

انسجام المستويات البنائية مع البنية الفكرية للمجتمع الجاهلي / (شعر الصعاليك أنموذجاً)

أ.م.د. سندس قاسم عبد الله
الجامعة العراقية / كلية العلوم الإسلامية
sundus.q.abdullha@aliraqia.edu.iq

ملخص البحث

يحاول هذا البحث أن يتفحص البنى الفنية لشعر الصعاليك، إذ كان أولئك الشعراء حريصين على إحكام البنى الفنية بمختلف مستوياتها: الصوتية والصرفية والمعجمية والتركييبية والدلالية، وذلك لرفع منسوب الخط البياني لمسار شعريتهم، بعد أن أمدوا نصوصهم بكل ما يجعلها نصوصاً متفردة على مستوى البناء والموضوع على حد سواء. فعلى مستوى الأبنية لم يخلُ شعرهم من التكثيف والتراصّ اللفظي، فضلاً عن الصور البيانية التي تنطوي على تطلعاتهم وتصور واقعهم. وبناء على هذا التصور يمكن لهذه النصوص أن تدخل حيز الدراسات البنيوية والأسلوبية، وكل المناهج النصية التي تعتمد دراسة البنية الشعرية، تلك المناهج التي تتخذ النص الأدبي موضوعاً للدرس والتحليل، اعتماداً على ركنين، هما التفكيك والتركيب؛ سعياً إلى تحقيق أدبية النص، من خلال التركيب الذي ينطوي على أنساق ثنائية مختلفة في الدلالة والإيقاع، فضلاً عن الوسائل الفنية الأخرى.

الكلمات المفتاحية: المقاربة المنهجية، المبنى والمعنى، توظيف الحركات، الصياغات اللفظية، الدلالات البيانية.

Summary:

This research trying to check the artistic constructions of Sa'alik poets, those poets were careful about the rules of artistic constructions in all its levels; phonetically, morphologically, lexically, syntactically and semantically, to rise the level of their poetry. After they gave their poems what made it special. Their poetry was full of intensification and verbal stacking for the constructions, and full of imagination that imagine their reality. And that could be studied from the stylistic point of view, and on all the curricula that study the literally text by analyzing it, depending on two sides; disassemble and installation, by studying the indication and the rhythm, and the other artistic means.

Keywords: Methodological approach, form and meaning, utilization of movements, verbal formulations, rhetorical significances.

المقدمة

مما لا شك فيه أنَّ أبنية الشعر الجاهلي هي الأبنية الفنية الأساس، التي سار عليها الشعر العربي في جميع مراحله، مع أننا لانعدم مسالك التطور في أبنية المراحل اللاحقة على مختلف المستويات؛ غير أنَّ الأبنية الأولى التي وصلتنا، هي بالتأكيد أبنية مكتملة على وفق مقتضيات المرحلة التي وُجد فيها ذلك الشعر. ولعلَّ أبرز مصاديق انسجام البنى الفنية مع طبيعة المرحلة التاريخية للشعر العربي، هو شعر الصعاليك، فقد امتاز ذلك الشعر بما يمكنُ

الباحثين من أن يجنحوا في دراسة نصوصهم الشعرية منحى المناهج المختلفة، ولا سيما المنهج البنيوي، فقد كان أولئك الشعراء حريصين على رفع منسوب الخط البياني لمسار شعريتهم بعد أن أمدوا نصوصهم بكل ما يجعلها نصوصاً متفردة على مستوى البناء والموضوع على حد سواء، فضلاً عن موهبتهم واستعدادهم الفطري، اللذين شكلا أهم أسباب ذلك التفرد والإبداع. فعلى مستوى الأبنية لم يخل شعريتهم من التكثيف والتراص اللفظي، فضلاً عن الصور البيانية التي تنطوي على تطلعاتهم وتصور واقعهم. وبناء على هذا التصور يمكن لهذه النصوص أن تدخل حيز الدراسات البنيوية والأسلوبية، وكل المناهج النصية التي تعتمد دراسة البنية الشعرية، تلك المناهج التي تتخذ النص الأدبي موضوعاً للدرس والتحليل، اعتماداً على ركنين، هما التفكيك والتركيب، سعياً إلى تحقيق أدبية النص، من خلال التركيب الذي ينطوي على أنساق ثنائية مختلفة في الدلالة والايقاع، فضلاً عن الوسائل الفنية الأخرى. وقد سلك البحث سبيل المناهج النصية، للوصول إلى معرفة مزايا البناء والتركيب في بعض نصوصهم التي تعكس طبيعة واقعهم وعلاقتهم بمجتمعهم. ومن الله التوفيق.

- المقاربة المنهجية

ترجع نشأة البنيوية إلى أوائل القرن العشرين، وكان ظهورها الأول عندما نشر كتاب محاضرات اللسانيات (قصاب، 1428هـ: 13-18)، لفرديناند دي سوسير (ستروك، 1985، ينظر: 18) سنة 1916م. فهذا الكتاب يعد أول مصدر للبنيوية اللغوية، وقد أفادت منه المناهج التجريبية (ستروك، 1985، ينظر: 13-18)، ثم تلاه كتاب (رومان جاكوبسون) (ينظر:

جاكوبسون، 1988) و(قصاب، 1428هـ، ينظر: 103)، وهو من رواد المدرسة الشكلية (قصاب، 1428هـ: 101-103)، وربما كانت الشكلية الروسية هي البنيوية المبكرة، فأول من استعمل لفظة أبنية هو (تيتانوف) وتبعه جاكوبسون في عام 1229م، غير أنّ البنيوية قد لفظت أنفاسها الأخيرة في فرنسا والعالم الغربي في أواخر السبعينيات، مفسحة المجال للتفكيكية على يد جاك دريدا. ومن هنا فإنّ بحثنا هذا ليس تبنياً للنظرية البنيوية، وإنما هو الإفادة من المفهوم في دراسة النصوص، انطلاقاً من الأبنية المختلفة لكل نص، فالبنية تعني الهيئة التي بني عليها الشيء، فهي تدل على التشييد والعمارة، وبهذا تأسست ثنائية المبنى والمعنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة ومن هنا تأتي بنية اللغة (37)، فبحثنا هذا لا يتغيى البحث عزل النص عن الواقع الذي كان يعيشه الشاعر، وإنما بمحاولة المزج بين دراسة الأبنية، ومدى انسجامها مع البنية الفكرية للمجتمع الذي كان الشاعر يعيش في كنفه.

لقد بات من المتعارف عليه أنه كلما ذكر المنهج البنيوي، تقافز إلى الذهن موضوع موت المؤلف، ولا بد للباحث عندئذٍ أن يفض هذا الاشتباك بين جوهر النظرية البنيوية، التي تعنى بالأبنية اللغوية بمعزل عن سياقها الخارجي ومؤلفها، وبين عملية فحص تلك الأبنية في إطار السياقات الأخرى.

إنّ نظرية موت المؤلف هي النظرية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، حيث تبلورت فكرتها بالتزامن مع الشكلايين الروس، الذين دعوا إلى استبعاد المؤلف في العمل، إلى أن جاء الناقد الفرنسي رولات بارت ودعا إلى موت المؤلف تماماً (يحيياوي وقرين: 6). وقد كان هدف رولان بارت نقل الوعي الأوربي من التقليد إلى المعرفة والبحث (مرعي: 227-228).

وقد ظهرت كثرة ضد النقد التقليدي، حيث يعد المؤلف في ذلك النقد أحد عناصر العمل الأدبي؛ (المؤلف والنص والمتلقي)، فدراسة العمل الأدبي تقتضي دراسة حياة الأديب والدافع من وراء عمله الأدبي، وهذا ما دعا البنيوية إلى إبعاد المؤلف من نتاجه، وترك تأويل وتحليل العمل الفني إلى الألفاظ والتراكيب واللغة التي استخدمها المؤلف للتعبير عن أفكاره (صابري: 44). أما سبب رفض فكرة موت المؤلف فيمكن فيما يأتي:

- تُجرد هذه النظرية النص من أصله وتسלخه عن ماضيه ومبدعه.
- إنكار خصوصية العمل الأدبي. فهي ليست مجرد نظرة لغوية وإنما أيولوجية.

- تفكيك القيم الإنسانية. والحقيقة أنه لا يمكن فصل النص عن مؤلفه؛ لأنهما يكملان بعضهما البعض.

- الفصل بين الذات والموضوع، فالذات تمثل اللغة، والموضوع يمثل النص، وكلاهما مكملان لبعضهما.

