العناصر البلاغية بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الدلالية

د.صبيرة قاسي
جامعة البويرة

ملخص:
توفر لنا المادة البلاغية العربية عناصر كثيرة ذات بعد إجرائي متميز، إذ يمكننا بواسطتها الولوج إلى عالم النص، واستكناه جمالياته ، وذلك بالنظر إليها نظرة حديثة ترى في النص بنية متفاعلة ومتكاملة ، يتلاقى فيها عديد العناصر لتكوين كل شامل.وهكذا تشتغل العناصر البلاغية بوصفها عناصر جمالية ومولدات للدلالة في الآن نفسه.

نص المقال:
تعمل العناصر البلاغية على خلق جماليات خاصة توفر للنص قدرات جمالية تشد القارئ، ولكن تلك الجماليات ليست شكلية، وإنما هي ذات أبعاد متنوعة أهمها البعد الدلالي الذي يعد عنصرا متغلغلا في كافة المستويات اللغوية. والدلالة في مفهومنا لا ترتبط بالمستوى المباشر للنص، بل بالمستوى العميق المرتبط بعملية التأويل التي يتدخل فيها النص ببناه، والقارئ بأدواته التحليلية التي منها الأدوات البلاغية.خصوصا وأن امبرتو إيكو يميز بين قراءتين: دلالية في المستوى الأول، وجمالية في المستوى الثاني، و من ثم ميز بين قارئين نموذجين دلالي و سيميائي أو جمالي.[1]

من هنا كان لا بد من الالتفات إلى العناصر البلاغية التي تمنح النص جماليته، كالترديد والتجنيس والموازنة والسجع وغيرها، لإظهار دورها في رفد النص بطاقات متنوعة تفتح باب التأويل، وتعمل على منحه بنية دلالية خاصة. هذا إضافة إلى أن بعض تلك العناصر لها دورها في تماسك النص وانسجامه، ولها دور أيضا في قراءة جمالية المضمون الذي يتحدد في الشعر باختيار التعبير الذي يميزه عن النثر، و يمنحه قيمته الفنية.[2]

كل هذا سيظهر جليا من خلال مقاربة النص القرآني، وبعض النصوص الشعرية، لتكون تلك النصوص مختبرا حقيقيا للفرضيات المطروحة.

من الضروري جدا الإشارة إلى الارتباط الوثيق ما بين العناصر البلاغية والجانب الإيقاعي في النص، لأن" العلاقات البلاغية داخل السياق اللغوي تحمل في ذاتها جانبا إيقاعيا"[3]، إذ تتفاعل كل الظواهر البلاغية في النص ويؤثر بعضها في بعض لأجل تحقيق وحدة متكاملة ،سواء في النص القرآني أو في العمل الأدبي. وفي هذا الصدد يرى نعيم اليافي" أن الإيقاع القرآني ينبع من اندماج عنصرين من نغمة خاصة تناسب الفكرة، و تقوم القافية (الفاصلة القرآنية) فيها بدور المفتاح، ومن لحن ينتظم النغمات جميعا على اختلاف درجاتها، و في شكل منسجم و متناسب، يخلف في روح المتلقي شعورا ما بالنغمات يوقع إيقاعات شتى على أوتار النفس"[4]. وهنا إشارة إلى الانسجام والتناسب اللذين تحققهما الفاصلة بشكل منتظم لتوقع على نفسية المتلقي نغمات انسيابية يشعر بها و يتأثر لها.

إن النظام الذي تقوم عليه الظواهر البلاغية هو نظام قائم" على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدورها على التخييل، وهو ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها و تلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه، كما تقوم على التخالف والتضاد"[5]. فهو النظام الذي تتظافر من خلاله كل العناصر البلاغية، الإيقاعية وتتداخل وتتشاكل لتخلق نصا كليا متكاملا. وبهذا الشكل تصبح ذا وظيفة جمالية تشتغل على مستوى البنيات المختلفة، وقد نحصر بعضها، على سبيل التمثيل، في هذا العمل لنعرف مدى تحقيقها لهذه الجمالية.

