالنفس والفخر بالذات، وتتضافر الصور الكنائية في هذا الشطر لتسعف السياق بأمثلة تشحن المعنى بدلالات قوية في قوله «ما له بالكرى عهد»، فقد ساهمت الكناية في بناء الصورة الشعرية، وحملت بعض هذه الصور دلالات حسية تجسد المعنى وتنقله إلى المتلقي بوضوح.

وظف ابن الرومي كغيره من الشعراء الكناية في شعره مسخرا إياها في التعبير عن تجربته الشعورية ومواقفه من الحياة ومن أمثلتها قوله في مدح سليمان بن عبد الله من الطويل:
(الرومي، 2002)

وَلِي وَطَنٌ أَلَيْتُ أَلَا أبيعُهُ

وَأَلَا أَرَى غَيْرِي لَهُ الدَّهْرَ مَالِكَا

عَهَدْتُ بِهِ شَرَحَ الشَّبَابِ وَنِعْمَةً

كِنِعْمَةِ قَوْمٍ أَصْبَحُوا فِي ظِلَالِكَا

وَأَحْدَثَ أَحْدَاثًا أَضْرَّتْ بِمَنْزِلِي

يَرِيْعُ إِلَى بَيْعِيهِ مِنْهُ الْمَسَالِكَا

وَرَاغَمِي فِيمَا أَتَى مِنْ ظَلَامِي

وَقَالَ لِي اجْهَدْ فِي جُهْدِ احْتِيَالِكَا

مِنْ الْقَوْمِ لَا يَزَعُونَ حَقًّا لِشَاعِرٍ

دَنَوْتُ فَقَبَّلْتُ النَّدَى فِي يَدِ امْرِيٍّ جَمِيلٍ مَحْيَاهُ سِبَاطٍ أَنَامِلُهُ
أعطى البحثري لمدوحه صفة الكرم والجود والقرينة الدالة هي «سباط أنامله» أي منبسط كفه كناية عن سخاء الممدوح.

وقال في موضع آخر يمدح ابن ثوبة من الطويل: (البحثري أ.)،
المصدر نفسه)

إِلَى أَبْيَضِ الْأَخْلَاقِ مَا مَرَّ أَبْيَضُ

مِنْ الدَّهْرِ إِلَّا عَنْ جَدَى مِنْهُ أَوْ رَفِيدِ

«أبيض الأخلاق» كناية عن حسن أخلاق الممدوح، فأخلاقه مهذبة ورفيعة ذكر الصفة وقصده الموصوف الذي هو الممدوح.

وقال يمدح محمد بن علي بن عيسى القمي الكاتب من الكامل:
(البحثري أ.)، المصدر نفسه)

أَوْ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رَحْلُهُ فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلْ

وصف الشاعر مجد بني طلحة، ذكر الصفة والموصوف، لكنه أراد النسبة أي نسبة المجد إليهم، كأن المجد حل في آل طلحة ولم ينتقل عنهم بعدها.

وقال في قصيدته المشهورة في وصف إيوان كسرى بالمدائن ويتعزى به من الخفيف: (البحثري أ.)، المصدر نفسه)
لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلَتْ فِيهِ مَاتَمًا بَعْدَ عُرْسِ
من يرى إيوان كسرى يوحى بأن الأيام والليالي جعلت الحزن سمة له بعد أن كانت الأفراح لا تفارق كناية عن الحزن.

وقال في القصيدة نفسها: (البحثري أ.)، المصدر نفسه)

يُتَنَظَّنِّي مِنَ الْكَأَبَةِ إِذْ يَدُ دُو لِعَيْنِي مُصْبِحٍ أَوْ مُمْسِيٍّ

فالشاعر حزين ويعاني من الألم المستمر وقد كنى عن هذه المعاناة بقوله «صبح وممسي».

