



## قواعد النشر والتوثيق في المجلة

١. أن لا يزيد حجم البحث عن (٢٥) صفحة (٧٥٠٠) سبعة آلاف وخمسمائة كلمة .
٢. أن لا يكون سبق نشره ، أو أرسل إلى مجلة أخرى ، وأن يرفق الباحث إقراراً خطياً بذلك .
٣. أن يُراعى في البحث ما يلي :
  - الأخذ بالأصول العلمية إحاطةً ، واستقصاءً ، وخطوات بحث ، والحرص على التوثيق وحسن استخدام المصادر والمراجع .
  - كتابة البحث بلغة سليمة ، والعناية بما يلحق به من خصوصيات الضبط ، أو الرسم ، أو الأشكال .
  - يزود الباحث هيئة التحرير بثلاث نسخ من بحثه مكتوبة على الآلة الكاتبة .
  - يرفق بالبحث ملخص في حدود (٢٠٠) كلمة باللغة التي كتب بها ، وآخر باللغة الثانية التي تُعنى بها المجلة .
  - تدوين التعليقات والحواشي والمصادر والمراجع في آخر البحث .
٤. تخضع البحوث للتحكيم من قبل أساتذة مختصين في الجامعات ومراكز البحوث .
٥. يبلغ الباحث بنتيجة التحكيم خلال ثلاثة أشهر من تاريخ وصول البحث للمجلة ، وبمعد النشر إن أُجيز البحث من قبل المحكمين .
٦. يزود الباحث بنسخة واحدة من العدد الذي نشر فيه بحثه ، وبعشرين فصلة (مستلة) من بحثه .

٧. أن يلتزم الباحث بأصول التوثيق المعتمدة في المجلة على النحو التالي :

- تدون الإحالات المرجعية في نهاية البحث مسلسلة بأرقام تبدأ من الرقم (١) ، وتشمل عندما ترد أول مرة : إسم المؤلف كاملاً ، والمترجم أو المحقق إن وجد ، وعنوان الكتاب أو البحث ، والطبعة ، ومكان النشر ، والناشر ، وسنة النشر ، والجزء أو المجلد إن كان المرجع كتاباً ، وعدد المجلة وتاريخها إن كان المرجع مجلة ، ورقم الصفحة .
- ترتب المعلومات البيبلوغرافية إن كان المرجع كتاباً على النحو التالي : المؤلف بدءاً بالإسم الأول فالعائلة أو الشهرة ، ويليه فاصلة . إسم الكتاب بارزاً بالحرف الأسود متبوعاً بفاصلة . اسم المترجم أو المحقق إن وجد . معلومات النشر ، محصورة بين قوسين ، على التوالي : مكان النشر متبوعاً بنقطتين ، الناشر متبوعاً بفاصلة ، سنة النشر ، ويلي القوس الأخير فاصلة يتبعها رقم الصفحة .
- ترتب هذه المعلومات إن كان المرجع مجلة على النحو التالي : المؤلف متبوعاً بفاصلة . عنوان البحث بين علامتي تنصيص متبوعاً بفاصلة . إسم المجلة بارزاً بالحرف الأسود . عدد المجلة متبوعاً بتاريخها بين قوسين ففاصلة فرقم الصفحة .
- إذا تكرّر ذكر المرجع في حاشيتين متتاليتين دون أن يكون بينهما فاصل ، توثق الحاشية بذكر : المرجع نفسه ( أو نفسه) بالحرف الأسود متبوعاً بفاصلة فرقم الصفحة . أما إذا كانت الصفحة نفسها من المصدر نفسه ، فيذكر الموقع نفسه بالحرف الأسود . وإذا تكرّر ذكر المرجع في غير حاشية وكان يفصل بين كل حاشية وأخرى مرجع آخر مختلف ، توثق الحاشية بذكر اسم المؤلف متبوعاً بفاصلة ، فعبارة المرجع المذكور بالحرف الأسود ، ففاصلة ، فرقم الصفحة .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة البنات الأردنية الأهلية

جمادى الأولى ١٤١٩هـ / أيلول ١٩٩٨ م

المجلد ٢ / العدد ٢

رئيس التحرير

أ. د. فهمي جدعان

مساعد التحرير

د. علي حجّاج

د. عصام سخنيني

هيئة التحرير

أ. د. عليّة عبد الهادي

أ. د. وديع العبد

د. فوزي العكش

د. فارس بدوي

د. فخري خضر

سكرتيرة التحرير

هنادة المومني

كل ما ورد في هذا العدد من مجلة « البصائر » يعبر عن وجهات نظر الكتاب أنفسهم ، ولا يعبر بالضرورة عن وجهات نظر هيئة التحرير ، أو سياسة جامعة البنات الأردنية الأهلية

المراسلات باسم رئيس التحرير  
مجلة البصائر  
جامعة البنات الأردنية الأهلية  
ص.ب (٩٦١٣٤٣)  
عمّان (١١١٩٦) - الأردن



الاشتراك السنوي في المجلة

١. الأردن :

أ. للأفراد : (٥) خمسة دنانير أردنية  
ب. للمؤسسات (١٠) عشرة دنانير أردنية

٢. الخارج :

أ. للأفراد : (١٠) عشرة دولارات أميركية  
ب. للمؤسسات (٢٠) عشرون دولاراً أميركياً

الطباعة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

الإخراج الداخلي والإشراف الفني

التنضيد الضوئي  
أزمة للنشر والتوزيع / عمّان

ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنية ، ولا علاقة له بأي اعتبار آخر

- التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص  
(دراسة تطبيقية في نص لأبي تمام)
  - رثاء الإخوة في الشعر الجاهلي
  - قراءة في بائية طفيل الغنوي «بالعفر دار من  
جميلة»
  - انتشار الصواريخ الباليستية في الشرق  
الأوسط
  - اتجاهات أعضاء هيئة التدريس نحو أساليب  
التدريس (دراسة ميدانية على بعض كليات  
الاقتصاد والعلوم الإدارية في الجامعات  
الأردنية)
- |     |                                  |  |
|-----|----------------------------------|--|
| ٧   | د. ماجد الجعافرة                 |  |
| ٣٩  | د. عبدالعزيز شحادة               |  |
| ٧١  | د. محمد الزعبي                   |  |
| ١٠١ | د. محمود علي                     |  |
| ١٣٧ | د. نادر أبو شيخة<br>د. مروة أحمد |  |



# النشكيل البلاغي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية في نص لأبي تمام

د. ماجد الجعفرية

كلية الآداب - جامعة اليرموك

## ملخص

يحاول هذا البحث أن يلتمس دور الأشكال البلاغية المختلفة في بناء النص . إذ خلص إلى أن هذه الأشكال لم تكن حلية أو زينة أو زخرفة يتجمل فيها النص وحسب ، ولكنها بالإضافة إلى ما تؤديه من دور إيقاعي صوتي كان لها أبعاد دلالية تؤثر بشكل واضح في تشكيل الرؤيا الشعرية ، وتشابك مع عناصر لغوية وغير لغوية لتشكل جميعاً بنية النص بأكمله . واتخذ البحث طريقه إلى التطبيق من خلال نص لأبي تمام .

# **The Rhetoric Form and its Influence on the Text Structure: An Applied Study in a Text of Abu-Tammam**

**Majid Ja'afreh**

Faculty of Arts-Yarmouk University

## **Abstract**

This paper tries to find out the role of different rhetoric forms in text structuring. It concludes that these forms are ornamental to the text only, and it is also rhythmic cadence that leads in the end to the formation of poetic vision and combines with other linguistic and non-linguistic elements form to the structure of the text.

