جمهورية السودان
جامعة النيلين
كلية الدراسات العليا
قسم اللغة العربية

تطور الأسلوب الكنائي في الشعر العربي من العصر الجاهلي إلي العصر الحديث

رسالة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة

اعداد الطالبة :
أشواق شريف جلال الدين

اشراف :
د. الحسن الفضل علي

1432هـ - 2011م

بسم الله الرحمن الرحيم

الآيـــــــــــــــــــــــــة

قال تعالي : الرَحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الإِنسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَان .

صدق الله العظيم

(سورة الرحمن – الآية 1-4)

الإهـــــــــــــداء

إلي
كلً من أنار لي الدرب وذلل لي الصعب ,اخذ بيديً
إلي مناهل الفكر والإبداع ....
وسدد خطاي في سيري الشاق نحو تحقيق الأمل وبلوغ الهدف ....

الشكـــــــــــــر

الحمدلله كثيراً بلا انفصال واشكره علي مرِ الأيام والليال

قال تعالي : لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ[1] [1]، وقال رسول الله (ص) : "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"[2]

الشكر من قبل ومن بعد لله العلي القدير سبحانه وتعالي إذ وفقني للقيام بهذا البحث ، وشكري الذي لا انقضاء له لأستاذي الفاضل الذي اشرف علي بحثي هذا الأستاذ الدكتور/ الحسن الفضل علي ، والذي وجدت فيه المعلم الراسخ ووجدت منه الصدر الواسع وكريم التعامل ، ولقد كان لتوجيهاته القيمة أكبر العون لي في مشواري هذا ؛ فله مني كل تقدير واحترام ، وأرجو له من الله العلي القدير حسن الجزاء والثواب .

أما صرح العلم العتيد جامعة النيلين فإني مدينة لها بالفضل الكثير ، وخاصة لكلية الآداب – قسم اللغة العربية لما وجدته منها من كثير عون وعظيم فائدة .

وكم أنا عاجزة عن ردً الجميل للدكتور فتح الرحمن فضل المولي والذي وجدت منه كل معاونة ومودة وتشجيع ونصح وتواضع عالم .

ولا أنسي مشاعر الود والاحترام والتقدير التي غمرني بها الأستاذ محمد أحمد صابر مدير مرحلة الأساس قطاع الجريفات وأم دوم ورفيقه المساعد الفني الأستاذ الرفاعي إبراهيم ، فلهما مني كل الشكر .

وفائق الشكر والتقدير لأسرة مكتبة الدراسات العليا – جامعة النيلين ، وأسره مكتبة جامعة أم درمان الإسلامية ، وأسرة مكتبة جامعة الخرطوم .

والشكر موصول الي كل من وقف إلي جانبي ، وشدً من أزري وعاونني علي إتمام هذه الدراسة ، ولهم من الله حسن الجزاء .

---

1 سروة ابراهيم – الاية (7)

2 سنن الترمذي – ج 3 – باب ماجاء في الشكر لمن احسن .

المقدمة:

الحمد لله المنعم بعظيم النعم، لـه الحمـد فـي الأولـى والآخرة وله الحكم، وإليـه المصـير، وصـلى وسـلم علـى رسـوله (صلوات الله وسلامه عليه) وعلى آله ومن تبعه بإحسان. وبعد

فالكناية من الفنـون الجميلـة الـتي تمـسُّ حيـاة النّـاس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتمـاعي وهـي تحتـاج إلـى حـس لغوى مرهف، ذكى يختار المعنـى ثـم يخفيـه مشـيراً إليـه بإحـدى المعاني المنبثقة منه، المترتبة عليه اللازمة له لزومـا منطقيـا أو عرفياً.

إن اختياري موضوع هذا البحث (تطور الأسلوب الكنائي في الشعر العربي من العصر الجـاهلي إلـى العصـر الحـديث) كـان انعكاساً واضـحاً لمـا يـدور بـذهني مـن أفكـار حـول هـذا الجنـس البلاغـي الـذي يتطـور بتطـور الإنسـان وتحديـد فـرض أنـه كلمـا تعقـدت الحيـاة زادت الحاجـة إلـى الكنايـة وبعـدت الحاجـة إلـى التشبيه. فالكناية هي الفن الذي يُستبدل أثره فيكون مدحا في مرحلة اجتماعية، أو ثقافية، أو حضارية ما، ثم يكون هو هو قــدحا في مرحلة اجتماعية، أو ثقافية، أو حضارية أخرى للمجتمع نفسه، أو بالعكس (فنؤوم الضحى) كانت كناية تفيد معنى اليسار والغنى والرفاهية، فهل هي الآن كناية عن ذلك ؟ ألا تفيد معنـى الكسـل والخمول وعدم المبالاة؟ وكـذلك (كـثير الرمـاد) هـل تفيـد معنـى الكرم الآن؟ لذلك تنبع أهمية الدراسة لمـا للكنايـة مـن دور مهـم في التعبير عن الوجـدان الإنسـاني عامـة والعربـي بصـفة خاصـة لاستمداد صورتها من بيئة الإنسان وسلوكه وأعرافه.

وما يضيفه الموضـوع مجـال الدراسـة هـو تطـور الأسـلوب الكنائي من العصر الجاهلي حيث كانت الموضوعات تتركز على القيم والأخلاق عند العربي من رمـوز للكـرم و الشـجاعة والعفـة وكل هذه الصفات المعنوية أما في العصر الحديث عندما تعقدت الحياة لجأ الشاعر إلى الرمز، وليـس الرمـز إلا وجهـا مـن وجـوه التعبير الكنائي وطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة فيهـا الأسـطورة والشخصيات التراثية، والمدينة، والريح، وحتى الحجر كل رمز لـه مدلولاته حسب الموضوع المراد.

أما الدراسات السابقة فقد كانت دراسـات منفصـلة عـن (الكنايـة فـي العصـر الجـاهلي) لمحمـد الحسـن علـى الأميـن. (الصورة الفنية في شعر المتنبي) للدكتور منيـر سـلطان وكـذلك خصصت فصول لدراسـة (الرمـز والرمزيـة) لمحمـد فتـوح أحمـد و(اسـتدعاء الشخصـيات التراثيـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر) للـدكتور علـى عشـري زايـد وقـد اسـتفدت مـن هـذه الدراسـات والأبحاث كلها.

ومنهج البحث هو منهـج اسـتقرائي تحليلـي فهـو اسـتقراء للكناية عند الجاهليين وفي العصر الحديث وتحليل المادة عندهم.

وصعوبة البحث تكمن في عدم وفرة المراجع الحديثـة فـي المكتبـات وكـذلك عـدم وجـود دواويـن لشـعراء العصـر الحـديث مضـبوطة بالشّـكل جعلـت مـن الصّـعب ضـبطها خاصـة شـعر التّفعيلة.

وقد أدت طبيعة هذا البحث إلى أن يكون في ثلاثـة أبـواب

تسبقها مقدمة وتقفوها خاتمة مع فهرست إجمالي للبحث وقائمة مصادر ومراجع.

تحدثت في الباب الأول عن تطور الأسلوب الكنائي في الصورة الفنية واقتضى ذلك أن يكون الفصل الأول عن تطور الأسلوب الكنائي في الصورة الفنية قديماً في الكرم والشجاعة وصور المرأة وصور العز والشموخ.

والفصل الثاني كان في تطور أسلوب الكناية في الصورة الفنية الحديثة وقد اشتمل على الأسطورة و الشخصيات التراثية، والمدينة، والريح والحجر.

أما الباب الثاني فقد كان في تطور الأسلوب الكنائي في الشكل وقد احتوى على فصلين الأول عن تطور الأسلوب الكنائي في الشكل قديماً كذلك الفصل الثاني عن تطور الأسلوب الكنائي في الشكل حديثاً.

وأما الباب الثالث فكان في تطور الأسلوب الكنائي في المضمون وقد اشتمل على فصلين الأول في تطور الأسلوب الكنائي في المضمون قديماً والثاني عن تطور الأسلوب الكنائي في المضمون حديثاً.

أما خاتمة البحث فهي تعريف موجز بالبحث وخلاصة النتائج وقائمة للمصادر والمراجع والفهرست.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

والله ولى التوفيق

الباحثة

الفصل الأول

الكناية في الصّورة الفنية قديماً

مدخل :

الكناية هي المعنى الفرعي المنبثق عن المعنى الأصلي، هي الدليل القائم على وجود المعنى الأصلي، وبقدر ثراء المعنى الأصلي تتعدد الأدلة على وجوده فالدليل على الغنى والكناية عنه، المظهر الحسن، والمسكن الفاخر، والسخاء في العطاء، كثرة المنتفعين. وهذه الأدلة ليست في درجة واحدة في إثبات الغنى ولا في مستوى واحد في تصويره، كما أنها ليست في حالة ثبات بالنسبة للمجتمعات المختلفة أو العصور المتعاقبة، وهذا ما أطلق عليه البلاغيون القدماء "المعنى ولازم المعنى" وينسحب هذا التعريف على المتعارف والمألوف من الأدلة في المجتمع الواحد، فلكي تكون الكناية كناية لابد أن يسهل الانتقال منها إلى المعنى الأصلي وإلا صارت لغزاً.

ونجد أنّ أسلوب الكناية هو أقرب الأساليب إلى الحياة الاجتماعية حيث حفلت أساليبها بسلوك المجتمع العربي وعاداته في الجاهلية لدرجة أنها تكاد تستوعبها، فإن كان ثمة ارتباط بين الآثار الأدبية والأنظمة الاجتماعية، فإنّ الكناية هي أكثر ما يعطينا هذا المثال بصورة وافية، انظر إلى كنايات المهلهل في رثاء كليب وكيف كانت مفعمة بالدلالات قوية الأداء[1]:

وَهَمّامَ بن مرّة قَدْ تَرِكْنا عَليه القَشْعَمينِ من
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيبٍ النّسور[1]
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيبٍ إِذَا طُرِدَ اليَتِيمُ مِنَ الجُذُورِ[1]

1- المهلهل بن ربيعة ، ديوان ، تقديم طلال حرب ، دار صادر بيروت ، ط 1، 1996م ، ص 40-41.

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِـنْ كُلَيـبٍ إِذَا رَجَفَ العَضَاةُ مِنَ الـدّبُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِـنْ كُلَيـبٍ إِذَا مَا ضِيمَ جِيـرَانُ المُجِيــرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِـنْ كُلَيـبٍ إِذا خِيــفَ المَخُــوفُ مِــنَ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِـنْ كُلَيـبٍ اَلثُّغُــــــــــــــــــــورِ
غَـدَاةَ بَلابِـلِ الأَمْـرِ الخَطِيـرِ
إِذَا بَــرَزَتْ مُخَبَّــأةِ الخُــدُورِ

نلاحـظ أن الشـطر الأول قـام علـى تكـرار هـذا المعنـى المتغلغل في نفس المهلهل وهو أنّه ليس في العرب ما يساوي كليباً ولا ما يسد مسـده. والتكـرار فيـه دلالـة قويـة علـى امتلاء نفسه بهذا المعنى. والأبيات بنيت كلها على هذه الجملة.

والشطر الثاني كلّه إشارات ورموز إلى شيء واحد أيضاً هو تلـك الأوقات الصعبة التي تتجلـى فيهـا شـمائل كليـب. وفـي قـوله :" تركنا القشعمين من النسّور "هو كناية عن قتلـه وفيهـا قـدر مـن الحدّة والغيظ، والانتقام، فهو لم يقل : إنّه قتل إنّمـا وضـعه نهـب القشعمين تمزق لحمه، وتقطع أوصاله، وقوله : "إذا طـرد اليـتيم من الجذور" أراد وقت الحاجة ولكنها حاجة قاسية، تنـزع الرحمـة والمروءة من القلوب، وهـا هـو اليـتيم فـي ضـعفه وذلـه وحـاجته يذهب إلى القوم حول جذورهم فلا يجد فيهم نفساً واحدة إلا وقد غلبها ما حُبِس فيها مـن نخـوة ورحمـة فلا يلقـى هنـاك إلا الطـرد والإبعـاد، إنّ قسـوة الحاجـة وقهرهـا للنفـوس واضـح فـي هـذه الكناية.

وقوله: "إذا رجف العضاة من الدبور" كناية عـن صـعوبة الـوقت،

[1]1- القشعمين كبار السن من النسور

[2]1 - الجذور : ما يصلح لأن يذبح من الإبل

وشدة البرد والدبور: ريح تقابل الصبا، والعضاة : شجر قوي متماسك، لا يتراقص ولا يرتجف إلا حين تكون الريح قوية جداً، والرجفة : شدّة الحركة والاضطراب، والريح التي ترجف منها العضاة قوية. ونجد أنّ كناية المهلهل مشيرة إلى وقت أصعب ويبدو الانفعال فيها أحدّ، والإحساس بالرجفة أوضح.

وقوله :" إذا ما ضيم جيران المجير" كناية عن الهول والشدّة التي يتضعضع فيها القوي الحامي فيضيع من يحميه، ويضام من يجيره. وقوله : "إذا خيف المخوف من الثغور " كناية عن صعوبة الحال، وقال :" خيف المخوف " ولم يقل خيف الآمن وإن كان في الظاهر أقوى من حيث الدلالة على أنّ الخوف عمّ وشمل الأماكن الآمنة، لكنّه لا يريد ذلك وإنّما يريد تركيز الخوف، وأنّه خوف على خوف، وفيه ما فيه من الشعور بالهلع والفزع، فالثغور المخوفة، والتي هي مظنّة الشر والغارة، والفتك يتضاعف في هذا الوقت ما يتوقع منها، وانظر إلى قوله :" غداة بلابل الأمر الخطير " كيف عبّر عن مقدمات الأمور الصعبة وبوادر الأخطار الجسيمة. وقوله :" إذا برزت مخبأة الخدور" كناية عن الهول الذي يغطي على الأقوام فتبتذل فيه الحرائر، ويخرجن سافرات مكروبات، وهنّ لا يدرين من أمرهنّ شيئاً، وترى كنايات المهلهل وصوره في هذه المقطوعة يحيط بها طابع الإحساس بالضياع والهول والأحوال غير المألوفة.

ونجد الكناية في أغراض مختلفة عرفها المجتمع العربي بعضها محمود، وبعضها مذموم، فقد وجدنا في الكناية ما يخص الرجل من صفات تمثل الرجل العربي في صورته المثالية التي

يريـدها المجتمـع : كالشـجاعة، والكـرم، والسـؤدد، وعلـو الهمّـة، والـذكاء، والنشـاط، والعفّـة، وجـاء فيهـا مـا هـو مـذموم كـذلك : كالجبن، والحقارة، وقلّة الشأن.

ونالت المرأة في الكنايـة حظـاً لـم تجـده فـي غيرهـا، فقـد وصفت بالعفة، والرقّـة، والصـون، ووصـفت أحوالهـا عنـد الفـزع وعند الحيرة، وعند الضعف. ووصفت مفاتنها من امتلاء، وتوسط، ودقّة خصر، وفم، وجمال عيون. ووصفت الناقة بالقوة والسرعة، وكذلك الفرس.

كل ذلك استوعبته الكناية في أساليب تفنـن فيهـا الشـعراء واختلفوا في تصويرها، وأبدعوا في عرضها في أشعارهم .

وفي هذا الفصل نقف عند هذه الأغراض وما جـاء فيهـا مـن أساليب الكناية .

صور الكرم في الكناية:

إنّ للكرم قاموساً وافراً من الأدوات التي تقرّه وتعد صاحبه من الكرماء، فهناك " إيقاد النار "، و" عدم تصميّت الكلب"، و "عظم الجفنات"، و" كثير الرماد "، و" مهزول الفصيل "، و" جبان الكلب "، و" مبسوط اليمين "، و" تعشو إلى ضوء ناره "، و" نحر البازل والكوماء ". وهناك أوقات يتجلى فيها الكرم وذلك : حين الشتاء، وهياج الريح.

1. انظر إلى صور الكرم مربوطة بأوقات الشدّة وهي كلّها من صور الكناية اختلف الشعراء في تصويرها كلّ منهم يريد أن يعطي بعداً قوياً ليدل على كرم صاحبه يقول امرؤ القيس[1]:

لَنِعْمَ الفَتَى تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ ... طَرِيفُ بنُ مَالٍ لَيْلَةَ الجُوعِ وَالخَصرِ[2]

إِذَا البَازِلُ الكَوْمَاءَ رَاحَتْ تُلاوِذُ مِنْ صَوْتِ المُبِسِّينَ عَشِيَّةً ... بِالشَّجَرِ[3]

في هذه الصورة نجد أنّ الشاعر صوّر لنا المؤمل في القرى في ليلة الجوع والبرد الشديد ينظر إلى نار طريف بن مالك وصور الرياح الشديدة الباردة التي تلوذ منها الإبل فتحتمي بالأشجار خشية أصوات المبسين الطالبين للبنها ..

إنّ امرأ القيس صوّر لنا شدّة الحال ليعطينا صوراً عميقة لكرم

1[1]- امرؤ القيس ، ديوان ، دار صادر ، بيروت ، ص 106.

2 - تعشو : تنظر ببصر ضعيف. الخصر: البرد.

3 - البازل: الناقة التي انفطر نابها. الكوماء : عظيمة السنام . المبسون. الذين يدعون الإبل للحلب.

ابن مالك. أمّا لبيد ابن ربيعة فيصوّر لنا من يطعمون الطعام فـي الشتاء ووقت الجهد فيقول [1]:

وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ خُلُجاً تُمَدُّ شَوَارِعًا أَيْتَامُهَا[2]

1 - لبيد بن ربيعة، ديوان ، دار صادر ، بيروت ،ص 178.

2 - يكللون : ينضدون اللحم. تناوحت: تقابلت . خلج : جفان كالخلجان في سعتها.

ويقول أيضاً [1]:

تُوَرِّعُ صُرَّادَ الشَمَالِ جِفَانُهُمْ إِذَا أَصْبحَتْ نَجْدٌ تَسُوقُ الأَفائِلا[2]

نلاحظ أنّ لبيداً صوّر لنا الجفان تحولت إلى خلج مكللة باللحم في وقت تتناوح فيه الرياح وفي الصورة الثانية :" تورع صرّاد الشمال جفانهم " فهي تتحدى بفعلها هذا ريح الشمال فلا نفوذ لها معها في حياة النّاس ؛ فالكرم هنا يتجسد في الجفان التي تورع وتحذر صرّاد الشمال.

وكذلك نجد المسيب بن علس يصوّر لنا شدّة البرد فيقول [3]:

وَإِذَا تَهِيجُ الرِّيحُ مِنْ صُرّادِها ثَلْجًا يُنِيخُ النِّيبَ بِالجَعْجَاعِ

أَحْلَلْتَ بَيتَكَ بِالجَمِيعِ وَبَعْضُهُمْ مُتَفَرِّدٌ لِيَحُلَّ بِالأَوْزَاعِ

فالنيب هنا تلزم مباركها لشدّة البرد، فبالرغم من صبر النيب وقوة تحملها للبرد؛ إلا أن شدّة الثلج أقعدتها فلم تبارح مباركها ولكن مثل هذه الحال لا تحبس الكريم عن كرمه فبيته مليء بالضيوف داخل البيت وخارجه.

وهذه الصورة الكنائية تعبر عن الكرم في صور مختلفة لكنّها تتفق في شدّة الحال المعبر عنه بالرياح ولكنّها تختلف في فعل هذه الرياح، وكلّما أمعن الشاعر في تصوير شدّة الحال أراد

---

1 - لبيد بن ربيعة، ديوان ، ص 121.

2 - تورّع: تمنع . صرّاد: سحاب بارد لا ماء فيه. الأفائل: قطع السحاب.

3 - الخطيب التبريزي، المفضليات ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط 2، 1987ن جـ 1، ص 315.

أن يعبر عن مدى كرم صاحبه فإنّ " هيجان الريـاح ولـزوم النيـب مباركهـا "، و" لـوذان الإبـل بالشـجر " كنايـات عـن شـدّة الحـال وصـعوبة الـوقت، و" تكليـل الجفـان بـاللحم " و" توريـع الجفـان للريح " و" وإيقاد النار ليهتدى بهـا "، و" إحلال الضـيوف الـبيت " كناية عن الكرم.

ومثلما للريح والطبيعة أحـوال فكـذلك للإبـل فـي كنايـات الكـرم أحوال منها قول الأعشى ميمون بن قيس [1]:

إِذَا الشَّوْلُ رَاحَتْ ثُـمَّ لَـمْ تُفْـدِ بِأَلْبَانِهَا ذَاقَ السِّنَانُ عَقِيرُهَا[2]
لَحْمَهَا

فلا منجاة من الذبح إذاً ما دام أنّ اللبن لـم يفـد اللحـم فـالعقر لا محالة واقع، فإنّ قليل اللبن وربّما كثيره لا يفدي الإبل من الذبـح ولو كانت عشاراً. وفي ذلك تقول الخنساء[3]:

يَكُبُّونَ العِشَارَ لِمَنْ أَتَاهُمْ إِذَا لَمْ تُحْسِبِ المائةُ الوَلِيدَا

فالعقر ملازم لها في كل الأحوال، إن كـانت ذات لبـن، أو كـانت عشراء.

وفي صور أخـرى يصـور لنـا أعشـى باهلـة عـامر بـن الحـرث أنّ المطي نفسها وفي وقت السفر وهو وقت يكون النّاس فيـه فـي أشد الحاجة لها لأنّ الرحلة بها، وفقـدانها يعنـي عنتـاً فـي السـفر

---

1 - الأعشى: ميمون بن قيس ، الديوان، تحقيق لجنة الراسات في دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب اللبناني ، ص 69.

2 - الشول: النياق. راحت: عادت آخر النهار من المرعى. عقيرها: ذبيحها.

3 - الخنساء، الديوان ، تقديم محمد حمود، دار الفكر اللبناني ، ط 1، 1998م ، ص 44.

ومشقّة، ولكن هذا لا يشفع لها [1]:

عَلَيْهِ أَوَّلُ زَادِ القَـوْمِ إِنْ نَزَلُـوا ثُـمَّ المَطِـيُّ إِذَا مَـا أَرْحَلُـوا

لا تَأمَنُ البَازِلُ الكَوْمَاءُ ضَـرْبَتَهُ جَـــــــــــــــــــذَرُوا[2]

وَتَفْــزَعُ الشَّــوْلُ مِنْــهُ حِيــنَ بِالمَشْـرفِيِّ إِذَا مَـا أَخْـرَوَّطَ

يَفْجَؤُهَا السَّـــــــــــــــــــــفَرُ

حَتَّــى تَقَطَّــعَ فِــي أَعْنَاقِهَــا الجِرَرُ

نلاحظ في تلك الأبيات هلعاً، وفزعاً، وعدم اسـتقرار دائـم، فهي لا تأمن العقر حتّى في السفر وهي تكظم جرتها خوفاً، حتى لا تصوّت فينتبه لها ويكون مصيرها السنان "وتفزع الشـول منـه" " حتّـــــى تقطـــــع فـــــي أعناقهـــــا الجـــــرر ". وفي صور مختلفة تضج حركة وحيوية في عـالم الإبـل فـي صـور الكناية ومعنى الكرم عند هؤلاء النّاس يقول عمرو بن الأهتم [1]

وَقُمْـتُ إِلَـى البَـرْكِ الهَوَاجِـدِ مَقَــاحِيدُ كَــوْمٌ كَالمَجَــادِلِ

فَـــــــــــــــــــاتَّقَتْ رُوقُ[3]

بِأدْمَـاءَ مِــرْبَاعِ النِّتَــاجِ كَأنَّهـا إذا عَرَضَــتْ دُونَ العِشَــارِ

وقَـامَ إلَيْهَا الجَــازِرَانِ فَأوفَـدَا فَنِيقُ[4]

---

1 -أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط 3، بدون ، ص 89.

2 - أرملوا : نفد زادهم. البازل : ما استكمل من الإبل الثامنة. الكوماء: عظيمة السنام. أخروط السفر:امتد وطال .

3 - البرك : إبل الحي. . الهواجد : النيام . المقلحيد : العظام الأجسام والأسنمة . المجادل : القصور .

4 - أدماء : بيضاء. مرباع النتاج : تنتج أول الربيع .

فَجُـرَّ إِلَيْنَا ضَـرْعُهَا وَسَنَامُهَا يُطِيـرانِ عَنْهـا الجِلْـدَ وَهْـيَ تَفُـــــــــــــــــــــــوقُ

وَأَزْهَـرُ يَحْبُـو لِلِقيَامِ عَتِيقُ

هنا يكون الفداء فإنّ المقاحيد لم تنج لا لأنّها هزيلة، لا، فهي عظيمـة الأسـنمة " فـاتقت مقاحيـد كـوم كالمجـادل" فهـي مثـل القصور شموخاً وعظمة، ولكن هناك مـا هـو أعظـم منهـا وأكـرم وهي هذه (الأدماء) ويكفي في عظمها أنّها شبيهة بالفحـل عظمـاً وأنّ الجازرين لم يستطيعا سلخها حتّـى ارتفعـا (وقـام الجـازران فأوفدا) نلاحظ أنّ كلمة

(أوفدا) بها كنايـة دقيقـة مـوجزة تعطيـك حريّـة التصـور لعظـم الناقة ويكفيها كرماً أنّها بعد الذبـح خـرج ولـدها مـن بطنهـا يحبـو (وأزهر يحبو للقيام عتيق) فليس هناك أكرم من هذا ونتيجة لهذا الكرم كان الفداء للمقاحيد.

وهكذا نرى الكرم يشار إليه بـأحوال كـثيرة وروادف متعـددة، وقد نبّه عبد القـاهر الجرجـاني[1] إلـى هـذا كلّـه وذكـر أن هـذه الصور تختلف، وتقترب وتبتعد وذلك في الآتي:

" فقوله: " جبان الكلب " [2] نظير لقوله : " زجـرت كلابـي أن يهـرُّ عقورها "[3]

---

1 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، مصر ، ط 3، 1992م ، ص 308.

2 - غير منسوب ، في شرح الحماسة للتبريزي ، جـ 4، ص 93، والحيوان للجاحظ ، جـ 1 ، ص 384، وهو بيت لا ثاني له وتمامه : وما بك فيّ من عيب فإني جبان الكلب مهزول الفصيل

3 - أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، تحقيق : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط 2 ، 2004م جـ

" ومهـزول الفصـيل نظيـر قـول ابـن هرمـة : " لا أمتـع العـوذ بالفصال " [1] وقول نصيب:

لِعَبــدِ العَزِيــزِ عَلَــى قَوْمِــهِ وَغَيْرِهُــمُ مِنَــنٌ ظَـاهِــرَة
فَبَابُــكَ أَسْهَــل أَبْــوَابِهِم وَدَارُكَ مَأْهُولَــةٌ عَامِــرَة
وكَلْبُكَ آنَسُ بِالزَائِرِينَ مِنَ الأُمِّ بِالابْنَـةِ الـزَائِرَة

نظير لقول الآخر إبراهيم بن هرمة [2]:

يَكَادُ إذا ما أبْصَرَ الضَّيفَ مُقْبِلاً يُكلِّمهُ مِنْ حُبِّهِ وَهْوَ أَعْجَمُ

وأنّ بينهما قرابـة شـديدة ، ونسـباً لاصـقاً ". وليـس القـرب الذي تراه بيـن صـورة الكلـب الـذي يكـاد يكلّـم الضـيف وصـورة الكلب الآنس بـالزائرين وبيـن جبـن الكلـب أو زجـره، وإن كـانت أحـوال الكلـب هـي السـبيل إلـى المعنـى فـي كـلٍّ، وإنّمـا كـان الاختلاف تبعاً لاختلاف هذه الأحوال فهذا كلب يهـرُّ ويُزجـر، وكـأنّه في مراحل إلف الضيفان وكأنّ هذه الصورة هي أول الخيط الذي امتدّ في هذا الأفق، وقد شرح حسّان بن ثابت كيف يسكن حمـى الكلب وتهدأ شرته ورغبته في الهرير والنباح في قوله [3]:

---

12 ، ص 195. وتمامه : رفعت له ناري ، فلمّا اهتدى بها زجرت كلابي أن يهرّ عقورها

1 - إبراهيم بن هرمة ، ديوان ، تحقيق : محمد نفاع وحسين عطوان ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ص 185. وتمامه : لا أمنع العوذ بالفصال ولا ابتاع إلا قريبة الأجل

2 - إبراهيم بن هرمة ، ديوان ، ص 198.

3 - حسّان بن ثابت، ديوان ، تحقيق : وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، ط 1، 1974م ، ص 74.

يُغْشَونَ حَتّى ما تَهِرُّ كِلابُهُم لا يَسْـــأَلُونَ عَـــنِ السَّـــوادِ المُقْبِلِ

كلمة (حتّى) تطوي وراءها هذه المحاولة الممتدة لإضعاف هذه الفطرة، وإقامتها ثمّ نرى الكلب بعد ذلك يجبـن ... ثـمّ تـراه يألف الضيفان ... ثمّ يأنس بهم ... ثمّ يكون آنس مـن الأم ... ثـمّ يكاد " يكلّمه من حبّه وهـو أعجـم " وكأنّهـا أحـوال عكـف عليهـا الشعراء وسلسلوها صعداً في باب الدلالة.

ونجد صوراً للكرم في رحابة صدر الممدوح وسماحة نفسـه وتواضعه فكلّما اتسعت رحابة صدر الممدوح، قوي الالتصاق بينـه وبين الضعفاء من العفاة، وذوي الحاجـات المختلفـة، حتّـى يصـل الأمر إلى حيث (شدّ الكـف)، و (تخريـق القميـص)، ثقـة منهـم بتقبله لذلك بخلاف غيره ممن يعبسون في وجه من يأتيهم، تقول ليلى الأخيلية [1]:

1 - ليلى الأخيلية ، ديوان ، تحقيق وشرح : واضح الصمد ، دار صادر ، بيروت ، ص 102.

وَمُخرَّقٍ عَنْهُ القَمِيصَ تَخَالَهُ بَيْــنَ البُيُــوتِ مِــنَ الحَيَــاءِ سَقِيمَا

وقد علّق قدامة بن جعفر في ذلـك : " أمّـا مـا يتبـع الجـود، فإنّ تخرق قميص هذا المنعـوت فُسِّـر أنّ العفـاة تجـذبه فتخـرق قميصه مـن مواصـلة جـذبهم إيّـاه. وأمّـا مـا يتبـع الكـرم فالحيـاء الشديد الذي كأنّه من إماتة نفـس هـذا الموصـوف، وإزالتـه عنـه الأشر يخال سقماً "[1]. ونجد أنّ أبا هلال العسكري يؤيد رأي قدامة في ذلك بقوله :" أرادت وصفه بالجود فجعلتـه مخـرق القميـص لأنّ العفاة يجذبونه فتمزيق قميصه ردف لجوده "[2]

ونجد صورة الشدّ والجذب في صفة الكرم عند الخنسـاء أيضـاً :[3]

لَهُ كَفٌّ يُشدُّ بِهَا وكَفٌّ تَحلَّب ما يَجِفُّ ثَرَى نَدَاهَا

إنّ الخنســاء قــد اســتوعبت فــي صــورتها معنــى الكــرم، والتواضع، في تشكيل بديع شارك فيه التشبيه فأعطاه بعداً أقوى بالكف التي تحلب دون انقطاع و(وكفّ) (تحلب مـا يجـف ثـرى نداها) فالثرى مبتلّ دون جفاف لأنّ (النـدى) يتقطّـر دون كفـاف، فاكتملت بذلك صورة الكرم المصحوب بالتواضع.

ونجـد هنـا مـن عبـارات التكنيـة عـن صـفة الكـرم والجـود

---

1 - أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 3 ، 1987م ، ص 157.

2 - أبوهلال الحسن بن سهل العسكري ، الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط 11952م ،ص 253.

3 - الخنساء ، ديوان ، تقديم : محمد حمود ، دار الفكر اللبناني ، ط 11998ن ، ص 123.

والعطاء عبارة معترك الجياع، وضخم الدسيعة، ومترع الجفنة، وعظيم رماد القدر وغيرها من العبارات المتعارفة، فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى في مدح هرم بن سنان[1]:

إِنَّ نِعْمَ مُعْتَرَكِ الجِيَاعِ إِذَا حُبَّ القُتَارُ وسابيء الخَمْرِ[2]

وقول الحطيئة في مدح علقمة بن علاثة [3]:

أَخُو ثِقَةٍ ضَخْمُ الدَسِيعَةِ مَاجِدٌ كَرِيمُ النَثَا مَولاهُ غَيرُ ذَلِيلِ

وقول الأعشى يمدح قيس بن معد يكرب، وهو من مشهوري قومه في الجاهلية [4]:

رَفِيعَ العِمادِ طَوِيلَ النَجَادِ وَضَخْمَ الدَسِيعَةِ رَحْبَ العَطَنْ[5]

وقول كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه [6]:

عَظِيمُ رَمَاد القِدْر رَحْبٌ فَنَاؤُهُ إِلَى سَنَدٍ لَمْ تَحْتَجِبْهُ غُيُوبُ

1- زهير بن أبي سلمى ، ديوان ، صنعة الأمام أبي العباس أحمد بن يحيى ، دار الكتب ، دمشق ، ط 1 1944م ، ص 88.

2 - القتار : اشتهي ريح الطعام.

3 - الحطيئة ، ديوان ، بشرح السكيت والسكري، تحقيق : نعمان أمين ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط 11958م ، ص 9.

4 - الأعشى ، ديوان ، لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، ص 214.

5 - الدسيعة : الجفنة العطن : سخي كثير رجال.

6 - محمد بن المبارك بن ميمون ، منتهى الطلب من أشعار العرب ، تحقيق محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط 1، 1999م ، جـ 6، ص 390.

ومنه قول المثقب العبدي مادحاً صاحباً له [7]:

مُشْرَعُ الجَفْنَةِ رِبْعِيُّ النَدَى حَسَنٌ مَجْلِسُهُ غَيرَ لُطَمْ[4]

صور الشجاعة في أساليب الكناية:

وكما للكرم أساليب وطرق، فكذلك للشجاعة عندهم أساليب وطرق عبّربها

الشعراء عن طريق الكناية. فنجد الشاعر الجاهلي الأخنس بن شهاب يصف شجاعة قومه فيقول [5]:

أَرَى كُلَّ قَوْمٍ يَنْظُرُونَ إِلَيْهِمُ وَتَقْصَرُ عَمّا يَفْعَلُونَ الذَّوائِبُ

أَرَى كُلَّ قَوْمٍ قَارَبُوا قَيْدَ فَحْلِهِمْ وَنَحْنُ خَلَعْنَا قَيْدَهُ فَهْوَ سَارِبُ[2]

ففي هذه الصورة نرى أنّ لكلّ قوم مكاناً ترعى فيه إبلهم، ولكن هؤلاء لا يلتزمون حدوداً، ولا يقدر أحد أن يكفهم عن غيهم وغطرستهم فهذا فحلهم سائم، ومعلوم أنّ الفحل يتبعه كثير من النوق، إذا كان غير مقيّد، ولا يفعل ذلك إلا من لهم المنعة والشرف الذي يحمي حقهم من الطامعين، ثمّ انظر إلى حال القوم الآخرين (ينظرون إليهم، وتقصر عمّا يفعلون الذوائب) فالذوائب هم الرؤساء وإن كان رؤساء القوم عاجزين عن ردهم

---

7 - المثقب العبدي ، ديوان ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، 1997م ، ص 223.

4 - مترع الجفنة : مملوؤها. ربعي : المتقدم . غير لطم : غير سفيه .

5 الأخنس بن شهاب ، شرح ديون الحماسة ، المرزوقي ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هرون ، دار الجيل ، بيروت ، جـ 2، ص 728.

2 - السارب : الذاهب في الأرض

فكيف بحال أفراد الرعية.

أمّا النابغة فيقول [1]:

إِذَا مَـا غَـزَوا بِـالجَيشِ حَلَّـقَ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ فَوْقَهُمْ

هذه الصورة قائمة على علاقة بين الطيـر والجيـش، سـببها شجاعة هذا الجيش الـذي عـوّد الطيـر علـى الانتصـارات، وكـثرة القتلى، مما سهّل له كسب قوته مـن تحـت سـيف هـذا الجيـش. وفي قوله :" حلّق فـوقهم " " عصـائب طيـر "إشـارة إلـى مزيـد قوتهم، وأنّهم يجـردون أعـداءهم مـن كـلّ قـوة ، حتّـى أنّ حرمـة موتاهم لتستباح ويكونون نهباً للطيور.

وفي بيت عمرو بن كلثوم يقول [2]:

بَأَنَّـــا نُـــورِدُ الرَايَـــاتِ بِيضًـــا وَنُصْـدِرُهُنَّ حُمْـرًا قَـدْ رَوِينَـا

وَأَيَّامٍ لَنَا غُـرٍّ طِـوال عَصَينا الملكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

ففي هذه الصورة رايات تصبح إبلاً فـي ورودهـا، ودم يصـبح ماءً في إروائه للرايات لتعطي الصـورة كلهـا شـجاعة نـادرة فـي أسلوب الكنايـة تؤكـدها (أنّ) (بأنّـا نـورد الرايـات) وفـي قـوله: " ونصدرهنّ حمراً قد روينا " إشـارة إلـى أنّ دمـاء الأعـداء صـارت بفعلهم بحوراً يكـون منهـا ريّ الرايـات وصـدورها. وفـي الصـورة

---

1 - النابغة الذبياني ، ديوان ، شرح وتقديم : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1984م ، ص 30.

2 - عمرو بن كلثوم ، ديوان ، شرح : مجيد طراد ، دار الجيل ، بيروت ، ص 9.

الآتية غبار لا يشقّ ناهيك عن القتال، يقول النابغة الذبياني [1]:

أَرَأَيْتَ يَوْمَ عُكَاظَ حِيْنَ لَقِيتَنِي تَحْـتَ العَجَـاجِ فَمَـا شَـقَقْتَ غُبَارِي

هذه شجاعة فائقة الحد، مما يجعل المنافس لا يقـوى علـى شق الغبار ناهيك عن مواجهته.

ويصور لنا المتوكل الليثي قوته ومنعته هو وقومه فيقول [2]:

أَعْيَتْ صِفَاتِي عَلَى مَنْ يَبْتَغِي عَنَتِي فَمَا يُوهِّنُ مَتْنَـها الجَـلامِيـدُ[3]

وَفَيْـــلَقٍ كَشُعَـــاعِ الشَّـــمْسِ تُعْشِي البَصِـيرَ إِذَا مَـالَتْ بِـهِ مُشْـــــــــــــــــعَلَةٍ البِيـــــــــــــــــــــــدُ[4]

قَـوْمِي إِذَا مَـا لَقُـوا أَعْـدَاءَهُمْ صَبَرُوا وَاسْـتَوْرَدُوهُمْ كَمَـا يُسْـتَوْرَدُ العُودُ[5]

يورد لنا المتوكل الليثي عدداً من الكنايات تـدل علـى قـوته ومنعته فهو يشبه لنا قوته.

بالصفاة تلـك الصـخور الملسـاء، كنايـة عـن قـوته ثـمّ وصـف لنـا الجيش ذلك الفيلق بشعاع الشمس كناية عن كـثرة مـا فيـه مـن سلاح وحديد، وتحدث عن قومه وهو يفتخـر بقـوتهم فيقـول أنهـم

1 - النابغة الذبياني ، الديوان ، ص 86.

2 - محمد بن المبارك بن ميمون ، منتهى الطلب من أشعار العرب،جـ 3، ص 209.

3 - أعيت : أعجزت الصفاة : الصخرة الملساء. يبتغي عنتي: يريد زلتي. الجلاميد: مفردها جلمود وهو الصخر.

4 - الفيلق: الكتيبة الضخمة . البيد : الصحراء.

5 استوردوهم : أحضروهم

أحضـروا أعـداءهم واسـتوردوهم كمـا يسـتورد العـود كنايـة عـن إذلالهم لأعدائهم. ويقول في بني شيبان[1]:

بَنُـو شَـيْبَانَ خَيْـرُ بُيُـوتِ بَكْـرٍ إِذَا عُـــدُّوا وَأَمْتَنُهَـــا حِبَـــالا

رِجَالاً أُعْطِيَتْ أَحْلامُ عَادٍ إِذَا انْطَلَقُوا وَأَيْدِيهَا الطِّوالا

مدح المتوكل الليثي بنـي شـيبان ووصـفهم بحسـن الخلـق وأنّهم من سلالة عاد، والأيدي الطـوال كنايـة عـن القـوة والمنعـة والكرم أيضاً. ومن صور الشجاعة قول الشاعر عبيد بن الحرّ [2]:

وَإِنِّيَ مِنْ قَوْمٍ سَيُذْكَرُ فِيهُمُ بَلائِـي إِذَا مَـا غَـصَّ بِالمَـاءِ شَارِبُه[3]

نلاحــظ أنّ الشــاعر افتخــر بقــوته وشــجاعته بقــوله:" سيذكرني بلائي فيهم " كناية عن عظمة وقوة أفعاله أمّا قـوله :" غصّ بالماء شاربه " فهو كناية عن وقت الضيق والصعوبة.

وفي الصـورة الآتيـة نجـد أنّ الشـاعر صـوّر لنـا بطلاً فـارق النوم جفنه ولزمت (البيضة) رأسه، عداء بينه وبين النـوم، ووئام بينه وبين البيضة حتّى أصبحت جزءًا من لبسـه فيقـول أبـو قيس بن الأسلت [4]:

قَدْ حَصَّتِ البَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا أَطْعَمُ غُمْضًا غَيْرَ تَهْجَاعِ[1]

1- محمد بن المبارك بن ميمون ، منتهى الطلب من أشعار العرب،ص 182.

2 - المصدر السابق ، جـ 3، ص 311.

3 - البلاء: حسن الفعال. غصّ بالماء : أشرق به أو وقف في حلقه.

4 - المصدر السابق ، جـ 8، ص 250.

1 - حصّته : أذهبت شعره ونثرته لطول مكثها على رأسه.

وفي ذلك المعنى يقول حسّان بن ثابت [1]:

تَرَانَا مِنَ البِيْضِ سُفَعُ الخُدُودِ نَلْبَسُ لِلْحَــرْبِ أَسْبَادَهَا

فوضح أنّ طول الحرب ومكث الخـوذات فـي رؤوسـهم قـد أثـر علـى خـدودهم وهـذه صـورة للكنايــة عــن طــول الحــرب وشجاعتهم.

أمّا كعب بن مالك فيصف لنا شجاعة البطل المسلم الـذي يلحـق بالعدو حتّى إذا قصّر سيفه تقدم بخطوه فيقول[2]:

نَصَــلَ السُّــيُوفَ إِذَا قَصَــرَتْ قَدَمًا وَنَلْحَقُهَا إِذَا لَمْ تَلْحَـقِ بِخَطْوِنَا

ويصف حسّان بن ثـابت قـومه بطـول الحمائـل كنايـة عـن القـوة والشجاعة فيقول [3]:

وَفِينَــا إِذَا مَــا شُــبَّتِ الحَــرْبُ كُهُــولٌ وَفِتْيــانٌ طِــوَالُ سَادَةٌ الحَمَائِل

ويقول أيضاً [4]:

إِذَا نَصَبْنَـا لِقَوْمٍ لا نَدَّبُ لَهُمْ كَمَــا يَــدَّبُ إِلَــى الوَحْشِــيَّةِ الذرعُ

كناية عن شـجاعتهم وعـدم تهيبهـم للمـوت يلقـوا أعـداءهم

---

1 - حسّان بن ثابت ، ديوان ، تحقيق : سيد حنفي حسنين ، دارالمعارف ، القاهرة ، ص 104.

2 كعب بن مالك، ديوان ، تحقيق : سامي مكّي العاني ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ص 245.

3 - حسّان بن ثابت ، ديوان ، ص 159.

4 - المصدر السابق ، ص 103.

وجهاً لوجهٍ لا يحتالونهم كما تحتال الوحوش.

أمّا قيس بن الخطيم فيقول [1]:

يُعَرِّينَ بِيضًا حِيْنَ نَلْقَى عَدُوَّنَا وَيُغْمَــدْنَ حُمْــرًا نَــاحِلاتِ المَضَارِبِ

هنا تأتي الكناية لتعطي الحقيقة مصحوبة بالـدليل والبرهـان فقد كانت السيوف تخرج من أغمادها بيضاء ليس بها أثر طعن أو ضرب وتغمد حمراء عليها أثر الدماء وهو ناتج من ضرب وطعــن، ففي قوله:" يعرين بيضاً " كناية عن السيف قبل استعماله ، وفي قوله :" يغمدن حمراً " كناية عن السيف وقـد أعمـل وهـذا دليـل على شجاعتهم وقوتهم ومهارتهم .

إنّ الشــجاعة، والإقــدام، والصــبر علــى النــزال، والخــبرة بالقتال، بالإضافة إلى العلامات المصاحبة، والأدوات المعينة : من خيل، وطير، وأسلحة، ونقع ودماء وقتلى ...، كلّها تتضـافر لتصـور الفروســية والفــارس هــو المحــرك الأول للمعركــة، هــو القائــد والمخطط، الجيش يسير طوع بنانه، وعين الشاعر لا تبرح القائد، وإن تركته إلى وصف الجنود أو الأدوات أو الظواهر الـتي تصـحب المعركة، فهي تقصده هو فالمشهد كلّه من صنعه هو.

والمتنبي شاعر مدّاح، يجد نفسه في وصف المعارك ولـه كنايـات نادرة فيقول في وصف سيف الدولة [2]:

لَــهُ عَسْــكَرا خَيْــلٍ وطَيْــرٍ، إِذَا بِهــا عَسْــكَرًا لَــمْ يَبْــقَ إِلا

1 - قيس بن الخطيم ، ديوان ، تحقيق : ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، مصر ، بدون ، ص 8.

2 - المتنبي ، ديوان ، دار صادر ، بيروت ، ط 1، 1958م ، ص 259.

رَمَى جَمَاجِمُهْ

ويقول أيضاً [1]:

تَظَـلُّ مُلُوكُ الأَرْضِ خَاشِعَةً لَهُ تُفَـارِقُهُ هَلْكَى وَتَلْقَاهُ سُجَّـدَا

والجيش وضخامته وقوته وتصميمه يكني عنها المتنـبي قـائلاً عـن جيش سيف الدولة[2]:

وَجَيْشٌ يُتَنِّـي كُـلَّ طَـــوْدٍ كَـأَنَّهُ خَرِيـقُ رِيَـاحٍ وَاجَهَـتْ غُصْـنًا

كَأَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ خَافَتْ مُغَارَهُ رَطْبَـــــــــــــــــــا[3]

فَمَـدَّتْ عَلَيْهَـا مِـنْ عَجَـاجَتِهِ حُجْـبَا[4]

وفي مدح سعيد بن عبد الله الكلابي يقول المتنبي [5]:

وَضَاقَتِ الأَرْضُ حَتّى كَانَ هَارِبُهُمْ إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيءٍ ظَنَّهُ رَجُلا

فالكناية " حتّى أنّ هاربهم إذا رأى غيـر شـيء ظنّـه رجلا " كنايـة بالتشـبيه عـن الهلـع والجـزع والرعـب المسـيطر علـى النفـس والأعصاب والخيال. وفي مدح مساور ابـن محمـد الرومـي يقـول المتنبي عن صنيعه بأعدائه [6]:

---

1 - المصدر السابق ، ص 370.

2 - المصدر السابق ، ص 228.

3 الخريق : الريح الشديدة . الطود : الجبل العظيم .

4 - المغار : الإغارة.

5 المتنبي ، ديوان ، ص 18.

6 - المصدر السابق ، ص 70.

جَمَدَتْ نُفُوسُهُمُ فَلَمَّا جِئْتَها أَجْرَيْتَهَا وَسَقَيْتَهَا الفُولاذِا

فقلوب جيش العدو قست ويبست، ولكـن مسـاور اسـتطاع بشجاعته أن يلينها، ثمّ يجعل دماءها شرابًا يروي به السيوف، هذا كلّه كناية عن بطـش مسـاور، وعنـف مـواجهته، وقسـوة سـحقه للعدو.

وفي تصوير رائع وكناية جميلة يمدح أبو تمّام خالد بن يزيد فيقول :[1]

يَا مُوضِعَ الشَّدَنِيَّةِ الوَجْنَاءِ وَمُصَارِعَ الإِدْلاجِ وَالإِسْرَاءِ

الناقة اليمنية الأصيلة العريضة الوجنات، أنت يا خالد جعلتها تسرع متجهـة إليـك، لأنّـك كريـم، وكرمـك حبـب الشـعراء إليـك، وحبّهم دفعهم إلـى نـوقهم للإسـراع إلـى بابـك وعطائـك. وأنـت شـجاع لا تقـف أمامـك عقبـات، ولا يصـدك الليـل عـن اقتحـام العقبات، فوجد الليل فيك من يصارعه ويصـرعه. وجمـال الكنايـة أنـك تسـتمتع بـالمعنى مرّتيـن، مـرة مصـوّراً فـي شـكل المعنـى المولّد، وأخرى حيث تربط المعنى المولد بالمعنى الأصـلي الـذي اختفي وراء ستار ولكن ظلّه يكشفه. وما كـان أسـهل علـى أبـي تمّام أن يقول لخالد الشيباني : يا خالد يا كريم، يا شـجاع، ولكنّـه يعرض المعنى المولّد ثمّ يناديه به، وكأنّه لا وجود للمعنى الأصلي.

وفي مدح عبد الله بن طاهر يقول أبو تمام[2]:

---

1 - أبو تمّام ، ديوان، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ،دار المعارف ، مصر ، ط 1 ، 1965م ، جـ 4، ص 7.

2 - أبو تمّام، الديوان ، ص 229.

فَيَأَيُّهَا السَّارِي اسْرِ غَيْرَ مُحَاذِرِ جَنَـــانَ ظَلامٍ أَوْ رَدًى أَنْـــتَ
فَقَــدْ بَــتَّ عَبْــدُ اللــه خَــوفَ هَـــــــــــــــــــــائِبُه
انْتِقَامِهِ عَلَـى اللَّيْـلِ حَتّـى مَـا تَـدُبُّ
عَقَارِبُه

فالكناية هنا في قوله :" أسر غير محاذر جنان ظلام أو ردًى أنت هائبه " المعنى الأصـلي " الأمـن المسـتتب "، ولـه علامـات وظواهر، وتتوالد أحوال ومشاهد في الليـل والنهـار، فـي المدينـة والقريـة، فـي داخـل البلاد وفـي خارجهـا، التعامـل بيـن النّـاس، والطمأنينة في نفوسهم. ولكن يحتار أبو تمّام سرى الليل، ويعـدّه من أقوى الأدلة على استتباب الأمن واستقرار النظام ؛ فالقافلـة هي عصب الحياة في تلك العصور، تأخذ طريقها في الصـحراء أو خـارج البلاد ولا تـدري سـتطلع عليهـا شـمس النهـار، أو يفاجئهـا وحش في الظلام أو قاطع طريق، وبهذا يكون أبو تمّام قد اختــار ألصق الأدلة وأبلغهـا علـى وجـود الأمـن بمعنـى لا حـذر، لا خـوف فعبد الله باسط يده وبطشه على كل شيء .

وفـي تصـوير المعـارك الحربيـة، أجـاد المتنـبي وصـف الجيـش ومعارك الحـرب إذ غشـي ميادينهـا، وشـاهدها فصـورها وأحسـن تصويرها، فيصور انهزام بني عقيل الخارجين علـى سـيف الدولـة فيقول[1]:

تُثِيـرُ عَلَـى سَـلَميهِ مُسْبَطِـــرًّا تَنَـــاكَرُ تَحْتَـهُ لَـوْلا الشِّـعَارُ
عَجَـاجًا تَعْثُـرُ العِقْبَـانُ فِيــهِ كَـأَنَّ الجَـوَّ وَعْـثٌ أَوْ خَبَـارُ

1 - المتنبي ، الديوان ، ص 399.

وَظَـلَّ الطَّعــنُ فِــي الخَيْلَيــنِ كَأَنَّ المَـوْتَ بَيْنَهُمَـا اخْتِصَـارُ
خَلْسَـــــــــــــــــــــــا أَحَـدُّ سِــلاحِهِمْ فِيـهِ الفِـرَارُ
فَلزَّهُــمُ الطِّـــرادُ إِلَــى قِتَــلٍ لأَرْؤُسِهِمْ بِأَرْجُلِهِمْ عِثَـارُ
مَضَوا مُتَسَابِقِي الأَعْضَاءِ فِيهِ

في البيت الأول يكني عن كثرة خيل سيف الدولة، ويتحـدث عن حركتها الرهيبة التي تطـوي الأرض وتـثير النقـع الـذي يزحـم الأفق، ويسد مطـالع الضـوء؛ ويكـاد يختفـي فـي زحمتـه الجيـش المتحرك لولا مـا يلبسـه الفرسـان مـن علامـات توضـحهم وتـدل عليهم.