نسخة غير قابلة للطباعة

التجنيس:

يربط البلاغيون التجنيس بالتشابه اللفظي، ويجعله السكاكي ضمن البديع اللفظي وهو تشابه الكلمتين في اللفظ [6]. والتام منه أن تتشابه الكلمتان وتتفقا في" أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، فإن كانتا من نوع واحد كاسمين سمي التجنيس مماثلا كقوله تعالى:" ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة" (سورة الروم،الآية 55)...وإذا كانتا من نوعين كاسم وفعل سمي التجنيس مستوفى كقول أبي تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحي بن عبد الله".[7]

وقد ورد هذا النوع في كتاب تحرير التحبير باسم تجنيس التغاير ممثلا بقوله تعالى:" إني وجهت وجهي".(الأنعام 79) وقوله تعالى:"اثاقلتم إلى الأرض أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة"(التوبة 38).[8]

يضاف إلى ذلك مصطلح تجنيس التماثل" وهو أن تكون الكلمتان اسمين أو فعلين، وهو على ضربين: ضرب تتماثل فيه الكلمتان لفظا و خطا، وضرب تتماثل فيه الكلمتان اشتقاقا "[9].

ترد هذه الفروع من التجنيس وغيرها في آيات كثيرة من كتاب الله العزيز، يقول الله تعالى" فروح وريحان"(الواقعة 89)، ويقول عز وجل" وجنى الجنتين دان"(الرحمان 54). ويرد هذا التجنيس أيضا في قول البحتري في بيت شعري على الوافر:

نسيم الروض في ريح شمال وصوب المزن في راح شمول[10]

يعتبر نعيم اليافي هذه الظواهر البلاغية قواعد تشكل موسيقى القرآن، وقد تطرق إلى معظمها من بينها: التنوع، التقابل،الترجيع...الخ

الوظيفة الدلالية للعناصر البلاغية:

التنوع:

يتميز القرآن الكريم بالإيقاع النثري" فليس لديه وزن يقيده و لا أطوال أو أقدار يلتزم بها، لديه حرية كاملة في تخير الإيقاع الذي يلائم التعبير".[11] ويمكن التمثيل لهذه الظاهرة البلاغية من القرآن الكريم في قوله تعالى:" لإيلاف قريش، إيلافهم رحلة الشتاء والصيف، فليعبدوا رب هذا البيت،الذي أطعمهم من جوع و آمنهم من خوف".

يعلق نعيم اليافي على هذا التنوع في هذه السورة الكريمة يقول:" المعنى هنا مختلف وكذلك الجو، كلاهما يشعر بالمودة والحنان والعطف، ويتشكل الإيقاع منسجما ومتسقا مع ذلك، ومع طول الرحلتين زمانا بين الشتاء والصيف، ومكانا من الجنوب إلى الشمال فيجيء هادئا رخيا منبسطا ممتدا، كله أمان وسلام و طمأنينة".[12]

إن تقسيم أي نص إلى المقاطع التالية: (قصيرU)، (طويل–)، (مقطع زائد الطول —)، ثم حساب تكرارات كل نوع من أنواع المقاطع لقياس سرعة كل جزء من أجزاء النص.[13] يحدد حركة الإيقاع المجانسة لحركة الدلالة على مستوى النص.

للإشارة فإن البعض من الباحثين يسمي المقطع الطويل مقطعا متوسطا، أما المقطع زائد الطول فيدعوه مقطعا طويلا.

أما المقطع القصير فيتكون من صوت صامت وحركة قصيرة ويرمز إليه بالرموز العربية (ص ح)، مثل الكاف و التاء و الباء في "كتب".

