المشابهة الدلالية في رسائل أبي العلاء المعري

الأستاذ الدكتور منتصر عبد القادر الغضنفري والدكتورة ماجدة عجيل صالح

جامعة الموصل / كلية التربية / قسم اللغة العربية

توطئة :

تتواءم الألفاظ وهي تصطف في جملها السياقية وأنساق علاقاتها، مكونة منظومة دلالية متباينة القراءات متعددة التأويلات، لا تنفك من أن تعنى بالمعنى وما وراءه، عاملة في ذلك على خلق دلالة النص مفيدة من وظائفها التعبيرية، مانحة الدوال دورها في إفراز مكبوتها اللغوي، وجعله إشارة تنمو وتتحرك داخل تلك المنظومة في علاقات تفاعلية ضمن بنياتها الداخلية لخلق بنية تعبيرية متميزة[1]، ليس في ظل تموقعها ضمن سياق تعبيري فحسب، بل بتأثير دواع أخرى التفت على تلك البنية ومن جوانب عدة و من ضمنها دائرة المشابهة الدلالية التي رفدت النصوص بالاتساع الدلالي ، والتمدد على وفق تموجات ذلك الحراك التعبيري المنساق في ظل ارتكازه على دوال معنوية وتركيبية وغيرها، منزاحة عن المباشرة والتقريرية، في استحضار للوقائع والإمكانات الدلالية في قران غير متوقع معتمدا على بنيتين: الأولى: وهي السطحية المتكئة على مبدأ التشابه بمستوياته المتعددة، والأخرى: البنية العميقة، وهي التي تسهم في تقديم رؤية جديدة للموضوع في ضوء ذلك التعالق[2]. وتشمل علاقة المشابهة: التشبيه والاستعارة معا[3]، وتلازم هذين

([1]) ينظر: شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، نوار عبد النافع عبد المجيد الدباغ، أطروحة دكتوراه 74-75.

([2]) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل 223.

([3]) ينظر: المصدر نفسه 224.

الشقين يضفي سمة التحول التي يستحيل فيها اعتماد الدلالة المباشرة[1]، ومن ثمة فهي، أي سمة التحول، لا تشارك في عملية التواصل فحسب، بل تشحن النص بمزيد من المعاني والدلالات التي تجعله مجالا جماليا رحبا قابلا للتأويل الأدبي.

إن التوجه الأيديولوجي السائد في عصر ما قد يتأطر بمحددات تشكل في هيكليتها النقطة الأساس في الثقافة الإبداعية من ناحية علاقتها باللغة والذات. والمتغيرات الدلالية بوصفها سمة أو مزية تمنح تلك النصوص انتماءها الفكري والأدبي، وتعزز موقعها في ظل تيارات سابقة ولاحقة عليها. وإذا ما ارتبط الأدب في العصر العباسي بمزية التفنن البلاغي، والتلاعب باللغة الذي هو مكمن الإبداع وخاصيته الجمالية، فإن نصوص المعري كانت هاضمة لتلك التحولات والإمكانات الفنية التي رافقتها بوصفها ذاتا إبداعية تميزت بفرادة تجاربها الحسية والأيديولوجية ووهجها الإبداعي عبر طاقة لغوية بلغت الذروة في الإبداع والأصالة والتجسيد. وإذا ما عددنا كل ممارسة نصية (رمزية)، فما بالك بالممارسة النصية البلاغية، ونعني بها تلك الاستراتيجيات النصية التي تتحكم فيها قواعد تنبني بمقتضاها معان غير مباشرة عن طريق استبدالات لألفاظ أو لأجزاء نصية أوسع[2].

إن السياقات التشبيهية والاستعارية ذات أنماط دلالية متشابكة تحيل في الآن نفسه إلى عنصر المشابهة بوصفه الأكثر حضورا أو تميزا من التشكيلات البلاغية الأخرى كلها. والإحالة إلى ذلك العنصر والتقاطع في تلك البنية يعود إلى أن التصوير البياني عند الاستدلال من الأغمض إلى الأوضح يتم عبر تقليص المسافة بين أمرين بعيدين بينهما مناسبة واشتراك، وإن استكمال هذا الإنجاز في عملية الإظهار في مستوى الحسن والإبداع مرهون بنسبة التضايف المعرفي ومقدرته العلمية على الإنجاز[3]، وإن كان ما يميز

(1) أنساق التداول التعبيري دراسة في نظم الاتصال الأدبي ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا، فائز الشرع 347.

(2) ينظر: السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو 336.

(3) ينظر: مظاهر النقد المعرفي لعلم البيان في شروح التلخيص دراسة في (عروس الأفراح والمطول)، آزاد حسان حيدر، أطروحة دكتوراه 120.

الاستعارة هو " بنيتها التحويلية السياقية التي نستشفها من ركنيها المستعار له أو المستعار منه عندما يكون أحد مستويها متغيرا والآخر ثابتا"[1].

إن تحول التشبيه إلى استعارة يقتضي معرفة الجامع الذي يضمهما، الأمر الذي يستوجب استحضار أمرين: أحدهما ما يتصل بالبنية السطحية من حيث حذف أحد طرفي التشبيه، والآخر: ما ينحاز نحو البنية العميقة من حيث البحث عن الأجزاء الجامعة بين هذين الفرعين، والمهم في ذلك إتاحة الفرصة أمام المتلقي لاستحضار ذلك الغياب لاستكمال عملية الاتصال[2].

المشابهة الدلالية في رسائل أبي العلاء المعري

إن الاستقراء المعمق لنصوص المعري، يصل بنا إلى أن بنية التشبيه مثلت السياق التصويري الأكثر حضورا في تجربته وأبعادها الدلالية، التي حاول فيها إلغاء الرابط الأداتي، فضلا عن حضور التعالق الاستعاري والتداخل الصوري، الذي جمع فيه أكثر من وجه بلاغي لمحمول فكري واحد. وهذا ما نتلمس جوهره في قول أبي العلاء: "**.... وإن عققت نفسي بترك المكاتبةِ عقوق الضب ولده، والسارق يده. فإنما ذلك لهم واغل وخطب شاغل وتوخيا للتخفيف وتنكبا عن التكليف وإني لأصبو إلى لقائه صبابة العود إلى وطنهِ والشجن إلى شجنه، وأنى في خلال ذلك إلى مناجاتهِ حنين الشوارف إلى السقاب والهوائف إلى ورود النقاب، إذ كان ضيفه لا يبيت مبيت القفر وغير جاره مرادسا**[*] **خلب الجفر وأتشي أخباره الطيبة انتشاء الزهر، وأستافها كل عشي وسفر ولي بها وجد الصادية بماء الغادية لا يزال يبهجني بهاباكر مع الشارق وآئب إياب الطارق جعلها الله أبدا ضاحكة البشير سارة للصديق والعشير**"[3].

([1]) الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، زينة عبد الجبار محمد المسعودي 178.

([2]) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب 169-170.

(*) إلقاء الحجر في البئر طلبا للماء.

([3]) رسائل أبي العلاء المعري: 1/130-135.

ترتسم أولى التشكيلات الجمالية عن طريق بنية النسق التشبيهي الذي ظَر علاقة الباث بالمخاطب، إذ يقول:

وإن عققت نفسي بتركِ المكاتبة

عقوق الضب ولده

والسارق يده

إن غياب الأداة التشبيهية يقارب التشكيل الاستعاري، ويكمن الفرق في هذه المقاربة في أن الاستعارة وإن كان فيها معنى التشبيه لكن تقدير الأداة لا يسوغ فيها؛ وهذا يأتي خلافا للتشبيه الذي يسمح بإمكانية تقدير الأداة على وجه الإلزام[1]. وإذا ما هيأت تلك الصورة أرضية ملائمة للبوح والمكاشفة بتأطير فني، فإن لغة المحو والاستلاب ما تنفك تعلن عن نفسها فعليا ونفسيا، مصعدة من اللحظة المحتشدة التي تجسد مصير الذات والإبداع وتموقعهما، فتراكمت الدلالات التي تصور مكنونات العالم الداخلي لذات تتأمل ذاتها، وتحكي معاناتها في توترها الذي أدلى باعتراف نقرأ فيه لغة الغياب المفروض منذ التركيبة الشرطية، على تنوع المرجعيات واحتشادها موحية باتساع النص وتشظيه.

ويتجلى حضور تلك المحمولات الدلالية والتصويرية في انطلاقها من (الداخل) الذات إلى (الخارج) الموضوعي، مبقية على استلاب الدلالات الموجهة نحو "الذات" بوصفها متعالقات تركيبية، تداخلت مع المحمول الفعلي وقيدته، حاول الباث عن طريقها عزل النفس عن "الأنا" في محاولة لتوسيع التحول في الهوية وتبدل المواقف وقطع التواصل. ومن ثمة تبدو دلالة (عققت) أكثر تواضعا وأدبا، فيما يأتي التحول إلى بؤرة السياق التشبيهي في قوله:

عقوق الضولده

والسارق يده

(1) ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد 288.

إذ يتمظهر الترميز الدلالي في ذلك التصوير بتوظيف المثل " أعق من ضب"[1]، و يفصح استدعاء هذا النسق التعبيري عن مفارقة، تتجلى في ملازمة "العقوق" للوالد عكس ما هو متداول من عقوق الولد لوالده، ولذلك مرجعيته الخاصة عند الباث ولاسيما في قوله:

هذا ما جناه أبي علي وما جنيت على أحد

كما أن استدعاء المثل وتوظيفه في السياق قد منح التركيب نوعا من التعميم الذي راوغ فيه الباث مخاطبه، تاركا الدلالات عائمة لا تفصح عن أسباب قطع التواصل. ولحضور الترميز الدلالي في الوحدة المدلولية "الضب" كثير من الرؤى والتشظيات، ومنها: تواري هذا الحيوان في جحره الدقيق وعدم سماحه لأحد في دخوله، فضلا عن أنه يضرب به المثل في الصبر لما فيه من تقشف ويبس فقيل: " أصبر من ضب"[2].

