الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

12 العدد الثاني عشر
ديسمبر 2021

البِنَى الأسلوبية لمشهد الحبِّ في معلَّقة طرفة بن العبد

د. سارة عبدالملك محمد الشريف*

saalshreef@uj.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/10/02م	تاريخ القبول: 2021/10/28م

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة البنى الأسلوبية لمشهد الحب في معلقة طرفة بن العبد، وتم تقسيمه إلى مقدمة وأربعة مباحث، هي: المبحث الأول: المستوى الصوتيّ، المبحث الثاني: المستوى التركيبي، المبحث الثالث: المستوى الدَّلالي، المبحث الرابع: المستوى التَّصويري، وسار البحث وفق منهج الأسلوبية النفسية، وأبرز ما توصل إليه البحث من نتائج ما يأتي: رؤية البنية الجزئية لمشهد الحب وفق منهج الأسلوبية النفسية أبرزَت عمق الصلة بين المؤلف والنص، فقد تنوَّعت محركات البنية الدَّلاليَّة في هذا المقطع كاشفة عن البعد النفسي من خلال البناء الدلالي للمشهد، ومن خلال توظيف الشاعر للمفردة، إضافة لدور البنية الصوتية والظواهر التركيبية وما حملته من دلالات عميقة تمتزج بالذات الشاعرة وتعبِّر عن عواطفها، وقد كان للصورة الذهنية حضورها الذي أبرز المعاني الخفية في حياة طرفة، وتوصي الدراسة الباحثين بالتوجه إلى دراسة النص القديم؛ بُغية إكسابه حياةً جديدةً تواكب تطوُّر الدرس الأدبي والنقدي.

الكلمات المفتاحية: طرفة بن العبد، المعلقات، الأسلوبية النفسية، النَّص القديم، النقد الأدبي.

* أستاذ الأدب القديم والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية اللغات والترجمة - جامعة جدة - المملكة العربية السعودية

DOI: 10.53286/2118-000-012-009

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Stylistic Structures of the Love Scene in Turfa Bin Al-Abd's *Mualaqa* 'The Hanging Poem'

Dr. Sara Abdulmalik Mohammed Al-Shareef*

saalshreef@uj.edu.sa

Received on: 02/10/2021	Accepted on: 28/10/2021

Abstract:

The research aims to study the stylistic structures of the love scene of Turfa Bin Al-Abd 's *Mualaqa* 'The Hanging Poem'. It has been divided into an introduction and four sections discussing: The phonetic level, the compositional level, the semantic level, and the pictorial level. The research applies the psychological stylistic approach. The most prominent findings of the research are: Viewing the partial structure of the love scene, according to the psychological stylistic approach, which highlights the deep link between the author and the text as the semantic structure varied in this section revealing the psychological dimension through the semantic structure of the scene and through the poet's use of the vocabulary; in addition to the role of the phonetic structure and the structural methods and its deep connotations which is mixed with the feeling self, expressing its emotions. The mental image had its presence, which highlighted the hidden meanings in Turfa's life. The study recommends the researchers to further study the ancient text in order to give it a new life which matches with the literary and critical lesson development.

Keywords: Turfa Bin Al-Abd, *Al-Muallaqat*, Psychological stylistics, Ancient text, Literary criticism.

* Associate Professor of Ancient Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Languages and Translation, University of Jeddah, Saudi Arabia.

المقدّمة:

جاء الشعر العربي متميّزًا في فنّيته، وصوره الإيحائية ودلالاته اللفظية، وبما يحمله صوت الحرف العربي من موسيقى خفيَّة، تضيف إلى المعنى بُعدًا دلاليًا وبنية تصويرية خاصة، فالشعر العربي شعر غنائيٌّ قائم على أصول موسيقيَّة مضبوطة بإحكام ذات أثرٍ في المتلقي، تساعد على تنبيه الأحاسيس في النفس الإنسانيَّة، وتقوم على علاقة الدلالة الصوتيَّة ومدلولها الانفعالي، وقد تعدّدت مناهج دراسة النصّ الأدبي، وتشابكت بحثًا عن جمالياته، فكان التركيز على لغة النصّ من أهداف الدراسات الحديثة، ومن هنا أرادت هذه الدراسة خوض غمار البحث في عينٍ من عيون الشعر الجاهلي، وهي معلقة طرفة بن العبد التي تميّزت بغزارة معانيها، وجزالة أسلوبها، و تنوّع فنونها، ولمعلقة طرفة[1] مكانة أدبية جعلت منها نصا يستحق أن تتعاقب عليه الدراسات؛ بحثًا عن دفين معانيها، وأسرار تركيبها، وقد حظيت المعلقة كاملة بدراساتٍ عدة لعموم المعلقة، فأرادت هذه الدراسة التركيز على جانبٍ منها حيث اقتصرت على بنية المقطع الأوّل من المعلقة وهو مشهد الحب المتمثل في الوقوف على الأطلال، ووصف المحبوبة.

وهو موضوع اشترك فيه شعراء العصر الجاهلي فكان مجال تلوين خصب يُظهر معرفةً خاصة بالذات الشاعرة وقدرتها الإبداعية في صنع بنية أسلوبية تتفرَّد بها في صياغة عالمها، ممَّا يُخرج مشهد الوقوف على الأطلال من جانب البنية التقليدية إلى أداة فنية موضوعية ضمن بناء القصيدة، فكل موضوع له خصوصيته وخصائصه الفنية في بناء القصيدة الجاهلية، "فمن مشهد الأطلال المؤلف لصور الوقوف والحزن والبكاء والأسى يتولَّد مشهد المرأة المثال رمز الجمال والحب والإخصاب، ومنه ينبثق مشهد الرحلة رمز التجاوز، ومنه تتولد صورة فعل الصيد المتحدي، فمشهد المدح أو الفخر الذي تكتمل به الدائرة. إن تكرار هذه المشاهد هو حركة في المكان تجعل هذه الأجزاء تُشَاهد معًا في لحظة من الزمان، ومن هنا كانت بنية القصيدة بنية تجريدية لا عضوية"[2].

يقودنا هذا الوصف إلى بناء النص الشعري الجاهلي للتوقف عند قضية الوحدة في الشعر الجاهلي فقد شغلت الفكر النقدي قديمًا وحديثًا، وجاءت الآراء حول وجودها متباينة، ممَّا يجعل

دراسة هذه الأجزاء بشيء من الاستقلال أمرًا يكشف عن أدوارها الخاصة في بناء النص الشعري القديم لا فصلًا لها عن جسد القصيدة، ويأتي هذا الحديث حول البنى الجزئية في القصيدة الجاهلية تعليلًا لاقتطاع مشهد الحب من بناء المعلقة ليكون هدف الدراسة، فيقع مشهد (الحب) في مقدمة القصيدة الجاهلية متعددة اللوحات.

حيث "تقوم أي قصيدة على بنيات فنية ودلالية صغرى وكبرى، وقد تكون للبنيات الصغرى وظائف خاصة بها مستقلة بذاتها، وتشترك في دائرة كبرى مع وحدة القصيدة أو النص، وهي تنطلق من رؤية الذات المبدعة"[3]، التي توظف هذه البنيات للتعبيرعن عالمها الداخلي' فبنية الجزء تؤدي دورًا أعمق ومختلفًا في موقعها من البناء، والمقدمة الطللية مفتاح القصيدة الجاهلية، في دراستها مايكشف عن طبيعة ترتيب هذا النسق و"إن المحافظة على طبيعة المدخل إلى القصيدة الطويلة، في الوقوف علي الأطلال، ثم في الانتقال الطبيعي إلى تذكر الحب والحبيبة، والتغزل بها، ووصفها إنما هو المدخل الذي تؤكده ذاتية الشاعر أولًا وهو أمر طبيعي ينسجم مع حركة الخلق الفنِّي إذ تبدأ من الداخل من الوجدان إلى الخارج إلى العالم"[4].

وتركز هذه الدراسة على أسلوبية المشهد الطللي ودوره في الكشف عن الدلالات التي اكتنزتها المعلقة في مقدمتها، وما يقف وراءها من رسم لملامح شخصية الشاعر من خلال لغتها، التي تضّمنت عدولًا عن مستوى الصوت والتركيب والدلالة، والصورة الشعرية المشكّلة للمعنى، وذلك بالاعتماد على استنطاق لغة النص كما نادت بذلك اللسانيات التي ولدت من رحمها الأسلوبية، فالمبدع يعتمد على اللغة، والأسلوبية تتأمل طريقة استخدامه لهذه اللغة التي تنبع من ذاتيته فتميزه عن الذوات الأخرى.

وسيأتي تحليل هذا المشهد وفق منهج الأسلوبية النفسية وهي أسلوبية الكاتب ومن أهدافها الرئيسة الكشف عن شخصية المؤلّف عبر التدقيق في أسلوبه أو من خلال بناه اللسانية في النص الأدبي، ونقف عند مصطلح "البنية" ذلك أنه مصطلح وثيق الصلة بالأسلوبية، حيث تتجه الأسلوبية إلى دراسة البنيات المكونة للخطاب الأدبي وعلاقاتها، وما يحيط بها من عوامل تفسرها، فلا يمكن

وسم هذه الدراسة بأنها دراسة (بنيوية) على الرغم من استنطاقها لغة النص، حيث تختلف البنيوية عن الأسلوبية ذلك أن التحليل الأسلوبي يتأمَّل طرائق تشكل البنى مستعينًا بما هو خارج هذه البنى وهو ما لا تقصده البنيوية.

ومن رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي (الأسلوبية النفسية) الألماني (ليوسبيتزر 1960-1878م)، الذي عُني بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها وتفردها حيث **يعتبر** الأثر الأدبي وسيلة ولوج لنفسية مبدعه فهو يهتم بخصوصية الذات الكاتبة في استعمالاتها الأسلوبية، وهنا يؤكد (سبيتزر) التلامس بين الجانب النفسي، لتلك الذات المنتجة، وما أنتجته من كتابة تتفرد بها عن الآخرين، في وسط اجتماعي يتطور تاريخيًا، والتي من خلالها يتعرف على فردية الذات المبدعة[5]، وتتناول هذه الدراسة مشهد الحب وهو حلقة مليئة بالعاطفة التي تكشف عن الذات الشاعرة لدى طرفة، ولقد تعددت الدراسات التي تناولت المعلقة من كتب وأطروحات علمية، ولكن سيقتصر الذكر هنا على ما له صلة بمنهجية هذا البحث:

- **التشبيه في معلقة طرفة بن العبد: دراسة أسلوبية**، محمود بن زازة، 2017م، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة كلية الآداب واللغات، الجزائر.

وكما يظهر في عنوان الرسالة فقد ركزت هذه الدراسة على خصيصة أسلوبية واحدة في معلقة طرفة وهي التشبيه.

- **معلقة طرفة بن العبد، دراسة أسلوبية**: فرحان بدري الحربي، زينب حمزة، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية (30 نوفمبر/تشرين الثاني 2017م)، المجلد 25، العدد 6، العراق، يقع هذا البحث في ثلاث عشرة صفحة شغل نص الدراسة (المعلقة كاملة) جزءًا كبيرًا منها، و كانت النتائج المذكورة عامة غير متعمقة.

لم تركز الدراسات السابقة على ما هدف إليه هذا البحث (**البِنَى الأسلوبية لمشهد الحبِّ في معلَّقة طرفة بن العبد**) في عينته ومنهجه (الأسلوبية النفسية)، وبذلك يختلف عمَّا سبقه من الدراسات، وستسير الدراسة وفق أربعة مباحث:

المبحث الأوَّل: المستوى الصوتي

المبحث الثَّاني: المستوى التركيبي

المبحث الثَّالث: المستوى الدَّلالي

المبحث الرَّابع: المستوى التَّصويري

- نص الدراسة[6]:

لِخَولـةَ أطْلالٌ بِبُرقَـةِ ثَهمَـدِ... تَلـوحُ كَبـاقي الوَشْـمِ في ظـاهِرِ اليَـدِ (1)

وُقوفًـا بهـا صَحْبي عليَّ مَطِـيَّهُمْ... يَقولـونَ: لا تَهْلِـكْ أسـىً وتَجَلّـدِ (2)

كـأنَّ حُـدُوجَ المالِكِيَّـةِ غُـدوةً... خَلايـا سَـفينٍ بالنِّواصِـفِ مِـن دَدِ (3)

عَدَوْليّـةٌ أو مِـن سَـفينِ ابـنِ يـامنٍ... يَجُـورُبِهـا المَلّاحُ طَـورًا ويَهْتَـدي (4)

يَشُـقُّ حَبـابَ المـاءِ حَيزومُهـا بهـا... كمـا قَسَـمَ التُّربَ المُفايِـلُ باليَـدِ (5)

وفي الحيِّ أحوى يَنفُضُ المَردَ شـادنٌ... مُظاهِرُ سِـمْطَيْ لُؤلُـؤٍ وَزَبَرجَـدِ (6)

خَـذولٌ تُراعـي رَبْرَبًـا بِخَميلـةٍ... تَنـاوَلُ أطـرافَ البَريـرِ، وتَرتَـدي (7)

وتَبسِـمُ عـنْ ألمى، كـأنَّ مُنَـوَّرًا... تَخَلَّـلَ حُـرَّ الرَّمْـلِ دِعْـصٌ لـه نَـدِ (8)

سَـقَتْهُ إيـاهُ الشّـمسِ إلَا لِثاتِـهِ... أُسِـفَّ وَلَـم تَكْـدِمْ عليـه بإثمِـدِ (9)

وَوَجْـهٌ كـأنَّ الشّـمسَ حَلّـتْ رِداءَهـا... عليـه، نَقِـيُّ اللّـونِ لـمْ يَتَخَـدّدِ [10]

وسيكون ذلك على النحو الآتي:

- المبحث الأوَّل: المستوى الصوتي

تنقسم الأصوات إلى قسمين: صوائت، وصوامت، وهما أولى مكونات البنية الصوتية مع ما يلازمها من صفات، أما المكونات الأخرى للبنية الصوتية فهي: المقاطع الصوتية، والنبر، والتنغيم، بالإضافة إلى التشكُّلات الصوتية الأخرى، التي يتم تحليلها؛ بُغية استيحاء الدلالة من الأصوات، أوما

يسمى بشعرية الأصوات[7]، والتحليل الصوتي الأسلوبي له دور في الكشف عن طاقات النصّ، واستنطاق جماليَّاته؛ فالصوت هو الهيئة الأولى للنصّ، وهو المنبه الأول للتأثير في النفس، والشاعر هو المستمع الأول لنصِّه، ولا يُقرّ بخروجه؛ حتى يستقرّ لديه الصوت مع معناه؛ بوعيٍ منه أو بدون؛ لذا يتناول هذا المبحث مجموعةً من العناصر الصَّوتية، التي تشكِّل البناء الصَّوتيَّ للمشهد المدروس، ومدى فاعليَّتها في أداء المعنى.