The paper applied all this to a poem by Abu-Tammam.



## تمهيد

تحاول هذه الدراسة تناول البنية النصية معتمدة على ما تتضمنه من أشكال بلاغية، لأن هذه الأشكال تؤثر في البناء الأسلوبي للنص وتكشف عن بعد دلالي يؤثر في الرؤية الشعرية. إذ يرى فان ديجك «أن البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص».<sup>(١)</sup> وقد اهتم البلاغيون العرب اهتماماً شديداً بالجملة العربية، ووقفوا عندها طويلاً، ويبدو أن هذا الوقوف وهذا التأمل هو الذي أملى عليهم كثيراً من المصطلحات البلاغية للمفردات المنتظمة داخل التراكيب لأنهم راحوا يهتمون برصد التنوعات اللفظية، وما لها من قيمة شكلية في الأداء باعتبار أن اللغة تستعين بتنظيمات متعددة لا حصر لها، وتسلك من أجل ذلك طرقاً متعددة، يمكن من وجهة نظر البلاغيين إخضاعها لقوانين عامة وقواعد ثابتة. وربما كان مراقبة تشكيل الجملة وتقصي أجزائها هو الذي قادهم إلى استخلاص الخواص الجزئية التي تهيمن عليها، والتي يؤثر كل منها في الآخر لأداء المعنى المقصود<sup>(٢)</sup>.

وانصب اهتمام البلاغيين - بشكل أكبر - على القيمة الشكلية للأشكال البلاغية، ولم يلتفتوا إلى الأبعاد الدلالية لهذه الأشكال وإلى أثرها في المعنى. فالأشكال البلاغية التي تتردد في النص وتتناغم فيه ليست حلية أو زينة ولكنها ذات أثر دلالي أساسي في النص. يرى ياكبسون أن الشاعرية ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره، مهما كانت هذه العناصر<sup>(٣)</sup>.

ويقول الغدامي: «والسمات البلاغية التي تنصدر النص ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسرّ سحره»<sup>(٤)</sup>.

ويدرك رولان بارت ما للتصوير الاستعاري من أهمية في الأسلوب البنائي للشعر فيقول: «الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة<sup>(٥)</sup>». ويرى جان كوهن أن الشعر «هو استعارة موسعة<sup>(٦)</sup>». وقال فاليري: إنه «لا وجود لمعنى أو فكرة ليست من إنتاج صورة ملحوظة<sup>(٧)</sup>». ويقول جابر عصفور: إن الصورة الفنية شيء ضروري حتمي، لأن الشاعر بمجرد أن يحاول التحديد والكشف، يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز، وهذا ما عناه الناقد «مري» عندما قال إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون استعارياً<sup>(٨)</sup>.

ومن هنا تأتي الدعوة إلى أن يركز البحث البلاغي في تناوله للنصوص على ما تبرزه القيم البلاغية من علاقات في مستويات الدلالة، لتجسيد حركة المعنى، وارتباطات أبعاده، التي تشكلها هذه القيمة بصورة كلية شاملة<sup>(٩)</sup>.

إن القصيدة مجموع مركب وغير قابل للتجزؤ، يصير كل شيء فيه، حسب عبارة بودلير «دالاً ومتبادلاً ومتضاداً ومتناسباً» وحيث يؤدي التفاعل الدائم للصوت والمعنى إلى مشابهة بين هذه المظاهر: علاقة تجنيسية تارة وجناس تصحيفي، وتارة أخرى علاقة تصويرية (١٠).

ويرى عبد القاهر أن المحاسن التي هي السبب في النظم وهي الاستعارة والتمثيل والكناية وضروب المجاز المختلفة تشكل العناصر التصويرية للمعنى، وهذه المحاسن التي ينشأ عنها النظم تشكل العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ وهو موطن البلاغة، وهو ما عبّر عنه بالنظم، وما عبّر عنه النقّاد بالصورة، فمن مجموع العلاقات القائمة بين دلالات الألفاظ وأنواع المجاز المختلفة تتكون الصورة التي يظهر الجمال والحسن فيها. فانضمام اللفظ إلى اللفظ يقصد منه عقد صلة معنوية داخل السياق، وبتوخي معاني النحو وبالتوحيد بين اللفظ والمعنى يكون النظم الذي يجعل من الصورة الشعرية محصلة لهذا التعليق والإسناد والتأليف. ومن هنا كانت الصورة البلاغية عنصراً فنياً أصيلاً في السياق الشعري، الذي لا يكون إلا نسيجاً متشابكاً (١١).

ويرى بعض النقّاد المحدثين أن الشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني (١٢).

ومن هنا تأتي أهمية دراسة الأشكال البلاغية كعناصر مهمة وأساسية، تتفاعل مع دوال لغوية مختلفة داخل النص لتنتج في النهاية نصاً متماسكاً. لأن النص هو كل الوحدات اللغوية ذات الوظيفة التواصلية الواضحة التي تحكمها جملة من المبادئ، منها «الانسجام» و«التماسك» و«الإخبارية» (توفر مضمون مفيد في النص) (١٣).

فالتقنية البلاغية مهمة في البناء الأسلوبي للنص، كما أن للأشكال البلاغية أبعاداً دلالية في تشكيل الرؤيا الشعرية كما أسلفنا من قبل.

ولكي أبين ما لتلك الأشكال من أهمية في تشكيل بنية النص الأسلوبية وما لها من علاقة في بلورة الرؤيا الشعرية، قمت بقراءة بلاغية لنص عباسي لأبي تمام. وهو قصيدة يمتدح بها أبا العباس نصر بن منصور بن بسام (١٤).

وقمت بتقسيم النص إلى وحدات، إذ إن كل نص قابل لأن يحلّل إلى وحدات دُنيا، وما يمكن اعتماده مقياساً أولاً، تميّز به بين العديد من البنى النصية إنما هو غط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور (١٥). كل نص له بداية ومجال ووسط قد يطول وقد يقصر، ونهاية وهي نقاط يمكن التوقف عند أي واحدة منها وفصلها عن غيرها، ولكنها لا يمكن أن تفهم معزولة عنها (١٦).

وجاء تقسيم النص في أربع وحدات كالتالي :-

### الوحدة الأولى : لوحة الطلل

- ١ . أطلالَ هندٍ ساءَ ما اعتضت من هند
  - ٢ . إذا شئنا بالألوان كنَّ عَصَابَةً
  - ٣ . لعجنا عليك العيسَ بعد معاجها
  - ٤ . فلا دمعَ ما لم يجر في إثره دمٌ
- أقايضت حُورَ العين بالعون والرُّيد  
من الهند والأذان كُنَّ من الصُّغْدِ  
على البَيْضِ أتراباً على النُّويِّ والودِّ  
ولا وجدَ ما لم تعي عن صفة الوجودِ

### الوحدة الثانية : لوحة المرأة

- ٥ . ومقْدودة رُوْدُ تكادُ تُقْدَها
  - ٦ . تعصفرُ حَدْبَيْهَا العُيونُ بحُمْرة
  - ٧ . إذا زهدتني في الهوى خيفةُ الردى
  - ٨ . وقفتُ بها اللذات في مستنفسٍ
- إصابْتُها بالعين من حَسَنِ القَدِّ  
إذا وِرَدَتْ كِانتَ وبِالآ على الوردِ  
جَلَّتْ لي عن وجْهِه يزهد في الزهدِ  
من الغَيْثِ يسقي روضةً في ثرى جَعْدِ

