التّشبيه الدّائريّ بين الإمتاع والإقناع

د. فريال عبدالله هديب *

تاريخ تقديم البحث:١٥/٧/٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث:٢٢/١٠/٢٠١٩م.

ملخص

انشغلت الدراسة في محاولة استكناه المقاصد التي يتوخّى الخطاب الشعريّ إنجازها من إتيانه التَّشبيه الدائري ضمن مقامات قوليّة متعددة الأغراض. وهو لون بلاغيّ ذو بناء تركيبيّ خاصّ؛ يفتتح بنفي، ويختتم بصيغة أفعل التفضيل مؤكَّدة بباء زائدة، وما بينهما ينهض الشعراء جاهدين في رسم مشهديّة شعريّة دراميّة متنامية تراوحت دلالاتها بين الحضور والغياب.

وخلصت الدراسة التحليليّة للنماذج المختارة إلى أن التَّشبيه الدائريّ كان ذا فعالية في تمكين الشعراء من إيصال أفكارهم للمتلقي، وحمْله على قبولها، والأخذ بها، وذلك بما أتاحه من فضاء متّسع لتوظيف تقنيات وأساليب حِجاجِيَّة متنوعة، رافقها التشويق، وغلبت على معانيها المبالغة المؤثرة .

وجلّت الدراسة اختلاف سياسات القول الإقناعيَّة، التي استند إليها الشعراء وتباينها؛ ما أفضى إلى خلق لوحات شعريّة تشدّ المتلقي، وهو يتابع انتقال الصّورة من طوْر إلى طوْر، مأخوذا بجماليّات تعبيريّة تهجس ببوح الشاعر من جهة، وتستدرج المتلقي طوعا إلى تبنّي مقالة الشاعر من جهة أخرى.

وقد شكّلت اللوحات التَّشبيهية بؤرة دلاليّة رئيسة في بنية النص الذي تضمّنها، وحملت الحُجَّة ذات الطاقة الإقناعيَّة الأعلى، والأكثر نجاعة، وفي الوقت نفسه تبدّت غير منبتّة عن سياقها ومقامها، فقد تآزرت مع حجج النص الأخر في رفد النص بمزيد من المتعة والإقناع.

الكلمات الدالة: التَّشبيه الدائريّ، الإقناع الشعريّ، أساليب شعريّة

* قسم اللغة العربية، الجامعة الأردنية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Circular Analogy Between Passion and Persuasion

Dr. Firyal Abdullah Hdeeb

Abstract

The study was preoccupied with an attempt to attain the purposes that the poetic discourse envisages to achieve in its inter-temporal synthesis within multi-purpose concurrence. It is a rhetorical color with a special structural structure; it opens with a nap, and ends with a formula that is more certain than certain, and between them the poets roam hard in a dramatic poetic scene with signs that are present and absent.

The analytical study of the selected models concluded that the circular analogy was effective in enabling the poets to communicate their ideas to the recipient, and oblige them to accept it and use it, by providing them with a wide space to use various argumental techniques and methods, accompanied by thrill, and overcome their over-touching meanings.

This led to the creation of poetic paintings that draw on the recipient. It follows the transmission of the image from stage to stage, and is influenced by expressive aesthetics that obscure the poet's feelings on the one hand, and the recipient is voluntarily drawn to adopt the poet's article on the other hand. The figurative panels formed a major focal point in the structure of the text they contained, and carried the argument with the most persuasive, and most effective, energy. At the same time, it has become unshakable in terms of its context and position, and it has been supported by other arguments in providing the text with more pleasure and persuasion.

Keywords: Circular analogy/ Persuasion/ Stylistic

المقدمة:

التَّشبيه الدائري هو المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين، أو أشياء في تركيب يفتتحه نفي بحرف النفي (ما) خاصة، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) الذي يسبق اسم التفضيل على وزن أفعل، وغالبا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي، وهو المشبّه به، يطول ويقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك [١]، ولدورانه من النفي إلى الإثبات سمّي التَّشبيه الدائري، فهو لون بياني ذو بنية تركيبيّة مخصوصة درج الشعراء منذ العصر الجاهلي على الاتّكاء عليه في التعبير عن معاني المدح والرثاء والغزل.

وتتأسس البنية التركيبية لهذا التَّشبيه على نفي ب"ما" المشبّهة ب"ليس"، التي تقع على المشبّه به بيانيّا، في حين أنه اسم لا في المستوى التركيبي، وتقفل الدائرة البيانية والنحوية بباء زائدة متصلة بأفعل التفضيل، وما بين النفي والتفضيل تتجلّى قدرة الشاعر الإبداعية في رسم لوحات شعرية تتنامى تفاصيلها وأبعادها تدريجيا لتصل الذروة، وهي مؤطرة بنفي وتفضيل يحدّدان دورها في تحقيق غاية الشاعر من إبداعها، وتشييد مكوّناتها .

وتستهدف هذه الدراسة بحث التَّشبيه الدائري من بعدين يبرزان أثره في المتلقي، وهما الإمتاع والإقناع؛ ذلك أنّ الشعر بكل تجلياته التعبيرية ذو مقاصد إقناعية، فضلا عن مقاصده الإمتاعية؛ فالصّورة الشعريّة لم تَعُدْ محسّنا جماليّا حسب، بل غدا ينظر إليها بوصفها تقنية حِجاجِيَّة تروم التأثير في المتلقي، وحثّه على الأخذ بحمولاتها الدلالية.

وقد انطلقت الدراسة من الدور الحجاجي الإقناعي للبلاغة سعيا لاستجلاء الأساليب والتقنيات الإقناعيَّة الإمتاعية في التَّشبيه الدائري في مقامات شعريّة متنوعة؛ الرثاء والمدح والغزل، محاولة استكناه الدور الإقناعي الذي اضطلعت به نماذج هذا التَّشبيه في المنجز الشعريّ الخاص الذي احتضنها. ولتتحقق غاية الدراسة ومبتغاها جاءت وفق المحاور الآتية:

المحور الأول: التمهيد وفيه استعراض للدور الإقناعيّ للشعر عموما إلى جانب دوره الإمتاعيّ سندا على دراسات جلّت هذا الدور تنظيرا وتطبيقا، ومن هذا الدور والمقصد مضت الدراسة في بيان وجوه الإقناع في آليّة تعبيريّة شعريّة، هي الصّورة الشعريّة بشكل عام، والتَّشبيه الدائري على وجه الخصوص.

---

(١) الرباعي، عبد القادر، **الطير في الشعر الجاهلي**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٨، ص ١٤٢، وانظر: الرباعي، عبد القادر، التَّشبيه الدائري في الشعر الجاهلي (دراسة في الصّورة)، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، مجلد٥، العدد١٧ ،١٩٨٥.

المحور الثاني: مقامات التّشبيه الدائريّ وقد سعت الدراسة للوصول إليه، ثم الولوج إلى أعماقه لتفكيك اللوحات الشعريّة التي تأسّست بنيتها على وفقه، متتبّعة الأساليب الإقناعيَّة التي استثمرها الشعراء في رسم تفاصيلها وحمل مراميها؛ فكان المقام الأول للخنساء في الرائية، والمقام الثاني للنابغة الذبياني في اعتذاريته الداليّة، ونهاية المقامات لوحتان غزليتان لكثيرعزة وقيس لبنى، وسترود الدراسة كشْف فِعْل هذه اللوحات في التعبير عن البؤرة الدلالية المركزية في القول الشعريّ الذي جاءت فيه، وتبيان إلى أي درجة كانت أكثر قدرة من الأساليب الأخر، التي توسّلها الشاعر في حصول الإمتاع والإقناع. والمآل الخاتمة وفيها حصاد رؤى الدراسة ومنجزها.

التمهيد

حرصت العديد من الدراسات على الاستعانة برؤى النظر الحجاجيّ في تناول النصوص النثرية والشعرية و" موضوع نظرية الحجاج هو: درْس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التّسليم بما يُعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم".[١]وإنّ في دراسة البيان البلاغي من وجهة النظر الحجاجيّ الإقناعيّ تأكيدا على تجاوز اعتباره محسّنًا جماليًّا ذا غايات إمتاعيّة حسب، إلى كونه عاملاً أصيلاً من عوامل إقناع المتلقي والتأثير فيه، بل إنّ الصّورة الشعريّة في كثير من القصائد ذات الشعريّة العالية كانت هي الحاملة لرسالة النص وهمّه؛ وقصيدة أبي ذؤيب الهذلي العينية في رثاء أبنائه دليل واضح وجليّ على ذلك؛ فالاستعارة التي صوّرت الموت بحيوان مفترس، وقد تمكّن من الفريسة، وغرس مخالبه فيها هي المعبّر الرئيس والمؤثر والمقنع لرؤية الشاعر في ثنائية الحياة والموت، وحولها دارت مستويات التعبير الأخر كلها في القصيدة، بل إنّ من مقاصد هذه الأساليب أن ترسّخ حمولات التركيب الاستعاري الدلالية، وتمكّن من طاقته الإقناعيَّة.[٢]

وقد نبّه منظرو البلاغة الجديدة على أنّ الفنون البلاغية لا تكون دائمًا ذات طاقات حِجاجِيَّة إقناعية، بالنظر إلى قدرتها على تحقيق استمالة المتلقي والفعل فيه؛ فقال شاييم بيرلمان: "إنّ مُحَسّنًا لَهُوَ حجاجيّ إذا كان استعماله، وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظر يبدو معتادًا في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة، وعلى العكس من ذلك؛ فإن لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب، فإنّ المحسّن سيتمّ إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسّنَ أسلوب؛ ويعود ذلك إلى تقصيره في أداء دور

(١)صولة، عبد الله، **في نظريات الحجاج**، دراسات وتطبيقات، ط١، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١١، ص١٣.

(٢)انظر: أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة(نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)**،الهيئة المصرية العامة للكتب،١٩٨٦ص٢١٣ –٢٢٣، هديب، فريال، عينية أبي ذؤيب الهذلي (قراءة حِجاجِيَّة في العتبات والتخييل)، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية، مجلد ٤٤ ، عدد١.

الإقناع"[١]، ويرى بيرلمان كذلك أن الحُجَّة الناجمة عن التَّشبيه أو الاستعارة تظهر فعاليّتها الحِجاجِيَّة في أنّها تمثل درجةً أعلى في الإقناع من درجة المعنى الحقيقي الذي جاءت تسدّ مسدّه[١]. وقد أكد غير باحث دور الصورة في شد انتباه المتلقي والفعل في ذهنه؛ "فالتخييل تطرب له النفس فيرضيها ويعجبها، فتتأثر به وتذعن، لتتحرك نحو الفعل، أو الهرب منه؛ فيكون بذلك الإقناع أكثر وقوعًا، إلا أنّه لا يكون إقناعًا محتّمًا، إنّما اقتناع اختياريّ بمحض إرادة النفس"[١].

والشعر فيه جمع بين برهنة الحكماء وخيال الشعراء، وكلاهما يقودان المتلقي إلى التأثّر والاقتناع؛ ذلك أنّ الناس أطوع للتخييل منهم إلى التّصديق بالبرهان؛ فالتخييل الشعريّ "يكون فيه الإذعان نتيجة من نتائج التعجّب والالتذاذ، وهو ما يفتقده التصديق الذي يعدّ هو الآخر إذعانًا، لكنْ من حيث اعتبار الشيء على ما قيل فيه، وليس للتعجب والالتذاذ في هذه الزاوية نصيب".[٤] والتأثير الإمتاعي للشعر من شأنه إقامة جسر إقناعيّ يستميل المتلقي؛ فكلّما كانت الإثارة الشعريّة التي يحدِثها التخييل أقوى وأعلى درجة، وبقدر ما يحصل من الإمتاع في نفس السامع، بقدر ما يحصل التجاوب والانفعال والاتفاق[٥].

ويحيل مفهوم التخييل "على العلاقة بين الشاعر والمتلقي من خلال الوظائف التي ينهض بها الشعر معرفية كانت أم خلقية؛ الأمر الذي يجعله مبنيًّا على الأبعاد النفسيّة، التي تتصل اتصالاً مباشرًا بالتأثير الشعريّ في مخيّلة المتلقي، وبالتالي في سلوكه، وتجعله ينزع نزوعًا نفسانيًّا تؤطره طبيعة المحتوى، الذي تتغيّا القصيدة تبليغه؛ أي تحريك النفس إلى طلب الشيء، أو الهروب منه من غير رويّة أو فكر"[٦].

(١) لحويدق، عبد العزيز، **نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو الى لايكوف ومارك جونسون**، ط١، عمان، دار كنوز المعرفة، ص٢٢٩ ، وانظر: بوزناشة، نور الدين، **الحجاج بين الدرس البلاغي العربي والدرس اللساني الغربي(دراسة تقابلية مقارنة)**، رسالة دكتوراة، جامعة محمد لمين دباغين سطيف، الجزائر،٢٠١٦ ، ص ٤٣٤-٤٤٤ .

(٢) صولة، في نظريات الحجاج، ص٩٣.

(٣) بوخشة، خديجة، الوظيفة الحِجاجِيَّة للشعر، **مجلة النّاص**، عدد ١٥ ،٢٠١٤، ص ٩٥ .

(٤) بوخشة، الوظيفة الحِجاجِيَّة، ص٩٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(٦) قادم، أحمد، **الإقناع بين الشعر والخطابة في التراث النقدي والبلاغي**، مدونة الدكتور أحمد قادم في البلاغة والحجاج، ٢٠١٦.

والمجاز لا يؤدي "وظيفة استدلالية حِجاجِيَّة حسب؛ بما يعني أنه لا يخاطب في المخاطَب إلا عقله وذهنه فقط، بل إنّه يخاطب المخاطَب مستهدفًا نفسه وانفعاله أيضًا، والأكثر من ذلك أنّ قيمة الاستدلال المجازيّ تكمن في أنّه يخاطب عقل المخاطب ونفسه ومتخيّله في الوقت نفسه"(١). والمجاز في نظر بيرلمان "هو الذي يخلق المعنى، ويصدم كلّ من لا يشاطر المتكلّم وجهة نظره، وهو إلى ذلك طريقة التعبير عن الأهواء والانفعالات والمشاعر، التي هي صور من الإنسان، مثلما يكون المجاز صورة من الأسلوب"(٢).

والصور البلاغيّة ذات طبيعة حِجاجِيَّة تساؤليّة؛ "لأنّها تلمّح إلى المقصود، وإلى الإجابة عن الإشكال المطروح، أو بالأحرى نقول: إنّها تشير إلى جزء من الإجابة؛ لأنّ الإجابة الكاملة والنهائية عن قضيّة إنسانيّة ما تعتبر أمرًا متعذّرًا، وبالتالي فإنّ الأجزاء الباقية من الإجابة تتناسل منها تساؤلات عدة بحسب المقام والموضوع، وتفتح بدورها الخطاب على العديد من الاحتمالات والآراء، التي تعدّ المشاركة الإيجابية فيها من قبل المخاطَبين دليلاً على تحقّق الرسالة التي بثّها المتكلّم"(٣).

والتَّشبيه الدائريّ يتضمن غير سبب يوجّهنا نحو بحث الحجاج والإقناع فيه؛ ويتأسّس الحجاج في هذا الضرب من التَّشبيه على نوعين: خارجيّ وداخليّ، وسنفصّل الحديث في النوع الأول وعناصره، ونرجئ عناصر النوع الثاني إلى التحليل النصيّ؛ ذلك أنّ كلّ نصّ يحمل تشكيلات تركيبيّة ذات طاقات حِجاجِيَّة قد لا تتوافر، ولا تستثمر في النصوص، أو في التَّشبيهات الدائرية الأخر. أما حجاج التَّشبيه الدائريّ الخارجيّ وإقناعه فيقوم على:

الصّورة التَّشبيهيّة:

"الصّورة في الأدب هي الصّوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثّلاً جديدًا ومبتكرًا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة. وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مَدَيَاتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي. وما تثيره الصّورة في حقل الأدب يتصل بكيفيّات التعبير لا بماهيّاته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف، أو يستدعي التأويل بقرينة أو دليل؛ الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة

(١)المودن، حسن، **بلاغة الخطاب الإقناعيّ (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)** ط١، دار كنوز المعرفة، عمان،٢٠١٤، ص٢٤٦.

(٢) الطلبة، محمد سالم ولد الأمين، **الحجاج في البلاغة المعاصرة**، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،٢٠٠٨، ص ١٣٦.

(٣)المرجع نفسه، ص ١٣٧.

