الصورة الخيالية والدلالة الإيحائية
في نونية ابن زيدون

د. بهية عبد الحافظ إسماعيل
أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة حائل

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم. والصلاة والسلام على النبي الأمين سيدنا محمد أشرف الخلق والمرسلين، عليه وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين.

وبعـــد

تتعدد أشكال التعامل وأنواعها مع البنية الشعرية في إنجازاتنا العربية على مر العصور، ويعود هذا التعدد إلى طبيعة التعاطي مع النصوص الشعرية وفق أسس ومبادئ خاصة ، واضحة حينا ومبهمة حينا آخر.

وقد شكل بناء القصيدة العربية منذ القدم دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بتقنيته ودقته، يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضايا المختلفة (العاطفية، و الأخلاقية، والسياسية،و الجمالية).

ولاشك أن في قراءة البنية الفنية للقصيدة الشعرية، ورصد مظاهرها في أي مرحلة أدبية يقودنا إلى مدي العلاقة التي تربط بين أدوات الشاعر الفنية وبين تجربته الشعرية التي يريد نقلها للمتلقي.

ومع محاولة الدارس الوقوف على العلاقة تلك العلاقة يمكنه الوصول إلى أنها علاقة تكاملية تمتزج فيها الصورة مع الفكرة والعاطفة مع المغزى، وجميعها تتكاتف في إحكام البناء الفني للنص الشعري، حتى يتبلور المحور الرئيسي الذي يعول عليه تمييز النصوص الشعرية عن غيرها من حيث ما تضفيه من خاصية (العاطفة والخيال والإيقاع)، وهي ولاشك أول ما يصل إلى المتلقي في بحثه عن المتعة الفنية والصورة الجمالية.

ولا يمكن بحال من الأحوال تحديد قيمة أي نص شعري والوقوف على جيده من رديئه انطلاقا من الوقوف على المغزى الذي يهدف إليه، والأثر الذي يتركه في نفس المتلقي فحسب، وإنما بتحديد قيمته من خلال ما يتوفر له من أدوات فنية تحكم بناء القصيدة وتمنحها قوة العاطفة وصدق الشعور وروعة

الخيال ؛ لتستوعب القصيدة الشعرية مزيدا من التجريب والتشكيل وتطوير الهندسة البنائية، ليظل الإبداع إمكانية مفتوحة على مر العصور.

وقد بدت العلاقة بين المدلول الإيحائي للألفاظ و معانيها ساحة واسعة للدراسة والبحث منذ القدم، وتاريخ الأدب العربي في عصوره الأولى ينبئ عن ذلك.

فقد شغلت قضية اللفظ والمعنى شغل النقاد القدامى ، وأفردت لها الأبواب والفصول في نقدنا القديم.

والغاية من تلك الدراسة تهدف إلى إثبات الترابط القوي بين الدلالة الإيحائية والصورة الخيالية وتآزرهما في خدمة القصيدة الشعرية بوجه عام ، ونونية ابن زيدون بوجه خاص.

وقد كان اختياري للصورة الخيالية لما لها من قيمة أدبية في النص الشعري إذ أنها المحك والمؤشر الدقيق لقدرة الشاعر الإبداعية، حيث إنها تعد إحدى الدعائم الأساسية التي يقوم عليها الشعر.

وحيث تبرز براعة الشاعر من خلالها في ابتكار واقع جديد يخلق علاقات بين موجودات لا توجد بينها علاقات في الواقع الحقيقي.

ثم كانت رغبتي في إبراز قيمة الدلالة الإيحائية لتلك الصورة حتى تتضح القيمة الفنية لروعة الخيال حين يم يمزج بدقة الإيحاء.

ثم كان اختياري للتطبيق على الصورة الخيالية والدلالة الإيحائية منصبا على قصيدة من روائع الشعر الأندلسي ؛ لما يحويه هذا الشعر من البراعة التصويرية المشوبة بسحر العاطفة وزخم الإيحاء لكونه الأدب الذي ولد ونشأ في أحضان الغرب، حين دخل العرب أسبانيا فاتحين سنة ٩١هـ، ونهل من طبيعتها الساحرة ؛ حيث الأنهار فضة، والتربة مسك، والروضة خز، والدر حصباء، وحيث يبسم الزهر من طرب، وللطير شدو، وللأغصان إصغاء.

تلك الطبيعة الساحرة أتحفت الأدب العربي بما يسحر العقول، ويأخذ بمجامع القلوب، على مدى ثمانية قرون، حتى فقد العرب فردوس الدنيا، نحو العام ٨٩٧هـ.

وابن زيدون خير مثال للشاعر المبدع المتصرف بفنون القول وأساليب البيان، وشعره يتميز بروعة الديباجة وسمو الخيال ، وصوره تأخذ الألباب، وتأثر الوجدان.

وقصيدته النونية من روائع الأدب الأندلسي التي لا ينذوي لها زهر، ولا تزال حمائم أفنانها مغردة أبد الدهر ؛ لما لها من مكانة رفيعة في الأدب العربي، إذ أخرجها شاعرها كالقمر ليلة تمامه تعكس ما وصل إليه الذوق الأندلسي من رقي، ومن تمثيل لحياة الفرد ودوافع العشق، فقد استطاع الشاعر -من خلال ما وهب من ناصية الكلام، وسحر البيان - أن يرسم حبه ولهوه، تفاعلت فيها سياقات متعددة من روعة البيان ووشي البديع وخيوط المعاني، بأبيات تمثل ذلك المجتمع الذي كان انفتاحيا إلى حد السفور، لاهيا إلى حد العبث، عاطفيا إلى حد العشق.

هادفةً من وراء ذلك إلى تسليط الضوء على ذلك النوع من الأدب الرفيع لما فيه من محاسن النظم وجودة السبك وسحر البيان، وسلاسة الأسلوب وسهولة المأخذ.

هذا وقد اعتمدت في بحثي المنهج الاستدلالي القائم على التجريب العقلي الخيالي لماله من قيمة فنية جمالية خلاقة ولاسيما عند جموع العباقرة والفنانين والشعراء.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يقسم إلى مقدمة وثلاثة مباحث، تناولت في المقدمة الحديث عن طبيعة البحث والبنية الشعرية والعلاقة التكاملية بين مكوناتها الفنية، وهدف الدراسة، والمنهج المتبع.

وفي المبحث الثاني تعرضت للحديث عن الصورة الشعرية، وخصصت القول في الصورة الخيالية

" مناط الدراسة " وحاولت الربط بين الصورة الشعرية في النقد الأدبي القديم والحديث، وكشفت من خلال ذلك عن الخيال وقيمته في إثراء البنية الفنية للقصيدة الشعرية.

وفي المبحث الثاني تطرقت للحديث عن الدلالة، وتتبعت مفهومها وتأصلها إلى الوصول إلى الدلالة الإيحائية.

وتعرضت في المبحث الثالث إلى الأدب الأندلسي وابن زيدون وقصيدته النونية، وبينت من خلال ذلك المكانة الأدبية التي احتلها " ابن زيدون" والقيمة الفنية التي حظيت بها النونية.

ثم عرجت إلى التحليل الفني للقصيدة محاولة الكشف من خلال هذا التحليل عن قيمة الصورة الخيالية حين تمتزج بروعة الدلالة الإيحائية في إذكاء التجربة العاطفية.

د. بهية عبد الحافظ إسماعيل

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة حائل

المبحث الأول

المطلب الأول:الصورة الشعرية

من المعلوم لدى الباحثين في دراسة الأدب ونقده أن التصوير أحد الوسائل الفنية المستخدمة في القصيدة، وهو يتكون من مجموعة عناصر متباينة، وجزئيات مختلفة، تتآزر كلها، لتخرج في النهاية طاقة تعبيرية عن موقف ما.(١)
كما أن من المسلم به أيضاً أن التصوير الخيالي أقوى وسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر تعبيراً حياً فاتناً و مؤثراً.(٢)
والتصوير الخيالي في الصورة الشعرية هو الذى يمنحها الخصب ويهبها الحياة، ويجرى فيها الحركة، حيث يصور المعاني والمشاعر على نحو مثير وممتع.(٣)
ويمكننا أن ندرك دورها في إثارة مشاعر الآخرين وتوفير المتعة الفنية لهم، حين يطلق الشاعر من آفاق خياله صوراً رفافة بالحسن، تلف الصورة التي حدد معالمها، وتعكس عليها أضواء من الفتنة، تعمل عمل السحر، كما سنقف عليه عندما نعرض بعض نماذجها.

المطلب الثاني:الصورة الشعرية بين القديم والحديث

أولا: الصورة الشعرية في النقد القديم:-

إن مصطلح الصورة هو من المصطلحات النقدية الحديثة، التي لم ينص عليها النقد القديم نصا مصطلحيا، بل ألمح إليها، ودار حولها، وأشار إلى قيمتها للنص الأدبي من خلال الآراء النقدية المتناثرة في كتب الأدب القديم، وجلها يركز على قيمة المحسوسات، وتقريب المعنويات، وإبرازها في صورة المحسوسات، وما لها من أثر في التعبير يصل إلى المتلقي فيقع منه موقع الإعجاب والتأثير.

ومن تلك الآراء ما نجده عند "الإمام عبد القاهر الجرجاني" عندما ركز على قيمة المشاهدة في تحقيق الأنس عند المتلقي،حيث يقول "وإنا لنعلم أن المشاهدة

تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر" [٤]، ولا سبيل إلى المشاهدة إلا عرضها في صورة المحسوس.

كما أشاد الإمام بضروب التصوير في نظرية النظم في معرض دفاعه عن ثنائية اللفظ والمعنى حيث يقول " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محال إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته،أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة"[٥]

ويضيف "واعلم أن قولنا " الصورة " إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا...." [٦]

و" قدامة بن جعفر "جعل الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون حيث يقول: " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية و الشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة ولابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور". [٧]

و"على بن عبدالعزيز الجرجاني" ينوه على قيمة الاستعارة ودورها في تزيين الكلام، حيث يقول " فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر ". [٨]

و"حازم القرطاجني " ينوه على قيمة التخيل في تحقيق الانفعال والتفاعل لدى المتلقي، حيث يقول " والتخيل أن تتثمل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل وتصورها، أو تصور شيء أخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض " [٩].

ثانيا: الصورة الشعرية في النقد الحديث:

تعددت التعريفات للصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث عند كثير من الباحثين، وتباروا فيما بينهم، مدليا كل منهم بدلوه في مضمارها، محاولين من خلالها التوصل إلى السمات الفنية التي تمنح القصيدة الشعرية القيمة الأدبية

مشوبة بالمتعة الفنية، كما أبرزوا من خلالها قيمة التجربة الذاتية للشاعر وطبيعة انفعالها، وصياغة هذا الانفعال بطريقة فنية تكشف براعة الشعراء في نقل تجاربهم إلى المتلقي، وهو ما يحقق معيار صدق العاطفة في النقد الأدبي الحديث " إذ أن الصورة هي أداة التعبير من خلال الخبرة الشعرية ". (١٠)

ومع تعدد تلك الدراسات إلا أن جلها يتشابه فيما بينه، بل تكاد جميعها تصب في قالب التخييل والتمثيل من ناحية، وقالب الفكر والشعور من ناحية أخرى، حيث إنه لا يمكن الفصل في أي عمل إبداعي بين الفكرة والشعور وبين البراعة الفنية والتخييلية في نقل تلك الفكرة، كما أن جل تلك التعريفات يومئ إلى دور الصورة البارز في الربط بين التجربة الشعرية والحالة الشعورية للمبدع ونقلهما بريشة الفنان لتصلا إلى فكر ووجدان المتلقي.

ومن تلك التعريفات ما نراه عند الصادق عفيفي بأنها: " أداة التعبير عن الخبرة الشعرية "(١١).

ويعرفها الدكتور عز الدين اسماعيل بأنها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " (١٢).

كما يعرفها الدكتور علي البطل بأنها "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف عالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية.(١٣)

وفي أشعار الرومانسيين تبدو الصورة مرتبطة بالخيال الواسع والمكثف، حيث عرفت بأنها " المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال، الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل "(١٤).

وواضح من التعريف السابق أن الخيال يلعب دورا مهما في عناصر تكوين الصورة، بل إنه المدخل الطبيعي لمعرفة، وتحليل أي صورة.

وقد تتبعت الباحثة "هبة غيطي الربعي " في دراستها - بنية الصورة الشعرية عند أبي تمام التباين في تناول الصورة بين المدارس النقدية الحديثة، وانتهت إلى أن " الصورة الخيالية كانت محط اهتمام المدرسة الرومنسية، بينما اهتمت المدرسة الرمزية بالصورة الحسية، والصورة التقريرية دعت إليها المدرسة البرناسية، في حين ركزت المدرسة السريالية على الصورة الذهنية، وعالجت المدرسة الوجودية الصورة الوصفية، أما الصورة في المدرسة الكلاسيكية فهي تنتمي إلى الحقيقة أكثر من انتمائها للخيال " تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية تستند إلى قوانين العقل، لذا فهي تقريرية والخيال فيها مروض والعاطفة ملحومة، لأن العقل الذي ابتدعها يفرق بين الوهم والحقيقة". (١٥)

وقد آثرت في تلك الدراسة أن تكون منصبة على الصورة الخيالية، لارتباطها الوثيق بالعاطفة، والخيال،من حيث هو وسيلة الشاعر للكشف عن عاطفته والوصول بها إلى نبض وفكر المتلقي ، ولأهمية الخيال في التعبير عن الأحاسيس والعواطف المغمورة في أعماق النفس البشرية،وذلك
عندما يلجأ الشاعر إلى قلب المجردات والمعنويات وتحويلها إلى حسيّات.