المقطع المتوسط ذو نمطين:

الأول: صوت صامت وحركة قصيرة وصوت صامت(ص ح ص) مثل:لنْ

الثاني: صوت صامت و حركة طويلة(ص ح ح) مثل:لا

نسخة غير قابلة للطباعة

المقطع الطويل ذو ثلاثة أنماط:

الأول: صوت صامت و حركة قصيرة و صوت صامت و صوت صامت(ص ح ص ص) مثل: برْ

الثاني: صوت صامت و حركة طويلة و صوت صامت و صوت صامت(ص ح ح ص ص) مثل: المقطع الثاني من مهامْ

الثالث: صوت صامت و حركة طويلة و صوت صامت(ص ح ح ص) مثل: قالْ.[14]

و إذا عمدنا إلى تجزيء آيات السورة القرآنية إلى مقاطع صوتية تبين لنا ما شعر به اليافي إزاء الإيقاع فيها:

لإيلاف قريش: U _ _ U U _____

إيلافهم رحلة الشتاء و الصيف: _ _ U _ _ U _ U _ U _ _ _____

فليعبدوا رب هذا البيت: _ _ U _ _ U _ _ _____

الذي أطعمهم من جوع و آمنهم من خوف: _ U _ _ U U _ _ _ _ U _ U U _ _ _____

إن عدد المقاطع الطويلة و زائد الطول = 29

و عدد المقاطع القصيرة = 15

فالملاحظ أن هيمنة المقاطع الطويلة هي التي تمنح الدلالة امتدادا في الزمان و المكان، فكأنها تمثيل صوتي لرحلتي الشتاء والصيف، وهما رحلتان تستغرقان زمنا طويلا ذهابا وإيابا، يقطع فيه مراحل عديدة من السير والسفر.

التقابل:

يدعوه البلاغيون المقابلة وهي التي" تضم عناصر دلالية وعناصر صوتية، ويقوم التناظر فيها على الموافقة والمخالفة".[15] أما نعيم اليافي فيرى في التقابل" طريقة من طرق الأداء في الموسيقى وفي الرسم وفي الأدب أيضا، والقرآن يكثر من استعمالها في تنسيق إيقاعاته التي ينقلها بالألفاظ على نحو دقيق".[16] وبهذا الشكل نكتشف أن الإيقاع البلاغي لا يتحقق فقط بالأصوات، إنما يتحقق أيضا عن طريق التوافق والتنافر أي المقابلة، وإن" أحلى صور المقابلة الدلالية ما كان بين الأضداد، أما المقابلة الصوتية فتكون في الأوزان والازدواج، وهي الموازنة".[17]

تكثر المتقابلات في القرآن الكريم، بين الخير والشر، بين النعيم والجحيم، بين الماضي والمستقبل، بين المادي والروحي... وقد مثل نعيم اليافي لذلك في سورة القارعة، يقول الله عز و جل:" القارعة ما القارعة، وما أدراك ما القارعة، يوم يكون الناس كالفراش المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش، فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية، وأما من خفت موازينه فأمه هاوية، وما أدراك ماهية، نار حامية".

يوضح الباحث طريقة اشتغال التقابل في هذه الآية، إذ يقول أنه" تقابل بين القوة والضعف، بين الثقل والخفة، تقابل أولا بين مشهدين، مشهد عنيف هائل هو مشهد القيامة بكل زلزلتها وقرعها، ومشهد الناس والجبال وقد تحولت كتلهم وأحجامهم إلى خفة...وهناك تقابل أيضا بين مشهدين، مشهد الحساب يرجح فيه ميزان ويشيل آخر. تقابل بين ثقل الموازين وما يترتب عنه، وبين خفتها وما يترتب عنه".[18]

في هذا التقابل إيقاع تحققه الحركة التي تربط بين عمل الإنسان وجزائه في الآخرة، ويعزز هذه الدلالة التجانس الصوتي القوي، سواء على مستوى الترديد الصوتي أوعلى مستوى التوازي التركيبي الذي يؤدى في الآيتين.