أولًا: المقاطع الصوتية[8]

رقم البيت الشعري	مقطع قصير ص ح	مقطع متوسط	
		ص ح ص	ص ح ح
1	13	8	7
2	13	9	6
3	15	6	5
4	12	11	5
5	15	8	5
6	12	12	4
7	13	7	8
8	13	11	2
9	15	9	5
10	11	13	3

في هذا الجزء من القصيدة "**مشهد الحبّ**"،حيث يمكننا استجلاء تشابهات وتمثلات على صعيد الإيقاع الداخلي للأبيات؛ فنجد أن النصّ حقّق تعادلًا بين المقطع الصوتي القصير (ص ح)، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمفتوح (ص ح ح)، بينما خلا هذا الجزء من المقاطع الطويلة (ص ح ح ص)، ذات النفس الطويل، ممّا يوحي بأن الشاعر يحاول جاهدًا إظهار صوت ذاته المجهدة من خلال تكثيف صوت مقاطعه القصيرة، والمتوسطة السريعة، والمتناوبة ما بين انغلاقٍ وانفتاحٍ،

تمثيلًا لحاله أمام الطلل وقوفًا وانكسارًا، وتذكرًا وتناسيًا، فتميَّز مطلع القصيدة بالهدوء والتوازن في مقاطعه حيث إن نسبتها العدديَّة متقاربة، وهذا التوازن الصوتي المقطعي ناسب جو الوقوف أمام كلّ مفقودٍ يُرمَز له في حياة طرفة.

لِخَولةَ أطْلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ

يتحدَّث هذا البيت عن الطلل مكان ذكرى المحبوبة، وتشبيهه بالوشم المتلاشي الملامح، وجاء التشكيل الصوتي المقطعي المعبر عن ذلك بغلبة المقطع القصير، وفي ذلك رسم لصورة باقي الوشم المنقَّط والمتقطَّع؛ خاصَّة عند تأمل لفظ (أطلال) بصيغة الجمع وما يحمله من تكرار للحروف، ولفظ (تلوحُ) الذي بدأ بحرف مهموس، وانتهى كذلك بحرف مهموس، وفيه تَنَاسبَ تشكيل المقاطع في هذا البيت مع حركة الأطلال في ذهن الشاعر، وبعدها الزمنيّ، وكأن هذه الأصوات تصوّر ذكرى المكان في صورة باهتة بعيدة لم تختف.

وللمدّ وقعه الصوتي في هذه المقاطع، فبالنظر لعمق هذا البناء الصوتي المنفتح صوتًا؛ نجد أن الشاعر استغلَّه بوصفه أداة صوتيَّة خاصَّة، ليبني بإيقاعه الصوتي إيقاعه النفسيَّ؛ فالبيت الأول مشبَّع بصدى المدّ في حرف الألف (أطلال، كباقي، ظاهر)، الذي جعل للصورة فضاءً واسعًا تحت أفقٍ صوتيٍّ، يشعرنا بامتداد اللحظة زمنًا ومكانًا وشعورًا، وفي كلمة: (تلوح) لا تَخفى قيمة المدّ في حرف الواو، ونغمته الموسيقيَّة في تصوير البعد الزمني للذكريات.

وفي البيت الثّاني:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُوْنَ لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ

(وقوفًا) حمل المدّ هنا دلالة زمنيَّة تعبّر عن المشاركة النفسيَّة، يتمثّلها الشاعر في وقوف صحبه على هذه الهيئة، ومبالغتهم في النصح، فكلمة: (يقولون) مقطع صوتي مفتوح مشبع بالمد الذي يحاكي الصوت الزمنيَّ، الذي يتكبَّده صَحب الشاعر في نصحه؛ لما يرونه من حاله، وهو لا يستمع لصوت هذا النصح، فيظهر التشكيل الصوتيُّ مدى إشفاقهم عليه، وهناك معانٍ كثيرة كان رافدها هذا المدّ الصوتي؛ حيث يسهم الصوت في رسم الصور الممثِّلة للمعاني:

كَـأَنَّ حُـدُوجَ المَالِكِيَّـةِ غُـدْوَةً خَلايَا سَـفِيْنٍ بِالنَّوَاصِـفِ مِـنْ دَدِ

عَدُوْلِيَّـةٌ أَوْ مِـنْ سَـفِيْنِ ابْـنِ يَـامِنٍ يَجُـوْرُبِهَـا المـلَّاحُ طَـوْرًا وَيَهْتَـدِي

لفظ (خلايا) أعطى المدّ في صوته ورسمه دلالة الكثرة، وأسهم في رسم هيئة الصورة المشتركة بين قافلة المحبوبة الراحلة، والسفن في عظمتها، وشكلها الهندسي، وكذلك يتحوّل صوت المد إلى فرشاة صوتيّة ترسم معاني المشهد بحِرَفِيّة في حركية الفعل: (يجور) ثم في انحراف صوت المد القوي عن الطريق، ليعود إليه بعد جهد واصفًا شيئًا ما يعتلج في نفس الشاعر.

وفي مشهد طرفة حمل صوت المدّ لغة خاصَّة لم يغفل عنها الشاعرحيث أخرجها كما هي في نفسه، فلا يكاد يخلو بيت منها، بل الحقيقة أنَّ إيقاع النص اعتمد في جزءٍ كبيرٍ منه على الصدى المعنوي للمدِّ، كأنَّنا من خلاله نستمع إلى قاع بئرٍ صوتيّ، تخرج منه المعاني مقصودةً ومرصودةً بدرجاتٍ متفاوتةٍ تتناسب مع ما تودّ أن تقوله الكلمة أو الجملة في سياقها، على شكل إشارة صوتيَّة خفيَّة، تشعرك بباطن النصّ أكثر من ظاهره، والامتدادات الصوتيَّة تعمل في النصّ عمل الجملة المكتملة، فتلوح عدَّة معانٍ وصور في كلمة واحدة تعطي انطباعًا نفسيًا قويًا، ومعادلًا رمزيًا مفتوحًا؛ لتُبْرز عمق قوة البناء الصوتي في بنية المشهد من خلال شكل حروف المدّ وصوتها، وأيضًا حروف اللين في بعض الأبيات، التي تشكّل نغمة صوتيّة خاصّة.

ليأتي هنا دور أصوات الحروف وما تحمله من خصائص صوتية مفسِّرة لمعاني النصّ، فهي جزء من بنيته، ونتوقف عند أبرزها في نسبة الجهر والهمس في هذه المشهد:

البيت	الجهر	الهمس
1	24	11
2	26	9
3	23	8
4	33	9

5	26	10
6	32	8
7	29	8
8	29	8
9	21	17
10	29	11

في هذا المقطع من المعلقة تظهر غلبة صفة الجهر في الأبيات جميعها وهو ما ينتج عن انحباس النفس في المخرج عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد عليه، وهو من الصفات الصوتية القوية فالجهر صفة للصوت الذي ترافقه ذبذبة في الوترين الصوتيين, والهمس عكسه, أي هو صفة للصوت الذي لا يتذبذب معه الوتران[9]، فتُمَثِّل بذلك الصوت الداخلي للوحة: مشهد الطلل، وذكريات الحبّ، التي يبدو ظاهرها رقيقًا وهامسًا، لكنها تخبئ صوتًا عاليًا، يعبّر عن انكسارات الشاعر، وقسوة ما عاناه في حياته القصيرة.

وكثيرٌ من مفردات النصّ وتراكيبه جاءت في إيقاعها ناطقةً بالمعنى، وذات تأثير مساند لدلالتها؛ ذلك أن النصّ في مقاطعه وتلوينه الصوتي يحمل كثيرًا من الخصائص التي تعرِّف بالذات الشاعرة، مما يقود لمعرفة منظومة الأطلال الخاصَّة بطرفة، ذلك الشاب الذي شيَّبته مقاطع حياته.

ثانيًا: المفصل الصوتي

تفعيلة العروض تقترب ممّا يسميه اللغويون المفصل الصوتي؛ فهي فاصل صوتيٌّ زمنيٌّ خفيف داخل السلسلة الكلامية، تضيف نغمًا داخليًا متنوعًا مصاحبًا لنغمة الروي؛ مما يكسب النص إيقاعًا حيويًا[10]، ولو جعلنا نهاية الشطر الأول في كل بيت من الأبيات مفصلًا صوتيًا، ثم تتبعنا الكلمات التي اختارها الشاعر مفصلًا في كلّ بيت (ثهمد، مطيهم، غُدوة، يامنٍ، بها، شادنٌ، بخميلةٍ، منورًا، لثاتهِ، رداءها)، لتعجّبنا ممّا يحدثه تنوع صوت الوقف في السمع والنفس، والقيمة الدَّلاليَّة للوقوف عليه، وقد نسميه عند طرفة المفصل الشاحذ للفكر، فلا تكتمل بالشطر الأول صورة كاملة

بل يأتي بعد المفصل ثقل المعنى؛ ممّا أكسبه قوة الصمود في سمع المتلقي، وقد لا يكون الصوت سببًا لاختياره إنَّما دلالة المعنى، لكن بقصدٍ، أو دون قصدٍ من الشاعر، حمل اللفظ خاتمة صوتيّة ندرك عند الوقوف عليها ظلالًا للمعنى، لا تخفى على من هو مدركٌ لدلالات الوقف الفاصلة، كما تشعرك تنقلات الشاعر في كلّ مفصل بفلسفة جماليّة خاصّة تشكّل بعدًا دلاليًا في القصيدة، وقد تنوّع المفصل في حركاته ما بين ارتفاعات وانخفاضات صوتيّة نقف عند بعضها:

(ثهمدِ) للفظ دلالته المعنوية على المكان المقصود المرتبط بالمحبوبة، ولكن يشعرك صوت الكسر بموقف الانكسار، ولحظة سكون الذكريات؛ فقد يكون له مكانة خاصّة عند الشاعر أو ذكرى مرَّت، أو قد تبتعد الدلالة لحدود نجهلها، سواء كانت نفسيّة أم رمزيّة تناسب تركيبه الصوتي.

(عليّ مَطيّهم) جعل الشاعر من المفصل إضافة إلحاقيّة ذات قيمة معنويّة زاخرة بعزة نفس الشاعر، واعتزازه بصحبه، وتصويره لمدى اقترابهم منه في مشهد سكوني مغلق.

(منورًا) تمتد صيغة هذا المفصل الصوتيّة في السمع لتشعر بجمال خروج هذا النبت في صورة تشبيهيّة بديعة لتبسم المحبوبة.

(رداءها) بهذا المفصل ذي الصوت الانسيابي الممتد صوتًا يرسم الشاعر مفهوم الجمال ومصدره في المحبوبة ولكن هذا المفصل مرتبط بالمشبه به ويحتاج إلى تفسير، وهو ماجاء في الشطر الثاني؛ (وَوَجهٍ كأنّ الشَّمس أَلْقَتْ رِداءها عَلَيْهِ نَقيّ اللّوْنِ لَمْ يَتَخَدّدِ)؛ يشكّل المفصل جرس تنبيهٍ لصورةٍ لم تكتمل ممَّا أكد بذلك دور الربط بين الشطرين، فالمفصل حركة صوتيّة إذا أعطيت حقها من الدقة المعنويّة، والجمال الصوتي أصبحت وجهًا من وجوه إبداع النص.