و لأن الخيال هو لغة العاطفة الحارة والشعر الحي الفياض... فهو يعمل ليحقق ما يصبو إليه المتخيل من آمال حرم منها في واقعه ".(١٦) وبالخيال نستطيع أن نسمو إلى أماني طالما حرمنا من تحقيقها في العالم الواقعي.

والتصوير قد يكون جزئيا، حيث يتجلى في صور جزئية، تنحصر أنماطها في التشبيه والاستعارة وسائر ضروب المجاز، وهى خير ما وهب الشاعر من أدوات التعبير، وبها تتبين براعته الأدبية، ومهارته الفنية.(١٧)

وقد يكون كليّاً، حيث يصور فكرة كلية تشمل مجموعة مترابطة من أبيات القصيدة، تندرج تحت تأليف وحدتها، وتصلح لأن توضع تحت عنوان، يلائم معناها العام،وقد يتسع نطاقه، فيشملها
كلها.(١٨)

وإلى جانب هذين النوعين يقف التصوير بالتعبير الحقيقي، حيث يبلغ أحياناً منزلة رفيعة من السمو والروعة والتأثير، ربما لا تصل إليها ألوان الخيال. (١٩)

ويكون مع ذلك دقيق التصوير إذ منطق الواقع يحتم أن من التراكيب الحقيقية ما يقوم على دعاوى بارعة مؤثرة ربما لا تنهض العبارات المجازية ودعاويها بأمثالها في بعث العاطفة والانفعال... (٢٠)

ومن يمعن النظر في شعر ابن زيدون عامة وفي النونية خاصة يرى أنه قد دفعته عاطفته المشوبة بصدق الإحساس بالحب العف إلى أن يعالج هذه الألوان كلها، وأن يستخدمها استخداماً فنياً بارعاً.

المبحث الثاني(علم الدلالة)

المطلب الأول: الماهية والنشأة

وعلم الدلالة هو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى[٢١]، وهو ثمرة من ثمرات العلوم الحديثة، عني به الغربيون باعتباره مستوى من مستويات الدرس اللساني، يقوم بدراسة المعنى، فهو القضية التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها.[٢٢]

بدأ الاهتمام به منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي على يد العالم اللغوي الفرنسي " ميشال بريال "، حيث أنه أول من استعمل مصطلح " " سيمانتيك " حين كتب مقالة في السيمانتيك لدراسة المعنى ، وقد كانت دراسة المعنى عنده منصبة على اللغات الهندية الأوربية مثل اليونانية والاتينية والسنسكريتية ، وعد بحثه أنذاك ثورة في دراسة علم اللغة. [٢٣]

إن العالم اللغوي (بريال) انطلق- دون ريب- في تحديد موضوع علم الدلالة ومصطلحه من جهود من سبقه من علماء اللغة الذين وفروا مفاهيم مختلفة تخص المنظومة اللغوية من جميع جوانبها.

يقول الدكتور "كمال محمد بشر": "إن دراسة المعنى بوصفه فرعاً مستقلاً عن علم اللغة، قد ظهرت أول ما ظهرت سنة ١٨٣٩، لكن هذه الدراسة لم تعرف بهذا الاسم (السيمانتيك) إلا بعد فترة طويلة أي سنة ١٨٨٣ عندما ابتكر العالم الفرنسي (م.بريال) المصطلح الحديث." إلا أن المؤرخين اللغويين لظهور علم الدلالة يجمعون على أن فضل (بريال) يكمن في تخصيصه كتاباً استقل بدراسة المعنى هو كتاب (محاولة في علم المعاني) بسط فيه القول عن ماهية علم الدلالة، وأبدع منهجاً جديداً في دراسة المعنى هو المنهج الذي ينطلق من الكلمات نفسها لمعاينة الدلالات دون ربط ذلك بالظواهر اللغوية الأخرى. [٢٤]

ومع أن هذا العلم ثمرة من ثمرات العلوم الحديثة إلا أن جذوره قديمة قدم التفكير الإنساني،عند مختلف اللغات والشعوب من اليونانية إلى الهندية الى العربية، ووصولا إلى أواسط القرن التاسع عشر الذي وضعت فيه أصول ومبادئ هذا العلم،فجل القضايا التي عالجها التفكير الانساني القديم تعد جميعها أصولا لمباحث علم الدلالة.[٢٥]

المطلب الثاني: علم الدلالة عند العرب:

و قد كان للعرب في هذا شأن عظيم، حيث إن تاريخ نشأة علم الدلالة عندهم قديم. فمنذ القرون الأولى كان البحث في دلالات الكلمات من أهم ما تنبه إليه اللغويون واهتموا به اهتماماً كبيراً، ولذا فإن هذا التاريخ المبكر للاهتمام بقضايا الدلالة يعد نضجاً أحرزته العربية، وما الأعمال العلمية المبكرة عندهم من مباحث في علم الدلالة كضبط المصحف الشريف بالشكل إلا خير دليل على ذلك، حيث يعد عملاً دلالياً.[٢٦].

ونظرا لأهمية اللفظ والمعنى عموما وارتباطهما بكثير من العلوم ومجالات المعرفة الإنسانية، فقد هيمنت تلك القضية على تفكير اللغويين والنحاة وشغلت الفقهاء والمتكلمين، واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد، نقد الشعر والنثر، ناهيك عن المفسرين والشراح الذين عنوا بكشف العلاقة بين اللفظ والمعنى وشكلت تلك العلاقة موضوع اهتمامهم العلني الصريح".[٢٧]

وقد شكل "الجاحظ "و"قدامة بن جعفر" ثنائية في المزج بين سحر البناء ودقة الدلالة، حيث شغل "قدامة بن جعفر" بالتصفية والتدقيق اللذين يقدمان حاجات السامعين، بينما شغل "الجاحظ" بالخلط بين المتناقضات وعدم الاكتراث بالحدود ، وكان دافعه البحث عن "التسلية والمتعة "، و دافع "قدامة "البحث عن الحقيقة، وشاغله " سحر اللغة "، وشاغل "قدامة " دقة المعنى.[٢٨]

كما اقتضت جهود البلاغيين في هذا الشأن السير في ثلاث اتجاهات: دراسة الحقيقة والمجاز، وبحث خصائص التراكيب، ودراسة الظواهر البديعية

اللفظية، وقد نتج عن هذه الجهود اكتشاف نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ووضع ثلاثة علوم تمثل هذه الاتجاهات وهي: البيان والمعاني والبديع، وهذه العلوم يجمعها إطار مشترك هو" العلاقة بين الاختيار الأسلوبي باعتباره رمزا وبين المعنى".[٢٩]

ويضاف إلى ذلك أن هذه القضية برزت بوضوح في تاريخ الأدب العربي وخاصة في القرن الثالث الهجري، وشغلت الأدباء والنقاد وظلت مناط البحث والجدل فترة طويلة. وقد انقسم هؤلاء أمامها فريقين، وكان الاتجاه السائد تفضيل اللفظ على المعنى حتى عرف النقد العربي بهذا. [٣٠]

ولم تقتصر دراستهما قديما وحديثا –عند العرب وغيرهم- على مجال اللغة وحده الذي يعد أكثر ميادين العلوم اهتماما بهما[٣١]، بل إن جل المجالات المعرفية ذات الصلة بهذه القضية درست ما يخصها منها. ولذلك نجد أن قضية اللفظ والمعنى في تراثنا مسألة أساسية مشتركة في العلوم والدراسات العربية

وقد كان من إسهام اللغويين العرب في هذا المجال: وضع معاجم الألفاظ ومعاجم المعاني، ودراسة اتصال معاني الألفاظ المتحدة الأصول ومحاولة ربط بعضها ببعض فيما عرف باسم الاشتقاق الأصغر والاشتقاق الأكبر. [٣٢]

ولقد أسهم النحاة بدورهم في إشاعة فكرة الدلالة من خلال الحديث عن دلالة التراكيب الإسمية أو الفعلية المتصلة أو المستأنفة، ولقد كان الخلاف الذي يدور بين النحاة أحيانا هو خلاف حول ما يسمى بفلسفة الإعراب، وليس حول دلالات التراكيب، أو حول التوكيد الذي كان يتردد كثيرا في كلامهم ' والذي انتقل منهم تحت مسمى الادعاء والمبالغة، وفي هذا الاطار سيطرت فكرة التوكيد بهدف إزالة الشكوك، أو دفع الشبهات ، وكان المخاطب الأثير عندهم هو المخاطب المفكر الذي تزداد له درجات التوكيد الواقعي أو المدعى كلما زاد إنكاره). [٣٣]

وبما إن المفهوم الشائع للدلالة هو دراسة دلالات الألفاظ وتطورها لكونها أكثر العناصر اللغوية قابلية للتغيّر في اللغات الإنسانية؛ بحيث" لا تستقرّ على

حال؛ لأنها تتبع الظروف،فكل متكلم يكوّن مفرداته من أول حياته إلى آخرها بمداومته على الاستعارة ممن يحيطون به؛ والإنسان يزيد من مفرداته، و ينقص منها أيضا ويغير الكلمات في حركة دائمة من الدخول والخروج."

وهذا يعد مقدمة للمفردات ودلالاتها في اللغة عامة، و كل نظرية فيه تعبر عن هذا المضمون في زاوية مناسبة، فالذين يعنون بالجوانب النظرية فيه يضمنونه نظرية المعنى و يهتمون فيه بالربط بين اللفظ و المعنى والدال والمدلول والرمز والشيء، والذين يعنون بجوانبه التطبيقية الحديثة يلمّون فيه بعناصر التطور.[٣٤]

المطلب الثالث:الدلالة الإيحائية

يقصد بالدلالة الإيحائية " المعنى العاطفي الزائد عن المعنى الإدراكي" [٣٥]

والدلالة الإيحائية تختلف عن الدلالة الإدراكية، وقد كان للسانيين دور بارز في توضيح الفرق بين الدلالة الإدراكية والدلالة الإيحائية.

ومن هؤلاء العالم الغربي "لاينز " الذي يرى أن المعنى الإيحائي هو ذلك " المكون العاطفي الزائد عن المعنى المركزي "،[٣٦] وهو بذلك يقصر المعنى الإيحائي على الظلال العاطفية.

أما "هنري لوفيغر " فقد عرف المعنى الإيحائي بأنه الأصداء العلامات الانفعالية والعقلية " والتقى معه في المعنى " هارتمان " و" ستورك "، حيث ذهبا إلى أن المعنى الإيحائي هو " المعنى المؤسس على المشاعر والأفكار التي تلوح عقل المتكلم أو الكاتب أو السامع أو القارئ ".[٣٧]

كما كان للعلماء العرب المحدثين جهود بارزة في هذا المضمار، ومنهم على سبيل المثال وليس الحصر الدكتور "إبراهيم أنيس" في كتابه " دلالة الألفاظ "، والذي تناول فيه تعريف الدلالة، وأنواعها و أفرد فصلا للحديث عن الصلة بين اللفظ ودلالته، و أخر للحديث عن استيحاء الدلالة من الألفاظ.

كما استخدم مصلح الدلالة المركزية والدلالة الهامشية ، لما تعارف عليه عند الأخرين بالدلالة الإدراكية والدلالة الإيحائية، فجعل الدلالة المركزية هي " ذلك القدر المشترك من الفهم التقريبي الذي يكتفي به أفراد بيئة لغوية واحدة، وهو الذي يسجله اللغوي في معجمه ".(٣٨)

أما الدلالة الهامشية فعرفها بأنها تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وأمزجتهم، وتركيب أجسامهم، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم ".(٣٩)

ومن ذلك أيضا أطروحة لـ " رزاق عبد الأمير مهدي " جزء من متطلبات الدكتوراه بجامعة بغداد، فصل فيها القول عن الدلالة المركزية والدلالة الهامشية من خلال حديثة عن "معاني الحروف الثنائية والثلاثية بين القرآن الكريم ودواوين شعراء المعلقات السبع ".(٤٠)

كما تتبعت الدكتورة "صفية مطهري" في كتابها (الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية) معني كلمة " دلالة " ' فأرجعتها إلى خمسة معان ، وهي على النحو التالي:

١ـ المعنى الأساسي أو الأولي: وهو الذي يسمى المعنى التصوري أو المفهومي conceptual meaning، أو الإدراكي itcognif، وهو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي والتفاهم ونقل الأفكار.

٢- المعنى الإضافي أو الثانوي أو التضمني: وهو ذلك المعنى الذي يشير إلى اللفظ إضافة إلى معناه التصوري وهو غير ثابت ولا شامل، وإنما يتغير بتغير الثقافة أو الزمن أو الخبرة.

٣- المعنى الأسلوبي: وهو الذي تحدد ملامحه الظروف الاجتماعية والجغرافية، كما يتقيد بالعلاقة بين المتكلم والسامع، وبرتبة اللغة المستعملة أدبية كانت أو رسمية أو عامية، وكذا بنوع هذه اللغة أهي لغة الشعر أم لغة القانون.

٤- المعنى النفسي: وهو مرتبط بما يملكه الفرد من دلالات ذاتية لذلك اللفظ، ويظهر ذلك بوضوح في كتابات الأدباء وأشعار الشعراء التي تعكس فيها المعاني النفسية للأديب أو الشاعر بصورة واضحة اتجاه الألفاظ والمفاهيم المتباينة.

٥-المعنى الإيحائي: إن للمعنى الإيحائي أهمية بالغة لكونه يعمل على استنباط الدلالة الكامنة في المفردة اللغوية لما تؤديه هذه المفردة، ولما تحمله من إيحاء،بناء على ما تتميز به من شفافية معينة.

ثم فصلت -الباحثة - الحديث عن المعني الإيحائي فنوهت إلى أن " أولمان حصر المعني الإيحائي في ثلاثة مؤثرات (التأثير الصوتي، والتأثير الصرفي، والتأثير الدلالي) [٤١].