يفرق العمري ما بين المقابلة التي تقع بين المعاني وهي مقابلة الأضداد، وبين المقابلة التي تتشكل ما بين الأوزان والازدواج، وهي التي تحقق الموازنة. والعلاقة التي تربط بين كل هذه العناصر هي علاقة الموافقة والمخالفة، يمثل الباحث لهذه المقابلة ببيت شعري للمتنبي حين يقول:

نسخة غير قابلة للطباعة

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال

تتجسد بنية الموافقة في:

نصيبك في...

نصيبك في...

أما بنية المخالفة فتتمثل في:

.....حياتك.....حبيب

.....منامك.....خيال [19]

نلاحظ أن التقابل وقع على مستوى البنية الأولى التي" تشكل أرضية تسعى إلى زرع السكون في البيت، في حين تكون البنية الثانية تحريكا وخلخلة لذلك السكون".[20] والبنية الثانية هي الأساس في تحقيق الفاعلية الإيقاعية على مستوى بنية النص. وقد نجد في هذه البنية بنية أخرى هي بنية الموافقة على مستوى الموازنة الصوتية الترصيعية[21]، ويظهر ذلك كما يلي:

حياتك: U ــ U U = مفاعل

منامك: U ــ U U = مفاعل

حبيب: U ــ U = فعول

خيال: U ــ U = فعول

الملاحظ حسب التقطيع هو تساو في كم المقاطع عموديا، إضافة إلى تساوي التقطيع الوزني، والملاحظ أن البيت يستغرقه التوازي التركيبي استغراقا تاما:

نصيبك	في	حياتك	من	حبيب
نصيبك	في	منامك	من	خيال

وفي هذا الإطار العام للتماثل تتحرك بنيتا الموافقة والمخالفة.

الطباق:

الطباق هو التضاد والتطبيق والتكافؤ والمطابقة والمقاسمة، ينقسم إلى طباق الإيجاب وهو" الجمع بين الشيء وضده، وإلى طباق السلب وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي أو أمر ونهي[22] . نجد طباق الإيجاب في قوله تعالى:" وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيى"(النجم، الآيتان 44،43).[23]

يقال أن" الكلام الذي جمع فيه بين الضدين يحسن أن يسمى مطابقا...و هو على ضربين: ضرب يأتي بألفاظ الحقيقة، و ضرب يأتي بألفاظ المجاز.فما كان منه بلفظ سمي طباقا، و ما كان بلفظ المجاز سمي تكافؤا".[24] و قد أورد أبو الإصبع مثالا عن طباق التكافؤ في قول الشاعر أبي الشغب العبسي:

حلو الشمائل و هو مر باسل يحمي الذمار صبيحة الإرهاق

يظهر جليا أن" حلو و مر" هما ما يكون الاستعارة (ليس الإنسان و لا شمائله مما يذاق بحاسة الذوق)[25]، وذلك بنقل المستعار له من مجال دلالي مألوف إلى مجال آخر غريب عنه عادة.

نسخة غير قابلة للطباعة

التسجيع:

من العناصر البلاغية المولدة للإيقاع الداخلي التسجيع، ويتحدد هذا العنصر بأنه "الكلام المقفى، سجع تسجيعا: تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن...قال ابن جني: سمي سجعا لاشتباه أواخره وتناسب فواصله...وسجع الحمامة: موالاة صوتها على طريق واحد، وربط الخليل السجع بالفواصل فقال: سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن".[26] وقد قسمت البلاغة العربية التسجيع إلى مجموعة أقسام منها: التسجيع المتوازي، المرصع، المشطر، المتماثل، المتوازن...[27]

إن التسجيع" هو أن يتوخى المتكلم أو الشاعر في أجزاء كلامه، بعضها غير متزنة بزنة عروضية ولا محصورة في عدد معين، بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية، والفرق بينه وبين التسميط كون أجزائه على روي قافيته، وبينه وبين التجزئة اختلاف زنة أجزائه ومجيئها على غير عدد محصور معين"[28]. و مثال ذلك قول أبي تمام:

تجلى به رشدي، و أثرت به يدي و طاب به ثمدي، و أورى به زندي

نجد السجع منتشرا على مستوى كل البيت في الكلمات(رشدي، يدي، ثمدي، و زندي)، وقد أضفى هذا الترديد نغمة رنانة ممتدة على البيت الشعري، و قد كان قويا بفعل تعاضده مع الترصيع، تكرار صوتي الدال و ياء المد.

