الدراسة الأسلوبية

"واسطة العقد" لابن الرومي(*) أنموذجا.

رضا جوامع- الجزائر

إنّ الجزم بأنّ الصّناعة الأدبيّة قد لزمت مكانها زمنًا طويلاً لم تراوحه، تعاني هالةً من الضّغط مِدْمَاكُهاَ جملة من الأحكام الانطباعية، والإسقاطات الذاتية، والتأويلات القمعية التي تركت بصمتها في الفضاء الأدبيّ، سيرٌ في هذيان محموم . إذ أنّ الواقع يكشف عن مدٍّ اصطلاحيّ لسانيّ على المقاربات النّقدية والأدبيّة، إلى حد الإيمان بألاّ اقترابَ من هذه الدراسات ,دون التسلُّح بالمصطلحات اللسانية . ويجلي ظاهرة التوازي المتعلقة بالتطور الحيوي الحاصل في كلٍّ من اللسانيّات والدّراسات الأدبيّة.

ومنطلق الأمر في قضية الحال أن مسألة استفادة الصّناعة الأدبيّة من نتائج اللسانيّات، واستلهامها لبعض قضياها في البحث والدّراسة، أمر ليس من وكدنا ولوجه ، بل إنّ وكدنا منصرف إلى التّقارب بين الدّراسة اللسانيّة والنّص الأدبيّ من خلال فرعية هامة، وهي القراءة.

وعليه تعرض هذه المداخلة إلى قراءة قصيدة تُعدُّ من عيون الشِّعر العربيِّ ، وهي قصيدةٌ لابن الرّوميفي رثاء ولده الأوسط، بعنوان "واسطة العقد"وقد استندنا في ذل لك إلى أدوات وإجراءات اللسانيّات الوصفيّة، وبنينا المقاربة وفق عنصري التّشكيل البنوي والانتظام الدّلالي للقصيدة.

1- التشكيل البنيوي للقصيدة :

1-1 المستوى الصّوتي :

نلاحظ على القصيدة تكرار حروف بعيْنها تتساوق دلالتُها والقصيدةَ ككل، مثل : القاف، والدّال، والرّاء، والعين، والسّين، والهاء، والهمزة، واللاّم، والميم، والواو... حيث وُزِّعت كما يلي:

الصوت	الصّفة	التّكرار
اللاّم	مجهور	131
الميم	مجهور	109
الدّال	مجهور	89
الهمزة	مجهور	85

الواو	مجهور	70
العين	مجهور	70
الهاء	مجهور	57
الرّاء	مجهور	49
القاف	مجهور	39
السّين	مهموس	35

وبناء عليه فإنّ الأصوات البارزة في النّص مجهورة ؛ أي أنّها تقتضي طول نفس . فهي بذلك مناسبة للتّفجع ومدِّ الصوت بالبكاء . فاللاّم مثلا وهو أكثر الحروف ورودا - يناسب الرّفض من جهة، والتّحديد من جهة أخرى، إذ يكثر في (ال) التّعريف مثل :

لَقد أنجزتْ فيه الْمنايا وَعيدها وأخلَفتِ الآمالُ ما كان من وعْدِ.

فقد أبتدئ البيت متحركا ثم ساكنا ثم متحركا فساكنا فمتحركا . ممّا يحقق الإجهاش بالبكاء في تعاقب الحركة والسكون لحرف اللاّم المجهور.

كما نلاحظ أيضا كثرة حروف المدِّ (ألف والواو والياء) بنسبة ظاهرة يفسِّرها إيقاع الطّويل, لأنّها تُحدث حركات طويلة تناسب الرّثاء والنّداء والبكاء . فالذّات محتاجة إلى طول نفس تمدُّ فيه صوتها : (آما) في الآمال، و(ماكا) في ماكان. وهنا نُذكِّر بالقافية المطلقة (دي) التي هي حركة طويلة للصّوت المجهور (د) المكسور (ِ). كما يرد تكرار الحروف عن طريق الشّدة التي تضاعف الصّوت مثلما في البيت التاسع :

تَنغَّصَ قَبْلَ الريِّ ماءُ حياته وفُجِّعَ منهُ بالعذوبة والبرْدِ.