لدى المتلقي؛ إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصّوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية جافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويّته، التي تتجدد دائمًا مع كلّ قراءة"(١).

"وتكمن أهمية الوسائل البلاغية فيما توفّره للقول من جمالية قادرة على تحريك وجدان المتلقي والفعل فيه، فإذا انضافت تلك الجمالية إلى حجج متنوعة، وعلاقات حِجاجِيَّة تربط بدقة أجزاء الكلام، وتصل بين أقسامه، أمكن للمتكلم تحقيق غايته من الخطاب؛ وهي قيادة المتلقي إلى فكرة ما، أو رأي معيّن، ومن ثمّة توجيه سلوكه الوجهة التي يريدها له؛ أي أنّ الحجاج لا غنى له عن الجمال؛ فالجمال يرفد العملية الإقناعيَّة، وييسّر على المتكلّم ما يرومه من نفاذٍ إلى عوالم المتلقي الفكريّة والشعوريّة والفعل فيها"(٢).

ولا نكاد نجد ناقدًا يتناول الإمتاع الشعريّ بمعزل عن التأثير البلاغي، وعن الرسالة التي يمكن للشعر أن يؤديها بالنظر إلى قدرته على النفاذ إلى العقول والعواطف، حتى إنّ الحديث عن الخيال لدى المتأخرين، ولا سيما حازم القرطاجنّي كان مسيّجا بهذه العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة ومضمونها؛ فقال جازمًا: إنّ الشاعر "لا يخلو من أن يكون مثبِتًا لشيء، أو مبطِلاً له، أو مسوِّيًا بين شيئين، أو مباينًا بينهما، أو مرجِّحًا أو مشكِّكًا"(٣)؛ فالشعر عند حازم لا يخلو من رسالة يحملها، وأنّ الحديث عن الإمتاع الشعريّ بمعزل عن الإقناع، لا يتحقق في كلام يراد منه الإثبات أو الإبطال أو التسوية أو التعارض، وهذه الركائز من أهم المداخل الحِجاجِيَّة في القول عمومًا(٤).

ونبّه جابر عصفور إلى الطريقة التي تتسلّل بها الصّورة وحمولاتها الدلالية إلى المتلقي فقال: إنّها تفعل ذلك "في الطريقة التي تعرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنّها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلا لأنّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه؛ هناك معنى مجرد اكتمل في غيبة من الصّورة، ثم تأتي الصّورة، فتحتوي ذلك المعنى أو تدلّ عليه، فتحدِث فيه تأثيرًا وخصوصيّة لافتة؛ ذلك أنّها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، إنّما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى،

(١) صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٤، ص٣.

(٢) الدريدي، سامية، **الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،٢٠١١، ص ١٢٠.

(٣) القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ١٩٧٥، ص ١٣.

(٤) قادم، المدونة.

وبهذه الطريقة تفرض الصّورة على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة؛ ذلك أنّها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى"[١]. وتعدّ الصّورة من ركائز الحجاج الأساسية، وتكمن وظيفتها في جعلها الغائب مشاهدًا، وتظهر المجرد في شكلّ المحسوس، وتقوّي الشعور لدى المتلقي بحضور الأشياء من أجل بناء الصّورة التَّشبيهية، وحمله على الاقتناع فضلاً عن التأثير فيه[٢].

أما موطن الحجاج ورافده الثاني في التَّشبيه الدائري، فهو البناء الذي شيّد على وفقه التركيب التَّشبيهي، وهو بناء مخصوص جرى عليه الشعراء الذين استثمروا هذا اللون التَّشبيهيّ في شعرهم، ويقوم هذا التركيب على البدء بما النافية المشبّهة بليس، والواقعة على اسمها المشبّه به، ومتمّم الجملة والصّورة يكون على هيئة أفعل التفضيل المسبوقة بالباء الزائدة.

والنّفي من العوامل الحِجاجِيَّة في اللغة العربية التي توقف عندها غير دارس، كاشفين الوجه في أبعادها الإقناعيَّة، ومبرزين فِعلها في الخطاب. وحَدُّ العامل الحجاجيّ: إنّه وحدة لغويّة إذا تم إعْمالها في ملفوظ معيّن، أو في وحدة نصيّة؛ فإنّ ذلك يفضي إلى تحويل الطاقة الحِجاجِيَّة لهذا الملفوظ[٣].

والتحويل الذي يُحدِثه العامل الحجاجيّ في المحتوى الدلالي للملفوظ الذي يرد فيه، لا يكون مستمدًّا من القيم الخبريّة التي يضيفها هذا العامل، وإنّما يُستمدّ من وظيفته التحويليّة الحِجاجِيَّة الخالصة؛ فهو لا يضيف مضمونًا خبريًّا جديدًا، بل إنّ غاية ما يحدِثه هو شحن المضمون الخبري القائم، وتحويله ليؤدي وظيفة تتلاءم مع الاستراتيجيّة الحِجاجِيَّة للمتلفظ[٤]؛ فالعوامل الحِجاجِيَّة "عناصر لغوية تنتظمها غاية واحدة، وهي تحقيق الخطاب للإقناع في عملية التواصل[٥] من خلال "تقوية طاقة الملفوظ الحِجاجِيَّة، وذلك بتقليص ما يشوبه من غموض، أو تعدّد في التأويلات، التي يجعلها العامل الحجاجيّ محدّدة، وذلك بسرعة ربطه بين الحُجَّة والنتيجة؛ فلا يضيع المتقبّل في التأويلات المختلفة، التي لا توصله إلى المقصود من الحدث التّلفظيّ.[٦]

(١) عصفور، جابر، **الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٢، ص ٣٢٧ –.٣٢٨

(٢) لعويجي،عمار، **التحليل التداولي للخطاب الشعريّ(روميات أبي فراس الحمداني أنموذجا)**، رسالة دكتوراة، جامعة محمد بوضياف،المسيلة، الجزائر،٢٠١٦ ،ص، ١٢١.

(٣) الراضي، رشيد، **الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنيوية**، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته(دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)، إشراف: حافظ إسماعيل علوي، ط١ ،عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن،٢٠١٠، ٤٣٥/١ – ٤٣٧

(٤) الناجح، عز الدين، **العوامل الحِجاجِيَّة في اللغة العربية**، ط١، مكتبة علاء، تونس، ٢٠١١ ، ص ٢١.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٤.

(٦) المبخوت، شكري، **إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية**، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠٦، ص ١٩٨.

ولمّا كان الإثبات إيقاعًا بين عمدتي الكلام ومتمّماته، باعتبارها موجودة واقعة، فإنّ النّفي ينتزع هذا الوجود والوقوع؛ فهو يعمل على تحويل المعنى المثبَت في ذهن المتلقي إلى ضدّه المنفي، وبما أنّ علماء اللغة يرون أنّ الإثبات أسبق من النّفي، وأنّ إحالة النّفي على الإثبات إحالة نظامية، فإنّ ذلك يكفي لأن ينفي متكلّمٌ ما شيئًا، حتى نستدلّ بنفيه على وجود خبر مثبَت شكّل النّفي ردًا عليه(١).

وبما أنّ هناك كلامًا مثبتًا وكلامًا منفيًّا، فإنّ ذلك يعني وجود متكلّمين اثنين، وليس بالضرورة أن يكونا شخصين مختلفين، بل يعني وجود كلاميْن مسنديْن إلى متكلّميْن في عمليتي قول مختلفتيْن، مع إمكان أن يكون المتكلّم الأول هو نفسه المتكلّم الثاني، أي أن ينجز كلا الكلاميْن متكلّم واحد يكذِّب ما قاله سابقًا(٢).

ويترشّح من هذا أنّ النّفي يحمل دلالة على تعدد الأصوات حول قضية واحدة من قائليْن مختلفيْن، أو من صوتيْن لكائن واحد؛ فجلّ الأقوال المنفية تبرز عملية قولها على أنّها صدام بين موقفين متعاندين، أحدهما موجب والآخر نافٍ، أو هو مواجهة حواريّة بين عمليتي قول ضمنيّة أو صريحة؛ مما يضفي على النّفي طابعًا حواريًّا، وهذه الحواريّة تعزّز من طاقة النّفي الحِجاجِيَّة الإقناعيَّة وتقوّيها(٣).

ويرى شكري المبخوت "أنّ اقتضاء النّفي للإثبات واستلزامه لجواب عنه مثبت، هو الذي يجعل من النّفي تركيبًا أساسيًّا أثرى من الإثبات، وأثرى تعقيدًا، وهذا هو الذي يرشّح النّفي لأداء وظائف خطابيّة أساسيّة في المحاجّة، باعتبارها احتمالات في الربط النّصيّ، والتعبير عن تعارض الاعتقادات"(٤). والمتكلّم حين يوجّه ملفوظه حجاجيًّا، فإنّه يفعل ذلك عبر وسْم هذا الملفوظ وَسْمًا حِجاجيًّا. ويكون هذا الوسم الحجاجيّ بتضمين الملفوظ مجموعة من العلامات والإشارات، التي تحدّد كيف ينبغي تأويله، وأيّ معنى يجب إسناده إليه، وتعتبر العوامل والروابط من ضمن أهم المواضع التي ينعكس فيها هذا التوجيه، بل إنّ سائر المظاهر الحِجاجِيَّة الأخر ترد في الغالب متفاعلة مع الروابط والعوامل(٥) وللنّفي تصنيفات ثلاثة هي(٦):

(١) المبخوت إنشاء النفي، ص ٤١ –٥٥.
(٢) المرجع نفسه، ص٨٣.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٦ .
(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٦ .
(٥) الراضي، الحجاجيّات اللسانية،٤٣٥/١.
(٦) المبخوت، إنشاء النفي، ص ٢٠٦.

أ- النّفي الميتالغويّ: وهو نفي يناقض اللفظُ نفسَه، الذي أخرج به كلام فعليّ قد قيل، فهو قول منفيّ يهاجم متكلّمًا قال المقابِل الموجِب.

ب- النّفي الجداليّ: وهو النّفي الذي يعارض به المتكلّم رأيًا معاكسًا لرأيه، صاغه المخاطب صياغة إثباتيّة. ولكن قد لا يكون المخاطب المثبِت موجودًا فعلاً، وإنّما يبرز المتكلّمُ النّافي صوتَه في ضرب من المَسْرَحَة للقول، وخاصية هذا النّفي أنه يوافق جُلَّ الأقوال المنفية.

ج- النّفي الوضعيّ: وهو النّفي الذي يكون تمثيلاً لحالة الأشياء في الكون، دون أن يقدّمه قائله على أنّه يعارض خطابًا آخر.

والنّفي في التّشبيه الدائري نفي جداليّ يحمل ردًّا على إثبات فعليّ، أو محتمل حصوله من قبل الغير؛ إذ يقع على مقولات ذات تراكيب اسميّة تحمل دلالة الثبات والرسوخ عند الشاعر، أو هكذا درج الناس على اعتبارها، فيأتي الشاعر ليقرّ واقعا دلاليّا آخر يخالف ما نفي، وقد يكون الإثبات المتواري خلف النفي فرضيّة افترض الشاعر وجودها، أو دورانها بين الناس، أما المشبّه المؤخّر، وخبر ما المشبّهة بليس، فقد بني على صيغة "أفعل التفضيل"، وهو الوصف المبنيّ على "أفعل" لزيادة صاحبه على غيره في أصل الفعل، وهذا يعني أنّ المفضّل والمفضّل عليه يشتركان غالبًا في صفة واحدة، إلا أنّ أحدهما يفوق الآخر في تلك الصفة، فيصار إلى هذه الصيغة للدلالة على تلك الزيادة(١). وتقع أفعل التفضيل عادة نهاية الصّورة التّشبيهية؛ فهي آخر ما يقرع سمع المتلقي بعد ما النافية واسمها، وبعد الاستفاضة في تفريعات المشبّه به وتفاصيله؛ ليستقرّ المتلقي بعد ذلك، ويرسو على برّ تفضيليّ، يوقظه من حلم الصّورة التي كان مسافرا معها مأخوذًا بكلّ مكوّناتها ومفاجآتها وفرحها وحزنها وخوفها. وتعدّ المقارنة والتفضيل ملفوظًا حجاجيًّا؛ فتفضيل أمر ما على سواه يقتضي اختيارًا لقيمة ما على غيرها(٢).

ولكنْ، هل هناك سبب يكمن خلف اختيار هذا التركيب أو ذاك من أجل بناء الخطاب؟ فالتعبير بواسطة التّشبيه يتخذ مناحي تركيبيّة بديلة أخر، وظّفها الشعراء في حَمْلِ بوحهم الشعريّ، ويمكن تعليل اتّكاء الشعراء على هذه البنية الخاصّة بما يسمّى حجاجيًّا بقانون الأنفع؛ إذ بين "وحدات اللغة تفاوت في درجة التعبير حجاجيًّا، والمتلقي عليه أن يعرف الكلمات، أو العبارات التي كان يمكن للمتكلم أن يوظفها ويستثمرها، ولكنه فضّل عليها اللفظ الذي استخدمه في خطابه، سواء أكان اللفظ المستخدم

(١) علي، مجيد عماد، محيي الدين، فرهاد عزيز، صيغة أفعل التفضيل بين شروط النحاة وواقع اللغة (دراسة في الامثال العربية)، **مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية**، عدد١، مجلد ٦، السنة السادسة، ص٢.

(٢) أمقران، شعبان، تقنيات الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم بيرلمان، **المجلة التعليمية**، مجلد٥، عدد١٥، ٢٠١٨، ص٢٢٧.

محمّلاً بموقف ما، أو لفظًا محايدًا، فالمهم أن يدرك المتلقي الوجهَ والغرض من توظيف هذا اللفظ، أو هذا التركيب دون ذاك متوسّلاً قانونَ الأنفع.[١] وحين "الكتابة هناك ما يريد المؤلف قوله والتعبير عنه، هو المعنى أو المقصد، يتكون في ذهن صاحبه أولاً؛ لينتقل عبر رسالة ما إلى المتلقي، وهو إذ يشكلّ المعنى يفكّر كذلك في الوسائط اللغوية، التي من شأنها أن تنقله إلى الآخرين على أحسن صورة إن تأليف الكلام نابع من استراتيجية اختيارية للمراد إبلاغه (المعنى) وكذا الكيفية من بين كيفيات أخرى أكثر ملاءمة لنقل مقصده"[٢].

ويرى الطرابلسي أنّ توظيف ظاهرة لغوية معينة لا يعني مجرد استعمالها في الكلام، أو كيفيّة إجرائها فيه، ومختلف الوضعيّات التي تكون لها في نطاقه لتبليغ خبر، وإنّما التوظيف هو استعمال جملة الوسائل اللغوية استعمالا خاصا لتحقيق غايات جمالية[١]، ومن الجمال والإمتاع ينبثق الإقناع الذي يسري إلى المتلقي محمَّلا بعناصر جماليّة تشدّه نحو الفكرة المبتغاة.

إنّ هذا البناء حاضر في تشييد الصّورة في التَّشبيه الدائري، وهو بمثابة إطار أو الصّورة الإطار، التي تحتضن التفاصيل والحجج التي يوردها الشاعر، ويراكمها بعضها فوق بعض؛ لتزداد الصّورة وضوحًا وإقناعًا وإمتاعًا، وكلّ هذا التفاصيل الداخلية هي أوصاف للمشبّه به، وللمبتدأ المنفي الذي يحمل صورة قارّة وراسخة في ذهن المتلقي، أو يفترض الشاعر أنّها كذلك، فيحمّلها الشاعر أبعادًا درامية تزداد شيئًا فشيئًا، لتصل الذروة الإمتاعية والإقناعيَّة في آن. وحين تكتمل الصّورة ويصل بها الشاعر إلى حدّ من المبالغة والاكتمال، يأتي الخبر الحاضن للمشبّه، وهو بؤرة القول وغاية الدلالة معلنا أنّ كلّ ما سبق مجرد وهم، وأنّ هناك حُجَّة أو حقيقة أخرى تتفوق وتعلو، إنّها صورة المشبّه الذي لا يبذل الشاعر جهدا في وصفه؛ إذ فيه أوصاف المشبّه به، ويزيد عليها.

وحتى نكشف التقنيات الأسلوبيّة التي وظفها الشعراء في بناء نسيج الصّورة الاستداريّة وتشييدها، وفي تتبع المعاني الداخليّة، وتطوّرها الدراميّ؛ لتحقيق الإمتاع والإقناع في متلقيهم، فلا سبيل إلى ذلك غير التحليل النصّيّ لعدد من النماذج المنتقاة، في مقامات قوليّة مختلفة ومتميزة في استراتيجياتها

(١) صولة، عبدالله، **البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة(الحجاج)**، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته،١/٣٤ –٣٥.