إن الملاحظ من خلال هذه المفاهيم هو ربط السجع بالفاصلة، وخير مثال على ذلك قول الله عزوجل:" ذرني و من خلقت وحيدا، و جعلت له مالا ممدودا، و بنين شهودا، و مهدت له تمهيدا، ثم يطمع أن أزيد، كلا إنه كان لآياتنا عنيدا، سأرهقه صعودا"(سورة المدثر من الآية 11 إلى الآية 17).

ينقطع السجع في الآية الخامسة عشرة، ليعود في الآيتين(16،17)، فيكون بمثابة تمثيل لتتابع نعم الله على الجاحد، والممعن في عناده وجحوده، وما يقابل ذلك من عقاب ممتد. وقد جاء انقطاع السجع ليمثل منعطفا بين هاتين الدلالتين.

بعد هذه المرحلة يحدث تحول في الدلالة لتتركز في تكذيب بالرسالة المحمدية، واتهام الرسول عليه الصلاة والسلام بالسحر وغيره، وما يقابل ذلك من عقاب أخروي ينتظر هذا المشرك. هذا التحول في الدلالة يعضده تحول في الفاصلة إذ تتغير من الدال إلى الراء(الآيات من 18 إلى 30)، يقول الله تعالى:" إنه فكر و قدر، فقتل كيف قدر، ثم قتل كيف قدر، ثم نظر، ثم عبس وبسر، ثم أدبر واستكبر، فقال إن هذا إلا سحر يؤثر، إن هذا إلا قول بشر، سأصليه سقر، وما أدراك ما سقر، لا تبقي ولا تذر لواحة للبشر، عليها تسعة عشر".

الاستعارة:

تتداخل المعاني وتتفاعل لتشكل الاحتمالات التفسيرية المختلفة، متوسلة بطرائق تعبيرية مختلفة، تأتي على رأسها الاستعارة التي تعتبر" من أوائل فنون التعبير الجميلة في اللغة العربية"[29]. وقد اعتبرت الاستعارة، كما يلاحظ ريتشاردز" جمالا أو زخرفا أو قوة إضافية للغة، وليست الشكل المكون والأساس لها"[30].

وهذا ما يظهر في البلاغة العربية التي تحدد الاستعارة بأنها" ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[31].

يركز هذا التعريف على التقارب غير المتنافر بين المستعار والمستعار منه، لكن حقيقة الاستعارة تتجاوز هذا المفهوم فهي" فاعلية بديلة للعلامات التي عن طريقها تتجمع المجردات...التي هي في الواقع أجزاء غائبة للسياقات المختلفة في وحدات جديدة"[32].

نسخة غير قابلة للطباعة

وهناك من يرى أن الاستعارة" هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به مع سد طريق التشبيه ونصب القرينة، ولهذا سميت استعارة"[33]. هذا التعريف يعبر عن المعنى الآلي للاستعارة، وكأنها تعبر عن فكرتين" لشيئين مختلفين تعملان معا، وتستندان إلى كلمة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين"[34]. من خلال هذه التعاريف نجد الاستعارة محدودة، مقترنة بلفظة معينة قابلة للتحويل أو التغيير حسب مزاج المبدع، وإذا تمعنا في طبيعة العلاقة التي تربط بين الألفاظ التي تكون الاستعارة، نلفيها تحمل في ذاتها دلالات استعارية تسعى إلى إمتاع الخيال عوضا عن إمتاع العقل، فهي تعبر عن موقع الأشياء من الوجدان.[35] وفي هذا إشارة إلى أن الاستعارة" تفاعل بين الأفكار المتجاورة...أو بلغة النظرية السياقية في المعنى بين الأجزاء المختلفة الغائبة، أو جوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة"[36].