وفي قوله في البيت الثاني:" عجاج تعثر العقبان فيه " كناية عــن كـثرة الغبـار الـذي تـثيره حـوافر الخيـول. فهـو كـثيف لدرجـة أنّ العقبان التي تحوم فوق الجيش وتحلـق تكـاد تغـوص فيـه فتعـثر لكثرة ما ارتفع منه. لقد تحول الغبار في خيال الشاعر إلى سـهل كثير الرمل (وعث) أو أرض رخوة لينة (خبار) ولك أن تتخيل مــن خلال هذا التصوير البيـاني صـورة هـذا الجيـش الـتي تـثير حركـة خيوله كل هذا الغبار المنعقد فوق الرؤوس مـن كـثرة فـي العـدد وقوة في الحركة. مما يعكس نفسيّة المقاتلين وما هم عليـه مـن شوق إلى لقاء عدوهم لتأديبه وتلقينه ما يستحق من دروس.

وفي البيت الثالث : كناية عن شـجاعة المقـاتلين وعـدم مبـالاتهم بالموت فهم يقتحمون الأهوال مختلسين للطعن اختلاسًـا كمـا أنّ فيه وفي البيتين الرابع والخـامس : كنايـة عـن شـدة اضـطرابهم حين لاذوا بالفرار، فأرجلهم تعثر من أجـل حفـظ رؤوسـهم، فهـم

ينهزمون فيسرعون ويعثرون. ثمّ يصور أثر الهول الذي حاق بهم من مهانة وضعة لم تبق الرجل ولا المرأة ولا الصبي، فسروجهم سقطت من على خيولهم، ونساؤهم المردفات على الخيل قد أرهقت والصبية الصغار قد داستهم سنابك الخيل في قوله[1]:

وَجَاءُوا الصَّحْصَحَانَ بِلا سُـرُوجٍ وَقَدْ سَقَطَ الْعِمَامَةُ وَالخِمَارُ[2]
فَأَرْهِقَتِ العَـذَارَى مُـــرْدَفَاتٍ وَأُطَّئَــتِ الأُصَــيبِيةُ الصِّــغَارُ

فالسروج سقطت من على خيولهم وفي قوله :" وقد سقط العمامة والخمار " كناية عن الرجل والمرأة. وفي قوله:" فأرهقت العذارى " كناية عن الشدّة وسوء الحال والسرعة في الهروب والفرار بهذه السرعة التي جعلت العذارى تركب خلف الفرسان والصبية يلقى بها تحت سنابك الخيل وتترك طلباً للنجاة.

وفي وصف جيش الأعداء الذي أوقع به سيف الدولة وهزمه شرّ هزيمة يقول المتنبي[3]:

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَربِ زَحْفَـهُ وَفِـي أُذُنِ الجَـوْزاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

تأمّل هذا الجيش العظيم في كثرته، وعدده الرهيب الذي لا يحصيه العد، ولا

يحيط به الحصر، وهو يتقدم بميمنته، وميسرته، وقلبه، وجناحيه في زحف يعم الشرق والغرب، وأصوات للجنود تخترق الحجب

---

1 - المتنبي ، الديوان ، ص 401.

2 - الصحصحان : اسم موضع .

3 - المصدر السابق ، ص 387.

اختراقاً، وتشق الفضاء شقاً حتّى لتصل إلى مسامع الجوزاء منها زمازم لا تفسر، وأخلاطًا لا تبين. وهنا تشبيه الجوزاء بالإنسان واستعارة لفظ الإنسان ثمّ حذفه، ورمز إليه بشيء من لوازمه وتوابعه وهو الأذن على سبيل الاستعارة بالكناية .

وقد يتوسل المتنبي بالتصوير وهو يمضي مع سيف الدولة في معاركه التي يخوضها فيرسم صورة للموقعة وما يجري فيها من مطاردة، ويركز عينه على أشياء يلتقطها. فسيف الدولة لا يسأم من الضراب إذا ملّ غيره من السيوف، لأنّ همة السيف من همة صاحبه، ولو تعبت الخيل وعجزت عن حمله فإنّ همّته تحمله إلى حيث يكون أعداؤه في قوله [1]:

كُلَّ السُّيُوفِ إِذَا طَالَ الضِرَابُ بِهَا ... يَمَسَّها غَيْر سَيْفِ الدَّولَةِ السَّأَمُ

لَوْ كَلَّتِ الخيْلُ حَتّى لا تَحمَّلُهُ ... تَحَمَّلَتْهُ إِلَى أَعْدَائِهِ الهِمَمُ

ففي البيت الأول : تكنية عن قوة السيف وقوة صاحبه، وفي البيت الثاني تكنية عن جلد سيف الدولة وقوة تحمله. ثمّ يسخر من البطارقة وهم قواد جيش الروم الذين أقسموا برأس ملكهم ثمّ حنثوا في أيمانهم في قوله [2]:

أَيْنَ البَطَارِيقُ وَالحَلْفُ الَّذِي حَلَفُوا ... بِمَفْرِقِ المَلكِ وَالزَّعْمُ الَّذِي زَعَمُوا

---

1 - المتنبي ، الديوان ، ص 419.

2 - المصدر السابق ، نفسه .

وفي الزعم كناية عن الكـذب. وفـي وصـف جيـش سـيف الدولـة يقول المتنبي [3]:

فَلَمَّـــا تَجَلَّـــى مِـــنْ دَلُّـــوكَ عَلَتْ كُلَّ طَـوْدٍ رَايَـةٌ وَرَعِيلُ[2]

وَصَنْجـــــــــــــــــــة وَفِـي ذِكْرِهَـا عِنْـدَ الأَنِيـسِ

عَلَى طُرُقٍ فِيهَـا عَلَـى الطُّـرقِ خُمُـــــــــــــــــــولُ

رِفْعَـــــــــــــــــــــةٌ قِبَـاحًا وَأَمَّا خَلْقُـها فَجَمِيـلُ

فَمَـــا شَعَـــرُوا حَتّـــى رَأَوْهَـــا

مُغِيـرَةً

في البيت الأول تبصر الرايات الخافقة وهـي ترفـرف علـى قمـم الجبال العالية كما ترى الخيول الصاهلة، والأسود الكاسـرة وهـي تلتف حول أعلامها المنتشرة في فرحـة غـامرة بعـد أن أشـرقت دلوك وصنجة بوصول الجيش إليهما وانتشاره، والبيت كنايـة عـن الانتشار والكثرة.

وفي قوله في البيت الثاني والثالث: يتحـدث عـن الجيـش الـذي يسلك الطرق الصعبة المرتفعة في رؤوس الجبال، ويجتاز السبل المجهولة التي لا يعرف أحد عنها شيئًا، ولا يسمع لهـا ذكـرًا وهـذا كناية عن قوة تصميم هذا الجيـش واسـتواء السـهل مـع الصـعب أمامه. ويتحدث في البيت الثالث عن سرعة حركـة الجيـش الـتي طـوى بهـا الأرض وفاجـأ خصـومه فلـم يشـعروا إلا والخيـل تغيـر عليهم وتصيبهم بالذعر والذهول الـذي رأوا معـه قبـح الخيـل لمـا

---

3 - المصدر السابق ، ص 356.

2 - دلوك : موضع وراء الفرات. صنجة : نهر.

فعلته بهم مع أنّها جميلة الخلق متألقة الغرر وهذا البيت كناية عن المفاجأة في سرعة الخيل وما صحبها من أهوال.

وأحيانًا يتحدث عن الجيش الذي يثير النقع كثمرة لتحركه واندفاعه ويسلط خياله على الحركة ويكنّي عن كثرة الجيش بما يثيره من النقع الكثيف الذي يغتال ضوء النهار، انظر إلى قول المتنبي [1]:

وَالبَاعِثُ الجَيشَ قَدْ غَالَتْ ضُوءَ النَّهَارِ فَصَارَ الظَّهْرُ
عَجَاجَتُهُ كَالطِّفلِ[2]
الجَوَّ أَضْيَقُ مَا لاقَاهُ سَاطِعُها وَمُقْلَةُ الشَّمْسِ فِيهِ أَحْيَرُ
يَنَالُ أَبْعَدَ مِنْهَا وَهْيَ نَاظِرَةٌ المُقَلِ
فَمَا تُقَابِلُهُ إِلا عَلَى وَجَلِ

فأنت ترى الجيش يندفع في قوة، ويتحرك في سرعة فيثير العجاج الكثيف الذي يغتال ضوء النهار ويذهب بضيائه وإذا كان العجاج قد وصلت كثافته إلى أن يمنع ضوء الظهر ويحجب إشراقة النهار فلا بد أن تكون كثافته منبعثة عن جيش كثير العدد. ثمّ انظر إلى ساطع العجاجة كيف يضيق الجو على سعته به وهذا كناية عن كثرة هذا الجيش الذي بلغ من الكثافة والكثرة حدًّا ضاق به الفضاء وعجز عن احتوائه. ثمّ انظر إلى هذا العجاج وهو يصعد ويصعد حتّى يعلو فوق الشمس ويرتفع وهي تحاول أن تطوله ولكنّها تعجز ولا تستطيع وهذا كناية عن كثرة الجيش

1 - المتنبي ، الديوان ، ص 275.

2 - غالته : ذهبت به. الطّفل : آخر النهار.

وعظمته .ويقول في مدح سيف الدولة [1]:

مَا الَّذِي عِنْدَهُ تُدَارُ المَنَايَا كَالَّذِي عِنْدَهُ تُدَارُ الشَّمُولُ

فالذي عنده تدار المنايا كناية عن الفروسية والرجولة والجديّة واستمرار منازلة الأعداء، والذي عنده تدار الشمول كناية عن الاستهتار، والعربدة، واللهو، والحالان طباق، وتتسع الكناية بضم طرفي الطباق، فيكون سيف الدولة رجلاً لا يتدنى إلى الدنايا، ولا يسمح للهو أن يسيطر عليه، فهو الفارس، الجاد، المشغول بمنازلة الأعداء.

في الكناية عن الشجاعة والثقة والاعتداد بالنفس يقول المتنبي [2]:

فَلا أُحَارِبُ مَدْفُوعًا إِلَى جُدُرٍ وَلا أُصَالِحُ مَغْرُورًا عَلَى دَخَنِ[3]

وفي وصف كثرة الجيش يقول [4]:

تَبِيتُ رِمَاحُهُ فَوْقَ الهَوَادِي وَقَدْ ضَرَبَ العَجَاجُ لَهَا رِوَاقَا

تَمِيلُ كَأَنَّ فِي الأَبْطَالِ خَمْرًا عُلِلْنَ بِهَا اصْطِبَاحًا وَاغْتِبَاقَا

فأنت تراه في البيت الأول يتحدث عن دقته، وحيطته، وحذره في سراه إلى عدوّه إذ أنّه يسير ليلاً ورماح جنوده تبيت فوق أعناق خيله خشية المباغتة والمفاجأة والعجاج الذي تثيره

---

1 - المتنبي ، الديوان ، ص 432.

2 - المصدر السابق ، ص 171.

3 - الدخن : الفساد .

4 - المصدر السابق ، ص 291.

حوافر الخيول في زحفها يضرب ستارًا كثيفًا على الجيش.
وإذا كان النقع المثار من أجل زحف الجيش وانطلاقـه قـد ضـرب هذا الرواق وأقامه فمعنى هذا أنّه نقع كثير أثاره جيش كبير كناية عن كثرة الجيش.
وفي البيت الثاني نتوقف أمام الرماح وقد اعترتها هـزّة الطـرب، وخفّة الفرح فهي لدنة طريّة تميل من لينهـا بسـبب اغتباقهـا مـن دماء الأعداء وربما من مناهلهم. والتشبيه يقـوم مـن خلال تشـبيه ليـن الرمـاح، وتمايلهـا، واضـطرابها لسـكرها مـن دمـاء الأعـداء بتمايلها وسكرها من الخمر في النشوة والمتعة. والبيت كناية عن كثرة الغارات وتلاحقها وتتابعها.

صورة المرأة في أساليب الكناية:

إنّ الكناية قد استوعبت المرأة أو كادت حيث وصفتها عفيفة، مصونة، ومترفة، منعّمة، كما أنّها تغلغلت فيها إلى مداخل نفسـيّة عميقة حيث صورت حالتها عند الفزع وعند الفرح وعند الحزن.

ونجد أنّ الشنفرى أفرد في قصيدته أبياتًا تمثّل نموذجًا راقيًا وممتازًا للمرأة العربية، خاصة فيما يتعلـق بجـانب الحيـاء والعفّـة فيقول [1]:

فَيَا جَــارَتِي وَأَنْـتِ غَيْـرُ مَلِيمَـةٍ ... إِذَا ذُكِــرَتْ وَلا بِـذَاتِ تَقَلَّتِ[2]

لَقَدْ أَعْجَبَتْنِي لا سَقُوطًا قِنَاعُهَا ... إِذَا مَا مَشَتْ وَلا بِذَاتِ تَلَفُّتِ

تَبِيتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهـدِي غَبُوقَهَـا ... لِجَــارَتِهَا إِذَا الهَــدِيَّةُ قَلَّــتِ [3]

تَحُـلُّ بِمَنْجَاةٍ مِـنَ اللَّـوْمِ بَيْتَهَـا ... إِذَا مَا بُيُوتٌ بِالمَذَمَّةِ حُلِّــتِ [4]

كَأَنَّ لَهَا فِي الأَرْضِ نِسْيًا تَقُصُّهُ ... عَلَى أَمِّـهَا وَإِنْ تُكَلِّمْكَ تَبْلَـتِ

أُمَيْمَـةُ لا يُخْـزِي نَثَــاهَا حَلِيلَهَـا ... [5]

إِذَا هُوَ أَمْسَى آبَ قُرَّةَ عَينِـهِ ... إِذَا ذُكِــرَ النِّسْــوَانُ عَفَّــتْ وَجَلَّــــــــــــــــــــتِ [6]

مَآبَ السَّعِيدِ لَـمْ يَسَـلْ أَيْـنَ ظَلَّتِ [7]

---

1 - الشنفري ، ديوان ، إعداد طلال حرب ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1996م ، ص 35.

2 مليمة: من قولهم ألام إذا أتى بما يلام عليه . تقلت: تبغضت.

3 - الغبوق : ما يشرب بالعشي. إذا الهدية قلّت : أي في الجدب.

4 - المنجاة : من النجوة وهي الارتفاع كناية عن ترفعها عن اللوم .

5 - النسي : الشيء المفقود . تقصّه : تتبعه . أمّها : قصدها . تبلت : لا تطيل كلامها .

6 - النثا : ما أخبرت به المرأة عن زوجها من حسن أو سوء . حليلها : زوجها .

نلاحظ في كنايات الشنفرى تمثل قيمًا إنسانية سامية، جادت بها قريحة شاعر جاهلي صعلوك، ينظر إلى المرأة من منظار لطيف، كان نتيجته أن توجها بفضائل رفيعة تعالج جوهر المرأة العربية في سلوكها العام والخاص. وتتبعت كنايات الشنفرى المرأة في خصال مختلفة، حين تمشي، وحين تمسي، وحين تتكلّم، وحين تلبس .

وهناك ما يتعلّق بسلوكها العام وسيرتها الحسنى، وهي فضائل تعالج حياتها في بيئتها، تتمثل في " غير مليمة " فلا مذمة ولا ملامة " ولا بذات تقلّت " فهي لا تتصف بالقلى والتبغيض ولكنّها حبيبة محببة لزوجها ولجاراتها " تحلّ بمنجاة من اللوم بيتها " والمنجاة هي المكان المرتفع، وارتفاع البيت وخلوه من اللوم كناية عن نسبة، حيث نسب المنجاة من اللوم للبيت مريدًا بذلك منجاة صاحبته، وبعدها عن مثل هذا الفعل القبيح .

" إذا ذكر النسوان عفّت وجلّت " سيّدة نقيّة طاهرة، إذا ما ذكر النسوان كان حظّها من الذكر عفّة وجلاء سيرة. وهناك ما يتعلّق بسلوكها الظاهر يتمثّل في لبسها المحتشم وفي حديثها وفي مشيها " لا سقوطًا قناعها إذا ما مشت ولا بذات تلفّت " " كأنّ لها في الأرض نسيًا تقصّه " " وإن تكلمك تبلت " كنايات دقيقة ووصف عميق يرصد كلّ حركة. تأمّل هذا القناع الثابت على هامة الرأس دون سقوط كناية عن الحشمة والعفّة وهذا الرأس

---

7 - آب : رجع .

المطأطأ في المشي، كأنّها تطلب شيئًا فـي الأرض تفقـده كنايـة عـن شـدّة الحيـاء والخفـر حتّـى أن حـديثها يتقطّـع ولا يسترسـل لتملك الحياء منها " وإن تكلمك تبلت ".

ولتكتمل الصورة نفذ الشنفرى إلى حياتهـا الخاصـة مـع زوجهـا " أميمة لا يخزي نثاها حليلها " " إذا هو أمسى آب قرّة عينـه، مـآب السعيد " " لم يسل أين ظلّت " النثا هو ما تتحدث به الزوجة عن زوجهـا مـن حـديث حسـن أو سـيء، والمعنـى أنّ لا نثـا فيخـزي الخليل، وإن كان هناك حديث فـإنّ حـديث (أميمـة) عـن زوجهـا حديث حسن، لا يخزيه ولا يجرحه في غيابه. كذلك عشرته هو لها عشرة طيبة، لا يتتبعها ويترصد خطاها حين إيابه ولكنّه يعود قريـر العين هانيها " لم يسل أين ظلّت " ثقة وافرة تعـم بيتـه بسـطتها أميمة وجلتها بسيرتها الناصعة .

ونجد أنّ الجمال مقرون بالصون والعفّة في كثير مـن صـور الكناية وإن اختلف التعـبير بـاختلاف كـلّ شـاعر فـي أداء المعنـى فقول امرئ القيس [1]:

مِنَ القَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لَوْ دَبَّ محول مِنَ الذَّرِّ فَوْقَ الإِتْبِ مِنْهَـا لأَثَّرَا

عفّة ورقّة ونعومة إنّ معنى العفّة (بقصر الطـرف وغضّـه) جـاء كثيرًا فـي الشـعر ؛ولكـن تـأتي صـورة الرفـه جديـدة عنـد امـرئ القيس تتمثل في هذا الجسم الـذي يـؤثر فيـه دبيـب (المحـول) وهـو نـوع صـغير مـن الـذّرّ، ربمـا لا يشـعر الإنسـان بـدبيبه فـوق جسمه، ولكنّه هنا يؤثّر وإن كان فوق (الإتـب) وهـو ثـوب رقيـق

1 - امرؤ القيس ، ديوان ، تحقيق : حنّا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1989م ، ص 96.

يكنّي عن الرفه والنعومة والرقّة. وقوله أيضًا [1]:

وَتَضْحَي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ فِرَاشِهَا

وفي هذا البيت كناية عن أنّها مترفة ناعمة، فهي تعطّر فراشها بنثار المسك، وهي لا تنهض مبكرة من فراشها بل تمكث فيه حتّى ارتفاع الضحى، وهي لا ترتدي ملابس الخدمة لتخدم بيتها.

وفي بيت لسلامة بن جندل يصف المرأة بالعفّة فيقول [2]:

تُجْرِي السِّواكَ عَلَى غُرٍّ مُفَلَّجَةٍ لَمْ يَغْذُهَا دَنَسٌ تَحْتَ الجَلابِيبِ

والكناية في هذا البيت (خلو الجلابيب من الدنس) فيها ملاءمة دقيقة مع قوله :" تجري السواك على غرّ مفلّجة " فهي تتعهد نفسها بنظافة الظاهر كما تتعهد خلقها بنظافة الباطن .

وإذا صور الشاعر حال المرأة وفزعها في وقت شدّة الحرب ؛ فإنّ كناياته تكون عن الشجاعة، والنجدة، والمروءة، يصف بها نفسه، أو غيره. لاحظ قول المهلهل وهو يرثي كليبًا [3]:

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيبٍ إِذَا بَرَزَتْ مُخَبَّأَةُ الخُدُورِ

جاءت هذه الصورة ضمن صور متعددة للكناية في رثاء

---

1 - المرجع السابق، الديوان ، ص 40.

2 - سلامة بن جندل ، ديوان ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، بيروت ، بدون ، ص 226.

3 - المهلهل ، ديوان ، ص 41.

كليب، وهي صور مفعمة بالحزن والأسى لفقد كليب ومن ضـمنها هذا الموقف الذي تخرج فيه المرأة من خدرها، وهي لا تملك مـن أمرها شيئًا لضعفها، كناية عن شدّة الحـال والفـزع الـذي يصـيبها في مثل هذه المواقف .

وهناك صورة أخرى لطرفة بن العبد يفخر فيها بنفسه يقول [1]:

يَوْمَ تُبْدِي البِيضُ عَنْ أَسْوُقِهَا وَتَلُفُّ الخَيْلُ أَعْرَاجَ النَّعَمْ [2]

نلاحظ التشابه في (خروج المخبـأة) عنـد المهلهـل و(إبـداء البيض أسوقها) عند طرفة. المهلهـل يخشـى حـدوث ذلـك اليـوم وليـس مـن الرجـال (كليـب)، فلا حـامي لـذوات الخـدور بعـده، و(طرفة) يتحدث عن يوم يكون فيه هو الحامي لهـنّ. والكنايتـان، وإن اتفقتا في الغرض فهمـا مختلفتـان، فـالهول عنـد (المهلهـل) أخرج المخبأة، وهو عند (طرفة) أذهلها عمّا لا يجوز لها أن تــذهل عنه، وهو إبداء السوق، وهذا شيء زائد عن مجرد الخـروج وإنّمـا يكون في حومة الفزع وفي بيت المهلهل فقد، وحيرة، وانكســار، فـالخطر حاضـر، والفـارس غـائب. أمّـا بيـت طرفـة إشـارة فـي قوله :" البيض " إلـى المصـونات المنعمـات. وفـي كنـايته جلبـة، وركض، وفزع .

أمّا النابغة الذبياني فالصـورة عنـده صـورة بطـل منتصـر، تتمثـل

---

1 - طرفة بن العبد ، ديوان ، تحقيق: محمد حمود ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1995م ، ص 128.

2 - تبدي : تكشف وتحسر عن أسوقها للهرب. البيض : النساء . تلف : تجمع . أعراج : جمع عرج وهو القطيع .

انتصاراته في أسر (الأوانس) فيقول [1]:

يَوْمَ تُبْدِي البِيضُ عَـنْ أَسْـوُقِهَا وَتَلُفُّ الخَيْـلُ أَعْـرَاجَ النَّعَـمْ [2]

فَـآبَ بِأَبْكَــارٍ وَعُــونٍ عَقَــائِلٍ أَوَانِـسَ يَحْمِيهَـا امْـرُؤٌ غَيْـرُ

يُخَطِّطْــنَ بِالعِيـدَانِ فِـي كُـلِّ زَاهِـــــــــــــــــــــــدِ [3]

مَقْعَـــــــــــــــــــــــدٍ وَيَخْبَأنَ رُمَّـانَ الثَّدِيِّ النَّواهِدِ

وَيَضْرِبْنَ بِالأَيْدِي وَرَاءَ بَرَاغِزٍ حِسَــانِ الوُجُــوهِ كَالظِّبَــاءِ العَوَاقِد

وصف النابغة هؤلاء النسوة في الأسر، وحالهنَّ من حزن، ووحشـة، وحيـرة، وذلّ. ففـي الـبيت الأول : يركّـز علـى كرمهـنَّ وحفظهنَّ ، (فآب بأبكارٍ وعون) خليط من النساء يجمع بين البكـر والثيّب ولكنهنّ كريمات الأصل عقائـل، محميـات مـن أنـاس غيـر زاهدين في حراستهنّ، والدفاع عنهنّ (يحميها امـرؤ غيـر زاهـد) ويرمي النابغة من ذلك كلّه إلى صـعوبة واسـتحالة الوصـول لهـنّ وتأكيد حقيقة الاستماتة دونهنّ لتـأتي بعـد ذلـك قـوة صـاحبه فـي الوصول إليهنّ وأسرهنّ .

وفي البيت الثاني يصوّر حال هؤلاء الكريمات، اللائـي لـم يعرفـن الذلّ والهوان "يخططن بالعيدان فـي كـل مقعـد " صـورة مليئـة بالحيرة والوحشة تتمثل في هذا التخطيـط فـي الأرض بالعيـدان،

---

1 - النابغة الذبياني ، ديوان ، ص 169.

2 - تبدي : تكشف وتحسر عن أسوقها للهرب. البيض : النساء . تلف : تجمع . أعراج : جمع عرج وهو القطيع .

3 - عون : ثيّب . أوانس : يؤنس بحديثهنّ وحسنهن . البراغز : بقر الوحش ويعني أولادهن.

وهو فعل الحائر " في كل مقعد " أي في كلّ مكـان قعـدن فيـه وفي ذلك إشـارة إلـى طـول مـدّة الأسـر. وفـي قـوله : " يخـبئن رمان الثدي النواهد " كناية عن عفتهنّ حتّى فـي الأسـر يتسـترن ويخبئن أماكن العفّة. وفي قوله:" ويضربن بالأيدي وراء براغز " " حسـان الوجـوه كالظبـاء العواقـد " نسـاء يحملـن أطفـالهنّ فـي حجورهنّ ويطأطئن رؤوسـهنّ وضـرب خفيـف لأطفـالهنّ محاولـة للاستئناس بهم. وشـبه الأطفـال بـالبراغز أي بقـر الـوحش يؤكـد حسنهنّ حيث أشار لجمال أولادهنّ.

وكذلك نجد قيس بن الخطيم يقول [1]:

صَبَحْنَاهُمْ شَهْبَاءَ يَبْرُقُ بَيْضُهَا تُبِيـــنُ خَلاخِيـــلَ النِّســـاءِ الهَوارِبِ

استخدم الكناية في قوله :" تبين خلاخيل النساء الهـوارب " أي هزيمتهم للقوم كانت منكـرة بـدليل الهـروب السـريع للنسـاء حتّى أنّه قد ظهرت سيقانهنّ. وهروب النساء دليـل علـى هزيمـة أعدائهم .

وفي صور الكناية عن رفاهية المرأة ورقّتها يقول حسّان بن ثابت [2]:

هَمُّهَا العِطْرُ وَالفِرَاشُ وَيَعْلُو هَا لُجَيْنٌ وَلُؤْلُؤٌ مَنْظُـومُ

كناية عن الرفاهية والدعة ويقول أيضًا [3]:

لَوْ يَدِبُّ الحَوْلِي مِنْ وَلَدِ الذَّ رِّ عَلَيْهَا لأَنْدَبَتْهَا الكُلُومُ

يصور لنا مدى ليونتها ورقّتها. وكذلك كثير عزّة يقول [4]:

هِجَانُ اللَّوْنِ وَاضِحَةُ المُحَيَّا قَطِيعُ الصَّوتِ آنِسَةٌ كَسُولُ

فهو يصف لنا هـذه المـرأة بقـوله :" قطيـع الصـوت " كنايـة عـن الحياء والخجل وأنّها

---

1 - قيس بن الخطيم ، ديوان ، ص 81.

2 - حسّان بن ثابت ، ديوان ، ص 40.

3 - المصدر السابق ، ص 40.

4 - كثير عزّة ديوان ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 1، 1971م، ص 119.

(كسول) كناية عن أنّها منعمة مترفة هناك من يقوم بخدمتها. أمّا قوله [1]:

وَغَالَ فُضُول الـدِّرْعِ ذِي العَـرْضِ وَأَتْعَبَــتِ الحِجْلَيــنِ حَتّــى خَلْفَهَا تَقَصَّمَا[2]

فيصف لنا المرأة بقوله :" غال فضـول الـدرع " كنايـة عـن امتلاء جسمها وكذلك قوله :" وأتعبت الحجلين حتّى تقصّما " كنايـة عـن امتلاء رجليها حتّى أنّ الحجل وهو الخلخال تكسّر من شـدّة امتلاء رجليها. أمّا عمر بن أبي ربيعة فيصف لنا محبوبته بقوله [3]:

وَبَاتَتْ تَمُـجُّ المِسْـكَ فِـي فِـيَّ بَعِيدَةُ مَهْوَى القُـرْطِ صَـامِتَةُ غَادَةٌ الحَجْلِ

نلاحظ في هذا البيت كنايتان أجاد عمر بن أبي ربيعة وصـف هـذه الغادة فقوله : " بعيـدة مهـوى القـرط" كنايـة عـن طـول عنقهـا، وقوله :" صامتة الحجل " كناية عن امتلاء رجليها باللحم.

في ذات المعنى يقول جرير [4]:

لَهَا قَصَبٌ رَيّانُ قَدْ شَجِيَتْ بِهِ خَلاخِيـلُ سَـلْمَى المُصْـمَتَانُ وَسُورُهَا

فهو يصـف لنـا سـلمى بـامتلاء الجسـم وذلـك فـي قـوله :"

1 - المصدر السابق ، ص 134.

2 - غال : ذهب . فضول : العرض والاتساع في الثوب ، تقصّما : تكسّرا.

3 - عمر بن أبي ربيعة ، ديوان ، شرح : يوسف شكري فرحات ، دار الجيل ، بيروت ، بدون ، ص 454.

4 - جرير ، ديوان ، شرح : يوسف عيد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، بدون ، ص 357.

خلاخيل سلمى المصمتان وسورها " كناية عن امتلاء جسمها حتّى لا تتحرّك خلاخيلها وسورها ولا يسمع لها صوت .

وكذلك يصوّر لنا الشاعر العُديل بن فرخ المـرأة الرزينـة الحليمـة فيقول [1]:

بِكُلِّ قَطُوفٍ أَنَاةِ القِيامِ رَقُودُ الضُّحَى عَبْلَةٍ كَالصَّنَمْ[2]

صوّر لنا هذه المرأة بأنّها بطيئة السير لامتلاء جسـمها وأنـاة القيام أي رزينة حليمة أمّـا قـوله :" رقـود الضـحى " أي لهـا مـن يكفيها ولا تكلّف الخدمة فهي تنام في

الضحى كناية عن الرفاهية والنعمة.

ويصور لنا المتوكّل الليثي صور الترف والرفاهية بقوله [3]:

رَقُودُ الضُّحَى رَيَّا العِظَامِ كَأَنَّهَا مَهَاةُ كُنَاسٍ مِنْ نِعَاجِ قطانِ

فهي (رقود الضحى) كناية عن الترف وأنّهـا مخدومـة وكـذا ريّـا العظام كناية عن امتلائها وشبابها. وفي قوله [4]:

وَإِذَا خَلَوتُ بِهَا خَلَوتُ بِحُرَةٍ رَيَّا العِظَامِ دَمِيثَةٍ مِكْسَالِ

وهنا يصـف لنـا المـرأة الحـرّة الكريمـة بـالامتلاء والشـباب وذلك في قـوله :" ريّـا العظـام " كنايـة عـن امتلائهـا وشـبابها و"

---

1 محمد بن المبارك ، منتهى الطلب من أشعار العرب ، جـ 7، ص 83.

2 - قطوف الخطى : أي بطيئة السير متقاربة الخطى . الأناة من النساء : الرزينة.

3 - محمد بن المبارك ، منتهى الطلب من أشعار العرب ، جـ 3، 195.

4 - المصدر السابق ، جـ 3 ، ص 187.

ومكسـال " وهـي الـتي لا تـبرح مجلسـها كنايـة عـن أنّهـا مترفـة مخدومة. وكذلك قوله [1]:

أَوَانِسُ لَمْ تلوِّحهُنَّ شَمْسٌ وَلَمْ يَشْدُدْنَ فِي سَفَرٍ رِحَالا

أوانس جمع آنسة وهي التي تأنسك بحديثها يقول أنهـنّ لـم تغيرهنّ الشمس بمعنى أنّهنّ لم يتعرضـنّ لهـا كنايـة عـن الـترف والنعمة " ولم يشددن في سفر رحالا " كناية عـن أنّهـنّ مترفـات مخدومات.

أمّا المتنبي فيظهر حزنه على فراق محبوبته فيقول [2]:

إِنْ كُنْتِ ظَاعِنةٌ فَإِنَّ مَدَامِعِي تَكْفِـــي مَزَادَكُـــمْ وَتَـــرْوِي العِيسَا [3]

فقوله :" فـإنّ مـدامعي تكفـي مزادكـم " يعنـي أنّ دمـوعه الـتي سكبت حزنًا على رحيل

المحبوبة يكفي شرابها، وشـرب مـن معهـا، وشـرب النيـاق الـتي تحملهم وهذا كناية عن غزارة الدمع عدل عن التعبير به فلم يقـل فإنّ مدامعي أو نحو هذا، لأنّ اللفظ الذي ذكره فضـلاً عـن دلالتـه على تلك الغزارة فإنّه يشعر بشدّة تعلّقه بها وبأنّه فداء لها وللإبل التي تحملها بأن يسقيها من العطش بدموعه الـتي يسـكبها حزنًـا على رحيلها.

---

1 - المصدر السابق ، جـ3، ص 181.

2 - المتنبي ، الديوان ، ص 58.

3 - العيس : الإبل.

وقد يكون التشبيه عنصرًا من العناصر التي تتضافر فيما بينها لتكوّن الصورة الكنائية. ففي مدح المتنبي لسيف الدولة يقول في المقطع الغزلي [1]:

وَأَجْيَادُ غِزْلانٍ – كَجِيدِكِ – فَلَمْ أَتَبَيَّنُ عَاطِلاً مِنْ مُطَوَّقِ زُرْنَنِي

والصورة هنا كناية عن عفّة المتنبي، وعدم اهتمامه بالأطياف الجميلة أو غير الجميلة، فهو ليس مشغولاً بالتودد إليهنّ، ومن جانب آخر هي كناية عن إخلاصه لها، وجاء التشبيه في شكل اعتراض، من باب اللطف في الحديث ولكنّه يدخل في صميم الصورة الكنائية. وكذلك قوله عن هذه الظاعنة:

وَلَمْ أَرَ كَالأَلْحَاظِ يَوْمَ رَحِيلَهُمْ بَعَثْنَ بِكُلِّ القَتْلِ مِنْ كُلِّ أَدْرَنَ عُيُونًا حَائِرَاتٍ كَأَنَّهَا مُشْفِقِ مُرَكَّبَةٌ أَحْدَاقُهَا فَوْقَ زِئْبَقِ

فالصورة الكنائية تجسد اللوعة، والحيرة، والإشفاق والشوق، وقسوة السفر. ويأتي التشبيه (عيون كأنّها مركبة أحداقها فوق زئبق) لتضيف معنى الحيرة وتعمقه.

ومن الكنايات التي وظفها المتنبي في تصوير جمال البدويات مقارنة مع الحضريات مع الميل الصريح للبدويّات وجمالهنّ المطبوع وكيف أنهنّ معززات

---

1 - المتنبي ، الديوان ، ، ص 345.

مكرمات منعّمات قوله [1]:

سَـوَائِرُ رُبَّمَـا سَـارَتْ هَوَادِجُهَـا مَنَيعَـــةً بَيْـــنَ مَطْعُـــونٍ
وَرُبَّمَا وَخَدَتْ أَيْدِي المَطِيِّ بِهَا ومَضْـــــــــــــــــرُوبِ
عَلَـى نَجِيـعٍ مِـنَ الفِرْسَـانِ مَصْبُوبِ

وكناية ثانية عـن أنّهـنّ يسـلبن العيـون، ورجـالهنّ يسـلبون المـال هؤلاء جميلات وهؤلاء فرسان في قوله [2]:

فُؤَادُ كُلِّ مُحِبٍّ فِي بُيُوتِهِمْ وَمَـــالَ كُـــلِّ أَخِيـــذ المَـــالِ مَحْرُوبِ

وكناية ثالثة عن هـؤلاء النسـوة اكتفيـن بالجمـال الطـبيعي، ولسن بحاجة إلى التصنّع والتجمّل لإبراز جمال مكذوب في قـوله [3]:

أَفْدِي ظِبَاءَ فَلاةٍ مَا عَرَفْـنَ بِهَـا مَضْـــغَ الكَلامِ وَلا صَـــبْغَ الحَـــــــــــــــوَاجِبِ
وَلا بَـرَزْنَ مِنَ الحَمَّامِ مَائِلَةً أَوْرَاكُهُـــــنَّ صَقِيـــــلاتِ العَرَاقِيبِ

نلاحـظ أنّ المتنـبي اختـار ثلاثـة مظـاهر بـارزة مـن الحيـاة الاجتماعية (مضغ الكلام، صبغ الحواجب، صقل الكعوب) محاولة من الحضريات أن يأسرن بها قلـوب الرجـال. فـالرقي الحضـاري

1 - المتنبي ، الديوان ، ص 448.

2 - المصدر السابق ، ص 449.

3 - المصدر السابق ، نفسها.

دفـع هـؤلاء النسـوة إلـى الخضـوع فـي القـول والـتزيّن ونظافـة الأماكن التي تقع عليها أعين الرجال لإبراز جمالهنّ. أمّا البـدويّات فلا يعرفن الخضوع فـي القـول ولا أنّ الحـواجب يجـب أن تزجـج وإنّما هي البساطة والطبيعة والجمال الرباني الغافل عن الإثارة .

وعـن الكنايـة بالتشـبيه يقـول الـدكتور منيـر سـلطان :" إنّ الشاعر لا يقتصر

على إيراد المعنى الفرعي المترتب على المعنى الأصـلي، والـذي ينوب عنه، بل يضيف إليه لمسة جمالية أخرى فيجعله في صـورة تشبيه، فيكون المثير والاستجابة صورة منبعثة عن معنـى فرعـي له أصل منبثق عنه " [1] .

لاحظ جمال الكناية بالإضافة إلـى روعـة التشـبيه فـي قـول أبـي تمّام [2]:

أَرَعَمْــتَ أَنَّ الظَّبْــيَ يَحْكِــي وَالقَدُّ غُصْنٌ جَالَ فِيهِ مَاؤُهُ ؟
طَرْفَـــــــــــــــــــــــهُ وَكمَالُهُ وَذَكَـاؤُهُ وَحَيَـاؤُهُ ؟
اسْكُتْ فَأَيْنَ ضِيَـاؤُهُ وَبَهَـاؤُهُ

والكناية (القد غصن جال فيه ماؤه) جمـال المحبوبـة فـاق المعهود وجعـل صـاحب أبـي تمّـام يـرى أنّ الظـبي يشـبهها فـي عيونه، وإنّ القدّ كالغصن في نضارته وعوده، ومع ذلك لـم يـرض

---

1 - منير سلطان ، بديع التراكيب في شعر أبي تمّام ، دار المعارف ، الإسكندرية ، ط 2، 1992م ، ص 397.

2 - أبو تمّام ، الديوان ، جـ 4، ص 147.

أبو تمّام بهذا الحكم لأنّه يبخس محبوبته أشياءها، فأين الضياء والبهاء والكمال والذكاء...، والكناية هنا معنى فرعي منبثق من المعنى العام (الجمال الفائق) ومترتب عليه، ثمّ جاء في شكل تشبيه خرج إلى معنى الكناية. ويقول أيضًا [1]:

هِيَ البَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّدُ وَجْهِهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لاقَتْ، وَإِنْ لَمْ تَوَدَّدِ

فالكناية :" يغنيها تودد وجهها " معنى منبثق عن كونها جميلة، يعزز تشبيهها بالبدر .

ويكني أبو تمّام عن جمال هذه المحبوبة الفائق، فيقسم [2]:

فَأقْسِمُ لَوْ تَبْدُو لِعَيْنِ مُرَقِّشٍ لأذْهَلت عَنْ أَسْمَاءَ حَقًّا مُرَقِّشَا

وهذه كناية عن جمال هذه المرأة .

1 - المصدر السابق ، جـ 4 ، ص 23.

2 - المصدر السابق ، جـ 4، ص 227.

صور العزّ والشموخ في أساليب الكناية :

هنـاك صـور مختلفـة لمجتمـع السـادة والأشـراف عـالجت الكناية هذا النوع من

المجتمع في تراكيـب مختلفـة فـي وسـمه، ورسـمه، فهـو كريـم، شجاع، نشط، حميم، ذو رأي سديد، واسع الصدر والدار، تراكيـب عديدة تتفق في تكوين شخصيّته لتكون في نهاية الأمـر شخصـيّة مثالية في كلّ شيء.

انظر إلى بيت الأعشى ميمون بن قيس [1]:

طَوِيلُ نَجَادِ السَّيفِ يَبْعَثُ هَمُّهُ نِيَامَ القَطَـا بِاللَّيْـلِ فِـي كُـلِّ مَهْجَدِ

وصف هذا السيّد بالطول عن طرق طول نجاده والنجاد هـو حمائل السيف ويعني طوله، طول صاحبه وهذه تعني أنّـه شـجاع والصفة الثانية هي علو همّته " يبعـث همّـه نيـام القطـا فـي كـلّ مهجد " همة لا تعرف الراحة أقلقت القطا فـي مهاجـده، فالقطـا طير لا يهجع ليلاً، لكنّ الشاعر وجد من هو أكثر منه سهراً وقلقًـا، فإنّ همومه ليست هموم نفسه ولكن هموم مجتمع كامـل يسـهر على أمنه وسلامته وفي المعنى نفسه يقول الأعشى ميمـون بـن قيس [2]:

---

1 - الأعشى ، الديوان ، ص 50.

2 - المصدر السابق ، ص 88.

طَوِيلِ النَجَادِ رَفِيعِ العِمَادِ يَحْمِـي المُضَـافَ وَيُعْطِـي الفَقِيرَا

تصف لنا الكناية حجم هـذه القبـاب " رفيـع العمـاد " قبـاب ضخمة واسعة عالية، لأنّ العماد هو عمود الخيمة " طويـل النجـاد " وتكتمـل صـورة الشـجاعة والكـرم بقـوله :" يحمـي المضـاف ويعطي الفقيرا " فالحمايـة لا تكـون إلا مـن لـه المهابـة والمنعـة والقوة

يطمئن لها اللاجئ المستجير به ليجد عنده الأمن. والكناية تعطينـا صوراً مختلفة لحياة هؤلاء النّاس وسلوكهم فـي الحيـاة فالشـاعر الحادرة يصور لنا ذلك بقوله [1]:

وَنُقِيمُ فِي دَارِ الحِفَاظِ بُيُوتَنَا زَمَنًا وَيَظْعَنُ غَيْرُنَا لِلأَمْرَعِ [2]

فالحفاظ على الأصالة والمكانة " ونقيم فـي دار الحفـاظ " هي ديار لا يقيم فيها إلا من حافظ على نسبه وحسبه، وكان عنده من الثراء ما لا يحتاج معه إلى الهجرة، أمّا غيرهـم فلا ثبـات لهـم ولا استقرار فكلّما نبا بهم المكان بحثوا عن غيـره طلبًـا للخصـب وسهولة الحياة " ويظعن غيرنا للأمرع " .

أمّا الشاعر عبيد بن الأبرص فيصف لنا سـكن السـادة والأشـراف فيقول [3]:

---

1 - الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضّل ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2، 1987م ، ص 223.

2 - يظعن : يرحل . الأمرع : بفتح الراء الموضع الأكثر مراعة وخصوبة.

3 - عبيد بن الأبرص ، ديوان ، دار صادر ، بيروت ، بدون ، ص 137.

أَهْلَ القِبَابِ الحُمْرِ وَالـ نِّعَمِ المُؤبَّلِ وَالمُدَامَهْ

فـإذا كـانت الصـورة الأولـى تعنـي الارتبـاط بالأصـل، فـإنّ هـذه الصورة تعني تمييزهم في السكن، حيث كانت لهم قبـب مميـزة، تشير إليهم، وتدل على مكانهم " أهل القباب الحمـر " فهـي نـوع من القباب لا يضرب إلا لهم، إمّا لأنّهم عرفـوا بهـا منـذ القـدم، أو لأنّهم ميزوا بها عن غيرهـم لزعـامتهم، وتتبعهـا صـفة وهـي سـعة الحـال ويسـرها متمثلـة فـي هـذه " النعـم المؤبّلـة " الكـثيرة المجتمعة .

ومما يكمـل الشخصـيّة العربيـة عفّـة الرجـل وطهـره لأنّ الحفـاظ علـى العفّـة يعنـي الحفـاظ علـى الشـرف وقـد اهتمـت الكناية بهذا الجانب وجاءت فـي سـياقات مختلفـة ولكنّهـا متفقـة في المعنى. وفي ذلك يقول امرؤ القيس [1]:

ثِيَابُ بَنِي عَوْفٍ طَهَارَى نَقِيَّةٌ وَأَوْجُهُهُـمْ عِنْـدَ المَشَـاهِدِ غُرَّانُ

يمدح امرؤ القيـس أصـحابه بصـورة بعيـدة وهـي طهـارة الثيـاب، ويريد بها طهارة النفس وعفّتها، وهي كناية عن نسبة لأنّـه نسـب الطهر للثياب يريد به نسبة الطهر إلى صاحبه. وفـي الـبيت أيضًـا كناية عن الشجاعة .

1 - امرؤ القيس ، ديوان ، ص 309.

ومن ذلك يقول النابغة الذبياني [1]:

رِقَاقُ النِّعَالِ طَيِّبٌ حُجُزَاتُهُمْ يُحَيَّـــونَ بِالرَّيْحَـــانِ يَـــوْمَ السَّبَاسِبِ

أتى لنا النابغة بصورة أقرب دلالة على الصـفة " فـالحجزة " هـي موضع التكة من السـراويل والتعـبير جـاء كـثيرًا فـي وصـف هـذا الموضع من بدن الإنسان مرادًا به العفّة.

ورقّة النعال فهي دلالة على الرفه والنعمـة لأنّـه لا يمشـي عليهـا بكثرة بمعنى أنّهم مترفون لا يمشون على أرجلهم .

أمّا قيس بن الخطيم فعفة النفس عنده شـملت العيـن واللسـان لتعطي بذلك معنى كاملاً للعفّة فيقول [2]:

وَمَا لَمَعَتْ عَيْنِي لِغُرَّةِ جَارَتِي وَلا وَدَّعَتْ بِالذَّمِّ حِيْنَ تَبِينُ

وتصف الخنساء الرجل العربي بكنايات رائعة فتقول [3]:

لَمْ تَرَهُ جَارَةٌ يَمْشِـي بِسَـاحَتِهَا حِيْنَ يُخْلِي بَيْتَـهُ الجَـارُ لِرَيْبَةٍ

لأنّ العفّة سجيّة طبع عليها، وظهرت في تصرفه العـام، أصـبحت الجارة آمنة في جـواره، مطمئنّـة فـي غيـاب صـاحبها حيـن يخلـو البيت من سيّده وتكـون الجـارة وحـدها يكـون سـلوكه هـو هـو لا يتغيّر فلا ترتـاب فـي مشـيته بسـاحة منزلهـا. وفـي ذات المعنـى

1 - النابغة الذبياني ، ديوان ، ص 63.

2 - قيس بن الخطيم ، ديوان ، ص 165.

3 - الخنساء ، الديوان ، ص 58.

تقول [1]:

وَلا يَقُومُ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَشْتِمُهُ وَلا يَـــدُبُّ إِلَـــى الجَـــارَاتِ تَخْوِيدَا [2]

هذه الصورة هي للخنساء نفسها لا تختلف عن الأولى كثيرًا وهـي تعالج سلوك الرجل مع جاراته أيضًا وعفّته في تعامله مـع المـرأة " ولا يـدبّ إلـى الجـارات تخويـدا " التخويـد هـو السـير السـريع، وعدم الـدب إلـى الجـارات سـريعًا يعنـي عـدم مفاجـأتهنّ داخـل الـبيوت دون اسـتئذان وربمـا كـنّ فـي حالـة لا تصـلح لاسـتقبال زائرين رجال وهو سلوك يدلّ على العفّة والحياء .

وفي صورة أخرى للعزّ والشموخ يعالج أسلوب الكناية هـذا الأمـر في المجتمع العربي فعمر بن أبي ربيعة يصف لنا قومه فيقول [3]:

وَيَمْنَعُ سِرْبَنَا فِي الحَرْبِ شُمٌّ مَصَالِيتٌ مَسَاعِرُ لِلْحُرُوبِ [4]

وصفهم بالقوة فـي الحـروب " وشـمّ " هـو ارتفـاع قصـبة الأنـف وحسنها واستواء أعلاها وانتصاب الأرنبـة وهـو كنايـة عـن الرفعـة والعلو وشرف النفس .

وفي ذات المعنى يقول جرير [5]:

---

1 - الخنساء ، الديوان ، ص 51.

2 - تخويدا : التخويد السير السريع، أي لايتعدى على جاراته.

3 - عمر بن أبي ربيعة ، الديوان ، ص 30.

4 - سرب: جماعة . مصاليت : جمع مصلت وهو الرجل الماضي في الأمور.

5 - جرير ، ديوان ، ص 324.

ذَوُو الحُجَـراتِ الشُّـمُّ مِـنْ آلِ جَعْفَرٍ يُسَلَّمُ جَانِيهَا وَيُعْطَى فَقِيرَهَا

في كناية رائعة يصف لنا آل جعفر بالرفعة والعلو وشرف النفـس وفي بيت آخر يقول في المعنى نفسه [1]:

إِذَا عُدَّ أَيَّامُ المَكَارِمِ فَافْتَخِرْ بِآبَائِـــكَ الشُّـــمِّ الطِّـــوالِ السَّواعِدِ

وهي أيضاً كناية عن شرف النفـس والرفعـة وعلـو الشـأن. وفـي ذلك يصف الفرزدق عظمة آبائه وأجداده فيقول [2]:

فَإِنْ تَهْجُ آلَ الزِّبْرَقَانِ فَإِنَّمَا هَجَـوتَ الطِّـوالَ الشُّـمِّ مِـنْ هَضْبِ يَذْبُلِ

نلاحظ تكرار لفظ (الشّمّ)وهو كناية عن الرفعة وشرف النفـس والعلو. ونجد أنّ أبا تمّام يصـور لنـا صـفات للقاضـي(حـبيش بـن المعافي) في كنايات تصور لنـا صـفات الممـدوح الشخصـيّة ثـمّ يثني بصفاته العمليّة فيقول [3]:

إِذَا مَـا حُلُـومُ النّـاس حِلْمَـكَ رَجَحَـــتْ بِـــأَحَلامِ الرِّجَـــالِ

وَازَنَـــــــــــــــــتْ وَخَفَّـــــــــــــــــتِ

إِذَا مَا يَـدُ الأَيَّـامِ مَـدَّتْ بَنَانَهَـا إِلَيْـــكَ بِخَطْـبٍ لَـمْ تَنَلْـكَ

وَإِنْ أَزَمَـــاتُ الـــدَّهْرِ حَلَّـــتْ وَشَـــــــــــــــــلَّتِ

بِمَعْشَـــــــــــــــــرٍ أَرْقَـتْ دِمَـاءَ المَحْـلِ فِيهَـا

إِذَا مَـا امْتَطَيْنَـا العِيـسَ نَحْـوَكَ فَطُلَّـــــــــــــــــتِ

---

1 - جرير ، ديوان ، ص 212.

2 - الفرزدق ، ديوان ، شرح : إيليا الحاوي ، الشركة العالمية للكتاب ، ط 2، 1995، ص 349.

3 - أبو تمّام ، الديوان ، ص 308.

لَمْ نَخَفْ عِثَـارًا وَلَـمْ نَخْـشَ اللَّتيَّـا وَلا الَّتِي [1]

نلاحـظ علاقـة الكنايـة بـالمعنى الأصـلي، فالممـدوح واسـع الحلم، مما يؤدي به إلى كثرة المواقف التي تـبرز حلمـه، وتشـيع الاطمئنان إليه، مما يجعل المقارنة بين حلمه وحلم الآخرين تؤكـد رسوخ صفة الحلـم لـديه. والكنايـة الثانيـة صـفة العـزّة والسـؤدد وتظهر بجلاء حين تتصدى له الخطوب فتعجز عن أن تهزمه، كمـا تظهر صفة الكرم في إزالـة آثـار النكبـات علـى النّـاس، وتحويـل بؤسهم إلى نعيم. وبمـا أنّ الممـدوح قـاضٍ أو رجـل عـدل وحـزم وأمــن، فيُنهــي صــورته بكنايــة عــن هــذه الصــفة، إنّ الزائريــن والمحتاجين إذا توجّهوا إليه لم يخشوا مكروهاً. وهنا يبرز أبو تمّام صـفاته الشخصـية والعمليـة مـع أزمـات الـدهر واسـتتباب الأمـن والحزم في الكناية الرابعة وهي إذا توجه إليه زوّاره لم يلقوا عنتًا ولا مكايد في الطريق خوف بطش الممدوح. أمّا المتنبي فيصــف في كناياته شمول السيادة والسيطرة فيقول [2]:

إِنْ حَلَّ فِي فَـرسٍ فَفِيهَـا رَبُّهَـا كِسْــرَى تَــذِلُّ لَــهُ الرِّقَــابُ
أَوْ حَلَّ فِي رُومٍ فَفِيهَا قَيْصَرُ وَتَخْضَـــــــــــــــــــعُ
أَوْ حَلَّ فِي عَرَبٍ فَفِيهَا تُبَّعُ

صور لنا المتنبي شمول سيادة الممدوح وسيطرته في كل أرجـاء الأرض. وفـي صـورة أخـرى نجـد المتنـبي يصـور لنـا عـن طريـق

1 - اللتيّا والتي : كناية عن الداهية الكبيرة والصغيرة .

