البِنْيَاتُ الأُسْلُوبِيَّةُ للكِنَايَةِ
في شِعْرِ البَهَاء زُهَيْر (ت٦٥٦هـ)

م. م. علي كاظم علي
جامعة القادسية / كلية التربية

ملخص البحث

حاول البحث أولاً التفريق بين النمط الكنائي والنمط الاستعاري في التعبير، متتبعاً في ذلك جهود البلاغيين العرب، وانتهى إلى أن الاستعارة والكناية متضادتان؛ لأنهما تتولدان في وفق مبدأين متضادين. فالاستعارة تكافؤ يقوم على التشابه، أما الكناية فتقوم على التجاور والملازمات العقلية (الزمانية والمكانية).

ثم حاول البحث الوقوف على نماذج الكناية عند العرب، واختار لكل أنموذج منها شواهد من شعر البهاء زهير، وأشار إلى النماذج التي لم يتضمنها شعره.

ثم وضَّح البحث تداخل الكناية بالرمز في شعره في بعض الأحيان، وبالبديع والمحسنات اللفظية في كثير من الأحيان. مما يؤكد لنا أن الشاعر كان ميّالاً إلى التصريح أكثر من الكناية، وفقاً للعصر الذي عاش فيه، ولذلك جاءت أساليب البديع أكثر وروداً في شعره. كما إن كناياته ـ في أغلبها ـ بسيطة غير مركّبة ولا معقّدة.

أما ورود أنواع الكناية بحسب المطلوب منها أو المكنّي عنه (أي الصفة والموصوف والنسبة) في شعر البهاء زهير، فإن الدراسة الإحصائية تؤكد لنا نسبة ورود كل منها وهي كالتالي:

١- الكناية عن صفة: وتشكل نسبة (٦٩%).
٢- الكناية عن موصوف: وتشكل نسبة (١٧%).
٣- الكناية عن نسبة: وتشكل نسبة (١٤%).

وهذا الأمر يؤكد لنا اهتمام الشاعر الذي كان منصبّاً على الصفات؛ وما ذلك إلا دليلٌ على عدم اهتمام الشاعر بالموصوفين وبنسبة الأشياء إليهم، وهذا يتساوق مع ما قلناه في البحث بأن الشاعر كان شغوفاً بنفسه يرى أنها أكثر جدارةً من كلِّ الموصوفين، شعرياً، وعاطفياً، وأخلاقياً، وغير ذلك.

التعريف بالشاعر[١]:

هو زهير بن محمد بن علي بن يحيى بن الحسن بن جعفر بن منصور بن عاصم الأزدي، المهلبي، العتكي، المكي، المصري، ويعرف بالبهاء زهير. ولد بمكة سنة (٥٨١هـ)[٢]، وربي بصعيد مصر بقُوْص[٣]. وقرأ الأدب، وسمع الحديث، وبرع في النظم والنثر. وهو ممن يقول الشعر ويرققه فتعجب به العامة وتستملحه الخاصة؛ قال الصفدي[٤]: ((وله

ديوان مشهور قال بعضهم ما تعاتب الأصحاب ولا تراسل الأحباب بمثل شعر البهاء زهير وشعره في غاية الانسجام والعذوبة والفصاحة وهو السهل الممتنع)).

اتصل بخدمة السلطان الملك الصالح نجم الدين أبي الفتح أيوب ابن الملك الكامل في مصر، فقربه وجعله من خواص كتابه، وظلَّ حظياً عنده، وتوجه في خدمته إلى البلاد الشرقية، وأقام بها إلى أن ملك الملك الصالح مدينة دمشق، فانتقل إليها[٥]. وكان البهاء زهير كريماً فاضلاً، حسن الأخلاق، وكان أسود صافياً، على حد تعبير الذهبي[٦]. واتصل البهاء بعد الملك الصالح بخدمة الناصر بالشام، وله فيه مدائح، ثم عاد إلى القاهرة ((ولزم بيته يبيع كتبه وموجوده ثم انكشف حاله بالكلية ومرض أيام الوباء ومات))[٧]. وكانت وفاته سنة (٦٥٦هـ)[٨].

(١)

لعلَّ من نافل القول أنّ هذا البحث لا يُعنَى بالأسلوبية منهجاً محدَّداً لتطبيقه على هذه النصوص التي بين أيدينا من شعر البهاء زهير، بقدر ما هو معنيٌّ بالدرجة الأساس بتوصيف الملامح الأسلوبية للكناية في هذه النصوص، مستنداً إلى فكرة أساسية، وهي: ((إن العناصر اللغوية على اختلاف مستوياتها وأنواعها هي في الأساس وسائل أسلوبية، والصورة الأسلوبية لعبارة ما هي نتيجة لجمع تلك العناصر جمعاً مميزاً في ملامح أسلوبية، والملمح الأسلوبي في حقيقته يعني تكرار العناصر الأسلوبية وتوزيعها وربطها من ناحية أولى، وهو مبدأ دلالي يرجع إلى حقل التأويل الأسلوبي من ناحية ثانية.))[٩]. ويُضاف إلى ذلك أن التحليل الأسلوبي لا يبدو أكثر فائدة للدراسة الأدبية إلا حين يستطيع أن يقيم مبدأً موحَّداً[١٠]. وهذا المبدأ الموحد لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال رصد الملامح الأسلوبية المشتركة لمجموعة من النصوص التي أنتجها أديب واحد.

والمستوى الدلالي هو ثمرة النص وغايته الأساسية؛ في حين أن المستويين الآخرين (الصوتي والتركيبي) ما هما إلا وسيلة لبلوغ الهدف الذي هو المعنى. ويجب أن تأخذ دراسة المستوى الدلالي في نظر الاعتبار المعجم اللغوي وحقوله الدلالية من خلال تتبع الدوال في التراكيب والصيغ، ومدى نشاطها وفاعليتها داخل السياق الأدبي في النص، والكشف عن الدلالات والصيغ التي وُظِّفت فيه، ودورها في تعبير النص وجماليته. وينظر المستوى الدلالي من خلال الاستقراء والرصد للعناصر المنتمية إلى مثلث البؤر المحركة للنص الأدبي: التشبيه، أو المجاز والاستعارة من ضمنه، أو الكناية، ومدى فعالية المفردات فيها، والكشف عن المستويات الدلالية التي خلقتها[١١].

(٢)

إن اللغة، مثل الأنساق الأخرى من العلامات، لها طابع مزدوج. ويستتبع استعمالها إجراءين هما: الاختيار (selection) والترابط (combination). فالكلام عند

سوسير هو اختيار بعض العلامات اللغوية المعينة وربطها في وحدات ذات درجة أعلى من التركيب. وهذا التمييز بين الاختيار والترابط يناظر تضادات ثنائية بين اللغة والكلام، بين نسق الاستبدال paradigm، والتراصف أو التلاصق syntagm. ويتضمن الاختيارُ إدراكَ التشابه (= تصنيف مفردات النسق في مجاميع)، ويتضمن إمكان الاستبدال[١٢]. والاختيار هو العملية التي تولد الاستعارة؛ فالاستعارة استبدال مبني على نوع من التشابه. ومن هنا نجد أن مفهوم الشعرية الذي بلوره ياكوبسون (R. Jakobson) عبر نظريته في الوظائف اللغوية يستند ((إلى تمييز سوسير بين العلاقات السياقية syntagmatic والعلاقات الإيحائية associative، حيث تتبلور ـ عبر هذا التمييز ـ علاقات المجاورة المتصلة بالعلاقات السياقية، وعلاقات المشابهة المتصلة بالعلاقات الإيحائية، وقد طرح ياكوبسون مفهومه للشعرية عبر ربط علاقات المشابهة بالاستعارة وعلاقات المجاورة بالكناية والمجاز المرسل. وإن ما يشير بوضوح إلى علاقة ياكوبسون بسوسير هو ـ بالضبط ـ دراسته للاستعارة والكناية، حيث يشيران إلى استثمار العلاقات العمودية والأفقية على التوالي.))[١٣].

