

الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية

الدكتور الأخضر عيكوس
جامعة قسنطينة - الجزائر

أشرنا في الدراسة التي خصصناها لمفهوم الصورة الشعرية قديما إلى أهمية الكناية باعتبارها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري، وذكرنا أقسامها المختلفة، وقلنا إنها تستطيع أن تسمو بالمعنى، وترتفع بالشعور إلى مستوى التعبير الفني، و الأداء الإيحائي الشفاف الذي لا يثير المخيلة فحسب، ولكنه ينفذ إلى الذهن عن طريق الحس، فيصدمه أولا بصورة المعطى الحسي التي هي صورة غير مقصودة، ثم يفجؤه بعد ذلك بما يخفيه هذا المعطى الحسي من دلالات نفسية وفكرية، وذلك بواسطة الإيماء السريعة، و اللمحة الخاطفة التي يتلفقها العقل والشعور مبهورين ببهجة الاكتشاف و مسرة المفاجأة (1).

ولا نعود الآن إلى تكرار ما ذكرناه من تلك الأقسام كالإشارة والإيماء والتعريض و التمثيل و الرمز، إلخ... لأن الذي يهمنا من الكناية ليس كثرة أقسامها، و تعدد أنواعها، وإنما الذي يهمنا هو طبيعتها التعبيرية، ووظيفتها الفنية باعتبارها أداة من ابتكار الخيال الشعري، ابتدعها لكي يمارس من خلالها وبها نشاطه الفني والإبداعي على الأشياء والمعاني.

ولأن الفرق بين هذه الأنواع إنما هو فرق في الدرجة الفنية، وفي بعد الدلالة أو قربها فحسب، وليس فرقا في جوهر الصورة الكنائية التي لا بد أن تحمل دلالة مزدوجة، الأولى ظاهرة، لا يقصدها الشاعر، والثانية خفية وهي المقصودة.

وهذه الدلالة تبعد أحيانا عن الإدراك فتفتح مجالا لنشاط ذهن المتلقي و خياله كي يبحث عن العلائق الموجودة بين ظاهر الصورة، وما ترمز إليه، و يقيم جسرتواصل بين المعطى الحسي الملفوظ، و المعنى الخفي المعبر عنه بوساطة هذا المعطى. و بينما يسهل على المتلقي إقامة هذا الجسر بين حدي الكناية البسيطة، منفعلا انفعالا سريعا بمثيراكتشاف العلاقة بين الحدين، فإنه يصعب عليه أن يقيم هذا الجسر بين حدي الكناية المركبة التي لا تقدم نفسها بسهولة نظرا لما يكتنفها من غموض، بسبب عمق دلالتها و بعد متناولها.

(1) راجع بحثنا: مفهوم الصورة الشعرية قديما في : مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية،

جامعة قسنطينة، الجزائر، عدد 02 سنة 1995

وهكذا فحين يقول امرؤ القيس مصورا ما يعتري نفسه من هموم:
ظلمت ردائي فوق رأسي قاعدا

أعد الحصى، ما تنقضني عبراتي(2)

فإننا لا نبذل كبير جهد في العثور على العلاقة بين ظاهر عباراته «أعد الحصى»، والإحساس النفسي الحزين الذي توميء إليه هذه العبارة. إذ أن الشاعر «إنما أراد أن يشير إلى ما يحيط به، ويغلب على نفسه من الهم والكرب، فذكر حالا من تلك الأحوال التي تصاحب أمثال تلك المواقف، فقال أعد الحصى، ولم يحاول أن يصور لك إحساسه، وإنما ترك لك ذلك بعدما فتح الباب الواصل بك إليه»(3)

و أما حين نقول : «فلان كثير الرماد»، فإن هذه العبارة لا يفهم منها أن الممدوح كريم إلا إذا قام الذهن بعملية تحليلية للكشف عن العلاقة بين كثرة الرماد و الكرم ، وهي العلاقة التي يحددها البلاغيون كما يلي :
إن كثرة الرماد تعني كثرة إحراق الحطب، وكثرة إحراق الحطب تعني كثرة الطبخ بقصد قرى الضيف وإطعام الجائعين...

وهذه الكناية، والتي هي كناية عن صفة ، يسميها علماء البلاغة «التلويح»، لأن الشاعر إنما يلوح عن طريقها إلى المعنى المراد، دون أن يصرح به . والتلويح بمعناه اللغوي هو أن تشير إلى غيرك من بعيد ، وأما بمعناه الاصطلاحي ، فهو «كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم و الملزوم»(4) ، أي بين المعنى ولازم المعنى، كما في المثال السابق «كثير الرماد»، أو كما في هذا البيت للنابغة الذبياني يصف طول ليله:

تطاول حتى قلت ليس بمنقض

وليس الذي يهدي النجوم بأيب(5)

(2) ديوان امرؤ القيس، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر

والتوزيع، الجزائر، 1974، ص 192

(3) التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، دار التضامن للطباعة،

الطبعة الثانية، القاهرة، 1980، ص 364

(4) علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 365

(5) ديوان النابغة الذبياني، جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة

التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 44

وفي كتاب العمدة «تقاعس» بدل تطاول، و «يرعى» بدل يهدي.
و«الذي يرعى النجوم، يريد به الصبح أقامه مقام الراعي الذي يغدو فيذهب بالإبل والماشية، فيكون حينئذ تلويحه هذا عجباً في الجودة» (6).
و ليس من السهل إيجاد مثل هذه العلاقة بين عودة الصبح وانقضاء الليل، وبين عودة الراعي بالنجوم أو عودة الراعي بالماشية!...
إن مثل هذه الكناية تبقى ملفوفة ببعض الغموض مما يدفع المتلقي إلى إمعان فكره و تنشيط خياله من أجل الوصول إلى الدلالة الحقيقية التي لم يشأ الشاعر أن يصرح بها، و حجبها عنا لغرض ما!...
والمهم أن الكناية -مهما تعددت أنواعها- ستظل «عبارة صورية عرضية مباشرة تشير إلى معنى غير معناها الأصلي..إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه» (7).

والكناية بعد هذا نوعان: بسيطة و مركبة، بصرف النظر عن كونها كناية عن صفة أو عن موصوف أو عن نسبة.
ونحن إذا عدنا إلى القصيدة الجاهلية لكي نتتبع من خلالها هذه الأداة الفنية، فإننا لا نعدم صوراً كنائية في غاية الثراء و الجودة ، تمكن الشاعر الجاهلي بوساطتها أن يعبر عن كثير من المعاني والموضوعات والمشاعر والأفكار ، وكذلك الانفعالات والأحوال المختلفة التي يستشعرها، ويقع تحت تأثيرها.
ونناقش فيما يلي هذه الظاهرة الفنية كما تبدت لنا في الشعر الجاهلي، معتمدين الأسلوب نفسه الذي اعتمدناه في دراستنا للصورة الاستعارية ، ومعتمدين كذلك التقسيم نفسه، حتى لا ندخل في تلك التفريعات و التقسيمات التي لا تستدعيها طبيعة الفن الشعري، ولا هي ضرورة من ضروراته الملحة، ذلك لأن الخيال الشعري نفسه- وهو صانع الصورة- إنما يمارس نشاطه في جوّ من الغموض، و يتعامل مع الأشياء دون تمييز بينها، وإنما تكتسب هذه الأشياء قيمتها بدرجات متفاوتة تبعاً لما يصيبها من تغيير في طبيعتها من جراء

(6) العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تأليف أبي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق وشرح مفيد

محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1983، ص 214

(7) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، نشر بدعم من جامعة اليرموك، ط1.