- التنازع بين المادي والروحي (ينظر: حداد، 2022).
وبناء على المعطيات آنفة الذكر ارتأى هذا البحث أن يفيد من إجراءات المنهج البنيوي من حيث الهيكلية، لا من حيث الأيدلوجية، حيث ينطلق في الدراسة من النظر في البنى الأسلوبية، غير مبتعدٍ عن مؤلف النص؛ ذاك أن الشاعر الجاهلي هو شاعر منتهم في كل الأحوال، ولذلك لا يمكن أن تعزل نصوصه عن واقعه، وإنما تخضع للإجراءات والهيكلية انطلاقاً من الأسلوب، ولا سيما أن ريفاتير في كتابه (في الأسلوبية البنيوية) كان قد أوضح أن الأسلوب هو العلامة المميزة للقول، داخل حدود الخطاب، وأن البنية النوعية للنص هي نفسها أسلوبه، فاللغة تعبر، ولكن الأسلوب يبرز؛ لذلك يدرس الأسلوب من حيث أثره في المتلقي (ينظر: ريفاتير).

ولمّا كانت نظرية (لوفي شتراوس) في البنيوية قائمة "على أساس أنّ بناء الكون يتمثل في مجموعه من الثنائيات التي تبدو متعارضة ولكنها متكاملة في الوقت نفسه" (سويرتي: 121) فإن البنيوية "تكون راضية إذا ما استطاعت تقطيع نصّ ما إلى تقابلات ثنائية" (إفليتون: 229) وهذه النقطة تسلمنا إلى صلب الدراسات البنيوية للمعنى التي اتخذت من الثنائيات منطلقاً لها فزعمت أنها سمة من سمات الفكر الإنساني (مفتاح، ينظر: 160)، ولهذا فقد اتخذ البحث من مستويات التحليل البنيوي منهجاً له، على الرغم من أنه "يجب الاعتراف أنه ليس ثمة قواعد أو آليات بنيوية محددة، أو مضبوطة ينتهجها الباحث البنيوي في مقارنة النص الأدبي، فقد غدا من المحال العثور على داخل المؤسسة البنيوية على قواعد أو مبادئ تمكنا من القبض على جماليات النص" (تاويريت، 2010: 66).

وقد دأب البحث على السير في خطى من يتبع النص، بوصفه مجموعة علامات، "والعلامة مصطلح أساس في الدراسات اللغوية عند سوسير، ورثه عنه البنيويون، وتحديد العلاقات التي تنشأ بينها بغية اكتناه الدلالات العميقة النابعة من هذه العلاقات" (أبو ديب، 1983: 171).

مستويات التحليل البنيوي:

- المستوى الصوتي.
- المستوى الصرفي.
- المستوى المعجمي.
- المستوى النحوي (التركيبي).
- المستوى الدلالي (الدلالات البيانية).

إنَّ التحليل البنيوي غير متوقف " عند حد الوصف والرصد الإحصائي لخصائص النص اللغوي وإنما هو تحليل نقدي يتحرك على أربعة منطلقات كالآتي:

- استكشاف البنى الداخلية غير الشعورية للظاهرة.
- معالجة العناصر، بناء على علاقاتها وليس على أنها وحدات مستقلة.
- التركيز على الأنظمة البنائية.
- إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد (الغدامي، 1998: 43).

أولاً: المستوى الصوتي

إنَّ دراسة الإمكانيات الصوتية في الكلام، إنّما هي بحث في بنية صوتية دلالية، فثمة علاقة أكيدة بين مظاهر الدوال والدلالة، تسوغ الربط بين التحليل الصوتي والدلالي مباشرة، فبين الصوت والدلالة علاقة ما، وربما أثرت أحوال في اللفظ في أحوال دلالته، كما يقول ابن سينا (ابن سينا، 1947، ينظر: 24/1)... وهذه الفطرة لا تتم إلا عبر تفاعلها مع الدلالة. ولا شكَّ في أنَّ المعنى يكون حاضراً في التبع الصوتي؛ فلا لفظ إلا بمعنى. وهذا التفاعل ليس افتراضاً مرفوضاً، فجان كوهن مثلاً ينبه على ضرورة مقاربة النظم في الشكل والدلالة، إذ لا يعده حلية زائدة أو إنها آتية من خارج النص الشعري، كما أنه لم تكن قيمة هذا النظم بوصفه متمركزاً في مستوى الصوت فحسب، بل إن قيمته في تحقيقه لبنية صوتية دلالية (كوهين، 1986، ينظر: 52).

ويحاول البحث في هذا المحور أن يتناول الأصوات التي شكلت ظواهر صوتية في نصوص الصعاليك، مركزاً على أهم هذه الظواهر، والتي تكمن في محورين:

- خارجي، ويتعلق بالقافية والإيقاع والوزن.
- داخلي، ويتعلق بمباني الألفاظ التي تتميز بكونها مكونات صوتية تثري الدلالة.

1- المحور الصوتي الخارجي:

أ- القافية: عرف الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية بأنها آخر حرفين ساكنين في البيت مع ما بينهما من المتحركات، مع الحرف المتحرك قبل الساكن الأول. وتتكون القافية من حروف، أهمها حرف الروي. فحرف الروي هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة ليكون الرباط بين هذه الأبيات، فيساعد على حبكة القصيدة، وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت، وإليه تنتسب القصيدة، ولذلك يطلق اسم القافية ويراد منه الروي. ولو تتبعنا قصائد الشعراء الصعاليك، فسرى أنها تستثمر صوت الروي في إثراء دلالة النصوص، وفيما يأتي نحاول الوقوف على بعض النماذج:

- قافية الرائ:

من خلال المحددات البنيوية الصوتية نستطيع أن نتلمس الانسجام بين صوت الروي، ومضمون النص، فمن ذلك مثلاً ما ورد عند حاتم الطائي في محاورته مع ماوي، فقال:

أماويّ قد طال التجنبُ والهجرُ وقد عذرْتُني من طِلابِكُم العذرُ

أماويَّ إِنَّ المَالَ غَادٍ وَرائِحٌ ويبقى من المَالِ الأحاديثُ والذِّكْرُ⁽¹⁾
يحاول الشاعر المواءمة بين مستويين: صوتي يتمثل بحرف الراء،
وموضوعي، وهو محاولة استمالة المرأة التي رفضت سلوكه حتى وصل بها
الأمر إلى هجره، فيأتي خطابه أشبه ما يكون بمحاولة استرضائها، وأن ما
هجرت من أجله، والذي هو المال لا يستحق أن يفرق بينهم، وهكذا يكون
قد أفاد الصوت في إضفاء الأثر المعنوي المطلوب.

قافية الحاء:

قالت تماضرُ إذ رأتَ مالي خوى وجفا الأقاربُ فالفؤادُ قريحُ
مالي رأيْتُكَ في النَّدى مكنساً وصباً كأنَّكَ في النديّ نطيحُ⁽²⁾
ونلمس استئناس الشاعر بصوت الحاء ليمثل الجنوح إلى اتخاذ المرأة
مسلكاً من مسالك الحديث عن القضايا التي تشغل باله.

قافية الضاء، يقول سعد بن شنب:

أرى أمَّ حسانَ الغداةَ تلومُني تخوِّفُني الأعداءَ والنفسُ أخوْفُ
تقولُ سليماً لو أقمتَ لسرَّنا ولم تدرِ أنِّي للمقامِ أطوْفُ⁽³⁾
نستطيع أن نلمس محاولة الشاعر بين بنية الصوت والمضمون في النص
عموماً، وفي القافية خصوصاً، فقد قرن الشاعر لوم أمَّ حسان بخوفها عليه
من الأعداء، وقد صرَّح بأن خوف النفس أكثر وقعاً من هذا الخوف، وأنَّه لا
يريد التطواف بسبب كرهه للمكوث بجانبها؛ بل إنَّ التطواف هو السبيل
لبلوغ الراحة في المقام وإن المخاطرة وتعريض نفسه للموت في كل لحظة
هو ما جعل المرأة مهددة بالثكل مما يدفعها للخوف عليه، وهكذا يظل هو،

⁽¹⁾ من (الطويل)، (ديوان حاتم الطائي: 49).

⁽²⁾ من (الطويل)، (ديوان سعد بن شنب: 54).

⁽³⁾ من (الطويل)، (ديوان سعد بن شنب: 87).

وتظُل هي رهيني هاجس الموت الذي يطاردهما (مهنا، 2007، ينظر: 124)، ومما ساعده على إشاعة هذا الجو هو حرف الفاء.

