البيان وحركة المعنى للثور الوحشي في الشعر الجاهلي(نماذج مختارة)

إعداد

أ / نوال سليمان دخيل الشمري

جامعة حفر الباطن– الكلية الجامعية في النعيرية

ملخص البحث.

إن التشابك بين الدالّ والمدلول أو المعنى وما يشير إليه، شغلت عقل علماء البلاغة والأدب واللغة منذ قديم الأزل، إذ رأوا أن ثمة علاقة يلفها الغموض بين المعنى في ذاته وما يدل عليه، غير أن هذا المعنى ليس ثابتًا، وإنما هو متحرك بمرونة اكتسبها من موقعه من الجملة (السياق)، ومن دلالة الخطاب أو المقام عليه، فهو متعدِّد التلاوين، مختلف بين مضمون وآخر.

إن هذه الدراسة هي محاولة للوقوف على المفاهيم التي من شأنها توضيح حركة المعنى في أي نص شعري من اللفظ وعلاقته بالمعنى وعلاقة المعنى بالسياق والدلالة والبيان، ومن ثم تطبيقها على دلالة الثور في قصائد مختارة من الشعر الجاهلي، نظرًا للنظرة المختلفة التي لاحظتها من كل شاعر باتجاه وصف الثور، وما يسبغه عليه من أوصاف وقوى تدل – فيما تدل – على انغماس الشاعر الجاهلي في أغوار حياة ذلك الحيوان، واهتمامه بما وراء مظهره إلى مشاعره وأحاسيسه، وذلك من خلال تتبع حركة المعنى في النص الشعري ولا سيما مشهد معاركة الثور مع الكلاب.

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليل بعد أن تأملت بعض القصائد الجاهلية بالقراءة الفاحصة الدقيقة للبحث عن أوصاف الثور في طل منها ما دل بشكل جلي على اختلاف دلالات الثور في كل منها.

المقدمة

الحمد لله مبدع الكون بقدرته، والشكر له على فيض نعمة التي لا تعد ولا تحصى ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد:

الشعر ديوان العرب وسِجِلُّها الذي حفظ لنا أروع النماذج التي قيلت منذ العصر الجاهلي حتى يومِنا هذا، ولأن الفنّ – أي فن – هو انعكاس لمحيطه، وأن البيئة هي المحكّ الأساسي لصياغة النص الأدبي؛ فإن للحياةِ الجاهلية تأثيرًا لا يمكن التغافل عنه في بِنيَة القصيدة من الداخل، وشكلِها الخارجي، هذا ما يفسِّر الاهتمام الشديد بالحيوانات وظواهر الطبيعة

فالحيوان عموماً كان محورًا بارزًا في حياة الجاهلي، وهو قريب إلى نفسه وعواطفه إذ يصاحبه في رحلاته ويصادفه في مشاهداته ويعيش معه في صحرائه وقبيلته وربما في خبائه، لذا نجده يعتني به عناية خاصة، متأملًا في صفاته الجسدية واصفًا قوته وبأسه، متعرضًا إلى صفاته وعاداته وحركته وطِباعِه؛ فعبَّر عن أحاسيسه ومشاعره وأحواله بعاطفة إنسانية ومشاركة وجدانية تشبه وصفه لإنسان حي يحادثه ويشكو له، و قد يصل به الأمر إلى أن يسبغ عليه من الصفات أجزلها، غير أن هذه الأوصاف والصفات تختلف من شاعر إلى أخر وهذا مرجعة عدة اعتبارات يمكن تلخيصها في فكرة حركة المعنى بالنص.

إن التشابك بين الدالّ والمدلول أو المعنى وما يشير إليه، شغلت عقل علماء البلاغة والأدب واللغة منذ قديم الأزل، إذ رأوا أن ثمة علاقة يلفها

الغموض بين المعنى في ذاته وما يدل عليه، غير أن هذا المعنى ليس ثابتًا، وإنما هو متحرك بمرونة اكتسبها من موقعه من الجملة (السياق)، ومن دلالة الخطاب أو المقام عليه، فهو متعدِّد التلاوين، مختلف بين مضمون وآخر.

إن هذه الدراسة هي محاولة للوقوف على المفاهيم التي من شأنها توضيح حركة المعنى في أي نص شعري من اللفظ وعلاقته بالمعنى وعلاقة المعنى بالسياق والدلالة والبيان، ومن ثم تطبيقها على دلالة الثور في قصائد مختارة من الشعر الجاهلي، نظرًا للنظرة المختلفة التي لاحظتها من كل شاعر باتجاه وصف الثور، وما يسبغه عليه من أوصاف وقوى تدل – فيما تدل – على انغماس الشاعر الجاهلي في أغوار حياة ذلك الحيوان، واهتمامه بما وراء مظهره إلى مشاعره وأحاسيسه، وذلك من خلال تتبع حركة المعنى في النص الشعري ولا سيما مشهد معاركة الثور مع الكلاب.

ستحاول هذه الدراسة الإجابة على عدة تساؤلات أثيرت لدى الباحثة وهي:

1/ ما دلالات الثور في النموذج الجاهلي؟

2/ ما أوجه الاختلاف والاتفاق في صورة الثور عند الشعراء الجاهليين؟

3/ ما علاقة كلٍ من السياق والدلالة والبيان في الكشف عن معاني الثور في القصيدة الجاهلية؟

وبناء على المعطيات التي تجمعت لدى الباحثة، فقد قسمت الدراسة إلى موضوعين، هما:

أولا: الجانب النظري: وتتناول فيه مفهوم الصورة بصفة عامة، منتقلة إلى الصورة عند القدماء والمحدثين، وعلاقة المعنى باللفظ، والمعنى بالسياق،

والمعنى والدلالة، والمعنى والبيان، والدلالة والمقصدية والمقامية ، ونختم بالحديث عن حركة المعنى .

ثانيًا: الجانب التطبيقي: وجرى فيه التطرُّق إلى صور الثور الوحشي في الشعر الجاهلي ودلالات تلك الصور بين هذه القصائد، وبه سيتم عرض مجموعة من النماذج الشعرية وتوضيح الصور البيانية وعلاقتها بحركة المعنى في كلِ منها.

المبحث الأول: الجانب النظري.

أولاً: الصورة.

أ. الصورة عند القدماء.

لم تكن الصورة محط اهتمام النقاد القدماء بقدر ما اهتموا بصحة المعنى وقوة اللفظ ووضوح التشبيه؛ يقول ابن رشيق: «والعرب لا تنظر في أعطافِ شعرِها بأن تجنِّسَ أو تطابِقَ أو تُقابِلَ فتترك لفظةً للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكنَّ نظرَها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي وتلاحُم الكلام بعضه ببعض»[1]، فكان المعنى هو الموئل والمستقر لاهتمام المبدعين قديمًا، وهو موضع المفاخرة والمفاضلة وترتيب الشعراء في طبقات؛ فأساس التفاضل، كما يقول صاحب «الوساطة»: «شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وسَلَّمُوا قصب السبق لمن وصف فأصاب وشبَّه فقارب، وبده فأغرَزَ ولمن كثرت سوائرُ أمثالِهِ

[1]. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، الحسن القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج1، ص129.

وشواردُ أبياتِهِ.. ولم تكن (أي العرب) تعبَأُ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة»[2].

القدماء كانت لديهم شروط معينة للكلام، وهي الوضوح في الفكرة والصدق في العاطفة، وينفرون من الغموض والإيهام، فيرون أنه يجب على الشاعر الابتعاد عنها، فكلما كان يتحرى الوضوح والصدق كان كلامه مقبولًا، فهم بذلك يريدون للمجاز أن يكون قريبًا من الحقيقة وللتشبيه أن يكون واضحًا غير ملتبس، وللاستعارة أن تكون مصيبةً. ويرى العسكري أن غرض الاستعارة هو شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده أو المقابلة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة[3].

ارتبط ذلك بمفهوم الوضوح والصدق في التصوير، فقد كان من أهم القضايا عند القدماء؛ فكانوا يرون أن الشعر يجب أن يمثِّل لك الشيء الذي تسمعه بأذنك وكأنك تراه بعينك، ذكر ابن رشيق ذلك في كلامه عن أحسن الوصف، حيث قال: «ما نُعِتَ به الشيء حتى يكاد يمثله عيانًا للسامع. لذلك كان أحسن الشعر عندهم ما لم يحجبه عن القلب شيء»[4]، ومن هنا «أودعَت العرب أشعارها: من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها؛ فشبهت الشيء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما

---

[2]. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص37

[3]الصناعتين، أبي هلال العسكري، تحقيق البجاوي وموحد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1952، ص268.

[4]العمدة، ابن رشيق، ج 1، ص123.

ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها»[5] واعتبروا التشبيه الذي يحتاج إلى تفسير ولا يقوم بنفسه هو من أخشن الكلام[6]؛ فوظيفة التشبيه هي الإيضاح وتقريب المعنى بيم شيئين كما ذكر عبد القاهر الجرجاني: «يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب»[7].

هكذا رأى القدماء أن المبالغة والغلوّ كذب وخداع للعقل كما يفقد الشعر واقعيته؛ فعلى الشاعر أن يكون معتدلًا في صوره مبتعدًا عن الغموض «لستُ أقول لك إنك متى أَلِفْتَ الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة قد أصبتَ أو أحسنتَ، ولكن أقولُهُ بعد تقييدٍ وشرطٍ وهو أن تُصيبَ بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهًا معقولًا، وتجد للملاءمة والتأليف السويّ بينهما مذهبًا وإليها سبيلًا... فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يُصوَّر فلا؛ لأنك في هذا بمنزلة الصانع الأخرق..»[8]، والحديث يطول حول قضية الوضوح والصدق عند النقاد القدماء وسأكتفي بما ذكرتُ حتى لا أُثقِل البحث.

ب. الصورة عند المحدثين.

نظر المحدثون إلى الصورة الفنية بوجهة أخرى تختلف عما رآها به القدماء، وكما اختلَفَتْ نظرتُهُم اختلفت مقاييسهم التي يعتمدونها في تقييم العمل الأدبي، وهي في معظمها ترتكز على الجانب النفسي. فالصورة عندهم وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصبغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل؛ لأن

---

[5].عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق د. عبد العزيز المانع، دار العلوم بالريا ض، 1405هـ، ص10.

[6]المصدر السابق، ص5.

[7]اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمّد شاكر، مطبعة مدني، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 132.

[8]اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص151.

الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص، والكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي وفي هذا يقول الدكتور جابر عصفور: «التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفرَّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه وكل أثر رائع من آثار الفن... لكن الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها ولا تعني محاكاة الإحساسات بشكل عام، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازًا رديئًا من طرز المحاكاة.. إنما هي محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما، بدلًا من فهمها على أنها نسخة مادية، أو انعكاس حرفي لشيء من الأشياء»[9]. وعلى ذلك فالمحدثون يرون الصورةَ من وسائل العمل الأدبي التي لا بد أن تكون مصبوغةً بالخيال والتصوير بعيدة على المحاكاة التي تفقدها قيمتها.

من هنا تتضح الفجوة الكبيرة بين رؤية القدماء الذين يرون أن الصورة الفنية لا بد أن تخرج من الواقع بمشابهة بينهما يمكن اكتشافها، محذرين من إخفائها إلى الحد الذي تخرج فيه عن دائرة المألوف من جهة، والمحدثين الذين يرون الخيال والتصوير بعيدًا عن المحاكاة والمشابهة الواقعية هو الأساس في صناعة عمل أدبي يتصف بالتفردية والجمال.

اهتم النقد الحديث بالخيال؛ فهو ضرب «من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة التي لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها»[10]. وبهذا

---

[9] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.جابر أحمد عصفور، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص340.

[10] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2005م، ص 389.

أصبح الخيال في مجاله الفني ذا مكانه تفوق قوة العقل الأخرى، «على شرط أن تكون الصور التي تنتجها متسقة متآزرة تتألف على تصوير الحقيقة»[11]، نستنتج من ذلك أن النقاد المحدثين يجعلون الخيال بذاته أساسًا للعمل الأدبي، وعليه يعتمدون في تقييم الصور الأدبية التي اشتُرِط فيها أن تكون صورًا جزئية متماسكة متكاملة.

من مقومات الصورة الأدبية التي اهتم بها النقاد المحدثون العاطفة؛ فهي عندهم لا تكون ناجحة إلا إذا كانت متوفرة في كل جزء من أجزائها، وهي مرتبطة باللغة ارتباطًا وثيقًا، وهذا القول يتوافق مع القدماء، حيث يرى عبد القاهر الجرجاني أن «الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها»[12].

فهنا يتضح الاتفاق بين الرؤية الحداثية والرؤية القديمة لمعنى العاطفة التي تغلف جوّ العمل الأدبي كاملًا لا جزءًا منه، فعلى الشاعر أن يراعي العلاقات التي تُخرِج الصورة معبرةً متماسكةً، ويدخل في ذلك استعمال الشاعر لغة غريبة في شعره؛ فمن المؤكد أن ذلك سينفِّر المتلقي منها فلا يُحدِث التأثير الذي يريده، ويترتب على ذلك تشوُّه العاطفة وارتباك الصورة، فاللغة هي أساس العمل الأدبي.