إربد، الأردن، ص 162/163

تأثير الخيال الشعري فيها، وتبعاً لذلك لما تحتوي عليه من مثيرات نفسية وانفعالية بالنسبة لوجدان الشاعر.

من هنا سيكون تقسيمنا الكناية بحسب نشاط الخيال ؛ فعندما يحلق هذا الخيال في أجواء نفسية أو طبيعية قريبة، تكون صورته بسيطة، قليلة الإيحاء، ويحدث عكس هذا حين يلج الخيال خبايا النفس البشرية ، و مجاهيل الذاكرة الإنسانية بما تتضمنه من صور و أفكار ورؤى و معتقدات، فنرى الصورة المنجزة ترسل إشعاعات في كل اتجاه، وتنشر حولها من الظلال و الأجواء الفنية ما يجعلها شبيهة بالخلية الحية في نسيج القصيدة العام.

وربما سبغ هذا الخيال بعيداً فتجىء الصور الكنائية رمزا فنياً مثيراً. وإذن فنحن أمام نوعين من الكناية: كناية بسيطة و كناية مركبة.

الصورة الكنائية البسيطة:

فأما الكناية البسيطة، فهي الكناية التي لا تكثر فيها الوسائط بين اللازم والملزوم (8) أي كناية قريبة.

« يُنْتَقَلُ مِنْهَا إِلَى الْمَقْصُودِ مِنْ غَيْرِ وَاسْطَةٍ مِثْلَ «طَوِيلُ النَّجَادِ»، فَإِنْ طَوَّلَ الْقَامَةَ وَرَاءَهُ مُبَاشَرَةً بِحَيْثُ كَأَنَّهُ لَصِيقٌ بِهِ» (9) . ومثل هذا قول امرئ القيس يصف امرأة:

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى، لم تنتطق عن تفضل (10).

إن الشاعر أراد أن يعبر عن شرف هذه المرأة، ويصف ثراءها وغناها، ونومها الكثير الذي لا يكون إلا عن غلبة الدم الطبيعي في سنّ النمو، وطبيعة الدم حارة رطبة، وهي طبع الحياة ومادتها، فيكون اللون به مشرقاً، والماء في الوجه كثيراً، والأخلاق حسنة لأجل اعتدال المزاج، ولو ترك لفظ الإرداف، وعبر عما قصده باللفظ الخاص، وهو قوله، إنها مخدومة، لم تحصل هذه المعاني التي

(8) علوم البلاغة، ص 359 و ما بعدها

(9) التصوير البياني، ص 384

(10) ديوان امرئ القيس، ص 79

● الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية
حصلت بلفظ الإرداف» (11) ، أي باستعمال الألفاظ في لازم المعنى. ومثله كذلك قول عنتره يمدح رجلاً:

بسطل كسأن ثيابه في سرحة

يحدى نعال السبت، ليس بتوأم (12)

يعلق صاحب العمدة على هذه الصورة بقوله: «أراد أنه ملك ، لأن نعال السبت (وهي أحذية مصنوعة من جلود البقر المدبوغة بالقرط)، لا يحتذيها إلا كل شريف...» (13).

إن نعال السبت تمثل بالنسبة للشاعر رمزا للنعمة والترف، ومن هنا، فإن نعت الممدوح بأنه يحدى هذه النعال، فذاك يعني أن هذا الممدوح ذو رفعة و مكانة عالية فيها عزّ، وفيها مجد وسلطان.

أما عبارة «كأن ثيابه في سرحة»، فهي تُخفي - على ما يبدو - دلالة رمزية عميقة: إذ أن الشاعر قد سما بالممدوح وارتفع به إلى أصله الطوطمي الذي انحدر منه، وهو شجرة «السرحة» العظيمة التي تبدو أنها كانت من الأشجار المقدسة (14)، وهي كناية مركبة.

و أما عبارة «ليس بتوأم»، فمعناها وحيد متفرد بالمجد، ليس بين القوم من يضاهيه، ويرتفع إلى مستواه.

ويقول عامر بن الطفيل، يمدح قومه، ويفتخر بهم :

هم الجابرون عظام الكسير

إذا ما الكسائر لم تُجبر (15).

و معناه أنهم «يغنون و يعطون من أقعده الدهر عن التصرف، فهو كالكسير أي المكسور ، وقوله: إذا ما الكسائر لم تجبر، مثل، أي حين لا يؤاسي أحد أحدا» (16).

(11) التصوير البياني، ص 375

(12) ديوان عنتره، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 27

(13) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 225

(14) أنظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن

ط 2، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1982، ص 2 وما بعدها

(15) ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر الأنباري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 55

(16) نفسه، هامش صفحة 66

ومن السهل أن نلاحظ كيف يسمو هنا أسلوب الكناية بالمعنى والشعور إلى درجة من الغموض الفني الشفاف.

ويقدم لنا النابغة صورة مشابهة في مدح الغساسنة، وذلك حين يقول :

رقاق النعال طيب حجزاتهم

يحيون بالريحان يوم السباسب (17).

فقوله « رقاق النعال » يعني « أنهم لا يستخدمونها في المشي عليها لأنه لا حاجة بهم إلى ذلك إذ يركبون الخيول، ويعتمدون عليها في التنقل من مكان إلى مكان، ويلزم من ذلك الترف والسيادة، فهي كناية عن صفة: و « طيب حجزاتهم » كناية عن صفة أيضا، هي العفة و الطهارة، وقوله « يحيون بالريحان يوم السباسب »، كناية ثالثة عن صفة كذلك هي رقة أمزجتهم وحسن أدواقهم » (18). ويوم السباسب هو عيد النصر، ويسمى الشعانين (19).

إن الانتقال بين هذه الصيغ التعبيرية و دلالاتها الخفية لا يتطلب منا تخيلا أو إمعان نظر لإدراك العلاقة بين اللازم و الملزوم. فهذه الصورة الكنائية قريبة المتناول؛ أي أن المعنى الذي صيغت من أجل تصويره، والتعبير عنه، ليس معنى عميق الدلالة، لأن العلاقة بين الصورة اللفظية و الصورة المعنوية علاقة تلازمية!...