إن الاستعارة تقوم من وجهة نظر أسلوبية على الانزياح ، وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى اعتبارها جوهر الصورة الشعرية، في حين أن المجاز المرسل لا يعكس بوضوح الطبيعة الانزياحية التحويلية للصورة، والكناية تقوم على المجاورة وليس المشابهة[37]. وهنا حرص على الخاصية الانزياحية للصورة، وهو" حرص على استحضار الخاصية الجوهرية للشعر"[38].

2- اشتغال العناصر البلاغية في النص الشعري:

إن قراءة النص الشعري تستلزم النظر إلى اشتغال مجموعة من العناصر في إطار كلي قائم على التفاعل، ومن هنا تأخذ العلاقة بين مكونات النص دورا رئيسا كما يلح على ذلك البنيويون، ومن ثم فإن العناصر البلاغية لا تقوم بوظيفتها بشكل جزئي بل هي متداخلة بعناصر بنائية بلاغية وغير بلاغية، من أجل بناء الدلالة في النص الشعري.

هذا ما يظهر جليا من خلال قراءتنا لنص شعري للشاعر حطان بن المعلى يقول فيه[39]:

أنزلنـــي الدهر على حكمـــه ... مـــن شامـــخ عـــال إلـــى خفض

و غالني الدهر بوفر الغنـــى ... فليس لـــي مال سوى عرضـــي

أبكانـــي الدهـــر و يا ربمـــا ... أضحكنـــي الدهر بمـــا يرضـــي

لولا بنيـــات كزغب القطـــا ... ردن من بعض إلـــى بعـــض

لكان لي مضطرب واســـع ... في الأرض ذات الطول والعرض

و إنـــمـــا أولادنـــا بيننـــا ... أكبادنـــا تمشـــي علـــى الأرض

لو هبت الريح على بعضهم ... لامتنعـــت عينـــي مـــن الغمض

لن ننظر إلى الطباق هنا في إطاره البلاغي الضيق، وإنما سننطلق من بنيته القائمة على التقابل، لنحاول تحليل القصيدة في حركتها وتوترها الذي يقف وراءه التقابل بين العناصر المختلفة، وهذه الحركة تقوم بها ذوات شعرية يحركها النص الشعري مستغلا كل أدواته البلاغية و غير البلاغية.

ثمة إلحاح على التقابل يهيمن على النص الشعري، فهناك ثنائيات ضدية تحكم بناء النص:

الدهر ⟷ الشاعر

الشاعر ⟷ البنات

الغنى ⟷ الفقر

البكاء ⟷ الضحك

القوة ⟷ الضعف و العجز

الحركة ⟷ الجمود

نسخة غير قابلة للطباعة

العلو الانخفاض

الطول العرض

إن النص الشعري يرسم حركة الأضداد، فهناك الشاعرالذي يتحرك من الأعلى إلى الأسفل، وهذه الحركة لم تكن ذاتية طوعية، وإنما هي حركة جبرية بسبب تدخل طرف آخر هو الدهر الذي دهى الشاعر وسلبه ما له، فهو عاجز عن تحصيله، ويتدخل طرف آخر هو البنات اللواتي كان الاهتمام بهن عائقا دون الضرب في الأرض لكسب المال.

وحين نتأمل حركة ذات الشاعر في النص نلفي مجالها مبنيا على التقابل: الأعلى الأسفل (اتجاه عمودي)، والضيق والاتساع (اتجاه أفقي)، وهاتان الحركتان تقومان أيضا على علاقة التقابل، ذاك أن الحركة الأولى حركة متحققة، في حين أن الحركة الثانية محتملة، وهي مقيدة بضعف البنات اللواتي يشبهن طيور القطا الزغب، فهن لا حول لهن ولا قوة، ومن ثم نلفي ذات الشاعر واقعة بين حالين متقابلين:

1- كسب المال، وهذا يتطلب الضرب في الأرض الواسعة

2- رعاية البنات، وهذا يفرض على الشاعر عدم السفر، والبقاء قريبا منهن.