وقوله: عُمِرْتُ لِلشُّرُورِ دَهْرًا فَصَارَتْ لِلتَّعْزِي رِبَاعُهُمْ
وَالتَّاسِي (البحثري أ.)، المصدر نفسه)

قال شارح الديوان محمد التونجي «سكن بها أهلها مسرورين زمنا، وصار الناس اليوم يتأسون ويتعزون بمصائبهم بما أصابها، والشاعر هنا كنى عن الحزن وضياع السعادة والفرحة التي كان يعيشها.

وقال البحثري يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي من الكامل: (البحثري أ.)، المصدر نفسه)

فَأَثْلَجَ بِبُرْدِ الدَّمْعِ صَدْرًا وَاغْرًا

وَجَوَانِحًا مَسْجُورَةَ الرَّمْضَاءِ

قَصَرَ الْفِرَاقُ عَنِ السَّلْوِ عَزِيمَتِي

الدنيا والأخرة.

ووظف الشاعر أبو الطيب المتنبي الكناية في شعره ومنها قوله في مدح سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابي المنبجي:

وَضَاقَتِ الْأَرْضُ حَتَّى كَانَ هَارِبُهُمْ إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجُلًا
(المتنبي، 1983)

صور المتنبي في هذا البيت مقدار الفزع والذعر الذي انتاب الأعداء من رؤية خيل الممدوح مقبلة عليهم حتى لا متنفس ولا مهرب، وهي كناية عن قوة هذا الممدوح وشدة سطوته عليهم وإطاحته بهم، وقد بلغ بهم الذعر والخوف والهلع أن الهارب منهم يشعر في قرارة نفسه أنه قد أحيط به حتى لا مفر، ويجعل ذلك في نفسه في حكم اليقين أو شبه اليقين، فتراه يتخيل كل ما يراه، وهو يمعن في الهروب، رجلا يطارده ويوشك أن يقبض عليه، بل يتوهم العدم وجودا ويحدث له خياله أوهاما وأشباحا تطارده وكل ذلك كناية عن مقدار الفزع الذي ينتاب الأعداء من قوة الممدوح وسطوته الهائلة. ويقول في موضع آخر يمدح سيف الدولة الحمداني في وقيعته بني كلاب:

فَمَسَّاهُمْ وَبُسَطُهُمْ حَرِيرٌ وَصَبَّحَهُمْ وَبُسَطُهُمْ تُرَابٌ
وَمَنْ فِي كَفِّهِ مِنْهُمْ قَنَاءٌ لِمَنْ فِي كَفِّهِ مِنْهُمْ خِضَابٌ

(المتنبي، الديوان)

صور الشاعر ما وقع في الأعداء من الهزيمة السريعة التي حولت أوضاعهم من حال إلى حال، فبينما هم يفترشون الحرير ويرفلون في النعمة يدركهم الممدوح بجنده فيهربون تاركين منازلهم وما كانوا به ينعمون، يؤول أمرهم إلى التشرذم في العراء يفترشون التراب، وأفدح من ذلك ما أصاب كيانهم النفسي، فقد اهتز اهتزازا كبيرا حتى صار الرجل منهم لا يختلف عن المرأة في شدة الهلع وقلة الثبات، وقد كنى عن الرجل والمرأة تكنية ولم يذكرهما: كناية الرجل القناة التي يحملها، وكناية المرأة الخضاب التي تزين به، وكلاهما في الكف، وهو ما سهل على الشاعر إجراء هذا الأسلوب الكنائسي البديع.

وقوله في قصيدة الملك الاستاذ:

لَا تُحْزِنِي بِضَيْي بِي بَعْدَهَا بَقْرٌ

تَجْزِي دُمُوعِي مَسْكُوبًا بِمَسْكُوبٍ

(المتنبي، الديوان)

حتى لا يقول أن دموعه تنهمر غزيرة من عينيه لشدة حزنه،

وَلَا تَقْتَدِي أَفْعَالَهُمْ بِفِعَالِكَا

الأبيات من قصيدته «لي وطن» كنى عن شدة حبه للوطن والتمسك الشديد به لما قال «لي وطن آليت ألا أبيعته» ولم يكتف بهذا بل قال «ولا أرى غيري له مالكا» كناية عن حبه الشديد واعتزازه وارتباطه بوطنه على مدى الدهر.

