المجلة العربية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Arab Journal for Humanities and Social Sciences

Impact factor isi 1.304

العدد الواحد والعشرون / تشرين الأول 2023

الصورة الفنيّة في شعر سالم الكلباني[1]

إعداد الباحث: فهد بن سيف بن علي المنذري

باحث في مرحلة الدكتوراه في جامعة الجنان– كليّة الآداب والعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية

- **تقديم:**

تمثل الصورة الجزء التأثيري الأهم في الوظيفة الشعرية "فالصورة أول ما ندركها تشغلنا، وتستقطب اهتمامنا بذلك التجاوز الدلالي الذي لا نعثر عليه بالكم والكيف نفسهما في الكلام العادي"[2]، وبها تتجسّد شخصية المبدع في ذهن المتلقي، ولكنها لا تؤدّي دورا ذا أهمية إلا بالائتلاف الجمعي بين النظائر المُشكِلة لها، ونقصد به الترابط بين الألوان البلاغية بعضها ببعض، فالتشبيه وحده غير كافٍ لإعطاء آفاق واسعة على الدلالة المقصودة، لكنّه يصبح فاعلا ونفاذا إذا شدّت من أصره الاستعارة والكناية مثلا، أو غيرهما من الأبواب البلاغية الأخرى، فالصورة قد تبقى مُجزية مقبولة باقتِصارها على تقنية واحدة دون سواها، وإنْ وردت مُطابِقة لمُقتضى الحال، لكنها لا تحمل بعدا تصويريا عميقا، كما أن تكثيف الأوجه البلاغية حول المعنى الواحد، يفتح نوافذ متعددة للتأويلات حول النص، وللوقوف على التشكيلات الجمالية للصورة البيانية عند الكلباني وللتعرف على مؤشرات رُجوح شكل معين على آخر، ستكون دراستها من ثلاثة جوانب: التشبيه

---

1 سالم بن علي بن سالم بن سعيد بن سالم بن عمير بن سالم بن ماجد بن مانع بن خميس المانعي الكلباني، شاعر عماني من مواليد ولاية عبري، ولد في قرية مِسْكِن في سنة 1377 للهجرة الموافق له 1956 للميلاد.

66– الوالي (محمد)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990 ط 1 ص 92.

والاستعارة و الكناية، ولا يفوتني التسليمُ بأن الخـُلاصات البلاغية التي سنقبل على دراستها إنما تمثل ذائقة الباحث ومدى إحساسه الفني في استملاح صورة واستهجان أخـِتها، وأن أمرَ التفاوت في تقييم الصورة أمر بَدَهي قد يعود إلى اختلاف مشارب المعرفة و روافد الثقافة.

أولاً)) التشبيــه:

للتشبيه دورٌ مركزي في صناعـة التخييل، الذي يعبر عنه الدكتور محمد الهادي الطرابلسي بقوله " إن التخييل القائم في منطق الشعر يخرج اللغة من حدود أوضاعها الأصلية ويؤهلها للتعبير عن المعنى بلا حدود، مطلقا بلا تقييد لاحقا بأفق التجريد"[1] ويتوقف الإبداع في بناء الصور التشبيهية على فنية انتقاء الكلمات، إذ "كل عبقرية تكمُن في اختراع الكلمة"[2]، وتركز قدرة أي شاعر في الخلق الفني على عناصر هامة منها قوة الإدراك وسلامة الذوق ورهافة الحس، وقد أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في إطار إشادته بفن التشبيه وحصرها في دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر"[3] والقدرة على توليف أطراف التشبيه ليس دليلا على براعة أي شاعر، ما لم يخرج لنا ذلك التشبيه بصور نابضة حية، موّارة بالصخب التعبيري المؤثر، مُتعدية حدود السذاجة الفنية، ويجب علينا "النظر إلى صور التشبيه لحمة واحدة، إنه يجب أن تنصهر جميع العناصر في بوتقة واحدة حتى تتلاشى الحدود بين مفردات الصور"[4]. إنّه تقنية قادرة على تشخيص نزعات المبدع، فإنه يُقدم تطورا في أداء الشاعر الوظيفي، قد يتسم من خلاله بخصوصية ينفرد بها عمن سواه، ويبدو التشبيه في ذروة مستواه البياني إذا خالف ما يتوقعه المتلقي، فيما يُعرف عند النقاد باختلاف أفق الانتظار لأن " منبع الدهشة الأولية التي تعتبر مصدرا للمتعة الجمالية يرجع في الأصل إلى مدى انزياح

67- المالغة بين اللغة والخطاب، مصدر سابق ص 5

68- جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مطبعة الزهراء، القاهرة 1985 ص 55

69- انظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعارف، 1978، ص 27

70- الدسوقي (محمد)، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص 150

العمل الفني عن أفق انتظار المتلقي"[1]. هذا وقد تفاوتت نماذج الصور التشبيهية عند الكلباني على غير وجه من وجوه البلاغة ومنها:

1- التشبيه المُرسل: وهو التشبيه الذي تتوافر فيه مكونات التشبيه الأربعة، المشبه والمشبه به والأداة و وجه الشبه، ومن ذلك قول الشاعر مُشبها قلبه بالطفل المرح:

كان قلبي كالطفل يمرح زهوا *** في نعيم من الرضا و الحنان

والصيغة التي رتب عليها الشاعر هذا التشبيه: مشبه + الأداة + مشبه به + وجه الشبه " وهذه الصور تمثل غالبية أشكال التشبيه المرسل "[2].

ومن نماذج التشبيه المُرسل:

أتملاك أمامي شامخا *** مثل رضوى في جلال أهيب

حيث شبه والده المرثي بجبل رضوى في الجلال والهيبة، متخذا الاسم مثل أداة للتشبيه.