ثالثًا: القافية والوزن العروضي

القافية ركن مهم في موسيقى الشعر؛ لأنّها تُحدث رنينًا، وتُثير في النفس أنغامًا وأصداء للمعنى من خلال الدفقات المتتالية في الوحدات الصوتيّة المتماثلة حين تتكرر على نسق مطرد ثابت: (اليدِ، تَجَلَّدِ، دَدِ، يهتدي، باليَدِ، زَبَرجَدِ، تَرتَدي، نَدي، بإثمدِ، يَتَخَدّدِ)، ولكن كيف يعمل الرويّ باعتباره عنصرا من عناصر الدلالة الصوتية؟

الرويّ هو الهضبة التي نقف عليها عند تمام البيت؛ لنرى من علوها أفق المشهد في نقطة النهاية، وهو الصوت الراصد، الذي تقف أصوات الحروف بكل ما تحمله من رواسب المعنى على حرف واحد يقذف بصوته في مسمع المتلقي؛ ليضع ثقل المعنى أو يرجع به في ارتدادٍ صوتيٍّ معنويٍّ، فكلّ كلمة في البيت ستعطي دلالة توضع فوق سابقتها في الذهن، إلَّا إنَّ دلالة البيت الكليّة لن تُدرَك إلا بعد تمامه، وتُوقف المرسل عن الكلام عند الكلمة الأخيرة؛ ممَّا يُوجد كيانًا صوتيًا خاصًا، فقد جعل الشاعر من رويّه مسرحًا خاصًا في صوت حرف الدال القوي، هذا الحرف الضاغط في صوته كمطرقة تتوالى ضرباتها على مسمار السمع حتى تغرس معنًى إيحائيًا.

لِخوْلَـــةَ أَطْـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثهْمَـــدِ تَلُـوحُ كبَـاقِي الوَشْـمِ فِي ظَـاهِرِ اليَـدِ

مقطع صوتي يُشعرك بصورة الاختفاء الضبابيّة للطَّلل، يزيد في رسم حركة تحولاته الألفاظ المعبّرة، التي اختارها الشاعر لحكاية المسافة، التي يستغرقها الناظر؛ ليرقب في حزن قسوة الفراق؛ فهو دقيق في استنطاق الصور بتفصيلاتها كلها؛ يصب ذلك في روي الدال الجهوريّ ذي الإيقاع المكسور، مما يناسب جو الحزن والألم والحنين.

ولكل بيت رويه الذي يحمل دلالة صوتيّة متناسقة مع دلالات تراكيبه المعنويّة فقد ناسب الرويّ دلالة الانخفاض والرقة في الحديث عن حب الشاعرالذي أنهك قواه:

وُقُوفًـا بِهَـا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُـوْنَ لا تَهْلِـكْ أَسًـى وَتَجَلَّـدِ

بعد ذكر تراكم الأسى وتصويره في هذا البيت يأتي الرويّ (تجلدِ)؛ لينهض بقوة المعنى في مفارقة معنويّة وصوتيّة مع كلمة (تهلك) صوت السقوط النفسي الهامس المتهاوي بسرعة المبدوء بالهمس في حرف التاء، وهو ذاته الصوت المشترك مع بداية (تجلد) المقاوم للضعف، ثم الصوت الجهوري الشديد في حرف الدال، والكسر الذي يوحي باجترار الثبات؛ ليختم المشهد في قوة صوتيّة معبّرة في كلمة واحدة تعبّر عن الارتداد الصوتي و المعنوي بين الألفاظ.

كَـأَنَّ حُـــدُوجَ المَالِكِيَّـــةِ غُـــدْوَةً خَلايَـا سَـفِيْنٍ بِالنَّوَاصِـفِ مِـنْ دَدِ
عَدُوْلِيَّـةٌ أَوْ مِـنْ سَـفِيْنِ ابْـنِ يَـامِنٍ يَجُـوْرُبِهَـا المَـلَّاحُ طَـوْرًا وَيَهْتَـدِي

(دَدِ) اختيار الشاعر لاسم المكان رويًّا يوحي بحركة الراحلة في سير خطواتها في هذا المكان المتسع، وهو عبارة عن مقطع قصير بحرف واحد متكرّر، فهو يودع صورةً وصوتًا معًا، وروي (يَهْتَدِي) في البيت التالي الذي يصف بهذا الارتداد الصوتي الهامس بالفتح في حرف (التاء)، والكسر المشبع في الدال حالة شعورية، فهذا التلوين الصوتي يشترك في صناعة وجه الشبه بين سَوْق الإبل في مركب المحبوبة تارة على الطريق، وتارة على غير الطريق بإجراء الملاح السفينة مرةً على سمت الطريق، ومرةً عادلًا عن ذلك السمت، فرحلة الصوت هي ذاتها رحلة الاهتداء بعد الجور.

وجاء الوزن العروضي على البحر الطويل (فعولن مفاعيلن)، وهو من البحور التي تميزت بطولها، لذا يتسع لكثير من التفعيلات الناتجة عن انزياحات الوزن، ويستوعب تنوع المقاطع الصوتيّة؛ ممّا يناسب جو النصّ الذي يحمل تدفقًا عاطفيًا عاصفًا.

رابعًا: التكرار الصوتي

يعتمد الجناس على تكرار وحدات صوتية؛ مما يجعله يلتصق بذاكرة المستمع؛ ليظل المعنى في تردد موازٍ له؛ إذ يستدعي صوت الكلمات الوقوف عند المتشابهات، فهناك ما يمكن استخراجه من غيابات المعنى، ولا يفصح عنه إلا الصوت، وفي معلّقة طرفة تشترك الحروف المتشابهة من جنس صوتٍ واحدٍ في صنعة موسيقيّة بديعيّة، فنقف هنا على جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية وطريقة توزيع المتجانسات داخل البيت الشعري في أشكال تقابلية أو تجاورية؛ ممّا أدى إلى إبداع دلالات سياقية مصاحبة لذلك.

فيتحكّم الصوت بمسارات المعنى، وتقفز الأصوات المتماثلة بمعانٍ جديدة؛ لتعبر جسرًا في النفس، ينتقل من معنى إلى معنى من خلال الجناس، القائم على الاشتراك اللفظيّ التام، الذي يعد أرقى أنواع الجناس، وأكثرها إبداعًا، ولكن لم يرد ذلك النوع في هذا المقطع إلا في تكرار كلمة: (اليد، باليد) هذه اليد تحمل تجانسًا معنويًا وصوتيًا، هي اليد التي ارتسمت على حركة ظاهرها ملامح الاندثار والاختفاء، وهي ذاتها في التكوين التشبيهي، وهي اليد في البيت الخامس التي من خلالها يتلاعب (المفايل) بقدرته على إخفاء الدفين، وهنا تلعب المسافة الصوتيّة من البيت الأول إلى البيت

الخامس دورها الدلالي، حيث لم يفقد صوت الجناس قوته التَّصويريَّة في هذه العلاقة الغامضة ففي الأوَّل هي جزء من لوحة، وفي الثاني جزء من لعبة، ولكن ارتباطهما الصوتي قد يفضي إلى دلالة مشتركة في نفس الشاعر.

الجناس الجزئي المقطعي: (الحَيّ، أَحْوَى) صوت الحاء يشعرك أنّ هذا الأحوى جزء من جمال هذا المكان في امتداده الصوتي، ويزيد صوت (الحاء) في تكبير الصورة من الحي بوصفه مكانا لنبحث عن الأحوى فيه، فالصوت جزء متجانس مع الصورة.

(سَفِيْنِ، ابن يَامِنٍ)؟ هذه السفن جزء من سفن هذا الرجل في جودتها، وصوت النون يوحي بعمق هذه الجزئيّة، فهي جزء مضاف إليه صوت ومعنى.

وهكذا تعمّد الشاعر أن يُضمّن معظم الأبيات في المقطع المدروس تجانسًا جزئيًا بين كلمتين؛ ليكوّن نوعًا من الارتباط الصوتي، الذي يفضي لارتباطٍ معنوي، فتخرج من صوتٍ إلى صوتٍ يقاربه، ومعنى يتممه تتابع يجعلك لا تخرج من هذه الدائرة النغميّة. والجناس يجعل لبيت الشعر ثباتًا خاصًا في الذاكرة، وذلك من خلال تجانس الأجزاء في صوتها مع ماهياتها، واندماج الشاعر وتماثله مع ألفاظه في تناغم صوتي، يعبر عن مشاعر الشاعر وأفكاره في مقدمة قصيدته؛ حيث ثورة مشاعره في هذا المقطع.

انتقل الشاعر من جناس الكلمات إلى جناسٍ من نوع آخر، وهو جناس الحروف؛ ليجعل من شطر البيت أو الشطرين معزوفةً موسيقيّةً، تحمل لحنًا خاصًا يتناسب مع موضوع البيت وعاطفته، فلا يملّ السامع التنقل بين موسيقى خاصّة مصدرها تجانس الحروف؛ حيث يتكرّر أكثر من حرف في بيتٍ واحد، وكأنَّه مركز الصوت فيه، ولهذا التكثيف الصوتي دلالات وعلاقات:

لِخَولةَ أطْلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ

إنّ صوت الدال في كلمة (اليد) يعود بك؛ لتعرف أنّ ظاهر اليد هو جزء من ذلك المكان (ثهمد)، وهو جزء من صوت الانكسار والاندثار.

وتكرار حرف القاف بصوته الجهوري في هذا البيت (ببرقة، كباقي) يحقق نوعًا من الاتصال الصوتي بين عناصر البناء التشبيهي محققًا مقاربة تصويرية، وكأنّها نقطة التقاء صوتيّة ومعنويّة، ويعضد ذلك تكرار حرف الباء في الكلمتين. وهو صوت يعزف موسيقى منفردة داخل البيت؛ حيث (الباء) صوت انفتاحي يحمل أفق الذاكرة بعيدًا؛ ليربط بين معانٍ صوتيّة.

والبيت الثاني: حوى تكرار حرف الواو والقاف (وقوفًا، يقولون) فنشأ نوع من المعادلة الصوتيّة في بداية كل شطر؛ ممَّا حقّق موازنة في الإيقاع تابعة للمعنى، الذي يحمل إيحاء بالوقوف والصمود، وذلك يتناسب مع مطلب صحب الشاعر في بث التوازي النفسي في قلبه.

وكذلك تكرار حرف الحاء في المشهد (تلوح، صحبي، حدوج، الملاح، حباب، حيزومها، الحي، أحوى، حرّ) مما يكشف عن نغمة صوتيّة هادئة من خلال صفة الحرف الهامس، وما حقّقه من تجانس صوتي تخلل بناء مشهد الحبّ.

- التنغيم الصوتي

اللغة الشعريّة في العربيّة لغة ذات رؤية صوتيّة متناغمة يتحقق ذلك من خلال وجوه التنغيم، ممّا يجعل لكلِّ بيتٍ في القصيدة نغمةً خاصّةً، ويقصد بالتنغيم: التنويع في أداء الكلام، فلكلِّ مقام مقال يقتضيه وطريقة في أدائه، فنغمة التهنئة غير الرثاء، والأمر غير النهي، والتساؤل والاستفهام غير النفي وهكذا[11]، والتنغيم هو: موسيقى الكلام التي تكسوه محققة التوافق بين النغمات الداخلية والوحدات الصوتية، التي تظهر في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، فلا يأتي الكلام على مستوى واحد بحال من الأحوال[12]؛ بحيث تعطي صوتًا يضُفي على المعنى صفة النغميّة التي لها دور في تشكيل معاني المبدع، وهو ما تميزت به أبيات هذا المشهد:

لِخوْلــــةَ أَطْــــلالٌ بِبُرقــــةِ ثهْمَــــدِ تَلُوحُ كبَاقِي الوَشْم فِي ظَاهِرِ اليَدِ

بدأ أول بيت بنغمة خبريّة (لخولة)، وأشبه تنوع حروف خولة ما بين انفتاح الخاء، ثمّ انغلاق الواو، وتنوعها من حيث تناوب حروفها ما بين الجهر والهمس ضربات شعوريّة مضطربة تصف قلبًا

خافقًا موجعًا من فراق محبوب، مسبوقة بصوت الكسر في حرف اللام المشبع بروح الملكيّة، وغير ذلك من الأسرار الصوتيّة في كلمة واحدة، مما يوحي بقوة التنغيم في بناء مقدمة غنيّة صوتيًا في هذا المقطع؛ ويجعل لذكر الاسم الرامز (خولة) قيمته الصوتيّة الدالة على حالة شعورية بالإضافة إلى قيمته المعنويّة؛ ليستقطب السامع، ثمّ تعلو النغمة شيئًا فشيئًا علوًا مضطربًا في كلمة: (أطلال)، وكلمة: (ببرقة) بما في حروفها من صفات الجهر والشدة في تكرار حرف الباء وصفة تكرير الراء، ثمّ يعود الانكسار في نهاية المفصل (ثهمد)، وتتوالى نغمة البيت ما بين العلو والانخفاض في مستوى متتابعٍ متساوٍ، وكأنّك في مقياسٍ تخطيطي لذبذبة عاطفة الشاعر في منظومة موسيقيّة يسري التنغيم في بنائها اللفظي.

وَوَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِدَاءَهَا عَلَيْـهِ نَقِـيِّ اللَّـوْنِ لَـمْ يَتَخَـدَّدِ

النغمة في لفظ: (ووجهٍ)، وكسره في هذا البيت عندما تُقارن بنغمة كلمة: (الشمس) القويّة المشدَّدة تُعطي تجسيدًا لصوت قوة الفاعل: (الشمس)، وكأنَّ الصفة القادمة صفة مستقرّة في هذا الوجه، ثمّ نغمة الفعل: (ألقت) في سرعته، والمد في: (رداءها) يوحي بنغمة كرم الإلقاء، يُضاف إلى ذلك نغمة الإضافة: (نقي اللون)، ونغمة النفي العالية الاستدراكيّة: (لم يتخدَّد)، هذه النغمات كلُّها تُشكّل صدى للمعنى في النفس، يجعل من نفاذها إليها أمرًا حتميًا.