---

[11] المرجع السابق، ص390.

[12] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، ط3، 1992م، ص32.

من مقومات الصورة أيضًا الموسيقى التي يعتمد عليها المحدثون كإطار عام للصورة؛ وهم يصفونها بأنها «جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه»[13] ويشترط فيها ألا تكون «رتيبة بحال، لأنها تعبيرية إيحائية تضفي على الكلمات أقصى ما يُستطاعُ التعبير عنه من معنى»[14].

اهتم النقد الحديث بالخيال والتأثير والعاطفة واللغة، والموسيقى والإيحاء والوحدة العضوية، وقد رأينا أن القدماء كانوا يحرصون على الاعتدال في التعبير ولا يميلون إلى المبالغة، لأنها أقرب إلى الكذب ومنافية لروح الصدق في النص الأدبي. وعلى الرغم من اهتمامهم بالألفاظ كما اهتموا بالمعاني فإنهم مازالوا متأثرين بالصورة القديمة، ما زال التشبيه والمجاز والكناية والرمز من الأساليب البيانية التي يعتمدون عليها، مما يعني أنها أساس الصورة البيانية في القديم والحديث، وعلى هذا يمكن أن نشير إلى تعريف الصورة عند الدكتور عبد القادر القط الذي وُفِّق بأن يجمع بين أقوال القدماء والمحدثين في الصورة في قوله إنها «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة فنية»[15].

---

[13] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص445.

[14] المرجع السابق، ص446.

[15] الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، د.عبدالقادر القط، مكتبة الشباب، 1978م، ص435.

وبالإجمال يمكننا بعض هذا العرض الموجز لمفهومي الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين ومقوماتها أن نقول: الصورة قديمة قدم الإبداع الفني، وما نلحظه من تغييرات فيها إنما هو تغير النظرة لها وأسلوب النقاد في التعاطي معها، وهو أمر يتعلق بخارجها لا بوجودها، وهو أمر معتاد في الدراسات التاريخية للمصطلحات والمفاهيم، فالشعر والشعراء موجودون في كل مكان وكذلك اللغة والمشاعر فهذه ثوابت لا تتغير إنما الذي يتغير النظرة للأشياء والأساليب المكرَّسة للتعبير عنها؛ فالصورة في نهاية الأمر هي مجال الحُكْم على جودة العمل الأدبي لأن المعاني كما يقول الجاحظ «مطروحة في الطريق» يعرفها الجميع إنما الميزة في قدرة الشاعر على صياغتها وتحويلها إلى صورة يحسها المتذوق.

ثانياً: **علاقة المعنى باللفظ .**

أولًا المعنى لغة:

أرجع بعض العلماء أصل كلمة المعنى للفعل (عنا – يعنو)، وبعضهم الآخر أرجعه إلى (عنى – يعني) فهو إما واوي أو عيني، يقول الخليل بن أحمد: (عناني الأمر يعنيني عنايته فأنا معنيٌّ به، ومعنى كل شيء مِنْحَتُهُ وحالُهُ الذي يصدر إليه أمره)[16].

16 العين، الفراهيدي أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد 105هـ، تحقيق: د. مهدي المخزومي ، ود.ابراهيم السامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، ط2 ،1976، مادة (عنو) 253/2.

ويرى ابن منظور أن (معنى كل شيء منحته وحاله التي يصير إليها أمره... ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته وقصده، ويقال: عرفت ذلك في مضي كلامه ومعناة كلامه وفي معنى كلامه)[17].

ويرى الزبيدي أن (معنى الكلام ومعنيته بكسر النون مع تشديد الياء، ومعناته، معنيته، واحد، أي فحواه، ومقصده، والاسم العناء... والمعنى إظهار ما تضمنه اللفظ من قولهم: عنت الأرض بالنبات)[18].

ثانيًا المعنى اصطلاحًا:

كما أشرت سابقًا في المقدمة فـ(العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع عريق تناوله العلماءُ منذ زمن بعيد، إذ لا نجدُ من العلماءِ القدامي أحدًا ضَرَبَ سَهْمًا في مجال اللغة أو البلاغة أو النقد إلّا والعلاقة بين اللفظ والمعنى، كانت أحد أغراضه ومراميه. يبدو أن هذا الأمر يرجع إلي أهمية العلاقة بين اللفظ والمعنى في العلوم اللغوية والبلاغية. إن درسنا هذه العلاقة من منظار تاريخي نصل إلى أنّ لأرسطو وسقراط وأفلاطون من العلماء اليونانيين نظراتٍ تتعلق بهذه الظاهرة)(19).

وفيما يلي عرض لبعض آراء علماء اللغة والأدب في العلاقة الرابطة بين اللفظ والمعنى:

---

17 لسان العرب ، ابن منظور)أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم 011هـ(، دار صادر، بيروت ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، 1377هـ - 1967م مادة (عنو): 35/ 3147.

18 تاج العروس من جواهر القاموس ، الزبيدي)محمد مرتضى 1275هـ(تحقيق : عبدالحميد قطامش ، الكويت ، ط1 ، 1421هـ - 2001م ، مادة (عني) 39/ 120 - 123.

19 العلاقة بين اللفظ والمعنى، من السقراط حتّى علم الهرمينوطيقا، كاظم عظيمي، دراسة محكمة منشورة على رابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article22885. الثلاثاء ٢٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠١٧

يرى الجاحظ أن اللغة وعاء للمعنى، وأن اللفظ انعكاس لمعناه، فيقول في عبارة موجزة: (الألفاظ تكون كسوة لتلك المعاني)(20).

وهو يقصد بذلك أن الألفاظ بمثابة الملابس التي تقي الإنسان من الحر والبرد، وهي – أي الملابس – وإن كانت مهمة، فإن الجسد أكثر أهمية، وهو الأساس، فكذلك المعاني، الألفاظ تحميها من المباشرة ومن التعقيد، غير أن الأصل في علاقة المعنى باللفظ هو المعنى، وتكون الألفاظ ثانوية.

ويرى الجاحظ في موضع آخر أن (المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة)[21]، فالألفاظ المعبرة عن المعنى لا تخرج عن الجذور المستعملة، والكلمات السائرة، والأحرف المحدودة، بينما المعاني ضرب من التصور لا يحدها حد، تتجدد دائمًا، وتتشعب، وتنبسط إلى غير نهاية، فالمقارنة بين اللفظ والمعنى هي مقارنة بين المحدود واللامحدود.

ويقول في موضع آخر: (لا يكون اللفظ اسمًا إلا وهو مضمن بمعنى، وقد يكون المعنى ولا اسم له)[22]، فاللفظ مفتقر لمعنى يحويه ويعبر عنه، ويضمَّن فيه، لكن بعض المعاني لا توجد لها ألفاظ معبرة عنها، وذلك تأكيد على محدودية الألفاظ.

20 رسائل الجاحظ، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة، 1965م، ص219.

21 البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1961م، ص76.

22 رسائل الجاحظ، مرجع سابق، ص262.

ويعبر عن ذلك بلفظ صريح فيقول: (لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذي عليه قصدت، والغرض الذي عليه نزعت)[23].

لتستحيل العلاقة بين الطرفين في رأيه إلى علاقة الوعاء بما يحتويه [24]

ولم يختلف ابن جنّي في رؤيته للعلاقة بين اللفظ والمعنى، عن ذلك المعين الذي استقى منه الجاحظ رأيه، فتارة يرى أن (زينةَ الألفاظ وحليتها لم يُقصَدْ بها إلا تحصين المعاني وحيطتها)[25]، فالألفاظ مثل الحلي المزينة لحقيقة المعنى، والحامية له.. بل إنه يذكرها بشكل صريح وقاطع فاللفظ فـ(المعنى إذن هو المكرم المخدوم، واللفظ هو المبتذل الخادم)[26]، فالعلاقة بينهما علاقة تكريم وابتذال، فاللفظ مبتذل بجريانه على الألسنة، والمعنى يبقى في الأعلى تحاول الألفاظ أن تصفه وتنال منه نصيبًا.

ويرى ابن فارس في هذا المعنى أيضًا أن (الاسم جُعِل تنويهًا ودلالةً على المعنى) [27] ويقصد بالاسم اللفظ الذي هو مرشد موضح للمعنى الذي يحمله.

إن هذه النظرة التي توجه بها الجاحظ وابن جني وابن فارس لرصد العلاقة بين المعنى واللفظ نلحظها عند أبي حيان التوحيدي، حيث يقول: (ما

23 البيان والتبيين، الجاحظ، ص116.

24 السابق، ص217.

25 الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، 1952، ط2، ص 175.

26 اللفظ والمعنى، في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، د. الأخضر جمعي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص20 نسخة إلكترونية على الرابط التالي:

http://elibrary.mediu.edu.my/books/MAL07018.pdf ، نقلًا عن الخصائص، مرجع سابق، 1/ 150..

27)الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، تحقيق: مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، بيروت، 1964، ص88.:

صح معناه صح اللفظ به، وما بطل معناه بطل اللفظ به)[28]، بما يعني التبعية الكاملة للفظ بالمعنى، فإذا صح المعنى جاءت الألفاظ مؤيدة للمعنى الصحيح، موضحة له، فتكون الألفاظ صحيحة، وإذا بطل المعنى كانت الألفاظ باطلة غير جائز التلفُّظ بها.. فالألفاظ تسير مع المعنى وجودًا وعدمًا، وصحةً وخطًا.

ويشير أبو حيان التوحيدي في موضع آخر إلى أن (اللفظ طبيعي والمعنى عقلي، وبهذا كان اللفظ بائدًا على الزمان، لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة ولهذا كان المعنى ثابتًا على الزمان، المعنى عقل، والعقل إلهي، ومادة اللفظ طينية، وكل طيني متهافت)[29]، فالنظرة التاريخية تجعل اللفظ مستعملًا تارة ومهملًا أخرى، ومستبدل ومستبدل به، فهو موجود وغائب، لكن للمعاني ثبات وديمومة، فاللفظ دنيوي طيني، في مقابل المعنى العقلي الأخروي السماوي.. ومن هنا تتجلى عنده فوقية المعنى على اللفظ وارتفاعه عنه.

ويمنح ابن سينا للفظ مرتبة أخرى، رافعًا من شأنه بالمقارنة بالمعنى الذي يعبر عنه إذ يقول: (الألفاظ إذا سُمِعَتْ أُدرِكَ مع سماعها معنى، فارتسم في النفس المعنى واللفظ معًا. فكلما خطر بالبال ذلك المعنى أدرك اللفظ، وكلما سمع ذلك اللفظ أدرك المعنى)[30]، فالعلاقة بينهما عنده تقترب من درجة التساوي، فإذا ذُكر اللفظ أثار في الذهن معناه مباشرة، فكأنما اللفظ يعبر عن

28 البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1953، ص: ١٧٥ .

29 الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: احمد الزين وأحمد أمين، لجنة التاليف والترجمة والنشر، المكتبة العصرية بيروت – صيدا، 1953، 1 / 115.

30 التعليقات، ابن سينا، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، ص: 162.

المعنى واللفظ معًا، فإذا خطر بالبال المعنى انصرف الذهن إلى اللفظ، فهو الوجه الآخر للمعنى عنده، والعكس بالعكس.

وهو قريب مما قاله د.حمادي صمود عن الجاحظ: (القاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى تقوم عنده على مطابقة اللفظ للمعنى)[31]، وهو ما لا ينفي بحال علاقة الفوقية التي أشار إليها علماء البلاغة من أن المعنى يرتقي عن اللفظ، فهو يرتقي عنه غير أن اللفظ لا بد أن يجاريه ويطابقه.

وفي معرض حديثهم عن كلام الملائكة والبشر، يتعرض إخوان الصفا لمثل ما تعرض له أبو حيان التوحيدي، فيرون أن (كلام الملائكة إنما هو إشارات وإيماء، وكلام الناس عبارات وألفاظ. وأما المعاني فهي مشتركة بين الجميع)32، فالمعنى المجرد المعبر عنه بأشكال جسدية، مثل الإشارة والإيماءة، أعلى لأنه كلام الملائكة، وكلام البشر، إنما هو أحرف تتشكل في ألفاظ وعبارات، والمعاني هي المشترك بين الحديث الأعلى والأدنى، فذاك دليل آخر على علوِّ المعاني على الألفاظ.

أما ابن الأثير فيقول إن (أرباب النظم والنثر غربلوا اللغة باعتبار ألفاظها وسبروا وقسموا، فاختاروا الحسن من الألفاظ فاستعملوه، ونفوا القبيح منها فلم يستعملوه، حسن الألفاظ سبب استعمالها دون غيرها، واستعمالها دون غيرها سبب ظهورها وبيانها، فالفصيح إذًا من الألفاظ هو الحسن، ولو كانت الفصاحة لأمر يرجع إلى المعنى لكانت هذه الألفاظ في الدلالة عليه سواء،

31)الجاحظ، البيان 1/ 92 – 93،.والتفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، الفلسلفة والآداب، ع21، تونس، 1981 ،: ص286.