(٢) بازي، محمد، **التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات**، ط١، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠، ص ١٢٧ –١٢٨.

(٣) الطرابلسي، محمد الهادي، مفهوم التوظيف في الدرس الأسلوبي الحديث، **مجلة دراسات لسانية**، مجلد٣ ،١٩٩٧، ص١٣٠.

الإمتاعية الإقناعيَّة، وفي اختياراتها للدّوالّ المعجميّة، وفي الكيفيّة التي شيّدت وفقها عناصر اللوحة الشعريّة.

مقام الرّثاء

قالت الخنساء راثيةً صخرًا(١):

وما عَجُولٌ على بَوٍّ تُطيفُ بِهِ لها حَنينانِ: إعْلانٌ وإسْرارُ
تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذا ادّكَرَتْ فإنَّما هيَ إقْبالٌ وَإدْبارُ
لاَ تسمنُ الدَّهر في أرضٍ وَإنْ رَتَعَتْ فإنَّما هيَ تَحْنانٌ وَتَسْجارُ
يوْماً بأوْجَدَ منّي يوْمَ فارَقَني صخْرٌ، وَللدَّهرِ إحْلاءٌ وَإمْرارُ

ترك صخر أخته الخنساء في حالة بكائية مستمرة لا نهاية لها؛ تعيش الخنساء فيها ألمًا وحيرة وحزنًا، "فتحيا بذلك وجدًا ليس له مثيل، ومن داخل هذا الوجد تتحول الخنساء إلى ناقة أمّ عجول، ويحوّر أخوها صخر إلى ابنها البوّ الميّت الحيّ، وفي أتون هذه المتناقضة تحاصَر الخنساء. وتحيطها المتضادات والنزاعات، ويقتصر عليها فيتمزق بالآلام، ويتوزع بين ازدواجية قاهرة، وتشتّت مهيمن، وحصار شامل في الآن نفسه"(٢)، وارتأت الخنساء أن تخلق جوًا استهلاليّا يبوح بمقولة يقتصر عليها المقطع الشعريّ التَّشبيهيّ التفضيليّ كلّه: وما عجول على بوّ تطيف به..... يومًا بأوجد مني يوم فارقني صخر. هذه التجربة التي يصورها المقطع الشعريّ "وقد باتت مجال الشعور كلّه، ومركزه ومحوره وبؤرته التي تتجمع فيها كيفيات الوجود والتعبير جميعًا. وعلاقات القصيدة وبناؤها، وتنفجر منها كلّ تحوّراتها وتطوّراتها"(٣)، ويحمل هذا المقطع همّ الخطاب الشعريّ، ووجع الشاعرة وألمها، وكلّ ما جاء في القصيدة من بكاء ووصف للمرثي، وضعف وانهزام أمام الدهر، وفعله في الإنسان هو مكمّل لهذا المشهد البكائيّ.

في حين أنّ ما بين طرفي المقطع الرئيسي في الصّورة هو كذلك حامل لأبعاد حِجاجِيَّة، تبرز في تفاصيل صورة المشبّه به المقدم؛ إذ في تقديمه نوايا وظيفية تستهدف حمل المتلقي على متابعة جزئيات الصّورة؛ ليدرك الحزن الشديد والمتنامي للعجول الأم الثكلّى، لتقنعه بأنّ هذا الحزن لا مثيل له، ولا يعدله أي حزن، وكأنّ هذه التفاصيل بما تحمل من تقنيات إقناعية قد أنست المتلقي ولو قليلاً النّفي

(١) الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث، **الديوان**، شرح: حمدو طماس، ط٢، دار المعرفة، بيروت،٢٠٠٤، ص ٦٤.

(٢) غيث، محمد صدقي، التركيب الدرامي لرائية الخنساء، **مجلة فصول**، يناير، ١٩٨٩، ص ٩١.

(٣) غيث، التركيب الدرامي، ص ٩١.

الذي سبقها "وما...." فيأتي المشبّه ليعيده إلى النّفي من جديد؛ والمتلقي يتابع تطورات المشهد الشعريّ، وهو في حالة تشويقيّة عالية ليبلغ منتهى العبارة ومتمّمها؛ فتفاعل "المخاطب مع الكلام، وتحريكه للإنصات والتجاوب الفعّال يتحققان عبر خلق تشويق إلى بقية الكلام. والسّمة الخطّيّة التي تسم تأليف الكلام تجعل المخاطب يتأثر بطريقة التأليف، وينفعل بأسلوب ترتيب المفردات داخل التركيب؛ لأنّه كما لا يتمّ تلقّي الكلام دفعة واحدة، لا يحصل الانفعال في نفس المخاطب دفعة واحدة، وإنّما يحصلان معًا بالتوالي والتزامن؛ أي بتوالي المفردات في التركيب، وبتوالي الانفعالات في نفس المخاطب، وتتزامن التوليفات اللفظية والخطية مع نشوء الانفعالات في نفس المخاطَب"(١).

وأبرز الآليات الإقناعيَّة التي توسّلت بها الخنساء في ثنايا المقطع الشعريّ هي:

الثّنائيّات الضّدّيّة:

استثمرت الشاعرة الثنائيات الضدية في إبرازها الحزن والألم والضياع، وتأتي هذه الثنائيات على الدوام في نهاية المطاف– الطّواف– من كلّ تشكيل تعبيريّ يحمله بيت من أبياته، وكأنّها تقول للناقة العجول: قد أحيط بك، وقضي الأمر، فطريقك محاصر مسدود، وطوافك المحيّر سجن أبدي محكم مقدور(٢).

وقد تكرّس حصار الثنائيات للعجول، وأطبقت عليها إطباقًا يملأ أقطار الفضاء الموسيقيّ لهذه الجملة– المقطع– حين جاءت هذه الثنائيات في شكل منظومة صوتية ذات توقيعات موحّدة متناسقة، وأصوات متناغمة ممتدة، قد ضمّت إليها– في الوقت نفسه– نغمات القوافي وتوقيعاتها(٣). "وينمّي تضادّ الأنساق الدلالةَ في النص الأدبي ويفجّر طاقاته، ويولد هذا الأمر شعريّة نتيجة الجمع بين الضدين، ومسافة التوتر بينهما، والحركة الزئبقية للأنساق النصية"(٤).

وتلتمس الثنائيات في المقطع التَّشبيهيّ مقصديّة ذات وجهين: وصف الحزن الشديد جدًا لهذه العجول، والتناقض المؤلم الذي تعيشه في الزمن الواحد؛ فهي بين أمل ويأس، بين حزن وفرح، بين حاضر وغائب، بين فكرة إثبات الموت ونفيه؛ الذكرى تعاودها من غير تأكيد أو إثبات لحالة بعينها؛

(١) الكدالي، عبد الله، **تداولية المقام (بحث في الشروط المقامية في التراث النقدي والبلاغي)**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،٢٠١٧ ، ص ١١١.

(٢) غيث، التركيب الدرامي، ص٩١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩١ .

(٤) الديوب، سمر، **الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالته)**، ط١، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية،٢٠١٧ ، ص٩٢.

وهذا يفضي إلى أن تعيش دهرها في حزن لا نهاية له؛ ليصل الأمر بالمتلقي إلى أن يقتنع بأنّ لا حزن يعدل حزن هذه العجول أو يساويه، فلا شيء قادر على أن ينسيها البوّ الذي فقدت، وهذا المستوى الحاضر في المقطع الشعريّ، ولكنّ للخنساء غرضا آخر من وراء هذا الاستغراق في تفاصيل وجع العجول، وهو أنّ حزن العجول فريد، ويمتاز عمّا سواه، ولكنّه لا يعني شيئًا أمام حزنها ووجعها، الذي استقرّ المقطع عنده، فهي مبالغة مقصودة؛ إذ في تعميق صورة المشبّه به، ونقلها من طور إلى آخر حمْل للمتلقي على الظن أنّ هذه هي الصّورة القصوى للحزن والألم، ولا حزن يتجاوزها، ولكنه يفاجأ بما يخالف هذا الاعتقاد.

إنّ اجتماع الأضداد في هذه الأبيات بما ينتج عنه من تجادل وتواز دلاليّ، هو الحامل اللفظي للقلق النفسي الذي تعانيه الخنساء، وموقع الثنائيات في أواخر الأبيات دليل بارز على التوالي المنتظم لنوبات الصراع والقلق النفسي، لانتهاء القول بها؛ فاستحضار المسمّى ومقابله من أهم الوسائل اللغوية الأسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلا صادقاً.

والعلاقة بين المتناقضات في هذا المقطع مقلقة وغير مريحة، وهو أمر يؤثر في المتلقي، فينفعل به ويشحذ ذهنه؛ ليتفهّم دلالته المتداخلة، فالتضاد لم يعد مجرد تباين بين الشيء، وضدّه، بل إنّه في عمقه أسلوب معبّر عن حالات نفسية وموضوعية متقابلة في تداعياتها الضدية، والثنائيات الضدية وإن كانت متقابلة متنافرة على المستوى السطحيّ، إلا أنها متضافرة على المستوى العميق؛ لإنتاج دلالة شعريّة ذات كثافة وقوة، تصل بالنص إلى قمة السحر والتمايز، من خلال حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة، وباقي عناصر النص من جهة أخرى"[1].

وقد تدرجت الخنساء في وصف حالة الضدية التي تعيشها العجول ومعادلها الخنساء؛

إعلان/ إسرار

إقبال/ إدبار

تحنان/ تسجار

↓

إحلاء وإمرار

(١) غيث، التركيب الدرامي، ص ٩١.

كلّ ثنائيّة تُسْلِمُ إلى التي تليها؛ لتثبت في آخرها على حالة واحدة تصف الدهر وفعله؛ فالثنائيات الضدية الثلاث أفضت إلى حالة من الاستقرار، أو الإيمان بأن هذه الحياة قصيرة محدودة في زمانها، وفي حلوها ومرّها، لا ثبات ولا دوام على حال، ولا يقدر أي كائن أن يستقر أو يثبت على وضع فيها؛ لأن الوجع يسلم إلى آخر، "فكلّما امتد البكاء وتجدّد في "تحنان وتسجار" تجدّدت معانيه وامتدت، من حيث هو ضعف وانهيار وانهزام، ومن حيث هو شك في كلّ ما تستند إليه الذات من موارد الحياة والوجود، وقواهما وحقائقهما، ويأس من بلوغ النجاة في هيجانهما ومعاركهما"(١).

وتركزت الثنائيات المتضادة في حديث الخنساء عن العجول، في حين وردت مرة واحدة حين انتهت من التَّشبيه بالتفضيل، ولخصت كلّ ما ورد سابقًا (إحلاء/ إمرار)؛ لترسّخ في ذهن المتلقي عظم حزن العجول وحيرتها، لتنتقل بعد ذلك إلى إقرار واقع آخر وحُجَّة أخرى بواسطة "بأوجد- منّي".

الشرط والحصر:

.. حتى إذا ادّكرت فإنّما هي إقبال وإدبار

.. وإن رتعت فإنّما هي تحنان وتسجار

توسّلت الخنساء في هذين البيتين بلونين من تقنيات الحجاج تكرّرا منسجمين؛ ليؤكدا حالة القلق والتناقض التي تحياها العجول ولا تستطيع تجاوزها؛ أما التقنية الأولى فهي أسلوب الشرط بأداتين مختلفتين "إذا/ إنْ"، والتقنية الثانية أسلوب الحصر.

ووجْه الحجاج في الشرط يكمن في أنه علاقة اقتضائية، "وتعد علاقة الاقتضاء ذات طاقة حِجاجِيَّة عالية؛ لأنها ككلّ علاقة حِجاجِيَّة تصل الحُجَّة بالنتيجة المرصودة للخطاب، ولكنها تتميز عن كلّ علاقة بأنّها تجعل الحُجَّة تقتضي تلك النتيجة اقتضاء، والعكس صحيح بحيث تغدو العلاقة ضربًا من التلازم بين الحُجَّة والنتيجة، وهو ما لا توفره سائر العلاقات حتى السّببيّة منها. وصاحب الخطاب الحجاجيّ- مع هذا الصنف من العلاقات- يعمد إلى الاجتهاد كلّ الاجتهاد في إضفاء نوع من الحتميّة على العلاقة بين الحُجَّة والنتيجة؛ فيحكِم الترابط بينهما، بشكل يوحي بأن الأولى تقتضي الثانية، والثانية تستدعي الأولى ضرورة، حتى وإن لم يكن الأمر كذلك، وكانت الصلة في حقيقتها ضربًا من التلازم المصنوع والاقتضاء المتكلّف المفروض. وأقدر الروابط الحِجاجِيَّة على توفير هذا النوع من

(١) غيث، التركيب الدرامي، ص ٩٢.

الصلات– دون شك– أدوات الشرط المختلفة التي يعتمدها الشاعر أحيانًا كثيرة، وبشكل مكثف يعكس جهدًا واضحًا في الاستدلال وحرصًا جليًّا على الإقناع أو الحمل على الإذعان"(١).

والجملة الشرطية"– بقيامها على التعلق والترابط السببي في آنٍ واحد– قضية بلغة المناطقة تنحلّ إلى طرفين، الرابط بينهما اقتضاء شكليّ، ولكنّه قادر على الإقناع، فإن نحن أخذنا بعين الاعتبار كلّ هذه الحقائق استطعنا القول: إنّ التركيب الشرطي وحدة نحوية تحمل قضية (بمدلول مصطلح المناطقة)، تنحلّ إلى طرفين ثانيهما معلّق بمقدمة يتضمنها الأول، والعامل الذي تنعقد به القضية قد يكون لفظًا صريحًا، وهو الأداة، وقد يكون مظهرًا نحويًّا في صلب التركيب وهو سياق الطلب"(٢).

"وإنْ تناولنا الجملة الشرطية من حيث وظيفتها الحِجاجِيَّة تبين لنا قدرتها على توفير علاقة اقتضاء كلّي بين السّبب والنتيجة، سبب يمثله الشرط، ونتيجة يمثلها الجواب في مستوى أول، وعلى توفير علاقة اقتضاء أيضًا بين حُجَّة يمثلها الشرط والجواب معًا، ونتيجة يصرح بها المتكلّم تارة، ويخفيها طورًا في مستوى ثان"(٣) .

واحتوى الشرط في جوابه آلية حِجاجِيَّة أخرى ضمّها تمثّلت في العامل الحجاجيّ "إنّما" للقصر والحصر والتوكيد؛ والعوامل الحِجاجِيَّة كما سبق تعمل على توجيه الخطاب وجهة محددة، ويمثل القصر في البلاغة العربية صورة من صور التراكيب التي تأتي للإثبات، ويزيد القصر على قيمة الإثبات بالتخصيص، أي أنّه يخصّص صفة معينة بموصوف معين؛ يقول أبو البقاء الكفوي:"والقصر في الاصطلاح جَعْلُ أحد طرفي النسبة في الكلام، سواء كانت إسنادية أو غيرها، مخصوصًا بالآخر بحيث لا يتجاوزه، إمّا على الإطلاق، أو بالإضافة بطرق معهودة"(٤).

والقصر أو الحصر من العوامل الحِجاجِيَّة التي تعمل على حصر الإمكانات الدلالية التي تكون للقول الواحد داخل الخطاب وتقييدها، ويزيد من طاقة الخطاب في التوجّه نحو نتيجة حِجاجِيَّة ما. ويعمل أسلوب الحصر على قصر الشيء بصاحبه دون سواه، فهو يحصر فعالية الحجاج في وجهة حِجاجِيَّة واحدة؛ لأنه يضيف إلى الكلام قوة وطاقة إقناعية في توجيه الملفوظ والقول نحو النتيجة. وفي

(١) الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص ٥٣٥.

(٢) الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص ٥٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٣٦.

(٤) الكفوي، أبو البقاء، **الكليات**، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، ط٢، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ١٩٩٨ص٧١ –٧١٧.

