مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد 40 – عدد 4 (2024):81-93

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 40-No.4 (2024):81-93

التّماثل والتّضاد وأثرهما في تشكيل الصّورة في شعر البهاء زهير

وفاء محمد يوسف البستاني[*1]، هناء علي سبيناتي[2]

1* طالبة دكتوراه. قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق.
waa.albustni90@damascusuniversity.edu.sy

2 أستاذ دكتور، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق.
Hanaa.sbenati@damascusuniversity.edu.sy

الملخص:

يقف هذا البحث عند تشكيل الصّورة الشّعرية في شعر البهاء زهير مبرزاً قدرة الشّاعر على التّصوير الفنيّ وتجسيد معاني شعره بأدواتٍ فنيّة متناغمةٍ فيما بينها، وقد عمد الشّاعر إلى توظيف الفنون البديعية فعمل التّماثل متمثّلاً بالجناس –الّذي يشكّل ظاهرة عنده– والتّكرار، والتّضاد القائم على الطباق على خلق صور شعرية تجذب المتلقي وتؤثّر فيه وتدفعه إلى إعمال عقله وتنشيط ذهنه.

وكثّف الشّاعر وظيفة الجناس الدّلاليّة، فلم يكنّ حلية أو زينة، ولم يكتف بالناحية الصوتية ودعمه للإيقاع، وإنّما عمل في كثير من المواضع على تكوين الصورة الشعرية، وكان التّكرار داعماً للصّورة وباعثاً للحركة فيها، وأظهر التّضاد صوراً تعبّر عن الحالة النفسيّة المتأزّمة التي يعانيها الشاعر مع من يحب من قرب وبعد، وحب وجفوة، ووصال وانفصال، أو كان مُظهراً لجمال المحبوبة، أو موظّفاً في سياق المدح، أو الوعظ.

الكلمات المفتاحيّة: التّماثل، التّضاد، الصورة الشعرية، الجناس، الطّباق، التكرار.

تاريخ الإيداع: 2023/11/14
تاريخ القبول: 2023/01/14

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

Symmerty and opposition and their effect on image Composition in the potery of Al-baha Zuhair

Wafaa Muhammad Yosef Al-Bustani*[1], Hanaa Ali Sbeinati[2]
1- PhD student, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Damascus University.
waa.albustni90@damascusuniversity.edu.sy
2- Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and humanities, Damascus university.
Hanaa.sbenati@damascusuniversity.edu.sy

Abstract:

This research is based on the formation of the poetic image in the poetry of Al-Baha Zuhair, highlighting the poet's ability to artistically depict and embody the meanings of his poetry with artistic tools that are harmonious with each other. The poet intended to employ the creative arts, so he used symmetry represented by alliteration - which constitutes a phenomenon for him - and opposition based on antithesis to create images. Poetry that attracts the recipient, influences him, and pushes him to exercise his mind and activate his mind.

The poet intensified the semantic function of alliteration. It was not an adornment or adornment, and he was not satisfied with the phonetic aspect and its support for the rhythm. Rather, he worked in many places to form the poetic image, and repetition was supportive of the image and a catalyst for movement in it, and the contrast revealed images that express the tense psychological state that the poet suffers from with the one he loves near and far, love and longing. And connection and separation, or it was a manifestation of the beauty of the beloved, or used in the context of praise.

Keywords: Symmerty, Opposition, Poetic image, Alliteration, Counterpont, Repetition.

Received: 14/11/2023
Accepted:14 /01/2023

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a
CC BY- NC-SA

المقدّمة:

الصّورة أساس البنية الشّعريّة وجوهرها، فمن دونها يصبح الشعر مجرد نظم يفتقر إلى عنصر الإثارة والخيال، وقد صاغ البهاء زهير صوراً عذبة تجعل المتلقّي يلتفت إليها ويتأثّر بها، لذلك ارتأى البحث الوقوف على مكوّنات هذه الصور بدراسة أثر الفنون البديعية في تشكيلها، وزاد الرّغبة في دراسة هذا البحث أمران، أولهما: جودة شعره وسلاسته وعذوبته، وهذا الكلام ينطبق على صوره، فقد جاء بصور تستحقّ الدراسة، فصوره سلسلة غير متكلّفة إلا نادراً، وثانيها: إنّ المحسّنات البديعية ظاهرة بارزة عنده وقد عملت في كثير من المواضع على تشكيل الصّورة الشعريّة، ومع ذلك لم يُفرد أثرها في تشكيل الصورة في دراسة مستقلّة.

وقد جاء هذا البحثُ في مقدِّمةٍ ومبحثين، تناول الأوّل منهما مفهوم الصّورة، في حين تناول الثّاني توظيف المحسنات البديعية في تشكيل صوره الشّعريةّ، وقامت على التماثل (الجناس– التكرار) والتضاد (الطباق).

الدراسات المرجعيّة:

هناك دراستان تناولتا الصورة في شعر البهاء زهير، أولهما: العزام، روان محمد. (2019). التّناص في شعر البهاء زهير– دراسة موضوعيّة وفنيّة. رسالة ماجستير. قسم اللغة العربية. كليّة الآداب. جامعة الحسين بن طلال، وقد خصصّت الباحثة الفصل الأخير لدراسة الصورة الفنية، والدّراسة الثّانية هي: غنيم، مريم عيسى. (2021). الصّورة الشّعريّة في شعر البهاء زهير.رسالة ماجستير. قسم اللغة العربية. كليّة الآداب. جامعة الخليل. وتناولت الدراستان مصادر الصورة في شعر البهاء زهير، وكان هدفهما البحث عن معجم الشاعر، وتناولت الدراسة الثانية أنواع الصورة الشعرية وتقنيات تشكيلها، ويلتقي البحث مع هذه الدراسة في تقنية تشكيلات الصورة إذ توسّع البحث في وظيفة المحسّنات البديعيّة ودورها في تشكيل الصّورة في شعر البهاء زهير.