إن انعطافة الصورة نحو التفجر الدلالي والانزياح اللاشعوري للمشهد الافتتاحي يبث الدلالات الحركية ويعلن عن التوتر العميق بحضور الفعل (عققت) الذي يفتتح بداية حركة صراع الذات مع دواخلها، فضلا عن تلاحق الأفعال المضارعة التي شكلت نسيجا حركيا متكافئا عن طريق الحضور الإنجازي لتلك الدوال. وإذا ما أقمنا تواشجا دلاليا بين تلك الوحدات وهي في سياقها فإننا نجدها تساق لتكشف عن متناقضات العالم الطبيعي ومفارقته، وعند محاولة تفكيك تلك البؤرة التشبيهية الأولى وتعالقها مع ذات الناص في قوله:

وإن عققت نفسي بمكاتبته

عقوق الضولده

نلحظ خواصا تعبيرية تتوارى خلفها رؤية ذاتية ثابتة أعلنها الباث لمخاطبه محاولا بعد ذلك التخلص وبذكاء لافت من تلك الزاوية الضيقة، وسحبه إلى عوالم أكثر دلالة وترميزية وإثارة، تحفيزا له ولاسيما أنها تحاول الاتساع والتمدد في تلك المدارات النفسية.

([1]) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني: 327/2.

([2]) ينظر: المصدر نفسه: 20/2.

واللافت في هذا التشكيل التصويري هو الاستكانة المطلقة أمام تلك العوالم على وفق تركيبة المثل وتأثيره وواقعيته في الآن عينه، ونعاين في تلك الدوال المأثورة والرامزة، استخلاص عبرة شاملة لا تقيد الباث فحسب بل والمخاطب كذلك. و يعطي اختيار (الضب) بوصفه حيوانا متعدد الدلالات بين عاق لولده أو منعزل يكظم غيظه مؤشرات على تلك الرؤى التي تجانست مع مرجعية الباث ونفسه الأيديولوجي، وإن انسحبت نحو دائرة الذات منحازة عن المخاطب، الذي بدا ضحية في هذه المنظومة التصويرية. ويتجلى التأثير الأيديولوجي الباطني للذات في حمله لذلك النسق الضدي المضمر، ليس مع المحسوس فحسب بل مع كل ما يحيط به، وإذا ما تواشجت الصورة التشبيهية مع انزياح الحذف في:

وإن عققت نفسي بمكاتبته

عقوق الضب ولده

حذف ـــ◄والسارق يده

فإن ذلك يؤشر ملمحا مضمرا على بنى التقييد والتضييق، ولاسيما فيما أفرزته تلك الدلالة من معاني التمرد والرفض والانقطاع الذي تمثله لفظة (عقوق)؛ ذلك أن الحذف "لون من ألوان تصفية العبارة، وتنقيتها حين يأتي في موضعه من الجملة غير ملبس، ويوجد في الكلام ما يدل عليه، ويشير إليه ليس خارجا على ما يقتضيه المقام.."[1]. وإذا ما تعالق التركيبان وقيدا الفعل بتوظيف تقانة المزج البلاغي والنفسي بين صورة الحيوان (الضب) والإنسان (السارق) فالنفس تريد المكاتبة وصوت الذات يرفض، في حين أن المزج بين التشبيه الأول في قوله: "عقوق الضب ولده"، يفصح عن نية قد تتراجع فيها القطيعة، لكن التشبيه الثاني في قوله: "والسارق يده"، نهاية لمحو الأداة الدالة على العمل، والعجز الذي يلازم هذا القطع وانفصال الجزء عن الكل، والذات توسطت الحالين، وبدت مضطربة بين تراجع وقطع إلى الأبد. كما أن حضور تلك المحمولات يكشف عن مفارقة في محاولة الانفصال واضعة النفس ضمن دائرة الاستلاب التي سُقطت من الذات، ومتشاكلة مع لفظة "يده" التي تشكل موقفه وتفصح عن رؤيته للعالم والذات عندما

(1) التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم 131.

تفقد جوهرها وهي تتذبذب من حال إلى آخر. "إن هذا التشكيل للمعنى منوط بكيفية تشكل دالات البنية التركيبية داخلة في الوقت الذي يكون فيه تكون النمط الأسلوبي منوطا بالمعنى الذي يشكل النص، ذلك أن العلاقة متبادلة بين مستويي الدلالة والبنية، فالبنية عادة تتجسد في أنماط أسلوبية مختلفة تمتلك مواصفات تركيبية يفرضها المستوى الدلالي عليها، تتوزع فيه المادة اللغوية (الدالات) التي تنتج دلالات مختلفة منبثقة من المستوى المعنوي أو المضموني العام "[1].

ويعود التركيب الثاني في قوله: "والسارق يده" إلى مرجعية دينية أبانت حكما شرعيا في القصاص في تناصها مع قوله تعالى: چ ٹ ٹ ٹ ٹ چ[2]. على أن الباث وظف هذا التناص منتقيا منه جزئية (السارق) في محاولة للفصل بين الكل والجزء عن طريق محاولة تعضيد دلالي لتلك القطيعة الأبدية، والتلاؤم مع مدلول الخطيئة المتعمدة وتكثيف هذه الانعطافات الدلالية وإسقاطها على الحس والذات؛ إذ جاء الانكماش متواشجا مع تلك الإمكانات التصويرية التي جمعت في شبكاتها الدلالية بين الحسي/اللحظوي و المعنوي/الطبيعي. وتمكن الإشارة إلى "أن الصورة التشبيهية ليس المقصود منها مثلا إعطاء مبالغات ذهنية سقيمة، أو كما يعبر به البلاغيون بزيادة الصفة في المشبه به، بل إن المطلوب أن تتعالق الصورة وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات إثارات نفسية خاصة"[3]؛ ذلك أن العلاقة بين الباث والمتلقي حينئذ ستكون تبادلية يكون فيها السياق البلاغي/التشبيهي النقطة المركزية التي تتوسط بينهما، وتجمعهما أركانه ومكوناته الأداتية، على وفق تأثير ذلك السياق في الطرفين، وقد لا يعني الدخول في تعبير متخيل أو حتى مستحيل حدوث فراغ دلالي أو عدم تأدية التعبير لمعنى ما، وإنما يدخل في مستواه الجمالي حيز الاستجابة إلى مقاصد الذات الخاصة غير المتاحة عموما بصفة جمعية فما

(1) سلطة النص على دالات الشكل البلاغي ، فايز القرعان 122.

(2) المائدة 38.

(3) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور 305.

ينسحب إلى منطقة الذات في مغايراتها للسائد من التعبيرات قد يفارق ما يحقق اتفاقا في الموضوع[1].

وإذ يشابه الباث بين صبابته إلى لقاء مخاطبه وصبابة الغريب إلى وطنه والشجن الى شجنه، في قوله:

وإني لأصبو إلى لقائه صبابة العود إلى وطنه

والشجن إلى شجنه

فإنه يحيل في إطار هذا النسق التصويري إلى تداخل شعورين لوجهين أحدهما: "العود"، والآخر: "الشجن" في حين يختفي الوجه الآخر وهو المخاطب المتمثل في: "وطنه" و"شجنه". وهذا الغياب يعبر عن الصراع الذي يعاني منه الباث بوصفه الباعث الأساس في ذلك النسق التصويري، محاولا التأثير في متلقيه عبر تنويعات شعورية وحركية، تكشف عن حيوية دلالية وبلاغية حاول عن طريقها تكرار عناصر دلالية وتركيبية وإيقاعية على وفق سياق النص، لذا يجتاز هذا التشبيه مرحلة الاختلاف إلى مرحلة التقارب، ويأتي التحول الدلالي نحو بؤرة جديدة وحزمة شعورية تحلق في فضاء وجداني أرحب، ينتقل من خلاله الباث نحو نزعات الحس ونبضات الشعور في محاولة لتوصيفها وملء فراغات الاستلاب نحو سير إلى حيثيات العواطف والرقة بعد العقوق والجلد والانفصال.

ولعل سياق الموقف هو ما جعل الخطاب يسير نحو تلك السياقات الشعورية المؤطرة لشكل ذلك الهيكل المجازي في محاولة من الباث لاستعطاف المخاطب واستمالته، علما أننا لم نجد كسرا لذلك الهيكل وشكله، بل على العكس ظل محافظا على نظام مجازاته دون الحياد عنها، بوصفها علامة للذات تكشف أسرار الذات، فضلا عن كونها حجابا يغطي حقائق الأعماق وقناعا يضمر الوجه الآخر للذات عبر فاعلية السياق الجمالي للدلالة، إلى جانب تحقيق الغاية بفعل المبالغة في المعنى، وقد قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة في حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة[2]. وقد وثق حازم القرطاجني فكرة

(1) ينظر: أنساق التداول التعبيري دراسة في نظم الاتصال الأدبي ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا 343.
(2) ينظر: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، خالد محمد الزواوي 54.

الاستغراب في علاقة النفس بذلك الإدهاش من حيث البسط لفلسفة التناسب ولطافة التدرج، وتأكيدا على فكرة إثارة الأدب للوجدان والتأثير فيه، قارئا البلاغة على أنها صناعة يحسن فيها التجويد، وبذل الطاقات العقلية والنفسية، لتلقى صناعة الكلام إعجابا وقبولا[1]. واللافت في هذا التشكيل البياني عملية الكشف، التي تسعى إلى رصد تحركات الذات النصية عبر تعددية الخطابات في بنى مجازية متداخلة المدلولات، في محاولة الانفتاح على تبئير ازدواجي في تجميعه للونين مجازيين، متداخل الرؤى والمرجعيات؛ إذ يظهر الانتقاء الواعي لعدد من المحمولات التي مضت بالنص على نحو معاكس وأكثر تبيانا، ولا سيما في حضور الفعل المضارع: "أصبو"، والتقييد الذي لازمه بفاعلية المكملات التي ساعدت الباث على البوح عن مكنون النفس ونوازع الشعور. ومن ثمة يعد الأداء الكلامي بنية الامتزاج بين الرؤية وعالم المعاني بوصفه عملية تحقق الكفاية اللغوية، وهذا لا يعني البتة أنه عملية تطبيق آلي لقواعد اللغة بكل ما تقتضيه من دقة وتسلسل، إنه يوازي الكفاية اللغوية، والمتكلم يسعى جاهدا إلى إرضاء نفسه قبل أن يرضي القواعد، والحياد عنها في الوقت نفسه[2]، وهكذا تشكلت الصورة بوصفها بناء يتميز بالثراء والتعدد، مما يتطلب من القارئ أن يمتلك كفاية موسوعية تتيح له إقامة علاقات بين العلامات الإيقونية والأشياء الموجودة في العالم، فضلا عن أن الكفاية المنطقية تتيح له تجميع العلامات وتصنيفها والربط بينها لبناء معنى مفترض[3].

