المَنْحَى الجَمَالي للصُّورَة البيَانيَّة عنْدَ شُعَرَاء الحُبّ العُذْريّ

الباحثة:راضية بوعقال
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي.

مُلخّص البحث

يدور موضوع المقال حول جماليّة القصيدة الغزليّة في العصر الأمويّ، ويختصّ بالقصيدة العذريّة أنموذجا للدّراسة، فقبيلة بني عذرة نسب إليها كلّ حبّ عفيف، وقيلَ عن كلّ عشق نظيف إنّه عشق عُذريّ. ولاستجلاء جماليّة القصيدة الغزليّة عند بني عذرة حاول المقال الإجابة عن الأسئلة الآتية باعتماد المنهج الفنّي الجمالي: كيف تجلّت المرأة في شعر الغزل العذريّ؟ وهل استطاع شعراء الحبّ العذريّ أن يصمّموا صورا رامزة للمرأة؟ وما هي سِمَات شعرهم الفنّيّة؟.

الكلمات المفتاحيّة: الحبّ العذريّ، المنهج الفنيّ، الصّورة المعنويّة، الملامح الحسّيّة.

Abstract:

The topic of article is about a esthetic Ghazal poem in the Umayyad-period, and it's concerned with the platonic poem as a sample for study, it is assigned to the tribe of Beni Aoudra all chaste love, and it said about each fair love that it is a platonic love. And to elucidate the aesthetic Ghazal poem of Beni Aoudra; the article tried to answer the following questions –relying on the technical aesthetic approach: how is woman pictured in the poetry of platonic Ghazal? Could the poets of platonic love design symbolic images of woman? And what are the technical traits of their poetry?

Key words: platonic love, technical approach, moral image, sensory features

مقدمة :

الحبّ شعور طبيعي عند الإنسان على اختلاف البيئات والأزمنة، لذا فإن الغزل هو المعبر الأصيل إلى جنة هذا الحبّ، حيث جعله أنشودة في قلب الأدب،

والإنسان منذ القديم يتودد للمرأة، ويتقرب منها، ويأنس بها، ويتشبب معبرا عن ذلك بخلجات قلبه، وألفاظه اللينة، ومعانيه الرقيقة، وتعابيره الجميلة وتشابيهه المؤنسة، والحب كلام متداول بين محبين، تؤصله عواطف مشتركة، تختلف باختلاف الأشخاص والأحوال: فإذا كان الهجران والبعاد تحول الحب إلى ألم وشكوى، وإذا كان استدرار إرضاء المحبوب فإن الحب يصبح تذللا واستعطافا وإذا أضفى على الشاعر جوا من الوصال العامر بالحبور والسرور فإنه يصبح وصفا للذات الهوى .

ومهما يكن من أمر فإن الغزل يبقى هو الغزل ..... فيه تتلاقى روحان، ويتعانق قلبان، وتتعاظم مودات النساء، وتكثر الصبوة إليهن. (1) وقد تغنى الإنسان بعواطفه ومشاعره قبل أن يفكر في مشاكل حياته الأخرى.لأن العاطفة أسبق في تاريخ الإنسان من الفكر، ولذلك نستطيع القول بأن شعر الغزل أو فن الغزل ظهر مع البذور الأولى للأدب، وتطور بتطوره. وقد تناوله الشعراء منذ أقدم العصور، واستطاعوا أن يقيموا هذا الفن من تلك الصلة الطبيعية التي تربط الرجل بالمرأة.

وطبيعي جدا أن تكون بوادر هذا الفن الجميل قد ظهرت مع ظهور البدايات الشعرية الأولى لأنه تعبير عن مشاعر الفرد الداخلية وأحاسيسه التي يعانيها، ولابد أن يكون الإنسان قد أحس وعبر عن هذا الإحساس منذ العصور القديمة.وقد وجد في الغزل اتجاهات وأنواع واسعة، ومختلفة عن بعضها البعض وذلك تبعا لطبيعة ونفسية الشاعر ومكانته، نذكر منها الغزل العذري وهو ذلك الغزل النقي الطاهر الذي يحفل الشاعر بجمال محبوبته المعنوي لا بجمالها الجسدي، فلا يصف جسدها ولا مواصفتها الحسية بقدر ما يصف أخلاقها وجمالها الروحاني لشدة حبه لها وعواطفه الصادقة الصافية نبيلة الأغراض، كما تكون المرأة فيه مقصودة روحا لا جسدا كما يصف معاناته من فراق حبيبته وهجرانها وأيضا بفرحة لقائها حتى ولو كانت قصيرة جدا وتلك الأحاسيس الجياشة التي تنحصر في نفس الحبيب يعبر عنها ويفصح عنها بتلك الأبيات الشعرية التي تكون الملجأ الوحيد