التشبيه المُجمَل: وهو التشبيه الذي حُذف منه وجه الشبه وتوافرت فيه عناصر التشبيه الأخرى ويقع مُرتبا على النحو الآتي: مشبه + الأداة + مشبه به، ومن أمثلة التشبيه المُجمل قوله في وصف الدمار بعد إعصار جونو:

تكوم النخل كالأجبال جاثية *** جذوعه وتلوى السعف والثمر

71- بلمليح (إدريس) نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993 ص 108

72- بنية التكوينية للصورة الفنية، ص 148

فالمشبه النخل والأداة الكاف جاءت حرفا، والأجبال مشبه به، وجاء ترتيب العناصر وفق الترتيب الأصلي للتشبيه المجمل، ويُلاحظ استعمال الشاعر جمع الكثرة أفعال للمشبه به، لبيان كثرة النخيل المتكوّم بفعل إعصار جونو المُدمر الذي ضرب سواحل السلطنة.

ومن التشبيه المجمل كذلك قوله مُشبها قلبه بالتنور الملتهب:

وتمادى بيَ الوقوف وقلبي *** من لهيب الظنون كالتنـور

في هذا البيت نجدُ توافقا في نسق ترتيب عناصر التشبيه كما في الصورة الأولى، حيث جاءت على النحو التالي: مشبه + الأداة + المشبه به، فالمشبه قلبي والأداة الكاف والمشبه به التنور، حيث شيه الشاعر قلبه بالتنور، ووجه الشبه المحذوف هنا الاتقـاد والغليان.

وهكذا يمضي في قوله في قصيدة ليلى:

فمرت كطيف بالطفولة والصبا وشبت بأحضان الفضيلة ترفل

فالمشبه ضمير المخاطبة تاء التأنيث العائدة على ليلى، والأداة الكاف والمشبه به طيف ووجه الشبه قِصَرُ المدة، وقلة المكوث والتلاشي، فالطيف يظهر وسرعان ما يتلاشى، كذلك ليلى فارقت سريعا وهي في مُستهل الصبا، والملاحظ عند الكلباني في استعمال التشبيه المُجمل توظيفه لأداة مخصوصة وهي حرف الكاف، بحيث لم ينوع ما بين الأدوات الأخرى كـ مثل أو سيان أو كأن التي تأتي للتقريب والتحقيق، عدا موضوع واحد عَدَل فيه إلى استعمال أداة التشبيه (مثل) إضافة إلى حرف التشبيه الأصلي الكاف في قوله:

وهو مركوز

كمثل الجذع

تفريه الرزايا والشجون

حيث شبه الرجل البائس بالجذع، واستعمل لذلك أداتين للتشبيه الكاف ومثل، وجرد الصورة من وجه الشبه وهو العجز وقلة الحيلة، وقد عكس اعتماد التشبيه على أداتين إلحاحا لوجه الشبه وإمعانا فيه، ويوافق الباحث ما ذهب إليه الدكتور محمد الدسوقي من أن سقوط الرابط اللفظي (الأداة) يؤدي إلى التحام طرفي التشبيه مما يساعد الصورة على بلوغ مأربها [1] بيد أنه يرى الدور نفسه يتضاعف في حال تكرار أداتين في تشبيه واحد، لأن ذلك أدعى إلى استكمال دائرة الاتصال مع المتلقي، و يُرسّخُ في العقل الباطن تصورا عميقا عن حالة ذلك البائس، فالتأكيد اللفظي المزدوج ساعد على توليد تأكيد شعوري داخلي بحساسية الفكرة، وجعل الطاقة التخييلية ذات مردود نفسي أعمق، وأفضى إلى حالة من التماهي و الامتزاج بين المشبه والمشبه به، كما أن الموقف النفسي الناتج عن استشعار مصاب هذا الرجل الضعيف ومعاناته أملى على الشاعر هذا التشكيل الاستثنائي المُكرر لأدوات التشبيه، و كأنه أراد أن يقاسمه طرفا من معاناته بالإحساس العميق بها، وساعد في تجلي هذا الإحساس وقوع الفعل المضارع (تفريه) بعد المشبه به مُباشرة، وقد أفاد استمرارية الرزايا والشجون.

التشبيه المؤكد: يُمثل التشبيه المؤكد شكلا آخر من أشكال الحذف اللاحق بالتشبيه التام، وهو ما خلا من أداة التشبيه، وتوافرت فيه العناصر الأخرى، ويلاحظ قلة اطراده في الديوان، وقد أمكن رصد بيتين احتواهما هذا النوع من التشبيه، الأول قول الكلباني من الخفيف:

فافخري يا عمان أنك أم *** لم تضيّعْ آمالها في العيالِ

فالمشبه عمان، والمشبه به كلمة أم، والأداة محذوفه، ووجه الشبه مذكور وهو رعاية العيال.

ومن مظاهر التشبيه المؤكد عند الكلباني وروده مصطبغا بالرمزية بحيث يكون أكثر عمقا و دلالة، وذلك باعتماد تقنية الحذف انطلاقا من الموقف الذي تفرضه لغة الشعر لحظة التقاط الصورة، مما يُتيح للمتلقي

73- انظر البنية التكوينية ص 160

حيزا أكبر لاكتِناهِ التفسيرات والاستبصارات حول النص ومتعة جمالية أكبر عند الانغماس في أجوائه، ويتجلى ذلك في قوله:

واستعدنا الشباب غضبا نديا *** مشرق الوجه عبقري الخصال

إن المشبه به وإن كان غير موجود إلا أن الشاعر ترك لنا قرائن توحي إليه وتشي به في قوله:

غضبا نديا، فيتعين على المتلقي حينئذ إمعان نظره وإكداد ذهنه في البحث عن موصوف مناسب لهذين الوصفين، وغير خافٍ أن الغضاضة و النداوة تجتمعان في الغصن الرطيب، فالمشبه به المحذوف هو العُود (الغصن)، وإذا أردنا التحقق عدنا إلى التركيب الصوري، نجد أن كلمة العُود موائمة لوجه الشبه الإشراق، فإشراق الغصن نضارته، وإشراق الشباب قوته و عنفوانه، وسعيا نحو تأكيد أعمق نجد الشاعر في موضع آخر يصرح بوصف العُود بالغضاضة مما يؤكد أنه يريد هذا الوصف في البيت السابق:

ساءني أن أرى العروبة يذوي *** (عودُها الغض) وهو في عُنفوان

ومن هنا يمكن القولُ إن الشاعر حفل بوسائط انفعال المتلقي مع النص، ولم يركن إلى صب قوالب التشبيه واكتنازها من غير التفات إلى استثمارها كمُعين أساسي في عملية التواصل مع المُتلقي.