إن الصورة تستنطق الأشياء وتحاورها إبداعيا منتجة فجوات جمالية تبحث عن ما وراء العياني والحسي، وهي ليست محاكاة للواقع، بل هي صورة جديدة تعيد تجديد موضوعات الطبيعة وإبداعها، وتكشف عن الروح الباطنة بدواخل تلك الموضوعات فالصورة توجز العالم[4]. ويتمحور الربط المباشر بين ما تعالق بعاطفة الباث وإحساسه، والمدلولات التي حملت بنية المشبه به، في حذف أداة التشبيه ومحاولة الوصول السريع إلى ذلك التضايف، وذلك في قوله:

([1]) ينظر: فلسفة الجمال في البلاغة العربية، عبد الرحيم محمد الهبيل 308-309.

([2]) ينظر: أسلوبية الرواية مقاربة لأسلوبية لرواية زقاق المدق، إدريس قصوري 144-145.

([3]) ينظر: القراءة المنهجية للنص الأدبي النصان الحكائي والحجاجي نموذجا، البشير اليعكوبي 92.

([4]) ينظر: جاستون باشلار جماليات الصورة ، غادة الإمام 164.

وأحن في خلال ذلك إلى مناجاته

حنين الشوارف إلى السقاب

والهوائف إلى ورود النقاب

فالباث يواشج المحمول الدلالي في هذا النسق مع سابقه، متحولا إلى تكثيف دلالي أكثر وضوحا وإثارة لعوالم الطبيعة (المتحركة)، ولعل الخيال بدا أكثر تبيانا في رسمه لتلك الصور التي تنمو باستمرار لتوازي بين حركة المحسوسات والشعور، فأظهرت لنا تلك الصور حالة غير طبيعية مدت التراكيب بمزيج من التوتر والانفعال؛ ذلك أن الخيال يمثل تلك القوة التركيبية (السحرية) التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، والإحساس بالحدة والرؤية المباشرة والموضوعات المألوفة مع التحول غير العادي من الانفعال ومحاولة ضبط النفس من ذلك الحماس البالغ والانفعال العميق[1]. ويظهر التركيز جليا على تلك الخواص الدلالية التي توزعت في قالب الجمع بين: "الشوارف"، "الهوائف"، "السقاب"، والعبور بها إلى مشارف الفقدان والعطش والحاجة، ليعطي ذلك إيذانا بإسقاط المحسوس وإضفائه على المحيط بداعي التشبيه، فضلا عن محاولة الهروب من ذلك القيد وتشظيته في الآفاق، فتساعد الحركة منذ البدء على خلخلة الساكن بقصدية تحيل إلى عدة ثنائيات مليئة بالجدل العميق بين الذات والذات النصية، فتكون القصدية بإشراك ما يجده الباث موازنا لحاله أو معادلا موضوعيا لحالة الفقدان تلك. ومن هذا التوصيف يبدو أن المبدع يعيد تشكيل الكون وفقا لرؤيته وإبداعه تشكيلا يضمن التناسق والانسجام بين أبعاد الكون تناسقا يراه المبدع ويحسه، إحساسا عميقا، ويدركه إدراكا قويا بوصفه تركيبا يخلع عليه من عواطفه ومشاعره ما يجسمها تجسيما ويشخصها تشخيصا ينبض بالحياة[2]. وهذا التوصيف الدقيق الذي انكمش في زاوية محددة، جعل من السياق التشبيهي يتسلل إلى النص فيتوحد مع الماضي والحاضر، فيتنفس الإحساس للتعبير عن دافع يموج بالكبت والعجز والاستلاب، لكن الذات لا تبقى عاجزة أمامه بل تحركه وتعيد تشكيله وتقدمه واقعا

(1) مبادئ النقد الأدبي، ا. أ. تشاردز 312.

(2) ينظر: المعمار الفني للزوميات، خليل إبراهيم أبو ذياب 180.

معتادا أليفا. إن النسقين التشبيهي والاستعاري في حقيقتهما "إثبات لعلائق جديدة وصلات مبتكرة بين عناصر الكون المختلفة، بين الطبيعة الصامتة والإنسان، بين أجزاء الطبيعة نفسها في الأرض وفي السماء"[1]. وإذا ما عاود الفعل حضوره بتلازمه وحديث الذات يكون هو "الوجه الظاهر لحركة الصورة، ومن ثم فإن افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك تلك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعا من السكون"[2].

ولعل تزامن الفعل ودلالته الحضورية مع الذات المكبوتة الواقعة ضمن دائرة الاستلاب يجعل من السياق أكثر توترا وانكماشا؛ فالصورة التي بدت متراكبة، تحولت إلى صورة ثابتة في تموقع المشبه به في قوله:

حنين الشوارف إلى السقاب

والهوائف إلى النقاب

تؤدي الصورة الثابتة عامة وظائف صورية ، تنبع من حساسية الثبات التي تنطوي عليها، ولعل التجربة التي تأسس عليها الإبداع هي التي تحدد غالبا شكل الصورة وطبيعتها، ولا علاقة لنجاح الصورة من عدمه، في كونها ثابتة أو متحركة[3]. ويظهر في الدلالة الأولى: "حنين الشوارف إلى السقاب"، الحنين الذي يصيب الناقة المسنة إلى صغيرها أو إلى أيام الصبا والحياة الجميلة التي اندثرت، فالسقاب رمز لتلك الحياة في أوج صورتها، والحنين إلى ذلك الماضي إنما يكون لحظة تفجير نوازع الذات ودوافعها، ومحاولة الهروب إلى زمن يطوي الحاضر ويهمشه أو يتناسى وجوده، إلا أن طغيان الذات، جعل من ذلك أشبه بمعادلة تتقاسمها فكرة أو حقيقة الحرمان مع ما يلبي الرغبات الجامحة. و يتعالق بهذا السياق ، استدعاء معجمي، الناقة تحديدا في لفظتي: "الشوارف"، "الهوائف"، ولاسيما وهي تلازم الكبر والشيخوخة دون الفرس، مما يزيد من أحمال ذلك العوز والحرمان، ويأتي

([1]) المصدر نفسه 181.

([2]) دلالية التشكيل الصوري في شعر أحمد مدن، محمد صابر عبيد،البحرين الثقافية ،المجلد 14،العدد 50 ،2007: 52-53.

([3]) ينظر : المصدر نفسه: 53.

حضور التشبيه المزدوج الذي حاول المعادلة بين الباث ومخاطبه، وإن كان ذلك يبدو مستحيلا:

المشبه		المشبه به
أنا		هو
استلاب	الشوارف السقاب الهوائف النقاب	امتلاك

وإذ يجنح التركيب كسابقه نحو لزومه شكلا تعبيريا واحدا فإن التركيب اللغوي والتشكيل البياني هيأ أرضية ملائمة لضخ عدد متجدد من المحمولات الدلالية وإفراغ مزيد من المكنونات، ولاسيما أن الباث لم يكتف بتقييد الفعل، بل والتزم بظاهرة التوازي كذلك دون محاولة التحرر منها. ولعل لتلك المقيدات تسويغات ودواعي نفسية، أثرت في تشكيل تلك السياقات وتوالدها، وقد نثرت أمامنا حزمة من المعطيات التصويرية، التي عكست صوتا مقيدا فرض عليه البوح بمكنونات النفس ونوازعها، وإن تباينت تلك العوالم الموضوعية وبدت منصاعة إلى الإمساك بالحياة أو ما يسد رمق النفس من حاجات لا تزال بعيدة عنها. وحضر رمز الناقة بوصفها إحدى مشخصات مصير الإنسان، وصورة من صور الخلاص، التي تتقاطع في بؤرة المصير الشخصي والمصير الإنساني؛ فهي المظهر الطيب للطبيعة "ومجمع الرحمة والعذاب، ومطية الحياة كما هي مطية الموت"[1].

إن الأداء الفني المبدع "يمثل تجسيدا موضوعيا لقدرة صاحبه على تشكيل رؤيته الإبداعية، ووسيلته إلى ذلك بناء لغوي يتوحد في تصميمه الخبرة الوجدانية والخبرة الفنية، وهما ممتزجان في نسق تصويري يتيح للمتلقي - أيضا- أن يعيد تشكيل البناء نفسه بواسطة إعمال خياله ووجدانه وهنا يستطيع أن يستشعر أبعادا أخرى تلوح داخل التشكيل اللغوي نفسه"[2]. ويتجلى لنا التوصيف الأدائي في محور الاختيار لتلك الوحدات اللسانية، ولا سيما في لفظة: "هوائف"، التي جسدت الحالة الشعورية في فتح الناقة فمها

(1) أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة، حسنة عبد السميع 180.

(2) تذوق النص الأدبي جماليات الأداء الفني، رجاء عيد 54.