وفي التركيب الإضافي (حدوج المالكية) نغمة حروف الكلمة المغلقة: (حدوج) تضافرت مع نغمة المد المضموم، وأعطت تصوير الانغلاق لمكان المحبوبة، ذلك المكان الذي يُشكّل مسافة بعدٍ بينه وبينها؛ فهو لا يدري أفي الحدوج هي؟، فهي تبتعد؛ لتصبح خيالًا يفتتحه الشاعر بنغمة حروف أداة التشبيه المفتوحة (كأنَّ) المؤكدة بالفتح المشدَّد.

يَشُـقُّ حَبَـابَ المَـاءِ حَيْزُومُهَـا بِهَـا كَمَـا قَسَـمَ التُّرْبَ المُـفَايِلُ بِاليَـدِ

تباغت نغمة هذا البيت السمع بصوت تفشي الشين: (الشق)، وتشعرك بحركته القويّة في الماء، ثمّ تتصاعد نغمة صوت الشق في حرف الحاء: (حباب الماء، حيزومها)، وهنا تساؤل عن سر هذه

النغمة هل هي نغمة صدى لما يعتلج في نفس الشاعر، وما أحدثته الحياة من شقٍّ في نفسه؟، ثمّ تقابل هذه النغمة نغمة تطابقها في الشطر الثاني في أصوات معيّنة: صوت الفعل وقوته الفعليّة الصوتيّة المسموعة في تفشي الشين وصفير السين: (يشق، قسم)، ونغمة التقديم والتأخير: (حباب الماء، حيزومها، الترب، المفايل) نغمة قوة أداة الفعل: (حيزومها، باليد).

وهكذا يُعد التنغيم وحدة متكاملة، تبدأ من بداية البيت وحتى نهايته، ولا نغفل نغمة أدوات التشبيه في المشهد الذي أبحر وغاص فيه الشاعر؛ فكل أداة تشبيه تحمل نغمة معبّرة؛ وهي تُعِدُّ المتلقي لاستقبال المعنى في صورة خياليّة متدرّجة، فتحمل نغمًا في حروفها ومقاطعها المفتوحة؛ ممّا يشحذ التفكير والتصور نحو خيالٍ أوسع ويجعل بنية التنغيم في هذا المشهد بنية متناسقة مع الباعث النفسي تلقي بظلالها على المعنى.

المبحث الثّاني: المستوى التركيبي

يهتم جانب التركيب في البنية الفنية للنص بالمستوى الإبلاغي، الذي يَظهر من تشكّل مفردات الجملة النحوية في سياقها، ذلك أن " اللغة بالنسبة للفرد مجرد رموز ذات دلالة، وأي فكرة من الأفكار، لا يمكن أن تتحدد دون علامات دالة عليها، وأهم هذه العلامات: (الكلمات والتراكيب)"[13]، فيركز هذا المبحث على دور تركيب الكلمة وموقعها من السياق؛ حيث إن السياق له الدور الأبرز في توضيح فاعلية أجزاء النصّ، ورصد حركة دلالاته، وقد تعددت آليّات الدارسين في هذا الشأن، ولكن أبلغها ما كان نابعًا أولًا من الكلمة ذاتها ومن روحها في شفافيّةٍ، ترسم ملامح المعنى في تركيبه السياقي، وقد نتج عن ذلك ظواهر أسلوبية ملحوظة في بنية تراكيب الجمل، ونعرض لأهمّ الظواهر التركيبية في بناء هذا المشهد:

أولًا: المركَّب الاسمي والفعلي[14]

الفعل والاسم قوّيا تشكيل تركيب المعاني، فمن كانت جاذبيّته في مناسبة المعنى أقوى كان هو المُعبَّر به، وقد ترك الشاعر هنا لعاطفته العنان في تشكيل بنية النص، وتركيب وحداته فجاءت

الانزياحات التركيبية على نحو حقَّق تناسبًا بين المعنى ومبناه، فتنوّعت التراكيب وتداخلت بين الاسميّة والفعليّة:

المركب الاسمي	المركب الفعلي
لِخَولةَ أطْلالٌ - وُقوفًا بها صَحْبي - كأنَّ حُدُوجَ المالِكِيَّةِ غُدوةً - عَدَوْليّةٌ أو مِن سَفينِ ابنِ يامنٍ - وفي الحيِّ أحوى - خَذولٌ تُراعي رَبْرَبًا بِخَميلةٍ - وَوَجْهٌ كأنَّ الشّمسَ حَلّتْ رِداءَها... عليه- نَقِيُّ اللّونِ لمْ يَتَخَدَّدِ	تلوحُ، يقولون، تجلدِ، يجور، يهتدي، يشقّ، ينفض، تَراعي، تناوَلُ، ترتدي، تخلل، سقته، لم تكدم، لم يتخدَّدِ

يظهر من هذه المقابلة بين ورود المركبين في نص المشهد غلبة المركَّب الفعلي الحركي مما يمثل ردة فعل الشاعر تجاه الحدث؛ فهي ظاهرة تركيبية عبرت عن شعوره وكأنه في حركة دائمة لا تهدأ، بل تكاد الأفعال تتضاعف في الصورة الواحدة أو الشطر، فيتبع المركب الاسمي أكثر من مركب فعلي، وذلك رد تعبيري يحدده الغرض من البيت الشعري، الذي تتجاذبه رموز الشاعر من خلال هذه المركبات في إيقاعٍ تركيبي يُماثل الإيقاع النفسي.

في حين تظهر فاعلية الجملة الاسمية في ركود بنائها وثبوته فإذا كان الخطاب يحاكي مشهدًا ناسب ذلك شيوع الجملة الفعلية، وإن كان خطابًا تقريريًا لنظرة أو تأمل خاص لإرساء حكمة فالميل للجمل الاسمية التي تفيد ثبوت الشيء وعماد التقرير في حالتي الإثبات والنفي[15]؛ لأنّها تحيل الحركة الداخلية لها إلى فاعليّة محدودة بين الابتداء والإخبار؛ لذا شكَّل المركب الاسمي الأحداث الكبرى الثابتة في حياة الشاعر في الشطر الأول من أبيات المقطع، بينما نلحظ تعمُّد الشاعر أن يأتي بالمركَّب الفعليّ (تلوح، يقولون، يجور، تناول، تخلل) في بداية الشطر الثاني في معظم الأبيات هجمةً إيقاعيّةً، لها دورها في نقل حس الإيقاع من الثبوت إلى الحركة الدالة على حركات انفعالات الشاعر.

وهناك ظاهرة أخرى تميّز هذا المقطع وهي كثافة المركبات الإضافيّة[16]: (برقة ثهمد، بَاقِي الوَشْمِ، ظَاهِرِ اليَدِ، حدُوجَ المَالِكِيَّةِ، خَلايَا سَفيْنٍ، سَفِيْنِ ابْنِ يَامِنٍ، حَبَابَ المَاءِ، مُظَاهِرُ سِمْطِيْ، حُرَّ

الرَّمْلِ، نَقِيّ اللَّونِ)؛ ممَّا أكسب الجمل الإيقاع التفصيلي الطويل؛ فقد عملت الإضافات على رسم سياقات خاصّة بَلْوَرَتْ المعنى؛ فهي تقنية فنّيّة تلاعبَ بها الشاعر؛ ليمتد بمعانيه في خطوط بيانيَّة، ومسارات ذهنيَّة؛ وكل ترتيب يقود إلى تصورٍ، يُضيفُ لإيقاع المعنى إيقاعًا إضافيًا خاصًا، وهي لازمة تخْدم مقصوده، أو تتنفَّس بها معانيه، ليخرجها بصورة أقرب لتلك التي تؤرق نفسه.

وبالنظر إلى النص نجد أنَّه اعتمد بشكلٍ كلّي على الجمل الخبريَّة، ولم ترد فيه الجمل الإنشائيَّة، مما أكسب المشهد صفة انغلاق الذات الشاعرة على الحدث وصياغته في التجربة الشعرية في حين أن الجمل الإنشائية جمل انفعالية تجنب الشاعر التعبير بها مما قد يفسر طغيان روح الاستسلام للحدث وما أحدثه في نفس الشاعر، ومن الملفت أيضًا تجنُّب الشاعر للفعل الماضي تجنُّبًا ملحوظًا ما عدا البيتين التاسع والعاشر، وكأنَّه كان يرفض أن يُعدَّ ما حدث ماضيًا يتوجَّب النسيان، بل يعيشه كحدث حاضر، أو جرح يأبى الانغلاق فهو متجدد بدلالة الفعل المضارع، وفي الوقوف على مباني التراكيب في هذا المشهد ما يُضيف لقدرة النص المتفجِّرة.

ثانيًا: السوابق واللواحق[17]

تستخدم اللغة عددًا من السوابق واللواحق التي تعدُّ من وسائل ثراء اللغة، وذلك لما تنتجه هذه اللواصق من دلالات إلى جانب دلالة الكلمة الأصل حيث تتنوع وتتغير دلالة التركيب تبعًا لنوعها، فتُضفي إيقاعات دلالية خاصّة، لا بدّ من دراستها كجزء من سياق الكلمة، وفي الجدول التالي عرض للسوابق واللواحق في المقطع محل الدراسة:

رقم السطر الشعري	السوابق	الفعل
(1)	ت	تلوح
(2)	ي	يقولون
	ت	تهلك
	ت	تجلد

(4)	ي ي	يجور يهتدي
(5)	ي	يشق
(6)	ي	ينفض
(7)	ت ت ت	تراعي تناول ترتدي
(8)	ت	تبسم تخلل
(9)	ت	تكدم سقته
(10)	ي	يتخدد

في بنية هذا المشهد طغت (تاء المضارعة، وياؤها) باعتبارهما سابقتين على أفعال الشاعر، وكان للفعل حضوره الزمني الباقي في الذاكرة، والمتجدِّد بفضل ما تضيفه ديناميكيّة الحركة في الصفة الفعليّة، التي يردِّدها حضور الفعل المضارع في هذا النص، فهيمن زمن الحضور في مشهدٍ زمنه الانفعالي في الماضي دلالة على بقاء أثر الماضي في عاطفة الشاعر واستمراره، فلا يفتأ يذكره.

والشاعر هنا جعل من الفعل المضارع محركًا لمشهده؛ حيث تتداخل هذه الأفعال المضارعة زمنيًا، ليصبح الحدث الزمني راصدًا للحالة الشعوريّة في كلِّ مراحلها، وذلك من خلال السابقة المسيطرة على هذا الفعل في النصّ، وهي: (تاء المضارعة)، فترد الأفعال متأثرة بصوت التاء، وهي ليست – أعني التاء - مجرد صوت لغوي في بناء الكلمة، بل تؤثر فيها؛ إذ إنّ التاء من الأصوات التي تتميَّز بصفات تتراوح بين الهمس والشدة، وهو مهموس رقيق يلائم الإطار النفسي للشاعر في موضوع يخصّ ذاته في رقتها وضعفها، وثورتها وتمردها في الجانب الآخر.

وبهذا ناسب ورودها الموضوعات التي طرقها الشاعر في هذا المقطع؛ حيث يضيف الحرف إضافات إيحائيّة للمعنى، بينما صوت التاء أعطى الفعل قيمته المعنويّة منذ بدء النطق به كحرف مهموس يهمس نحو شيء دفين، وانفتاحه ليخرج الهواء وفي خروجه زفرة أنين وصوت قسوة، واغتراب للنفس.

وهناك لازمة أخرى، وهي حروف الجر، التي تمثل سابقة لعدد من المفردات: (بِبُرقَة، فِي ظَاهِرِ، بالنَّوَاصِفِ، مِنْ دد، مِنْ سَفِيْنِ، باليّدِ، وفِي الحَيّ، بِخَمِيْلَةٍ، عَنْ أَلْمَى، بِإِثْمِدِ)، مما يؤكد مدى الترابط بين جزيئات ومكونات هذا المقطع، فقد برز هذا النوع من التراكيب في القصيدة بشكلٍ لافت؛ مما أكسب النص إيقاعًا موسيقيًا له دلالته السياقية؛ حيث لجأ الشاعر لاستخدام حروف الجرّ في محاولة منه لتقريب المكان من محبوبته، ولعل ذلك أيضًا إيذان بامتلاك المكان، ومحاولة الخروج من الضياع والاغتراب، الذي مرَّ به الشاعر مدة من الزمن[18].