الحصر شَدٌّ من أزر الملفوظ، وتحديد النتيجة المقصودة منه، وبالتالي يكون المتلقي أمام نتيجة واحدة، يروم المبدع إيصال المتلقي إليها متجاوزًا غيرها من النتائج.(١)

و "الاختلاف بين الجملة الحاملة لعامل حجاجيّ، والجملة غير الحاملة لعامل حجاجيّ بيّن في درجة السلم الحجاجيّ، ولأجل هذا كان من وظيفة العوامل علاوة على التوجيه، التضييقُ من مدى الغموض، وتعدّدِ المعاني والاستلزاماتِ التي تقع محاصرتها والحدّ منها عبر العوامل، بأن يوجّه إليها المتلقي"(٢)، والعوامل تنقل الخطاب من الوظيفة الإخباريّة الإبلاغيّة التوصيليّة إلى الوظيفة الحِجاجِيَّة الإقناعيَّة(٣).

وقد استثمرت الشاعرة التركيب الشرطي لبناء مشهد درامي يصف حالة العجول الثكلى الفاقدة؛ إذ لا شيء ينسيها ذاك الوجع والألم الذي يعاودها، فهي "ترتع ما رتعت"، حتى لو طال زمن الرتع والرخاء، الذي حملته "ما" بما فيها من مدّ وطول زمن، وما في التسكين من سكون واستقرار. إنّ الرتع في كلا التركيبين الشرطيين ينجلي عن جدليّة قاصية، تجعل عاقبة الرّتْع الهزال والحرمان، وثمرته الجوع والحرمان، فالدهر كامن وثاوٍ وراء كلّ ما يحلّ بالحياة والأحياء من صور السّلب والضّياع، فتظاهر على العجول، وحال دون رتعها وسمنها وشبعها، فكأنما الأرض والدهر تأزرا معًا وضنّا عليها بالشبع، مع توافر الخصب والرخاء، كما ضنّا قبلا عليها بالاتّجاه والقرار في استمرار طوافها، وفي تضادّ الحركة بين "إقبال وإدبار"(٤). ووسّع التركيب الشرطي من التفاصيل الواصفة لحالة العجول، وتتبع عالمها، ورصد تحركاتها، وعمّق من صورة حزنها الذي لا يدعها تسمن، وتتمتع بما تحظى به من مباهج الحياة ورضائها؛ فهي وإن عاشت راتعة بعض الوقت تباغتها من جديد الذكرى، فتهجم عليها نوبة الحزن ما بين حنين وبكاء فيه وحدة وخصوصية، بحيث لا يسمعه أحد، وبكاء منفجر شديد يصرخ معلنًا للدنيا بهذا الألم والحسرة.

أما الحصر فقد وجّه حالة العجول صوب ظروف نفسية باطنة وظاهرة لا تعيش إلا فيها، ضمن نيلها الرخاء المادي: إقبال/ إدبار، "وقد جاوز أسلوب الحصر مجرد القيام ببيان الصفة أو الحالة؛ وانتقل إلى الكشف عن نوع من إعادة خلق للكينونة، أو الكشف عن وقوع نوع من التحوّرات الوجودية

(١) طلحة، محمود، القيمة الحِجاجِيَّة لأسلوب القصر في اللغة العربية، **مجلة الخطاب**، الجزائر، عدد٣، ٢٠٠٨، ص١١٣-١١٤.

(٢) الناجح، العوامل الحِجاجِيَّة، ص٦٦ .

(٣) المرجع نفسه، ص٦٤.

(٤) غيث، التركيب الدرامي، ص٩٢.

العميقة، حين تتحول وضعية الناقة– الخنساء إلى كيفية وجودية جديدة، ينتقل إليها كيانها، وينحصر فيها لتصير محض حركة "فإنما هي..."[١]، إنّ اختيار المبدع للملفوظ، وقد دخلت عليه العوامل الحِجاجِيَّة أنفع في إقامة الحُجَّة من الملفوظ العاري عن تلك العوامل؛ ذلك أن النتيجة التي يتوخّى إيصال المخاطب إليها تغدو مضمونة الوصول، وتكون العبارة أنفع حجاجيّا من ذلك التعبير الذي تتكاثر المسارات الدلالية فيه بسبب غياب العامل الحجاجي[٢].

وكان يمكن للخنساء أن تختار تراكيب آخر لتعبر عن المآل الذي انتهت إليه العجول في ضياعها وألمها مثل: "لها إقبال وإدبار" و "فإنما هي بين إقبال وإدبار" أو "فإنما هي في إقبال وإدبار" أو "فإنما لها إقبال وإدبار"؛ وذلك رغبة منها في أن تهجس للمتلقي بأنّ صدمة الإدراك العقلي الشعوري قد قذفت بالعجول دفعة واحدة إلى فلك وجودي جديد، هو الحركة الذاهلة المتناقضة المروّعة التي احتوت كلّ كيانها، بين ذهاب وعودة إقبال وإدبار؛ فتنفجر ببكاء مزلزل يحاكي حركتها؛ لذلك كان الحصر من غير تزيّد، أو حروف تباعد بين "هي إقبال وإدبار" أو "هي تحنان وتسجار"[٣] أساليب تآزت وتضامّت مصعّدة من المعاناة والألم، وحاصرة إيّاه بأسباب ومقدمات، ومن ثم نتائج متناقضة تمكّن من طاقة الجزء الأول من البناء التَّشبيهيّ وتقوّيه، ليصل بالمتلقي إلى حُجَّة تقرر أنّ لا ألم ولا وجع يمكن أن يماثل أو يقارب وجع هذه العجول وحزنها، وحين ذاك " يتحول الكلام من مستوى التعبير العادي إلى المستوى الاستثنائي الذي يمنحه صفة الجمال، وتجعله منفتحًا على المقاربة النقدية، وذلك عبر آليات التأويل"[٤].

وفي توظيف "حتى" في البناء الشرطي الأول ملمح إقناعي حجاجي آخر؛ فقد عدّها منظرو الحجاج من العوامل الحِجاجِيَّة؛ فقال الناجح عنها: "العامل "حتى" في الملفوظ يساعد على تقوية إيقان المستقبِل بالنتيجة، بل إنّ العامِل قبل ذلك يرسم له صورة المسلك الذي ينبغي عليه أن يقطعه للوصول إلى النتيجة، وهو في أثناء ذلك كلّه يقوّي النتيجة التي يروم الملفوظ إيصالها"[٥]. وقال كذلك: "وتظهر عملية التقوية للحُجَّة في حركة التوجيه الذي تقوم به "حتى" في إخراج الملفوظ من العامّ إلى الخاصّ، ومن الكلّ إلى الجزء، وفي هذا التمشي رفع للغموض، وتعدّدِ المفاهيم"[٦].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٢.

(٢) صولة، في نظريات الحجاج، ص٨٠.

(٣) غيث، التركيب الدرامي، ص٩٢.

(٤) الحلواني، عامر، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين (قراءة أسلوبية)**، ط١ ،٢٠٠٤، مطبعة التسفير الفني، تونس، ص،١١٢.

(٥) الناجح، العوامل الحِجاجِيَّة، ص٦٦.

(٦) المرجع نفسه، ص٦٤.

وهي من الروابط المُساوِقَة للحجج، والمدرِجة للحجج القوية؛ لأنّها تقود الحجج كلّها لخدمة نتيجة واحدة، وتكون الحجج الواردة بعد هذا الرابط أقوى من الحجج التي سبقته، فما بعدها يكون غاية وهدفًا لما قبلها؛ أي أنّ ما بعدها يضيف طاقة حِجاجِيَّة لما قبلها، وتعد "حتى" أداة من أدوات السلم الحجاجيّ؛ وذلك لدورها في ترتيب العناصر، ولما لمعانيها واستعمالاتها من سُلّمِيّة(١). ولنكشف الدور الذي قامت به "حتّى" في الصّورة التَّشبيهية عند الخنساء لابد من تتبع الحجج التي سبقتها والتي لحقت بها؛ قالت الخنساء:

ترتــع مــا رتعــت، حتــى إذا ادّكــرت فإنمـــا هـــي إقبـــالٌ وإدبـــارُ

الحُجَّة (١) ترتع

الحُجَّة (٢) ما رتعتْ

حتى

الحُجَّة (٣) إذا ادّكرتْ

الحُجَّة (٤) إقبال وإدبار

إن ما قبل "حتى" يهيئ لما بعدها، وهي الخلاصة والحُجَّة العليا، أو البؤرة المركزية من البيت الشعريّ(إقبال / إدبار)، فأتت الشاعرة أولاً وقبل العامل "حتى" بالدعة وخفض العيش الذي لا يدوم طويلاً؛ لأن الذكرى تحول دون استمتاعها به، بل تفجر مزيدًا من الحزن، وتعيدها إلى حالتها من الذهاب والعودة متحسرة متألمة. وقد عزز حضور"حتى" من طاقة التقابل التي على تناقضها الظاهري، فإنها في باطنها تؤسس لصورة من الضياع والألم، فضلاً عن إيقاعها الموسيقي بفعل الازدواج؛ فالرتع وزمانه أضعفت منه "حتى"، وما أتى بعدها أقوى حجية، وأكثر توجيها نحو النتيجة. وبالرغم من توظيف (حتى) مرة واحدة في المقطع الشعريّ، فإن فِعْلَها الحجاجيّ وتأثيرها واضح جليّ؛ وفي هذا يقول ياكبسون: "مهما كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر، فإن النسيج الصوتي بعيد عن أن يحصر في تأليفات عددية لا غير، ويمكن لفونيم لا يظهر إلا مرة واحدة لكن في كلمة رئيسية، وفي

(١) صيغور، ابتسام، **دور الروابط الحِجاجِيَّة وأثرها في الانسجام النصي (دراسة تطبيقية في سورة الأعراف)**، جامعة المسيلة، الجزائر، ص١٠، وانظر: كروم، أحمد، الروابط الحِجاجِيَّة وطاقات الاستدلال، **المجلة العربية للعلوم الإسلامية**، جامعة الكويت، مجلد ٣٤، عدد ١٣٦، ٢٠١٦.

موقع متميز في خلفية متباينة أن يتخذ بروزا دالا، وكما يقول الرسامون: فإن كيلو من اللون الأخضر، ليس أكثر اخضرارا من نصف كيلو"[١] .

أسلوب التوازي:

ومن وسائل التأثير التي وظفتها الخنساء في بناء الوحدة النصية التَّشبيهية أسلوب التوازي، الذي يقوم "على تناغم الأجزاء وتآلفها وتفاعلها وانتظامها فيه انتظامًا تركيبيًّا ودلاليًّا، تحقق به مراثي الخنساء هويتها الخاصة في إثبات انتمائها إلى هذا الغرض من أغراض الشعر العربي، وهو لذلك كلام جميل ذو نفحة جمالية"[٢].

والتوازي في الاصطلاح: عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار مدرَك لمتوالية صرفيّة أو صوتيّة أو تركيبيّة، تفضي إلى بثّ نغمة إيقاعية معينة، وتكمن قوة هذه المعاودة في كونها تولد تكرارًا أو توازنًا مناسبًا في الكلمات أو في الفكرة،[٣] والإيقاع هو "الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة [٤]". ولم يكن أسلوب التوازي في مراثي الخنساء شكلا مضافًا، ولا شكلاً مضادًّا، وإنما هو أسلوب ينتِج المعنى، ويسهِم في بلورة صورة الموت في هذه المراثي؛ فلم يجر على هيئة واحدة، ولم يضطلع بوظيفة مفردة، إذ كان نازعًا إلى التنويع، متفاعلاً مع أكثر من أسلوب؛ ليحقّق عملية التأثير على الوجه الأكمل[٥]. وقد تراوحت أوجه التوازي في هذا المقطع بين تكرار الصوت مثل صوت "التاء" الذي عبّر عن حركة العيش في ظل الخصب والدعة، ومن بعد السكون والذكرى، والعودة مجدّدا الى حالة الحزن الصامت والجهري، وكذلك تكرار متوالية "إنما" والبنى التي أعقبتها لتحصر العجول والخنساء ضمن دائرة التناقض الظاهري. وعليه لم يكن التوازي محسّنا أسلوبيّا أو وجها من وجوه الاحتفاء بالعبارة

(١) ياكبسون، رومان، **قضايا الشعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ص٥٥.

(٢) الحلواني، جمالية الموت، ص،١١٣ ، وانظر: ربايعة، موسى سامح، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية، مجلد ٢٢، عدد ٥ ، ١٩٩٥.

(٣) ياكبسون، قضايا الشعريّة، ص٤٨ ،وانظر: العمري، محمد، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعريّة**، افريقيا الشرق، المغرب،٢٠٠١ ، ص١٥ –٢٢.

(٤) العبد، محمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)**، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨، ص٣٣.

(٥) الحلواني، جمالية الموت، ص ١١٩.

التفجعية التأبينيّة، بل إنّه مقوّم فنّي تستدرج به الخنساء المتلقي؛ ليلج عالم الموت والحزن، ويدخل في دائرة التخييل،[١] فهو أسلوب مشحون بطاقة تأثيرية إقناعية عالية.

وبرز التوازي في المقطع الشعريّ مقترنًا بالثنائيات الضدية التي رافقت البناء التَّشبيهي منذ لحظة البداية إلى أن استوفى التَّشبيه عناصره كلها، وجاءت وفق أزواج متقابلة ذات بنية صوتية واحدة:

إعلان وإسرار/إفعال

إقبال وإدبار/ إفعال

تحنان وتسجار/ تفعال

إحلاء وإمرار/ إفعال

".. وهي علاقات قوامها التفاعل، ظاهرها التقابل، وباطنها التكامل؛ إذ يبدو كلّ زوج منها مستقلاً عن الزوج الذي يليه، بينما جلّ أزواج هذه البنى المتوازية القائمة على أسلوب التطريز متفاعلة تنويعًا لصورة التفجع على المرثي"[٢]. واقتران التوازي مع التضاد يعزز من تأثير المشهد في المتلقي، وتعميق المعنى والدلالات من جهة الإيقاع وارتباطه بالمقصد؛ فهو يولد حركة إيقاعية ذات وظيفة تأثيرية إقناعية، واللفظ الختامي هو أول ما يشغل فكر الشاعرة، ويحظى بعنايتها؛ فهو الذي ترسو عنده الحمولات الدلالية السابقة مسلطة انتباه المتلقي عليه ليقف عنده محاورا مستنتجا.

والتوسل بالتوازي للتعبير عن التضاد اللغوي أظهر في النص، وأعمق في النفس مما لو حملته تقنية تعبيرية أخرى، وقد أفضى الإتيان بالثنائيات الضدية المتوازية في المقطع التَّشبيهي إلى انبعاث حركة إيقاعية جمالية، ذات تاثير في المتلقي تقوم على: التموّج الذي تجلّى في قولها: لها حنينان إسرار وإعلان؛ تموّج صوتي تمدّ فيه العجول الخنساء من حنينها وأنينها، بحيث تخفضه، فيدرك حدود الضعف، وترفعه، فيدرك القوة تناوبا واسترسالا، وتصل هذه الأصوات متوازية إلى المتلقي، فيتفاعل معها. وتقوم على الاسترسال والتواصل من غير انقطاع في قولها: فإنّما هي إقبال وإدبار؛ فكلما عاودتها ذكرى صخر، تقبِل ثم تدبِر بصورة مستمرة من شدة الهلع والخوف. وتقوم أخيرا على التناوب

(١) المرجع نفسه، ص ٢٧٤ .

(٢) الحلواني، جماليات الموت، ص١٤١ .

والمراوحة بين حدّين متقابليْن في قولها: وللدهر إحلاء وإمرار؛ فالدهر ذو تقلب يغري الإنسان تارة بحلاوة العيش وفرحه، ثم يقلب له ظهر المجنّ بهدم لذّاته وتعميق مأساته(١).

الاختيارات اللفظية:

تبرز في المقطع الشعريّ اختيارات لدوالّ ذات حمولات دلاليّة، ومقاصد نفعيّة من جهتي الإمتاع والإقناع، ونقف عند دالّين رئيسين في الوحدة الشعريّة للخنساء، محاولين سبر مرامي اختيارهما، مع وجود بدائل متعددة في اللغة كان يمكن للشاعرة أن تنتقي منها، وتستثمر معانيها. والدّالان هما "رتع" و"أوجد"، دالّ فعليّ، ودالّ اسميّ، فما هي البواعث التي تكمن وراء هذا الاختيار للمعنى؟ يقوم الانتقاء عند المبدع على(٢): أساس أنّ الكلمة المختارة تفوق كلمات أخر في أداء وظيفتها الدلالية، وعلى أساس أنّ الكلمة المختارة تتميز ببنية صوتية معينة تمكّنها من دقة التعبير عن المعنى، وتتيح لها فرصة تصوير المعنى ومحاكاته. "وتعكس هذه الصّورة مدى وعي الشاعر بالألفاظ، وحساسيته في التعامل معها من ناحية، كما تعكس اجتهاده في التقاط ما يتناسب منها مع تجربته الشعريّة من ناحية أخرى"(٣). ويرى المودن أن علم البلاغة اشترط في اللفظ شرطين أساسيين: الشعريّة والتداوليّة، وهو ما يعني أنّ النّصّ البليغ هو الذي يستثمر الإمكانات الشعريّة للألفاظ، ويمنحها دورا في تحقيق مقاصد النص الإقناعية(٤)، وعليه فانتقاء الألفاظ منوط بشعريّة وظيفية، وغير منبتّ عن استراتيجية إقناعية للتأثير في المتلقي.