للشاعر للإفصاح عن مشاعره، كما أنه عشق تحكمه روابط العفة وتحول دون نحرافه تقاليد القبيلة العربية التي كانت أشد قسوة على الحبيب فهي سبب فراقه عن حبيبته في أغلب الأحيان. (2) وسنتبين الآن أبرز وأهم الخصائص الفنية عند شعراء الحب العذري بالوقوف عند التشبيه، الاستعارة والكناية.

أولا: الصورة التشبيهية .

لغة: هو التمثيل، والمتشابهات ' المتماثلات'، وتشبه فلان بكذا .(3) ويعرفه " عبد القاهر الجرجاني" علاقة تجمع بين طرفين متمايزين في الصفة نفسها أو في حكم لها ومقتضى .(4)

يعد التشبيه من أكثر أنواع البلاغة أهمية عند القدماء ليس من حيث الاهتمام فحسب، بل من حيث الإعجاب أيضا، وقد رد بعض الدارسين هذا الأمر إلى" المنهج العربي المحافظ الذي ينظر إلى الشعر القديم في روعة وإجلال"(5)

ولكننا لا نسلم بهذا الرأي، ذلك أن الشعر العربي القديم – الجاهلي بالتحديد – لم يعرف التشبيه دون غيره، بل عرف التشبيه كما عرف أنواع البيان الأخرى، لا سيما الاستعارة، ولذلك فإن سبب اهتمام قدماء البلاغيين الزائد بالتشبيه، إذا سلمنا بأنا لهم اهتماما زائدا به – مرده إلى أنه أصل للصورة الأدبية حيث إن الاستعارة – وهي أشهر وسائل الصورة الفنية – تنطلق من التشبيه وتعتمد على علاقة المشابهة.

وقد أدرك البلاغيون الخاصية الإيحائية للتشبيه، وأنه يحمل من المعاني مالا يحمله الكلام العادي غير المتضمن للتشبيه، يقول ابن الأثير: واعلم أن فائدة التشبيه هي الكشف عن المعنى المقصود، مع ما يكتسبه من فضيلة الإيجاز والاختصار، فهذا الإيجاز والاختصار علامة على أن في التشبية من المعاني أكثر مما فيه من الألفاظ، ولو أننا أردنا أن نعبر عن هذه المعاني بالألفاظ من دون استعمال التشبية لكانت كثيرة، فإن قولنا " زيد أسد , ليس مسد قولنا: زيد من حاله كيت وكيت، وهو من الشدة والشجاعة على كذا وكذا، مما يطول ذكره ". (6)

ويقارن عبد القاهر بين الأسلوب المتضمن للتشبيه والأسلوب الخالي منه، فيرى أننا في الحالة الأولى قد نحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا نرى في أنفسنا له هزة ولا نصادف لما نسمعه أريحية، حتى إذا عبرنا عن المعنى بالتشبيه امتلأت أنفسنا سرورا وأدركتنا طربة، لا نملك دفعها عنا .(7)

لا يمكن أن يكون للتشبيه كل هذا التأثير على المتلقي لو لم يكن فيه من الطاقات الإيحائية ما فيه، ولئن لم يستخدم البلاغيون مصطلح الإيحاء في تحليلهم للتشبيه وسائر أنواع البيان، فإن إلحاحهم على قيمة التشبيه الفنية وتأثيره، وعلى ما فيه من إيجاز يحمل به المعنى الكثير في اللفظ اليسير، كل ذلك يؤكد إدراكهم لهذه الخاصية الإيحائية للتشبيه، وإن عبروا عنها بتعبيرات شتى .