وغيرها كثير مبثوث في طيّات المستوى الصّوتي للقصيدة ، التي تجتمع أصواتها مُكونة نغماً حزيناً متفجِّعا يتماشى ونسيجها العام. وبتوالي الأصوات ينشأ المعجم.

1-2- المستوى المعجمي :

يتنزّل مفهوم الصّراع مدماكا لخطاب الذات المفجوعة التي تتّخذ ثنائية (الأنا، الموت) منفذا آمنا لمفهمة هذا الصّراع ولقاءه ، من منطلق أنّ الموت من حيث هو الآخر بالنّسبة للإنسان (وللذات القائلة في هذا الموضع) اغتال ابن الشّاعر فأفقد هذا الأخير جزء من امتداده الحياتيّ ، بل جزء من الحياة

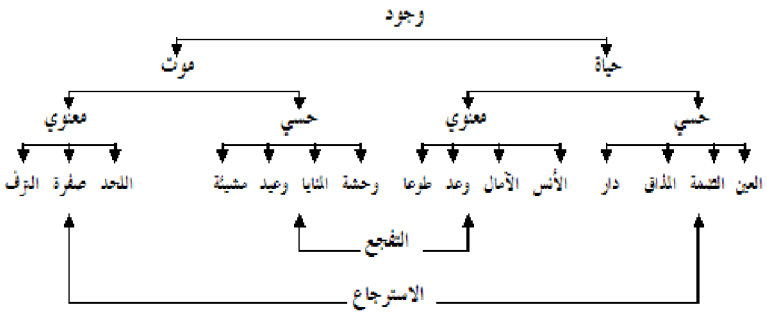
التي هي من منظوره متحفاً من متاحف الجمال [1]، وبتر أمل الخير والرّشد لديه، فصيّره إلى الاغتراب والنفي[2] من خلال قوله:

عَلَى حِين شِمْتُ الخَيرَ مِنْ لَمَحاته وآنسْتُ مِـــنْ أفعاله آيةَ الرُّشْدِ

طواه الرَّدَى عنِّي فأضحى مزارُه بَعيداً على قُرْبٍ قريباً على بُعْدِ

ويمكننا مَظْهرَة هذا الصّراع وفق محاور دلالية مجلوّة بفعل لِكْسِيمَات (lexèmes)[3] , تتفرع بدورها إلى سِيمَات (sèmes)[4] متباينة, تؤسِّسُ لوجودها , وتُشكِّلُ خلاياها الجنينية.

إنَّ محور الوجود الذي نقدّمه إلى بؤرة المحاور باعتباره المحور الدّلالي - يجمع لِكْسيمَيْن متضادّين هما : الحياة والموت تتفرّعان بدورهما إلى تكتّلات صورية صغرى تمثل جملة السِّيم . فالموت بالنّسبة للشّاعر باعثٌ أساس على الانسلاخ عن عالمه الحقيقيّ ، وحافزً جيِّدً إلى خلق عالم افتراضيٍّ مُثقَل بجميع انكفاءات الشّاعر على آلامه . يستحضر فيه مشهد ولده البعيد متوخيّاً في ذلك مقابلةَ ما هو معنويّ في الموت نحو الوحشة والمنايا والوعيد والمشيئة ، بما هو معنويّ في الحياة، مثل الأُنْس والآمال والوعد. وكذلك فيما هو حسيّ فيهما. ويوضّح المخطّط التّالي هذه المقابلة.