"ومن أجل النفاذ إلى باطن النص لسير حركة العلاقات فيه اقترح رولان بارت فكرة الفحص الاستبدالي، وهو أن نقوم بتغيير الدّالّ بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار؛ لنرى أثر ذلك في توجّه الجملة من حيث دلالتها، أو من حيث إيقاعها، وحركة الاستبدال تمسّ البنية كلّها؛ فتغيير إحدى الكلمات ينجم عنه تغيير وظائف الأخريات"(٥). ويؤكد بيرلمان أنّ استخدام اللفظ على وجْه حجاجيّ يقتضي أن نعرف الكلمات أو العبارات، التي كان يمكن لمنشئ الخطاب أن يستخدمها، ولكنّه فضّل عليها اللفظ الذي انتقاه، سواء كان هذا اللفظ محمّلا بموقف، ما أو لفظا محايدا(٦).

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

(٢) العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص٧٦ .

(٣) العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص ٧٧.

(٤) المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص .١٥٣

(٥) محمد مختار، جمعة مبروك، جدلية الحضور والغياب بين القدماء والمحدثين (دراسة نقدية أسلوبية)، **حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة**، عدد٢٥ ،٢٠٠٧، ص٢٦.

(٦) صولة، في نظرية الحجاج، ص٧٩.

أما "ترتع "؛ فالرتع هو الاتّساع في الخصب، ورتعت: رعت كيف شاءت في خصب وسعة وبحبوحة، وشبع، والرتع لا يكون إلا في الخصب والسعة. إنّ القوة التأثيرية لهذا الاختيار تكمن في دلالته وتناسبها مع السياق والمقام الذي وظفت فيه؛ فالخنساء تريد أن تبرز حالة الرخاء، وتوافر الخصب التي أتيحت للعجول، وهذا ما تحمله دلالة الفعل "رتع" لتصل إلى الفعل ادّكر، فمع كلّ هذا الخصب الوفير، فهي لا تنفكّ تحمل وجع الفقد وذكراه، ولم تكن وفرة الخصب بقادرة على أن تنسيها ذلك البوّ، لتبدأ حركة الإقبال والإدبار، متجاوزة الرتع بما فيه من دلالة الخصب والبحبوحة، التي يمكن أن تشكلّ تحديًا أمام الاستمرار في هجوم الألم والحزن بسبب الفقد، ولكنّ الوجع كان أقوى؛ فالخطاب الحجاجي لمّا كان مرتبطا دائما بالمقام الذي يقال فيه، إنّما يعمد إلى توظيف كلمة معينة دون مرادفها في اللغة؛ لكونها أنسب في ذلك المقام(١).

وملمح آخر كان وراء الاختيار لهذا الدال هو أصواته، ولا سيما صوت الرّاء الذي هيمن على كل مفاصل القصيدة، وتغلغل بين ثناياها، وجاء منسجمًا مع القصيدة "الرائية"، والمرثي صخر؛ فقد تكرر صوت الراء في القصيدة ما يربو على ١٢١ مرة،(٢) وانسجم كذلك مع مكونات البيت الشعريّ اللفظية وأصواتها: ادكرت/ إدبار مما يبثّ في البيت الشعريّ موسيقى، وانسجامًا وتلاحمًا بين مكوّناته وعناصره اللفظية، وفي تكرار صوت الراء دعم للايقاع والتوقيع، وترجيع لفجيعة الموت، وتحسيس لاستمرار مأساة الشاعرة الراثية.

ومن البدائل التي كان يمكن للشاعرة توظيفها الدّالّ "تنعُم" وهو يحمل دلالة التمتع بملذات الحياة، أو العيش الرغيد، لكنّ أصوات هذا الفعل لا تنسجم مع "القصيدة الرائية" ولا مع أصوات البيت الشعريّ، والأهم أنّ حمولاته الدلالية لا تعزّز من طاقة المقام الإقناعيَّة، كما هو الحال مع دلالة "رتع"، وما تثيره من إغواء الرخاء، وكثافته بسبب الكثرة؛ فالخطاب حين يعمد إلى اختيار كلمة دون أخرى مما يراد منها أو يظن أنه يراد منها، إنّما يرمي إلى مزيد من التأثير في المتلقي، على أساس أنّ الكلمة المختارة أعلق بعالم الخطاب، وأمضى أثرًا فيه، فالكلمة لها خصائص في ذاتها تستمدها من اللغة، ومن التداول تجعلها مؤهلة بطبيعتها لتكون ذات صبغة حِجاجِيَّة، وترسخها لتكون من معجم الخطاب الحجاجيّ، وقوام جداوله اللغوية(٣).

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٦ –٣٧.

(٢) أخذاري، البكاي، **قصيدة قذى بعينك للخنساء دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٤، ص٤٨.

(٣) صولة، عبد الله، **الحجاج في القران الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية**، ط٢ ، دار الفارابي، بيروت،٢٠٠٧ ، ص٧٣ –٧٤.

أما الدّالّ الآخر فهو اسم التفضيل "أوجد"، وتصدر أهمية الاختيار لهذا الدال من عدة نواحٍ؛ فالدال "أوجد" هو نهاية الصّورة الشعريّة وختامها؛ فقد بدأ المشهد بالمشبّه به، وختم بالمشبّه وهو غاية الصّورة ومنطلقها، وهو المتمّم للجملة، والجواب لابتدائها ، وعليه فهو ذو موقع مهم جدًا الأمر الذي يشكلّ تحديًا للشاعرة في انتقائه من بين بدائل عديدة؛ فبعد تطواف الشاعرة ومعها المتلقي في عالم العجول، وبالانتقال من آلية إقناعية تؤثر فيه إلى أخرى من أجل إيهام المتلقي أن حزن العجول على البو لا يعدله حزن، تأتي (بأوجد)؛ لتغيّر من كلّ ما مضى وتنسبه إلى ذاتها، ولكن بصورة أكثر بروزا وأشدّ وجعا، وعلى عاتق هذا الدال تقع المفاجأة، وكسر التوقع والختام.

وتحمل اللفظة (أوجد) معاني الحزن والحب والشغف والغضب، حمولات دلالية نراها مجتمعة في نفس الخنساء، وفي نفس كلّ متألم حزين، وهي قريبة من لفظة وجدان وهو نَفَس المرء وقواه الباطنية، وما يتأثر به من لذة أو ألم، وهي في بناء أصواتها تقارب افتتاح التركيب "عجول" إذ تلتقيان بصوتين الواو والجيم، فتبدأ الدائرة بـ "عجول" وتختتم وتغلق، بـ"أوجد"؛ فبدت اللفظتان متجاوبتين متناغمتين.

أما البدائل أمام الشاعرة للدال "أوجد" فهي:

بأشقى/ بأحزن/ بأفجع/ بأتعس

ولو أنعمنا النظر في معاني هذه الدّوالّ البديلة، فإننا سنقّر بأن اختيار الشاعرة كان الاختيار الموفق، الذي تنجز به مقصديتّها الشعريّة في أصواته وفي دلالالته من: الحزن والحب والشغف، وهي مشاعر تتنازع النفس البشرية في هذا المقام، فاختارها الخطاب؛ "لأن المقام يستدعيها أكثر مما يستدعي غيرها، وأنّ هدف إقناع المتكلّم مخاطبه يقتضيها أكثر مما يقتضي غيرها"[٢]، وهي في الوقت نفسه لفظة محورية بؤرية تستدعي من المبدع توقفا وعناية في انتقائها؛ فالألفاظ ليست على قدر واحد من النجاعة الحِجاجِيَّة، ولا تتضمن الطاقة، أو الشحنة الإقناعيَّة نفسها، ولطاقة المفردة الحِجاجِيَّة يرجع جزء كبير من حجاج النص عموما، بل ذهب بعض الباحثين إلى أن الحجاج في الملفوظ بأكمله تنهض به طاقة المفردة الحِجاجِيَّة[١]، وهذا لا يتحقق إلا لمبدعين قادرين على الاختيار والانتقاء الواعي لألفاظهم من خيارات عدة متاحة في اللغة.

(١) الحباشنة، صابر، **التداولية والحجاج (مداخل ونصوص)**، ط١، صفحات للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٨، ص٥٦.

(٢) الناجح، العوامل الحِجاجِيَّة، ص ٦٤.

إنّ تفاعل الدوالّ اللغوية في سياق وصف الحزن والوجع جعلها قادرة وناجحة في تجسيد الحالة الخاصة والمعاناة المنفردة التي تعيشها العجول المشبّه به، وتعيشها أكثر وأعمق الخنساء "المشبّه". وقد تعززت طاقة أفعل التفضيل الإقناعيَّة باتصالها بالباء الزائدة التي أفادت التوكيد[١] من جانب، وبثت إيقاعا صوتيًّا يحمل المتلقي على إدراك صيغة التفضيل، والتنبه إليها أكثر مما لو جاءت مباشرة دون الاتصال بها؛ فهي التي توقظ المتلقي، وتقود ذهنه صوب التفضيل، بإخراجه من صورة المشبّه به المبتدأ المتراكمة المتطورة، التي كان مأخوذا بتفاصيلها الممتعة المقنعة، وتدخله في مقام لصيق بالشاعرة، وحزنها العميق المتواصل والمتجدد[٢].

الإحالة الضميريّة:

وردت الإحالة في المقطع الشعريّ على هيئة ضمير الغائب، أو ضمائر حاضرة في المقطع، وقد غلبت الضمائر الغائبة على التراكيب ولا سيما في الأفعال، فذكرت الشاعرةُ العجولَ إثر النّفي، ومن ثَمّ جاءت الأوصاف كلّها مسندة إلى الضمائر.

و"تعد الإحالة من أهم الوسائل التي تحقق للنص التحامه وتماسكه؛ وذلك بالوصل بين أواصر مقطع ما، أو الوصل بين مختلف مقاطع النص، والإحالة نوعان: إحالة مقاميّة باعتبار أنّ اللغة تحيل دائمًا على أشياء وموجودات خارج النص، وإحالة نصّية، وهي التي تحيل فيها بعض الوحدات اللغوية على وحدات سابقة عنها، أو لاحقة لها في النص"[٣].

"ويعدّ الضمير من أقوى عناصر الربط في الكلام، لصعوبة الاستغناء عنه، أو حذفه إلا بدليل عليه، والضمائر تشير إلى سابق في النص، أو تحيل إلى العالم الخارجي، ومن ثم فهي من عناصر الربط الدلالي"[٤].

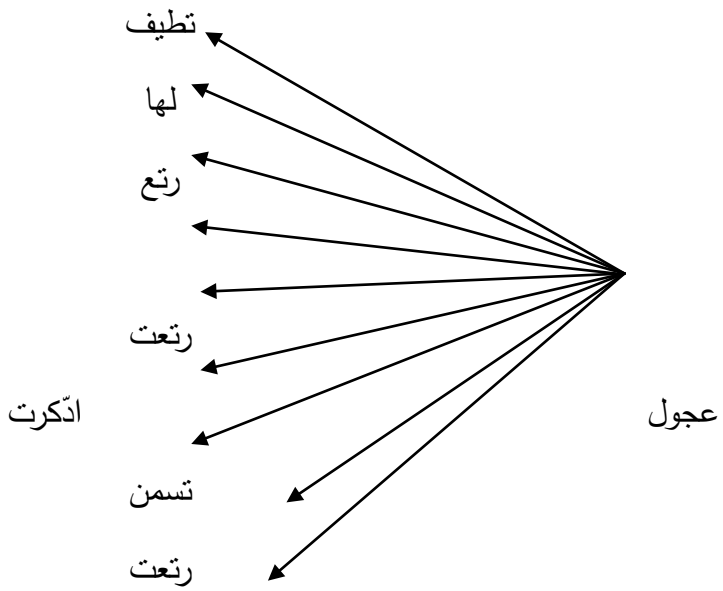
(١) ديدوح، عمر، دلالات الأدوات الزائدة في التراكيب العربية، **الأثر، مجلة الآداب واللغات والعلوم الإنسانية**، جامعة ورفلة، الجزائر، عدد٢ ،٢٠٠٢.

(٢) انظر: مادة رتع ومادة وجد في **معجم لسان العرب**.

(٣) الصبيحي، محمد الأخيضر، **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ص ٨٨ –٨٩.

(٤) عكاشة، محمود، **تحليل النص (دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي)**، ط١، مكتبة الرشد ناشرون، مصر ٢٠١٤، ص٢٢٣.

و "الضمير (هو) له ميزتان؛ الأولى: الغياب عن الدائرة الخطابية، والثانية: القدرة على إسناد أشياء معينة، وتجعل هاتان الميزتان من هذا الضمير موضوعًا على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك النصوص"(١).



تم التصريح بالدّال "عجول" في بداية تشكيل المقطع الشعريّ، ومن ثم جاءت كلّ الأوصاف المتصلة به بواسطة الإحالة الضميرية، التي سلط التوسل بها الضوء على أوصاف العجول، وعملت على إيجاز النص وتماسكه، وكانت الضمائر تحيل على ما قبلها أي أنّها إحالة قبليّة. ولكنّ تكثيف حضور الضمائر على هذا الشكلّ قد يقرأ بصورة أخرى ترى أنّ للخنساء غاية ترجوها من وراء الإتيان بالضمائر، تتمثل في حمل المتلقي على تجاوز العجول، وتقريب صورتها الذاتية أكثر، وكأنّ الحديث عنها، والضمائر تعود إليها في إحالة مقاميّة، فهي الغائبة الحاضرة في هذا المقام، وحين وصلت بالخطاب إلى منتهاه وظفت كذلك الضمير "منّي"، ولم تقل من خناس مثلاً كما جاء في القصيدة، وهكذا استطاعت الخنساء بتغييب "العجول" أن تنشغل بالوصف وتفاصيل الصّورة، وتحيّد "العجول"؛

(١) الفقي، صبحي إبراهيم، **علـــم اللـــغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ط١، دار قباء للطباعة والنـــشر، ٢٠٠٠، ١٦١/١.

لتوهم المتلقيّ، أو لتفسح له المجال بأن يرى أنّ هذه الإحالات هي إحالات مقامية تحيل إلى قضية القصيدة، وإلى أحد ركائزها المهمة، وهي الخنساء المتألمة الحزينة.

الصّورة التَّشبيهية وبنية النص الشعريّ:

تستمد الصّورة الشعريّة التأثير من تعانقها مع السياق العام للمنجز الشعريّ الذي وردت فيه، ومن الموقف الذي يدل عليه السياق، ويستدعيه الحسّ الشعوري. والنسق اللغوي كذلك يضفي حياة على الصّورة التَّشبيهية، ويكسبها ظلالاً من الإيحاء يدعّم طاقة التَّشبيه، ويلعب التَّشبيه متصلا بسابقه ولاحقه دورا في العمل الأدبي بأكمله؛ ولهذا من الصعب انتزاعه من بنية النص، بل لا بد من النظر إليه ضمن سياقه، وضمن قدرة المبدع على إقامة معمار فني يتلبس القصيدة كلها(١).

والمشهدية الشعريّة التَّشبيهية في بعض القصائد تكون محورًا رئيسًا، أو عنصرًا تابعا داعمًا، وإن حملت في ذاتها طاقات تأثيرية متنوعة، أما المقطع التَّشبيهي في قصيدة الخنساء، فإنه يحمل مركزية دلالية مهمة في بوح الخنساء بحزنها ووجعها ، وحالة الضياع والازدواجية الوجودية التي احتوتها حين فقدت صخرًا؛ فقد جاءت الصّورة التَّشبيهية في منطقة وسطى من القصيدة؛ فما سبق التَّشبيه غلب عليه ملفوظات البكاء المباشرة، أو التي توسّلت بمجاز بسيط لا يتطلب كدّا للذهن للوصول إليه، أمّا ما تبع المقطع التَّشبيهي، فغلب عليه التغني بصخر، وما كان يمثله في عين الخنساء من أنموذج إنساني، وأخلاق مثالية، فالتَّشبيه كان نهاية للبكاء والحزن الصريح المباشر، وبداية لتعميق صورة الأنموذج والمثال لهذا الذي تبكيه الخنساء، وَوَجْدُها عليه يفوق كلّ وَجْد مهما كبر وعظم.