2 - المتنبي، الديوان ، ص 494.

الكناية الممدوح في صفات الشجاعة والكرم وعجز النّـاس علـى رد فعله فيقول [1]:

يَا مَـنْ أَلُــوذُ بِــهِ فِيمَـا أُؤَمِّلُـهُ وَمَـنْ أَعُــوذُ بِهِ مِمَّا أُحَــاذِرُهُ
وَمَـنْ تَوَهَّمْتَ أَنَّ البَحْـرَ رَاحَتُهُ جُودًا وَأَنَّ عَطَـايَاهُ جَــوَاهِرُهُ
لا يَجْبُــرُ النّــاس عَظْمًــا أَنْــتَ كَاسِرُهُ وَلا يَهِيضُــونَ عَظْمًــا أَنْــتَ جَابِرُهُ

فهو يصفه بالشجاعة والكرم إذ أنّه أمل القاصدين تتحقق آمالهم على يديه وهو

قبلة المذعورين ورجاء الخائفين ينتهي خوفهم عند بـابه ويـأمنون في كنفه ورحابه .

وفي البيت الثاني يصفه بالكرم ونفاسـة العطـاء فـي أنّ عطايـاه جواهر في ارتفاع

القدر والقيمة. وفي الـبيت الثـالث فـي تصـوير رائـع يؤكـد صـفة الشجاعة إذ أنّ ما يفعله لا يقدر أحد على دفعه وردّه، فـإذا كسـر عظمًـا لا يسـتطيع أحـد جـبره وإذا جـبر عظمًـا لا يسـتطيع أحـد كسره، وبذلك يصور عن طريق الكناية عجز النّاس على رد فعله.
وفي صورة أخرى يفتخر المتنبي بقومه فيقول [2]:

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نُفُوسَهُمْ بِهَـا أَنَـفٌ أَنْ تَسْـكُنَ اللَّحْـمَ

---

1 - المصدر السابق ، ص 43.

2 - المتنبي، الديوان ، ص 176.

وَالعَظْمَا

يصور لنا أنّ اللحـم والعظـم يضـيقان عـن سـكنى نفـوس هـؤلاء ولذلك فهي تحاول أن تجد لهـا مكانًـا أرحـب وليـس هـذا المكـان سوى الإسراع إلى ميادين القتال، وغشيان الحروب يبذلونها هناك في مقام الشرف ابتغاء لطلب المحامد والمجد وفـي ذلـك كنايـة عن عزّتهم وسيادتهم وعشقهم للمجـد الـذي يتحقـق عـن طريـق غشيان المخاطر والحروب.

الفصل الثاني

تطور الكناية في الصّورة الفنيّة حديثاً

الكناية في العصر الحديث

حـاكى شـعراء المدرسـة التقليديـة الشـعراء القـدامى فـي أسلوبهم كما حاكوهم في أغراضهم من مدح، وهجا، ورثاء، وفخر وفي أسلوب الكناية نجدهم يفتخرون بنفس المعاني الـتي افتخـر بها شعراء العصر الجـاهلي والعباسـي فمثلاً يقـول البـارودي فـي الفخر:

لَهُـــم عُمـــدٌ مرفوعـــةٌ، وألويـةٌ حُمـرٌ، وأقنيـةٌ خضـرُ[1]
ومعاقـــــــــــــلٌ لمُـدَّرع الظَّلمـاءِ ألسـنةٌ حُمـرُ
ونارٌ لهـا فـي كـلِّ شـرقٍ تُصـافِحُها الشِّـعري ويلثُمهـا
ومغـــــــــــــربٍ الغفـــــــــــــــــــرُ
نمُـدُّ يـداً نحـو السَّـماءِ
خصـــــــــــــيبةً

ونجد الشاعر هنا يصف أهله وعشيرته بارتفاع الأعمدة، كناية عن الشهرة وعظم الشأن والقدر وأن لهم معاقل أي ملاجئ وحصون وكذلك احمرار الألوية أي اصطباغها بدم الأعداء كنايـة عـن شـدة البأس والانتصار في الحـروب. والفنـاء هـو مـا أمتـد مـن جـوانب الدار واخضرار الأفنية كناية عن الكرم والغنى والرفاهة.

وفي البيت الثاني ايقاد النار جرياً علـى عـادة العـرب مـن المـدح بإيقاد النار في الليالي المظلمة لهدايـة السـاري وإكـرام الضـيف وإطعام الجائع، وفي البيت كناية عن الجود والكرم.

وفي البيت الثالث كناية عن ارتفاع النار، وشدة توقدها حـتى أنهـا تصل السماء وتصافح الشعرى وهو كوكب نير يطلع بعـد الجـوزاء وتقبل الغفر وهو منزل من منازل القمر.

ويقول أيضاً:

مـــــن الهيـــــفِ مقلاقٍ سـليمةُ مجـرى الـدَّمع ريَّـا
الوشـــــاحين غـــــادةٌ الخلاخـــــــــــــــــلِ[2]
إذا ما دنتْ فـوق الفـراشِ جفـا خصـرُها مـن رِدفهـا

---

1) محمود سامي البارودي، الديوان، ضبطه وصححه علي الجارم ومحمود شفيق، القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية 1942 بدون ط ج 2 ص 44

2) محمود سامي البارودي، الديوان، ج 2 ص

لـــــــــو ســـــــــنة المتثاقـــــــــــــــــلِ

نلاحظ تعدد الكنايات في هذه الابيات والبارودي يبرز لنـا المعـالم المثالية للجمال الأنثـوي فـي العصـر الجـاهلي، وهـو يصـف هـذه الحسـناء، فهـي هيفـاء، رقيقـة الخصـر، ممتلئـة الردفيـن، ريانـة السـاقين فمقلاق الوشـاحين كنايـة عـن النضـارة والـترف، وريّـا الخلاخل كناية عن امتلاء الساقين.

ويقول أيضاً:

سـواى بتحنـان الأغاريـد وغيري باللَّذات يلهـو ويلعـبُ[1]
يطـــــــــــــــربُ ويملكُ سمعيه اليراعُ المثقـبُ
وما أنا ممّن تأسرُ الخمرُ به سورةٌ نحـو العُلا راح يـدأبُ
لُبَّـــــــــــــــــه لها بين أطرافِ الأسنَّة مطلبُ
ولكـــن أخـــوهمٍّ إذا مـــا
ترجَّحـــــــــــــــت
نَفَـى النَّـوم عـن عينيـه
نفـــــــس أبَّيـــــــةٌ

نجد أن البارودي يستخدم الكناية في البيتين الأولين وفيهما خفـاء محبب يلطف من حدة المباشرة، فيفتخر بأنه ليس ممن تستخفه نشوة الطرب ويسيطر عليـه النـزوع إلـى اقتنـاص اللـذة واللهـو، وتغيبه عن رشده الخمر، وتصرفه إلى سماع الألحان العذبة ويلجأ إلى الكناية في الـبيت الثـالث (أخـو هـمٍّ) وأنـه ذو عزيمـة قويـة، وطموح وثاب، يعمل بهمة ونشاط.

ويقول أيضاً:

يكادُ يفوتُ البرق شـدّاً إذا لهُ بنتُ ماءٍ أو تعـرَّض ثعلـبُ[2]
انـــــــــــــــبرتْ

نلاحظ هنا أن البارودي يصـف رحلـة صـيد وأن كلاب الصـيد تكـاد تسبق البرق من فرط سرعتها إذا ما لاحت أمامها طيور المـاء أو الثعالب فاستخدم الكناية في (بنتُ ماءٍ) كناية عن الطيور.

ويقول البارودي أيضاً:

بل يا أخا السَّيف الطَّويل إن أنـــت لـــم تحـــمِ النَّزيـــل
نجـــــــــــــادُهُ فأغمـــــــــــــــــدِ[3]

---

1) المرجع السابق، الديوان، ج 2 ص

2) محمود سامي البارودي، المرجع السابق ج 1، ص 42

مـن كـلِّ ناعمـةٍ الصَّـبا ريَّـا الشَّـباب سـليمةِ المُتجـردِ
بدويَّـــــــــــــــــةٍ

نجده هنا يصف بـ(الطويل نجاده) كناية عن الشجاعة وكذلك (ريَّـا الشَّباب) كناية عن امتلاء الجسم والتنعم والرقة.
ويقول أيضاً:
نِعـمَ العتـاد إذا الشـفاه يـوم الكرِيهـةِ فـي العَجـاج
تقلَّصـــــــــــــــتْ الأرْبـــــــــــــــــــدِ[1]

تقلص الشفاه هنا كناية عن الشدة والبأساء.
ويقول أيضاً:
ولقـد شـربتُ الخمـرَ بيـن شُـمُّ المعـاطسِ كالغُصُـون
غطـــــــــــــارفٍ المُيِّـــــــــــــــــــدِ[2]

وشُمُّ المعاطس أي شُمُّ الأنوف كناية علو الشأن والرفعة.
ويقول أيضاً:
صبرتُ له والموتُ يحمرُّ وينغـلُّ طـوراً فـي العجـاج
تـــــــــــــارةً فيســـــــــــــــودُّ[3]

احمرار الموت كناية عن كثرة القتل وجريان الدماء.
ويقول أيضاً:
فقلنا لساقينا أدرها فإنما قصـــارى بنـــي الأيـــام أن
يتشـــــــــــــــــعبوا[4]

وفي قوله بني الأيام كناية عن البشر.
ويقول أيضاً:
وبحرٍ مـن الهيجـاءِ خُضـتُ ولا عاصـــــمٌ إلا الصَّـــــفيحُ

---

3) المرجع السابق ج 1، ص 150

1) المرجع السابق ج 1، ص 155

2) محمود سامي البارودي، الديوان، ج 2 ص 155

3) المرجع السابق ج 1، ص 170

4) محمود سامي البارودي، المرجع السابق ج 1، ص 75

عبـــــــــــــــابهُ المُشـــــــــــــــطَّبُ[1]
تظــلُّ بــه حُمــرُ المنايــا حواســر فــي الوانِهــا تتقلَّــبُ
وسُـــــــــــــــودُها

نجده هنا يصف لنـا المعركـة الـتي خاضـها ويكنـي عـن السـيوف القواطع بالصـفيح المشـطب وكـذلك كنـى عـن المـوت بـالحمرة للون الدم والسواد لهوله وشدته.

يقول شوقي في قصيدته (نهج البردة):
الحـاملاتُ لـواءَ الحُسـنِ أشـــكالهُ وهـــو فـــردٌ غيـــر
مختلفـــــــــــــاً منقســـــــــــــمِ[2]

وحمل لواء الحسن كناية عن نهاية الحسن فيه.
ويقول:
وضعتُ خدِّي وقسَّـمتُ الفـؤادَ يرتعـن فـي كُنـسٍ منـه وفـي
ربِّـــــــــــــــــي أكـــــــــــــــــمِ[3]

ووضع الخد هنا كناية عن الخضوع والاستسلام.
ويقول:
لزمتُ بابَ أميـرَ الأنبيـاء يُمســكْ بِمفتــاحِ بــابِ اللــه
ومـــــــــــــن يغتنـــــــــــــــم[4]

وهنا أيضاً لزوم بابه كناية عن الإلتجاء إلى كرمه وعـدم الانحـراف عن التوسلِ به في قضاء الحاجات.
ويقول أيضاً:
خططـتَ للـدِّين والـدُّنيا يا قـارئ اللَّـوحِ بـل يـا لامـسِ
علومهمـــــــــــــا القلـــــــــــــــمِ[5]

---

1) المرجع السابق ج 1، ص ص 40

2) أحمد شوقي، الشوقيات، ج 1 ص 191

3) المصدر السابق ج 1 ص 192

4) أحمد شوقي، الشوقيات، ج 1 ص 194

5) المصدر السابق ج 1 ص 198

وخطه علوم الدين والدنيا كناية عن تعليمها الناس وبثها فيهم وقراءة اللوح ولمس القلم كناية عن اطلاع الله له على علم الغيب.

ويقول أيضاً:

وصلِّ ربِّي على آلٍ له نُخبٍ جعلتَ فيهم لواءَ البيتِ والحرمِ
بيضُ الوجوهِ ووجهُ الدَّهرِ ذو حلكٍ شُمَّ الأنوفِ وأنفُ الحادثاتِ حمى[1]

وشم الأنوف كناية عن الشرف وعلو المكانة وأنف الحادثات حمى كناية عن اشتداد الخطب واستفحال الأمر.

وفي قصيدة (ضجيج الحجيج) يقول:

قد سَال بالدَّم من ذبحٍ وأحمرَّ فيه الحِمى والأشهرُ
ومن يسرٍ الحُرم[2]

فقوله أحمرَّ فيه الحِمى والأشهر الحرم كناية عن اقترافه القتل فيهما.

ويقول:

إن الذي قسَّم البلاد حباكُم بلداً كأوطانِ النُّجوم مَجيداً[3]

وهنا أوطان النجوم كناية عن السماء.

ثم يقول:

تلك الرِّمالُ بجانبيك بقية من نعمةٍ وسماحةٍ ورماد[4]

وقد كنى هنا عن الكرم بالرماد.

---

1) المصدر السابق ج 1 ص 11

2) أحمد شوقي، المصدر السابق ج 1، ص 72

3) المرجع السابق ج 1، ص 75

4) المرجع السابق ج 1، ص 62

وكذلك نجد الشاعر حافظ إبراهيم في مدحه للإمام (الشيخ محمد عبده)

كـثيرُ الأيـادي حاضـرُ الصَّـفحِ كـثيرُ الأعـادي، غـائبُ الحقـدِ
مُنصـــــــــــــــفٌ مُســـــــــــــــعفُ[1]

وكثير الأيادي كناية عن كثرة النعم والكـرم وكـذلك كـثير الأعـادي كناية عن حسد الناس له وغائب الحقد كناية عن صفحه وسماحة نفسه.

ويقول أيضاً:

اضـــناهُما شـــوقٌ قـــد كبـــدَاهُما وتصـــدَّع القلبـــان[2]
ابيضَّـــــــت لـــــــه

أضناها الشوق بمعنى أسقمه أما ابيضاض الكبد كنايـة عـن شـدة حزنه.

ويقول أيضاً في تحية لخليل مطران:

فـإذا روضـتانِ فـي ذلـك تّمِيسان تحت ريـح الخُزامـى[3]
الـــــــــــــرَّوض وعُيـونُ الأزهـارِ تبغـى المَنامـا
جاءتـا تخطـران والنَّجـم
ســـــــــــــــاهٍ

هنا كنى بسهو النَّجم ونوم الزهر عن سكون الليل وركـود ظلامـه وشدته.

ويقول في خالد بن الوليد:

يرمـــي الأعـــادي بـــآراءٍ وبـــالفوارسِ قـــد ســـالتْ
مُســـــــــــــــدَّدةٍ مَـــــــــــــــذاكِيها[4]

المذاكي هنا هي الخيـل الـتي تـم سـنها وكملـت قوتهـا وإنسـيال المذاكي كناية عن انتشارها وكثرتها.

وفي مدحه للسيد لطفي يقول:

---

1) حافظ إبراهيم الديوان ج 1 دار العودة بيروت بدون ت وبدون ط ص 22

2) المرجع السابق ج 1، ص 48

3) المصدر السابق ص 59

4) حافظ إبراهيم، المصدر السابق ص 65

لمْ يجـرِ فـي ناديـكَ هجـ رُ القــولِ أو خَلــعُ العِــذار[1]

وهنا هجر القول القبيح منه وخلع العذار كناية عـن التهتـك وعـدم المبالاة.
ويمدح الملك فؤاد فيقول:
فتَّحــتَ أعيُنَنَــا فأبــ صَــرْنا الضِّــياء وكُــنَّ رُمــدا[2]

كنى عن العلوم والمعارف بالضياء وعن الجهل بالرمد.
ويقول أيضاً:
علــيَ أيــادٍ لــه جَمَــةٌ وفضلٌ قديمٌ شريفُ السَّـبب[3]

الأيادي هنا كناية عن النعم.
ويقول أيضاً
ويــا ربّ يــوم شــديد روى عن جهنَّـم مـا قـدْ رَوَى[4]
اللّظــــــــــــى بــه الشَّــمسُ نزَّاعــةٌ للشَّــوى
به الرِّيـح لفَّاحـة للوُجـوه

الشوى يعني بهما اليدان والـرجلان وقحـف الـرأس وكنـى بقـوله نزاعة للشوى عن شدة الحر يشير إلـى قـوله تعـالى فـي وصـف جهنم (كَلَّا إِنَّهَا لَظَى * نَزَّاعَةً لِّلشَّوَى)[5]
وفي قصيدة (طريق الضياء) نجد الشاعر محمود حسن إسماعيل يتحدث عن المآسي التي عاشها وطنه وفيها يصبح كل بيت لصيقاً في دلالته الرمزية أو الكنائية مع سواه مـن الأبيـات والـتي يقـول فيها:
وفينا قبورٌ طـوال الأنيـنِ عليهـا الـرَّدى ليَّلــه مُـدلهِمْ[6]
وفينــا الظَّلامُ المُنيــف يُعشـعشُ فيـه خـرابُ الـذِّممْ

1) المصدر السابق ص 116

2) المصدر السابق ص 146

3) المصدر السابق ص 162

4) المصدر السابق ص 223

5) سورة المعارج الآيات 15 – 16

6) محمود حسن إسماعيل الديوان (نار وأصفاد) دار العودة بيروت، 1986مط 1، ص 112

السَّـــــــــــــــواد وُحُـوشٌ وبيـدٌ ومرعـي غنـمْ
وفينـــــا المظـــــالمُ كمحصـــنةٍ لوثتهـــا التُّهـــمْ
والظَّـــــــــــالمون كشـيخ بعـارِ الصِّـبا ملتثـمْ
وفينـا الكرامـةُ مرجومـةٌ نُصلِّي لمـن جـارَ أو مـن ظلـمْ
وفينا الإباء الجريحُ الوقارِ من الـذّل حـتى طوتنـا الظُّلـمْ
وفينـا التَّعبـدُ بالجـائرين
ركعنا طـويلاً علـى بَـابِهم

فكل بيت يحمل دلالات رامزة عن طريق تركيبه الكنائي وليسـت الصورة الكنائية بناء قائماً بـذاته، بـل نجـد البنـاء اللغـوي يتفاعـل بعضه مع البعـض الآخـر، فـالقبور الطـوال الأنيـن لا تنفصـل عـن الردى وليله المدلهم، والظلال المنيف السواد يتآزر في تقتيمه ما يعشعش فيه خراب الذمم، بل تتصـل الصـورة الكنائيـة بالصـورة التشبيهية (فالكرامة مرجومة) يتصل بها (كمحصنة لوثتها التهم)
أما الشاعر السوداني محمد سعيد العباسي فيقـول فـي قصـيدته (مليط):

ورقاءُ إنـك قـد اسـمعتني هيـا اسـمعي فضـل إنشـائي
حســـــــــــــناً وإنشـــــــــــــادي[1]
إنَّـا نـديمانِ فـي شـرع يا بنت ذي الطَّوق لحناً من بني
النَّـــــوى فخُـــــذي الصَّـــــــــــــــادِ

يخاطب الشاعر ورقاء سمعها، وقوله: (يا بنت ذي الطوق) كنايـة عن الورقاءِ (وبني الضاد) كناية عن من يتحدث اللغة العربية.
ويقول أيضاً:

أثقلـتْ كـاهلي مـذاهِبُ خٍ كرامٍ شُـمُّ العرانيـنُ زهـر[2]
أشـــــــــــــــيا

يصف هـؤلاء الكـرام بـ(شـم العرانيـن) كنايـة عـن الرفعـة وعلـو المكانة.
ويقول أيضاً:

دفعتُـه يـدُ الصِّـبا وحـداهُ نحـــو هـــذا الحِمَـــى وميـــضٌ
ثـم ألقـى العصـا وحـلَّ تعـــــــــــــــالى[3]
عزاليه وحيَّا وبالنُّضارين سالا

1) محمد سعيد العباسي ديوان العباسي دار الفكر العربي بدون ط بدون ت ص 34

2) المصدر السابق ص 223

العزالى هنا مصب الماء من الراوية أي فمها وألقى العصا كناية عن الإقامة.
ويقول ايضاً:

الطَّـــاهرات الـــذَّيل إن رأيـــــنَ كـــــفَّ معتـــــدٍ[1]
كـــــــأنهنَّ ربـــــــربٌ ريـــــعَ لصـــــوت أســـــد

الطاهرات الذيل كناية عن نسبة الطهر إليهن.
ويقول أيضاً:

تلـك القـوافي وقـد جـاءت (ليوسـف) الخيـر مـن مـأثُورِ
مُحَـــــــــــــــــبرةً أقـــــــــــــــــوالي[2]
الطَّـــاهر الـــذَّيل محمـــود مون النَّقيبة في حـلٍّ وترحـالِ
السَّـــــــــريرة ميـــــــــ لُقيـا المبشَّـر أو تغريـدُ ميهـالِ
يهـــوى النَّـــدى فســـؤال
السَّـــــــــائلين لـــــــــه

يصف صاحبه (يوسف) بطاهر الذيل كناية عن نسـبة الطهـر إليـه وكذلك (يهوى النَّدى) كناية عن كرمه وكثرة عطائه.
نلاحظ أن شعراء هذه الحقبة قلدوا الأقـدمين فـي معـاني الكـرم وذلك بذكر النار على عادات البدو في الجاهلية إذ كـانوا يشـبونها لكي يهتدي بها الساري ويلجأ إليها الجائع يطلـب القـرى، وكـذلك في وصف المرأة ومقاييس الجمال العربـي القـديم وفـي الفخـر بذكر العمد المرفوعة وهم في المدن، أو بذكر عبارات مثـل شُـمُّ الأنوف، ذكرها الشعراء قديماً كناية عن علو الشأن.

---

3) محمد سعيد العباسي المصدر السابق ص 38

1) المصدر السابق ص 71

2) المصدر السابق ص 155

1- الأسطورة:

إنّ أهم ما يميز الصّورة الشعريّة اتّجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسّية المحدودة، والانشغال ببناء وجـود فنّـي مسـتقل يسـتمد وجـوده من عناصر الصورة الشعريّة نفسها، لا من عناصر الواقـع الحسـيّة. فلـم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بـأن يتلقـى مصادر صوره من الخارج، بـل أصـرّ علـى أن يخلقهـا بنفسـه. وأصـبحت الصورة الشـعريّة بالتـالي تمـوج بـالألوان والأضـواء والأصـوات والـرؤى المتداخلة .

لقد فقدت الكلمـات الحسـية فـي فلسـفة الصـورة الشـعرية الحديثة كـل مـا يمكـن أن تـثيره خلال الاسـتعمال الرتيـب للكلمـة، وأصبح على الشاعر الحديث أن يـثير فينـا الدهشـة بمعرفـة جديـدة عن طريق الارتباط غير المتوقع. ويقول شكري عياد:

"لقد اصطبغت الصورة الشعرية بإحساس موقف الشاعر مــن الوجود، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر علـى ثقـافته الخاصـة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة. لقد أدرك الشاعر الحـديث أن عالمه لا يعطيه أنماطاً واضحة للاستجابة؛ ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكـر ويشـعر فـي حـدود ذاتـه. لقـد عـاش أسـلافنا فـي ظـل حضارات كانت تمدهم بمواقـف واضـحة مـن معظـم مـا تجـري بـه الحياة فكانت استجابة الشاعر لمجريات الحيـاة تتميـز بمزيـد مـن الحساسية، لكنّها تنطوى على مواقف لا فضل فيها للشـاعر نفسـه، بعبارة أخرى كان الشاعر يسـخر أو يثـور أو يكـره، أو يخـاف طبقـاً لحضارة عصره وبالنسبة إليها أمـا اليـوم فـإن الكـثير مـن مجريـات

الحياة لا يثير في نفوسنا استجابه واضحة، واعتماد الشاعر الحـديث على ثقافته الخاصة في بنـاء صـورِه الشـعرية جعلـه يفضّـل الواقـع الأسـطو ري علـى الواقـع الخـارجي، هـذا الواقـع الفنـي برمـوزه الانفعاليه وأحاسيسه البكر. لقد أدرك الشاعر الحديث خلال تجـاربه المستمرة أن أفعال الـذات الداخليـة، وأفعـال الأسـطورة وحـدهما المالكان لصفة الضرورة، وأنهما لهذا أسـمى مـن الواقـع الخـارجي الذي فقد في ظلّ مناخه الحضاري أن يمدّ إنسانه بمواقف واضحة الاستجابة[1].

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور مجملاً آراء الباحثين عن الأسطورة : (تعبير عن الذات الإنسـانيّة فـي وحـدتها وجوهرهـا ... وإنّ فـي الأسـطورة نزوعـاً إلـى تجـاوز العلاقـات والنسـب وردود الأفعـال العاديّـة للحيـاة، أي أن لهـا منطقـاً يختلـف عـن المنطـق العادي، يعتمد على استمداد الخيـال الطليـق ولا يخضـع للعقـل وإن كان لا يجـافيه فـي احتـوائه عـادة علـى منطـق العلـة والمعلـول أو السـبب والغايـة الأسـطورة إذن لا معقولـة، ولكنهـا ليسـت منافيـة للعقل)[2]

ومن هنا فإن الأداء اللغوي للدلالات الأسطورية في تشكيلها الرمزي الذي يصنعه إنما يعمد إلى تحقيق بعد فني بوساطة الاختيار الرهين لما يمكن أن تخلقه الإشارات الأسطورية من تزاوج وتداخل

---

1 د. شكري محمد عياد، الغموض في الشعر الحديث -الأدب عالم متغير- الهيئة المصريّة العامّة . القاهرة سنة 1971م،ص 83.

2 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر . دار العودة . بيروت ، بدون ط، ص 99 .

بين المحدود والغير محدود وبين اللحظة الواقعة واللحظة الواهمة، ويكون الأمر كما يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي وهو يتحدث عن موضوع الاختيار للشخصية أو الأسطورة، فيرى أنّه : (يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصيّة، أو الأسطورة وأن يربط ربطاً موفقاً بينهما وبين ما يريد أن يعبّر عنه الشاعر من أفكار ويراعي في ذلك أيضاً (الحداثة) و (السمة المتجدّدة) التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورة، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطوريّة لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق، وذلك لانعدام السمة الدالة فيها، ومن هنا تنشأ الصعوبة. ذلك لا بد للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شاملة)[1].

ويحسن الشاعر البياتي استغلال الرّموز والاقنعة إلا أنّه كثيراً ما يوسع مدلولاتها الأسطورية، ويتجاوز أبعادها الأسطورية فيمنحها دلالات جديدة أو وظائف فوق ما قدمتها الأساطير أو الحقائق التاريخية، مبرزاً رؤاه الذاتية على حقيقة القناع الذي اختاره وموسعاً دوره في الرمز، ولعلّ أبرز الرموز التي اختارها الشاعر هي (عشتار) فهي عنده رمزٌ للإلهة الأم التي تفيض بحنانها على الكون وتساعد المحتاجين ؛ إنها الإلهة (نانا) في حضارة الرافدين التي يقول فيها إنسان ما قبل التاريخ : إنها مصدر الخصب والخير ؛ فعشتار أو (نانا) هي الأرض الأم المعطاءة، التي تغدق النعم على الإنسان، والإنجاب من أبرز صفاتها، ومن صفات (عشتار) أيضا إنها إلهة الحرب لدى البابليين، وهي صفة تناقض صفاتها الإنسانية، ولعل هذه الصفة المحاربة مستمدة من أصول أسطورية مزدوجة

1 عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعريّة، دار العودة – بيروت، بدون طبع، سنة 1971م، ص 32 .

وعشتار هي الـتي طـالبت مـن أبيهـا السـماوي أن يخلـق لهـا ثـورأ سماويأ لمنازلة (جلجاش) الذي رفض حبها، ويركّز البياتي على هذه السمة فيؤكـد دور عشـتار النضـالي التحـرري حيـن يطلـب نصـرتها لمواجهة أعداء الشعب، فيقول [1]:

عَشْتَرُوت
رَبِيعُنَا لَنْ يَمُوت
مَادَامَ عَبْرَ البِحَار
امرَأةٌ تَنْتَظِر
يا بِنْتَ جيْلِي الحَزِين
أنَا وَحِيدٌ سَجِين
فِي بِئْر سِجْنِيَ اللّعِين
أَلْهُو بِمَا تَجْهَلِين
عَشْتَرُوت
رَبِيعُنَا لَنْ يَمُوت
مَادَامَ عَبْرَ البِحَار
امْرَأَةٌ تَنْتَظِر

وتغدو عشـتار البابليـة رمـزاً عنـد الشـاعر لتجـدد الأمّـة وحلمهـا بانتصار الثورة، فهي تموت ثمّ تبعث من جديد مثلما يبعـث الشـعب من سباته، ومثلما يعود الخصب إلى الطبيعة في الربيـع بعـد موتهـا في الخريف فيقول [2]:

---

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان ج 1، دار العودة، بيروت، ط 1، سنة 1971م، ص 58 .

2 عبد الوهاب البياتي، ديوان ج 1، دار العودة، بيروت، ط 1، سنة 1971م، ص 59 .

عَائِشَةُ مَاتَتْ وَلَكِنِّي أَرَاهَا تَزْرَعُ الحَدِيقَة
فَرَاشَةٌ طَلِيقَة
لَا تَعْبُرِ السُّورَ وَلَا تَنَام
الحُزْنُ والبَنَفْسَجُ والأَحْلَام
طَعَامُهَا فِي هَذِه الحَدِيقَةِ السِّحْرِيَّة
أَيَّتُهَا الجِنِيَّة تَنَاصَرِي حُطَام
مَعَ الرُّؤَى وَالوَرَق المَيِّتِ وَالأَحْلَام
وَخَضِّبِي بِالدِّمِ هَذَا السُّور
وَأَيقَظِي النَّهَر الذِّي في دِاخِلِي وَرشِّ النُّور
في لَيلِ " نِيسَابُور "

إنّ عشتار تجسد لديه الحب البشري والعاطفي والشاعر هائم بها ينتظر هباتها لتروى ظمأه وترد للعالم المقهور اعتباره :

جُعْتُ في بُسْتَانِ هَذَا العَالَم
المُثْقَلِ بِالأَزْهَارِ وَالحُبِّ وَأَلْوَانِ الثِّمَارِ
جُعْتُ حَتَّى المَوْتِ في كُلِّ عُصُورِ الانتِظَار
وَ تَمَزَّقْتُ بِبُطْءٍ مِنْ نَهَارٍ لِنَهَار
فَلِمَاذَا عَقْرَبُ السَّاعَةِ دَار
عِنْدَمَا أَلْقَتْ عَلَى الجَائِعِ عَشْتَارُ الثِّمَار[1].

أما الشاعر بدر شاكر السياب فأسطورته هي الأسطورة البابلية التي تحكى قصة الإله (تموز) وقد صرعه خنزير بري، وهو يموت مرة في كل عام هابطاً إلى العالم السفلى المظلم، وبغيابه تختفي

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان ج 1، قصائد حب إلى عشتار، دار العودة، بيروت، ط 1، سنة 1971م، ص 45 .

حبيبته (عشتار) ربّة الطاقـات الخصـيبة فـي العـالم وتتوقـف بـذلك عواطـف الحـب، ولكـن ملكـة الجحيـم (آرش كيجـال) توافـق بغيـر رضاها على أن تنبعث (عشـتار) برفقـة (تمـوز) مـرة إثـر مـرة كـل شتاء وأن تنبعث لذلك الحياة في كل عام[1].

والمغزى الكامن وراء تلك الأسطورة هو أن البعث لا يتم إلا مـن خلال التضـحية وأن الحيـاة لا تنبثـق إلا مـن خلال الفـداء. وأنّ انتصـار الحيـاة لا يتحقـق إلا بالبـذل وانبعـاث الإلـه (تمـوز) رهيـن باستشاده أولاً، ومن ثـم فـإن انتصـار الإنسـان الحـديث علـى قـوى الشر والتخلـف لا يتـم إلا بالطريقـة ذاتهـا، أي حيـن يصـبح الإنسـان قادرأ على العطاء والتضحية، فمثلما كـان الإنسـان البـدائى يتوسـل إلى السيطرة على الطبيعة بما يقدّمه من قرابين، وما يقوم به مـن شـعائر، يتوسـل الإنسـان العصـري إلـى السـيطرة علـى مصـيره وأقداره بالفداء والشهادة. وفي قصيدة (تموز وجيكور) تتمثـل لنـا هـذه المعـاني، و (جيكـور) مسـقط رأس الشـاعر، وإذا كـانت هـذه القرية الصغيرة البائسة رمزاً لتعاسة الوطن العراقي الكبير – فيمـا قبل الثورة -، فإنّ تموز ليست إلّا رمـزاً للشـاعر خاصّـة، وللإنسـان العراقي إجمالاً، وهو ما يمكن أن نستشفّه من خلال هـذه القصـيدة [2].

نَابُ الخِنْزِيرِ يَشُقُّ يَدَيَّ

---

1 د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر ، دار المعارف، مصر، ط 3، سنة 1984، ص 490 .

2 بدر شاكر السياب، ديوان الأعمال الشعريّة الكاملة، ج 1 – دار العودة – بيروت سنة 1971م، ص 16 .

وَيَغُوصُ لَظَاهُ إِلَى كَبِدِي
وَدَمِي يَتَدَفَّقُ يَنْسَاب
لَمْ يَغْدُ شَقَائِقاً أَوْ قَمْحاً
لَكِنْ مِلْحاً
عَشْتَار .. وَتَخْفِق أَثْوَاب
وَتَرُفُّ حِيَالِي أَعْشَاب
مِنْ نَعْلٍ يَخْفِقُ كَالبَرْقَ
كَالبَرْقِ الخَلْبِ يَنْسَاب
لَوْ يُومِضُ فِي عِرقِي
نُورٌ فَيُضِيءُ لِيَ الدُّنْيَا
لَوْ أَنْهَض! لَوْ أَحْيَا !
لَوْ أُسْقَى ! آهٍ لَوْ أُسْقَى !
لَوْ أَنَّ عُرُوقِي أَعنَاب !
وَتُقَبِّلُ ثَغْرِي عَشْتَار
فَكَأَنَّ عَلَى فَمِهَا ظُلَمة
تَنْتَالُ عَلَيَّ وَتَنْطَبِق
فَيَمُوتُ بِعَيْنَيَّ الأَلَق
أَنَا والعُتْمَة [1]

نلاحظ أنّ الشاعر السّياب، لجأ إلى تحطيم الإطار المعروف للأسطورة بما يتوافق مع محتواها الجديد، فدم (تموز) غدا ملحاً ولم يتحول إلى شقائق – كما تحكي الأسطورة – أمّا (عشتار)، فلم تعد تلك الحبيبة القادرة على تجديد شباب الوجود وصناعة الحياة،

1المصدر السابق, ص 17 .

بل إنّها تقبّله (وكأنّ على فمها ظلمة)، تطبق على الشاعر ؛ فتميت بعينيه ألق البعث المنشود، وعلى الرغم من ذلك الاختلاف بين هيكل الأسطورة الحقيقي وما رواه السيّاب، إلّا أنّه بهذا الشكل أكثر صلاحيّة للتعبير عن واقع الشاعر من حيث أنّه ضحى كما ضحى (تموز)، ولكنّه لم يبعث كما بعث (تموز)، ولم ينتصر كما انتصر على قوى الشّر التي تستبد بوطنه، لكن لهذه القوى الطاغية نهاية كما يقول [1].

جِيكُور ... سَتُولَدُ جِيكُور

النُّورُ سَيُورِقُ وَالنُّور

جِيكُورُ سَتُولَدُ مِنْ جُرْحِي

مِنْ غَصَّةِ مَوْتِي، مِنْ نَارِي

فنلاحظ أنّ الشاعر يؤمن ويثق بأنّ البعث حقيقة لابدّ منها وإن طال العذاب كما تقول الأسطورة .

وكذا في قصيدة (مرحى غيلان)[2]، نجد السياب قد استخدم الرمز نفسه على مستوى شخصي ؛ حيث يتمثل صوت الطفل (غيلان) وهو ينادي خصوبة أودية العراق التي جلبتها (عشتار) أو التي حدثت بعودة (أدونيس) والشاعر نفسه يتمثّل في (بعل)، وهو يتدفّق مع مياه نهر قريته (بويب) ليجلب الخصوبة للأرض ؛ ولكنّ اليأس والموت يعمّ الأض حينما تكون (عشتار) بدون (بعلها)

---

1 بدر شاكر السياب، ديوان الأعمال الشعريّة الكاملة، ج 1، دار العودة – بيروت، سنة 1971م، ص 20 .

2 المصدر السابق، ص 25

في قوله [1]:

كَأَنَّ جَمَاجِمَ المَوْتَى تُبَرْعِمُ فِي الصَّرِيح
(تَمُوزُ) عَادَ بِكُلِّ سُنْبُلِهِ تُعَابِثُ كُلَّ رِيح
(عَشْتَارُ) فِيمَا دُونَ (بَعْلٍ)
وَالمَوتُ يَرْكُضُ فِي شَوَارِعِهَا وَيَهْتُفُ : يَا نِيَام
هُبُّوا فَقَدْ وُلِدَ الظَّلَام

وللسياب قصيدة أخرى تتميز باستخداماتها الأسطوريّة وهي قصيدة (رؤيا) في عام 1979م (المجسّدة لتمزّقه النفسي وفجيعته إزاء مذبحة الموصل أبان حكم (عبد الكريم قاسم) ؛ حيث يبدأ القصيدة قائلاً [2]:

حَطَّتْ الرُّؤْيَا عَلَى عَيْنَيَّ صَقْراً مِنْ لَهِيب
إنَّهَا تَنْقَضُّ، تَجْتَثُّ السَّوَاد
تَقْطَعُ الأَعْصَاب، تَمْتَصُّ القَذَى مِنْ كُلِّ جَفْن
فَالمَغِيبُ جَاءَ مِنْهَا تَوْأَماً لِلصُّبْحِ
... من جُحُورٍ تَلْفُظُ الأَشْلَاءَ هَلْ جَاءَ المَعَاد ؟
أَهُوَ بَعْثٌ، أَهُوَ مَوْتٌ، أَهِيَ نَارٌ أَمْ رَمَاد ؟
أَيُّهَا الصَّقْرُ الإلَهِيّ الغَرِيب
أَيُّهَا المُنْقَضُّ مِنْ أَوْلَبٍ فِي صَمْتِ المَسَاء
رَافِعاً رُوْحِي – غِنِيمِيدَا جَرِيحاً
صَالِباً عَيْنَيْ – تَمُوزَا مَسِيحاً

---

1 المصدر السابق، ص 27

2 بدر شاكر السياب، ديوان الأعمال الشعريّة الكاملة، ج 1، دار العودة – بيروت، سنة 1971م، ص 41 .

أيُّهَا الصَّقْرُ الإلَهِي تَرَفَّق
إنَّ رُوحِي تَتَمَزَّق

نجد أنّ الشاعر السياب في هذه القصيدة في ذهول تام من تلك الفجيعة ؛ فهو يهرب من رؤيته إلى رؤيا متكئاً على أسطورة (غنيميدا) [1] الرّاعي اليوناني الذي اختطفه (زيوس) كبير الآلهة بوساطة (صقر) طار به إليه، والسياب هنا في حالة ذهول يحلم بهذا الصّقر كمهرب لا شعوري يرتفع به بعيداً عن هول المذبحة، وأنّ ذلك الصقر ينقضّ يجتث السّواد، أي يحيل تلك الفاجعة إلى ضد لها في كلّ شئ، إذ يصبح المغيب توأماً للصبح، و (أهو بعث أم موت، أهي نار أم رماد)، كل هذه التساؤلات الساخرة المؤلمة تناوش نفس الشاعر فأصحاب المذبحة يقتلون أبناء الوطن بدعوى بعث الوطن، لقد اختلطت الأمور، فيتلبس الشاعر بتموز والمسيح مازجاً ذاته بذوات المقتولين واثقاً بأنّ التّضحية طريق العودة.

في المقطع الثاني يجسّد لنا هول المأساة حيث غطت اللعنة سماء وطنه، واصطبغت بالدّماء أرضه :

سَحَّت الرُّؤْيَا ضِيَاءً مِنْ لَظَاهَا
صَابِغاً مَا تُبْصِرُ العَينُ القَرِيح
مَازِجاً بِالشَّيءِ ظِلَّه
خَالِطاً فِيهَا يَهُوذَا بِالمَسِيح
مُدْخِلاً فِي اليَوْمِ لَيْلَة
بَانِياً فِي عُرْوَةِ المَهْدِ الضّرِيح

1 د. رجاء عيد، لغة الشعر – دار المعارف . الإسكندريّة، ط 1، سنة 1985, ص 314 .

الدِّمَاء
الدِّمَاء
الدِّمَاء
وَحَدَتْ بِالمُجْرِمِينَ الأَ بْرِيَاء
مَاذَا جَنَى شَعْبِي ؟
حَلَّتْ بِهِ اللَّعْنَة
رُحْمَاكَ رَبِّي
مِنْ مَائةِ الدِّيْدَان
مِنْ لَبْسَةِ الأَكْفَان
مِنْ طَيْرَةِ الغِرْبَان [1]

عبّر السّياب عن حيرته ومشاعره المضطربة في أداء فنّي رائع امتزجت فيه الأسطورة بالحقيقة وكلّ شيءٍ امتزج بظلّه، والقبض على إحداهما ضرب من المستحيل، وقد اختلط (يهوذا) بالمسيح، فاختلط الحق بالباطل، وتداخل الليل بالنهار وبُنى الضريح على المهد، أو الموت على الحياة، ولم يبق إلا الدم الحقيقة الوحيدة لذلك نجده يكرر هذه الكلمة.

ثم يماثل بين المقتولين في مذبحة الموصل بقتل (تموز) الذي قتله الخنزير البري - في الأسطورة - في المقطع التالى فيقول[2] :

مَا الذِّي يَبْدُو عَلَى الأَشْجَارِ حَوْلِي مِنْ ظِلَال
مِنْجَلٌ يَجْتَثُّ أَعْرَاقَ الدَّوَالِي
قَاطِعاً أَعْرَاقَ " تَمُوز" الدَّفِينَة
وَعَلَى القَنَبِ أَشْلَاءٌ حَزِينَة

1 بدر شاكر السياب، ديوان الأعمال الشعريّة الكاملة، ج 1، ص 32 .

2 المصدر السابق ص 37

رَأْسُ طِفْلٍ سَابِحٍ فِي دَمِه
نَهْدُ أمٍّ تَنْقُرُ الدِّيدَانُ فِيهِ

فنجد أنّ اجتثاث أعراق الدوالى من قطع أعراق (تمـوز) يعنـي حالة الجفاف والعقم الذي يعم الأرض، وكأنّ هذا المقطع يمهد لمـا يليه الذي يحفل بتقـديم صـورة للطقـوس القديمـة كمـا الأسـطورة فيقول [1]:

تَمُوزُ هَذَا أَتِيس
هَذَا، وَهَذَا الرَّبِيع
... التَأَمَ الحَفْلُ وَجَاءَ الجَمِيع
يُقَدِّمُونَ النُّذُور
يُحْيُونَ كُلَّ الطُّقُوس
شُدُّوا عَلَى كُلِّ سَاق
يَا رَبِّ تِمْثَالُك
فَلْتَسْقِ كُلَّ العِرَاق
فَلْتَسْقِ فَلَّاحِيكَ، عُمَّالَك
شُدُّوا عَلَى كُلِّ سَاق
أُوَاه، مَا شَدُّوا
أُوَاه، مَا سَمَرُوا
أَغْصَانُ زَيْتُونِنِا أَثْقَلَهَا الوَرْد
وَرْدٌ مِن الدَّمِ الأَحْمَر
فَاسْمَعْ صَلَاةَ الرِّفَاق

---

1 المصدر السابق، ص 42

وَلْتَدَعْ فَلَّاحِيكَ عُمَّالَك
تِمْثَالُكَ البَعْل
تِمْثَالُكَ الطِّفْل
تِمْثَالُكَ العَذْرَاء

وضّح لنا السّياب أن (أتيس) يقابل (تموز) الإله البابلي، يحتفل بعيده في الربيع، حيث يربط تمثاله على ساق شجرة، وحين تبلغ الحمية أوجها عند أتباعه ؛ يجرحون أنفسهم بالسيوف حتى تسيل دماؤهم قرباناً وانتظاراً للخصب [1] والسياب هنا يقارن لنا ذلك بمذبحة الموصل فالاحتفال الذي يقوم به الشيوعيون وهم يقتلون الأبرياء يمثّل مستوى لصورة القتل الذي يقضي على الحياة، والذين يقتلون الأبرياء يزعمون أنّ قتل هؤلاء يحقق حياة تدين بالمعتقد الشيوعي ومن قول (السّياب):

يُقَدِّمُونَ النُّذُور
يُحْيُونَ كُلَّ الطُقُوس
.. شُدُّوا عَلَى كُلِّ سَاق [2]

إنّ النذور الطقسيّة القديمة (تموز) تتخذ طابعاً عصرياً يحمل في جوانبه سخرية مريرة، فهي كانت لعودة الحياة (لتموز) لكنها هنا نذور شؤم، من أجل سيطرة حزب سياسي، ومن هنا تكون تضرعاتهم كما يسخر السياب - تحمل سمات المذهب الشيوعي في دعوة مناصرة العمّال والفلاحين كما هو معروف [3].

---

1 انظر د. رجاء عيد، لغة الشعر، دار المعارف – مصر، ط 1,سنة 1085م، ص 316 .

2 بدر شاكر السياب، ديوان الأعمال الشعريّة الكاملة، ص 35

3 المصدر السابق، ص 37 .

يَا رَبِّ تِمْثَالُك
فَلْتَسْقِ كُلَّ العِرَاق
وهنا تكون سخرية الشاعر الباكية :
فَلْتَسْقِ فَلَّاحِيكَ عُمَّالَك
أُوَاه، مَا شَدُّوا
أُوَاه، مَا سَمَرُوا

أما الشاعر أمل دنقل فقد استطاع تناول المغزى الأسطوري نفسه في قصيدته (الهجرة إلى الداخل وتحـوير الأسـطورة لتتـواءم مع معطى معاصر كما في العنوان للبحث عن بلده الحاضر الغائب، عن وطنه الضائع وتكون (إرم العماد)[1] وهي أسطورة جنّة إرم التي بناها شدّاد بن عاد والتي لا يراها إنسان إلا مرة كل أربعين عاماً بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلا للسّعداء والـتي يقـال أن حجارتهـا كانت من الذهب والجـواهر, وأنّ بريقهـا اللامـع كـان يزيـغ الأبصـار, ولكنّ هذه المدينة قد اختفت بطريقة عجيبة غامضة وقد بحث عنهـا كثيرون فهلكوا دون أن تتحقق لهـم أمنيـة الوصـول إليهـا. اسـتخدم الشاعر الأسطورة فيقول[2]:

أَصِيحُ : يَا بَسَاطَ البَلَدِ المَهْزُوم ..
لَا تَنْسَحِبْ مِنْ تَحْتِ قَدَمَيَّ ..
فَتَسْقَطَ الأَشْيَاء. .
مِنْ رَفِّهَا السَّاكِنْ فِي خَزْنَةِ التَّارِيخ

1 د.السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة، بيروت، ط 3، سنة 1984م، ص 151 .

2 أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة – بيروت، ط 1، 1985م، ص 191 .

تَسْقُطُ المُسَمَّيَاتُ وَ الأَسْمَاء !
أَصْرُخُ لَيْسَ يَصِلُ الصَّوْت
أَصْرُخُ، لَا يَجِيبُ إلّا عِرْقَ التُّرْبَة وَالسُّكُونُ وَالمَوْت
وَ يَسْتَدِيرُ حَوْلَ رَأْسِي الطَّنِين
وَيَدُومُ الهَوَاء
أَبْكِي إِلَى أَنْ يَسْتَدِيرَ الدَّمْعُ فِي الحُفْرَة
أَبْكِي .. إِلَى أَنْ تَهْدَأَ الثَّوْرَة
أَبْكِي إِلَى أَنْ تَرْسَخَ الحُرُوفُ فِي ذَاكِرَةِ التِّرَاب
أَعُودُ ضَالّاً ..
أَتْبَعُ الأَسْلَاكَ وَالدَّمَ وَالرُّكَام
وَالدَّمَ المُنْسَاب
أَبْحَثُ عَنْ مَدِينَتِي التِّي هَجَرْتُهَا فَلَا أَرَاهَا !
يَا إِرَمَ العِمَاد
يَا إِرَمَ العِمَاد
يَا بَلَدَ الأَوْغَادِ وَالأَ مْجَاد
رُدِّي إِليَّ : صَفْحَةَ الكِتَاب
وَقَدَحَ القَهْوَةِ .. وَ اصْطِجَاعَاتِي الحَمِيمَة
فَيَرْجِعُ الصَّدَى
كَأَنَّهُ أُسْطُوانَةٌ قَدِيمَة :
يَا إِرَمَ العِمَاد
يَا إِرَمَ العِمَاد [1].

وكذلك نجد الشاعر المهجري (نسيب عريضة) قد اتّخذ من

1 أمل دنقل، ديوان الأعمال الكاملة، ص 31 .

أسـطورة (إرم العمـاد) مـادة لمطـولته : فقـد خلـق لنفسـه (إرم) روحية غير منظورة يبحث عنها جاهداً، حتى يخيّل إليه أخيراً أنّه لمح نارها من بعيد، ولكنّه لم يصل إليها وإرمه هـذه هـي المعرفـة الـتي قضى عمره يبحث عنها فيقول [1]:

أَحِــنُّ شَــــــوْقاً إلَــى دِيَــار ... رَأَيْـتُ فِيْهَـا سَـنَى الجَمَـال
ٍ أَهْبَطْـتُ مِنْهَـا إلَـى قَـــــرَار ... أَمْسَــتْ بِــهِ الــرُّوحُ فِــي
أنْظُرُ، فَلِى فِـي البُـرُوقِ سِــرُّ ... اعْتِقَـــــــــــــــــال
ألا تَــرَى البَــرْقَ نَــارُ رَكْــبٍ ... تَعْــــرِفُهُ النَّفْــسُ فِــي
مِـن أَلْـفَ دَهْــرٍ وَأَلْـفَ دُنْيَـا ... البُــــــــــــــــــرُوقِ
فَسِــــرْ بِنَا نَقْتَفِي خُطَاهُم ... تَقَدَّمُــونَا عَلَــى الطَّــرِيق
سَمَــــــوْا إِلَــى المَشْــرعِ
الحَقِيقِــــــــــــــــــي
نَعْبُرُ إِلَى مَنْبَتِ الشُّــــرُوقِ

ويتابع طريقه حيث تنتهي الرحلة فـي مرحلتهـا السـابعة، ففـي النّشيد السادس بعنوان (نار إرم) ينظـر الشـاعر فيـرى علـى البعـد ناراً، فيطمئن، ويأخذ في مناجاة ذلك الضوء قائلاً :

إيه ضَوْئِيَ البَعِيد لُحْ ... وَلُحْ مَا تُرِيد
لَيْسَتْ طَرْفِي يَحِيدُ ... عَنْكَ حَتَّى يَعُود
لِتُرَابٍ وَدُود
لُحْ وَلُحْ فِي الفَضَاءِ ... قَدْ سَمِعْتَ النِّدَاء
وَدَلِيلِيَ الرَّجَاءُ ... فَعَسَاهُ يَقُود

1 د. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف – مصر، ط 3، سنة 1977م، ص 305 .

ظَامِئاً لِلْوُرُود

أما الشاعر (علي أحمد سعيد) (أدونيس) فقد استخدم أسطورة (العنقاء) أو (الفينيق) ذلك الطائر الأسطوري الذي يقـال أنّـه يعمّـر خمسة قرون أو سنة ثم يحترق لينبعث من خلال رماده مرّة أخرى. وهو لذلك تعبير رامز يناسب مقصد الشاعر في أنّ حضـارة العـرب الآن تمر بمرحلة كهولة وتمزق وإنما نبحث عن ميلاد حضارة جامدة لها لتولد من جديد كما يفعل (الفينيـق) أو (العنقـاء) ففـي قصـيدته (البعث والرماد) يقول [1]:

ُيُقَالُ فِيهِ طَائِرٌ مُولَهٌ بِمَوْتِه

وَقِيلَ بَاسِمِ غَدُهُ الجَدِيد بَاسِمٌ بَعْثُه

يَحْتَرِق

وَالشَّمسُ مِنْ رَمَادِهِ وَالأُفُق

نلاحـظ أنّ قصـيدة (أدونيـس) (البعـث والرمـاد) تمثّـل أمـل الشاعر أن يهب (الفينيق) الحياة لأمّته ؛ فيقول في تضرّع [2]:

فِينِيقُ لَيْسَ مَنْ يَرَى سَوَادَنَا

يَحِسُّ كَيْفَ نُمْحَى

فِينِيقُ أَنْتَ مَنْ يَرَى سَوَادَنَا

يَحِسِّ كَيْفَ نُمْحَي

فِينِيقُ مُتْ فِدًى لَنَا

فِينِيقُ وَلْتَبْدَأ بِكَ الحَرَائِق

لِتَبْدَأ الشَّقَائِق

---

1 علي أحمد سعيد، أدونيس، الآثار الكاملة، ج 1، دار العودة – بيروت، ط 1، سنة 1971م، ص 25 .