إن خصوبة الصورة الكنائية و قيمتها الفنية تكمن في كونها لا « تدل على المعنى دلالة مباشرة ، وإنما تلوح إليه ، و تومئ و تشير، وتترك تحديد المراد والنص عليه للقوى والملكات البيانية تشقق فيما وراء الحجب صنوفا من المعاني وضروبا من الإشارات... » (20)

ولنمعن النظر في هذه الصورة الكنائية لأوس بن حجر، فقد استطاع أن يخرج خصومه في هذا المشهد الساخر المضحك الذي لا يخلو من شعور بالمقت والكراهية و البغض لهؤلاء الخصوم: يقول :

(17) ديوان النابغة الذبياني، ص 49

(18) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، 1982، ص 134

(19) ديوان النابغة الذبياني، هامش صفحة 49

(20) التصوير البياني، ص 376

يعلون بالقلع البصري هامهم
ويخرج الفسو من تحت الدقارير
تناهقون إذا اخضرت نعالكم
وفي الحفيظة أبرام مضاجير(21)

أي أنهم يتظاهرون بالبطولة والشجاعة ، بحيث تراهم يمتشقون
السيوف العتيقة المنسوبة إلى القلع، وهو جبل بالشام(22). وهذه السيوف
هي من الطول و الضخامة بحيث تعلو رؤوس خصوم الشاعر، مما يجعل الآخرين
يهابونهم، ويرهبون جانبهم، ولكن حقيقة هؤلاء الخصوم غير ذلك تماما؛ فهم في
منتهى الجبن و الخوف. وقد عبر الشاعر عن هذه الحقيقة بعبارة مقابلة للعبارة
الأولى، ومضادة لها، وهي عبارة « ويخرج الفسو من تحت الدقارير ».

ويضيف الشاعر إلى الصورة الأولى التي كشف من خلالها عن ضعف هؤلاء
القوم صورة أخرى ضمنها ما يتصفون به من لؤم وبلادة وحقارة، فهم إذا ما
أصابتهم نعمة وغمرهم خصب، تحولوا إلى حمير يتناهقون ، ويأشرون تعبيراً
عما أحسوه من بطر النعمة؛ و أما إذا وقعت المصائب ، وحل الأذى بالناس، فهم
أبرام مضاجير، أي غاضبون قلقون، ومنطوون على أنفسهم، ليس فقط تبرما من
الزمن وخوفا منه، ولكن هروبا من المواجهة، وضنا بتقديم يد العون و المساعدة
للآخرين، وهي الصفة النبيلة التي يتصف بها كل كريم.

ولنلاحظ كيف أوحى عبارة « اخضرت نعالكم » بفصل الربيع البهيج الذي
تخصب فيه الأرض، فينبت العشب، وتزهو الطبيعة، وما يترتب عن ذلك من
مرعى خصيب وكلاء أخضر، فإذا ما مشى المرء تلون حذاؤه بلون الأرض الخضراء
التي تنشر البهجة و السرور، وتبث في النفس النشوة بعودة الحياة، فيطرب
الكون، وتشرع عناصر الطبيعة في الغناء ، نباتا وحيوانا وطيورا وإنسانا!..
ولكن الشاعر أبى إلا أن يلتقط من هذا المجال الغنائي الفسيح صورة الحمير
بنهيقه المنكر استجابة لطبيعة الشعور الذي أحسه تجاه هؤلاء القوم.

(21) ديوان أوس بن حجر تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر - دار ببيروت للطباعة

والنشر، 1960، ص 45 القلع: نوع من السيوف. الدقار: التبان.

(22) ديوان أوس بن حجر ، هامش صفحة 45.

وهكذا تتضافر-هنا- كل من الاستعارة والكناية لكي تؤدي وظيفة فنية مشتركة ، تفيض بالاحاسيس النفسية الخصبه، وتنشر كثيرا من الظلال و الألوان حول المعنى الذي صيغت من أجل التعبير عنه.

والواقع أنه« من الإهدار لصورالكنائية أن تتجاوزالدلالة المباشرة لهذه الصور، لأنها تعطي المعنى مذاقا خاصا، فحين يذكرون دقّ العنق، وقطع الرقبة، كناية عن القتل، ولو كان بغير ذلك فإنهم يقصدون إلى التشنيع وإبرازعنصرالقسوة والعنف والإيجاع والاعتدال، والتمكن، وشدة الغيظ، وما شابه ذلك مما تراه يعلق بصورة دق العنق أو حز الرأس..»(23).

وهذا يعني أن الدلالة المباشرة، أو المعنى غير المقصود في التعبير الشعري، لا ينبغي التقليل من أهميته، كما أن إلغاءه أو محاولة الاستغناء عنه أمر مستحيل؛ وكذلك تجاوزه إلى معان أخرى عن طريق التأويل، لا يقتضيها المقام، فليس ذلك مفيدا. إن عبارة النابغة الذبياني السابقة «رقاق النعال»، لا ينبغي أن يفهم منها أن ممدوحيه هم من اللين والرقه، بحيث إنهم ينتعلون الأحذية اللطيفة الناعمة حتى لا تتضرر أرجلهم، فهذا المعنى قد يتولد عنه في نفس المتلقي إحساس آخر تجاه الغساسنة ربما يكون مناقضا للإحساس الذي نبض به قلب الشاعر نحوهم. وكذلك عبارة عامر بن الطفيل هم الجابرون عظام الكسير»، فإن خيالنا لا ينبغي -بأية حال- أن يبقى رهين هذه الصورة الحسية، وإلا لجعلنا من القوم أناسا يمتهنون نوعا من أنواع التطبيب!.. وهذا ما يفهم حرفيا من ظاهر العبارة، ولكن الشاعر كان يدرك ويعي تمام الوعي أن المعنى الخفي المصاحب للعبارة الملفوظة هو ما يتمتع به القوم من جاه وكرم وسرعة نجدة وإغاثة من حلت به نوائب الدهر، فأصبح كسيरा.

وإذن فإن كل صورة من الصور الكنائية السابقة، إنما تحمل في دلالتها المباشرة شعاعا أو أشعة تصلها بدلالاتها غير المباشرة، وتلك الأشعة المتبادلة بين الدلالة الظاهرة والدلالة الخفية هي التي تحدد مجال التخيل بالنسبة للمتلقى،

وهي التي تثير الخيلة ، وتنبه الذهن لكي يقوم بعملية الاستكشاف للذيذة ، فينفعل ويتفاعل مع بقية مراكز الاستقبال التي اصطدمت بمثير لذة الكشف ، بعد أن تمثلت لها الصورة حية متحركة. فلنلاحظ -مثلا- هذه الصورة التي يقدمها الطفيل الغنوي في مدح قوم :

أناس إذا ما أنكر الكلب أهله * حموا جارهم من كل شنعاء مضلع(24).
إن خيالنا يتجه مباشرة إلى مجال الشدة والعسر، لأن عبارة «إذا ما أنكر الكلب أهله» تبث في نفوسنا الشعور بسوء الحال، وتغيير طبائع الأشياء، فالكلب ليس من عادته أن ينكر أهله، وهو حتى وإن أصيب وانقلاب الموازين!.. بداء الكلب المعروف، فإنه لا يبقى مع أهله، بل يتركهم ويهجرهم، فهل يكون إذن من الممكن أن ينكر الكلب أهله؟..

نعم، هو ينكرهم في وقت الشدة إذا استبد به الجوع، وأوشك على الهلاك، فيفقد وعيه بأهله فلا يعود يميز بينهم وبين أي أقوام غرباء، فإذا ما اقترب منه أحد نبج فيه!...

ولنتحسس، إذن ، ما بثته هذه العبارة في نفوسنا من مشاعر، وما حركت في مخيلتنا من صور لا حصر لها، توحى أو تعبر كلها عن استفحال الشتاء، واشتداد الزمن على الإنسان الجاهلي، في صحرائه الحارة صيفا، الباردة شتاء. وهذا الزمن العسير إنما هو في الحقيقة معيار لوزن همة الرجال! ففيه يعرف الرجل الكريم الشجاع من الرجل البخيل الجبان، وقوم الشاعر -هنا- رجال أبطال كرماء، لأنهم لا يرضون أن يشبعوا ويجوع جارهم.