التشبيه البليغ: وهو شكل من أشكال الحذف اللاحق ببعض عناصر التشبيه، فالتشبيه البليغ هو الذي حذف منه الرابط اللفظي (الأداة) والرابط المعنوي (وجه الشبه) ويُعد أبلغ أنواع التشبيه قدرةً على إيصال رسالة النص الجمالية، لتلاشي الحدود الفاصلة بين المشبه والمشبه به، مما يضاعف قوة الاتحاد بينهما، ومن أرقى مظاهره في شعر الكلباني ورود تشبيهين بليغين في بيت واحد، ويعد ذلك سمة بارزة من سمات التشبيه البليغ عنده، ومن ذلك قوله من الخفيف مخاطبا مدينة أبها الساحرة:

وأريه التاريخ شيخا وقورا *** وأريه الطموح غرا فتيا

لقد ورد المشبه التاريخ والطموح، والمشبه به الشيخ و الغر في بيت واحد، و حذفت الأداة ووجه الشبه، وساعد هذا التعبير البصري المبني على علاقة المشابهة في نقل المعنى إلى صورة حية محسوسة، كما أذكى روح اللذة الجمالية لدى المتلقي، حيثُ جعل المتلقي مُشاركا في استخراج الصورة على نحو أكبر من أنواع التشبيه الأخرى، وما فتئ هذا البيت ينضحُ جمالا لعاملين:

الأول: ورود تشبيهين بليغين في فلك البيت، في الأول شبه التاريخ بالشيخ الوقور، وفي الثاني شبه الطموح بالغر الفتي، وبهما تجاوزت الصورة الشكلَ الظاهري إلى الدلالة العميقة في النص، لأن وجه الشبه في الصورة الأولى الهيبة والرسوخ مع الزمن، وفي الصورة الثانية الانطلاق ومواكبة العصر، إلا أن الغر تعني الرجل المتهور غير الممارس لتجارب الحياة، فكيف يُشبه الشاعرُ الطموح به ؟! ألا يحط ذلك من مستوى إبداع الصورة، لتشبيه الطموح بالرجل الغر المعروف بعبثية الاختيار والطيش والاندفاع ؟ في تصويري أن الإجابة عن هذا السؤال تكونُ بالنفي، لأن الشاعر أراد أن يكسو هذا الطموح نوعا من الحيوية والحركة الدؤوبة المتنامية فاستعمل للدلالة عن ذلك كلمة الغر، لوصفه يدأب بالمحاولات في سبيل تحقيق الأهداف البعيدة و أراد أن يُجرد هذا الطموح من صفتي الركون و الجمود.

والثاني: ذلك التناغُم الناجم عن وجود فن المقابلة في البيت ما بين شيخ وغر و ووقور و فتيا، مما جعل الصورة المُولدة أبلغ إيحاءً في نفس المتلقي، وأعذب رنينا وأعمق دلالة، ويبلغ هذا البيت درجة السمو البياني نتيجة تحليل لبِنات المعاني المحيطة بكلماته المعجمية، لا الكلمات المعجمية نفسها ، ما عُرف عند باتسون بالوظيفة الما وراء اتصالية اللغة[1] فالقيمة الجمالية لا تكمن في التعبير بالشيخ إشارة إلى قدم مدينة أبها ورسوخها وهيبتها فحسب، بل أخذ هذا المعنى بعدا دلاليا عميقا أفاد ثبات واستمرارية صفتيْ الوقار والطموح منذ سحيق العصور باستعمال فعل الأمر أري، مما ضاعف قوة الصورة وتثبيتَّها في النفوس.

74- انظر البنية التكوينية ص 145

وقد يرد تشبيهان بليغان في شطر بيت واحد وهذا يدل على خبرة و مِراس، يقول:

صفات كمال خصنا الله بها *** فكانت لنا جسما وكنا لها جلدا

في التشبه الأول شبه الصفات بالجسم، وفي التشبيه الثاني شبه الشعب العماني المُعبّر عنه بضمير الجمع (نا) في (كنا)، شبهَهُ بالجلد، مع حذف الأداة ووجه الشبه طبعا، ويمكن تأويل وجه الشبه بشدة الالتصاق وقوة ثبات هذه الصفات في نفوس العمانيين كما يلتصق ويثبت الجلد بالجسم بحيث لا يجدا انفكاكا ولا منزعا عن بعضهما، أما على مستوى البيت بأكمله فنجد تشبيها تمثيليا، من قبيل تشبيه حالة بحالة مُشابهة لها بحيث يكون وجه الشبه حينئذ صورة منتزعة من أشياء متعددة، وتفسير ذلك أن صورة الصفات التي خص الله بها العمانيين ثابتة لصيقة بهم تشبه صورة التصاق الجلد بالجسم، ولا يمكن أن تتبدل أو تزول كما لا يمكن للجلد أن يخرج من الجسم، فيكون وجه الشبه الاختصاص والكمال وشدة الانتماء والفِطرة، فصفات الكمال تختص وتلتصق فطرةً بالعمانيين والجلد يختص ويكتمل بالجسم بالفطرة، وبهذا يكون الشاعر قد جمع تشبيهين بليغين وتشبيها تمثيليا في شطر بيت واحد، لذا جاءت الصورة البيانية ناطقة بأفصح لسان عن خصوبة الخيال الشعري، وهي خصوبة لم تركن إلى الإيهام والمُواراة بل جاءت سلسة عذبة في أذن المتلقي.