وإذا ما عدنا إلى الصور البلاغية التي ارتكزت على التشبيه نجد هذه الصور للمجنون، والتي يقول فيها: (8)

كَأَنَّ القَلبَ لَيلَةَ قيلَ يُغدى بِلَيلى العـــــامِرِيَّةِ أَو يُراحُ
قَطاةٌ عَزَّها شَـــــرَكٌ فَباتَت تُجاذِبُهُ وَقَـــد عَلِقَ الجَناحُ
لها فَرْخانِ قد تُرِكا بِقَـــفْرٍ وعشهـــــما تصفقه الرياح
إذا سمعا هـبوب الريح هبا وقـــــالا أُمّنا، تَأْتِي الرُّواحُ
فلا بالليل نـــالت ما ترجى ولا في الصُّبحِ كان لها بَرَاحُ
رُعاة اللَّيْل كُونُوا كَيْفَ شِئْتُمْ فقد أودي بـي الحب المناح

الصورة هنا ترتكز على التشبيه، لكنها تتجاوزه، وتصبح صورة مستقلة، والتشبيه هنا تشبيه تمثيلي، وبناء المشبه به في حد ذاته يعد صورة، والمشبه به هو هذه القطاة التي أمسك بها شَرَكٌ ليلا، فهي تجاذبه، لكنها لا تستطيع، وهذه القطاة لها فرخان تركتهما في مكان خال ليس به حياة، يعيشان في عش تصفقه الرياح، وهما في حالة قلق عليها وفي انتظار مجيئها، لكنها لا تجئ أبدا. فالشاعر لا يكتفي بوصف حالة القطاة في الشرك، بل يضيف بعدا إنسانيا مثيرا عندما يكون لهذه القطاة فرخان، وهو يحاول الإغراب في الصورة عندما يصف حالة الفرخين على

هذه الصورة، فيحاول المجنون استشارة العواطف مع حالة القطاة وفرخيها ،بإضافة ذلك البعد الإنساني والنفاذ إلى ما خلف حالة القطاة .

– إذا رحلت (ليلى عن المجنون) ظل كالحائمات الصاديات ولسان حاله يقول:(9)

وإنّ بنا لو تعلمين لغلة إلي كما بالحائمات غليل.

و لـ (كُثيّر) في نقل صورة المرأة الحبيبة أساليب طريفة، تنم عن كفاءة عالية في الأداء الشعري كما تشف عن مخيلة مقتدرة، يقول: (10)

وإني وَتَهيـــــــامي بِعَزَّة بعْدما تخلّيتُ مِمـــّا بيْننا وتخلَّتِ
لك المُرتجي ظلَّ الغمامةِ كُلَّما تبوَّأَ منها للمقيلِ اضمحلَّتِ
كأنّي وإيّاها سحابةُ مـــــمحلٍ رَجَاها فَلَمّا جَاوَزَتْهُ استَهَلَّتِ

لقد استفاد الشاعر في هذا النص من إمكانات البلاغة التقليدية فعبر عن أنه في علاقتها مع المرأة بما اصطلح على تسميته بالتشبيه التمثيلي .

ولقد كانت ليلى عند (المجنون) تشبه أو تفوق الغزال، حيث يقول: (11)

أيا جبل الثلج الذي في ظلاله غزالان مكحـــولان مؤتلفان
غزالان شبا في نعيم وغبـــطة وَرَغْدَةِ عَيْشٍ نَـــاعمٍ عَطِرَانِ
أرَغْتُهمَا خَتْلاً فَـلَمْ أسْتَطِعْهُما فَفَرَّا وَشِيكاً بَعْـــدَ مَا قَتَلاني
خليلي أما أم عمـــرو فمنهما وأمَّا عَنِ الأُخْرَى فَلاَ تَسلاَنِي

كما وصف جميل بثينة بأروع صفات الجمال حيث يقول:

لقد شغفت نفـــسي، بثين، بذكركم كما شغف المخمور، يا بثن بالخمر.
هي البـــــدر حسنا والنساء كواكب فشتان مـــــا بين الكواكب والبدر.
لقد فضلت حسنا على الناس مثلما على ألف شهر فضلت ليلة القدر.(12)

من خلال هذه الأبيات نجد شدة حب جميل لبثينة، فنفسه عشقت بثينة كعشق المخمور، وحبه لها كحب الخمر عند المخمور، شبهها بالبدر والنساء

الأخريات كواكب فاختصها بحسن فريد على سائر النساء، وفضلها عليهن كما تفضل ليلة القدر على سائر الليالي .

وقد وظّف جميل التشبيه كذلك في قوله:

هَا مقلة كحلاء، نجلاء، خلقة، كَأَنَّ أَبَاهَا الظّبي، أَوْ أُمّهَا مَهَا. (13)

ويقول:

أبثينة، ما تنأين إلاّ كأنّني بنجم الثّريّا، ما نأيت، معلق. (14)

ففي البيت الأوّل شبه جميل (مقلة) حبيبته بثينة وهي العين الواسعة فكان هذا المشبّه والأداة الكاف، والمشتبه به أنّها ابنة الظبي وألمها تجسيدا لكبر عينيها.