فعلاقة التشابه هي التي تتحكم بمحور الاختيار في حين تتحكم علاقة المجاورة بمحور التأليف، ((وعلاقة المشابهة هي مجمل العلاقات النظامية ـ حسب بارت ـ التي تتحد فيها الألفاظ في سلسلة غيابياً، بينما تكون علاقة المجاورة هي مجموعة الروابط المركبية التي هي تأليف سطري ذو بعد واحد، وتتشكل حضورياً. وطبقاً لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية ـ بعبارة أخرى ـ هو إسقاط المشابهة على المجاورة))[١٤].

والكنايات تتعلق باستعمال كيان للإحالة على كيان آخر مرتبط به ((فإذا كانت الاستعارة طريقة لتصور شيء من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولية هي الفهم، فإن الوظيفة الأولية للكناية إحالية، أي أنها تسمح لنا بإقامة كيان مقام كيان آخر. والتصورات الكنائية، مثلها في ذلك مثل التصورات الاستعارية، لا تُبَنْينُ اللغة فحسب، ولكنها تبنين بالدرجة الأولى الأفكار والمواقف والأفعال. وتتجلى وظيفة الكناية هذه، في قيام جوانب من أنساقنا التصورية الفرعية على مبادئها. مثال ذلك أن الأنساق التمثيلية المرتبطة برسم الأشخاص أو تصويرهم، قائمة على علاقة كنائية بين الشخص والوجه، تدخل في علاقة كنائية أعم بين الكل والجزء...))[١٥].

وقد أدرك الباحثون أن فكرة المجاورة، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجاز المرسل. لأن كثيراً منها لا يمكن إرجاعها بسهولة، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكاني؛ ((فأيُّ نوع من المجاورة مثلاً بين "القلب" و "الحب" أو بين "المخ" و "الذكاء" أو بين "الحنايا" و "الرحمة" على أساس

المحلية المعتد بها في المجاز المرسل؟ ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لعبة هذه الأشكال في مظهرها المادي المحسوس. على أن تحليلها قد يفيدنا "أنثروبوليجياً" في الكشف عن أبنية الخيال الشعبي والطريقة التي درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقاً لنماذجها المادية الأولية...)) [١٦].

(٢-١)

وهذا الكلام إذ ينطبق على الكناية فهو ينطبق على المجاز المرسل أيضاً؛ لأن العلاقة التي يقوم عليها ذات طبيعة واحدة هي المجاورة السببية أو المكانية أو غير ذلك. فضلاً عن أن البلاغيين قد اعتبروا أن مرجع العلاقة في الكناية والمجاز المرسل (اعتبار الملازمات بين المعاني) كما يقول السكاكي[١٧]، والاختلاف إنما يكمن في اتجاهها؛ فهي في المجاز من الملزوم إلى اللازم، في حين هي في الكناية من اللازم إلى الملزوم. وكلاهما ينتمي لعلاقات التداعي الذي هو تقارب يحدث بين الموصوف وصورته بسبب ارتباطهما ارتباطاً عضوياً، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه، ومن ثم يتحتم أن يكون العنصران من أصل واحد، أو ينتميان إلى نظام واحد؛ ومن هنا يختلفان عن التشابه الذي ينبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين، في حين تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحتين مختلفتين من نظام واحد، ((والباثُّ والمتقبِّل متقابلان في هذه العملية كذلك، إلا أن الأول يحلِّل والثاني يؤلّف. لأن علاقات التداعي عمليات تحليلية تقتضي من المتقبِّل تأليفاً. فمشقّة التصوير هنا كلها من نصيب الباث لأنه هو المسؤول عن الاجتهاد لحصر الاهتمام في محور الدلالة ولا يبقى للمتقبل بعد هذا الاجتهاد إلا مهمة التدرج للصعود من عضو إلى عضو، ومما ذكر إلى ما استغني عن ذكره. وهذه العملية لا تسهل بتجربة واسعة جداً ولا بثقافة خاصة بقدر ما تسهّلها الفطنة ويعالجها الذكاء.)) [١٨].

(٣)

لا نريد هنا أن نعرض للكناية مصطلحاً بلاغياً متتبعين فيه تطور تحديد المفهوم والاصطلاح عليه بقدر ما نريد أن نستجلي هذا الفن البلاغي في بناه المتشكلة في شعر البهاء زهير، منطلقين من قناعة راسخة، هي أن التفاوت أو الاختلاف سمة عامة وأساسية في استعمال الفنون البلاغية عند كل المتكلمين؛ تبعاً للموقف، والبعد النفسي الموجِّه، ولعصر المتكلم، ولأشياء أُخَر. ومن ثم سنحاول أن نضع أيدينا على البنيات الأسلوبية لفن الكناية في شعر البهاء زهير، محاولين عدم الاكتفاء بما قيل عن هذا الفن، آملين أن نحدد من كل ذلك سمات أسلوبه فيها، وجوداً وعدماً؛ إذ ليس الهدف أن نستجلي الموجود ونكتفي به، بل أن نحاول استجلاء الأسباب الكامنة وراء عدم وجود هذا الأسلوب في أحيان أخر. محاولين أن نقارن بين الوجود والعدم

للوصول إلى نتائج أكثر جدارة بأن توصف بالموضوعية والشمول.

(٣-١)

قال الجرجاني معرفاً الكناية؛ هي ((أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفُهُ في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه...))[١٩]. وقال الرازي[٢٠]: ((الكناية عبارة عن أنْ تذكر لفظة، وتفيد بمعناها معنىً ثانياً، هو المقصود. وإذا كنتَ تفيد المقصود بمعنى اللفظ وجب أنْ يكون معناه معتبراً، وإذا كان معتبراً فما نقلت اللفظة عن موضعها فلا يكون مجازاً.)). وبنية الكناية بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز؛ لأنّ المعنيين الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق، وقابلان للقصدية، سواء أكانت علاقة اللزوم هنا وضعية (= عرفية) أم عقلية؛ وبالتالي فالكناية بنية ثنائية الإنتاج، إذ ((تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماماً بحكم المواضعة، ولكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة. ويلاحظ أن عملية التجاوز للمستوى السطحي مرتبطة أساساً بعملية (القصد) مع الاحتفاظ بالمعنى الموازي بحق الحضور التقديري؛ لأن تغييبه تماماً، يعني الانتقال من بنية الكناية إلى بنية المجاز عموماً...))[٢١].