إنها صورة من صور الكرم العربي الجاهلي التي تعبر في جوهرها عن إحدى القيم الجاهلية السامية التي تشكل مع قيم أخرى كثيرة جوهر الشخصية العربية الجاهلية.

ونقرأ لحاتم الطائي صورة مشابهة للصورة السابقة، وذلك حين يقول معبرا عن شعوره التضامني تجاه الآخرين:

وإني ليغشى أبعد الحي جفنتي * إذا ورق الطلح الطوال تحسرا (25).

(24) ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، 1968، ص53.

(25) ديوان حاتم الطائي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1974، ص48

إنها صورة أخرى من صور الكرم المفعم بروح التضامن القبلي المتمثل في تقديم يد العون للآخرين و إغاثتهم وقت الشدة. وهذا لا يعني أن الشاعر يتباهى، أو يفتخر بأنه كريم كما ساد هذا الفهم الخاطئ وشاع بين الدارسين، ولكن يعني أن حاتم الطائي، حين يفعل ذلك ويذكره، إنما هو يشبع رغبة نفسية متجذرة في أعماقه، إنها رغبة الإيثار على النفس، وحب الآخرين، التي تقابلها رغبة حب الذات، و الإغراق في الأنانية الفردية المفرطة..

ومن هنا فإن القيم والمثل التي كانت سائدة بين أفراد المجتمع الجاهلي لا يمكن أبدا أن تكون سلوكات مفتعلة أو مصطنعة يقوم بها الفرد رياء الناس، بل هي مظاهر وخصائص مميزة لطبيعة النفس العربية الجاهلية، أكدها الإسلام فيما بعد وألح عليها.

وإذا كان الهدف من وراء سلوك معين من السلوكات التي يقوم بها الفرد هو الوصول إلى غاية أو تحقيق استجابة مشروطة بمثير ما، أو إشباع رغبة نفسية، فإن هنالك طرقا كثيرة يمكن أن يحقق الفرد -بوساطتها- غايته، و يشبع رغبته.

ولهذا إذا كان حاتم الطائي إنما قد سلك طريق البذل والعطاء، و إكرام الآخرين بغية تحقيق شهرة اجتماعية بين القبائل، فإن الوسائل و السبل التي تؤدي إلى هذه الغاية كثيرة. ومشاهير العرب أكثر من أن يحصوا أو يعدوا. وعليه فإنه من النكران والجحود، بل من الظلم أن نجرد أجدادنا من أجمل القيم التي كانوا يتميزون بها، و نعريهم من أنبل الصفات و أشرفها، وهي الصفات التي لازمتهم في الماضي، وتلازمتنا في الحاضر، و ستلازم أجيالنا القادمة في المستقبل.

و إذن فإن جفنة حاتم الطائي ليست إلا رمزا لهذا التضامن الاجتماعي الذي ساد بين القوم في سرائهم و ضرائهم بصفة خاصة. و الضراء هنا معبر عنها بما يرمز إليها ويلازم صفاتها، وهو ورقُ الطلح الذي ينحسر عن أغصانه ساقطا من شدة البرد والصقيع، وهما مظهران طبيعيان لفصل الشتاء الصعب على الجاهلي، مثلما هو صعب عليه فصل الصيف أيضا.

ولكن هذا الرمز -أعنى رمز الكرم- لا ينبغي أن يلغي رمز البخل المضاد له الذي شخصه الشاعر الآخر في عبارته :

ففتحت بابك للمكارم حياً — من تواصلت الأبواب بالأزم (26).
وهو كذلك ما عبر عنه الأعشى في هذه الصورة الكنائية المثيرة التي
يهجو من خلالها الحارث بن و علة : يقول:

إذا زاره يوماً صديق كأنما * يرى أسداً في بيته و أسوداً (27).
الصورة هنا ليست كناية عن البخل فحسب، ولكنها كناية عن التقاء
صفتين سيئتين مُبَغَضَتَيْن إلى نفس الشاعر الجاهلي هما صفتا البخل و الجبن
اللتان تجسدتا في هذا المهجو؛ فهو لا ينكر صديقه ضناً بالتكرم عليه، ولكنه
ينكره لأنه لم يعد يرى فيه إنساناً صديقاً، بل أسداً يريد افتراسه أو مجموعة
من الحيات الخبيثة التي اقتحمت عليه بيته لكي تفتك به!...

وهذه صورة معبرة بحق، فهي تجسد معنى البخل في أحقر مظاهره، و
أبشع صفاته، وذلك حين يصبح البخل مقروناً بالجبن والخوف، كما يصبح الكرم -
في مقابل ذلك- مقروناً بالشجاعة والتضحية و الإقدام.

ولنتأمل هذه الصورة جيداً لنرى كيف نفذ الشاعر بوجدانه إلى نفسية
هذا البخيل الجبان، فتحسّس ما يعتلج في أعماقه من مشاعر الخوف و الأنانية
و الرعب، ثم أذكى هذا الوجدان الخيال، وفسح أمامه مجال العالم الخارجي، لكي
يشكل من عينيّاته الحسية الصورة المادية المناسبة للشعور الذي أحسه الشاعر
تجاه مهجوه!..

وهذه هي طبيعة الكناية التي تتميز بنوع من الدلالة المزدوجة، لها ظاهر،
ولها باطن، أي بارزة و خفية، وبينما يراعى في الأولى وجوب إرادة المعنى
الحقيقي مع لازمه فإنه يراعى في الثانية وجوب موافقة لازم المعنى لمقتضى
الحال...

فالصورة السابقة لا يمكن أن تعبر إلا عن الصفة أو الإحساس الذي عبرت
عنه؛ ويتم هذا حين يمسك الشاعر بحقيقة الشعور، وينفذ بخياله إلى طبيعة
الأشياء، فيحللها لكي يركبها من جديد، وفق مقتضيات هذا الشعور من جهة،
ووفق متطلبات الواقع الخارجي ومعطياته من جهة ثانية. ولكن قد يتم نسوع

(26) ديوان طرفة بن العبد، داربيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 88
(27) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس شرح وتعليق محمد حسين،
دار النهضة، بيروت، 1972، ص 115

آخر من التآلف بين الأشياء في نفس الشاعر تحت تأثير قوة الوجدان، ويقظة الخيال، يكون على قدر كبير من الخصوصية كما في هذه الصورة التي يقدمها لنا الأعشى معبرا من خلالها عن شعور نفسي أليم:

مننت علي العطاء الجزيل ❁ وقد قصر الضنُّ مني كثيرا

فأهلي فداؤك يوم الجفا ❁ إذ ترك القيد خطوي قصيرا (28)

فالقيد هنا رمز للعمى، كما يمكن أن يكون رمزا لعائق من العوائق الصعبة التي حالت دون مشاركة الشاعر في يوم الجفار الذي كان «بين بكر بن وائل و تميم بن مرّ» (29)

ويمكن أن نلاحظ هنا تداخلا بين الاستعارة والكناية، ولكن جواز إرادة المعنى الحقيقي محتمل، ومن ثم فإن الصورة كنائية وليست استعارية. وهناك قرينة معنوية تمنع من أن يتجه الذهن إلى ظاهر العبارة، وتتمثل في موقف الشاعر النفسي، أو مقتضى الحال كما يقول البلاغيون.