التشبيه التمثيلي: وهو تشبيه صورة بصورة، بحيث يكون وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد، ولا يشترط ذكر الأداة معه، ويُلاحظ قلة الشواهد الواردة على هذا النسق في الديوان، وعثرتُ على ثلاثة أمثلة تشهد باستخدام هذا النوع من التشبيه عند الشاعر:

واحتوينا بالحب جسما وروحا مثلما تحتوي العطورُ الغوالي

فالشاعر يطلب من موطنه عمان على سبيل التجوُّز أن يشمله بالحب جسما وروحا، وجوهر الكلام هو عكس ما أملاه ظاهره في الحقيقه، بمعنى أن الشاعر أراد أن يُؤكد الميثاق والعهد على أن يظل حبه لوطنه راسخا

مكينا في جسمه وروحه، وقلب المعنى لزيادة التأكيد، ثم شبه صورة هذا الحفظ بصورة الصبايا الفاتنات اللاتي يبالغن في الاحتفاظ بالعطور الغوالي، بوصفه شرطا لازما لكمال ملاحتهن ورشاقتهن.

وقال في قصيدة شريعة الزواج:

أتى شارد التفكير التفكير تحسب أنه *** أسير ملوك فر من داخل الأسر

حيث شبه مظاهر الحيرة والشرود والتردد في صاحبه بصورة أسير فر من من قبضة ملك وظل مطرودا ترفضه وجوه الأرض أينما حل وارتحل، ولا شك في أنها صورة إبداعية خلاقة ؛ إلا أن كلمة (داخل) أطفأت بريق الصورة وحرارتها، إذ ليس ثمة من قيمة فنية لها بل اتكأ عليها الشاعر لإقامة الوزن، فيما يُعرف بالاتكاء أو الارتفاد[1] فهي كلمة ناتئة يمجها الذوق ويقضي باستهجانها في هذا الموضع، ليس بوصفها حشوا زائدا فحسب، بل لركاكتها، ولا أدري !! لعلها اجتذاب قسري من هامش الكلمات العامية المطبوعة باللسان، حيث يشعر القارئ المتذوق بتسلط تراكيب الشعر الشعبي على بعض صور الشعر الفصيح لدى الكلباني، مما يُفضي إلى فتورها وانحسارها ومن ثم يضيع جهد الشاعر في بناء الصور بناء نموذجيا.

ويقول الكلباني من الخفيف:

هاجني الخاطبون عبلة فيما *** شردوا عنترا بربع خالي

فالشاعر هنا يُشبه – في لوحة بيانية بديعة– أدعياءَ العشق لعمان بالخاطبين، ويشبه عمان بعبلة، ثم يشبه نفسه بعنتره بن شداد الشاعر والفارس العربي، دون أن يصرح بأركان التشبيه، وقد يأتي أسلوب التشبيه التمثيلي هنا لدواعي اضطرارية، إذا لا شك في أن التلميح بأولئك الخاطبين ضمنيا أسلمُ من التصريح بهم، وأدعى إلى الائتلاف و رأب الصدع .

77– انظر العمدة ص 87 و 88

ISSN: 2709-5312

التشبيه الضمني: "وهو التشبيه الذي لا يُصرَحُ فيه بأركان التشبيه، بل يُفهم من سياق الكلام"[1]، ولا تُذكر معه أداة التشبيه أبدا، وعلى الرغم من قلة تردد هذا النوع في الديوان، إلا أن منه في شعر الكلباني بعض الشواهد، ويمكن رصد البيت التالي مثالا عليه:

قال الشاعر من البسيط:

والآن أوجعنا ما تفعلون بنا *** لا تحسبوا ميتا لا يشتكي ألما

يشبه المظلوم الذليل الذي لا يُصغى لشكواه بالميت، دون أن يُصرح فيه بأركان التشبيه، وقد قسم بعض النقاد دواعي الضمنية إلى دواعٍ اضطرارية ودواعٍ جمالية، وربما يكون الداعي جماليا أقرب منه اضطراريا في هذا البيت، لأن الشاعر في معرض الحديث عن قضية مُدركة الأبعاد لا تخفى على كل ذي لُب، وهي حال الضعف و الانكسار الجاثمة على صدر الأمة العربية والإسلامية.

ثانياً) الاستعارة:

وهي مجاز لغوي يقوم على تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، بغية إحداث اتصال بين شيئين لعلاقة المشابهة بينهما، ولا شك في أنها " أبلغ من الحقيقة في الدلالة على المعنى المقصود"[2] وقد قسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام عدة تراوحت ما بين التصريحية والمكنية والتمثيلية والمرشحة والمجردة و المطلقة والأصلية والتبعية، وسأولي اهتماما أكبر في دراسة الاستعارة في شعر الكلباني إلى النوعين الأول و الثاني كعنوانين انطلق منهما إلى الأنواع الأخرى، لاعتقادي أن الأنواع الأخرى ما هي إلا مصطلحات لأوصاف خاصة لهذين النوعين، وسيتم التنبيه إليها في إطار التوسع والمقاربة في النظر و التحليل، لذا سأعالج المرشحة

79- الأسمر (راجي) البلاغة العربية الواضحة، المكتبة الثقافية، بيروت، ط1 1998 ص 25

80- الرازي (شمس الدين)، المعجم في معايير أشعار العجم، بتصحيح محمد قزويني ومدرس رضوي، جاب سوم، كتابفروشي زوار، تهران 1360 للهجرة، ص 366

والمجردة والمطلقة في إطارمعالجتي للاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، وهذا وقد شاع فن الاستعارة شيوعاً واسعا في الديوان تخطى جميع الموضوعات الشعرية من مدح وفخر وغزل ورثاء وقضايا قومية، وربما أدرك الشاعر أهمية الاستعارة للغة الشعرية التي نوه إليها كولردج بقوله " الشعر بغير مجاز يصبح كتلة جامدة، وذلك لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[1] ووردت بعض الاستعارات التمثيلية بندرة، وتجدر الإشارة إلى أن النماذج التي سأعرض إليها، مُتخيّرة من نماذج عديدة، إذ راعيت في اختياري الصورَ التي تنم عن روائع جمالية وتنهض بالقيمة التعبيرية المتوخاة.