ب- الإيقاع والوزن: الإيقاع هو الانتظام، فالفرق بين الشعر والنثر أنَّ الشعر يلتزم انتظاماً في ترتيب الحروف المتحركة والساكنة، وهذا ما يسمى بالإيقاع، فإذا التزم بعدد معين وثابت أصبح وزناً، وهذا ما يدعى بالبحر الشعري، وقد ورد مفهوم الإيقاع عند بعض النقاد القدامى مرادفاً لمفهوم الوزن، فنجد السجلماسي يتحدث عن الإيقاع في تعريفه للشعر، فيقول: "هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ولو تتبعنا البنية الإيقاعية لشعر الصعاليك، فسنجد أنهم نَوَّعُوا في بناهم الإيقاعية، أو ما يسمى بالموسيقى الخارجية، فقد اعتمدوا في أبنية نصوصهم على أوزان مختلفة، ومن تلك الأوزان، وعلى سبيل التمثيل، ما يأتي:

- البحر الطويل:

لعلَّ استعمال البحر الطويل هو الأكثر شيوعاً في النصوص الشعرية الجاهلية، ولا سيما شعر الصعاليك، وما تناولناه في هذا البحث نماذج قليلة للتمثيل فحسب، فمن ذلك مثلاً النص الآتي:

لعمرو بن براقه الهمداني حين بنى قوله على حوار دار بينه وبين صاحبتة، التي حاولت أن تنصحه بأخذ الحيلة والحذر؛ ولكنه يفيد من هذا النص في بيان صفاته فيقول:

تقول سُليْمى لا تعرِّض لتلفه⁽¹⁾ وليلك عن ليل الصعاليك نائم⁽¹⁾

(¹) من (الطويل)، (موسوعة الشعراء الصعاليك: 82/2).

فجاء رُدُّه على صيغة استفهام يحمل في طياته حجته التي غلبها بها فقال:

وكيف ينأى اللَّيْلُ من جُلِّ مالهِ حسامٌ كلونِ الملحِ أبيضُ صارمٌ⁽¹⁾
قد أفاد الشاعر من البحر الطويل في إثبات حجته؛ وذلك لما يمنحه هذا البحر من قدرة على السرد المتواصل وعرض الحجج والحوار، قرن قوة حجته بقوة سيفه الأبيض الصارم، فأعلن الغلبة بصورة عملية واضحة لا لبس فيها.

البحر الوافر، يقول الشنفرى:

إذا أصبحتَ بينَ جبالٍ قوِّ وبيضانِ القرى لم تحذريني
فإمّا أن تودّينا فنعزى أمانتكم وإمّا أن تخونني⁽²⁾
قد أفاد الشاعر من الجو الحماسي الذي يتيجّه هذا البحر، فبث لواعجه وكوامن نفسه، وأشاع جواً من المواءمة بين الصوت والدلالة.

2- المحور الصوتي الداخلي:

لا شكّ في أنّ الانطلاق من الصوت هو أكثر الخطوات أهمية في الوصول إلى الدلالات؛ لأنه يمثل الركيزة الأساسية في الكلام، فالأصوات باعتبارها العناصر الأولية التي تتكون منها اللغة تدفع إلى أن تكون الدراسات الصوتية أولى الخطوات في الدراسات اللسانية الجديرة بالاهتمام ولا نفهم أكثر الظواهر اللسانية، فهماً مستوعباً، إلا إذا ابتدأنا بالدراسات الصوتية. ويقع هذا في اللغة على مختلف مستوياتها الإخبارية أو البلاغية، فلا تتحدد وحدات الكلام إلا من خلال الإيقاع والنغم الذي يبرز فيه. فالنغم

⁽¹⁾ من (الطويل)، (موسوعة الشعراء الصعاليك: 72/2).

⁽²⁾ من (الوافر)، ديوانه، ص: 79.

يقوم بوظيفة تحديد الوحدات المعنوية الكبيرة في الخطاب. ومن هنا نحاول أن نتبع المكونات الصوتية التي مثلت ظاهرة في شعر الصعاليك، وعلى النحو الآتي:

- المبنى والمعنى:

إنَّ كل لفظة تتكون "من جرسين لغويين فما فوق، ولا بد لأجراس اللفظة من الاستناد إلى حس لغوي... كما أنَّه لا بد لها من الخضوع لترتيب جرسى، وللمصوتات ما للصوامت من تباين جرسى وترتيبي، وعدد الصوامت والمصوتات في اللفظة يساهم في بنية اللفظة وفي دلالتها" (علوي، 1984: 227)، فإذا زيد حرف في اللفظة غير في بنيتها ودلالاتها على السواء، فالتكوين الصوتي لللفظة يتأثر بالبناء التي تكون عليه مقاطعها، وبعد ذلك ينظر البناء التركيبي لللفظة مع غيرها من الألفاظ في تكوين الجمل - حيث أن هذا البناء الخارجي قوي التأثير على البناء الصوتي والدلالي لكل لفظة، إذ أنَّ ثمة نوعاً من الدلالة يُستمدُّ عن طريق الصيغ وبنيتها. ولو تأملنا شعر الصعاليك، فسنرى أنهم عمدوا إلى اختيار مباني الألفاظ بما يتلاءم مع موضوعات القصائد، فمن ذلك قولُ تأبط شراً:

ترجّي نساء الأزدِ طلعةً ثابتٍ أسيراً ولم يذرين كيف حويلي⁽¹⁾
لو لاحظنا لفظة (ترجّي)، فسنجد أنَّ فيها زيادة على جذرها الأصلي (رجا يرجو)، فهذا التشديد أفاد في تقوية صورة الفعل، فقد صوّر نساء الأزد وحاول أن يصف شعورهن وتمنياتهن بأن يرينه قتيلاً حيث أغر عليهم، وكأنَّ أمنيتهن تلك هي الحافز الذي دفعه لأن يصنع لنفسه صورة داحضة لتلك الأمنية.

⁽¹⁾ من (الطويل)، (موسوعة الشعراء الصعاليك: 41).

- المد الصوتي:

فقد وظف الشعراء الألفاظ التي بُنيت على المدّ (سواء في وسطها أو في آخرها) في إثراء دلالة النصوص، ونقف فيما يأتي على أحد النصوص الذي يمثل نموذجاً لاختيار هذه البنية الصوتية المتمثلة بالمد:

وقد أفاد الشاعر تأبط شراً من إمكانية المد في إضفاء الجو الذي يوحي بانسجام الصوت مع موضوع القصيدة:

وَحُرِّمَتِ النِّسَاءُ وَإِنْ أَحَلَّتْ بِشُورٍ أَوْ بِمَزَجٍ أَوْ لِصَابِ
حَيَاتِي أَوْ أَزُورَ بَنِي عُتَيْرٍ وَكَاهَلَهَا بِجَمْعٍ ذِي ضَبَابٍ⁽¹⁾

لو تأملنا الألفاظ التي فيها مد، فسنجد (النساء. شور. صاب. حياتي. أزور. عتير. كاهل. ضباب)، فمن الواضح أنّ إمكانية المد الصوتي منحت الشاعر القدرة على خلق فضاء يستطيع من خلاله التحرك بحرية، فهو يقسم بأن تحرم عليه النساء جميعاً إن لم يغر على بني عتير (ديوانه: 19)، ولا شك بأن إفادة الشاعر من المد أفاد في ذكر المرأة فتعددت صورها، بما يمثل عاملاً من عوامل المواءمة بين الصوت والتركيب وصولاً على خلق جو النص.

- توظيف الحركات:

لا شك في أنّ الشعراء الكبار لا يختارون ألفاظهم وتراكيبهم إلا عن قصد، فليس بالشاعر المبدع ذاك الذي يحكمه الوزن فينساق وراء متطلباته ليأتي بما لا يتلاءم مع مقاصده الإعرابية أو علامات الإعراب، فالشاعر المبدع هو الذي يتحكم بالحركات، وقد رأينا كيف استطاع الشعراء

⁽¹⁾ من (الوافر)، (ديوانه: 19).

الصعاليك أن يأتوا بما تتلاءم مع مقاصدهم، وبما يتوافق مع السياق العام للنصوص، ولنقف على أنموذج من هذه الاختيارات الإعرابية، يقول الشاعر عبد يغوث الحارثي:

وتضحكُ منِّي شيخخةٌ عبشميةٌ كأنْ لم ترَ قبلي أسيراً يمانياً
وقد علمتْ عُرسي مليكةٌ أنني أنا الليثُ معدوًّا عليه وعادياً⁽¹⁾

ف نجد في النص أن الشاعر أفاد من خاصية التنوين في الألفاظ الآتية:
- شيخخة - عبشمية - أسيراً - يمانياً. (قبل المد) معدوًّا. عادياً. قبل المد.

فهذا التنوين أفاد الشاعر في رسم صورة من البطولة التي يتحلى بها؛ غير أنه لم يجد أدعى لبناء تلك الصورة من أن يجعل منطلقها قائماً على حكاية ربما ابتدئها لامرأة ساخرة من منظره في حالة الأسر. وقد جعل لفظ هذه الشيخة منوناً لتكون هذه العجوز نكرة، وقد جعلها بموازاة صورة زوجته التي آثر أن تكون معرفة؛ لتصبح هي الحجة الداحضة لشعور تلك العجوز تجاهه، فإنه ليس على تلك الصورة التي تتصورها؛ بل صورته الحقيقية هي ما ترسم في ذهن زوجته، وهذا كافٍ لدحض الصورة الأولى، وذلك بالإفادة من خاصية التنوين، لتكثير الألفاظ التي تدلُّ على ما يريد استبعاده في ذهن السامع.

⁽¹⁾ من (الطويل)، (موسوعة الشعراء الصعاليك: 64).