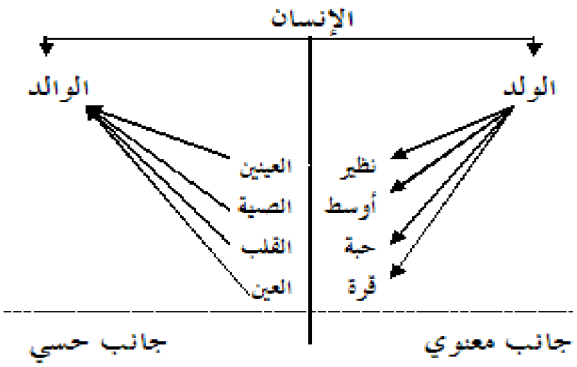


ولما ويض

الافتقار، وردم ف عالم

التّخييل بالرّبط بين المعنويّ والحسيّ ، في محاولة للتّلمس وإحلال الرّوح التي يُمثِّلها المعنى داخل الجسد الذي يجسِّده الحسُّ .ويظهر ذلك بإشراق من خلال الوحدات المعجمية التالية : " نظيركما" في البيت الأول، و"حبَّات القلوب"في البيت الثالث، و "أوسط صبيّ"في الرابع، و (قُرّة عيني) في البيتين التاسع والعشرين والثلاثين.

فالذّات المتأزمة تُركِّب صورةً منها للولد عن طريق التّجميع والتّركيب ثم النّسبة إلى الفقيد . ويوضِّح المُخطَّط التّالي هذه العملية.



ولّما كان معْمار القصيدة ينبني على الثّالوث : الاسم، والفعل , والحرف (الأداة)، كان من الحري قراءة كلّ عنصر من هذه العناصر إحصاء وعرضا ودلالة.

فأسماء الأفعال[5] نحو "المُهدي" و"مُعْدِ" و"ذاكرُهُ" و"الفاجع" و"صادق" تدلُّ على تلبس الفعل بفاعله. فـــ"المُهدي" وردت في معرض التّعجب والحسرة من خلال :

..... فَيَا عِزَّةَ المُهْدَى ويا حسرةَ المُهْدِي.

كما وردت "مُعْدِ" في معرض النفّي من خلال :

..... وليس على ظُلمِ الحَوادِثِ مِنْ مُعْدِ.

أما "ذاكر" فجاءت في معرض التّوكيد من خلال :

..... لَذاكِرُهُ ما حَنَّتْ النِّيبُ في نَجْدِ.

بمعنى ما طال الزّمن . فهو في هذا الموضع يخرج عن الثُّبوت في المعاني السّابقة إلى تجدُّد الزّمن بفعل لاحق هو (حَنَّتْ)، من منطلق التّناسب الطّردي بين تجدُّد زمن اسم الفاعل وبين تجدّد معناه.

ويجد اقتران (الفاجع) بـــ (فقدناه) مشروعيته في كون اسم الفاعل هنا (الفاجع) نتيجة لفعل الفقدان. ويتمظهر ذلك من خلال :

وأولادُنا مثلُ الجوَارحِ أيَّها فَقَدْناه كانَ الفَاجعَ البَيِّنَ الفَقْدِ.

ويأتي (صادق) في آخر البيت كصفة لموصوف في قوله:

عليك سلامُ اللهِ مِنِّي تحيَّةً ومِنْ كلِّ غيثٍ صَادِقِ البَرْقِ والرَّعْدِ.

ويُلاحَظُ أيضا ورود اسم المرثي (محمّد) وهو اسم عَلَمٍ في البيت الرابع والثلاثين :

مُحَمَّدٌ : ما شيءٌ تُوهِّمَ سَلْوَةً لِقلبيَ إلاّ زادَ قلبي مِنَ الوَجْدِ.

وكذلك ورود (نَجْد) في البيت الثامن عشر :

وإنّي وإنْ مُتِّعْتُ بابُنَيَّ بَعدَهُ لَذاكرهُ ما حَنَّتْ النِّيبُ في نَجْدِ.

فاستعمال (نَجْدْ) الصّحراء , إنّما كان لأمرين متشاكلين : أحدُهما أنَّ النَّاقة معروفة بالحنين على فصيلها، و(أنا)لشّاعر تمثل بذلك لطو ل زمنه. والآخر أنَّ (نَجْدْ) كثيرة الإبل لا ينقطع حنينُ النِّيب منها، وكذلك لا ينقطع ذكرُ الذّات المتأزّمة (محمدا) الذي ورد عَلَماً على ولد الشّاعر في صيغة مُنادى بعد سلسلة من التّعيينات من مثل :

(بُنيَّ) في : بُنَيَّ الذي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ للثَّرَى .....

و(قُرّة عيني) في : أَقُرَّةَ عيني : قَدْ أَطَلْتَ بُكَاءَهَا .....