### الوحدة الثالثة : لوحة الخمر

- ٩ . وصَفراءُ أحدقنا بها في حدائق
  - ١٠ . بقاعيةٍ تجري علينا كئوسها
- تجودُ من الأثمار بالثغْدِ والمعدِّ  
فنبدي الذي تخفي ونُخفي الذي تبدي

### الوحدة الرابعة : لوحة المدوح

- ١١ . بنصر بن منصور بن بسام انفرى
  - ١٢ . ألا لا يمدَّ الدهرُ كفاً بسىء
  - ١٣ . بسيب أبي العباس بُدِّلَ أزلنا
  - ١٤ . غنيتُ به عَمَّن سواه وحولت
  - ١٥ . له خُلُقٌ سهلٌ ونفْسٌ طباعُها
  - ١٦ . رأيتُ الليالي قد تغيَّرَ عهدُها
  - ١٧ . أسائلُ نصرَ لا تسألُه فإنه
  - ١٨ . فتى لا يبالي حينَ تجتمع العلى
  - ١٩ . فتى جوده طبعٌ فليس بحافلٍ
- لنا شَطَفَ الأيامُ عن عيشة رَغْدِ  
إلى مجتدي نصر فتقطع من الزندِ  
بخفضٍ وصرنا بعد جَزَرَ إلى مدِّ  
عجافُ ركابي عن سَعِيدِ إلى سَعْدِ  
ليانٌ ولكنَّ عرضُه من صفاً صلْدِ  
فلمَّا تراءى لي رجعتُ إلى العهدِ  
أحنُّ إلى الإرفاد منك إلى الرِّفْدِ  
له أن يكونَ المالُ في السَّحْقِ والبُعدِ  
أفي الجورِ كان الجودُ منه أم القصدِ

- ٢٠ . إذا طرقتُه الحادّاتُ بنكبة  
 ٢١ . ونَبهنَ مثلَ السيفِ لو لم تَسَلهُ  
 ٢٢ . سأحمّدُ نصرًا ما حَييتُ وإنّي  
 ٢٣ . تجلّى به رُشدي وأثرتُ به يدي  
 ٢٤ . فإن يكُ أربى عفوُ شكري عليّ ندى  
 ٢٥ . وما زال منشورًا عليّ نوالهُ  
 ٢٦ . وقصّر قولِي عنه من بعد ما أرى  
 ٢٧ . بغيتُ بشعري فاعتلاه ببذله

### الدّراسة :

تمثل الأطلال في النصّ القوّة المهيمنة التي تمتلك خاصية التغيير والتبديل . ومناداتها بأداة النداء «أ» وهي تستخدم لنداء القريب ينم عن قرب هذه الأطلال من الشاعر ، كما أن النداء يكسبها معنى حيويًا ، ويخرجها من دائرتها الجماديّة .

وجاء إضافتها إلى الدال «هند» ليزيد من هذه الحيويّة من جهة ، ويزيد من معنى القرب من جهة أخرى . إن بناء الأسلوب بالنداء على مثل هذا النحو خفف من غلواء ما يعطيه الدال «ساء» من معاني الغضب والاستياء ، نتيجة استعاضة الأطلال من هند . وهذا ما يعطيه الشكل البلاغي (للتقديم والتأخير) ،

فأصل الكلام : «ساء ما اعتاضت أطلال هند من هند»

ونلاحظ أن الشاعر يصعد من استخدامه للأشكال البلاغية في بيت المطلع ، مما يوميّ باستهلال طيب نتوقع من خلاله مدًا وتصعيدًا للخطاب البلاغي عبر سلسلة من الأشكال البلاغية تمتد على مساحة النصّ الواسعة .

فالأطلال كائن يعقل فينادى ، ثم يخاطب ويقرّع ويلام ، ويقوم بعملية استبدال واستعاضة واعية . بل إن الأطلال تقوم بعملية أعقد حينما تعقد صفقة تقوم على مبدأ «المقايضة» :

أطلالَ هندٍ ساءَ ما اعتضتِ من هندٍ      أقايضتِ حُورَ العينِ بالعُونِ والرُّبْدِ

يبدو الشاعر منفعلًا ، كما يبدو أنه يعاني ، فلم يجد أفضل من الاستعارة كي تستوعب انفعاله ، وتعبّر عن معاناته ، مستعينًا بدوال لغويّة تمنح استعارته الدقة والملاءمة فتساعده على انفعاله ، مثل استخدامه للفعل «ساء» الذي حمّله شحنة من الغضب والاستياء نتيجة للاستعاضة

والمقايضة . وهذا فهم لتطور وظيفة الاستعارة . فإذا كانت النظرة القديمة تهتم بنبل الاستعارة ، وبوضوح الأصل التشبيهي فقد أصبح يطلب منها الدقة والملاءمة بواسطة علاقات لغوية يتوسل بها صاحبها ، لتعبر عن انفعاله ولم تعد تطلب تميز أصل تشبيهي وإن كانت - في الوقت نفسه - لا تخلو من بذور تشبيهية<sup>(١٧)</sup> .

وحينما يسند الشاعر المقايضة إلى الأطلال «أقايضت» ينجح في جعل استعارته أكثر دقة وملاءمة للتعبير عن انفعال متدفق من خلال تشابكها مع هذه الدوال اللغوية المتمثلة في هذين الطرفين ، الطرف الأول : حور العين . والطرف الثاني : العون والرّبْد . وهنا يترك العنان للمخيلة كي تتخيل البون الشاسع بين البشر وبين الحيوان ، بين النساء وبين بقر الوحش . بين النساء الجميلات واسعات العيون وأتن الحمر الوحشية . بين الجمال اللوني (شدة البياض مع شدة السواد) من خلال « الحور » وبين الغبرة المائلة إلى السواد (الرّبْد) .

إن هذه المعاني المنبثقة عن العلاقات اللغوية بين الدوال المذكورة آنفاً تكسب الاستعارة ملاءمة ودقة للتعبير عن انفعال الشاعر . بل إن تفجر تلك المعاني إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة لدلالة على النص الجيد ، لأن النص الجيد حقيقة هو الذي يتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة ، إلى حركة مطلقة ، من المعاني اللانهائية ، تتحرك منتشرة من فوق النص عبارة كل الحواجز . إنه الانتشار كما يسميه بارت<sup>(١٨)</sup> .

وتقترن الاستعارة بشكل بلاغي آخر قد يزيد من انفعال الشاعر أيضاً ويعمّقه ، ويساعد الاستعارة في قدرتها على التعبير عن المعاناة . وهذا الشكل هو الاستفهام في قوله : «أقايضت» ونعتقد أنه خرج لغرض التوبيخ والاستنكار ، ليتلاءم مع الدال اللغوي «ساء» الذي حمل شحنة من انفعال الشاعر ، وضاعف من قدرة الاستعارة في «اعتضت» في التعبير عن المعاناة .

ومن هنا يمكننا القول إن الاستعارة لم تعد زركشة زخرافية أو حلية فنية ، وإنما نشاط فكري ينظم التجربة بواسطة خيال دؤوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع حيث تذوب عناصرها لتتخلّق من ميلاد جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء والمعاناة الانفعالية لصاحبها<sup>(١٩)</sup> .