ومن خلال تلك التقسيمات، حاولت أن أجعل محور هذه الدراسة حول الدلالة الإيحائية وتناغمها مع الصورة الخيالية في حمل المعاني التي زخرت بها نونية ابن زيدون.

المبحث الثالث (نونية ابن زيدون)

المطلب الأول: لمحة عن الأدب الأندلسي:

الأدب الأندلسي هو ذلك الأدب الذي ولد ونشأ في أحضان الغرب، حين دخل العرب اسبانيا فاتحين سنة ٩١هـ ؛ورضع ثدي طبيعتها الساحرة، حيث الأنهار فضة، والتربة مسك، والروضة خز، والدر حصباء، وحيث يبسم الزهر من طرب، ويشدو الطير وللأغصان إصغاء، وحيث هي الرياض وكل الأرض صحراء[٤٢].

فهذه الطبيعة الساحرة أتحفت الأدب العربي بما يسحر العقول، ويأخذ بمجامع القلوب، على مدى ثمانية قرون، حتى فقد العرب فردوس الدنيا، نحو العام ٨٩٧.هـ

وقصيدة ابن زيدون من روائع الأدب الأندلسي التي لا ينذوي لها زهر، ولا تزال حمائم أفنانها
مغردة أبد الدهر، لما من لها مكانة رفيعة في الأدب العربي، إذ أبرزها شاعرها كالقمر ليلة تمامه
تبين ما وصل إليه الذوق الأندلسي من رقي، فقد استطاع الشاعر أن يرسم حبه ولهوه بأبيات تمثل حياة الفرد في ذلك المجتمع الذي كان انفتاحيا إلى حد السفور، لاهيا إلى حد العبث، عاطفيا إلى حد العشق،

المطلب الثاني: نبذة عن حياة ابن زيدون:

هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي المشهور بابن زيدون، ولد بقرطبة سنة ٣٩٤ / هـ ١٠٠٣م، في خلافة هشام بن الحكم، أبوه فقيه من سلالة بني مخزوم القرشيين. وجده صاحب الأحكام الوزير أبو بكر محمد بن محمد بن إبراهيم. كان ابن زيدون زعيم الفئة القرطبية، نشأ في بيئة مثقفة، وكان والده من وجهاء قر طبة وأغنيائها وفقهائها، أحضر له

الأدباء والمربين، فتثقف ثقافة عالية، ونظم الشعر باكرا، حتى بزغ بدره في سماء قرطبة وكانت له فيها صولات وجولات.

كان مقربا من أبي الحزم بن جهور، ثم دفعت به الدسائس إلى السجن، ولما لم تجده قصائد الاعتذار فر من سجنه، ثم اتصل "بأبي الوليد بن جهور"، الذي تسلم الحكم بعد موت أبيه، فجعله وزيره وسفيره لدى الملوك، علّه يتسلى عن حبه بالأسفار، ولكن السفر زاد من حبه، فعاد إلى قرطبة.

ثم اتصل بالمعتضد بن عباد أمير اشبيلية، وابنه المعتمد، واتخذه وزيرا له، كما اتخذه من بعده ابنه المعتمد وزيره ومستشاره وبقي معه بقرطبة حتى اضطربت الأحوال في اشبيلية، فأرسل المعتمد ولده الحاجب وابن زيدون لتهدئتها، وكان شاعرنا مريضا فاشتدت عليه وطأة الحمى وتوفي في اشبيلية ودفن فيها سنة ٤٦٣ هـ. (٤٣)

والقصيدة تدور حول شكوى ابن زيدون مما آل إليه حاله من مفارقة لأحبابه، وما أصابه من هم وحزن لانقطاعه عنهم، حيث كان يكلف "بولادة بنت المستكفي، التي كتب إليها هذه الرسالة "،(٤٤) وكانت شاعرة تتملك ناصية الأدب والظرف، وتيم المسمع والطرف، بحيث تختلب القلوب والألباب، جعلت مجلسها ملتقى الشعراء وأهل الأدب، يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها.(٤٥)

ووقعت بين الشاعر ومحبوبته جفوة اختلف المحللون في أسبابها، وذهبت المحبوبة تكيد لمحبوبها، وتروم ودا جديدا، فنافسه في حبها "أبو عامر بن عبدوس"، الذي هجاه "ابن زيدون " في رسالته الهزلية، و جعله أضحوكة على كل لسان، وانتقاما منه سعى بينه وبين الأمير حتى أثار حفيظته على "ابن زيدون" وسجنه، ولم يزل "ابن زيدون "يروم دنو ولادة فيتعذر، فلما يئس من لقياها، وحجبت عنه محياها، كتب إليها يستديم عهدها، ويؤكد ودها، ويعتذر عن فراقها بالخطب الذي غشيه، ويعلمها أنه ما سلا عنها بخمر،

ولا خبا ما في ضلوعه من جمر، وهي قصيدة ضربت في الإبداع بسهم، وطلعت في وضربت كل خاطر ووهم، ونزعت منزعا قصر عنه حبيب وابن الجهم.(٤٦)

أرسل ابن زيدون هذه القصيدة إلى "ولادة " عقب هروبه من السجن، يسألها أن تدوم على عهده، ويتحسر على أيامهما، ويكاد أن يتفطر أسى، وألما على فراقها، وبتحرق شوقا إليها،وفي ظلال تلك العاطفة المتأججة أنشأ تلك القصيدة، النابضة بالحياة المترجمة عما في صدره من مكنون الحب والوفاء.

وقد تلك القصيدة حوت دررا من بدائع النظم الفريد قلما توجد في قصيدة، تفيض بالعواطف، وتكتظ بالشعور، ويعبر فيها عن خواطره،في حرية دون تقييد بضروب التصنيع أو التصنع،، ولا غرو في ذلك فقد لقب الشاعر باسم "بحتري الأندلس " لقرب ذوقه من ذوق "البحتري(٤٧)

وكل ما في القصيدة يبرز براعته في انتقاء الألفاظ بعناية - لتعبر عن العاطفة النبيلة التي يكنها الشاعر لمحبوبته، ويرثى بها هواه- انتقاء صانع ماهر لتعبر عن حاله، وما أل إليه مآله.

المطلب الثالث: شرح القصيدة في ضوء (الصورة الخيالية، والدلالة الإيحائية):

يقول الشاعر

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا (٤٨)

استهل الشاعر قصيدته بالتوجع والتحسر وعبر أصدق تعبير عن حاله بين ما كان، وما أصبح ، ولم يجد أفضل من الصورة الخيالية لتعينه في الكشف عن تلك المفارقة ؛ فلجأ إلى تجسيد كل من اللقاء والجفاء، وجعل للقاء متعة حسية تمثلت في الطيب، وجعل الجفاء يحل محل الوصال، وتلك دلالة توحي بمدى السعادة التي كانت تغمره حال الوصل،ليكشف بها عن صدق عاطفته وقوة تمكنها من نفسه، وحسرته على تبدل حاله.

وكأنه بهذه الدلالة الإيحائية يحمل المتلقي على الشغف بمعرفة حكايته وسر تبدل حاله، لينفذ من خلال تلك الدلالة إلى سرد حكايته فيكشف عما كان، وما آل إليه الحال.

ناهيك عن زخم الدلالة الإيحائية التي برزت من المعاني المعجمية في الكلمات (أضحى) التي انتقاها الشاعر بدلالتها على اتضاح الأمر وبيانه، وصيرورته حقيقة لا مراء فيها ، ولا يخفى القيمة الفنية التي أدتها التخالفية في كلمة (أضحى) إذ أنها توحي باستدعاء الماضي أمام الشاعر ليمثل هذا الماضي أيضا أمام المتلقي ويجعله يشارك الشاعر حلاوة الوصل،ثم يتحول معه إلى الحاضر بآلامه ولوعته ومآسيه، ليحمله على معايشة لوعته والإشفاق عليه.

ثم (التنائي)، التي تدل دلالة إيحائية على بعد المسافة النفسية بينهما بعدا يستحيل معه تحول الأمر إلى نقيضه، و(التجافي) بدلاتها على النفور والخصام، لتوحي بانعدام أسباب العودة إلى الغبطة والسعادة التي غمرتهما زمن الوصال.

ثم رأينا روعة الخيال تدور في فلك المؤثرات الصوتية الإيحائية التي أدتها الكلمات المتجانسة والمتقابلة، مثل: (التداني، والتنائي) وبين (تدانينا، وتجافينا) والكلمات المتطابقة بين (لقيانا وتجافينا) والتي توحي بتحول الحال وتبدل الأحوال، ولعل المشاعر التي زخمت بها نفسه وفرت له تلك القوة التعبيرية عن المراد، ولا يخفى دلالة الجناس الصوتية حين امتزجت بزخم الحروف الدالة على الأنين والتوجع من (الياءات والنونات)، والتي يمتد النفس معها لتضفي على البيت صبغ من الإيقاع الحزين المسيطر على الشاعر.

ويستمر الشاعر في الكشف عن استمرارية الصدمة التي ما زالت تذكره بقسوة وقع الفراق ، حيث يقول:

ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ نَاعِينَا (٤٩)

وهنا نرى الشاعر يكشف من خلال الصورة الخيالية أثر البين حين جسد البين وجعله يباغتهم صباحا مما جعلهم لا يتحملون تلك المباغتة فكانت نهايتهم،

وقام الناعي ينعي هلاكهم، ثم استعان ببعض الكلمات ذات المؤثرات الدلالية، دبج بها صورته الخيالية، فاستعمل (ألا) الدالة على التنبيه لما بعدها، ولم يكن ما بعدها أخف وقعا مما قبلها، فما هي إلا إيحاء باستمرار الإعلان عن حقيقة البين التي أصبحت واقع،

ثم (بالصبح) دلالة على استمرارية الوضوح، وضوح مزق النفس ثم انتقي الكلمات ذات الدلالات الإيحائية، بوضوح أمر الفراق وضوح الصبح، فمزق النفس أيما تمزق، حتى أودت بنعيهم.

كذلك لا يخفى وقع المؤثرات الصوتية الذي أضفاه الجناس حين مزجه بزخم الإيقاع الحزين والمتمثل في المجانسة بين (حان- والحين – وصبح وصبحنا)، بالإضافة إلى شيوع الحاء في البيت و هو حرف سهل المخرج، حيث أعطى ذلك الأسلوب دلالة إيحائية بأن الشاعر قد أثقله الإعياء فهو يبحث عن أسهل الحروف مخارج، لتحمل دلالة ضعفه وإعيائه وإشرافه على الهلاك.

وتستمر حالة التوزع والغصة عند الشاعر فيبحث عن منقذ يبلغ حالة الحزن والأسى التي صار لها حاله، عله يجد من يواسيه ويرق لحاله، فيجد في الصوة الخيالية ملجأه فيقول:

مَنْ مبلغُ الملبسِينا، بانتزاحِهمُ، حُزْناً، معَ الدهرِ لا يبلى ويُبْلِينَا (٥٠)

أكملت تلك الصورة الخيالية حالة التوزع عند الشاعر حين جسدت الحزن وألبسته للشاعر لباسا لا ينفك عنه لباس يبليه ولايبلى ، ويبقى بعده دالا على أثاره.

كما لا يخفى دور الدلالة الإيحائية لروعة الكلمات التي انتقاها ليكمل بها تلك الصورة،وقد وضحت في اختياره لكلمة (ملبسينا) بدلالة اللبس على لفه للجسد، لتوحي تلك الكلمة بأن الحزن والأسي الذى ألبسه الوشاة الشاعر يحوطه ويغمره،

ثم انتقاءه كلمة (البلى) في (لا يبلى – ويبلينا) بدلاتها على حرص الشاعر أن يقطع الاحتراز الذي قد يتسرب إلى المتلقي بأن هذا الحزن الذى ألبسه له الوشاة قد يزول ببلاء ثياب الحزن.

وتمتد حالة التوزع عند الشاعر فيستمر في الصور الخيالية ليكمل معنى البيت السابق بدلالته على استمرار حالة الاضطراب والتشتت عند الشاعر ، فيؤكد من خلاله حال التحول من أنس الوصال إلى زمن لوعة الفراق، ويعينه على أداء هذا المعنى الصورة الخيالية التالية:

إن الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا أُنساً بِقُربِهِمُ قَد عادَ يُبكينا (٥١)

حيث شخص الشاعر الزمان،وأبرز المفارقات فيه بين الماضي والحاضر، فالزمان الذي طالما أسعدهم بأنس القرب، هو نفسه ذاك الزمان الذي انقلب عليهم وبدل ضحكاتهم بكاء.

ثم تأتي دلالة الصورة الكنائية التي أدتها لفظة (مازال) التي تكني بها عن مصدر سعادته الذي تحقق بحلاوة الوصل حينها،بالرغم من التحول من أنس الوصال إلى لوعة الفراق.

ثم يمزج روعة الخيال ومفارقاته بسحر الإيحاء الصوتي الناجم من المقابلة في (ما زال يضحكنا – ما عاد يبكينا)، بإيحائها بمدى الحزن والأسى الذي أطبق على الشاعر.

كما لا يخفى دلالة التوكيد الذي بدأ به الشاعر البيت وختمه به أيضا ليعطي إيحاء بأن غبطة الأنس في الوصال إن كانت مؤكدة فغصة الألم في الفراق كذلك لا تقل عنها تأكيدا، بدلالته الإيحائية على تحقق البكاء، وأثره على النفس.