وبلا شك فإن الكناية تعتمد اعتماداً شبه كلي على مقولة الحقل الدلالي؛ لأنها تعتمد اعتبار الملازمات في المعاني والانتقال من لازم إلى ملزوم على أساس أن هذه اللوازم والملزومات تندرج في حقل دلالي واحد. فالدلالة، بما هي علاقة تضايف بين الدال والمدلول، تتعدد أنواعها بحسب الاختلافات في العلاقة المذكورة. ومن ثم فإن المعنى محكوم بالقصد؛ قال الجرجاني[٢٢]: ((قد يكون في اللفظ دليل على أمرين ثم يقع القصد إلى أحدهما دون الآخر فيصير ذلك الآخر بأن لم يدخل في القصد كأنه لم يدخل في دلالة اللفظ.)). والكناية تتضمن توتراً بين الكلمة والشيء؛ فالغرض لا يسمى ولكن ترد صفاته ولوازمه[٢٣]. فالمواضعة هي (اللغة المحايدة) أو (درجة الصفر) التي تمثل نقطة التحول الأولى إلى منطقة البلاغية التي تبتعد، قليلاً أو كثيراً، عنها، مثل الكناية، وكذلك الحال بالنسبة للاستعارة والتشبيه ولكن مع تغاير في طبيعة الإنتاج الدلالي[٢٤].

ونريد أن نقف عند قول ابن الأثير[٢٥]: ((وقد ذهب قوم إلى أن الكناية تنقسم أقساماً ثلاثة تمثيلاً وإردافاً ومجاورة...)). وهذا النص مهم جداً؛ لأنه يعطينا استعمال (المجاورة) اسماً لنوع من أنواع الكناية أو لعلاقة من علاقاتها. ولأن المثال الذي ذكره ربما يشترك مع المجاز المرسل في علاقة الحال والمحل[٢٦]. وابن الأثير لم

يرد هذا القسم للمجاز، بل سكت عنه وأبقاه في الكناية؛ مما يؤكد لنا أن ثمة ربطاً بين الكناية والمجاز في خيال ابن الأثير، وإن كان خفيّاً غير مصرّح به.

(٣-٢)

يرى البلاغيون العرب أن كل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية. وذلك اعتماداً على ذكر الملازمات؛ ومن ثم فإن الرازي يرى أن ثمة استعارة بالكناية، وهذا ((إنما يكون إذا لم يصرح بذكر المستعار، بل بذكر بعض لوازمه، تنبيهاً به عليه...)) [٢٧]. ويرى الدكتور محمد عبد المطلب أن البلاغيين أطلقوا اسم الاستعارة المكنية لأنها ترتبط بمضمون الإنتاج الكنائي، من حيث التعامل مع الدال، ثم إهماله باعتماد لوازمه، حيث ((إن الكناية تشارك الاستعارة في إنتاج الدلالة، ومن هنا جعلها ابن الأثير جزءاً منها، فنسبة الكناية للاستعارة نسبة خاص إلى عام، فيقال كل كناية استعارة، وليس كل استعارة كناية، فكلاهما عملية إثبات وتقرير.)) [٢٨].

(٣-٣)

إن الاستعارة والكناية متضادتان؛ لأنهما تتولدان في وفق مبدأين متضادين. فالاستعارة تنتمي إلى محور الاختيار في اللغة في حين أن الكناية والمجاز المرسل ينتميان إلى محور الترابط أو التأليف. ولذلك فالاستعارة تكافؤ يقوم على التشابه، أما الكناية فتقوم على التجاور والملازمات العقلية (الزمانية والمكانية). ويؤكد ياكوبسون أن اللغة تتحرك بين محوري الاختيار والترابط، أي بين الاستعارة والكناية أو المجاز. ومن ثم فإن النص الكنائي المعتمد عادة على الإيهام [٢٩] بالواقع هو ـ كما يرى ياكوبسون ـ نص يقوم في بنائه على تصوير أحداث متجاورة في المكان والزمان خاضعة للسببية تسير في خط متتابع وتتداعى المعاني فيه على نحو منتظم. فمشاكلة الحقيقة وظيفة دائمة للطابع الكنائي، فالحركة خطية خلال الزمان والمكان، والتجربة المعاشة تعاقب من التجاورات (من الامتدادات المتصلة والسلاسل المتواصلة وأشكال التماس) فنحن هنا أمام نوع كنائي. أما النص الاستعاري الشعري فخاصيته البحث عن تماثلات وتضادات وهو يسقط البعد الاستعاري للغة (بعد الاختيار والاستبدال على أساس التشابه) فوق البعد الكنائي (بعد الترابط والتراصف) [٣٠].

ولعل السبب المباشر في غلبة علاقات المشابهة على أساليب العرب القدماء ومخاطباتهم، هو أن المتكلم يسعى إلى إيصال الخطاب إلى المتلقي والتأثير فيه. ولا يستطيع ذلك إلا عندما يلجأ إلى ما يعرفه المتلقي أو ما يعيشه، وهو مبدأ المماثلة والمشابهة الذي ينتمي إلى مبدأ الحسية الذي يسيطر على العقلية البدوية آنذاك. ومن ثم فنظرية العدول العربية تلتزم بالعلائق العمودية (الحنين إلى الماضي، والاستعارة، وتفضيل القديم لأنه الأصل في السلسلة العمودية،

وعمود الشعر). وكلُّ هذا قائم على علائق الاستبدال سلباً وإيجاباً، وجوداً وعدماً.

وهذا الكلام يقتصر فقط على العصور الأولى، ولا يمكن تعميمه على العصور العباسية المتأخرة، أو عصرنا الحاضر مثلاً، وإن كان المبدأ الأساس مازال موجوداً، ومؤثراً. ولكنا بدأنا نلجأ إلى نماذج أخرى قائمة على الاستبدال هي (التورية، والكناية) ـ وهو ما سنراه واضحاً في هذا البحث إن شاء الله ـ ولكن الملاحظ والمثير للانتباه أن هذه النماذج إنما هي استبدالات لنماذج أفقية وليست عمودية. وبالتالي فإن ثمة تحولاً حاسماً قد حصل، مما يدل على أن وجهة النظر التي تعتز بعموديتها بدأت تضعف. وبدأت الأحكام النقدية تتخذ طابع القرب من النص، طابع التواجد على تخوم شعرية النصوص، بدل شعرية النص الأنموذج، الأصل، وبالتالي الالتزام بالعمودية. وليس من قبيل المصادفة، إذن، اختيار مصطلح (عمود الشعر) توصيفاً لعمل الشاعر، وقياساً لمدى ارتباطه باتباع النماذج (العمودية) الواقفة في السلسلة العمودية، وليس غير ذلك بدون شك.

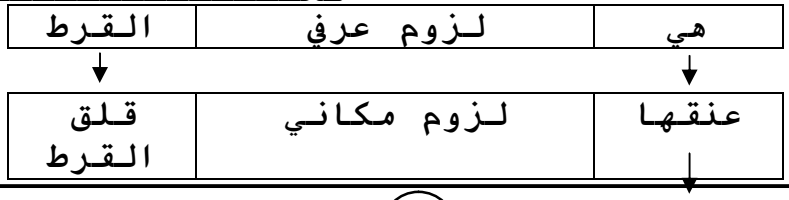
وإن التمسك بهذا المبدأ ناشئ عن وجهة النظر المختلفة عند كل من المجتمعين العَرَبي، والغَرْبي؛ فهو ناشئ عن التزام العَرَب بمبدأ (القيمة)، أو بتوصيف أدق: إن المنظومة الخلقية التي تحكم تصرفات المجتمعات العربية ـ بغض النظر عن ماهيتها ـ هي التي تفرض وجود فكرة الهرمية، أو تقديم العلائق العمودية، وليس الركون إلى الأمر الواقع. وبالتالي فإن المبالغة في المدح أو الغزل أو الرثاء أو الهجاء أو الوصف، إنما هي نتاج هذا المبدأ، وهو الذي يغذيها، ويمدها بأسباب البقاء. في حين أن الالتزام بالواقع الحياتي المعاش، وعدم وجود مثل هذه المنظومة الخلقية التي تحكم تصرف الأفراد وتفكيرهم،. كلُّ ذلك كان السبب المباشر في التزام العقلية الغَرْبية بمبدأ الأفقية ـ التراصف ـ هو رغبة الإنسان أن يعيش حياته، وليس غيرها.