ثالثًا: التركيب التقابلي

يُعد التضادّ وسيلة تعبيرية في نصّ طرفة، فلا تكتمل المعاني والمشاعر عنده إلا بضدّها؛ لذا نجد هذا المقطع غنيًّا بهذه الظاهرة الأسلوبية، ولقد حمل هذا التركيب صورًا رمزيّة؛ فعند الوقوف عند زوايا التضاد المُختارة في بنية المشهد نجدها تمثّل صراعات الشاعر، وتناقضات حياته:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُوْنَ لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ

تقع جمالية التضاد في إنتاجه لدلالةٍ مركَّبةٍ من معنيين متقابلين يترتّب عليهما معنى شعوري مركب؛ فقول الشاعر: (لا تهلك، وتجلد): نهي عن فعل، (لا تهلك)، ثم أمر بما يضاده: (تجلد)، وبين هذا وذاك تقف عاطفة الشاعر تصارع وقع الأسى ومشقة التجلد، وهو وصف دقيق لحركة حياة الشاعر الواقعة بين المتضادات، وفي هذا السياق جمالية خاصة وهي الجمع بين التقابل والترادف، فاستخدام النهي (لاتهلك) متبوعًا بلفظ (تجلد) وكأنَّ الشاعر يكتب المعنى ويؤكّده بالمرادف المعنوي المقابل له وفي ذلك إشارة للضعف المتناهي، الذي يتطلب جهدًا، وكأن إدراك الشاعر غير قادر على

الاستيعاب الكامل لنصح صحبه، فيكرر المعنى ومرادفه في سياقٍ تجاوري، وخاصّة ما يُضيفه حرف الواو في جعل الصورتين (الهلاك والتجلُّد) مشتركتين في زمنٍ واحد وإيحاءٍ بسرعة التحول من نهي إلى أمر مستمر.

وَوَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِدَاءَهَا عَلَيْهِ نَقِيِّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

ونجد هنا أيضًا التكرار الإيقاعي بين المعنى ومرادفه (نَقِيِّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ)، فقد جمع بين متضادين لا يحملان وجهين مختلفين للمعنى، بل يقودان لمعنى مترادف، وزاوج التركيب بين التضاد والترادف، وهنا يفصح الشاعر عن معنى يجد في جعبته ما يحتاج إلى تفصيل ينبغي ذكره بيانًا للمعنى؛ ونشأ عن ذلك ترادف معنوي في سياق الكلمات لا في ذاتها، وتوحي الصورة (نَقِيِّ اللَّوْنِ) بالمعنى المراد، ولكن الشاعر يُرادفها بصورة أخرى (لم يتخدَّد)، لتعود مرة أخرى صورة النقاء ساطعة غير قابلة للتغيير، فهذا الجمال صورة ثابتة أفادته الجملة الاسميّة، بما فيها من قوة الثبوت في الصفة، ثمّ ترادفها صورة الجملة الفعليّة المشبعة بقوة صوت النفي المؤكِّد لاستمراريّة جمال هذا الوجه.

عَدُوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِيْنِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُوْرُ بِهَا المَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

صورة التضاد هنا تثير تساؤلًا: لمَ ذكر الشاعر هذه الصورة التضاديّة بعد وصف قافلة المحبوبة؟ هذه الصورة التي توحي بالاضطراب (يَجُوْرُ بِهَا المَلَّاحُ طَوْرًا)، ثم العودة للاتزان (يهتدي)؛ ممَّا يجعلنا نبحث عن لغة خاصّة في سياق التضاد المعنوي في مقدمة طرفة من خلال تنقلات الشاعر في أبياته، التي تعبّر عن حركة ارتدادية يفصح عنها المعنى المضادّ الذي كان له دور في بناء خصوصية مشهد الحب لدى طرفة.

المبحث الثَّالث: المستوى الدَّلالي

الوقوف على مشهد الطَّلل هو جزء من المقدمة النسيبية واقعية كانت أم بيانية، هذا الوقوف اقتضاه موقف الشاعر؛ ليثير عواطفنا ويحدث مشاعر من التذكر والتفكر، وبالنزوع إلى الماضي يجعل القارئ طرفًا في تجربته، وكأنه قد سمع ورأى في تجربة خيالية رمزية[19]، فتأتي الملفوظات

وصورالنصّ إشاراتٍ انفعاليَّةً، تختزن التَّجربة والمواقف ضمن بنية النصّ الشَّعريّ الدلالي الذي يصف دور معاني الألفاظ في إبراز دلالة النص من خلال معناها المعجمي وهو ما أثمرته دراسات عدة للمعلقة؛ لذا سيكون الحديث هنا عن محركات البنية الدلالية لمشهد الحب: العاطفة، الموقف، المكان، والزمان؛ لأنها وحدات تكشف عن البناء الدلالي للمشهد، من خلال توظيف الشاعر للمفردة، ورصد حركة المعنى، فقد خرجت ألفاظ المقطع الطللي وفق بناء دلالي يفرضه إحساس الشاعر وأفكاره، ويظهر ذلك في اختياراته وانزياحاته، فتتسق كل المعاني الدَّلاليَّة للكلمات في النصّ لفهم البنية العامّة للمشهد.

أولًا: دلالة العاطفة

العاطفة هي المنشأ الأوّل للنصّ؛ فالتجربة ذات دور كبير في عملية الإبداع والتلقي؛ وبنية النص تتشكَّل وفق الحركة الانفعالية، فتتنوَّع تبعًا لذلك الصُّوَر، والمفردات، والإيقاعات؛ "فالمبدع يصوغ تجربته في قالب فنّي، يتلوَّن بطبيعة مشاعره، ودرجة انفعالاته؛ إذ إن بناء المعاني في الشعر، قد لا يكون فقط بناء مشوشًا تنظِّمه العواطف، بل قد يكون أيضًا بناءً يتحدَّث عن أمور غير حقيقيَّة، ولكن العواطف تجعله حقيقيًا صادقًا"[(20)]، ممّا يجعل العاطفة هي الركيزة الأهم في فهم بناء النصّ على اختلاف صورها، وبقدر حضورها تكون قيمة العمل، فهي قوة الدفع التي تجتمع حولها عناصر تشكيل النصّ في بنيته السَّطحيَّة والعميقة.

وفي هذا المشهد مشهد الحبّ كانت عاطفة الشاعر المحرك لبنية النصّ الدَّلاليَّة؛ فقد ترك الشاعر حدود اللفظ جانبًا، واعتمد على طاقات المعاني والأفكار والصور المتنامية، فأشهت تعبيراته أمواج نفسه المتلاطمة، تكاد تلمح تطابق المعنى مع العاطفة في قصّة شعريّة لوداع المحبوبة، وتحمل في مشاهدها ثنائيّات عدة مترادفة ومتضادة، ولقد جعل ملامح المحبوبة رمزًا لكلِّ عواطف المقطع، سواء كان وجودها حقيقة أم قناعًا يضعه الشاعرعلى عواطفه، فخولة هي ذلك المفقود من حياة الشاعر: الحبّ، الحنان، العدل، الصدق، الانتماء...، ولا نستطيع تحديد عواطف الشاعر بدقّة، فما يتولّد لدى المتلقِّي ليس شرطًا أن يكون مقصودًا لدى الشَّاعر.

لِخَولــةَ أطْــلالٌ بِبُرقَــةِ ثَهمَــدِ تَلـوحُ كَبـاقي الوَشْـمِ في ظـاهِرِ اليَـدِ

اتسمت العاطفة لدى الشاعر في البيت الأول بأنَّها خفيّة، وقصة هذا الوشم عند الوقوف عليها نجدها غطاءً متعمدًا من الشاعر لعاطفة مكبوتة تفضحها الكلمات، فتشعرك بتعفُّن الألم النفسي في كبرياء الشاعر، وليس بالضرورة أن يكون المشهد حقيقيًا، فالوقوف على الطلل عادةُ الشعراء الجاهليين، ولكن لكلٍّ منهم عدسته الخاصّة في التقاط الصُّورة العاطفيّة، وصورة الحبّ التي يعيشها الشعراء بين جمال البداية وتلاشي ذلك الجمال في صورة الفراق - تفرّد طرفة برسمها معتمدًا على إيحاء مفردة الوشم في جمال رسمه ثمّ اندثاره مشبهًا ذلك برحيل المحبوبة.

وُقوفًـا بهـا صَـحْبي عليَّ مَطِـيَّهُمْ يَقولــونَ: لا تَهْلِـكْ أسـىً وتَجَلّـدِ

في البيت الثاني تحمل العاطفة بعدًا اجتماعيًا في مشهد وقوف الأصحاب ونصحهم، ولقد حملت الألفاظ: (صحبِي، عليَّ مَطِيَّهم، يقولون...) دلالات عاطفة الانتماء، والاحتياج للعضد الاجتماعي، يفضح ذلك سرّ التشرّد في حياة الشاعر، فهو يحتاج لمن يؤازره للخروج من كل سقوط ويمدّ له يده؛ لذا صنع في هذا المشهد مجتمعًا صغيرًا خاصًا به ضمَّنه أمنياته، وبذلك تبتعد العاطفة عن أن يكون مجيئها مقصورًا على مجرد المواساة على فراق المحبوبة.

وفي التركيب التشبيهي لمركب المحبوبة:

عَدَوْلِيّـةٌ أو مِـن سَـفينِ ابـنِ يـامنٍ يَجُـورُبِهـا المَـلّاحُ طَـورًا ويَهْتَـدي
يَشُـقُّ حَبـابَ المـاءِ حَيزومُهـا بهـا كمـا قَسَـمَ التُّربَ المُفايِـلُ باليَـدِ

شبه الشاعر الإبل وعليها الهوادج بالسفن العظام، ثم وصف حركتها المركبة بحركة شق السفن للماء التي تشبه شق المفايل التراب (كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ المُفايلُ باليَدِ)، وهو ضرب من اللعب، وهو أن يجمع الفيَّال التراب فيدفن فيه شيئا، ثم يقسم التراب نصفين، ويسأل عن الدفين في أيهما هو، فمن أصاب قَمَرَ (ربح)، ومن أخطأ قُمِر (خسر)، فما الذي يدل عليه ذكر الشاعر للعبة حركية؟ هل هو معنى انفعالي؟ وما هذه اللعبة؟ هل هي الحياة؟ وما الدفين الذي يبحث عنه الشاعر وهو لا يدري في أي قسم من التراب هو؟

فقد يبتعد المقصود الحقيقي بـ"لعبة المفايل" عن أن يكون تشبيهًا لحركة مركب المحبوبة المغادر، فهناك مشبَّهات تؤدي هذا المعنى، ولكن للتشبيه هنا دلالته العاطفيّة على ما تحدثه حركة المشهد في نفس الشاعر من حركة انفعالية.

ومن صور العاطفة الخفيّة في هذا المشهد قوله:

وتَبسِـمُ عـنْ ألمـى، كـأنَّ مُنَـوّرًا تَخَلّـلَ حُـرَّالرّمْـلِ دِعْـصٌ لـه نَـدي

فقد وَصَفَ تَبَسم المحبوبة، وكأنه نبات الأقحوان خرج نَوْرُهُ في كثيبِ رملٍ، وفي هذا دلالة على جمالها، لكنّ الألفاظ قد تشي بعاطفةٍ مختلفةٍ، وهي عاطفة ظهور الأمل من خلال ظهور هذا النَّبت الجميل في الرَّمل الخالص النَّدي.

وَوَجْـهٌ كأنَّ الشّـمسَ حَلّـتْ رِداءَهـا عليـه، نَقِـيُّ اللّـونِ لـمْ يَتَخَـدّدِ

ألفاظ هذا البيت تدل على عاطفة البحث عن الصفاء والنقاء اللذين لا يتغيَّران في وجه الحياة كما هو في وجه المحبوبة، فحَمَل تركيب المشهد خلف كل صورةٍ ظاهرة عواطف خفيّة قابلة للتأويل في فضاء النصّ.

وقد جاءت الإشارة سابقًا بأن عاطفة الحبّ جاءت رمزًا لعواطف متعدّدةٍ؛ اعتمدت على مركزية (المحبوبة) في توجيه العاطفة، فقوله:

وفي الحيّ أحوى يَنفُضُ المَردَ شادنٌ مُظـاهِرُسِـمْطَيْ لُؤلُـؤٍوَزَبَرجَـدِ

وصفٌ لذكريات الطلل العامر بالحياة والجمال، وتتضمّن هذه اللوحة صورةً مشتركة بين المرأة التي أشبهت في جمالها جمال الظَّبية الصغيرة المنفردة، وذكر صورة الانفراد هنا لها مدلولها في نفس" طرفة " الذي عاش الوحدة بعد وفاة أبيه، وهذا المشهد المتخيّل ما هو إلَّا نظمٌ للحياة الاجتماعيّة التي عاشها الشاعر، في وصفٍ رمزيٍّ؛ لفقد الانتماء للمكان والجماعة، فقد حمل لفظ: (شادنٌ) وهو الغزال الذي قَوِي واستغنى عن أمّه، دلالةَ الذَّات المستقلَّةز

وفي البيت التالي لهذا المشهد:

خَـذولٌ تُراعـي رَبْرَبًـا بِخَميلـةٍ تَنـاوَلُ أطـرافَ البَريـرِ، وتَرتَـدي

انتقل من وصف شكل المحبوبة في البيت السابق لهذا البيت إلى صفةٍ لا علاقة لها بالجمال (خذولٌ) فهذه الحبيبة قد شبهها المحب بظبية خذلت أولادها، وذهبت مع صواحبها في قطيع من الظباء، (فخذول) صفة اقتحمت المشهد، وكأنَّها تلحّ على الشاعر في اللاوعي؛ لتكشف عن إحساسٍ خاصٍ به؛ وهو كراهية الشعور بألم التخلي، الذي تفوح من أثناء هذا البيت وإن لم يُصرّح بها، ومن الملاحظ تنقل الشاعر في عواطفه كالهارب، فهو يعود كلما سنحت له الألفاظ، فلا ندري هل كان قائدًا لعاطفته، أم منقادًا لها في ألفاظه وتراكيبه، في رمزية متناهيةٍ.