ثم يجد الشاعر في الصورة الخيالية متنفسا، يعلل به سبب ما آل إليه حاله فبقول

غيظَ العِدا مِنْ تَساقِينا الهوَى فدعَوْا بِأنْ نَغَصَّ، فَقالَ الدهر آمينَا (٥٢)

فنراه يعلل ذلك الحزن والأسى الذي ألم به بأنه غيظ وحقد من الوشاة، حين جسد الهوى، وجعله شراب ممتع يسقيه كل منهما للآخر، فلم يرق ذلك لحساده، وتمنوا زوال تلك النعمة عنهما، وأخذوا بالدعاء عليهما، ثم شخص الدهر وجعله يتحالف معهم، ويؤمن على دعائهم، وقد تحقق التأمين، وتحققت الاستجابة.

ولا يخفى الدلالة الإيحائية بمؤثراتها النفسية، ابتداء من انتقائه لكلمة (غيظ) التي تدل على تملك الحقد من نفس الخصم، ثم (تساقينا) بدلالتها على فرط الصبابة بينهما وإيحائها بالمشاركة في الشراب بين الحبيبين ولذة النهل من كاسات الهوى، كما لا يخفى دلالة المشاركة ولاسيما إن كانت في المأكل أو المشرب من لذة التناول. ناهيك عن إيحائها بقوة العاطفة بينهما، حيث دلالتها على أن تلك العاطفة لم تكن من طرف واحد بل كانت عاطفة متبادلة، ثم دلالة (نغص) حيث توحي بالألم الممزوج بالحسرة، ويضارع كل هذا المؤثر الصوتي الذى أضافه الجناس في (العدى – الهوى) وفي(تساقينا – آمينا).

وتستمر حالة الاعتراف بالواقع،وإعلانه استجابة الدهر للخصم وتحقيقه للفراق الذي يحقق الغصة التي تمناها لهم الأعداء ' فلا يجد الشاعر خير معين له إلا تلك الصورة الاستعارية حين يقول:

فَانحَلّ ما كانَ مَعقُوداً بأَنْفُسِنَا وَانْبَتّ ما كانَ مَوْصُولاً بأيْدِينَا (٥٣)

فقد جسد الشاعر عهد الهوى الذي تعاهدا عليه، وجسد النفس أيضا وجعل العهد معقوداً بنفسيهما،، وجسد الهوى أيضا وجعله مقبوضا عليه بأيدهما،وكل ذلك يدل دلالة واضحة على تمكنهما من ناصية الهوى.

وتكمل هذه الصورة دلالة الكناية في استخدامه لـ (انحل) وهي كناية عن سرعة تقطع الصلات،وهي توحي ولاشك بعظم الوشاية.

واستخدامه للرباط الذي كان بينهما بـ (معقودا) بكنايتها على أن ما كان بينهما ليس شيئا واهيا أو نزوة عابرة، وإنما كان عهد معهودا، ناهيك عن دلالة (كلمة) العقد وإيحائها بمدى الالتزام به بين الطرفين.

ويضاف إلى جملة الصور السابقة تلك المؤثرات التي أدتها الإيحاء الصوتي لمراعاة النظير، وللجناس لينقل بهما تلك الصور الخيالية، فنراه يراعي بين (انحل – انبت) ويستخدمهما للعقد، والوصل، والعقد يناسبه الحل، والوصل يناسبه القطع.

أضف إلى ذلك الإيحاء الصوتي الحاصل من جرس الإيقاع بين الشطرتين في (انحل – انبت) و

(معقودا- موصولا) و (بأنفسنا – بأيدينا)، ولا يخفي أيضا إيحاء النونات التي شاعت في البيت للدلالة على مدى ما تملك الشاعر من أنين وتوجع وهو يخبر عن انتهاء ما كان بينهما من عهد موثق وعاطفة قوية.

ومع إقرار الشاعر بثبوت البين وانقطاع الوصل، إلا أنه ما زال متعلقا ببصيص الأمل، حيث يقول:

وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخشَى تَفَرّقُنا، فاليومَ نحنُ، ومَا يُرْجى تَلاقينَا (٥٤)

وهنا تبرز دقة الانتقاء عند الشاعر للصورة الكنائية ومدلول كلماتها في استخدامه الرجاء (كناية عن التعلق بالأمل وإمكانية العودة)، وهذا التعلق لا تعطيه سوى كلمة الرجاء.

ثم براعة الانتقاء للألفاظ الدالة على مكنون نفسه، حين استعان بدلالة الفعل المضارع (نكون ،بدل من استعماله الفعل الماضي كان، بدلالة الماضي على الانتهاء ودلالة المضارع على الاستمرارية) إيحاء بأن الشاعر لا يريد أن يقنع نفسه بانتهاء ما كان بينهما، فلم يكن لديهما خشية من الفراق لأن عاطفتهما

أقوى من توقعه، ثم تأتي روعة سحر الإيحاء الصوتي التي أدتها المقابلة بين الشطرين (ما يخشى تفرقنا - ما يرجى تلاقينا).

وبعد إقراره بثبوت الهجر، وفقد الأمل في اللقاء، يحاول النفوذ إلى قلب الحبيبة من خلال العتاب الرقيق قائلا:

يا ليتَ شعرِي، ولم نُعتِبْ أعاديَكم، هَلْ نَالَ حَظّاً منَ العُتبَى أعادينَا (٥٥)

يبدأ الشاعر بيته بالنداء بدلالته على الرغبة في التواصل، إثباتا للوفاء لمحبوبته، ونفيا لإرضاء عذالها، فهل يستحق منها أن تنيل الوشاة مرادهم منه، ودلالة الاستفهام على التحسر ساعيا بذلك لاجتياز مغاليق قلبها.

ولا يخفى دلالة الطباق ومفرداته في أداء هذا المعنى حيث طابق الشاعر طباق إيجاب وسلب بين (لم نعتب – ونال حظا) وكذلك دلالة الجناس ورد عجزه على صدره في قوله (أعادينا وأعاديكم) ولاشك أن هذا الرد يضيف للأبيات قوة توافقية و انسجامية وتكاملية.

وتكملة للعتاب المشوب بالإصرار على العاطفة:

لم نعتقدْ بعدكمْ إلاّ الوفاء لكُمْ رَأياً ولَمْ نَتَقلّدْ غَيرَهُ دِينَا (٥٦)

وهنا تبدو دقة الصورة الكنائية الدالة على صدق المحبة رغم الألم، ورغم القلى، وتعبيره عن هذا المعنى بعد إبداء تحسره على فعل المحب الذي أرضى عذاله، وعلى الرغم من كل ذلك فالشاعر قد عقد على نفسه الوفاء للأحبة، حين استعان بالصورة الاستعارية حيث جسد هذا الوفاء وتقلده، بإيحاء (التقلد) بمدى التمسك، ولم يكتفي بتقلد الوفاء فحسب، بل اتخاذه (دينا) بإيحائها على أن الوفاء لديه عقيدة راسخة، ناهيك عن دلالة الموازنة بين طرفين في الهوى، طرف نول الأعادي مرادهم وفي المقابل طرف عاقد على الوفاء، وهو بذلك ولا شك يسعى للولوج إلى تلمس مشاعر المحب علّه يوقظ من فتر

الوجد،وعله يستل ما تسرب إلى قلب الأحبة من وشاية، ولا يخفى دلالة الألفاظ (لم نعتقد - ولم نتقلد) والتي توحى بعدم وضع البعد في الحسبان.

ويستمر في محاولته النفوذ إلى مكنون نفسها، مذكرا إياها أن مثله ممن يمتكلون تلك العاطفة الجياشة وذلك الوفاء المطلق، لا ينبغي أن ينول منه الوشاة والحاقدين، قائلا:

ما حقّنا أن تُقِرّوا عينَ ذي حَسَدٍ بِنا، ولا أن تَسُرّوا كاشِحاً فِينَا [٥٧]

وفي هذا البيت تبرز شخصية الشاعر الذي ينتقي أرق الكلمات حتى في العتاب عله يستل ما وقر في نفس الحبيبة من حنق سببه وشاية الواشين وحسد الحاسدين، فينطلق من مبدأ (وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان، و يبدأ بالنفي، بإيحائها بالألم الذي أحدثه ما وفره الأحبة من إقرار عين الحاسد، حين حققت لهم الحبيبة أمانيهم بقطع الوصال، وإنكاره على الأحبة أن يقروا عين الحساد و يوفروا المسرة للكاشحين.

كما لا يخفى دلالة الصورة الكنائية (تقروا) التي توحي بأن الفراق غاية أمل للحساد، وقد حققت لهم الحبيبة هذا الأمل و أقررت أعينهم به، وفي (تسروا) بإيحائها بمدى ما انتاب الكاشحين من مسرة لأنهم وشايتهم حققت مرادها.

ويعقب الشاعر على البيت الماضي ليدلل على مدى تعلقه بعاطفته تجاه محبوبته، وتمسكه بها ، فيستعين بالصورة التالية حيث يضمنها معنى ' إذا كنتم رضيتم بأن تقروا عين الحساد وتسروا الكاشحين بهجركم لنا، فإننا حينما حاولنا أن نقنع أنفسنا بأن اليأس من وصالكم قد يكون سلوى يخفف عنا وطأة ألم الهجر،فما زادنا اليأس إلا إغراء بكم. حيث يقول:

كُنّا نرَى اليَأسَ تُسْلِينا عَوَارِضُه، وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لليأسِ يُغْرِينَا[٥٨]

وتبرز دقة الانتقاء عند الشاعر عندما يختار تجسيد اليأس في البيت الأول وجعل له عوارض كان الشاعر يظنها يمكن أن تسليه عن عاطفته، ثم شخصه في البيت الثاني عندما جعله يغريه بزيادة التعلق.

ثم يلبس الشاعر صوره بإيحاء الألفاظ الناتج من جرس الجناس في (اليأس – يئسنا – لليأس) بدلاتها الإيحائية على اعتصار النفس وشدة وقع الكلمة، ورنين الطباق بين (اليأس – الإغراء) لتعطي إيحاء بأن الشاعر مع فرط يأسه المتكرر إلا أنه يظل متعلقا بالأمل.

ثم يلجأ الشاعر إلى وسيلة يحاول أن يلمس بها مشاعر الحبيبة، حين يلجأ إلى الموازنة بين حاله وحالها، وبين فعله وفعلها، عل تلك الوسيلة تنفذ إلى مشاعرها فتسترد وعيها، حيث يقول:

بِنْتُم وَبِنّا، فَما ابتَلّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقاً إلَيكُمْ، وَلا جَفّتْ مآقِينَا (٥٩)

بان فعلكم وهان عليكم الفراق وإرضاء الوشاة، وبان فعلنا بتمسكنا بكم مع هواننا عليكم، وبالرغم من ذلك لم يهدأ خفقان قلوبنا يوما شوقا اليكم ولا جفت مأقينا من الدموع حزنا على فراقكم.

وقد ساعده في إيصال هذا المعنى جنوحه للصورة الكنائية التي تدل على مدى تعلقه بها،ومدى معناته من ألم الشوق وحرقة الفراق في (ما ابتلت جوانحنا – ما جفت مآقينا).

يضاف إلى تلك الصورة المؤثرات الصوتية التي أضفاها الجناس بين (بنتم – بنا) بإيحائها بالموازنة بين حالها وحاله، وتلمسه لأكثر منطقتين تتأثران بلوعة الفراق وهي (الجوانح – المآقي)، إيحاءً باعتصار النفس، واحتراق القلب، بالإضافة إلى الإيحاء الصوتي الذي أدته المقابلة في (ابتلت جوانحنا – جفت مآقينا) بما فيها من التألف بين اللفظ والتعبير حين اسند ابتلت للجوانح ، وأسند جفت للمآقي.

ثم يكمل الشاعر إبراز الحالة المعتصرة التي يمر بها من خلال تلك الصورة التي تشخص الأسى والضمائر حين يقول:

نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّينَا[٦٠]

وفي تلك الصورة امتداد لمحاولة الشاعر النفوذ إلى مكامن النفس في الحبيبة فيحاول أن ينفذ إلى الضمائر محاولا إيقاظ ضميرها ومكنون نفسها، فيجرد من نفسه ضمير يناجي المحبوبة، عل تلك المناجاة من ضميره تصل إلى ضميرها فتوقظ المشاعر الكامنة في نفسها، ثم يعود ليدلل على أن هذا الفراق قد ذهب به كل مذهب، فكل محاولة منه لاستعادة الوصل تبوء بالفشل تقضي على الشاعر، حيث شخص الأسى وجعله يكاد يقضي على الشاعر لولا تعلقه بالأمل.

وتدعم الصور السابقة دلالة المؤثر الصوتي في (الأسى – تأسينا) بإيحائها بإشرافه على الهلاك لولا أن التعزي يعود به فيحيي بداخله الأمل.

حَالَتْ لِفقدِكُمُ أيّامُنا، فغَدَتْ سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا [٦١]

وتلك صورة خيالية أخرى تتجلى في الكناية التي برزت من رمز الألوان التي تحولت من البياض إلى السواد كناية عن التحول من هناء الوصل إلى شقاء الهجر.

بالإضافة الى الصورة التجسيدية التي جسد بها الأيام والليالي حين صبغها بالبياض والسواد

ويضاف إلى ذلك ما دبج به الشاعر تلك الصورة بروعة التخالفية بين الليالي والأيام،وبين (حالت – غدت)، واستعماله السواد مع الأيام، والبياض مع الليالي، لتضفي على المعنى إيحاء بأن العاطفة المشبوبة جعلت سواد لياليهم بياضا، ومع فقدها تحول بياض الأيام إلى سوادها.

ثم تأتي دلالة الكلمات (لفقدكم – بكم) لتعطي الإيحاء بأن الحبيبة دون غيرها هي التي من شأنها التأثير في أيام الشاعر وصبغ أيامه تبعا للوصل والفراق، وإضافة (نا) الملك للأيام والليالي إيحاء بأثر العاطفة على لياليه وأيامه دون غيره.