إن انطفاء حاسة البصر لدى الشاعر هي بالنسبة إليه بمثابة قيد ربط رجليه، فمنعه من التحرك والانطلاق . وقد جاءت الكناية بالقيد عن العمى في منتهى التصوير الفني الذي يقترب فيه الشاعر من الرمز، لأنه لم يعد يرى في العمى مجرد تعطيل حاسة من الحواس أو قدرة من القدرات، ولكن أصبح يرى فيه قيда لا يعوق الشاعر عن إشباع رغبته في رؤية الحياة و التمتع بها فحسب، ولكن يعوقه عن الفعل، وهذا هو الذي يؤلم الشاعر، ويحز في نفسه، لأنه شعر بالعجز عن المشاركة الفعلية في يوم الجفار إلى جانب المدوح، والشعور بالعجز في مثل هذه المواقف مؤلم حقا.

وإذن فإن كلمة «قيد» التي كنى بها الشاعر عن «العمى» لم تعد مجرد معادل لفظي له، أو تتبيع أو إرداف، وإنما أصبحت هذه الكلمة رمزا عميقا عبر الشاعر من خلاله عن حقيقة العمى باعتباره آفة تتسبب في عجز الإنسان، وذلك بشلّ قدرته على الفعل، بصرف النظر عن شكل هذا الفعل وطبيعته.

(28) ديوان الأعشى، ص 147

(29) معجم البلدان ، ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت، جزء 2، ص 145

وهكذا تبرز أهمية الكناية، وقيمتها الفنية التي لا تكمن في نقلها للمعنى نقلاً غير مباشر فحسب، ولكن تكمن أيضاً فيما تحتوي عليه من قوة في الإيحاء والدلالة الرمزية، وشدة في التكتيف، وقدرة على التركيز والتأثير بصفة خاصة. وحين تتوفر هذه العناصر في الصورة الكنائية، فإنها تصبح رمزا. ويبدو أن تعريف البلاغيين للرمز بأنه «كناية قلت وسائطها مع خفاء اللزوم» (30)، تعريف صائب ودال على حقيقة الرمز التكتيفية التي لا بد أن يشملها طابع الغموض الذي هو ميزة من ميزات الرمز، كما تبرز ذلك بوضوح كلمة «خفاء» في العبارة السابقة.

الصورة الكنائية المركبة:

ألاحظ أننا بدأنا نخرج من الحديث عن النموذج البسيط للصورة الكنائية و أرانا بدأنا نتحدث عن النموذج المركب لهذه الأداة الفنية التي لم تحظ في النقد العربي القديم بمثل ما حظى به التشبيه والاستعارة، نظراً -ربما- لكونها أسلوباً من أساليب تحسين الكلام وتزيينه، لأننا نجد ناقداً مثل ابن رشيق يعد الكناية -ويسمّيها الإشارة- «من غرائب الشعر و ملحه» (31)، كما نجد هذا الصنيع أيضاً عند ناقد كقدامة بن جعفر الذي يسمي الكناية -تارة- الإشارة، وتارة أخرى الإرداف (32)، وقد عدها من ضمن نعوت عناصر الشعر الأربعة المركبات، أي من محاسنة، ويقابل لفظة «نعوت» عنده «عيوب»، كما في عبارة «عيوب الشعر»، أو «عيوب المعنى»، أو «عيوب اللفظ» (33)، أو ربما نظراً لكونها أداة تعبيرية مشتركة بين العامة والخاصة لأن الكناية موجودة في التعبير العامي مثلما هي موجودة في التعبير الفصيح، وهي قبل ذلك كله أسلوب من أساليب التعبير بالرمز الذي «اتخذته الناس قديماً ليبرزوا قيمة الفكرة

(30) علوم البلاغة، ص 375.

(31) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 212.

(32) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تحقيق الدكتور عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،

لبنان، دت، ص 154 وما بعدها.

(33) نفسه، ص 172.

بوساطة الاستعارة الحسية أو ليخفوها كما هو الشأن عند الصوفيين، وفي الديانات، أو للتوقي..» (34). ولهذا نجد الكناية تبلغ مداها التعبيري غير المباشر، أي تصبح ذات بناء مركب، ربما يكون غامضا أحيانا، عندما ترتبط بالمعتقدات و الأساطير والخرافات الشعبية. ويتجلى هذا على وجه الخصوص في الكناية عن الصفات و الأحوال والأشياء بالنبات أو الحيوان مثلما رأينا في كناية عنتره « كأن ثيابه في سرحة »، أو مثلما نرى في هذه الصورة لذي الأصبع العدوانى يحذر فيها خصمه:

يا عمرو إن لا تدع شتمي ومنقصتي أضربك حيث تقول الهامة اسقوني (35).
فقد كنى بعبارة « حيث تقول الهامة اسقوني » عن الرأس، أي أضربك على رأسك فتموت ، ولا يؤخذ بثأرك، فتظل هامتك تصيح و تنادي أهلك كي يثأروا لك (36). وهذا اعتقاد سائد عند عرب الجاهلية عرضنا له بالحديث في بحثنا الموسوم :الصورة الأسطورية في الشعر الجاهلي.(37).

وكما هو ملاحظ -هنا- فإن الانتقال من الملزوم إلى اللازم لا يتم بطريقة مباشرة ، بل يحتاج إلى تحليل و تأويل، وهذا التحليل قد يعسر على الدارس المثقف ، فما بالك بالمتلقي العادي الذي ربما لن يفهم من الصورة السابقة غير مدلولها الظاهر الذي لا يخلو هو الآخر من غموض.

أما ما يغلف الصورة من أخيلة، وما تتضمنه من دلالات و رموز، فإنه من العسير عليه فهمه وتذوقه ؛وهذا سيحول بلا شك دون تذوقه الصورة ويتسبب لديه في تعطيل الاستجابة الانفعالية و النفسية المشروطة بهذا المثير، الذي هو مثير غامض...

إن هذه الصورة الكنائية -إذن- صورة مركبة لما تتضمنه من تعقيد وغموض في معناها الظاهر الذي يفترض فيه أن يكون مفهوما وواضحا، فضلا عن طبيعته الحسية.

(34) الرمزية عند البحترى، د، موهوب مصطفى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، ص 139

(35) المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمض هارون، الطبعة الرابعة، دار

المعارف بمصر، د.ت.ص 160

(36) العمدة في صناعة الشعر و نقه، ص 226

(37) هو واحد من البحوث التي عالجت فيها موضوع الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ، ويشكل

أحد فصول رسالة ماجستير مخطوطة.

ولعل هذا الغموض الذي قد يكتنف بعض الصور البيانية الأخرى هو الذي جعل بعض الدارسين يقرر بأنه من الصعب قراءة الشعر القديم، دون معرفة شاملة لحضارة الأمة التي أنتجت هذا الشعر، وتركت بصماتها عليه، فهو يقول: «... فإذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات (يعني الحضارات القديمة)، وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية في هذا الجوّ المفعم بالتأثيرات المختلفة، فإننا سنكون أقدر على قراءة الشعر القديم والمعاصر على السواء» (38).