وهنا يبلغ التوتر ذروته، لأن الشاعر يجد نفسه داخل متاهة، أو حلقة مغلقة، فالاهتمام بالبنات ورعايتهن الرعاية المثلى يتطلبان توفر المال، وهذا يتطلب السفر لكسب الرزق،ولكن ضعف البنات يقتضي من الشاعر ملازمتهن ورعايتهن.

ويظل عمل الطباق مستمرا في المستوى النحوي و الصرفي، يظهر ذلك في الموقع النحوي للدهر والشاعر، وموقعا هاتين الذواتين يعززان ما رأيناه من سطوة الدهر وإحكام قبضته على الشاعر، ذلك أن الدهر يشغل موقع القوة في التركيب النحوي، في حين أن الشاعر يشغل موقع الضعف:

أنزلني الدهر: الدهر—> فاعل

الشاعر —> مفعول به

غالني الدهر: الدهر —> فاعل

الشاعر —> مفعول به

أبكاني الدهر: الدهر —> فاعل

الشاعر —> مفعول به

أضحكني الدهر: الدهر —> فاعل

الشاعر —> مفعول به

و هكذا نرى الشاعر في كل أحواله لا يملك من أمره شيئا، فالدهر هو الذي يرفعه ويضعه، وهو الذي يضحكه ويبكيه.

من ناحية ثانية يحضر"الدهر" في النص باسمه الصريح(الدهر)، في حين يختفي الشاعر وراء الضمير(ياء المتكلم)، وإذا نظرنا إلى المعنى اللغوي وجدنا الضمير محملا بدلالات الهزال و الضعف و الذبول[40].

يتكرر الدهر في النص، أربع مرات، فيكون التكرار ترسيخا لسطوته على الشاعر، الذي يكرر الضمير الدال عليه أيضا إمعانا في تحقيق حالة الشاعر المتسمة بالضعف.

تتدخل الاستعارة في العلاقة بين الدهر والشاعر، لتقدم لنا هذه العلاقة في مشهد شعري، ينتقل فيه الدهر من مقوماته أو سماته الدلالية المألوفة ليكتسب سمات جديدة، تمنحه القوة والسطوة والتحكم، فبعد أن كان مفهوما مجردا غائم الملامح،

نسخة غير قابلة للطباعة

صار كائنا حيا متحركا قادرا على التأثير في الآخرين، وتغيير أحوالهم و مصائرهم. هذه السمات الجديدة التي اكتسبها الدهر بفضل الاستعارة المكنية، هي التي جعلت المشهد الشعري موارا بالحركة.

يقوم التشبيه في البيت الخامس(أولادنا أكبادنا) برسم العلاقة بين الآباء والأبناء عامة، وبين الشاعر وبناته خاصة، وهي علاقة حميمية، تجعل من الأولاد أكبادا، بحيث تنتفي المسافة بين الطرفين لتساوي الصفر، وهذا بفضل التشبيه البليغ:

أولادنا ⟵ أكبادنا

المسافة = الصفر

هذه العلاقة الوثيقة بين الشاعر وبناته يتجسد أيقونيا في الارتباط الوثيق بين أبيات القصيدة، سواء من الناحية النحوية أم من ناحية القافية.

بالنسبة للناحية الأولى نلاحظ أن البيتين الرابع و الخامس مترابطان تركيبيا ودلاليا بفضل التضمين العروضي، إذ يبدأ البيت الرابع بأداة الشرط "لولا" ويتأخر جواب الشرط فلا يرد إلا في بداية البيت الخامس، الأمر الذي يجعل البيتين كتلة واحدة تركيبية و دلالية.