ولا يقف الشاعر عند مجرد الإخبار عن هناء الوصل الذي كان وتحوله إلى شقاء الهجر، بل يضمن البيت الثاني معني البيت الأول، فيكشف جانبا مما كان بينهما من ألفة صبغت سواد لياليهم ببياض عاطفتهم ومشاعرهم ، حين يقول:

إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا؛ وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا(٦٢)

حيث يظهر أن بياض الليالي ما أحدثه إلا هناء العيش في الليالي الباسمة بألف المودة، وصفاء العيش الناتج من صفاء القلوب، وصدق العاطفة. وقد ساعده في إيصال هذا المعنى الصورة التشخيصية للعيش وجعله يشاركهم غبطتهم فيسعد لسعادتهم ويلهو صفاء بتصافي قلوبهم، ثم أضاف إلى جمال الصورة سحر المجانسة بين (صاف – تصافينا) بإيحائها بالحنين إلى تلك الأجواء الصافية التي افتقدها مع تبدل الحال.

ويكمل الشاعر إظهار أثر العاطفة التي أدت إلى بهجة الحياة زمن الوصل، ليحمل المتلقي على مشاركته الإحساس بالمعانة، حيث يقول:

وَإذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دانيةً قِطَافُها، فَجَنَيْنَا مِنْهُ ما شِينَا(٦٣)

يقول الشاعر إن عاطفتنا لم تكن عاطفة واهية، ولا نزوة عابرة، إنما كانت عاطفة قوية غرسنا ثمارها ورعيناها بصدق مشاعرنا ، حتى استوت على عودها ونضجت ثمارها دانية منا لقطافها والتلذذ بما شئنا من حلاوتها.

وقد أعانه على ذلك استعانته بتلك الصورة التجسيدية للعاطفة التي جعلها الشاعر نبت تم غرسه ورعايته من قبل الحبين حتى أتت أكلها، وعادت عليهما بطيب الثمار يميلونه كيفما شاءوا، و يجنون منه ما شاءوا من أطايب ثمار العاطفة، ثم انتقاءه للكلمات ذات الدلات الإيحائية المعبرة عن مدى الغبطة والهناء الذين كانا يحظيان بهما زمن الوصل، في (فنون الوصل) عن غصون العاطفة بإيحائها بالجمال الحسي،الذين كانا يتمتعان بهما، و(دانية قطافها) بإيحائها بقرب التناول متى ما شاءوا.

ويعود الشاعر ليبرهن على أثر حلاوة الوصل التي كانت ومازال أثرها ممتد مع الزمن، وأن الزمن الذي أسعده بوصلها قمين بأن يدعو له الشاعر بالسقيا، ليظل نضرا يمتع المحبين بألوان السرور، حيث يقول:

لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّرُورِ فَما كُنْتُمْ لأرواحِنَا إلاّ رَياحينَا[٦٤]

وهنا يستعين الشاعر بالصورة التشخصية التي شخص فيها عهد الوصال ودعا له بالسقيا، جزاء ما غمرهم من سعادة،، ثم جسد أيضا الأرواح وجعل الأحبة هم رياحين لتلك الأرواح،ثم تأتي الألفاظ ذات الدلالات الإيحائية، لتمتزج بتلك الصورة التجسيدية، والتي تبرز من دعائه لعهد الوصال بالسقيا، و وهذا الدعاء يحمل في طياته اعتزازه بذلك العهد والاعتراف بجميل ما أسدى اليهم بالسرور، وعندما أكد ذلك باستخدامه صيغة البدل للعهد، ثم الدلالة الإيحائية التي برزت من أسلوب القصر عندما وصف الأحبة بالرياحين ثم قصر الرياحين على الأرواح، وهو إيحاءٌ بطيب معشر الأحبة في هذا الزمن الحبيب إلى نفس الشاعر.

ثم يعمد الشاعر إلي التأكيد على قوة عاطفته وتمسكه بها مهما اختارت الحبيبة الفراق بتلك الصورة الكنائية التي يقول فيها:

لا تَحْسَبُوا نَأيَكُمْ عَنّا يغيّرُنا؛ أنْ طالَما غَيّرَ النّأيُ المُحبينَا [٦٥]

وهنا يستهل الشاعر بيته بالنفي الإنكاري الذي يكني به عن قوة تشبسه بعاطفته، فيحرص إلى المسارعة بنفي تغير مشاعره بما يغير كثير من المحبين، وهو البعد الذي كثيرا ما أ ثر في مشاعر المحبين فأصابها بالفتور، ، حتى يثبت للحبيبة من خلال تلك الصورة الكنائية، قوة عاطفته وقوة تمسكه بها.

كما لا يخفى الدلالة الإيحائية لتلك الصورة الكنائية التي حاول فيها الشاعر أن ينفذ إلى ضمير ووجدان الحبيبة،من خلال إيصال رسالة فحواها أن العامل الذي له قدرة على تبديل مشاعر المحبين وتغييرها، عصي على أن يبدل مشاعره؛ فهي قوية قوة تمكنها من الصمود أمام أي رياح للتغيير.

ثم يعمد الشاعر إلى توكيد ما ذهب إليه، بالاستعانة بالقسم وبالجمل الفعلية الماضوية، حيث يقول:

وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أهْواؤنَا بَدَلاً مِنْكُمْ، وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانينَا(٦٦)

وفي هذا البيت تتضح روعة الصورة الاستعارية التي بدت من تشخيص الأهواء والأماني، فجعل الأهواء التي كثيرا ما تنزع إلى التغيير، وخاصة إذا أثقل الشاعر بآلام العاطفة إلا أن عاطفته تجاه الحبيبة دفينة في قلبه، سائطة بدمه، ممتزجة بروحه ؛ فلا يتنازعها إلا الإصرار على تلك الحبيبة ولا ترضى بسواها بديلا،

وتكملة للتأكيد على هذا المعني أردف الشاعر صورة استعارية أخرى برزت من تشخيص الأماني وحصرها في الحبيبة، فهي كل أمانيه، وقد مزج في البيت بين روعة الاستعارة وطرافة الدلالة الإيحائية في:

دلالة القسم الذي صدره الشاعر قبل الحديث عن الأهواء والأماني، وما هو إلا لتثبيت القول، وقطع الطريق عن أي تشكيك فيما سيسوقه من كلام.

ثم دلالة الجمل الفعلية (ما طلبت – ولا انصرفت)، بدلالتها على ثبوت ما نفاه الشاعر ثبوتا متزامنا بثبوت العاطفة ومتأصلا بتأصلها في نفسه،

ويكمل تلك الدلالات دلالة الطباق في (ما طلبت – ولا انصرفت) وحسن انتقائه للكلمات المتناسبة، فالأهواء يناسبها الطلب، والأماني يناسبها الانصراف، ودلالة كل ذلك على الطبيعة البشرية التي دائما ما يتنازعها هذان العاملان في حياة الإنسان، فالأهواء دائما تطلب، والأماني قد تمل وتنصرف مع تباطؤ تحقيق الهدف، وهو مع كل ذلك التنازع ثابت على عاطفته، قائم عليها.

ويسلك الشاعر مسلك شعراء الرومانسية في العصر الحديث ؛ فينزع إلى الطبيعة علها تشاركه وطأة العاطفة، فيقول:

يا ساري البرق غاد القصر واسق به من كل صرف الهوى والود يسقينا [٦٧]

والصورة الخيالية التي لجأ إليها الشاعر تبرز صفاء روحه وصدق عاطفته حيث تنزع إلى الطبيعة بصفائها ونقائها وطفولتها، فهي الوحيدة التي لا تحمل حقدا ولا حسدا ولا وشاية، فليجا إليها الشاعر لتعينه في مشاركته أمانيه، فيشخص أحد عناصرها (البرق) طالبا منه أن يغادي قصر الحبيبة بالسقيا جزاء لتلك الحبيبة التي كثيرا ما أسعدته و سقته ألوانا عديدة من الود والهوى.

وهنا تبرز قيمة الدلالة الإيحائية لتلك الصورة التي تكمن في الوفاء للحبيبة والرغبة في مكافئتها عن ما أغدقت به على الشاعر من سعادة سابقة.

أضف إلى كل ذلك الجمال الذي أضفاه البديع من رد العجز على الصدر ومراعاة النظير بجانب روعة الصور الخيالية.

ويستمر الشاعر في مناجاة البرق فيقول:

وَاسألْ هُنالِكَ: هَلْ عَنّى تَذكُّرُنا إلفاً، تذكُّرُهُ أمسَى يعنّينَا؟. [٦٨]

ويكمل الشاعر في هذا البيت الصورة الاستعارية التي بدأها في البيت السابق، حين وجد في عناصر الطبيعية من يعينه على تحقيق أمانيه التي يتمناها للحبيبة وهي الإغداق على قصرها بالخير والبركة، فيبثه نجواه طالبا منه أن يسألها سؤال المحب الودود هل مازالت تشاركه نفس المشاعر، وهل مازال ذكره يعنيها كما أمسى ذكرها يؤرقه ويعنيه.

والصورة هنا مثقلة بفيض الدلالة، دلالة نفس عنتها الذكرى وتكنفها وابل من الهواجس والتساؤلات، ولا يجد من يستأمنه على كل ذلك إلا الطبيعة ليبث لها نجواه ويأمنها على سؤال أحبابه ؛ لثقته بأمانتها في حمل الرسالة للحبيبة، وأمانتها في إيصال الجواب للشاعر.

ويستمر الشاعر في بث نجواه لعناصر الطبيعة فيناجي نسيم الصبا قائلا:

وَيَا نسيمَ الصَّبَا بلّغْ تحيّتَنَا مَنْ لَوْ على البُعْدِ حَيّا كان يحيِينا(٦٩)

وفي تلك المناجاة تكمن دقة الدلالة الإيحائية حيث أن الشاعر لم يكتف بمناجاة البرق وكأنه يبحث بلهف عن كل من يشاركه عاطفته ؛ فبعد أن وجد في البرق مبتغاه،التفت إلى نسيم الصبا فوجد أن له دورا يمكن أن يؤديه عنه، فشخصه طالبا منه أن يهب عليها و يبلغها التحايا، مكافأة لما أهدته من حياة أيام الوصل.

ويمزج الشاعر ببراعته في انتقاء الكلمات الموحية من مزجه بين دلالة الاستعارة ودلالة المجانسة بين (تحيتنا – حيا – يحيينا) بإيحائها بأن وصلها حياة، وفراقها نفي للحياة.

وبعد أن لجأ لعناصر الطبيعة عله يجد عندها العون في بث النجوى وفي حمل الرسالة والمكافأة، اتجه إلى الدهر؛ ليستجدي ما عنده،حيث يقول:

فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة وإن لم يكن غبا تقاضينا (٧٠)

وهنا يلجأ الدهر إلى تلك الصورة الاستعارية التي يشخص فيها الدهر ويتمنى منه أن يسعفه بالوصال ولو الوصال المتقطع القليل ؛ فالشاعر يرضى من الحبيبة ولو أقل القليل.

ولا يخفى ما في ذلك من دلالة على يأس الشاعر من الوصال، إلا أنه ما زال متعلق بالأمل لذلك استعمل (هل) في تلك الأمنية ولم يستعمل أداة التمني (ليت). أضف إلى ذلك دلالة الكلمات المتجانسة (يقضينا - وتقاضينا) بدلالتها على التقاضي والتحاكم و خاصة إذا أسند للدهر، فإنه ولاشك سينصف المظلومْ إيحاءً بقناعته بعدالة قضيته في الهوى.

ثم ينتقل إلى أوصاف الحبيبة التي شغفته بفرط حسنها حيث يقول:

ربيب ملك كأن الله أنشأه مسكاً وقدر إنشاء الورى طينا (٧١)

ويحاول الشاعر أن يبرهن على أسباب تعلقه بها من خلال تلك الصورة الكنائية التي يكني بها على أن تلك الحبيبة قدر لها من أسباب الجمال الحسي والمعنوي ما لم يقدر لغيرها من جنس النساء ؛ فهي أولا: نشأت وتربت في بيت ملك وفي ذلك دلالة على أنها مخدومة منعمة متمتعة بكافة وسائل الراحة والنعيم مما يعكس جمالها الحسي، ثم يكمل تلك الصورة بروعة الصورة التشبيهية فهي من فرط حسنها وجمالها كأنها خلقت من مسك، في حين خلق بقية الورى من طين وتلك الصورة تحوي بين جنباتها دلالة إيحائية وكأن الشاعر يريد أن يحمل المتلقى على أن يعذره في فرط تعلقه بتلك الحبيبة التي تتميز عن غيرها من جنس النساء.

ثم يؤكد على ما تتمتع به تلك الحبيبة من حسن وصفاء ونضارة فيقول:

أو صاغه ورقا محضا وتوَّجه من ناصع الَتبر إبداعاً وتحسينا (٧٢)

وهنا يسوق الشاعر تلك الصورة التشبيهية التي يشبه فيها بشرتها بالفضة الناصعة، ويشبه شعرها بخيط التبر، فيجمع لها صفاء الفضة ويتوجه ببريق الذهب الذي يلمع على جبينها النضر، بالإضافة إلى كناية المعادن التي نحت منها الشاعر تشبيهاته، ودلالتها على ما تتمتع به الحبيبة من أوصاف حسية ومعنوية وجمالية بالإضافة إلى طيب المعدن وأصالة الحسب والنسب.