الاستعارة التصريحية: الاستعارة التصريحية المُرشحة أكثر أنواع الاستعارات تداولا عند الكلباني، وهي ما ذُكر فيها شيء من متعلقات المشبه به، ومن ذلك قوله:

وسكبت سلسلك المصفى *** حتى سخرت من الدنان [2]

فقد استعار السلسل المصفى للشعر الجميل السائغ للأسماع، و رشحها بذكر بعض متعلقات المشبه به وهو (الدنان)، فهي مرشحة، وقد عمد الشاعر على تقوية وتأكيد المستعار (المشبه به) بذكر بعض متعلقاته، لِتموج الصورة بالحياة و الحركة، وفي كلمة الدنان استعارة تصريحية أخرى حيث استعار الدنان للقصائد المتكسرة رديئة المستوى، والتي تكون محط الزراية ومجال الأطنوزة، ولا شك في أن الصورة تسامت بتوالي الاستعارتين مما جعلها تتنامى في خط مستقيم، وفي موضع آخر نراه يستعير الجياد الأصلية لأبياته الشعرية في قوله ممتدحا السلطان قابوس:

فأتيتُ مُمتطيا جياد مواهب *** تسمو بمدحك نحو أسمى عالم

81- اليزابث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ت: محمد إبراهيم الشوش / مكتبة منيمنة بيروت 1961 ص 59

82- الدِّنان: جمع مفرده الدن، وهو وعاء ضخم للخمرة ونحوها.

فالاستعارة هنا تصريحية، حيث صرح بلفظ المستعار (المشبه به) الذي هو الجياد، وحذف المشبه وهو أشعاره، ورشح المستعار بذكر بعض معلقاته وهو الامتطاء في الحال: (ممتطيا)، وقد أحسن الشاعر في توليف هذه الصورة بما أودعه فيها من دلالات تتآخى مع مجال مديحه ؛ فالجياد ترمز إلى تحدي الحواجز وركوب الصعاب لتحقيق الأماني المنشودة والمطامح الرفيعة.

ويستعير الخمر لحلاوة صوت محبوبته ورقة أسلوبها في الكلام ويرشحها بـ (ثغرها):

فتنتها تكمن في عينها *** وخمرها يسكب من ثغرها

ومن ذلك قوله:

فتنبهت للصباح الذي قد *** صب في خاطري سلافة خمر

وفي الصنف الثاني من استعارات الكلباني التصريحية " المجردة " التي جاءت بمتعلق يخص المستعار له، مثل قوله متغزلا:

اجلسي لحظة لعلك تحييني شهيدا دفنته وسط صدري

فقد استعار لفظة (شهيدا) لقلبه وجاء بمتعلق يخص المستعار له وهو (وسط صدري) وهذه الصورة بلغت قدرا في عذوبة الأسلوب، ومما زاد الصورة سطوعا وتألقا ذلك التحبب الناشئ عن قوله لعلك تحييني، فالحبيبة لها قدرة الإحياء المجازي والشاعر يستدرُّ هذه الطاقة التخييلية ويستمدها لقلبه الشهيد المدفون وسط صدره، فالصورة بحيويتها نقلتنا من الواقع إلى التخيُّل، الذي أخذنا إلى عالم الشاعر الخاص لنشاركه أحاسيسه وتجربة الحب لديه.

ومن صور الاستعارة التصريحية المُجردة قوله متغزلا:

بما بين نهديك من عنبر *** وما بين جفنيك من خنجر

وما في شفاهك من سكر *** وما في ثناياك من جوهر

بما في لسانك من رقـة *** تطوف على الروح بالكوثر

نلاحظ حذف المستعار لـه مـع ذكر شيء من متعلقاته، فالمستعار لـه في الصورة الأولى هو الصدر وفي الصورة الثانية اعتناق الحاجبين والثالثة اللعاب وفي الرابعة شدة لمعان الأسنان وفي الخامسة حلاوة الكلام ورخامة الصوت، وذكر الشاعر ما يتعلق بكل واحد منها، على أن هذه الموالاة أضفت كمّا جماليا على بنية القصيـة، خاصـة إذا علمنـا أنهـا وقعت أخبـارا مُقدمـة، آثـر الشـاعر الابتـداء بهـا لقوة عنفوانهـا التعبيـري فـي النفوس ثم تلاها بالمبتدأ المؤخر.

علـى أن الشـاعر لـو بـالغ فـي الإطالـة بهـذه الاستعارات فـي البيت الرابـع ومـا بعـده، لعُـدَ الأمـر أقـرب إلـى التقريرية العبثيـة المُفسدة للصورة، لأنه حينها يكون هدف الشاعر تتابع الصور والزجَ بها وحشدها في وتيرة متلاحقة من غير هدف فني، لكنه كما يبدو كان يسوق الصور حسبما يُمليه عليه وجدانه الشعري.

والصنف الثالث من استعارات الكلباني التصريحية " المطلقة " وهي تخلو من متعلقات المستعار والمستعار له، ومع ندرتها فإنها أبلـغ من سابقاتها، لأن عدم تضمنها شيئا من المتعلقات يُزوِّدُ المتلقي بقدر واسع من الحرية في التأويل و الاستقصاء، ووضع الاحتمالات وتجريبها، و في هذا الفضاء المفتوح يتخلص المتقبل من سلطة المبدع وسطوة النص، ويكون مشاركا له في عملية تحميض الصور الاستعارية من جانب، و يُتيح الفرصة للمتلقي البسيط لالتقاطِ المراد من الصورة خاليةً من العمق التحليلي المركز من جانب آخر، ومن ذلك قوله:

وحدك الغيث الذي يروي الظما *** وحدك الليث وخزيا للثعالب

فالثعالب رمز مفتوح للتأويل استعارَه الشاعر لأشياء كثيرة، ذلك لأن الاستعارة تجردت من القرائن التي تفرض على القارئ حالة مخصوصة، فالثعالب يمكن أن تكون اللصوص أو المستعمرين أو المنافقين، وقد تراجعت شواهد هذا النوع بشكل ملحوظ في الديوان بالنسبة للأنواع الأخرى.