وقوله «عهدت به شرخ الشباب» كناية عن سعادته بذكريات الشباب وراحته النفسية في منزله.

«وها أنا منه معصم بحبالكا» كناية عن الضعف والالتجاء إلى الأمير وتفويض الأمر له، وقد أتى بمعنى مصحوبا بالدليل وهذا سر جمال الكناية.

«يربغ إلى بيعه منه المسالك» كناية عن كثرة محاولة الجار لإجبار الشاعر على بيع بيته وسوء نيته.

«وراغمني فيما» كناية عن سوء أخلاق الجار وسوء معاملته للشاعر.

«أجهد في جهد احتيالك» كناية عن استصغاره لأمر الشاعر وعدم اهتمامه به.

«لا تقتدي أفعالهم بفعالكا» كناية عن حسن معاملة الأمير للشاعر.

وقال في الحسن بن عبيد الله بن سليمان من الخفيف:

مَلِكٌ يَقْدَحُ الْحَيَاةَ مِنَ الْمَوْتِ تَى وَيَكْفِي بِفَضْلِهِ الْأَحْيَاءَ
(الرومي أ.)

«ملك يقدح الحياة من الموت» كناية عن الجود وبذل المال في سبيل إعانة المحتاج، فالشاعر هنا أتى بالمعنى مصحوبا بالدليل عليه وهذا ما جعل الكناية جميلة بديعة.

وقال يرثي ابنه الأوسط محمد من الطويل: (الرومي أ.) المصدر نفسه)

أَلَامٌ لِمَا أُبْدِي عَلَيْكَ مِنَ الْأَسَى
وَأَبِي لِأُخْفِي مِنْكَ أَضْعَافَ مَا أُبْدِي
مُحَمَّدٌ مَا شَيْءٌ تُؤْهِمُ سَلْوَةٌ
لِقَلْبِي إِلَّا زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوُجْدِ
وَأَنْتَ وَإِنْ أَفْرَدْتِ فِي دَارٍ وَحْشَةٍ
فَأِنِّي بِدَارِ الْأَنْسِ فِي وَحْشَةِ الْفَرْدِ

البيت الأول كناية عن شدة الحزن الذي يعاني منه الشاعر لفقدانه لابنه، ويكفي في البيت الثاني عن عدم نسيانه وشدة حزنه عليه والألم الذي انجر على فقدانه.

«دار وحشة» كناية عن القبر وقوله «دار الأنس» كناية عن

جعلته كالماء الذي ينسكب من الدلاء موصولاً غير منقطع وهي كناية عن كثرة الدموع. وقوله في نفس القصيدة: (المتنبي، الديوان)

قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سَكْنِي مَرَاتِعَهَا
وَخَالَفُوهَا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيْبٍ

إن هؤلاء القوم بلغ من شجاعتهم وقوتهم وبأسهم، أن نازعوا الوحش هلكتا وزاحموها في مكان سكنها غير مباليين بها أنهم خالفوها بأنهم متحقرين وعبر عن ذلك «خالفوها بتقويض وتطنيب» كناية عن القوم وصفة مساكنهم.

وقال أيضاً: (المتنبي، المصدر نفسه)

جِيرَانُهَا وَهُمْ شَرُّ الْجَوَارِ لَهَا
وَصَحْبُهَا وَهُمْ شَرُّ الْأَصْحَابِ

حدد الشاعر صفة الشر بالجيران وكذا الأصحاب، كناية عن الشر والخبث.