أمام الرياح من شدة العطش، ولعل لهذه الصورة أن تمثل أقصى درجات التماهي مع ذلك العالم، واستجلاء لكوامنه، وربما مثلت هذه الدلالة مرحلة التوحد مع الرمز الحيواني إلى درجة الحلول فيه، فكلاهما يصبح الآخر، ويغدوان وجهين لعملة واحدة، بعد مرحلة المشاركة، التي أصبح الحيوان فيها عنصرا مشاركا، لُسقط عليه الباث قلقه واغترابه، وكثيرا من مضمراته النفسية والفكرية والوجدانية[1]. لقد كانت الطبيعة المعين الحقيقي الذي لازمه، وهو يبني نصه ويكثف رموزه فيه سواء المعنوية/الروحية أو المادية/الحسية، مختزلا بها حركات الذات وتوهجاتها، والمعاني تنساب فيها وكذلك الدلالات الرمزية، فتصبح الصورة بعلاقاتها بنى مساعدة على التأويل، فضلا عن توفير أقصى حد ممكن للتواصل. وإذ تمتد تلك المنظومة الصورية التي بدت متجانسة، إلا أنها في الحقيقة لُهفت تشتتا بدخول مدلولات جديدة، قد تتقارب مع سابقاتها، لكن التحول الآن قادم نحو المعنوي الذي هيأ جوا ملائما لاستيعاب أي عارض سلبي قد يصطدم بالمخاطب، ويؤثر فيه، فهذا المعنوي يتداخل في صيرورته الفكرية مع ثنائية السكون والانزياح عما ألفته تلك الصور من توازيات، عكست رغبة ملحة في التأثير المباشر والمتواصل في المخاطب إذ يقول:

إذ كان ضيفه لا يبيت مبيت القفر

وغير جاره مرادسا خلب الجفر

شكل هذا النسق معمارا دلاليا موائما، وقف عليه الباث باستحضار تلك الدوال التي انحرفت بفعل عملية الانفصال الآني عن مخاطبه، محاولا زج المجاز في خضم تلك التشبيهات. وفي هذا النسق التشبيهي نعاين صيغة التمثيل بوصفه تعزيزا للكثافة الدلالية، فضلا عن الاستغراق التام في محاولة اصطحاب عدد من المحمولات الدلالية؛ إذ يتحول المجال إلى تجسيد للدلالة المعنوية وفقا لتكوين صورة مخالفة لسابقتها، موظفا تشكيله الجمالي المتنحي عن سياقه اللغوي الذي سار عليه وإضاءته ببنى ترسم فيها الخيوط الأولى لموضوعة الرسالة.

([1]) ينظر: المغيب والمعلن قراءات معاصرة في نصوص تراثية ، نادية غازي العزاوي 19-20.

إن غياب الباث كان آنيا، لأنه سرعان ما يعاود الظهور. ومن ثمة تعد البنية التعبيرية، التي حاولت أن تتماشى وتلك الصور التي ألفها الطرفان، تمثيلا لموقف نعاين فيه تغييرا دلاليا منزاحا عن البنى السابقة. ويتمحور ذلك الانزياح حول الدلالة الحسية، وذلك في قوله:

ـ وأنتشي أخباره الطيبة انتشاء الزهر

ـ ولأستافها كل عشي وسفر

فما التشبيه إلا دعوة لدخول المتلقي إلى وما ورائيات الأشياء، والتوجه إليه ليحتضن في تعاطف مختلف الإيحاءات التي تظل تحوم على آفاق الصورة التشبيهية"[1].

إن قوة الصورة في النسق التعبيري مكنت الدلالة من الاتساع والامتداد عبر التحويل الحسي لهيأة (الانتشاء) و(الاستيفاء) التي اتخذت دلالة حسية مغايرة لحقيقتها، ومن ثمة تظهر دلالتا ـ" أنتشي" و ـ" لأستافها" في قدرتها على الإيحاء والدلالة الحسية في معجمها اللغوي؛ إذ تعبر عن إمكانية تعويضية عن حاسة (السمع)، فضلا عن الصورة المجازية التي تعالقت معها في ظل سياقها اللغوي والجمالي، في محاولة لتمثيل الموقف في بلوغه ذروة الاحتدام، وهذا ما أطلق عليه بالمستوى التعليقي[2]؛ إذ يتعايش التشبيه مع الاستعارة، من حيث التكثيف الدلالي والصوري المزدوج "ويؤثر بعضهم عد الاستعارة تشبيها مختزلا، لأن ذلك يسهل مهمة التحول اللغوي والدلالي والبلاغي على السواء"[3]. وتمثل البؤرة الاستعارية قدرة المبدع على مزج العلاقات ببعضها مزجا سياقيا، يعزز مكونات البنى النصية ويثريها بالرموز الموحية، التي تعمق الدلالات وتعدد مستوياتها فيتداخل الواقع بالحلم في قوله:

وأنتشي أخباره الطيبة

([1]) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور 254.

([2]) ينظر: الموضوعة الاستعارية في شعر السياب الليل نموذجا ، فايز القرعان 109.

([3]) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس 54.

فالدال ِ" ئتشي" مشبه به، "وأخباره" مشبه، والقرينة "الطيبة"، فيما يغيب الطرف الآخر وهو "سماع"، فالاستعارة حسية وشمية، تمارس تأثيرها الجمالي، فضلا عن دورها البنائي في نمو النص وتناسله، فيما تأخذ بنية التشبيه، القالب الشكلي نفسه، وإن انصرفت إلى إقامة منظومة صورية جديدة ، أفرزت تجربة مليئة بالحياة والجمال على وفق تقانة تراسل الحواس، التي شاعت في ذلك النسق التعبيري، فاتكأ على حاسة الشم مع غياب السمع. واستعارة الشم بدلا من السماع تعطي مدلولات إضافية تحرك أحداث الموقف وتوجهه، لأنها قائمة على الانحراف المفهومي، فللاستعارة القوة والإمكانية على الجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعالية عن طريق استخدام اللغة بطريقة تناسب أن تكون إحداهما عدسة لتصوير الأخرى[1]، فضلا عن أن العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي غير مقتصرة على المشابهة، بل تجاوزتها إلى علاقة التشكيل، وبقدر ما تستثمر الاستعارة بأوجه شبه واقعية، تعمل على خلق أوجه شبه جديدة لم يكن لها أن ترى النور لولا ذلك التعبير الاستعاري[2].

ولعل رمزية تلك الصورة وما تبعها من تحولات دلالية لم تكن إلا بنى متفاعلة تعطي ملمحا حسيا يبرز في ذلك الانطواء وتأثير هاتين الحاستين في نفس الباث؛ فالتعويض أو التراسل قدم نموذجا انسيابيا التحمت فيه جماليات التعبير ومواجع القدر في فقده لبصره. وأما بنية التشبيه في قوله:

ِوئتشي أخباره الطيبة انتشاء الزهر

فتظهر فيها العلاقات التشبيهية بأدواتها ومكوناتها التي سارت عليها البنى التشبيهية الأخرى، وإن تراجعت الدوافع التي مضت نحو تبئير فني جمالي، سعيا وراء الاستمرار في ذلك التواصل. إن قوة الصورة تكمن في إيحاءاتها وقدرتها على التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من أسلوب لهذا تميل النفس إليها لتكون أطوع إليها من غيرها فضلا عن أن التصوير الأدبي وأبعاده الجمالية لا يمكن أن يتكون وفقا لمقاييس جامدة وعمليات حسابية تنتج

([1]) ينظر: نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى ، بول ريكور 113.

([2]) ينظر: أنماط الاستعارة في شعر سيف الرحبي، حميد بن عامر الحجري ،البحرين الثقافية ،المجلد 41 ،العدد5 ،2007، 76.

المطلوب وإلا لن يكون هناك تجاوب بين هذه الصور والقارئ، لأنها منفصلة عن تصوراته[1].

ويظهر التشبيه الثنائي قارا في نماذج دلالاته وإحالتها إلى حركية الضمائر وعودها على البؤرة المجازية عينها: "أخباره الطيبة" في قوله:

ولْتافها كل عشي وسفر

وترتبط الصورة الحسية بنسيج التجربة الداخلي في الوعي الجمالي للمبدع وقيامها بدور فاعل في تجسيد أفعال التجربة، وتحقيق طموحاتها وأيديولوجياتها على الصعيد الخارجي[2].

وإذ حاز العنصر اللساني "أخباره" على التمركز الدلالي الأبرز، فإن التوجهات الحسية بدت أكثر سعة وعمومية في التعالق الاستعاري الذي انطلق كعادته من الداخل في تموضعه القاهر إلى نعيم الخارج وحيويته إذ يقول:

ولي بأخباره الصادية

بماء الغادية

وتكمن أدبية الاستعارة في مدلولها أو بنيتها العميقة؛ ذلك أن "القارئ لا يستطيع أن يقفز من اللفظ الاستعاري إلى المعنى الثاني مباشرة، إذ لابد أن يجتاز الطريق بينه وبين المعنى الإيحائي الثاني مارا بالمعنى الأول، وذلك المعنى الثاني أشبه بالمعنى الخفي، أو الدرة الخبيئة، والتي لابد من أجل الوصول إليها من إزالة الأصداف عنها واختراقها"[3]. ويتجلى ذلك في المدلولات التي مثلت دورة الحياة ومداومتها وتقلبها ومزجها بالتوتر الشعوري وتقلبه؛ إذ يتضح تمازج الإحساس في العطش لماء الغمام، عندما تشتغل الحواس، وتتأثر بتلك الأخيلة عن طريق إطلالة التشبيه على وفق أنسنة المعنوي، وتحركه من الذات إلى

(1) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابة 10.

(2) ينظر: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد 104.

(3) بناء الأسلوب في الموشحات المملوكية، سلافة عبد الله 211.

الموضوع، وذلك في تشخيص الأخبار وجعلها أشبه بشوق العطشان لماء الغمام. "إن اللغة على وفق آلية التشخيص لا تعود مفصلة على مقاس الوقائع والموضوعات التي تتناولها، بل تبدو أقرب إلى ثوب فضفاض واسع، يدخل في نطاقه أجساما متعددة، أو أشبه بطيف ضبابي يشير إلى موضوعاته إشارة غامضة ملتبسة"[1].

يداخل الباث بين إحساسه وحركة الطبيعة التي، وإن بدت صامتة، لكنها متواصلة مع شعور المبدع ونوازعه، حتى بدت أكثر فهما واستيعابا لذلك التمرد الذي ترك فيه عالم البشر ومحيطهم ملتجئا إلى أحضان ذلك العالم الفسيح وآفاقه، الذي وجد فيه ضالته. إن أشكال الرؤية إلى تلك الطبيعة وإن تعددت على وفق الحاجة النفسية والفكرية والاجتماعية إلا أن تداخل الانفعال مع حركة الذهول الفني يستطيع أن يطعم الصورة بما يجعلها تتعدى إسار المحددات ويدفعها إلى تخطي أسوار العقلانية التي تفصل الأشياء لتعانق ذهولا فنيا محدقا نحو شق الصورة الجمالية[2]. ويعود التشابه البياني متعالقا كسابقه ببؤرة "أخباره" حين يظهر التشخيص ماثلا في بنية الاستعارة، التي بدت مليئة بالأمل والحياة، وذلك في قوله:

جعلها الله أبدا ضاحكة البشير

سارة للصديق والعشير

ويتضح دور ما يسمى بالنظرية السياقية للاستعارة التي تعطي أهمية كبرى لعملية الفهم الاستعاري، وذلك بالرجوع إلى السياق والقرينة. إن هذه النظرية دلالية من حيث الروح والمعنى، وهي ترفض الاعتماد على المشابهة حسب، في نظرتها إلى الاستعارة، فضلا عن رفضها التحليل المنطقي المقنن في تأويلات الاستعارة[3]. وشكل الدال "الهاء" في "جعلها" موضع البؤرة الاستعارية، وهي بنية متحولة في صيرورتها الدلالية، بالانزياح نحو التشخيص بالقرينة "ضاحكة البشير" و تكون الاستعارة مكنية، اختفى فيها المشبه به مع ذكر قرينة دالة عليه.