2 المرجع السابق، ص 27 .

لِتَبْدَأ الحَيَاة
يَا أنْتَ، يَا رَمَادُ، يَا صَلَاة

وفي مقطع آخر يتوحد الشاعر مـع أسـطورة (الفينيـق) ؛ ذلـك الطائر الذي يقال أنّه يعبد في معبد الشمس (بعلبـك) وأنّ احـتراقه مع (الفينيق) صورة لأمل البعث بعد الاحتراق، فيقول [1]:

أَحْلُمُ أَنَّ فِي يَدِيَّ جَمْرَة
أَحْلُمُ أَنَّ رِئَتَيَّ جَمْرَة
يَخْطِفُنِي بَخُورُها يَطِيرُ بِي لِمَوطِن
أَعْرِفُهُ، أَجْهَلُه
لِبَعْلَبَكَّ مَذْبَح
يُقَالُ فِيهِ طَائِرٌ مُولَهٌ بِمَوْتِه
وَقِيلَ بِاسِمٌ غَدُهُ بَاسِمٌ بَعْثُه
يَحْتَرِق
وَالشَّمْسُ مِنْ رَمَادِهِ وَالأُفُق

وكذلك نجد الشاعر (خليل حاوي) يستخدم أسـطورة (فينيـق) لكن باسمه العربي (العنقاء) وهو يفصل جزيئات الصورة مـن تجلـد وتبلد مظاهر الحياة التي تحجرت تحت عفن التاريخ وأصبحت - كما يقول - كالملح البوار ولم يبق إلا أن يحـترق كـل شـيء ليبـدأ بعـث جديد فيقول في ديوانه (نهر الرماد) [2]:

إِنْ يَكُنْ رَبَّاهُ لا يُحْيِيَ عُرُوقَ المَيِّتِينَا

---

1 علي أحمد سعيد، أدونيس، الآثار الكاملة، ج 1، دار العودة – بيروت، ط 1، سنة 1971م، 29 .

2 د. خليل حاوي، ديوان نهر الرماد، دار الطليعة – بيروت، ط 2، 1962م، ص 35 .

غَيرَ نَارٍ تَلِدُ العَنْقَاءُ نَار
تَتَغَذَّى مِنْ رَمَادِ المَوْتِ فِينَا
فِي القَرَار
فَلْنُعَانِ مِنْ جَحِيمِ النَّار
مَا يَمْنَحُنَا البَعْثُ اليَقِينَا
أُمَماً تَنْفُضُ عَنْهَا عَفَنَ التَّارِيخِ وَاللَّعْنَة ...
تَنْفُضُ الأَمْسَ الذِّي حَجّر
عَيْنَيْهَا يَوَاقِيتاً بِلَا ضَوْءٍ وَنَار
وُبَحْيرَاتٍ مِن المِلْحِ البَوَار
تَنْفُضُ الأَمْسَ الحَزِين
وَالمُهِينَا
ثُمَّ تَحْيَا حُرَّةً خَضْرَاءَ تَزْهُو وَتُصَلِّي
لِصَدَى الصُّبْحِ المُطِلِّ

كذلك نجد الشاعر (أمل دنقل) في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قد حاول أن يصور في هذه القصيدة موقف الشّعب وكيف يعيش حياة شظف ومذلّة، ويتحمّل أقصى المشقات، على حين ينعم السادة بكل الخيرات والنعم، حتى إذا ما هدد خطر الوطن ؛ كان هو الذي يتحمل كلّ العبء، وكل التبعة وكل التضحيات، بينما الذين يستمتعون بالخيرات يفرون من الميدان، وقد استغلّ (أمل دنقل) ببراعة وذكاء هذا الملمح من حياة عنترة في نقل هذا البعد من أبعاد تجربته ؛ فقال موجهاً حديثه إلى زرقاء اليمامة - التي تمثل في القصيدة القوى القادرة على كشف الأخطاء والأخطار والتنبؤ بها قبل وقوعها، والتي قد تضطر إزاء ما

تلقاه من أذى وامتهان إلى الصمت فيقول [1]:

أَيَّتُهَا النَّبِيَّةُ المُقَدَّسَة ...
لا تَسْكُتِي .. فَقَد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً.. لَكِنْ أَنَالُ فَضْلَةَ الأَمَانِ
ظَلَلْتُ فِي عَبِيدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ القُطْعَان
أَجْتَزُّ صُوفَهَا.. أَرُدُّ نُوقَهَا.. أَنَامُ فِي حَظَائِر النِّسْيَان
طَعَامِيَ : الكِسْرَةُ .. وَالمَاءُ .. وَبَعْضُ الثَّمَرَاتِ اليَابِسَة
وَهَا أَنَا فِي سَاعَةِ الطِّعَان
سَاعَةَ أَنْ تَخَاذَلَ الكُمَاةُ .. وَالرُّمَاةُ .. وَالفُرْسَان
دُعِيتُ لِلمِيدَان !
أَنَا الَّذِي مَا ذُقْتُ لَحْمَ الضَّأْن
أَنَا الَّذِي لا حَوْلَ لِى أَوْ شَأن..
أَنَا الَّذِي أُقْصِيتُ عَن مَجَالِسِ الفِتْيَان
أُدْعَى إِلَى الحَرْبِ .. وَلَمْ أُدْعَ إِلَى المُجَالَسَة!!

نلاحظ هنا الشاعر لا يتحدث عن عنترة وإنما يتحدث من خلاله ليعبر به عن تجربته هو المعاصرة الخاصة.

وفي المقطع الثاني يكشف أنّ مأساة الزرقاء ليست أقل فداحة من مأساته، لئن كان قد ناله ما ناله بسبب صمته ؛ فإن الزرقاء قـد تكلمت فماذا كانت النتيجة ؟ لـم يصـغ أحـد إلـى كلامهـا، إنّ الـذين أذلّوه وامتهنوه وفرضوا عليه الصـمت قـد سـخروا مـن كلامهـا، بـل نكّلوا بها، ومن ثمّ فلا جدوى من الكلام :

أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ المُقَدَّسَة

---

1 أمل دنقل، ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، دار الأدب – بيروت، ط 3، سنة 1969م، ص 17 .

مَاذَا تُفِيدُ الكَلِمَاتُ البَائِسَة ؟
قُلْتِ لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ قَوَافِلِ الغُبَار
فَاتّهَمُوا عَيْنَيْكِ يَا زَرْقَاءُ بِالبَوَار!
قُلْتِ لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ مَسِيرَةِ الأَشْجَار..
فَاسْتَضْحَكُوا مِنْ وَهْمِكِ الثَرْثَار!
حِينَ فُوجِئُوا بِحَدِّ السَّيْفِ ؛ قَايَضُوا بِنَا..
وَالْتَمَسُوا النَّجَاةَ وَالفِرَارْ!
وَنْحُنُ جَرْحَى القَلْبِ، جَرْحَى الرُّوحِ وَالفَم
لَمْ يَبْقَ إِلَّا المَوْتَ .. وَالحُطَامَ.. وَالدَّمَار..
وَ صِبْيَةٌ مُشَرَّدُونَ يَعْبُرُونَ آخِرَ الأَنْهَار
وَنِسْوَةٌ يُسَقْنَ فِي سَلَاسِلِ الأَسْرِ، وَفِي ثِيَابِ العَار
مُطَأْطَئَاتِ الرَّأْسِ ... لايَمْلِكْنَ إلا الصَّرَخَاتِ البَائِسَة [1].

ونجد الشّاعر (أمل دنقل) في (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) [2] والتي أرّخها الشاعر في إبريل سنة 1962م، توارى خلف قناع (سبارتاكوس) الذي ثار وتمرّد على الطغيان فدفع في سبيل حرّيته أفدح الثمن فكان جزاؤه الموت. وبعد موته خاطب جماهير الشّعب المقهور بخلاصة تجربته مع الحريّة في مضمون يتجدد عبر التاريخ، فقصّة الحريّة تبدأ مع بداية الإنسان، وستظل قضيّته ما دام هناك حكّام طغاة وشعوب مستعبدة، والقصيدة مكونة من أربعة مقاطع .

فنجده في (مزج أول) مجّد (سبارتاكوس)، المعارضة التي تورث الخلود مصحوباً بالألم الأبدي ؛ وذلك عندما مجّد الشيطان

1 أمل دنقل، ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 18 .

2 أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، سنة 1985م، ص 79 .

الذي تمرّد علـى أمـر الخـالق عنـدما أمـره بالسـجود لآدم، فرفـض وتعالى بأنّه خلق من نار ؛ وهي أشرف في نظره من الطيـن الـذي خلق منه آدم، وهذا من التطرف في استخدام القناع أو الشخصـيّة، ويقول سبارتاكوس [1] :

المَجْدُ لِلشَّيْطَانِ مَعْبُودَ الرِّيَاح
مَنْ قَالَ "لا" فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا "نَعَمْ"
مَنْ قَالَ "لَا" : فَلَمْ يَمُتْ، وَظَلَّ رُوحاً عَبْقَرِيَّةَ الأَلَم
يَا إِخْوَتِي الَّذِينَ يَعْبُرُونَ فِي المِيدَان مُطْرِقِين
مُنْحَدِرِينَ فِي نِهَايَةِ المَسَاء
فِي شَارِعِ الإسْكَنْدَرِ الأَكْبَر :
لا تَخْجَلُوا ... وَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُمْ إِلَيَّ
لأَنَّكُمْ مُعَلَّقُونَ جَانِبِي ... عَلَى مَشَانِقِ القَيْصَر
فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُمْ إِلَيَّ
لَرُبَمَا إِذَا الْتَقَتْ عُيُونَكُمْ بِالمَوتِ فِي عَيْنَيَّ
يَبْتَسِمُ الفَنَاءُ دَاخِلِي .. لأَنَّكُمْ رَفَعْتُمْ رَأْسَكُمْ مَرَّة
لأَنَّ مَنْ يَقُولُ لا لا يَرْتَوِي إِلا مِنْ الدُّمُوع
فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُمْ للثَّائِر المَشْنُوق
فَسَوْفَ تَنْتَهُونَ مِثْلَهُ ...غَداً
وَ قَبِّلُوا زَوْجَاتِكُم ... هُنَا ... عَلَى قَارِعةِ الطَّرِيق
فَسَوْفَ تَنْتَهُون هَا هُنَا... غَداً
فَالانْحِنَاءُ مُر...

---

1 المصدر السابق, ص 80 .

وَالعَنْكَبُوتُ فَوْقَ أَعْنَاقِ الرِّجَالِ يَنْسِجُ الرَّدَى

نلاحظ أنّ الشاعر أمل دنقل أتى لنا برمزين متضادين هما: الحرية والعبودية ؛ فرفع القامة رمزٌ للحرية والانحناء رمزٌ للعبودية ولأنّ (سبارتاكوس) دفع حياته ثمناً لحريته، وسيدفع العابرون حياتهم تبعاً له ؛ لأنّهم تجرّؤوا ورفعوا رؤوسهم كي يشاهدوا المصلوب، نرى سبارتاكوس ينتكس ولا يطالب الأجيال القادمة - التي يمثلها ابنه بالتضحية بحياتهم [1].

وَ إِنْ رَأَيْتُم طِفْلِيَ الَّذِي تَرَكْتُهُ عَلَى ذِرَاعِهَا بِلا ذِرَاع

َفعَلِّمُوهُ الانْحِنَاء ...

عَلِّمُوهُ الانْحِنَاء...

الله، لَمْ يَغْفِر خَطِيئَةَ الشَّيْطَانِ حِينَ قَالَ "لا"

وَالوُدَعَاءُ الطَّيِّبُون ...

هُمُ الَّذِينَ يَرِثُونَ الأَرْضَ فِي نِهَايَةِ المَدَى

لأَنَّهُمْ ... لا يُشْنَقُون

فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاء

وَلَيْسَ ثَمَّ مِنْ مَفَر

لا تَحْلُمُوا بِعَالَمٍ سَعِيد

فَخَلْفَ كُلِّ قَيْصَرٍ يَمُوت : قَيْصَرٌ جَدِيد !

فَخَلْفَ كُلِّ ثَائِرٍ يَمُوت : أَحْزَانٌ بِلا جَدْوَى وَ دَمْعَةٌ سُدًى

ونجد الشاعر السوداني الجيلي عبد الرحمن يستخدم أسطورة تاجوج [2] وهي زوجة فارس أرغمها على التجرد من ثيابها،

1 أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 81

2 د. حسن فتح الباب، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، بدون

فرضـخت كارهـة واشـترطت عليـه فـي المقابـل مـا تريـد، وكـانت المفاجأة مطالبة بتطليقها جزاء له على معاملتها كغانية فظل حياته نادماً طريد جنة الزوجة الحرة فيقول:

مَا عَادَ فَارِسُكِ المُحَلِّقُ فوق صَهَوَاتَ الجِيَاد
وَكَأَنَّهُ تَلٌّ مِنَ النِّيْرَانِ تَرْكُضُ فِي الوَهَاد
مُسْتَصْرِخاً تَاجُوجُ يَا قُمْرِيَّتِي
فَتُرَدِّدُ الأَصْدَاءُ : جُوج
وَالأَرْضُ كَانَتْ فِي هَجِيرِ الجَدْبِ تَسْهَدُ بِالمُرُوج
وَسُيُوفُهُمْ كَالصَّخْرِ غَطَّتْهُ الثُّلُوج

وظلّت تاجوج في وجدان الشعب السوداني رمـزاً للجمـال، ورمزاً لكبرياء المرأة السودانيّة واعتدادها بذاتها وصونها لكرامتها .

وكذلك نجد الشاعرة (فدوى طوقان) أرادت تصوير حتميّة القدر، الذي لا يستطيع أحد الإفلات منـه، فاسـتلهمت صـورها مـن أسطورة (سيزيف) رمز الجهد ؛ الإنسان الضـائع الـذي كـان يحمـل الصخرة ويصعد بهـا إلـى الجبـل ثـم تعـود ثانيـة إلـى السـفح ؛ كـي يحملهـا ثانيـة ويصـعد إلـى الجبـل ... ويسـتمر هكـذا ؛ فقـالت فـي القصيدة التي تحمل عنوان (الصخرة) [1]:

دَعِينِي
سَأَبْقَى هَكَذَا
لا نُور

طبع، ص 240 .

1 فؤاد طوفان، ديوان، دار المعارف – بيروت، ط 1, سنة 1978م، ص 247 .

لا غَد
لا رَجَاء
الصَّخْرَةُ السَّوْدَاءُ مَا مِنْ مَهْرَبٍ
عَبَثاً أُزَحْزِحُ ثُقْلَهَا عَنِّي
فَهَرَبْتُ مِنْ
دُنْيَا شُعُورِي
وَرَقَصْتُ فِي
نَزَقِ الطُّيُور
وَأَنَا أُقَهْقِهُ فِي جُنُون
ثُمَّ مِنْ
أَعْمَاقِ يَأْسِي
تَرْتَجُّ فِي رُوحِي نِدَاء
وَيَظَلُّ يَرْعَدُ فِي الخَفَاء
لَنْ تَهْرُبِي، إِنِّي هُنَا
لَنْ تَهْرُبِي مَا مِنْ مَفَر
وَيَهُبُّ طَيْفُ الصَّخْرَةِ السَّوْدَاء
مَمْسُوخَ الصُّوَر
عَبَثاً أُزَحْزِحُهَا سُدًى
أَبْغِي الهُرُوبَ فَلا مَفَر

وكذلك نجد الشاعر محمود درويش يتكئ على دلالات أسطورة (العنقاء) ذلك الطائر الخرافي الذي ارتبط في الذاكرة الأسـطورية بأنّه حيوان خالد متجدد لا يموت، وإذا مـات فـإنّه يبعـث مـن رمـاده وتنتقل هذه الدلالات لتصير العنقاء رمزاً للثـورة الخالـدة أو الـوطن

الخالد فيقول في قصيدته (مصرع العنقاء)[1]:

فِي الأنَاشِيدِ الَّتِي تُنْشِدُهَا

نَايٌ

وَفِي النَّايِ الَّذِي يَسْكُنُنَا

نَارٌ

وَفِي النَّارِ الَّتِي تُوقِدُهَا

عَنْقَاءُ خَضْرَاء

وَفِي مَرْثِيَّةِ العَنْقَاءِ لَمْ أَعْرِف

رَمَادِي مِنْ غُبَارِك

وفي السياق الأسطوري نفسه يستحضر محمود درويش حــرب طروادة ويتقمّص شخصية البطل الطروادي عاشق (هيليـن) ويمنـح القصة طابعاً عصرياً ؛ فتصير(هيلين) بائعة الخبز التي تنسـخ أقـوال (هـومير) ويمـتزج حـوار الحـب بـالحرب ويتحـدث الشـاعر بلسـان الطرواديين يسعى إلى مزج حاضـره بتـاريخهم، وفـي سـياق رؤيتـه التاريخية لقضية شعبه ومـن خلال قنـاعته بـأنّه لـم تحـدث مواجهـة حقيقية ضدّ من اغتصبوا أرضه فيقول[2]:-

الرُّوحُ الَّتِي وَلِدَتْ مِنْ رُوحِهَا جَسَداً...

لابُدَّ مِنْ جَسَدٍ لِلرُّوحِ تَحْرِقُه

بِنَفْسِهَا وَلَهَا. لا بُدَّ مِنْ جَسَد

---

1 محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، در رياض الريس للكتاب والنشر – بيروت، ط 1، سنة 1990، ص 91 .

2 محمود درويش، ديوان لمادا تركت الحصان وحيداً، دار رياض الريس للكتب والنشر – بيروت، ط 1، 1990م، ص 128-129 .

وَيَقُولُ الغَرِيبُ لِهِلِين: كُنْتُ أُحَارِبُ
فِي خَنْدَقَيْكِ، وَلَمْ تَبْرَئِي مِنْ دَمِي
الآسْيَوِي وَلَنْ تَبْرَئِي مِنْ دَم
مُبْهَمٍ فِي شَرَايِيْن وَرْدِكِ هِلِين ؟
كَمْ كَانَ إِغْرِيقُ ذَاكَ الزَّمَانِ قُسَاة
وَكَمْ كَانَ أُولِيسُ وَحْشاً يُحِبُّ السَّفَر
بَاحِثاً عَنْ خُرَافَتِهِ فِي السَّفَر
حَرْبُ طُرْوَادَة 0 لَمْ تَكُنْ
لَمْ تَكُنْ أَبَداً...
أَبَداً

1) الشخصيات التراثية:

إن التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه، باعتبار الإنسان قيمة ثقافية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا، وإنّ حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيراً، باعتبار هذه الحقائق أوّل ما تصادفه حواس الإنسان، وأبرز العوامل التي يحتكّ بها احتكاكاً مباشراً، صحيح إن بعض تجارب شعرنا الحديث كان ميدانها الجانب الغير واعي في حياتنا النفسية الفردية والجماعية، غير أنّ هذا لم يحجب بصائر الشعراء عن رؤية الواقع الحي وتصوير انعكاساته الحيّة. وفي استخدام الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر يقول الدكتور "علي عشري ": (إنّ استخدام الشخصية التراثيّة في الشعر العربي المعاصر يعني توظيفها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وايحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو بها عن رؤياه المعاصرة) [1].

فتصبح المفردة لا تعني مجرد اسم الشخصية التراثية، وإنّما رمز لغوي يحمل ذكرى شعورية لكل الأعمال والأفعال التي اقترنت بتلك الشخصية التراثية.

وقد استخدمت الشخصيات التراثية كعناوين للقصائد وأحيانا مجالاً تدور حوله أحداث القصيدة، وقد يتّخذ الشاعر المعاصر من الشخصية التراثية مجالاً لإثارة الانتباه إلى المفارقة بين عصرين ؛

---

1 د. علي عشري زايد، الشخصيّات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط 1، ص 15 .

قديم ومعاصر. فنجد الشاعر العراقي (البياتي) قد استخدم الأعلام التراثيّة قناعاً يتحدث من خلاله عن نفسه، فيتناول تجارب الأقدمين وكأنها تجربة مستقلة عنه، ويربط بينهما وبين ما يريد أن يقوله، ويقول عن استخدامه للشخصيات التراثية : (إنّي استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبّر عن اللانهائي وعن المهمّة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلي ما سيكون ولذلك اكتسبت هذه القصائد هذا البعد الجديد الذي يجعلها تولد من جديد كلما تقادم بها البعد) [1]

فرعون

لقد اقترن اسم فرعون منذ زمن بعيد بالظلم والطغيان والألوهية الزائفة، ومجابهة دعوات الحق والصلاح، ومن المعلوم أن فرعون لم يكن علماً لاسم ملك واحد من ملوك الفراعنة بل هو علم لهم جميعاً، ونجد الشاعر أحمد شوقي يذكر في سياق الرفض السياسي للواقع المعاش آنذاك، فقد نقل (للورد كرومر) من مصر سنة 1907، فأقيم له حفل وداع، وكان الأمير (حسين كامل) حاضراً وخطب كرومر، فندد بالخدوي إسماعيل وعصره، وذم المصريين، وحمل عليهم لأنهم لم يقدروا منن الاحتلال الإنجليزي وأفضاله، فثار شوقي للأسرة العلوية التي كانت تمثل الشخصية الوطنية آنذاك، ونظم قصيدة وطنية خاطب بها كرومر وقومه فقال:

إيْامُكم أم عَهدُ إسماعِيلا ... أم أنت فِرعون يسوسُ النِّيلا[2]
أم حاكمٌ في أرضِ مصرَ ... لا سائلاً أبداً ولا مسؤولا
بأمِرهِ

ويقول له:

زمانُ الفرد يا فِرعون ... وزالتْ دولةُ المُتجبرينا[3]
ولّى ... على حكم البريِّة نازلينا

---

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان، ج 2، ص 409

2) أحمد شوقي، الشوقيات، ج 1 ص 209، دار العودة بيروت بدون ط

وأصـبحتِ الرُّعـاة بكـلِّ أرضٍ

وهو بهذا يتعامل مـع فرعـون، علـى أنـه رمـز السـلطة الفرديـة، والظلم السياسي والاجتماعي

سيدنا إبراهيم عليه السلام:

من المعلوم ان هذه الشخصية يشـع منهـا أكـثر مـن معنـى وترمز إلى دلالات عظيمة، ففي الشخصية الـتي اتخـذها الرحمـن خليلاً وتجسدت فيها طاعة الله في ذبـح الولـد، ومعجـزة الخـروج من النار ببرد وسلام.

وقد كثر تناول الشعراء لمشـهد النـار الـتي أقامهـا النمـرود لإبراهيم وخروجه منها بسلام، وأشار إليها شـوقي عنـدما خـاطب ساسة مصر عام 1922م، بعدما أشار إلى مـا صـاحب البلاد مـن انقسام ومشاحنة وتناحر فقال:

شَبَبتُم بينكُم فـي القُطـرِ نـــــــــــــــاراً علـى محتلِّـه كـانت سـلاما[1]

استحضر شوقي مشهد النار التي نجـا منهـا سـيدنا إبراهيـم لكنه حور هذا المشهد وعنّـف الساسـة لأن النـار الـتي أشـعلوها، كـان ينبغـي أن تحـرق المسـتعمر لا أن تحـرق مصـر ومسـقبلها، وتكون برداً وسلاماً على أعداء مصر ومحتليها.

أما شخصية يوسف عليه السـلام فقـد صـورها القـرآن فـي أروع تصوير فهو الصبي المحسود، والمفترى عليـه، وذلـك عنـدما عـاد أخـوته بقميصـه الملي ـء بالـدم، وأن الـذئب أكلـه حيـن ذهبـوا يستبقون، وهو الجميل الباهر الجمال، وذلـك بمـا جسـدته القصـة من مراودة امرأة العزيز له، ودعوتها نساء المدينة لرؤية جمـاله، وهو كذلك الأمين الحافظ للأموال إلى غير ذلك من الصفات التي تجسدت في هـذه الشخصـية النبويـة وأصـبحت رمـزاً دالاً عليهـا، ونجد البارودي جعل قصة الدم الكذب على قميـص يوسـف فعـبر عن التهم التي وجهت إليه، ويفتخر بنفسـه، فيقـول: أنـه لا يبـالي بهذه التهم، ما دام صادقاً مع نفسـه، مخلصـاً لـدينه ووطنـه، ومـا هذه التهم في كذبها إلا كدم يوسف المزعوم فيقول:

---

3) أحمد شوقي، الشوقيات، ج 1 ص 342

1) أحمد شوقي، الشوقيات، ج 1 274

وما أبالي ونفسي غير خاطئة ها أنَّها فريةٌ قد كان باء بها

إذا تحرَّض أقوامٌ وإن كذَّبوا[1] في ثوب يوسف من قبلي دمَّ كذِبُ

وشاع في شعر البياتي كثير من الأعلام التاريخية : كالحلاج، المعري، أبو زيد السروجي، فرعون وقيصر ولنأخذ على سبيل المثال بعض هذه الأقنعة والرموز لدى البياتي، فهو يتخذ المعري قناعاً يتخيل لقاء معه في مدينة المعرة، وقد بدأ الشاعر الضرير في بردته البيضاء بالمعرة بلده فيقول:

صَاحَ هَذِهِ أَرْضُنَا مِنْ أَلْفِ ألف تتنهد
وَعَلَيْهَا النَّارُ وَالعُشْبُ يَتَجَدَّد
صَاحَ أَنَا أَبَداً مِنْ عَهْدِ عَادٍ نَتَمَنَّى
وَالأَقَاحِى وَالقُبُورِ فِي عِنَاقِ قَصِيدَةٍ
تَمْلأُ الأَرْضَ وَلَكِنَّا عَلَيْهَا نَتَلاقَى
مِثْلَ أَطْفَالٍ نُغَنِّي
نَتَسَاقَى خَمْرَةَ الحُبِّ الَّذِي أَبْلَى جَدِيدَه
ثُمَّ نَحْيَا فِي قَصِيدِه [2].

إنّ البياتي يبعث المعري (معريّاً جديداً) و ثائراً كما كان دائماً، يطلب منه أن يقم من قبره ليشهد كفاح الجماهير وتطلّعها للحرية، دون أن يقف عند حدود رثاء شاعر المعرة للإنسانية رثاءً حزيناً

1) محمود سامي البارودي، الديوان، ج 1، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معلوف، دار المعارف، مصر ب ط 1971 ص 114

2 عبد الوهاب البياتي، ديوان، ج 2، ص 409.

يائساً كما فعل [1].

يَا رَهِينَ المَحْبَسَيْن
فَلَمْ تَرَ الأَرْضَ تُغَنِّي وَالسَّمَاء
وَرْدَةٌ حَمْرَاء وَالرِّيحُ غِنَاء
قُمْ تَرَ الأُفُقَ مَشَاعِل
وَمَلايِيْنَ المَسَاكِينِ تُقَاتِل
فِي الدُّجَى مِنْ أَجْلِ أَنْ تَطْلَعَ شَمْس

وقد اختار البياتي رمـوزاً وأقنعـة سـلبية كشخصـية (أبـي زيـد السـروجي) الـتي رمـز بهـا إلـى الإنسـان الـذي لا يعنيـه إلا نفسـه ورغباتها التافهة في الحياة، بعدما تجرّد من أي مبدأ فيقول :

صِنْعَتُهُ تَقْبِيلُ أَيْدِي النّاس وَالغِنَاء
وَشَتْمِهِمْ لأَنَّهُ بِلا حَيَاء
يَعْرِفُ مِنْ أَيْنَ وَكَيْفَ تُؤْكَلُ الأَكْتَاف
والأَثْدَاء
كَانَ بِلا صَوْتٍ يُغَنِّي
كَانَ فِي أَسْمَالِهِ السَّوْدَاء
تَظْهَرُ فِي كُلِّ زَمَانٍ رَاكِباً
بَغْلَتَه العَرْجَاء
تَتْبَعُهُ الغِرْبَانُ وَالوَبَاء [2]

ونجد قصيدة (قالت امرأة في المدينة) للشاعر (أمل دنقل)

---

1 المصدر السابق ص 410 .

2 عبد الوهاب البياتي، كلمات لا تموت، دار العلم للملايين – بيروت، ط 1، سنة 1965م، ص 91 .

حيث يصبح صوت المرأة صوت الإنكـار للعفـن والاسـترخاء وسـوق الوطن للذبح ويكون تساؤلها المستنكر ولا مجيـب لهـا، يمثـل إدانـة جماعية بعد أن ضاع كل شيء ولم يبق إلا الاستجداء والمقامرة بما تبقى وسرقة عظام الشهداء لنصنع منها قوائم مائدة للمساومة كما يقول [1]:

سَيْفُ جَدِّي عَلَى حَائِطِ البَيْتِ ... يَبْكِي
وَصُورَتُه فِي ثِيَابِ الرُّكُوب. .
قَالَتْ امْرَأَةٌ فِي المَدِينَةِ. .
مَنْ ذَاكَ الأَمَوِي الَّذِي يَتَبَاكَى عَلى دَمِ عُثْمَان !
مَنْ قَالَ أَنَّ الخِيَانَةَ تَنْجِبُ غَيْرَ الخِيَانَة ؟؟
قُومُوا لَهُ يَا رِجَال
أمْ تُحِبُّونَ أَنْ يَتَفَيَّأَ أَطْفَالُكُمْ تَحْتَ سَيْفِ ابْنِ هِنْد ؟؟
تَحْتَ لِحْيَةِ كُهَّانِ نَجْد ؟
لَمْ يَرُدَّ عَلَيْهَا أَحَد
غَيْرَ صَوْتِ الرِّمَال
قَدْ عَرَفْنَا كِتَابَةَ أَسْمَائِنَا بِالمِبَرَادَ عَلَى كُتُبِ الدَّرْسِ،
ثُمَّ عَرَفْنَا كِتَابَةَ أَسْمَائِنَا.
بِالأَ ظَافِرِ فِي حَائِطِ الحَبْس
أَوْ بِالدِّمَاءِ عَلَى جَبْهَةِ الرَّمْلِ وَالشَّمْس،
أَوْ بِالسَّوَادِ عَلَى صَفَحَاتِ الجَرَائِدِ قَبْلَ الأَخِيرَة،
أَوْ بِحِدَادِ الأَرَامِلِ حِينَ يُوَقِّعْنَ فَوْقَ كُشُوفَاتِ (المَعَاشَات) ,
أَوْ بِالرَّمَادِ عَلَى الصُّوَرِ المَنْزِلِيَّةِ لِلشُّهَدَاء،

---

1 أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 27 .

الرَّمَادِ الَّذِي يَتَكَاثَرُ شَيْئاً فَشَيْئاً
إِلَي أَنْ تَغِيب
قَالَتْ امْرَأَةٌ فِي المَدِينَة ...
مَنْ يَجْرُؤُ الآنَ أَنْ يَسْرِقَ العَالَمَ القُرْمُزِي ..
الَّذِي قَامَ فَوْقَ تِلالِ الجَمَاجِمِ ...
أَوْ بَيْعُ رَغِيفِ التُّرَابِ الَّذِي عَجَنَتْه الدِّمَاء ..
أَوْ يَمُدَّ يداً لِلْعِظَامِ الَّتِي تَتَنَاثَرُ فِي الصَّحْرَاء،
لِيَصْنَعَ مِنْهَا: قَوَائِمَ مَائِدَةٍ لِلْمُسَاوِم؟
لَمْ يُجِبْهَا أَحَد [1]

ونلاحظ في المقاطع السابقة السيف المعلق على الحائط يبكي وصورة الجد في ثياب الركوب تومئ إلى تجمّد البطولة القديمة وضياعها بين جيل الأبناء، ثم يكون المقطع الثاني يلعب فيه بقضية الفتنة ومقتل عثمان، ويتفهم المتلقي أنّ (الأموي الذي يتباكى على دم عثمان) ما زال قائماً، ولكن صوت المرأة (قوموا له يارجال) يضيع سدًى (لم يرد أحد غير صوت الرمال)، وتتوالى الألوان في قتامة الذكريات: الصغار يكتبون أسماءهم على كتب الدرس فإذا شبوا فإذا هم في السجون يكتبون (بالأظافر في حائط الحبس) فإذا أطلقوا ألقي بهم ليقتلوا في معارك خاسرة فتكتب أسماؤهم (بالدماء على جبهة الرّمل) ولم يبق إلا الأرامل وصور الشهداء في المنازل ويعود صوت المرأة محذراً من يحاول سرقة (تلال الجماجم) أو من يمد يداً للعظام التي تتناثر في الصحراء

1 أمل دنقل - الأعمال الكاملة، ص 27

(ومع ذلك) لم يجبها أحد ويظل (سيف ابن هند) و (لحية كهان نجـد) تومئ بدلالتها التراثية لما يودّ الشاعر أن يقوله.

أما في قصيدته (من مذكرات المتنبئ في مصر)[1] فقـد اسـتغلّ (أمل دنقل) شخصيتين تـاريخيتين، رمزيـن لحقيقـتين متناقضـتين ؛ إحـداهما تمثـل البطولـة الرفيعـة، وهـو سـيف الدولـة الحمـداني، والأخرى تمثّل الخسّة الوضيعة، وهو كافور الإخشـيدي أو مـن خلال المقارنة وإبراز حدة التـاقض بينهمـا، تجلـت أبعـاد الرمـز المعاصـر فيقول [2] :

فِي اللَّيْل، فِي حَضْرَةِ كَافُورَ، أَصَابَنِي السَّأْمُ
فِي جَلْسَتِي نُمْتُ وَلَمْ أَتَمْ
حَلُمْتُ لَحْظَةً بِكَا
وَجُنْدُكَ الشُّجْعَانُ يَهْتِفُونَ: سَيْفَ الدَّوْلَة
وَأَنْتَ شَمْسٌ تَخْتَفِي فِي هَالَةِ الغُبَار عِنْدَ الجَوْلَة
مُمْتَطِياً جَوَادَكَ الأَشْهَبْ، شَاهِراًحُسَامَكَ الطَّوِيلَ المُهْلِكَا
تَصْرُخُ فِي وَجْهِ جُنُودِ الرُّوم
بِصَيْحَةِ الحَرْبِ ؛ فَتُسْقِطَ العُيُونَ فِي الحُلْقُوم!
تَخُوضُ، وَلا تُبْقِي لَهُمْ إِلَى النَّجَاةِ مَسْلَكَا
تَهْوِي فَلا غَيْرَ الدِّمَاءِ وَالُبَكا .
ُثُمَّ تَعُودُ بَاسِماً ... وَمُنْهَكا
وَالصِّبْيَةُ الصِّغَارُ يَهْتِفُونَ فِي حَلَب:
(يَا مُنْقِذَ العَرَب)

---

1 أمل دنقل - ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة – دار العودة – بيروت ,سنة 1973م، ص 125

2 المصدر السابق، ص 125

(يَا مُنْقِذَ العَرَب)

ـِ حِينَ تَعُودُ .... بَاسِماً .... وَمُنْهَكا

حَلُمْتُ لَحْظَةً بِكا

حِينَ غَفَوْتُ

لَكِنَّنِي حِينَ صَحَوْت

وَجَدْتُ هَذَا السَّيِّدَ الرَّخْوَا

تَصَدَّرَ البَهْوَا [1]

وفي قصيدة (إلى أخرى وإلى آخره) لمحمود درويش نجده يستحضر قصة مقتل (هابيل) بيد أخيه قابيل وما تضمنته القصة من عناصر في إسقاط معاصر يعيد فيه تأليف الماضي ووصله بالحاضر، ويتوجه بخطابه إلى (الغراب) أحد عناصر حدث القتل فيقول [2]:

لَكَ خُلْوَةٌ فِي وَحْشَةِ الخَرُّوبِ، يَا

جَرَسَ الغُرُوبِ الدَّاكِنِ الأَصْوَاتِ ! مَاذَا

يَطْلُبُونَ الآنَ مِنْكَ؟ بَحَثْتُ فِي

بُسْتَانِ آدَمْ، كَيْ يُوَارِي قَاتِلٌ ضَجِرٌ أَخَاه،

وانْغَلَقَتْ عَلَي سَوَادِك

عِنْدَمَا انْفَتَحَ القَتِيلُ عَلَى مَدَاه،

وَانْصَرَفَتَ إِلَي شُؤُونِكَ مِثلَمَا انْصَرَفَ الغِيَاب

إِلَي مَشَاغِلِه الكَثِيرَة. فَلْتَكُن

---

1 أمل دنقل (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص 125- 126 .

2 محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص 54 .

يَقِظاً. قِيَامَتُنَا سَتُرجَأُ يَا غُرَاب !

إنّ قصّة القتل تتكرر ولكنّ الشاعر يعيد تأليف عناصرها، فلا يجعل الغراب يؤدي مهمته لأن هابيل الفلسطيني لن يواري، وستظل قضيته متأججة (قيامتنا سترجأ يا غراب) فابتعد عن دار قابيل الجديدة، كما أنّ الغراب لا ينفصل عن هموم الشاعر (لي خلوة في ليل صوتك) ويقترب قابيل من الغراب ويراه جديراً بأن يملأ فراغ أخيه (فكن أخي الثاني، أنا هابيل يرجعني التراب إليك خروباً لتجلس فوق غصني يا غراب) وفي السياق ذاته يتوحّد هابيل بالغراب ليصيرا ضحيتين [1].

أَنَا أَنْتَ فِي الكَلِمَاتِ. يَجْمَعُنَا كِتَاب
وَاحِدٌ. لِي مَا عَلَيْكَ مِن الرَّمَادِ، وَلَمْ نَكُنْ
فِي الظِّلِّ إِلا شَاهِدَيْنِ ضَحيَّتَيْن
قَصِيدَتَيْن
قَصِيرَتَيْن
عَن الطّبِيعَةِ، رَيْثَمَا يُنْهِي وَلِيمَتَه الخَرَاب

وفي قصيدته (عود إسماعيل)[2] يحيل محمود درويش إلى قصّة جدّ العرب الأكبر إسماعيل ويستعيد أصداء صوته - كرمز للتضحية والفداء من خلال صوت سميه إسماعيل المغني الذي يردد على عوده أغنية شعبية تبشّر بأنّ (كل شيء سوف يبدأ من جديد) وينجذب الشاعر إلى صوت المغني فيمسه طرب سماوي ويتحرك المغني فيطير من سفح إلى سفح رخامي ويركض حالماً ويرى أنه

1 محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص 46-47

2 المرجع السابق، ص 48 .

بالغناء (يصبح كل شيء ممكنا قرب الوجـود)، ولا ينسـى أن يحيـل إلي موقـف (الذبـح فـي قصّـة إسـماعيل فيصـير هـو ذبيـح العصـر) فيقول [1]:

كَبَقِيَّةِ الصّحْرَاءِ، يَنْحَسِرُ الفَضَاءَ عَنِ الزَّمَان
مَسَافَةً تَكْفِي لِتَنْفَجِرَ القَصِيدَةُ. كَانَ إسْمَاعِيلُ
يَهْبِطُ بَيْنَنَا، لَيْلاً. وَيُنْشِدُ : يَا غَرِيب ,
أَنَا الغَرِيبُ، وَأنْتَ مِنِّي يَا غَرِيب ! فَتَرْحَل
الصَّحْرَاءُ فِي الكَلِمَاتِ. وَالكَلِمَاتُ تُهْمِلُ قُوَّةَ
الأَشْيَاء: عُدْ يَا عُودُ ... بِالمَفْقُودِ وَاذْبَحْنِي
عَلَيْهِ، مِنَ البَعِيد إِلَى البَعِيد
هَلِّلُويَا
هَلِّلُويَا
كُلُّ شَىءٍ سَوْفَ يَبْدَأُ مِنْ جَدِيد

ونجده كذلك في قصيدة (تعاليم حورية) يستدعى صورة (هـاجر) أم إسـماعيل وهـي تـواجه الواقـع الجديـد، واقـع الشـتات بقسوته [2] :

هِيَ أُخْتُ هَاجِر. أُخْتُهَا مِنْ أُمِّهَا. تَبْكِي
مَع النَايَاتِ مَوْتَى لَمْ يَمُوتُوا. لا مَقَابِرَ حَوْلَ
خَيْمَتِها لِتَعْرِفَ كَيْفَ تَنْفَتِحُ السَّمَاء، وَلا
تَرَى الصَّحْرَاء خَلْفَ أَصَابِعِي لِتَرَى حَدِيقَتَهَا

1 محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص 46

2 المرجع السابق ص 79-80

عَلَى وَجْهِ السَّرَابِ، فَيَرْكُضُ الزَّمَنُ القَدِيم

أما في قصيدة (البئر) فنجده يستحضر قصة يوسف فيمر بالبئر القديمة، ويسترجع عناصر الحدث في سياق الحاضر فيقول [1].

واسْمِي يَرِنُّ كَلِيرَة الذَّهَبِ القَدِيمَةِ عِنْد
بَابِ البِئْرِ، أَسْمَعُ وَحْشَةَ الأَسْلافِ بَيْن
المِيمِ وَالوَاوِ السَّحِيقَةِ مِثْلَ وَادٍ غَيْرِ ذِي
زَرْعٍ. وَأُخْفِي تَعَبِيَ الوُدِّيَّ أَعْرِفُ أَنَّنِي
سَأَعُودُ حيّاً بَعْدَ سَاعَاتٍ، مِنَ البِئْرِ التي
لَمْ أَلْقَ فِيْهَا يُوسُفَ أَوْ خَوْفَ إِخْوَتِه
مِن الأَ صْدَاءِ. كُنْ حَذِراً ! هُنَا وَضَعَتْكَ
أُمُّكَ قُرْبَ بَابِ البِئْرِ وَانْصَرَفَتْ إِلَى تَعْوِيذَة
فاصنع بنفسك ما تشاء

إن البئر هنا ليست هي البئر الحقيقية التي ألقي فيها يوسف، إنما رمز لواقع الشتات أو النكبة أو هو الهوة السحيقة التي اندثر فيها الحلم، وتتعدد صور الاستخدام للشخصيّة التراثية، وهي في هذا التعدد تتجاوز زمنها لتكتسب زمناً معاصراً وفي هذا الاستخدام يركّز الشاعر على ملمح خاص تتميز به تلك الشخصيات التراثية، ومن خلاله يعبّر الشاعر عن تجربته في معادلة موضوعيّة بين الطرفين. وفي ذلك يقول الدكتور رجاء عيد : (قد يعمد الشاعر إلى تحوير تجربة الصوت التّراثي القديم ليحمل - في هذا التحوير - مضموناً معاصراً مكثفاً للمعنى الدلالي، فما يشبه إيهاماً فنيّاً بتوحد

1 المصدر السابق، ص 70-71

اللحظة التاريخية بين الصوتين) [1].

وتكمن براعة الشاعر في التقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية في إكسابه طابعاً دراميّاً معبّراً عن موقف جديد. وفي ذلك نجد الشاعر (عز الدين المناصرة) يستخدم شخصية (امرىء القيس) ليست تلك الشخصية في حياتها المختلفة وإنّما يركّز على موقف حاد من حياتها يوائم مثيله في ظروف الشاعر المعاصر، كما في قصيدته (أضاعوني) وهو يتكئ على موقف الإحباط النفسي القديم، حينما تخاذلت القبائل عن نصرة امرئ القيس وهو يحاول الثأر لأبيه. يحور الشاعر الموقف القديم، ويستلهم دلالته ليعبّر عن إحباطه لخذلان أمّته لقضيّة العودة فيقول :

الكُلُّ أَقْسَمَ أَنْ يَنَام
يَا هَذِهِ المُدُنُ السَّفِيهَة
إِنَّنِي الوَلَدُ السَّفِيه
لَوْ كُنْتُ أَعْرِف
أَنَّ الَّذِينَ أَتَيْتُهُمْ صَبَغُوا الوُجُوهَ
وَتَلَفَّحُوا بِالصَّمْتِ فِي هَذَا البَلَد
وَأَنَا أُرِيدُ بَنِي أَسَد
قَتَلُوا أَبِي واسْتَأْسَدُوا
مَا عَادَ يَنْهَرُهُم سِوَى الخَيْلِ الصَّوَامِرِ وَالسُّيُوفِ بِلا عَدَد [2]

---

1 د. رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف – الإسكندريّة، ط 1، سنة 1985م، ص 238 .

2 محمد عزّ الدين المناصرة، ديوان الخروج من البحر الميت، دار العودة – بيروت، بدون تاريخ، ص 50 .

ويركّز الشاعر (عبد العزيز المقالح) على ملمح متميز آخر في حياة امرئ القيس في محاولته الاستعانة بقيصر الروم ضدّ القبائل الغادرة بأبيه، ويحور الشاعر ذلك الموقف أو المنحنى القديم في تاريخ امرئ القيس، ليكسبه موقفاً معاصراً، يؤازره صدى صوت أبيات امرئ القيس، وقد تكونت الدلالة الجديدة في تكوين يواكب الماضي بالحاضر، يقول فيها [1]:

وَكُنْتُ امْرَأَ القَيْس
أَذْكُر
لَكِنَّنِي مُنْذُ فُجِعْتُ بِمَوْتِ أَبِي
وِاسْتَعِنْتُ عَلَى وَطَنِي بِالدَّخِيلِ تَقَرَّعَ وَجْهُ القَصِيد
فَقَدْتُ مَلامِحَ وَجْهِي
وَصَارَ الطَّرِيقُ إِلَى مَأْرِب
كَالطَّرِيقِ إِلَى القُدْس
لَيْلٌ (وَدُمُون) لا يَتَنَحَّى لِلنَّشِيجِ الَّذِي يَتَعَالَى:
تَطَاوَلَ اللَّيْلُ عَلَيْنَا دُمُون
ُدُمُون إنَّا مَعْشَرٌ يَمَانُون
وَإِنَّنَا لأَهْلِنَا مُحِبُّون

ويستخدم الشاعر عبد العزيز المقالح أيضاً شخصية الحسين ويوظف استشهاده وتضحيته وصلابته في موقف نفسي يذكر الماضي بالحاضر وذلك في قصيدته (دخول رأس الحسين إلى

1 عبد العزيز المقالح، ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، دار طلاس، سوريا، ط 2، سنة 1985م، ص 48 .

مدينة الشعراء) فيقول [1]:

يَقِفُ الرَّأْسُ المَقْطُوع

يَبْكِي فَرَحاً .... دَماً

يَتْلُو أَسْفَارَ العِشْق

يُغَنِّي لِلآتِيْن

رَأْسُ الحُسَيْنِ غَدا وَرْدَةٌ فِي الحَدَائِق

أُنْشُودَةٌ صَارَ لِلمُتْعَبِين

وَنَهْرا

وَنَافِذَةً لِلْمَطَر

وقد استخدم الشاعر أدونيس شخصية (الحجّاج بن يوسف) وما يرتبط بها عبر التاريخ من دلالات، ومن رفض وترسيخ التمرد والدعوة لإتخاذ موقف تجاه البطش والطغيان ويستحضر الشاعر خطبة (الحجّاج) المشهورة في قصيدته (مرآة الحجاج) والتي تشير في ختامها إلى إدانة عامة حيث يقول [2]:

وَصَعَدَ المِنْبَرَ فِي يَدَيْهِ

قَوْسٌ وَفَوْقَ وَجْهِهِ لِثَام

وَقَالَ، بِالسِّهَامِ والقِنَاعِ، لا بِالصَّوْتِ وَالكَلام :

" أَنَا ابْنُ جَلا وَ طلَّاعُ الثّنَايَا "

أَنَا هُوَ السُّؤَالُ وَالنِّبْرَاس

أَنَا هُنَا الفَرَّاس

---

1 المرجع السابق، ص 80 .

2 أدونيس : ديوان الأعمال الكاملة، ص 112 .

وَيْلٌ لِمَنْ يَكُونُ فِي فَرَائِسِي
وَزَلْزَلَ المَكَان
وَسَقَطَ الزَّمَان

وقد استطاع الشاعر أمل دنقل في استدعائه للشخصية الترا ثيّة، أن يمدّ جسراً زمنيـاً يتلاقـى عليـه الماضـي والحاضـر, وكلاهمـا وجهـان للهزيمـة والانكسـار فـي قصـيدته (مـن أوراق أبـي نـواس) ويشير إلى (الحسين) ويعلن حالة اليأس والقنوط فيقول [1]:

كُنْتُ فِي كَرْبَلَاء
قَالَ لِيَ الشَّيْخُ إِنَّ الحُسَيْن
مَاتَ مِنْ أَجْلِ جُرْعَةَ مَاء
وَتَسَاءَلْتُ كَيْفَ السُّيُوفُ اسْتَبَاحَتْ بَنِي الأَكْرَمِين
فَأَجَابَ الَّذِي بَصَّرَتْهُ السَّمَاء
إِنَّهُ الذَّهَبُ الُمَتَلَأْلِئُ فِي كُلِّ عَيْن
إِنْ تَكُنْ كَلِمَاتُ الحُسَيْن
وَسُيُوفُ الحُسَيْن
وَجَلَالُ الحَسَيْن
سَقَطَتْ دُونَ أنْ تُنْقِذَ الحَقَّ مِنْ ذَهَبِ الأُمَرَاء
أَفَتَقْدِرُ أَنْ تُنْقِذَ الحَقَّ ثَرْثَرَةُ الشُّعَرَاء
وَالفُرَاتُ لِسَانٌ مِن الدَّمِ لَا يَجِدُ الشَّفَتَيْن
مَاتَ مِنْ أَجْلِ جُرْعَةَ مَاء !
فَاسْقِنِي يَاغُلَامُ ... صَبَاحَ مَسَاء
اسْقِنِي يَا غُلَام ...

1 أمل دنقل، ديوان الأعمال الكاملة، ص 262 .

وفي قصيدة (مقابلة خاصّة مع ابن نوح) للشاعر أمل دنقل تتأكد قدرة التحوير الفنّي للشخصية، ليكتسب القـديم وجهـاً جديـداً بمعطيات معاصرة وهذه المعطيات تذيب الشكل القديم للشخصـية - المترسب في الذاكرة - لتقيم بنـاءً تشـكّلياً جديـداً يقابـل الشـكل الذّهني المتوارث، فقصّة ابن نـوح والـذي قـال - كمـا يقـول النـصّ القرآني الكريم : " قَالَ سَآَوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ " [1]

تصبح - في توظيفها الفني - صورة معاصرة ترفض الهرب من الوطن، وصورة لتماسك الشخصية، بعد أن غرقت المدينة الـوطن، وآثر الجبناء وخدم السـلطان - والسـلطان - تـرك الـوطن يغـرق أو يهزم بعد أن أكلوا خبزه، أو كما يقول (أمل دنقل) :

(طعموا خبزه في الزمان الحسن وأداروا له الظهر يوم المحـن)[2]

حيث يقول [3] :

جَاءَ طُوْفَانُ نُوح

المَدِيْنَةُ تَغْرَقُ شَيْئاً ... فَشَيْئاً

تَفِرُّ العَصَافِير

وَالْمَاءُ يَعْلُو

عَلَى دَرَجَاتِ البُيُوتِ – الحَوَانِيتِ – مَبْنَى البَرِيدِ – البُنُوك

جَاءَ طُوفَانُ نُوح

هَاهُم الحُكَمَاءُ يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينَة

---

1 سورة هود، الآية 43 .

2 أمل دنقل، ديوان الأعمال الكاملة، ص 335 .

3 المصدر السابق، ص 335 .