ثم هدته عاطفته المفتونة بسحر الحبيبة أن يتغنى بفرط نعومتها فيقول:

إذا تأود آدتْهُ رفاهيةٌ توم العقود وأدمته البرى لينا (٧٣)

وهنا يعجز الشاعر عن وصف نعومتها، ولا يجد إلا تلك الصورة الكنائية التي يكني بها عن فرط نعومة بشرتها ورفاهيتها فحبات اللؤلؤ تثقل خطوتها والخلاخيل تدمي قدميها، أضف إلى ذلك دلالة الكلمات التي انتقاها الشاعر لتؤدي تلك الصورة الكنائية من (تأود) بدلاتها على التثني والتمايل تغنجا وتدللا ، و(توم العقود،- والبرى) بدلاتها على فرط الزينة التي تتزين بها الحبيبة، فهي تلك المرأة الحسناء التي يكسو سحرها الحسي سحر ما تتزين به من جواهر.

ثم عرج الشاعر إلى سحرها المتأصل ليرسم لنا تلك الصورة الاستعارية الخلابة، حيث يقول:

كانت له الشمس ظِئراً في أكِلَّتِهِ بلْ ما تجلى لها إلاَ أحاييِنا (٧٤)

فنراه في تلك الصورة يشخص الشمس ويجعلها مرضعة للحبيبة في مهدها ؛ فهي تستمد منها قبسها وشعاعها الذي يخطف الأبصار، ولا يخفى دقة الدلالة الإيحائية التي تكمن في أرضعته، والتي توحي بعناية الشمس بها وتعهدها بأن تمد تلك الحبيبة بذلك النور والبهاء ما بقيت، فالمرضعة لا تنقطع عن رضيعها حتى بعد الفطام.

ولم يقف عند حد تعاهد الشمس بأن تمد تلك الحبيبة بالنور والبهاء، بل عرج إلى الكواكب ليجعل لها دورا في تكملة الصورة فيقول:

كأنما أثبتت في صحن وجنته زهر الكواكب تعويذا وتزيينا [٧٥]

فالحبيبة تستمد نورها من الشمس و بهائها من الكواكب، وذلك النور والبهاء الذي يشع في وجنات الحبيبة فيصد أعين الناظرين إنما هو زينة وتعويذٌ في آن واحد.

وكأن بالشاعر يريد أن يرسل رسالة للمتلقي فحواها، أن تلك الحبيبة التي تعهدتها مظاهر الطبيعة بأن تمدها بالجمال غير المعهود، تعهدت لها أيضا بأن هذا الجمال الذي يزيدها سحرا هو نفسه الجمال الذي يحميها من حسد الحاسدين، من خلال ما يضفيه عليها من بهاء يخلب أعين الناظرين.

وبعد كل ما أضفاه الشاعر من صفات الحسن، والجمال الحسي والمعنوي، وشرف الحسب والنسب

ويحل نفسه محل السائل ، هل أنت كفء لتلك الحبيبة التي تتحلى بكل تلك الصفات فيقول:

ما ضرً أن لم نكن أكفاءه شرفا وفي المودة كاف من تكافينا[٧٦]

ويحمل على عاتقه عبء الإجابة، ويعترف أنه لا يباريها في الشرف لكن ما يحمله لها من ود صادق كاف بأن يزيل ما بينهما من فوارق،ولا يخفى على المتلقي تلك القيمة الدلالية للعاطفة الصادقة،والود الصافي.

ويضاف إلى تلك الصورة الكنائية دقة الانتقاء للكلمات المتجانسة وإيحاءاتها في قوله (أكفاء – كاف – تكافينا)، حيث توحي بدوران الشاعر حول معنى الاكتفاء واشتقاقاتها، وكأنه لا يريد من الدنيا إلا تلك الحبيبة فهو يكتفي بها ويأمل أن تكتفي به عن الكون والوجود.

ثم يعاود دق الطبول علي حسنها مرة أخرى فيقول:

يا روضة طالما أجنت لواحظنا وردا جلاه الصبا غضًا ونسرينا [٧٧]

وهنا يبدو غرام الشاعر بالصور الخيالية، فعند عوده على بدئه في هيامه بحسن الحبيبة،لم يجد سوى أجمل من تلك الصورة التشبيهية التي شبهها فيها بالروضة الجامعة لكل جميل المنظر زكي الرائحة ' مازجا بينها وبين تلك الصورة الاستعارية التي يشخص فيها الصبا، ويجعله يجلو وينعش تلك الصحب المنوعة من جميل زهر الروضة.

ثم يجعل تلك الصور التشبيهية والاستعارية تموج في سحر الكلمات المنتقاة بعناية وهي (دلالة الروض – وأجنت – وردا – غضا – نسرينا)، ليسوق لنا الدلالة الإيحائية بما تعكسه تلك العاطفة على نفس الشاعر من راحة العين لنظرها لكل ما هو جميل في الحبيبة، وانتعاشها لكل زكي من طيب عطرها.

ثم يعرج إلى وصف أخر أكثر شمولا فيقول:

و يا حياة تملينا بزهرتها منى ضروبا ولذات أفانينا [٧٨]

ويستمر الشاعر في سوق الصور الخيالية التي تكتنز على دلالات إيحائية مفادها أن تلك الحبيبة ليست روضة جامعة للحسن الحسي من المنظور والمشموم والملموس فحسب، ؛ بل إنها الحياة التي أهدته كثيرا من ضروب الأماني وعديدا من أفانين اللذات.

ويستمر في استثمار دلالة النداء فيقول:

و يا نعيما خطرنا من غضارته في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا [٧٩]

وفي هذا البيت تتوالى الصور الخيالية من تشبيه، واستعارة، بدلاتها على كلف الشاعر بمحبوبته، كلفا لا محدودا، فكأن الشاعر يبحث عن أوصاف

للحبيبة فلا يكفيه أنها الروضة التي تمتع حواسه وتريح نفسه، ولا يكفيه أنها الحياة التي حققت له كثيرا من الأماني، وأهدته ضروبا عديدة من أفانين اللذات ؛ بل إنها النعيم الذي كسا الشاعر زمن الوصال ثوبا غضا مزخرفا بوشي النعم.

وما من شك في الدلالة الإيحائية لتلك الصورة التشبيهية التي شبهها فيها بالنعيم ثم شخص هذا النعيم ليجعله ثوبا موشيا بزخرف النعمى، بدلاتها على أن ذلك النعيم كان يلف حياة الشاعر زمن الوصال ؛ ومن هنا يحق له التحسر عليه.

ثم يعمد الشاعر إلى بيان قدر الحبيبة في قوله:

لسنا نسميك إجلال وتكرمة وقدرك المعتلى عن ذاك يغنينا (٨٠)

فبعد أن ر سم لنا الشاعر في الأبيات السابقة صورة للحبيبة ومكانتها في نفسه فهي له الروضة التي تنعش النفس وتمتع العين، وهي الحياة التي تهبه أفانين اللذات، وهي النعيم الذي يلف حياته،فكأنه يقف على شغف المتلقي إلى بيان الكشف عن اسم تلك المحبوبة ؛ فيعمد إلى أن يسوق لنا تلك الصورة الكنائية التي يقطع فيها الطريق عن سائل شغوف بمعرفة اسم الحبيبة التي استطاعت أن تستحوذ على نفسه وكيانه ؛ مبينا أن إجلاله لها وتعظيمه لقدرها يمنعه من البوح باسمها ؛حبا لها وصونا لكرامتها ، ولا يخفى ما في تلك الدلالة الإيحائية من أن صاحب العاطفة الصادقة وصاحب النخوة يأبي إلا أن يصون لحبيبته كرامتها، فهو غير عابئ بأن يكشف للناس اسمها، وقدرها المعلى عنده يغنيه عن البوح بذلك.

ثم يأتي بتلك الصورة الكنائية التي توضح أن لشاعر مع عمده إلى إخفاء اسم الحبيبة إلا أن انفرادها بالصفات السابقة كاشف عن شخصيتها فيقول:

إذا انفردت وما شوركت في صفة فحسبنا الوصف إيضاحا وتبيينا (٨١)

كناية عن أن هيامه بها وتغنيه بحسنها وبصفاتها التي لا تشاركها امرأة أخرى كاف لبيان كنهها.

ثم يعود عوده عل بدئه مرة أخرى فيرجع للمقابلة بين نعيم الوصل ونار الهجر فيقول:

يا جنة الخلد أبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقوما وغلسينا (٨٢)

وهنا تبرز روعة الصور الموحية باعتصار النفس وتحسرها على ما كان، وما أصبح ؛ فيشبهها بالجنة بدلالتها الإيحائية على ما في الجنة من ألوان النعيم التي يعجز العقل عن وصفها، ولاسيما سدرة المنتهى التي كان الشاعر يستظل بها فيتنعم من طيب هوائها، ورقة نسيمها وعذوبة النهل من كوثر وصلها، ليتبدل الحال مع الفراق وتتحول سدرة المنتهى إلى شجر الزقوم، وكوثر الوصل إلى غسلين الفراق، فيذهب الشاعر بتلك الصور الممزوجة بقوة الإيحاء كل مذهب، ويستطيع أن ينفذ إلى عاطفة المتلقي ؛ فيحمله أن يشاركه أساه واعتصار نفسه.

ويتذكر إحساس تعاطف الطبيعة مع عاطفتهما حتى جعلت الوشاة يعجزون عن النيل منهما فيقول:

كأننا لم نبت والوصل ثالثنا والسعد قد غض من أجفان واشينا
سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا (٨٣)

وواضح أن البيتين مليئين بزخم الصور الخيالية الرائقة في مكانها، والتي تكشف حيرة الشاعر من تبدل الحال وتخلى عناصر الطبيعة عن رعايتهما، فأين الوصل الذي كان يبيت ثالث لهما ، وأين السعد الذي كان يحرسهما ويحجب عنهما أجفان الوشاة، وكيف كانا وهو الحبيبة كسرين يكتمهما خاطر الظلماء حتى يفصح عنهما لسان الصبح.

ثم يغلف تلك الصور التشبيهية والاستعارة بغلاف من الكلمات الموحية على ما كان بينهما من

(وصل وسعد – تحاشي أجفان الوشاة – والظلماء التي تكتنفها عمق وجدانهما – حتى يفشي لسان الصبح سرهما ويكشف عن سعادتهما).

وبعد تلك الحيرة التي أبداها الشاعر من تبدل الحال وتغير المآل، يفيق على واقع أشد أسى، وهو واقع الحزن الذي أصبح رفيقا لهم ومصاحبا، أما الصبر فلم يجد لقلوبهم طريق ؛ فيقول:

لا غرو في أن ذكرْنا الحزن حين نهت عنه النهى وتركْنا الصبر ناسينا
إنا قرأنا الأسى يوم النوى سـورا مكتوبةً وأخذنا الصبر تلقينا (٨٤)

وتبدو براعة الصورة في البيت الأول من تشخيص الحزن والصبر، فالحزن هو من استطاع أن يسلك طريقه إليهم حتى ذهب بعقولهم كل مذهب، أما الصبر فلم يقف عند تركهم بل تجاوزهم إلى النسيان ، ثم تجسيد الأسى والصبر في البيت الثاني، فالأسى بدا ماثلا أمام الشاعر يوم بان البعد والفراق وتيقن الشاعر من أنه سيتجرع منه ألوانا متعددة، ولذلك أخذ يتلقن الصبر من نفسه، أو من محبيه.

وما زاد في دقة المعني لتلك الصور الخيالية براعة الانتقاء للكلمات الموحية التي استعان بها الشاعر في صوره، (كإسناد الذكر للحزن بمدلولها على المعايشة لهم – وإسناد الترك والنسيان للصبر بدلالتها على لوعة النفس واعتصار القلب – وإسناد القراءة للأسى بدلالتها على مثول ألوان الأسى أمام ناظري الشاعر يوم الفراق وضوحا بينا لاشك فيه – ثم إسناد التلقين للصبر بدلالتها على صراعه مع نفسه محاولا تصبيرها عن طريق التلقين)،ويضاف إلى كل ذلك دور ألوان البديع والجناس في إزكاء المعنى المراد.

ثم يلتفت الشاعر محاولا قطع الطريق على من يظن أنه عندما أخذ الصبر تلقينا استطاع أن ينجح في ذلك واستطاع التصبر على آلم الفراق، فيقول:

أما هواك فلم نعدل بمنهله شربا وإن كان يروينا فيظمينا(٨٥)

وهنا يجسد الشاعر هوى الحبيبة ويجعله منهلا لكل ما هو عذب سائغ شرابه،وينفي أنه يمكن أن يعدل عنه فينهل من هوى غيرها، مع أنه لم يرتوي يوما من نهر هواها، فكلما نهل منه كلما ازداد ظمأً.

وهنا يأتي دور الكلمات الموحية لتلك الصورة من (نهل – يروينا – يظمينا) لتدل دلالة واضحة على قوة العاطفة التي كانت تربطهما ؛ حيث أنهما كانا ينهلان من نعيم الهوى نهلا ، ومع ذلك لا يرتويان لطلب النفس دوما للمزيد من متعة ذلك الهوى، فيظلا دوما في إحساس بالظمأ إلى المزيد.

ويستمر في تأكيد إصراره على عاطفته، فيقول:

لم نجف أفق جمال أنت كوكبه سالين عنه ولم نهجره قالينا (٨٦)

وتبدو سعة الخيال عند الشاعر شاهدة على روعة تصويره ؛ حيث جسد الجمال وجعله أفق، وجعل الحبيبة هي الكوكب الذي يزين أفق هذا الجمال، بدلالة ذلك على أن الجمال نفسه يستمد زينته
و بهاءه من جمال الحبيبة. فأنى له ان يتسلى أو يهجر تلك الحبيبة التي يغشى جمالها الكون كله.