صحيح، إن الكناية «أخف من الرمز»، فهي ضرب من الإشارة، وهي ترتبط في بدايتها بإقامة علاقة بين الظاهرة ومعناها» (39)، ولكنها قد تنحو نحو غامضاً كلما ارتبطت بأعماق النفس البشرية و الموروث الاجتماعي و الإنساني الضارب بجذوره في رحم التاريخ الحضاري و الفكري لتطور الإنسان عبر آلاف السنين.

و تتقمص الصورة الكنائية في هذه الحالة، بالإضافة إلى التعابير الرمزية التي تنطوي على دلالات فكرية و نفسية ذات طابع أسطوري و ديني، تتقمص بالإضافة إلى ذلك، الأمثال والحكم التي تحمل في صيغها التعبيرية الموجزة خلاصة مكثفة لتجارب الإنسان النفسية و الوجودية.

وهكذا فعندما يقول عوف بن عطية :

ولا نتقي طائراً حيث طارا نؤم لبلاد لحبّ اللقاء

على كل حال نلاقى اليسارا (40)، سنيحاً ولا جاريا بارحا

إنما يعبر ضمناً عن إيمان من درجة ما، بالسعد والحظ الذي يجلبه الطير السانح، و الشؤم و البلاء الذي يجلبه الطير البارح (41)!!..

ولكن رغم هذا الاعتقاد المتجذر في نفس الشاعر، ومع ذلك فهو يحاول تجاوزه والتوصل منه عن طريق التظاهر بعدم الاكتراث واللامبالاة تجاه هذا الاعتقاد الذي يشكل جزءاً من فكره ووجدانه، فيقول إننا لا نبالي بسانح إذا طار، و لا نقيم حساباً لبارح لأننا منتصرون في جميع الأحوال، و ملاقون يساراً، أي سهولة و غنى!!..

(38) الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. أنس داود، مكتبة عين شمس، د.ت، ص 216

(39) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 17

(40) المفضليات، ص 415

(41) المختار من كتاب بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي، اختيار: محمد

خالد الصحفي، مراجعة الدكتور عبد الحميد يونس، دار المعرفة، د.ت، ص 184.

إن الصورة الكنائية -هنا- تصبح ذات بنية فكرية ووجدانية معقدة ، حيث يمتزج الشعور بالفكر والمعتقد ، ويمتزج الخيال بالواقع، فتنشأ من هذا التمازج وحدة شعورية وخيالية لا تقبل التجزئة.

ويقدم لنا عامر بن الطفيل صورة مشابهة، فيقول مكنيا عن قوة خيله التي إذا أغارت على قوم ألحقت بهم الهزائم الماحقة :

فإن مقالتي ماقد علمتم * وخيلي قد يحل لها النهاب

إذا يَمُنَّ خيلا مسرعات * جرى بنحوس طيرهم الغراب(42).

فقد رمز إلى انكسار القوم وانهزامهم بزجر الغراب الذي هو هنا رمز للشؤم، ونحس عليهم، لأنهم خسروا المعركة وانهزموا أمام الشاعر .

وهذا لا يمكن أن يفهم إلا بالرجوع إلى ما كان يعتقد العرب من زجر الطير وإثارة الوحش. فلقد «كانوا يزجرون الطير والوحش، و يثيرونها، فما تيامن منها و أخذت ذات اليمين سموه سانحا، وما تياسر منها سموه بارحا، وما استقبلهم منها فهو الناطح، وما جاءهم من خلفهم فهو القعيد»(43).

ويقدم لنا عنتره صورة كنائية ضمن هذا الأسلوب، ولكنها أشد غموضا وتعقيدا من الأولى، حيث يرتفع بمستوى التعبير إلى درجة من التصوير الفني الحي البعيد عن التقرير والمباشرة والمغلف بشيء من الإيحاء الرازم، يقول:

ظعن الذين فراقهم أتوقع * وجرى بينهم الغراب الأبقع

حرق الجناح، كأن لحبي رأسه * جلمان، بالأخبار، هشُّ مولع

فزجرته ألا يفرخ عشه * أبدا، ويصبح واحدا يتفجع

إن الذين نعت لي بفراقهم * هم أسهروا ليلي التمام فأوجعوا(44)

في هذه الصورة يتعدى الشاعر البحث عن العلاقة بين اللازم و الملزوم اللذين يشكلان حدي الكناية، لينتقل إلى البحث عن العناصر المكونة لصورة الغراب الذي هو رمز شؤم بالنسبة للشاعر، فهو غراب أبقع اللون قد نسل ريشه

(42) ديوان عامر بن الطفيل، ص 21

(43) المختار من كتاب بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص 184

(44) ديوان عنتره، ص 48

وتقطع، وبدا جانبا وجهه كأنهما مقراضا حداد، وهو- على صورته القبيحة- هش، يستبشر بالأخبار السيئة، ويفرح للشر والمصائب.

إنها صورة تصف قبح هذا الطير.. وقد تفتنَّ خيال الشاعر في إخراجها هذا الإخراج القبيح، حتى يتناسب الرمز مع المرموز إليه، وحتى يوافق المحتوى الشكل الذي صيغ فيه.

ولهذا بدا غراب عنتره، ليس كبقية الغربان، لأن الشاعر قد أضفى عليه بعض أحاسيس الإنسان في جانبه الشرير، حيث تمثل له هذا الغراب في صورة عدوٍّ يتر بص به شرا. ولكي يواجه الشاعر هذا العدو، فما عليه إلا أن يدعو عليه بانقطاع نسله، حتى يبقى وحيدا، لأنه تسبب في تصدع الشمل يوم جرى نعيه بين أحبائه الشاعر فتفرقوا.

إن عنتره -هنا- ينمي الصورة الكنائية بهذا الاستطراد والتفصيل، ويضفي عليها غلالة من الخيال الحسي المثير الذي يذكى وجدان شعري مفعم بالغيط والحقد على هذا الطير المشؤوم.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لم تعد الكناية -هنا- مجرد لازم و ملزوم، لأن المعنى الظاهر لعبارة «جرى بينهم الغراب الأبقع» يتصل مباشرة بلازمه، أي بمعنى «المعنى»، نظرا لانعدام الروابط الذهنية والشكلية بين حدي الكناية، أعني اختفاء القرائن الدالة على المعنى الخفي. واختفاء القرائن سيعمق - دون شك - عنصر الغموض الذي يكتنف الصورة الكنائية؛ هذا إن لم تكن هذه الصورة غامضة في أساسها بسبب دلالتها الرمزية البعيدة التي قد تكون متصلة بلاوعي الشاعر.

وفي هذه الحال فإن «تحديد مدلول الصورة، وبيان ما يرتبط بها من أفكار لا يصلح فيه التخمين والارتجال، وإنما هو معرفة بأحوال القوم، وطريقة تصورهم للأشياء» (45)، كما يقول بعض الدارسين.

ونحن هنا لم يكن بوسعنا فهم مدلول صورة عنثرة لولم نكن على علم بفكرة التطير، وزجر الطير التي أشرنا إليها آنفا.