([1]) أنماط الاستعارة في شعر سيف الرحبي 77.

([2]) ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور 309.

([3]) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية 99.

وترتبط بقضية الفهم الاستعاري وعلاقته بالسياق قضية أخرى هي التضمين ، وهو أن تدلل الكلمة الواحدة أو الجملة على معنى مرتبط بالمعنى السابق، ومتداخلة معه[1]، فيتجلى لنا حضور ذلك الازدواج الدلالي وتكثيفه في:

ضاحكة البشير

سارة للصديق والعشير

إذ يظهر التخصيص والتعميم الدلالي التماهي المطلق مع تلك النزعات الشعورية، ومحاولة التلاؤم بين الشكل اللغوي/التعبيري والموازنة الحسية، التي طغى فيها الانفعال والتوتر مسبقا مع محاولة توسيع دائرة المعنى وتفريقه.

ويقول المعري في نص آخر:

" كتابي أطال الله بقاء الرئيس الفاضل بلا استثناء والمشتمل بحلة الثناء من المستقو المأنوس بحسن ذكره المأهول بحملة شكره عن قلب يعوم في ولائه عوم الحجاة(*) في الغدير والقطرة في حوض الصبير(**) والحمد لله ربالعالمين وصلواته على خيرته المنتخبين وشوقي إلى حضرته السعيدة كرحيق إذا عتق جاد وراوي أثر كلما قدم ساد. شوق لاتحسنه باكية هديل ولانامية إلى جديل. وكان كتابه إذا ورد كطائر بشارة وقع وماء سرارة فوجئ فنقع. والإطناب في صفة ما عوفت حقيقته خلق مجتنب وترك البيان لما ظهر أجدر واوجب وفضضته عن عتائر اللطيمة ومقاطر الأطيمة وعظمت نعمة الله جل اسمه علي لما ذكره من أن السلامة عليه جلباب والنعمة له منزل وجناب لأني جعلته أدام الله عزه الجنة الواقية والعدة الباقية وإذا تضوع لمكارمه أرج واتصل من أقصان مناقبه حرج أظهرت المرح وأضمرت القرح..." [2].

(1) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية 104.

(*) نفاخة الماء من قطر المطر.

(**) الجبل.

(2) رسائل أبي العلاء المعري 1/150-153.

تقوم الصور البيانية في خطاب المعري أساسا على تحويل عالم الذات من الحسي العياني إلى الوجود الفني والتصويري في سياقه البلاغي؛ فالعالمان الداخلي والخارجي لا يتحدان بالوعي الذاتي والإنساني إلا بالتحول من البعد المرئي المكشوف إلى الفني الجمالي، وذلك عن طريق انزياحها، أي تلك الصور، من التقريرية والمباشرة حتى ولوجها في الحركة التعبيرية المتداخلة مع حركة الشعور، وإبقاء ذلك المحمول الفني في اللامتناهي، فتظهر أولى إرهاصات تلك الحركة التعبيرية في محاولة عدولها عن المألوف المعاش والتفنن بطرائق القول، وتوليد الانطباعات المتجددة ، مانحة النص بعدا جماليا متشابك الخيوط ، وفقا لتفاعل اللغة والخيال ، فتتجلى الممازجة بين موضعة الافتتاح والصورة المجازية بوصفه أول طارق للأسماع ، وذلك في قوله:

كتابي أطال الله بقاء الرئيس الفاضل بلا استثناء

والمشتمل بحلة الثناء

وتمارس البنية الاستعارية دورها في التأثير في قوله:

والمشتمل بحلة الثناء

وهي متعالقة بما يسبقها من محمول لغوي يستحضره أسلوب الوصل، وتتولد الخلخلة الدلالية بين الدال، وهو ما يستشف من النص والمدلول في إحالته على الحاضر الدلالي متمثلا بالحسي المادي، الذي تمده به الدلالة المعجمية لمفردة "بحلة"؛ إذ يتواشج الأساس وهو الثوب بالتكميلي وهو الجديد المعنوي المجرد "الثناء". ويحيل كلا الطرفين على أوصاف تعود إلى الإنسان؛ إذ تتمركز في بؤرة دلالية تكميلية ، يستدعي فيها الباث المعنى الايجابي من تلك المحمولات. وتندرج هذه الاستعارة ضمن محور الاستعارة المكنية؛ إذ يتجسد التركيب الاستعاري " الثناء" بصورة الثوب الجديد، وتحوله إلى محسوس يغيب فيه ذكر "المشبه به" ، مرموزا إليه بلفظ " بحلة" في إشارة إلى أن هذا الثناء يبدو أشبه بالثوب الجديد لمخاطبه، وهو ملازم له. ويتجلى المستوى الإفرادي في هذا التركيب الاستعاري في تشكيله "لبنية أسلوبية بسيطة التكوين تؤدي دورها في إنتاج الدلالة بالمرور في قناة التحولات الاستعارية التي تفرض طبقة بنائية واحدة متصلة بالسياق الذي تعمل

معه على إنتاج هذه الدلالة" [1]، كما تزيد هوة العدول أو الانزياح الذي يشكله ذلك التركيب الاستعاري، من خلق مسافة توتر بين النص وقارئه. وذلك التباعد الدلالي هو السياق الذي تواءمت فيه دلالتا: حلة / الثناء، وذلك ما يطلق عليه تسمية "تباعد المجالات"، أو اختلافها بين المستعار والمستعار له، ويعد من السمات المميزة للاستعارة في حقل الأدب، إذ يفرض المتكلم في استعارة ما تصوراته الخاصة على المتلقي[2].

وقد تؤسس تلك الاستعارة لفكرة الدعوة إلى التحول والتجدد، على صعيد تفاعل الدالين ومحمولهما الفكري؛ إذ يأتي التمازج بين التعالقات الاستعارية، وتباينها من سياق تحولي إلى ثابت، مبقيا في ذلك على التواصل مع مخاطبه، وعلى تفاوت التأثير من تركيب إلى آخر، محاولا الإمساك بخيط دلالي رابط بين تلك التعالقات كلها، التي حاول الباث استقصاءها عبر منظومات متوالية من المجازات، فيتحقق التحول إلى المكوث والاستقرار؛ إذ تتكثف الوحدات المعجمية وتتضام في سياق تركيبي، أفرز نموذجا دلاليا رامزا عبر نسيج لساني اتسق على وفق تقانة التوازي ، إذ يقول:

من المستقر المأنوس بحسن ذكره

المأهول بحملة شكره

وتأخذ هذه التفاعلات الدلالية في اكتسابها لمقومات مكثفة تتزاحم وتتجانس مع طابع المزاوجة بين المحسوس والمعنوي، وتتجلى أولى الصور البيانية في قوله:

من المستقر ، المأهول

الذي تظهر فيه واجهة دلالية مثلت المخاطب، وكنى بها عن حاله، متلاحمة مع النسق الاستعاري ، الذي أخذ طابعا إيحائيا حسب قوله:

من المستقر المأنوس بحسن ذكره

المأهول بحملة شكره

([1]) الموضوعة الاستعارية في شعر السياب الليل نموذجا 105.

([2]) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي 338.

ويتضح التشخيص في ما توجهه دلالة "حملة" ، بوصفها بعدا معنويا متمازجا مع البعد المادي الذي تمثله دلالتا: المستقر المأنوس، المأهول، اللتان تحيلان على المكان أو حتى على الباث نفسه. " ويقترن ما يعرف بالتشخيص والتجسيم بالاستعارة المكنية فهو بها ألصق مما تظهره الاستعارة التصريحية" [1]. وتشكل الدوال "المستقر المأنوس، المأهول"، بؤرة استعارية تعود إلى عالم الحس والموجودات وتوجيهها نحو فعل إنساني تدل فيه على التواصل الذي ولدته الدلالة في قوله: بحسن ذكره ، بحملة شكره.

ويتمظهر كلا التركيبين ضمن تقانة التوازي الذي تنتمي إليه الاستعارة والتشبيه فيما سمي بالتوازي المنقطع أو الموسوم الذي يولد توازيا موسوما بالكلمات والمعاني[2]؛ إذ تظهر العلاقة بين التركيبين بوصفهما علاقة ترادف أو تتابع أو حتى تأكيد لطبيعة التجربة على وفق عملية تغيير وتحويل متواصلة، ومن ثمة كانت النصوص زاخرة بالتشبيه والاستعارة لزيادة التكثيف وتنويع الدلالات، وتوليدها على وفق رؤية انزياحية في قوله :

المأهول بحملة شكره

ويأتي الجنوح نحو التجسيم بإضفاء ذلك الأنس الذي يعد محصلة: حسن الذكر، حملة الشكر.

ويمزج التركيب الاستعاري الثاني على أساس التوظيف المكثف لطاقات اللغة: بحملة شكره، بين المادي المحسوس "حملة"؛ إذ تشير مادته اللغوية إلى حمل الشيء[3]، لتختفي هذه الشيئية ويستعار بدلها "الشكر" الذي يعد ثيمة معنوية. ويمكن أن يندرج هذا التركيب الاستعاري ضمن التشخيص، ويكون التحرك الصياغي عن الجماد المستقر نحو المعنوي المتعلق بتوصيف الإنسان ورد فعله، وهذا ما ارتكزت إليه الاستعارة في تحولات التماثل والإحلال التي تتم بين هذين الطرفين مشبه ومشبه به، وانطلاقا من نسق البنية التشبيهية، "فاللفظة المأخوذة بالمعنى الاستعاري تفقد معناها الخاص

([1]) شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، د. إياد عبد الودود الحمداني 79.