المُغَنُّون – سَائِسُ خَيْلِ الأَمِيرِ – المُرَابُونَ- قَاضِي القُضَاة (وَمَمْلُوكَه ؟)
حَامِلُ السَّيْفِ – رَاقِصَةُ المَعْبَد
ابْتَهَجْتْ عِنْدَمَا انْتَشَلَتْ شَعْرَهَا المُسْتَعَار
جُبَاةُ الضَّرَائِبِ – مُسْتَوْرِدُو شُحْنَاتِ السِّلَاح
عَشِيقُ الأَمِيرَةِ فِي سَمْتِهِ الأُنْثَوِيّ الصَبُوح !
جَاءَ طُوْفَانُ نُوح
هَاهُم الجُبَنَاءُ يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينَة
بَيْنَمَا كُنْتَ ..
كَانَ شَبَابُ المَدِينَة
يَلْجِمُونَ جَوَادَ المِيَاهِ الجَمُوح
يَنْقُلُونَ المِيَاهَ عَلَى الكَتِفَيْن
وَيَسْتَقْبِلُونَ الزَّمَن
يَبْتَنُونُ سُدُودَ الحِجَارَة
عَلَّهُم يُنْقِذوُنَ مِهَادَ الصِّبَا وَالحَضَارَة
عَلَّهُمْ يُنْقِذُونَ.. الوَطَن!
صَاحَ بِي سَيِّدُ الفُلْكِ - قَبْلَ حُلُول
السَّكِينَة
" انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوح" !
طُوبَى لِمَنْ طَعِمُوا خُبْزَه..
فِي الزَّمَانِ الحَسُنْ
وَأَدَارُوا لَهُ الظَّهْرَ يَوْمَ المِحَن
وَلَنَا المَجْدُ - نَحْنُ الَّذِينَ وَقَفْنَا –

(وَقَدْ طَمَسَ الله أَسْمَاءَنا!)
نَتَحَدَّى الدَّمَار..
وَنَأْوِي إِلَى جَبَلٍ لَا يَمُوت
يُسَمُّونَه الشَّعْب
نَأْبَى الفِرَارَ ... وَنَأْبَى النُّزُوح

ونجد الشاعر (محمود درويش)، قد استوحى قصّة نوحٍ - عليه السلام - وغصن الزيتون الذي حملته الحمامة دليلاً على غيضان الماء، وانقضاء الأمر، وانتهاء الطّوفان، وحلول السّلام، ولكنّ الشاعر أضفي دلالات معاصرة على الشخصية فجعلها تتّفق مع تجربته الإنسانية التي عاناها، والتي يريد التعبير عنها، فهو يطلب من نوح عليه السلام ألّا يرحل كما فعل ؛ لأنّ السّلام لا يكمن في ترك الأرض الفلسطينية أو النزوح عنها بل البقاء في أرضها، لأن جذور الشعب لا يمكنها أن تعيش منقطعة الصّلة عن الأرض فيقول [1] :

يَا نُوحُ ! هَبْنِي غُصْنَ زَيْتُون
وَوَالِدَتِي .. حَمَامَة
إِنَّا صَنَعْنَا جَنَّة
كَانَتْ نِهَايَتُهَا صَنَادِيقَ القُمَامَة
يَا نُوحُ !, لَا تَرْحَلْ بِنَا
إِنَّ المَمَاتَ هُنَا سَلَامَة
إِنَّا جُذُورٌ لَا تَعِيشُ بِغَيْرِ أَرْض

1 محود درويش، ديوان الوطن المحتل، دار العودة – بيروت، ط 1، 1977م، ص 183 .

وَلْتَكُنْ أَرْضِي قِيَامَة !

وكذلك في قصيدة (في البدء كان العصيان) للدكتور عبده بدوي يستخدم الشاعر شخصيّة ابن نوح عليه السّلام، مستعيراً من ملامح هذه الشخصيّة حادث تمرده على أبيه ورفضه أن يركب معه في الفلك، ومباركاً هذا الرفض الذي دفع ابن نوح حياته ثمناً له [1]:

إِنِّي مَوْلُود – وَالدُّنْيَا تَبْكِي مِنْ حَوْلِي – مِنْ قَلْبٍ فِيهِ جُرُوح
مِنْ طُوفَانٍ عَاتٍ مَبْحُوح
فَأَنَا وَلَدٌ عَاصٍ لَمْ يَتْبَع فِي خَوْفٍ نُوح
لَا تَصْرُخْ يَا رُبَّانَ الفُلْكِ المُقْلِعِ : (ارْكَبْ مَعَنَا)
لَا تَخْفِقْ مِنْ حَوْلِي بِجَنَاحِ الرَّحْمَة
فَوَحِيداً ... ثُمَّ وَحِيداً، سَوْفَ أَظَلُّ عَلَى القِمَّة
مَهْمَا صَعَدَتْ فِي رُوْحِي أَقْدَامُ الطُّوفَان

والشاعر يؤول هذا الموقف الرافض بحيث يحمل ملامح رفضه هو للقهر ورفضه للخوف الذي يتحول إلى سجن يسجن الإنسان فيه نفسه، ويمجّد العصيان والتمرّد على الضعف وهذا محالف للأمر الرباني لنوح عليه السلام فقد امتثل لأمر الله لذلك هذا استنتاج مخالف ومتعارض مع اتجاه القصص القرآني :

فَلِمَاذَا نُطْفِئُ فِينَا فِي هَذَا اليَوْمِ البُرْكَان
تَغْدُوا آسَاداً تَحْسَبُ أَنَّ حَوَالَيْهَا القُضْبَان
مِنْ خَوْفِ القُضْبَان
مَا أَشْهي أَنْ يَبْدَأَ الإِنْسَانُ رِحْلَتَهُ فِي هَذَا العَالَم

---

1 د. عبده بدوي، قصيدة في البدء كان العصيان، الآداب، نوفمبر 1968م، ص 22 .

مُلْتَفاً بِالعِصْيَان .... وُمُضِيئاً بِالعِصْيَان [2]

وقد استغلّ الشعراء شخصية (الخنساء) للتعبير عن الجانب الباكي الحزين في تجربتهم، وكانوا في الغالب يضفون عليها دلالات سياسية، فالخنساء في رؤياهم ترمز للأمّة العربية التي تتكاثف عليها المحن، وتتوالى الأحزان وتفقد أغلى زهراتها. وفي قصيدة (أحزان الخنساء) [2] يدين الشاعر ممدوح عدوان على لسان الخنساء طقوس الحزن العاجز الزائف الذي تمارسه أمتنا العربية على شهدائها وأبطالها دون أن تحاول أن تنصرهم، أو تحميهم، ويصبح (صخر) في القصيدة رمزاً لكل شهيد فهو الحسين، وهو أبوذر، وهو الشهيد الفلسطينى المعاصر، وهو كلّ شهيد عربي :

تَبُحُّ حَنَاجِرَ النُدَّابِ مِنْ نَدَمٍ بِعَاشُورَاء
يَهِيمُ النَّهْرُ كَالمَجْنُونِ، وَالتِّمْسَاحُ يَسْكُبُ فِيهِ أَدْمُعَه
وَيَمْلَأُ جَوْفَه
المَسْعُورُ لَحْماً
وَلَكِنَّ القَتِيلَ بِكَرْبَلَاءَ يَمُوتُ وَسْطَ النَّهْرِ مِنْ ظَمَأٍ

وفي قصيدة (واتّكأ على رمحه) [3] للشاعر ممدوح عدوان يصور الشاعر من خلال تصويره لوقوف الحسين وحيداً حاملاً جلال قضيته وإصراره على عدم التنازل عنها بعد أن انفضّ من حوله أصحابه بعد اشتداد الكرب حين حال جيش ابن زياد بين الحسين وبين الماء

---

2 د. عبده بدوي، قصيدة في البدء كان العصيان، الآداب، نوفمبر 1968م، ص 22 .

2 ممدوح عدوان، ديوان الظل الأخضر، منشورات دار الثقافة – دمشق، ط 1، سنة 1967م، ص 15 .

3205 . ممدوح عدوان، واتّكأ على رمحه، الآداب، نوفمبر، سنة 1967، ص 8 .

ورفض أن يسقيه إلا إذا بايع ليزيد وقفة أصحاب الدعوات وحدهم في كل العصور :

حِينَ أَتَاكَ ذَلِكَ النِّدَاء
إِنْ كُنْتَ تَبْغِى شَرْبَةً مِنْ مَاء
فَدَعْ عَلَى الرِّمَالِ هَذَا السّيَف
لَمْ يَبْقَ وَاحِدٌ مِنَ الصَّحَابَة
وَكُنْتَ وَاقِفاً تُحِيطُكَ الغَرَابَة
وَسَطَ أُتُونِ الصَّيْف

ومن خلال هذا الموقف ذاته يدين شاعرنا المعاصر تقاعس الأمة وسلبيتها الذميمة حيث تُنْتهك حرمتها، ويصبح كلّ ما فيها مستباحاً لقوى الفساد والطغيان.

وفي صورة أخرى استطاعت قصيدة (عتاب مع أبي ذؤيب) للشاعر محمد علي الخفاجي، إنّ تحشّد الجانب التراثي في مزيجٍ بين الماضي والحاضر حيث يتداخل الصوت القديم ملفعاً بالحادثة التاريخية ليضم في ردائه مأساة الحاضر حيث يقتل العربي أخاه، ويفترس الغدر دم رفيق السلاح، ويكون (أبو ذؤيب الهزلي) ومقتل (أميمة) صورة معاصرة للقبيلة الكبيرة - الأمة العربية - وهل يثأر العربي من ابن عمومته قاتل أخيه ؟ وتكون الهزيمة المروعة وتكون (هزيل) صورة لأمتنا، هزيل صورها الشاعر في صورة راهبة حاصرها الزناة في ليلة عيد الفصح وتعتمد القصيدة على مزج حواري بين الرواة والرواية حيث يقول الشاعر [1]:

هُزَيْل

1 محمد علي الخفاجي، عتاب مع أبي ذؤيب الهزلي، مجلة الآداب، يونيو، سنة 1972م، ص 21 .

أَرْمَلَةٌ تُضَاجِعُ الأَعْرَابَ خَلْفَ تَابُوتِ ابْنِهَا القَتِيل
أَبَا ذُؤَيْب قَتَلُوا أُمَيْمَة
قَومِي هُمْ قَتَلُوا أُمَيْمَ أَخِي فَإِذَا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي
أَبَا ذُؤَيْب قَتَلُوا أُمَيْمَة
وَلَئِن عَفَوْتُ لَأَعْفُوَنَّ جَلَلاً وَلَإِنْ وَهَنْتُ لَأُوْهِنَنَّ عَظْمِي
فَأَنْتُمْ أَهْلِي وَإِنْ شَطَّ المَزَارُ بَيْنَنَا
وَأَنْتُمْ دَمِيَ الَّذِي اسْتَعَرْتُمُوه
فَلَسْتُ بِالشَّارِبِ مِنْ _ دِمَائِكُم
وَلَسْتُ بِالآكِلِ مِنْ لُحُومِكُم
فَرُبَمَا أَلْقَتْ بِنَا الطَّرِيقُ فِي مَفَازَة
وَرُبَمَا أَعْوَزَنِي المَاءُ نَهَلْتُ مِنْ دِلَائِكُم
وَرُبَمَا وَرُبَمَا وَرُبَمَا
فَأَنْتُمْ أَهْلِي وَإِنْ شَطَّ المَزَارُ بَيْنَنَا
وَصِحْتُ كَاليَتِيم :
هَذَا وَطَنِيَ المَطْعُونُ بِالسِّكِّين
وَالمَذْبُوحُ مِنْ قَفَاهُ فَوْقَ شَاطِئِ الفُرَاتِ ظَمْآناً
وَالمَسْلُوبُ فِي مَخَافِرِ الحُدُود
رَكَضْتُ خَلْفَ النَّعْشِ. .. أَشْرَعْتُ يَدَيَّ كَالطَوَاحِين
الرِّيَاحُ حَاصَرَتْ صَوْتِي
وَأَلْقَتْ جَمْرَةَ الجُوعِ فِي دَمِي
دَافَعْتُ عَنْ أُمَيْمَةَ القَتِيلِ وَاسْتَبْسَلْت
فِي المُظَاهَرَات

دَافَعْتُ عَنْهُ بِدَقِيقَةِ الحَداد
وَنَشَرْتُ عَلَى النَّعْشِ بَيَارِقَ العَزَاء
هُزَيْل
رَاهِبَةٌ حَاصَرَهَا الزُّنَاةُ في لَيْلَةِ عِيدِ الفُصْح
أَعْطَوْهَا جَنِيناً وَجْهَهَ حُزَيْرَان
وَفي عَيْنَيْهِ أَيْلُولُ المُدْمِي
وَعَلَى زِنْدَيْهِ وَشْمٌ مِنْ سَبَايَا الوَطَنِ المُحْتَل

ومن الشخصيات المقدسة التي استخدمها الشعراء في العصر الحـديث شخصـية مريـم عليهـا السـلام فـي حـادث هزهـا للنّخلـة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها للمسـيح - عليـه السـلام - فعبـد الوهاب البياتى يستخدم هذه الحادثـة للسـيدة مريـم كرمـز للقـوى الإنسانية البكر، القادرة على تغيير هذا العالم الموبوء إلى عالم آخر أكثر وضاءة وإشراقاً يقول موجهاً حديثه إلى تلك القوى[1]

أَيَّتُهَا العَذْرَاء
هُزِّي بِجِذْعِ النَّخْلَةِ الفَرْعَاء
تَتَسَاقَطُ الأَشْيَاء
تَنْفَجِرُ الشُّمُوسُ وَالأَقْمَار
يَكْتَسِحُ الطُّوفَانُ هَذَا العَار

وفي قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) للسياب حيث يستعيد الشاعر ذكرياته عن شتاء قريته، وكيـف كـان يتسـاقط المطـر مـن خلال سعفات النخيل كأنه رطب، يقفز إلى ذهنه موقف مريم عليها السّلام عند مولد المسيح، وعن طريق تداع آخر يثـب المسـيح إلـى ذهن الشاعر مرتبطاً بتجربـة الشـاعر الخاصـة فـي مرضـه، ورمـزاً لتلك القوة الخفيّة الخارقـة الـتي كـان يأمـل أن تتحقـق علـى يـدها معجزة شفائه :

وَتَحْتَ النَّخْلِ حَيْثُ تَظَلُّ تُمْطِرُ كُلَّ مَا سَعَفَة
تَرَاقَصَتِ الفَقَائِعُ وَهِيَ تُفَجِّرُ إِنَّه الرُّطَب
َتَسَاقَطَ فِي يَدِ العَذْرَاءِ، وَهِيَ تَهُزُّ فِي لَهْفَة

1 عبد الوهاب البياتي، ديوان الموت في الحياة، دار الآداب، ط 1، 1968م، ص 22

بِجِذْعِ النَّخْلَةِ الفَرْعَاءِ تَاجُ وَلِيدِكَ الأَنْوَارُ (الذَّهَب)
سَيُصْلَبُ مِنْهُ حَبُّ الآخَرِينَ سَيُبْرِئُ الأَعْمَى
وَيَبْعَثُ فِي قَرَارِ القَبْرِ مَيْتاً هَدَّهُ التَّعَب
مِنَ السَّفَرِ الطَّوِيلِ إِلَى ظَلَامِ المَوْتِ يَكْسُو عَظْمَهُ اللَّحْم
وَيُوقِدُ قَلْبَهُ الثَّلْجِيَّ ؛ فَهُوَ بِحُبِّهِ يَثِب [1].

ومن الشخصيات التاريخية التي استخدمها شعراء العصر الحديث شخصية (الحسين عليه السلام) فقد رأى شعراؤنا في الحسين عليه السلام الممثل الفذ لصاحب القضية النّبيلة، الذي يعرف سلفاً أنّ معركته مع قوى الباطل خاسرة ولكنّ ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها ؛ موقناً أنّ هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأنّ في استشهاده انتصاراً له ولقضيّته.

وبهذا المدلول استخدم شعراؤنا شخصية الحسين ليعبروا من خلاله عن أنّ العزيمة التي تلقاها الدّعوات والقضايا النبيلة في هذا العصر، واستشهاد أبطالها إنما هو انتصار على المدى الطويل لهذه الدعوات والقضايا، وفي قصيدة (مرآة الشاهد) لأدونيس ؛ يعبّر الشاعر عن أنّ استشهاد الحسين قد أحدث أثره في كل مظاهر الوجود فيقول [2]:-

وَحِينَمَا اسْتَقَرَّتِ الرِّمَاحُ فِي حَشَاشَةِ الحُسَيْن
وَدَاسَتِ الخُيُولُ كُلَّ نُقْطَة
فِي جَسَدِ الحُسَيْن

1 بدر شاكر السياب، ديوان شنا شيل ابنة الجلبي، دار الطّليعة بيروت، ط 1, سنة 1965م، ةص 5 .

2 أدونيس، ديوان الأعمال الكاملة، ص 267 .

وَازيَّنَتْ بِجَسَدِ الحُسَيْن
وَاسْتَبْسَلَتْ وَقَسَّمَتْ مَلَابِسَ الحُسَيْن
رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَام
عِنْدَ كَتِفِ الحُسَيْن
رَأَيْتُ كُلَّ نَهْر
يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الحُسَيْن

وفي قصيدة (لا تصالح) للشاعر أمل دنقل نجده وظف الصورة التراثية لقضية معاصرة متكئاً على قصّة الأمير (الزير سالم) ؛ فيقول في التزييل (وقد حاولت أن أجعل من (كليب) رمزاً للمجد العربي القتيل، أو الأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلاً لعودتها، أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم، والدم وحده. لقد استحضرت الملك (كليب) نفسه في ساعاته الأخيرة وأدلت (اليمامة) التي كانت ترفض الصلح بشهادتها، وكذلك فعل (المهلهل) الذي قاد الحرب انتقاماً له وقدمت شهادة (جليلة بنت مرة) الممزقة بين البطلين زوجها وأخيها, [1] فيقول :

لَا تُصَالِحْ وَلَوْ مَنَحُوكَ الذَّهَب
لَا تُصَالِحْ وَلَا تَتَوَخَّ الهَرَب !
لَا تُصَالِحْ عَلى الدَّمِ حَتَّى بِدَم
لَا تُصَالِحْ ! وَلَوْ قِيلَ رَأْسٌ بِرَأْس
لَا تُصَالِح ...
وَلَوْ حَرَمْتُكَ الرُّقَاد
صَرَخَاتُ النَّدَامَة
وَتَذَكَّرْ .. أَنَّ بِنْتَ أَخِيكَ (اليَمَامَة)
زَهْرَةٌ تَتَسَرْبَلُ فِي - سَنَوَاتِ الصِّبَا – بِثِيَابِ الحِدَاد
فَمَا ذَنْبُ تِلْكَ اليَمَامَةَ لِتَرَى العُشَّ مُحْتَرِقاً .. فَجْأَة
وَهِيَ تَجْلِسُ فَوْقَ الرَّمَاد
لَا تُصَالِحْ وَلَوْ تَوَّجُوكَ بِتَاجِ الإِمَارَة
إِنَّ عَرْشَكَ سَيْف

1 أمل دنقل، الأعمال الكاملة، منشورات مدبولي، القاهرة، ط 1، ص 275 .

وَسَيْفُكَ زَيْف
إِذَا لَمْ تَزِنْ - بِذُؤَابَتِهِ - لَحْظَاتِ الشَّرَف
وَاسْتَطِبَت التَّرَف

وفي قصيدته (رسوم في بهو عربي) يحشد أمل دنقل عدد من الإشارات التاريخية للخنساء وأسماء بنت أبي بكر وشجرة الدّر مازجاً بينهنّ وبين أمّه مشيراً إلى ما أصاب أمته عام 1967م، يستلهم صورة من المجد القديم علّها تضيء ظلمة الحاضر فيقول [1]:

الشَّمْسُ (هَذِهِ الَّتِي تَأْتِي مِنَ الشَّرْقِ بِلَا اسْتِحْيَاء)
كَيْفَ تُرَى تَمُرُّ فَوْقَ الضِّفَّةِ الأُخْرَى
وَلَا تَجِيءُ مُطْفَأَة !
وَالنَّسْمَةُ التي تَمُرُّ فِي هَبُوبِهَا عَلَى مُخَيَّمِ الأَعْدَاء
كَيْفَ تُرَى نَشُمُّهَا ... فَلَا تَسُدُّ الأَنْف ؟
أَوْ تَحْتَرِقُ الرِّئَة ؟
وَهَذِهِ الخَرَائِطُ التي صَارَتْ بِهَا سَيْنَاء
عِبْرِيَّةُ الأَسْمَاء
كَيْفَ نَرَاهَا دُونَ أَنْ يُصِيبَنَا العَمَى ؟
وَالعَارُ مِنْ أُمَّتِنَا المُجَزَّأَة
وَالطِّفْلَةُ الصَّغِيرَةُ المُعَذَّبَة
تُطْلِقُ - فَوْقَ البَيْتِ – "طَيَّارَتَهَا" البَيْضَاء
كَيْفَ تُرَى تَكْتُبُ فِي كُرَّاسَةِ الإِنْشَاء
عَنْ بَيْتِهَا المَهْدُومِ فَوْقَ الأَبِ. .. وَاللُّعْبَة :

1 أمل دنقل – الاعمال الكاملة، ص 216

وَأُمِّيَ الَّتِي تَظَلُّ فِي فَنَاءِ البَيْتِ مُنْكَبَّة
مَقْرُوحَةَ العَيْنَيْنِ مُسْتَرْسِلَةَ الرِّثَاء
تَنْكُسُ بِالعُودِ عَلَى التُّرْبَة
رَأَيْتُهَا الخَنْسَاء
تُرْثِي شَبَابَهَا المُسْشَهَدِينَ فِي الصَّحْرَاء
رَأَيْتُهَا أَسْمَاء
تَبْكِى أَبَاهَا المَقْتُولِ فِي الكَعْبَة
رَأْيتُهَا : شَجَرَةَ الدُّرّ
تَرُدُّ خَلْفَهَا البَابَ عَلَى جُثْمَانِ "نَجْمِ الدِّين"
تُعَلِّقُ صَدْرَهَا عَلَى الطَّعْنَةِ وَالسِّكِّين
فَالجُنْدُ فِي الدَّلْتَا
لَيْسَ لَهُمْ أَنْ يَنْظُرُوا إِلَي الوَرَاء
أَوْ يَدْفِنُوا المَوْتَى
إِلا صَبِيحَةَ الغَدِ المُنْتَصِرِ المَيْمُون

2) **المدينة:**

تمثّل قيمة المدينة في شعرنا المعاصر ظاهرة بارزة، لا يمكن تجاهلها، فما من شاعر معاصر إلا وقد أدلى بدلوه فيها، واتخذ موقفاً منها سواء بالسلب، أو بالإيجاب، وسواء أكان الموقف واضحاً أم غامضاً، صريحاً أم مبطّناً، كل بحسب تجربته.

ولا ضير أن يعزى سبب اهتمام شعراء العصر العربي الحديث بالمدينة إلى تأثرهم بالغرب وبخاصة الشاعر ت. س. اليوت – فالتأثر واقع باعتراف الشعراء أنفسهم[1] – مادام صدق التجربة متوافراً، وغنى اللغة ثابتاً، وأصالة الطرح موجودة، وعمق التعبير عن الواقع العربي وتفاعلاته كائناً.

فالشعر العربي المعاصر مهما تأثر بغيره، وهو أمر مشروع، لم يكن إلا ابن بيئته، فلقد كانت له تجربته الخاصة التي تنطلق من واقعه المعيش ويكمن تفردها وأصالتها في محافظتها على خصوصيتها؛ وخلقها لعالم متفرد، استطاعت استيعاب واقعها، وتعرية خباياه، وكشفه لنا بكل تجلياته، راصدة لجزئياته الصغرى، والتفصيلية.

ونجد أن المدينة هي مركز السلطة كيفما كان نوعها من جهة، وهي بؤرة التفاعلات والأحداث السياسية بشتى أنواعها من جهة أخرى؛ لذلك فهي أظهر ما تكون فيه علاقة الحاكم

1() راجع – محمد رضا كحال، دراسات في النقد الأدبي، فصل المؤثرات الأجنبية على شعرنا الحديث، دار الفكر العربي المعاصر، 1918م، ص 130 – 143، و د. نذير العظمة: السياب بين مؤثرات إليوت وستويل، عالم الفكر، 1988م، ص 79 – 88.

بالمحكومين، والسلطة بالشعب باعتبارها المركز أو لقربها منه.
وأن البعد السياسي هو أحد مكونات التجربة الشعرية في المدينة عموماً، وهو أحد الأقدار اليومية التي لا يمكن لساكن المدينة أن ينفصل منها أو يبتعد عنها. وواجب التنويه إلى أن الحركة الاجتماعية لا تنفصل عن السياسة وفي ذلك يقول دكتور أحمد المديني : (أن الحركة الاجتماعية لا تنفصل عن نظيرتها السياسية، وإن جهة واحدة تجمع بينهما وهي المجتمع نفسه الذي تسرى وتتمظهر فيه الحركة)[1].
لذلك فإن الأدب المعبّر عن هذا الواقع وحركته المجتمعية، لابد وأن يكون مُسيساً، لأن تجريد الأدب – الذي هو موقف ورؤية – من انتمائه السياسي والفكري يفرغ التجربة من محتواها، ويحد من أبعادها، ويسمها بالضحالة.
وحتى لو افترضنا أن الشعراء المعاصرين، لم يكونوا متعاطين السياسة بمعناها الخاص، أو ممارسين لها بصفة مباشرة إلا أن هذا لا يعنى أنهم كانوا دون وعى سياسي، وبالتالي لا يعنى هذا أن خطاباتهم الشعرية لم تكن متصلة بمسائل السياسة ولو من زاوية التفاعل.
ونعتقد أن تناول البعد السياسي في قصيدة المدينة، يمتلك قدرة كبيرة على عكس جانب مهم من الحياة في المدينة، حيث تصبح للقصيدة إمكانات تعبيرية وحركية هائلة، هي أقدر ما تكون على عكس مناخات عصره وأمزجته، وما يضطرم فيه من أحداث. إن

1() د. أحمد المدينى، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1985م، ص 21.

الشعر العربي المعاصر – في مجمله – كان شعر مراهنة على التحرر الإنساني، وكان شعر ثورة من أجل الكرامة الإنسانية المهانة. ولما كان لابد لهذه المراهنة من أطر مرجعية تستند عليها، ومرجعية ثقافية تنهل منها؛ فإن الشاعر وجد نفسه معنياً وبإلحاح بمعرفة خبايا وخفايا المدينة، وما يمور فيها من تدليس وتزوير فجابه – بجرأة نادرة وبوعي شعري قوى وصريح – رموز هذا التدليس والتزوير، وفضح مباذلهم وشناعة أفعالهم وفي ذلك يقول البياتى:

وَعِنْدمَا تَعرَّتْ المَدِينَة
رَأيتُ في عُيُونِها: المشانق
تُنصب السُّجونُ والمَحَارِق
والحُزنُ والضّياعُ والدُّخان
رأيتُ في عُيُونهِا: الإنْسَان
يُلصَقُ مِثْل طابع البريد
في أيما شيء
رأيتُ: الدَّمَ والجَرِيمَة
وعِلَبْ الكَبْريتِ والقَديد
رأيتُ في عُيُونها: الطُّفُولة واليتيمة
ضَائِعة تَبْحَثُ في المذابل
عَنْ عَظْمةٍ
عَنْ قَمرٍ يَمُوتُ
فَوْقَ جُثَثَ المنَازِل

رأيتُ: إنسانَ الغَدِ المَعْرُوض في وَاجهةِ المخازن
وقِطَع النُّقُوُدِ والمداخِن
مُجَللاَ بالَحزْنِ والسَّواد[1]

بدت (المدينة) في هذه القصيدة تظهر على حقيقتها بؤرة لكل ألوان البؤس والقهر، ومظاهر هذا القهر كثيرة، فثمة القهر المادي الذي يعادله في القصيدة (السجون والمحارق، والدم والجريمة، والطفولة الباحثة في المذابل عن عظمة) وثمة القهر المعنوي الذي يعادله (الإنسان يلصق مثل طابع البريد، وإنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود). لقد هزمت المدينة حيث هُزم فيها الإنسان وهزيمته عميقة، وعمقها كائن في معنيي (الطفولة واليتم) وكائن في (الإنسان يلصق مثل طابع البريد في أيما شيء). لقد أصبح هشاً ضعيفاً (ليس أكثر من ورقة "طابع بريد")، وتجمد وانعدمت فيه الحياة "يلصق"، وهذا التجسيد الصريح لنفايات المدينة والتعسف الممارس في واقعها افترضته ظروف سياسية جمة، وأن تحولات جذرية وقضايا عامة كان يمور بها الوطن العربي اقتضته، ممثلة في الانتصارات والهزائم المتوالية، وتخلفه على مستوى الساحة العالمية، وزوال العزة والمنعة، اللذين أصبحتا غير مجديتين في ظل توالى الهزائم (وسيادة منطق العنف والتصادم، نتيجة غياب الديمقراطية وطغيان القانون العرفي الوحيد الذي استطاع أن يصمد ويستتب وقد تهافتت تحته وانسحقت القوانين السماوية

1() عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج 2، ص 281 – 282.

والوضعية التي تقر العدل والمساواة)[1] وكما يقول أمل دنقل :

أصْبحَ العَدْلُ موتاً، ومِيْزَانه البُنْدقية، أبنَاؤهُ
صُلِبُوا في المَيَادِين، أو شُنقوا في زَوَايا المُدنْ
قُلتُ: فَلْيَكُن العَدْلُ في الأرْضِ، لكنَّه لمْ يَكُنْ
أصبحَ العدل ملكاً لمن جَلَسُوا فوقَ عَرْشِ الجَماجِم
بالطَّيلسانِ
الكَفَنْ
ورأى الرَّبُّ ذلك غيَر حَسَنْ[2]!

من هذا الوضع؛ الذي يمثل فيه العدل غياباً كلياً، وينحرف عن مفهومه السماوي ومن وضع آخر سببه خيبة الأمل السياسية، ينبثق الشعر الثوري، شعر الأسى والغضب المنفجر، الذي لا حاجة للشاعر فيه لاصطناع الإيماءات المبهمة، أو الإشارات الخفية فالواقع المرعب لا يحتاج إلى إيماء وإيحاء فيقول عبدالوهاب البياتي :

مَدِينَتي الحَزينة الصَّمَاء
تَخَافُ من حَاكمِها الشِّريرْ
المَيْتِ الضَّميْر[3]

إن هذه المدينة مبغوضة، لكن ليس لأسباب ذاتية محضة، بل من أجل أسباب سياسية واضحة، أو بعبارة أخرى ليست مرفوضة

1() د. أحمد المدينى، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المصادر، ص 20.

2() أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 270.

3() عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج 1، ص 297 – 298.

لذاتها، بل نفوراً من (حاكمها الشرير، الميت الضمير)، ومن أجل تغييبها للإنسان كقيمة عليا وحرة وأيضاً نتيجة ما يشيع فيها من ظلم وإقطاع واضطهاد وتخلف كيفما كان نوعه وسببه وكما يقول أيضاً:

مَدِينَتي اسْتَباحَها الغَجَرْ
مَدِينَتي أهْلَكها الضَّجَرْ
مَدِينَتي، القَمَرْ
يَخَافُ مِنْ بُيُوتِهَا، المَنْفُوخَةِ البُطُونْ
يَخَافُ من عُيُونِ
حَاكِمِها الشِّرِّيرْ
المَيْتِ الضِّمِيرْ[1]

فالاحتجاج قائم على المدينة وضدها من حيث هي (ظلم وحرمان وعوز من جهة وترف وإسفاف من جهة أخرى)[2]، فخوف القهر رمز الأمل والخلاص والتفاؤل والسمو من الحاكم الشرير، الميت الضمير – رمز الاستعباد والصلف – حاكم المدينة، هو المعادل الشعري المشروط لجهالة الواقع وصمته المتآمر المريب كما يقول احمد عبد المعطي حجازي :

بَغْداد دَرْبٌ صَامِتٌ، وقُبة على ضَرِيْح
ذُبابةٌ في الصَّيْفِ لا يَهُزها تيار رِيحْ
نهرٌ مَضَتْ عليه أعوامٌ طوالٌ لَم يفضْ
وأغنية مُحْزِنة

1()عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ج 1، ص 297 – 298.

2() مناف منصور، الأدب العربي قضايا ونصوص، دار غندور للطباعة والنشر، بيروت، 1975م، ص 91.

الحُزْنُ فيها رَاكِد، لا ينتفضْ!
ومَيْت، هيكل إنْسَان قَديِم[1]

وبغداد هنا ليست إلا جزء من كل، فقتامة صورتها، وركودها وحزنها، ينسحب بكليته عن جملة الظروف السياسية التي يعانيها المجتمع العربي ككل، من أقصاه إلى أدناه (وهنا تصبح المدينة مرآة ورمزاً للأوضاع السياسية التي تعم الأمة العربية ككل، وليست كآبة بغداد المدينة، عندئذ إلا انعكاساً لكآبة الحياة العامة وضراوتها)[2].

لقد أدرك الشاعر بمرارة أن المنطق الذي يحكم العلاقات الإنسانية والاجتماعية في المدينة هو منطق القوة الغابية، والقهر الاجتماعي المبنى على التنافس الحاد والمنطق التجاري، والقمع والاستعباد السياسي، ففي ديوان (أحلام الفارس القديم) يصور لنا صلاح عبد الصبور عالماً مقهوراً يحكمه القمع ويشيع فيه الغدر، يتمثل هذا العالم في السوق رمز النفاق والزور على لسان الحلاج، حين تجواله مع شيخه بسام الدين فيقول[3]

وَنَزَلنْا نَحْوَ السُّوق أنا والشَّيخ
كان الإنسانُ الأفْعَى يَجْهدُ أن يلْتَفَ على الإنْسَانِ الكُركيِ
فَمَشَى مِنْ بَيْنِهُما الإنسان الثَّعْلَب
عَجَباً ...

1() أحمد عبد المعطى حجازى، قصيدة (بغداد و الموت) الديوان، دار العودة، بيروت، 1973م، ص 181.

2() عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1918م، ص 342.

3() صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ج 1، ص 267 – 268.

زَوَرَ الإنسان الكُركِى في فَكِ الإنسان الثَّعْلب
نَزَل السُّوقَ الإنْسَان الكَلَب
كي يَفْقأ عَيْنَ الإنسان الثَّعلب
وَيَدُوسُ دِمَاغَ الإنْسَان الأفعَى
واهْتَزَ السُّوقُ بالإنسان الفَهَد
قد جاء ليَبْقرِ الإنْسَان الكَلَب
وَيَمُص نِخَاعَ الإنسانِ الثَّعْلَب
قُلْ لى: "أيْن الإنْسَان ... الإنْسَان؟"
يا شَيْخيِ الطَّيْ ....
الإنْسَان الإنْسَان قد عبر

نجد أن الشاعر يصور لنا المدينة – الغابة - حيث القوى يأكل الضعيف والواحد يبحث للآخر عن الهلاك بشتى الطرق، وبكل ما أوتى من قوة وقهر، وجدير بالذكر أن الواقع الذي يصوره الشاعر، أو الوجود الذي يجسده سائر حتما إلي الزوال، وصائر إلي الاضمحلال، لأنه يفتقر إلي الإنسان الإنسان، لأن هذا العرض التسلسلي للحيوانات من الخطير إلي الأخطر يحمل ضمنياً حتمية الزوال والانقراض لأن هذه الحيوانات تنعدم فيها الملامح الحضارية، بالمعنى الإيجابي – في "أفعى، كركى، ثعلب، كلب، وفهد" – ويتجسد فيها التوحش، وما هذا إلا دليل على الغياب الحضاري الذي يعيشه الإنسان المعاصر، على الرغم من تواجده في مكان يقال أنه متحضر ومتمدن. والشاعر بحشده لهذه الزمرة من الحيوانات المتميزة بالمخادعة والشراسة، واحتلالها للمكان المصنوع أصلاً للإنسان المتحضر، وهذا المسخ الذي صُير

إليه البشر، ما هو إلا دليل أكبر على الانهزام الإنساني، في ظـل غياب الحقيقة وبروز الوهم.

وفي قصيدة "كلمات إلى الحجر" يستحضـر البيـاتي مدينـة بابـل التي كانت لها حضارة عريقـة فـي التاريـخ، ويعمـد إلـي تحميلهـا دلالات مغـايرة لـدلالاتها السـابقة، إذ تغـدو لـديه رمـزاً للمدينـة المهترئة، التي يسيطر فيها الموت والعقـم، ويسـود فيهـا الظلـم والطغيان والقهر، فلا كرامة فيها للإنسان، ولا حريـة، ولا يتحقـق فيها البعث إطلاقاً، فهي رمز للمرأة العاقر التي لا تنجـب، يقـول البياتى في تلك القصيدة[1].

بابِل لَمْ تَبْعَثْ ولم يَظْهَرْ على أسْوَارِها المُبشِّرُ الإنْسَان
وَلَمْ يُدَمرها وَلَمْ يَغْسَلْ خَطَايا أهْلِها الطَّوفان
ولم يَقُمْ مِنْ قَبْرِه عبر الفُرات سَارِقُ النِّيران
فالعُقم والصَّيف الذي لا يَنْتَهي والصَّمْت والتُّراب
والحُزن والطَّاعون
طعام هذى المُدُنُ المَنْفُوخةُ البُطون
والبَشَر الفَانُون فيها كَكَلاب الصَّيْد
يَحْتَرِقوُن تَحْتَ شَمْس الصَّيف
وَمَا بَيْنَ مَهْزُومٍ وَبَيْنَ رَاسِفٍ في القَيْد
- العاقر الهلوك
من أَلْفِ أَلْفِ وَهي في أسْمَالِهَا تُضَاجِعُ المُلُوك
تَرْنُو لبَحْر الرُّومْ

1() عبد الوهاب البياتى، الأعمال الكاملة، ص 194.

بِنَظْرةِ المَهْزُومْ
تَمْنَحُ بالمَجَانْ
قُبْلَتَها للَصَّ والقوادَّ والجَبَانْ
عِشْرُون عاماً وأنا أبْكِى على أسْوَارِهَا وأَحْمِلُ الأكْفان
لَكِنَّها ظَلّتْ كأوْرشَلِيم
مَلْعُونةٌ تَعُجُ بالذُباب والأصفار والحَريْم
أصَيحُ مَنْفَياً على الأسْوَار[1]

أما. "أمل دنقل" في ديوانه "تعليـق علـى مـا حـدث" يعـود إلـى إبراز السلبية، في قصيدته "في انتظار السيف"[2] يلتقـط رمـوزه المعبرة عن الحياة العامة، ويمنحها دلالات سياسية معينة[3].

تُقْفُر الأسْواقُ يَومْين
وَتعْتَادُ على "النَّقد" الجَدِيْد
تَشْتَكِى الأضْلاَعُ يَوْمَين ..
وَتْعتَادُ على السَّوطِ الجَدِيدْ
يَسْكتُ المِذْيَاعُ يَوْمَين
وَيَعْتادُ على الصَّوتِ الجَدِيدْ
وأنا مُنْتَظر ... جَنْبَ فِرَاشِكْ
جَالسٌ مُنْتَظر .. جَنْبَ فِرَاشَكْ
جَالسٌ أرقبُ في حُمَّى ارْتَعَاشك
صَرْخةَ الطِّفْلِ الذي يَفْتَحُ عَيْنيهِ

1() عبد الوهاب البياتى، الأعمال الكاملة، ص 194.

2() أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 193.

3() المصدر السابق، ص 193 – 194.

على مَرْأى الجُنُودْ!

لقد انتزع الشاعر الرموز الثلاثة: النقد، السوط، الصوت، من دلالاتها المعجمية، ووحد بينهما – رغم اختلافهما في الواقع اليومي – وأصبحت تعنى نظم الحكم الجديدة، فالنقد سلطة الحاكم الاقتصادية، والسوط عصاه العسكرية، وأن الصوت إعلام الحاكم، وقد أبرز أمل دنقل بقوة السلبية وعدم المبالاة التي تقابل بها الشعوب نظم القهر والاستبداد المتتالية عليها، وتعد هذه الشعوب نفسها للتكيف مع القهر الجديد، ولكن يعود الشاعر إلي التفاؤل والإيمان بالمستقبل من جديد مخاطباً مدينته ووطنه:

وأنا مُنْتَظرٌ في حُمىَّ ٱرتَعَاشُك
صَرّخةَ الطِّفلِ الذي يَفْتَحُ عَيْنَيْهِ
على مَرْأى الجُنُودْ[1]

والجنود هنا ليسو سلطة؛ ولكنهم الفوارس المحاربون في الميدان لتخليص المدينة – الوطن - من أسر العدو.

ونجد الشاعرة الفلسطينية "فدوى طوقان" في قصيدتها "مدينتى الحزينة" تبدأ بزمن تحدده بزمن الموت والخيانة فتقول[2]:

يَوْمَ رَأيْنَا المَوْتَ والخِيَانة
تَراجَعَ المدُّ

1() أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 194.

2() فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1988م، ص 481.

وأُغْلِقتْ نَوَافِذ السَّمَاء

ولما كان الزمن وجوداً، فإن الشاعرة تقدم في مقابل هذا الوجود الزمني حركة لبعض ظواهر الكون تتمثل في المد وهو يتراجع ثم يتبع هذه الحركة الانهزامية حركة أخرى في الأفق (حركة نوافذ السماء وقد أغلقها الموت وسدتها الخيانة)، فالسماء التي توجهت إليها الشاعرة طالبة الحماية عجزت عن فتح نوافذها التي أُغلقت، وإزاء هاتين الحركتين – حركة المد وحركة السماء – تمسك المدينة أنفاسها:

وأمْسَكَتْ أنْفَاسَها المَدِيَنة

واخْتَنَقَتْ بِغَصَّة البَلاَء

مَدِينَتِى الحَزِينَة[1]

ويمكن القول أن "فدوى" تسقط على المدينة، الأرض ملمحاً إنسانياً فتجعلها تشعر بغصة البلاء، التي تمسك أنفاسها إمساكاً شديداً، يفضى إلي الاختناق، ومن ثم يضحى الحزن صفة لهذه التي تعانى الاختناق، ويمكن القول في ذلك إن الشاعرة التي تعانى الاختناق بغصة البلاء المتمثل في السيطرة الصهيونية على فلسطين، تقدم المدينة وهي تعانى الاختناق ذاته؛ فاختناق المدينة يأتي امتداداً لاختناق الشاعرة بما أصاب فلسطين وتكون العلاقة بين فدوى والمدينة علاقة توحد حيث تشعر المدينة بما تشعر به الشاعرة ثم سرعان ما تعيد "فدوى" للمدينة هويتها المكانية، حين تشكل صورتها سكناً للحزن والصمت فتقول[2]:

1() االمصدر السابق نفسه

2() فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص 482.

اخْتَفَتْ الأطفالُ والأغَانِى
لا ظلٌّ، لا صَدَى
والحُزْنَ في مَدِيَنتِى يَدُبُّ عَارِيَا
مُخَضَ الخُطَى
والصَّمْتُ في مَدِينَتِى
مُحَمَلٌ
بِوَطْأةِ المَوْت وبالهَزِيَمَة

نلاحظ هنا أن المدينة غابت فيها الحركة والصوت وذلـك باختفـاء الأطفـال والأغـاني، لأن اختفـاء الأطفـال يسـاوى غيـاب الحركـة واختفاء الأغاني يسـاوى غيـاب الصـوت، وعنـدما تفـرغ "فـدوى" المدينة من الحركة والصوت فذلك يعنى ألا تغـدو المدينـة سـكناً ومستقراً للحـزن والصـمت فحسـب. بـل تتجـاوز الشـاعرة هـذا الواقـع الـذي تخيلتـه للمدينـة الأرض إلـي رؤيـة المدينـة الأرض، الغلال والثمار قد احترقت[1].

أوَاه يا مَدِينَتِى الصَّامِتَة الحَزِيَنة
أهَكَذَا في مُوسِمِ القِطَاف
تَحْتَرقُ الغَلاَلُ والثَّمار؟
أواه يا نَهِايةُ المَطَاف!

وقد اختزلت الشاعرة في هذه الصورة محنة سيطرة الصـهيونية علـى الأرض ورسـخت مـن خلالهـا ذلـك الحـزن، وقـد بـدأ صـفة للمدينة إذ أن صورة احتراق الغلال والثمار في موسـم القطـاف

1() المصدر السابق، ص 482.

وتضمنها السـؤال والتعجـب عـن هـذه النهايـة المأسـاوية للأرض أشبه ما يكون بصورة الاختناق التي أشارت إليها الشاعرة.

أما في قصيدة "في المدينة الهرمة" ترى فدوى طوقان "لندن"، تلك المدينة الهرمة من منظور التيه والغيـاب الـذي تمليـه عليهـا هموم الأرض، الوطن التي تحل دائمـاً فـي ذاتهـا، ومـن ثـم تبـدأ الصورة من داخل الذات[1]

وتَلْقَفُنِى في المَدِينةِ هذه الشَّوَارِع
والأرْصِفَة
مع النّاس، يَجْرِفُنِى مَدَّها البَشَرِى
أمْوَاج مع المَوْجَ فيها، على السَّطَحِ أبْقَى
بِغَيْرِ تَمَاس
هُنا الاقترابُ بِغَيْرِ اقْتَرِاب
هُنُا اللاحُضُور، ولا شيء إلا
حُضُور الغِيَاب

1()فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص 573.

نلاحظ أن "فدوى" بدأت القصيدة بفعل قاس تمارسه أشياء تلك المدينـة الشـوارع والأرصـفة، علـى الـذات الـتي تضـحى علـى مسـتوى الرؤيـة لعبـة أو كـرة تتلقفهـا الشـوارع والأرصـفة، مـن شارع إلي شارع ومـن رصـيف إلـي رصـيف، وترمـز فـدوى إلـي اغترابها أو اغتراب الفلسطيني بعامة في أي مكان خارج الـوطن وكأني بالذات هنا قد فقدت مقومات حضورها الإيجابي، فإذا بهـا تبـدو مستسـلمة "تتلقفنـي" تمامـاً وتخـرج مـن دوامـة الفعـل "تلقف" إلى دوامة الفعل "يجرف" وذلك حين تقع تحت سـيطرة حركة المد البشري فإن حركتها تترتب على حركتهـم، بـل وتـأتي تالية لحركتهم، ولذا تحس هنا أنها تموج مـع المـوج دائمـاً دونمـا اتجاه محدد وتتعدى ذلك الإحساس إلي إحساس أكثر قسوة وهو الإحساس بالاغتراب في قلـب النّـاس، وذلـك حيـن تبقـى معهـم ظاهرياً، على السطح فحسب، بغير تماس، ومن هنا يمكن القول أن الإحساس بالاغتراب يسيطر على ذات "فدوى" فهـو اغـتراب مع المكان واغتراب مع النّاس، وتتجاوز الإحساس بالاغتراب إلي الإحساس بالانفصال عن المكان وعن النّاس الذي يصل إلى حـد غيابهم وهم حضور، وذلك ما يسوقها إلي جعـل الاغـتراب يحمـل في داخله نقيضـه الـذي يفضـى إلـي تـداعيه وهـدمه حيـث يبـدو الاغتراب بغير اغتراب، وعندما تصل إلـي هـدم الاقـتراب تـوازيه باللاحضور الذي تحـول إلـي حضـور أو مـن ثـم تجعـل الشـاعرة الحضور المكـاني والحضـور الإنسـاني داخلاً فـي سـياق الغيـاب، فهي تعبر عن غيـاب الحضـور المكـاني والحضـور الإنسـاني بـأن

تساويه باللاحضور. ليأتي تعبيرها "ولاشيء"، نتيجة غياب ذلك الحضور؛ ولكن حالة واحدة مستثناة من ذلك الغياب وهي حضور الغياب ذاته، وتأتي الشاعرة بالتعبير اللغوي الرائع "ولا شيء" لحضور الغياب وترسيخاً لسيطرة بنية الغياب على الصورة ولسيطرة الإحساس بالغياب – مع المكان وساكنيه – على ذاتها.

وعندما تصل الشاعرة لسقوط المكان وساكنيه في قراره الغياب يحمرُّ ضوء الإشارة، ويجب أن نضع في الاعتبار قول الشاعرة في تقديم القصيدة إن: "رحلة التداعي في هذه القصيدة تجرى بين شارع أكسفورد في لندن وسوق العطارين في نابلس، الرحلة تبدأ عند إشارة الضوء الأحمر وتنتهي عند إشارة الضوء الأخضر"[1]:

وَيَحْمَرُّ ضَوْءَ الإشارَة والمَدُّ يَرْتَد
تَعُودُ الخَفَافَيِشُ للذَّاكرة
هُنَا كَانَ سُوقُ النَّخاسةِ بَاعُوا هُنا
وَالدِي وأهْلِي

وعندما تبدأ "فدوى" تلك الرحلة يفقد المكان وساكنوه وجودهم، فتنفصل عنهم ولا تتعايش بالذكرى مع هموم أرضها، ولذا تقدم صورة المد البشري يرتد، والخفافيش تعود للذاكرة.

ولعلها بذكر الخفافيش تنقلنا إلي عالم الظلام والرعب وترمز بالخفافيش إلي اليهود ثم تستدعى "لندن" تلك المدينة الهرمة وتحولها إلي سوق للنخاسة بيعت فيها أسرتها الفلسطينية بكاملها واختزلتها في قولها "والدي وأهلي" وقولها "هنا كان

1() فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص 573.

سوق النخاسة باعُوا هنا والدي وأهلي" ترمز إلي المساومة التي جرت في لندن بين الإنجليـز وزعمـاء الصـهيونية علـى فلسـطين حيـث ظفـر هـؤلاء الزعمـاء بوعـد بلفـور وحيـث خلـق الانتـداب البريطاني في فلسطين كل الظـروف المناسـبة الـتي أدت إلـي قيام إسرائيل.

ونجد الشاعر أمل دنقل في قصيدته "الطيور" ينعى مدينته التي فقدت الحرية السياسية، فيصف فيهـا طيـوراً داجنـة تعيـش فـي إلفة مع النّاس بالمنازل، وأخرى غيـر داجنـة تحلـق فـي السـماء وكلا النوعين يفقد الأمان والحريـة علـى أرض المدينـة، فـالطيور البرية مكتوب عليها أن تنفي وتتشرد، فإذا حدثتها نفسها بالراحة لحظة في مكان ما من هـذه المدينـة فسـتلاقى مـا يفزعهـا وإذا استقرت في طيرانها ستتعرض لهبوب الريح، ولا يبقـى لهـا غيـر الاستمرار في طيرانها أمام البشر الظالمين والمظلومين، وغيـر الفرار المتجدد كل يوم.

وهذا النوع من الطيور الغير الداجنة رمزاً للأحـرار مـن الشـعراء الذين يـتركون مـدينتهم/وطنهـم، بحثـاً عـن حريتهـم فـي المـدن الأخرى وهذه الطيور المهاجرة من البشر معذبون في المنافي.

أما الطيور الداجنة فهي رمزاً للأحرار الذين رفضوا ترك المدينة/ الوطن والشاعر من هؤلاء – التي ربطت بالمعايشة، والمعايشـة انتخاء وارتخاء، فمصيرها الذبح[1].

الطُّيورُ مُشَرَّدةٌ في السَّمَواتِ

1() أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 383 – 384.

ليس لها أنْ تَحُطَ على الأرْضِ
ليس لها غير أن تتقاذفَها فلواتُ الرِّياحِ
رُبَّما تنزِلُ ...
كى تَسْترِيحَ دقائق
فَوقَ النَّخِيل – النَّجيلِ – التماثِيلِ
أعْمدِةِ الكَهْرَباءِ
حَوافَ الشَّبابيك والمَشْربيِاتِ
والأسْطَحِ الخْرسَانية
" أهدأْ، لِيَلْتقطَ، القَلَّبُ تَنْهِيَدةٌ،
والفمُ العَذِبُ تَغْرِيَدةً،
وألقطْ الرّزق..."
سرعان ما تتفزعُ
مِنْ نَقْلةِ الرِّجْل،
مِنْ نْبِلة الطِّفل،
مِنْ مَيْلةِ الظِّل عَبْرَ الحَوائِط
مِنْ حَصَواتِ الصِّياح!
الطَّيورُ مُعَلْقةٌ في السَّمواتِ
ما بين أنْسِجَةِ العَنْكَبُوت الفَضَائِيِّ: للريحِ
مَرْشُوقةٌ في امتداد السِّهامِ المُضيئةِ
للشَّمسِ،
"رفرِفّ
فليس أمامك –
والبَشَرْ المُستَبيِحُونَ والمُستَبَاحُون: صَاحُون –

ليس أمامك غيرُ الفَرارْ
الفَرارُ الذي يتجددُ ... كلَّ صَباح!"
والطُّيورُ التي أقْعَدتها مُخالطةُ النّاس
مَرَّتْ طُمْأنِينةُ العَيْش فَوْق مَناسِرِها
فانْتَخَتْ،
وبأعينها ... فارْتَخَتْ،
وارْتَضَتْ أن تقاقىءَ حَوْلَ الطَّعامِ المُتَاحْ
ما الذي يَتَبقى لها ... غيرُ سَكِّينةِ الذَّبحِ،
غَيرُ انتظارِ النِّهايةِ
إن اليدَ الآدميةَ ... وَاهبة القمح
تَعْرفُ كَيْفَ تَسِنُ السِّلاح!

أما الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" فقد جعل من "الموت في وهران" صورة صافية للثورة النقية وقد وجد نفسه منذ وقت مبكر في الانتماء إلي الوجدان القومي كحماية له من اغترابه في المدينة، ومن هنا جاءت وهران واضحة الثورية لديه[1].