و(أوسط صبيتي) في : تَوَخَّى حِمَامُ الموتِ أَوْسطَ صِبْيَتِي .....

مع ياء النِّسبة ، الهاء العائدة على الغائب وكاف الخطاب لتوخي عدم الإحلال ، وعدم الثقل في اللعب على التّنوعات من جهة . ومن جهة أخرى نلحظ كأنّ الوالد يُكنِّي عن ولده في البداية، ثم يُسَمِّيه بعد أربع وثلاثين بيتا . وذلك إمَّا لأنّه أضحى قريبـــا -بحذف أداة النِّداء –لِماَ قد كان من الوالد في الأبيات السّابقة من حزن جعله يكاشف ولده، وكأنّه يراه باكياً شاكياً سوء حاله بعده . أو لأنّ الوالدَ قد استوفى ملامحَ ولده التي كنَّ بها عنه ، فناداه باسمه دالاً بذلك على تفرده وانقضاء ما كان من الرّوابط الحياتية بينهما ؛ أي أن قرَّةَ العين ، وحبَّة القلب...الخ قد انعدمت جميعاً, وبقي محمّدٌ متفردا ووالده كذلك بالمقابل.

أما عن المصادر فكثيرة[6] شغلت السّواد الأعظم من القصيدة . غير أنّ أغلبَها ورد في أواخر الأبيات نحو الرّشد ، والبعد، والوعد، والجهد...بنسبة ثلث القصيدة دلالة على العدم للانعدام الزّ من، وإحساس الذّات بلا جدوى الصّراع مع الآخر (الموت).

وترد أسماء[7] العقد، واللحد، والمهد، والماء، والعين..في أواخر الأبيات اثنتي عشر مرّة ؛ أي ما يناهز الثّلث،دالة على الجمود [8]وغير مقترنة بزمن تحيل على الفضاء بمعنى أوسع . فالإنسان أسير المكان والزمان، تابعٌ على الدّوام. ومثال ذلك :

لقد قلَّ بين المَهْدِ واللحدِ لُبْثُهُ فلم ينسَ عهدَ المَهْدِ إذْ ضُمَّ في اللَحْدِ.

زمان مكان مكان زمان زمان مكان ظرف زمان مكان

احتواء ——— إضافة إضافة

ويرد ذكر اسم المفعول[9] مرة واحدة في قوله:

..... فيا عزَّةَ المُهدَى ويا حسرَة المُهدِي.

لمقابلته باسم الفاعل (المُهدي) في أول القصيدة (البيت الثاني) لم يغلب ورود اسم الفاعل فيما بعد، لغلبة فعل الزّمان والموت في الإنسان.

وعلى النّحو السّابق ،فإنّ صيغة المبالغة هي[10] أيضا ترد مرّة واحدة في فضاء القصيدة كلِّه .

وبتحديد أدق في البيت العشرين , الذي نشير إلى أنّه وسط القصيدة :

لِكلِّ مكانٌ لا يَسُدُّ اختلالَه مكانُ أخيه من جَزوعٍ ولا جَلْدِ.

و لم ترد إلا مرّة واحدة لاستغناء الشّاعر عنها بالمبالغة في تشديد الأفعال (فعَّل، تفعَّل...).

أمّا صيغة التفضيل التي تتمظهر من خلال الوحدات التالية (أقسى)في البيت الثالث عشر ، و(أقذى)في البيت التاسع والعشرين ، و(أحلى)في البيت الحادي والثلا ثين، و(أورى) في البيت الخامس والثلاثين. وردت أربع مرّات في الأعجاز دون الصّدور ، لتقابلها كما تُقابل (أنا) الشّاعر الموت، مع زيادته عليها في الشّدةأو ،كما تقابل حالُ الولد قبل موته حالَه بعده . إذ أصبح عند والده أعزُّ من نفسه لافتقاده إيَّاه.