وبيت المطلع أو الاستهلال مهم في بناء القصيدة ، إذ إن الشعر يقوم على مبدأ تكرير وحدات متساوية مع مواقع معينة من البيت أو في مواقع متعددة ، منها ما هو مشترك بين جميع الأبيات ومنها ما يختص ببعضها وفي مقدّمها الاستهلال<sup>(٢٠)</sup> .

وقد لفتت بنية الاستهلال أنظار القدماء إليها ، فراحوا يركزون عليها في حديثهم . إذ يرى ابن رشيق أن الشعر قُلُّ أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره . فإنه أول ما يقرع

السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة وليجعله حلواً سهلاً، وفخماً جزلاً<sup>(٢١)</sup>. ويرى أيضاً: «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح<sup>(٢٢)</sup>. ويقول محمد بنيس: إن حازماً شرح وظيفة الاستهلال أفضل من سابقه حينما رأى أن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقى ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثير من التّخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيها وليها<sup>(٢٣)</sup>.

ومن هذا كله يتبين لنا أن الاستهلال عنصر توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي، ويبدو من خلال أقوال السلف لوحةً تزيينية تلتفت الأنظار إليها لأنها تبهرك ببريقها، ومن هنا جاء تسميتهم للاستهلال الجيد «ببراعة الاستهلال». إن تلك الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كحلية، ووظيفتها ربط التواصل بما يرضي رغبة السامع - القارئ<sup>(٢٤)</sup>. إنها وظيفة إقامة الاتصال التي قال بها ماليتوفسكي وتبناها ياكبسون معرّفاً إياها بأن «هناك رسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه»<sup>(٢٥)</sup>.

إن القدماء لم ينتبهوا إلى أن الاستهلال يشكل وظيفة أكثر من الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقي، إذ يركز عليه بناء النص كله، بل هو حجر الأساس الذي يقوم البناء عليه فإذا انهدم انهدم البناء كله. إذ هو «طقس الشروع في بنيتة فضاء القصيدة»<sup>(٢٦)</sup> وهو عنصر بنائي للنص بأكمله، ووظيفته نصية أساساً، لأنه القالب الذي تصبح أبيات القصيدة مجبرة على الخضوع لقوانينه، وبذلك يتحوّل إلى عقد بين الشاعر والسامع، القارئ أيضاً بعد أن يقدم الاستهلال لسامعه - قارئه القوانين الأولى للعبة الكتابة أو القول، فيما هو يجذبه بقوة إلى مجاله الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأسبق بالنسبة للشعرية<sup>(٢٧)</sup>.

ويأتي عجز الاستهلال ليؤازر صدره في بناء تلاحميّ يقوم على التوافق والترادف في المعنى وهذا يزيد من لحمة الاستهلال البنائية. إذ ينعى على الأطلال مقايضتها الحور العين بالعون والرّبّد. والمقايضة لا تبعد كثيراً، فيما تعطيه من معنى ودلالة عن الاعتياض وطلب العوض. إذ كلاهما يقوم على فكرة الاستبدال، والمستبدلة هي «هند» في الصدر، وفي العجز تتحول إلى الحور العين، فكأن الدال «هند» اكتسبت توسعاً في الدلالة فإذا هو حور عين تتسم بالبياض والجمال في مقابل المستبدل به وهو العون «بقر الوحش» والرّبّد منها ذات الألوان المغيرة في مقابل ألوان الحور العين المتصفة بالبياض.

إن فكرة «الاستبدال» هذه فكرة مرعبة للشاعر وفكرة جائرة في نظره. راح يعبر عنها من

خلال وضع الدالين: «اعتضت» والدال «قايضت» في هذا البناء القائم على التوازي والتزام حرفي الضاد والتاء مما شكل بعداً إيقاعياً قوياً في الاستهلال لافتاً الأنظار إليه، طارقاً سمع المتلقي من خلال الموسيقى المنبعثة منهما. فكأنهما موضعا الارتكاز الذي يريد أن يؤكد عليه. ومن هنا ينسجم البعد الإيقاعي مع البعد الدلالي، فإذا العملية ليست زينة أو حلية تقوم على التلاعب بالألفاظ من خلال التقفية والتسجيع.

وإذا اتفقنا مع بارت على أن النص نسيج، وفيه فكرة توليدية يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وإن الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج، تنحل فيه كما لو أنها عنكبوت، تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسجها<sup>(٣٠)</sup>، فإن الفكرة المسيطرة على هذا النص الذي بين أيدينا هي فكرة الاستبدال. خوف الشاعر من أن يستبدل به ممدوحه آخرين. ومن هنا فالأطال ذات القوة المسيطرة التي بيدها قوة التغيير هي رمز لسطوة الممدوح، وهند المستضعفة أمام قوة الطلل ترمز إلى الشاعر، ولذلك استخدم شكلاً بلاغياً ذا قوة أساسية في الاستهلال وهو «التصریح» واختار دال «هند» ليكون المبرس بولادة قافية القصيدة كي تظل القافية مرددة لوقع هذا الدال، منبهة الأذهان بطريقة أو بأخرى إليه على طول امتداد القصيدة. وكان الشاعر عن طريق الدال «هند» المكرر ووقعه من خلال القافية في القصيدة يقول «أنا موجود».

ومن هنا امتدح القدماء التصريح وعدوه من سمات الشعراء المطبوعين. يقول قدامة: «وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليهما، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن باب النثر»<sup>(٣١)</sup>. ويذهب حازم إلى القول بأن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولناسبة تحصل لها بازواج صيغتي العروض والضرب، وتمائل مقطعتها لا تحصل لها دون ذلك<sup>(٣٢)</sup>.

والتصريح بهذا المعنى عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها. إنه قطرة الماء الأولى، نطقته التي بها ينشأ. ومن هنا يكون تسربه إلى الاستهلال والانعطاف مؤدياً لأكثر من وظيفة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ بدوره على القصيدة وينشر سلطته عليها فيما هو ينشرها على سامعها- قارئها. وبهذا أيضاً يكون دالاً من بين دوال الإيقاع<sup>(٣٣)</sup>.

ولكي يفهم السامع أنه في حضرة الشعر رأى لوتمان أنه يتوجب عليه أن يستلم إشارة معينة لها أن تجعله يستجيب للإدراك المعين، إن تلك الإشارة النصية لدى لوتمان تكمن في الاستهلال المصروع<sup>(٣٤)</sup>.

ويرى ابن رشيق أن سبب التصريح بمبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير مشور . واشتقاق التصريح من مصراعي الباب ، ولذلك قيل لنصف البيت «مصراع» كأنه باب القصيدة ومدخلها (٣٥) .

فالتصريح اجتلاب للقافية ومبادرة بها . وها هو على هيئة نطفة فيه تتكون القافية وتُسمى . طقسُ البناء يعلن عن ميلاد القافية ، والقافية عن البيت والبيت عن الشعر (٣٦) .

إن الدال «هند» في قوله : «أأطلال هند ساء ما اعتضت من هند» هذا هو الذي تنبأ بالقافية . والذي يدلنا على تركيز الشاعر على هذا الدال ليكون ذا وظيفة بنائية في النص هو الشكل البلاغي القائم على التكرار بينه وبين الدال نفسه «هند» الذي أضيفت الأطلال إليه ، إن هذا الشكل التكراري لا يعطي بعداً صوتياً إيقاعياً وحسب بل هو ذو دلالة معنوية أيضاً تقوم على التوكيد والتركيـز على أهمية هذا الدال في ذهن القارئ - السامع . إنها متعة التشويق والاستعذاب التي يجلبها الدال الاسمي المكرر (٣٧) .