وقال في قصيدته «كفى بك داء»: (المتنبي، المصدر نفسه)

خُلِقْتُ أَلُوفًا لَوْ رَجَعْتُ إِلَى الصَّبِيِّ
لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوجِعَ الْقَلْبِ بَاكِيًا

ينسب الشاعر حاضره إلى طفولته ويتمنى الرجوع إليها مهما كانت فهذه الطفولة مليئة بالأحزان تبكي القلب والعين معا كناية عن نسبة.

وقوله أيضاً: (المتنبي، المصدر نفسه)

لَقِيْتُ الْمَرُورِيَّ وَالشَّنَاخِيْبَ دُونَهُ
وَجُبْتُ هَجِيرًا يَتْرُكُ الْمَاءَ صَادِيًا

فالشاعر من أجل الوصول إلى الممدوح، ركب وخاض كل الصعاب والمخاطر، سره في المرور والتي هي الصحارى والقفار، وصعد الشناخيب وهي الأماكن العالية رؤوس الجبال، واهتل الهجير أي القيظ والحر الذي يدع كل إنسان صادياً أي عطشاناً. كناية عن المتاعب والشقاء.

خاتمة

هذه بعض صور الكناية وغيرها كثير في شعر شعراء العصر العباسي بوصفها أسلوباً من أساليبه المتميزة، لها

وخلصت الباحثة في نهاية المقال إلى النتائج التالية:
تمثل الكناية عند الشعراء العباسيين القدرة الفنية على استخدام الألفاظ والألغاز في التعبير عن المعاني الكثيرة والتصرف فيها، خصوصاً في استخدام المشترك اللفظي الذي اختزنت حافظته الكثير منه، مما مكنه من التعبير عن الأشياء التي لم يستطع التصريح عنها مباشرة.

جاءت الكناية عند الشعراء العباسيين مستوحاة من الزخم الحضاري والامتزاج الثقافي والتحرر الفكري الذي كان في ذلك العصر.

تعكس الكناية عند الشعراء العباسيين رؤيتهم اللغوية وإحساسهم بالأشياء من حولهم، فالشاعر العباسي يطيل التفكير والتمحيص يطيل صورته تارة ويقصرها أخرى، حتى يستنفذ طاقته التعبيرية فيها، وهو في عمله هذا لم يخرج عن البيئة المحيطة به، فأبدع في وصف ما حوله من الأشياء الحسية الذهنية، فجاءت كنياته معبرة عن المعادل الحسي للصور العقلية المجردة، وقد بناها على لوازم الألفاظ، ونقل المعنى بأسلوب غير مباشر، فبعضها غامض يحتاج إلى إعمال العقل وبعد النظر، وبعضها واضح لا تقعر فيه.

تنوعت صيغ الشعراء بين الكنايات المحفوظة من الآثار والمعارف التي اطلعوا عليها، والكنايات المبتكرة النابعة من قريحتهم وذهنهم داعية فيما الملقى إلى إعمال عقله والتدبر للوصول إلى معناها.

المراجع

1. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1969، ص 192.
2. أبو الحسن بن علي ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ص 312.
3. أبو الحسن علي بن العباس بن جريج ابن الرومي، الديوان، ج3، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص 14.
4. أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 18.
5. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح محمد أبو الفضل، نهضة مصر بالفجالة، مصر، 1985، ص 100.
6. أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، د.س.ن، مادة «كئى»، ص 233.
7. أبو عبادة الوليد بن عبيد الله البحتري، الديوان، ج1، شرح وتعليق محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص 524.
8. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.س.ن، ص 263.
9. أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج1، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.س.ن، ص 242-243.
10. أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، د.س.ن، ص 171، 170.
11. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 98.
12. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 156.
13. ادريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984، ص 222.
14. امرؤ القيس، الديوان، ط5، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 116.
15. بدوي طبانة، علم البيان دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 47.
16. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص 63.
17. حمزة يحيى بن علي بن ابراهيم العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، مطبعة المقتطف، مصر، ص 373.
18. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، 2007، ص 58.
19. رواية ورش لقراءة الإمام نافع، القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 187، بيت القرآن للطباعة والنشر، سوريا، 2014.
20. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 105.
21. عمر بن أبي ربيعة، ديوانه، ط1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، دمشق-بيروت، 1994، ص 186.
22. فاطمة حمدان أحمد سعيد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، 2000، ص 357.
23. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 157.
24. مجيد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.س.ن، مادة كئى، ص 349.
25. محمد عبد الغني المصري وآخر، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، 2002، ص 40.
26. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د.ب.ن، 1981، ص 42.
27. إلهام السويسي العبد اللوي، «العناصر البلاغية والنقدية في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي»، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج 79، ج3، ص 500.