ويكثر ورود الأفعال في القصيدة دلالة على التّغير والحركة [11] بصيغ عديدة تدخل عليها حروف النّفي، أو التّحقيق، أو التّنبيه فمنها ما يثبت وقوع الفعل نحو يُشفي ،وشِمْتُ، وسَرَّ ... ومنها ما يدلُّ على المشاركة نحو قاتَلَ وغادرتُ ، ومنها ما يدلُّ على طلب حدوث الفعل مثل أستهدي، وتستوجبا...

أسفرت قراءتنا للقصيدة على أن بعض هذه الأفعال يرتبط بالذات ، وبعضها الآخر يرتبط بخارجها (الموت) مثلا. فإنّ فاعل وفعّل وافتعل مرتبطة بالموت ،أو بالولد. بينما : استفعل وتفعّل وأفعل وفعَل ترتبط بالوالد غالبا، أو ما يتقاطع معه.

وفيما يختص بأزمنة الأفعال فإنّ عدد الأفعال الماضية ثمانية وأربعين فعلا، بينما بلغ عدد الأفعال المضارعة ثلاثينفي مقابل فعلين للأمر ، دلالة على أن الذّات المفجوعة تلجأ للماضي في حاضرها ومستقبلها كي تسترجع منه صورة ولدهاثم تلجأ إلى المضارع لتصوِّر من خلاله الحال الراهنة ,

متفجِّعة ممّا حصل ،واعدة بالسُّقيا والتَّذكر .وتستخدم الأمر -الذي يكاد حضوره ينعدم –في موضعين .

فالشاعر لا سلطة له إلاّ على عينيه، وحتى أمره لهما نجده مقترنا بالسّببية (الفاء) في قوله :

أَعينيَّ : جودا لي، فقد جُدْتُ للثَّرَى بأنفسَ ممَّا تُسألانِ مِنَ الرِفْدِ.

ويزخر النّص بأدوات كثيرة نورد منها ما نراه مهيمن الدلالة ، وهي : أدوات التّوكيد، والنّفي، والاستفهام، والتّحقيق , تماشيا مع النّص.

ترد أدوات التّوكيد (إنّ , وأنّ) تسع مرّات في القصيدة من خلال الأبيات :

..... وَلَوْ أَنَّهُ أَقسى مِنَ الحَجَرِ الصَّلْدِ (البيت 13)

بِودِّي أَنِّي كُنتُ قُدِّمْتُ قَبلَهُ وأَنَّ المنايا دونَه صَمَدَتْ صَمْدِي (البيت 14)

..... ولَـــوْ أَنَّهُ التَّخليدُ في جنَّةِ الخُلْدِ (البيت 16)

وإِنِّي وإِنْ مُتِّعْتُ بِابُنَيَّ بَعدَهُ ..... (البيت 18)

..... وإِنِّ لا أُخفي مِنْهُ أضعاف ما أُبدي (البيت 33)

..... فإِنَّما يَكُونَانِ للأحزانِ أَوْرَى مِنَ الزَّنْدِ (البيت 35)

..... فإِنِّي بدارِ الأُنْسِ في وَحْشَةِ الفَرْدِ (البيت 38)

..... إلى عَسْكَرِ الأموات أَنِّي مِنَ الوَفْدِ (البيت 39)

وتُوظِّف الذّات أدوات النّفي لنفي ما قد يُتو هَم من حاله ، وتُورِد –عادة- استدراكا بعدها، كما هو في البيت الرابع والثلاثين :

مُحَمَّدٌ : ما شيءٌ تُوهِّمَ سَلْوَةً لِقلبيَ إلاّ زادَ قلبي مِنَ الوَجْدِ.

وقد نجدها تدخل على الأفعال لتفيد النّفي كما هو في البيت السادس عشر :

وما سَرَّني أنْ بِعْتُهُ بِثَوَابِه ولَـــوْ أَنَّهُ التَّخليدُ في جنَّةِ الخُلْدِ.