وتتكرر بنية التكرار في الاستهلال بدوال حرفية متمثلة في تكرار حرف الهمزة ، بشكل يقوم على التنويع على هذا النحو : الهمزة الأولى في «أأطلال» هي همزة النداء ، والثانية من بنية الكلمة ، والثالثة من كلمة أخرى وهي كلمة «ساء» ومكانها في آخر الفعل ، وهي من بنية الكلمة أيضاً ، والهمزة الرابعة هي همزة الاستفهام في «أقايضت» ومكانها في بداية عجز البيت ، فهي تتواءم مع همزة النداء الواقعة مكانياً في بداية الصدر .

فالهمزتان الأولى والثانية في «أأطلال» متجاورتان وقريب منهما همزة «ساء» . وهمزة النداء متناسبة مكانياً مع همزة الاستفهام فكلاهما متماثلتان من حيث الموقع ، الأولى في بداية الصدر والثانية في بداية العجز ، وبينهما في الوقت نفسه اختلاف ، فالأولى للنداء والثانية للاستفهام . والأولى تؤلف بنية نحوية تقوم على النداء بينما الثانية تشكل بنية بلاغية قائمة على الاستفهام وتكرار الهمزات الأربع يعطي بعداً إيقاعياً في الاستهلال واضحاً ، لأنها تنطق بنفس النبرة «أأأ» .

وأما أبعادها الدلالية فمختلفة ، فهمزة النداء تكسب المنادى قرباً وتلبسه ثوب الحياة عن طريق التشخيص ، فالأطلال كائن ينادى ، ويأصافتها إلى هند تكسب قرباً أكثر إلى الشاعر فكأنه يشاهدها أمامه ، وهذا يدل على ملازمة الطلل للشاعر منذ القديم لما له من جبروت وقوة مهيمنة ، فكانت تتراءى لهم الأطلال وكأنها ماثلة أمامهم كما تمثل أيديهم فهي قريبة منهم ومن هناك جاء تعبير طرفة عنها بقوله : (٣٨) .

لخولة أطلالٌ ببرقةٍ نهمدِ      تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ



والذي جاء بذلك القرب هو همزة النداء . ومعنى هذا أن للتكرار سلطة معنوية قوية غير سلطة الصوت .

ويلقانا شكل بلاغي آخر في الاستهلال إنه الجناس المتمثل في قوله : « العين بالعين » ، فكلمة العين الأولى هي « مولد الجناس » للكلمة الثانية العون . والعين : جمع عينا أي واسعة العين ، وهذا المعنى يحفظ في الذاكرة ثم يأتي اللفظ الجنيس الثاني « العون » فيقفز إلى الذهن المعنى الأول « واسعة العين » ولكن سرعان ما يقذفه السياق بعد التأمل ليصير إلى معنى آخر هو جمع لعوان أو لعانة من بقر الوحش . وعليه فالجناس إيهام بالوحدة المعنوية بين أجزاء الخطاب المختلفة وهذا أساس المغالطة فيه (٣٩) .

إنه يقوم على استدعاء المعنى السابق له ويحمل كذلك معناه ، ولكن هذا الترسخ لا يدوم إذ يكشف المتقبل أنه يقوم على المغالطة والتشويش . ومن هنا يتكوّن للمتقبل لذتان : الأول : صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجد الجناس ، والثانية : دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي - صيغي (٤٠) .

وحيثما نفتش عن هذه الدلالة نجد أن اللفظ الأول « العين » مضاف إليه كلمة « حور » وهذا المعنى هو العين من البشر ، لأن الحور العين في الآخرة نساء . والعون من الحيوان . فالجناس إذن يخفي خلفه بنية تضادية . فكان التضاد أو التنافر معروض في ثوب الاتفاق والتجانس (٤١) . وتتداخل بنية الجناس « العين والعون » مع بنية التركيب في الجملة ، فيتولد عن هذا التداخل مطابقة مولدة ، فدالا « الحور العين » مضاف ومضاف إليه ، ودالا « العون والربد » معطوف ومعطوف عليه . و الحور هو من الحور . والحور : شدة البياض مع شدة السواد (٤٢) .

ومن كل ما تقدم نرى أن الاستهلال يبني بناءً قوياً يقوم على الازدحام بالأشكال البلاغية المختلفة ، منسجمة مع البنى اللغوية والنحوية لتؤدي جميعها وظيفة صوتية دلالية في آن واحد ، يكون لها الأثر الواضح في بناء القصيدة وتصعيد شاعرية النص .

إذا شِئْنَ بالألوانِ كنَّ عَصَابَةً      من الهندِ والأذانِ كنَّ مِنَ الصُّغْدِ

وتردحم الأشكال البلاغية في هذا البيت ، بدءاً بالمجاز حينما يسند الشاعر فعل المشيئة إلى بقر الوحش أو الظلمان التي حلّت في الدار مكان هند . فيربط هذا الشكل مع شكل بلاغي آخر وهو التشبيه ، ولكن التشبيه غير القائم على ذكر أداة التشبيه ، إنه التشبيه القائم على بنية التقابل والتوازن ليس في داخل الصورة التشبيهية الواحدة وإنما التقابل والتوازن بين صورتين تشبهييتين كما هو الحال في البيت الذي قدّم فيه وجه الشبه في الصورتين بشكل يقوم على التوازن لتتشكّل

داخل الصورة بنية بلاغية أخرى متولدة من التشبيه على هذا النحو :

بالألوان كنّ عصابة من الهند

إذا شئت

والآذان كنّ من الصغد

والصورة العادية للتشبيه، المقترن بالأداة تكون على هذا النحو :

كنّ عصابة كالهند في السواد أو الألوان

إذا شئت

وكالصغد في صغر الآذان

ولكن استخدام أداة التشبيه قد يعوق ويقيد ويحدّد، لأن قدرة الصورة التشبيهية في أن تتعدّى حدود المقارنة، ولا يصح الاتكاء الرّخيص على أداة التشبيه، والاسترخاء في ظل الاعتماد على أنها كافية لإقامة تشابك في الأداء مهما تكن قيمته بين ما قبلها وما بعدها فهو محدود (٤٤).

إن البنية الدلالية للصورتين التشبهيّتين السابقتين تلتقي مع البنية الدلالية لبيت الاستهلال، فالشاعر مستاء من بديل « هند » وهذه المرة استخدم تقنية التشبيه القائمة على نبذ الأداة التشبيهية، القائمة على تقدّم وجه الشبه، والمتكئة على التوازن في البنية اللفظية، المبنية بشكل يستند إلى التقابل، ليعمّق مفهوم الأشياء من بديل « هند ».

إن الصورة التشبيهية الأولى تومئ لونيّاً إلى أن البديل من « هند » كان أسود من خلال الدال « الهند » وهذا يشكل تداعياً ضدياً مع المبدل منه وهو « هند » البيضاء . ويأتي الدال الجديد « الهند » ليكون مجانساً للدال « هند » في الاستهلال، فيحضر في الذهن - لوقت قصير - معنى « هند » الاستهلالي، ولكن هذا المعنى سرعان ما يرفضه السياق ليحضر معنى « الهند اللوني »، ولكنه يظل يذكر بنائياً « بهند » في الاستهلال، وهذا ما قلناه من أن الاستهلال له سلطة في بناء القصيدة . وجعل الشاعر هذا الدال « الهند » متوازناً مع دال القافية « الصغد » ليحكم التعلق بدال الاستهلال

«هند» .