مواد البحث وطرائقه:

تناول هذا البحث القصائد والمقطعات والنّتف التي جاءت في ديوان الشاعر: البهاء زهير (2009)، ديوانه. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد الطّاهر الجبلاوي. ط:2. القاهرة. مكتبة المعارف. وهو شاعر عاش في القرن السادس الهجري، في مصر، وقد اعتمد المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الصور وتحليل عناصرها والوسائل التي ساعدت في تشكيلها.

1– مفهوم الصورة:

إن الاهتمام بالصورة أصيل في النظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله؛ لأنّها مكون أساسيّ من مكوناته، وهي تتكئ في إنتاجها على أسلوب المجاز بوصفه انحرافاً عن اللغة المعيارية حين تأخذ بعض الدوال اللغوية مدلولات جديدة تنتجها الصورة الشعرية التي تُشَكَّلُ بالخيال الذي يُعَدُّ "العائد الوحيد الذي تتخلّق فيه الصّورة الشّعرية".(محمود، 1984، 105)

والصّورة تعبيرٌ عما يعتلج الإنسان من مشاعر إزاء موضوعٍ ما، تجذب المتلقّي إلى النّصّ، وتجعله يحلّق في عالم الخيال، ولها شأنٌ كبيرٌ في رسم الفكرة، فهي الوسيلة الفنيّة لنقل التّجربة في معناها الجزئي والكلّي (هلال، 1997، 417)، إذ تسهم عن طريق اتّساقها مع التقنيات الموجودة في النّصّ في خلق الدّلالات وثرائها، والتّعبير عن مكنونات النّفس، وإضفاء طابع جماليّ على النّصّ.

وهي عنصرٌ أساسيٌّ من عناصر تكوّن القصيدة الشعرية "بل إنّ النص الشعري لا يكون شعراً إلّا بما يحتويه من عناصر متكئة على الصورة" (هلال، د.ت، 60)؛ لتكشف عن تميّز الشعراء فيما بينهم "باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التّكوين النفسي للتّجربة الشعرية" (أبو ديب، 1995، 19)، فاختلاف التجارب النفسية للمبدعين يجعل الصورة تغدو مقياساً لموهبة الشاعر وعنصراً لتفرّده وتميّزه.

ولا تقف أهمية الصورة عند حد تمايز الشعراء فيما بينهم بل تقوم بدور المميّز بين نص وآخر؛ لأنّ "الصّورة التي تتجلّى فيها القصيدة اعتماداً على طبيعة التّجربة وخصوصيّة الموهبة وذاتيّة القدرات تمنح القصيدة بنيتها الخاصّة والمتميّزة". (رزق، 1995، 10).

وإذا كانت اللغة الشعرية تُمثل إحدى المقومات الرئيسية للعمل الأدبي فإنّ الصّورة تُمثل بالدّرجة الأولى الدّعامة القويّة واللّبنة الأساسيّة لأيّ عمل إبداعي وفنيّ؛ "لأن الشعر قائم على التصوير منذ أن وُجد حتى اليوم" (عباس، 1955، 230). فهي المكوّن الّذي يقوم الشّعر به، وذلك بما تحاوله من اجتلاب علاقاتٍ غير متدانيةٍ واستخدام إسناداتٍ غريبةٍ عن المعتاد، فهي ليست وشياً أو زينةً، بل هي جوهر الشعر، وأداة "لإيجاد أقوى انطباعٍ ممكنٍ...، وما الصّورة المجازيّة الشّعريّة سوى صورٍ لحيل اللّغة الشّعريّة" (نيوتن، 1996، 21)، وتوحي الصّورة بالمعنى، ويمثّل الإيحاء سمةً مهمّةً للغة الأدب البعيدة عن التّقرير والمباشرة في طرح المعاني، وهذا الإيحاء يفتح المجال أمام التّأويل وتعدّد الدّلالة؛ إذ إنّ "قوّة الشّعر تتمثّل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصّور، لا في التّصريح بالأفكار مجرّدة ولا في المبالغة في وصفها"(هلال، 1997، 276)، فالطّريق مهيأٌ أمام القارئ ليجول في النّص محلّلاً ومؤوّلاً لما توحيه الألفاظ من دلالات، ذلك أنّ "طاقة الإيحاء في مستوىً لغويٍّ معيّن تُمثّل... جملة التّجارب اللّغويّة المتراكمة لدى المتلقّي"(فضل، 1990، 155)، وبذلك تكون وظيفة الصورة ليست إدراك المعنى وتوضيحه، وإنّما خلق إدراك مميّزٍ للنّص، فالفنّ "طريقةٌ لكسر الآليّة في الإدراك الحسيّ، والهدف من الصّورة ليس هو تسهيل وجود المعنى أمام إدراكنا، بل خلق إدراك حسيّ خاصٍّ بالشّيء، خلق (مشاهدة) الشيء، وليس مجرد معرفته"(حمودة، 2003، 84) فالصّورة تخلق رؤية للشّيء بدلاً من أن تكون أدةً لمعرفته، فلا بدّ للصورة من أن تكون جديدةً لتحدث هذه التأثيرات التي تتآكل مع التّكرار والألفة، وذلك أنّ "الإدراك عندما يغدو عادياً يصير عمليّةً آليّة" (نيوتن، 1996، 21)، والصورة "مسوّقٌ مهمٌ للقصيدة عند سامعيها وقارئيها، ولكنّ استعمال الصّورة في القصيدة لا يأتي خبط عشواء، فذلك يتطلّب شاعراً بارعاً يكون كالكحّال الّذي يعرف كيف يضع الكحل في العين لتبدو فاتنةً للعيون النّاظرة إليها!" (العاصي، 2023، 3).

وقد تكلّم القدماء على الصورة من خلال دراستهم للتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، إلا أنهم يُجمعون أنّ الصورة ليست قائمةً على المعاني لأن الكل يعرفها، إنما في التقنية والطريقة التي ينتجها الشاعر في تصوير تلك المعاني تصويراً دقيقاً يُؤثر في النفوس، يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي.....وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(الجاحظ، 1965، 132).