فهي بذلك تنفي الفعل عن الذّات (الإنسان) أمام الآخر (الموت)،لأنه مسلوبَ الإرادة ، لا يستطيع فعل شيء أمام قهرية الموت. ويرد الاستفهام في الأبيات التالية :

..... فَلِلَّهِ كَيْف اختَار واسطَةَ العِقْدِ ؟ (البيت 4)

عجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لم يَنْفَطِرْ لَهُ ؟ ..... (البيت13)

هَلْ العَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكانَهُ ؟ ..... (البيت21)

..... فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَالَتْ بِهِ بَعْدي ؟ (البيت22)

..... ألاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرْتَ عن عَهْدِي ؟ (البيت24)

..... بِنَوْمٍ وَما نَوْمُ الشَجيِّ أخي الجَهْدِ؟ (البيت28)

حيث يفيد التَّعجب في البيتين الرابع والثالث عشر ومرده إلى تعجُّب الذّات من فعل الموت , والنّفي في البيتين الواحد والعشرين والثاني والعشرين , فلأن سؤاله استنكاري يقصد به بيان حال الذّات من قلّة نومها وبيان عزّة الولد عندها مع ضرورة اجتماع الصبية جميعا لديها ، والتفجّع والحسرة في البيتين الرابع والعشرين والثامن والعشرين عبر أداتي كيف ، وهل، للسؤال عن الحال وتغيُّرها، لعلم الذّات أن الحال التّي آل إليها الولد جديدة عليه، تقتضي تفجع الوالد وتحسّره.

ويكثر في القصيدة استعمال حروف الجر ، والربط، والاستئناف، والتّنبيه، مما يحقّق تناغماً واتساقاً نصانياً.

2- الانتظام الدّلالي للنص :

تنبني مقاربة هذا المستوى على مبدأ السّير ورة الطبيعية لمغامرة القراءة التي لا يسمها الخصوص ولا يعلمها العموم فهي ليست عامة لأن ما يستقطبني قد لايستقطبك . وليست خاصة لأن ما يستميلني ليس حكرا لي دون غيري ؛ أي ليس خاصا بالأنا دون الغير[12].

وبناء عليه تقصّي حدود النص وظلاله لإدراك كيفية نمو ا لدّلالة واشتغالها يقتضي قراءة جريئة لجملة العلامات النصية، تمظهرا وتركيبا وتعالقا، تكسب النص أدبيته[13].

فالهالة الروحية المُكتنَفة في النص الشعري هنا تُبرزها مجموعة من الظواهر الكشفية التي تتصدّرها ثنائية (الوالد، الموت) لك أن الافتقار الحاصل للراثي ب عد فَقْدِه المرثي يدفعنا إلى السؤال عن حال الرثاء على عدم سابق مثال.

فالرثاء قديما كان ينبني على تِعداد مناقب المرثي ولنا في قول الخنساء [14]، التي وصفها النابغة بالبَكاءة[15] خير دليل :

أَعَيْنَيَّ جُوداَ ولا تَجْمُداَ أَلاَ تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى

أَلاَ تَبْكِيانِ الجَرِيء الجَميلَ أَلاَ تَبْكِيان الفتى السَيِّدا

فالكَرم والجرأة والجمال والفُتُوّة والسيادة صفات صخر بين الناس . فما إن مات توسّلت الذّات المفجوعة هذه الصفات، ابتغاء استرجاعه في صورة ما كان يمثله بين الناس.

أما بالنسبة للذّات المفجوعة في هذا النص فلم يكن مرثيُها منتمياً إلى النّاس . وإنّما كان منتمياً إليها (نظيركما عندي، قُرّة العين، أوسط صبيتي ...) ثم فُصل عنها.

فالولد نظير عيني الشاعر (نظيركما)، وَقَدْ (أَوْدَى) بمعنى فُقِد. الأمر الذي جعل الذّات المفجوعة تستذكر مُحاولةً استرجاعه في عالم متخيل : "فطيف خيال منك في النوم استهدي".

وفي هذا محاولة لمعالجة الافتقار الحاصل.