وفي البيت الثاني شبه نفسه (أنّني) وهو المشتبه والأداة الكاف بالثريا المعلّقة وهي المشتبه به، فإذا بعدت عنه حبيبته يبقى معلقا كالثريّا لايجد له سبيلا للعيش والغرض منه (بيان حال للمشتبه).

ويشبه المجنون وجه (ليلى) بشمس أو بدر وعيونها عيون مها .يقول:

أنِيري مَكانَ البَدْرِ إنْ أفَــلَ البَدْرُ وَقومِي مَقَامَ الشَّمسِ ما اسْتَأخَرَ الفَجْرُ.

ففيك من الشمس المنيرة ضوؤها وَلَيْس لهَا مِنْــــــــكِ التّبَسُّمُ وَالثَّغْرُ.

بلى لَكِ نُورُ الشَّمْسِ والبَــدْرُ كُلُّهُ ولا حملت عينيـــــك شمس ولا بدر.

فلنرَ كيف اتخذ جميل الكلمات ليرسم بها وجده، وحبيبته وجوانب مختلفة من مغامرته معها. يقول جميل بثينة:

وتبسم عن غرّ عذاب كأنّها

أقاح حكتها يوم دَجن سماؤها.

إذا اندفعت تمشي الهوينى كأنها

قناة تعلت لينُها واستواؤها. (15)

بمحاولة فهمنا لأدبيّة التشبيه في شعر (جميل بن معمر) نركّز في هذين البيتين فنجد بأنّ (جميل) في صدر البيت الأول وجزء من عجزه ركّب تشبيهًا عنصراه هما: الأسنان والأقاح، هذين الأخيرين يشتركان في صفة البياض، فالأسنان

البيضاء تشابه النجوم المضيئة في السماء فحبّ الشاعر لبثينة جعل نفسيته مضيئة كما تضيء النجوم ليل السماء وهذا وارد في قوله (يوم دجن سماؤها).

وتحدّث الشاعر عن تناسق قوامها وشبهه بـ" القناة"، فالرّمح هو أداة حربيّة استعملها بطريقة عفويّة من البيئة الثقافية، توحي بالمعاني الوجدانية والدّلالات الجنسية .

وبهذا يكون الشّاعر قد رسم لوحة مليئة بالمشاعر والانفعالات يقول لنا: بثينة هي فقط موضع أشواقه وأحلامه وأمانيه .

وكقوله :

ما أنت والوَعد الذي تَعدينَني

إلاَّ كَبَرق سَحَابة لم تُمطر. (16)

غَرَّاء مبسَام كَأَنَّ حَدِيثَهَا

دُرّ تُحـــــدّر نَظْمُه مَنْثُور. (17)

صَادَت فُؤَادي بعَينيها ومُبتَسم

كأنّه حينَ أبـــدته لَنَا بَرَدُ. (18)

لَقَد شَغفت نفسي بُثَينَ بذكركم

كما شُغفَ المخمور يابَثنُ بالخمر. (19)

المشبه:	*المشبه به:*
الحديث	*الدّر*
مُبْتَسَم	*البرد*
العاشق	*المخمور*

ثانيا: الصورة الاستعارية

إنّ أوّل من أعطى تعريفا لمصطلح الاستعارة هو "الجاحظ" وذلك في كتابه "البيان التبيين"حيث قال:"تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه..."(20) ثم

جاء "ابن المعتز" في كتابه "البديع" وعرّفها:"استعارة الكلمة لشيء لم يُعْرَف بها، من شيء قد عُرِفَ بها..." (21) وعرّفها "الجرجاني" بقوله:" أن تريد تشبيه الشيء بشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فيتغير المشبه..." (22) وعرّفها " العسكري" :" الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، لغرض..." (23)

فالاستعارة "ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان". (24)

و نجد (المجنون) يفضل المرأة على البقرة الوحشية وهي رمز للآلهة حيث يقول: (25)

فما مغزل أدماء بـات عزالها بِأسْفَل نِهْيٍ ذي عَـــــرَارٍ وَحلَّبِ

بِأحْسَنَ مِنْ لِيْلَى وَلاَ أمُّ فَرْقَد غَضِيضَةُ طَرْفٍ رَعْيُهَا وَسْطَ رَبْرَبِ

والواقع أن استشراء ظاهرة تشبيه المرأة في الشعر العربي القديم بعناصر حيوانية على سبيل انتقاء المشبه به الذي يفوق حظه من وجه التشبه حصة المشبه إرضاء لذائقة البلاغين، الذين جعلوا ما يسمونه بالاستعارة المكنية أقوى من التشبيه، إلا لأن المشبه به الذي يحتفظ به عادة في هذا الضرب من الاستعارة أكمل من المشبه المتروك.