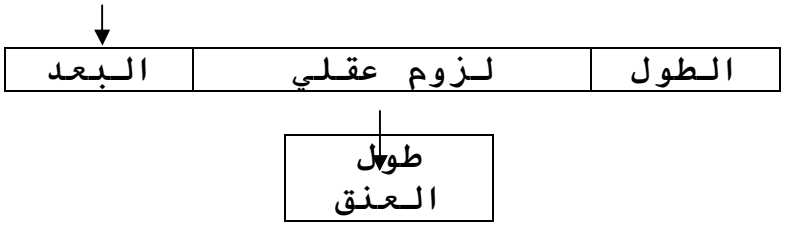
(٤)

إن نماذج الكناية عند العرب لا تكاد تبتعد عن علاقة المجاورة على الرغم من اقترابها كثيراً من علاقة المشابهة. وإذا أردنا توصيف هذه النماذج في شعر البهاء زهير وجدناها تندرج في العلاقات التالية:

(أ) العلاقة الطولية (الخطية). ونجدها في قول البهاء زهير[٣١]:

وشَعْرٌ واصلَ الخلخالَ منها ... فأضحى قرطها قلقاً بغارُ

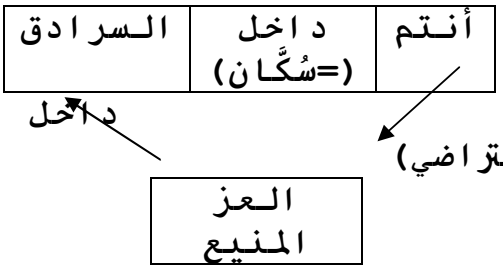



الطول
لزوم عقلي
البعد
طول العنق

(ب) العلاقة الاحتوائية: ونجدها في قوله[٣٢]:

ضربْتُمْ من العزِّ المنيعِ سُرادقاً فأنتم به بينَ السِّماكينِ سُكّانُ

لزوم مكاني



(ج) الاحتواء والتناظر السلبي: ونجدها في قوله[٣٣]:

ويح الشقيّ إلى متى بالفسق معمور العِرامِ

فهو هنا يكني عن أمرين معاً، الأول فسق هذا الشقيّ الذي يهجوه، والثاني نفي هذا الفسق عن نفسه هو؛ لأنه إنما هجا الشقيَّ بهذه الصفة لأنها مستنكرة عنده، وهو آنف عنها، فثمة احتواء وتناظر، بيد أنه تناظر سلبي، يهدف لوضع حالتين متناقضتين؛ وأوضح منه قول الشنفرى الأزدي في تائيته المشهورة[٣٤]:

تحلُّ بمنجاة من اللوم بيتَها إذا ما بيوتٌ بالمذمَّة حُلَّتِ

وثمة نمطان آخران من الاحتواء لم نجدهما في شعر البهاء زهير، وهما:

(د) الاحتواء والتناظر التام: مثل قول طرفة[٣٥]:

وإنْ تبغني في حلقة القوم تلقني وإنْ تقتنصْني في الحوانيت تصطدِ

فطرفة هنا يقف في مكانين مختلفين كلَّ الاختلاف: أولهما (حلقة القوم) وكنى بها عن الجد، والثاني (الحوانيت) وكنى بها عن الهزل. ووقوفه فيهما معاً لا يعني زوال الحدود الفاصلة بينهما بقدر ما يدلُّ على حالة التناظر في شخصية طرفة، ودمجها بين الجد والهزل.

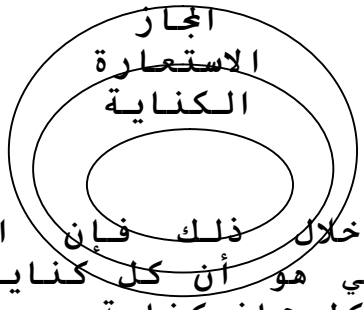
(هـ) علاقة الاحتواء والتناظر الشرطي: مثل قول امرئ القيس[٣٦]:

وإنْ كنتِ قد ساءتْكِ مني خَليقةٌ فسُلّي ثيابي من ثيابكِ تنسُلِ

وامرؤ القيس هنا يضَع حالتين في تناظر وتقابل، بيد أنَّ هذا الوضع ليس مطلقاً، بل كان مشروطاً كما هو واضح؛ فثمة حالتان: الأولى هي اللقاء وعندئذٍ يكون ثمة توحُّد في الثياب. أما الثانية فهي الفراق وعندئذٍ يكون ثمة افتراق في الثياب، أو القلوب كما هو واضح.

فهذه النماذج كلها تشير إلى علاقة المجاورة (المكانية والزمانية) خصوصاً، والعقلية بشكل عام. ومن ثم فالكناية محكومة بعلاقة المجاورة وناتجة عنها.

ولكن التحديد البلاغي للاستعارة على أنها مجاز وللكناية على أنها ليست مجازاً هو الذي يثير الانتباه حقاً، إذ يفرّق الرازي، مثلاً، بين الكناية والمجاز على اعتبار أن الكناية ليس فيها نقل وأن الكلمات فيها مقصودة المعنى ولكنها لوازم لمعنى آخر مقصود[٣٧]. ومن خلال الأمثلة السابقة، وخصوصاً ما يسميه البلاغيون (الكناية في الإثبات أو النسبة) كما في الأمثلة (ب، ج، د، هـ) نجد أن هذه النماذج (مجازية) بامتياز في وفق تحديدهم للمجاز الذي منه الاستعارة. فالمجد شبه بالشيء المادي (المُحتوَى) في الثوب الذي (يحتوي) الممدوح. فضلاً عن أن البلاغيين قد أصرّوا على أن (كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة) من جانب، ومن جانب آخر أكدوا أيضاً أن (كل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية)؛ أي أنه:



ومن خلال ذلك فإن الناتج المنطقي هو أن كل كناية مجاز وليس كل مجاز كناية.

إن التأكيد على مجازية الكناية واقترابها من الاستعارة أو تداخلها معها، لا يعني أن نوحد بينهما أو أن نلغي الحدود الفاصلة بين النوعين. والذي نريد أن نؤكده هنا هو أن الاستعارة المكنية (خصوصاً) تعتمد المبدأ الكنائي كما وضحنا فيما سبق، وبالتالي فإن المتكلم يسقط من خلالها بعد الاختيار على بعد الترابط، أو التشابه على التجاور؛ فيكون البعد الاستعاري (التشابه) هو الأكثر بروزاً في هذه العلاقة. في حين نجد في الكناية المعتمدة على علاقة الاحتواء أن المتكلم يسقط بعد الترابط على بعد الاختيار ومن ثم فإن المجاورة هي التي ستكون مهيمنة على هذه العلاقة؛ وبالتالي يكون الأنموذج كنائياً.