أمّا من حيث الدور المؤثر والمقنع في التعبير عن البكاء، فقد سبق المقطعَ التَّشبيهيَّ عددٌ من الأبيات تصوّر بكاء الخنساء، وغزارة دمعها على أخيها صخر، وقد وردت هذه الأبيات متتالية تحمل عناصر تأثيرية غلب عليها التكرار اللفظي لمفردات البكاء والحزن، ومعاودة لطرفي قضية النّص الخنساء وصخر؛ فقالت(٢):

كـــأن عينـــي لـــذكراه إذا خطـــرتْ ... فـيضٌ يسـيلُ علـى الخـدّيْنِ مِـدْرارُ

تبكـي لصـخرٍ هـي العَبْرى وقد وَلَهَتْ ... ودونَـــه مـــن جديـــدِ التّـــرْبِ أســـتارُ

تبكـي خُنـاس مـا تنفـكّ مـا عَمَـرتْ ... لهـــا عليـــه رنـــينٌ وهـــي مِفْتـــارُ

تبكـي خنـاس علـى صـخرٍ وحُـقّ لهـا ... إذ رابهـــا الـــدّهرُ، إنّ الـــدّهرَ ضَـــرّارُ

(١) عيد، رجاء، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ط٢ ، دار المعارف، الإسكندرية، ص ٣٠٨ -٣٠٩.

(٢) الخنساء، الديوان، ص٤٥.

لا شك أنّ هذه الصّورة البكائية ذات تأثير في كثير من وجوه التعبير، ولا سيما الصّورة الشعريّة في تشبيه العين بالنهر الذي فاض دلالة على شدة الحزن والبكاء، ولكن التركيز كان على دوالّ البكاء والدموع، في حين أن التَّشبيه في المقطع التفضيلي يبوح بحالة شعورية داخلية وخارجية، استطاعت الغوص في أغوار النفس، واستشعار ألمها وتلمّس وجعها، والتعبير عنه متوسّلة بمشهد غير غريب؛ العجول وحزنها، وحالتها حين تسيطر عليها صورة الفقد وعدم العودة، وكأنّه انهيار داخلي، وتصدّع نفسيّ انتقلت آثاره إلى السلوك الخارجي في تقلّبات الصوت والحركة، فضلاً عن الجوّ الدراميّ في رصد حالة "العجول/ الخنساء"، وردود أفعالها؛ إذ لا تقوى على التنعم والرتع؛ فالحزن أعمق وأكبر من أن يسمح بالتمتع بفرح الحياة ونعيمها.

وقد تمكنت الخنساء من إبداع صورة ومشهدية مؤثرة بين طرفي التَّشبيه، وطرفي الجملة، تنبض بالحياة والحركة استعانت للتعبير عنها بالعديد من وسائل التأثير والإقناع؛ لتعلن أنّ هذا الحزن الذي تعيشه العجول مهما عظم وكبر، فإن وجد الخنساء أعظم وأكبر، وكذلك لتقول إنّ العجول الأم المتألمة والحزينة مهما بلغ وجعها ووجدها بوصفها أمّا، لا يعدل وجع الخنساء ووجدها بوصفها أختًا، وكأنّ الخنساء تستهدف نفي مقولتين: أولاهما أنّ لا حزن يعدل حزنها، وثانيهما أنّ حزن الأم على ولدها لا يقارب حزن الخنساء على أخيها صخر.

وهكذا كانت الصّورة التَّشبيهية "تتعدى المقارنة بين شيء وشيء، وتتجاوز وجوه التَّشبيه، بل تعدّت حدود الاتكاء على اصطياد وجوه المشابهة، واتّكلت على الانثيال العاطفي، وتدفق تموّجات الصوت والحركة. "وقد تثير الصّورة التَّشبيهية مشاعر نفسية لا تتصل بقانون "الجامع في كلّ" بقدر ما تتصل بالنفس حيث تتداخل فكرة الشاعر الفنية، فيصبح الحديث عن المشبّه به كأنّه الحديث عن المشبّه فقد تعانقا، ولم تحسّ بفواصل بينها"[(١)]؛ فحديث الخنساء عن حزن العجول، والتوسل بالضمائر جرّنا إلى الاقتناع بأنّ هذه هي الخنساء بتقلبات نفسها وروحها غير المستقرة والتي لا تهدأ، فتجاوزت الخنساء ظواهر الأشياء، وتخطّت مرحلة الحسّ والعقل لتسبر غور النفس الإنسانية، حين يتملّكها الحزن، ويسكنها الوجع، فلا تعود تستشعر الحياة إلا وهي تعيش همها وحزنها.

وعليه فإنّ هذا المقطع التَّشبيهي التفضيليّ أو الدائريّ بؤرة مركزية ورئيسة في هذه القصيدة، وهو يعادل أو يوازي البؤرة الأخرى، وهي صورة المرثي المثالية، صورة تجد مسوغّها، ومبرّر وجود هذا الحزن الدائم الشديد الذي لن يصوَّر على أنّه شخصيّة عادية، بل إنّه شخصيّة قد جمعت كلّ ما يمكن أن يصنع إنسانًا أقرب إلى الأنموذج والمثال، فهذه الشخصية استدعى غيابها المشهدية البكائية،

(١) عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ٣١٤.

والحالة النفسية التي أصابت الشاعرة، ففقدت برحيلها استقرارها وثباتها، وغدت كلّ مباهج الحياة لا تسمن عندها ولا تغني.

مقام المدح:

كان للتشبيه الدائري حضور في عدد من القصائد المدحيّة، ولعل ما أتى به النابغة الذبياني في اعتذاريته مثال يجسّد هذا الحضور؛ فالنابغة في داليّته بين مدح للنعمان، وخوف منه، واعتذار له؛ فقال(١):

لا تَقْــذِفَنّي بِــرُكْنٍ لا كِفــاءَ لــه
وإن تأثّفَــكَ الأعــداءُ بالرّفَــدِ
فمــا الفــراتُ، إذا جاشَــتْ غَوارِبُــه
ترمــي أواذيُّــه العِبْــرين بالزّبــدِ
يَمُــدُّه كُــلُّ وادٍ مُتْــرَعٍ، لَجِــبٍ،
فيــه ركــامٌ مــن اليَنْبــوتِ والحَضَــدِ
يظَـلُّ مـن خوفِـه المـلّاحُ مُعتصِـمًا
بالخَيْزرانَــةِ، بعــد الأيْــن والنّجــدِ
يومًــا، بــأجودَ منــه سَــيْبَ نافلــةٍ
ولا يَحــولُ عطــاءُ اليــومِ دونَ غَــدِ

إنّ "الصّورة الشعريّة لا تخرج من حيّز القوة إلى حيز الفعل إلا بفضل الكلمة؛ لأنّها أداتها، وفعْل حضورها، وتحقيق وجودها؛ فهي التي تعطيها حقّ الظهور والوجود والتّحقّق الفعليّ، بعد أن كانت مجرد تصوّر ذهني، هذا التصور الذي لا تتحقق قوة الكلمة وتأثيرها وسلطتها وإقناعها وسحرها إلا به، ولا نعني بالكلمة هنا المفردة، وإنّما مجموع الكلمات والألفاظ، التي تشكّل في تضامّها المعنى العام.(٢)"

(١) النابغة الذبياني، **الديوان**، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١٦.

(٢) لخضاري صباح، **بلاغة النّصّ الشعريّ (الصّورة الشعريّة)**، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ٢٠١٠، ص١٢١.

"والصّورة الفنية لا تثير في المتلقي صورًا بصريّة حسب، بل تثير صورًا لها بكلّ الإحساسات الممكنة، التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني في ذاته. وليس ذلك بغريب؛ فالصّورة في الشعر نتيجة لتعاون كلّ الحواس، وكلّ الملكات، ولا ترجع قيمتها إلى أنّها تحاكي الأشياء، أو تجعلنا نكمّلها من جديد، وإنّما ترجع قيمتها إلى أنّها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعيًا وخبرة جديدة"(٢)؛ قال ابن الأثير: "وأمّا فائدة التَّشبيه من الكلام، فهي أنّك إذا مثّلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبّه به أو بمعناه؛ وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه. أمَا ترى أنّك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبِتًا في النفس خيالاً حسنًا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتًا في النفس خيالاً قبيحًا يدعو إلى التنفير عنها"(٣)، وعليه فما هي درجة الإقناع في هذا التشبيه؟

لقد حملت الصّورة في مقطع النابغة الشعريّ الكثير من أوجه الإقناع وطرائقه واستراتيجياته؛ فالشاعر في مواجهة موقف صعب أمام الممدوح؛ وهو متهم ولا سبيل له سوى الدفاع عن نفسه، وقد سلك لتحقيق ذلك طريقين: أولهما المدح، وثانيهما الإقرار بالخوف والفزع، ومع أنّ هذين السبيلين وردا في القصيدة ذاتها، بل وتكرر التعبير عن مدى كرم الممدوح، والخوف من عقابه بسبب الشعر الذي قاله في وصف زوجة الملك ؛ الأمر الذي أوغر صدر الملك عليه وتوعّده، فإنّ الصّورة الشعريّة ذات البنية الاستدارية التفضيلية نهجت سياسة قولية تأسّست على وفق آليّات إقناعيّة مختلفة في بنيتها ومدى تأثيرها . فما وجه الاختلاف بين هذا المقطع القائم على الصّورة التَّشبيهية، وما سبقه في المضمون ذاته؟ قال النابغة يمدح النعمان(٤):

فتلــك تُبْلِغُنــي النُّعمــانَ، إنّ لــه فضــلاً علــى النّــاسِ فــي الأدنــى، وفــي البَعَــدِ
ولا أرى فــاعِلاً، فــي النّــاسِ يُشْــبِهُه ولا أُحاشـــي مـــن الأقـــوامِ مـــن أحَـــدِ
إلا سُــليمانَ إذ قــال الإلــهُ لــه: قُــمْ فــي البَرِيّــةِ، فاحْــدُدْها عــنِ الفَنَــدِ

(١) عصفور، الصّورة الفنية، ص٣١٠.
(٢) ابن الأثير، المثل السائر ،١٢٣/٢.
(٣) النابغة، الديوان، ص١٦.

وقال مصوّرًا خوفه وقلقه مما وصل إلى الملك النعمان[١]:

ما قلتُ من سيّئ مما أُتيتَ به إذا فلا رَفَعَتْ سَوْطي إليَّ يدي

إلا مَقالَةَ أقوامٍ شَقيتُ بها كانت مَقالتُهم قَرْعًا على الكَبِدِ

وأتبع هذه المعاني بالمقطع التَّشبيهي خاتمًا به النّصَّ والاعتذار، وما قبل التَّشبيه يمثل حججًا وآليات إقناعية كذلك، لكنّ حُجَّة النص الأقوى تكمن في الصّورة؛ لذلك استند إلى التَّشبيه موظّفًا إيّاه توظيفًا حجاجيًا إقناعيًا؛ ليتوّج به سلسلة الحجج التي قدمها، فيكون التَّشبيه بهذا البناء التفضيلي أقوى وأعلى حِجاجِيَّة، ففيه يعلو النَّفَس الحجاجيّ، وتشتدّ مقدرته على الاستدلال، وطلب العفو، أو قبول الاعتذار؛ فالحجج تخضع لنوع من "التّصوّر التّراتبيّ السّلّميّ، فهي ليست على نفس القدر والكفاية من إتمام الحدث التوجيهيّ"[٢]، وهذا تجلّى في تراتبيّة أساليب اعتذارية النعمان الحاملة حججه؛ فأتى بالتَّشبيه الدائري في نهاية القصيدة؛ ليكون هو الحاضن للحُجَّة الأقوى في طاقتها الإقناعيَّة، والأكثر نجاعة من غيرها من الأساليب في إعلان موقف الشاعر نافيا ومثبتا.

واستهل المشهدُ الشعريُّ وقد سار في اتّجاه النّفي بالموجّه الإقناعيّ "وما"، هذا النّفي الذي وقع على ما هو قارّ وثابتٌ في الذهن العامّ الذي اعتاد تشبيه الكرم بعطاء البحر وجوده، ولكنّ الشاعر خلق مشهدًا للبحر (الفرات) بحيث عظّم من قوّته، ومن شدّته، ومن مصادر رفده بالمزيد من المياه، ولإنجاز هذه المشهديّة المتنامية للفرات، وجّه العاملُ الخطابَ إلى نفي صورة النهر وعطائه العظيم، وهو في ظرف خاصّ أتت به إذا الظرفية، وذلك حين يفيض الفرات، وتثور أمواجه، فلا يعود النهر متّسعا، فيغرق ضفتيه بالماء وبما يحمل، ومن ثم تزداد الأمواج حين تبدأ الأودية برمي حمولاتها من الماء والأشجار التي اقتلعها إلى النهر؛ ليقوم بدوره بقذفها صوب ضفتيه مرة أخرى، هذه الصّورة معادل للعطاء الكبير وغير المنقطع، ولكن هذا العطاء العظيم يوازيه ويقابله خوف شديد، وتعب ونَصَب، وهو معادل للشاعر الخائف، ففي خضمّ هذا الهيجان للنهر تبدو صورة الملاح الذي اعتصم بمؤخرة السفينة منتظرًا أن يجود عليه النهر، ويهدأ ليزول الخوف، ويستشعر الملاحُ الشاعرُ الأمانَ. وكلّ هذا العطاء للنهر في هذا الظرف لا يوازي عطاء الملك، وهذا الكرم العظيم، والجود الذي لا يطاوله جود حقيق وجدير به أن ينزع عن الملاح "النابغة" خوفه، ويلقي إليه بثوب الصفح والمسامحة.

(١) المصدر نفسه، ص١٢ –١٥.

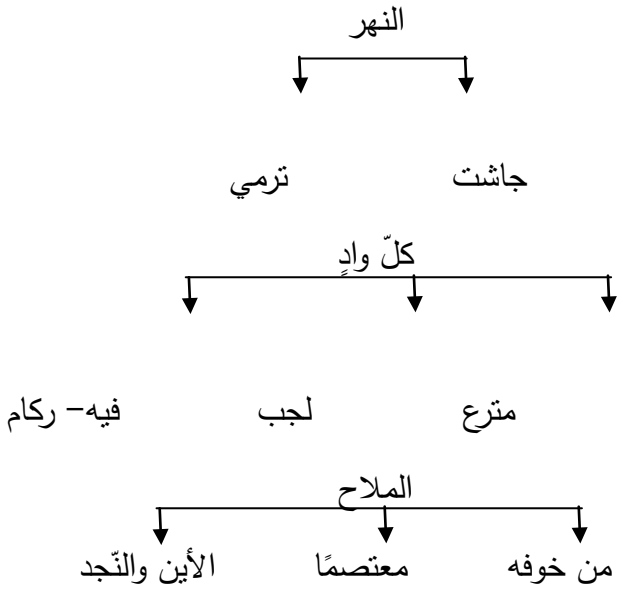
(٢) الناجح، العوامل الحِجاجِيَّة، ١٣٣.

وقد تأسس المقطع داخليًّا أي ما بين شقيّ الصّورة التي ابتدأت بالنّفي وانتهت إلى المفاضلة على رسم صورة للفرات الذي أتى به الشاعر معرَّفًا محدَّدًا، والفرات بكلّ ما يحمل لم يكن كافيا لتصوير العطاء العظيم في حالة هدوئه واستقراره، فكان لا بدّ من تعظيمه ومدّه بما يضاعف منه، وذلك عن طريق الفيضان الكبير، فيلقي بما يحمل على ضفتيه، ولا تقف المبالغة وتصاعد المشهدية عند هذا الحد؛ فالوديان التي تزود النهر بالماء هي كذلك في حالة هيجان وسرعة جريان، تجرف كلّ ما في طريقها، وتلقي به إلى النهر، مبالغة انتقل بها الشاعر حين صور خوف قائد السفينة في هذه الأمواج المتلاطمة.

ثلاثة أطوار قامت عليها صورة الفرات جمعها التعظيم والمبالغة، وكان المشهد في كل طور يتزود بمدد متجدد من أبعاد المشهد وتفاصيله لبث التشويق، وجذب المتلقي ليتخيل المشهد، ومن ثم يقوده الشاعر إلى أن كلّ هذا شبيه بالنعمان في المرحلة الأولى، ولكنّ النعمان أجود في المرحلة الثانية، فهو يكسِر توقّع المتلقي ويفاجئه، ويوجّهه صوبَ أفعل التفضيل التي زادت تأكيدًا بالباء التي سبقتها.