32 رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، إخوان الصفا، تحقيق: خير الدين الزركلي، المطبعة العربية، مصر، 1928، ص: 176.

ليس منها حسن ومنها قبيح، ولما لم يكن كذلك علمنا أنها تخص اللفظ دون المعنى)[33].

فإذا انتقلنا إلى فلاسفة اليونان فيرى أفلاطون وأستاذه سقراط والسوفسطائيون أن الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها صلة طبيعية ذاتية أي أنها تثير في الذهن مباشرة مدلولاتها المخصصة لها، مع إدراكهم أنّ الصلة قد تنقطع نتيجة لتقادم العهد أو تطور الأصوات، وإن لم يستطيعوا إثبات هذه الصلة في بعض الألفاظ، لجأوا إلى افتراض أن الصلة الطبيعة كانت واضحة سهلة التفسير في بدء نشأتها، ثم تطورت الألفاظ ولم يعد من اليسير أن نتبين بوضوح تلك الصلة، أو نجد لها تعليلًا أو تفسيرًا[34].

ويلاحظ اقتراب تلك النظرة من نظرة ابن سينا الذي رأى أن الألفاظ تثير معانيها في الذهن مطلقًا، والمعاني تثير الألفاظ المعبرة عنها، فهي قريبة من النظرة الفلسفية اليونانية القديمة، غير أن الفلاسفة اليونانيين اجتهدوا في البحث عن الصلة بين اللفظ والمعنى، فوجدوا أن ثمة صلة بين اللفظ ومعناه غير أنه مع تقادم الزمان واختلاف العهود، تم اختفاء هذه الصلة.

وفي (التراث العربي الإسلامي ومن زاوية علاقة اللغة بالفكر قام التقصي على قاعدة أسندت فيها إلى اللغة وظيفة التعبير عن محتوى العقل

33 الفلك الدائر على المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1962، ج1 ص142 – 143.

34 العلاقة بين اللفظ والمعنى، من السقراط حتى علم الهرمينوطيقا، مقال سابق.

من أفكار، وكأن عملية التعبير وفق هذا المنطلق تقتضي أن تكون الكلمات موضوعة إزاء أفكار)[35]

فإذا انتقلنا للنقاد المعاصرين، نجد عند بعضهم نظرة تطابق النظرة القديمة، بل وتحتفي بها، يقول صبحي الصالح: (أما الذي نحن نريد الآن بيانه، فهوما لاحَظَه علماونا من مناسبة حروف العربية لمعانيها، وما لمحوه في الحرف العربي من القيمة الموحية)[36].

يقول أحمد فارس الشدياق في كتابه «الساق علي الساق»؛ إن كل حرف يختصّ بمعنى من المعاني دون غيره وهو من أسرار اللغة العربية التي قلّ من تَنَبَّهَ لها [37].

ثالثاً: المعنى والسياق.

تدور العلاقة بين المعاني والسياقات المحددة لها عند الفارابي مثل من سبقوه من علماء البلاغة واللغة، فالسياق يحدد المعاني، والمعاني تُستجلب لها ألفاظ، حيث يقول: (تركيبُ الألفاظِ شبيه بتركيب المعاني المركبة التي تدل عليها تلك الألفاظ المركبة، وتجعل في الألفاظ المركبة أشياء ترتبط بها الألفاظ بعضها إلى بعض متى كانت الألفاظ دالة على معانٍ مركبة ترتبط بعضها ببعض. ويتحرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساويًا لترتيب المعاني في النفس)[38]

35 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص24.

36 العلاقة بين اللفظ والمعنى، مقال سابق.

37 المرجع السابق.

38 كتاب الحروف، الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970م، ص140 و141، و.يُنظَر: الألفاظ المستعملة في المنطق، الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1968م، ص57 و58

فما دامت الألفاظ مركبة فإن سياق تركيبها (سياقها) يعبر عن معان مركبة هي أيضًا، فإن ظهر تعقيد في اللفظ، ترتب عليه تعقيد في الفكرة، فاللفظ السهل يعبر عن معنى قريب سهل مثله، وعلى هذا يمكن القول بأن (خفي الدلالة يولده السياق أساسا)[39]

فالابتعاد في المعنى عن المطلوب والانحراف فيه هو ضحية السياق المرتبك، فالسياق هو المنظومة التي يتعلق بها المعنى.

ونظرًا لأهمية السياق في إبراز المعنى وتوضيحه تحرك الجاحظ لضبط خصائص الصياغة الجميلة المخرجة للقول وفق معايير البلاغة شاملًا، يطول اللفظة في مستواها الإفرادي ثم في علائقها بالمعنى، إلى غاية فهم لحمة الوحدات في السياق الواحد في ما أسماه بالنظم أو حسن التأليف والنسج [40].

ونكتفي بالإشارة إلى رصد الجاحظ مبدأ الاختيار الأول المتجسد في اللفظة والمنطلقات المؤسسة لهذا الاختيار، حيث يترسخ اشتراط الجاحظ في اللفظة المفردة انسجام وحداتها الصوتية المشكلة لبنيتها كما يتحقق ذلك في ائتلاف هذه المكونات مما ينتج عنه صفات يجمل بعضها في (ما رق وعذب وخف وسهل)[41].

فإذا انتقلنا إلى التوحيدي عن أبي سعيد السيرافي في مناظرته متى بن يونس قوله: (معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، بين وضع

39 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص49.

40 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق ص44 نقلًا عن كتاب التربيع والتدوير، تحقيق: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق، 1955، ص20.

41 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص44، نقلًا عن الجاحظ ص الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير، مرجع سابق، ص20.

الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخّي الصواب في ذلك وتجنب الخطأ من ذلك)[42]، أي أن المعاني النحوية لا يمكن فهمها فهمًا حسنًا إلا إذا كان المتلقي واعيًا بمواضع التقديم والتأخير، وفاهمًا لتأليف الكلام، وهو ما يعني استيعاب السياق، وشمولية فهم المحتوى.

ويمكننا أن نتوقف قليلًا عند ابن قتيبة ورأيه في مجازات القرآن، ورؤيته لمفهوم السياق، وهو تصور يقترب من الإحاطة الشاملة بالموضوع، ففي حديثه عن محاولات ترجمة مجازات القرآن إلى لغات أخرى يقول: (لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى شيء من الألسنة، كما نقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمة التوراة والزبور، وسائر كتب الإله تعالى بالعربية، لأن العجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب) [43].

فإن الترجمة تستتبع تساوي المعنى المنقول منه والمعنى المنقول إليه في سياق المجازات، والتراكيب اللغوية، فإذا سبقت لغة أخرى في هذا الباب فيستحيل تساوي المنقول والمنقول إليه في إيراد المعنى على الصورة المتوخّاة.. ويقول في موضع آخر: (وإذا كان من فضائل العربية الاتساع في المجاز – كما يرى – فإن خصائص الإخراج القرآني للمعنى في صورة متفردة إقرار بتعاضد العناصر اللفظية مع المعنوية في الصياغة مما يجعل كل معنى خلاصة لإخراجه الصوري. (وإما تخافن من قوم خيانة فانبذ إليهم على سواء) ترى أنك لو أردت أن تنقل قوله تعالى لم تستطع أن تأتي بهذه الألفاظ مؤدية عن المعنى الذي أودعته حتى تبسط مجموعها، وتصل مقطوعها، وتظهر

42 الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص121

43 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص63.

مستورها فتقول: إن كان بينك وبين قوم هدنة وعهد فخفت منهم خيانة ونقضًا فأعلمهم أنك قد نقضت ما شرطت لهم، وآذنهم بالحرب، لتكون أنت وهم في العلم بالنقض على استواء)[44].

وعلى الرغم من أن النقل هنا يتم في إطار اللغة الواحدة فإن فك بنية النص الأصلية والتصرف في معناه وإخراجه إخراجًا جديدًا إدراك لتفاعل المعنى مع لفظه في العبارة الواحدة لأنه لا قدرة على الصرف في المعنى إلا بفك بنية اللفظ عمومًا .وخلاصة الرأي في ابن قتيبة أنه وإن أدرك لحمة المعنى واللفظ في إطار الصياغة الواحدة، إلا أنه ظل مشدودًا إلى الثنائية أيضًا، وربما كان ارتكازه في بحث المعنى على قيمته الأخلاقية سببًا في ترسيخ هذا المبدأ وتعطيل إمكانات مواجهة النص في ذاته والمصادرة على السياق وحده.[45]

رابعاً:المعنى والدلالة.

أولا:الدلالة في اللغة.

قال ابن فارس: (الدال واللام أصلان: أحدهما: إبانة الشيء بأمارةٍ تتعلمها، والآخَر: اضطرابٌ في الشيء. فالأوَّل قولهم: دلَلْتُ فلانًا على الطريق. والدليل: الأمارة في الشيء. وهو بيِّن الدَّلالة والدِّلالة)[46].

ويقول الجوهري: (الدلالة في اللغة مصدر دَلَّهُ على الطريق دَلالَةً ودِلالَةً ودُلولَةً، في معنى أرشده)[47].

---

44 السابق ،ص 63.

45 . السابق ص63.

46 مقاييس اللغة (دل) (2/ 259). لابن فارس تحقيق: عبد السلام هارون. دار الفكر 1399هـ - 1979م.

33.الصحاح (دلل) (1698/4). تاج اللغة وصحاح العربية لإسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط:4، يناير 1990م

وفي القاموس: (ودَلَّهُ عليه دَلالَةً فانْدَلَّ: سَدَّدَهُ إليه. والدِّلِّيلى كخِلِّيفَى: الدَّلالَةُ أو عِلْمُ الدَّليلِ بها ورُسوخُه)[48].

الدلالة اصطلاحا:

عرفها الجرجانى 816هـ: (هي كون الشيء بحالة، يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول)[49]، وهو المعنى الذي يتداوله علماء اللغة حتى وقتنا هذا، وهو معنى عام لكل رمز إذا عُلم، كان دالا على شيء آخر ثم ينتقل بالدلالة من هذا المعنى العام، إلى معنى خاص بالألفاظ باعتبارها من الرموز الدالة. وترتبط دلالة لفظ "الدلالة" في الاصطلاح بدلالته في اللغة، حيث انتقلت اللفظة من معنى الدلالة على الطريق، وهو معنى حسي، إلى معنى الدلالة على معاني الألفاظ، وهو معنى عقلي مجرد.

وقد حصر الجاحظ في (التربيع والتدوير) أصناف الدلالة في خمسة أشياء، قائلًا: (جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة)[50]، وهي ما صنفه علماء اللغة المحدثون بالسياق المصاحب، وهو سياق خارج عن السياق اللغوي.

---

48 القاموس المحيط (دلل) (1000). للفيروزآبادي. مؤسسة الرسالة. بيروت ط: 6 - 1998م.

49 فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005 م،ص: 11.

50 كتاب التربيع والتدوير، مرجع سابق، ج1 ص33 و34 و35 و41.

ويرى أرسطو أن (معنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم. فكل ما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه)[51]

ويقصد بذلك أن الدلالة تعني ارتباط الدالّ (اللفظ) بالمدلول المعنى، فكأنها هي الرابط بين المعنى واللفظ، وهي القدرة على استدعاء هذا المعنى مرة تلو الأخرى.

أما الدلالة في نظر علماء اللغة المحدثين لم تعد هي تعبير عن ما يرتبط بمعنى اللفظ، وإنما أصبح (يرتبط لدى مؤسسي الفكر اللغوي في الحضارة العربية الإسلامية مبحث الدلالة اللغوية بتصور شامل لأصناف شتى من الدلالات التي تقوم في جوهرها على فكرة الإفضاء إلى حقائق الأشياء أو المدلولات والمعاني بالاعتماد على أنواع من الأدلة.[52]

في الدراسات الحديثة تتسع الدلالة وتكتسب مرادفات مختلفة، فـ(تعد علاقات المعنى . كما هو معلوم . إحدى الموضوعات التي يوليها علم الدلالة اللفظي اهتماما بالغا[53]. وتوصف علاقات المعنى في أدبيات هذا العلم بأنها ناتجة عن الارتباط الذهني بين الوحدات الدلالية الذي يولد أنواعا من العلاقات المعنوية بين الوحدات الدلالية.

51 البيان والتبيين، مرجع سابق، ص77 .

52 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص15

53 أثر علاقات المعنى في تعقيد التركيب، سعيد جبر أبو خضر، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب – الأردن، 2012، المجلد 9 العدد 2أ، ص682.

فـ(الدلالة إفراز للحمة الوحدات كليًا في مستوى التركيب خاصة)[54]، وهي بذلك تهتم بجانب التركيب أكثر من جانب الدلالة الفردية المجردة، أي علاقة اللفظ بمعناه.(ذلك أنه إذا كان من معاني (اللفظ) ما يلفظ به من الكلمات أو يتكلم بـه، ومن دلالات (المعنى)، القصد، وما يدل عليه اللفظ، فإن عنايتنا مرتبطة بعلائق اللفظ والمعنى ودرجات وعي أعلام التراث بمستويات هذه العلائق)[55].