وسيعالج البحث طريقة تشكيل البهاء زهير للصّورة وكيفيّة توظيفه لها ضمن نصّه الشّعريّ، فقد استفاد من المحسنات البديعيّة في تشكيل صوره، ومن وسائل البيان في الحجّة والإقناع، ودفع المتلقّي لتأييده بعد أن يقدّم المسوّغات والعلل الدّاعمة لرأيه.

2- توظيف المحسنات البديعية في تشكيل الصّورة الشّعرية:

1- التّماثل:

إن التماثل يساعد على تتابع الخطاب التعبيري وتشاكله، وقد يكون تماثلاً صوتيّاً ودلاليّاً، أو قد "يؤول إلى المشابهة ظاهرياً لكنّ التّأمل فيه يؤدي إلى إدراك عنصر المفارقة المستكنّ في جوهره"(عبد المطلب، 1995، 315) مما يضفي عليه مسحة جمالية توافقية، تتمثّل في "الانسجام والتنوّع في الوقت نفسه"(جاكبسون، 1988، 106).

ويعدّ التّكرار من أبرز مظاهر التّماثل الصوتيّ الدّلالي، وتتجلّى الأبعاد الانفعالية للتكرار من كونه تسليطاً للضوء على نقطة حساسة في العبارة يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وبهذا يكتسب دلالةً نفسيّةً انفعاليّةً قيّمةً، فيضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة

على الشاعر، ويتحوّل إلى أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها ويجعلها واضحةً للعيان، أو هو جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما (الملائكة، 1976، 242–243)، ولا يخفى الترابط بين الجانبين الموسيقي والانفعالي في التكرار؛ إذ إنّ " الإيقاع الصوتي الذي يخلقّه تكرار جرس الحروف والكلمات، يظهر القيمة الفكرية والنفسية التي يعبّر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معينة" (سيد، 1986، 84)، وأفاد البهاء زهير من قيمة التّكرار الانفعالية النفسيّة في دعمه لصوره وتأكيدها، فالصّور الحسيّة لاتعدّ صوراً فاعلة ما لم تدعمها وسائل حركيّة تكسبها الإيحاء والتّأثير، والتّكرار من أولى هذه الوسائل الحركيّة، فيكتسب وظيفة مزدوجة صوتية نفسيّة، تقوم على إعادة الوحدات الصّوتية متماثلة، وتقدّم الصورة في سياق شائق، كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 98):

فإذا سألت سألت عنه حاتماً وإذا لقيت لقيت منه عنترة

يهتزُّ في يده المهنّد عزةً ويميس فيها السّمهريُّ تبخترا

إن الشّاعر هاهنا استعان بالتكرار (سألت– سألت) ليقدّم صورة الكرم الذي كثّفه بلفظ حاتم أي حاتم الطّائيّ رمز الكرم والسخاء في الموروث العربي، ويعطي تكرار الفعل (سألت) إيقاعاً موسيقيّاً يوحي بإجابة الممودوح السؤال بكل كرمٍ وسخاءٍ كحاتم، وكرّر (لقيت لقيت) ليلفت النّظر إلى صورة الشّجاعة والفروسية من خلال لفظة عنترة أي عنترة بن شداد رمز الشّجاعة والبطولة، فكان التّكرار جاذباً للاهتمام لإكمال الصور المكوّنة عبر توظيف الموروث التّاريخي الذي يعطي بعداً دلاليّاً إضافيّاً، وصوراً أكثر شمولاً.

ويقول موظّفاً حركيّة التّكرار في تقديم صورة سمعيّة لطيفة (البهاء زهير، 2009، 27):

أذوب إذا سمعت له حديثاً تكادُ حلاوةٌ فيه تذوب

تكرار الفعل الحركي (أذوب– تذوب) أعطى الصّورة الإيحاء والتأثير، فيدرك المتلقّي أثر صوت المحبوبة الذي ذاب فيه الحلاوة واللّطف على الشّاعر، فكاد ينصهر عند سماعه، فعمل الشاعر على الاستفادة من التّكرار، وعلى توظيف حاسّة السّمع في بث صورة نابضة بالحركة توحي بجمال الصّوت وعذوبته، وتماهي الشّاعر عند سماعه.

ويظهر التّكرار تأثر الشّاعر وحزنه فيقول في رثائه من يعزّ عليه (البهاء زهير، 2009، 194):

فيا قبر الحبيبِ وددت أنّي حملتُ ولو على عيني ثراكا

سقاكَ الغيثُ هتّاناً وإلّا فحسبك من دموعي ما سقاكا

يدعو الشاعر للقبر بالسقيا في الشّطر الأوّل عبر استخدامه للفعل (سقاك)، ثم يلجأ للتّصوير في الشطر الثاني، إذ إنّ دموعه الكثير المتساقطة قد تحوّلت إلى مياه تسقي القبر، وأتى تكرار الفعل (سقاكا) راسماً للصّورة، مبيناً حركة الدموع نحو الأسفل، تلك الدموع التّي لم تتوقّف حتى روت القبر، ممّا يشير إلى الدّيمومة والاستمرار.

ويلجأ الشاعر إلى تكرار النّسق التّركيبي لحشد الصور فيقول (البهاء زهير، 2009، 138):

غمامٌ همى، بحرٌ طما، قمر أضا حسامٌ مضى، ليثٌ قَسَا، جبلٌ رَسَا

حشد الشّاعر ست صور في بيت شعريّ واحد قائمة على تكرار نسق تركيبيّ واحد، مقسّماً البيت الشعري إلى ستة أقسام كلٌّ منها يتكوّن من (اسم– فعل)، فبدأ بالاسم أولاً ليؤكّد ثبات هذه الصفات التي ذكرها للمدوح وملازمتها له، ثم ثنّى بالفعل ليعطي كثافة حركيّة ومبالغة في هذه الصفات فالغيم شديد السيلان، والبحر مملتئ عظيم، والقمر قوي الإضاءة، والحسام قاطع حاد في جسد الأعداء، واللّيث قوي شديد، والجبل شديد الرّسوخ، فكان حسن التقسيم أسلوب الشّاعر في تقديم الصّور التّقليديّة، وإبعاد شيء من رتابتها.