ما أمْجَد اللحَظة في شُرَفَةٍ
مِنْ لَيْلِ وَهْرَانَ المُهيِب المَنِيعْ
والحَارِسُ المُرْهَفُ إنْسَانُهَا
الآمرُ النَّاهي البَصِيُر السَّمِيعْ
القَّمرُ اللاهَب في كَفِّه
يا قوتة مَسْقِية بالنَّجيعْ

1() أحمد عبد المعطى حجازى، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973م، ص 379 – 380.

والوَقْعُ من أقدامِه عُنْوة
أوتارها كلّ الرُّبى والنُّجُوع
والمَوْتُ إن يُقْبَلَ إليه انحنى
مُسْتأذناً، وقال: آن الهَجُوع

وربما كان حجازي أبرز شعرائنا المعاصرين اهتماما بالوحدة العربية التي تمثلت نواتها في الوحدة بين مصر وسوريا، وقد وقع الانفصال السوري فَحَطم أحلى أمل قومي يراود الشعب العربي، والشاعر في "فبراير الحزين" يخلق صراعاً زمنياً حول فكرة الوحدة، فبراير الحزين رمز للوحدة العربية، وسبتمبر رمز الانفصال، وقد اغتال سبتمبر فبراير، وفبراير يعود في كل عام دون أن يجد من يرحمه[1]:

مَنْ يَرْحم الشَّهر النَّبِيل وهو رَاجلٌ وَحيِدْ
بِغِيْر جُند أو نَشِيدْ
بِغَيْرِ أنْصَار، وكم غَنّى له الراديو وقال:
يأيّها الشَّهرُ السَّعِيد

نلاحظ تحولات الزمن من سعادة إلي حزن تبعاً لتحولات الأدوات، والشاعر في خضم الأحزان بسبب الانفصال يتذكر انفعاله الحار بالوحدة جعله يرقص في الشارع متحدياً قوانين المرور[2].

هَلْ تَذكُرونَ يَوْمَها ماذا فَعَلْتُ
لقد رَقَصْتُ

1() أحمد عبد المعطى حجازي، الديوان، ص 316.

2()أحمد عبد المعطى حجازي، الديوان، ص 320.

في شَارِع لا رَقْص فيه
إلا لسكير تَعِيسٍ أو مُهَرجٍ صَفيِق
لقد تَحَدْيتُ قوانين المُرُوْر
وكيف يا عَلاَمة حَمْراء في وجه الطَّريق
أن تُوقفي بَحْر السُّرور

ونجد كثيراً ما تتعطل قوانين المرور أمام مسيرات الشعب الـتي تخرج معـبرة عـن انفعالهـا وفـي نهايـة القصـيدة يحمـل دمشـق مسؤولية التخلي عن فبراير[1].

كَيْفَ تَركْتهِ وَحيِداً يا دِمَشْقُ؟
أنْتِ التي حَمَلْته فوق السِّنين
وأين تَهربين منه يا دِمشْقَ!
من جُرْحِك الدَّامي الثخِيْن
لن تَتْرُكى أنْهَارَك السَّبعة خوفاً يا دِمشْقَ
مِنْه ... من الوَجْه الحَزِين
فأيْنَ منه تَهْرُبين؟

وتحولات الزمن في حقيقة أمرها تحولات للمدينة، فدمشق هــي السعادة. وفي قصيدته "عودة فبراير" إلحاح على نفس الوجيعـة العربية في حلم الوحدة[2].

نَوَافِذ المذة ما زالت تُضِيءُ، فالعَذَاب
لَمْ يَنْتَزِعْ بعد اعتَرافَاتِ الشَّباب

1()المرجع السابق

2() المرجع السابق، ص 359 – 363.

فَيروز ما زالت تُغَنْى، فلنا طير طليق
ما زال يَجْمَعُ القُلُوب حَوْلَ رَوْعَةِ المُصَاب
ويَنْقُلُ الكَلمةَ ما بَيْنَ الخليجِ والمضيق
كأنني أسْمَعُ صَوْتاً كالنَّحيب
يَصْعَدُ مِنْ صَمْتِ المَنَازِل
فبراير الشَّهيد من فوق الصَّليب
يَرْكُضُ في الصَّحراء، يَسْتَنْجِدُ بالقَبَائُل
فلا يَجيبَه مُجيب
كأنني سَمِعْتُ صَوْتاً كالبُكاءِ
هذا الحُسَيْن وَحْدَه في كَرْبِلاَء
ما زال وَحدُه يُقَاتِل
مُعَفْر الوَجْهِ، يُرِيدُ كوْبَ ماء
والأُمَويُون على النَّهرِ القريب
كأنني أرى دِمشْقَ بَعْدَ لَيْلَةِ الغياب
بُيُوتًها مُظْلِمَة، وسِجْنَها العالي مُضَاء
اللَّيلُ ليس اللَّيْل
والعقمُ في كأسِ الشَّراب
والكلماتُ مُثقَّلات بالذُّنوب

إذا كان فبراير رمز الوحدة فإن الحسين "في صراعه" مع الأمويين رمز لفبراير – رمز داخل رمز -.

في الشعر السوداني مثل المكان حيزاً كبيراً خاصة الوطني منه. فها هي الخرطوم – المدينة السياسية – تمثل رئة البلاد التي يتنفس بها الوطن هواءً نقياً كما يقول سيد أحمد الحردلو :

خَرْطُومنا يا رئة السُّودَانِ
رُوْحِى سَاجِدة
أنا فَوق نَحْرك كالرَّضيعِ مُمَدداً يا والدة
أنا جَاهِزٌ إن رُمَتِ رُوحِى
فهي عِنْدَك سَاجدة
يا أمّنا .. قَلْبي إليك
وَلْنَ يكون لواحدة![1].

أمـا مدينـة "سـنار" فهـي فـي خـاطر الـوطنيين المدينـة الأولـى والدولة البكر، مصير السودان وصفحته الأولي عند "محمـد عبـد الحي" وهي أرض الميعاد:

سَأعُودُ اليومَ يا سنْار
حين ينمو تحت ماء النْيِل أَشْجارا
تعرى في خريفي وشتائي
ثُمَّ تَهْتزُ بنا الأرْض، ترقص لهيباً أخضر الرَّيش
لكي تنضج في ليل دِمَائِي
ثمراً أحمر في صيفي، مرايا، جسراً، أحلامه تصعد في الصَّمت[2].

سنار في ذهن الشاعر هي سيدة العالم فقد مثلت سنار البوتقـة والمنجم اللذين نضجت فيهما الهويـة السـودانية، الكاملـة، وهـي دائماً مصدر الحنين لأرض الجدود ويقول أيضاً:

سَأعُودُ اليوم يا سنار، حيث الرمز خيط

1() سيد أحمد الحاردلو، ديوان الخرطوم، ط 1، ص 75.

2() محمد عبد الحي، ديوان العودة إلي سنار، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 2، 1985م، ص 17.

من بريق أسود بين الذُّرى والسَّفح
والغابة والصَّحراء، والثمر النَّاضِج، والجزر القديم
لغتي أنت
وعرق الذَّهب المبرق في صخرة زرقاء
والنَّار التي تجاسرت فيها على الحُبِّ العظيم[1]

هذه هي سنار (السودان الأول) خليط من كل هذه المتناقضات والمتماثلات في الخريف والشتاء، في السفح والجبل، في أخضر الريش وأحمر الثمر، في الغابة والصحراء.

ونجد الشاعر السوداني محمد المهدي المجذوب في قصيدته "الهجرة" يستدعى رؤى الماضي متمثلاً في ذكريات المهدية التي هي بمثابة العصر الذهبي الذي يحن إليه الشاعر، والفردوس المفقود، فهو يتوق إلي استعادته بجهاده ونضاله وملاحمه الرائعة ضد الطغيان الأجنبي قائلاً[2].

أبقى فَتَنْكُرني الخُرطُومْ ... غُردون فيها على المَهْدِى
كافرةً ... مُنتصرُ
ترنو إلىَّ على بُغْضٍ ... ضوءٌ غريبُ على النيلين
يُسَامرهَا ... ينتشرُ
وكم صبرتُ وطول الصَّبر ... إذا تشاحن فيه العجز
مَهْلكةٌ ... والوطرُ
حتام نسْكُتُ لا رأي ولا عملٌ ... على الخُطُوبِ ولا سمعٌ ولا بصرُ

1()محمد عبد الحي، ديوان العودة إلي سنار، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط 2، 1985م، ص 19.

2() محمد المهدي المجذوب، ديوان منابر، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1981م، ص 8.

ويرى الشاعر أن مدينة الخرطوم قد انتصرت فيها قيم غـوردون على قيم المهدي، وفي هذا إشارة إلـي أن المسـتعمر حـاول أن يغرس قيماً جديدة مضادة للقيم الإسلامية التي غرستها المهدية. أما الشاعر محي الـدين فـارس فقـد أفـرد للقضـية الفلسـطينية قصائد كاملـة للحـديث عـن تلـك القضـية وفـي قصـيدة "أريحـا" يقول[1]:

وطنٌ ... دُونّ وطنِ
بَعْضنا فيه ... وبَعْضُ لَمْ يَجِدْ حتى الكَفَنْ
حِينَما يَرْتجِلُ الموتُ الضَّحايا
والطَّواحينُ تئنُ
يا إلهي ... أعْطنا كُلّ الوطَنْ
كيف تَرْضَى بعد هذا الجُرْح
بعضاً من وَطنْ
يا إلهي ... أَعْطِنَا بَعْض زمن
كي نَعِيد الذّكريات السُّود
نبكي أهْلنا الماضين
مِنْ غير طُقوس
وجنازات حُزْن
لَمْ أزلَ أَلْمَحُ في النَّارِ أبي ... جَمُّ العطايا
يملاءُ اللّيلَ حِداءً وحكايا

1() محي الدين فارس، ديوان، أفريقيا لنا، دار عزة للنشر والطباعة والتوزيع، الخرطوم، 2005م، ص 12.

ويُغَنِى حَامِلاً عُودَاً ... ونايا
أحْفَظُوا .. تِلْكَ الوَصَايَا
حَجَرٌ يَفْتحُ في النَّار شبابيك المرايا
نحنُ شَئنا أم بلاد العَم سام
لنغني مثلما شاء لنا الحاخام
في دنيا الزحام
أكل الليل الخيام
ثم قالوا لأريحا ... لا كلام
وَقِعِى والسَّيفُ مُصَلْتْ
وبعينها انْهيَار وَتَلَفُتْ
أكذا ... قَلْبُ الحَجَرْ ...؟
ذَلِكَ القَاهِرُ وجه الخَوْف في لَيْلِ الخَطْرِ
ذلِكَ القَادِرُ أنْ يُلْجِمَ شِوْقُ الرِّيح في كلِّ ممر
قنبلة
سَقَطَتْ دُونَ تَفَاصِيل
تهِد المَقْصلَة
ما الذي أطْفأ .. تلك النَّار .. يا للمهزلة؟
حَاصرتهم ثورة البحر
تواروا في خضوع .. صفقة أولى
تليها .. صفقات مقبلة
ذلك .. سِرُّ المرحلة
ليست الأشياء ... أشياء
فهذا شجر البَلُوط أقعى

... ثم قال

تلك يا ربُّ أريحا

لم تَعُدْ تضفر شعر الشَّمس

لم يَسْدِل على الكتفين

شالاً سندسياً

ومريحا

وفي قصيدته "ليل ولاجئة" يصور لنا الشاعر محي الـدين فـارس عــزم وتصــميم اللاجئــة الفلســطينية علــى العــودة إلــي وطنهــا السليب لأن ذكريات هذا الوطن الحبيب لم تغب عن الخاطر أبداً فيقول[1]:

نام الوجودُ ولمْ تنامي

وتَوْقَفَتْ في ناظريك رقيعتان من الغمام

وهَمِسْتِ ثائرة الصّرِامِ

يافا الجَميلة لم تَنَزلْ دُنْيَاكِ مَاثِلةٌ أمامي

ولَمَحْتِ أبْراج الحَمَام

ومَغَارِسُ الزَّيْتُونِ ... مَلَءُ غُّصُونِهَا الخَضْراء ... أسْراب اليَمام

وبكيتِ ثائرةُ الصَّرام

فمتى نعُود إلي الدِّيارِ نَعُود مِنْ هذا الزِّحام

أيضاً عبر الشاعر محي الـدين فـارس بشـعره عـن بعـض قضـايا التحرر وتغنى بآمال الكثير من الشعوب العربية ومن ذلك ما جاء

1() محي الدين فارس، الطين والأظافر، دار النشر المصرية، ط 1، 1956م، ص 131.

في قصيدته "أغنية خضراء إلي أوراس)[2].

يا جزائر

أجدلي اللَّيلَ ضفائر

واغسِلي بالمَطَرِ الوَرْدِي

أعْرَافَ المنابر

فَخُطَى الفَجْر نَبَاتٌ يَتَسَلْقُ

شَقْ قَلْبَ اللَّيلِ عَبْرَ النُّور

والرَّوض المُنَمْق

مَثْلَما يَنْفُذُ مِنْ قَلْبِ الثَّرى الداكنِ زنبق

جُرْحُ وَهْران عَمِيقٌ

كادَ يَبْكِى حَوْله اللَّيل الصَّدِيقَ

والطَّريق

أعينٌ زُرْقٌ وأشواكٌ دوامٍ ومضيقٌ

العُيُون الزُّرِق مازالت على جنح مساري

سَرَقَتْ كلَّ كُنُوزِي

أكلتْ كلّ ثِمَارِي

غَيْرَ أني سأغنى للمَلاَيين انْتَصَارِي

ويختم الشاعر قصيدته بقوله:

يا جزائر

صَدَفْ البَحْر الذي ما عَادَ في الأعْمَاقِ غَائر

عامْك السَّادس يا أختاه بالأمجادِ زَاخِر

والبطولاتِ النوادرِ

2() محي الدين فارس، ديوان تسابيح عاشق، ص 36.

ومما سبق يتضح لنا أن الشاعر محي الدين فارس ظـل شـاعراً عربياً مخلصاً لقضايا أمته العربية وأنه سخّر شعره لقضاياها ولـم يعرف شعره المهادنة بل كان قوياً مصادماً مما جعله في طليعـة الشعراء السودانيين في تناول قضية الوحدة العربية.

أما الشاعر محمد الواثق فـي ديـوانه "أم درمـان تحتضـر" جعـل من أم درمان رمزاً يختفي من ورائهـا ليعـبر عـن رفضـه للواقـع السوداني آنذاك منتقداً النظام القائم وقتها، عندما يرمز له تـارة بالسـامرى وتـارة بـالأحيمر وهـو يعنـى رأس السـلطة المايويـة فيقول:

هـــــذا الأحَيْمـــــرُ مـــــا كنـــــا نـــــدين لـــــه لكـــن
والسَّامرى سَحَر العجل ضللنـــــــــــــــــــــــا تملكنا
فانتابنا
الوجـ
ـــــــ
ـــــــ
ـــــــ
ـــــــ
ـــــــ
ـــــــ
لُ
فاســت

حكم
الجَهَلُ
حيــن
اســتو
طن
الكســ
ـل[1]

كما يشير في أبيات أخرى إلي سياسة الحكومة العرجاء وتقلبهـا بين الأنظمة المختلفة، حيث يقول:

لكــن وجَــدْتُكِ يــا خَرْقــاء جَمَعْـتِ بَيْـنَ شَـرِيْفِ الفِعْـلِ
مُعَّضِـــــــــــــــــــلَة والـــــــــــــــــــدُّونِ
حينــا يطــوفُ بيــت اللــه سَعْياً وحينا على أعَتابِ لينين
ســـــــــــــــــــاكنها مُعْوجـةُ الفكـر أم منقوصـةٌّ
فَقْلُـتُ شـأنك يـا أم درمـان الدِّينِ[2]
حيرني

وكذلك نجد الشاعر محمد المكـي إبراهيـم فـي قصـيدته "بعـض الرحيق أنـا والبرتقالـة أنـت" فهـذه القصـيدة الرمزيـة يبـدو مـن عنوانها أن الخطاب كان واضحاً إلي السـودان الأفريقـي العربـي وإلي عاصمته الخرطوم فربط بينه وبينها وجعل نفسه بعض هـذا الرحيق يقول فيها:

1() محمد الواثق، ديوان أم درمان تحتضر، دار البلد للطباعة والنشر، ط 2، 1998م، ص 45 – 46.

2() المصدر السابق، ص 23.

الله يا خُلاسِية
يا حانةٌ مفروشة بالرَّمل
يا مَكْحُولةُ العَيْنَينِ
يا وَرْدةٌ باللون مَسْقِية
بَعَضُ الرَّحيق أنا
والبُرتقالةُ أنت[1]

فكانت البداية المدهشة المثيرة للإعجاب عندما قال:(الله يا خلاسية) فالخلاسية هنا إشارة للمجتمع السوداني المزيج بين العروبة والزنوجة، فتتحول الخرطوم إلي تلك الخلاسية كما هو الأمر عند شعراء الحداثة الذين جعلوا من المدينة امرأة. ويشير إلي تلك العلاقة بينه والخرطوم بقوله "وبعض الرحيق أنا" ثم يمضى بعد ذلك فيقول:

يا مَمْلُؤة السَّاقين أطفالاً خُلاسيين
يا بَعْضَ زُنَجِية
وبَعْضُ عَربية
وبَعْضُ أقوالي أمام الله[2]
يا برتقالة
قالوا يشربونك
حتى لا يعود بأحشاء الدِّنان رحيقّ

1() محمد المكي إبراهيم، ديوان بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر، 1981م، ص 7.

2() المرجع السابق، ديوان بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر، 1981م، ص 8.

ويهتكون الحمى
حتى تقوم لأنواع الفواحش سوق
والآن راحوا
وظلَّ الدَّن والإبريق
ظلت دواليك تحظى
والكؤوس تدار[1]

نلاحـظ أن الشـاعر محمـد المكـي إبراهيـم تحـدث عـن أولئـك الغاصبين لخيرات البلاد أيام الاستعمار وغيرهم من الطغاة الذين ظلوا يهتكون الحمى بعد أن نشروا كـل أنـواع الفـواحش؛ ولكـن ظل السودان وذهب المستعمر.

نـدلف بعـد ذلـك إلـي الشـاعر الهـادي آدم فـي ديـوانه "كـوخ الأشواق" وهو يهجو مدينة "توريت" الـتي انطلقـت منهـا أحـداث تمـرد 1955م قبـل الاسـتقلال بعـام والمعروفـة بـالتمرد الأول فيقول:

توريتُ يا وكر الدَّسا ئس والخديعة والدَّم
قد طال صَمتْكِ في الدُّجا هَلْ آن أن تتكلمي؟
الغاب مطرقة الغصو نِ على دجاك المعتم
والصَّمتُ والليلُ الرهيـ بِ وخادعاتُ الأنجمِ
لاشيء غير الريح تن فخُ في رماد المأتمِ
توريتُ يا رمزَ الفجيـ عةِ والقضاء المبرم
ومرارة الأحقاد تقذفُ باللهيبِ .. المضرمِ
لم ترحمى حتى صغار هم ولم تترحمى

1() محمد المكي إبراهيم، ديوان لعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت، ص 8.

أمعنت قتلا في النسا ء وغلبة للمحرمِ[1]

لعل قصيدة الهادى آدم هذه تقف عند المعـالم البـارزة للقصـيدة السياسية التي تسـجل حـدثاً هامـاً فـي تاريـخ السـودان فمدينـة توريت كمدينة لا ذنب لها فـي التمـرد الأول إلا أنهـا كـانت مقـراً للحامية التي قادت التمرد وقتلـت النسـاء، والأطفـال، والشـيوخ بسبب الخلاف بين الشمال والجنوب. والقصيدة تعبر عن موقـف الشاعر من التمرد.

ونجد الشاعر مصطفي سند في ديوانه "البحر القديم" يجعل من "توريت"، ساحة معركة ترسم المستقبل حين يقول[2]:

تُورِيتُ تَفْتَحُ في مطارِ اللّيلِ صَنْدُوقاً مِنْ اللَّحْمِ الجَرِيح
تُورِيتُ تَرْفع شَارِة البَابا ولافتة المَسيِح
وتَدُقُ بالكَفَيْنِ شرفة غَيْمَها الصَّيفي
تَنْبحُ والأسى يَلِجُ الكهوف السُّود
يَرْسمُ كلَّ واجهة ضريح
مِلْيون قَلْبِ في بحَار الدَّمع طافية تصيح
هذا جَنَاي تَوَسَدَتْهُ شَوَاربِ الدّيوان، غطته الدَّماء
حتى بَنَات الماء عَرَّتْ جِلْدَه المَحْرُوق
بَلَّتْ فوق جبهته الغطاء
هذا جناي سحابة سَحَّتْ بجوف البيض مسرفة العطاء
عَيْنَاهُ سَابِحَتَان فَيْروزا مُضَاء

1() الهادي آدم، ديوان كوخ الأشواق، دار الثقافة، بيروت، ط 2، بدون تاريخ، ص 24 – 25.

2() مصطفى سند، ديوان البحر القديم، ص 17.

وقَمِيصَهُ الدَّامي طَعَامُ الرِّيح دار بكلِّ نَاحِيةِ
وعادَ بلا صدى
تُوُريتُ تَدْفِنُ فِي المَسَاء ضَغَائِنْ الأحقْاد
تُولَدُ مِنْ جَدِيد
تَقفُ المساجدُ والكَنَائِسُ في بُرُودِ التِّبر
تضْحَكُ للصَّباح البِكْر والفَجْر الوَلِيد

ولا يتعلق الأمر بالداخل فقط بل ترى بعض الشعراء الوطنيين ذهبوا بهمومهم وآمالهم إلى أبعد من ذلك حيث اتسعت رقعة الهم عندهم لتغطي أفريقيا كما لدى الفيتوري حيث يقول[1]

أفريقيا استيقظي
استيقظي من حلمك الأسود قد طالما نمت
ألم تسأمي؟
قد طالما استلقيت تحت الدجى
مجهدة في كوخك المجهد
مصفرة الأشواق معتوهة تبني بكفيها ظلام الغد
جوعانة تمضغ أيامها
كحارث المقبرة المقعد
عريانة الماضي بلا عزة تتوج الآتي
ولا سؤدد

وهكذا كانت المدينة موضوعا طريفاً متعدد الجوانب وغنياً بالإمكانات التعبيرية. وقد استكشفه الشاعر المعاصر لعوامل برزت في حياتنا في زمن التجربة الشعرية الجديدة، وما زال

1() محمد مفتاح الفيتوري، اغاني افريقيا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1967، ص 34.

حتى اليوم يكتب فيه.

وكما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: (وما تزال زاوية الرؤيـة الجديدة قادرة علـى أن تفجـر فـي الموضـوع الواحـد إمكانيـاته اللانهائية- وكل عصر أولا وأخيرا – هـو الـذي يخلـق موضـوعه أو موضوعاته وما دام الزمن متغيراً ومتطوراً فان هذا وحده ضـمان لتجدد مادة الشعر وتطورها.)[1]

1() عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ، ط 5، 1994، ص 300

3) **الرياح :**

لقد شاع رمز الريح في شعر الحداثة، بشكل لافت للنظـر، وقلما نجد شاعراً حداثياً لـم يكـن لـه موقـف جمـالي مـن الريـح بوصفها رمزاً وبوصفها حقيقة أيضاً.

ومن المعلوم أن الريح من النمـاذج البدائيـة، الـتي يتشـكل منهـا اللاشعور الجمعي. وهـو تلـك الأشـياء الموغلـة فـي القـدم الـتي تكونت واستقرت في أعماق النفـس الإنسـانية، أو فـي الـذاكرة الجمعية للإنسانية كلهـا، والـتي تتسـرب إلـي الشـعور أو الـوعي الإنساني بين حين وآخر، لتظهر بأشكال متعددة مـن أسـطورة و حكاية وخرافة كما يقول كارل يونغ[1]:

وذلك بوصـفها رمـزاً للخـراب والـدمار، إذ إن الآلهـة حيـن كـانت تغضب على قوم ما تسلط عليهم أداتها التدميرية الفتاكـة، وهـي الريـح، فتجعلهـم نسـياً منسـياً، وكمـا يقـول "بيير داكـو":(إن الشعوب القديمة قد منحـت آلهتهـا أسـلحة فتاكـة واحـدة، وهـي الصاعقة والرعد والريـح)[2] ولا شـك أن ذلـك ينهـض مـن طبيعـة التجربـة الاجتماعيـة التاريخيـة الـتي تنـاولت الريـح والصـاعقة والرعد.

وفي القرآن الكريم ما يشير إلي ذلـك بشـكل واضـح، فغالبـاً مـا تكون الريح فيه دالة على الدمار والخراب والعقم والجدب ومـن اللافت للنظر في هذا المجال. أن الريح حين تستخدم في الآيات بصيغة المفرد تكون دالة علـى الـدمار والخـراب كمـا فـي قـوله

1() كارل يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار اللاذقية، 1985م، ص 31.

2() بيير داكو، انتصارات التحليل النفسي، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، 1983م، ص 334.

تعالي:(فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ لِّنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنصَرُونَ)[1]

وأما حين تستخدم بصيغة الجمع فإنها تدل على الخير والخصب، حيث تسوق المطر كما في قوله تعالى:(وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالاً سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاء فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ)[2]

ولقد عُرف عن النبي صلي الله عليه وسلم – أنه كان يتعوذ عند رؤية الريح ويضطرب، فيخرج من بيته، ويدخل، ويقبل ويدبر[3].

ويقول النبي الكريم – صلي الله عليه وسلم – (نُصرت بالصِبا وأهلكت عاد بالدبور)[4].

فلقد انتصر النبي صلي الله عليه وسلم – وصحبه في يوم الأحزاب بوساطة الصبا – ريح الشرق – كما أهلكت عاد بريح الجنوب.

لذا فإن الريح في اللاشعور الجمعي تحمل معنى الخير والشر في الوقت نفسه، وإذا أتينا إلي رمز الريح، في النصوص الشعرية الحداثية، فإننا نلحظ تبايناً شديداً في التعامل الجمالي

---

1 سورة فصلت الآية 16

2 سورة الأعراف الآية 57

3() صحيح مسلم، ج 3، دار الطباعة العامرة، القاهرة، 1330هـ، ص 26 – 27.

4() المصدر السابق نفسه.

معه، فالسياب مثلاً غالباً ما يرى في الريح رمزاً سلبياً يحيل على الخراب والدمار اللذين يشيعهما فحش الواقع السياسي؛ ولهذا فإن الريح في الكثير من استخدامات السياب، سلاح بيد الديكتاتور، يشل به حركة الواقع والإنسان، والريح بهذا المعنى من أهم معالم الواقع التراجيدي، عند السياب فيقول:

الظُّلْمَةُ تَعْبسُ في قَلْبي
والجوُّ رَصَاص
والرِّيحُ تَهُبُّ على شعبي
والرِّيحُ رصاص[1]

ويقول:

وتُوْشِكُ أنْ تَدقُ طُبولَ بَابِل ثُّمَّ يَغْشَاهَا
صَفِير الرِّيحِ في أبراجها وأنينُ مَرْضَاها[2]

أما خليل حاوى، فإن الريح عنده تعنى الأغتراب ولهذا فإن الصقيع والجليد والعراء من مصاحبات الريح هذه. وإذا كان السياب يرى في الريح سلاحاً بيد الديكتاتور؛ فإن خليل حاوى يراها سلاحاً بيد الواقع المادي المبتذل. مما يعنى أن الثورة على الريح هي ثورة على القيم المادية المبتذلة التي تغرّب الإنسان عن ذاته وعن محيطه كما يعنى أن المعاناة من الريح هي معاناة من تلك القيم. فيقول حاوى:

في ليالي الضِّيقِ والحِرْمَانِ
والرِّيحُ المُدَوْى في مَتَاهَاتِ الدُّروب

1() بدر شاكر السياب، ديواني، مجلد 1، ص 428.

2() المصدر السابق، ص 438.

مِنْ يُقوِّينا على حَمْلِ الصِّليب[1]

ويقول:

علّه يفرحُ من أنقَاضِنا نَسْلٌ جديد

ينفضُ المَوْت، يغلُّ الرِّيح

يَدْوِّى نبضه حرَّى بصحراء الجليد[2]

ويقول:

سوف يَمْضُون وتَبْقَى

صَنَمَاً خلفه الكُهان للرِّيح

التي توسِعَهُ جَلداً وحَرقاً

ويرى فيها علي الجندي رمزاً للتيه بأشكاله النفسية والروحية والاجتماعية عامة. ولهذا فإن القلق بمرادفاته من مصاحبات الرِّيح عند الجندي. أي أن ثمة تشاكلاً بين حاوي والجندي، في تناول رمز الريح ولكن في حين اتجه حاوي به إلي موضوع الاغتراب، اتجه به الجندي إلي سمة ملازمة للاغتراب، وهي التيه النفسي والروحي، يقول:

أيُّتها الرِّيحُ التي تَحْملُني من رَصِيفٍ لرصيف

حَفَرْتْ وجهي أخاديدُ الصَّراحة

نَهْشَتْ لَحْمِى أقْلاَمُ الجِرَاحة

أنزليني أيُّتما الرّيحْ على قَارعَةِ اللَّيل

اتْرُكِيني في بَسَاتين المَسَاكِينِ الذين انتبذوا

1() خليل حاوى، الديوان، ص 22.

2() المصدر السابق نفسه، ص 92 – 93.

تحت سور النَّفي
أو عُودِي بجثماني إلي الصَّحراءِ في الأرْضِ المُبَاحة
ويقول:
تَنَامُ على الرِّيح ليس لنا قوائم
وليس لنا غير أجنحة وعيون ومناقير جارحة نافره[1]

أمـا أدونيـس، فيـرى فـي الريـح رمـزاً ايجابيـاً يمكـن أن يحمـل مفهومي الجميـل والجليـل معـاً، إن للريـح عنـده طاقـة تحويليـة تبعث في الموت دماً جديداً، كما تحول الوجـود الإنسـاني تحـويلاً ثوريـاً. ومـن هنـا فقـد اسـتوعب رمـز الريـح فلسـفة أدونيـس الشعرية، في ضرورة التجاوز والتخطي لما هو ناجز فـي الواقـع بعلاقاته وقيمه. حتى يصح القول أن رمز الريح كـثيراً مـا يـرادف البطل الادونيسى "مهيار الدمشقى" فإذا كان مهيار دائم الثــورة على واقعه، وعلى ذاته أيضـاً، فـإن الريـح هـي سـلاحه فـي تلـك الثورة أو هي سلاحه وثورته في آن معاً يقول:

ها أنا في طَرِيقي إلي أرض الثانية
ومَعِي رايتي ورياحي[2]

ويقول أيضاً
كانت الرّيحُ عينين مسنونتين
تَخْرِقَانِ الظَّلام وعاداته، تجرحان
جسد اللَّيل، تشربان
دمه الأسود المصفي

1() على الجندي ، قصائد موقوتة، دار النديم، بيروت، بدون ت، ص 87.

2() على أحمد سعيد (أدونيس)، الأعمال الكاملة، ص 412.

حينما تَصَعَدُ المقابر، أو يَسْقُطُ الملاك
كانت الرِّيحُ جنية والأغاني
وجهها واليدين[1]

ولعل المعنى نفسه عند الشاعر "فايز خضور" حيث الثورة الـتي تحيل على الخصب المتجدد وتنفي العقـم واليبـس والجـدب فـي الواقع والذات معاً. ولهذا غالباً ما يكون المطر والغيـم والأغـاني، من مصاحبات رمز الريح عنده يقول:

وَحْدَها الرِّيحُ جنية والأغاني
وجهها واليدين[2]

ولعل المعنى نفسه عند الشاعر "فايز خضور" حيث الثورة التي تحيل على الخصب المتجدد، وتنفي العقم واليبـس والجـدب فـي الواقع والذات معاً. ولهذا غالباً ما يكون المطر والغيـم والأغـاني، من مصاحبات رمز الريح عنده يقول:

وَحْدَها الرِّيح تستلني مِنْ رَمَادِ الهشاشة
تُغْرِى بهتك نسيج الكآبة[3]

ويقول أيضاً:

أيهذا المغنى الجميل السفيه
أمُّك الرِّيح فاسلم لها ... يا مطر[4]

1() المصدر السابق، ص 519 – 520.

2() المصدر السابق، ص 519 – 520.

3() فايز خضور، ديوان نذير الأرجوان، دار الفكر، بيروت، 1989م، ص 68 – 69.

4()على أحمد سعيد (أدونيس)، الأعمال الكاملة، ص 77.

أما أحمد عبد المعطي حجازي، مـن الشـعراء الـذين لـم يتخـذوا ذلك الموقف شبه النهائي من الريح، ممـا جعلهـا تختلـف إيحائيـاً من نص إلي آخر.

ففيما يخص الإحالة على الدمار و الخراب يقول:

كيف صار كلَّ هذا الحسن مهجوراً
وملقى في الطريق العام،
يستبيحه الشُّرطي والزاني!
كأني صِرتُ عنيناً فلم أجب نداءها الحميم المُسْتَجِير
تلك هي الرِّيح العقور[1]

ويقول في إحالتها على الاغتراب:

سوف تَضْربُ نافذتي طيلة اللَّيل
أجنحة المطر المتوحش
ناعقة فوق رأسي،
وتستأنفُ الرِّيحُ ما بدأت من عويل[2]

1() أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان كائنات مملكة الليل، دار الأدب، بيروت، 1978م، ص 10 – 11.

2() المصدر السابق، ص 126.

4) **رمز الحجر:**

اتسم الحجر بارتباط مباشر بالحياة السياسية العربية المعاصرة، و لاسيما في فلسطين المحتلة.

إن دراسة هذا الرمز في شعر الحداثة، تبين أن ثمة موقفين متناقضين عامين منه، الموقف الأول في إنتاج الشعر ذي الأجواء الاغترابية، ويتلخص هذا الموقف في اعتبار الحجر رمزاً للاغتراب، أما الموقف الثاني في شعر المقاومة الفلسطينية و لاسيما في سبعينيات القرن العشرين. حيث أن دلالات هذا الرمز غالباً ما تكون إيجابية، تكثف تجربة المقاومة الفلسطينية.

أما فيما يخص الموقف الأول، فإن المعاناة الروحية للفرد المغترب، قد وجدت في الحجر معادلاً موضوعياً في التعبير عن إشكالاتها. فمن خلال رمز الحجر، تم التعبير عن الفراغ الروحي، وعن العلاقة المتأزمة بين الفرد المغترب والمجتمع، وعن القلق النفسي وعن الإحساس الحاد بالعزلة والتوحد ونرى كثيراً من النصوص أو الصور الشعرية يصعب استيعابها من دون فهم تلك الجوانب التي رؤيت في رمز الحجر. يقول أدونيس:

في الحَجرِ النَائِه لَوْنُ القلقِ

لونُ خيال سرى

من يا ترى

مرَّ هنا و احترق[1]

ويقول خليل حاوى:

1() على أحمد سعيد، أدونيس، الآثار الكاملة، ج 1، ص 50.

ضجرٌ في دمه
في عينه الصَّمتُ الذي
حجَّره طول الضّجر
وجهه من حجر
بين وُجُوهِ مِنْ حَجَر[1]

ويقول نذير العظمة:

وجهي أنا ممتلئ بالشَّوك والحجارة
يبحثُ عن بداءة طرية
يَبْحَثُ عن بكاره[2]

ويقول السياب:

أقض يا مطر
مضاجع العظام والثُّلوج والهباء
مضاجع الحجر[3]

ويطرح سعدى يوسف عدة إيحاءات للحجـر، بحيـث يبـدو متبـدلاً من حال إلي حال، بحسب التبدلات التي تمر بها الذات الشعرية، في واقعها الاجتماعي وذلك في المقطع الثاني:

يوم عالجتها بالحجر
- هذه الرُّوح – قال الحجر:
هل أكون انتهيت؟
كم دفعنا إلي حجر، كي نطوف دهراً به ...

1() خليل حاوى، ديوان، ص 208.

2() نذير عظمة، الخضرة ومدينة الحجر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م، ص 44.

3() بدر شاكر السياب، ديوان، ص 463.

أمس قلَّبته في يدى ... أيها الحجر النَّيزك، الحجر
الأبيضُ، الحجر المتلون: أيُّ زمانُ قطعنا معاً!
أيَّ أرض حللنا! و أيَّ مواطن لم تنفتح وطناً!
ربَّما كنت لى ساعداً يوم كنا صغاراً ... وصرت الهرواة
في الرأس حيناً، ولكننا الآن نّدان: أنت الذي
جئت من أول الكون ... هل جئتني؟ وأنا النّاهض
- الدَّهر – هل أنثني؟[1]

نجد أن الشاعر قد تعامل مع الحجر بوصفه العلاج السحري للروح المتأزمة (يوم عالجتها بالحجر) وعامله بوصفه رمزاً للعبث واللاجدوى (كي نطوف دهراً به) وعامله بوصفه رمزاً للصيرورة (أيها الحجر النيزك ... المتلون)؛ كما عامله بوصفه سلاحاً (ساعداً، الهرواة)، وعامله أخيراً بوصفه رمزاً للأبدية (جئت من أول الكون).

ونجد أن رمز الحجر، قلما يستخدم في الشعر الفلسطيني المعاصر، بوصفه رمزاً سلبياً أو رمزاً دالاً عن الاغتراب، وتكاد تتمحور دلالاته الجمالية حول المقاومة، وحول الخصب والانبعاث أيضاً.

ونلاحظ في هذا المجال إلى أن رمز الحجر قد حلّ محل رموز الزيتون والبرتقال والليمون التي كانت قد استوعبت مرحلة الذهول والالتياع والحنين التي خلفت النكبة في عام 1948م. غير أنها استنفذت طاقاتها الإيحائية، فيما بعد في تحولها إلي

1() سعدى يوسف، قصائد أقل صمتاً، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1979م، ص 33 – 34.

مجـرد إشـارة فحسـب؛ كمـا أنهـا اسـتنفذت مهامهـا الجماليـة التعبيرية، بعد أن أخذت المقاومة الفلسطينية في البروز. وهو ما اقتضى رموزاً جديدة تقـوم بالمهـام الجديـدة الـتي أنتجهـا واقـع الصراع العربي – الصهيوني. فكان رمز الحجر أحد الرمـوز الـتي ظهـرت جـراء الانتفاضـة الشـعبية. أي أن خصوصـية التجربـة النضـالية الفلسـطينية هـي الـتي فرضـت تلـك الخصوصـية فـي التعامل مع رمز الحجر الذي كثيراً ما بدا حاملاً لمفهوم البطولـة. وفي ذلك يقول معين بسيسو:

تُفَاجِئنى الأرضُ، أنْ الحِجَارَة
تُقَاتِلُ و الأنْظِمَة
بَنَادِقُها مُلَجْمَة
تُفاجئني الأرْضُ، إن كفَّ الصَّبايا
مَرَايَا
وكفُّ الشَّهيد بَحَجْمِ السَّماء[1]

نجد أن ثمـة تكـاملاً بيـن الحجـارة و الصـبايا و الشـهيد و الأرض، فالأرض تلد الحجارة وهي مرايا بأكف الصبايا لتصبح هي القضـية الأولي في كف الشهيد. فالحجارة في تحـول دائـم، فمـن الأرض إلي الصبايا ومنهما إلي الشهيد إلي السماء إلي البطولة إن هــذا التكامل هو ما نلمسه في الحجر عند محمود درويش في قوله:

أنا الحَجَرُ ....
أنا الحَجَرُ الذي مسّه زلزلة
رأيتُ الأنبياءَ يُؤجرون صليبهم

1() معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1980م، ص 665.

وأستأجرتنى أية الكرسى دهراً
ثُمَّ صرتُ بطاقة للتهنئات
تغير الشُّهداء والدنَّيا
وهذا ساعدي
تتحرك الأحجار
فالتفوا على أسطورتي [1]

لقد صعد محمود درويش برمز الحجر إلي مستوى البطل الأسطوري، وصعد به سميح القاسم إلي مستوى البطل الإنبعاثى يقول سميح القاسم في مملكة الآر. بي جي:

كان شعبُها من الأطفال
وكانت مليكتهم
سنونوة تطيرُ دوماً نحو الرَّبيع
أما الملك، فكان حجراً
مات الحجر، فكان وردة
ماتت الوردة، فصارت تفاحة
من رماد الموتى انطلقت عنقاء جديدة
تطيرُ دوماً نحو اسمها[2]

وكذلك في مقطع آخر لسميح القاسم يدخل الحجر مرحلة الجلال فيقول:

هكذا بالضربة القاضية

1() محمود درويش، ديوان، ص 245.

2() سميح القاسم، جهات الروح، دار الحوار، اللاذقية، 1984م، ص 114 – 115.

بالوردة والتفاحة والحجر
الثالوث المقدَّس
الإله الذي لا يغادر ضحاياه
دون صلاة صغيرة[1]

نلاحظ اقتران الحجر بالوردة و التفاحة في المقطعين السابقين يحيل على تلازم قيم الحق والخير والجمال. فإذا كانت الوردة هي الجمال، والتفاحة هي الخير مرتبطاً بالجمال، فإن الحجر هو الحق مرتبطاً بالخير والجمال.

إن سميح القاسم في توحيده لهذه القيم بإله واحد – وهذا الإله هو رمز المقاومة – يكون قد أوحى بشكل فني ذكي، بأن الحق والخير والجمال من سمات القضية الفلسطينية وهو ما يعنى أن العداء أو الحياد تجاه هذه القضية يعنى موقفاً سلبياً من قيم الحق و الخير والجمال.

إن هذه القيم الثلاث نجدها متجلية أيضاً في قول معين بسيسو:

أيتها الخوذات البيضاء حذار
من طفلٍ نبتت بين أصابعه النار
من طفلٍ يكتب فوق جدار
يكتب بعض الأحجار
وبعض الأشجار، وبعض الأشعار[2]

وهكذا فإن التوحد بين الحجر والشجر والشعر أو بين الحق والخير و الجمال، واضح في الكثير من شعر المقاومة

1() سميح القاسم، ص 70.

2() معين بسيسو، ديوان، ص 652 – 653.

الفلسطينية.

الفصل الأول

الكناية في الشكل قديماً

1/ الألفاظ والتراكيب:

الكناية هي: المعني المنبثق من المعني الأصل ."الطول ينبثق عنه طول النجاد مثلاً" وأن هذا المعني يحمل في ثناياه جماله ،بالإضافة إلى جمال الرابط الذي يربطه بالمعني الأصل المنبثق عنه.

وتكمن مواطن الجمال في الصورة الكنائية، في تلك الانتقالة الذهنية من الفكرة المجردة"الطول مثلاً"إلى تصويرها فنياً "طويل النجاد"والعكس كما تكمن في الموضع الذي اختير لهذه الصورة في نسيج العمل الفني ،وكذلك في صياغتها في تركيب لغوي يجسدها، وفي علاقتها بالأعراف الاجتماعية والدينية والثقافية واللغوية وفيما توحي به وتثيره من إحساس وفكر وخيال .إذا قال الشاعر "بدت قمراً"فإن المعني نفسه غير مقصود، ولكن المقصود هو الوضاءة والإشراق ،وكذا الأمر إذا قال "غيثاً" أو بحراً" حيث يقصد الجود والكرم،فإن الدلالة هنا صريحة لا تحتاج إلى بحث وراء تركيب اللفظ، فإن "القمر" كان ولا يزال إشراقاً، والبحر" كان ولا يزال عطاءً،وغيرهما من المسميات المختلفة التي تمد الشاعر بصور الاستعارات والتشبيهات، فإن صراحة الدلالة هنا كافية لا تحوج الباحث للبحث عن أصل العبارة أو مصدرها فهي صور حية ومعاشة.ويقول عبد القاهر الجرجاني :"والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معني من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معني هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه

ويجعله دليلاً عليه"[1]

ولكن حينما يكون الحديث عن "جبن الكلب"، و"هزال الفصيل" فإن البحث هنا يكون عن أصل العبارة ومصدرها ،لماذا جبان الكلب؟ ولماذا"مهزول الفصيل"؟ وما هو المعني المستفاد من ذلك، وماذا تعني هذه العبارات ؟ كثير من صور الكناية جاء من هذا النوع، وهي جميعها مستمدة من بيئة عربية، ارتبطت فيها هذه العبارات بقيم وخصال معينة أصبحت تمثل الأصل والمصدر الرئيسي في بنية الكناية وإن أمتد الزمن.[1]

يقول علماء البلاغة : إن الكناية دعوى معها دليل فإذا ما جئت بالدعوى ومعها شاهدها كنت بها أنطق، وبحجتها أبلغ ،وهم يعنون بذلك الصورة الخارجية المعبر بها عن المعني الداخلي، وبتعبير بلاغي يقصدون المعني الأول المتمثل في اللفظ، في دلالته عن المعني الثاني المقصود ،كما في "طهارة الثوب" فإن المعني ليس مقصوداً بذاته بالطبع ،ولكن المقصود هو نسبة الطهارة إلى ثوبه ،ليكون ذلك أقوى وأبين في طهارته هو ،فإن كان الثوب طاهراً فمن الأولى أن يكون صاحبه طاهراً يقول عبد القاهر الجرجاني :"أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح أنّ كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه، أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكدُ وأبلغُ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً

(1)[1] عبد القاهر الجرجاني دلائل الأعجاز ، ص 66

(1)[1] أنظر الخطيب القزويني الإيضاح – حققه عبد الحميد هنداوي مؤسسة المختار القاهرة – ط 1999م ،ص 288

وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر ومعروف بحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط"[2] وفـي ذلـك يقول " امرؤ القيس" في بني عوف:

ثِيابُ بنـيِ عَـوفٍ طَهَـارَى وأوجَهُهُمْ عِنْد المَشَـاهِد غُرَّان[3] نَقَّيةٌ

يعتبر هذا البيت تعبيراً عن الكنايـة عـن نسـبة ،حيـث نسـب الطهارة إلى ثيـاب بنـي عـوف كنايـة عـن طهـارتهم، ورأي امـرؤ القيـس أن "الثـوب"أقـرب طريـق لهـدفه فهـو ملامـس للأبـدان ،ومشتمل عليها .

ولهذا نسـب الصـفة إليهـا ليصـل بهـا إلـى عفـة ممـدوحيه. وصورة الثوب نجدها عند"النابغة" لها صياغة أخرى ولكن لا تخرج عن شكل : القميص " فإن كان "امرؤ القيس" وقف عنـد الثيـاب فإن "النابغة" ينتقل إلى مرحلة أقرب وهي"الحجزة" وهي موضع التكة من السراويل، لقربها من موضع العفة

رِقَاقُ النَّعالِ طيّبٌ حُجُزَاتُهُمْ[1]

وهذه محاولة من النابغـة فـي الانتقـال إلـى موضـع أقـرب، ليكون المعنـي أقـوي وإن كـان تعـبير "امـري القيـس" باعتبـار " الثوب" يشمل "الحجزة"إلا أن تعبير " النابغة، أقرب وأقصر.

---

(2)[2] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الأعجاز ، ص 72.

(3)[3] امرؤ القيس .ص 169

(1)[1] النابغة الزبياني – الديوان ، ص 162

وفي تعبير آخر "للثوب" أو "القميص" من العفة إلى معنـى آخر هـو معنـي السـرعة، والنشـاط ،والإقـدام كمـا فـي "تشـمير الثوب " فالمعني المعروف ليـس مقصـوداً، ولكـن المقصـود هـو السلوك الذي يلازم هذا التشمير ،أو ينتج عنـه عنـد الرجـل ،فـإنه عندما يشمر قميصه يعني أنه استعد وتهيأ ليفعل شـيئاً مـا، بهمـة وسرعة وجد، ونشاط وبثبات وعدم تردد، قال دريد :

كَميشُ الإزار خارجٌ نِصِفُ سَاقِه[1]

وإن كان معني "كميش الإزار" هنا يعطـي معنـي السـرعة، ولكــن ربمــا رأي "دريــد" أن المعنــي لا يكتمــل إلا إذا اكتملــت الصـورة فـي تحديـد هـذا الكمـش ولهـذا وضـع الشـكل كـاملاً بقوله !"خارج نصف ساقه" ليضعك أمام شخص ماضي في أمـره مشمر فيه إلى نصف ساقه، فيبدو الأمر أمامك جلياً لترى ما تراه من عزيمة هذا الرجل.

ويختلف الأمر عند "العوراء بنت سبيع"[2]وهي مـن شـاعرات الجاهلية عنه عند دريد وذلك قولها :

طَيّـــانَ طَـــاوِى لا يُرخِـــى لِمَظْلَمـــةٍ

الكَشح إزاره[3]

---

1 أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي ، اختيار الأصمعي ، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون – لبنان – بيروت ، ص 105.

2 هي العوراء بنت سبيع ، من شاعرات العرب في الجاهلية ، قالته وذا البيت ضمن آبيات ترثي أخاها بعبيد الله !شاعرات العرب ، ص 58.

3 عبد البديع صقر –شاعرات العرب – جمع وتحقيق المكتب الإسلامي ، ط 1 ص 1387هـ - 1967م ، ص 58.

فهنـاك جـاء التعـبير "بكميـش الإزار" ولكـن هنـا جـاء بعـدم إرخاء الإزار"يعني ذلك أنـه مشـدود الإزار، وإن كـان عـدم أرخـاء الإزار جاء هنا في إعطاء المعنـي عـن طريـق النفـي "فـالعوراء" تريد به المضىّ فـي الأمـور لأجـل ملاحظـة أن المعنـي جـاء عـن طريق نفي ضده وهو أنما تنفي عنه الـتراخي أو التهـاون والـتردد في مواجهـة الأمـور الصـعبة المبهمـة فـي الشـدة "المظلمـة"ولا ينصرف عنها إيثاراً للدعة والراحة، أو الهـرب مـن المواجهـة كمـا يفعل مـن يرخـي إزاره إيـذاناً بخلـوده إلـى الراحـة وإيثـاره حـب السلامة، لأن عدم الارتخاء يعني الشد، والإقدام، والاستمرار، لأن الإزار إذا ارتخـي، أو أنسـدل شـغل صـاحبه عـن الحركـة، ممـا يضطره ذلك إلى التوقف لعقده أو شدة مـرة أخـرى، وفـي هـذه تعطيل وتأخير لحركته "والمظلمة"هنا بضم الميم هي النائبة فـإذا ما نابته النوائب شد إزاره لها وأقدم عليها دون تردد منه.

ونجد الصورة عند الخنساء كاملة "شد المئذر" والتشمير:

شُدَّوا المآزر حتَّى يُستدقَّ ولَّـــمروا إنَّهـــا أيَّـــام لكُم تَشْمَار[1]

وإن كان الخلاف يعود إلى القصـد مـن التعـبير، فـإن "دريـد والعوراء" يصـفان أشخاصـاً بهـذه الصـفة، ولكـن "الخنسـاء" هنـا تحـرض وتحـض علـى القتـال وعلـى الصـفة بنفسـها فهـي فـي الصورتين الأوليتين متأصلة في الموصوفين بها، ولكن "الخنسـاء" تريد أن تؤصلها، ولهذا أجمعت صـفتي "التشـمير، وشـد المئـزر"

---

(1)[1] الخنساء ديوان ، ص 59

ليكون المحرضـون فـي هيئـة كاملـة للاسـتعداد ،لأن الحـال حـال حرب، ولا تقبل إلا الاستعداد الكامل .

ونلاحظ أن صيغة الأمر "شـدوا، وشـمروا" أكسـب الكنايـة فضل قوة وآزرها التكرار في الشطر الثـاني ،وهـي بهـذا تختلـف عن بيت " العوراء" لأنها ترثى أخاها الذي كان يتحلى بهذه الصفة وبعد موته ذهبت معه هذه الصفة وعند الخنساء الحال غير ذلك.

وفــي بيــت "للشــنفرى" يجمــع معنييــن متضــادين همــا "الإسدال والتشـمير" فـي سـباقه مـع قطـا فيصـف تعـب القطـا بالإسدال ويشمر الشنفرى كناية عن سرعته وقوته،فيقول:

هَمَمْــتُ وهمَّــتْ وابْتــدَرْنَا وشــمَّرَ مِنِّــى فــارطٌ وأسْدَلَتْ مُتُمهِّلُ[1]

"هممتُ وهمـتَ" بمعنـي اسـتعد كلانـا للسـباق " وابتـدرنا" سابق كل من الآخر "وأسدلت" القطا بمعني أرخت أجنحتها كناية عن التعب وضعف السرعة، أما هو فقد شمر كنايـة عـن سـرعته وسبقه للقطا رغم أنه كان متمهلاً.