وإذا كانت صورة التشبيه الأولى تركّز على اللون فالصورة الثانية تركّز على الشكل على هذا النحو :-

اللون = الأسود = الهند  
الشكل = صغار الأذان = الصغد  
أو بدونها

إن دلالة الصورتين السابقتين تكمن في أن كليهما تعبّر عن بشاعة البديل عن «هند»، فاللون الأسود «يحافظ تحت ريشة أبي تمام على مدلوله المشؤوم»<sup>(٤٥)</sup>. وهو رمز أيضاً للزيف والخطأ<sup>(٤٦)</sup>.

إن ذكره للهند مقترناً باللون لدو دلالة على العبوديّة والذل . وهو المعنى نفسه الذي يرمز إليه استخدامه لدال «الصغد» حينما قطعت آذانهم من قبل بعض الملوك الذين فتحوا مدينتهم - إذلالاً لهم .

إن الشاعر خائف من أن يبده الممدوح بأخرين، ولهذا جعل هؤلاء الآخرين عبيداً هنوداً، وصغداً أذلاء لا آذان لهم يسمعون فيها الشعر والإنشاد، والهند والصغد أعاجم لا يفهمون الشعر . وهذا كله إيماء للمدوح بفضاعة البديل وزيفه . وهذا الفهم يظهر الشاعر في ختام القصيدة، قائلاً :

بغيتُ بشعري فاعتلاه ببذله فلا يبغي في شعري له أحدٌ بعدي

وفي البيت شكل بلاغي يعرف بإيجاز الحذف : ويكون بحذف بعض ما في العبارة من كلمات من غير أن يختل المعنى وبشرط أن يقوم دليل لفظي أو معنوي على المحذوف . .<sup>(٤٧)</sup>. ويظهر الحذف على النحو التالي : الصورة الأولى : إذا شئت بالألوان كنّ عصابةً من الهند . الصورة الثانية : إذا شئت والآذان كنّ عصابةً من الصغد

فحذف من الصورة الثانية «إذا شئت» و«عصابة» . قد يكون بسبب الحفاظ على الوزن والنغم الموسيقي الذي أراد بناءه الشاعر ، أو الاستغناء عن ذكره لتعيينه وظهوره<sup>(٤٨)</sup>.

ولا يتخلى بناء القصيدة عن فكرة البدلية في البيت الثالث فالعيس اليوم تعوج على النوى والوتد، وكانت بالأس تعوج على البيض أتراباً، فيلوح شكل التضاد القائم على التوتريين البيض أتراباً وبين النوى . والنوى : الحفير حول الخباء، وكثيراً ما يضاف إلى الرماد، والرماد يميل إلى السواد في اللون . ورد في اللسان قول الشاعر :<sup>(٤٩)</sup>

## وموقد فتية ، ونؤى رماد

وقول الشاعر :

### عليها موقدٌ ونؤى رماد

ويشكل الجناس الاشتقاقي بين «عجنا» و «معاجها» بنية إيقاعية . وهناك شكل بلاغي آخر

في البيت وهو التقديم والتأخير ، ففهم البيت كالتالي :

لقد عجنا الإبل على نؤى الدار ووتد الخباء ، بعد أن كنا نعوجها ونعطفها على البيض<sup>(٥٠)</sup>

وأعتقد أن لهذا الشكل هنا دلالة تحقيرية للبديل عن هند .

ويبلغ التوتر والانفعال ذروته حينما يجعل البكاء على مفارقة المبدل منه « هند» دماً وليس

دمعاً ، ويجعل الوجد ألا تقوى على الوجد ، وهذا دليل على الوفاء ، والشكل البلاغي الذي

يعتمد عليه في إيصال هذا المعنى هو «المبالغة» في شطري البيت . وقد صاغ البيت في بنية تقوم

على تداخل الأشكال البلاغية وتشابكها في نسيج يذكرنا بمقولة بارت : النص عبارة عن نسيج

<sup>(٥١)</sup> . ومقولة فاليري : «إننا لا نفكر بالكلمات ، إننا لا نفكر بغير الجمل»<sup>(٥٢)</sup> . فإذا البيت يقوم

على اتلاف بين اللفظ والمعنى من خلال ما يعرف بالبلاغة بنعت «المساواة» وقد عرفها قدامة بن

جعفر بقوله : «هو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى ، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عليه»<sup>(٥٣)</sup> .

وإضافة إلى المساواة يلقانا شكل بلاغي آخر يقوم على بنية الجناس داخل البنية الكلية

القائمة على «المبالغة» وذلك بين لفظي : «دمع» و «دم» ويسمى هذا في البلاغة بالجناس المطرف .

وللجناس بعد صوتي لأنه وسيلة تعبيرية ، ولكنه هنا له بعد دلالي أيضاً فمن المعروف أن الدمع

حينما يجف يعقبه الدم وهذا يكون أشد وأبلغ ، كما أن المصدر واحد للدمع والدم وهو العين ،

وهذا مما يجعل الجناس مستساغاً قريباً حميداً صوتاً ومعنى . ولعل هذا ما قصده عبد القاهر من

قوله : «إنك لا تحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً ، ولم

يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً»<sup>(٥٤)</sup> .

وفي الشطر الثاني يلقانا شكل بلاغي آخر يقوم على بنية التصدير والتضاد أو الطباق في أن

واحد ، ويحلون لنا أن نسمة التصدير التضادي حينما يقول :

فلا وجد ما لم تعي عن صفة الوجد

الطباق + التصدير في لا وجد و «الوجد» .

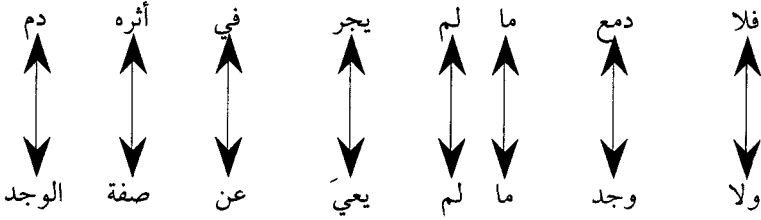
وكل هذه الأشكال البلاغية المزدحمة بنيت داخل البيت بشكل يقوم على تكرار صوتي

موسيقى جاء على مستوى العبارة ، وفي بنية تقوم على التوازن والتعادل ، فيخلق نسقاً من

التناسبات يتعدى الصوت والإيقاع ليشمل المستوى النحوي والمستوى التركيبي والمستوى

المعجمي وغيرها من المستويات الأخرى .

إن هذه الأشكال البلاغية بهذا النظام تؤدي إلى بنية قوامها تناسب والانسجام والتلاؤم في النص الشعري ، وهذه بنية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية المعاصرة التي ترى أن عنصر التوازي يستطيع أن يحقق مبدأ التناسب<sup>(٥٥)</sup> . وهو تناسب يظهر في هذا البيت على هذا النحو من التقابل :-



### لوحة المرأة

- |                                       |                                      |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| ٥ . ومقدودة رُؤد تكاد تقدها           | إصابتها بالعين من حسنِ القَدِّ       |
| ٦ . تُعَصْفِرُ خديها العيونُ بحُمْرةِ | إذا وَرَدَتْ كَانَتْ وبالأعلى الوردِ |
| ٧ . إذا زهدتني في الهوى خيفة الردى    | جَلَّتْ لِي عن وجهِ يزهدُ في الزهدِ  |
| ٨ . وقفتُ بها اللذات في متنفسٍ        | من الغيث يسقى روضةً في ثرى جَعَدِ    |

تشكّل المرأة عنده الأمل ، ولهذا يسقط عليها ما بداخله ، وما يريد التعبير عنه ، وهذا ما لاحظناه في الاستهلال .