وأمّا الشكل الآخر لعلاقات التّماثل فيتجلّى في الجناس الّذي يقوم على التّشابه من النّاحية الصّوتية الشّكليّة، ولكن هذا التّشابه يرافقه اختلاف الناحية الدلالية، فيحتوي على عنصر المفاجأة؛ إذ إن المتوقّع أن يرافق التّشابه الصّوتي الصّوري تشابهاً دلالياً، ولكنّ التّشابه هنا يقود إلى الاختلاف، مما يبقي المتلقي متيقّظاً ليلتقط المعنى بربط اللّفظ بسياقه، ومن هنا تأتي جماليته في إحداثه الرّعشة الجمالية، وقدرته على خلق بنية فنية تولّد المعنى من شبكة التماثلات.

ومن يطّلع على ديوان البهاء زهير يرى أنّ الجناس يشكّل سمةً بازةً في بنيته النّصيّة، فقد ورد الجناس عند البهاء بأنواعه المختلفة: الجناس التام والجناس غير التام وما يلحق بهما من أنواع أخرى (السكاكي، 1987، 429–430). وكان له دورٌ كبيرٌ في تشكيل صوره الشّعريّة، واختلفت آليّة توظيفه في شعره ووظيفته، فقد يكون من خلال استخدام اللّفظة الثّانية من الجناس استخداماً مجازياً كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 124–125):

يا ليلُ طُلْ يا شوقُ دمْ	إنّي على الحالين صابرْ
لي فيكَ أجرُ مجاهدٍ	إنْ صحّ أنّ الليل كافرْ
طرفي وطرف النّجم فيـ	ـكَ كلاهما ساهٍ وساهرْ
يهنيك بدرُك حاضرٌ	يا ليت بدري كان حاضرْ
حتّى يبين لناظري	من منهما زاهٍ وزاهرْ

إن الجناس التام في البيتين الثالث والرابع بين (طرفي– طرف) (بدرك–بدري) لم يكن حلية أو زينة ولم يكتف بالناحية الصوتية ودعمه للإيقاع، وإنما عمل على تكوين الصّورة الشّعرية، فكل من طرف وبدر استخدم في المرة الأولى استخداماً حقيقياً، ثم استخدم في المرّة الثانية استخداماً مجازياً، فاستعار الطرف للنجم السّاهر، وشبّه المحبوبة بالبدر، وقد يرتّد إلى ذهن القارئ في الوهلة الأولى أنّ الشاعر يكرّر اللفظة صوتاً ومعنى، لكنّه عندما يعود إلى السياق ويكمل القراءة، يتبين له زيف ظنّه، بناءً على فكرة المخادعة التي كشف عنها عبد القاهر الجرجاني في تحليل ظاهرة الجناس[1]، فساعد الجناس على تكوين صورة مجازية بديعة تطرب لها الأذن وتُعمل العقل في التقاط الاختلاف، ودُعمت الصّورة المُكوّنة بالجناس التّام باستخدام الجناس الناقص (ساه–ساهر) (زاه– زاهر)، وبالتكرار (حاضر) ممّا أعطاها مزيداً من الحركة الذّهنية والصّوتيّة.

وشبيهٌ من هذا قوله (البهاء زهير، 2009، 125):

ويا قمر الأفق عُد راجعاً	فقد باتَ في الأرض عندي قمرْ

جانس الشاعر كلمتي قمر في الشّطرين، وكان استخدامه للقمر في الشّطر الأول استخداماً حقيقياً، وضعه ضمن استعارة مكنية في استعارة النداء له، إلّا أنّ استخدامه لكلمة قمر في الشطر الثاني كان مجازياً وضعه في استعارة تصريحية، كنّى به عن المحبوبة، وتشبيه المحبوبة بالقمر صورة تقليدية طالما تعاورها الشّعراء، ولكن جمالها هاهنا من إدخال الجناس فيها، وتفضيل المحبوبة على القمر الحقيقي والاغتناء بها عنه.

1– يقول الجرجاني: "واعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس وجعلتها العلّة في استجابة الفضيلة وهي حسن الإفادة، مع أنّ الصورة صورة التكرير والإعادة. ذلك أنّك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم في عواصم والباء في قواضب أنّها هي الّتي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ورعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنّك الأوّل، وزلت عن الذي سبق من التّخيّل" (الجرجاني، 1991، 17–18).

وقد يستخدم الشاعر اللفظة الأولى من الجناس استخداماً مجازياً، كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 29):

كلفْتُ بشمسٍ لاترى الشّمسُ وجهها أراقبُ فيها ألف عينٍ وحاجبِ

ممنّعة بالخيلِ والقومِ والقنا وتضعُف كُتبي عن زحامِ الكتائبِ

فالشمس الأولى استعارة تصريحية للمحبوبة، والشمس الثانية الشمس الحقيقية، وفي هذه الأبيات يصوّر امرأة منعّمةً من عليّة القوم في قصرها المرتفع، يحوطها الحرس ولا يستطيع أحد الوصول إليها، والشّاعر يكتفي بالمراقبة ولا يجرؤ على الوصول إليها، فكانت المرأة هنا جميلة كالشمس محفوفة بالعناية والحفظ، حتى إنّ أشعّة الشمس لاتصل إليها، وعمل الجناس على إيصال الصورة الموضّحة لحالة المرأة.