هذه معان مختلفة لأصل واحد هـو " الثـوب" أو"القميـص" لكن تعددت التراكيب لتشمل كل ما له علاقة بالثوب من قميـص أو إزار أو حجزة أو معقد إزار فطيب الثوب عفة، واتساخه رذيلة، وإرخاء الإزار يأتي رذيلة ويأتي تعباً على حسب السياق، و"إسدال الثـوب" تعـب، و"كمـش الإزار وشـده" سـرعة ونشـاط بـاختلاف مقدار الشد، كل هذه معان مختلفة أحياناً ومتفقة أحياناً ومتقاربة

(1)[1] عبد الحليم حفني ، شرح لامية العرب ، الشنفري ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص 31

أحياناً أخـرى ،داخـل أسـلوب الكنايـة المتنـوع يقـول عبـد القـاهر الجرجاني :"أعلم أن سبيلك أولاً أن تعلم أن ليست المزيـة الـتي تثبتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظـاهره ،والمبالغـة التي تـدَّعي لهـا فـي أنفـس المعـاني الـتي يقصـد المتكلـم إليهـا بخبره، ولكنها في طريق إثباته لها وتقريـره إياهـا تفسـير هـذا أن ليس المعنـي إذا قلنـا :"إن الكنايـة أبلـغ مـن التصـريح "إنـك لمـا كنيت على المعني زدت في ذاته بل المعني إنك زدت فـي إثبـاته فجعلته أبلغ وآكدَ وأشدَّ"[2]

ومن معني الثـوب، إلـى معنـي آخـر متمثـل فـي صـورة " النعال" بقول النابغة.

رِقَـــاقُ النَّعـــالِ طَيِّـــبٌ يُحَيَّـوْنَ بالرِّيحـان يَـوْمَ
حُجُزَاتُهُمْ السَبَاسِب[3]

تصوير دقيق وبليغ وعميق لصورة الترف يرسمه "النابغـة" بخياله الشعري صورة جديـدة هـي "رقـة النعـال "وذلـك لأنهـم لا يمشون كثيراً فهم مترفون منعمون ولا تتضخم أرجلهم من كـثرة المشي وقلة الحركة تريح الرجل فتنمو نمواً طبيعياً، ولهذا تكون الرجل دقيقة وبالتالي تكون النعال دقيقة أيضاً

أما الشاعرة " أم بسطام" فتنقل لنـا الصـورة إلـى معنـي آخر وهو معني الكبوة والانكسار والهزيمة فتقول:

عَزْيزُ المْكَرِّ لايُهَدُّ جَنَاحُهُ وَلَيْثٌ إذا الفِتْيَـانُ زلَّـتْ

---

(2)[2] عبد القاهر الجرجاني دلائل الأعجاز ، ص 71.

(3)[3] النابغة ، الديوان ، ص 162.

نعالُهَا[1]

زلت النعال هنا كناية عـن السـقوط والهزيمـة وهـي تصـف أبنها بسطام بأنه فارس جلد، ثابت حينما يتهاوي الفرسـان وتـزل نعالهم، فزلت النعال تعنـي الهزيمـة لأنـه فـي مثـل هـذه الحـال يتعجل المحـارب ويشـتد الخـوف لكـن بسـطام "شـجاع جـرئ لا يسقط، وهنا استخدام عبارة "رقـة النعـال" كـانت الرجـل رقيقـة وكان ذلك رفهاً وإذا زلت النعـل كـانت الرجـل مضـطربة، وكـان انكساراً، أرأيـت كيـف تنتقـل الصـورة وتتشـكل مـن أصـل واحـد لتخدم معان مختلفة.

ومن الكناية ما جاء في صفة الذكاء، وخفة الحركـة، وذلـك لأن مجتمع العرب كان مجتمعاً يتطلب حركة دائمة دون استقرار، ولهذا كانت صفات الخفة والنشاط من الصفات الممدوحة ـ وهي من معالم الذكاء، وتوقد الذهن في ذلك يقول طرفة :

أنا الرَّجَلُ الضَّربُ الذي تَعْرِفُونَهُ خَشَاشٌ كـرأسِ الحيَّةِ المُتَوقِّدِ[2]

هنا يستخدم "طرفة" لفظ "الرجل الضرب" كناية عن خفته وذكائه ونشاطه فهو خفيف الحركة وحاد الـذكاء "خشـاش" وأكـد هذه الكناية بالتشبيه حيـث قـال " كـرأس الحيـة المتوقـد " فـإن سرعة رأس الحية وخفته ويقظته جعل منها تشبيها لحاله .

ونجد تراكيب مختلفة في بناء الكناية، تنتقل من شاعر إلى

---

(1) عبد البديع صقر شاعرات العرب ، ص 32.

(2) طرفة بن العبد ، ديوان ، ص 37.

آخر، لتعطي معان متقاربة ومتجددة داخل أسلوب الكنايـة وذلـك في معني جديد هو معني القوة والغلبة، فربما كان تحليـق الطيـر معروفاً فوق أرض المعركة عند العربي، دلالة علـى وجـود قتلـى، وربما كان ذلك من صنع خيال " النابغة" ليجعله شاهداً على غلبـة الجيش، واستطاع أن يجعل الطير معتاداً لانتصارات هـذا الجيـش الفاتك، حتى أصبحت تتبعه وتحلق فوقه، لمعرفتها به فـي انتظـار جلاء المعركة، فقد توسع النابغة فـي رسـم هـذا الموقـف، حيـث أفرد خمسة أبيات يصف فيها حال الطير مع الجيش فيقول:

إذا مـا غَـزَوْ فـي الجَيْـشِ عصـائِبُ طَيْـرٍ تهتـدى
حَلّـــــقَ فَـــــوَقَهُمْ بعَصـــــــــــائبِ[1]
يُصَـاحِبْنَهُمْ حـتىَّ يُغِـرْنَ مـن الضَّـاريات بالـدِّماءِ
مُغَـــــــــــارُهُمْ الـــــــــــدَّواربِ
تَرَاهُنَّ خَلْفَ القَوم خُـزْراً جُلُـوس الشُّـيُوخِ فـي
عُيُونُهَـــــــــــا ثيـــــاب المَرانِـــــبِ
جَوانـــحَ قـــد أيقـــنَّ أنَّ إذا مـا التقـيِ الجَمْعَـانِ
قَبَيـــــــــــــله أوَّلُ غَـــــــــالِبِ
لَهُـنَّ عَلَيْهِـمْ عّـادَةٌ قـد إذا عُرِّض الخطّـىُّ فَـوْقَ
عَرَفتها الكَوَاثِبِ

يأخذ النابغة هذا الموقـف ليكـون دلالـة علـى القـوة وشـدة الفتك بالأعداء ونجد هذا المعني عند المتنبي في قوله:

له عَسْكرَا خَيْلٍ وطَيْـرٍ إذا بَهمـا عَسْـكرا لَـمْ يَبْـقَ

---

(1)[1] النابغة الذبياني ، الديوان ، ص 42

رَمَى إلاَّجَمَاجِمُه[2]

" المتنبي " هنا يختلف عن "النابغة" فـي أداء المعنـي إذ أن الطير عند النابغة" دورها سلبي في المعركة، فهـي تجلـس علـى البعد، وتنظر بعيون حادة إلى المعركة، مثـل شـيخ جـالس ملتـف بفراء أرنب، وهو يحدق النظر إلى شيء بعيون حـادة، " النابغـة" توسع في تتبع صورة الطير في جلوسه، ونظره، ولكن " المتنـبي " هنـا يعطـي الطيـر دوراً ايجابيـاً بالنسـبة للجيـش فهـي إحـدى قسميه إذ أن الجيش ينقسم إلى قسمين الخيل، والطير، وهـذان الجيشان إذا غزا بهما عسكراً لا محالـة هالـك بيـن قتـل الخيـل و أكل الطير الذي لا يترك إلا الجماجم، وفرق كبير أن يكون الطيـر منتظراً، وأن يكون مشاركاً.

والمهـم فـي الكنايـة هـو مقـدار الصـور الذهنيـة ونوعهـا والخطـرات النفسـية الـتي ترتبـط بمـا تعنيـه الكنايـة ففـي قـول المتنبي:

فمساهُمْ وبُسطهمُ حريرٌ وصَـــبَّحهم وبســـطهمُ تُرابُ [1]

فإنه كنى عن سيادتهم وعزتهم وكثرة أموالهم بأن بسـطهم حرير، وكني عـن حـاجتهم وإذلالهـم وذهـاب مـا فـي أيـديهم بـأن بسطهم تراب، والكناية فـي الحـالتين تؤكـد فـي المتلقـي إقناعـاً

---

(2)[2] المتنبي ، ديوان ، ج 4 ، ص 54

(1)[1] المتنبي ، ديوان ج 1 ، ص 95

أكبر بالمعني الذي تشير إليه ،بتوكيده وتقريره في نفسه، فتكون لذلك قادرة على إحداث الاستجابة المناسبة عنده.

وينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي، ويتمثل البعد البلاغي في الكناية في اللمحة الدالة، فالشاعر عندما يسدل على المعني الحقيقي الذي يستره ستاراً لفظياً شفافاً يجعل المتلقي يميل إلى اكتشاف المعني الحقيقي المتواري وراء المعني المجازى، وعندها يحس بالمتعة والسعادة، إذ إن الشخص يشعر بسعادة كبيرة حينما يحصل على الشئ بعد تعب وطول معاناة، ويمكن القول إن المتلقي وهو بإزاء القول الكنائي لا يحبذ الانتقال فوراً إلى المعني الذي يقصده الشاعر، ومن هنا فإن الكناية ترفع من قيمة المعني البعيد الذي تشير إليه في نظر المتلقي وتعمل على توكيده في نفسه، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك حينما قال:"وكما أن الصفة إذا لم تأتيك مصرحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، مدلولاً عليها بغيرها، كان أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشئ تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله، و لا يجهل موضع الفضيلة فيه"[2] ومن ذلك قول المتنبي :

حبيبٌ كأن الحسنَ كان فآثَرهْ أو جارَ في
يُحبّه الحسن قاسِمُهُ

(2)[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز وتعليق محمود محمد شاكر ، دار المدني للنشر ط 3 ، سنة 1992م ، ص 71- 72.

ُ تَحُـولُ رمـاحُ الخـطِّ دون سِـــــــــــــــــبائِه ويُسبَى له من كـلَّ حـي كرائمَـــــــــــــــــــهُ

ويُضحى غبارُ الخيل أدني ستوِرِه وآخَرُهــا نشــرُ الكبــاء المُلازمُه[1]

نجد الشاعر في البيت الثاني والثالث يتكئ على الكناية ليؤكد عزة محبوبته ومنعتها وترفها ؛ فالرماح تحميها من السبي وتُسبى لها كرائم الأحياء،وتنتشر رائحتها الذكية على مسافات بعيدة لكن هذه الكنايات تستر خلفها معان خفية لا يحققها الصريح من الكلام وتلك هي مزية الكناية وبهذه الكنايات يصور المتنبي، بل يجمع بقدرة فنية رائعة بين عالم المرأة المصونة المنعمة " المنع من السبي، نشر الكباء" وعالم ممدوحه الحربي " غبار الخيل، سبي كرائم الأحياء، رماح الخط" فيحجب هذا العالم الذي أراد الحديث عنه وقصد إليه وراء عبارات، ظاهرها الغزل وباطنها المدح بفروسية الممدوح ومنعته وعزته، ذلك أن ألفاظاً مثل " الرماح، السبي، الغبار، الخيل " ليست من القاموس الغزلي وإنما من صميم لغة المتنبي الحربية التي سخرها لمدح سيف الدولة بأسمى المعاني المدحية.

والفعل له أدوار جمالية تنبع من خصوصية تكوين الفعل " الحدث+ الزمن" أي حدث تخلق في زمن معين لا يبرحه. وقد يكون الفعل هو ركيزة ،الصورة الكنائية، هو الذي يحركها، ويشكلها بأشكال تخدم نسيج العمل الفني فهذه صورة بنيت

---

(1)[1] الكباء : عودة البخور

على فعل "نَظَرْتَ" وبدونه تسقط أركانها، يقول المتنبي :

وإذا نَظَـرْتَ إلـى الجِبَـالِ رَأيتهَـــــــــــــــا فَوْقَ السُـهُولِ عَواسِـلاً وقواضـــــــــــبا[2]

وإذا نَظَرْتَ إلى السَـهُولِ رأيتها تحـت الجبـال فوارسـاً وجنائبا

تسقط أركانها لا لأن الجبال لم تكن رماحاً وسـيوفاً، ولا لأن السـهول لـم تكـن فوارسـاً وخيـولاً، ولكـن لأن النـاظر كـالمتنبي المعجب بالممدوح سيرى الجبال قد اختفت وتحـولت إلـى رمـاح وسـيوف، وسـيرى السـهول قـد اختفـت وتحـولت إلـى فـوارس وخيول كناية عن ضخامة الجيش وكثافة عـدده وعـدته، وخطـورة التعرض له، فالنظر هنا هو الأسـاس الـذي يجعـل الصـورة تقـوم على سُوقها وتعطي أكلها.

ومثله قوله :

فقد مَلَّ ضَوْءَ الصبْحِ مِمَّـا تُغيرُهُ وَمَـلَّ سَـوَادُ اللَّيـلِ مِمَـا تُزاحِمُهْ[2]

الفعل "مَلَّ" ركيزة الصورة إنه يتخطي الزمن الماضي إلـى الحاضر، فالمعركة مستمرة، والظـاهرة مطـردة، ضـوء الصـبح لا يجد لنفسه مكانـاً وسـط غبـار المعركـة وعجاجهـا، وسـواد الليـل يبحث عن ذاته وسط النيران المشتعلة في العـدو، فالملـل قـائم قيام المعركة، مستمراً استمرارها، وكونه ماضياً لأنه بدأ مع بداية

---

(2)[2] المتنبي ، ديوان ج 2 ، ص 21

(2)[2] المصدر السابق ج 2 ، ص 347

المعركة، وقد يستمر بعد أن تنتهي.

وهذا فعل يَهزُّ" يوحي بالحركة، المنتظمة لجناحي الجيش الحمداني كُلُّ في مكانه، وكلٌّ يعرف متى يتحرك، وكيف يتحرك، وإلى أين ؟

يَهُزُّ الجَيشُ حَوْلَكَ جَانِبَيْهِ كما نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا العُقَابُ[1]

ويلعب الاسم دوراً في مد الصورة الكنائية بخصائصه المعنوية ضميراً كان أو علماً، معرفاً كان أو منكّراً فهذه كناية تبدأ بالضمير "أنا" لتمد المعني الفرعي بالتحدي والشموخ يقول المتنبي :

أنا الَّذِي نظَرَ الأعْمَى إلى أدبي وأسمَعَتْ كلماتي من بهِ صَمَمُ [1]

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عن شواردها وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جرَّاها ويَخْتَصِمُ

ومثلما سيطر الفعل على مفردات الصورة الماضية هناك سيطر الضمير هنا على مفردات الصورة، وفيها أربعة أفعال، لكل منها معني يختلف عن الآخر ولكنها كلها خرجت من معني الضمير " أنا".

2/ التكرار :

إن التكرار يمثل قدرة عالية للتعبير عن المعاني وأدائها،

(1)[1] المتنبي ج . ص 370

(1)[1] المتنبي ، الديوان ،ج 2 ، ص 220.

وإن اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافـع فنيـة، ترجع إلى مهام التكرار وتع دد صوره، وقدرته على تفجيـر معـاني فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية وإن باستطاعة الشاعر أن يؤدى أغراضا متعددة بهذا الأسلوب شريطة أن يستخدمه بعنايــة ودقة وأن يكون الشاعر متمكناً من أداته ولغته وأن يكـون اللفـظ المكرر وثيق الارتباط بالمعني العام في ذلك تقول نازك الملائكـة : "اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعني العام وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها كما أن لابد أن يخضع لكـل ما يخضع له الشـعر عمومـاً مـن قواعـد ذوقيـة وجماليـة وبيانيـة، فليس من المقبول مثلاً أن يكرر الشـاعر لفظـاً ضـعيف الارتبـاط بما حوله أو لفظاً ينفر منه السمع..."[3] وسـنرى كيـف إن تحليـل بعض النماذج يؤكد طاقة التكرار التفجيرية، وقدرته علـى الإيحـاء والإشعاع بكثير من الدلالات وكيف أن الشاعر يستطيع أن يحقــق مقاصد بشكل لا تسـتطيع غيـر لغـة التكـرار أن تؤديهـا علـى هـذا المسـتوي مـن الجمـال والقـوة، فعـن طريـق التكـرار يسـتطيع الشاعر أن يـوحي للآخريـن، بمضـمون معيـن ليؤكـده، مـن خلال تكراره، فيساعد على طبع هذه الصورة في الأذهان ولفت النظـر إليها ومن ذلك قول الحارث بن عباد:

كــل شــيئ مصــيره للــزوال غيــر ربــي وصــالح الأعمــال
قرَبــا مربــط النَعامــة منــي لقحت حرب وائل عن حيـال
قرَبــا مربــط النَعامــة منــي ليس قولي يراد لكن فعـالي
قرَبــا مربــط النَعامــة منــي جــدَ نــوح النَسـاء بـالاعوالِ
قرَبــا مربــط النَعامــة منــي شــاب رأســي وأنكرتنــي

(3)[3] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ببروت ، لبنان ، ط 7 سنة 1983م .

قرَبــا مربــط النَعامــة منــي العـــــــــــــــــــوالي
قرَبــا مربــط النَعامــة منــي للسَــرى والغــدوَ والآصــال
قرَبا مربط النَعامة مني طــال ليلِــي علــى الليــالي الطـــــــــــــــــــوال
لاعتناق الأبطال بالأبطال[1]

ومن الأبعاد النفسية التي تقيدها الصـورة الكنائيـة المهيمنـة على المتلقي عن طريق التكرار لتوكيد المعني المراد تقريره في نفسه للتلازم بينه وبين ما يدل عليه ظاهر اللفظ قول ذو الرمة.

عَشيَةَ مَاليِ حِيلةٌ غَير أنني بلَقْطِ الحَصَى والخطِّ فــي
أخُــطُّ وأمْحُــو الخــطَّ ثــم الأَرْض مَوْلـــــعَ بكفـــــيَّ
أعيدهُ والغِربانُ في الدَّار وُقَّعُ

يصور ذو الرمـة حيرتـه واضـطرابه بهـذا الأسـلوب الكنـائي المؤثر فيكرر كلمة "الخطَّ" ويرسم في هذه الكناية نفسه رسـماً ساخراً حينما قدم ديار محبوبته ووجد الدار خالية، فقد رحل أهلها وأصيب بصدمه نتيجة هذا المنظر المـوحش الـذي ربمـا لـم يكـن في حسبانه، فكان أنيسه نعيـق الغربـان، ومـن ثـم جلـس يلقـط الحصى ويخط في الـتراب ويمحـو، وكـأنه أراد أن ينقـل المتلقـي من خلال هذا التصوير إلى داخل نفسه ليـرى مـا فيهـا مـن حيـرة وحزن.

ونجد صورة أخرى للتكرار في مدح المتنبي لسـيف الدولـة

---

1 أحمد عبد الجواد – أيام العرب في الجاهلية – مطبعة الحلبي – القاهرة - ص 161.

حيث يقول :

فَلَمْ يَخْلُ مِنْ نَصْرٍ لَـهُ مـن ولَمْ يَخْلُ من شُكرٍ له، مـن
لـــــــــــه يـــــــــدُّ لـــــــــــــــــــه فمُ[1]
ولم يَخْلُ من أسـمائه عـود ولم يَخلُ دينـارٌ ولـم يَخْـلُ
مِنْبَرٍ دِرْهَمْ

نلاحظ أن المتنبي قصد بهذا التكـرار أن يَحيـط بكـل جـانب يذهب إليه الخيال ليأتي بكناية تشهد لسيف الدولة بعظم المُلــك، وسعة الفضل، ولزوم الطاعة، وتمام الانقياد.

أما أبو تمام فقد كرر الفعل " ينفد "مسنداً إياه إلى نفسه، ثم إلى عمره، ثم إلى الأبد كناية عـن فجيعتـه وحزنـه وذلـك فـي رثاء بنى حميد حيث يقول :

لا والــدَّي رَتكَــتْ تَطْــوِى سفائنُ البرِّ في خدّ الثرى
الفِجَـــــــاجَ لَـــــــهُ تَخـــــــــــــــــــــــــدُ[2]
لأنْفَدَنَّ أسىً إذْ لَمْ أمُتْ أسفاً أوينفد العُمْرُ بــى أو
يَنْفدِ الأبدُ

ومثله قوله في رثاء عمير بن الوليد:

فيـــا يَـــوْمَ الثُلثَـــاءَ غَـداةً منـك هَائِلـةَ
اصـــــــــــــطبحنا الـــــــــــــوُرُودِ[3]
ويـــا يَـــومَ الثُلثَـــاءَ بفَقْدٍ فِيكَ للسَّــندَ

---

1 المتنبي ، ديوان ج 3 ، ص 352.

2 أبو تمام ، ديوان ، ج 4 ، ص 74.

3 المصدر السابق ، ج 4 ، ص 58.

اعْتُمِدْنَا العَمَيد

تكرار فيه قوة في الانفعـال، وعمـق فـي العاطفـة، وانقيـاد لحزن كئيب وصدق، وتعاطف، وفجيعة.

الفصل الثاني

تطور الأسلوب الكنائي في الشكل حديثاً

يعد ظهور حركة الشعر الحر ثورة فنية على الأشكال الموروثة من حيث الإيقاع والوزن، فقد كانت القصيدة العربية القديمة تقوم في هيكلها البنائي على أساسين : الإيقاع والوزن، والإيقاع تمثله التفعيلة في البحر الذي يتكون من عدة تفعيلات أي أنه وحدة النغم الذي يتكرر.

و الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت، يقول محمد غنيمي هلال : " وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، وكان الذي يراعي في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامة بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية في نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها "[1].

وكانت القافية الواحدة في جميع أبيات القصيدة هي المتمم لذلك الشكل الفنى الذي كان متبعاً في القصيدة القديمة وتقول رشيدة مهران :" حين بدأ الشعراء التفكير في التغيير من شكل القصيدة .. فكروا في التخفيف من هذه القيود التي تحد من حركتهم التعبيرية والتي كانت تحتم عليهم رتابة التكرار الذي لا يناسب مع فورة انفعالهم وحداثة لغتهم وعمق مضامينهم، مع المحافظة على مافي الشعر من موسيقية تميزه عن بقية أنواع التعبير الإنساني [2]

---

(1)[1] محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، ط سنة 1973م ، ص 463

(2)[2] رشيدة مهران ، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة

فلم تعد القضية مجرد أبيات تتوالي بشكل موسـيقي معيـن لتظهر مقدرة الشاعر، وإنما هي تجربة نابعـة مـن الـداخل تخـرج إلى عالم الواقع فتكـون تجربـة كـل النّـاس ولـذا أدخـل الشـاعر الحديث ما يحتاجه من تعديلات على الأوزان ويشكل بالنسـبة لـه ضرورة تتناسب مع الإحساس والمشاعر حتى أصـبحت للقصـيدة الحديثة موسـيقاها الخاصـة الـتي لا تعتمـد علـى الـوزن الحركـي ولكن تعتمد على الحركة الشـعورية والتموجـات النفسـية، وتلـك الموسيقي التعبيرية الصادرة عن كيان القصيدة ككل لا موسـيقي البيت التي تتكرر على مدى القصيدة وعلى هذا تطورت موسيقي القصيدة وأصبحت تلقائية يدفع بها الانفعال والشـعور لينتقـل بهـا إلى دور التعبير الموحي.

ولم تعد للقافية تلك الأهميـة بعـد أن أصـبحت الموسـيقي تنبـع من داخل القصيدة نفسـها إذ لـم تعـد الموسـيقي الظـاهرة الـتي تتمثل في حروف الروى كافيـة وحـدها لتنـم عـن تلـك الإيحـاءات الـتي يعطيهـا النغـم الـداخلي، فاسـتخدموها اسـتخدامات جديـدة تفرضها أشكالهم الشعرية الجديـدة ولا تفرضـها القافيـة كحتميـة في بناء قصائدهم، وفي ذلك تقول نازك الملائكة :

"تتيح الأوزان الحرة للفرد العربـي المعاصـر أن يهـرب مـن الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعيـة الـتي تتخـذ العمـل والجد غايتها العليا، وقـد تلفـت الشـاعر إلـى أسـلوب الشـطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنـه مـن جهـة مقيـد بطـول

الاسكندرية – ط 1 سنة 1979م

محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها لأنه من جهـة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العاليـة، والشـاعر يريـد أن يتحرك ويندفع، إن مشاكل العصر تنـاديه ولا يجـد وقتـاً لـترف القيود وبطر القافية الموحدة [1].

ومن الظواهر اللغوية الفنية فـي لغـة الشـعر الحـديث تلـك الظواهر التي أصبحت من أبرز خصائصه وسماته الفنيـة المميـزة منها :

1/ التكرار :

إن تحرر القصيدة الحديثة من النمط القديم المقيد بـالوزن الواحد والقافية الواحدة، قد منحها إمكانـات متعـددة فـي هيكلهـا وأسلوبها ومضمونها، واستطاع الشاعر الحديث استيعاب مختلـف التيارات الفكرية والفنية ومن الإمكانات الـتي وفرهـا اسـتخدام " التفعيلة" أصبح الإيقـاع جـزءاً عضـوياً فـي بنيـة القصـيدة ويخلـق تلاحماً عضوياً في معمار القصيدة وهندسة بنائها، ويقول د. رجــاء عيد:" لقد كان التحول الجديد نابعاً من تطور طبيعة الشـعر الـتي أصبحت فناً يستخدم الكلمات ليخلـق تـأثرات موسـيقية ودراميـة ومــن هنــا يكــون الإيقــاع هــو القــرار الأســاس لوحــدة الشــكل والمضمون وقد تمكنت القصيدة الحديثة من كبح النغمة الصــوتية العالية في الإيقاع الخارجي المعروف كما هو واضـح فـي الأوزان الخليلية مما أتاح التوصل الـي ايقـاع اكـثر سلاسـة وأرق انسـياباً أدي إلى تكثيف الدلالة وترابط القصيدة[1]

---

(1)[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، مصر ، ص 43

(1)[1] رجاء عبد لغة الشعر ، ص 57 .

ويتصل بتجديد التركيب الإيقاعي ظاهرة التكرار وقد بـذلت نـازك الملائكـة جهـداً واضـحاً حيـث اشـترطت فـي الكلمـة، المكـررة ارتباطها بالسياق، ونجد ظاهرة التكرار في قصيدة " أمل دنقــل" "لا تصالح" حيث وظف الصـورة التراثيـة لقضـية معاصـرة وذلـك حين جعـل مـن " كليـب" رمـزاً للمجـد العربـي القتيـل أو للأرض العربية السـلبية الـتي تريـد أن تعـود إلـى الحيـاة مـرة أخـرى ولا سبيل لإعادتها إلا بالدم فيكرر لاتصالح في كل مقطع قائلاً :

لا تُصَالِح

ولو مَنَحُوكَ الذَّهب

لا تُصَالِح ولا تتوخ الهرب

لاتُصَالِح على الدَّم حتى بدم لا تُصَالِح ولو قيل رأسٌ برأس[2]

نجد أن أمل دنقل كرر كلمة "لا تصالح" لتقوية معنـى عـدم الصـلح مهمـا كـانت الأسـباب وليؤكـد مـا أخـذ بـالقوة لا يـرد إلا بالقوة.

وفي قصيدة " أنشودة المطـر" لبـدر شـاكر السـياب نجـد التكرار لكلمة (مطر) حيث يحمـل الاسـم طاقـة شـعورية ودلالـة رمزية متعددة حين يقول :

مطر...

مطر...

مطر...

وفي العِراق جَوعْ

---

(2)[2] أمل دتقل ، ديوان ، ص 324

ويَنثرُ الغِلالَ فيه مُوسم الحَصَادْ
لتشبع الغْرْبان والجَراد
وتطحنُ الشَّوان والحَجَرْ
رحي .. تدورُ في الحِقولِ ... حولها بشرْ
مطر...
مطر...
مطر...[2]

وفي "المطر" عند بدر شاكر السياب رمز لغوي يعبر عن دلالات للخصب، والنمو،والعطاء،كما هي الحال لدى أغلب الشعوب،حيث يحمل المطر دلالة شعورية مقدسة، تدفع للتفاؤل بالخير، وفي طياتها مغزي عميق مما يسوغ تكرارها،لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثف مركز،ويكرر"أدونيس" في مناجاة رامزة داعية للانبعاث الروحيِ فيْنيقِْ الذي يقال أنه يحترق ثم ينبعث من جديد فيقول :

فِيْنيقْ يا فِيْنيقْ
ياطائَر الحَنِين والحَرِيقْ
فِيْنيقْ في طريَقك التفتْ لنا
فِيْنيقْ مَتْ، فِيْنيقْ متْ
فِيْنيقْ ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشَّقائق
لتبدأ الحياة
فِيْنيقْ يا رماد يا صلاة

---

(2)[2] بدر شاكر السياب ، ديوان ، جذ ، ص 478

.. فخلنى لمرة أخيرة أحلمُ يا فِيْنيقِ

أحتضن الحريق

أغيبُ في الحريق

فِيْنيقْ يا فِيْنيقْ

يارائد الطريق [1]

ونجد أمل دنقل يوظف التكرار للايماء علـى قتامـة الأشـياء وامتلاء نفسه بالتشاؤم وفقدان الأمل وذلك في قوله من قصيدته أغنية الكعكة الحجرية":

أيُّها الواقفون على حافَّةِ المَذْبَحةْ

أشْهِرُوا الأسلحة !

سَقَطَ الموتْ ؛ وانْفرطَ القلبُ كالمسبَحةْ

والدّمُ أنسابَ فوق الوِشاح !

المنازلُ أضرْحَةٌ!

والزنازنُ أضْرحةٌ

والمَّدَى .. أضرْحةْ[2]

ومثله " السياب " في قصيدته " رؤيـا" حيـث يكـون تكـرار كلمة "الرصاص" تعبيراً عما بـداخله مـن فـزع وخـوف مـن هـول مذبحة " الموصل" المعروفة، ومنها :

الظُّلمة تعيسُ في قلبي

والجو رصاص

---

(1)[1] علي أحمد سعيد الاعمال الكاملة ، ص 3-4

(2)[2] أمل دنقل الأعمال الكاملة ، ص 274

الرِّيحُ رصاص
أواه لقْد هَجَمَ التَّتر
فالصبّح رصاص
واللَّيلُ رصاص [3]

وقـد يوظـف التكـرار لتأكيـد معنـى معيـن مثـل تعزيـز معنـى الفكـرة المعـبر عنهـا وقـد تكـون الكلمـة المكـررة واحـدة عنـد شاعرين ولكنهما عند واحـد منهمـا للدلالـة علـى اليـأس وفقـدان الأمـل كمـا فـي تكـرار كلمـة " الحسـين" عنـد أمـل دنقـل وعنـد أدونيس حزن وبكاء ويقول أمل دنقل:

كنتُ في كربلاء
قال لي الشَّيخ بأن الحُسين
مَاتَ من أجْلِ جُرْعَة ماء
.. إن تَكن كَلماتُ الحُسين
وسيوف الحُسين
وجلال الحُسين[1]
سقطت دون أن تنقذ الحقّ من ذهب الأمراء
أفتقدر أن تنقذَ الحقَّ ثرثرةَ الشُعراء
ويقولِ أدونيس "
وحينما استقرتْ الرِّماح في حشاشة الحُسين
وداستْ كلَّ نقطة
في جَسَدِ الحُسين

---

(3)[3] بدر شاكر السباب ، ديوان ، ص 7

(1)[1] أمل دنقل الاكمال الكاملة ، ص 267

واستلبتْ وقسمتْ ملابس الحُسين
رأيتُ في كلِّ زهرةٍ تنامُ عند كتف الحسين
رأيت كلَّ نهرٍ يسيرُ في جنازَةَ الحسين

2/ التضمين :

نجـد ظـاهرة التضـمين بـالمعني العروضـي فـي الشـعر العربي الحديث منتشرة في أعمال الكثيرين مـن الشـعراء وهـي تعني كما يقول محمد النويهي ": " أن يتعلق معني البيت بـالبيت الذي يليه بحيـث لا يمكـن أن يسـتقل عنـه وبالتـالي فهـو وسـيلة لتحقيق الإيقاع الذي كان حاداً في الشعر العمودي) [2]

والبياتي مثله مثل شعراء الشعر الحـر يسـتخدم التضـمين حيـث يقول[3] :

وعْنِدَمَا تَعَرْتْ المَدِينة
رأيتْ في عُيُونها المَشَانِق
تُنصب السُّجون والمحارق
رأيتٌ في عُيُونها : الإنسان
يُلْصَقُ مثل طابع البريد
في أي ما شئ
رأيتٌ : الدَّمَ والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رأيتُ في عيونها : الطَّفولة واليتيمة
ضائعة تبحث في المذابل.
عن عظمة
عن قمرٍ يموتٌ

---

(2)[2] محمد النويهي

(3) [3] عبد الوهاب البياتي الأعمال الكاملة ج ، ص 281 - 282

فوق جثث المنازل [1]

نلاحظ السطر الثاني انتهي ب"المشانق"وبـدأ السـطر الثـالث بإكمال المعني" تنصب " وكـذلك فـي السـطر الـذي يليـه انتهـي ب"الإنسـان" وإكمـال المعنـي فـي " يلصـق مثـل طـابع البريـد" وهكذا.

وفي قصيدته " ديك الجن" يستخدم التضمين فيقول :

رأيتُ ديكَ الجنِّ في القاعِ بلا أجفان
على جوادِ عَصْرِه المهُزوم
يُقاتِلُ الأقزام
مُهاجراً في دَاخِل المدينة
مِنْ شارع لبيت
عَلى جَوادِ الموت [2]

ومحمود درويش في قصيدته " بطاقة هوية" يقول " [3]

سَجِّل
أنا عربي
سُلبتْ كروم أجدادي
وأرضاَ كنتُ أفلحها
أنا وجميعُ أولادي
ولم تترك لنا " ولكل أحفادي

---

(1)[1] عبد الوهاب البياتي ، الاعمال الكاملة ج 2 ، ص 381

(2)[2] المرجع نفسه

(3)(3)محمود درويش الديوان ص 13

سوى هذه الصُّخور
فهل ستأخذُها
حكومتُكم ..كما قيلا؟
إذن !
سجَّل .. برأس الصفحةِ الأولى .
أنا لا أكره النّاس
ولا أسطو على أحد
ولكني .. إذا ما جعتُ
آكل لحم مغتصبي
حذارِ .. حذارِ .. من جوعي
ومن غضبي [1]

وكذلك الشاعر " أمـل دنقـل " فـي قصـيدته " لا تصـالح" حيـث يقول :

سيقولون :
ها نحنُ أبناء عمْ
قل لهم : إنهم لم يُراعوا العمومةَ فِيمنْ هَلَكْ
وأغرس السَّيفَ في جبهة الصَّحراءِ
إلى أن يجيب العَدَمْ
إنني كنتُ لَك
فارساً
وأخاً
وأباً

(1)[1] محمود درويش الديوان ، ص 13

ومَلِك
لا تصالح
ولو حَرَمتْكَ الرُّقادْ
صرخَاتُ النَّدامة [1]

(1)[1] أمل دنقل الاعمال الكاملة ، ص 326 - 327

3/ التجسيم والتشخيص:

التجسيم هو إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تقدم الصورة الاستعارية الأفكار، والخواطر، والعواطف في صورة مجُسَّدة محسوسة ففي قصيدة " خليل توما " أغنيات أيوب الفلسطيني " تجسيد لخاطرة من خواطره حيث يقول :

شئٌ ندْعوه الرَّفضْ
يخرج في نصفِ اللَّيل
قامتُهُ جسدٌ يمتدّ على شُطْآن الجُروح
طَوبي للصَابر والثَّائر حتىَّ الصُّبح[1]

فقد جَسّد الشاعر الرفض، فجعله يخَرج ويأتي، وصنع من قامته جسداً وجعل للجرح شُطآن ومدَّ بينهما جسر الرفض، وعلى الرغم من أن ثمة معاني رمزية تكمن وراء هذا التجسيد، فإن التجسيد ذاته قد قام بدوره في جعل الرفض شيئاً مادياً محسوساً، شاخصاً أمام العيان.

ولعل قصيدة " مذبحة القلعة " للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي تمثل صورة للتجسيم حيث يقول :

ويعودُ الصَّمتُ يمشَى في الحوارى الحجرية
حيثُ مازالت رسومٌ فاطمية
وطلولٌ شركسيةٌ
ودَمنٌ
وبيوت وصخورٌ وتراب

---

(1)[1] خليل توما ، ديوان أغنيات العبالي الأخيرة ، دار بيروت 1973م ، ص 63

نام فيها الجوعُ واسترخي الذباب[1].

فقد جسد " الصمت" وجعله يمشى في الحوارى الحجرية وكذلك الجوع جعله ينام .

وكذلك الشاعر أدونيس في قصيدته "مرآة الرأس" حيث جسد الحجر وهو يحنو على الحسين والزهرة تنام علي كتف الحسين وكذلك النهر يسير في جنازة الحسين فيقول:

وحينما اسْتَقَرت الرِّماح في حشَاشةِ الحُسين
وازينتْ بجسدِ الحُسين
ودَاسَتْ الخُيولُ كلَّ نقطةٍ
في جسد الحُسين
واستلبتْ وقسَّمتْ ملابسَ الحُسين
رأيتُ كلَّ حجرٍ يحنو على الحُسين
رأيتُ كلَّ زهرةٍ تنامُ عند كتف الحُسين
رأيتُ كلَّ نهرٍ يسيرُ في جنازةِ الحُسين[2]

أما التشخيص فهو إضفاء صفات الكائن الحي وخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم كما يحس الإنسان ويتألم، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية، من خلال رؤيته الفنية الخاصة.

ومن التشخيص ما يقوله الشاعر "عبد الباسط الصوفي"في

---

(1)[1] أحمد عبد المعطي حجازي ، ديوان ، مدينة بلا قلب .ص 138

(2)[2] علي أحمد سعيد ، الاعمال الكاملة ، ص 340

قصيدة"الطبول":

تمْ تَمْ

إفريقيا نَغَمْ

حين يَمُدَّ اللَّيلُ كُلَّ ثوبهِ العتيقْ

وتَرْقُدُ الغاباتُ في عُبابها العَمِيقْ

بعضَ القمم

تفرُّ، في مجاهل الفضاء

تصدَّ عنْ السَّماءِ فالتوت شُقوقُها

القاتمةُ الصَّخرية

تغيبُ في الأعماق، تَقذفُ الغُيُوم

أنهراً، مذعورةً وحشيَّة

وجُنَّتْ البروقُ في وميضها الذريّ

تَخْبطُ الظَّلامَ بالشرر[1]

نلاحظ أن الظواهر الخارجية في الكون كائنات حية، تتسم بصفات الإنسان، فحين يحل الليل، هذه الحقيقة الخارجية غير العاقلة، يجعله الشاعر يَمُدُّ ثوبه، فيغطي معالم الأرض، ومن أجل أن تزداد الصورة ظلمة وقتامة، يلصق بالثوب صفة العتق، والغابات ذلك الكائن الطبيعي الواسع العريض، يرقد غافلاً ناعساً في عباب أفريقيا كوحش يرقد منزوياً في أعماق الفلاة، والقمم المظهر الطبيعي المرتفع في السماء كائن خرافي يفر في الفضاء المتسع المجهول الحدود.

أن الأنهر حيوانات مذعورة خائفة من الإنسان على الرغم

(1)[1] عبد الباسط الصوفي ، ديوان ، أبيات ريفية ، دار الاداء بيروت ، ص 78.

من وحشيتها، والبروق بأنوارها المبهرة المحُرقة كمن فقد عقلـه، وصمم على تدمير كل شئ وإحراقه.

ومـن خلال هـذا التشـخيص لمظـاهر الطبيعـة،الـذي صـبه الشاعر في الاسـتعارات " يمـد الليـل ثـوبه، ترقـد الغابـات، تفـر القمم، الأنهر المذعورة، الـبروق المجنونـة"، اسـتطاع أن يرسـم الجـو الشـعوري الـذي تعيشـه تلـك القـارة السـمراء المظلومـة، والتي تغلي حقداً وتفور نـاراً علـى مسـتعمريها، ومصاصـي دمـاء شـعوبها، فكـل مظاهرهـا الطبيعيـة الجامـدة، تتحـرك، وتمـوج، وتحس وتثور، فكأنما تشارك إنسانها المظلوم غضبه وثورته على ظالميه.

4/ التقابل بالتناقض والتضداد :

استخدم الشاعر المعاصـر أسـلوب التقابـل والتضـاد حيـث ركـز علـى العناصـر الشـعورية والنفسـية ليعـبر عـن الصـراع والاضطراب الذي يغـزو المجتمـع المعاصـر مجسـماً بشـكل حـي فكرتـي العـدم والوجـود، الفنـاء والبقـاء، مسـتغلاً بـذلك مظـاهر التنـاقض فـي الحيـاة والكـون فـي تشـخيص هـذا التـوتر فكـان التناقض والتضاد ونجد السياب في قصيدته " أنشودة المطر" قـد جمع بين المتناقضات فقال :

مَطَرْ..
مَطَرْ..
مَطَرْ..
في العراق جوعْ
لتشبع الغربان والجراد وتطحن الشوان والحجر
رحي تدورُ في الحقول حولها بشر.

مَطَرْ..
مَطَرْ..
مَطَرْ..
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثُمَّ اعتللنا – خوف أن نلامَ – بالمطر
مَطَرْ..
مَطَرْ..
ومنذُ أن كنّا صغاراً، كانت السَماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطلُ المطر.
وينثرُ الغلال فيه موسم الحصاد[1]
وكلَّ عام – حين يَعْشبُ الثَّري نجوعْ
مامرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ
مَطَرْ..
مَطَرْ..
مَطَرْ..

والشاعر قابل بين المتناقضات، حينما كرر لفظة"مطر" وكرر مقابلها " "جوع" " فالمطر رمز للعطاء والنمو والخصب والجوع دليل على القحط والعقم بسبب الفساد والاستغلال والظلم فالصورتان متناقضتان جمع بينهما الشاعر ليوازن بينهما وبين الواقع الذي يشاهده في العراق.

ويستمر الشاعر في إبراز عناصر التناقض من خلال المقابلات الأخرى بين عناصر الغني والفقر متمثلة في المطر يهطل، والغلال تنثر، وموسم الحصاد يدق الأبواب، أو الرحي تدور، والشوان تطحن، وأمام هذه الصور صور أخرى تناقضها:

---

(1)[1] بدر شاكر السباب الأعمال الكاملة ، ص 216

جـوع يلـف البشـر فـي الـوقت نفسـه تشـبع الغربـان والجـراد " الدخيل" ودموع تذرف، ورحيل يدق الأبواب وخوف يستشري.

والقصيدة تجمـع بيـن المتناقضـات لخلـق واقـع اختـل فيـه التوازن، مثل ذلك الاختلال الذي يلف العراق ولم يقتصر التناقض علـى النـواحي الجامـدة بـل كـان تناقضـاً شـاملاً للواقـع الجامـد، وللعواطـف والمشـاعر وهـذه الرحـي الـدائرة، والشـوان الـتي تطحن، تخلق مجالاً واسعاً للتأويل وتمثل دورة الزمـن والفصـول وتعاقب المظاهر الكونية نمو وخضرة، وحصاد وذبول وما يصاحب هذه المعاني من نبض الوجدان واهتزاز النفس.

ومن طرق استعمال أسلوب التناقض لدى سـعدى يوسـف " هذا التكرار المباشر الذي يستخدمه :

مطراً فوق الشجر

مطراً فوق الحجر

مطراً فوق المطر[1]

والشاعر يوحد بيـن مـدلول " الشـجر والحجـر"، والمطـر، ليوحي بالشـمول والعمـوم واسـتغراق الظـواهر لجـوانب الكـون فالشجر يرمز للحياة والحجر نقيضـها والمطـر هـو العنصـر الـذي يربط بين الجماد والحياة وعلى هذا فالقصيدة تقوم على التقابل والتضاد.

أما البيـاتي فيقلـب صـور الـتراكيب، تقـديم وتـأخير،وخلـق الشاعر صوراً متناقضة كل منها يؤدى مفهوماً مختلفـاً وذلـك فـي قصيدته "سفر الفقر والثروة" حيث يقول :

ذات يوم جاءني

يسألني

---

(1)[1] سعدى يوسف ديوان ، ص 50

عن الذي يموتُ في الطفولة
عن الذي يُولدُ في الكهولة
رويتُ ما رأيت
رأيت ما رويت[1]

ضمير الإنسان حينما يموت مبكـراً، يقابـل ضـمير الإنسـان الذي يولد بعد فـوات الأوان ، فكلاهمـا خلـق جديـد، تـترتب عليـه ممارسة جديدة.

وفـي قصـيدة "رؤيـا" للسـياب يجسـد آلمـه وفجيعتـه إزاء مذبحة الموصل أبان حكم "عبد الكريم قاسم " فيقول "

حَطَّتْ الرُّؤيا على عيني صقراً من لهيب
إنّها تَنْقَضُ، تجْتَثُ السَّواد
تقطعُ الأعصابَ، تَمْتَصُ القذى من كلِّ جفن
فالمغيبَ، عادَ منها توأماً للصَّبح
من جُحُوُر تلفظُ الأشلاء ، هل جاء المعاد؟
أهو بعثٌ، أهو مَوْتٌ، أهي نارٌ أم رماد[2]

نجد الشاعر يتساءل فـي سـخرية أليمـة مسـتخدماً التضـاد فيقول :

المغيب توأماً للصبح، أهـو بعـث أو هـو مـوت ،أهـي نـار أم رماد. ذلك لأن أصحاب المذبحة يقتلون أبناء الوطن بدعوى بعــث الوطن.

---

(1)[1] عبد الوصاب البيات (عمال الكاملة ، ص 271

(2)[2] السياب ، الديوان ، ص 78

الفصل الأول

تطور الأسلوب الكنائي في المضمون قديماً :

1. وصف النساء:

في وصف المرأة إذا أراد الشاعر وصف أشياء حسية ,كالخدود والعيون والشفاه؛ لجأ إلى الاستعارة والتشبيه والتمثيل في أغلب الأحيان، وإذا أراد أشياء معنوية كالعفّة والصّون والحياء ؛ لجأ إلى الكناية غالباً، وكذلك عند سفور الحرّة في أوقات الحاجة والقحط والجدب تُعبَر الكناية عن تلك الأوقات، وخاصة عند الحرب والغارات حيث تخرج المرأة خائفة مذعورة، خائفة من الأسر وخطره عندها .

وقد استخدم الشاعر قديماً رموزاً لنعت المرأة في مختلف الأحوال مثل : بعيدة مهوى القرط .

والقرط ما تلبسه المرأة في أذنها من الحلي، و(بعد المهوى) يعني ما بين الأذن والكتف، وهو العنق لأنه يقع بينهما وبعده يعني طوله، فأصبح بعد المهوى طول العنق، يقول عمر بن ربيعة :

بَعِيدَةُ مَهْوَى القُرْطِ إمّا لِنَوْفَلٍ أبُوهَا وإمّا عبدِ شَمْسٍ وهَاشِمِ [1]

نؤوم الضحى :

وهي كنايات الرّفاهة وعدم الخدمة، نوم الضحى، فإنّ ذلك يدل على أنّ هذه المرأة لها من يخدمها ؛ ودليل ذلك

---

1 عمرو بن أبي ربيعة . الديوان ص 16

أنها تنـام فـي وقـت الضـحى ولا تضـطر للاسـتيقاظ مبكـرة لخدمة بيتها .

قال امرؤ القيس :

وَتُضْحِيْ فَتِيتُ المِسْكِ فَـوْقَ فِرَاشِـهَا نَـؤُومُ الضُّـحَى لَـمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ[1]

وكـذلك رُقَّـدُ الصـيف، مقـاليت، بـالرغم مـن أنّ الصـيف مـن فصـول الجـدب والقحـط، لكـن هنـاك مـن النسـاء المترفـات المنعمات ممن لا ينشغلن بجفافه، فهنّ مخدومات مرفهات .

قال طرفة :

لا تَلُمْنِي إِنَّهَا مِنْ نِسْـوَةٍ رُقَّـد الصَّـيْفِ مَقَـاليتُ نُذْرُ [2]

والمَقْلَات تعنـي قليلـة الولـد لـذلك لـم تترهـل وتـذهب نضـارتها وجمالها .

قصر الطـرف : قاصـرة الطـرف مـن النسـاء هـي العفيفـة الـتي قصرت نظرها لزوجها فقط دون الرجال لحيائها وعفتها .

قال امرؤ القيس :

مِن القَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لَوْ دَبَّ مُحْوَلٌ مِـن الـذَّرِّ مِنْهَـا فَـوقَ الإِتْبِ لأَثَّرَا[3]

غضيض الطرف : وغضّ الطرف هو قصره حياءً وخجلاً لعفّتها .

---

1 امرؤ القيس . ديوان ص 45

2 طرفة بن العبد . ديوان ص

3 امرؤ القيس . ديوان ص 96

قال عنترة :

دَارٌ لِآنِسَةٍ غَضِيضٌ طَرْفُهَا [1]

غدف القناع : وهو ما تغطي بـه المـرأة رأسـها وتسـتره، وغـدف المرأة قناعهـا فـي وجـه الرجـل يعنـي احتجابهـا منـه، وجـاء فـي الإعراض والتمنع .

قال عنترة :

إِن تَغْدِفِي دُونِي القِنَاعَ فَإِنَّنِي طَبٌّ بِأَخْـذِ الفَـارِسِ المُستَلْئِمِ [5]

عدم سقوط القناع : وهو رمز للعفّة لأنّ ثباته على الـرأس يعنـي حرص صاحبته على ستر رأسها .

قال الشنفرى

لقد أعجبتني لا سقوطاً قناعها إذا ما مشت ولا بذات تلفت

فتور القيام – قطيع الكلام

قطيع الكلام يعني قلته لشـدة حيائهـا وفتـور القيـام المتثاقلـة أي متثاقلة لامتلاء جسمها

قال إمرؤ القيس :

فتور القيام قطيع الكلام تغتر عن ذي غروء خصر

دلالة الكرم والجود :

---

1 عنترة بن شداد، الديوان ،ص 215

(5)[5] المصدر السابق ، ص 218

العربي كريم مضياف، وأنيس لا ينفرد بماله وطعـامه وشـرابه، بل يسعى ويسعد أن يشاركه فيه الأصـدقاء والأقربـاء والضـيوف، والعــرب لا يحبــون البخلاء، ويلومــون أولائــك الأشــخاص الــذين يبخلون بمـالهم وطعـامهم وشـرابهم أن يشـاركهم فيـه الآخـرون خاصة الضيوف.

وجـاء فـي معنـى الكـرم معـاني كـثيرة ومختلفـة برمـوز عديـدة ارتبطت بمواقف معينة فـي الكـرم وأصـبحت جـزءاً مـن دلالاتـه، منها : الطارق المتنور, وهو الذي يأتي ليلاً والذي ينظر الـى النـار فيأتيها، حيث كان مـن عـاداتهم إبقـاء النـار ليهتـدي بهـا الطـارق. وكان ذلك من مفاخر العرب، ويعد الرجل الكريم من أوقـد النـار ليلاً للزائر ليأوي إليها وأصـبحت هـذه الصـفة مـن الرمـوز الدالـة على الكرم، يقول لبيد بن ربيعة

فَنِعَم ضِياءُ الطَارق المتنور.

والطارق أيضاً لـه صـفات منهـا المسـتنبح، وهـو الـذي يحـاكي صوت الكلاب فتجيبه، وكذلك المدفّع، وهو الرجل الذي يأتي ضيفاً عند النّاس، فيدفعه هذا إلـى ذاك، إمـا لجبـن وإمـا لبخـل فينزلـه الكريم عنده، وفي هذه الصفات يقول عوف بن الأحوص :

وَمُسْتَنْبِحٍ يَخْشَى القَـواءَ وَدُونَـهُ مِـن اللَّيـلِ بَابَـا ظُلْمَـةٍ وَسُتُورِهَا [1]

ويقول لبيد :

لَا يَجْتَوِيَهَا ضَيْفُهُم وَفَقِيرُهُم وَمُدَفَّعٍ طَرَقَ النَّبُـوحَ يَتِيـمُ [2]

---

1 المفضل الضبي، المفضليات ص 176

2 لبيد بن ربيعة، ديوان ص 126

وكذلك من الرموز عدم تحجيل القدر بمعنى ستره داخل الحجـل وهو بيت العروس الـذي لا يـدخله شـخص، وذلـك للبخـل، وعـدم تحجيله يعني إخراجه للضيوف، ويقول مالك بن حريم :

1. وَرَابِعَـةٌ أَلَّا أُحَجِّـلَ قِـدْرَنَا عَلَـى لَحْمِهَـا حِيـنِ الشِّـتَاءِ لِنُشْبِعَا

أسماء الإبل في دلالة الكرم :

حظيت الإبل في دلالة الكرم بأسماء مختلفة وبمكانة رحبة فـي مجال الكناية، منها:

الشُّوَل : وهي الناقة التي قلّ لبنها للحمل، يقول الأعشى :

إِذَا الشُّوَلُ لَمْ تَفْدِ لَحْمَهَا بِأَلْبَانِهَا ذَاقَ السِّنَانِ عَقِيرُهَا .