- الصياغات اللفظية:

أ- التوافق الصوتي بين أبنية الألفاظ:

إنّ من بين ما تنطلق منه التصورات الموضوعية للأنساق الصوتية هو اعتماد الشعراء على إشاعة بعض هذه الأنساق محققين بذلك قدراً من التوافق بين الدلالة والإيقاع. ويمثل التوافق الصوتي نسقاً مهماً من بين هذه الأنساق الصوتية، ويمكن أن نطلق عليه (التجنيس)، متجاوزين اصطلاح الجنس، فبعد أن تستقر جمالية اللفظ في ذاته، تقع عملية الاختيار في الألفاظ لتشكل أنساقاً مختلفة في التراكيب، وذلك يقع في مجانسة الألفاظ بعضها مع البعض الآخر، أو مجانسة الحروف. ومعلوم أن التجنيس كما وصفه البلاغيون: غرة شاذخة في وجه الكلام، وإن العلماء قد تصرفوا فيه كثيراً، أما حقيقته فهي أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً، وبهذا فهو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء وإنما تسمى سائر الأقسام مشبهة بالتجنيس، فهو على هذا سبعة أقسام، واحد منها يدل على التجنيس وستة أقسام مشبهة (ابن الأثير، 1959: 343/1). وفيما يأتي نحاول الوقوف على أنموذج لتجنيس بعض البنى الصوتية. يقول عمرو ذو الكلب بن العجلان:

ألا قالت غزيرة إذ رائتني	ألم تقتل بأرض بني هلال
أسرك لو قتلت بأرض فهم	وهل لك لو قتلت غزيرة مال
فلن أنقتموني فاقتلوني	وإن أنقف فسوف ترون بالي
فأبرح غازياً أهدي رعيلاً	أو ثم سواد طود ذي نجال
تمناني وأبيض مشرفياً	أشاح الصدر أخلص بالصقال
وأسمر مجناً من جلد نمر	أصم مفللاً ضبة الببال

وصفراء البراية فرع نبع مسنمة على ورك حدال⁽¹⁾
فالتجنيس نجده في ألفاظ (هلال. مال. بالي. نجال. صقال. نبال.
حدال). وهذه الظاهرة الصوتية تتكرر في كل القصائد، فالأضرب تكون من
بنية صوتية متشابهة، مما يضيف على جو القصائد حالة من المواءمة بين
الصوت والتركيب والدلالة.

- التكرار:

من المعلوم أنّ اللغة عبارة عن تنظيم مجموعة من الرموز على نسق
جمالي وموضوعي، تكوّن المبادئ الفكرية والتخيلات. وأنّ الأحاسيس مادة
خبرتها الإنسانية التي تنقل إلى أصوات تعادلها. ومن ثم تتحول الرسالة
الاتصالية إلى مادة جديدة هي الكلام الملفوظ، وإنّ التفسير الدلالي يكون
بمثابة الترميز الأساسي لأية عملية في التواصل. إذ إنّ هذا التفسير يتجلى
عبر تحويل تلك الأشكال الصوتية للرسالة اللغوية إلى ترتيب جديد من
العلاقات والروابط التي تكوّن الفكر. وإنّ هذه العملية تتطلب مجموعة
روابط صوتية ودلالية متبادلة (ابن الأثير، 1959: 3/3). وإنّ هذا النظام
يشمل جميع مستويات الكلام عبر مراحلها المختلفة، سواء أكان على
مستوى اللفظة الواحدة في ذاتها أم على مستوى اللفظة داخل التركيب
المعين. وبما أنّ البحث البنيوي يمكن أن يتخذ من الخطاب البلاغي مادة
لسانية أساسية، فإنّ بحثنا هذا يمكن أن يفيد من جميع الظواهر الصوتية
المختلفة التي ترتقي بالخطاب إلى غاياته البنائية بما يشكل الأسلوب
المتفرد للشاعر. ومن هذه الظواهر، ظاهرة التكرار.

⁽¹⁾ من (الوافر)، (شرح أشعار الهذليين: 568).

ذلك أنّ تكرار اللفظة مفردة أو تكرار المقطع لا يأتي اعتباراً، إنما ينبغي أن يتوافر على دلالة خاصة. والذي يحظى بالدرس هو الغاية الأسلوبية التي جاء من أجلها "التكرار" وبالتالي فإنّ الدرس مهمته الإشارة إلى هذه الغاية التي انطوى عليها، ولنعد إلى الأبيات السابقة التي تناولناها في موضوع التجنيس، ذاك أنّا نجد أنّ الشاعر عمد إلى تضافر البنى في إنتاج دلالة النص، فأفاد من أكثر من خاصية صوتية، ولعلّ الخاصية الأبرز التي أفاد منها الشاعر هي خاصية التكرار، فنلمس ذلك في قوله:

ألا قالت غزيرة إذ رائني ألم تقتل بأرض بني هلال
أسرك لو قتلت بأرض فهم وهل لك لو قتلت غزيرة مال
فإن أثقتهموني فاقتلونني وإن أثقت فسوف ترون بالي
فأبرح غازياً أهدي رعيلاً أو سواد طود ذي نجال

نجد أنّ الشاعر كرر لفظة القتل مرات عديدة:

- جاءت على صيغة الفعل المضارع: تقتل.
- جاءت على صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول، مرتين: لو قتلت.
- لو قتلت.

- جاءت على صيغة فعل الأمر.

- كرر الفعل ثقف: أثقتهموني. أثقت.

ومما لاشكّ فيه أنّ هذا التكرار أفاد في بيان موقف الشاعر من القتل، فتكرار القتل يدل على عدم اكتراث الشاعر به، ومن ثم تبين شجاعته واقتحامه الموت.

ثانياً: المستوى الصرفي (استعمال الفعل واستعمال الاسم ودلالة كل منهما)

يستعمل الفعل والاسم على وفق ما يقتضيه المعنى المراد، ومن المعلوم أن الاسم يدلُّ على الثبوت، فمثلاً عندما نقول: هو يكتبُ، فهو يدلُّ على الحدوث والتجدد، ولكن عندما نقول: كاتب، فإنَّ صفة الكتابة ثابتة عنده.

وفي بعض الأحيان نستعمل صيغة الاسم للدلالة على أننا متأكدون من حدوث هذا الفعل، فمثلاً عندما نقول:

أترى فلاناً سيفشل في مهمته؟

فيكون الجواب: هو فاشل، وذلك لوثوق المتكلم بأنه سيفشل.

ومن يتأمل شعر الصعاليك، سواء أكان ذلك على مستوى استعمال الأفعال أم على مستوى استعمال الأسماء والاشتقاقات والصيغ المختلفة، فأوّل ما يثير الانتباه من الناحية الصرفية أنَّ الشعراء وظفوا الأبنية على وفق مقتضيات السياق، وفيما يأتي نتناول بعض النماذج الموجزة لتدلُّ على طبيعة الاستعمالات، وعلى النحو الآتي:

أ- صيغة الاسم بدل الفعل:

يقول سعد بن ناشب:

تَفَنَّدَنِي فِيمَا تَرَى مِنْ شَرَّاسَتِي وَشِدَّةِ نَفْسِي أُمُّ سَعْدٍ وَمَا تَدْرِي
فَقُلْتُ لَهَا: إِنَّ الْكَرِيمَ وَإِنْ حَلَا لِيَلْفِي عَلَى حَالٍ أَمْرٌ مِنَ الصَّبْرِ⁽¹⁾

إنَّ أهم ما يمكن أن نتخذه محوراً أو بؤرة دلالية في هذين البيتين لفظة (الصبر)، فالمعنى الذي أراده الشاعر هو أنَّ الصبر مرٌّ، وأنه لا يستطيع أن

⁽¹⁾ من (الطويل)، (ديوان الحماسة: 187).

يصبر على كل شيء، ولكنه استعاض بالاسم بدل الفعل ليدل على طول الصبر الذي تحمله إزاء واقعه المزري مع مجتمع القبيلة، وقد استطاع أن يرسم لوحة بارعة تضافرت فيها مختلف المستويات البنائية وعلى النحو الآتي:

- بنى الشاعر مضمون النص على الخبر: تفندني.
- استعمل أسلوب الحوار ليوحى بوقع الحالة التي يعانها، (فقلت...).
- الأسماء الواردة في النص كلها توحى بطول المعاناة (شراسي. شدة نفسي).