خامساً:المعنى والبيان.

البيان لغة:

البيان عند ابن منظور هو: «ما بُيِّن به الشيء من الدلالة وغيرها. وبان الشيء بيانًا: اتضح، فهو بيِّن... وكذلك أبان الشيء فهو مبين» [(56)].

البيان اصطلاحًا:

كان الجاحظ أول من خص البيان بكتاب سماه (البيان والتبيين) يشرح فيه العلاقة بين البيان والمعنى، وعلاقة الخيال بالمعاني الحسية، يقول الجاحظ: (البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل"[57]

54 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب ، ص27.

55 .السابق نفسه ،ص9

(56).لسان العرب، ابن منظور، مادة (بين)، دار صادر بيروت، ط8، 2014.

57 .البيان والتبيين، مرجع سابق، ص76.

فالبيان يعني إيضاح المعنى بدلالة فهم السياق، للوصول إلى حقيقته، من أي جنس كان.. وهو بذلك يجعله شاملًا لكل أنواع الدلالة اللفظية والإشارية، بجامع الوصول إلى المعنى – أي معنى – وهو بذلك يدرس اللفظ باعتباره (كما سبق) أحد أوجه الدلالة.

وفي موضع آخر يرى البيان بأنه (الدلالة الظاهرة على المعنى)[58].

وقد كان لعبد القاهر الجرجاني دور كبير في تأصيل معنى البيان، وتخصيصه بفرع من العلوم (علم البيان) ويقول في ذلك: «إنك لا ترى علمًا هو أرسَخ أصلًا، وأبقى فرعًا، وأحلى جنًى، وأعذب وردًا، وأكرم نتاجًا، وأنور سراجًا، من عِلم البيان الذي لولاه لم ترَ لسانًا يحوكُ الوشيَ، ويصوغ الحليَّ، ويلفظ الدرَّ، وينفُثُ السِّحْر، ويقري الشهد، ويُريكَ بدائعَ من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر، والذي تخفيه بالعلوم، وعنايته بها، وتصويره إياها، لبقيت كامنةً مستورة، ولما استنبَتَ لها الدهرُ صورة»[(59)] فهو عنده العلم الشامل الذي يعطي للألفاظ معانيها الأعلى، ويقرب التصور إلى العقل، ويحسن إيراد الصور على متلقيها، بعد أن كانت خفية، فالعامل في البيان هو التحول من الخفاء إلى الظهور.

وعبد القاهر الجرجاني يقول في موضع آخر: «إن ها هنا دقائق وأسرارًا طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معانٍ قد هُدُوا إليها، ودُلُّوا عليها، وكُشِف لهم عنها، ورُفِعَت الحجُبُ بينهم وبينها، وإنها

58 السابق نفسه ، ص 57.

(59) دلائل الإعجاز ، مرجع سابق، ص5.

السبب في أن عرضت المزية والكلام»[60] وهو يقصد بها علم البيان الذي كشف لهم فرُفع الحجاب، وظهرت المعاني واستبانت بعد خفاء.

يظهر للذي يستقرئ آراء عبد القاهر الجرجاني في مؤلفاته المختلفة وكذلك في أهم إنجازاته وهي (نظرية النظم) أنه يقطع بأن المزية وحسن الكلام وبيانه وبلاغته وتأثيره على السامع إنما هي للمعنى: (وإذا كان كذلك وجب أن تعلم قطعًا وضرورة أن تلك المزية في المعنى دون اللفظ)[61]

على هذا يُطلق على كل ما كان «خفيًّا ثم ظهر وأصبَحَت له صورة ثم تطوَّر طبعيًا فأطلق على ظهور المعقولات من بعد خفاء، مثل: بانت القضية وبانت الحجة اتضحت، وبان المعنى»[62].

وعِلْم البيان ضَرب من ضروب البلاغة وقيل إنه «فنٌّ يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، ويُحتَرَز به عن التعقيد المعنوي، وبذلك يكون متعلِّقًا بالمضمون، أي بالأمور المعنوية، وهي الطرق المختلفة التي نورِد بها المعاني، وينحصر في ثلاثة أبواب: التشبيه والمجاز والكناية»[63].

مما سبق نستطيع أن نحدد مفهوم علم البيان ووظيفته لديه، فإن كان علم البيان في نظر عبد القاهر هو التعبير والأسلوب الفني بخصائصه وأسراره الجمالية، أيضًا هو المعايير التي يعتمدها ويعمل في ضوئها المختصون، والتي

(60) السابق نفسه ،ص 5.

46. السابق نفسه ،ص 308.

(62). أساليب البيان والصورة القرآنية، أ.د. محمد شادي، دار والي الإسلامية، مصر، ط1، 1995م. ص7.

(63) المعجم الأدبي، د.جبور عبد النور، دار العلم للملايين، لبنان، د.ط، د.ت، ص53.

عن طريقها يمكن تمييز الأسلوب الفني والكشف عما فيه من خصائص وجماليات.

توصل العلماء – كما سبق – إلى أن البيان (الدلالة الظاهرة على المعنى)[64]، ويعني تجليتها من الغموض إلى الظهور والجلاء (ذلك أن كل موجود ناطق بالدلالة)[65].

سادسًا: الدلالة والمقصدية والمقامية.

لقد تتبع النقاد عند أبي حيان التوحيدي رؤيته لمتطلبات المقام التي تقوم على العناية باللفظ والمعنى وفق المقام، بوصف تلك الرؤية تعني إلمامًا بمعاني السياقات، غير متناسية الخارج عنها، ولا الدالّ عليها (ويكون من ضرورات البلاغة عنده الاعتناء باللفظ والمعنى معًا في أغلب ضروبها، مما يجعل إمكانية اختيار الدوال وفق مقاصد القول ضرورة أسلوبية تقتضي تحقيق خصائص الفصاحة في الألفاظ والوضوح في المعاني والشهرة أو اللطف، حسب ضرورات الموضع ومتطلبات المقام)[66].

فالمعنى لا يمكن أن يساق منفردًا، ولا يمكن أن يُتتبع في ابتعاده عن الحال والمقام، والشاعر (لا يسوق معانيه مجردة أي بمعزل عن الوجود الحسي الذي تدرك به الأشياء، فهو يعرضها هكذا ثم يدعونا إلى أن نستنبط معانيه مثلما وعاها أو قريبًا منها، فهو يدرك المعنى مرتبطًا بالفعاليات المختلفة، في

64 البيان والتبيين، مرجع سابق، ص75.

65 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص52.

66 الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، 1/ 65 و2/ 140.

تلاقيها أو اصطدام بعضها ببعض، أو في تنافرها، وبهذا الأسلوب في حركة المعنى لا يمكن إدراك معنى شيء مفرد قائم بذاته)[67].

وفي هذا السياق حفل النقاد عند الجاحظ بـ"مراعاته للمقامات ولا سيما المقام الخطابي"[68] بوصف المقام الخطابي سياقًا مصاحبًا به يتضح المعنى، وتكتمل الصورة في ذهن الدارس والمتتبع للمعنى، ذلك أن (خفي الدلالة يولده السياق أساسًا)[69]، كما قال الجاحظ، فالسياق هو المسؤول عن تجلية المعنى أو خفائه، وبكشف ذلك السياق المصاحب (المقام) يتضح المعنى وينجلي خفي الدلالة.

وكما يرى علماء اللغة المعاصرون فـ(الكلام، وهو المظهر العملي لوجود اللغة المجرد، ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعى فيه، بالإضافة إلى الناحية اللغوية المحضة، جملة من العوامل الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال وكل ما يقوم بين هذه العناصر. غير اللغوية.[70]

ومن هنا يتبن بأن الغرض الأساسي من أي خطاب هو إيصال المعنى (المضمون) وتمكينه في النفس وإن مدار الأمر وغايته هو الفهم والإفهام الذي لا يتحقق إلا بمراعاة المقام (السياق) الذي يقال فيه.

67 حركة المعنى في شعر طرفة بن العبد، دراسة في المعنى الشعري، أ.م.د سعيد حسون حسين، مجلة الآداب، ع118، 2016، 67.

68) التفكير البلاغي، مرجع سابق، ص280..

69 اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص49.

70 ، التفكير البلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص185

سابعًا:حركة المعنى.

يتعلق هذا التركيب (حركة المعنى) بالدراسات الأدبية الحديثة، بما يعني (تحديد سياق جوهري يكون سبيلًا للولوج إلى المعنى)[71]، بما يعني تتبع التغيرات التي تطرأ على المعنى مع اختلاف سياق النص، بهدف الوصول إلى الحركة التي اتخذها المعنى وتلبس بها في النص المراد دراسته. والمعاني تعني سياقًا ومقامًا وعلاقة بيانية وانزياحًا للمعنى (فالمعاني تتحدد بحضور الأشياء بعضها مع بعض)[72] وليس بشكل منفرد.

وهذا يعني أننا (أصبحنا نتحدث عن معنى في سياق نفسي، ومعنى في سياق اجتماعي، وكأننا نقر بأننا سقطنا في ميتافيزيقا المعنى، حيث أصبحنا نتكلم عن ما ورائيات هذا العمل، وعن بعده الما قبلي، والما بعدي، وتحرره من قيد اللغة وقيد اللفظ)[73]. وهو ما سنحاول تطبيقه ها هنا على ثلاث صور لحركة المعنى في لوحة الثور التي وردت في الأشعار الجاهلية.

إن المتأمل لمفهوم حركة المعنى ودورها في كشف المسكوت عنه، يجد قربًا من مفهوم البيان التقليدي عند البلاغيين والنقاد القدامى من أنه كشف للمعنى هو الآخر وتجلية له بتتبع الدلالات والمعاني المطروحة في النص.. سوى أن حركة المعنى في الاستخدام المعاصر انحازت أكثر لمفهوم السياق الاجتماعي والسياق النفسي، أي ما وراء النص مما دفع لقوله، بالإضافة إلى

71 نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد، د. احمد الودرني، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008، ص108.

72 حركة المعنى في شعر طرفة بن العبد، مرجع سابق، ص67.

73 حركة المعنى ودورها في الكشف عن المسكوت عنه لدى الروائي التونسي عامر بشة، الحوار المتمدن، مقال منشور في باب الفن والأدب بتاريخ 18/ 12 /2014 على رابط: http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=446510&r=0

كيفية القول، أي أنه دالّة من الدافع والأداء، الدافع للقول الذي حفز عليه، والأداء الذي سمح بالقول وكيف عرضه الشاعر أو الأديب في نص من النصوص، وكيف أحال إليه وغير فيه.

المبحث الثاني: الجانب التطبيقي.

- **الثور الوحشي في الشعر الجاهلي.**

كان العربي القديم يعيش في بيئة تحيطه حيوانات الصحراء، فكان الحيوان في هذه المنظومة الصحراوية لصيقًا بالإنسان القديم متسيدًا مشهد الحياة الجاهلية، يعيش مع صاحبه في أرضٍ واحدة، يقاسمه البيئة والظروف والمناخ وربما شاطره الأكلة الواحدة.. وحين أراد بشار بن برد هجاء رجل في مجلس مجزأة بن ثور، استخدم هذه الطبيعة في موضع ذم، قائلًا:

وكنتَ إذا ظَمِئْتَ إلى قرَاحٍ *** شَرَكْتَ الكَلْبَ في ولغِ الإطارِ[74]

مدللًا على أن اشتراك العربي مع حيوانه في الماء أو الطعام موضعَ مذمة، لكنّ العربي لا يأنف من مشاركة ناقته وحصانه الماء، بل إن الإسلام جاء ليؤكد هذا المعنى، فعَنْ مَالِكٍ يَعْنِي ابْنَ أَنَسٍ، عَنْ كَبْشَةَ بِنْتِ كَعْبِ بْنِ مَالِكٍ، أَنَّ أَبَا قَتَادَةَ دَخَلَ فَسَكَبَتْ لَهُ وَضُوءًا، فَجَاءَتِ الْهِرَّةُ فَشَرِبَتْ، فَأَصْغَى لَهَا الإِنَاءَ حَتَّى شَرِبَتْ، وَقَالَ: إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ: «إِنَّهَا لَيْسَتْ بِنَجَسٍ إِنَّهَا مِنَ الطَّوَّافِينَ عَلَيْكُمْ وَالطَّوَّافَات»[75]، جاء في الصحيحين وغيرهما

(74) الأغاني، لأبي فرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ج3 ص160.

(75) عوالي مالك ابن أنس، لأبي أحمد الحاكم، تحقيق: محمد الحاج ناصر- محمد عوام - الحسينة مجاطي علمي - مريم مولولا، 1988، دار الغرب الإسلامي، حديث 220.

من رواية أبي هريرة رضي الله عنه: «بَينما رجلٌ يمشي فاشتدَّ عليهِ العطشُ فَنزَلَ بئرًا فشَربَ منها ثم خَرَجَ فإذا هو بكلبٍ يلهَثُ يأكلُ الثرى من العطَشِ، فقال: لَقَدْ بلغَ هذا مثلَ الذي بَلَغَ بِي، فَمَلَأَ خُفَّهُ ثم أمسَكَهُ بفيهِ ثم رقي فسَقَى الكلبَ، فشكَرَ اللهُ له فَغَفَرَ لَه)[76].