ثم يعود فيتذكر أن البعد قد وقع، وأن الهجر قد كان، فيبدي تحسره على ذلك، ويعلن أن هذا البعد لم يكن اختيارا منه، ولكن إكراها من الظروف التي اعتادت أن تقهره، فيقول:

ولا اختيارا تجنبناه عن كثب لكن عدتنا على كره عوادينا (٨٧)

والعوادي هي المصائب التي تتواتر على الإنسان بانتظام، وهنا يشخصها الشاعر ويجعلها تجبر الشاعر على البعد إكراها على غير رغبة منه.

ولا يخفى ما تتضمنه تلك الصورة من سلب للإرادة في حق الاختيار.

ولم يقف الشاعر على مجرد الكشف عن حقيقة وقوع البعد، وحقيقة وقوعه كرها ؛ بل يتعداه إلى أثر هذا البعد في النفس فيقول:

نأسى عليك إذا حنَّت مشعشةً فينا الشـــــــمول وغنَّانا مغنِّينا
لا أكؤس الراح تبدي من شمائلنا سيما ارتياح ولا الأوتار تلهينا (٨٨)

أي أن حزننا لغيابك عن مجلسنا لا يخففه ذهاب العقل بشرب الخمر، ولا محاولة التسلى بغناء المغنيين، وتلك صورة كنائية بدلالتها على ترسخ العاطفة في نفسه، وذهاب الأسى به كل مذهب على فراق الحبيبة.

وتكمل الصورة الكنائية في البيت الثاني عندما يؤكد على نفي أثر كؤوس الخمر أو أوتار المغنين، في محاولة التسلي والتلهي عن ألم الفراق، ناهيك عن إيحاء للكلمات التي أعانت الشاعر في نقل المعنى، من مثل (غنانا - الراح – ارتياح – أوتار – تلهي) بدلالتها على البحث الدؤوب عما يريح النفس بكل سبيل.

وهو في حديثه عن محاولة التسلي والتصبر بلا جدوي يجعل تلك المحاولة وسيلة ينفذ بها إلى استعطاف الحبيبة علها ترق لحاله، فيقول:

دومي على العهد –ما دمنا - محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا(٨٩)

أي أننا حافظنا على عهد الهوى، ولم نرضى بغير البقاء على العهد بديلا؛ فينبغي أن يكون جزاؤنا مقابلة الإحسان بالإحسان، وتلك المقابلة لا تكون إلا من شيم الكرام المنصفين.

ولا يخفى إيحاء الكلمات التي انتقاها الشاعر لينفذ بها إلى ضمير ووجدان الحبيبة من (العهد – الحفاظ – الحر – الدين – الإنصاف) بدلالتها الإيحائية بأن ما بينهما ليس نزعة عابرة ولا لهو عابث ؛ إنما هو عهد وثيق حافظ عليه الشاعر، و ينبغي أن تحافظ عليه الحبيبة أيضا ، لأنه دين عليها أن تجازي كما جوزيت، ثم يركز على أن قضاء الدين إنما يكون من قبل الأحرار.

وتتوالى الصور التي ينفث من خلال إيحاءاتها آهات الحسرة والألم، حيث يقول:

فما استعضنا خليلا منك يحبسنا ولا استفدنا حبيبا عنك يثنينا [٩٠]

وعاطفة الشاعر الملتاعة المثقلة بآلام الأسى والبعد تجعل تلك الصور الكنائية - التي تدل دلالة واضحة على إصراره على عاطفته – مشحونة بالدلالة الإيحائية للكلمات المترادفة والمتقابلة، فلا خليل يأخذ بيدنا ويحبسنا عن هوانا، ولا حبيب يعوضنا ما فقدناه من حب عظيم، ولاسيما الدلالة الإيحائية لكلمة الحبس وإسنادها للخليل، فالخليل دوما مشفق على خليله، وهو الأقدر على منعه عما يؤذيه ولو بالقوة. وكذلك الدلالة الإيحائية لكلمة (استعضنا) والعوض لا يكون إلا في الخسارة الكبيرة.

ثم يعود ليؤكد إصراره على عاطفته،و أنه لا يرضى بغيرها بديلا مهما بلغ من حسن وجمال، حيث يقول:

ولو صبا نحونا من علو مطلعه بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينا[٩١]

ويتفنن الشاعر في انتقاء الصور الموحية من الاستعارة التي يشخص فيها البدر (لو أن بدر الدجى في عليائه مال إلينا) وفي الكناية (حاشاك يصبينا) بدلالتها على أن حسنها يكفيه ويلهيه عن أن يصبو لغيرها مهما بلغ من حسن وعلو قدر.

ناهيك عن إيحاء الكلمات التي انتقاها الشاعر لتنهض بتلك الصور الاستعارية، والكنائية من مثل

(صبا) بدلالتها على الميل والقرب والحنو، و(علو) بدلالتها على الرفعة وعلو قدر، و(بدر

الدجى)بدلالتها على فرط الجمال والحسن، وكأن الشاعر يريد من تلك الصور الخيالية المليئة بزخم الدلالة الإيحائية إيصال رسالة للحبيبة مفادها، أن بدر الدجى لو طلع علينا من عليائه ومال إلينا بحسنه، حاشا للحبيبة أن يلفتنا عن حسنها و بهائها فحسنها يغنينا عن كل حسن، وصبوتنا إليها تلهينا أن نصبو لغيرها.

ويعترف أنه يكفيه منها أقل القليل ولو كان الطيف، حيث يقول:

أبكي وفاءً – وإن لم تبذلي صلة - فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا [٩٢]

ويبدو سحر الصور وروعة الكلمات الموحية بادٍ في كل جمل من جمل البيت من الصور الكنائية في (أبكي وفاءً) كناية عن اعتصار القلب ولوعة النفس – و(الذكر يكفينا) كناية عن أن ذكرها يملئ عليه وجوده ، والصور الاستعارية في (تبذلي صلة) بتجسيده للصلة ونفيه منحها من الحبيبة له - ثم في تشخيصه للطيف وإسناد الإقناع إليه (فالطيف يقنعنا).

ودلالة الإيحاء أيضا بادية من (وفاء) بدلالتها على صفاء النفس، فالوفاء لا يكون من الذات النقيه الصافية، و(تبذلي صلة) بدلالتها على الاستعطاف وأن الوصل منها منحة للمحب.

وتكملة لمعنى الاستعطاف السابق، يخاطبها قائلا:

وفي الجواب متاع إن شفعت به بيض الأيادي التي ما زلت تولينا [٩٣]

إن قبلت منا الاستعطاف، وأجبتنا لما نصبو إليه من نعيم الحب الذي أمتعتنا به في زمن الوصل،

وقد كنى الشاعر في تلك الصورة بـ (في الجواب) كناية عن ما ينتظر من صلة، وبـ (بيض الأيادي) كناية عن ما أسدته إليه من نعيم الوصل، ولا يخفى

دلالة الكلمات التي حملت تلك الصور من (جواب – متاع –شفاعة - بيض - ولاية) وجميعها توحي بالأمل والفأل، وحسن الظن بالحبيبة.

وبالنهاية لا يملك الشاعر إلا أن يدعو لها بالسلام، قائلا:

عليك منا سلام الله ما بقيت صبابة بك نخفيها فتخفينا (٩٤)

وتأبى قريحة الشاعر الجياشة بفيض العاطفة المشبوبة، إلا أن تسوق له دقة الصورة وإيحاء الكلمة حتى الرمق الأخير من القصيدة، حيث يبث الشاعر لحبيبته حاله مع الصبابة ونزوله وإياها في معركة طاحنة يحاول كل منهما التغلب على الأخر، فما كان من تلك الصبابة إلا التغلب عليه ونحول جسده، مقابل فشله هو في تلك المعركة.

والصورة الخيالية هنا بادية من الصورة الاستعارية التي شخص فيها الصبابة وجعلها تنزل مع الشاعر معركة طاحنة. ثم من الصورة الكنائية في (تخفينا) كناية عن الهزال ونحول الجسم من فرط الجوى.

ثم دلالة إلقاء السلام،و هي تحية أهل الجنة، ودلالة الصبابة على التوله والتدله، والإخفاء ودلالتها على الذهاب والتلاشي.

وكأنه يختم القصيدة بوضع واقعه وما أل إليه حاله بين يدي الحبيبة محاولا النفوذ إلى مكنون نفسها ووعي ضميرها.

المطلب الرابع: إضاءة عامة على القصيدة

ويمكننا من التحليل السابق لأبيات النونية أن نقف على أثر الصورة الخيالية عندما جعلها الشاعر تموج في صبغ الدلالة الإيحائية، حيث نجح من خلالهما أن يصل بقصيدته إلى وحدة الجو النفسي والشعوري الذي شاع في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، من خلال الصور الجزئية المتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية، والتي لم يخلو بيت منها من صورة أو أكثر، ومن خلال

المقاطع المترابطة عضويا التي كونتها تسليم الصور الجزئية بعضها لبعض،بحيث يصلح كل مقطع منها أن يكون صورة كلية تحت عنوان واحد، حتى بدت القصيدة لوحة تعبيرية مسترسلة يشد بعضها إثر بعض، وتسلم كل صورة جزئية منها للصورة التي تليها، وكل صورة كلية منها للصورة التي تليها.

كما يمكن القول بأن هذا التآزر وهذه الوحدة التي قل أن تتواجد في الشعر العربي القديم جعلت الشاعر يسبق بها دعاة الوحدة العضوية والموضوعية في النقد الأدبي الحديث.

وعليه يمكن تقسيم الصور الكلية داخل القصيدة على النحو التالي:

١- الشكوى من مفارقة الأحباب وتقلب الزمان، وقد امتدت تلك الصورة من البيت الأول (أضحى التنائي بديلا عن تدانينا) إلى البيت السابع (وقد نكون وما يخشى تفرقنا).
٢- العتاب المشوب برقة العاطفة: وقد امتدت تلبك الصورة من البيت الثامن (يا ليت شعري ولم أعتب أعاديكم)، إلى البيت السادس عشر (وإذ هصرْنا فنون الوصل دانية).
٣- الإصرار على العاطفة والبقاء على المودة:من البيت السابع عشر(ليسق عهدكم عهد السرور) إلى البيت التاسع عشر (والله ما طلبت أهواؤنا بدلا).
٤- ميله إلى الطبيعة، لتبلغ عنه التحية، وتحمل عنه اللوعة وتشاركه الأسى وتمتد تلك الصورة من البيت العشرين(يا ساري البرق غاد القصر واسق به)إلى البيت الثالث والعشرين (فهل أرى الدهر يقضينا مساعفةً).

٥- التغني بأوصاف تلك الحبيبة التي شغفته حبا وكلفته وجدا: وتلك الصورة تمتد من الرابع والعشرين (ربيب ملك كأن الله أنشأه) إلى البيت التاسع والعشرين (كأنما أثبتت في صحن وجنته).

٦- التغني بما أهدته من نعيم الهوى زمن الوصل، وتمتد تلك الصورة من البيت الثلاثين (يا روضة طالما أجنت لواحظنا) إلى البيت الثاني والثلاثين (و يا نعيما خطرنا من غضارته).

٧- إجلال الحبيبة والحبيبة على سرها، وتمتد تلك الصورة من البيت الثالث والثلاثين (لسنا نسميك إجلالا و تكرمة) إلى البيت الرابع والثلاثين (إذا انفردت وما شوركت في صفة)..

٨- العودة مرة أخرى للطبيعة، والحنين إليها لما كانت تحوطهما به من رعاية وحفظ، وتمتد تلك الصورة من البيت الخامس والثلاثين (يا جنة الخلد أبدلنا بسدرتها) إلى اليوم الثامن والثلاثين
(لا غرو في أن ذكرنا الحزن حين نهت).

٩- الإقرار بواقع الهجر وأثره على النفس وتمتد تلك الصورة من البيت التاسع والثلاثين (إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا) إلى البيت الرابع والأربعين (لا أكؤوس الراح تبدي من شمائلنا).

١٠-يعود الشاعر في الصورة الأخير عوده على بدئه، فكما بدأ بالاستعطاف ينهي قصيدته وصوره بالاستعطاف أيضا وتمتد تلك الصورة من البيت الخامس والأربعين(دومي على العهد – ما دمنا – محافظةً) إلى البيت الخمسين (عليك منا سلام الله ما بقيت).

ولاشك أن عاطفة الشاعر التي كانت نهرا عذبا، قد أعانته لأن ينهل من معينها روائع صوره، ودقة إيحاء دلالاته أكبر الأثر في وحدة الجو النفسي والشعوري الذي تميزت به تلك القصيدة.

كما نجح الشاعر من خلال هذا المزج أن يصل بقصيدته إلى تلك التخالفية الرائقة، وإبراز المفارقات بين الماضي وأنس وصله وبين الحاضر ومرارة هجره.

كان للإيحاءات الصوتية التي أضفتها على القصيدة دلالة الألوان البديعية أكبر الأثر في الكشف عن اللوعة والأسى وحرقة الذكرى، من جهة، وتميزها بتلك المساحة الصوتية التي أمدتها بالألحان الرقيقة العذبة التي تستحوذ على مجامع القلوب من جهة ثانية.

هدته عاطفته المكتوية بنار الأسى ولظى الشوق، ولوعة الحنين إلى البراعة في انتقاء الألفاظ ذات الدلالات الإيحائية التي تعبر عن تلك المعاني.

برع الشاعر في خلع مشاعره على الطبيعة وحلها على مشاركته البهجة والغبطة زمن الوصال، واللوعة واحتراق النفس زمن الهجر والانقطاع.

وهو بهذا الصنيع يسبق المبادئ التي قامت عليها المدرسة الرومانسية في العصر الحديث، والتي تجنح إلى الطبيعة لما فيها من براءة وفطرة لتشارك الشاعر عواطفه، فتتألم لألمه وتبتهج لبهجته.