ب- توظيف الفعل الماضي:

يقول الشنفرى:

إذا ما أثنى مِيتي لم أبالها ولم تدرِ خالاتي الدموع وعمي
ولو لم أر في أهل بيتي قاعداً إذنْ جاءني بين العمودين حُمَتي⁽¹⁾

فما يمكن أن نلاحظه هو أن الشاعر استعمل صيغة الفعل الماضي مع أن الموضوع يتعلق بالمستقبل فقال: (أتني. جاءني)، فاستعمال الماضي في موضوع لم يحدث بعد، أراد الشاعر من خلال هذا الاستعمال أن يبين مقدار استهانته بالموت، وكأنه أمر حاصل، فموقف الشنفرى من فكرة الموت لم ينفرد به نص من نصوصه دون آخر فكثيراً ما نجد في نصوصه ترديداً لتلك الفكرة، أو التذكير بما يوحى بها، فكما رأينا الصورة التي رسمها لنفسه مقتولا،

والميتة: الحالة التي يموت عليها الإنسان، وقد يراد بالميتة: الموت، ولم أبالها: تعني عدم مبالاته للموت لجراته (التبريزي، ينظر: 520).

⁽¹⁾ من (الطويل)، ديوانه، ص: 38.

ج- توظيف الفعل المضارع:

لاشكَّ في أنَّ الفعل المضارع يوحي بالاستمرار والتجدد، ولذلك نجد الشعراء يركزون على استعمال المضارع في الأمور التي تشهد دواماً واستمرارية، فمن ذلك:

تأبط شراً يقول:

نحزُّ رقابهم حتَّى نزعنا وأنفُ الموتِ منخرُهُ رغيماً
وإنَّ تقعِ الثُّسورُ عليه يوماً فلهُجُمُ المعتفى لحمٌ كريمٌ⁽¹⁾

فنلاحظ أنَّ الشاعر استعمل الفعل المضارع في (نحز. تقع)، وذلك أراد أولاً أن يصور لأعدائه حالة التوثب والاستعداد التي هو عليها لملاقاتهم في المستقبل، ثم أدخل الفعل الماضي ليجعل من نصره عليهم أمراً واقعاً، والنبذة الحماسية الي استعملها تأبط شراً والمبالغة في الوصف يمثل خير وسيلة من لدنه لفرض ذاته على الزمن والفناء، فهي صورة من صور تحدي الموت مع علمه بأنه أمر محتوم، وأنَّ المرء غير مخلد، وأنه صائر إليه يوماً ما، وكل ذلك مبرر لأن يشجع الإنسان، وأن لا يخشى ذلك المصير، وأنَّ الخلود الأمثل في الشجاعة، في الشجاعة يتحقق له البقاء والدوام، وذلك ما أفادته صيغ الأفعال.

ثالثاً: المستوى المعجمي

لقد استعان الشعراء بمعجم شعري غزير، وقد توزع على موضوعات كثيرة، ويمكن أن نقف على أهمها وعلى النحو الآتي:

- حقل الألفاظ الدالة على الغزل:

عند قيس بن الحداية، حيث يقول:

⁽¹⁾ من (الوافر)، ديوانه، ص: 70.

قد اقتربت لو أن في قرب دارها نوالاً ولكن كل من ضمن مانع
وقد جاورتنا في شهور كثيرة فما نولت والله راءٍ وسامع
كأن فؤاي بين شقين من عصا حذار وقوع البين والبين واقع⁽¹⁾
تتركز ألفاظ الغزل في الأبيات بـ(اقتربت. قرب دارها. نوالاً. ضمن. مانع.
نولت فؤادي)

ولابد من أن نشير إلى أن معظم غزل الصعاليك هو غزل عفيف، لذلك نجد الشاعر يصف حبيبته بالبخل؛ وذلك باستعماله لفظة (ضمن)، وينبغي التذكير بأن هذا النوع من البخل محمود لدى هؤلاء الشعراء؛ وإن حاولوا أن يبينوا معاناتهم إزاءه؛ كونه يدل على حصانة المرأة وصونها لنفسها من الرذائل. إن التعامل بالقلب مع الأشياء لا يعدو أن يكون تعاملًا معنويًا غير مترتب عليه أي من الأمور الحسية، ومن ثم فلا يختلف عن موضوع الإمتاع، أو الرضا والتسليم بامتناع الطرف الآخر عن القبول بمزاولة الفعل المادي.

- حقل الألفاظ الدالة على القوة:

لاشك في أن كثيراً من الشعر الجاهلي، ولا سيما شعر الصعاليك، قد حوى على ألفاظ القوة، ويمكن أن نعثر عليها في معظم ذلك الشعر، ولنا أن نقف على الأنموذج الآتي:

تمنّاني وأبيض مشرفياً أشاح الصدر أخلص بالصقال
وأسمر مجناً من جلد نمر أصمّ مفلاً ضبة النبال
وصفراء البراية فرع نبع مسنمة على ورك حدال⁽²⁾

⁽¹⁾ من (الطويل)، (موسوعة الشعراء الصعاليك: 92).

⁽²⁾ من (الوافر)، (شرح أشعار الهذليين: 568).

فالألفاظ الدالة على القوة هي (أبيض. مشرفي. صقال. أسمر. مجن. جلد نمر. ضبة النبال. صفراء. ورك حدال)، فهذه الألفاظ كلها تدل على الحرب.

- حقل الألفاظ الدالة على الشكوى:

تخلل شعر الصعاليك الكثير من ألفاظ الشكوى، وفي ذلك يقول عبد يغوث بن وقاص:

ألا لا تلوماني كفى اليوم ما ييا فمالكما في اللوم نفع ولا ليا
ألم تعلم أن الملامة نفعها قليل وما لومي أخي من شماليا⁽¹⁾
فالشكوى واضحة في هذين البيتين، ومعلوم أن التوسل بخطاب الاثنين كان مقصوداً في الشعر الجاهلي، ف"على عادة الجاهليين تبدأ القصيدة بخطاب صاحبين لكن يبدو هنا عدم اتحاد الثلاثة، ففي الغالب يكون خطاب صاحبين طلباً للاشتراك في عمل يندمج فيه الثلاثة؛ لكن هنا يبدو نوع من الخلاف بين الجماعة الثلاثة فهناك صاحبان يلومان الثالث الذي هو السارد الذي يرفض هذا اللوم" (جمعة، ينظر: 41)، والشاعر يشكو هذه الحال.

رابعاً: المستوى النحوي (التركيب)

ويُقصد به دراسة الجمل داخل النص الأدبي، وطرق تركيبها وبنائها، ثم دور الجمل في بناء الدلالات والمعاني. من خلال العلاقة الجدلية بين النحو والدلالة، ومن المعلوم أن العنصر النحوي يمد "العنصر الدلالي بالمعنى الأساس في الجملة الذي يساعد على تمييزه وتحديده إذ يوجد بين العنصرين أخذ وعطاء وتبادل تأثيري دائم" (فضل، 1998: 214).

⁽¹⁾ من (الطويل)، (موسوعة الشعراء الصعاليك: 65).

وما ينبغي أن يُشار إليه هنا هو أنّ التصرف في قواعد النحو لا يراد لذاته وإنما للوصول إلى معان غير مباشرة تفهم من طريقة النظم وإلا فهذه القواعد الجامدة لا معنى لها، والعبرة في المعالجة والاستعمال اللذين يؤديان إلى استخراج المعاني الثواني. وتكمن القيمة في الاستفادة من عطاء النحو في حسن الاختيار للمواقع وجودة الاستخدام لا للوصول للمعنى المباشر، ولكن للوصول إلى "معنى المعنى" وهذا لا يتحصل بمعرفة النحو والصرف إنما بمعرفة معاني العبارات واستخدامها في مواضعها، وفائدة العبارة إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ومدى ما استطاعت أن تحققه من دلالات (العشماوي، 1967: 313).

إنّ الذي يفيد حسناً ومزية ليس الشكل الخارجي، وإنما هناك علاقات داخلية هي التي تفيد في توليد المعاني، ولعلّ هذا التصور يدفعنا إلى عمل عبد القاهر الجرجاني وفكرة معاني النحو، فقد بحث في "معاني النحو" فرأى أنها معان ناشئة من اختيار الألفاظ ونظمها على نسق معين يقتضيه علم "النحو"، أي ترتيب العبارة بطريقة تؤدي إلى معان زائدة عن المعنى المباشر هي معان ثوان لم تنص عليها العبارة بصورة مباشرة وإنما تفهم من طريقة اختيار اللفظة ونظمها إذ تنشأ علاقات جديدة بين الألفاظ مولدة تصوراً جديداً.