الاستعارة المكنية: وهي الاستعارة التي حذف منها المشبه به، وذكر المشبه، ولاستِتار المشبه به يتزايد دور الاستعارة المكنية في إبراز المعنى في الجملة، ومن أمثلتها يقول الكلباني:

قالوا تُحَيفة أدركها لتنظرها *** فإنها بين أنياب الردى الآنا

فقد شبه الردى بحيوان مفترس، فحذف المشبه به وذكر المشبه (الردى)، ورشح المشبه به بكلمة أنياب التي من لوازم الوحش الضاري، فهي مكنية مرشحة، وقد عكست هذه الصورة مدى إياس أهل الطفلة من حياتها ومدى الروع المُطبق على القلوب، كما تشي بقوة الإصابة حتى لكأنها أصبحت فريسة بين براثن الوحوش تتجاذبها رحمة الله، وهم يُوكلون للشاعر اللحوق بها قبل أن تقضي حتفها، لعل حيلة منه تنجيها وتُعيدها إلى الحياة، ولكن عناية الله سبقت.

ويقول راسما لوحة معبرة عن إعصار جونو:

والجو قبل صلاة العصر مُلتحِفٌ *** بظلمة الليل لا شمس ولا قمرُ

وصورة بهذه الهيئة تُلقي الهلع والرعب في النفوس، فقد شبه الجو بإنسان يلتحف بالظلمة – فذكر المشبه وحذف المشبه به، والالتحاف بحد ذاته أسهم في تعميق مَدّيَّات الدلالة، بحيث لا مجال للضوء ولا مكان للنور، وحيثما يتوجه المرء ببصره يشاهدْ سماء ملبدة بالظلمات، لا حظ للنظر فيها إلا ما كان من لمع البروق، ناهيك عما في التعبير بـ (ظلمة الليل) من إيحاءات بالتيه والوحدة والضياع والشتات.

ويستعير النار المتقدة للغرام في قوله:

سامحيني إذا تجمد ذوقي *** واستحالت لظى غرامي جليدا

فقد شبه الغرام بالنار، فالغرام مشبه، والمشبه به النار، ولا يخفى ما في هذه الصورة من إظهار للتعب الناشئ عن التكلُّف المذموم للفتاة، في تبرجها وسفورها، حتى أصبحت هذه الأساليب الجمالية المُستجلبة قاتلة للذوق، ومُفسدة للجمال الطبيعي الخلاب.

ويستعير الحديقة الغناء المُعشِبة لصدره في قوله:

فارتعي في عشب صدري إنه *** لم يعد عنكِ حمى ممتنعا

وفي ذكره لِـ(عشب) و (حمى) مُناسَبَةٌ للمشبه به المحذوف، فهي مكنية مرشحة، وقد وفرت هذه الاستعارة مساحة من الإخطار بشأن المحبوبة، وأوضحت كمال الخصوع والإذعان، بحيث أمكنها الشاعر من قلبه ترتع به ما يحلو لها وتريد، لأنه لم يعد عنها حمى ممتنعا، وهنا إثراء للدلالة المطروحة، على أن العشب رمز للنماء و الحياة و الخصب.

وقوله مشبها الهوى بالعاشق نازف الجرح:

ولمن تترك الهوى *** نازف الجرح يحتضر

فاستعار الهوى للعاشق المجروح بمفارقة معشوقه ورشح الصورة باحتضاره. وقد تصطبغ استعاراته المكنية في مجال الفخر بالمبالغة، ومنها فرار الموت من وجوه الأبطال:

صباح البطولات تصنع منا *** رجالا إذا واجهوا الموت فرا

شبه الهوى بمحارب يفر خشية القتل أو الأسر، وهذا غير ممكن عقلا ولا عادة، لذا فهو إغراق في المبالغة تجاوز حدود المألوف، ولا بأس من الحديث عنه عرضا في هذا الباب فأساليبه التي جرى عليها تدخل في

باب المجاز أيضا، وكثيرا ما يأتي هذا الإغراقُ مصحوبا باللغة الصائته الفخمة، ونجد أشباها لـهُ في القصائد الوطنية خاصة دون سواها، ونلاحظ استخدام الشمس مدارا لهذا الإغراق المُفرط:

وإذا بالشمس في رفعتها *** تتمنى وطأة من قـدمـي !

من مشاة تتمنى الشمس لو *** خدُها أضحى لهم يوما نعالا!

بطموح يقول للشمس إني *** فوق مجراك ساحب أذيالي !

استخدم الشاعر تقنية التشخيص في بناء هذه الأساليب المجازية، حيث صور الشمس شخصا تُستند إليه أحكامٌ عدة، فالشمس تتمنى، والشمس تخاطب بلغة التحدي، لاشك في أن الشاعر كان واعيا بمكانة هذا الجرم النوراني الكبير في النفوس، فالشمس تقع موقع التبجيل والإجلال لعظمة تكوينها، لهذا أراد أن يبلغ أقصى قِمَمِ الفخر الحسي في النفوس بإظهار التطاول والتعالي عليها، وهو وإن كان أمرا يزدريه العقل والمنطق إلا أنه مُستساغ في الذائقة الشعرية من باب التذرع بأعذب الشعر أكذبه، بصرف النظر عن صحة هذه القاعدة أو فسادها، ولأن في ذلك أيضا باعثاً من بواعث التأثير الذي يلمسه المتلقي ويتفاعل له.

الاستعارة التمثيلية: وهي تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ونسبة تردده نادرة في شعر الكلباني ويمكن التمثيل عليه بشاهدين أحدهما قوله:

وبادرني العم الخبيث مقاطعا *** كلامي وما جدوى البلاغة في الصخرِ

إذا تأملنا التركيب الجملي (وما جدوى البلاغة في الصخرِ) نلاحظ أن معناه الحقيقي هو أن: عوام الناس وسوقتهم إذا سمعوا شاعرا رصينا أو خطيبا مصقعا يظلون جامدين فهم في ذلك يشبهون الصخور التي لا تتأثر مهما بلغت فصاحة الكلام المُلقي عليها، ولكن ليس هذا المعنى المقصود في البيت، وإنما قصد الشاعر ذلك الرجل المُغالي في المَهر فوق حدود العادة والاستطاعة، الذي أصر أن لا يصغي لنصائح

القاضي والوالي واستمرَ برصد الكمائن، وأوصد جميع الحلول ووقف موقف المعاند تجاه ابن أخيه، فكانت العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة تشبيهية بحيث شبه حال من يخاطب أناسا بما لا يفهمونه بحال هذا العم الذي تُسدى له المواعظ ولا يصغي إليها.