قبل الإسلام كانت الألفة موجودة بين العربي وبيئته، فقد كان ذلك أصل العرب ومحور تركيزهم في الطبيعة من حولهم نتاج الخلطة والمشاركة، هذا الاختلاط هيأ للإنسان معرفة عميقة بحياة الحيوان وطباعه. صوَّر الجاحظ هذا الاختلاط بقوله: «هذه الأجناس الكثيرة ما كان منها سَبُعًا أو بهيمةً أو مشتركَ الخلقِ فإنما هي مبثوثة في بلاد الوحش من صحراء، أو وادٍ، أو غائط، أو غيضة، أو رملة، أو رأس جبل، وفي منازلهم ومناشئهم، فقد نزلوا كما ترى بينها، وأقاموا معها، وهم أيضًا بين الناس وحش أو أشباه وحش»[77].

احتكاك الإنسان المباشر بالحيوان هيأ له معرفة أسرار حياته، فنجد في أشعارهم صدًى لصور الحيوان على اختلاف أجناسه؛ نجد الناقة والخيل والطيور والحيوان الوحشي وغيرها؛ فليس شعر العربي الجاهلي مقصورًا على عالم الإنسان، وإنما يتجاوزه إلى العوالم الأخرى المحيطة به المتصلة بالجانب النفسي له.

ذكر شوقي ضيف أن القصائد الجاهلية ذات حركة واسعة؛ فهي أساس لها، وقد يدخلون هذه الحركة في المقدمة نفسها، ولا يكتفي الشاعر بالوقوف

(76) صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ط1، 1422، دار طوق النجاة، ج3 ص111، حديث 2363.

(77). الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق دايمان الشيخ محمد، غرير الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ج6، ص1153.

على الأطلال وبكاء الديار، بل يصور ظعْن حبيبتِه وهي تخرج طالبة المرعى، وهي تنتقل من موضع لآخر، وعين الشاعر تسجل هذه الرحلة تسجيلًا بديعًا، وقد أتاحت هذه الحركة لشعرهم ضربًا من الروح القصصية في وصف الحيوان ومغامراتهم الأخرى، فإن معانيهم يسودها ضرب من القصة، وظل شعرهم غنائيًا ذاتيًا يتغنى الشاعر بأهوائه وعواطفه غير محاول أن يضع قصة يجمع لها الأشخاص والزمان والمكان والحدث ويرتبها ترتيبا دقيقًا وربما لا يخطر بباله لأنه مشغول بنفسه وشعره(78).

فالبيئة الصحراوية بما تحويه من جبال وسهول ووديان وحيوان لعبت دورًا أساسيًّا في الشعر الجاهلي؛ فلا تخلو القصيدة من ذكرها، لا سيما الحيوان الذي يبدو في معظم أقسام القصيدة. على أن ذكرَه في الغالب يأخذ حيزًا واضحًا فيها، لا سيما الناقة والخيل، ثم ينتقل إلى وصف الحيوان الوحشي متمثلًا بالثور والبقر الوحشي أو الحمار والأتان الذي يوضح لنا مدى وَلَع الشاعر الجاهلي بها، فيذكر جمالها ونمطَ حياتها وما تلاقيه من المخاطر في الصحراء، لكن في وجودها دلالات ومعانٍ أراد الشاعر التعبير عنها.

وكان لمجيء الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية دلالات كثيرة، كالشجاعة أو السرعة، والانتصار، والخوف في ذلك يقول الجاحظ: «من عادة الشعراء إذا الشعرُ مرثيةٌ أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتُلُ بقرَ الوحش، وإذا كان الشعر مديحًا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولَة، وليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران

(78). تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط24، د.ت، ص232.

ربما جرَحَت الكلاب وربما قتلَتْها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم»[79].

فالصراع يبدأ أولا بين الكلاب والثور وعندما يستطيع الثور قهر الكلاب يظهر الصائد على مسرح الإحداث لينهي حياة الثور بسهامه التي لا تطيش[80]

فالبيئة هي المؤثر الأكبر في تشكيل الشخصية الإنسانية إذ يتجلى تأثيرها على المستويين السلوكي والقولي، فهي بشروطها المتنوعة تتحكم في الإنسان الذي يعيش في ظلالها وتحدد ولا شك أن هذا التأثير يتعدى البعد الخارجي[81].

فالقصيدة الجاهلية كما يرى المطلبي «هي تطور أو تفوهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والاتحاد بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينيا بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد، وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت»[82].

إن المطلع على الميراث الشعري يجد وفرة في النماذج الشعرية التي اهتمّت بوصف الثور ومعاركه الكثيرة، لكن سأقتصر في هذه الورقة على ثلاث صور منها وهي: قصيدة بشر بن أبي خازم الأسدي، وقصيدة الاعتذار للنابغة،

(79)الحيوان، الجاحظ، ج1، ص262.

(80) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٥/٢

(81) الفن والتصور المادي للتاريخ: جورج بليخانوف، تحقيق: جورج طرابيشي ، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة، 1977م، ٢٥.

(82) مواقف في الأدب والنقد، د. عبد الجبار المطلبي: منشورات وزارة الثقافة والغعلام، الجمهورية العراقية 1980، دار الرشيد للنشر، ص107.

والقصيدة السينية لامرئ القيس، موضحةً دلالات ذكر الثور وحركة المعنى في كلٍّ منها.

أولًا: دلالة الثور الوحشي على الحذر من تقلبات الدهر والثبات أمامها

في قصيدة بشر بن أبي خازم يعلو صوت الشكوى من الدهر الذي يقتل أحلام البشر وآمالهم، فهو الذي فرق بينه وبين محبوبته (رميلة) حيث يقول في مطلعها(83):

أصوْتَ مُنادٍ من رُمَيلَةَ تسمعُ *** بِغوْلٍ، ودوني بطنُ فلجٍ فْلَعلَعُ

أمِ استحقَبَ الشوقَ الفؤادُ؟ *** فإنني وَجَدِّكَ مّشْعُوفٌ برملَةَ مُوجَعُ

في هذه الأبيات يدعو بشر بن أبي خازم الإنسانَ إلى الحذر من تقلبات الدهر وقهره له الذي دائمًا ما يغافله ويقتنص روحه، فلا بدّ أن يمتلك الإنسان القوة الكافية للثبات ومواجهته بدلًا من الاستسلام والخضوع له فيأتي بالثور ليجعل منه معادلًا موضوعيًّا ليعبر من خلاله عن مشاعره وأحاسيسه فيقول:

تراهَا إِذَا ما الآلُ خَبَّ كأنَّها *** فريدٌ بِذِي بُرْكَان طاوٍ مُلْمَّعُ

له كُلَّ يَومٍ نَبأَة مِنْ مُكلَّبٍ *** ترُبِهِ حِيَاضَ المَوْتِ ثُمَّتَ تُقْلَعُ

ففاجأهُ مِنْ أَوَّلِ الرأيِ غُدْوَةً *** ولَمّا يُسَكِّنْهُ إلى الأرضِ مَرْتَعُ

فجالَ على نفرٍ تعرُّضَ كوكبٍ *** وقد حالَ دُونَ النَقَّعِ والنَّقْعٌ يسطعُ

إذا قُلْتُ قدْ أدْرَكْنَهُ كرَّ خَلفَها *** بِنَافِذَةٍ كُلًا تُفِيتُ وتَصْرَعُ

يَخُشَّ بِمِدراهُ القُلُوبَ كأنَّما *** بِهِ ظمَأُ مِنْ داخِلِ الجَوفِ يُنْقَعُ

بأسحَمَ لأمٍ زانَهُ فوقَ رأسِهِ *** كَمَا نَفَذَتْ هِنْدِيَّةٌ لا تَصَدَّعُ

(83).ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م.

ظهر الثور في القصيدة (فريد)؛ وحالة التفرد (الوحدة) إنما تكون عندما يُغلب الثور ويطرد خارج القطيع، يشبه ذلك صورة الرجل العربي الذي يخرج من قبيلته مطرودًا، ليهيم في الصحراء على وجه طريدًا، أو يلتصق بقبيلة غيره، فالصورة صورة بشر يعاني من الوحدة لفراق محبوبته التي حرمه الدهر منه، متخذًا هذه التوطئة سبيلًا للسير في قصيدته نحو تصوير المصاعب التي تواجهه في الحياة؛ فلا يرى يوم فرح وراحة فقوله «كل يوم نبأة من مكلب» يعكس النظرة التشاؤمية المسيطرة عليه فلا يرى في هذه الحياة سوى المصائب التي تصل به إلى الموت.

يصور مشهد الثور (يمثل ها هنا الشاعر) وهو ينعم بالعشب (الذي يمثل محبوبته رميلة) ويرتع فإذا بالدهر يرسل عليه جنوده الكلاب المدرَّبَة على الصيد سعيًا لقتل لحظات النعيم وسَلْب حياته منه؛ فصور الكلاب وهي تطارده بـ«الخطاطيف» التي تسعى لنزع روحه، وكلمة «خطاطيف» له وقع قوي على النفس لدلالتها على سرعة الخطف واستلاب الأرواح، فصراع الثور مع الكلاب إنما هو صراع الشاعر مع الحياة، صراع موت وحياة، هذا الصراع والخوف من النهاية / الموت هو ما دفع بهذا الثور للهرب بسرعة للنجاة بحياته، هذه السرعة شبَّهَها الشاعر بسرعة سقوط الكوكب من السماء، إلا أن الثور (الشاعر) أيقن في نهاية الأمر بأن الهروب ليس حلًّا لذا يرتد لينقض على الكلاب (جنود الدهر) لمواجهتها ومحاولة التغلب عليها وفي قوله: (إذا قلت قد أدركنه كرَّ خلفها) هنا تنقلب الآية فلفظة (كرّ) تدل على المباغتة وسرعة التحول؛ فبعد الضعف والاستسلام الذي يتمثل بالهرب نجد القوة والشجاعة المتمثلة بالإقدام

والمواجهة بقوة للدفاع عن النفس وآمالها، فما إن رأت الكلاب أنها قد أدركت مطلبها به إذا هي تتراجع استراتيجيةً منها لتخير لحظة مباغتة للهجوم عليه، فبعد أن كانت قوية حريصة على إنهاء حياته تتراجع خوفًا من بطشه، إلا أنه باغتها طاعنًا بسلاحه (قرنيه) بـ(مدارة القلوب) وخصص القلب بالطعن للدلالة على الغيظ ولذة الانتقام النابعة من ظمئه لرؤية الكلاب قتلى ممزقة الجسد مخضبة بالدماء فقوله: (به ظَمَأ من داخل الجوف ينقع) تكشف عن مدى غيظ الثور وحنقه، ثم يختم القصيدة بتشبيه قرني الثور بالسيف الهندي دلالةً على الحدة والقطع.

فقد تخير الشاعر في هذه القصيدة الثور مثلًا نفسه فيه، وكذلك ما يعانيه من خطوب الدهر وقسوة الأيام التي يواجهها في البدء بالاستسلام والانهزام وما يلبث أن تتغير إلى مواجهة وانتصار بعد معرفة الطريق الأمثل في التعاطي معها، هذا هو الحال في قصيدة النابغة التي سنوردها مع اختلاف في صورة الثور الذي يظهر لدى النابغة في حالتي خوف وترقب دائمين.

الصور البيانية وعلاقتها بحركة المعنى

تراهَا إِذَا ما الآلُ خَبَّ كأنَّها *** فريدٌ بِذِي بُرْكَان طاوٍ مُلْمَّعُ

في رحلة الثور الوحشي من موطنه إلى مواطن أخرى طريدًا لا يجد وطنًا، شريدًا لا يعرف مأوى، تتماشى عند الشاعر وتتلازم حركة البيان من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز مع حركة المعنى من الخوف والترقب والقلق ومحاولة إيجاد المأوى والمستقرّ.. وقد برع الشاعر في استخدام التشبيه التمثيلي بابًا ينفذ منه للدخول في صورة الثور بعد وصف الناقة، فوصف الناقة حينما يضطرب

السراب بصورة الثور الوحشي خميص البطن (طاو)، وفي جسمه بقع تخالف سائر لونه (ملمع)، بحيث يحسن التخلص من صورة الناقة إلى صورة الثور، ويندمج المتلقي في حركة المعنى دونما اهتزاز أو اضطراب أو استشعار بتكلف الشاعر.

له كُلَّ يَومٍ نَبأَة مِنْ مُكلَّبٍ *** ترُبِهِ حِيَاضَ المَوْتِ ثُمَّتَ تُقْلَعُ

وفي الاستعارة المكنية (تريه حياض الموت)، تشبيه للموت بجسم مادي يسكن الحياض، وهو ما يوحي بمدى اقترابه من الحمام والموت، فكأنما يعاينه، فهي تأكيد على خوضه غمار القلق، وفي تشبيه (نبأة من مكلب) بأنها (تريه حياض الموت) صورة استعارية أخرى فالنبأة تثير انتباهه، وليست لها القدرة على صرف نظره، أو التحكم في بصره، فهي استعارة مكنية بتشبيه النبأة بشيء مادي يجبر عينيه على الرؤية، وحذف المشبه به وجاء بصفة من صفاته وأنه قادر على الفعل، وهي صورة بيانية أخرى توضح إصاخته السمع وخوفه من الموت كأنما يعاينه.