ويدخل "كُثيّر عزّة" صاحبته في مسابقة لاختيار ملكة جمال عنده مع الشمس، ويجعل لذلك حكما عادلا فيختارها على الشمس فيقول:

لو أنّ عزّة خاصمت شمس الضحى فالحسن عند موقف فقضى لها. (26)

و يقول جميل:

إذا قعدت في البيت يشرق بيتنا

وإن برزت يزداد حسنا فناؤها .

بثينة تزري بالغزالة في الضحى

وإذا برزت، لم يبق يوما بهابها .

فإن لم أزرها عادني الشوق والهوى

وعاود قـــــــلبي من بثينة داؤها.

هذه الأبيات مليئة بالاستعارات، والاستعارة نوع من المجاز يقوم على علاقة المشابهة بين المستعار منه والمستعار له مع حضور قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي. وهي في الأصل تشبيه إن حُذف منه المشبه وبقي المشبه به سميت تصريحيّة، وإذا حضر المشبه، وغاب المشبه به مع استبقاء عنصر يدل على الطّرف المحذوف سُمّيت مكنيّة .

والمتأمل في البيت الأول يجد بأنّ الشاعر استعار فعلين .

فنجد الشاعر قد شبّه " البيت" وهو المشبه المذكور بـ" الشّمس" وهو المشبه به المحذوف، ترك قرينة دالة على ذلك وهما الفعلين " أشرق" و" برز" على سبيل الاستعارة المكنيّة، فعندما تطلع بثينة تفقد الشّمس بهاءها وإشراقها. لننتقل بعدها إلى البيت الثالث فقد شبّه الشاعر (حبّ بثينة) وهو المشبه المحذوف بالدّاء وهو المشبه به المذكور على سبيل الاستعارة التصريحيّة .

وكذلك في قوله:

وما يبتغي منّي عداة تعاقدوا، ومن جاموس سمين مطرق. (27)

في هذا البيت شبّه مجنه بجلد جاموس سمين مطرق فما يبتغي الأعداء منه. والمطرق صفة للمجن الذي يطرق بعضه على بعض.

وفي قوله:

ومالي لا أبكي، وفي الأيك نائح، وقد فارقتني شختة الكشح والخصر. (28)

في هذا البيت يريد الشّاعر بكاء الأيك المغرد في السّماء وقد فارقته الدقيقة الضامرة الخصر. وفيه وصف لجمال المرأة.

ثالثا: الصورة الكنائية.

الكناية واد من أودية البلاغة وركن من أركان الفصاحة، شأنها شأن الاستعارة ولا تقل أهمية عنها، إلا أنها تفتقر إلى نوع من الدقة والتفصيل فهي تحمل شيئا من الغموض والستر، لكنه غموض بناء .

إن التعبير الذي يتخذ شكل الصورة الكنائية هو بحد ذاته تعبير بليغ وأجمل من التعبير المباشر، وإن شكل الجملة الذي تتخذه الكناية في التعبير يجعل المعنى الثاني (المكنى عنه) مختفيا وراء صورة لا نصل إليه إلا من خلالها، وتحتفظ الكناية، بالإضافة إلى الأوجه البلاغية الأخرى، بقيمة خاصة نظرا لما تتمتع به من خصوصيات مميزة .

لقد مرت بنا الصورة الاستعارية، فأوضحنا دورها في إبراز المعنى في صورة مستجدة طريفة، ومن الواجب إذا أن نقف عند الكناية ونحاول أن نبرز دورها في إبراز المعنى وتصويره في قوالب تعبيرية جذابة. (29)

فالكناية لغة: هي مصدر كنى، يكنو، أو كنى يكني وكنيت عن كذا بكذا، إذا تركت التصريح به، فالكناية مشتقة المعنى من التستر، وبذلك تدخل الكنية في الكناية. وجاء في القاموس المحيط " للفيروز أبادي ": "الكناية مصدر لفعل (كنيت) أو (كنوت): تقول كنيت بكذا عن كذا ... تكلمت بما يستدل عليه أو تكلمت بشيء أردت غيره ".(30)