وما يعيننا من بحث هذا الموضوع هو أنّ المستوى النحوي وما يتعلق بالتركيب هو أحد أبرز المستويات في المنهج البنيوي، وبناء على ذلك يمكن أن نفيد من تصرف الشاعر في قضايا التركيب من أجل إيصال المعاني إلى المتلقي بما يرقى بها إلى مستوى البلاغة، وسنتناول أهم قضايا المستوى التركيبي التي وردت في نصوص الشاعر حافظ إبراهيم وعلى النحو الآتي:

أ- التقديم والتأخير

لعل ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر المهمة في إظهار الوجوه التنظيمية للأدوار الدلالية في التراكيب العربية. فلقد اقترح عبد القاهر الجرجاني نوعين اثنين لتقديم الأركان اللغوية في التركيب الأساسي يدعى الأول: تقديم على نية التأخير. والنوع الثاني: تقديم لا على نية التأخير (الجرجاني، ينظر: 73). والحقيقة أن البحث عند عبد القاهر كان عاملاً مهماً في إثارة من أتى بعده في بحث هذا السياق التركيبي وإن كان البحث النحوي قد تناوله قبل ذلك، إلا أن مهمة النحو لم تركز بشكل مفصل على الأدوار الدلالية التي تحدث من خلال تغير البنية التركيبية، فسيوييه مثلاً كان يرى أن العلة في التقديم، هي كون بيان المتقدم أهم للمتكلم وأعنى عنده وإن كان المسند والمسند إليه يهمانه جميعاً (سيوييه، 1977، ينظر: 34/1). على أن تعليل عبد القاهر لم يكن منصباً على هذه العلة، وإنما كانت مهمته إيجاد العلل المتصلة بالوظيفة البلاغية وذلك من "إن النظر لما ترتب على التقديم والتأخير ينه إلى عظم شأن النظم وكيف يؤثر ذلك على المعنى تأثيراً بالغاً بحيث يمكن أن نستخلص مما سبق أن أيّ تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير في الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر" (عبد المطلب، 1984: 250).

ولو تتبعنا شعر الصعاليك فسنجد أن تصرفهم في البنى التركيبية كان متلائماً مع مقاصدهم المعنوية، وبما يتوافق مع السياق العام للنصوص، ولنقف على الأنموذج الآتي:

يقول عروة:

دعيني أطوف في البلاد لعلني أفيد غنى فيه لذي الحق محمل
أليس عظيماً أن تلم ملمة وليس علينا في الحقوق معول
فإن نحن لم نملك دفاعاً بحادث تلم به الأيام فالموت أجمل⁽¹⁾

قدم الشاعر شبه الجملة: لذي الحق على محمل، وقدم خبر ليس على اسمها، وقدم شبه الجملة: علينا، على اسم ليس الآخر. ولو تأملنا هذه المواقع المتقدمة لوجدنا أن الشاعر أراد بهذا التقديم أن يبين أهميتها، فيصرف ذهن القارئ إليها.

ب- الجملة الخبرية والجملة الإنشائية:

لقد أثر الشعراء أن يجعلوا تراكيهم ملائمة للسياق والقصد، فمرة تراهم يستعملون الجمل الخبرية، وذلك في الموضوعات التي تتضمن أخباراً أو وصفاً، كما أنهم عمدوا إلى استعمال الجمل الإنشائية في الموضوعات التي حاولوا أن يشاركوا فيها المتلقي انفعالاته عن طريق الاستفهام والتمني والنداء وسائر الصيغ الإنشائية، ولنقف على قول عروة بن الورد في رثائه الشنفرى الذي قتله بنو سلامان وقطعوا جسمه تقطيعاً وألقوا تلك القطع في الصحراء (المتين، 1971 ينظر: 96):

وإنك لو لاقيتني بعدما ترى وهل يلقين من غيئه المقابر
لألفيتني في غارة أدعى لها إليك وإما راجعاً أنا ثائر
وأجمل موت المرء إذ كان ميتاً ولا بد يوماً موته وهو صابر⁽²⁾

(1) من (الطويل)، ديوانه: 97.

(2) من (الطويل)، ديوانه ص: 71.

فالشاعر استعمل الصيغ الخبرية والإنشائية بما يتلاءم وحال الخطاب في النص، فتراه يخبر ابتداءً، ثم يأتي بجملة اعتراضية استفهامية: (وهل يلقين...)، ثم يعود إلى الإخبار ليثبت في نفس المتلقي فكرة الموت.

خامساً: المستوى الدلالي (الدلالات البيانية)

مدخل: مفهوم الدلالة

لاشكَّ في أنَّ الدلالة هي البنية النهائية التي تتشكل من سائر البنى، وتضافر جميع العناصر الفنية، ومفهوم الدلالة الذي هو المعنى وعلاقته باللفظ، نشأ في حدود المنطق والفلسفة والتقسيمات المنطقية للدلالة تقوم على "الحقيقة" فيقسم ابن سينا الدلالة على ثلاثة أقسام: فدلالة المطابقة، هي مثل ما تدل لفظة الإنسان على الحيوان الناطق ودلالة التضمن، هي مثل دلالة الإنسان على الحيوان وعلى الناطق، فأَنَّ كلاً منهما جزء، يدل عليه الإنسان دلالة مطابقة، ودلالة الالتزام كدلالة المخلوق على الخلق والأب على الابن والسقف على الحائط والإنسان، فيدل أولاً دلالة مطابقة على المعنى الذي يدل عليه ويكون ذلك المعنى مصاحباً لمعنى آخر، فينتقل بالذهن أيضاً إلى ذلك المعنى الذي يلائم المعنى الأول ويصحبه وهكذا تشترك دلالة التضمن ودلالة المطابقة في أنَّ كلَّ واحدٍ منهما ليس دالاً على أمر يكون خارجاً عن الشيء ودلالة الالتزام في أنَّ كلَّ واحدٍ منهما يقتضي الدلالة الأولى (ابن سينا، ينظر: 14-15).

فهذه التقسيمات للدلالة إنما هي تقسيمات حقيقية، تعتمد المنطق أما في المجال البلاغي، وهو ما يخص البحث، فإنَّ البلاغيين أولوا اهتمامهم بالدلالة المجازية، فكانت مهمتهم الإشارة إلى أهمية هذه الدلالة في التركيب البلاغي ويتركز عملهم في تقليب الكلام على وجوهه المختلفة

ومقارنته بأساليب الكلام لمعرفة القيمة الدلالية المترتبة على الأسلوب البلاغي، فدرسوا "المجاز" بوصفه أحد المباحث الرئيسية في علم الدلالة، فالمستوى الدلالي الذي يتضمنه المجاز، يتجسد في المقابلة بين الحقيقة وبينه، والعدول عن الحقيقة إليه بقصد إثبات وتوكيد تلك الحقيقة فتحدث بذلك تغيرات على المعنى، والمتحقق من ذلك غرضان: أحدهما ذهني لعدوله عن الحقيقة وثانيهما: بياني، وذلك بجعل الكلام يوحي ويوهم بأن المجاز حقيقة، فالمجاز: "الانتقال من حال إلى غيرها مبالغة في جوازه عن مكانه الأصلي حتى كأنه عين الجواز... وبمعنى مكان يقع فيه الحدث، أي فعل بمعنى فاعل إذا جاز إذا تعدى كالمولى بمعنى الوالي وسمي به، لأنه متعدد عن محل الحقيقة إلى محل الجواز" (عبد الجليل، 1975: 42). ونقلوا ذلك إلى اللفظ بسبب "إنّ ألفاظ اللغة متناهية، وإنّ المعاني غير متناهية، ومن المحال أن تستطيع لغة ما أن تقدم لفظاً منفصلاً لكل معنى يرد على الخاطر... لأنّ الذاكرة الإنسانية ذات طاقة اختزانية معينة، لا يمكنها من استيعاب ما لا يقع تحت الحصر من الألفاظ، فإذا كان ذلك كذلك، فلا بد من التوسع في استعمال اللفظ" (حسان، 1988: 332). بأن يجازيه مما كان له في أصل الوضع فيستعمل في معنى آخر تطبيقاً لفكرة الاقتصاد اللغوي من جهة، ومن جهة أخرى، التفنن في استخدام اللغة لأننا يمكن أن ننظر إلى اللغة نظرة فنية "فننشد بالكلمات والجمال رفاهية ذهنية لا تؤديها الدقة العلمية" (موسى، 1964: 13) فتصرف في وضع الألفاظ في غير ما وضعت له وصفاً دقيقاً، ومن هذا المنطلق، يرى الناظر في التراث البلاغي، أنّ العرب عندما اعتمدوا المقارنة بين الحقيقة والمجاز لم يكن اعتمادهم على هذا "مجرد اصطلاح منهجي اضطروا إليه للتمييز بين المستوى الإنشائي وغيره من مستويات اللغة" (صمود، 1981: 21) وإنما كان ذلك بسبب