ومنه قول الشاعر:

أليس إله الحر والعبد واحد *** أما قيل يحوي النهر ما ليس في البحر

وموقع الاستعارة التمثيلية في قوله: (يحوي النهر ما ليس في البحر) فقد يكون العبد متصفا بخصال وأخلاق نبيلة لا تتوفر في الحر، كما أن النهر قد يحتوي على أشياء ضنينة لا يحتويها البحر، وقد ساق الشاعر هذه المُزوِّدات الجمالية ليستبين القارئ حدة صلف الموصوف، ويكون متابعا له في أحداث القصة الشعرية.

ثالثاً) الكنايــة:

وهي لفظ أريد به غير معناه الذي وضُع له، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي، لعدم ورودِ قرينة على خِلافه، وهذا هو الفرق بين المجاز والكناية، ففي الأول لا يمكن إرادة المعنى الحقيقي لوجود القرينة المضادّة له، بخلاف الثاني، لذا لا يحتاج المتلقي معها إلى إرهاق فكره غالبا " بحيث يصبح تفسيرها بأبعادها المكانية المرصودة تماما، مثلما يصبح تفسيرها بأبعادها الثانية التي تتماشى وحركة النفس وتجربتها الذاتية"[1] وقد وظف الكلباني التعبير الكنائي توظيفا فاعلا، فأصبح أداة من أدوات التعبير السخي لرسالته الشعرية ومن أمثلة ذلك في شعره:

لتعيش عمان مكرمة *** عصماء مطهرة المضجع

83 – ناجي (محمد عبد الحميد) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1 1984 ص 230

كنّى عن الاستقرار والأمان الموجود في عمان بقوله (مطهرة المضجع)، لأن الطهارة تقتضي صون الأعراض وحفظ الأموال وحقن الدماء، وهذه الأشياء يوفرها عامل الاستقرار والأمـان.

وقوله مكنيا عن الحيرة والتوتر النفسي البادي على صاحبه:

وقال وفي عينيه يبتهل الرجا *** وأنفاسه ما بين مد إلى جزر

فجملة الكناية عن الصفة (وأنفاسه ما بين مد إلى جزر) لعبت دور الوسيط الفاعل بين اللفظ والمدلول المراد، بخلاف ما لو صرح الشاعر بالوصف تصريحا مباشرا عاديا مفرغا من جماليات الكلام.

وقوله مكنيا عمـانَ – كناية عن موصوف – بالأم المكافحة التي تنتظر صحوة بنيها ونفعـهـم:

فبعثنا به الحيـاة لأم *** قد رثينا لشيبها والهُـزال

والدلالة بالأم لعمان تحمل تكهنات عدة، منها التلويح بشرف المكنى وأصالتـه وعراقة أسبقيته، فالبنون يُنتظر منهم الفداء والسخاء لهذه الأم التي عانت استتارا طويلا عن الصدارة، وتخلفا وانغلاقا ورجعية ردحا من الزمن، ويستمر الشاعر في إطلاق التكنيات لهذه الأم فيكني عنها – كناية عن موصوف – بالقلعة الخالدة في وجه الزمن:

دمت يا قلعة الخلود ودامت *** لعـلاك الأيام في إقبـال

ويصبو إلى التنويع في مديّات الكناية، مستعملا الكناية عن نسبة، فينسب الفخر والسمو إلى أذياله التي سحبت مرطها فوق مجرى الشمس في إيماضة خاطفة عن علو المكانة و ارتفاع الشأن:

بطمـوح يقول للشمس إني *** فوق مجراك ساحـب أذيـالي

وقد يبني الكناية بصيغة المثنّى كما في تعبيره عن الدنيا و الآخرة بالحياتين في قوله:

وترسم للوطن الحر أسمى *** سلوكٍ يعز الحياتين قدرا

ويستغل الشاعر تقنية الكناية عن موصوف لإظهار إكباره للذين يحملون على عاتقهم مسؤولية إسعاد الإنسانية، وتضميد أدوائها وجراحاتها كما نستبين ذلك في كنايته عن الممرضات بالملاك الطاهر:

ومِلاك الرحمة الطاهر ما زال للمعروف في الدنيا مآلا

ومن مضامين استعمالات الكناية الغزل، فنجد الشاعر يُكني عن صبوة الشباب بفصل الربيع في طبيعته الساحرة في قوله:

وسيمضي ربيع ذا العمر الحلو وفي القلب لوعة و اكتئاب

وقوله مكنيا عن صفة الحب الذي يرتضيه للعشاق:

ويعيش الوجود قصة حب *** طاهر الجيب صادق الإحراق

فقوله طاهر الجيب كناية عن توصيف هذا الحب بالنقاء والطهارة ونزاهة العاشقين، ويلح على تأكيد هذه الأمنية التي يتمناها للحب بكناية أخرى معانقة للأولى في مضمونها وبُعدها النزيه وذلك في قوله (صادق الإحراق) كناية عن الوفاء والتضحية ومعاني السخاء والإيثار.

ومُكنيا مجلسَ الأمن بقِبلة الضعاف إشارة إلى انقطاع الأمل والرجاء منه:

أنتَ يا قبلة الضعاف إلى كم *** ستمد القصاد بالحرمان

ويقول مكنيا عن سوء العقاب الذي سيؤول إليها ذلك المُغالي في مهر ابنته:

حلفت لئن أخبرت أنك زايد *** لأجعل منك الرفع في موضع الجر

ISSN: 2709-5312

والرفع والجر من علامات الإعراب، كنى بهما الشاعر عن الأعلى و الأسفل في بنية المقصود الجسدية، ومعنى الكلام سأجعل أعلاك في موضع أسفلك والعكس، تهديدا ووعيدا وإمعانا في العقاب، وقد عدل إلى التلويح بذلك زيادة للاحتقار و الزراية، تمشيا لمقتضى الموقف الذي يعيشه الشاعر، وتموضُعُ الكناية في هذا الحيز المكاني تحديدا أحدثَ أثرا بالغاً وكثيرَ مُواءمةٍ لمجريات أحداث القصة، إذ لم تأتِ بهذا الطابع الكنائي التحقيري، إلا بعد استنفاذ أغلب الحلول لاستصلاح المقصود، ونستنتجُ من ذلك دور الكناية في مواكبة الرسالة الشعرية في الزمان والمكان المناسبين، وفاعلية استقبال هذه الرسالة لدى الجمهور المتلقي.