تقوم بنية البيت الخامس على التكرار عن طريق شكل رد العجز على الصدر ، وبأبعاد مكانية مختلفة نلمح من وضعها هذا التوزع الموسيقي فمقدودة في أول البيت ، والقَدِّ في آخره ، وكلمة تقدها تكاد تكون متوسطة لأنها وقعت في آخر الصدر . إن هذه الطبيعة التراكمية للتكرار تعمل على تكثيف الدلالة فتؤثر في المتلقي من خلال الإلحاح عليه سمعياً وذهنياً بتكرار الدال والمدلول<sup>(٥٦)</sup> .

والمقدودة : دلالتها حسنة القد . وتقدها المجانسة لها تدل على عملية التمزيق والأذى من قبل العين ، فهاتان الكلمتان متجانستان ومتضادتان في آن واحد . وتقدها إصابتها بالعين . تقوم

على شكل المبالغة المقبولة لأنها مخففة بالدال اللغوي «تكاد».

وهذا كله يأتلف مع البعد الدلالي للتصدير في قوله «حسن القد» الذي يجعل المتلقي يتأمل الحسن بشكل مفتوح.

وتسيطر الألوان على البيت الثاني. العصفرة، الحمرة، الورد في هذا الزحام اللوني، مستخدماً شكل الاستعارة والجناس. فالعيون تقوم بعصفرة للحدود فتبعث فيها الحمرة التي هي بدورها كناية ورمز للحياة. وفي الشطر الثاني يجانس بين «وردت» والوردة وإذا سلّمنا بقول جون كوهن: «التشابه الصوتي بين كلمتين يفترض دائماً قرابة بين معانيهما»<sup>(٥٧)</sup>، فما القرابة المعنوية بين «وردت» والوردة؟ إن كلمة «وردت» تعني الاتجاه صوب الماء، والورد يحتاج إلى الماء والمرأة الحليّة الجميلة رمز الأمل محط الحياة والاستقرار.

وبنية البيت الثالث ترتكز إلى التصدير كما هو الحال في البيت الأوّل تماماً. هذا الشكل القائم على الزحام التكراري المتمثل في: «زهّدتني» و«يزهد» و«الزهد» يعمل على تكثيف الدلالة وحفرها في ذهن المتلقي حفرأ.

إنه يجعل خوف الموت يزهد في الحب ولكن هذا الزهد مشروط (بإذا) أداة الشرط غير الجازمة، فيجيب جواب الشرط «جلت لي عن وجه». ونظّل نتظر النتيجة والترقب وهذا يجعل المتلقي يشارك في البناء، فإذا المبدع يصعد الموقف عن طريق بنية التصدير التجاورية «يزهد في الزهد» فتكون النتيجة عدم المبالاة بالموت في سبيل الحب والهوى، ذلك الحب والأمل المتمثل في الأمل الذي يصبو إليه. وهذا التصعيد يبلغ ذروته في البيت الرابع من لوحة المرأة الذي يشير - عن طريق الاستعارة - إلى أن الشاعر جعل «الذات» وقفاً على المرأة المثال، إذ إن وصفه المثالي للمرأة ما هو إلا رمز لأمل يحلم بتحقيقه<sup>(٥٨)</sup>. ومن هنا تمتد الصورة الاستعارية إلى جوانب قد تضيء لنا درب ذلك الأمل الذي يحلم به، اللذات التي ملكها بتلك المرأة كانت في روضة يتنفس من خلالها الغيث فإذا نحن أمام استعارة تمتد في الاستعارة الأولى فتعطي بعداً دلاليّاً جديداً مكتملاً للذات التي تحدّث عنها. فإذا الغيث يتنفسه في الروض يقوم على هياج أزاهيره وانتشار روائحه فتضفي على المكان صوراً عطرية جميلة فوّاحة عبقة، ويتوج هذه الأشكال البلاغية القائمة على الاستعارة ببلاغة التميم حينما يجعل تنفس الغيث في تلك الروضة وهو يقوم بسقاية لها بقوله: «في ثرى جعد».

إن العطر الفوّاح الذي ينتشر من الروض بفعل الغيث ما هو إلا ذكر الممدوح وجوده الذي ينتشر أريجيه بين الناس وهو الأمل الذي يسعى إليه وينشره من خلال لوحة المرأة، ومن خلال هذا المجال الكوني الذي يبثه في صورته. إذ إنه وهو يرسم صورته يعيش في عالم روعي أخذ<sup>(٥٩)</sup>.

## لوحة الخمر

٩. وصفراء أحدقنا بها في حدائق تجود من الأثمار بالشعد والمعد  
١٠. بقاعية تجري علينا كؤوسها فنبدي الذي تُخفي ونُخفي الذي تُبدي

الشكل البلاغي الذي يسيطر على البيت الأول هو الجناس في قوله: «أحدقنا» و«حدائق» ولا يخفي ما فيه من بعد صوتي، ولكنه ذو بعد دلالي أيضاً يتمثل في هذا الفهم الشديد لما في هذه الحدائق من خيارات نتيجة لما يعطيه الدال «أحدقنا» من تصويب النظر تجاه هذه الحدائق ثم يأتي الشكل الاستعاري المتمثل في «حدائق تجود» ليكمل ذلك البعد الدلالي المتولد عن الجناس، فإذا الحدائق ممدوح يجود من «الأثمار». والأثمار في وضعها اللغوي تتوسع في معنى الجود والعطاء، فاللفظ جمع لجمع الجمع.

يقول أبو الهيثم: ثمرة ثم ثمّر ثم تُمر جمع الجمع، وجمع الثمر: أثمار.

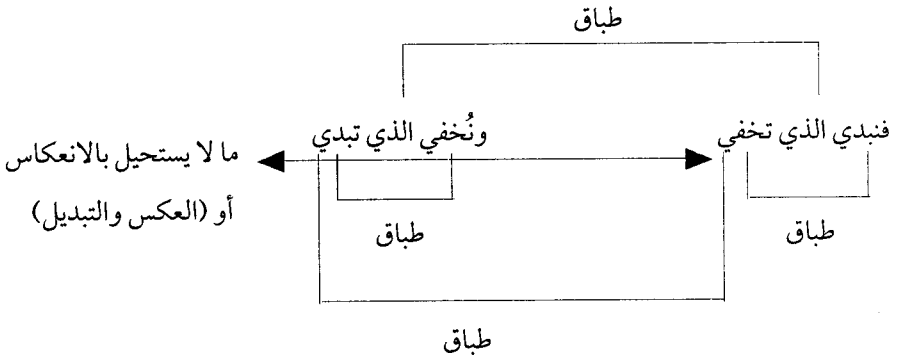
ويأتي لون بلاغي آخر يظهر بعد «جمع جمع الجمع» مفصلاً له، وهو ما يعرف عند البلاغيين «بالتطيرز» وقد عرفوه بقولهم: «هو أن يأتي الشاعر قبل القافية بسجعات متتالية فتبقى في الأبيات أو آخر الكلام كالطراز في الثوب...»<sup>(٦٠)</sup>

إن هذا اللون البلاغي يسهم في إظهار التناسب القائم بين الكلمات المتساوية في الوزن على هذا النحو: «من الأثمار بالشعد والمعد».