فجالَ على نفرٍ تعرُّضَ كوكبٍ *** وقد حالَ دُونَ النَقَّعِ والنَّقْعٌ يّسطعُ

وفي تشبيهه بالكوكب الذي يعرض كما يعرض الثور الوحشي في رحلته صورة بيانية أخرى تبيِّن شدته في المعركة وتوثبه للصراع (تعرض كوكب)، وتشبيه النقع بالسطوع (والنقع يسطع) زيادة ترشيح لصورة المعركة ولشدتها.

إذا قُلْتُ قدْ أدْرِكْنَهُ كرَّ خَلفَها *** بِنَافِذَةٍ كُلًا تُفِيتُ وتَصْرَعُ

المتأمل للفظة (قلت) يرى فيها دلالة أكيدة على اقتراب الكرّ، وإدراك الكلاب له، وفي إقامة النعت مقام المنعوت (نافذة) بدلًا من (قرون نافذة) زيادة

تأكيد على نافذيتها وشدتها، ونقل للصورة المتخيلة إلى صورة مشاهَدة، فيها الحركة (حركة كلاب الصيد والثور الوحشي) واللون (الغبار) والصوت المتصوَّر، الذي تهيئه المطاردة والصراع. والقرون المحذوفة ذاتها، التي دلت عليها كلمة (نافذة) هي مجاز مرسل علاقته الجزئية إذ إن المقصود الثور صاحب القرون.

يَخُشَّ بِمِدراهُ القُلُوبَ كأنَّما *** بِهِ ظمَأُ مِنْ داخِلِ الجَوفِ يُنْقَعُ

وفي بيت (يخش بمدراه القلوب كأنما به ظمأ ينقع) تشبيه تمثيلي أجاد الشاعر في الإمساك بطرفيه، فنفاذ قرن الثور في جسد الكلاب يشبه صورة الظامئ الذي وجد نبع مياه صافيًا، فأدخل فيه رأسه وعب منه عبًّا، كذلك هي تروي غليلها من داخل الجوف، وفي البيت التالي تشبيه تمثيلي، وهو تشبيه قرون الثور التي تعتلي جسده بالأسياف الهندية التي لا تنقسم، وفي ذلك ترشيح لمعنى القوة والصلابة والبأس:

أسحَمَ لأمٍ زانَهُ فوقَ رأسِهِ *** كَمَا نَفَذَتْ هِنْدِيَّةٌ لا تَصَدَّعُ.

فالمعنى كما يتضح تابع في الأمثلة السابقة للصورة، والبيان يتحرك بحركة المعنى، تأكيدًا وتثبيتًا، وتوضيحًا للصور واستظهارًا لها؛ فبين صورة التخوف والصراع والانتصار، تتكاثف التشبيهات والاستعارات بما يحمل المعنى مرونة وحركة إضافيتين.

ثانيًا: تعبير الثور الوحشي عن الذات ومشاعرها

استخدم النابغة الذبياني الثورَ تعبيرًا عن الذات وما يعتريها من مشاعر، كما فعل الشاعر بشر في القصيدة السابقة، بيد أنّ الثور (الشاعر) هنا يحمل

دلالاتِ الخوف مما كِيد له وكان سببًا في إراقة (النعمان) دمه، فيصوِّر تلك المشاعر في لوحة شعرية حيث يقول(84):

كأنَّ رحلي وقد زالَ النهارُ بنا *** بذي الجليلِ على مستأنسٍ وحدِ

من وحشِ وجرةَ موشيّ أكارِعُهُ *** طاوي المصيرِ كسيفِ الصَّيْقَلِ الفردِ

سرتْ عليهِ من الجوزاءِ سارِيَةٌ *** تُزجِي الشمالَ عليهِ جامِدَ البرَدِ

يبدأ المقطع بتشبه ناقته بالثور لفرط نشاطها في الصحراء، ثم يمعن في ترشيح صورة الثور، متجاهلًا قليلًا صورة الناقة وهو بين حالات الخوف والقلق والترقُّب فهو (مستأنس وحد) يعاني من غدر الأيام وعدم الأمان؛ فذاك هو حال الشاعر في خوفه يترقب ما حوله حذر ملاقاة جواسيس النعمان، هذا ما يتضح من استخدام الشاعر لعبارة (مستأنس وحد) تعبيرًا عن الوحدة والانقطاع مع القلق، وفي نهاية المقطع يستعين الشاعر بالتشبيه حيث شبه الثور بـ«السيف الصيقل» في بياضه ولمعانه، وأتبعه بلفظة (الفرد) لدلالة على التفرد؛ فربما أراد الشاعر هنا عقد موازنة بين مواطن الضعف والقوة عند الثور، فهو وإن كان ضعيفًا خائفًا غير أن فيه من القوة ما يمكن أن يُدافِع بها الشر، وكذلك النابغة؛ إن كان هاربًا فلديه قوة يدافع بها عن نفسه، وربما قصد هنا مَلَكَتَه الشعرية التي أسعفَتْه في نظم مثل هذه القصيدة والتوسل بها للنعمان بن المنذر... فيفاجأ بظهور عدوٍ آخر هو مظاهر الطبيعة؛ من مَطَر وبرد وظلام لكنه لا يلبث أن واجَه عدوًا أشدَّ وأنكى، وهنا لا بد من اتخاذ أحد موقفين؛ فإما المواجهة أو الهروب مصورًا ذلك في قوله:

(84). ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت، ص17

فارتاعَ مِنْ صَوتِ كلاَّبٍ فباتَ له *** طوعَ الشوامِتِ من خوفٍ ومنْ صردِ
فَبثّهنَّ عليهِ واستمر بهِ *** صُمعُ الكُعُوبِ برِيّاتٌ منَ الحَردِ
فهابَ ضُمرانُ منهُ حيثُ يُوزعُهُ *** طعنُ المعاركِ، عند المحجر، النجدِ

لفظة (ارتاع) في اللوحة السابقة إنما توحي بالفزع؛ حيث يجد الثور نفسه أمام كلاب الصيد التي تريد النيل منه وافتراسه فمال للهروب والنجاة بنفسه، لكن لم يلبث أن قرر مواجهتها فإما الموت وإما الانتصار عليها، أما (الحرد) فهي لفظة تقال لتدل على استرخاء عصب البعير من شدة العقال؛ فهذا مزج بين وصف الثور والبعير، كأنه مرتكَز لـ(كسر الإيهام) عند المتلقي، يؤكد على أن حالات هذا الثور مشتقة من حالات البعير الذي هو انعكاس له بهذه القصيدة، وذلك على سبيل الاستعارة للدلالة على سلامته من العيوب.

شكَّ الفرِيصَةَ بالمِدرَى فأنفذها *** شكَّ المُبيطرِ إذ يشفى مِنَ العضد
كأنهُ خارجًا مِنْ جَنْبِ صَفحتِهِ *** سفُّودُ شَربٍ نسُوهُ عِندَ مُفْتَأَدِ
فظلَّ يعَجُمُ أعلى الرَّوقِ مُنْقبِضًا *** في حالِكِ اللَّونِ صدقٍ غير ذي أودِ
لما رأى واشقٌ إقعَاصَ صاحِبهِ *** ولا سبيل إلى عَقْلٍ ولا قَودِ
قالتْ لهُ النفسُ إني لا أرى طمعًا *** وإنَّ مَوْلاكَ لمْ يَسْلمْ ولم يصِدِ

في هذه اللوحة الأخيرة من القصيدة يجلِّي لنا النابغة المعركةَ التي دارت بين الثور وكلاب الصيد وكيف واجهها ببسالة وشجاعة للدفاع والنجاة من بطشها مشبهًا سلاحه «قرنه» وقد اخترق جسد الكلب بـ«سفود شواء» نساه الشاربون فنضج اللحم به، تصويرًا لحدة قرني الثور وعملية الطعن واختراق الجسد، وفي ذلك معادل موضوعي لشعور الشاعر نفسه حيث يعبر عن اللذة

التي يشعر بها الثور (الذي يمثل ها هنا النابغة نفسه) بمقتل الكلاب (الوشاة الذين أوغروا صدر النعمان عليه)؛ فحياة الشاعر لن تكون إلا بموت الظلم الذي ألقاه الوشاة عليه وفضح مكائدهم، وبقوله: (فظل يُعجِم أعلى الروق منقبضًا) يصور الحال التي سيكون عليها الوشاة من ذل وخضوع وانهزام حين يخترق سفود الحقيقة أجسادهم.

وفي استخدام الشاعر المزاوجة بين أزمنة الأفعال؛ فتارة يستخدم الفعل الماضي (شكَّ – أنفذها – ظلَّ، رأى – قالت) وأخرى المضارع (تزجي، يشفي، يعجم، يسلم، يصد)، مما أعطى امتدادًا زمنيًّا يُشعر بديمومة حالة القلق والخوف، أو – على أقل تقدير – امتدادها لتشمل رقعة زمنية أكبر.

اتخذ الشاعر في القصيدة السابقة من الثور حالة كاملة يصف من خلالها ما كان يواجهه من مشاعر الخوف والقلق، وهي معركة لن يتسنى له فيها المداورة أو الهرب، إنما يسعى في جانبيها إلى الموت بكرامة أو الانتصار بشجاعة وهذا هو حال الشاعر، عبر عن هذه الصور مستعينًا بأحد ضروب البيان، وهو التشبيه.

الصور البيانية وعلاقتها بحركة المعنى

كأنَّ رحلي وقد زالَ النهارُ بنا *** بذي الجليلِ على مستأنسٍ وحدِ

من وحشِ وجرةَ موشيّ أكارِعُهُ *** طاوي المصيرِ كسيفِ الصَّيْقَلِ الفردِ

وثمة تشبيه تفصيلي اجتمع فيه أركان التشبيه الأربعة؛ المشبه والمشبه به ووجه الشبه وأداته، في منظومة أعطت زيادة في معاني الانفراد والانقطاع، حين شبه الثور الوحشي مثل السيف المصقول المنفرد دائمًا، قتلًا وطعنًا

المتوحد بذاته، المنغلق على نفسه، بتار فلا يلتفت إلا رفيق ولا يحتاج إلى صاحب، وفي البيان هنا (التشبيه) حركة ترتكن على المعنى في توضيح مثل هذا الانفراد لا عن ضعف وإنما عن شموخ وقوة.

سرتْ عليهِ من الجوزاءِ سارِيَةٌ *** تُزجِي الشمالَ عليهِ جامِدَ البرَدِ

وفي (تزجي الشمال) استعارة مكنية، حيث شبه ريح الشمال (حذف المضاف وأقام المضاف عليه محله والمقصود ريح الشمال) بصورة القطيع الذي تزجيه سارية الجوزاء، وهي صورة فنية تتضافر فيها الحركة مع إيقاع صوتي متوهم لصوت الريح وهي تعوي، والمقصود بها زيادة تأكيد صورة الانفراد والانقطاع في الصحراء تهيئ من حوله الرياح البيئة المناسبة لحياة الانقطاع عن الآخر والبحث في الذات.. وسر جمال الاستعارة هذه المشاكلة الجسدية بين حركة الريح المعنوية وحركة القطيع المادية، مما يعطي للمعنى تصورًا ذهنيًّا دقيقًا عن حال الثور الوحشي في ابتعاده عن مرعاه.

شكَّ الفرِيصَةَ بالمِدرَى فأنفذها *** شكَّ المُبيطرِ إذ يشفى مِنَ العضد

وفي صورة أبدع الشاعر في رسم جانبيها التمثيليين، يشبه شك الثور بقرنه للفريسة بشكة إبرة الطبيب إذ يعالج الأوجاع، بجامع أن كليهما يعالجان أوجاع الجسد الأول بإماتة صاحبها والثاني بإراحتها، وهي صورة أراد بها الشاعر المظهر الشكلي، دون التعمق في حركة المعنى في كلتا الصورتين (أعني صور الثور والطبيب)، وفيها وقوف عند تخوم التشبيه المظهري على حساب المعنى.

كأنهُ خارجًا مِنْ جَنْبِ صَفحتِهِ *** سفُّودُ شَربٍ نسُوهُ عِندَ مُفْتَأَدِ

في هذا البيت تشبيه تمثيلي آخر اكتسبت حركة المعنى فيه زخمًا أكثر اقترابًا من الدلالة، فمظهر قرن الثور وهو خارج من جانب الكلب المقتول بأظلاف الثور، يشبه عند الشاعر مظهر سفود شواء نسيه قوم جلوس يتنادمون عند شاوٍ فنضج اللحم عليه، فالبيان هنا أفاد في إكساب حركة المعنى حيوية بإضافة وجه الشبه بين قرن الثور والسفود، بأن كليهما ينضج اللحم، والتعبير بالحال (خارجًا) متقدمًا على جملته (من جنب صفحته)، وما يوحي به للوهلة الأولى من أنه خبر كأن غير أن المتلقي يكتشف النصب الذي يتعارض مع كونه خبرًا لها، فيعود ليفهم سياق الجملة، زيادة إثارة للذهن مما يشي بالعلاقة بين الدلالة والتركيب.