اصطلاحا: يعرفها مصطفي الصاويني الجويني هي:" سبيل التعبير بالكناية أن تنظر إلى المعنى الذي نقصد أداءه، فلا نعبر عنه باللفظ الدال عليه لغة بل نقصد إلى لازم هذا المعنى، فنعبر به ونفهم ما نريد ".(31) ويتضح هذا القول في نموذج يعتبر من أجمل نماذج الغزل في عزة قول كثيّر:

إلى الله أشكو لا إلى الناس حبها ولا بد من شكوى حبيب يودع.
وأكتم ودا في الفؤاد مجمـــجما تضلعه منـــــي ضمير وأضلع.
إذا قلت هذا حين أسـلو ذكرتها فضلّت لها نفسي تتوق وتنزع.
ألا تتقين الله في حب عـــــاشق له كبـــــد حرّى عليك تصدّع.

غريب مســـــــوق بادكاركم وكل غريب الدار بالشوق مولع.

فما في حياة بعد موتك رغبة ولا في وصال بعد هجرك مطمع.

وما للهوى والحب بعدك لذة ومات الهوى والحب بعدك أجمع. (32)

هنا يستوطن حسّ القهر والحرمان في كل نبرة من نبرات القصيدة وفي كل حرف من حروفها.

أمّا الكناية التي وظّفها جميل بن معمر نذكر منها قوله:

أبثنة، للوصل، الذي كان بيننا، نضا مثلما ينضو الخضاب، فيخلق. (33)

وقوله:

وأقسم لا أنساك ماذرّ شارق، وما هب آل في ملمتعة قفر. (34)

رابعا: جماليّات التّشاكل والتّباين في القصيدة الغزليّة العذريّة:

إنّ التّشاكل السّيميائي يحقّق الاتساق والانسجام، فهو إجراء يمكّننا من استنطاق النصّ وقراءته وذلك بمعرفة خفاياه، والكشف عن إبداعات المبدع، والوقوف عند المواطن التي تزخر بالشّعريّة، فهو بمثابة قناة بين المتلقّي والخطاب، فما مدى تجاوب شعراء الغزل العذري مع هذا الإجراء؟

فالتّشاكل يعتبر من المفاهيم السّيميائيّة التي كان لها دور في تحليل الخطاب، لأنّه يعتبر من أهمّ الإجراءات التي استخدمت في دراسة النّص الأدبي " ممّا جعل منه نظريّة لتحليل النّص من جميع جوانبه شأنه شأن كلّ مفهوم موسّع...ممّا يجعله يجمع بين التّحليل المفردي والتّحليل الجمالي والتّحليل النّصّي، ويتجاوز المعاني الظّاهرة في النّصّ إلى إيحاءاته الكاشفة "(35) فهو إجراء يتناول مختلف مستويات النّصّ، حيث يمكن أن يكون في المستويات التّالية: الجملة، الخطاب، المضمون والدّلالة وكذا يمكن أن يتحقّق على مستوى الشّكل التّعبيريّ.

وقد عبّر مفتاح عن التشاكل كذلك بأنّه: " تنميه لنواة معنوية سلبيًّا أو إيجابيًّا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة ". (36)

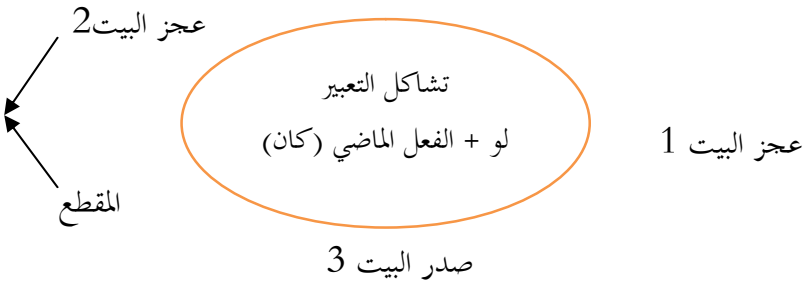
فقد أعطانا " مفتاح" من خلال هذا التعريف تصوّرا واسعا للتّشاكل، فهو تكرار في جميع المستويات الصّوتيّة والمعجميّة، والتّركيبيّة، والمعنويّة، والتّداوليّة، ويكمن التّداول في علاقة المتكلّم باستعماله اللّغة لنجاعة عمليّة التّواصل.