وقد يستخدم الشاعر لفظتي الجناس معاً في تكوين الصورة يقول (البهاء زهير، 2009، 94):

لها خَفَرٌ يوم اللّقاءِ خَفيرُها فما بالها ضنّت بما لا يضيرها

العربيّة بألفاظها الكثيرة وتشكيلاتها المختلفة تفتح الطّريق أمام المبدع ليلتقط منها ما يشاء في تكوين صوره وأفكاره، وقد عمل الجناس في الشطر الأول بين (خفر– خفيرها) على خلق الصورة، فأضاف "بعداً جديداً داخل فضاء الدلالة لا يقتصر على مجرد الإيقاع، بل يمتد إلى التلازم بين طرفين محددين يتمّ بينهما الترابط دلالياً وصياغياً" (عبد المطلب، 1995، 337–338)، فالخفر بمعنى الحياء، والخفير: المُجير (ابن منظور، د.ت، خفر)، فشبّه الشاعر الحياء بالمُجير الذي يحفظ المحبوبة ويحميها من الخطأ عند لقاء من تحب. ويأتي الاستفهام الإنكاري في الشطر الثاني ليعزّز الصورة بإبراز حرمان الشّاعر من أدنى شيء من المحبوبة، ومعاناته في ظلّ هذا الحرمان.

ويقول في موضع آخر مستخدماً الجناس الاشتقاقي (البهاء زهير، 2009، 240):

وقفتُ على ما جاءَني من كتابكُمْ وُقوفَ شَحيح ضَاعَ في التّرْبِ خاتمُهْ

يشبّه الشاعر وقوفه على كتاب محبوبته الذي ورد إليه، وكان مسكوناً بمطالعته والبحث عن تفاصيل أخبارها، كوقوف من يبحث عن خاتم فقده في التّراب، وظلّ حائراً مندهشاً يبحث عنه، ومن هنا وهنا يريد الشّاعر تصوير حال الذّاهل المتحيّر في أمره المطرق برأسه، المتنقّل من مكان إلى آخر في اضطرابٍ ودهشةٍ، كحال شحيح فقد في التّراب خاتماً ثميناً، وكان الجناس بين (وقفت– وقوف) هو الحامل لهذه الصّورة والمعبّر عنها.

ويوظّف الشاعر اللفظة الثانية من الجناس في علاقة تشبيهية فيقول (البهاء زهير، 2009، 55):

وخُذ من الكأسِ نوراً يضيءُ منه الفسيحُ

من قهوةٍ طاب منها طعمٌ ولونٌ وريحُ

في دَنِّها هي راحٌ وفي الحشا هي روحُ

إنّ الجناس الناقص بين (راح– روح) قد ساعد على تشكيل الصورة بتشبيه الخمرة بالروح داخل الجسم، والتوازي في النّسق التركيبي بين الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الأخير أحدث أثراً موسيقياً تنغيمياً، وعمل مع الجناس على نقل الذهن للتفكير في حالة الخمرة العجيبة؛ إذ تتحوّل في الجسم إلى روح تبعث فيه الحياة، فكان للجناس وظيفتان: إيقاعيّة وتصويريّة تخدم المعنى المراد إيصاله.

وأحياناً يدخل الجناس ضمن تفصيلات الصّورة فيكون تقويةً لدلالاتها، وداعماً له كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 26):

مقالٌ تُقدِّيه أوائلُ وائلٍ وتعبُدهُ حسناً أعاربُ يَعْرُبِ
هو الزّهر الغضُّ الّذي في كِمامه أو اللّؤلؤ الرّطبُ الّذي لم يُثقّبِ

يجانس الشاعر بين (أوائل– وائل) (أعارب– يعرب)، بمدح المقال ويرفع من مقامه فقد افتُتن به أوائل قبيلة وائل والعرب القدماء المعروفين بفصاحتهم مشبهّاً المقال بالإنسان الذي يُفدّى، والإله الذي يُعبد، ليكمل في تشبيهات المقال، فيشبهه بالزهر الغضّ في كمامه أي مازال جديداً لم يتفتّح، وباللؤلؤ الرطب الذي لم يثقب فلم يزل في حالته الأوليّة، وهذان التشبيهان الأخيران يتناسبان مع الجناسين اللّذين استخدمهما الشاعر فأوائل وائل وأعارب يعرب كانوا في قمة الفصاحة فلغتهم كانت في أوّليتها لا تزال نقيّةً لم تشبها العجمة واللّحن، وكلّه مدح لمقال الممدوح الفصيح البليغ، فكان الجناس يسير متساوقاً مع الصّور الشّعرية الواردة مقويّاً وداعماً.
ويقول (البهاء زهير، 2009، 97).

أعلمتمُ أنّ النّسيمَ إذا سَرَى نقَلَ الحديثَ إلى الرّقيبِ كما جرَى

إن الجناس هاهنا بين (سرى– جرى) قد وقع ضمن تفصيلات صورة النّسيم الّذي شخّصه الشّاعر واشياً ينقل أحاديث المحبّين الّتي طالما حرص الشاعر على إخفائها تنزيهاً للحبّ وحفظاً له. والجناس يعطي الصّورة بعداً آخر فيوحي بدقة النسيم في النّقل (جرى) وسرعته في ذلك، وبأنه يأتي ليلاً حين النّاس منشغلة (سرى)، لكي يتسّمع أحاديثهم وينقلها.
وقد يوقع الشاعر لفظتي الجناس في وجه الشبه كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 44):

يا معجزَ الأيامِ قرعُ صفاتهِ ومجملَ الدنيا بحسنِ صفاتهِ
بل أحنَفاً في حِلْمِهِ وثَباتِهِ بل حارثَ الهيجاءِ في وَثباتهِ
بل كعبة المَعرُوفِ بل كعبَ النّدى والماءُ يقسمُ شربه بحصاتهِ

يجانس الشاعر بين(و ثباته ، وثباته) في البيت الثاني، وكلتا الكلمتين وقعتا في وجه الشّبه، فالممدوح يشبه الأحنف بن قيس في حلمه واتّزانه ورسوخ أخلاقه ، كما أنه يشبه الحارث في شجاعته وقفزاته في المعركة ، ولعلّ هذا التناغم الذي أحدثته كلمة وثباته المتكررة في الشطرين ، يؤدي إلى إيقاع منتظم يتناسب مع انتظام الممدوح في رسوخ صفاته ، وحركاته الشجاعة في ميدان القتال ، وأفاد الشاعر من الجناس مع التضاد الدّلالي للكلمتين لتكون الهزّة الشعوريّة أكبر عند المتلقّي عندما يخالف الجناس توقّعه، وتعاضد الجناس مع تكرار كلمة (صفاته) مسبوقة بما يدلّ على علوّها وترفّعها وعجز أحد عن الإتيان بمثلها.