الإيقاع المنبعث من التساوي في البنية الصرفية والوزنية يلفت نظر المتلقي إلى البعد الدلالي للتطيرز فإذا الأثمار أنواع مختلفة منها الغض ومنها الرطب، وللمخيلة أن تنتشر فيما تتخيله من أنواع تندرج تحت الرطب والغض.

والبيت الثاني في لوحة الخمر يستند إلى التصوير الاستعاري فالخمرة تجري كئوسها، وتعبير الشاعر: «تجري علينا كئوسها» يدل على تعميق مفهوم الكرم عن طريق جريان الكئوس. ودال: بقاعية تدلل على نسبة الخمر إلى البقاع والبقاع أرض شامية وممدوحه شامي وفي هذا تقارب منه وحسن تخلص إلى الوصول إليه فمدحه، ولهذا راح يتحدث في لوحة الخمر عن الأثمار المختلفة والجود، وجريان الكئوس، فكأنه بناء جديد في القصيدة عن طريق الأشكال المتنوعة التي من خلالها راح يتخلص لمده الممدوح.

ولكن الشطر الثاني يقوم على هذا الزحام التضادي وعلى التساوي في البنية الصرفية والتشابه في البنية النحوية مما يفضي إلى التناسب على هذا النحو:



إن بنية التضاد هذه لتستر خلفها الحركة الفكرية السريّة التي يريد المبدع أن يكشف عنها من خلال هذه البنية، فالخمر تكشف ما في الضمائر، والإنسان يحاول الإخفاء، وما بين الكشف والإخفاء يمكن للمبدع أن يقول ما يودّ قوله، فيحمل اللغة عن طريق التباين ما لا يستطيع قوله بشكل مباشر.

ويمتاز التضاد هنا بألوان بلاغية كثيرة منها الترديد في كلمة «الذي» وهذا الإيقاع المنبعث عن طريق المجانسة الاشتقاقية للألفاظ نبدي وتبدي، نخفي وتخفي. وهذا اللون البلاغي الذي يعرف عند البلاغيين «بالعكس والتبديل أو بالمقايضة»، ويعنون به «أن يقدم في الكلام جزء ألفاظه منظومة نظماً تاماً، فيجعل ما كان مقدماً في الأول، متأخراً في الثاني» (٦١).

فيقول الشاعر: «فنبدي الذي تخفي»، وقوله: «ونخفي الذي تبدي» يقوم على التلاعب بالجمل تقديماً وتأخيراً بشكل منظم ليعمل على تعميق المعنى وتوكيده، لأن وظيفة مثل هذا اللون قائمة على توكيد المعنى وتعميقه (٦٢).

إن حديث الشاعر عن الخمر التي رآها ثماراً في الحدائق وأسند إليها الجود، وأبان عن أثرها في المرء من خلال بنية التضاد ليوحى بشكل بلاغي آخر وهو حسن التخلص للمدوح.

### لوحة المدوح

- |                                   |                                       |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| لنا شظفُ الأيامِ عن عيشةِ رغدِ    | ١١. بنصرِ بنِ منصورِ بنِ سَمامِ انفرى |
| إلى مجتدي نصرٍ فتقطعُ من الزندِ   | ١٢. ألا لا يمدُّ الدهرُ كَفّاً بسيءِ  |
| بخفضِ وصرنا من جزرِ إلى مدِّ      | ١٣. بسيبِ أبي العباسِ بدّلْ أزلُّنا   |
| عجافِ ركابي عن سَعِيدِ إلى سَعْدِ | ١٤. غنيتُ بهِ عمنِ سِواهِ وحوِّلتُ    |



أول ما يطالعنا في لوحة الممدوح شكل التكرار متمثلاً في لونين : تكرر حرفي يقوم على ترديد حرف « الباء » في بنصر بن منصور بن بسام انفرى . والثاني : تكرر اسمي يقوم على تكرير الاسم : نصر ، ومنصور ، وبسام . وبهذا يأخذ التكرار طبيعة تراكمية تعمل على تكثيف الدلالة فتؤثر في المتلقي من خلال الإلحاح عليه سمعياً وذهنياً . . . كما يمتدّ هذا اللون التكراري - كما لاحظنا - إلى عملية التوالد الدلالي من خلال تكرار الأسماء أو الصفات (٦٣) .

ويمتزج التكرار بالجناس في قوله : نصر بن منصور ، مما يعمق من الأثر الإيقاعي إضافة إلى الأثر الدلالي لما في هذه الأسماء من معاني : النصر وديمومة النصر والابتسام لأن النصر يفضي إلى أجواء الفرح . وبسّام : صيغة مبالغة في الابتسام ، فكأن الممدوح مبتسم في أوقات النصر ، مبتسم في أجواء العطاء .

ويلقانا شكل بلاغي آخر يقوم على الاستعارة « انفرى لنا شظف الأيام عن عيشة رغد » ، وهي صورة استعارية غريبة وجريئة إذ يصور شدة الأيام وضيقها بحيوان متبزل من السمن والذي قام بفريه أي شقه هو الممدوح ليصل إلى اللحم ، إلى العيشة الرغدة . والذي وسّع مفهوم الدلالة الاستعارية على هذا النحو هو لفظة « انفرى » إذ ورد في لسان العرب : صاف يُفري جلده عن سراته أي صاف الفرس يكاد يشقّ جلده عما تحته من السمن<sup>(٦٤)</sup> ودالّ انفرى فاعله النحوي شظف العيش ، وفاعله الحقيقي هو الممدوح .

وتتمتج هذه الصورة الاستعارية بلون بلاغي آخر هو التضاد المتمثل في قوله : شظف الأيام وعيشة رغد . وهذا البناء التضادي يذكر « بفكرة البدلية » التي أُلحّت على ذهن المبدع في الاستهلال . فالصورة هنا أن الممدوح نجح في تبديل العيش المدقع إلى عيش رغد . والممدوح هنا يقوم بدور الأطلال في الاستهلال ، فتلك كانت لها قوة التغيير والاستبدال ، والممدوح هنا يتمتع بهذه القوة قوة التغيير والاستبدال ، ولا يخفى ما يحمل الفعل « انفرى » من معنى القوة والدموية وأن الشاعر كان يقصده ليحدث من خلاله رعدة انفعالية لدى المتلقي . إذ توصف الاستعارة الجمالية أو الشعرية بأنها تعطي انطباعاً جديداً في مناخ جديد ، ومعيارها هو القصد المتعمد لدى الشاعر لإثارة هزة انفعالية<sup>(٦٥)</sup> .

ولما كانت الاستعارة أكثر الأنواع البلاغية دلالة على الصورة<sup>(٦٦)</sup> فإن الشاعر يستخدمها في لوحة الممدوح بشكل واضح ، فالصورة في البيت الثاني عشر تحمل انفعاله بشكل واضح من خلال الاستعارة وتكرير الحرف والتشديد المتكرر المتجاور . فقوله : « ألا لا يمدّ الدهر كفاً بسيء » يقيم البناء الأسلوبي على أساس التكرار بين ألا الافتتاحية ولا الناهية وهذا يرفع من طاقة الانفعال قليلاً ، ثم تكرر الحرف بشكل متجاوريّ متتابعي « يمدّ الدهر » من خلال حرف الدالّ المشدّد