أما من جهة القافية، فبالإضافة إلى الدور الذي تقوم به في لحم أبيات القصيدة وربطها بعضها إلى بعض، محققة اتساقها، نلاحظ أن الكلمات القوافي يرتبط بعضها ببعض باشتراكها في بعض الأصوات،حينا وفي كل الأصوات حينا آخر، فنكون إزاء ظاهرة تشترك مع الجناس البلاغي وتتجاوزه في الحين ذاته. وهذا التجانس يظهر بين الكلمات: عرض، يرضي، العرض، الأرض(الراء و الضاد)، وبين الكلمات: عرض، بعض، العرض(العين و الضاد). وهذه أيضا لها دورها في اتساق النص و ترابطه.[41]

يتبين لنا من خلال هذه القراءة، ذلك التفاعل بين كل مكونات النص البلاغية وغير البلاغية، بما يسهم في تشييد الدلالة الشعرية التي تمثل حاصل حوار تلك المكونات، وفق شروط العمل الفني وهي شروط متغيرة ومتميزة بتغير وتميز بنية النص نفسه.

المصادر والمراجع:

---

[1] ينظر،امبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية،تر: سعيد بن كراد،دار الحوار للنشر و التوزيع،ط1، سوريا 2009،ص140 و ما بعدها.

[22] ينظر،امبرتو إيكو، المرجع السابق، ص94.

[3] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،ط1،حلب 1997،ص6.

[4] نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، ع 25ـــ26،أكتوبرـــ جانفي 1986،1987، ص64.

[5] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ص30،31.

[6] ينظر، أبو يعقوب السكاكي،مفتاح العلوم دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 1987، ص429

[7] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، بيروت،ص215.

[8] ينظر، ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم و تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ص104.

[9] المصدر نفسه، ص105.

[10] ينظر المصدر السابق، ص105.

[11] نعيم اليافي، قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي،العددان 16/15، أفريل/ يوليو 1984، ص132.

[12] المرجع نفسه، ص134.

نسخة غير قابلة للطباعة

[13] ينظر، سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر و التوزيع، ط1،القاهرة 1996، ص65.

[14] ينظر، كمال بشر، علم الأصوات،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2000، ص ص510،511.

[15] محمد العمري، الموازنات الصوتية: في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/المغرب 1999، ص23.

[16] نعيم اليافي، قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، ص137.

[17] محمد العمري، المرجع السابق،ص23.

[18] نعيم اليافي، قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، ص137.

[19] ينظر، محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص24.

[20] المرجع نفسه، ص25.

[21] ينظر، المرجع نفسه، ص26.

[22] ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،عربي،عربي،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 2008،ص522.

[23] ينظر،ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير112.

[24] المصدر نفسه، ص111.

[25] ينظر،المصدر نفسه، ص112.

[26] أحمد مطلوب، المرجع السابق،ص 311.

[27] ينظر، المرجع نفسه، ص ص315،316.

[28] ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير،ص300.

[29] أحمد مطلوب،معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ص82.

[30] آ.أ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي،أفريقيا الشرق،المغرب 2002،ص92.

[31] أحمد مطلوب، المرجع السابق، ص84.

[32] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص94.

[33] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ص84.

[34] ريتشاردز، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[35] ينظر، مصطفى ناصف،الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ص186ـ193.

[36] ريتشاردز،المرجع السابق،ص 95.

[37] ينظر، عبد الرحيم وهابي، نحو رؤية جديدة لبلاغة المحسنات، الصورة الشعرية عند محمد الولي، البلاغة و تحليل الخطاب،العدد 7/8، المغرب 2015 ،ص38.

[38] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[39] أبو تمام، ديوان الحماسة برواية أبي منصور الجواليقي، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1998، ص 53.

[40] ينظر، عبدأ. علي مهنا ، لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، ج2، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1993، ص 71.

[41] ينظر، جميل عبد المجيد، بلاغة النص، مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1999، ص43 و ما بعدها.

نسخة غير قابلة للطباعة