برع الشاعر في انتقاء الصور الخيالية الممزوجة بسحر الدلالة الإيحائية ليتوصل بها إلى استعطاف الحبيبة استعطافا رقيقا يستل مما وقر في ضميرها من وشاية الواشين وحسد الحاسدين.

المصادر والمراجع

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، للدكتور/ عباس بيومي عجلان، ص٢٤٧، طبع مطابع جريدة السفير بالإسكندرية، ١٩٨١م.

(٢) الصورة الشعرية بين الشكل والمضمون، للدكتور/ على محمدين موسى، ص٦٦، = = طبع مطابع زهران بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ . ١٩٩٢م.

(٣) المرجع السابق، ص٦٦

(٤)- راجع أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – ص١١٣- الطبعة الثانية – استانبول – ١٩٥٤م

(٥)- عبد القاهر الجرجاني –دلائل الإعجاز- تحقيق رضوان الداية دار قتيبة – دمشق ص ٢٥٤

(٦)- نفس المرجع والصفحة.

(٧) - نقد الشعر – قدامة بن جعفر ص١٤ – دار السعادة – مصر – و نقد الشعر. تحقيق س.أ. بوبيناكر. مطبعة بربل لندن ١٩٥٦ ص ٤-

(٨)- الوساطة بين المتنبي وخصومة – على بن عبدالعزيز الجرجاني –ص ٤٣٨ – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار احياء الكتاب العربي – مصر.

(٩)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجني ص٨٩ – تونس ١٩٦٦م

(١٠)-راجع: النقد التطبيقي والموازنات، الصادق عفيفي ص١٣٩ – مكتبة الخانجي – القاهرة –١٩٧٨م.

(١١)- المصدر السابق ص ١٣٩.

(١٢) التفسير النفسي للأدب – د. عز الدين إسماعيل – ص٦٦– دار العودة بيروت لبنان –ط١– ١٩٨١م

(١٣)– الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري – د. على البطل –ص٣٠– دار الأندلس ١٩٨٠م.

(١٤)– هبة غيطي الربعي – بنية الصورة الشعرية عند أبي تمام ص٢٠ – رسالة ماجستير مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب – ٢٠٠٨ م / ٢٠٠٩م – ١٤٢٩/ ١٤٣٠ هـ

(١٥)– المصدر السابق ص٢٠–٢٣ – نقلا عن إبراهيم أمين الزرزموني. الصورة الفنية في شعر علي الجارم – ص٤٣. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – عبده غريب ٢٠٠٠ م

(١٦)– إبراهيم أمين الزرموني – الصورة الفنية في شعر علي الجارم – ص ١٤٢

(١٧)– الصورة الشعرية بين الشكل والمضمون، للدكتور/ على محمدين موسى، ص٦٧ ، وتاريخ النقد العربي، للدكتور/ محمد زغلول سلام، جـ١، ص٤٩، طبع دار المعارف بالقاهرة، سنة١٩٦٤م.

(١٨)– النقد الأدبي الحديث، للدكتور/ محمد غنيمي هلال، ص٤٤٧، والصورة الشعرية بين الشكل والمضمون، للدكتور/ على محمدين موسى، ص٦٦ ٤

(١٩)– راجع اتجاهات وآراء في النقد الحديث، للدكتور/ محمد نايل، ص٨١– ٨٤، طبع مطبعة العاصمة بالقاهرة، ١٣٨٥هـ . ١٩٩٥م، والبناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، للدكتور/ علي علي صبح، ص٨٢، ٨٣، الناشر المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ . ١٩٩٦م، والصورة الشعرية بين الشكل والمضمون، للدكتور/ على محمدين موسى، ص٧٢.

(٢٠ المراجع السابقة، والصفحات نفسها

(٢١)-علم الدلالة د- د. أحمد مختار – عالم الكتب – القاهرة – ص٥ -١٩٨٥

(٢٢)- الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية- د. صفية مطهري – ص٩ منشورات اتحاد الكتاب العرب

(٢٣)- http://www.startimes.com/f.aspx/vb/f.aspx?t

والدلالة الإيحائية في الصيغ الإفرداية د. صفية مطهري – ص٦ منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - ٢٠٠٣

(٢٤)-علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي مقالة في منتدى شذرات w ww.shatharat.net كتب ومراجع إلكترونية.

(٢٥)- أنظر علم الدلالة - كلود جرمان ص٦ دار الفاضل بدمشق ١٩٩٤م

(٢٦)- والدلالة الإيحائية في الصيغ الإفرداية د. صفية مطهري – ص٩ منشورات اتحاد الكتاب العرب

(٢٧)- اللفظ والمعنى في البيان العربي محمد عابد الجابري- ص٢١، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥.

(٢٨)- انظر اللغة والمعنى والسياق - جون لاينز- ترجمة عباس صادق الوهاب،، ص١٦ - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١٩٨٧،١

(٢٩)- الأصول ، دراسة ابستولوجية للفكر اللغوي عند العرب -تمام حسان- ص ٣٤٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٢.

(٣٠)- انظر: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني - ص١٢٤-١٢٧- تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط١٩٧٢،٤، ج١.

(٣١)- أنظر اللغة والمعنى والسياق - جون لاينز- ترجمة عباس صادق الوهاب بتصرف ص٨١

(٣٢)- انظر ابن جني: الخصائص، باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني وباب قوة اللفظ لقوة المعنى، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٦، ج٢، ص١٥٤ و ج٢ص٢٦٧

(٣٣)- أنظر دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة -بتصرف – ص٨٣

(٣٤) - التفكير الدلالي عند العرب- دراسة تأصيلية- مقالة بقلم عبد القادر سلامي -http://www.diwanalarab.

(٣٥)- http://takhatub.blogspot.com/٢٠٠٩/١١/blog-post_١٠.html

(٣٦) - راجع المصدر السابق نفسه.

(٣٧) – راجع المصدر السابق نفسه

(٣٨) – راجع إبراهيم أنيس دلالة الألفاظ – ص ١٠٧ ط ٥ ١٩٨٤م مكتبة الأنجلو المصرية

(٣٩) - المرجع السابق ص ١٠٦

(٤٠) - معاني الحروف الثنائية والثلاثية بين القرآن الكريم ودواوين شعراء المعلقات السبع أُطروحة تقدم بها رزاق عبد الأمير مهدي الطيَّار إلى مجلس كلية التربية الأولى (ابن رشد) في جامعة بغداد -١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م

(٤١)- راجع الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية من ١٣- ١٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق – ٢٠٠٣م

(٤٢)- راجع الأدب الأندلسي – محمد عبدالمنعم خفاجي –ص٦٣- دار الجيل بيروت لبنان.

(٤٣)- راجع الفن ومذاهبه في الشعر –د. شوقي ضيف – دار المعارف بمصر –الطبعة الحادية عشرة –بدون تاريخ ص ٤٣٩و ٤٤٠

(٤٤)- راجع في الأدب العربي القديم وعصوره – د. محمد صالح الشنطي – دار الأندلس بحائل المجلد الثاني -١٤١٧/١٩٩٧م ص٢٥٢

(٤٥) – قلائد العقيان ومحاسن الأعيان – للفتح بن خاقان – تحقيق الدكتور حسين يويف خربوش، مكتبة المنار بالأردن ج١- ١٩٨٩م – ص٢٠٩.

(٤٦) – راجع الفن ومذاهبه في الشعر – د. شوقي ضيف – ص٤٤١.

(٤٧) - ديوان ابن زيدون – شرح وضبط كامل كيلاني وعبد الرحمن خليفة الطبعة الأولى –هـ١٣٥١/ ١٩٣٢م –مطبعة البابي الحلبي –ص٣٣

(٤٨)- الديوان ص٤.

(٤٩) - الديوان (ص٤

(٥٠) – الديوان ص٤

(٥١)- الديوان ص٤.

(٥٢)- الديوان ص٤.

(٥٣)- الديوان ص٤

(٥٤) الديوان ص٥.

(٥٥) –الديوان ص٥.

(٥٦) الديوان ص٥.

(٥٧) الديوان ص٥.

(٥٨) الديوان ص٥.

(٥٩) الديوان ص٥.

(٦٠) الديوان ص٥.

(٦١) الديوان ص٥.

(٦٢) الديوان ص٥.

(٦٣) الديوان ص٥.

(٦٤)- الديوان ص٦.

(٦٥)- الديوان ص٦.

(٦٦)- الديوان ص٦.

(٦٧)- الديوان ص٦.

(٦٨)- الديوان ص٦.

(٦٩)- الديوان ص٦.

(٧٠)- الديوان ص٦.

(٧١)- الديوان ص٦.

(٧٢)- الديوان ص٦.

(٧٣)- الديوان ص٦.

(٧٤)- الديوان ص٧.

(٧٥)- الديوان ص٧.

(٧٦)- الديوان ص٧.

(٧٧)- الديوان ص٧.

(٧٨)- الديوان ص٧.

(٧٩)- الديوان ص٧.

(٨٠)- الديوان ص٧.

(٨١)- الديوان ص٧.

(٨٢)- الديوان ص٧.

(٨٣)- الديوان ص٧.

(٨٤)- الديوان ص٧.

(٨٥)- الديوان ص٨.

(٨٦)- الديوان ص٨.

(٨٧)- الديوان ص٨.

(٨٨)- الديوان ص٨.

(٨٩)- الديوان ص٨.

(٩٠)- الديوان ص٨.

(٩١)- الديوان ص٨.

(٩٢)- الديوان ص٨.

(٩٣) - الديوان ص٨.

(٩٤)- الديوان ص٨.

مصادر ومراجع استفدت منها:

(١) - الأصوات اللغوية – د. إبراهيم أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية

(٢) – عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون – د. فوزي خضر – الكويت ٢٠٠٤م

(٣) – تحليل أسلوبي لنونية ابن زيدون - السيد احمد عبد اللطيف حسين- kenanaonline.com/users/elsayedahmed/posts/٢٥

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمه تتمّ الصّالحات، وأفضل الصلوات وأتمّ التسليم على رسوله البشير النذير، وعلى آله وأصحابه أجمعين، ومن سلك طريقهم من المؤمنين إلى يوم الدين.

خلال هذه الدّراسة الموسومة بـ (الصورة الخيالية والدلالة الإيحائية في نونية ابن زيدون)

استطعت التوصل إلى الآتي:

أولا: تعرض البحث للصورة الخيالية فأثبت أنها جزء لا يتجزأ من الصورة الشعرية، وهي ركن مكين في البنية الفنية للقصيدة الشعرية.

ثانيا: كشف البحث عن القيمة التي تضفيها الصورة الخيالية على النصوص الشعرية، ودورها في إذكاء المتعة، وقوة التأثير لتصل بالشعر إلى الغاية المرجوة منه.

ثالثا: عرج البحث إلى علم الدلالة فكشف النقاب عن أنه ثمرة من ثمرات العلوم الحديثة،ومستوى من مستويات الدرس اللساني، بيد أن جذوره قديمة قدم التفكير الإنساني.

رابعاَ: تتبع البحث جهود العلماء العرب في قضية الدلالة، ولاسيما البلاغيين منهم، وعلى رأسهم الإمام عبد القاهر الجرجاني بنظريته الشهيرة (نظرية النظم)، والتي من خلالها قسمت علوم البلاغة إلى مباحث ثلاث (المعاني – البيان – البديع).

خامسا: تدرج البحث في معنى الدلالة، حتى قادنا هذا التدرج إلى الدلالة الإيحائية فجعلها محور الدراسة، لتناغم تلك الدلالة مع الصور الخيالية التي تعين الشاعر في نقل تجربته العاطفية إلى المتلقي.

سادسا: ألمح البحث إلى الأدب الأندلسي، وجمالياته، وابن زيدون من بين شعراء الأندلس اللذين استطاعوا أن يشقوا طريقهم وسط الأفذاذ، وأن يرتقوا

بأشعارهم إلى مصاف المبدعين، بأشعارهم الزاخرة بسحر الخيال وروعة الإيحاء ودقة التركيب.

سابعا: كشف البحث النقاب عن دور الصور الخيالية الممزوجة بدقة الدلالة الإيحائية في تماسك البنية الفنية للنونية، وصبغها بوحدة الجو النفسي والشعوري والعضوي الذي شاع في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

ثامنا: سلط البحث الضوء على رقة عاطفة ابن زيدون التي هدته إلى الطبيعة ليخلع عليها مشاعره، ويحملها على مشاركته فيض وجدانه.

ثامنا: برع الشاعر في النفوذ إلى ضمير ووعي المتلقي من خلال مهارته في انتقاء الصور المعبرة ومزجها بالدلالة الموحية لتكشف عن نفس ذابت شوقا، واحترقت أسى ؛ حتى غدت نونيته لوحة تعبيرية ناطقة بصدق العواطف، ودرة تزين بها صفحات التراث العربي.

تاسعا: من خلال هذه الدراسة يمكن التوصية بالاستفادة من كنوز تراثنا القديم، وربط ماضينا - بما فيه من إبداع المبدعين -وحاضرنا بما فيه من جهود المحدثين ؛ ليظل تراثنا مادة خصبة يمكن للمبدع العربي أن ينحت منها، ويضيف إليها، حتى نستطيع مباراة ثقافات العالم المختلفة، ولنثبت لأجيالنا أننا أمة مبدعة كانت، وما زالت قادرة على التفوق والإبداع، ليكون ذلك حافزا لهم، لاقتفاء آثار المبدعين والبناء عليها.

والحمد لله أولا وآخرا.

الفهرست

المقدمة.....٢٩٣

المبحث الأول.....٢٩٧

المبحث الثاني.....٣٠٢

المبحث الثالث.....٣٠٨

إضاءة على القصيدة.....٣٣٦

المصادر والمراجع.....٣٤٠

الخاتمة.....٣٤٧

الفعرست ٣٤٩