ويتجلى التّكرار في النّص بصورة ملحوظة، مثل التّكرار المعنوي في :

- تَوخَّى حِمامُ المَوت أوسطَ صبيتي .....(البيت 04)
  طواهُ الرّدى عنِّي فأضحى مَزارُه .....(البيت06)
- فيا ليت شعري كيف حَالَتْ به بعدي .....(البيت22)
  ألا ليت شعري هل تغيرت عن عهدي .....(البيت 24)
- بــودِّي أنِّي كنتُ قُدِّمتُ قبلَــه .....(البيت 14)
  لو فدى الحيُّ ميتا فديتُك بالحوباء .....(البيت 30)

وكأنما تخشى الذّات المفجوعة ألاَّ تُوفِي فقيدها حقَّه أو ألَّا تُبلغه رسالَتها ، أو ألاَّ تُقنع الذين يلومونها على أساها**ألاَّ** لِما أُبدي عليك من الأسى "فتلجأ للتّكرار لتحقيق ذلك ، زيادة على كثرة الاستئناف في الظنّ مثل أعجاز الأبيات الثاني والرابع والثامن ... الذي يُردُّ إلى تجدُّد الأحزان فكأنَّما تتوالد الأبيات من بعضها بعض , وتتناسل مُوسِّعة المعنى.

ويكثر ورود (الواو)،كرابط في القصيدة . حيث بلغ (38)، منها أحد عشر (11) واوا رابطا تتواتر بين البيت الرابع عشر والبيت ا لثامن عشر. تجتمع لتُحقِّق التَّراكم والتَّوالد والتَوسيع من دائرة المعنى ,بتحميله دلالات ناشئةلحزن الذي يبدأ عظيماً ثم يتضاءل عادة يَتسع عند الذَّات المفجوعة ، ويتعاظم خلافاً للعادة والتقليد.

كما تكثر أشباه الجمل في النص ،بوسيلتي الظرف والجر ،ومثال ذلك ما ورد في البيت السادس والعشرين :

أعينيَّ، جودا لي فقد جُدتُ للثَّرى بأنفس ممَّا تُسألان من الرّفد.

فكثرة الجر هنا دلالة على إحساس الذّات بجرِّ الموت لها بعد أن جرَّ امتدادها الذي هو ولدها , وهذا يُشاكل القافية المكسورة والنّص ككل إذ أنَّ القافية في أغلبها أسماء مجرورة بالإضافة ،أو بالحروف.

وينبني النّص في هذا المستوى أيضا على الوسطية والمقابلات والتضاد . إذ نشعر كأن صراعاً حاصلاً بين الشّاعر والموت يُسفر عن انكسار الشّاعر في كلِّ مَرَّة . فهو باستناده إلى الصور المعنوية التي يغزوها الطِّباق المولّد في قوله :

لقد أَنجزَتْ فيه المنايا وعيدها وأَخلفت الآمال ما كان من وعد.

طباق+جناس

مقابلة

إنّما يسعى إلى التّوضيح بالصّورة لإكساب المعنى قوته الإيحائية . إذ أنّ العلامة تحمل النّفي بداخلها فإذا عجز المخاطِب عن تبليغ رسالة إلى المخاطَب عمد إلى قلب صوره بوسيلة التضاد . فمتحرك تعني غير ساكن.

وتتبدّى في النّص استعارات كثيرة ، نرى أن أَوْلاها بالبيان هي تلك التي يتضمَّنها البيت العاشر:

أَلَحَّ عليه النَّزْفُ حتَّ أَحالَهُ إلى صُفْرَة الجاديِّ عن حمرة الورد.

الحال بعد الموت الحال قبل الموت

مقابلة

فالصفرة ذبولٌ وسقَمٌ وموتٌ والحمرة نظرةٌ وصحةٌ وحياةٌ . بناء على أنَّ الاصفرار عائد إلى الافتقار إلى الدّم الساري ،الباعث على الحياة . وفي هذا نجد انسجاما بين محوري النص : التركيبي والاستبدالي فالمقابلة ناشئة عن طريق التّجاور، في حين نشأت الاستعارة عن طريق الاستبدال . فجمع استبدالين محور واحد هو الذي حقَّق شعرية العبارة ،لاختلاف الاستعارة الأ ولى (صفرة الجادي) التي تعكس حالة الولد بعد الموت ، عن الاستعارة الثانية (حمرة الورد) التي تمثل حالته قبل الموت.

وينطلق لا وعي الراثي يصوِّر تفجُّعه أمام سلطة الموت من خلال فعل افتداء المرثي في قوله:

أقرَّة عيني، لو فدى الحي ميتا فديتك بالحوباء أوّل من يفدي.