ونعثر على صورة مشابهة عند عبيد بن الأبرص حين يقول مكنيا عن سوء طالع أعدائه بني جديلة:

أنبتت أن بني جديلة أوعبوا * نَفراء من سلمى لنا وتكتبوا
ولقد جرى لهم فلم يتعيفوا * تيس قعيد كالولية أعضب
وأبو الفراح على خشاش هشيمه * متنكبا إبط الشماثل ينعب
وتجاوزوا ذاكم إلينا كله * عدوا ومرقصة، فلما قرّبوا
طعنوا بمرآن الوشيح فما ترى * خلف الأسنة غير عرق يشخب(46).

فهو يخبرنا أولا ، وبأسلوب تقريرى، أن بني جديلة قد جمعوا حماة ورجالا، من جبل سلمى، وهياؤا الكتائب لغزو قوم الشاعر، ثم ينتقل من هذه التقريرية إلى التعبير غير المباشر الذي يوحى بالفكرة، ويلمح إليها، دون أن يصرح بها، وذلك عندما يقيم هذا المعادل الحسى الذي يلتقط عناصره من الواقع، في مقابل الفكرة التي أراد التعبير عنها، وهي أن بني جديلة قد عرض لهم في أثناء خروجهم لقتال قوم الشاعر نذير شؤم أنبأهم بسوء طالعهم ووخيم عواقبهم، ولكنهم لم يتعيفوا، أي لم يطلبوا العافية، فيرجعوا عما اعتزموا فعله، بل إنهم لم يبالوا بما عرض لهم، وهاجموا قوم الشاعر، فكانت النتيجة أن لاقوا شرّ الهزائم. لم يقل عبيد كل هذا بصريح اللفظ، ولكنه عبر عنه من خلال صورة التيس القعيد الذي أتى بني جديلة من خلفهم، وهو تيس مكسور القرن كأنه الوليّة «وهي البردعة التي تكون تحت الرحل»(47)، ويبدو أن هذه الولية كانت من الأشياء التي يُتطير منها، نظرا لارتباطها بالبلية، وهي الناقة التي إذا مات صاحبها عكست على قبره، وطرحت الولية على رأسها إلى أن تموت(48).

وقد قيل إن الرسول صلى الله عليه وسلم «نهى أن يجلس الرجل على البرادع، لأنها إذا بسطت وافترشت تعلق بها الشوك و التراب، وغير ذلك مما

(46) ديوان عبيد بن الأبرص، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 32

(47) لسان العرب لابن منظور، دار صادر، بيروت دت، مادة (ولي)، مجلد 15، ص 410

(48) نفسه، ص 410

يضر الدواب، ولأن الجالس عليها ربما أصابه من وسخها ومنتنها ودم عقرها. وفي حديث ابن الزبير رضي الله عنهما: أنه بات لقفر فلما قام ليرحل وجد رجلا طوله شبران عظيم اللحية على الولية، فنفضها فوقه» (49).

ويهمنا من هذا النص عبارة «ربما أصابه من وسخها ومنتنها ودم عقرها»، كما تهمنا حكاية ابن الزبير الخارقة!..

إن الطابع الأسطوري يبرزُ هنا بوضوح، فهناك علاقة حميمة بين البلية والولية، وبين التيس القعيد، فكل عنصر من العناصر الثلاثة رمز للشؤم و البلاء لارتباط كل منهما بما يضر الإنسان في تصور الشاعر الجاهلي، وبما يمكن أن يصيبه من أذى يأتيه من العالم الخفي!..

فالولية إنما أحيطت بهذه الهالة من الرهبة و الخوف ليس فقط لكونها أداة لبلية الميت، بل لأنها أداة من أدوات الميت نفسه!..

وقد يؤدي الإنسان بوساطة هذه الولية التي أصبحت مسكونة بكائن من الكائنات الخفية، تمثل لابن الزبير، أو رآه، في صورة رجل غريب الخلقة: طوله شبران وذو لحية عظيمة!..

هكذا إذن تتقمص الولية روحا شريرة، وتصبح رمزا للتطير و الشؤم، وهنا بالضبط تكمن العلاقة التشبيهية التي أقامها الشاعر بين التيس القعيد و الولية.

إن التيس لا يشبه الولية في الشكل، ولا في الهيئة، فعناصر التتابع الحسية و الشكلية مفقودة، ولهذا يبقى البحث عن إيجاد حقيقة العلاقة التشابهية في هذا الارتباط المعنوي بين هذين العنصرين «التيس و الولية»، وهو ارتباط مبني -كما نرى- على اعتقاد أسطوري موجود في أعماق نفسية الإنسان الجاهلي.

وهكذا، إذن، تنمو الصورة الكنائية، وتتعدد، وتتداخل عناصرها، بحيث يصبح من العسير تحليلها هي الأخرى، إذا لم نكن على علم واسع بأساطير العرب، ومعتقداتهم الدينية، وحضارتهم الغابرة.

فالصورة الكنائية-هنا- ذات طابع رمزي عميق الدلالة، يضرب بجذوره في رحم الأسطورة، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجودان الإنسان واللاشعوره النفسي لديه ، كما يرتبط باللاشعور الجمعي الذي هو مصدر الرموز، كما يقول يونغ أحد تلامذة فرويد(50).

وأما « أبو الفراح »، فهو الغراب، وهو كما ، يصوره الشاعر، يقف منتصباً على شجرة عارية يابسة ينعبُ و يصيح، وقد تنكّب إبط الشمال، أي تجنب الرياح ، ومال عن الناحية التي تهب منها (51).

ويمكن أن نلاحظ عنصر الصوت المتمثل في نعيب الغراب، وما أضفى على الصورة من أجواء موحشة تبث الاشمئزاز والتشاؤم في النفس ، وتبعث على التطير.

وما يزال نعيب الغربان إلى يومنا هذا في اعتقاد سكان بعض المناطق بالجزائر من الأصوات المشؤومة(52)، هذا بالإضافة إلى تجنب صيده، وأكل لحمه لأنهم يزعمون أن لحمه لا يقبل الطهي.

وخلاصة كل هذا أن الشاعر إنما أراد أن يقول: إن بني جديلة حدث لهم ما حدث من مكروه لأنهم لم يمتثلوا إلى ما عرض لهم من نحس ومن سوء فأل أنذرهم بما يمكن أن يلاقوه من سوء العواقب.

وقد رأينا كيف عبر الشاعر عن هذه الفكرة من خلال هذه الصورة الكنائية المركبة التي تحمل من الدلالات الرمزية ما لا يمكن أن نصل إليه عن طريق إقامة علاقة تشابه حسية بين الظاهرة ومعناها، أي بين اللازم و الملزوم، كما يسهل علينا إقامة هذه العلاقة في عبارة «طويل النجاد» أو عبارة «كثير الرماد» التي تعد من الكنايات المركبة لبعد العلاقة بين حديها، ولكن هذه العلاقة - مهما بعدت - يمكن التوصل إليها عن طريق إحصاء « حلقات تلك السلسلة التي تربط الإدراف بالمعنى المقصود، والتي قد تتكون من حلقة واحدة ، كما في الكناية القريبة، وقد تتكون من عدة حلقات كل واحدة منها تسلم خيط الفكرة

(50) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص 173

(51) ديوان عبيد بن الأبرص، هامش صفحة 1 و 32.

(52) يمكن أن نجد مثل هذا الاعتقاد في منطقة أولاد تبان جنوب سطيف -مثلا-

● الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية
وشعاع الإدراك إلى الأخرى ، حتى يُنتهى إلى المقصود كما في الكنايات البعيدة»(53).

وإذا كانت الصورة الكنائية تنمو وتتطور، وتتكثف بحيث تصبح رمزا -ولا أعني بالرمز هنا الرّمز الأدبي المنسوب إلى المذهب الرّمزي، بل أعني الرمز بمفهومه البلاغي الذي «هو كناية قلت وسائطها مع خفاء اللزوم»(54)-، فإن فكرة «خفاء اللزوم» هذه هي التي تنتقل بالكناية من البساطة إلى التركيب ، ومن الوضوح إلى الغموض والتعقيد ، أي من الإشارة إلى الرّمز. ولا تكتسب الكناية صفة الرمز إلا إذا اتصلت بمعتقدات الإنسان، وبعالمه الخفي، وما يُمور فيه من كائنات روحانية غريبة.

الصورة الكنائية والمثل:

قلت إذا كانت الكناية تنمو وتتطور لتأخذ طابع الرمز وصفته، فإنها تتطور من ناحية أخرى لتأخذ صفة المثل الذي قد يكون ذا دلالات رمزية، بالإضافة إلى دلالاته الاجتماعية والتاريخية التي تحمل في طياتها خلاصة التجارب الإنسانية عبر تطور الإنسان الحضاري والتاريخي المستمر. وحتى نكون عمليين أكثر، نقدّم فيما يلي نماذج تطبيقية لهذا الأسلوب من أساليب بناء الصورة الكنائية يكون نهاية مطافنا مع هذه الأداة الفنية من أدوات التعبير الشعري.

يقول زهير بن أبي سلمى في مدح الحارث بن عوف و الهرم بن سنان:
يمينا لنعم السيدان وُجِدتما * على كل حال من سحيل و مبرم
تداركتما عبسا وذبيان بعدما * تفانوا ودقّوا بينهم عطر منشم(55)
فعبارة «دقوا بينهم عطر منشم» ، كناية عن اشتعال الحرب بين هاتين القبيلتين، وإفناء بعضهما بعضا.و«منشم بكسر الشين اسم امرأة عطارة كانت بمكة، وكانت خزاعة و جرهـم إذا أرادوا القتال تطيّبوا من طيبها، وإذا فعلوا ذلك

(53) التصوير البياني، ص 391

(54) علوم البلاغة، ص 365

(55) ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 79

كثير القتل فيما بينهم، فكان يقال أشأم من عطر منشم ، يضرب في الشرّ العظيم»(56).

نلاحظ أن الشاعر يستمد في بنائه الصورة الكنائية من الموروث القصصي والتاريخي لمجتمعه، ويستغل المثل السائر لكي يضمنه شعوره وإحساسه البغيض تجاه الحرب.

وهذا دون شك يساعد الشاعر على السمو بالتعبير الشعري إلى درجة من التصوير والإيحاء البعيد عن التقرير والوصف الحرفي.

ويقدم لنا أوس بن حجر صورة كنائية أخرى يستغل فيها المثل، ويوظفه توظيفاً جيداً لكي يبرز من خلاله شعوره الجمعي، وانصهاره في عشيرته وقومه ، يقول :

حلفت برب الداميات نحورها ❁ وماضم أجساد اللبين وككببُ

أقول بما صبت علي غمامتي ❁ وجهدي في حبل العشيرة أحطب

أقول فإما المنكرات فأتقي ❁ وأما الشذا عني الملم فأشذب (57).

فهو «يقسم بالهدي الذي يساق إلى بيت الله ثم يذبح بمنى»(58)، كما كنى بعبارة «أقول بما صبت علي غمامتي» عن أنه يقول بما جرب وما علم مما مضى من دهره ، وهذا مثل أيضاً. (59)

و أما عبارة «في حبل العشيرة أحطب» فهو دعوة صريحة للتضامن الاجتماعي، و تأكيد لوجوب انصهار الفرد في المجتمع، وهذا يناقض المثل القائل «كل يحتطب في حبله».

فأوس يقسم أنه لا يأتي منكراً، وأنه لن يقف مكتوف اليدين أمام المنكر إذا ألم به، وهذا موقف من الشاعر يقفه تجاه الآخرين، في منتهى الوعي و الاعتدال!...

ويقدم لنا الشاعر نفسه صورة كنائية أخرى تقوم على ضرب المثل وتوظيفه كمعادل فني للفكرة التي أراد التعبير عنها وهي إقراره بتحالف قومه مع قوم

(56) مجمع الأمثال ، الميداني، دار مكتبة الحياة، ط 2، بيروت، لبنان، دت، مجلد 1، ص 127

(57) ديوان أوس بن حجر، ص7

(58) نفسه، هامش صفحة7

(59) نفسه هامش الصفحة نفسها.

آخرين: نحن بنو عمرو بن بكر بن وائل نحالفهم ما دام للزيت عاصر(60)، أي نحالفهم أبد الدهر.

والحقيقة أن توظيف المثل في شعر ما قبل الإسلام ظاهرة شائعة، مما يدل على أن الشاعر الجاهلي لم يكن يستمد صورته ومعانيه من عالم الحس فحسب، بل كان يستمد صورته كذلك من ثقافة قومه، ومن تراثهم التاريخي والاجتماعي. ولا تنفرد الصورة الكنائية بالمثل وحدها، بل هناك التشبيه وهناك الاستعارة، وكذلك الصورة الأسطورية، فكلها توظف المثل، وتستغله في بنائها ليكون لحمة في نسيجها الفني.

والخلاصة من كل ما تقدم أن الصورة الكنائية لا تقل أهمية عن الصورة التشبيهية أو الاستعارية. وهي، وإن بدت كالتشبيه، تقدم المعنى في قالب حي، إلا أنها ذات طبيعة فنية مغايرة. وقد حاولنا تبيان ذلك فيما طوينا من صفحات.

ولكن تبقى هنالك مسألة، كنا أومأنا إليها في بداية هذه البحث، لا بد من تقريرها الآن، وهي أن التقسيمات البلاغية المختلفة للصورة الكنائية سواء كان ذلك باعتبار الوسائط كالتعريض والتلويع والرمز والإيماء والإشارة، أو باعتبار المكنى عنه، كالكناية عن صفة، والكناية عن موصوف، والكناية عن نسبة، فإنها، أي هذه التقسيمات، على الرغم من كثرتها، ووضوح مصطلحاتها، تبدو شبيهة هي الأخرى بتقسيمات التشبيه والاستعارة التي هي في الحقيقة تقسيمات من إملاء المنطق والذهن الرياضي الحاد، الذي لم يكن الشاعر الجاهلي يعيره اهتماما حين كان يبدع الصورة الشعرية المعبرة المثيرة، وإن كان يعير اهتماما لدقة اللغة وصدق المعنى.

وإذن فليس مهما أن نحفل كثيرا بهذه التقسيمات والتصنيفات، ونغفل الأساس الذي تشترك فيه جميع هذه التقسيمات وكل هذه التصنيفات، وهو طبيعة التعبير الكنائي، وإدراك دلالته المزدوجة ■