تصورهم العام لمؤسسة اللغة، نشأة وتطوراً، ووظيفة، ذلك التصور الذي نتج عنه نتائج مهمة "و لعل أبرز ما نتج عن الخوض في هذه المسألة والتعمق في دلائلها توصل العرب إلى بناء علم الدلالات بناءً متطوراً يثير الإعجاب" (صمود، 1981: 395)، والتي يختص قسم منها بالألفاظ، أو ما يسمى بالدلالة اللفظية، التي من صورها "كون الدال لفظاً، كأسماء الأفعال الموضوعة لألفاظ الأفعال، والثانية كون الدال لفظاً والمدلول غير لفظ، كزيد الدال على الشخص الإنساني (فاخوري، 1980: 39-40)... والمهم في هذا هو إنه مكنت من دراسة الحقيقة والمجاز من معرفة ركيزة من الركائز المنهجية التي تميز بمقتضاها الأدب من الإنجازات اللغوية الأخرى، فمهمة الأدب معرفة كيفية القول وفنونه، والتعبير المجازي هو الوسيلة المهمة في تكوين الأفكار وتوليد الصور وبعث الإحياءات بما يلائم طبيعة المعاني، فالمجاز إلى جانب الحقيقة يمثلان "حصيلة المفاهيم التي تستقطب جل المقاييس المستعملة في وصف ظاهرة الأدب وتصنيف طرقها في التعبير" (صمود، 1981: 433). وكان الباعث على إيجاد مصطلح المجاز هو أن اللغويين وعلماء اللغة الأوائل عندما أرادوا تقنين اللغة وتفهم معاني القرآن وسر إعجازه وتحديد مراتب الشعراء ومقاييس فضل شعر على شعر لاحظوا وجود مستويين في استعمال اللغة، أحدهما مشترك بين الناس ومستوى آخر يتجاوز الأنماط المتعارفة في التعبير وينصرف في استعمال اللغة، فينتقي بعض معطياتها ويهمل البعض الآخر ويصوغها على شكل مخصوص لا يتبين معناها إلا بعد الاهتداء إلى الصورة الأولى، وذلك لتحميلها وظيفة غير وظيفة الإبلاغ والتواصل. وما يعيننا هنا هو وجود الدلالات البيانية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية، كون هذه الدلالات من العناصر البنائية المهمة التي تنتج المعنى.

أ- التشبيه

التشبيه أسلوب من أساليب التعبير يحتل مكانة مرموقة بين الأساليب الأخرى؛ ذلك لما فيه من الانتقال من الواقع إلى فضاءات أخرى أكثر جمالاً، يلونها الخيال بألوانه الزاهية، فيكون العامل الأكبر في صنع صورها، وتتفاوت التشبيهات في قيمتها البلاغية وفقاً لعامل الخيال والذي تقف وراءه قدرة الأديب وبراعته الفنية في تشكيل الصورة الفنية التي تتلاءم ومقتضى الحال. ويعد بعض البلاغيين التشبيه تمثيلاً أيضاً وذلك انطلاقاً من المعنى اللغوي، فيرون: أن الكلمتين: مترادفتان "لا فرق بينهما في أصل الوضع يقال: شبهت هذا الشيء بهذا الشيء كما يقال مثله به" (ابن الأثير، 1959: 116/2). هذا ما رآه ابن الأثير كما رآه الزمخشري من قبل (الزمخشري، 1979، ينظر: مادة: مثل: 420. إذ يقول: "و مثله به: شبهه وتمثل به: تشبه به). أما البعض الآخر فيعد لفظة التمثيل ضرباً من ضروب التشبيه، فالتشبيه عام والتمثيل أخص منه.

والتشبيه هو: "الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أو أكثر من الوجوه أو في معنى أو أكثر من المعاني، أو هو بعبارة أخرى: بيان أنّ شيئاً أو أشياء شاركت في غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه" (يموت، 1983: 94).

ولو تتبعنا شعر الصعاليك لوجدناهم قد عمدوا إلى بنى بيانية مختلفة من أجل إيصال المعنى إلى السامع بشيء من التصوير والتمثيل، وقد أفادوا من فن التشبيه في أداء هذه المهمة، فمن ذلك قول تأبط شراً:

ولم أنتظر أن يدهموني كأنهم ورائي نحل في الخلية واكنا
ولا أن تُصيب النافذات مقاتلي ولم أكن بالشّد الذليق مدينا

وحثحث مشعوف النجاة كائنني هجف رأى قصرًا سملاً وداجنا⁽¹⁾
 قد أفاد الشاعر في الأبيات من البنية التشبيهية في تصوير هربه من
 الموت المحقق، وكأنها صورة حية متحركة أمام العيان.

- الاستعارة

لعل من أهم المستويات الدلالية التي يسعى الشعراء لترسيخها في
 نصوصهم هي الاستعارة، فهي فن بياني يجمع بين المتخالفين ويكشف عن
 إيحائية جديدة في التعبير، ذلك أنها تمنح صفات الفعل لمن لا يفعل،
 وتشيع الحياة في الجماد، مما يدفع إلى الإقرار بأن أية فكرة من الأفكار
 يمكن التعبير عنها بأشكال متنوعة لتعدد العلاقات بين الأسس الدلالية
 والأبنية اللغوية وبناء على ذلك افترض علم أساليب البيان "وجود عدة
 أنماط للتعبير عن المعنى الواحد، وهذا ما يطلق عليه الأسلوبيون المحدثون
 بالمتغيرات الأسلوبية التي يؤلف كل منها شكلاً خاصاً للتعبير عن المفهوم
 الواحد... وهذا ما يولد الأسلوب البياني" (يموت، 1983: 321)، وإن أروع
 ما في هذا الأسلوب هو استخدامه للغة المجازية فالمجاز من أهم أساليب
 التعبير غير المباشر وأوسعها فهو يعني طرائق القول جميعاً.

والاستعارة هي التعبير عن المعنى بغير اللفظ الذي له في أصل اللغة،
 تقوم على التخيل، وهي ضرب من ضروب المجاز. وكان العرب قد
 استخدموها قديماً في أساليبهم. قبل أن تتحدد اصطلاحياً، فقد عرفت
 باسمها قبل الجاحظ عند عمر بن العلاء، كما ذكر ذلك في العمدة، ثم عند
 حماد الراوية، ثم عند أبي عبيدة معمر بن المثنى والأصمعي، كما ذكر ذلك
 الباقلاني (سلطاني، 1979، ينظر: 55). وقد عرف ابن المعتز الاستعارة
 وضرب أمثلة لها، وذلك ما يستحسن منها وما يستهجن (ابن المعتز، 1982،

⁽¹⁾ من (الطويل)، (ديوانه: 73).

ينظر: 3-24) وعند عبد القاهر الجرجاني: الاستعارة المفيدة وغير المفيدة، وقد فصل القول في أهميتها وفقاً لمبدأ العلاقات التي تتشكل في التركيب، داعماً بذلك ما طرحه في "النظم".

وأهم معطيات الاستعارة هو التخيل الشعري، إذ يجمع فيه الشاعر جزئيات عمله الإبداعي ليلبغ درجة التأثير، من أجل خلق الإنفعال الذي يكشف إبعاد تجربته الشعرية وهذا لا يتم إلا من خلال الخيال الفني الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي والآليات الفاعلة في هذا التشكيل بوصفه "قائداً للنص أو تابعاً له" (الصائغ: 60) فهو "جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفر لنا أن نحن أردنا فناً يصف النفس ويلمس حياتها لمساً دقيقاً" (الملائكة، المجلد 2/ 23) ولذا فإن الشاعر والحالم يشكّلان المعقول تشكيلاً مختلفاً، ويحبكان المألوف حبكاً مغايراً ويؤلفان صوراً قوامها الحلم واليقظة، التوقع والواقع (الصائغ، ينظر: 60). وسنقف فيما يأتي على أنموذج من الاستعارة:

يقول تأبط شرّاً يقول:

نحزُّ رقابهم حتّى نزغنا وأنف الموت منخره رغيماً
وإن تقع الثُور عليه يوماً فلحم المعتفى لحم كريماً⁽¹⁾

الاستعارة في قوله: أنف الموت، فالمستعار له الموت، والمستعار منه: الإنسان، وهذه استعارة مكنية حذف فيها جانب المستعار منه ودل عليه أحد لوازمه.

- الكناية

عرف عبد القاهر الجرجاني الكناية بأنها: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى

⁽¹⁾ من (الوافر)، (ديوانه: 70).

هو تاليه... فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه" (الجرجاني: 45). ولكن المراد من الكناية هو المعنى المجازي الذي تفرزه، إذ إنّ الكناية إذا وردت تجاذبها جانباً حقيقة ومجاز. وليس هذا أن يحمل القول الكنائي على الجانبين معاً؛ لأنه إذا كان المراد هي المعنى الحقيقي الذي وضع له اللفظ، فما الداعي للكناية فيه، فالكناية أسلوب "يستطيع به المرء أن يتجنب التصريح بالألفاظ الخسيسة أو الكلام الحرام والعبارات المستهجنة التي تدخل دائرة الكلام الحرام فيكون باعثها الاشتمزاز وقد يكون باعثها الخوف من اللوم والنقد والتعنيف والخوف من أن يدفع المرء بالخروج عن آداب المجتمع، فهي الوسيلة التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء وأن يعبر بالرمز والإيحاء لغرض بياني لا يتحقق في التصريح المباشر، وعلى هذا يكون المراد هو المعنى الآخر الذي يوحي به اللفظ لا المعنى الذي وضع له فهي "أن تتكلم بشيء وتريد غيره" (ابن الأثير، 1959: 52/3). وفي الوقت الذي أهملت فيه البنيوية الوظيفة المرجعية التي تربط النص بالعالم الخارجي، فهي تعد الوظيفة الشعرية أهم الوظائف التي ينبغي أن يلتفت إليها القارئ في تحليل النص (الموسى، ينظر: 261)، والوظيفة الشعرية ليس بالضرورة أن تتحقق من خلال الصورة الفنية "فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب" (هلال، 1973: 457). وبذلك "تدعم البنيوية الدور الذي يلعبه القارئ في إنتاج المعنى كما تدعم الطرائق التي يحقق بها النص آثاره بمقاومة توقعات القراءة أو انصياعه لها" (كيروزيل: 285). أي مفاعلة المتلقي (القارئ) مع النص الأدبي. فالكناية تعبير حقيقي في ظاهرها، ولكنها تبغي الوصول إلى المعنى الخفي الذي هو من مهمة القارئ.