The art of Metonymy in Abbasid poetry

Abstract

Metonymy forms the energy that generates poetic verses from the text, so it plays a decisive role in enriching the stylistic meaning in the creative text, which makes these connotations in its language and its compositions subject to interpretation. This gives the text its artistic specificity and its immortality over time. On this basis, the researcher approaches the art of metonymy through the ancient critics, then by explaining and examining his images in the poetry of certain Abbasid poets, using the descriptive analytical method. The study seeks to explain the characteristics of metonymy in the poetry of the Abbasids and is it preserved from the effects they have seen or innovated?

Keywords
metonymy
artistic
abbasid poetry
the ancient critics
objects

L'art de la Métonymie dans la poésie Abbasside

Résumé

La Métonymie forme l'énergie qui génère des vers poétiques du texte, de sorte qu'elle joue un rôle décisif dans l'enrichissement de la signification stylistique dans le texte créatif, ce qui rend ces connotations dans son langage et ses compositions sujettes à interprétation, ce qui donne au texte sa spécificité artistique et son immortalité dans le temps. Sur cette base, le chercheur aborde l'art de la métonymie à travers les anciens critiques, puis en expliquant et en examinant ses images dans la poésie de certains poètes abbassides, en utilisant la méthode analytique descriptive. L'étude cherche à expliquer les caractéristiques de la métonymie dans la poésie des Abbassides et est-elle préservée des effets qu'ils ont vus ou innovants ?

Mots clés
métonymie
artistique
poésie abbasside
anciens critiques
objectifs



Competing interests

The author(s) declare no competing interests

تضارب المصالح

يعلن المؤلف (المؤلفون) لا تضارب في المصالح

Author copyright and License agreement

Articles published in the Journal of letters and Social Sciences are published under the Creative Commons of the journal's copyright. All articles are issued under the CC BY NC 4.0 Creative Commons Open Access License).

To see a copy of this license, visit:

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

This license allows the maximum reuse of open access research materials. Thus, users are free to copy, transmit, distribute and adapt (remix) the contributions published in this journal, even for commercial purposes; Provided that the contributions used are credited to their authors, in accordance with a recognized method of writing references.

© The Author(s) 2023

حقوق المؤلف واذن الترخيص

إن المقالات التي تنشر في المجلة تنشر بموجب المشاع الإبداعي بحقوق النشر التي تملكها مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية. ويتم إصدار كل المقالات بموجب ترخيص الوصول المفتوح المشاع الإبداعي CC BY NC 4.0.

للاطلاع على نسخة من هذا الترخيص، يمكنكم زيارة الموقع الموالي:

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

إن هذا الترخيص يسمح بإعادة استخدام المواد البحثية المفتوحة الوصول إلى الحد الأقصى. وبالتالي، فإن المعنيين بالاستفادة أحرار في نسخ ونقل وتوزيع وتكييف (إعادة خلط) المساهمات المنشورة في هذه المجلة، وهذا حتى لأغراض تجارية؛ بشرط أن يتم نسب المساهمات المستخدمة من طرفهم إلى مؤلفي هذه المساهمات، وهذا وفقًا لطريقة من الطرق المعترف بها في كتابة المراجع.

© المؤلف (المؤلفون) 2023