(٥)

يتحرك النمط الكنائي عند البهاء زهير في ضمن الأطر العامة لفن الكناية في البلاغة العربية. بيد أن الخصوصية الفردية أمر لا شكَّ في وروده عند كل المتكلمين؛ ولذا وجدناها في شعره تأتي على وفق هذه البنى:

١- يشكِّل (التلويح) و (الرمز) البنى الأساسية الأكثر وروداً في شعره، ولم تأتِ مرات ورودهما على صيغة ثابتة أو مكررة، بل نجد الشاعر يميل في بعض الأحيان إلى التنويع، وتغيير النمط. والنوعان السابقان يقفان على طرفي نقيض؛ فالأول ينبني أساساً على كثرة الوسائط من جهة، ووضوحها من جهة أخرى. في حين ينبني الآخر على قلة الوسائط وخفاء المدلول[٣٨]. ومن ثم يتضح لنا أن الشاعر كان يقف على مسافة واحدة تقريباً من طرفي الكناية (الوضوح والخفاء)، مما يستدعي منا استجلاء استعمالاته في كل منهما أولاً،

ومحاولة الوقوف على الأسباب الكامنة في ذلك ثانياً.

واستعماله للتلويح يكون مرة بسيطاً كما في قوله[٣٩]:

يوم يُسَطَّر في الكتاب مكانُهُ

كمكان بسم الله في ختماتِهِ

فقد استعمل (مكان بسم الله) كناية عن التقديم والأهمية، والكناية هنا بسيطة غير معقدة. في حين نجده في أحيان أخر يميل إلى التركيب والتعقيد في مثل قوله[٤٠]:

بـــــــــتُّ بليلٍ باتَهُ
كُلُّ عَدُوٍّ لي وَلَكْ

فالليل المبيت فيه هنا، هو ما يتمناه العدو لعدوّه وهو أسوأ ما يمكن أن يكون؛ ومن ثم فالشاعر هنا لم يظهر لنا الكناية بشكلها البسيط كما كان في المثال الأول، بل ركَّبها وجعلها معقدة غير بسيطة.

والكناية عنده ـ في التلويح طبعاً ـ ربما جاءت عامية، يدخلها الشاعر في صميم الشعرية من خلال الوضوح الذي اتسم به شعره كما ذكرنا ذلك عند الحديث عنه. ومن هذه الكنايات العامية قوله[٤١]:

ويا ليتَ عندي كلَّ يومٍ رسولُكُمْ

فأُسْكنُه عيني وأُفْرِشُهُ خَدِّي

أو قوله[٤٢]:

وزعمتَ أنَّكَ زائري
فتركتُ عيني للطريقِ

بيد أنه ربَّما لم يكتفِ بذكر هذه الكناية، بل أضاف لها لواحق أخرى نجدها في قوله[٤٣]:

إذا غاب عنّي لم أزل متلفِّتاً

أدور بعيني نحو كلِّ طريقِ

وكل ذلك مما هو عاميٌّ واضحٌ قريبٌ، يكسبه الشاعر دلالاتٍ شعريةً كما هو دأبه في شعره كلِّه.

أما الرمز، فالأمر فيه أكثر تعقيداً؛ إذ نجد الشاعر يعمد فيه إلى الإغراب بدرجات مختلفة تنطلق من لفظ أو نص يستعمله الشاعر في الكناية عما يريد، وهذا ما نجده في قوله[٤٤]:

إذا لم تحفظِ (الحمدَ)

فلِمْ تسألُ عن (سَبِّحْ) ؟!

فالكناية هنا تستند إلى رمز مشترك مستعمل يدركه المتلقي، ولكن بخفاء؛ إذ يعرف أن (الحمد) هنا تشير إلى الشيء الضروري اللازم الذي لا يمكن إغفاله أو غَضّ النظر عنه، كما هو الحال بالنسبة لسورة (الحمد، أو الفاتحة) التي لا تتم صلاة بدونها، في حين تشير (سبِّحْ) إلى ما لم يكن ضرورياً أو لازم الوجود. وهذا ما نجده أيضاً في مثل قوله[٤٥]:

لقد أفلح مَنْ فيه
يقول اللهُ: قد أفلحْ

أي المؤمنون إشارة إلى قوله تعالى: ((قد أفلح المؤمنون)) [المؤمنون: ١]. أو قوله[٤٦]:

على مثلها يبكي المحبُّ صبابةً

فيا مقلتي لا عطرَ بعد عروسِ

فهو هنا يعمد إلى المثل (لا عطر بعد عروس) الذي يُضْرَب ((في الاستغناء عن ادِّخار الشيء لعُدْم مَنْ يُدَّخر له))[٤٧]. ومثل هذا التوظيف ـ وإن كان معتمداً على نص أو لفظ مشترك غير خاص بالشاعر إلا أنه ـ يبقى في إطار الرمز الذي حدده البلاغيون نوعاً كنائياً يستند إلى قلة الوسائط وخفاء المدلول.

وقد يميل إلى استعمال المعروف عاميًّاً، كما في قوله[٤٨]:

فإليكَ عنّي يا غَرا
مُ فقد عرفتُ مكانِيَهْ
وكأنّما أنا قد قعدْ
تُ على طريق القافِيَهْ

إن الكناية هنا ـ وإن كانت عامية كما يصرح بذلك الثعالبي[٤٩] ـ قد اندمجت باستعارة خفية من خلال زحزحة الاستعمال من الهجاء الذي وردت فيه إلى معنًى آخر؛ وإن كان استعماله منبِّهاً على أنَّه أصبح موضعاً للعذل واللوم، فكأنه قد قعد على طريق القافية مهجواً بسبب ما يلاقيه من غصص الغرام ولواعجه.

وثمة نوع آخر من الرمز نجده عند الشاعر يدرج فيه رمزاً خاصاً به، وهو أكثر خفاءً على المتلقي من الأول، كما نجده في قوله[٥٠]:

فلا عاذلي ينفكُّ عنِّيَ إصبعاً ولا
وقعت في رزَّة الحبِّ إصبعي

فالدلالة هنا خافية خفاءً شديداً؛ لأن الشاعر كنى بوقوع إصبعه في رزَّة الحب عن خلاصه منه؛ لأن الرزة هي ((الحديدة التي يُدخَل فيها القُفلُ))[٥١]. وليس الأمر كما وهم محققا الديوان؛ إذ قالا في الهامش: ((رزة الحب: أعلاه))، ولا معنى للبيت على هذا التوجيه. فالشاعر أراد أن يقول: لا عاذلي يفارق عذله لي ولو بإصبع، ولا أنا قد علقت إصبعي في رزة الحب تشبيهاً له بالباب الذي تكون فيه الرزة محلاً لفتحه؛ فكأن الشاعر يريد أن يقول: إن الحب قد أغلق كل المنافذ عليَّ فلا أستطيع الفكاك منه، فأنا محلٌّ لعذل العذال ولومهم. وقد مكّن للشاعر الوصولَ إلى هذا المعنى الدقيق المركب هذا الدمجُ بين عنصري اللغة (الاختيار والترابط) من خلال نمطيهما البارزين (الاستعارة والكناية)، وهذا ما نجده يميل إليه، على قلة وفي مرات متباعدة، تساوقاً مع ميله الشديد للوضوح والابتعاد عن الخفاء والتعقيد. وهذا مما اتسم به عصره الذي كان أكثر ميلاً للتصريح، والوضوح، والاهتمام بأساليب البديع وعناصر الجمال الشكلي الظاهري، وهذا مما لا يحتاج منا إلى جهد في إثباته.