نلاحظ ديوان مجنون ليلى حافل بالتّشاكلات، حيث نجد في قصيدته المعنونة بـ(يا موقد النار) اعتماده على التّشاكل التّعبيري مثل ما يتّضح في قوله: (37)

فَلَوْ كُنْتِ مَاءً كُنْتِ مَنْ مَاء مُزْنَة وَلَو كُنْتِ نَوْمَـــاً كُنْتِ مِنْ غَفْوَة الفَجر

وَلَوْ كُنْتِ لَيْلاً كُنْتِ لَيْلَ تَوَاصُلٍ وَلَوْ كُنْتِ نَجْماً كُنْتِ بَدْرَ الدُّجَى يَسْرِي

فيلاحظ على هذا المقطع أنّ تشاكل التّعبير وارد في بداية كلّ شطر، فالشاعر يشاكل كل شطر مع الذي قبله، ويقوم هذا التّشاكل على التّكرار والتّعادل في التراكيب النحوية فكلّ شطر سواء كان صدرا للبيت الشّعريّ أو عجزا له يبتدئ بـ (لو) ثمّ الفعل النّاقص (كان) في الزمن الماضي ويحكى تمثيل هذا التشاكل وفق المخطّط: صدر البيت



انطلاقا من هذا التمثيل يمكننا القول إنّ (المقطوعة الشّعريّة تقوم على الدّوران وهو ما يعطيها تماسكا في مبناها، والذي يؤدي بدوره إلى الانسجام في المعنى) أمّا التّشاكل على مستوى الانسجام قول الشاعر (نجم، بدر، نوم، ليل) إذن تشاكل الوحدات معنويّا من خلال كونها تدلّ على السّكون والهدوء فاللّيل يتضمن السّكون والراحة والنوم يكون في الليل وخاصة بالنظر إلى النجوم والبدر.

وبالنّسبة للتّباين فهو يظهر في (ليل، فجر) فهي وحدة تختلف في الدّلالة مما يجعل منها ثنائيّة ضدّيّة تزيد الدّلالة وضوحا ورونقا لأنه كما قيل بالأضداد تتّضح المعاني.

ويتشاكل (مجنون ليلى) تعبيريا أيضا من خلاله قوله: (38)

فَقَالوا نُريدُ المَاءَ نَسْقِي وَنَسْتَقِي فقلت تعالوا فاستقوا الماء من نهري.

فَقَالوا وَأَيْنَ النَّهْرُ قُلْتُ مَدَامِعِي سَيُغْنِيكُمُ دَمْعُ الْجُفُونِ عَـــنِ الْحَفْرِ.

قالوا ولم هذا فقلت من الهوى فَقَالُوا لَحَاكَ اللّه، قُلتُ اسْمَعُوا عُذْرِي.

فالتّشاكل التّعبيري جليّ في قول المجنون (فقالوا زيد/ فقالوا وأين / فقالوا ولم هذا / فقالوا لحاك الله) وكذلك في قوله (فقلت تعالوا/ فقلت من الهوى) فهو تركيب متشاكل على جميع المكوّنات اللّفظية باعتماده على التكرار مما يدل على دوران البنية التركيبية وهو دوران يحقق الانسجام .

خاتمة :

من أهم ما خلص إليه المقال من ملاحظات نستطيع أن نوجز أهمها فيما يلي:

– كان الغزل وما يزال فنا من الفنون الشعرية الضاربة، التي استوقفت العديد من الأدباء والنقاد واللغويين في تعريفاته المتعددة.

– الغزل من أبرز الفنون الشعرية منذ القدم، ولقد لقي أوج تطوره وازدهاره اللغوي والفني في العصر الأموي.

– أنّ المنحى الجمالي للصّورة البيانيّة يتجلى في موضوعه الذي ينصب على دراسة الانزياح الدلالي، وظواهر المجاز التي تكاد تلازم لغة الأدب والشعر، وكل أسلوب يريد أن يكون على قدر من الجمال الفني. وإنّ أهم أثر جمالي يرتبط بعلم البيان وظواهره، لهو الأثر الإيحائي الناتج عن المجازات وكثافة اللغة، وإذا كان علم البيان يشترك مع علم المعاني في الاعتماد على تحوير اللغة وعناصرها خدمة للغرض الجمالي، فإنه يختلف عنه في أن علم المعاني يرتبط بالانزياح التركيبي أكثر، أما علم

البيان فهو يرتبط – أساسا – بالانزياح الدلالي وهو ما يقربه أكثر إلى خاصية الإيحاء.