2– التضاد:

إذا كان تداعي العلاقات اللغوية وتشابهها على المستوى الصوتي يؤول إلى التماثل، فإنّ هذا التماثل والانسجام لا يلبث أن يتحوّل إلى تنافر وتقاطع في المستوى الدلالي، مما يؤدّي إلى نشوء التضاد، فكما تستدعي الكلمة مماثلها فإنّها تستدعي مناقضها في الدلالة، فالأمر متعلّق بجملة العلاقات القائمة بين الألفاظ وليس شيئاً خارجاً عنها[2] (إسبر، 2011، 239)، وتأتي قيمة "التضاد الأسلوبية في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغويٍّ، وبعبارة أخرى: فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك بنية التقابلات المثمرة في اللغة (فضل، 1998، 225). وعلاقات

2– هذا هو الفارق الأساسي بين النظر إلى التضاد والجناس على أنهما مجرد محسنات أو حلية زائدة على النص، تلك النظرة القديمة التي تعيب على الشاعر الإكثار منهما، وبين النظرة الحديثة التي ترى أن هذه الفنون استدعتها العلاقات الداخلية فهي ذات منبع داخلي متعلق ببنية النص ومتفاعل مع السياق، لا شيئاً خارجاً عنه.

التضاد استدعتها الأشعار الغزلية عند البهاء زهير بقوة إذ إنها مبنيّةٌ في صميها على التناقض، ما بين قرب وبعد، وامتلاء وخلو، وإقبال وإدبار، واتصال وانفصال، ومحبة وجفو...، وهذه التناقضات تجعل من لغة التّضاد اللّغة التعبيرية الأولى، فيتوحّد الموضوع وصورة التعبير عنه، ويتحقّق التّوافق بين حركة الذّات في الواقع النّفسيّ وحركة اللّغة في الشّعر، وتلوح الثنائيات الضدية في النصوص مانحة إياها توتراً داخلياً يوازي التّوتر النّفسي الذي يعيشه الشاعر، ويدخل المتلقي في حالة التوتر التي تغشى الشاعر، وأبعاد الصّراع الدّاخلي الذي يعيشه، فيكون مكمن جمالية التضاد في التوتر والحركة، يقول (البهاء زهير، 2009، 268):

إلى كم ذا الدّلالُ وذا التجنّيّ شفيت وحقّك الحسّاد منّي

أردّد فيك طول اللّيل فكري فأبني ثمّ أهدم ثمّ أبني

يعرض الشّاعر صراعه النّفسيّ عبر صورة حركيّة، تقوم على فعلين متضادين (أبني –أهدم)، هاتان الحركتان (البناء– الهدم) متكررتان دائبتان طول الليل، بدلالة الفعل (أردّد)، فالأمل يراوده فيبني، ثم يعود إليه اليأس فيهدم ما بناه من أملٍ بالوصل، ثم يعود إليه الأمل....، إنّ هذه الصّور الحركية تُظهر نفاد صبر الشّاعر، وحالته القلقة مع المحبوبة أتحبّه أم لا؟ أينعم بوصالها أم سيبقى في أوار البعد والغياب؟ إنّ هذه الأسئلة تلحّ على الشّاعر، فيعاني من ثقل ضغطها عليه، ويبقى للحبّ والشوق سلطانه الأقوى الذي لا يستطيع مقاومته فيقول مصّوراً تلاعب الحبّ به (البهاء زهير، 2009، 216):

أمسي وأصبح والأشواقُ تلعبُ بي كأنّما أنا منها شاربٌ ثَمِلُ

الشاعر يشخّص الأشواق، ويمنحها القدرة على التّلاعب به كيفما تشاء، فسلطانها قويٌّ دائمٌ عليه بدلالة الطّباق (أمسي– أصبح) ففي جميع الأوقات يمتد سلطان الشّوق إليه، وهو لا يملك أيّة ردّة فعل كأنّه سكران يترنّح ولا يستطيع إيقاف مدّ الأشواق والذّكريات، فهو يريد الوصل ولايناله، فتهلك روحه ويستسلم لآلامه، ويروي ظمأ حبّه بدموعه.

ويقول الشذاعر موظّفاً التّماثل والتّضاد (البهاء زهير، 1998، 225):

وعلقته كالغصن أسمرَ أهيفا وعشقته كالظّبي أحور أكحلا

فضح الغزالة والغزالَ فتلك في وسط السماء وذاك في وسط الفلا

عجباً لقلبٍ ما خلا من لوعةٍ أبداً يحنُّ إلى زمانٍ قد خلا

ورسوم جسمٍ كاد يحرقه الهوى لو لم تداركه الدّموعُ لأُشعلا

وهوىً حفظت حديثهُ وكتمتهُ فوجدت دمعي قد رواه مسلسلا

إنّ الشّاعر يجيد التّلاعب بالكلمات والاستفادة من تقنيات التّماثل والتّضاد في رسم صوره، فالطّباق بين (ما خلا –خلا) (كتمته– رواه) يظهر الألم والحزن واللوعة التي يعاينها الشّاعر، وهو يحاول كتمها دون جدوى إذ تظهر في دموعه، فالدّمع استعار الرواية، وصار فاضحاً للحبّ وويلاته، مظهراً للصّراع النّفسي الذي يعانيه الشّاعر في محاولته كتم الحب وظهوره رغماً عنه، وجاء الجناس بين (الغزالة والغزال) راسماً جمال المحبوبة، فاستخدم الاستعارة التّصريحية في تشبيه المحبوبة بالغزالة، وتفضيلها على الغزال الحقيقي عبر تكرار كلمة (وسط) مقرونة بالسماء في حقّ المحبوبة بما توحيه كلمة السّماء من العلوّ والارتفاع، في حين اقترنت بالفلا في حقّ الغزال. فتعاضد الطباق والجناس والتكرار في رسم أبعاد التجربة الشعوريّة الّتي يعانيها، في ظل حرمانه من المحبوبة الّتي بلغت أقصى درجات الجمال.