أي بالنّفس. فقد كان الفداء للتّحسر، وتأكيدٌ لانعدام سلطة الإنسان:

ولـــكن ربي شاء غير مشيئتي وللرّب إمضاء المشيئة لا العبد.

وتُصوِّر الذّات عِزَّة ما بذلته مُتحسرة عليه، وكأنها تُقدم قربانا تُهديه غصبا :

بُنيَّ الذي أهدَته كفَّاي للثرى فيا عِزَّة المُهدى ويا حسرة المُهدِي.

فهي في هذا المثال تمثل صورةً مقلوبةً لإبراهيم الخليل عليه السلام بعندما ائتمر للرؤيا ، وأراد ذبح ولده فجاءه الفداء من السماء . إنها (أي الذّات) تمثل صورة من يهدي للثرى ؛ أي للأرض لا للسماء , مع المحافظة على المُهدى العزيز. وعليه تطلب له السقيا حتى لا يكون العمل دون جزاء :

عمل (القربان) ◄ طلب ◄ جزاء (السقيا)

من خلال : - أعينيَّ جودا لي فقد جُدتُّ للثرى.

و- سأسقيك ماءَ العينِ ما أسعدتْ به.

إنّ الذّات تسعى في كل هذا إلى التّطهير في قولها :

عليـــك سلامُ الله مِنيِّ تحيَّةً ومِنْ كلِّ غيثٍ صادقِ البَرق والرَّعد.

وهنا نرى أن السّقيا أضحت تابعة للعادة والتقليد وهي سقيا المطر التي تكون للقبر . وكأنّ البيت يحمل ضمنيا مفتاح الخروج من عالم القصيدة المتخيل إلى عالم الواقع إذ يجتمع الراثي والمرثي في الأول ويفترقان في الثاني.

الهوامش:

(*)-ديـــوان ابـــن الرومـــي ،أبي الحسن علي بن العباس بن جريج ، تحقيق حسين نصار , الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1984، ج 2، ص 624-727.

(1)- حنا الفاخوري , الجامع في تاريخ الادب العربي , دار الجيل , بيروت , لبنان , ط2 , 1995 , ج1 , ص 763

(2)- الفكر المعاصر , العدد 78 , ص 53.

(3)- راجع , د/ وفاء كامل , عالم الفكر , المجلد 26 , العدد 2 , 1997 , ص 262.

(4)- راجع , المرجع نفسه , ص ن.

(5)- راجع , اسم الفاعل عند راجي الأسمر , المعجم المفصل في علم الصرف , مراجعة إميل بديع يعقوب , دار الكتب العلمية , بيروت , لبنان , ط 1 , 1997 , ص 125. - (6)- راجع , المصدر , المرجع نفسه , ص 372.

(7)- راجع , الاسم , المرجع نفسه , ص 80.

(8)- راجع , محمد مفتاح , دينامية النص (تنظير وإنجاز) , المركز الثقافي العربي , المغرب , ط 2, 1990 , ص89.

(9)- راجع , اسم المفعول عند راجي الأسمر , المرجع السابق , ص 132.

(10)- راجع , صيغة المبالغة , المرجع نفسه , ص 294. - (11)- راجع , محمد مفتاح , المرجع السابق , ص123.

(12)- راجع , د/ عبد الجليل مرتاض , التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي , مجلة الأثر , كلية الآداب والعلوم الإنسانية , جامعة ورقلة , الجزائر , 2002 , ص 8. - (13)- ديوان الخنساء , دار الجيل , بيروت , لبنان , (د.ت).

(14)- يـــتكون النص الأدبي في نظر تنبيانوف من عناصر ذات علاقة متبادلة، وتفاعل متبادل فيما بينها.. فهناك عوامل مهيمنة، وعوامل عادية في كل نص أدبي، فالنص الأدبي يكتسب وظيفته الأدبية من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط، وهو عامل التصدير..

(15)- راجع , أبو الفرج الاصفهاني , الأغاني , دار الثقافة , بيروت , لبنان , المجلد 4 , ص 170.