وبهذا تنتهي صورة أخرى من صور صراع الثور مع الكلاب كان فيها البيان (الاستعارة والتشبيه) آخذًا بحجز المعنى والدلالة منتقلًا بهما إلى آفاق أكثر رحابة، مما ساعد المعنى على اكتساب ظلال جديدة، ظهرت في الأبيات السابقة.

ثالثًا: الثور الوحشي تعبيرًا عن خلجات النفس الإنسانية

فإذا انتقلنا إلى صورة أخرى الثور لدى الشاعر امرئ القيس لوجدنا صورة تختلف قليلًا عن الصورتين المبثوثتين في القصيدتين السابقتين، يقول الشاعر[85]:

كأنَّي ورحلي فوقَ أحقبَ قارحٍ *** بشربةَ أو طاو بعرنانَ مُوجسِ
تعشَّى قليلًا ثم أنحى ظلوفهُ *** يثيرُ الترابَ عن مبيتٍ ومكنسِ

(85).ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت، ص101

يهِيلُ ويُذرِي تُربها ويثيرُهُ *** إثارة نبَّاثِ الهواجر مُخمِسِ
فباتَ على خدٍ أحمَّ ومنكبٍ *** وضِجْعتُه مثلُ الأسيرِ المكردسِ
وباتَ إلى أرطاةِ حقفٍ كأنَّها *** إذا أَلْثَقَتْهَا غَبيةٌ بين مُعرس

في المقطع السابق يصور الشاعر الحالة النفسية للثور، حيث يظهر خائفًا قلقًا، وهو ما يظهر في استخدامه بعضَ الألفاظ والعبارات مثل (موجس، والأسير المكردس)، معززًا إياها بعدة تشبيهات تقوي هذا المعنى، فنراه يشبه حال الثور وهو يحفر الأرض بعد أن دخل عليه وقت العشاء ليجعل له مرباضًا يبيت فيه ويحميه من البرد والحر بالرجل الذي يدفع به الحر إلى تحريك التراب للوصل إلى برد الثرى، صورة الثور وهو يبحث عن مكنس إنما هي صورة تجسِّد حالة الخوف والبحث عن مكان يشعر فيه بالأمان، وليكون معنى الخوف أبلغ وأقوى شبَّه حال الثور وهو نائم في المرباض جامعًا أطرافه إليه بنوم الأسير وقد تكردس وتجمع خوفًا من المجهول وهي صورة موحية بالحال وممهدة للمصير. ومن ثم ينتقل بنا الشاعر إلى مشهد معركة الثور مع كلاب الصيد حيث يقول:

فصبَّحَهُ عند الشُّروقِ غُدَيَّةً *** كِلاب ابن مُرٍّ أو كِلابُ ابن سنبسِ
مغرَّثةً زُرقًا كأنَّ عُيـونـها *** من الذَّمْرِ والإيحـاء نُوارُ عِضْرسِ
فأَدبَرَ يكْسُوها الرغام كأنه *** على الصمدِ والآكامِ جذوةُ مُقبِسِ
وأيقنَ إن لاقيْنَه أن يَوْمَه *** بذِي الرمثِ إن ماوَتْنه يوم أنْفُسِ
فأَدركنه يأخذن بالسَّاق والنَّسَا *** كما شبرقَ الولدانُ ثَوْبَ المُقدّس
وغورنَ في ظلِّ الغَضَى وتَرَكْنَه *** كقَرمِ الهجانِ الفارِدِ المتَشَمّس

فعند الصباح سمع صوت الكلاب وكأن أسوأ مخاوفه من المستقبل تجسدت له بالواقع؛ فهذه هي كلاب الصيد جائعة تبحث عن الطريدة؛ مشبهًا حُمرة عيونها عندما رأت الثور بـ(نور نبات العضرس) القاني لشدة الإغراء، فتيقن الثور بأن الهروب أسرع طريق للنجاة من بطشها، كما شبه سرعته في الهرب من الكلاب على الرغم من وعورة الطريق بالنار في بداية اشتعالها، إلا أن الكلاب كانت تجاريه في السرعة وتمكَّنَت من اللحاق به، غير أنه استطاع أن يرهقها بكثرة الجري فآثرت الانسحاب بحثًا عن الظل والراحة، وفي أثناء وصف الشاعر للمشهد شبه حال الثور وقد جرحت الكلاب ساقه بالراهب الذي يخرق الصبيان ثيابه ويمزقونها تبركًا به، ونحن وإن كنا نرى تناقضًا ملحوظًا بين صورة الراهب الذي يقطع أتباعه ملابسه ابتغاء ما يرونه بركة وصورة الكلاب التي تنهش جسد الثور من ساقه، فحالة الأول استبشار وسعادة بما يفعله أتباعه وإن كان معترضًا.. وحالة الثاني قتال وعنف ومحاولة اصطياد.

نجد أن معركة الثور هنا بدأت وانتهت بسرعة، فلم يتوقف الشاعر لوصف بلبلته الفكرية وإحساسه بالغبن كما وصف النابغة ثوره في قصيدته السابقة، فصورة امرئ القيس صورة من الطبيعة واقعية يسبغ عليها مظاهر النجاة بالجسد والهرب من مواجهة الأعداء، وصورة النابغة صورة طموحها قوامها المواجهة بدل الهروب وهي وإن كانت أخفت في الطبيعة لا سيما حين تكثر الكلاب وتتزاحم فإنها هي الأخرى صورة من صور الطبيعة حوله.

الصور البيانية وعلاقتها بحركة المعنى

يهِيلُ ويُذرِي تُربها ويثيرُهُ *** إثارة نبَّاثِ الهواجر مُخمِسِ

في تشبيه تمثيلية يتعرض الشاعر امرؤ القيس إلى حركة المعنى في البيت السابق، حيث يصور إهالة التراب وإثارته تحت خفَّي الثور، مثل إثارة الرجل الذي يحرِّك التراب من تحته ليصل إلى شيء من برودة الجوّ عن طريق الحركة التي تخفف من شدة الهجير.

فباتَ على خدٍ أحمَّ ومنكبٍ *** وضِجْعتُه مثلُ الأسيرِ المكردسِ

وفي تشبيه ضجعة الثور بالأسير المتكوِّر في وضع الجنين إضافة إلى ما تثيره من تصور الدلالة كأنها مشهد أمام العين، زيادة في ترشيح معاني الخوف والقلق، وهو تشبيه بليغ بالمشبه والمشبه به وأداة الشبه (مثل).

مغرَّثةً زُرقًا كأنَّ عُيـونـها *** من الذَّمْرِ والإيحـاء نُوارُ عِضْرسِ

وهو يلجأ إلى التشبيه مرة أخرى في دلالة على مشهد أعين الكلاب، ودلالة على احمرارها، وإثارتها المخاوف، فعيون هذه الكلام من شدة الغضب والاستعداد للمعركة تشبه زهرة نبات العضرس، والعِضْرِسُ : نبات فيه رَخاوة تَسودّ منه جَحافل الدواب إذا أَكلته، وزهرته حمراء قانية.. فقد أراد المشابهة الشكلية وحركة المعنى هنا انتقلت لجانب التصوير الحسي مع التعمق بعض الشيء في دلالات الشبه، إذ ثمة مشابهة أخرى بين النبات وهذه الكلاب في الفتك والتدمير، فهذا النبات (العضرس) ينفخ الإبل ويتسبب في موتها، وتلك الأعين الحمراء القانية، تسعى إلى الإهلاك وتدمير من تنظر إليه.. فيكتسب المعنى بعدًا ثانيًا أكثر عمقًا.

فأَدبَرَ يكْسُوها الرغام كأنه *** على الصمدِ والآكامِ جذوةُ مُقبِسِ

وقد فرَّ الثور الوحشي منها، وقد عبر عن ذلك الهروب امرأ القيس أبلغ تعبير باستخدام البيان مرة أخرى، فاعتمد على التشبيه التمثيلي من جديد، حيث صور الثيران في حالة هروبها ويكسوها التراب، بصورة جذوة النار حينما يثار حولها صمد النار (أي وعاءها المسودّ الذي يوضع فيها زيتها).

فأَدْرَكْنَه يأخُذْنَ بالسَّاقِ والنَّسَا *** كما شبرقَ الولدانُ ثَوْبَ المُقدِّس

وفي هذا البيت تشبيه تمثيلي يقرن فيه الشاعر بين مظهر الثور والكلاب تهاجمه ينهشن ساقه مثل ثوب الكاهن عندما يتحين أتباعه انتهاشه، والظفر بجزء منه تبركًا، ومن الواضح أن البيان هنا لم يتجاوز المعنى الظاهري إلى دلالة أكثر عمقًا، كما جرى شرح ذلك من قبل، ويبقى التشبيه دالًّا على صورة التمزق والتقطيع.

وغورنَ في ظلِّ الغَضَى وتَرَكْنَه *** كقَرمِ الهجانِ الفارِدِ المتَشَمِّس

وتشبيه آخر في نهاية الأبيات يعبر به الشاعر عن عظمة هذا الثور، حيث يصوره بعدما غادرته الكلاب يائسة من النيل منه، وتركته، بصورة الناقة خفيفة الجسم سريعة الحركة المنفردة بذاتها، المنتصب لأشعة الشمس، فهو تشبيه تفصيلي إذ شبه الثور بالناقة القوية ووجه الشبه في التعرض للشمس والانفراد عن القطيع.

ويتضح بذلك أن البيان لا سيما التشبيه التمثيلي في الأبيات السابقة دفع بالمعنى في حركة دائبة ومستمرة باتجاه إحالة الصورة المتخيلة لصورة مشاهدة

واقعة أمام عين المتلقي، معبرة عن حال الشاعر وما ينعكس على واقعه هو الذي هو واقع الثور بشكل أو بآخر.

تعليق على حركة المعنى في القصائد

هذه ثلاث صور لثلاثة شعراء وثلاثة ثيران مختلفة التوجه، وثلاث معانٍ مختلفة يربطها تعرض الثور في كل لوحة منها إلى ضائقة يفلت منها أو لا يفلت، محاولة التوصل إلى ما يعتمل في باطن ذلك الحيوان الأبكم، وما يشعر به حين يرى حياته على المحكّ.. لقد كانت الألفاظ في هذه القصائد ملاصقة للمعنى معبرة عنه، فكانت وعاءه بحق، سوى أن المعنى ما زال أشمل من تلك الألفاظ قادرًا على تجاوزها يظهر ذلك في تناول كل شاعر جانبًا يطنب في وصفه بأساليب عدة على النحو التالي:

أولًا: في قصيدة بشر بن خازم.

كان السياق سياق حزن وتشاؤم من انفصال حبيبته عنه وابتعادها، وسياق الابتعاد هذا أوحى إليه باستخدام صورة تعبيرية (هنا يظهر دور البيان من تجلية الخفي والإشارة إليه بالمعجز من الألفاظ) قوامها هو ابتعاد ثور عن موطنه، ليصبح ضحية أفكار تتناوشه، فكما انقلب الحال من بعد حب ونعيم ظعنًا وهجرًا، فكذلك انقلب حال ذلك الثور من التنعم بالرعي إلى التخوف من كل عابر (مرة أخرى يظهر دور البيان في ترسيخ صورة الاستعارة التصريحية وتأكيد المعنى الذي ذهب إليه الشاعر).

فحين انقضت عليه الكلاب التي هي دلالة على مصائب الدهر، يحاول الهرب غير أنه لا يلبث أن يواجه حتى ينتصر بعد أن نال منها، فكأنه يربط

دلالة السياق، بمعنى سياق آخر يعزم عليه وهو أن (يتصل برملة في بلادها التي هاجرت إليها) بدلًا من الهرب والفرار، فالثور في هذا السياق لفظ يدل على معنى أعظم، وهو حالة شعورية انتابت الشاعر نفسه، واستخدم البيان بحرفية شديدة من أجل الوصول إلى مطلبه، والعزم على قراره.

ثانيًا: في قصيدة النابغة الذبياني.