ويقول أيضاً في البازل وهو ما استكمل من الإبل السنة الثامنة وطعن في التاسعة وفطر نابه من البذل وهـو الشـق، وهـو أجـود أنواع الإبل لإكرام الضيف لعظمه وسمنه، يقول الأعشى :

لا تَـأْمَن البَـازِلُ الكَوْمَـاءُ ضَـرْبَتَهُ بِالمَشْـرَفِيِّ إِذَا مَـا اخـرَوَّطَ السَّفَر

من أسماء الإبل أيضاً المقاحيد وهـي الإبـل العظـام الأسـنمة، وكذلك العائط، يقول عمرو بن الأهتم في المقاحيد :

3المفضل الضبطي – المفضليات ص 340.

وَقُمْـتُ إِلَـى البَـرْكِ الهَوَاجِـدِ فـاتَّقَتْ مَقَاحِيـدَ كُـوَّمُ كَالمَجَادِلِ رُوَّقُ

ويقول الأسعر الجعفي في العائط :

أَحْذَيْتُ رُمْحِي عَائِطاً مَمْكُورَةً كَوْمَاءُ أَطْـرَافُ العِضَـاهِ لَهَا حُلِي[1]

أمّا العشار فهي الإبل التي تحمـل جنينـاً عمـره عشـرة أشـهر وهي عادة لا تنحر لحملها، ولكـن الرجـل الكريـم ينحرهـا إكرامـاً لضيفه وهي دلالة على شدة كرمه وجوده، تقول الخنساء:

يَكُبُّونَ العِشَارَ لِمَن أَتَاهُم إِذَا لَمْ تُحْسَبِ المِائَةَ الوَلِيدَا

وكذلك حُظي الكلب في دلالة الكرم بمكانة رحبة فـي أسـلوب الكناية، لأنّه إذا نبح اهتدي بصوته الزائر، فإذا مُنع من النّباح أصبح ذلك دلالة على البخل، إذن عدم تصميت الكلاب رمـزاً مـن رمـوز الكرم وكذلك زجره ومنعه من أن يهر في وجوه الضيوف، يقـول مالك بن حريم في عدم تصميت الكلاب :

وَثَانِيَـةٌ أَنْ لَا أُصَـمِّتَ كَلْبَنَـا إِذَا نَـزَلَ الأَضْـيَافُ حِرْصـاً لِنُوَدِّعا

وقال عوف بن الأحوص في زجر الكلب :

---

1 الأصمعي ، الاصمعيات ، ص 143.

رَفَعْتُ لَه نَارِي فَلَمَّـا اهْتَـدَى بِهَـا زَجَـرْتُ كِلَابِـي أَن يَهِـرَّ عَقُورُهَا[2]

وفي علاقة الكلب بالضيوف أيضا وجدت اهتماماً من الشعراء، فإما كان الكلـب جبانـاً وذلـك بمعنـى أنّـه اعتـاد علـى الضـيوف ؛ فأصبح لا ينبح إذا رآهم، وإما أنّه من كثرة تعـوده للجلـوس معهـم يحاول الكلام وذلك مبالغة في حبّ الضيف، وكـذلك أنـس الكلاب يعني ترحابه بالضيف حباً فيه. وفي جبن الكلب يقول الشاعر :

وَمَا يَكُ فِيَّ مِن عَيْـبٍ فَـإِنِّي جَبَـانُ الكَلْـبِ مَهْـزُولُ الفَصِيلِ (2)

وفي تكليم الكلب يقول طرفة :

يَكَادُ إِذا مَا أَبْصَرَ الضَّـيفَ مُقْبِلاً يُكَلِّمُـهُ مِـن حُبِّـهِ وَهُـوَ أَعْجَمُ (3)

وفي أنس الكلب يقول نصيب :

وَكَلْبُكَ أَنِسٌ بِـالزَّائِرِينَ مِـن الأُمِّ بالابنَـةِ الزَّائِرَة (4)

---

2 المصدر السابق ص 145.

2 عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 222

3 المصدر السابق ص 223

4 المصدر السابق نفسه

دلالات القوة والشجاعة :

مجّد العرب الشجاعة في شعرهم، ورمزوا لها بشتّى الرموز منها (لا يشقّ له غبار) وهو من مشتقات رموز الحرب، وتعني أنه من القوة بمكان حتى أنّ غباره لا يشقّ لكثافته، ويقول النابغة في ذلك :

أَرَأَيْتَ يَوْمَ عُكَاظٍ حِينَ لَقِيتَنِي تَحْتَ العَجَاجِ فَمَا شَقَقْتَ غُبَارِي [1]

1 النابغة الذبياني، الديوان ص 54

ويقول عنترة في الغبار أيضاً :

إِنِّي أُحَاذِرُ أَن تَقُولَ ظَعِينَتِي هَذَا غُبَارٌ سَاطِعٌ فَتَلَبَّبِ[1]

وفي الغبار يقول المتنبي :

تَبِيتُ رِمَاحُهُ فَوْقَ الهَوَادِي وَقَدْ ضَرَبَ العَجَاجُ لَهَا رِوَاقا[2]

والهوادي جمع هادية وهي أعناق الخيل والرواق بيت يحمل على عود واحد كالمظلة، وكأنّ هذه الرماح جيش بِمُفْرَدِها، تبيت فوق أعناق خيله خشية المباغتة، والمفاجأة والعجاج الذي تثيره حوافر الخيل في زحفها يضرب ستاراً كثيفاً على الجيش، ويقول أيضاً :

عَجَاجٌ تَعْثُرُ العُقْبَانُ فِيهِ كَأَنَّ الجَوَّ وَعْثُ أَوْ خَبَارُ

ففي قوله (عجاج تعثر العقبان فيه)، كناية عن كثرة الغبار الذي تثيره حوافر الخيل، فهو كثيف لدرجة أنّ العقبان التي تحوم فوق الجيش وتحلق تكاد تغوص فيه فتعثر لكثرة ما ارتفع منه. لقد تحول الغبار في خيال الشاعر إلى سهل كثير الرمل وعث، أو أرض رخوة لينة (خبار) .

---

1 عنترة بن شداد، الديوان ص 76

2 المتنبي, الديوان ص 281

ومن رموز الشجاعة والقوة تحليق الطيـر لشـدّة الفتـك بالأعـداء إلى الحد الذي جعل الطير تحلّق فوق الجيش لتتناول طعامها من بقايا أعدائه، يقول النابغة :

إِذَا مَا غَزَوْا بالجَيْشِ حَلَّقَ فَـوْقَهُمْ عَصَـائِبُ طَيْـرٍ تَهْتَـدِي بِعَصَائِبِ[2]

وفي مدح قوم علي بن محمد بن سيار يقول المتنبي :

ثِقَالٍ إِذَا لَاقَوا، خفَافٍ إِذا دُعُوا كَثِيرٍ إِذَا شَدُّوا, قَلِيـلٍ إِذَا عُدُّوا [3]

وكل هذا كناية عن الشجاعة ولكن بأوجه مختلفة، أو كـلّ وجـه كناية في ذاته .

الفصل الثاني

تطور الأسلوب الكنائي في المضمون حديثاً

لم يعد المضمون في القصيدة العربية يمثل الأغراض القديمـة للشعر العربـي، ولكـن أصـبح مضـموناً يتناسـب مـع ذلـك الواقـع المتغيـر بشـتى المشـكلات والتحـولات، وتحـول المضـمون إلـى الواقع فهو حافل بكثير من القضايا التي طغت على شعر الأطلال والوصف والغزل .

---

(2)[2]النابغة ، الديوان ، ص 30

(3)[3] المتنبي الديوان ، ج 2 ، ص 107

فالمضمون الجديد للشعر ينصب على واقعنا دون أن يفقد الشاعر حريته الفردية؛ لذلك فإنّ مضمون القصيدة الجديد ينظر للواقع نظرة شمولية تنبع من موقف الشاعر تجاه الإنسانية كلها ولعل هذا يكون راجعاً إلى طبيعة تصورهم لمفهوم القصيدة وطريقة الدور الذي ينبغي على الشاعر أن يقوم به تجاه مجتمعه وتجاه الإنسانية جمعاء، ويقول (حسن توفيق) في (اتّجاهات الشّعر الحر) :" لذا نجدهم في نماذجهم الناجحة يمزجون بين الفكر والعاطفة مزجاً فنياً دقيقاً، الأمر الذي يسهم في إزالة الازدواج بين الحس والفكر، وبين التعقل والشعور ويعمق جذور التفاعل الغني الخصب بينهما " [1] .

1) **ظاهرة الغموض والإبهام :**

تتباين الآراء حول مفهوم الغموض وفي تحديد مفهومه والتسمي بكثير من الأسماء والدلالات، فقيل غموض موجٍ، وغموض مدرك، وكذلك تعددت أسبابه ودوافعه، فذهب البعض إلى أنّه من مسؤولية الشاعر، وقال آخرون إنّه ينتاب القارئ لعجزه عن فهم الشعر بسبب انخفاض مستوى الثقافة، وذهب البعض إلى أنّ سببه يكون في طبيعة الفكرة، فالفكرة العظيمة العميقة يصعب التعبير عنها بوضوح, وعلل آخرون ذلك بعدم نضوج تجربة الشاعر وعدم وضوح أفكاره وموضوعاته، وفي الفرق بين كلمتي غموض وإبهام، فنحن نستخدم لفظة الغموض ونادراً ما نستخدم لفظة الإبهام ؛ مع أنّ الشئ المبهم المنغلق

1 حسن توفيق، اتّجاهات الشعر الحر - الهيئة العامّة المصرية، القاهرة بدون ط ص 51

ليس هو بالضرورة الشئ الغامض, فالإبهام عند "أمبسـون " فـي كتابه " أنماط سبعة من الإبهام " ينقل عنه عـز الـدين إسـماعيل "الإبهام "هو صفة نحوية بصفة أساسية، أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة في حين أنّ الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحويـة"[1]، وقـد شـاع أنّ الغموض صفة سـلبية تعقـد المعنـى وتشـتت الأفكـار، ويعـوق إدراك المعاني والتجارب الشعرية فـي فهـم الشـعر, وينقـل عـن (هربرت ريد) " إنّ الغموض في الشعر لايمكن النظر إليه علـى أنّه مجرد صفة سلبية أي على أنّه اخفاق من جـانب الشـاعر فـي الوصول إلى حالة الوضوح التام، وإنما هو صفة إيجابية ؛ بل أكـثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية، فبعيداً عن قيـم الألفاظ الصوتية الصرف التي لا تحمل معنىً، وبعيداً عن سـحرها اللاعقلي، نجد غموضاً جوهرياً في عمليـة التفكيـر الضـمنية، وهـو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته "[2].

ولذلك نجد أنّه من الضروري أن يصبح مفهـوم الغمـوض ذا طـابع إيجابي لا مكان للسلبية فيه وحيـن نقـول قصـيدة غامضـة، نعنـي بذلك امتلاكها خاصـية المعنـى والـثراء فـي الدلالـة والتأويـل بمـا يجعلها قادرة على التوصيل والعطـاء بحيـث تكـون المعـاني حيّـة ومستقيمة، والتجربة ناضجة، والوحدة والموضـوعية متـوفرة، ولا مكان في القصيدة للابتذال والسطحية، أو التقرير والنثريـة، فـإنّ

---

(1)[1] عزّ الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الاكاديمية بالقاهرة الطبعة الخامسة 1994م ص 163 .

(2)[2] المصدر السابق ، الصفحة نفسها

الغمـوض مـن مقومـات القصـيدة الجيـدة, وذلـك لأنّ التطـور والتجديد يكون في مجال اللغـة الـتي تحقـق هـذا المفهـوم، وقـد حقق الشـاعر القـديم الغـرض بالمجـاز والاسـتعارة أو المشـترك اللفظـي والكنايـة والتوريـة، واسـتعان الشـاعر المعاصـر علـى تحقيقه بالتناقض والتضاد والتشخيص .

ولكن هناك نوعاً آخر من الغموض، ليس مـرده إلـى طبيعـة التجربة وخفاء بعض جوانبه، وإنما مـرده إلـى قصـور فـي الرؤيـة الشعرية وعجزه عن تمثل أبعاد التجربة، وإلى قصور في الأدوات الشعرية لـدى الشـاعر وعجـزه عـن تطويرهـا للتعـبير عـن أبعـاد التجربة المختلفة .

ومـن أهـم الظـواهر اللغويـة الـتي تصـرف إدراك القـارئ المعاصر وفهمه، وتخل ببناء القصيدة ولغتها، كثرة الضـمائر الـتي تعـود لمخـاطب غيـر مـذكور، وذلـك فـي هـذا المقطـع للشـاعر العراقي شاكر عبد القادر البدري حيث يقول :

جِئْتَنِي أَخْضَراً جَمِيلاً كَشَطْآنِ دِجْلَة

مِثْلَ نَخْلِ الفُرَاتِ

قَبَّلَتْنِي

فاشْتَعَلْتُ عَلَى ذَرْوَةٍ فِي (دِمَشْق) .

وَأَوْرَقْتَ لِلمَرَّةِ الثَّانِيَة

وَكُنْتَ تُغَنِّى

(دمشق) التّي عَرِفَتْنِي

(دِمَشْقُ) التّي سَافَرَتْ فِي دَمِي [1].

وكذلك الشاعر (أرشد توفيق) حيث يقول :

يُغَادِرُنَا فِي الظَّهِيرَةِ لِلشَّمْس

يُوَدِّعُنَا كَلِمَةً فِي المَنَاشِير

يُخَبِّئ خَلْفَ سَوَادِ عُيُونِ البَنَادِق

أَسْمَاءَنَا وَهَوَانَا

يُوَاجِهُنَا كُلَّ يَوْمٍ

حَقَائِبَهُ فِي عَبَاءَةِ أُمِّي

مَحْشُوَّةٌ بِالنُّجُوم

لِيَحْمِلَ أَخْبَارَ كُلِّ الجُسُورِ إِلَيْنَا

يُعَلِّمُنَا الصَّمْتُ، صَمْتُ البَنَادِقُ [2]

وهكذا يصبح الضمير المستتر المقدر بـ (هو) لغزاً يصعب إدراكه إلا في نهاية القصيدة، حيث يدور حول (الحزب) الذي يخاطبه الشاعر، وهذا سبب من أسباب صعوبة فهم الشعر الحديث، حيث تكثر فيه الضمائر الظاهرة والمستترة، والتي لا تعود إلى معلوم واضح أو معروف في القصيدة .

---

1 شاكر عبد القادر البدري ديوان الخطوات، دار الحرية، بغداد سنة 1977م ص 43

2 أرشد توفيق . ديوان الوقف خارج الأسماء، دار الحرية بغدادسنة 1973م ص 7

ونجـد نوعـاً آخـر مـن الغمـوض عنـد الشـعراء الـذين اسـتخدموا الشخصيات التراثيّة في شعرهم، فغالبـاً مـا يكـون هـذا الغمـوض ناجماً عن أنّ الشاعر لم يحسن تمثيل الشخصية التي يستخدمها، ولم يستطع أن يستوعب جيداً دلالاتها التراثيّة، فنجد شـاعراً مثـل (محمد عفيفي مطر) يستعير شخصية عمر بن الخطـاب – رضـي اللـه عنـه – فـي قصـيدة (تطوحـات عمـر)، فلا تحـس بـأي أثـر لشخصـية عمـر "عليـه السـلام"ولا بـأي سـمة مـن سـمات هـذه الشخصية وهي من الشخصيات الغنيّة بالدلالات والإيماءات حيث يقول :

أَشْعُرُ أَنَّنِي أُدِينُ لِلْهَوَاء

بِالثَّمَرِ الذّي يَنْضَجُ فِي حَنْجَرَتِي المُلْتَهِبَة

أَشْعُرُ بِالدِّمَاء

تَرْضَعُ مِنْ عَنَاصِر الأَرْضِ وَزُرْقَةِ السَّمَاء

وَفِي فَقَارِ الظُّهْرِ وَانْحِنَاءَةَ الضُّلُوع

أَشْعُرُ بِالدُّمُوعِ

وَالعَرَقِ الذّي تَسْفَحَهُ السَّواعِدُ المُغْتَصَبَة [1]

1 محمد عفيفي مطر . ديوان ص 31.

2) **الانحراف والغلو في استخدام الشخصيات التراثية :**

استخدم الشاعر المعاصر الكثير من الأقنعة لشخصيات دينية وتاريخية، لكن بعض الذين استخدموها في التعبير عن معانٍ لاتصلح هذه الشخصيات للتعبير عنها، فقصة "ابن نوح والذي قال كما في القرآن الكريم" سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء ..."[1]، أصبحت في توظيفها الفني عند آمل دنقل، صورة معاصرة ترفض الهرب من الوطن وصورة لتماسك الشخصية بعد أن غرقت المدينة الوطن، يقول:

جَاءَ طُوفَانُ نُوح

المَدِينَةُ تَغْرَقُ شَيْئاً فَشَيْئاً

إلى أن قال :

صَاحَ بِي سَيِّدُ الفُلْكِ قَبْلَ حُلُول

السَّكِينَة

انجُ مِن بَلَدٍ لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوْح

قُلْتُ :

طُوبَى لِمَنْ طَعِمُوا خُبْزَه

فِي الزَّمَانِ الحَسُن

---

(1) سورة الأنبياء آية 43

وَأَدَارُوا لَهُ الظَّهْر

يَوْمَ المِحَن[1]

نجد أنّ الشاعر آمل دنقل قد خالف مضمون القناع فقد صور نوح عليه السلام في صورة الهارب الخائف من الغرق، وليس الممتثل لأمر الله .

وفي قصيدة " كلمات سبارتكوس الأخيرة " يمجد أمل دنقل "الشيطان" ويعتبره رمزاً للمتمرد الحر الذي دفع في سبيل حريته أفدح الثمن، فيقول :

المَجْدُ لِلشَّيْطَانِ مَعْبُودَ الرِّيَاح

مَنْ قَالَ لَا فَي وَجْهَ مَنْ قَالُوا نَعَم

مَنْ قَالَ لَا لَمْ يَمُتْ، وَظَلَّ رُوحاً عَبْقَرِيَّة الألم[2].

فهو يمجد تمرد الشيطان الذي حلت عليه اللعنة لتمرده على إرادة الله عزّ وجل .

أما في قصيدة (حفار القبور) .. للسياب، فإنّه يقدّم عزرائيل في صورة ساخرة, حيث يصوّر حفار القبور ساخطاً لأنّ عزرائيل لا يزور قريته ومن ثمّ فلا أحد يموت، ويصور والعياذ بالله أنّ عزرائيل نفسه مات وهو ناقم على هذه الغربان التي تنعب بدون

---

(1)[1] آمل دنقل الأعمال الكاملة ص 335

(2)[2] المرجع السابق نفسه ص 10

أن يموت أحد والكون مليء بالنّاس رغم أنّهم يبـدون فـي صـورة الموتى، فيقول :

وَعَلَام تَنْعَبُ هَذِهِ الغِرْبَانُ .. وَالكَوْنُ الرَّحِيب

بَاقٍ يَدُورُ .. يَعُجُّ بِالأَحْيَاءِ ..مَرْضَي جَائِعِين

بِيضُ الشُّعُورِ كَأَعْظَمِ الأَمْوَاتِ، لَكِنْ خَالِدِين

لا يَهْلَكُون !! عَلامَ تَنْعَبُ ؟ إَنّ عِزْرَائِيلُ مَات [1]

وقد استخدمت أيضاً شخصية سيدنا أيوب عليه السلام، تلـك الشخصية الصابرة الراضية بحكم الله كما فعل "سميح القاسم" في قصيدته " من مفكـرة أيـوب" حيـث يسـتخدم فيهـا شخصـية سيدنا أيوب للتعبير عن تمـرد الإنسـان الفلسـطيني علـى القـوى التي قدّرت عليه المحنة، برغم أنّه لم يرتكب من الآثام ما يجعلـه جديراً بمثل هذا القدر ويجعل من أيـوب رمـزاً للتمـرد علـى قـدر ظالم غير منصف، وهذا عين الغلو والتطرف والاستخدام الخاطئ للشخصية، فيقول :

كُلُّ الأُخْبَارِ تَقُولُ أَنَا مَا خَاصَمْتُ الله

فَلماَذَا أَدَّبَنِي بِالوَجَع

حَسَناً ... فَاسْمَعْنِي أَصْرُخُ فِي الصُّور

يالَعْنَةَ أَيُّوبَ ثُوْرِي

يالَعْنَةَ أَيُّوبَ ثُوْرِي

---

1 بدر شاكر السياب، أنشودة المطر ص 543

وَاسْمَعْنِي أَصْرُخُ يَا أَيُّوب

لا تَخْضَعْ لِلْوَجَع

لا تَجُعْ ..[1]

وكذلك نجد شخصية سيدنا موسى عليه السلام، حيث يرمـز بها إلى القوى الصهيونية المعتدية التي نسيت الله وضلت سبيله، فقـد اسـتخدم رمـزاً للشـعب اليهـودي المعتـدي، وهـو اسـتخدام خاطئ لشخصية سيدنا موسى عليه السلام، فسيدنا موسى واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماويّة نبيلة، وهو كليم اللـه، وقـد تحمل في سبيل دعوته الكثير من العذاب والتضحيات، وقد لاقـى من اليهود أنفسهم الكثير من العنت، والمبادئ والقيـم الـتي أتـى بها موسى تتنافي مع ما تمثله الصهيونية المعتدية الشريرة، وفـي قصيدة (منشورات فدائيـة علـى جـدران اسـرائيل) صـور (نـزار قباني) الفدائي العربي وهو يناضل ويشل حركة العدو الصهيوني، وكل مقـدرته وطـاقته، مسـتخدماً شخصـية سـيدنا موسـى عليـه السلام رمزاً لهذه القوى قائلاً:

لِأَنَّ مُوسَى قُطِعَتْ يَدَاه

وَلَمْ يَعُدْ يُتْقِنُ فَنَّ السِّحْر

لَأَنَّ مُوسَى كُسِرَتْ عَصَاه

وَلَمْ يَعُد بِوُسْعِهِ شَقُّ مِيَاهِ البَحْر

لأَنَّكُمْ لَسْتُمْ كَأَمْرِيكَا وَلَسْنَا كَالهُنُودِ الحُمْر

فَسَوْفَ تُهْلَكُونَ عَنْ آخِرِكُمْ فَوْقَ صَحَارَى مِصْر [2].

---

1 سميح القاسم، ديوان دخان البراكين، دار العودة – بيروت 1969م ص 27

2 نزار قباني، ديوان منشورات فدائية على جدران إسرائيل، منشورات نزار قباني ببيروت عام 1969م ص 11 .

الخاتمة :

كانت هذه الدراسة عـن تطـور الأسـلوب الكنـائي فـي الشعر العربي من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث .

تحدثت في الباب الأول عـن تطـور الأسـلوب الكنـائي فـي الصـورة الفنيـة وأن الكنايـة هـي المعنـى الفرعـي المنبثـق عـن المعنى الأصلي وهي الدليل القائم علـى وجـود المعنـى الأصـلي، وبقدر ثراء المعنى الأصلي تتعدد الأدلة على وجوده .

وعرضت فـي الفصـل الأول لتطـور الأسـلوب الكنـائي فـي الصورة الفنية قديما وتشمل العصر الجـاهلي وحـتى العباسـي فتناولت أغراض ذلـك العصـر فـي أسـاليب الكنايـة، الـتي عرفهـا المجتمع العربي بعضها محمود وبعضها مـذموم، وقـد وجـدنا فـي الكناية مـا يخـص الرجـل مـن صـفات تمثـل الرجـل العربـي فـي صورته المثالية الـتي يريـدها المجتمـع كالشـجاعة والكـرم وعلـو الهمة والذكاء والنشاط، والعفة.

ونالت المرأة فـي الكنايـة حظـاً كـبيرا فقـد وصـفت بالعفـة، والرقة، والصون ووصفت أحوالها عند الفزع وعند الحيرة وعند الضعف ووصفت مفاتنها مـن امتلاء ودقـة خصـر، وجمـال عيـون وفم.

أما الفصل الثاني فقد كان في تطور الأسلوب الكنائي فـي الصورة الفنية الحديثة شعراء المدرسـة التقليديـة ونلاحـظ الآتـي أن شعراء هذه الحقبة كـانوا مقلـدين يتحـرون مجـاراة الأقـدمين أسلوباً ومعنى سواء فـي الوقـوف علـى الأطلال، أو ذكـر الأحبـة، فجاء تعبيرهم تقليداً صادقاً حتى للعادات؛ لكنه ارتفع بالشعر مـن وهدة الركاكة إلى طرافـة الموضـوعات والمعـاني الـتي سـكبوها في شعرهم على غرار العباسيين فكان شعرهم مثالاً يحتـذى بـه، وتنوع شعرهم عندما صوروا آمال أمتهم وآلامها وتعطشها للحرية

فكان شعرهم الوطني، والاجتماعي، والسياسي. وعرضت كـذلك فيـه إلـى اسـتخدام الشـاعر الحـديث للأسـطورة وجعلهـا رمـزا ومنهجـا وأصـبحت القصـيدة الشـعرية قصـيدة طويلـة ذات بنـاء درامي ثم دلفت إلى استخدام الشخصيات التراثية فـي القصـيدة العربية الحديثة حيث كانت شخصيات التراث هي الأصوات الـتي استطاع الشاعر مـن خلالهـا أن يعـبر عـن كـل أفراحـه وأحزانـه وهزائمه ونصره وفي تنـاوله للمدينـة تغنـى للحريـة وتمـرد علـى القهر.

وقد شاع رمز الرياح فـي شـعر الحـداثه فتنـاولته بمعنـاه الرامـز للخير والرامز للشر.

وكذلك الحجر فقد استخدم رمزا للاغـتراب وأيضـا رمـزا فـي شعر المقاومة الفلسطينية.

وفي الباب الثـاني تنـاولت تطـور الأسـلوب الكنـائي فـي الشكل من حيث الألفاظ والتراكيب وأن مـواطن الجمـال تكمـن فـي الصـورة الكنائيـة وفـي تلـك الانتقالـة الذهنيـة مـن الفكـرة المجردة إلى تصويرها فنيا.

وكذلك في ظاهرة التكرار الذي يمثل قدرة عالية للتعـبير عـن المعـاني وأدائهـا وبشـرط أن يكـون اللفـظ المكـرر وثيـق الصـلة والارتبـاط بـالمعنى العـام وفـي التضـاد والتنـاقض يركـز الشاعر المعاصر علـى العناصـر الشـعورية والنفسـية ليعـبر عـن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر مجسما بشـكل حـي فكرتـي العـدم والوجـود والفنـاء والبقـاء. وفـي اسـتخدام التضمين بمعناه العروضي أي أن يتعلق معنى البيت بالبيت الـذي يليه بحيث لا يمكن أن يستقل عنه .

أما الباب الثالث فقد خصصته لتطور الأسلوب الكنائي من حيث المضمون وعرضـت فيـه لظـاهرتي الغمـوض والإبهـام فـي

الشعر وأنه صفة إيجابية تثرى تجربة الشاعر في الدلالة والتأويـل بمـا يجعلهـا قابلـة لاكتشـاف المتجـدد بمـا يحملـه بناؤهـا اللغـوي وألفاظها من إيحاء وقدرة على التوصيل والعطاء وكذلك ظـاهرة الانحراف والغلو في اسـتخدام الشخصـيات التراثيـة واسـتخدامها في التعـبير عـن معـاني لا تصـلح هـذه الشخصـيات للتعـبير عنهـا خاصة الشخصيات المقدسة.

التوصيات:

1. أن ترصد كـل الألـوان البلاغيـة خاصـة الاسـتعارة والتشـبيه والتوريـة والجنـاس والطبـاق مقارنـة بيـن اسـتخدامها فـي العصر القديم والعصر الحديث .

2. أن تخــرج دروس البلاغــة مــن دائــرة الشــرح والتبســيط والتحفيظ إلى دائرة التذوق الفنى وأن تتحـول البلاغـة إلـى متعة في دراستها وتذوقها ومعايشتها .

3. أن تكـون مقـاييس دراسـة الكنايـة مصـاحبة لتغيـر الأذواق والعلوم والفنون والحضارة والثقافة

الخلاصة :

بهذا نأتي إلى خلاصة هذه الدراسة عن تطور الأسلوب الكنائي في الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث وخلصنا إلى أن الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الحقيقي وأن ارتباط الكنايات بالواقع الاجتماعي أو الاقتصادي أو الحضاري أو العادات والتقاليد عُرضة للاختلاف والتغيير .

تناول هذا البحث تطور الأسلوب الكنائي في الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث) فكان عنوان الباب الأول تطور الأسلوب الكنائي في الصورة الفنية وكان الفصل الأول فيه عن تطور الأسلوب الكنائي في الصورة الفنية قديماً وجاء فيها صور الكرم والشجاعة وصور العز والشموخ ثم صفات المرأة في أساليب الكناية .

وفي الفصل الثاني تناولت تطور الأسلوب الكنائي في الصورة الفنية حديثا وذلك من خلال الأسطورة، الشخصيات التراثية، والمدينة والريح ثم الحجر .

وعرضت في الباب الثاني تطور الأسلوب الكنائي في الشكل وكان فيه فصلين الأول عن تطور الأسلوب الكنائي في الشكل قديماً من حيث الألفاظ والمفردات والأفعال وكذلك التضاد والتناقض ثم التكرار .

وفي الفصل الثاني عرضت تطور الأسلوب الكنائي في الشكل حديثاً تناولت فيه التكرار والتضمين والتجسيم والتشخيص .

أما الباب الثالث عن تطور الأسلوب الكنائي فـي المضـمون عرضت في الفصل الأول تطور الأسلوب الكنائي فـي المضـمون قديماً والفصل الثاني تطور الأسلوب الكنائي في المضمون حديثاً وفيه تناولت دراسة ظاهرة الغموض والإبهام وظـاهرة الانحـراف والغلـو فـي اسـتخدام الشخصـيات التراثيـة ثـم الخاتمـة وقائمـة مصادر ومراجع وفهرست .

ومما سبق نخلص إلى النتائج الآتية :

1. يستعمل أسلوب الكناية قديما غالباً في الأوصـاف المعنويـة كالكرم والعفة و الشجاعة .
2. الكناية هي الفن الـذي يتطـور بتطـور المجتمـع فيسـتبدل أثره فيكون مدحاً في مرحلة ما ثم يتحـول إلـى قـدح فـي مرحلة أخرى للمجتمع نفسه .
3. اسـتخدام الشـاعر للأسـطورة كنتيجـة مباشـرة لإحسـاس الفنان الحديث بانعـدام القيـم الشـعرية والفنيـة فـي حياتنـا الحاضرة بما فيها من ماديات آلية .
4. اسـتخدام الشـاعر للمدينـة فيـه عكـس مناخـات عصـره وأمزجته وما يضطرب فيه من أحداث .
5. استخدام رمز الريح دلالة على الاغتراب وأيضاً دلالـة علـى الخصب فالمطر والغيم من مصاحبات الريـح وفـي الـوقت نفسه فهي دلالة على الخراب والدمار .

6. ارتبـاط الحجـر كرمـز للمقاومـة قـد حـل محـل الزيتـون والبرتقال .

7. استخدم بعض شعراء العصر الحديث الشخصيات المقدسـة بكثير من الانحراف والغلو.

هذه أبرز النتائج التي توصلنا إليهـا فـي هـذا البحـث نسـال الله السداد .

Abstract

This thesis tackles the development of the pun method as from the pre-Islamic period up to the modern age. The pun is a word humorously used to give more than one possible meanings. Thus, the pun is usually much related with social, economic or civilization realties as well as with traditions and customs that are always changeable and variable.

The study is made in three main chapters subdivided into sections:

Chapter One:

It is on the development of the pun style in the artistic image, whether in the old times, including the values of generosity, courage, dignity …etc. or in the modern times such in the myth, historical or heritage characters, city, wind … etc.

Chapter Two:

It is devoted to the development of the pun in form either also in old times, where it tackles the words, tenses, repetition and some other related linguistic phenomena, or in modern times where we could tackle the methods of personification, embodiment as well as some other ones.

:Chapter Three

This chapter tackles the development of the pun in content, either in old times or in modern times. It discusses the phenomena of ambiguity, deviation or overusing of heritage or old characters.

Then the study included the conclusion, bibliography and indices.

:Most Important Results

- The pun represented a wide field for the Arab poets to express both Arab values and life. They have well illustrated their environment, the human being and the animal. The pun structure is inspired from such things.
- The pun is used, either in old times or recently, to describe the immaterial or abstract epithets and qualities such the generosity, courage and the like.
- The pun expression has a great psychological effect. It entices the hearer to look behind the wordplay and recognize the real and meant meaning of the pun word.
- The pun method usually changes according to the social changes. Consequently a pun word may have a positive meaning within sometime and a negative one within other time.

- The poet uses the myth as a result of lack of poetic and artistic values in our recent times.
- The poet uses the city because it represents the medium or environment where his recent time actions, incidents and events take place either consistently or inconsistently.

رست الأعلام

راهيم بن هرمة	11
حمد المديني	105
حمد شوقي	79.78.48.47
حمد عبـد المعطـي زي	171.140.121.120.109
لأخنس بن شهاب	13
ونيس	172.167.141.139.138. 100.90.66
سماء بنت أبي بكر	101
لأعشــى : ميمــون يس	182.37.9
عشى باهلة	9
مبسون	187
مرؤ القيس	181.179.449.89.88.38. 27.7
ل دنقل	63-68-70-72-81-83-90- 91-92-100-101-107- 112-118-163-165-166- 170-190-191
وب عليه السلام	191
در شاكر السياب	56-57-58-59-61-63-99- 136-164-166-175-177- -191
سام الدين	110
م بسطام	152
ير داكو	135

ب . س اليوت	104
و تمام	19-35-36-41-155-156-157-159
رير	31-40-179
جيلي عبد الرحمن	72
حادرة	38
افظ ابراهيم	48
بيش بن المعافى	41
حجاج بن يوسف	90
سان بن ثابت	11-16-17-30
سن توفيق	186
حطيئة	13
حسين	89-90-91-96-100-123-156-157-162
حلاج	79-109
الد الشيباني	19
الد بن يزيد	19
ليل توما	171
ليل حاوي	67
خنساء	9-12-39-40-59-150-151
زيد	149-150
جاء عيد	87-144-145
شيدة مهران	161
و الرمة	159

هير بن أبي سلمى	13
و زيد السروجي	79
عدى يوسف	142
عيد بـن عبـد اللـه بي	18
لامة بن جندل	28
يف الدولة	18-19-20-21-22-24-33- 159
ـاكر عبـد القـادر ري	188
جرة الدر	102-103
شنفرى	25-26-27-151-180
لاح عبد الصبور	53-109
لرفة بن العبد	28-29-153-180
بـــــد الباســـــط وفي	172
بد العزيز المقالح	88-89
بـــــد القـــــاهر رجاني	10-148-149-152-155
بد الكريم قاسم	177
بد الله بن طاهر	19
بد الوهاب البياتي	53-54-77-79-80-98- -106-111-168-177

بده بدوي	94
بيد بن الأبرص	38
بيد بن الحر	16
عديل بن الفرخ	32
زّ الدين اسماعيل	134-188
لقمة بن علاثة	13
لي الجندي	138
لي عشري زايد	77
مر بن الخطاب	189
مرو بن أبي ربيعة	7-31-40-179-181
مرو بن الأهتم	-10-183
مرو بن كلثوم	14
نترة بن شداد	69-180-184
عوراء بنت سبيع	150-151
وف بن الأحوص	18-183
ائز خضور	139
دوى طوقان	73-113-114-115-116-117
فرزدق	41
فيتوري	133
ابيل	84-85
دامة بن جعفر	12
و قيس بن الأسلت	16
بس بن الخطيم	17-30-39
بس بن معديكرب	13
ارل يونغ	135
افور الإخشيدي	83
ثير عزة	31
عب بن سعد وي	13

عب بن مالك	17
ليب	4-5-28-29-100-101-154
يد بن ربيعة	7-8-181
لى الأخيلية	12
ن مالك	7
الك بن حريم	182-183
متنبي	18-19-20-21-22-23-24- 33-34-35-41-43-154- 194-195
متوكل الليثي	15-16-32
مثقب العبدي	13
حمـــــد المكـــــي يم	130-131
حمـــــد المهـــــدي ذوب	125
حمد النويهي	167
حمد الواثق	129
حمد عبد الحي	124
حمد عفيفي مطر	189
حمـــــد علـــــي اجي	96
حمد غنيمي هلال	161
حمود درويش	74-75-84-85-93-169
حي الدين فارس	125-127-128-129
ســاور بــن محمــد مي	18
مسيب بن علس	8
صطفى سند	132
معري	70
عين بسيسو	144-146

ممدوح عدوان	95-96
نير سلطان	35
هلهل	4-5-6-28-29-101
وسى عليه السلام	174-175
نابغة الذبياني	15-29-39
زك الملائكة	158-162-163
ذير العظمة	142
زار قباني	192
سيب عريضة	65
صيب	184
ن نوح	92-94-190
ابيل	84-85
هادي آدم	131-132
ربرت ريد	187
رم بن سنان	130
و هلال العسكري	12

أهم المراجع

1. إبراهيم بن هرمة : ديــوان ، تحقيــق: محمــد نفــاع وحســين، عطوان ، مجمع اللغة العربية ، دمشق .
2. أحمد شوقي ديــوان الشــوقيات ، دار العــودة بيــروت ، بدون ط.
3. احمد المديني : أسئلة الإبداع في الأدب العربـي المعاصـر ، دار الطليعــة للطباعــة والنشــر ، بيــروت لبنان ، ط 1، 1985م.
4. أحمــــــــــــد عبــــــدالمعطي حجازي : ديــوان كائنــات مملكــة الليــل دار الأداب ، بيروت ، 1978م .
5. الأخنـــس بـــن شهاب : ديـوان الحماسـة المرزوقـي ونشـره أحمـد أميــن وعبدالســلام هــارون ، دار الجيــل ، بيروت ج 2 بدون .
6. الأعشـي ميمـون بن قيس : الـديوان ، تحقيـق لجنـة الدراسـات فـي دار الكتاب .
7. امرؤ القيس : ديوان ، دار صادر ، بيروت .
8. أمل دنقل الأعمـال الكاملـة ، دار العـودة بيـروت ط 1 سنة
9. ديوان البكاء بيـن يـدي زرقـاء اليمامـة ، دار الآداب ، بيروت ط 3 سنة 1969م .
10. ديوان تحقيق حنا الفاخوري .
11. بـــــدر شـــــاكر السياب : ديوان شناشيل أبنة الجلـبي ، دار الطليعـة بيروت ، ط 2 سنة 1965م .
12. بيير داكو : انتصارات التحليل النفسي ، ترجمـة وجيـه أسعد ، وزارة الثقافـة ، دمشـق 1903م ، ص 334 .
13. أبو تمام (حـبيب ابن أوس) الديوان ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبـده عـزام ، دار المعـارف ، مصـر ط 1 1965م .

14. جرير بن عطية : ديـوان شـرح يوسـف عبـد ، دار الجيـل ، بيروت ، ط 1 بدون تاريخ .

15. حافظ إبراهيم : الديوان ، درا العودة بيروت بدون ت ط .

16. حسـان بـن ثابت : ديـوان تحقيـق سـيد حنفـي حسـنين ، دار المعارف القاهرة .

17. ديوان ، تحقيق : وليد عرفان ، دار صـادر ، بيروت ط 1 ، 1974م .

18. حسن فتح البـاب : سـمات الحداثـة فـي الشـعر العربـي المعاصر ، بالهيئة العامة للكتـاب بـدون ت ط .

19. الحطيئة (جـرول بن أوس) : ديوان ، بشرح السكيت والسكري ، تحقيق نعمـات أميـن ، مطبعـة مصـطفي البـابي الحلبي ، ط 8 ، 1195م .

20. الخطيـب التبريزي : المفضـليات ، تحقيـق ، فخـر الـدين قبـاوة دار الكتب العلمية ، بيروت ط 2 ، 1987م ن ج 1 .

21. خليل توما : ديوان أغنيات الليالي الأخيرة ، دار بيـروت سنة 1973م .

22. خليل حاوي : ديوان نهر الرماد ، دار الطليعـة ، بيـروت ، ط 2 سنة 1962م .

23. الخنساء (تماضـر بنت عمرو) : الديوان ، تقديم محمـد حمـود ، دار الفكـر اللبناني ، ط 1 ، 1998م .

24. ذو الرمة (غيلان بن مسعود) : ديـوان شـرح أبـو النصـر أحمـد بـن حـاتم البـاهلي تحقيـق عبـد القـدوس أبـو صـالح مطبعة طربيني ، دمشق ، 1973م

25. رشيدة مهران الواقعيـة وإتجاهاتهـا فـي الشـهر العربـي المعاصـر الهيئـة المصـرية العامـة ، الإسكندرية ، ط 1 1979م .

26. زهيـر بـن أبـي سلمي : ديوان ، صفحة الأمـام أبـي العبـاس أحمـد بـن يحـي ، دار الكتـب ، دمشـق ط 1

1944م .

27. سعدي يوسف : قصائد أقل صمتاً ، دار الفارابي ، بيـروت ، ط 1 ، 1979م .

28. السعيد الورقي : لغة الشـعر العربـي الحـديث ، دار النهـض بيروت، ط 3 سنة 1984م .

29. سعيد عبد الملـك بـن قريـب بـن عبدالملك : الاصـمعيات ، تحقيـق أحمـد محمـد شـاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، مصـر ط 3 ، بدون ت ط.

30. سـلامة بـن جندل : الديوان ، تحقيق ، فخر الـدين قبـاوة ، دار الفكر ، بيروت ، بدون ت ط.

31. سميح القاسم : جهـات الـروح ، دار الحـوار ، اللاذقيـة 1984م .

32. سـيدأحمد الحردلو ديوان الخرطوم ، ط 1 .

33. شـكري محمـد عياد : الغموض في الشعر الحديث ، الأدب عـالم متغير ، الهيئة المصرية العامة ، القـاهرة ، 1971م .

34. الشنفري (عمرو بن مالك : ديـوان أعـداد ، طلال حـرب ، دار صـادر بيروت ط 1 1996م .

35. صحيح مسلم : ج 3 ، دار الطباعـة العـامرة ، القـاهرة 1330هـ .

36. صـلاح عبـد الصبور حياتي في الشـعر ، دار العـودة ، بيـروت ، بدون ط

37. طرفة بن العبد : ديـوان تحقيـق محمـد حمـود ، دار الفكـر اللبناني ، بيروت ، ط 1 سن 1995م .

38. ابـو الطيـب المتنـبي (أحمـد بن الحسين) : دار صادر بيروت ط 1 سنة 1958م .

39. طرفـة بيـن العبـد ، دوان تحقيـق محمـد حمود ، دار الفكر اللبنـاني ، بيـروت ، ط 1

سنة 1995م .

40. عبـــــــــــاس الناعوري : أدب المهجـر ، دار المعـارف ، مصـر ، ط 3 ، سنة 1977م .

41. عبد البديع صقر : شـاعرات العـرب جمـع وتحقيـق المكتـب الإسلامي ط 1 ، 1967م .

42. عبـــــــدالحليم حنفي : شـرح لاميـة العـرب الشـنفري ، مكتبـة الآجاب ، القاهرة

43. عبـــــــدالعزيز المقالح : ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، دار طرابلـــس ســـوريا ، ط 2 ، ســـنة 1985م .

44. عبـــــــدالوهاب البياتي : ديـوان المـوت فـي الحيـاة ، دار الآداب ط سنة 1968م.

45. ديـوان ج 1 ، دار العـودة بيـروت ، ط 1 ، 1971م .

46. ديوان كلمات لا تموت ، دار العلم للملايين ، ط 1 سنة 1965م .

47. عبدالباســـــــط الصوفي ديوان ، أبيات ريفية ، دار الآداب ، بيروت .

48. عبده بدوي : قصيدة في البـدء كـان العصـيان ، الآداب ، نوفمبر سنة 1968م .

49. عبيـــــد بـــــن الأبرص : ديوان ، دار صادر ، بيروت .

50. عزالـــــــــدين إسماعيل : الشــعر العربــي المعاصــر ، دار العــودة بيروت ط 3، 1918م .

51. علي أحمد : الأثار الكاملة ج ، دار العودة .

52. سعيد (أودنيس) : بيروت ، ط 1 ، 1971م .

53. علي الجندي : قصائد موقوتة ، دار النديم ، بيـروت بـدون ت.

54. علي عشري زائد استدعاء الشخصـيات التراثيـة فـي الشـعر

العربي المعاصر ، الشـركة العامـة للنشـر طرابلس ط 1 بدون.

55. عمــر بــن أبــي ربيعة : ديوان شرح يوسـف شـكري فرحـات ، دار الجيل بيروت ، بدون ت ط .

56. عمرو بن كلثوم ديــوان شــرح مجيــد طــراد ، دار الجيــل بيروت .

57. فايز خضور ديوان نذير الأرجوان ، دار الفكـر بيـروت ، 1989م.

58. فدوي طوقان ديــوان ، دار العــودة بيــروت ، ط 1 ســنة 1978م .

59. أبـــو الفـــرج الأصفهاني الأغـاني ، تحقيـق د. إحسـان عبـاس، دار صادر ، بيروت ، ط 2 2004م .

60. أبو الفرج قدامــة بن جعفر : نقـد الشـعر ، تحقيـق : كمـال مصـطفي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط 3، 1987م .

61. الفـرزدق (همـام بن غالب) : ديوان شرح ايليا الحاوي الشـركة العالميـة للكتاب، ط 2 1995م .

62. قيس بن الخطيم : ديــوان ، تحقيــق ناصــر الــدين الأســد ، دار المعارف مصر بدون ت ط .

63. كارل يونغ : علــم النفــس التحليلــي ، ترجمــة نهــاد خياطة ، دار حوار اللاذقيــة ، 1985م ، ص 31.

64. كثير عزة : ديوان تحقيق إحسان عبـاس ، دار الثقافـة بيروت ، ط 1 1971م .

65. كعب بن مالك : ديوان ، تحقيق سامي مكي العاني مطبعـة المعارف بغداد.

66. لبيد بن ربيعة : ديوان ، دار صادر ، بيروت .

67. ليلي الأخيلية : ديوان ، تحقيق وشـرح : واضـح العمـر دار صادر ، بيروت .

68. المثقب العبدي : ديــوان ، تحقيــق : حســن كامــل الصــيرفي

معهـد المخطوطـات العربيـة ، القـاهرة 1997م .

69. محمـد المكـي إبراهيم: ديوان بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنـت دار جامعـة الخرطـوم للطباعـة والنشـر ، 1981م .

70. محمـد المهـدي المجذوب : ديوان منـابر ، دار الجيـل بيـروت ، ط 1 ، 1981م .

71. محمد النويهي : قضايا الشعر ، دار الفكـر ، بيـروت ط 1 ، 1971م .

72. محمد الواثق : ديـوان أم درمـان تحتضـر ، دار البلـد للطباعة والنشر ط 2 ، 1998م .

73. محمـد بـن المبـارك بـن ميمون : منتهي الطلب من أشعار العرب ، تحقيق .

74. محمد رضا كحال دراسات في النقد الأدبي فصـل المـؤثرات الأجنبية علـي شـعرنا الحـديث ، دار الفكـر المعاصـر 1918م ، ود نـذير العظمـة : السـياب بيـن مـؤثرات اليـوت وسـتويل ، عالم الفكر ، 1988م .

75. محمد عبدالحي : ديـوان العـودة الـي سـنار ، دار جامعـة الخرطوم للنشر ، ط 2 ، 1985م .

76. محمد عـز الـدين المناصرة : ديـوان الخـروج مـن البحـر الميـت ، دار العودة ، بيروت .

77. محمـد علـي خفاجي : عتاب مع أبي ذؤيب الهذلي ، مجلـة الآداب يونيو سنة 1972م .

78. محمـد غنيمـي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصـدر ط 1 سنة 1973م .

79. محمد فتوح : الرمز والزمزية في الشـعر المعاصـر ، دار المعارف مصر ، ط 3 1984م .

80. محمد مفتاح أغـاني أفريقيـا ، منشـورات دار الحيـاة ،

بيروت 1967م .

محمود درويش 81. ديـوان لمـاذا تركـت الحصـان وحيـداً دار رياض الريس للكتب والنشر بيروت ، ط 1 سنة 1990م .

82. ديــوان الــوطن المحتــل ، دار العــودة ، بيروت ، ط 1 سنة 1977م .

محمــود ســامي البارودي 83. الـديوان ، تحقيـق علـي الجـارم ومحمـد شـفيق معلـوف ، دار المعـارف ، مصـر ، الطبعة 1971م .

محمــود حســن أسماعيل : 84. ديوان نار وأصـفاد ، دار العـودة ، بيـروت ، 1986م.

محـــي الـــدين فارس : 85. ديــوان أفريقيــا لنــا ، دار عــزة للنشــر والطباعة والتوزيع ، الخرطوم ، 2005م .

86. الطين والأظافر ، دار للنشر المصرية ، ط 1 ، 1956م .

87. ديـوان تسـابيح عاشـق ، دار عـزة للنشـر والطباعة والتوزيع ، الخرطوم ، 2005م .

مزيد العظمة : 88. الخضـرة ومدينـة الحجـر ، اتحـاد الكتـاب العرب دمشق ، 1979م .

مصطفي سند : 89. ديوان البحر القديم .

معين بسيسو 90. الأعمــال الشــعرية الكاملــة ، دار العــودة بيروت ، 1980م .

ممدوح عدوان 91. ديــوان الظــل الاخضــر ، منشــورات دار الثقافة دمشق، ك 1 ، سنة 1967م

92. واتكـأ علـي رمحـه الآداب نوفمـبر ، سـنة 1967م .

مناف منصور 93. الأدب العربي قضايا ونصـوص ، دار غنـدور للطباعة والنش ، بيروت 1975م.

منير سلطان 94. بديع الـتراكيب فـي شـعر أبـي تمـام ، دار

المعـــارف الإســـكندرية ، ط 2 ســـنة 1992م .

95. المهلهـــل بـــن ربيعة : ديـوان ، تقـديم طلال حـرب ، دار صـادر بيروت ط 1.

96. النابغة الذبياني : ديوان شرح وتقديم عباس عبدالسـاتر، دار الكتب العلمية بيروت ، ط 1 1984م .

97. نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط 7 سنة 1983م .

98. نبيل طريفي : دار صادر ، بيروت ، ط 1 1999م .

99. الهادي آدم ديـــوان كـــوخ الاشـــواق ، دار الثقافـــة ، بيروت ، ط 2 بدون تاريخ .

100. أبو هلال الحسـن بـــن ســـهل العسكري : الصناعتين ، تحقيق : علي محمـد البجـاوي ومحمـد أبـو الفضـل إبراهيـم ، دار احيـاء الكتب العربية ، القاهرة ، ط 2 ، 1195م .

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
المقدمة	1
الباب الأول	
تطور الأسلوب الكنائي في الصورة الفنية	
الفصل الاول :	
الكناية في الصورة الفنية قديماً	4
صور الكرم في أساليب الكناية	7
صور الشجاعة في أساليب الكناية	13
صورة المرأة في أساليب الكناية	25
صور العز والشموخ في أساليب الكناية	36
الفصل الثاني :	
تطور الكناية في الصورة الفنية حديثاً	
الكناية في العصر الحديث	43
الأسطورة	51
الشخصيات التراثية	75
المدينة	101
الريح	131
رمز الحجر	137
الباب الثاني	
تطور الأسلوب الكنائي في الشكل	
الفصل الاول :	
الكناية في الشكل قديماً	143
الألفاظ والتراكيب	143
التكرار	153
الفصل الثاني :	
تطور الأسلوب الكنائي في الشكل حديثاً	156
التكرار	157
التضمين	163
التجسيم والتشخيص	166
التقابل بالتناقض والتضاد	169
الباب الثالث	
تطور الأسلوب الكنائي في المضمون	

الفصل الأول :

تطور الأسلوب الكنائي في المضمون قديماً 173
وصف النساء 173
دلالة الكرم والجود 175
دلالات القوة والشجاعة 177

الفصل الثاني

تطور الأسلوب الكنائي في المضمون حديثاً 180
ظاهرة الغموض والإبهام 180
الانحــراف والغلــو فــي اســتخدام الشخصــيات 184
التراثية
الخاتمة 187
الخلاصة 189
التوصيات 191
فهرست الأعلام 195
فهرست المراجع 206
فهرست الموضوعات 217