وجاءت الإحالات الضميرية ضامنة لتماسك بنية المقطع الشعريّ، ومبرزة حمولاته الدلالية بالإيجاز الذي رافقها، فضلاً عن فتحها المجال لحضور الإحالة المقامية التي تستدعي صورة النعمان الملك بكلّ قوته وجبروته، فغابت صورة الفرات، وحضرت الضمائر تساير الخطاب، وتمسك خيوط المعاني، فتبرز متضامّة متلاحمة محققة مقاصد الشاعر من المدح والتعظيم، ومن الحرص على وصف شدة خوفه ومعاناته.

وقد لعب الوصف أو النعوت دورًا في المبالغة، فالشاعر لم يعمد إلى مفردات المبالغة وألفاظها الصرفية، بل وظّف المفردات الوصفية:



هذه الأوصاف بما تحمل من دلالات لم تأت ضربًا من الترف اللغوي؛ فهي ذات أبعاد وظيفية تنهض بعبء تطوير الصّورة التَّشبيهيّة، وبثّ التشويق، وتعميق التخييل؛ فإذا كانت الصّورة تساهم في إقناع المتلقي والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، فإنّها تحقق المقصدية ذاتها حين تتوسّل بالمبالغة في المعنى(١)، وهي مبالغة متدرجة متطورة تُبقي المتلقي متابعا ومأخوذا بتفاصيل الصّورة وأبعادها، قال أبو هلال العسكري: المبالغة" أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه(٢)".

ولعبت اختيارات النابغة الصوتية دورًا لافتًا في التعبير عن الدلالات التي أراد ترسيخها وتعميقها في هذا المقطع؛ فجاءت حروف المفردات متساوقة مع المعاني المعبّرة عن الفيضان، والامتلاء والاضّطراب والتّدفق والهيجان والخوف:(جاشت/ مترع / لجب / معتصم)؛ فالحرف بدلالته الصوتية يشير إلى المعنى، أو يحاول أن يوحي به، حيث يمكن القول: إنّ أصوات اللغة العربية تدل دلالة قوية وأكيدة على المعنى، وعندها تثير في النفس جوّا لقبول المعنى، أو الإيحاء به؛ لأنّ الدلالة الصوتية تلعب دورا مهما في توجيه معنى الكلمة، ومشاركته الفاعلة في الدلالة، بيد أنّ هناك فروقا بين الأصوات في القدرة التعبيرية، وهذا هو سرّ الكلمات التي تهجس أصواتها بمعانيها، فتكون لأصوات الكلمات قوة في التعبير عن مدلولاتها(٣).

مقام الغزل

عوّل الشعراء على هذا اللون من التَّشبيه في وصفهم المرأة المحبوبة، فتجلّى جمالها متفوقا في لوحات تعبيرية جمالية من الطبيعة بدت غاية في الإشراق والتأثير، وقد تلوّن الجمال الذي وصفوه مثل: الرائحة الجميلة العذبة، وجمال الخَلق، وجمال القول، وطيب الريق؛ قال كثيّر عزّة(٤):

فما روضةٌ بالحَزْنِ طيبّةَ الثّرى ... يَمُجُّ النّدى جَثْجاثُها وعَرارُها

بمنخرقٍ من بطنِ وادٍ كأنّما ... تلاقتْ به عطّارةٌ وتِجارُها

أُفيدَ عليها المِسْكُ حتى كأنّها ... لَطيمَةُ داريّ تَفَتّقَ فارُها

بأطيبَ من أَرْدانِ عزّةَ مَوْهِنًا ... وقد أُوقِدَتْ بالمندلِ الرّطْبِ نارُها

(١) عصفور، الصّورة الفنية، ص ٣٤٣.

(٢) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٥٦.

(٣) المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص ٤٧.

(٤) كثير عزة، **الديوان**، جمعه وشرحه، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت،١٩٧٧، ص٤٢٩ –٤٣٠.

نهل الشعراء من الطبيعة صورًا جمالية بديعة في وصفهم للمرأة وجمالها، وفي هذا المقطع الشعريّ ينسج الشاعر صورة حسّيّة للرائحة، ويكثّفها وكأنّها قبض اليد، وتعمّق هذا النسيج بالصّورة الشعريّة التي احتضنتها الأبيات ما بين طرفي التَّشبيه، وبواسطتها كانت الرائحة تزداد كثافة وعبقًا، وكذلك تزداد الصّورة الإطار تحليقًا؛ فابتدأ الخطاب بروضة رائحتها العذبة الجميلة مكوّن رئيسي من مكوّنات جمالها؛ ذلك أنّ الصّورة الجماليّة في الطبيعة تزداد جمالاً إذا ما صاحبها روائح زكية تنبعث من أشجارها وورودها؛ الأمر الذي يمتّع الحواسّ ويجذبها، وفي هذه الروضة اجتمع جمال المكان المفضّل؛ فهي ليست في السّهل، بل في مرتفع مطلّ رحب المدى عالي الذرى، وفي هذا تعزيز للمشهدية الجمالية، وحتى يسلط الشاعر الضوء على وصف فوْح الرائحة الزكيّة التي تنبعث من نباتات الروضة لم يأت على ذكر ألوانها وأشكالها، فهو قد اقتصر الحديث على نباتيْن يميّزهما الرائحة الطيبة، وهما الرّيحان البري، والبهار البري، وحين يسقط الندى عليهما ينشر عبق ما اختزن فيهما من عذب الروائح المنعشة الممتعة الجاذبة.

وهذا هو مستوى الصّورة الأول الذي يزداد عمقًا وتكثيفًا في مستواه الثاني، حين يصف اتّساع رقعة الروضة في بطن الوادي؛ الأمر الذي يزيد من أعداد النباتات العطرية، ومن روائحها، فكأنّها والحالة هذه من اتّساع المكان، وارتفاعه وانبعاث رائحة عطوره، قد تحولت إلى مكان خاصّ حيث يتم فيه تصنيع العطور، التي تستخرج من الزهور والورود والأشجار العطرية جميعًا، وهو ملتقى تجّار العطور من مختلف الأماكن، والروائح الزكية ذات الروافد المتعددة من الزهور والورود، تلفّ اجتماعهم، وتستأثر بحديثهم وحوارهم.

ومن ثمّ ينقلنا الشاعر إلى مستوى آخر في الصّورة، تبرز فيه هذه العطّارة وقد نُشِرَ مسكُها وانبعث مركّزًا كثيفًا، وكأنّها قد تحولت إلى مصدر المسك الطبيعي ومنبعه الأصليّ، حيث يستخرج في المرحلة الأولى أي حين تكون رائحته بكرًا طبيعية؛ وذلك حين تُصاد فأرةُ المسك، ويُستخرجُ دمُها الذي يستحيل مِسْكًا ذكيًّا. وهكذا مشهد طبيعي حُدّدَ مكانُه، ومصادرُ روائحه، ومن ثَمّ عُمّقت الصّورة بالتَّشبيه، ولم يكتف الشاعر بذلك بل عمد إلى تشبيه الصّورة بصورة أخرى عملت كلّها على المبالغة في رصد الرائحة، وتعميق شذاها وقوتها، في بناء جاذب متتابع تتابعًا تدريجيًّا؛ ليصل إلى استكمال عنصر الصّورة الإطار عن طريق "بأطيب"؛ فالشاعر قد جهد في بناء الصور ليبلغ أقصى عمق وتكثيف للرائحة، ومن ثَمّ وكأنّه قام بنسفه وتقويضه؛ ليبني صورة أخرى هي سرّ الخطاب وغايته؛ إنها رائحة "أردان عزة" في هدأة الليل، وقد فاح شذى العود الرطب، فهو لم يكتف بالقول إنّ رائحتها أطيب، بل رسم مشهدًا تفوح فيه هذه الرائحة وتنتشر، أبانته ونطقت به جملة حاليّة تصف نار المحبوبة وقد أشعلتها أعواد المندل الرطبة التي تختزن طيب الرائحة، وتبثها النار لتتشرّبها أردان عزة.

أبنية تشبيهية حملت بوح الشاعر مؤكِّدة وموضِّحة ومبالِغة في الصور؛ لتمارس ضغطا إمتاعيًّا اقناعيًّا على متلقيها، الذي يساير هذه البنى التصويريّة التخيليّة، وهو يستشعر ما تبثّه من إمتاع، يحمله على الاقتناع بأنّ المحبوبة تتفوق على كل ما احتوته الصور الشعريّة من حجج ترسّخ عبق الرائحة المنبعثة من الطبيعة.

وفي غلبة حجاج الصّورة الشعريّة على المقطع الشعريّ لكثيّر تركيز تخييليّ يدفع بالمتلقي إلى التحليق والقفز من مشهد إلى آخر، دون أن تفقد الصّورة الداخلية والإطار وهجها وبريقها؛ فهي صور ينمو بعضها من أعطاف بعض، رسمت المعنى بصورة حّسّية، ذات بعد إيحائيّ مؤثر، وخلقت جوّا تفاعليّا يدفع المتلقي إلى أن يرى ما يراه الشاعر.

أما الشوق للمحبوبة وشدته، فقد استطاع قيس بن ذريح أن يصوره بمشهد ذي أبعاد حسّية ومعنويّة مؤثرة؛ فقال:(١)

وما حائماتٌ حُمْنَ يومًا وليلة ... على الماء يَخْشَيْنَ العِصِيَّ حَوانِ
عوافي لا يَصْدُرْنَ عنه لوِجْهَةٍ ... ولا هُنّ من بَرْدِ الحِياضِ دَوانِ
يَرَيْنْ حَبَابَ الماء والموتُ دونه ... فهنّ لأصواتِ السُّقاةِ رَوانِ
بأجهدَ منّي حَرَّ شَوْقٍ ولَوْعَةٍ ... عليكِ، ولكنّ العَدُوَّ عَداني

يرصد الشاعر في هذا المقطع النّصّيّ من التَّشبيه الدائري مشهدًا دراميًّا يصور ما تخوضه الطيور من صراع بقاء مؤلم على أهم مكونات وجودها ألا وهو الماء، والعيش بين حالتين تتجاذبان تلك الكائنات الحيّة في خضمّ مقاومتها العطش؛ فقد بدأ المشهد بـ"حائمات" وجاءت لفظ نكرة ذات تفاصيل تعرّفها بواسطة الجمل الوصفية التي أعقبته؛ والأوصاف والنعوت تعدّ من موجهات الخطاب الإقناعيَّة التي تعمل على التضييق من تعدد النتائج المستفادة من الملفوظ، بل إنها تضرب صفحا عن الطاقة الإبلاغية للخطاب، وتضع المتلقي في مواجهة حِجاجِيَّة إقناعية؛(٢) فهي طيور استمر حومها "يومًا وليلة"، وهو زمن طويل على من يعاني العطش، ويزداد صعوبة حين يكون مورد الماء أمامه، ولا يقدر على النزول إليه ليشرب؛ لأنّ الآخر أو طرف الصراع الآخر مسيطر على مورد الماء، وهو شريان

(١) ابن ذريح، قيس، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت،٢٠٠٤، ص١١٦-١١٧.

(٢) الناجح، العوامل الحِجاجِيَّة، ص ٦٤.

الحياة وأصلها، متربّص به، يحول بينه وبين أن يرتوي، وسلاحه عصيٌّ جاهزة ومستعدة تتحيّن فرصة لتنقضَّ على أيّ رأس تسوّل له نفسه الاقتراب من الماء.

وارتفعت وتيرة الصورة، وتعمّقت مأساة الطيور في الحركة الثانية للمشهد الدرامي، التي تصدّرتها الصّفة "عوافي" أي أنّ هذا الجمع لم يكن استعراضيًا، بل تثوي خلفه حاجة الوجود والحياة إنّها الماء؛ لذلك هنّ لا "يصدرن" ولا هنّ "دوان" نفيان يوجِزان حالة الصراع عند الحائمات؛ عطش شديد، وبحث مضنٍ عن الماء يومًا وليلة، والماء أمامهن ولكنّ العصيّ متأهبة، فلا هنّ قادرات على تغيير مورد الماء إلى آخر؛ لأنهن عوافٍ فلا يقدرن على تحمّل مشاقّ الرحلة في ظل العطش الشديد، وفي الوقت نفسه لا يقدرن على الدّنوّ من مورد الماء؛ فلا هنّ بقادرات على الابتعاد، ولا هنّ كذلك بقادرات على الاقتراب.

وبلغت المشهدية الدرامية أقصى كنهها في الحركة الثالثة، وفيها مقاربة لحالة صراع أخرى حملها الدّالّان "يرين وروان" حاسّتان ترصدان حالة صراع داخلي تكشفه حاسّة النظر إلى الماء المتوافر، نظرة تترافق مع عطش شديد يحيلها إلى نظرة تحسّر وألم، وحاسّة السّمع والتنصّت على أصوات السّقاة لعلها تختفي، ويتاح للحائمات العوافي الشرب، لكنّهن يبقين بين فكّي وضعين أحلاهما مرّ وقاتل؛ عطش شديد، وماء تلمع حبابه، وطرف آخر يتربّص بهنّ ريب المنون إذا ما حاولن مشاركته الماء والارتواء إنها عصيّ السّقاة لذلك تبقى ظمأى متحسّرة.

وبعد أن أوصل الشاعر المتلقي إلى قناعة بأنّ هذا المشهد هو ذروة تصوير المعاناة الوجودية، وأنّ الهلاك قدر هذه الكائنات أنّى توجهت؛ بحيث تغدو الحركة والسكون تفضيان إلى حال واحدة، عندها يقوم الخطاب بهدم هذه القناعة التي جهد في ترسيخها عند المتلقي؛ ليذكره بالنّفي الذي نسيه المتلقي، أو تناساه تحت وطأة استمتاعه بمراحل بناء المشهد وجماليته الدرامية، وكذلك تحت وطأة الاقتناع به بوصفه المشهد الذي لا يعدله أي موقف، أو مشهد آخر، فيعود إلى النّفي ثانية عن طريق "بأجهد"، هذا التركيب الذي فيه انقطاع عن أطوار البناء الدرامي السابق، إذ ينفتح المتلقي على مشهدية درامية أخرى، هي المقصودة من وراء تشييد صرح المشبّه به، ومن ثم نفيه لتوطيد صورة تفوقه وتفضله، إنها صورة الشاعر، وقد تمكن من نفسه شوق ولوعة يدفعانه للرحلة صوب المحبوبة، ولكنْ هناك من يترصّده، ويحول دون لقائه بها؛ فيعيش بين شوق لا قدرة له على احتماله، وخوف من العدو إنْ حاول إرواء النفس بلقاء الحبيبة.

وهكذا فإن هذا التراكم الدلالي الذي حملته المواجهة بين تراكيب فعلية، وتراكيب اسميّة حملت دلالات استمرار المعاناة وتجددها بتجدد العطش والشوق، ودلالات ثبات، وعدم التغير أفضى إلى مشهد درامي عنوانه بين قاتلين: ظمأ لا ارتواء له، وانعدام القدرة على التحول إلى موقع آخر، وحرّاس

الماء وعصيّهم القاتلة تسيطر على المشهد، مما يبقي "الحائمات" معلقة بشوقها اللامتناهي وعطشها الكبير. وقد حرص الشاعر على استثمار الأوصاف، وحذف الموصوف في قوله (حائمات وعوافي) لتبئير الصفة دون الموصوف، ولتسليط الضوء على الصفات التي كانت وراء الحدث والمشهد، وليتيح للمتلقي انتقاء الموصوف الذي يسمح به المقام وأبعاده التأويلية، "والحذف عملية تخييلية بالأساس، وهو يستمد أهميته من حيث أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ؛ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يحاول أن يتخيل ما هو مقصود؛ وعملية التخيل هذه التي يقوم بها المتلقي تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بينه وبين المرسل، وهذا الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص تعتمد على مهارة المتلقي الذي يجب أن يكون متلقيا عمدة"(١).