نلحظ مما سبق تداخل عواطف النصّ؛ نتيجةً لازدواجيّة دلالة المواقف فيه؛ فقد تشترك أكثر من عاطفة في رسم المشهد، مما يظهر الأبعاد الدَّلاليَّة للكلمات، والتراكيب اللغويّة، التي تمكَّن الشاعر من استغلال طاقاتها المتجدّدة، معبّرًا عن مكونات نفسه، ونوازع وجدانه، وكانت عاطفة هذا المقطع وحدة متكاملة عن ذات الشاعر في مواقف ومشاعر مختلفة، ولم يقصد بها عاطفة المحبّ؛ فالعاطفة في نصّ طرفة هي ذلك المجهول، الذي كلما دنوت منه لتعرفه وجدته سرابًا.

ثانيًا: دلالة الموقف

البحث عن الذات الحاضرة في التجربة الشعرية هو كشف عن مواقفها انطلاقًا من "علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عمَّا يحيط به من أشياء ومخلوقات بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته"[21]، فالموقف ما هو إلا تعبيرٌ عن وجود هذه الذات في هذا العالم عبر موقف يصدرعنها، ومن ثم يتحوَّل الموقف والذات إلى شيءٍ واحد، وتتفاوت الذات المبدعة في طريقة الكشف عن موقفها بطريقة جمالية، والمواقف في بنية هذا المقطع (مشهد الحب) تنكشف من خلال متابعة حركة إيقاع أحداثه؛ فالموقف قد يكون ظاهرًا أو خفيًا، مفردًا أو مشتركًا، حقيقةً أو خيالًا، ومواقف طرفة متباينةً تكشف عن خفاء شخصيّته، متعمِّدًا إبقاء المتلقّي في حيرةٍ أمام مشاعره كما رأينا، ففي كلِّ بيتٍ موقف أو أكثر، وما إن تضع يدك على خيط حتى ينقطع بك؛ لتبحث عن خيط آخر يكون دليلك في بحثك عنه، ففي البيت الأول:

لِخَولــةَ أطْــلالٌ بِبُرقَــةِ ثَهمَــدِ تَلـوحُ كَبـاقي الوَشْـمِ في ظـاهِرِ اليَـدِ

موقف الوداع والرحيل والفراق والذكريات هو الموقف الرئيس في هذا المشهد، لكن في الحقيقة لا نعلم أهو موقف المحب، أم موقف اليتيم الذي يبكي مفقودًا؟ أهو موقف الحرمان، أم موقف الاغتراب، وعدم الانتماء لمكانٍ؛ نتيجة حياة التشرد؟... وغير ذلك ممَّا قد يكشفه طول الوقوف على هذا البيت.

وهكذا ينتقل الشاعر بموقفه النفسي من موقف إلى آخر؛ ليلقي بظلال عواطفه عليه في تراكيب مختلفة، فهو يسترجع مواقفه في حالة هروب وكبرياء، وقد انعكست مواقف الحياة من الشاعر على مواقفه في النص، وهناك تساؤل هل هي مواقف حقيقيّة، أو أن الشاعر وضع لنفسه موقفًا موهمًا فيما حدث، ومتوهِّمًا لما يُريده أن يحدث!؟

وُقُوفًـا بِهَـا صَحْبِي عَلَـيَّ مَطِـيَّهُمْ يَقُوْلُــوْنَ لا تَهْلِــكْ أَسًــى وَتَجَلَّــدِ

هل وقف صحب الشاعر هذا الموقف، وكانت عنهم هذه المقولة؟ أو أنَّه توهَّم هذه المشاركة ليجعل الشاعر نفسه في الموقف الذي يفتقده ويتمنَّاه؟ وهنا تتكاثر الأسئلة في ذهن المتلقي حول ما يقصده الشاعر في هذا المشهد، ممَّا يجعله مشهدًا حركيًا في دلالاته، وهي خصيصة تميَّز بها مشهد الحب في معلقة طرفة؛ ممَّا يكشف عن تداخل مواقف الشاعر كما في بيته:

وفي الحيِّ أحـوى يَـنفُضُ المَـردَ شـادنٌ مُظــاهِرُ سِــمْطَيْ لُؤلُــؤٍ وَزَبَرجَــدِ

ففي تأمل وصفه للأحوى بكلمة (الشادن): وهو الغزال الذي قوي واستغنى عن أمه، وفي البيت الذي يليه كلمة (خذول): أي خذلت أولادها! نجد أن الكلمات تمثل مواقف خاصة في حياة الشاعر لها ارتباط رمزي بأحوال هذه الظبية.

وفي قوله:

وتَبسِــمُ عــنْ ألمــى، كــأنَّ مُنَــوّرًا تَخَلّلَ حُـرَّ الرّمْلِ دِعْـصٌ لـه نَـدي

قد يُقال: إن الموقف هنا وصف المحبوبة، ولكن قد يكون موقف الشاعر عن ذاته موقف العودة للحياة، يتذكَر الابتسامة في زمن يراه مظلمًا، وما الأمل إلا أمله في الحياة؛ فهو أمل يبزغ جماله

في هذا النبت الذي يُقاوم؛ ليخرج في وسط الرمل، وهكذا نجد أن اختيارات الشاعر تخفي مدلولات عميقة، فنحن أمام نصٍ متفجِّرٍ في مواقفه؛ لأنه يحمل في خباياه ظواهر فنِّية متعددة.

ثالثًا: المكان والزمان

خصوصية المكان والزمان عند كلِّ شاعر تمثل مظهرًا من مظاهر أسلوبيته الخاصة التي تفرَّد بها في تشكيل هذه البنية، وثنائية الزمان والمكان من الوسائل الكاشفة عن الجانب الدلالي من خلال اختيارات الشاعر للمفردة المكانية، خاصة عند التعامل معهما بوصفهما وحدة متكاملة في مرحلة الكشف النصّي، والنصّ الفاقد لفاعليّة حضور المكان والزمان في تراكيبه يُشبه رسم لوحات فنِّيّة على الهواء، فتمرّ بالذاكرة دون أن تعلق بها؛ لذا يعدَّان من أهم آليّات تركيب النصّ، التي تكشف كثيرًا عن دلالاته.

ولم يترك طرفة في هذا المقطع صورة دون إطار زمني: (زمن الحدث)، ومكاني: (جغرافي، غير جغرافي)، ويُعد المكان هو المشهد الأول الذي انبثقت عنه القصيدة وهو "الطّلل"، والزمان هو زمن الرحيل، وزمن الذكريات، فظهرت رحلة الاغتراب في خارطة الزمن عند طرفة؛ مما أدّى إلى التشابك بين الذات والزمن من جهةٍ، وبينها وبين المكان من جهةٍ أخرى، وهو تشابك يصل إلى مرحلة الانصهار، الذي يتمثل في سؤال فحواه: من هي خولة؟

والشاعر ذكر المكان في مفردات متعددة مرتبطًا بخولة: (أطلال، ببرقة ثهمد، وفي الحيِّ أحوى)، "ويعني ذلك أن بكاء الطلل قد يكون استحضارًا لموطنه الذي تمثّله خولة، خولة المالكية التي تسكن الحي وتلوح أطلالها في برقة ثهمد"[22]؛ ذلك أن ألفاظ المكان الشعرية تتجاوز الدلالة المعجمية فهي ذات طاقاتٍ جماليَّةٍ تعبيريَّةٍ ومعانٍ جديدة موحية تدل على خفايا الشعور، وتكشف عن علاقة الشاعر بمحيطه المكاني.

وتُقابلنا إشكاليّة التنقُّل بين الزمان والمكان في هذه البنية الجزئية (مشهد الحب)، التي تُشكِّل بعدًا دلاليًا خاصّا لدى الشاعر، وإيقاعًا نفسيًا مشبعًا بمشاهد زمانيّةٍ ومكانيّةٍ عميقةٍ، ففي البيت الأول:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

المكان: الطلل (بِبُرقَةِ ثَهْمَدِ) مكان اختلط فيه الحصى بالرمل، الزمن غير محدَّد بمدّة (زمن الرحيل)، الشطر الثاني المكان التشبيهي: (ظاهر اليد)، الزمن: (زمن تحوُّل الوشم من الجمال إلى الاندثار)، صورة مكانيّة زمانيّة يتداخل فيها الزمان والمكان الجغرافي بالزمن والمكان المعنوي في صورة إيحائيّة تصور معاني الفقد في ذاكرة الشاعر.

وفي البيت الثَّاني:

وُقُوْفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُوْنَ لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ

المكان: الطلل، الزمن: زمن الوقوف، الزمن غير محدَّد بمدّةٍ، ولكن وجود أصحابه، وحوارهم معه يجعل منه زمنًا طويلًا من خلال البعد الدلالي للمفردات. فقد استطاع الشاعر رسم زمن المعاناة؛ علمًا بأن الزمن لغة خاصّة تُشارك في بيان دلالات النصّ.

كَأَنَّ حُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً خَلايَا سَفِيْنٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ

هنا وصف لطريق رحيل المحبوبة (بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ) وهي أماكن تتَّسع من نواحي الأودية، ويقابل هذا الاتِّساع المكاني ضيق زماني في لفظ: (غدوة) الذي يمثل لحظة الفراق، فكأن ما حدث قد حدث في وقتٍ قصيرٍ، ولكن تسبَّب في بعد نفسي يتَّسع نطاقه، وقد يكون المشهد رمزًا لأبعاد دلاليّة أخرى تكشف عنها رؤية التلقي.

وفي قول الشاعر:

عَدُوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِيْنِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُوْرُ بِهَا المَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

يَشُقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ المُفَايِلُ باليَدِ

جاءت المزاوجة المكانية هنا بين مشهدين تتناقض مكوناتهما فليس هناك سفن تسير في الرمال، إلا أن الشاعر خلع على المكان خصائص أخرى؛ حيث جمع بين مكانٍ جافٍّ، ومكانٍ مائيٍّ في صورةٍ عكسيّةٍ من حيث: المكونات، والخصائص في اختلاطٍ مكانيٍّ يفسِّر الحالة الشعوريّة للشاعر القابلة لكثيرٍ من التفسيرات.

وهنا نجد أنَّ بنية الزمان والمكان في هذا المقطع (مشهد الحب) تميَّزت بجماليات أسلوبية عدّة من خلال خصائص الألفاظ الإيحائية الكاشفة عن خفايا المعنى في النَصِّ؛ فالمقدمة الطلليَّة لا تمثل أسلوب حياة، بل تجعل للمكان بعدًا فكريًّا وجماليًّا بتحوُّله من حقيقة فيزيائية إلى رمز ميتافيزيائي في الوجود و الوعي، حتى يتحوَّل الطلل إلى سيرة زمنية بفعل الصيرورة الزَّمنيَّة، وتجلياتها المتمثلة في الهدم[23].

المبحث الرَّابع: المستوى التَّصويري

تتكوّن الصورة من تحويل المشاعر والأفكار إلى كلمات تصويرية؛ لأنّ الصورة "صراع بين قواعد التركيب وبين التصوير المجرد"[24]، فيكون الانزياح مخرجًا تفرضه الحاجة الشعرية، وتستجيب له الطاقة الانفعالية، فالصورة الشعرية تندمج مع عناصر التجربة، بما يضيفه هذا النمط من التركيب اللغوي من طاقاتٍ إيحائيةٍ خلف المفردات المكونة للصورة، التي يرتبط بعضها ببعض بعاطفة داخلية غير منظورة، أحالت هذه المفردات إلى رموز يترابط بعضها ببعض بشكل تفسيري توليدي[25].

فقد أُطلق مصطلح (صورة) على الجانب الحسّي، الذي يمثّل العالم في تجربة الإنسان؛ ولذلك شملت التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والشعار، والأسطورة، والرمز[26]، وقد تعدّدت مكونات البنية التَّصويريَّة في مشهد طرفة، وسنعرض لها بوصفها ظواهر أسلوبية تصويرية شكلت ملامح تميز طرفة في مشهده:

أولًا: الصورة الذهنية

الصورة الشعرية محاكاة ذاتية لما يرتسم في عقل وروح الشاعرمن خواطر وأحاسيس تتحاور وتتفاعل في أثناء عملية الإبداع؛ ممَّا يُظهر أثر الجانب الوجداني في بناء الصورالشعرية التي يضمّنها الشاعر خبراته وثقافته وتكوينه النفسي والاجتماعي، من خلال بناء علاقات بين الأشياء التي يسهم الخيال في تشكيلها، وفق رؤيته الفنية للعالم من حوله.

وتنشأ الصورة الفنية ابتداءً من استحضار المدركات الحسيَّة المختزنة، بتصوّر ما سبق مشاهدته من صور واسترجاعها من الخيال، وهنا تتكون الصورة الذهنية التي تولدها اللغة في الذهن؛ فهي بناء مشترك بين المبدع والمتلقي، وتحتاج إلى خيال واسع، وتراكم نفسي، وذاكرة مختزنة في رسم أبعادها، إضافة الى الجوانب الأخرى المكملة لهذه الصورة من أشكالٍ بلاغية وآليات تصويرية. وهذا النمط التصويري هو ما بُني عليه "مشهد الحبّ" فكان لجانب الصورة الذهنية حضورها الكاشف عن المعاني الخفية في عالم طرفة؛ حيث يشكِّل التذكر، واستحضار مشهد الذكرى الدائرة الأولى والكبرى، ثمّ دائرة التخيُّل التي تُمثِّل خولة قطرها بكلِّ رموزها، ثمّ دائرة الحسِّ (الحواس)، وقد بُنِي التصوير في ذلك كله على التشبيه؛ لأنه نواة هذه الحلقات، التي عمد الشاعر من خلالها إلى توظيف صورة خولة، فيقترب أحيانًا، ويبتعد أحيانًا أخرى، حتى تصغر الصورة وتكبر، أو تظهر وتختفي في مشهد تذكُّري متحرِّك، يعتمد على البصر؛ ممَّا جعله أوقع في النفس في صوت تختلط فيه الذكرى بالواقع، والتشبيه بالحقيقة.

فالصور التشبيهيّة كوَّنت صورًا ذهنية (كباقي الوشم في ظاهر اليد، كما قسم الترب المفايل باليد، كأن منورًا...)، وشكّلت تشبيهات الشاعر سلّمًا تصويريًا تخييليًّا، تداخلت فيه مكونات الصور؛ لتخرج بصورة مبتكرة تدل على تدويره للمعاني بطرق متجدِّدة؛ ممَّا يجعل التشبيه لغة ذات عدسة خاصّة، وآليّة من آليّات الصورة، استخدم فيها الشاعر أدوات متنوعة: (تشبيهًا بليغًا، كاف التشبيه، كأن، كما)، ولكلٍّ منها دلالة خاصّة، ومتناسبة مع الموقف؛ والصور التي تبدأ بتشبيه تُوحي باختفاء الواقع من نصّ الشاعر:

لِخَوْلَــةَ أَطْــلالٌ بِبُرقَــةِ ثَهْمَــدِ تَلُــوحُ كبَاقِي الوَشْـمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

فالصورة الذهنية في هذا التشبيه تتجاوز المقاربة الشكليّة بين شكل الأطلال، وشكل بقايا الوشم إلى مقاربة تصوُّر العلاقة النفسية بين صورة الجمال والاندثار، بل أعمق من ذلك، فقد "استطاع طرفة في أبياته الطّللية القليلة أن يختصر بذكاء ما اعتاد الشعراء الآخرون على التعبير

عنه في أبياتٍ كثيرة، فلا أقرب إلى الإنسان من الوشم الذي يتخلل جلده وجسده، فجعلنا بتينك الكلمتين (باقي الوشم) نعيش قرب الأطلال والوقوف عليها، كأنها جزء منّا"[27].

تحتاج رؤية تركيب الصورة في قصيدة طرفة إلى حرفيّة مصوّر يلتقط مكونات المشهد بأكثر من عدسة ومن زوايا مختلفة، فتلتقط الصوت؛ ليظهر في الصورة؛ وهو مفتاح هذه الصور، ونلتقط الحركة في حركتها اللفظيّة ومفارقاتها، ولا نغفل تسلسل الأبيات في بعض أجزاء النص، الذي يتبع التجربة الشعوريّة؛ ممَّا يُوحي بوجود وحدة تصويرية، ونلحظ بروز عناصر الطبيعة في رسم الصورة الذهنية؛ لتنشأ علاقة بين البيئة والطبيعة من جهةٍ، وبينها وبين الأنا في النصّ من جهة أخرى، حيث شهد النص تحولات وعلاقات جعلت ملامح الطبيعة المتحوّلة عند الشاعر تعكس عدم الثبات في شخصيّته، إضافة إلى توظيف المكونات البيئيّة الذي حمل دلالات وعلاقات تنكشف كلما تعمّقنا في تراكيبها.

ثانيًا: الصورة الحسية

تمثِّل الصورة الشعريّة لدى الشاعر صورة إيحائيّة حسيّة متواصلة، تستحضرها الذائقة في الحالات جميعها، التي تُصاغ فيها مع اشتراك الحواس في صياغتها، وتبدو في النص من خلال ذكر الحواس.

ففي **البيت الأول**: صورة محبوبته ملأت فضاء النصّ، فعيناه ترصدها متنقلةً بين مجموعة من البصريّات، والألوان، والأصوات الداخلية. فـ (لخولة) لوحة تحمل رمز الجمال، ثمّ يُباغتها صوت الاندثار(أطلال)، ومكانه (ببرقة)، ثمّ التذكر (تلوح) مصدر الحركة الشعوريّة في البيت، ثمّ يبدأ العقل في رسم شكل هذا الاندثار وتلوينه من خلال صورة تركيب الوشم وألوانه.

وتركيب الصورة على هذا النحو أعطى حياة خاصة للنصّ الذي قتل فيه الشاعر ذاته؛ ليرثيها في ذواتٍ أخرى، ويرسمها في حذرٍ شديدٍ من خلال ثقافته، وشخصيَّته، وتجربته في الحياة، جاعلًا البصر أهم عنصرٍ من عناصر الاستدلال؛ فهو شاهده الأوَّل على أحداث نصِّه؛ والمكان يتجاوز الحد

الجغرافي والوصفي إلى ما يسميه باشلار: بسمات المأوى التي تبلغ حدًّا من البساطة، ومن التجذر العميق في اللاوعي فتستعاد بمجرد ذكرها أكثر ممّا تُستعاد من خلال وصفها الدقيق[28].

البيت الثاني: (وقوفًا) صوت النهوض في مشهد الكبرياء (عليَّ مطيُّهم) المتحرّك، تكاد تريك كلمات الشاعر عناصر النص: من مكانٍ وزمانٍ، وشخصياتٍ، وأصواتٍ، فـ(يقولون) صوت جماعي يخترق سكون المشهد، ويكسر زمن الأسى.

وللصورة اللونيّة في المشاهد حضورها بوصفها جزءًا من الجانب البصري؛ حيث دمج المكونات اللونيّة لمفردات الأبيات في لوحات بيئية متناقضة.

يَشُـقُّ حَبَـابَ المَـاءِ حَيْزُومُهَـا بِهَـا كَمَـا قَسَـمَ التُّرْبَ المُـفَايِلُ باليَـدِ

نجد اللون هنا يرتسم في امتدادٍ خطِّي بين لون أزرق (حباب الماء)، وآخر ترابي (قسم التراب)، ثمّ القاسم (حيزومها)، (باليد) تحمل اللون المشترك نفسه بين خشب السفن واليد.
ثمّ التشكيل الطبقي اللوني المتدرّج في **البيت الثامن**:

وَتَبْسِـمُ عَـنْ أَلْمَى كَـأَنَّ مُنَـوَّرًا تَخَلَّل حُـرَّ الرَّمْـلِ دِعْـصٍ لَـهُ نَـدِ

جعل الشاعر لون الأقحوان داخل الرمل هو ذاته لون الشفاه الجميلة المرتسمة في الوجه الذي يُشبه لون الرمل الصافي، وهي صورة يكاد الشعاع التصويري البصري المتحرّك يخرج من جنبات تركيبها المتدرّج بألوانه المتداخلة.

"وهنا ينتقل الشاعر إلى حدوج المالكية فيشبهها بالسفن، ثم يأخذ في وصف تلك السفن حتى إذا انتهى، عاد إلى وصف من يهوى، وهذه خاصيَّة في الشاعر الجاهلي تجعله لا يترك الموصوف حتى يصوره من جميع جهاته"[29].

وهكذا تسير الأبيات في قافلة من الصور المركبة في توافق معنوي وصوتي، معتمدةً على المقوّمات السياقيّة للصورة في سياقها الدال على حالة الاستحضار الذهني التجريدي الصامت في ذاكرة الشاعر، ثمّ خروجها في سياقها الحركي الملفوظ بكل مكوناته التركيبيّة، ثمّ تنتهي مجسّدة في

سياقها المكتوب، ورأينا تنوع مدلولها السياقي لدى الشاعر على شكل معانٍ متداعيةٍ في الزمن الماضي، حيث جعل منها الشاعر صورة مُعَاشة، وجعل للحواس في صوره حضورًا عجيبًا، فهو بصري في سلم صوره، فلا تسمعه بقدر ما تراه، ولكن أفق الصورة في سياقها الدال والمدلول، وأنماطها ومقوّماتها السياقيّة أفقٌ واسعٌ، وما ذُكر منه هنا، ما هو إلا إشارات لدراسة تحتاج لوقفةٍ طويلةٍ أمام خصوصية مشهد طرفة العاطفي.

والجانب الحسّي في هذا المقطع جاء في قالبٍ حركيّ؛ ممَّا أعطى أحداثه وأبطاله روح الحياة، ولم تأتِ هذه الحركة تلقائيًا، بل كانت موظَّفة دلاليًا تتبع عللًا لغويّة ونفسيّة في ذاكرة حياة الشاعر، ولقد كشفت عن دلالات النص من خلال توظيف الشاعر للأفعال، أو الجمل، أو الحروف في صورٍ حركيّةٍ؛ ممَّا أكسبها قوة التأثير في النفس، والوضوح في الذهن. فتمثِّل الحركة جزءًا من الصورة بل روحها، فإذا بنا أمام نصٍ ديناميكي متحرّكٍ بصريًا وعاطفيًا، تولّدت عنه حركة ذهنيّة، جاءت وسيلةً دفاعيّةً استخدمها الشاعر لتقابل ركود نفسه تجاه مواقف الحياة منه، وكأنَّها تُطالبه بأن يتَّخذ موقفًا حركيًا، ولا يكتفي بالوصف فقط في تشكيل حياته:

لِخَوْلَــةَ أَطْــلالٌ بِبُرقَــةِ ثَهْمَــدِ تَلُــوحُ كبَـاقِي الوَشْـمِ فِي ظَـاهِرِ اليَـدِ

فلو تمثَّلنا الصورة في البيت الأول لوجدنا صورة حركيَّة إيحائيَّة حرّة منطلقة، على الرغم من جو السكون والهدوء، الذي يلف المكان، لكن حركة الغليان العاطفيّة، والثورة النفسيّة جعلت من المتلقي مشاركًا في التقاط الصورة الأم؛ فهذه خولة ذلك المفقود المشترك بين الشاعر والمتلقي من خلال عدسة الشاعر، تقترب أحيانًا، وتبتعد أحيانًا فتصغر الصورة، وتكبر، أو تظهر، وتختفي بمستويات مختلفة، تبعًا لدلالات متنوّعة.

وللألفاظ في صور طرفة بعدها التأويلي كقوله: (لاتَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَلَّدِ) ترسم المفردات صورة السقوط النفسي نحو الهلاك لفراق المحبوبة، ثم صورة التجلد. كل ذلك تعبير عن صورة البحث عن الذات ومقاومة الفقد والانكسار في حياة طرفة.

وَوَجهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِدَاءَهَا عَلَيْهِ نَقِيَّ اللَّونِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

وجه المحبوبة في العلاقة التشبيهية مع الشمس، ما هو إلا ستار لمعنى خفي، حيث يضعك الشاعر في إضاءة معيَّنة لتشاهد الصورة تحت درجة هذا الضوء، مستخدمًا زمن الشروق وما يحمله من دلالات فترى صورة الجمال والنقاء، ليلغي صورة زمن البلى والتخدُّد في أيام طرفة، فالجسد الموصوف في الشعر الجاهلي تخطى مرحلة التعبيرعن الجمال المحسوس وأصبح علامة تواصلية وتعبيرًا رمزيًا معادًلا موضوعيًا في لغة بليغة مبينة من خلال الحركات والإشارات والهيئات التي تعبر عما يعتمل في الوجدان[30].

وهكذا يسير المقطع في تصويرٍ حركيٍّ لغويٍّ، وإيحاءٍ لا نهائي، يتجاوز الصور المرئيّة، ويتنوّع مستوى الحركة؛ ليتناسب مع حركة بناء النص؛ ممَّا نتج عنه أنواعٌ متعددة: (مباشرة، غير مباشرة، كليّة، جزئيّة، مكررة، بطيئة، سريعة، مفردة، جماعيّة، قصيرة، طويلة، حقيقيّة، متخيّلة)؛ فهي لغة خاصّة؛ راصدة للمعنى في إشاراتٍ ورموزٍ ذات كثافة دلاليّة، وقد تتمازج هذه الأنواع كلها في البيت الواحد؛ استجابةً للحالة الشعوريّة التي يُريد الشاعر أن يضع فيها متلقّيه.

ثالثًا: الصورة الرمزية

تشكل الرموز بنية أساسية في بناء هذا المشهد، والمقصود بالرمزية هنا القدرة التي تمتلكها القصيدة على إثارة تصورات ذهنية دلالية، وإثارة معانٍ متعدّدة في نفس المتلقي، فقد "فرضت البنية الشعرية على الشاعر أن تهيئ من مقاطعها التقليدية رموزًا مشحونة بدلالاته المهيئة لطبيعة التجربة الموضوعية، فكان عليه أن يحملها زخم الانفعال، ويعيد تشكيل تفاصيلها؛ لتبدو وصيغتها النهائية أقدر على استيعاب التجربة، وأدائها"[31]؛ مما يفسّر تشابك الرموز في معلّقة طرفة حتى غدت لغزًا محيّرًا عندما تبحث عن مقصده؛ فهو مبدعٌ في تعامله وتلقّيه للأشياء من حوله، فلا يفصل بين الأنا والآخر حيًا أو جامدًا؛ والجو الذي صاغ فيه الشاعر رموزه يدل على الاختلاط الإبداعي الفطريّ، وهو نوع من الإسقاط الذاتي أدّى بشكل تلقائي إلى حضور الرمز بشكلٍ لافت.