([2]) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون 48.

([3]) لسان العرب: 4/ 227.

وتكتسب معنى جديدا لايتمثل في الذهن إلا من خلال المقارنة التي نعقدها بين المعنى الخاص لهذه اللفظة وماتقارنها به"[1]. ويمكن إدراج هذا النسق الاستعاري ضمن ما سمي بالمماثلة الدلالية التي تحدث بتواؤم البنى في إحالتها على تبئير دلالي واحد[2]، وتتساوق تلك الدلالات على وفق ما اتسمت به الاستعارة عامة من "تأكيد المعنى في النفس"[3]، كما أن التركيب الاستعاري يكتسب "قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها المبدع، وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة ، حيث يتواشج محوران رئيسيان هما الأفق النفسي ، وحيوية التجربة الشعورية ، والآخر الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة" [4].

ويأتي التحول من العموم أو الإجمال في تركيبة الاستعارة السابقة نحو التخصيص وتحديد مواطن الحس وتعيينها، لمضاعفة القدرة والتأثير فيه، ومحاولة استقصاء كل دوافع الشعور ومكامن الإحساس. وهي وإن كانت تصب في قالب يكاد يكون واحدا ، وهو الطابع الإيجابي، إلا أن تفاوت الصور وتحول دلالاتها، يضفي الجدة والحيوية على محمولات النص وجماليته البنائية، لأن "لكل صورة بلاغية بنية خاصة، وتأثير خاص يسميه الجرجاني "فضيلة" بمعنى وظيفة الصورة أي ما تفعله في المتلقي، هذه الفضيلة ليست مرتبطة بمتلق معين ، وإنما هي من اختصاص الصورة" [5]، يقول المعري:

عن قلبٍ يعوم في ولائه عوم الحجاةِ في الغدير

والقطرة في حوض الصبير

إذ تتبع التراكيب الكيفية التي تسير عليها العلاقة بين الباث ومخاطبه، خاضعة لحالة من الخصوصية الشعورية في كشف المضمر، وما هو كامن في الأعماق بالارتكاز إلى

([1]) الموضوعة الاستعارية في شعر السياب الليل نموذجا 45.

([2]) ينظر: الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، عشتار داود 196.

([3]) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي 220.

([4]) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية 114.

([5]) الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو 59.

ثيمة "القلب" بوصفه بؤرة الشعور، وموقع العاطفة، فضلا عن كونه يمثل مكنونا مجسدا للنوازع والتجارب الحسية موقظا الشعور، بعد العموميات والمعنويات السابقة، ويأتي التوظيف المتساوق والمنتظم لتلك الدوال، معبرا عن أنوار الحياة النابضة فيها عن طريق ذلك التنوع القولي والتشكيل البياني، الآخذ بالتصاعد والتفاعل.

إن التركيب عامة يرتكز إلى وترين اتصلا وانفصلا عن منظومة التراكيب السابقة في الآن نفسه، وهما ثنائيتا الانفتاح والانغلاق أو الحضور والغياب، فقد حاول الباث تجزئة هذه الثنائية وتوزيعها على وفق التساوق اللغوي للمحمولات الدلالية، ليأخذ النسق انزياحا موضعيا في أولى وحداته اللسانية "عن قلب". وهكذا يحاول تقديم هذه الثيمة مثيرا بها متلقيه ولافتا انتباهه إلى أن الحديث سيكون أكثر خصوصية وأشد عمقا، وما يهمنا هنا هو التعالق المجازي في تركيب "عن قلب يعوم في ولائه"؛ إذ يأخذ التركيب الاستعاري طابع التصريح بذكر المستعار له "يعوم" ويحتدم في الوقت نفسه ذلك التقابل الدلالي الذي جمع "القلب" بوصفه كتلة مغلقة غامضة لا تعرف خباياها، تتكاثف فيها الرموز والملابسات، أمام الحركة والتجدد والانفتاح الذي مثله التركيب:

يعوم في ولائه عوم الحجاة في الغدير

فتظهر دلالة "يعوم" على الظهور والوضوح؛ إذ تتمازج تركيبة الاستعارة "عن قلب يعوم" مع تركيبه المشبه "عوم الحجاة في الغدير" ، ويظل الرابط بين هاتين الصورتين "في ولائه"، الذي يمثل وجه الشبه بين الطرفين. ويمكن أن يطلق على هذا التحول "بالانتقال الدلالي" حين تنتقل الدلالة من مجال إلى آخر[1]. ويظهر "أن الجزء الأساسي من القوة الإيصالية للتشبيهات الكلامية، والاستعارة يستمد من المعنى المركزي للكلمة قوة فعالة، وما أن يضيع المعنى المركزي الذي يمدنا بأساس مدلول صفة معينة ذات قيمة تكوينية حتى تفقد هذه القوة الإيصالية، لأن قوة التشبيه تكمن في العلاقة المتأسسة بين المعنى المركزي أو الجوهري وامتدادات المعنى"[2]. لكن هذا الرأي قد لايجد تأييدا عند عدد من الباحثين، ولاسيما في مجال البحث عن جمالية النصوص وشعريتها ؛ إذ كلما تنافرت

(1) ينظر: علم الدلالة العربي بين النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، فايز الداية 314.
(2) المصدر نفسه 388.

الأطراف ، كان وقعها أشد في النفس وأكثر إثارة على صعيد لملمة المبعثر من المداليل، ومحاولة الإمساك بخيط رفيع يجمعها، ومن ثمة تستقطب فكرة الإثارة، التي بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المتلقي نوازع وردود فعل ما كان لها ان تستنفر بمجرد مضمون الرسالة ومحمولاتها الفكرية، لولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب[1]، لتأخذ الصورة مدى تشكيليا رمزيا، مفعما بالحركة، والدفق الشعوري والإيحاءات الرامزة للأبعاد الجمالية والفكرية. ويطلق هنري بليث "على المجازات الاستعارية المتميزة تعويضات التشابه" [2].

وإذا ما أمعنا النظر في مضمر ذلك التركيب على وفق تعالقه المجازي، نجد أن الجمع بين القلب بوصفه مركز الحياة والدال عليها، وهو غير أبدي أو خالد ، وكذا الحجاة في الغدير التي تحيل دلالتها على الحياة، بوصفها البنى الداعية للحصول على الماء بهطول المطر، لكنها غير ماكثة بل هي زائلة، وبسرعة أكبر مما يتصوره العقل، يؤدي إلى انقلاب الموقف المجازي في هذا الحدث، وذلك عندما تحصل الصدمة بفاعلية الغياب بإزاء الحضور، ولاسيما حين تظهر هذه الدلالات حركة مضادة تحول الحياة نحو دائرة الموت، والاندثار. وتتراكم هذه الدلالة، وتتوحد في التراكيب الذي عطف على سابقه على وفق تقانة التوازي "والقطرة في حوض الصبير"، التي هي كذلك معرضة للزوال والتلاشي، ولكن ليس بسرعة الزوال الأولى. على أن الظاهر من التركيب التشبيهي أنه يخضع هذه التعالقات للموقف النفسي المعاش؛ إذ يأتي التركيز على بنى المكان، ودلالة كل منها: الغدير، حوض، الصبير.

"وتتشكل في البنية الاستعارية علاقات تفهم من خلال صورها كعلاقة التضاد، والعلاقة الزمانية والمكانية والموضعية"[3]. ويتمظهر التفاعل الجمالي في ارتكازه إلى مداليل الطبيعة وما كيفته من توليد للدلالات، وفتح ثغرات وفجوات تقفز بالنص إلى مديات وآفاق بعيدة، ونعاين ذلك في التشبيه المؤكد، على اعتبار حذف الأداة بوصفها لحادية الدال، في قوله: عن قلب يعوم. فيما ازدوجت منطقة المشبه به وتعددت في:

([1]) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي 82.

([2]) ينظر: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص 83.

([3]) البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، راشد بن حمد بن هاشل الحسيني 323.

عوم الحجاة في الغدير

والقطرة في حوض الصبير

وهذا ماسمي "بتشبيه الجمع" الذي يتعدد طرفه الثاني، أي المشبه به دون الأول[1].

وتتحول الصورة التشبيهية إلى شكل دلالي آخر عندما يأتي الحس ويأخذ دوره في تلك التعالقات، وبحضور الأداة التشبيهية (الكاف) الـتي أسلت هذه البنية، وارتكزت كسابقتها إلى تشبيه الجمع في قوله:

وشوقي إلى حضرته السعيدة

كرحيق إذا عق جاد

وراوي أثر كلما قدم ساد

فيظهر التشابك البياني في هذه البنية التركيبية حضورا حواريا تفاعليا يعتمد بنية الكشف عن المضمر، التي زاوجت بين الحسي والمعنوي "المجرد"، فيأتي تمظهر التشبيه وفقا لأنساق التحول والانتقال من حال إلى حال أفضل.

وتحضر الأداة (الكاف) ملازمة لما هو حسي متعالق بالذوق، مشكلة رابطا نحويا ودلاليا ، تشبه فيه الشوق الذي يعد طرفا معنويا "مجردا" بالخمرة التي اسقط عليها توصيف الإجادة لعتاقتها، فاستعار المعنوي "الجودة" لما هو حسي "رحيق". ونجد التحول نحو التجدد والحركة في التركيب الشرطي في قوله :

كرحيق إذا عق جاد

إذ تأتي المفارقة الدلالية التي جمعت بين "شوقي" الذي يعد بنية قطع التواصل مع المخاطب وما يصاحبه من ألم وحسرة، والإحساس بالخمرة والانتشاء بها، ولاسيما في عتاقتها، ولعل المكمن الدلالي يبرز سمة القصدية لذلك البعد والتسويغ له بهذه البنى

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني 242.

الفنية. وهكذا تجد أن الباث قد يحصل على نشوته في ذلك الشوق، الذي قد يحمل في مضانه بصيص أمل في المد في ذلك التواصل.

إن الخلخلة الدلالية التي بدت في تباعد الدوال، تتمحور في بنية المشبه به لمشبه واحد؛ إذ يبدو التباعد بين " الرحيق" و "راوي أثر"، وإن كان التمظهر قد تم حول بؤرة دلالية واحدة هي " القدم" وكيفية ربطها بالشوق. ولعل هذا من إرهاصات التخييل الذي "ينشغل برعاية حركة الصور ودورانها التشكيلي في طبقات النص عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول"[1]. ويمكن الربط بين الصورتين على أساس التكافؤ في الصورة النهائية؛ إذ يدخل المحور الأول بوصفه مدلولا حسيا، لتأخذ النشوة التي تهيمن على تلك الصورة فاعلية الدال "جاد" بوصفه سمتا إيجابيا ، يتمحور حول بؤرة دلالية حسية ، منتجة لعارض تحولي وهو "عتق"، والشيء نفسه يتحقق في الفعل "ساد". وإذا ما كان التمظهر معنويا مفارقا لدلالة الشوق في بنيته السطحية، إلا أنه متعالق به على صعيد الحضور والسيادة في نهاية المطاف، على وفق مبدأ تحولي كرسته البنية التركيبية: "كلما قدم ساد". ولعل تداخل الصور البيانية في هذا التركيب، جعله أقرب إلى ما سمي " بالتداخل الصوري" الذي يتحقق عبر انصهار أدوات صورتين في قالب صوري واحد؛ إذ أنها تشترك في أحد الأركان المشكلة لتلك الصورة [2].

ويمضي التصوير الفني في ملازمته لبنى النص، مع تباين المدلول الفكري وتحوله نحو التعالق الاستعاري في الجمل التصويرية:

شوق لاتحسنه باكية هديل

ولانامية إلى جديل

يتمثل التحول الدلالي ههنا في استغراقه في تحميل تلك المدلولات والمواءمة بينها وبين دلالة "شوقي"، ليحدث التموقع حول مشاعر الحزن والحنين في محاولة استرجاعية لإحساسه تجاه المخاطب ومعاودة الحديث عن لغة العواطف ومعاناة الذات؛ إذ يتنوع

(1) عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة 132.

(2) ينظر: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داؤد 71.

التركيب الاستعاري في الممازجة الدلالية في تشخيص نوح الحمامة، واستقصاء ما يحيط بالباث، وصولا إلى المكاشفة عن شوقه وموقفه بإزاء الواقع عامة؛ فالدال "شوق" يشكل تمحورا اسـ تعاريا متحولا ، ينتمي إلى عالم الحس والشعور، ولكن مع محاولة مشابهته بعالم الحيوان في تركيز حسي وسمعي مثلته البنية "باكية جديل". يعمد الانحراف الأسلوبي إلى صفة التجسيم في تشكيله لهذا البكاء، والقرينة بادية في دلالة البنية الصوتية التعبيرية لمفردة "هديل"، فيتداخل هذا التشبيه مع عالم الحس الإنساني، وفقا لصفة الشوق الذي تحمله الأم نحو صغيرها، وهو مادل عليه الملفوظ "جديل"، وذلك بذكره الوسيلة، وهو يريد الغاية في ذلك، فكلا التشكيلين يصبان في بؤرة الشوق والحنين، ويبرز حضور النفي في التركيبين مع تعالقه في "لاتحسنه". ويذهب الجرجاني إلى أن الاستعارة في الفعل تكون في حصول المعنى لما اشتق منه عن طريق الزمن الذي تدخل عليه صيغة الفعل[1]. وبعد التمحور حول "الذات" والإمعان في شوقها إلى مخاطبها، يتحول الخطاب إلى عنصر آخر وهو المخاطب، وتحديدا الملفوظ الدلالي "كتابه" إذ يقول:

وكان كتابه إذا ورد كطائر بشارة وقع

وماء سرارة فوجئ فنقع

تأخذ هذه البنية دورها في الحراك التعبيري، مؤطرة لذلك التواصل، عندما تتداخل وحدات هذا النسق وتتمركز حول المادي "الملموس" الذي انفرج بمسار النص نحو المكاشفة والوضوح. ويأتي التعالق والمشابهة في الربط بين : "كتابه" و "طائر بشارة وقع"، ويتحقق هذا الربط بعامة على وفق مرجعية ثقافية موغلة في القدم يظهر فيها الطائر ناقلا للخبر، ومشيرا لأمر ما، وقد يكون الربط على أساس فحوى الكتاب ومحتواه. ولما كانت الموجودات تتوزع بين المجردات والكائنات الحية من إنسان وحيوان ونبات، فإن من أهم وظائف اللغة المجازية أن تقوم هذه الموجودات بتبادل مهامها، وهذا ما أطلق عليه "بالنقل الدلالي"[2]. وتبدو الانعطافة الدلالية بفعلها التوافقي الذي حمله تشبيه الجمع في تراكم التأثير، الذي بدأ في التركيب الأول "كطائر بشارة وقع"، من الأعلى نحو الأسفل،

([1]) ينظر: أسرار البلاغة 211.

([2]) ينظر: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري دراسة أسلوبية إحصائية ، شعيب خلف 70.

والذي مثل تموقع الباث وتمركزه، معضدا إياه بالتركيب الثاني "وماء سرارة فوجئ فنقع"، الذي انطلقت حركته من الأعلى نحو الأسفل مع التخالف في أولوية الرؤية ضمن تعليق الدلالة بأسلوب الشرط بـ"إذا". وتأخذ هذه الصورة شكلاتمثيليا، تتكئ فيه على منظومة من الصور الإشارية التي تظهر العوز والحرمان، منخرطة في تركيب متنام على وفق تداعي سمتي الحركة والتجدد، وباستدعاء لفظي معجمي، تتضايف فيه المدلولات تحت عوامل الطبيعة المتحركة، وإن حاول الباث تقنين هذه الحركة وتنظيمها على وفق خط نزولي، أدى الخيال دوره فيه.

ويمضي النص في مساره، وفقا لتعايش مجازاته ، فيحدث التعالق الاستعاري في قوله:

فضضته عن عتائر اللطيمة

ومقاطر الأطيمة

ويتمحور هذا المجاز حول بؤرة دلالية ، يبرز تراكماتها البعد الحسي فيحدث انعكاسات عدة تكون تلك البؤرة وتدور حولها في الآن عينه وهي "كتابه"، الذي شبهه بقطع المسك التي وضعت في مجامر النار، فانتشر عبيرها في الآفاق. وعبر تراكم الدلالات والنعوت والأفكار وتقاطعها تكتسب التحولات الاستعارية "أهمية خاصة في ملاحظة الأسلوب الذي يتشكل لا على المستوى الإفرادي الجزئي في النص فحسب، وإنما على مستوى النص، ومستوى التجربة الإبداعية بشكل عام، وذلك أن مثل هذه التحولات ترصد في البنية النوعية الخط الأسلوبي في إحلال دال محل دال آخر، فتكشف بهذا عن توجهات المبدع في تجربته الإبداعية كاملة مما يعطي فكرة واضحة عن كيفية تعامله مع الدالات الاستعارية من ناحية، ومع العالم الذي يحيط به، والذي يستثمر موضوعاته التي تشكل أحد طرفي هذه البنية الاستعارية من ناحية أخرى"[1]؛ ولهذا جعل جاكبسون "الاستعارة" الخاصية المثلى لمحور التماثل، على اعتبار قيامها على مستوى استبدالي [2]. وأخذت الاستعارة في هذا التركيب طابعا تحويليا؛ إذ يتحول الدال، وهو "الهاء" في "فضضته" والعائد على "كتابه"، من عالمه المادي "الجامد" إلى عوالم أكثر انفتاحا وحسية

(1) الموضوعة الاستعارية في شعر السياب الليل نموذجا 75.

(2) ينظر: قضايا الشعرية 80.

ومحاولة التأثير في المتلقي وتشتيته ، ومن ثمة يظهر لنا التعالق الاستعاري كيفية الربط بين الكتاب وفحواه والمسك الذي وضع على النار، وناتج هذا التمثيل وتأثيره يكتسب حيويته من التموضع الدلالي في تلك اللوحة التصويرية لا بوجوده المادي المجرد، الذي يشكل انعكاسا داخليا ثابتا ضمن دلالاته الحقيقية، بل في أعماق الخيال ودوره في بناء تلك الصورة. إذن فالكاتب غالبا ما يستمد من عالمه الداخلي الأبعاد والمقاييس التي تسمح له بالتعبير عن رؤيته للواقع وليس هذا العالم الداخلي بدوره سوى محصلة خبراته وتجاربه وإبداعه، "فدراسة الصور هكذا تسمح لنا باستجلاء ما يشغل الكاتب، وإدراك محاور اهتمامه واهتمام الوسط الذي يتحرك فيه" [1].

يمضي النص بتوالي مجازاته التي أخذت طابعا أكثر تحديدا وتأثيرا، ويظهر ذلك في قوله:

وعظمت نعمة الله جل اسمه علي لما ذكره

من أن السلامة عليه جلباب

والنعمة له منزل وجناب

إن توالي بنى التشبيه، أتى في محاولة لتطويع تلك البنى وامتثالها لقالب فني، يظهر فيه التحول الموضعي، في تأخير الخبر وتقديم مركب الجار والمجرور.

عليه ، له

ويبدو التشبيه هنا مرتكزا في بنية التركيب وانزياحه، فضلا عن التجانس الدلالي الذي تشابكت فيه آواصر "الستر والغطاء" في دلالتي "جلباب"، "منزل"؛ فقد تشاكل المدلولان، وتقابلا على اعتبار التجلي الذي مثله "الجلباب" وهو يبدو ظاهرا للعيان، و"السلامة" فيه تبدو ظاهرة متجلية للعلن. في الحين نفسه الذي انفصل فيه التركيب الثاني ضمنيا على وفق ما أطرته دلالة "منزل" من الستر والخفاء والأمان؛ إذ حاول التشبيه مد هذا الخفاء بشيء من الوضوح والانفتاح، فضلا عن تواؤم إيقاعي أوقعته دلالة "جناب" ليكون تحرك هذه الدوال ضمن سياق توكيدي، حاول عن طريقه الباث

([1]) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل 261.

توصيف الحال. وتأتي فاعلية الدالين "السلامة"،"النعمة" وتحركهما الدلالي ضمن السياق، الذي آزر هذه الدوال ودفع بها نحو هذا النموذج التصويري بظاهرة الانسجام" ذات الأصول النحوية"[1].

ولا يقتصر هذا الانسجام على محور اللفظ، بل يتمظهر في جانب المدلولات، وكذلك على صعيد تعالق الصور وتداخلها على وفق تمركز دلالي واحد، إذ يقول :

لأني جعلته أدام الله عزه الجنة الواقية

والعدة الباقية

يأخذ هذا التركيب مدى أكثر خصوصية وتفصيلا بفعل انسحاب المدلولات نحو التحديد الذي يعد بمثابة الستار الحاجب الذي يغطي الجسد، ومن ثمة تنهض هذه الصورة وتتكئ على دواعي النفس ونوازعها وتبدو أكثر تمويها وتقنعا، فيتجلى توحيد العالمين الجنة الواقية مع العالم الخارجي الذي بدأ فيه الظاهر من تلك السترة أو القناع، والعدة التي يحمي بها الإنسان نفسه من أحوال الدنيا وعوارض الزمن، فيظهر أن هناك مكنونا داخليا يستجير فيه الباث بصاحبه، ويجعله الستار الذي يتوارى خلفه، ولا نشك لحظة في هذا الأمر، وربما كان السبب في هذا الدفاع هجوما كلاميا تعرض له الباث مذكرا صاحبه برغبته في دفاعه وذوده عنه.

ويأتي رصد التشكيل الأسلوبي عن طريق أبنيته التركيبية، منساقا نحو نمط أو أسلوب واحد هو التوكيد، الذي تمظهر نحو "الذات" ورؤيتها للمخاطب أو ما تريد له أن يكون، ولعل المكاشفة الضمنية التي انساقت نحو ذلك التشكيل الاستعاري قد جذبته نحو تمركز دلالي يتشظى كلما اقتربت الذات من المخاطب وأطرت تلك الآواصر التي تعالقت بالتركيب السابق، وقدمت التسويغ الملائم لتلك الدواعي بوصفها تمثلات اجتماعية وثقافية وتجليات حضارية وإنسانية تستوعب التحولات كافة. لذا فإن التحول الذي تمارسه البنية الاستعارية في سيرها نحو "التجريد" يأتي من كائن تشخيصي ماثل أحال عليه ضمير الغياب "الهاء" في "جعلته" وهو المخاطب، فضلا عن شاخص جامد

(1) محاولات في تحليل الخطاب، صابر الحباشة 139.

مثلته بنية المشبه به "الجنة الواقية" و"العدة الباقية"، ليتجلى لنا ما سمي باستراتيجية الإسناد الاستعاري في هذا التركيب الذي يستهدف الملفوظ بطريق الإيحاء بما هو عليه وضعه الكائن في سياق تماهيه بعالم الإمكانات الرمزية المسندة إليه، فيستعير هذا الرمزي ليغدو وضعا ماثلا "للأنا" المتلفظة، الأمر الذي يعني أن عملية الإسناد التلفظي قائمة على أساس استبدال المعاني الرمزية[1]. كما أن السياق اللغوي المتداخل مع الدلالة في تشكيل الاستعارة يكمن في موقعها بين مكونات الجملة البسيطة والجملة المركبة؛ فليس ثمة موقع دون سواه يظهر العلاقة المجازية الاستعارية، وإنما يتنوع هذا بتنوع المواقع المختلفة[2]. ويأخذ التركيب الاستعاري عمليته الاستبدالية بشكل التصريح، فتأتي الدوال في "الجنة الواقية"، "العدة الباقية" ، مستعيرة ضمير الغياب "الهاء" في "جعلته"، وهذا البناء سمي "بالبناء الاستعاري المتماثل" الذي تنتقل فيه البنية الاستعارية من طرف حسي إلى طرف حسي آخر[3].

ويمضي النص في تراكمه المجازي، ويتجلى ذلك في قوله:

وإذا تضوع لمكارمه أرج

واتصل من أغصان مناقبه حرج

أظهرت الفرح

وأضمرت القرح

إذ يتواشج الانزياح الموضعي في تقديم تركيب (الجار والمجرور) على الفاعل "أرج"، مع التركيب الاستعاري في تقديم المعنوي الذي تحتشد دلالته وتمارس دورها في التأثير على سياق المدح "لمكارمه"، "من أغصان مناقبه"، فضلا عن استعارة المحسوس (الشمي) "أرج" للمعنوي "مكارم"؛ إذ تندرج هذه الاستعارة تحت قالب الاستعارة التجسيدية. وتتكئ كلتا الاستعارتين على جو الطبيعة الهادئ المريح والاستغلال التام لتلك الإمكانات اللغوية التي

(1) ينظر: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟، عبد الواسع الحميري 209.

(2) ينظر: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي 122.

(3) ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية 319.

تبرز ثقافة المبدع ومرجعياته، عندما تهيء هذه الصورة مناخا ملائما وجماليا لإثارة العواطف بالجمع بين المتباعدات، الذي يبرز في الجمع بين دلالة"أرج" في إشارتها إلى نفحة الريح الطيبة، وما تمتاز به من مزية الانتشار والتشتت، ودلالة الوحدة اللسانية "حرج" على بعدي الثبوت والتكثيف ضمن مادتها اللغوية في كونها مجتمع الشجر[1]. ويبرز الجمع بين هذه الدوال وتساوقها في إطار متواز غير تام كاشفا عن نسق تداخلي، تتابع مع حركة الفعلين "تضوع"، "اتصل". ومن ثمة تضايف المحسوس والمعنوي، وأخذ التركيب الاستعاري دلالة تعويضية أكثر بقاء من سابقاتها، مواشجا بين الطرفين على وفق تنسيق ذهني، يتأطر فيه طابع الإيجاب والراحة، وظهر في ذلك ما سمي بالانزلاق[2]، في تشارك تلك العناصر وتقاربها على وفق جامع دلالي أو خيالي، تؤسس فيه الذات لرؤيتها الإبداعية، وهي تجمع الشكل والمضمون على السواء مع خصوصية تجربتها ورؤيتها لإفرازات الواقع ومدى تأثيرها في الذات.

المصادر والمراجع :

- **أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة، حسنة عبد السميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1998م.**
- **الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، 1997م.**
- **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.**
- **أسرار البلاغة ،عبد القاهر الجرجاني،ت:هـ.ريتر،دار المسيرة ،بيروت،ط2، 1979.**
- **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي، لجنة إحياء التراث العربي، العراق، (د. ط)، (د. ت).**
- **أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، إدريس قصوري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،أربد، ط1، 2008م.**

([1]) لسان العرب 4/ 74.

([2]) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب 373.

- الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل،عشتار داؤد، دار مجدلاوي،عمان، ط1 ،2007م.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط3، (د. ت).
- الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داؤد محمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د .ط)، 2005م.
- أنساق التداول التعبيري دراسة في نظم الاتصال الأدبي ألف ليلة وليلة أنموذجا تطبيقيا ،فائز الشرع ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،الطبعة الأولى ،2009.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني ت (397 ه)، اعتنى به وراجعه: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، (د. ط)، 1429 ه- 2008م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997م.
- البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريث بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، (د. ط)، 1999م.
- بناء الأسلوب في الموشحات المملوكية، سلافة عبد الله، منشورات دار المعارف، حمص، ط1، 2009م.
- البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م.
- تذوق النص الأدبي جماليات الأداء الفني، رجاء عيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، ط1، 1414 ه- 1994م.
- التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء دراسة أسلوبية إحصائية، شعيب خلف، دار العلم والإيمان،كفر الشيخ، ط2، 2010م.
- التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006م.
- تطور الصورة في الشعر الجاهلي ،خالد محمد الزواوي ،مؤسسة حورس الدولية،الاسكندرية،(د.ط)،2005.
- جاستون باشلار جماليات الصورة ، غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
- جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط2، 1996م.

- الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، زينة عبد الجبار محمد المسعودي، مركز البحوث والدراسات، ديوان الوقف السني، بغداد، ط1، 2009م.
- سلطة النص على دالات الشكل البلاغي ، فايز القرعان، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 1431 هـ- 2010م.
- السيميائية وفلسفة اللغة، امبرتو ايكو، ترجمة: احمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
- شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، إياد عبد الودود الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009م.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس ،وحيد صبحي كبابة،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،(د.ط) ،1999.
- عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الحديثة ، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007،1428م.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عبد، منشاة معارف، الإسكندرية، ط2، (د. ت).
- فلسفة الجمال في البلاغة العربية، عبد الرحيم محمد الهبيل، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2004م.
- القراءة المنهجية للنص الأدبي النصان الحكائي والحجاجي نموذجا، البشير اليعكوبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د. ط)، 2006م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون،ترجمة:محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
- عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة ، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، 1428هـ.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 1992م.
- علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصيلية نقدية ، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط8، 2009م.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأفريقي المصري (ت 711 هـ) دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2007م.
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.

- ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟ عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1430 هـ- 2009م.
- مبادئ النقد الأدبي، أ.إ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة،القاهرة،(د.ط)،(د.ت).
- مجمع الأمثال، أبو الفضل احمد بن محمد بن احمد الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، 1431 هـ- 2009م.
- محاولات في تحليل الخطاب، صابر الحباشة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1430 هـ- 2009م.
- المعمار الفني للزوميات ،خليل إبراهيم أبو ذياب ،الشركة العربية للنشر،(د.ط)، (د.ت).
- المغيب والمعلن قراءات معاصرة في نصوص تراثية ،نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م.
- الموضوعة الاستعارية في شعر السياب الليل نموذجا، فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م.
- نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

الدوريات:

- أنماط الاستعارة في شعر سيف الرحبي، حميد بن عامر الحجري، مجلة البحرين الثقافية، المجلد 14، العدد 5، 2007م.
- دلالية التشكيل الاستعاري في شعر احمد مدن، محمد صابر عبيد، البحرين الثقافية المجلد 14، العدد 5، 2007م

الاطاريح والرسائل الجامعية:

- شعرية النص المعري دراسة فنية لنظم البناء في سقط الزند، نوار عبد النافع عبد المجيد الدباغ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف: الدكتورة بشرى حمدي البستاني، 2002م.
- مظاهر النقد المعرفي لعلم البيان في شروح التلخيص دراسة في (عروس الأفراح والمطول)، آزاد حسان حيدر، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: الدكتور عبد الستار عبد الله البدراني، 2011.

***