٢- وغير بعيد عن تعقيد الرمز الخاص يلجأ الشاعر إلى نوع آخر من الإشارة سماه الثعالبي بـ (العويص)[٥٢] نظراً لخفائه الشديد؛ فالإشارة ((دالٌّ غامضٌ بصفة عامة))[٥٣]. إذ يعمد الشاعر إلى استغلال إمكانات هذا الدال الذي يخفى على كثير من

المتلقين، ولذلك يُعَدُّ عويصاً، وذلك مثل قوله[٥٤]:

خذْ يا رسولُ حشاشتي

أنا في الهوى كعبُ بنُ مامَهْ

فقد كنى عن الإيثار من خلال الإشارة إلى مَنْ اتصف به واشتهر حتى صار بمثابة المثل، أو الأنموذج في ذلك الشيء المكني عنه. فكعب بن مامة الإيادي من كرام العرب في العصر الجاهلي، وقد آثر رفيقه بالماء حتى مات عطشاً، فصار مثلاً في الإيثار والجود[٥٥].

وهذا الدال الغامض ربما كان نصاً أو حدثاً أكّده نصٌّ يشترك الشاعر والمتلقي في إدراكه على حدٍّ سواء، فيستغلّه الشاعر للتدليل على المعنى المراد بشكل خفيٍّ، يهدف لاستثارة ذهن المتلقي وشحذه لكي يساهم في إنتاج الدلالة. ومن ذلك ما نجده في قوله[٥٦]:

حسب امرئٍ قد فاز منكَ بموعدٍ

فإذا وعدتَ فأنتَ إسماعيلُ

أو قوله[٥٧]:

لم يقضِ زيدُكُمُ من وصلكم وطرَهْ

ولا قضى ليلُهُ من قربكم سحرَهْ

فالشاعر في البيتين على حد سواء، يشير إلى حدث يؤكده نص قرآني يختص بإسماعيل صادق الوعد[٥٨]، وبزيد بن حارثة وزواجه من زينب بنت جحش، ثم زواج النبي (ص) منها[٥٩]. وهذا النوع من الإشارة أوضحُ دلالةً وأقرب تناولاً من النوع السابق؛ لأنه يستند إلى نصٍّ يكون بمثابة المرجِّح للدلالة التي يريدها الشاعر من خلال الكناية.

٣- أما الدوران، وهو ((أسلوب من الكلام يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد))[٦٠]. وغالباً ما يأتي ذلك في قالب مضاف ومضاف إليه، يتسمان بالعموم والإفراد، مثل قوله[٦١]:

يا منسك المعروف أحرم منطقي

زمناً وقد لباك من ميقاتِهِ

فـ (منسك المعروف) عبارة جاءت عوَضاً عن الممدوح الذي أراد الشاعر أن يعبِّر عن استحقاقه المدح استحقاقاً يداني المناسك، والحجَّ منها على وجه الخصوص، ومن ثم رشّح الشاعر ما بدأ به فقال (أحرم منطقي) لكي يتوج كلَّ ذلك بقوله (من ميقاته) وكلُّ ذلك من أجل إيجاد نوع من التصوير يقوم على التحليل والإيجاز في الآن نفسه. ولم يكتفِ الشاعرُ بذلك بل حاول الإغراب في الكنايات في الأبيات التي جاء بها بعد ذلك، مستفيداً من قيمة الإشارة التي ذكرناها قبل قليل، في قوله بعد البيت الذي أوردناه قبل قليل[٦٢]:

هذا زهيرك لا زهير مزينة

وافاك، لا هَرِماً على عِلاَّتِهِ

دَعْهُ وحولياتِهِ ثُمَّ استمعْ

لزهير عصرك حسنَ لياليَّاتِهِ

لو أنشدت في آل جفنة أضربوا

عن ذكر حسانٍ وعن جفناتِهِ

فالموافاة تأتي مخالفةً لموافاة زهير بن أبي سلمى لهرم بن سنان، فعلى الرغم من تشابه الاسمين يبقى البهاء زهير مختلفاً في الموافاة أولاً، وفي نوعية الشعر (= حوليات / لياليّات) ثانياً؛ ليدخلها الشاعر جراء ذلك حرم الاختلاف عن التراث الشعري السابق عليه بشكل عام؛ فتأتي متفوِّقةً على ما قاله حسان بن ثابت في بيته المشهور (لنا الجفناتُ الغرُّ...). وزهير وحسان هنا يشيران إلى كل الشعراء السابقين وليس إليهما فقط. وهذا ما نجده بشكل لافت للنظر في شعر البهاء سمةً تهيّء اعتزازه بنفسه الذي قد يصل إلى حد الغرور.

ولم يقتصر الأمر عنده على هذا النوع من الدوران، بل نجده يدمج إليه استعمال نص أو حقيقة ليوحي للمتلقي بالبيان الكامل والوضوح الذي لا نجده في أيِّ أنواع الكناية الأخرى. وهذا ما نجده في قوله[٦٣]:

وكُنْتُ كسورة الإخلاص لمَّا

عبرتَ، وكنتَ أنتَ كذي جَنابَهْ

فلا شكَّ بأن المتلقي يدرك، وبسهولة ويسر، ما أراد الشاعر أن يعبر عنه، وهو هذا الجفاء بينه وبين مَنْ يحب، فلم يقل ذلك صراحة بل كنى عنه بهذا الأسلوب من خلال (سورة الإخلاص) و (ذي جنابة)، مفيداً بذلك من حقيقة دينية.

٤- وجراء كثرة اهتمامه بالبديع نجده يجمع الكناية إليه في أحيان كثيرة، إمعاناً منه في تركيب دلالة خاصة، يريد من خلالها النفوذ إلى وعي المتلقي ليحركه بإدهاش، وغرابة. ونجده يميل إلى استغلال إمكانات التورية التي تقترب، أو تشابه النمط الكنائي كما ذكرنا ذلك في بداية الحديث عن الكناية، فيدمج البنيتين معاً ليشكل صورةً تكاد فيها الكناية تخفى بجانب إيهام التورية الظاهر على البنية السطحية، ومن ذلك قوله[٦٤]:

لكنْ غدا وعِذارُهُ

خَضِرٌ فساقَ إليه موسى

فقد استغل الشاعر التلازم بين الاسمين الدالين على الذقن وحلاقتها من جهة، والتلازم بين النبي موسى والخضر عليهما السلام من جهة أخرى. وقد هيَّأ له هذا الاستغلال وسهّله ذلك التشابه في الاسمين في كل من الأمرين على حد سواء.

أو يستغل إمكانات الطباق في مثل قوله[٦٥]:

يُروَى حديثُ الجُود عنهُ مُسْنَداً

فعَلامَ ترويه السحائبُ مُرْسَلا ؟!

أو الجناس التام في قوله[٦٦]:

فللدمع من عيني مَعينٌ يمدُّه

فإنْ تسألوه تسألوا ابنَ مَعينِ

فهو يكني عن كثرة الدمع وغزارته وأنه متفوق على كل العشاق، ولم يقل ذلك صراحة بل لجأ من خلال هذا التشابه في (معين / معين) إلى توظيف اسم ابن معين كنائياً للتدليل على تفوقه في الحب وشدة مقاساته فيه، كما أن ابن معين متفوق في صدق رواياته للحديث وتوثيق الرجال؛ قال عنه ابن حجر[٦٧]: ((يحيى بن معين... إمام الجرح والتعديل))؛ فهو الغاية في ضرب المثل ولذا مال الشاعر إلى هذه الكناية، وقد ساعده في كل ذلك ميله للبديع (الجناس هنا) وشغفه به.

(٦)

أما ورود أنواع الكناية بحسب المطلوب منها أو المكني عنه (أي الصفة والموصوف والنسبة) في شعر البهاء زهير، فإن الدراسة الإحصائية تؤكد لنا نسبة ورود كل منها وهي كالتالي:

١- الكناية عن صفة: وتشكل نسبة (٦٩%).
٢- الكناية عن موصوف: وتشكل نسبة (١٧%).
٣- الكناية عن نسبة: وتشكل نسبة (١٤%).