ولا نبالغ عندما نقول: إنَّ لغة طرفة لغة رامزة في معظم ألفاظ المقطع المدروس هنا؛ لذا يبرز دومًا سؤال: ماذا يقصد طرفة؟ أيقصد اللفظ ذاته؟ أم إنه يرمز لمعنى دفين في عقله؛ فيضع المتلقّي رموزًا تقريبيّة، اجتماعيّة، أو نفسيّة، أو بيئيّة؟ وهذه الصور لا تقف عند معناها المباشر، ولا تقف عند التشبيه الشكلي، والصور، والمقاربات، والمفارقات، ولكن تحمل أبعادًا أخرى تتجاوز بكثير أبعاد الفراغ المنظور في النصّ.

جاءت (الطلل، المرأة، الناقة) مثلث الرمز في حياة الشاعر الجاهلي، فكانت المرأة (خولة) محور حديث الشاعر في هذا المقطع وأول رموزه، وصورة المرأة امتداد لمعانٍ رمزيّة ذات أبعاد تبوّأت فيها المرأة مكانة النماء والخصب، ومفارقتها للمكان تعني اندثار ملامح الحياة فيه، ولقد جمع بين المرأة، وعلامات الحياة في علاقة رمزيّة، وأيضًا رمزيّة الحنين والانتماء والاغتراب عن الذات، من خلال رمزيّة الرحلة مع ما تضيفه الأمكنة من دلالات.

جاءت صورة الماء عند طرفة على هيئة بحر من الرمال متلاطم الأمواج ترسو فيه السفن وتغوص، وهي صورة مليئة بالحركة؛ مشبهًا بذلك حركة الحياة (خلايا سفينٍ بالنواصف من ددِ، عدوليّة أو من سفين بن يامن، يجور بها الملاح طورًا ويهتدي، يشقُّ حبابَ الماءِ حيزومها بها، كما قسم الترب المفايل باليدِ) وهي تراكيب اختلط اليابس فيها بالماء في تقليب فنّي مبتكر، يجعل منهما مادةً واحدةً، تحمل الخصائص الشعوريّة نفسها بين الصحراء والبحر، فهي رموز لمعاني: الضياع، والتيه بين الطرق، والرغبة في العودة، والبحث عن الذات والانتماء، وتقلب الحياة اللاعبة. وتشكِّل الرموز صراعًا دراميًا متشابكًا في مشهد الحبّ، فتستحيل مفرداته إلى نسيج رمزي، تتجاوز فيه المعاني سطحيّة الكلمات؛ للبحث عن أعماق الشعر، التي هي أعماق تصوّر العربي للكون والحياة.

لوحة وقوف الصحب، ولوحة قافلة المحبوبة، التي أشبهت السفن في عِظَمِها وحركتها، وأشبهت حركة المفايل، ولوحة الظبية الجميلة الخذول، ولوحة ابتسامة المحبوبة، ووجهها الذي اكتسى من الشمس الجمال، كلها لوحات رمزية، حيث لم تعتمد البنية التَّصويريَّة على رمزية المفردة،

بل اعتمدت على بنية الصورة وما فيها من جانب ذهني وحسّي؛ والرمزية نقلت المباني التَّصويريَّة من مرحلة الوصف الخارجي إلى مرحلة مطابقتها للواقع النفسي، ولقد دلت الرموز على عقليّة طرفة المتأمِّلة الباحثة، بل اللاهثة وراء اكتشاف الذات، حيث استخدم الألفاظ استخدامًا خاصًا، وغير مباشر؛ لذا فرمزيّة طرفة تحتاج لموضوع مستقل، يُظهر التكوين الجمالي لهذه البنية في معلقته، ولهذا جاءت رموز طرفة سريعة متلاحقة في إيقاعٍ حركيٍّ فريدٍ وموسيقيٍّ تجعلك لا تخرج من جو الإيقاع الرمزي، فما إن تخرج من رمز؛ حتى تلج في آخر بكلِّ ما فيه من غِنى لغوي.

النتائج:

خلُص البحث إلى مجموعة من النتائج من أهمِّها:

- أبرزت، رؤية بنية مشهد الحب في معلقة طرفة وفق منهج الأسلوبية النفسية، الصلة بين عالم المؤلف والنص؛ لأن دراسة البنى الجزئية لا تعني انفصالها عن جسد القصيدة، بل هي مفتاح للولوج إلى عمق النص لمعرفة ما تقدمه الأجزاء من دور في الكشف عن جماليات النص الشعري.

- تنوَّعت محركات البنية الدَّلاليَّة في هذا المقطع، وهي: العاطفة، والموقف، والمكان، والزمان، كاشفة عن البعد النفسي من خلال البناء الدلالي للمشهد، ومن خلال توظيف الشاعر للمفردة، ورصد حركة المعنى.

- تضافرت العناصر المكوِّنة للصوت في النص مع آليَّات التعبير؛ لتكوِّن لوحات صوتيَّة ممَّا يجعل الصوت مفتاح الوصول إلى رؤية شموليّة تكاد تتطابق فيها الكلمات مع مدلولاتها، وتبدو أكثر اتساقًا مع دلالاتها.

- اعتمدت البنية التركيبية على دور الكلمة في سياقها، وما أضافته العناصر والظواهر التركيبية من دلالات عميقة تمتزج بالذات الشاعرة وتعبر عن عواطفها.

- كان للصورة الذهنية حضورها الكاشف عن المعاني الخفية في عالم طرفة، ولم تعتمد البنية التَّصويريَّة على رمزية المفردة فقط، بل اعتمدت بنية الصورة وما فيها من جانب ذهني وحسّي؛ والرمزية نقلت المباني التَّصويريَّة من مرحلة الوصف الخارجي إلى مرحلة مطابقتها للواقع النفسي.

- دراسة المشهد وفق فاعلية البنية الجزئية يكشف عن العلاقات المكونة للنص، وما بينها من تناغم وتشابك؛ مما كان له دور فعال في تفسيره من زوايا متعددة الرؤية تجتمع في إطار البنية الكلية.

- يحتاج النص الأدبي القديم إلى أن يظل مفتوحًا أمام المتلقّي والناقد؛ للكشف عن طاقاته الكامنة، فكثير من النُّصوص تستحقُّ التَّنقيب عنها، والشعر الجاهلي أحد هذه النُّصوص، حيث يمثِّل ساحة الفنّ الأولى، التي تزخر بفنِّيّة خاصّة، وفي تجديد مناهج دراسته ما يخدم طاقات النصّ الأنموذج؛ ممَّا يُلقي على عاتق الباحثين واجب الغوص فيه، وإكسابه حياةً جديدةً تواكب تطوُّر الدرس الأدبي والنقدي.

الهوامش والإحالات:

(1) طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد أبو عمرو لُقّب بطَرَفَة، ولد في قرية المالكية في البحرين من نسب عالٍ وبيئة شاعرية فجده وأبوه وعماه المرقشان وخاله المتلمس كلهم شعراء. مات أبوه وهو صغير فكفله أعمامه، إلا أنهم أساؤوا إليه وهضموا حقوقه فعاش طفولة مهملة لاهية، ثم راح يضرب في البلاد حتى بلغ أطراف جزيرة العرب ثم بلغ في تجواله بلاط الحيرة فقربه عمرو ابن هند فهجا الملك فأوقع الملك به فمات مقتولًا وهو دون الثلاثين من عمره. ينظر: شامي، طرفة بن العبد: حياته وشعره: 1-60.

(2) مشهراوي، دلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلية: 113، 134.

(3) جمعة، الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية: 79.

(4) عبدالواحد، بنية القصيدة الجاهلية: 52.

(5) ينظر: عبيد، البحث الأسلوبي: 25- 53.

(6) ابن العبد، ديوانه: 19،20. ينظر: الزَّوْزَني، شرح المعلقات السبع: 89- 93.

(7) ينظر: بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها: 27.

(8) جاء في تعريف المقطع "أنه عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"، أنيس، الأصوات اللغوية: 15.

(9) ينظر: سيبويه، الكتاب: 4/ 434.

(10) ينظر:عبدالمقصود، المفصل الصوتي: 367.

(11) جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية: 177.

(12) بشر، علم الأصوات: 5.

(13) أبو المكارم، المدخل إلى دراسة النحو العربي: 13، 14.

(14) تنقسم الجملة إلى اسمية وفعلية وظرفية، فالاسمية التي صدرها اسم، والفعلية التي صدرها فعل، والظرفية المصدرة بظرف أو مجرور. ينظر: السيوطي، همع الهوامع: 56/1. المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه: 156.

(15) ينظر: ذريل، اللغة والبلاغة: 103، 104.

(16) "إذا أضفت اسمًا مفردًا إلى اسم مثله مفرد أو مضاف، صار الثاني من تمام الأول وصارا جميعًا اسمًا واحدًا وانجر الآخر بإضافة الأول إليه"، المبرد، المقتضب: 143/2.

(17) السوابق Préfixes وتعرف بالعناصر التي تسبق أول الكلمات ومنها: لواصق الأفعال المضارعة ولاصقة السين وسوف، ولاصقة (أل) التعريف، ولاصقة الهمزة، وغيرها -اللواحق Suffixes هي العناصر التي تضاف إلى نهاية الجذر، كـ: تاء التأنيث الساكنة، والتاء المربوطة في الأسماء، والضمائر المتصلة، ولاحقة الواو والنون، ولاحقة الألف والنون، ولاحقة الألف والتاء، وياء النسبة وغيرها، ينظر: النجار، اللواصق التصريفية في اللغة العربية: 68.

(18) بغداد، شعرية المكان في الشعر الجاهلي: 104.

(19) ينظر: المؤدب، معالم وعوالم في بلاغة النص الشعري القديم: 127.

(20) أرشيبالد، الشعر والتجربة: 45.

(21) هلال، الموقف الأدبي: 199.

(22) السعيد، تجليات الاغتراب في شعر طرفة بن العبد: 381.

(23) ينظر: عشا، الوقفة الطللية بين القبول والتساؤل: 102.

(24) كوهين، بناء لغة الشعر: 156.

(25) ينظر: الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: 119.

(26) ينظر: ذريل، النَصُّ والأسْلوُبيَّة: 47.

(27) أبو عمشة، معلّقة طرفة بن العبد قراءة جديدة: 6.

(28) ينظر: باشلار، جماليات المكان: 42.

(29) البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام: 111.

(30) ينظر: الظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي: 259.

(31) طه، رمزية الطلل والمرأة في القصيدة العربية قبل الإسلام: 60.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1984م.
2) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، د.ت.

3) البستاني، بطرس بن سليمان، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014م.
4) بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م.
5) بغداد، أحمد بن، شعرية المكان في الشعر الجاهلي المعلقات العشر "أنموذجا"، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلاي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2015م.
6) بوحوش، رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006م.
7) جبل، محمد حسن، المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2006م.
8) جمعة، حسين، الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية - دراسة تحليلية ونقدية، دار ومؤسسة رسلان، دمشق، ط1، 2018م.
9) بن ذريل، عدنان، اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م.
10) بن ذريل، عدنان، النَصُّ والأسْلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
11) أرشيبالد، مكليش ،الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963م.
12) الزوْزَني، حسين بن أحمد بن حسين، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2002م.
13) السعيد، عبدالله سليمان، تجليات الاغتراب في شعر طرفة بن العبد، مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية، جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز، السعودية، ع2، 2016م.
14) سيبويه، الكتاب, مطبعة بولاق، مصر، 1899م.
15) السيوطي، عبدالرحمن بن بكر ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة التوقيفية، مصر، د.ت.
16) شامي، يحيى، طرفة بن العبد - حياته وشعره، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.
17) طه، يحيى زكي عبد، رمزية الطلل والمرأة في القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العراق، ع70، 2011م.

18) الظاهري، ناصر، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017م.
19) عبدالمقصود، محمد، المفصل الصوتي وأثره في التحليل النحوي والدلالي للتراكيب اللغوية، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها، القاهرة، 2008م.
20) عبدالواحد، سعيدة علي، بنية القصيدة الجاهلية - دراسة فنية موضوعية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2006م.
21) عبيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993م.
22) عشا، علي، مصطفى، الوقفة الطللية بين القبول والتساؤل في رؤى بعض الشعراء الجاهليين، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، مج1، ع1، 2005م.
23) أبو عمشة، خالد حسين، معلّقة طرفة بن العبد - قراءة جديدة، مكتبة الألوكة، السعودية، 2015م.
24) غنيمي، محمد هلال، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، ط1، 1977م.
25) كوهين جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ت.
26) المؤدب، محمد الأمين، معالم وعوالم في بلاغة النص الشعري القديم، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2014م.
27) المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت.
28) المخزومي، مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1989م.
29) مشهراوي، عصام محمد، دلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلية، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، مج12، ع2، 2010م.
30) أبو المكارم، علي، المدخل إلى دراسة النحو العربي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006م.
31) ناصر، الدين مهدي محمد، ديوان طرفة بن العبد، طَرَفَة بن العَبْد بن سفيان بن سعد البكري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م.
32) النجار، أشواق محمد، اللواصق التصريفية في اللغة العربية، مطبعة دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية عمان، ط2، د.ت.
33) الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984م.