وقد أفاد الشعراء من مبنى الكناية فجعلوها أحد العناصر المهمة في بنية قصائدهم، وفيما يأتي أنموذج للبناء الكنائي:

يقول مالك بن حريم:

فإنَّ يكُ شابَّ الرأسِ مِنِّي فإنَّني	أُيِّتُ على نفسي مناقبَ أربعاً
فواحدةٌ أن لا أبيتَ بغرةٍ	إذا ماسَّوام الحيِّ حولي تضوَّعا
وثانية أن لا أصمت كلبنا	إذا نزل الأضياف حرصاً لنودعا
وثالثة أن لا تقذع جارتي	إذا كان جار القوم فيهم مقذعا
ورابعة أن لا أحجل قدرنا	على لحمها حين الشتاء لنشبعاً ⁽¹⁾

في هذه الأبيات كنايات أربع، وهي على النحو الآتي:

- 1- في البيت الثاني كناية عن حرصه على الجماعة، وإيثاره لها على نفسه، وقد عبر عن الجماعة بالحي، والغرة: الغفلة، والتضوع: التفرق.
- 2- البيت الثالث كناية عن الكرم، وقد تجلّى في قوله بتعامله مع كلبه في حالة قدوم الضيف.
- 3- البيت الرابع كناية عن: صون اللسان عن المساس بالجارة والعفة.
- 4- البيت الرابع كناية عن ذم البخل، وقد تجلّى بعدم تحجيل القدر من أجل إخفاء ما فيه من طعام.

نتائج البحث

- إنَّ محاولة تطبيق المنهج البنيوي على شعر الصعاليك لم تكن محاولة اعتباطية، وذلك لما في نتائجهم الشعري من ثراء لغوي وتنوع دلالي وحراك

⁽¹⁾ من (الطويل)، (ينظر: الأصمعيات: 49).

فاعل لثنائياته وإيقاع موسيقاه التي حملت دلالاته، زيادة على ما انطوى عليه شعرهم مجازات وانزياحات، ووعي فني.

• لقد نبه البحث إلى ضرورة الفصل بين البنيوية بوصفها أيولوجية وبين التحليل البنيوي ومحاولة معرفة استثمار الشعراء للأساليب والبنى التي من شأنها إفراز الدلالات المختلفة.

• توصل البحث إلى الفرز بين المستويات المختلفة في شعر الصعاليك، فوجد أن الشعراء كانوا واعين لاستثمار مختلف المستويات البنائية، سواء أكان ذلك على المستوى الصوتي أم الصرفي أم التركيبي أم الدلالي.

• نبه البحث إلى ضرورة تفاعل المتلقي مع النصوص من أجل الوصول إلى ما تفرزه المستويات البنائية من دلالات مختلفة

• أثبت البحث جدوى التحليل البنيوي للشعر، وجدوى القراءة البنيوية وجدتها للنص الأدبي، ولاسيما أنساقها الثنائية في الكشف عن ثيمات النص وتثوير طاقاته الإبداعية، على أن يكون ذلك في إطار تحليل الفبنى الفنية، وليس الالتزام بمقتضيات المنهج البنيوي.

• نبه البحث إلى أن التشكل الجمالي للنص وآلياته إنما يمثل استجابة معرفية للثقافة على مختلف العصور الأدبية.

• إن من غايات التحليل البنيوي أن ينتج قراءات أخر لهذه النصوص، وفك شفراتها ورموزها، ولذلك اقتصر على نماذج تمثيلية موجزة وترك سائر النصوص للقارئ.

المصادر:

- ابن الأثير. ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق د. أحمد الحوفي. ود. بدوي طبانة. ط1. مكتبة نهضة مصر. القاهرة 1959.
- ابن سينا. أبو علي الحسين بن عبد الله. الإشارات والتنبيهات. ت 428 هـ. القاهرة 1947.
- ابن سينا. منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة. عني بتصحيحه ونشره المكتبة السلفية. القاهرة. د.ت.
- ابن المعتز، عبد الله. البديع. ت 296 هـ. تحقيق كراتشوفسكي. ط3. دار المسيرة. بيروت 1982.
- أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العالم للملايين بيروت لبنان. ط3. 1983م.
- ايفلتون، تيري. نظرية الأدب. تر. نائر ديب
- تاويريت، بشير. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية. دراسة في الأصول والمفاهيم. عالم الكتب الحديث. أربد. دط. 2010م.
- التبريزي. شرح اختيارات المفضل الضبي. تحقيق. فخر الدين قباوة. دار الكتب العلمية. ط2.
- جاكوبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة. محمد الولي ومبارك حنوز. دار توبقال. 1988م.
- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت _ لبنان. د.ت.

- جمعة، د. عايدي علي. ثمرات ناضجات من جنان الشعر العربي.
- حداد، آية. نظرية موت المؤلف في المنهج البنيوي. (نت) 26 يونيو 2022/.
- حسان، د. تمام. الأصول _دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1988.
- ريفاتير. في الأسلوبية البنيوية.
- الزمخشري. محمود بن عمر. أساس البلاغة. ت 538. تحقيق /عبد الرحيم محمود. دار المعرفة. بيروت 1979.
- ستروك. البنيوية وما بعدها. ترجمة. محمد عصفور. منشورات عويدات. ط 4. 1985م.
- سلطاني، د. محمد علي. مع البلاغة العربية في تأريخها. ط 1. دار المأمون للتراث. دمشق 1979.
- سويرتي، محمد. النقد البنيوي والنص الروائي.
- سيوييه، الكتاب. تحقيق عبد السلام محمد هارون. ط 2. مكتبة الخانجي. مصر 1977.
- الصائغ، عبد الإله. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. الحداثة وتحليل النص.
- صابري، علي. مدى مساهمة القارئ في الدراسات النقدية.
- صمود، حمادي. التفكير البلاغي عند العرب. منشورات الجامعة التونسية 1981.
- عبد الجليل، د. محمد بدوي. المجاز وأثره في الدرس اللغوي. دار الجامعات المصرية 1975.
- عبد المطلب. د. محمد. البلاغة والأسلوبية. مصر 1984.

- العشماوي، د. محمد زكي. قضايا النقد الأدبي والبلاغة. مطبعة الوادي بالإسكندرية 1967.
- علوي، نعيم. بحوث لسانية _ بين نحو اللسان ونحو الفكر. ط 1. بيروت _ لبنان 1984.
- الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط 4. 1998م.
- فاخوري، د. عادل. منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث. ط 1. دار الطليعة. بيروت 1980.
- فضل، صلاح. النظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق. ط 1. 1998م.
- قصاب، وليد. مناهج النقد الأدبي الحديث. رؤية إسلامية. دار الفكر. دمشق. ط 1. 1428هـ.
- كوهين، جان. بنية اللغة الشعرية. ط 1. ترجمة. محمد الوالي ومحمد العمري 1986.
- كيروزيل، اديث. عصر البنيوية. من ليفي شتراوس إلى فوكو. تر. جابر عصفور.
- المتين، عبد الله. دور الشعراء الصعاليك في تطور الشعر الجاهلي. دار الكتب العلمية. محمد علي بيضون. دط. 1971م.
- مرعي، منال إسماعيل. تأويلية موت المؤلف.
- مفتاح، د. محمد. تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناس.
- الملائكة، نازك. شظايا ورماد. الديوان المجلد الثاني. 23.
- مهنا، أحمد سلمان. المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام. الجامعة الإسلامية غزة. 1428هـ - 2007م.

- الموسی، د. خلیل. جمالیات الشعریة.
- موسی، سلامة. البلاغة العصریة واللغة العربیة. ط4. سلامة موسی للنشر والتوزیع. القاهرة 1964.
- هلال، د. محمد غیمی. النقد الأدبی الحدیث. دار الثقافة - دار العودة. بیروت 1973.
- یحیاوی وقرین، صفاء، شهیرة. مصطلح موت المؤلف عند رولان بارت.
- یموت، غازی. علم أسالیب البیان. ط1. دار الأصالة. بیروت. لبنان 1983.