وهذا الأمر يؤكد لنا اهتمام الشاعر الذي كان منصبّاً على الصفات؛ وما ذلك إلا دليلٌ على عدم اهتمام الشاعر بالموصوفين وبنسبة الأشياء إليهم، وهذا يتساوق مع ما قلناه قبل قليل، وهو أن الشاعر كان شغوفاً بنفسه يرى أنها أكثر جدارةً من كلِّ الموصوفين، شعرياً، وعاطفياً، وأخلاقياً، وغير ذلك.

(٦-١)

نخلص من كل ما سبق إلى أن البهاء زهير كان ميّالاً إلى التصريح أكثر من الكناية، وفاقاً للعصر الذي عاش فيه؛ ولذلك جاءت أساليب البديع أكثر وروداً في شعره. كما إن كناياته قد جاءت ـ في أغلبها ـ بسيطة غير مركبة ولا معقدة. مما يضعنا أمام حقيقة مباشرة، أشار إليها رومان ياكوبسون في تحليله للاستعارة والكناية؛ ومن ثم يكون النمط البلاغي خاضعاً لاستجابات الشاعر التي تستثيرها دواعٍ معاصرة له، وتوجّهها وجهاتٍ محددة، لا يمكن الفكاك منها، إلا إذا كانت الموهبة الفردية قادرةً على إحداث تغيُّرٍ شامل في الحساسية الشعرية، وهذا ما لا يُحْدثه إلا العباقرة من الشعراء، وهم قلة كما هو معلوم. وهذا الكلام لا يعني أن العباقرة لا يستجيبون لدواعي عصرهم بقدر ما يعني أنهم يسيطرون على تلك الاستجابة، فلا تكون تقليداً محضاً، أو مجرد ردِّ فعل لمثير خارجي.

الهوامش:

١. تنظر ترجمته في: وفيات الأعيان، ابن خلكان: ٣٣٢/٢، وتاريخ الإسلام، الذهبي: ٢٥٠/٤٨، وسير أعلام النبلاء، الذهبي: ٣٥٥/٢٣، والوافي بالوفيات، الصفدي: ١٥٦/١٤، والبداية والنهاية، ابن كثير: ٢٤٥/١٣، وشذرات الذهب، ابن العماد الحنبلي: ٢٧٦/٥، والأعلام، الزركلي: ٥٢/٣.

٢. ينظر: وفيات الأعيان: ٣٣٧/٢، والمصادر الأخرى كلها تنقل عن ابن خلكان؛ لأنه كان صديقاً له.
٣. قال عنها ياقوت: ((وهي مدينة كبيرة عظيمة واسعة قصبة صعيد مصر، بينها وبين الفسطاط اثنا عشر يوماً، وأهلها أرباب ثروة واسعة، وهي محط التجار القادمين من عدن وأكثرهم من هذه المدينة، وهي شديدة الحر لقربها من البلاد الجنوبية...)) معجم البلدان: ٤١٣/٤.
٤. الوافي بالوفيات: ١٥٦/١٤. وينظر: وفيات الأعيان: ٣٣٦/٢ إذ يذكر أنّ البهاء أجازه رواية ديوانه.
٥. ينظر: وفيات الأعيان: ٣٣٢/٢.
٦. ينظر: تاريخ الإسلام: ٢٥٤/٤٨.
٧. الوافي بالوفيات: ١٥٩/١٤.
٨. ينظر: وفيات الأعيان: ٣٣٨/٢، وسير أعلام النبلاء: ٣٥٦/٢٣، والوافي بالوفيات: ١٥٦/١٤، وشذرات الذهب: ٢٧٦/٥.
٩. الأسلوبية اللسانية (بحث): ١٤٢-١٤٣.
١٠. يُنظَر: نظرية الأدب: ٢٣٤.
١١. يُنظَر: الأسلوبية اللسانية: ١٤٦.
١٢. ينظر: نظرية البنائية: ٣٠٤.
١٣. مفاهيم الشعرية، حسن ناظم: ٧٢.
١٤. المصدر نفسه: ١٠٢.
١٥. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: ٩٨.
١٦. بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٤٨.
١٧. ينظر: مفتاح العلوم: ١٤١.
١٨. خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٠٧.
١٩. دلائل الإعجاز: ٥٢.
٢٠. نهاية الإيجاز: ٢٧٢.
٢١. البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٨٧.
٢٢. دلائل الإعجاز: ١١١.
٢٣. ينظر: نظرية الأدب: ٢٣٤، وأظنّ أنّ المترجم قد أخطأ في ترجمة المصطلح فقال (التورية) بدل (الكناية) نظراً للتقارب بين الفنين، وإن كان الاختلاف بينهما عائداً إلى وجود القرينة المانعة التي تحدد دلالة اللفظ بين الحقيقة والمجاز، ومن ثم تخرج اللفظة عن حيادها. كما أن اللفظ في التورية فيه معنيان: الأول (بعيد مقصود) والآخر (قريب موهوم)، ولذلك سماها الرازي بـ (الإيهام) كما سنوضح ذلك بعد قليل، في حين أن الكناية تحتمل المعنيين (كثرة الرماد) و (الكرم) في المثال المشهور وليس معنىً واحداً فقط.
٢٤. ينظر: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٣٢.
٢٥. المثل السائر: ١٨٧/٢.
٢٦. هو قول عنترة: (بزجاجة صفراء ذات أسرة قرنت بأزهر في الشمال مفدم)، ديوان عنترة: ٤.
٢٧. نهاية الإيجاز: ٢٥١.

٢٨. البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٨٨ وينظر: المثل السائر: ٣/٥٥.
٢٩. يسمي الرازي التورية بـ (الإيهام) ينظر: نهاية الإيجاز: ٢٩١، وهذا ما يعزز افتراضنا لخطأ المترجم فيما ذكرناه في الهامش (٢٤)؛ إذ قام بترجمة (metonymy) بالتورية (syllepse=) في حين هي كناية أو مجاز مرسل.
٣٠. ينظر: نظرية البنائية: ٣٠٤.
٣١. الديوان: ١١٨.
٣٢. المصدر نفسه: ٢٥٣.
٣٣. المصدر نفسه: ١٤٦.
٣٤. المفضليات: ١٠٩، وديوان الشنفرى: ٣٢.
٣٥. ديوان طرفة بن العبد: ٢٤.
٣٦. ديوان امرئ القيس: ١٣.
٣٧. ينظر: نهاية الإيجاز: ٢٧٠.
٣٨. ينظر: الإيضاح، القزويني: ٣٠٩.
٣٩. الديوان: ٤٣.
٤٠. المصدر نفسه: ١٩٧.
٤١. المصدر نفسه: ٧٢.
٤٢. المصدر نفسه: ١٨٢.
٤٣. المصدر نفسه: ١٨٣.
٤٤. المصدر نفسه: ٥٨.
٤٥. المصدر نفسه: ٦٠.
٤٦. المصدر نفسه: ١٤٤.
٤٧. المستقصى في أمثال العرب، الزمخشري: ٢/٢٦٤.
٤٨. الديوان: ٢٩٩.
٤٩. نقل الثعالبي قول العامة: ((تنحَّ عن طريق القافية)): خاص الخاص: ٢١ وينظر مثله في التمثيل والمحاضرة: ١٨٥ .
٥٠. الديوان: ١٥٤.
٥١. اللسان: (رزز).
٥٢. ينظر: الكناية والتعريض: ٤١.
٥٣. خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢١٧.
٥٤. الديوان: ٢٤٣.
٥٥. ينظر: المستقصى في أمثال العرب: ١/٥٤.
٥٦. الديوان: ٢٠٢.
٥٧. المصدر نفسه: ٩١.
٥٨. إشارة إلى قوله تعالى: ((واذكرْ في الكتاب إسماعيلَ إنَّهُ كانَ صادقَ الوعدِ وكانَ رسولاً نبيَّاً)) مريم: ٥٤.
٥٩. إشارة إلى قوله تعالى: ((فلما قضى زيدٌ منها وطراً زوّجناكها)) الأحزاب: ٣٧.
٦٠. خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٢٤.
٦١. الديوان: ٤٥.
٦٢. المصدر نفسه: ٤٥.
٦٣. المصدر نفسه: ٣٥. وينظر مثله في: ٢٦، ٤٤، ١٦٥، ٢٠١، ٢٠٥، ٢٨٧.
٦٤. المصدر نفسه: ١٣٨.
٦٥. المصدر نفسه: ٢٢٥.
٦٦. المصدر نفسه: ٢٧٦.
٦٧. تهذيب التهذيب: ١١/٢٤٦ .

المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم.
ثانياً: الكتب العربية والمترجمة:
- الأعلام. خير الدين الزركلي. دار العلم للملايين. بيروت. لبنان. ط٥/ ١٩٨٠م.
- الإيضاح في علوم البلاغة. الخطيب القزويني (٦٦٦-٧٣٩ هـ). تح: د. عبد الحميد هنداوي. مؤسسة المختار.

القاهرة. ط ٢ / ١٤٢٤هـ. ٢٠٠٣م.
- البداية والنهاية. أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي (ت٧٧٤هـ). دققه وقابل مخطوطاته الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود. وضع حواشيه: د. أحمد أبو ملحم، د. علي نجيب عطوي، والأستاذ فؤاد السيد والأستاذ مهدي ناصر الدين والأستاذ علي عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت. ط ٢ ـ ٢٠٠٥ م ـ ١٤٢٦ هـ.
- بلاغة الخطاب وعلم النص. د. صلاح فضل. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. العدد ١٦٤ /١٩٩٢م.
- البلاغة العربية، قراءة أخرى. د. محمد عبد المطلب. الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان. ط١/١٩٩٧.
- تاريخ الإسلام. أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي (ت ٧٤٨ هـ). تح: مصطفى عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط ١ / ٢٠٠٥ م. ١٤٢٦ هـ.
- التمثيل والمحاضرة. أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٢٩هـ). تح: عبد الفتاح أحمد الحلو. دار إحياء التراث العربي. عيسى البابي الحلبي وشركاه. القاهرة. ١٣٨١ هـ. ١٩٦١ م.
- تهذيب التهذيب. شهاب الدين أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (ت٨٢٥هـ). دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط١/١٤٠٤هـ ـ١٩٨٤م.
- التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم. محمد غاليم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط١/١٩٨٧م.
- خاص الخاص. أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٢٩هـ). تقديم حسن الأمين. دار مكتبة الحياة. بيروت. ١٩٦٦م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات. محمد الهادي الطرابلسي. مطبعة الجمهورية التونسية. ١٩٨١م.
- دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ). تح: محمد رشيد رضا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١/١٩٨٨.
- ديوان امرئ القيس. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر ط٣/ ١٩٦٩.
- ديوان البهاء زهير. شرح وتحقيق: محمد طاهر الجبلاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. ١٩٧٧م.
- ديوان الشنفرى. جمع وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي. بيروت. ط٢/١٩٩٦م.
- ديوان طرفة بن العبد البكري بشرح الأعلم الشنتمري (ت). تصحيح: مكس سلغسون. مط برطرند. شالون / ١٩٠٠م.
- ديوان عنترة. مطبعة الآداب. بيروت / ١٨٩٣م.
- سير أعلام النبلاء. أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي (ت٧٤٨هـ). تح: د. بشار

عواد معروف، ود. محيي هلال السرحان. مؤسسة الرسالة. بيروت. لبنان. ط٩/١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي (ت ١٠٨٩ هـ)، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان. بيروت. د. ت.
- الكناية والتعريض. أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٢٩هـ). دراسة وشرح وتحقيق: د. عائشة حسين فريد. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. ١٩٩٨م.
- لسان العرب. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور (ت٧١١هـ). دار صادر. بيروت. ١٩٥٥م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ابن الأثير (ت٦٣٧هـ). تح. أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة. د. ت.
- المستقصى في أمثال العرب. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ). دار الكتب العلمية. بيروت. ط٢/١٩٨٧م.
- معجم البلدان. شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت٦٢٦هـ). دار إحياء التراث العربي. بيروت. لبنان. ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.
- مفاهيم الشعرية. حسن ناظم. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط ١ / ١٩٩٤.
- مفتاح العلوم. يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ). المطبعة الأدبية بمصر/١٣١٧هـ.
- المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الكوفي الضبي (ت١٦٨هـ)، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر. عبد السلام هارون. د- مط. بيروت ط٦/١٩٦٤.
- نظرية الأدب. أوستن وارين ورينيه ويليك. ترجمة محي الدين صبحي. مطبعة خالد الطرابيشي. دمشق. ١٩٧٢.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي. د. صلاح فضل. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط٣ / ١٩٨٧.
- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ). دراسة وتحقيق بكري شيخ أمين. دار العلم للملايين. بيروت. ط ١ / ١٩٨٥.
- الوافي بالوفيات. صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي (ت٧٦٤هـ). تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. بيروت. دار إحياء التراث. ١٤٢٠ - ٢٠٠٠م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ابن خلكان أحمد بن محمد بن إبراهيم (ت٦٨١هـ) تح: إحسان عباس. دار الثقافة. لبنان.

ثالثاً: الدوريات والبحوث:

- الأسلوبية اللسانية. أولريش بيوشيل. ترجمة خالد محمود جمعة. مجلة نوافذ.

جدة. العدد (١٣) جمادى الآخرة ١٤٢١هـ - سبتمبر /٢٠٠٠م.

Abstract

The Stylistic strictures of metonymy in Al-Bahaa' Zuheir's Poetry

The research tried first to distinguish between the style of metonymy and the style of metaphor in the expression. Tracking the foundation of old Arabs rhetoric.

The research results that metaphor and the metonymy are contrary antynoms ; for metaphor stands and depends on similarity , while metonymy stands and depends on close mental relation between words and meaning.

The research tried to clarify samples of Arabic metonymy , the research put an example from Albahaa' Zuheir's Poetry for each sample. then the research referred and notified to some sample which are not contained in his poetry.

Then the research clarified the integration between metonymy and symbol in his poetry in some occasions .

But the existing of metonymy according to statistical methods it comes as follows:

1- **Metonymy of adjective: (69%).**
2- **Metonymy of adjectival: (17%).**
3- **Metonymy of relativity: (14%).**

This emphasizes the poet's use of adjectives more than adjectivals , which means that the poet was fond of him self and thinks that he is more eligible than the people whom he described in his poetry.

We come out with that the poet was close to (explicit) than metonymy (implicit) according to the era which he lived in , so that the style of Charitable verbal comes more in his poetry , and his metonymies were very simple and uncomplicated.