ويفيد الشاعر من الطّباق في تصوير بعد السلوّ والفرح عن قلبه كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 112):

أيّها الواشون ما أغفلكُم لو علمتم ما جرى لي وجرى
وأذعتم عن فؤاديَ سلوةً إنّ هذا لحديثٌ مُفترى
بين قلبي وسُلوّي في الهوى مثل ما بين الثّريّا والثّرى

الطّباق بين (الثريّا– الثّرى) يظهر بعد المسافة واستحالة الجمع بين القلب والسلو كبعد المسافة بين السماء والأرض واستحالة جمعهما معاً، وتعاضد الطّباق مع تكرار كلمة (جرى) لبيان الويلات التّي عاشها الشّاعر في ظلّ الحرمان من المحبوبة.

وقد استفاد الشاعر ممّا يمنحه التضاد من اختلاف وتنوّع في تصوير جمال المحبوبة كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 61):

كأنّما هي بستانٌ خلوت به ونام ناظرهُ سكرانَ قد طَفَحا
تفتّح الوردُ فيه من كمائِمِهِ والنّرجس الغضّ فيه بعد ما انفتحا

المحبوبة تشبه البستان الذي تفتّحتّ بعض أزهاره، ولم يتفتّح بعضها الآخر، ممّا يعطيه جمالاً وألقاً، فتبهج العين ويسر القلب عند رؤيته لما فيه من اختلاف وتنوّع، فعمل التّضاد في الطباق بين (تفتّح – ما انفتحا) على تكوين صورة جميلة للبستان الذي يشبه المحبوبة مشرقة الوجنتين كالورد، وناعسة العيون كزهر النّرجس.

ويقول مبرزاً جمال صوت المحبوبة (البهاء زهير، 2009، 102):

فيطربني ذاك الحديث وطيبُهُ ويفعل بي ما ليس في قدرة الخمر
وأُصغي إليه مستعيداً حديثه كأنيَ ذو وقرٍ ولست بذي وقرِ

شبّه الشّاعر نفسه بالإنسان ثقيل السمع (ذو وقر) لأنّه يصغي ويصغي لحديث محبوبته، ثمّ يعود ليبين أنه (ليس بذي وقر) عبر طباق السلب، وإنّما الّذي دفعه إلى هذا الامر فتنة الحديث وجماله في الأسماع.

وفي المدح يتولّى التّضاد إظهار انقلاب الحال السّيّئ إلى أفضل حال بعد ظهور الممدوح، فالممدوح يغيّر وجه الكون بعطائه وخيره، كما في قوله (البهاء زهير، 2009، 96):

إذا رام مجدُ الدّينِ حالاً فإنّما عسيرُ الّذي يرجوه منها يسيرُها
أمولاي وافتك القوافي بَوَاسماً وقد طالَ منها حين غِبْتَ بُسُوُرها
وكانت لنأيٍ منكَ تبرقَعَتْ وقد رابني منها الغداة سفُورُها
إلى اليوم لم تكشف لغيرك صفحةً فهاهي مسدولٌ عليها ستورُها

إنّ النّصّ مبنيٌّ على أسلوب التّضاد الّذي يدلُّ على انقلاب الحال وتبدّله نحو الأفضل منذ أن ظهر الممدوح فهو يستحقّ المدح والثّناء، وتولّى الطّباق بين (عسير– يسير) (بواسماً– بسورها) (تبرقعت– سفورها) رسم الصور وإظهارها فبضدها تتميّز الأشياء، وزاد فاعلية الصّور الفنيّة تشخيص الشّاعر القوافي بامرأة باسمة بعد البسور، سافرة بعد أن كانت منتقبة، ممّا منحها صفة إنسانيّة تبشّ للممدوح وتسرّ به فقد قلب الأحوال إلى اليسر بعد أن كانت عسيرة.

فكان للتّضاد الفضل في إعمال الذّهن في المقارنة بين الصورة في غياب الممدوح، والصّورة في أثناء وجوده، ليرى أنّ الكون بأسره ومنهم الشّاعر يكنّون له كل المحبّة والثّناء.

ويدخل الشّاعر التّضاد في وقفاته التّأمليّة الواعظة، فيقول مواسياً زميله الذي غرقت سفينته (البهاء زهير، 2009، 20):

لا تعتب الدّهر في حالٍ رماك بهِ إن استردّ فِقدْماً طالما وَهَبا
حاسبْ زمانك في حالَي تصرُّفِهِ تجِدْهُ أعطاك أضعاف الّذي سلبا
والله قد جعل الأيامَ دائرةً فلا ترى راحةً تبقى ولا تَعبا
ورأسُ مالكَ وهيَ الرُّوحُ قد سلمت لا تأسفنَّ لشيْءٍ بعدما ذهبا

إنّ الدّهر هو العنصر الفاعل في صور هذا النّصّ، وقد شخّصه الشّاعر ومنحه القدرة على القيام بالأفعال التّي تقوم على التضاد فهو يهب ويستردّ، يعطي ويسلب، وفي ظله تذهب الرّاحة والتّعب، فمل التّضاد على رسم صورة الدّهر المسيطر الذي لا يأبه لأحد، ولا يقف أمام رزئه ومصائبه حائل، فهو متقلّب على كلّ النّاس، ثمّ يدخل الشّاعر فكره الدّينيّ طالباً من صديقه الرّضا والتّسليم، فروحه ما تزال سالمة، وعليها المعوّل.

ويفيد من التّضاد في الإقناع بفعل المعروف فيقول (البهاء زهير، 2009، 103):

وَمَن يَغرسِ المعروف يَجنِ ثِمارهُ فعاجِلُهُ ذِكر وَآجِلُهُ أجرُ

إنّ الشاعر يريد الحثّ على فعل المروف، فاستعار فعل الغرس للمعروف، بما يتضمّنه فعل الغرس دلالياً من العناية والاهتمام واستمرار السقيا والعطاء للغراس، فيجني الغارس ثمار هذا المعروف ذكراً حسناً في الدنيا وثواباً وأجراً في الآخرة، فجاء الطباق بين (عاجله– آجله) للحثّ على فعل الخير الذي آثر التّصوير فيه ليكون أجمل وأوقع أثراً.

ويفيد الشاعر من طاقة التّضاد في صورة الشيب والشباب (البهاء زهير، 2009، 223):

نزل المشيبُ وإنّهُ في مفرقي لا غرو نازل
وبكيتُ أن رحل الشبا ب فآهِ آهِ عليه راحلْ

يلحظ من خلال الأبيات أنّ الشّاعر يعمد إلى التّشخيص والحركة والتّضاد في رسم هاتين الصّورتين، فقد شخّص كلاً من الشيب والشّباب في صورتين حركيتين متضادتين متعاقبتين، فالشيب ينزل، والشباب يرحل، فانقلب إلى الضّعف بعد القوّة والنّشاط مما جلب له الحزن والأسى.

الخاتمة:

1– وظّف الشاعر المحسّنات البديعية القائمة على التّماثل (التّكرار) و(الجناس)، والتّضاد (الطباق) في رسم صوره الشعرية وتكوين أبعادها وإغناء دلالة نصوصه والفكرة المراد إيصالها.

2– عمل التّكرار على دعم الصور الحسيّة وإكسابها الحركة والتّوتر والإيحاء، سواء كان بتكرار الألفاظ أو تكرار الأنساق اللغوية.

3– كان الجناس ملمحاً بارزاً عند الشّاعر وظّفه في كثير من المواضع على رسم الصّور، وكان يعمل على رسم الصّورة بأن تستخدم الكلمة الثانية منه استخداماً مجازياً، أو قد يدخل الطرفان معاً في رسم الصورة، أو أن يقع في وجه الشّبه، أو أن يدخل ضمن تفصيلات الصّورة فيكون إغناءً لها وتقويةً لدلالاتها. وأغلب هذه الصور جاءت سلسلة غير متكلّفة.

4– كان للتّضاد بصمةً واضحةً في بناء صور البهاء زهير الشعريّة، وكان محمّلاً بدلالات عدّة تبثّ الحيوية في فضائه الشّعري، وتبعد عنه الجمود التّشكيلي.

5– عاضد الشّاعر بين التّماثل والتّضاد معاً في بناء صوره الشعريّة، وإثراء نصّه جماليّاً.

6– إن البساطة والسّلاسة قد طغت على صور البهاء زهير –شأنّها في ذلك شأن شعر عموماً– تجذب المتلقي وتؤثّر فيه.

التمويل: هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل (501100020595).

المصادر والمراجع:

1- إسبر، ميادة كامل. (2011). شعرية أبي تمام. دمشق. الهيئة العامة السورية للكتاب.

2- البهاء زهير. (2009). ديوانه. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد الطّاهر الجبلاوي. ط:2. القاهرة. مكتبة المعارف.

3- الجاحظ. (1965). الحيوان. تح: عبد السلام هارون. ط2. القاهرة. مكتبة البابي الحلبي. ج:3.

4- الجرجاني، عبد القاهر. (1991م). أسرار البلاغة. تح: محمود شاكر. ط1. القاهرة. مطبعة المدني.

5- حمودة، عبد العزيز (2003). الخروج من التيه- دراسة في سلطة النّص. الكويت. عالم المعرفة.

6- أبو ديب، كمال (1995). جدلية الخفاء والتجلي. ط4. بيروت. دار العلم للملايين.

7- رزق، صلاح الدّين. (1995م). شعر المعلقات في ضوء الدراسة التّحليليّة والرؤية المعاصرة. ط:3. القاهرة. دار الثقافة العربية. القسم: 1.

8- رومان، ج (1988). قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون. المغرب. دار توبقال للنشر.

9- السّكّاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. (1987م).. مفتاح العلوم. تح: نعيم زرزور. بيروت: لبنان. دار الكتب العلمية.

10- سيد، عز الدين علي. (1986) التكرير بين المثير والتأثير. ط: 2. بيروت. عالم الكتب.

11- العاصي، ثائر. (2023) صورة الحزن في رثاء المتنبي جدّته. مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية. مجلد: 39. عدد:2. 239-249. دمشق: سوريا.

12- عباس، إحسان. (1955م). فن الشعر. ط2. دار الثقافة. بيروت: لبنان.

13- عبد المطلب، محمد (1995). بناء الأسلوب في شعر الحداثة. ط:2. القاهرة. دار المعارف.

14- فضل، د. صلاح. (1990). بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت. عالم المعرفة.

15- محمود، عبد الخالق. (1984). شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث. ط:3. القاهرة. دار المعارف.

16- الملائكة، نازك. (1976). قضايا الشعر المعاصر. ط:3. القاهرة. دار النهضة.

17- ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت). لسان العرب. تح: عبد الله علي الكبير وآخرين. القاهرة. دار المعارف.

18- نيوتن، ك. م (1996). نظرية الأدب في القرن العشرين. تر: عيسى العاكوب. ط1. مصر. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

19- هلال، محمد غنيمي. (1997). النّقد الأدبي الحديث. القاهرة. دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

20- هلال، محمد غنيمي. (د.ت). دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده. مصر. دار النهضة.