لم يكن النابغة قد هجرته محبوبته، وإنما كان خائفًا من إراقة النعمان لدمائه، ومن جواسيسه الذين يسلطهم عليه من أجل نقل أخباره تمهيدًا للظفر به، هذه الحالة من الخوف والترقب، تختلف عن حركة المعنى في المقطع الأول التي كان قوامها الرغبة في المواجهة والتطلع إلى اتخاذ القرار، إن النابغة الذبياني في هذه القصيدة وهذا الموضع حريص على الاختباء، وعلى الابتعاد عن كل ما من شأنه تهديد حياته، فثوره هو الآخر يعاني من الضائقة ذاتها التي يعاني منها النابغة، فهو (مستأنس وحد) أي يعتريه متغيِّرا القلق والوحدة، ويصف الثور بالقوة والقدرة غير أنه لا يحاول استعمالها ما دام ليس مهددًا، وهو بذلك يشير إلى نفسه ويتخذ البيان دلالة على معنى سياق محدد يريد إيصاله إلى المتلقي، وهو أن عنده من المقدرة ما يدفع عنه (الشاعر) غضب النعمان ومواجهته، لكنه لا يرى أن ذلك سبيل منطقي ما دام ليس مهددًا بأن نأى بنفسه عن جانب الخطر، غير أن ما يحذر منه وجده أمامه، فتشابهت حاله مع حال ثور بشر بن خازم، بأن تردد ذهابًا أولًا ثم عاد للمواجهة، واضعًا أمامه أحد طريقين، إما الموت أو الانتصار، غير أنه اخترق جسد كلاب الصيد حتى كأنه أنضج لحمها بقرنه، وهو ما يشبه تصعيدًا دلاليًّا

للانتقام مما يريده به النعمان، يتخيله في ذهنه ويقلبه، فصار المعنى انتقاميًّا محاولة لرد الكرامة، والاتكاء على صورة الثور البيانية، لإخراج ألفاظه من دلالتها على المعنى القريب المباشر إلى المعنى الأعلى الذي يرتبط بما يعتمل داخل نفسه من خوف وترقب.

ثالثًا: قصيدة امرئ القيس.

عند امرئ القيس الملقب بـ(الملك الضليل) أو (الملك الطريد) يختلف مع ثور بشر بن خازم مقتربًا من صورة الثور عند النابغة الذبياني، فهنا يظهر الثور خائفًا مترقبًا يشعر بالقلق، مثلما هي حال الشاعر الذي غادر أرضه منتظرًا إنفاذ الثأر وتسكين الغضب، غير أن حركة المعنى هنا تتخذ مسارًا مختلفًا فهو (الثور) يحاول الاختباء في مكان يشعر فيه بالأمان، نائمًا في المرباض جامعًا أطرافه، مثل نومة الأسير أو الجنين في أدبياتنا المعاصرة، خوفًا من المجهول، كما يحاول الشاعر أن يبحث عن هذا الأمان لكن ليس له من مطمئن سواه، فهو سبيل طمأنة نفسه، غير أن هذا الثور لا يلبث أن يشتبك مع كلاب الصيد اشتباكًا جسديًّا يعزز معنى انتظار الشاعر لمصيبة تأتيه، واستشعاره قربها، منهيًا هذه الصورة بدلالة مختلفة، وسياق مباين للقصيدتين السابقتين عليه، بأن ظفرت به كلاب الصيد ونهشن ساقه وجسده، فصار مهلهل الجسد مكروبًا، يستعد لشرب كأس الموت.

تعليق على القصائد الثلاث.

القصائد الثلاثة عبرت عن سياق أكبر تتجسد فيه حركة المعنى، قلقة مضطربة مرة، متطلعة مرة أخرى، خائفة مرة ثالثة، في دلالة على معنًى أكبر،

وفي إشعار بمعاناة الشاعر الذي يرغب في أن ينال محبوبته الضائعة في القصيدة الأولى، متمنيًا الظفر بالهرب وابتعاد جواسيس النعمان عنه في الثانية، محاولًا إرجاع ملك أبيه خائفًا من بطش من حوله في القصيدة الثالثة.

فالألفاظ وإن كانت محدودة في القصائد فإنها تقتبس من معنًى كبير حالة شعورية تحاول نقلها إلى جمهور المتلقين، فالمعنى هنا أكثر اتساعًا من مجموع الألفاظ المستخدمة، والصور المستخدمة بيان يكشف خفاء السياق، فيبعدنا عن المعنى الأولي الخاص بصورة الثور وما يعانيه إلى معنى أكثر اتساعًا قوامه تجربة الشاعر الحقيقية ومشكلته الشخصية، فتتسع الدلالة ويمتد السياق ليحوي تلك المعاني في تراصف نظمي دقيق، يستتبع مشكلة الشاعر ويعرضها عن طريق ضروب بيانية تخفي الصورة الحقيقية وتظهر من صورة الثور ما يمكن الوصول لمراد الشاعر الجاهلي منها.

الخاتمة

عرضنا فيما سبق لعدة مفاهيم هي في الحقيقة متمازجة ومتشابكة فيما بينهما لتشكل مسار المعنى في النص الشعري وهي الصورة، وعلاقة اللفظ بالمعنى ، والمعنى بالسياق ، والمعنى والدلالة ، والمعنى والبيان ، ثم وضحنا المقصود بحركة المعنى عند العلماء نافذين من ذلك إلى صورة الثور الوحشي في نماذج مختارة من الشعر الجاهلي ، لنتوصل من خلالها إلى تأثير تلك المفاهيم في استجلاء صورة الثور في كل نموذج وما يستشفه المتلقي الفطن من دلالات للثور الوحشي في كلٍ منها، وتوصلنا من خلال بحثنا للعديد من النتائج أهمها:

1/أن حركة المعنى مفهوم حديث في الدراسات الأدبية يقصد به (تحديد سياق جوهري يكون سبيلًا للولوج إلى المعنى)، بهدف الوصول إلى حركة للمعنى تحدد سياقاته النفسية الاجتماعية، وما وراء هذه البنية المعنوية البسيطة من معانٍ عميقة.

2/أن صورة الثور في اللوحات الشعرية المختارة نلحظ أنها اتحدت في التعبير عن المعاني بطريقة مختلفة تجاوزت فيها التقليدية، إذ تكتسي دلالات جديدة تعبر عن معانٍ شخصية ذاتية انطبع بها الشاعر نفسه، ودارت حولها قصيدته، في استشفاف لما ورائيات النص من خلال محدودية الألفاظ الحادثة واستدعاء المقام، للوصول إلى السياق النفسي والاجتماعي، مستعينة بالبيان الذي ضخّ عددًا كبيرًا من الصور والأخيلة التي تُعنى بجانب إظهار القلق والتطلع والخوف عند الصور الثلاث.

3/ بالنظر إلى الصور البيانية وحركة المعنى في اللوحات الشعرية الثلاث توصلنا إلى:

أ. اعتمد الشعراء الثلاثة المختارون على التشبيه التمثيلي في المقام الأول وهو تشبيه لا يعني بتشبيه عنصر بعنصر، وإنما لوحة كاملة بلوحة أخرى، بجامع المظهر الشكلي في كل منهما، حيث اعتمد الشعراء على التشابه الشكلي والمعنى السياقي في تقريب الذهن من الصورة المتخيلة فكأنما هي تُرى رأي العين، مع الأخذ في الاعتبار الابتعاد بالمعنى أحيانًا من الحدود الشكلية للصورة إلى حدود أكثر عمقًا، وإلى أغوار سحيقة برابط مع المعنى الأصلي.

ب. تأتي الاستعارات في المقام الثاني بإخفاء صورة المشبه به غالبًا والاعتماد على المشبه في رسم صورة طرفاها هو الثور والناقة، أو الثور والمظاهر البيئية والمادية للحياة من حوله.

ج. ويندر وجود المجاز، الذي يشغل الذهن بعلاقات رمزية، كلية أو جزئية، من الصورة الأصلية، كما تندر الكناية المؤسسة على النسبة أو على سبب أو مسبب، وتكثر الكنايات التي تعبر عنها الاستعارات، فكل استعارة كناية بطبيعة الحال، وليس العكس.

د. لقد أسهمت هذه الصور البيانية في ملء فراغ في الصورة، ودفع المعنى إلى أقصى حدوده، وإلى سبك السياقات سبكًا يأتي من فهم أعمق للمراد والدلالة.

وعليه أرجو من خلال ما أوردته أن أكون قد وفّقت إلى تسليط الضوء على المعنى وعلاقته بالسياق والدلالة واللفظ والمقام من جهة، وأن أكون قد نجحت في ربط ذلك بصورة الثور في قصائد مختارة لشعراء جاهليين عبروا من خلالها عن دواخلهم. مستدعية في هذه البحث ما أوردته فيه من جانب نظري في دراسة الجانب العملي والتأكيد على رصد حركة المعنى رصدًا يتأتى من الاقتراب مما يعتلج عند الشاعر من مشاعر يظهر أثرها في الألفاظ المجردة التي استخدمها وفي السياق والدلالة، وتكشف ذلك حركة المعنى البياني من صور وأخيلة، تفضح أهداف الشاعر من إيراد الصورة بهذه الطريقة.

المصادر والمراجع :

1. ابن الأثير، الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر، (1962م).

2. ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، (ط2)، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، (1952م).

3. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، (1981م).

4. ابن سينا، التعليقات، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1973م).

5. ابن طباطبا ،عيار الشعر، تحقيق د. عبد العزيز المانع، الرياض: دار العلوم،(1405هـ).

6. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشويمي، بيروت: مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، (1964م).

7. ابن فارس، مقاييس اللغة ، تحقيق: عبد السلام هارون، سوريا: دار الفكر،(1979م).

8. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة: عيسى الحلبي، (1954م).

9. ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، القاهرة: دار المعارف، (1967م).

10. ابن منظور ، لسان العرب، (ط8)، لبنان: دار صادر، (2014م).

11. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: احمد الزين وأحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت – صيدا: المكتبة العصرية ، (1953م).

12.أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، (1953م).

13.أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، بيروت: دار الفكر، (د.ت).

14. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: البجاوي وموحد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، (1952م).

15. امرئ القيس، ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: دار المعارف، (د.ت).

16. أحمد الودرني، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد، تونس: مركز النشر الجامعي، (2008م).

17. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى، في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب،(2001م).

18. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت: دار الثقافة، (1983م).

19. إخوان الصفا. رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، تحقيق: خير الدين الزركلي، مصر: المطبعة العربية، (1928م).
20.البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير الناصر، ط1، دار طوق النجاة ، (1422هـ).
21. بشر بن أبي خازم، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: مجيد طراد، بيروت: دار الكتاب العربي،(1994م).
22. جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).
23. الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير، تحقيق: شارل بلات، دمشق: المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، (1955م).
24.الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، (1961م).
25.الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، (1965م).
26.الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: د. إيمان الشيخ محمد، وغرير الشيخ محمد، لبنان: دار الكتاب العربي، (2015م).
27.الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، (ط3)، القاهرة: مؤسسة الخانجي، (د.ت).
28. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين، (د.ت).

29. الجواهري، تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، بيروت: دار العلم للملايين، (1990م).
30. جورج بليخانوف، الفن والتصوير المادي في التاريخ، تحقيق: جورج طرابيشي، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة،(1977م).
31. حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البياني، المنصورة: مكتبة الإيمان، (2005م).
32. حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتكوره إلى القرن السادس، تونس: منشورات الجامعة التونسية ، (1981م).
33. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، (ط2)، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، (1976م).
34. زياد بن معاوية، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل، (ط2)، مصر: دار المعارف، (د.ت).
35. سعيد جبر أبو خضر، أثر علاقات المعنى في تقعيد التركيب العربية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2أ، 2012م.
36. سعيد حسون حسين، حركة المعنى في شعر طرفة بن العبد ، دراسة في المعنى الشعري، مجلة الآداب، ع118، (2016م).
37. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، (ط24)، مصر: دار المعارف، (د.ت).
38. عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، العراق: دار الرشيد، (1980م).

39. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مصر: مكتبة الشباب، (1978م).

40. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، (1992م).

41. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني،(د.ت).

42. الفارابي ، الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق: محسن مهدي، بيروت: دار المشرق، (1968م).

43. الفارابي، كتاب الحروف تحقيق: محسن مهدي، بيروت: دار المشرق، (1970م).

44. فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، القاهرة: مكتبة الآداب، (2005م).

45.الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط6، بيروت: مؤسسة الرسالة ، (1998م).

46. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، (د.ت).

47. لؤي علي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، دراسة في حركة المعنى ، هيئة أبوظبي: دار الكتب الوطنية، (2010م).

48. مالك بن أنس الأصبحي ، العوالي، تحقيق: محمد الحاج ناصر ومحمد عوام، الحسينة مجاطي، مريم مولولا، دار الحديث، (1988م).

49. محمد شادي، أساليب البيان والصورة القرآنية، مصر: دار والي الإسلامية، (1995م).
50. محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف د. رفيق العجم، وتحقيق د.علي دحروج، لبنان: مكتبة لبنان، (1996م).
51. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، (ط6)، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (2005م).
52. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق : عبد الحميد قطامش، الكويت، (2001م).
53. ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، تحقيق: الدكتور محمد محمد حسين،مصر: المطبعة النموذجية، (د.ت).

مراجع من الشبكة العنكبوتية.

1. حركة المعنى ودورها في الكشف عن المسكوت عنه لدى الروائي التونسي عامر بشة، الحوار المتمدن، مقال منشور في باب الفن والأدب بتاريخ 18/ 12 /2014 على رابط:
2. http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=446510&r=0
3. العلاقة بين اللفظ والمعنى، من السقراط حتّى علم الهرمينوطيقا، كاظم عظيمي، دراسة محكمة منشورة على رابط:
4. .http://www.diwanalarab.com/spip.php?article22885
الثلاثاء وقت الدخول: ٢٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠١٧