– كَثُرَت الصّور البيانية في شعر الحبّ العذري وتعدّدت بين التشابيه والاستعارات والكنايات التي حملت لنا انفعالاتهم في دلالات جميلة ومبدعة.

– وقد لاحظنا أنّ الشّاعر العذريّ الأمويّ يعمد إلى التّكرار، ولعلّ هذا ترجمة للحرمان والمعاناة، الحرمان من لقاء الحبيبة، والمعاناة من تحقيق الأماني التي كانت تراوده.

هوامش:

(1): علي هاشم، 90 قصيدة غزل، ط 1، دار الفكر العربي، بيروت، ص ص: 7، 8.

(2): مرابط وعتروس، الغزل العذري في شعر الأحوص الأنصاري– دراسة موضوعية فنية –، مذكرة ماستر، جامعة قسنطينة، إشراف: د/ أحسن فارق، 2013/2012م، ص:29 .

(3): أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط 1، صادر للطّباعة والنّشر، مجلّد :8، د س، ص: 17 .

(4): عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد الجرجانيّ النّحويّ، أسرار البلاغة، تح: ريتير، ط2، مكتبة المتنبي، القاهرة، 1979 م، ص: 235.

(5): مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط 3، دار الأندلس، بيروت، 1983 م، ص ص: 46،47.

(6): ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تح: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1375 هـ / 1956م، ص: 90.

(7): عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد الجرجانيّ النّحويّ، أسرار البلاغة: تح: محمد رشيد رضا، (دت)، ص: 93.

(8): مجنون ليلى: ديوانه، جع وتر: أبوبكر الوالبي، تحقيق وشرح: جلال الدين الحلبي، مطبعة مصطفي البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1939 م، ص: 58.

(9): مجنون ليلى: ديوانه، مصدر سابق، ص: 153 .

(10): كثيّر عزّة: ديوانه، شرح: قدري مايو، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1995، ص ص: 81 , 82.

(11): مجنون ليلى: ديوانه، م س، ص: 190.

(12): ابراهيم جزيني، شرح ديوان جميل بثينة، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ،بيروت، ص:44.

(13): ديوان جميل بثينة، (دط)، دار بيروت للنّشر والطّباعة، 1982م، ص: 82.

(14): المرجع نفسه، ص: 35.

(15): جميل بن معمر، شرح ديوان جميل بثينة، م س، ص: 74.

(16): جميل بن معمر: شرح ديوان جميل بثينة، م س، ص: 47.

(17): المصدر نفسه، ص :50.

(18): المصدر نفسه ،ص: 40.

(19): المصدر نفسه، ص: 45.

(20): الجاحظ، البيان التبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص: 153.

(21): ابن المعتز، البديع، نشر أغناطيوس كراتشكوفوسكي، لندن، 1935 م، ص: 54 .

(22): عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد الجرجانيّ النّحويّ، دلائل الإعجاز، تح: أحمد مصطفى المراغي، المكتبة العربية،1950م، ص: 67 .

(23): أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، ص: 268 .

(24): عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد الجرجانيّ النّحويّ، أسرار البلاغة ،ص:15.وانظر:ص:33 فإنه يعطي فيها بدقة وجودة وظائف الاستعارة.

(25): مجنون ليلى، ديوانه، م س، ص ص: 41 ،42.

(26): ديوان كثيّر عزّة، دار الطباعة والنشر، (دط)، (دت) ،ص:394.

(27): ابن عبد اللّه شعيب، الميسّر في البلاغة العربيّة، (دط)، (دت)، ص: 95.

(28): ديوان جميل بثينة، مرجع سابق، ص: 34.

(29): حسن كاتب، الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري، رسالة ماجستير، شعبة الأدب العربي القديم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003 م، ص: 83 .

(30): الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (كنى)، طبع دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983 م.

(31): مصطفى الصّاوي الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية ،1993 م، ص: 53 .

(32): كثيّر عزّة، ديوانه، شرح: قدري مايو، ط1، دار الجيل، بيروت، 1995م ،ص:176.

(33): ديوان جميل بثينة، مرجع سابق، ص: 35.

(34): المرجع نفسه، ص: 23.

(35): محمد مفتاح، التلقّي والتّأويل مقاربة نسقيّة ،ط1، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994م، ص: 159.

(36): محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط8، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص:25.

(37): قيس بن الملوح: الديوان، رواية: أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسرى عبد الغني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1420هـ - 1999 م، ص: 63.

(38): المرجع نفسه، ص: 61.