ويقول مكنيا عن حواء بابنة الماء والتراب:

يا بنة الماء والتراب تسامي *** بمعانيهما سموا سَديدا

هذه الكناية لم تأت محض إنشاء واعتباط، بل جاءت منسجمة وَ الدلالة العامة التي جرى سياق القصيدة في فلكها، فلماذا الماء والتراب خاصة ؟ كان بإمكان الشاعر أن يُكنى عن المرأة بصفات أخرى تشي بها ولكنه أراد تذكيرها بأصلها الذي خلقت منه، ولهذا تخيرَ كناية (ابنة الماء والتراب) لتكونَ مناسبة للمقام مما يخدم موقف الشاعر وجو القصيدة المبني على الوعظ والنصح والتنوير.

وقوله مكنيا عن صفة العزة والإباء بالأنف الجبار:

قلت يأبى الأنَفُ الجبار فينا *** أن نرى ما بيننا هذي الحُثالة

ويكني عن القلب الضعيف الذي وقع عليه فعل الإغراء بوحش الغريزة كنايةً عن موصوف:

لا توقظي وحش الغريزة إنه *** متحفز للفرس و التقطيع

ونراه يُكني عن السلاح بلسان الحديد في قوله:

يا لسان الحديد كُنَّ لساني *** فتكلم بصوتك الرنان

ومن أساليب الكناية عند الكلباني التكنية المُزرية، فنراه يُكني بها عن صفات ذميمة من قبيل الازدراء كما في قوله:

قيل لي أصدر ديوانا أبو ***كاسب أبدع فيه كيف شاءا

فأبو كاسب كناية رمز بها الشاعر إلى المتكسبين الذين ضايقوا المبدع حتى شك في نفسه مفترضا فيها الغباء على حد تعبيره، فأخذوا ينشرون الدواوين لا حفاظا على هوية الشعر وريادته، بل طمعاً بما يعود إليهم من وراء بيع تلك الدواوين من عوائد مادية.

ومن مظاهر الكناية عند الكلباني استخدام الألوان للدلالة على هيئة مخصوصة ومن ذلك قوله:

ونحن بلا شك صغيراك منذ أن *** نشأنا نشأنا تحت أغضانك الخضر

والأغصان الخضر بلا شك كناية عن مدى الرفاهية وسعة العيش التي عاشها المتحدث في ظل الأيام الماضية.

ونراه يُكني عن شدة البخل وحب المال والجشع بإسناد اللون الأحمر إلى الريالات:

يتوق إلى تحصيلها ويخاف أن *** يضيع شيئا من ريالاتِه الحُمر

على أن اللون الأحمر غالبا ما يكونُ رديف الدم فهو مأساة بحد ذاته، ورمز به الشاعر إلى معانٍ باطنية أخرى كالأنانية والأثرة، ولكَ أن تتصور كثافة هذه الإيحاءات وتأثيرها في نفسية المتلقي مما يصل به إلى حد الانصهار الشعوري بيسر وطواعية في محيط القصيدة، وهنا يكمن أثر الكناية ودورها في نقل صورة حيوية للمشهد بكل تجلياته، وينسحبُ ذلك على باقي دلالات الألوان الأخرى فنراهٌ يكنِى عن شدة نحول المحبوبة وشحوب وجهها وذبول جسمها بتوظيف اللون الأصفر:

كفى أن ترى وجه الحبيبة ساهما *** تلونه البلوى بألوانها الصفر

وهكذا مُكنيا عن النساء الفاتنات المُغريات بالبيض والسمر:

تذكر زمان الطيش إذ كنت مثله *** وقلبك نهب في يد البيض والسمر

ومن أضراب الكناية عن نسبة قوله راثيا ليلى:

علت نحو عليين واثقة الخطى *** بريـق الرضا من وجهها يتهللُ

الخاتمة:

لقد كانت التجربة الشعرية للكلباني مصدراً ثرا لبناء العديد من الصور الشعرية لديه، وكثيراً ما يلجأ إلى مصادر القوة في التصويرات البلاغية والتشبيهات والاستعارات كالجبال والآساد والطيور الجارحة، ولا سيما عند عقد الموازنات في سياق الافتخار بنفسه والاعتداد بشعره، وتعد بعض مواضع الصورة البلاغية مواضع تفرّد من حيث الاستعمال والتوظيف، ولا سيما استخدامه للتشبيه البليغ والاستعارات التصريحية.

ويمكن القول إنّ الكلباني قد استثمر تقنية الكناية في تقوية الوسائط التعبيرية، وأصبحت بفضل استعمالها ذات عمق دلالي مؤثر، كما أرْخَتْ أسلوبا ناجعا في تحقيق المعاني المُتوخاة، مما جعلها أقرب مأخذا لإنشاء لغة جديدة مثالية تربط المتلقي بجو النص.

قائمة المصادر والمراجع

1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، المكتبة العصرية، صيدا 2007.

2) إدريس بلمليح، نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993.

3) أليزابث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ت: محمد إبراهيم الشوش / مكتبة منيمنة بيروت 1961.

4) جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مطبعة الزهراء، القاهرة 1985.

5) راجي الأسمر، البلاغة العربية الواضحة، المكتبة الثقافية، بيروت، ط1 1998.

6) شمس الدين الرازي، المعجم في معايير أشعار العجم، بتصحيح محمد قزويني ومدرس رضوي، جاب سوم، كتابفروشي زوار، تهران 1360 للهجرة.

7) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعارف، 1978.

8) عبدالله البهلول، المبالغة بين اللغة والخطاب، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، ط 2009.

9) محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009.

10) محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990، ط 1.

11) محمد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1، 1984.

.....