إنّ العنصر الإمتاعي الإقناعي الداخلي المضمن في الصّورة الإطار والأبرز واللافت في هذه المقطوعة كان إيقاع صوت النون، الذي هيمن على أصوات المشهد، وانسجم مع قافية الأبيات، ومع المعنى الذي تجسده الالفاظ التي ورد فيها؛ فالشاعر يحاكي المعنى الذي يجنح إليه مستثمرا صوت النون الذي ينبض بالوجع الداخلي، والصراع النفسيّ، وحيرة الاختيار بين حالين لا فرق في نهايتهما؛ مما أبقى المتلقي ضمن دائرة إيقاعية تشده وتجذبه الى حمولات المشهد الدلالية، وتعمق من بعده الدرامي، فيخرج المشهد وقد اكتملت تفاصيله الزمانية والمكانية صوتًا وصورة كاشفًا أحد ألوان صراع الوجود والحياة، ليأتي لاستدعاء الخبر ومتمم الصّورة نحو صراع الشاعر بين عشق موجع يدفعه للمضي إليها وهي قريبة، ومتربّص عدو للعشق وللعاشق.

وكشف المقطع الشعريّ حرصَ الشاعر على أن تكون أصوات الألفاظ صدى لمعانيها قدر الإمكان؛ فجاءت أصوات المقطع الشعريّ تعبيرًا عن حالة الصراع الداخلي الصّامت؛ ذلك أن الألفاظ تكتسب دلالتها من جرس أصواتها، فينشأ ما يسمّى بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات، فتكون عملية التحول بالصوت إلى دالّ بالقدر ذاته عملية يروم الشاعر من ورائها شحن الكلمات بالتوتر الذاتي حسب المقتضيات والمقامات(٢). ومع أنّ الحروف في حدّ ذاتها لا تملك دلالة ومعنى فإن للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصًّا؛ فهو إنْ لم يدلّ دلالة قاطعة على المعنى، يدلّ دلالة اتّجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوّا يهيئ لقبول المعنى ويوجّه إليه ويوحي"(٣).

(١) بديدة، يوسف، **بلاغة الإيجاز في الشعريّة العربية**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص٢٩.

(٢) جاب الله، أسامة عبد العزيز، **دلالات الألفاظ في التفكير البلاغي (دراسة تحليلية)**، جامعة كفر الشيخ، بحث منشور على الشبكة العنكبوتية، ص٣٥.

(٣) المبارك، محمد، **فقه اللغة العربية وخصائص العربية**، ط١، دار الفكر الحديث، لبنان،١٩٦٤، ص١١٢.

وقد حرص الشاعر على أن يعزّز من قفل الدائرة التشبيهية حجاجيا؛ فتوسّل بتمييز نكرة عرّفته الإضافة(شوق ولوعة)، ولم يترك المضاف إليه عامًّا؛ فهو محدّد بالتوجّه صوبها هي حسب(عليك)، ثم عرض للشقّ الآخر من الحُجَّة التي يستهدف بسطها، وهي أنّ شوقه ولوعته لا ارتواء لهما؛ فهناك عدو، وهو ليس عدوا بالقوة، ولكنّه عدو بالفعل يمارس عداءه إذا ما بدا له أنّ الشاعر يهمّ بالتوجه صوب الحبيبة، وكان لمعاودة صوت العين دور في بث إيقاع موسيقي لافت في التعميق من دلالات الألفاظ المنتقاة للتعبير عن حالة الشاعر، وقد تمكن منه الشوق والخوف في آن.

وفي إتيان الرابط (لكن) ملمح إقناعي؛ فهي تفيد التعارض والتنافي بين ما قبلها وما بعدها؛ فما قبلها يتضمن حُجَّة تخدم نتيجة مثل حدوث لقاء بين الشاعر ومن يحبّ، وفقا لدرجة اللوعة والشوق التي وصلها، وما بعد "لكن" يتضمن حُجَّة تحول دون تحقق الحُجَّة الأولى، بل وتعمل على مقاومة حدوثها؛ وهي أنّ العدو واقف بالمرصاد للعاشق، وبما أن الحُجَّة الثانية أقوى وأكثر نجاعة، فإنها ستوجه القول وخلاصته نحو حُجَّة أنّ الشاعر لن يلتقي مع من يحبّ.(١)

إنّ الكلمات الشعريّة قد تدلّ بأصواتها على حالات شعورية خاصة عند قائليها، وهذا يمكن أن يضاعف من التأثير في المتلقي، ويزيد من إحساسه بتجربة الشاعر، وهو يحوّل أنظاره نحو شحنته العاطفية؛ فالأثر الصوتي من مباعث الانفعال الحسّيّ بالشعر؛ فحين يعمد الشاعر إلى ترداد حرف بعينه، أو معاودة أكثر من حرف يصبح لها مغزى، وتعكس شعورا داخليا للتعبير عن تجربته الشعريّة، فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة؛ فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرّك المعنى(٢)، فلإصغاء إلى إيحاء النبرة ونبض الحرف يقوّي من طاقته الإمتاعية الإقناعيَّة.

وعليه فالصّورة ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي، إن الصّورة كما يراها جابر عصفور"هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أومجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي، أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصّورة؛ ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسدها بدون الصّورة. وبهذا الفهم لا تصبح الصّورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية؛ لإدراك نوع خاصّ من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله"(٣).

(١) العزاوي، أبو بكر، **اللغة والحجاج**، ط١، العمدة في الطبع،٢٠٠٦، ص٥٨-٦٠.

(٢) البدراني، علاء حسين، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعريّ**، رسالة دكتوراه، الجامعة العراقية، ٢٠١٢، ٢٦٧.

(٣) عصفور، الصّورة الفنية، ص٣٨٣.

وهكذا اختلفت سياسة القول عند كل شاعر وفي كل مقام، وتباينت آليّات خطابهم الإقناعيَّة داخل الصّورة التَّشبيهية الإطار، وقد جهد كل خطاب في ترسيخ رؤيته وتمكينها، ونفي ما يرى أنه يشكل فكرة قارّة ومتجذّرة عنده أو عند الآخر.

الخاتمة:

فقد انطلقت الدراسة في تمهيدها من رؤى عربية وغربية في الشعر تؤيد إمكاناته في الإقناع والحجاج، فضلا عمّا يبثّه في المتلقي من لذّة وإمتاع. والصّورة الشعريّة رافد أساس في أركان الإمتاع والإقناع؛ فالبلاغة الجديدة لا تنظر إليها بوصفها محسّنا ومكوّنا جماليّا حسب، بل غدت آلية إقناعية وتقنية حِجاجِيَّة؛ تستهدف حمل المتلقي على الأخذ بمقاصد المنجز الشعريّ ومراميه، على تنوّعها وتعدّدها. ويمكن للصورة الشعريّة أن تكون هي الحُجَّة الأقوى والأنجع في سلّم الحجج في النص الشعريّ، بل قد تدور القصيدة بأبعادها المختلفة في فلكها.

واختارت الدراسة التشبيه الدائري بوصفه لونا بلاغيا ذا خصوصيّة في بنائه وأبعاده الدلالية، وقد لفت الباحث اتّكاء الشعراء عليه في حمل ما تهجس به قرائحهم وهموم حياتهم، وامتداد الصّورة الشعريّة وتفاصيلها؛ مما يوسّع من خيارات الأساليب المستثمرة في بنائها، ما أفضى إلى أن تتنوّع أبعادها الإمتاعيّة الإقناعيَّة وتتنامى.

وقد طوّف الشعراء ومضوا في بناء تشبيهاتهم الدائرية منطلقين من موجّه حجاجيّ ينفي حمولات دلالية، ذات تراكيب اسميّة تحمل معاني الرسوخ والثبات، وعمدوا إلى تشكيل صور المشبّه به في شبكة من التراكمات الدلالية يستدعي بعضها بعضا في رصد تفاصيلها وأبعادها؛ لتزداد رسوخا وثباتا وإقناعا، بوصفها الصّورة المثلى والأنموذج في الحزن والعطاء والجمال والشوق.

وجهد الشعراء في تمكين هذه اللوحات الشعريّة ورفدها بطاقات إقناعيّة، متوسّلين بأساليب حِجاجِيَّة، واختيارات دلالية ذات إيقاعات موسيقية معبرة، وحين تصل اللوحة، ويصل معها المتلقي ذروة الإمتاع والإقناع يحضر متمّم الخبر، ومتمّم التَّشبيه مقوّضا الصرح الذي تم بناؤه للمشبّه به وللمبتدأ المنفي، معلنا أنه لا يعدل المشبّه ومقامه.

وقد تعددت الإستراتيجيات الإقناعيَّة الحِجاجِيَّة التي استثمرها الشعراء، تكرر بعضها لاتصاله بالصّورة الإطار؛ إذ تمّ توظيف العوامل الحِجاجِيَّة ومنها النفي، كما استعين بحُجَّة المقارنة والتفضيل، أما داخل الدائرة التَّشبيهية فقد كان أسلوب الشرط بمقاصده الإقناعيَّة حاضرا، فضلا عن التضاد والتكرار والاختيارات اللفظية.

وكان لكل لوحة تشبيهيّة طرائقها الإقناعيَّة الداخلية الخاصّة، التي تمثل تفاصيل كل تجربة شعريّة على حدة؛ فالخنساء كانت حريصة على إبراز الجانب الصوتيّ والإيقاعيّ بواسطة التكرار والموازنات الصوتية والثنائيات الضدية التي صاحبتها، في حين أن النابغة اعتنى بالتراكم الدلالي المتدرج في رسم صورة الفرات الهائج الصاخب في توظيف مبدع لألفاظ ذات حمولات دلالية معبرة، أما مقام الغزل فقد حرص كثيرعزة على التوسل بالصورة الشعرية لتشكل ضغطا إمتاعيّا إقناعيّا على المتلقي، الذي سيبقى يلاحق عناصر كل صورة لتكتمل اللوحة الشعرية أمامه، وفي لوحة قيس بن ذريح حضرت الحواسّ المعبّرة عن الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات (المشبه والمشبه به)، ووقوفها حائرة بين الاختيارات ومغبّاتها، كل ذلك ضمن إيقاع تبثه أصوات منتقاة تبوح بما يعتمل في وجدان الشاعر.

وفي الوحدات النصيّة المنتقاة حرص الشعراء على توظيف الإحالات الضميرية، التي أفسحت المجال أمام المتلقي لتأويلات مقامية توسّع من أبعاد الصورة الشعرية وحمولاتها الدلالية، فضلا عن دورها في تكثيف القول وإيجازه؛ بما يفضي إلى انشغال المتلقي بعناصر المشهد الشعري وتطوّرات بنائه.

وللمقاطع الشعرية في القصائد دور رئيس في التعبير عن رسالة النص وغايته العميقة؛ فكانت هي الحاملة لوجع الشاعر وهمّه في مقامات الحزن والخوف والرجاء ووصف المحبوبة وعطش الشوق الذي لا ارتواء له؛ لذا جاز لنا القول إنها البؤرة المركزية في بنية النص الذي احتضنها، وشكّلت الحُجَّة الأمتع والأكثر إقناعا في المنجز الشعري الذي احتضنها.

المراجع

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر ومطبعتها، مصر.

أخذاري، البكاي، قصيدة قذى بعينك للخنساء دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٤.

أمقران، شعبان، تقنيات الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم بيرلمان، المجلة التعليمية، مجلد٥، عدد١٥ ،٢٠١٨ .

بازي، محمد، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ط١، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠.

البدراني، علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعريّ، رسالة دكتوراه، الجامعة العراقية، ٢٠١٢.

جاب الله، أسامة عبد العزيز، دلالات الألفاظ في التفكير البلاغي (دراسة تحليلية)، جامعة كفر الشيخ، بحث منشور على الشبكة العنكبوتية.

الحباشنة، صابر، التداولية والحجاج (مداخل ونصوص)، ط١، صفحات للنشر والتوزيع، سورية.

الحلواني، عامر، جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين (قراءة أسلوبية)، ط١ ،٢٠٠٤، مطبعة التسفير الفني، تونس.

بو خشة، خديجة، الوظيفة الحِجاجِيَّة للشعر، مجلة النّاص،عدد ١٥ ،٢٠١٤.

الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث، الديوان، شرح: حمدو طماس، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤ .

الدريدي، سامية، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،٢٠١١.

أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٨٦.

ديدوح، عمر، دلالات الأدوات الزائدة في التراكيب العربية، الأثر، مجلة الآداب واللغات والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد٢ ،٢٠٠٢.

الديوب، سمر، الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالته)، ط١، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٧.

ابن ذريح، قيس، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت،٢٠٠٤.

الراضي، رشيد، الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنيوية، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)، إشراف: حافظ إسماعيل علوي، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن،٢٠١٠.

الرباعي، عبد القادر، الطير في الشعر الجاهلي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.

الرباعي، عبد القادر، التَّشبيه الدائري في الشعر الجاهلي (دراسة في الصّورة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلد٥ ، العدد١٧ ،١٩٨٥ .

ربايعة، موسى سامح، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد ٢٢، عدد ٥ ،١٩٩٥ .

بوزناشة، نور الدين، الحجاج بين الدرس البلاغي العربي والدرس اللساني الغربي (دراسة تقابلية مقارنة)، رسالة دكتوراة، جامعة محمد لمين دباغين سطيف، الجزائر،٢٠١٦.

صالح، بشرى موسى، الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٤.

الصبيحي، محمد الأخيضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

صولة، عبد الله، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة(الحجاج)، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته،١/٣٤ –٣٥.

صولة، عبد الله، الحجاج في القران الكريم من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية، ط٢ ، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧.

صولة، عبد الله، في نظريات الحجاج، دراسات وتطبيقات، ط١، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١١.

صيغور، ابتسام، دور الروابط الحِجاجِيَّة وأثرها في الانسجام النصي(دراسة تطبيقية في سورة الأعراف) جامعة المسيلة، الجزائر.

الطرابلسي، محمد الهادي، مفهوم التوظيف في الدرس الأسلوبي الحديث، مجلة دراسات لسانية، مجلد٣ ،١٩٩٧.

الطلبة، محمد سالم ولد الأمين، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٨ .

العبد، محمد، إيداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨.

العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ط١، العمدة في الطبع،٢٠٠٦.
عصفور، جابر، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٢.
عكاشة، محمود، تحليل النص (دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي)، ط١، مكتبة الرشد ناشرون، مصر ٢٠١٤.
علي، مجيد عماد، محيي الدين، فرهاد عزيز، صيغة أفعل التفضيل بين شروط النحاة وواقع اللغة (دراسة في الأمثال العربية)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، عدد١، مجلد ٦، السنة السادسة.
العمري محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعريّة، إفريقيا الشرق، المغرب،٢٠٠١
عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط٢، دار المعارف، الإسكندرية.
غيث، محمد صدقي، التركيب الدرامي لرائية الخنساء، مجلة فصول، يناير، ١٩٨٩.
الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ط١، دار قباء للطباعة والنشر،٢٠٠٠.
قادم، أحمد، الإقناع بين الشعر والخطابة في التراث النقدي والبلاغي، مدونة الدكتور أحمد قادم في البلاغة والحجاج، ٢٠١٦.
القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ١٩٧٥.
كثير عزة، الديوان، جمعه وشرحه، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت،١٩٧٧.
الكدالي، عبد الله، تداولية المقام (بحث في الشروط المقامية في التراث النقدي والبلاغي)، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،٢٠١٧.
كروم، أحمد، الروابط الحِجاجِيَّة وطاقات الاستدلال، المجلة العربية للعلوم الإسلامية، جامعة الكويت، مجلد ٣٤، عدد ١٣٦ ،٢٠١٦.
الكفوي، أبو البقاء، الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، ط٢، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ١٩٩٨.
لخضاري صباح، بلاغة النّصّ الشعريّ (الصّورة الشعريّة)، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، ٢٠١٠.
لعويجي، عمار، التحليل التداولي للخطاب الشعريّ (روميات أبي فراس الحمداني أنموذجا)، رسالة دكتوراة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٦ .

المبخوت، شكري، إنشاء النفي وشروطه النحوية الدلالية، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠٦.
محمد مختار، جمعة مبروك، جدلية الحضور والغياب بين القدماء والمحدثين (دراسة نقدية أسلوبية)، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة، عدد٢٥ ،٢٠٠٧.
المودن، حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب) ط١، دار كنوز المعرفة، عمان،٢٠١٤.
النابغة الذبياني، الديوان، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٩٦.
الناجح، عز الدين، العوامل الحِجاجِيَّة في اللغة العربية، ط١، مكتبة علاء، تونس، ٢٠١١.
هديب، فريال، عينية أبي ذؤيب الهذلي (قراءة حِجاجِيَّة في العتبات والتخييل)، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد ٤٤، عدد١.
أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.
ياكبسون، رومان، قضايا الشعريّة، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨.