Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies
Islamic Azad University in Jiroft
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

Volume 15, Issue 60
Febrary 2024
pp. 154-181

Research Article

Examining the Meaning of Meaning in the Couplets Containing Metaphors of Abu Madi's Poem "Al-Sama"

(According to Jean Cohen's Theory)

Reza Hajarkesht[1], Ali Pirani Shal[2*], Soghra Falahati[2], Hooman Nazemian[2], Ali Asvadi[2]

Abstract

Jean Cohen's theory of poetics is one of the approaches to the new rhetoric. It investigates poetic texts in paradigmatic and syntagmatic level to indicate their connotations. Thus, the present study employs this theory for a descriptive-analytical investigation of the Couplets Containing Metaphors of the ode Al-Sama: Heaven or Paradise, the first poem from Abu Madi's Divan and tends to answer two questions of: What is the reason for poetic level of these couplets? and how the pathems are projected from paradigmatic axis on syntagmatic axis? The Findings show that these verses have broken the standard phonetic rules of pause, alliteration, meter, and rhyme, the standard grammatical rules of substitution, and deletion, and the standard semantic rules of spatial metaphors. Consequently, the abundance of deviation in phonetic, grammatical and semantic level made a good poetic level for these couplets and the projection of the abundant pathems from paradigmatic axis to syntagmatic axis made a deep meaning of meaning for the couplets. So, it became valuable, potential and active.

Keywords: Abu Madi, Jean Cohen's Theory, Poetics, Meaning of Meaning, Metaphor, ode Al-Sama

How to Cite: Hajarkesht R, Pirani Shal A, Falahati S, Nazemian H, Asvadi A,. Examining the Meaning of Meaning in the Couplets Containing Metaphors of Abu Madi's Poem "Al-Sama" (According to Jean Cohen's Theory), Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies, 2024;15(60):154-181

1. Phd Student, Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

2. Associate Professor, Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran,

Correspondence Author: Ali Pirani Shal pirani@khu.ac.ir

Receive Date: 2023.10.13 **Accept Date**: 2024.03.12

فصلنامه علمی دراسات الادب المعاصر
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

دوره ۱۵، شماره ۶۰
زمستان ۱۴۰۲
صص: ۱۸۱-۱۵۴

مقاله پژوهشی

بررسي معنای معنی در ابیات داراي استعاره در قصیدۀ «السماء» ابوماضي (بر اساس نظریۀ ژان کوهن)

رضا حجرکشت[۱]، علی پیرانی شال[۲*]، صغری فلاحتی[۲]، هومن ناظمیان[۲]، علی اسودی[۲]

چکیده

نظریۀ شعرشناسی ژان کوهن یکي از رویکردهای بلاغت نوین است که در پی بررسی متون ادبی در دو سطح جانشینی و همنشینی است تا به معنای نهفته در آنها برسد. بنابراین مقالۀ حاضر م یکوشد تا با استفاده از این نظریه، ابیات دارای استعاره قصیدۀ «السماء» را به روش توصیفی -تحلیلی بررسی کند و تلاش دارد تا به دو پرسش زیر پاسخ گوید: علت شاعرانگی این ابیات چیست؟ و چگونه معنای معنا در آنها تولید می‌شود و به قطعیت می‌رسد؟ نتیجه این که شاعرانگی این ابیات به دلیل فراوانی هنجارگریز یهای آوایی و دستوری و معنایی در آنها است و معنای معني در این ابیات از عمق برخوردار است. زیرا احساس‌بن‌های فراوانی از محور جانشینی بر محور همنشینی تصویر شده‌اند و معنای معنی را به قطعیت رسانده‌اند .

واژگان کلیدي: نظریۀ ژان کوهن، معنا ی معنی ، شاعرانگی، ابوماضی. استعاره، قصید ۀ السماء

ارجاع: حجرکشت رضا، پیرانی شال علی، فلاحتی صغر ی، ناظمیان هومن، اسودی علی. بررسي معنای معنی در ابیات داراي استعاره در قصیدۀ «السماء» ابوماضي (براساس نظریۀ ژان کوهن)، دراسات ادب معاصر، دوره ۱۵، شماره ۶۰، زمستان ۱۴۰۲، صفحات ۱۸۱-۱۵۴ .

۱. دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسا نی، دانشگاه خوارز می، تهران، ایران
نویسنده مسئول: علی پیرانی شال pirani@khu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۲

دراسات الأدب المعاصر
جامعة آزاد الإسلامية في جيرفت
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

السنة ١٥ ، العدد ٦٠
الشّتاء ١٤٤٥
صص:١٨١-١٥٤

المقالة البحثية

دراسة معنى المعنى في الأبيات ذات الاستعارة في قصيدة «السماء» لايليا أبي ماضي (على أساس نظرية جان كوهن)

رضا حجركشت[١]، علي بيراني شال[٢*]، صغري فلاحتي[٢]، هومن ناظميان[٢]، علي اسودى[٢]

الملخّص

نظرية جان كوهن في الشعرية هي إحدى مقاربات البلاغة الجديدة التي تهدف إلي دراسة نصوص الشعر و الأدب على المستويين: الاستبدال و التركيب لكي تستشف معانيها المختفية وراء السطور. لذلك فإن المقالة تسعى لتدرُسَ قصيدة «السماء» و هي أولى قصائد ديوان أبي ماضي على الطريقة الوصفية- التحليلية مستعينة بهذه النظرية و تجيب عن السؤالين التاليين: ما هي أسباب شعرية الأبيات ذات الاستعارة؟ و كيف يتشكّل معنى المعنى فيها؟ و النتيجة هي أن هذه الأبيات قد حطّمتِ القواعد الصوتية المعيارية في الوقفة و الجناس و الوزن و القافية و القواعدَ النحويةَ المعياريةَ في التقديم و التأخير وُ الحذف و القواعدَ الدلاليةَ المعيارية في الاستعاراتِ المكنيةِ و اتّسمتْ بالشّعريةِ مِن الطّرازِ الجيدِ و قد أسقِطتِ المُتناظراتُ الوجدانيةُ من محورِ الاستبدالِ على مِحور التركيبِ و توازنتْ في الصّوتِ و النّحوِ و الدّلالةِ و بناءً على ذلك، فَقَدْ كسبتْ عمقاً في المعنى بحيثُ يمكنُ القول أنَّ القصيدة بهذا الاعتبار قيمةٌ و قويةٌ و نَشِطَةٌ .

الكلمات الرئيسة: نظرية جان كوهن، الشعرية، معنى المعنى، الاستعارة، قصيدة السماء، أبوماضي

١. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران
٢. استاد مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الخوارزمي طهران، إيران
المؤلف المختص: علي بيراني شال pirani@khu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٤٤٥/٠٣/ ٢٧ تاريخ القبول: ١٤٤٥/ ٠٩/ ٠١

المقدمة

إن قضية معنى المعنى هي إحدى القضايا الهامّة في الدراسات البلاغية و الألسنية و السيميائية و يراد به ذلک المعنى الذي يكمُنُ وراء التشبيه و الاستعارة و الكناية و المجاز المرسل. لأنّ المعنى الأصلي للخطاب الشعري لا يتّسم بالمنطقية. فإذن يجب ان تُفسَّر و تُؤوَّل حسب المعايير الأخرى. إذن فإنَّ دور البلاغي و الألسني و السيميائي يكمُن في البحث عن المعاني المختفية و غير الصريحة أو الضّمنية للخطابِ الشعري. إنّ وجهةَ نظرنا وجهةُ نظرٍ متمحورة حول النّصّ و الّتي على أساسها يكمُنُ معنى المعنى في الرّوابط المُجعمية و هِي تطابق لوجهة نظر البنائية كما تطابق مع وجهة نظر الوظيفية التي تمتّ بصلة الي الظواهرية (كوهن، ٢٠١٣م: ١٦١). بناء على ذلک، فانّ عملية تأثير الخطاب الشعري تدخل في نطاق التحليل. هنا ک نظريات حول الاستعارة: إن أفلاطون لم يطرح دراسة معلنة و عامة عن اللغة و الاستعارة إلا أنه من ناحية ثانية يعبّ ر عن بعض وجهات النظر فيما يتعلّ ق بالطبيعة غير الرسمية الواضحة التي ربّما تحوي المفتاح الذي يدلّ على سبب افتنان الشعراء الرومانسيين بهذا الفيلسوف الذي اعترف، دون غيره من الشعراء، بعدائه للشعراء. (هوكس، ٢٠١٦م: ٤٨). إن الفكرة الرومانسية عن الخيال تؤسِّس و تؤكِّد على القدرة الربطية لتلک الملكة و تضعها في مقابل الخاصية المغايرة لملكة أخرى تسمى أحيانا العقل، إلا أن هذه الملكة ربّما يُظنّ أنها ملكة التحليل المنطقي و هي الملكة التي تُدرک الفروق و الاختلافات بين الأشياء و علاقتها المتباينة ببعضها البعض.(المرجع نفسه: ٤٩-٥٠) و من ناحية أخرى، فإن الخيال قوّة فعّالة لطاقة هائلة كافية لإحداث هذه التغيرات حتى في طبيعتنا الفيزيقية كما تظهر غالباً بشكل إعجازي و قدرتُها المميزة تكمن في أنّها تضمّ الأشياء بعضها ببعض و تؤسِّس علاقات و تماثلات و اتّصالات بينية و فعّالة و موحّ دة و هي تعي و تخلق الوحدة بالأسلوب الذي كان يشغل أفلاطون... فالشعر يغذّي و يوسّع محيط دائرة الخيال عبر توحيد الأفكار. إن العملية الّتي تقوّي هذه الملكة كما تقوّي التدريبات الرياضية أطراف الإنسان، هي الاستعارة. (هوكس، ٢٠١٦م: ٥٠) و على الجملة، فالاستعارة ليست زخرفا توهيميا للحقائق بل إنها السبيل لاختيار هذه الحقائق. إنها وسيلة التفكير و المعيشة و إبراز خيالي للحقيقة. (نفس المصدر:٥٢).

من الموكّد أنّ أرسطو كان على وعي بالطبيعة الجوهرية لما كان قد اقترحه عندما قام بترتيبه اليقظ لفنون اللّغة في تصنيفات ثلاثة متمايزة: المنطق و الخطابة و الشعر، و هذه التصنيفات الثلاثة التي تضمّنتها فلسفته يُمكن اعتبارها كينونات منفصلة لأنّ الأغراض و المعايير المختلفة تنتقي جوانب مختلفة من اللّغة كي تشكّل كليات مختلفة من جزئيات مختلفة. إن هذا الاختلاف هو موضوع الاستعارة. يعتمد الشعر اعتماد كبيرا على الاستعارة، نظراً لاشتماله الكبير على عملية المحا كاة و نظراً لخاصيته الساعية وراء التمايز في التعبير. إن للمنطق و الخطابة من ناحية اخرى، وضوحاً و اقناعاً تاماً مثل أهدافهما الخاصّة، و رغم أن كليهما قد يستخدمان الاستعارة من حين لآخر من أجل تأثيرات محددة، فإنهما يستخدمان على نحوٍ أكثر إحكاما النثرَ و بُ نَى الكلام العادي. من الواضح تماماً أن الفرق بين الاستخدام العادي أو النثري للكلمات و الاستخدام المتمايز أو الشعري لها إنّما هو فرق متأصّل في فكر أرسطو.(نفسه: ١٧ –١٨). من الواضح وضوحاً شديداً أن الاستعارة يُنظَر إليها باعتبارها إضافية و زخرفية للغة،... فالاستعارة ضرب من التبجيل مفعم بالحيوية.(نفسه: ٢٠)

إنّ اللغوي الذي دافع بأسلوب غاية في الإقناع عن مركزية الاستعارة في اللغة هو بلاشک، رومان يا كبسون و إن نظريتة تكاد تكون مثيلا لنظرة أرسطو. إن التمييز بين الاستعارة و المجاز المرسل لهو تمييز أساسي من وجهة نظر يا كبسون. تقترح الاستعارة تشابهاً أو تماثلاً قابلاً للتحوّ ل بين كيان على سبيل المثال: (حركة سيارتي) و كيان آخر يُمكن أن يحلّ محلّه (حركة الحصان) و في حالة الكناية لا يكون أساس الإحلال هو التشابه، بقدر ما يكون التتابع، إن الكيان المتضمّن في الإحلال يتمّ اختياره لأنه قريب من او مجاور للكيان الذي يحلّ محلّه فهو يتبعه في التسلسل و كنتيجة لملاحظاته، شعر يا كسبون بالقدرة على اقتراح أن اللغة البشرية في الواقع تعمل وفقاً لبُعدين أساسيين تبلورت خصائصهما في الأساليب البلاغية و هكذا تتركّب الرسائل من تفاعل حركة افقية تضمّ الكلمات إلي بعضها البعض مع حركة رأسية تنتقي كلمات محدّدة من المخزون المتاح في اللغة و لقد رأى يا كبسون أنه عندما تُستخدم اللغة بصورة شعرية فإن ذلک ينسحب على كل من الأسلوبين الانتقائي و التركيبي لكي يؤسس التكافؤ: تُظهر الوظيفة الشعرية للغة مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء إلي محور التركيب. (نفسه: ٩٢-٩١)

و هكذا فإن البلاغي البنيوي جان كوهن قد درس قضية الاستعارة و معنى المعنى. إنّ نظريته في هذا المجال أرسطية. إنّه يتبع أرسطيين كأمثال (ياكبسون) و الظواهريين كمرلوبونتي. من المفترض أنّ الاستعارة ينبغي أن تتشابه في المحورين الأفقي و العمودي بإسقاط المتناظرات الوجدانية (التّشابهات

التي تهيمن على النّص الشعري و تُشكّل خاصية الشعرية) في ثلاث مستويات: الصّوتي و النّحوي و الدّلالي على محور التركيب. و هكذا يسعى هذا المقال لكي تحلّل شعرية الأبيات ذات الاستعارة في قصيدة السماء لأبي ماضي و كيفية نقل معنى المعنى من محور الانتقاء على محور التركيب.

أسئلة البحث

١.ما هي أسباب شعرية الأبيات ذات الاستعارة في قصيدة السماء لأبي ماضي؟

٢. كيف يتشكّل معني المعنى فيها؟

فرضيات البحث

١.يمكن أن يكون سبب شعرية هذه الأبيات في القصيدة كثرة الانزياحات الصوتية و النحوية و الدلالية فيها.

٢. قد يكون عمق معنى المعنى فيها بواسطة إسقاط المتناظرات الوجدانية القيمة و القوية و النشيطة لمحور الاستبدال على محور التركيب.

إشكالية البحث

يعود تاريخ موضوع معني المعنى إلي مسألة اللفظ و المعنى الواسعة النطاق. فيما يتعلّق بالعلاقة بين اللفظ و المعنى، كانت هنا ک أربع اتجاهات رئيسة: ١- اتجاه التحيز للفظ، ٢- اتجاه التسوية بين اللفظ و المعنى، ٣. اتجاه المزج بين اللفظ و المعنى٤- اتجاه النظم و العلاقة القائمة بين اللفظ و المعنى (كريمة، ٢٠١٥م: ٢٣٣). إن عبدالقاهر الجرجاني، المتوفي عام ٤٧١ هـ وضع حدّاً لهذا الصراع غير المثمر إلي الأبد و عن العلاقه بين اللفظ و المعنى، يقول: «أفتري لشيء من هذه الخصائص التي تملؤک بالإعجاز روعة و تحضرک عند تصوُّرها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها، تعلّ قاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع و حروف تتوالى بالنطق أم كل ذلک لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب». (الجرجاني ، ١٩٨٤م: ٤٦)

و في المعاني الصريحة و معنى المعنى يقول : «فههنا عبارة مختصرة و هي أن تقول: المعنى و معنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة و بمعن ى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بک ذلک المعنى إلي معنى آخر» (المرجع نفسه: ٢٦٣) فالوصول إلي معنى المعنى يتم من خلال مرحلتين، الأولى: أن نعقل من اللفظ معنى و الثانية:أن يفضي بنا هذا المعنى إلي معنى آخر. (كاظمي، ١٣٩٩ش: ١٠٣) و يتسائل عن نظرية أصالة اللفظ: «ليس الغرض

بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها و تلاقت معانيها ،على الوجه الذي اقتضاه العقل. و كيف يُتصوّر أن يُقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظمٌ يعتبر فيه حالُ المنظوم بعضِه مع بعض، و أنه نظير الصياغة و التحبير و التفويف و النقش، و كلّ ما يقصد به التصويرُ، و بعد أن كنا لا نشكّ في/ أن لاحالَ للفظةٍ مع صاحبتها تعتبر/ إذا أنت عزلتَ دلالتهما جانباً و أي مساغ للشّک في أنّ الألفاظ لا تستحقُّ من حيث هي ألفاظ، أن تُنظَم على وجهٍ دون وجهٍ؟ و لو فرضنا أن تنخلع من هذه الألفاظ، الّتي هي لغاتٌ، دلالتُها لما كان شيء منها أحقَّ بالتقديم من شيء، و لا تُصُوّر أن يجب فيها ترتيبٌ و نظم» (الجرجاني: ٥٠-٤٩). و فيما يتعلق بأولوية ترتيب المعاني في ذهن المتكلم يقول، «أنه لو كان القصدُ بالنظم إلي اللفظ نفسه، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي أن لا يختلف حالُ اثنين في العلم بحُسن النظم أو غير الحُسن فيه، لأنهما يُحِسّان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحد اً، و لا يعرف أحدهما في ذلک شيئا يجهَلُه الآخر.» (نفسه: ٥١).

منُظرّ آخر في هذا المجال هو اللغوي الروسي رومان يا كبسون (١٩٨٢-١٨٩٦) قدّم نظرية حول الوظائف الست للغة حيث يقول: «تُسقط الوظيفةُ الشعريةُ مبدأ التماثلِ لمحورِ الاختيارِ على محورِ التركيبِ و يُرفَع الثماثلُ إلي مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية» (ياكبسون، ١٩٨٨م: ٣٣) حيث يعلّق على ذلک محمد العمري (٢٠١٣م) بأن المتوالية الشعرية تُلصِق بالسلسلة اللغوية الممتدة مقوّماتٍ شعريةً متشابه ةً: صوتٌ يشبه صوت اً، قافيةٌ تشبه قافيةً، تفعيلةٌ تشبه تفعيلةً، فئاتٌ نحويةٌ تشبهُ فئاتٍ نحويةً، هيكلٌ تركيبي او إيقاعي يشبِهُ هيكلاً تر كيبياً أو إيقاعيا الخ. هكذا تغدو القصيدة استعراضا لمق وّمات متشابهة على امتداد مسافات تسمح بإدراكها من قبل المتلقي، إلا أن هذا التشابه الدالّي في الغالب عند يا كبسون، لم يَنل رضا الباحثين دائماً. فهذا فرانسوا راستيي يقول: «إنما نستطيع تبعاً للمنظور المنهاجي الذي تبيناه و الاستنتاج بأن المتناظرات تُسقِط البدائلَ على المحور التركيبي و بهذا فإنّ العلاقةَ الأساسية الّتي تربط البعدَ البدلي بالبُعدِ المركّبي هي التواترُ، على امتداد السلاسلِ التَّركيبية، لمحتوياتٍ تعود في كل يّتها او في جزئيّتها إلي نفسِ البدائل». إن التناظر هو عبارةٌ عن تواترٍ كلّي او جزئي لعناصرَ دلاليةٍ على امتداد الرسالة، فهذا التواتر الَّذي كاد يكون مقصوراً على الجانبِ اللّفظي عند يا كبسون قد أصبح عند فرانسوا راستيي مقصوراً على الجانب الدلالي .

تناول جان كوهن هذا التحليل و طوّعه تماماً كما فعل راستيي لصالح الأطروحة التي يدافع عنها. لقد استبدل راستيي الملامحَ الشكليةَ أو الداليةَ عند يا كسبون بملامحَ مدلوليةٍ و هي تشمل المدلولاتِ المفهوميةَ و الايحائية أو الوجدانية. عَمَدَ كوهن إلي هذه الخطاطة فذه ب إلي أن الآصرة الّتي تربط الكلماتِ فيما بينها في الخطاب الشعري ليست الألفاظ بل المعاني و هذه المعاني ليست مفهوميةً، اذ إن هذه تتنافر فيما بينها. فكيف يمكن ان تتآلف المعاني الذهنية في عبارة: «الأرض زرقاء مثل برتقالة.» على هذا المستوى هنا ک انزياحٌ و نسفٌ ل لمتناظرةِ. هذه العبارة تستعيد تآلفَها و انسجامَها على المستوي الإيحائي أو المعاني العاطفية التي تَجبر هذا الكسر. (المصدر نفسه: ٣٦).

هذا الانتظام بين المدلولات ذات المحتويات العاطفية هو الأساس الذي شيّد كوهن في الفصل الخامس من كتابه «الكلام السامي» نظريته في النصّ أي الأساس الذي يقوم عليه ترابطُ العناصر النصية. إذا كانت الكلمات و الجمل في النصّ الشعري تتنافرُ و تتحاربُ بسببِ تبايناتها الدلالية المفهوميةِ، فإنها تستعيدُ هذا التآلفَ بفضل الدلا لاتِ الوجدانيةِ. إن العبارة «الأرض زرقاء مثل برتقالة»، لا سبيل إلي جمع عناصرها و أمشاجها بسبب تعارض المعاني المفهومية لكلماتها ،إلا أنها على المستوى الوجداني تتآلف تآلفا تامّا. في «الزرقة» كخاصية مرئية و «الاستدارة »كخاصية لمسية من القواسم الدلالية الوجدانية ما يرقى بها إلي مستوى التآلف و الانسجام التامّين. فالمعنى الوجداني لهذين اللفظين هو الشعور بالأمن و السكينة و الرضا. بهذه المقومات الوجدانية يقوم التآلفُ النصّي في الشعر. (نفس المصدر: ٣٧).

إن النظرية الرابعة التي نطرحها هي نظرية جا ک دريدا التي على أساسها لا يقدِّم الدالُّ، المدلولَ مباشرة و ليس هنا ک تماثلٌ بين الدالِّ و المدلول و يوجد بونٌ شاسعٌ بين درجات المدلول و إن الروابط الخطية بين الدال و المدلول تنفصل في كل آن بحيث تترتّب دوالّ و مدلولاتٌ جديدة و ليس المعنى حاضراً في الدليل، إذ يتمثَّلُ مدلولُ كلمة ما في أن الدليلَ لا يمثِّل شيئاً. إذن فإن الدلالة الأخيرة يكون حاضراً في غيابِ الدليل و الدلالةُ تنتشر في سلسلة من دلالةِ الدَّوالِّ و لذلک، فإنه لا يمكن إحضارُها دونَ قيودٍ (ضيمران، ١٣٩٥ش: ٤٠) بعبارة أخري، إن الدليل يقبل الدلالة في تغيير المعنى. إن التغير مقوّم أساسي في مناسباتِ الدَّالِّ و المدلولِ و إنّ الدلالة تقع في نوعٍ من التلاعبِ بحيثُ يُرجَأ المعنى دائماً (نفس المصدر: ٥٣). إن معنى المعنى استلزامٌ لا نهائي، إحالةٌ لا نهائيةٌ لدالٍّ الي دالٍّ آخر و إن

قوّته تتمثّل في نوعٍ من الغموضِ الخالص و اللامتناهي والذي لا يقدِّم سكوناً للمدلول، بل إنّه يُشغِل المدلولَ دون توقُّفٍ في نسقه. بحيثُ إنّه يدلّ دائماًو يُرجئُ مرة أخري. (سجودي، ١٣٩٣ش: ١٢٩)

يبدو أن دراسة جان كوهن تُوفّر دراسةَ معنى المعنى بشكلٍ أفضلَ و يتميزُ بكونها ذات عُمُد فلسفية أمتنَ بالنسبة لوجهات نظر سابقة. إن إحدى عُمُد فلسفيةٍ لهذه النظرية هي الظواهريةُ لمرلو بونتي و الّتي على أساسها لا يكون هذا الانفعالُ انفعالاً يتكبّده و يحضنه المتلقّي عن حالاتِ العالَم بل إنّ هذه المكابدة هي مكابدة الأشياء الموصوفة، هي المكابدةُ الّتي يتسلّلُ إليها المتلقّي. يقول جان كوهن: «إنَّ حزنَ سماءٍ غائمة ليس مُدرَكا من قِبَلِ الوعي بوصفه استجابته الخاصّة لحافزٍ حيادي في حدّ ذاته. إنه مقروءٌ مباشرة في السماءِ بوصفهِ سِمَتَه الخاصّةَ و تنبثقُ منه مثلما تنبثقُ الرائحة ...». (كوهن، ٢٠١٣م: ٢٩)

إذن، فإن دراسة الاستعارات الواردة في قصيدة:)السماء(على أساس نظرية جان كوهن ،تتمثّل في التحليل السيميائي للاستعارات و الأبيات التي وردت فيها في محورين: الاستبدالي و التركيبي. أما في محور الاستبدال نكشف كميّة الانزياح الصوتي و النحوي و الدلالي و نوعيّ ته في المتناظرات الوجدانيه ثم إسقاطَها على محور التركيب بواسطة التماثلات الصوتية و النحوي ة و الدلالية و ندرس كميّ ة نقل معنى المعنى و نوعيته للاستعارات على هذا المحور.

يمكنُ أن نستفيدَ من وجهة نظر وظيفية في دراسة التوازن الدلالي التي تدرس أسباب تأثير الاستعارات على المتلقي و التي ترتبط بوجهة نظر ظواهرية لمرلو بونتي و هي تستمد من وجهة نظر وجودية .

خلفية البحث

لقد صُنفت مؤلفات و مقالات كثيرة حول نظرية جان كوهن كما يلي منها:

١- كتاب «Structure du langage peotique». (١٩٦٦) كأول مؤلَّف لجان كوهن و الذي تُرجم بالعربية بعنوان «بنية اللغة الشعرية» لبلاغيين هما: محمد الولي و محمد العمري في عام ١٩٨٦ . إن هذا الكتاب يسعى لِيدرسَ الانزياح الصوتي و النحوي و الدلالي في الشعر الفرنسي المعاصر في ثلاثة أدوار تاريخية: الكلاسيكية و الرومانسية و الرمزية و تهدف لي أن تبرهن على زيادة الانزياحات في الأدوار المذكورة كدليلٍ لزيادةِ الخاصيةِ الشعرية تدريجياً.

٢- كتاب« La Haut langage» (١٩٧٩) كمولَّف ثان و الذي تُرجم بالعربية بجهود محمد الولي تحت عنوان «الكلام السامي» في عام ٢٠١٣ و هو يدرس قضية التوازن في المستوى التركيبي كتكملة للانزياح في المستوى الاستبدالي و أصول الشعرية و الأسس الفلسفية لمعنى المعنى .

٣- مقال تحت عنوان «نظرية الانزياح عند جان كوهن (١٩٨٣) المنشور في مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» العدد الأول لمؤلِّفه نزار التجديتي و هو يلخِّص نظرية كوهن في الشعرية بملاحظة اولية إلي كتاب)بنية اللغة الشعرية(و بملاحظة ثانوية إلي كتاب (اللغة الرفيعة) و هي ترجمة أخري لكتاب (الكلام السامي).

٤- كتاب «مفاهيم الشعرية» لكاتبه حسن ناظم و الذي درس فيه «قضية الانزياح» في الفصل الرابع في مبحث بعنوان «شعرية الانزياح و الفجوة: مسافة التوتر» أورد فيه نظرية كوهن و النقود التي وجّهها ريفاتر و قضية عشوائية اختيار العينّة في النظام الإحصائي و محدوديتّها في تقييم كيفية النصّ الادبي.

٥ - مقال بعنوان «أسلوبية الانزياح في ديوان اللزوميات لأبي العلاء المعري على أساس نظرية جان كوهن» لمؤلِّفيه بهروز قربان زاده و جواد محمد زاده و رسول فتحي المنشور في «مجلة اللغة العربية و آدابها»، السنة الرابعة عشرة، العدد الأول و الذي درسوا فيه الانزياحَ ا لصوتي و الاستبدالي و التركيبي في نماذجَ مختلفة من ديوانِ اللزوميات لأبي العلاء المعري و لاسيما في ديوان اللزوميات و قد قصدوا بالانزياحِ الاستبدالي، الانزياحَ الدلالي و بالانزياح التركيبي ما يسمى بالانزياحِ النحوي .

أما قصيدة «السماء» فقد رافقها الحظُّ في دراسة واحدة لعفيف نايف حاطوم (١٩٩٤) في كتابه: «أبوماضي: حياته، شعره، نثره» و التي حلَّل فيها القصيدة في فصل «رمزيته» من الناحية الدلالية. أما مقالنا هذا يمكن اعتبارها كدراسةٍ جديدة من الناحيةِ المنهجية و التي تسعى ان تدرسَ الأبيات ذات الاستعارة في هذه القصيدة على أساسٍ بلاغي بنيوي مطابق لنظرية جان كوهن .

الإطار النظري

محور الاستبدا ل

إن محور الاستبدال أو المحور العمودي يرتبط بالاختيار و حسب فردينان دي سوسير إن العناصر الغيابية تقع في سلسلة ذهنية كامنة. إن المتناظرات الوجدانية تتميز في هذا المحور منجرّاء الخاصية التمييزية لها و قد سُمّي هذا الاستخدامُ للغة و الذي لا يراعى فيه المناسباتُ العادّيةللغة بالانزياح (داد، ١٣٨٣ش: ٥٤٠). إن الوَحَدات اللغوية تتميز من بعضها البعض بثلاثة أشكال:

الانزياحُ الصوتي و النحوي و الدلالي.

الانزياح الصوتي

إن الانزياح الصوتي تمييزيةٌ في النسق الصوتي الذي يقسم إلي الوقفة و الجناس و القافية و الوزن .

الف) الوقفة

إن الوقفة، في الأصل، هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نَفَسه و هو في حدّ ذاته لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب لكنّها بالطبع مُحمّلة بدلالة لغوية و هكذا تنقسم إلي قسمين: الوقفةُ العروضيةُ و الوقفةُ الدلاليةُ. إنّ الوفقة العروضية تقع في البنية العروضية للشعر كنهاية التفعيلة و الأشطر و الأبيات و الوقفةُ الدلاليةُ تقع في البنيةِ الدلاليةِ للشعر كَنَواة الفاصلة أو نهاية الفاصلة أو نهاية الجملة (كوهن، ١٩٨٦: ٦١) و الفاصلةُ كلامٌ يتمّ معناه و ينتهي بوقفةٍ نهائيةٍ بفضل فاصلة أو فواصلَ أخري. يقولُ العمري: «درسنا مفهوم الاتّساق و التضمينِ في كتابنا البنيةُ الصوتيةُ للشعر، و ميَّزنا بين التضمين الداخلي الذي يهمّ ترابط الشطرين و الخارجي الذي يهم ترابط الأبيات و قد لاحظنا أن التضمين الداخلي يلعب دورا مشعرنا في الشعر العربي يقتضي تتبعه و كشف فعالياته و نقيض التضمين الاتساق و هو تطابق التقطيع النظمي الصوتي مع التمفصل الدلالي».(العمري ،٢٠٠١: ٢١٩).

ب) الجناس

إن الجناس أو التجنيس في البلاغة الجديدة هو تكرار لصامت أو صائت في عدّة كلماتٍ و هو على قسمين: جناس الحرف و الترصيعُ. أمّا جناس الحرف فهو تكرارٌ لصامتٍ مراتٍ عديدةً في الجملة و الترصيعُ هو تكرارٌ لصائتٍ مراتٍ عدةً. إن التماثل التأثيري مظهرٌ يكتسبه الشاعرُ باختيار كلمات تُوافِقُ فونيماتُها التأليفيةُ صُوَرَه الذهنية أو تفكيراته. فإن الصوامتَ و الصوائتَ تؤثّران على تاليفِ هذا التماثل. (قويمي، ١٣٨٣ش(ب): ٢٠-١٩)

ج) القافية

إن القافية آخر كلمة في البيت أو هي من آخر حرف سا كن فيه إلى أول سا كن قبله مع المتحرك الذي قبل السا كن (نظام طهراني، ١٩٩٢: ١٠) و هي تتمثل في نوعين : القافيةُ النحويةُ و القافيةُ اللانحويةُ. يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أنّ الكلمات التي تُشكّل القافية النحوية تتعلّق إليفنة نحوية

واحدة و أنّ عدد المقاطع فيها متساوٍ و كلماتُ القافية في الجملة ذات وظيفة واحدة. (قويمي ،١٣٨٣ش (الف): ٢١).

الانزياح النحوي

إن الانزياحَ النح وي هو ضمُّ العبارات اللغوية بعضِها مع بعضٍ حيثُ لا يستلزم لبعضها مراعاةُ قوانين النحو و يُقسم إلي التقديم و التأخير و الحذف.

الانزياح الدلالي

إن الانزياحَ الدلالي هو انتها كُ القواعد المنطقية في اللغةِ المعيارية و هو ينقسم إلي ثلاثةِ أقسام: التشبيهُ و الاستعارةُ و الكنايةُ في البلاغة القديمة. إن الاستعارة هي عدم المجانسة المنطقية بين المسند و المسند إليه. إن نفي جملة منزاحة هو جملةٌ منزاحةٌ أيضا. بناء على ذلک، فإنها تُحيَّد في محور الاختيار و فتَحدُث من جرّائها إطلاقيةٌ في المدلول الشعري.

محور التركيب

إن التحليل المركبي للنصّ يشمل دراسة البُنَى و الروابط القائمة بين أجزائه على أسس الخصائص الخطية و أحادية البعد في اللغة، فالكلمات تتوالي واحدة تلو أخرى في محور التركيب (عظيمي فرد، ١٣٩٩: ١٥). إن تكوين كلّ توازن يرتبط بنوع من التكرار في الكلام و من جهة أخرى، فإن المتناظرات الوجدانية هي تكراراتٌ تؤمّن الوحدةَ العاطفية للنصّ. (كوهن، ٢٠١٣: ١٤٢). على أساس مبدأ التوازن فإن المتناظراتِ الوجدانية تُسقَط من محور الاستبدال على محور التركيب لكي يتألَّف منها معنى المعنى و ضرورتُه. إن المحور التركيبي له ثلاثة أقسام من التوازن .

التوازنُ الصوتي

إن التوازن الصوتي يَستلزم تكرارتٍ صوتيةً و التي تؤسَّس على التراتبيةِ التحليليةِ للبنية الصوتية للغةٍ مّا و التي تُصنَّف إلي عدة مراتب. إن تكرار الصوت يمكن أن يشمل فونيماً أو عدة فونيمات في المقطع أو مقطعا أو تتابع عدة مقاطع. (صفوي ١٣٩۴/ج ١: ١٨٣). إن التوازن الفونيمي و التوازن المقطعي يولّفان الوقفة و القافية و الوزن و الجناس.

التوازن النحوي

إن التوازن النحوي يتشكّل على أساس تكرار البنى النحوية و يشمل نوعين: التركيب الوظيفي و الاستبدال الوظيفي. إن التركيب الوظيفي هو تكرار عناصر ذات وظيفة واحدة و يشمل اللف و النشر بنوعيه المرتّب و المشوّش و التقسيم و الإعداد و تنسيق الصفات. التركيب الوظيفي يتمثّ ل في التقديم و التأخير للعناصر التأليفية لجملة ما و يشمل القلب المرتّب و المشّوش (صفوي، ١٣٩٤/ج١: ٣١٧).

التوازن الدلالي

إن جملةً مّا يكرّر فيها المسندُ المسندَاليهِ في الدّلالةِ عبارةٌ عنْ تَعريفٍ. فهي تُشكّلُ عبارةً ميتالغويةً و على المُستوى اللّساني فهي طوطولوجية. إنّ الجملة: «العُزَّب غيرُ متزوجينَ» لهي جملةٌ ممنوعةٌ لأنها مجردةٌ من صفة الخبرية. أمّا في المُستوى الشّعري فإنّ الْمُسندَ يُكرّر المسندَ إليه دلالياً و هُما يؤلّفان توازناً عاطفياً طويلاً يسمى التوازن الدلالي.

آلية توليد معنى المعنى

دراسة و تحليل معنى المعنى للأبيات ذات الاستعارة في قصيدة «السماء» الرمزية

تلْبَسُ التِّبْرَ مِئزَراً و وُشاحاً ... كُلَّما أَشْرَقَتْ و غابَتْ ذُكاءُ
و هْي عِنْدَ الأمِّ الَّتي اخْتَرَمَ الْمَوْ ... تُ بَنيها وَ ضَلَّ عَنْها الْعَزاءُ
مَوْضِعٌ لا ينالُهُمْ فيهِ ضَيمٌ ... لا، وَ لا يُدْرِكُ الشَّبابَ الْفناءُ
وَ كَذا يوْلَدُ الرَّجاءُ مِنَ الْيأسِ ... إذا ماتَ في الْقُلُوبِ الرَّجاءُ
صور فى نُفُوسِنا كَائناتٌ ... تَرْتَديهَا الأفْعالُ وَ الأشْياءُ
رُبَّ شَيءٍ كَالْجَوهَرِ الْفردِ فذٌ ... عَدَّدَتهُ الأغْراضُ وَ الأهْواءُ
كُلُّ ما تَقْصُرُ الْمَدارِكُ عَنهُ ... كائنٌ مِثلَما الظُّنُونُ تَشاءُ

(أبوماضي ،٢٠١٠: ٢٧-٢٨)

وفقاً لوجهة نظر عفيف نايف حاطوم: «مثلما كان أبوماضي معتقدا بوجود الله بالرغم من أنه كان يتصوّر وجوده تصوّراً ذاتياً نابعاً من أعماق نفسه و من مشاهداته الخاصّة في الحياة، فإنّه كان أيضا معتقدا بوجود السّماء و لكنّه قد كان متصوّرا لها تصوّرا خاصّا به وحده. إذ إنّه كان يدّعي بأن النّاس يتصوّرون السّماء و ما يوجد فيها تصوّرا موافقا لمشتهاهم و رغباتِهم في الحياة و هي رغباتٌ لو أنّها وَجَدَتْ حقيقةً لأمّنتْ لهم السعادة الّتي ينشدونها و يعملون على الحصولِ عليها جاهدين». (حاطوم، ١٩٩١م: ١٣٩). و لكن مِنْ وُجهة نظر كا تبِ الْمقالة كَما سَيستدلُّ عليها فيما يلي إنّ أباماضي في هذه القصيدة مُنكِرٌ لوجود الجنَّة كما يعتقد المؤمنون بها، خاصَّة في المقطعِ الأخيرِ من قصيدته الَّتي هو بمثابة مصداق ملموس و استنتاج نهائي لها و إن بين أبيات هذا المقطع نوعا من كمال الاتصال كما يقول البلاغيون و يبدو أن هذه الأبيات الثلاثة موقوفة المعانى و هي تعريض عن مذاهب فلسفية يعتقد بها هؤلاء الخياليين كالمثالية.

لدراسةِ هذه القصيدةِ حَسَب نظرية كوهن فقد قَسَّمْنا الدّراسةَ إلي الْمرحلتينِ: مرحلةُ الاستبدال و مرحلةُ التركيب.

مرحلةُ الاستبدال

يلاحَظ فيها ثلاثة أقسام من الانزياحات:

الانزياحُ الصوتي

في هذا المستوى ندرس أربعة أقسام من الانزياحات: الوقفة بقسميها العروضية و الدلالية و الجناس كما وُصِفَ في البلاغة الجديدة و القافية بنوعيها النحوية و غير النحوية و الوزن مع زحافاته و علله .

الف. الوقفة

في البيت الأول «تلبسُ التّبرَ مِئزراً و وشاحاً/كُلَّما أشْرَقَتْ و غابَتْ ذُكاءُ» نلحظ أنَّ الوقفة العروضية قد تحقّقتْ لأنّ نهاية الفاصلة الأولى موافقةٌ مع نهاية التفعيلة الثالثة للشطر الأول و أما الوقفةُ الدلاليةُ فقد تكسرت لأنّ فاعل «تلبس» جاء فى نهاية الشطر الثاني (ذكاء). أما الأبيات: الثانية و الثالثة و الرابعة فهى موقوفة المعانى فقد حصل التضمين الخارجي بين البيتين الثانى و الثالث «وَ هِيَ عِندَ الأمّ الّتي اختَرَمَ الْمَوتُ بَنِيها، وَ ضَلَّ عَنْهَا الْعَزَاءُ» «مَوْضِعٌ لا ينالُهُمْ فيه ضَيمٌ/لا ، و لا يُدْرِكُ الشَّبابَ الْفَنَاءُ» و الذى لا يهمُّ البلاغة و هكذا فإنّ الوقفة العروضية قد تحقّقت في البيت الثاني لأن نهاية المصراع الأول تتطابق مع التفعيلة الثالثة للصدر و الوقفة الدلالية قد تحطّمت بكسر كلمة «الموت» بين المصراعين (التضمين الداخلي). أما البيت الثالث فإن الوقفة العروضية قد تحقّقتْ لأن التفعيلة الثالثة للشطر الأول قد تمكّنتْ من العروض و الوقفة الدلالية قد تحقَّقت لأن الشطر الأول مستقل عن الشطر الثانى و الشطر الثانى توكيد و تكملة له. أما البيت الرابع فإنَّ الوقفة العروضية قد تكسّرت لأن التفعيلة الثالثة لم تكتمل في العروض و الوقفةُ الدلاليةُ قد تحقَّقت لأنّ الفاصلة المتبوعة (جواب الشرط المقدم) قد وقعتْ في الشطر الأول مستقلةً عن الجملة التابعة (الشرطية) في الشطر الثاني و كذا الأبيات الخامسة و السادسة و السابعة ففى البيت الخامس نري أن الوقفة العروضية قد تحقّقتْ لأنّ التفعيلة الثالثة للبيت قد تمكّنت من العروض و الوقفة الدلالية تحقَّقت لأن الشطر الأول مستقل عن الشطر الثاني. أما البيت السادس فإنّ الوقفة العروضية قد تحقّقتْ فيه لأن التفعيلة الثالثة قد تمكّنتْ من العروض و الوقفة الدلالية لم تتكسَّر لأن الشطر الأول يستقل عن الشطر الثاني مع أن الثاني تكملة له و أما البيت السابع «كلّما تَقصُر المداركُ عنه/كائنٌ مثلَما الظّنونُ تَشاءُ» فإن الوقفة العروضية تحقَّقت لأنَّ التفعيلة الثالثة قد تمكَّنت من العروض . أما الوقفةُ الدلالية فلم تتحقَّق لأنَّ

الفاصلة المتبوعة في المصراع الأول لم تكتمل و هي تستلزم الفئة الأسمية «كائن» في بداية المصراع الثاني. سوف نبحث عن معنى المعنى لهذه الانزياحات على محور التركيب قريباً.

ب. الجناس

في البيت الأول قد تكرّر الصائتان «الألف و حركة الفتحة»: الأولى أربع مرات و الثانية ١٧ مرة و الصوامت: «التاء»و «الغين» و «القاف» و «الكاف» سبع مرات جمعاء و في البيت الثاني قد تكرَّر الصوامت: «التاء» و «الدال» و «العين» ستّ مرات و في البيت الثالث قد تكرَّر الصائت «الالف» ستَّ مرَّات و الصامتان: «الميم» و «النون» ست مرات أيضا. و في البيت الرابع قد تكرّر الصائت «الألف» خمس مرات و الصوامت «التاء» و «الدال» و «القاف» أربع مرات و في البيت الخامس قد تكرّر الصائت «الألف» ستّ مرات و الصامت «النون» خمس مرات و الصوامت: «التاء» و «الدال» و «العين» و «الكاف» س تّ مرات و في البيت السادس قد تكرّر الصوامت:«التاء» و «الدال» و «العين» و «الغين» و «الكاف» ثماني مرات. أما البيت السابع فقد تكرر فيه الصوامت: «التاء» و «العين» و «القاف» و «الكاف» ثماني مرات أيضا و سوف نبحث عن دلا لات هذه التكرارات في مرحلة التركيب .

ج. القافية

إن مقطع القافية في الأبيات المذكورة يتمثّل في «اءُ» و قد سُمِّي حرف الألف ردفاً و سوف نبحث عن ايحاءات تكرار القافية في مرحلة التركيب.

د. الوزن

هذه الأبيات من البحر الخفيف و هي من البحور التي تكثر استعمالها في الشعر العربي و قد تتألف من تفعيلتين «فاعلاتن و مستفعلن» مع زحاف الخبن و علة التشعيث و سوف نستفيد من هذا التقطيع النظمي لدارسة سرعة إيقاع كل من الأبيات و بطئه لتفسير ظاهرة معنى المعنى.

إن تقطيع البيت الأول كما يلي:

_ _ U_ / _ U _ U/_ _U _ _ _ UU / _ U _ U/_ _U _

فاعلاتن /مفاعلن/ فعلاتن فاعلاتن/ مفاعلن/ فاعلاتن

سالمة / مخبونة/مخبونة سالمة / مخبونة / سالمة

إن تقطيع البيت الثاني كما يلي:

_ _ U_ / _ U _ U/_ _UU _ _ UU / _ U _ _/_ _U _

فاعلاتن / مستفعلن / فعلاتن فعلاتن / مفاعلن / فاعلاتن

سالمة/ سالمة / مخبونة مخبونة/ مخبونة/ سالمة

أما تقطيع البيت الثالث فهو:

_ _ U_ /_ U_U/_ _U _ _ _U_ / _U_U/_ _U_

فاعلاتن/ مفاعلن/ فاعلاتن فاعلاتن/ مفاعلن / فاعلاتن

سالمة / مخبونة / سالمة سالمة / مخبونة / سالمة

و تقطيع البيت الرابع كالآتي:

_ _U_ / _ U _ U/_ _U U /_ _ UU / _ U _ U/_ _UU

فعلاتن / مفاعلن/ فعلاتن/ فـــــعلاتن / مفاعلن / فاعلاتن

مخبونة / مخبونة/ مخبونة/ مخـــــــــبونة / مخبونة / سالمة

و كذا تقطيع البيت الخامس:

_ _ _ / _ U _ _ /_ _U _ _ _ U_ / _ U _ U /_ _UU

فعلاتن / مفاعلن / فاعلاتن فاعلاتن / مستفعلن / مفعولن

مخبونة/ مخبونة / سالمة سالمة / سالمة /مشعثة

يقطَّع البيت السادس كما يلي:

_ _ _ / _ U _ _/_ _U _ _ _ U_ / _ U _ _/_ _U _

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن فاعلاتن / مستفعلن/ مفعولن

سالمة / سالمة / سالمة سالمة / سالمة / مشعثة

هكذا يقطَّع البيت السابع:

_ _ UU / _ U _ U/_ _U _ _ _ UU / _ U _ U/_ _U _

فاعلاتن / مفاعلن / فعلاتن فاعلاتن / مفاعلن/ فعلاتن

سالمة/ مخبونة / مخبونة سالمة / مخبونة / مخبونة

الانزياحُ النحوي

الف. التقديم و التأخير

إن تقديم الفاصلة الجوابية (تَلْبَسُ التِّبْرَ مِئزَراً و وُشاحاً) على الفاصلة الشرطية (كُلَّما أَشْرَقَتْ و غابَتْ ذُكاءُ) في البيت الأول قد حقّق الأمامية للفاصلة الجوابية لأنّ المقصود بالذات من الجملة الشرطية هو الجواب (الهاشمي،١٣٦٨ ش:١٧٠) و هي توحي بالمتناظرة الوجدانية «الدوامُ و الاستمرارُ» في عملية «حبِّ الظهور» للإلهة: الشمس، لكون فعل الجواب مضارعاً. إن الفصل بين المبتدأ «هي» و الخبر «موضعٌ» بالفاصلة المعترضة (عند الأم التي اخترم الموت بنيها و ضلّ عنها العزاءُ) في البيتين الموقوفي المعنيين: الثاني (هي عند الأم التي اخترم الموت بنيها و ضل عنها العزاء) و الثالث: (موضع لا ينالهم فيه ضيم/لا، و لا يدرک الشباب الفناء) قد حقّق الأمامية للفاصلة المعترضة و هي توحي بالمتناظرة الوجدانية «التهويل» المنطوية في «الغبن» (الهاشمي:٢٤٠) و كذا فإن تقديم الفاصلة الجوابية (كذا يولد الرجاء ... اليأس) على الفاصلة الشرطية (و إذا مات... الرجاء) في البيت الرابع يوحي بالمتناظرة الوجدانية «الكثرة» لكون «كذا» كناية عنها و الجملة توحي بالإنكار الشديد لأن الغرض الرئيس للجملة الشرطية هو الجواب و الجواب مقترن ب «كذا .»إن تقديم الجارّ و المجرور «كذا» على الجملة الجوابية المتقدّمة على الجملة الشرطية في البيت نفسه قد يوحي بالمتناظرة الوجدانية «الإنكار» المتمثل في «الرجاء الكاذب» المنتهي إلى «الغبن».(المصدر نفسه: ١٨٠). أما تقديم المسند إليه «الظّنون» على المسند «تشاء» في البيت السابع (كُلُّ ما تَقْصُرُ الْمَدارِکُ عَنهُ /كائن مثلما الظنون تشاء) قد حقّق الأمامية للمسند إليه و هو يوحي بالمتناظرة الوجدانية «تعجيل المساءة» المتمثّل في الخسارة. (نفس المصدر: ١۴۴)

ب. الحذف

نلاحظ في البيت الثالث (مَوْضِعٌ لا ينالُهُمْ فيهِ ضَيمٌ/لا، و لا ينالُ الشبابَ الفناءُ) قد حُذِفت الفاصلة الموكِّدة (لا ينالُهمْ فيه ضيمٌ) بالقرينة اللفظية قبلها و بقيت منها «لا» و لذلک قد عُوِّض عنها بفاصلة (،) لتدلّ عليها و هذا الحذف إيجازي يوحي بالمتناظرة الوجدانية «الضجر و السآمة» المتمثلة في الرجاء الكاذب المؤدي إلى الغبن.(نفسه: ٢٣٥).

الانزياح الدلالي

في البيت الأول يتضح أنّ الفعل «تلبس» له سمة دلالية «+إنسان» و لفاعله «ذُكاء» سمةدلالية «-إنسان» أيضا و هكذا فإن العبارة «تلبس ... ذكاء» متناقضة و منزاحة لأن «اللُّبس» يختصّبالإنسان و الشمسُ لا تقدر أن تلبس. أما الجملة التكميلية «لا تلبس ذكاء» فهي منزاحة أيضا. لأن عدم اللُّبس تستلزم وجود الإرادة في اللابس و الشمس غير مريدة. هكذا فإن المفروض و المفترض ينتافضان و بناء على ذلک، فإن الفعل «تلبس» يتخلّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقياً و عاطفياً و في البيت الثاني يبدو أنّ الفعل «اخترم» له سمة دلالية «+حي» و فاعله «الموت» له سمة دلالية« -حي» و هكذا فإن العبارة «اخترم الموت» متناقضة و منزاحة. لأن «الاخترام »يستلزم وجود الغريزه في المخترم و الموت ظاهرة طبيعية فاقدة للغريزة. و كذلک فإن المفروض و المفترض لا يجتمعان و كذا الجملة التكميلية «ما اخترم الموت» منزاحة، لأن عدم الاخترام يفترض وجود الإرادة في الفاعل و الموت ليست له إرادة. وبناء على ذلک، فإن المفروض و المفترض متناقضان. لذلک، فإن الفعل «اخترم» يتخلَّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقياً و وجدانياً . كما يتبين في البيت الثالث أنّ الفعل «لا ينال» له سمة دلالية «+إنسان» و فاعله «ضيم» له سمة دلالية «-إنسان» أيضا و هكذا فإن العبارة «لا يناله فيه ضيم» متناقضة و منزاحة. لأن عدم النيل و الوصول يفترضان وجود الإرادة في النائل والواصل و «ضيم» غير مريد. هكذا فإن المفروض و المفترض متناقضان و كذا فإن العبارة التكميلية «يناله ضيم» منزاحة لأن «النيل» يفترض وجود الإرادَة في النائل و الواصل و «ضيم» لا إرادة له. و لذلک فإن المفروض و المفترض متناقضان فهكذا فإن «الفعل» «لاينال» يتخلّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقياً و عاطفياً. أما الفعل «لا يدرک» فله سمة دلالية «+إنسان» و فاعله «الفناء» له س مة دلالية« -إنسان». إذن فإن العبارة «لا يدرک ... الفناء» متناقضة و منزاحة. لأن عدم الإدرا ک يفترض وجود الإرادة في المدرک و الموت غير مريد. إذن فإن المفروض و المفترض منتاقضان و كذلک فإن العبارة التكميلية «يدرک ... الفناء» منزاحة لإن الإدرا ک يقتضي وجود الإراده في المُ درِ ک و «الفناء» غير مريد. إذن فإن المفروض و المفترض لا يجتمعان. بناء على ذلک، فإن الفعل «لا يُدرک» يتخلَّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقياً و عاطفياً. أما في البيت الرابع فنري أنّ الفعل «يولَدُ» له سمة دلالية «+حي» و فاعله«الرجاء» له سمة دلالية «-حي». إذن فإن العبارة «يولد الرجاء» متناقضة و منزاحة لأن الولادة يفترض وجود الحياة في الوالدة و الموت غير حي. إذن فإن المفروض و المفترض ينتاقضان و كذا فإن العبارة التكميلية «لا يولد الرجاء» متنافضة و منزاحة. لأن عدم الولادة يفترض

وجودالحياة في الوالدة و الرجاء غير حي و لذلک فإن المفروض و المفترض ينتاقضان و إن الفعل «مات »له سمة دلالية «+حي» و فاعله «الرجاء» له سمة دلالية« -حي» و هكذا فإن العبارة «مات الرجاء» في الجملة نفسها منزاحة و متناقضة، لأنّ الموت يفترض وجود الحياة في الميّت قبله و «الرجاء» غير حي. إذن فإن المفروض و المفترض متناقضان. و هكذا فإن العبارة التكميلية «ما مات الرجاء» منزاحة أيضا. لأن عدم الموت يقتضي وجود الحياة و «الرجاءُ» ليس حياً . فإنّ المفروض و المفترض يتنافضان. بناءً على ذلک، فإن الفعل «مات» يتخلّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقيا و عاطفيا. أما في البيت الخامس فإنّ الفعل «ترتدي» له سمة دلالية «+انسان» و الفئة الفاعلية «الأفعالُ و الأشياءُ» لها سمة دلالية «-انسان» و هكذا فإنّ العبارة «ترتدي الأفعال و الأشياء» منزاحة و متناقضة. لأنّ الارتداء يفترض وجود الإرادة في المرتدي و «الأفعال و الأشياء» غير مريدات. إذن فإنّ المفروض و المفترض متنافضان. كما أنّ العبارة التكميلية «لا ترتدي الأشياء و الأفعال »منزاحة لأنّ عدم الارتداء يقتضي وجود الإرادة في غير المرتدي و «الأفعالُ و الأشياءُ» غير مريدات و هكذا فإن المفروض و المفترض متناقضان، إذن فإن الفعل «ترتدي» يتخلّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقيا و عاطفيا. في البيت السادس نلحظ أنّ الفعل «عَدّدَتْ» له سمة دلالية «+انسان» و الفئة الفاعلية «الأغراضُ و الأهواءُ» لها سمة دلالية «-انسان». إذن فإنّ العبارة «عَدّدَتْهُ الأغراض و الأهواء» منزاحة. لأن «التعداد» يفترض وجود الإرادة في المعدِّدة و «الأغراض و الأهواء» غير مريدات. إذن فإن المفروض و المفترض منتاقضان. أما العبارة التكميلية «ما عدّدتْهُ ... الأغراضُ و الأهواءُ» فهي متناقضة و منزاحة. لأن عدم التعداد يفترض وجود الإراده في المعدِّدة و «الأغراض و الأهواء» غير مريدات. إذن فإن المفروض و المفترض متناقضان. بناء على ذلک، فإنّ الفعل «عدّدتْ» يتخلَّص من مبدأ التعارض و يصبح إطلاقياً و عاطفياً . كما نشاهد في البيت السابع أن الفعل «تَقصُر» له سمة دلالية «+إنسان» و فاعله «المداركُ» له سمة دلالية «-إنسان». إذن فإن العبارة «تقصُرُ المداركُ ...» منزاحة و متناقضة. لأن «القصور» يفترض وجود الإرادة في القاصر و «المدارک» غير مريدات. إذن فإنَّ المفروض و المفترض متناقضان و كذا فإنّ العبارة التكميلية «لا تقصرُ المداركُ ...» متناقضة و منزا حة لأن عدم القصور يقتضي وجود الإرادة في غير القاصر. إذن فإن المفروض و المفترض يتنافضان. بناء على ذلک، فإن الفعل «تَقصُر» يتخلّص من مبدأالتعارض و يصبح إطلاقياً و عاطفياً . إنّ الفعل «تشاء» له سمة دلالية «+إنسان» و فاعله «الظّنون»له سمة دلالية «-إنسان». إذن فإن

العبارة «الظّنونُ تَشاءُ» منزاحة و متناقضة. لأن المشيئةيقتضي وجود الإرادة في الشائي و الظنون غير مريدات. إذن فإن المفروض و المفترض متناقضان. إن العبارة التكميلية «الظّنونُ لاتشاءُ» منزاحة أيضا. لأن عدم المشيئة يقتضي وجود الإرادة في غير الشائي و «الظّنونُ» غير مريدات. إذن، فإن المفروض و المفترض يتناقضان. بناء على ذلک، فإن الفعل «تشاءُ» يتخلّص من مبدأ التعارض و يصبحُ إطلاقياً و عاطفياً .

مرحلة التركيب

التوازنُ لصوتي

الف. الوقفةُ

كما بيّناه قبل ذلک: إنّ الوقفاتِ العروضيةَ و الدّلاليةَ متطابقةٌ في الأبيات: الثالثة و الرابعة و الخامسة و السادسة. أما الأبيات: الأولى و الثانية و السابعة فلم تتوافق فيها الوقفات العروضية مع الوقفات الدلالية. إن البيت الأول منزاح صوتيا لأن الشطر الأول فيه مفتقر إلى الشطر الثاني لإ كمال معناه و يمكن القول إن في البيت نوعًا من التنازع قُام بين أفعال ثلاثة «تلبس» و «أشرقت» و «غابت» فى طلب الفاعل «ذكاء» و قد أعمِل الأول و أهمِل الثايي و الثالث و على كل حال، ليس الشطر الأول مستقلاً عن الثاني و السبب لهذا الاستخدام للغة هو الاهتمام بالفعل المقدم و كأنّ اللُّبس هو الأهمُّ من كل شيء فى هذا البيت مما يقوي إحساس حب الظهور و البيت الثاني منزاح بسبب خرق الوقف النظمي للوحدة المعجمية «و هي عند الأم التي اخترم الموات بنيه و ضل عنها العزاء» و بذلک قطع الوقف النظمي الترابط الدلالي بين الشطرين فقسَّم الوحدة المعجمية (الموت) إلي قسمين لاستكمال التوازي العروضي حيث شدَّد على معنى الموت و قساوته و مرارته و كم يُفجّع موت البنين قلب الأمهات المفجوعات و يذهب بها إلي مطارح اليأس و الوهم حتى لَيخلُق في أنفسهنّ عالَما مليئا بالسعادة لأبنائهنّ المفقودين مما يقوّي إحساس الغبن و هكذا نري ذلک في البيت السابع حيث شُدِّد على كلمة «كائن» بإسقاط المتناظرة العاطفية «الوجود و الكثرة ...» في «كل ما تقصر المدارک عنه» و هذا يعني أن ما لا يدرَک بواسطة الحواسّ و العقول يتراءي للإنسان كأنّ له وجودا مستقلا بذاته و لكنه في الواقع يتمثَّل في حيّز الظنون و الأوهام اللّتين لا وجود حقيقياً لهما، بل هما تصوُّران موهومان و لهما وجود ذهني لا مادي و حقيقي كمايقول الفلاسفة و بذلک تغلبان العقول و تتصرّفان

فيها و تتفوّقان عليها و توجبان تصورات لا حقيقةلها مثل السماء مما يخالف رأي ماديين كأمثال أبي ماضي كما نحن بصدد إثباتها في المقال الحاضر.

ب. الجناس

في البيت الأول نُلاحِظ تكرارَ الصّائت «الألفُ و حركاتُ الفتحة» و هو يوحي «بـالْمشهدِ الْجميلِ و الْمُعجِبِ لِظُهُورِ الشّمسِ و تعظيمِ الإلهةِ الْمُقتدرةِ السّاميةِ: الشّمسِ» (قويمي، ۱۳۸۳ش (ب): ۳٦) و يقوي إحساس «حبّ الظهور» للإلهة الشمس في محور التركيب و في الأبيات الثانية و الثالثة و الرابعة نلحظ تكرار الصوامت «التاء» و «الدال» و «العين» و «الكاف» و هو يوحى بإحساس الاضطراب (نفسه: ٤٦) كما يوحي تكرار الصوامت «الميم» و «النون» بإحساس السخط (نفسه:۴۹) و تكرار «الألف» و «حركات الفتحة» يوحي «بالانكسار» (نفسه: ۳۱) و تكرارحركات الضمة يوحي «بالثقل و الغموض» (نفسه: ۳۸) و هي جمعاء تقوي إحساس «الغبن» في محور التركيب و في البيت الخامس نرى تكرار الصائت ا(لألف) و هو يوحي «بالانكسار» و تكرار الصوامت «التاء» و «العين» و «الكاف» و هو يوحي بإحساس «الاضطراب» كما نشاهد تكرار الصوامت «الدال» و «العين» و «الغين» و «الكاف» في البيت السادس أيضا و هو يوحي بإحساس «الاضطراب» . أما في البيت السابع فإن تواتر الصائت «الألف» يوحي «بالضحک» (نفسه: ۳۱) و تكرار الصامتان «الميم و النون» يوحي «بالسخرية» (نفسه: ۴۹) و هى جمعاء تقوى إحساس «الخسارة» في محور التركيب.

ج. القافية

يتمثل هجاء القافية في هذه الأبيات في «اءُ». إن هذين الفونيمين يسقِطان المتناظرات الوجدانيةَ: «الإعجاب و الغموض و الظلام و الحزن»من محور الاختيار على محور التركيب و يوحيان بإحساس «الغبن و الخسارة» في أبيات القصيدة. إن القوافي الثلاث (العزاء، الفناء و الرجاء) كلّها تشمل على أربعة مقاطع و تتألف حروف القافية فيها من فونيمين)اءُ(و إنّ وجود ثلاث فونيمات أخري (حركات الفتحة) قد زادت غني القافية و من جهة أخري فإن هذه القوافي الثلاث هي أسماء عامة مفردة و لكل منها دور الفاعل و قد فُصل بين الفعل و الفاعل بعبارة (عنها، الشباب و في القلوب) و نلاحظ ذلک في البيتين: الثاني (و هي عند الأم الذي اخترم الموت بنيها وضل عنها العزاء) و الرابع (و كذا يولد الرجاء من اليأس إذا مات في القلوب الرجاء) بواسطة الجار والمجرور و في البيت الثالث «موضع لا ينالهم فيه ضيم/لا، و لا يدرک الشبابَ الفناءُ» بواسطةالمفعول و يلاحَظ بين كلمة (العزاء و الرجاء)

نوع من التوازن من جانب المعنى لأن (العزاء) حالةنفسية فقدتها الأم المفجوعة و أن الرجاء أيضا حالة نفسية قد ماتت في قلبها. (قويمى،١٣٨٣ش (الف): ٢١-٢٣). إن القوافي في الأبيات الخامسة و السادسة (صورٌ في نفوسنا كائنات/ترتديها الأفعال و الأشياء) و (ربّ شيء كالجوهر الفرد فذّ/عدّدتْه الأغراض و الأهواء) نحوية و كلتا القافيتين تتعلّقان إلي فئة نحوية واحدة (الاسم و جمع التكسير و معرف بأل) و عدد المقاطع فيهما أربعة (الأشياءُ و الأهواءُ) و حروف القافية تألّفت من فونيمين (اءُ) و لكل منهما نفس الوظيفة النحوية (معطوف) و قد فُصِلَ بين الفعل و المعطوف بواسطة الفاعل و زاد وجود الفونيم «وَ» غني القافية. هنا ک توازن بين (الأهواء) و (الأشياء) من جهة معنى المعنى لأن «الأشياء» جمع «شيء» التي اشتقت من فعل (شاء) و هو يطلق على ما يريده الإنسان و يحتاجه النفس و (الأهواء) جمع (الهوى) و هي تُ طلق على ما يعشقه الأنسان. بناء على ذلک، يمكن القول: كما أن الصور الذهنية ترتدي برداء الأفعال و الأشياء (ما يحتاجه الأنسان و يعشقه) فإن حاجة كالجوهر الفرد الفذ تتمثل في عداد الأغراض و الأهواء مما يحبه الإنسان و يحتاج إليه أيضا و هو يوحى بالخيالية المؤدية إلى إحساس الغبن في الإنسان العاشق. إن البيتين المذكورين يُفسِّران البيت الذي يسبقهما و الذي أشار إلي آمال القلب الطويلة كما أنهما يُنتجان البيت الذي يليهما و الذي يشير إلي تلک الطموحات التي تنشأ من ضعف العقول في إدرا ک الحقيقة مما يوحي بإحساس الخسارة.

د. الوزن

إن هذه الأبيات السبعة أنشدت في بحر الخفيف التام الصحيح ذي النغم الموزون الجميل الليّن المستمرّ . كما يقول عياد: «و هو بحر متوسط بين البحور الرزينة كالطويل و البسيط و الثقيلة كالكامل و الوافر و الخفيفة كالهزج و المقتضب ...» (عياد، ١٤١٣ هـ: ٧٧). إن أبطأ الأبيات إيقاعاً البيتُ السادس الذى وقعت فيه خمس مقاطع قصيرة مقابل ١٨ مقطعاً طويلاً حيث يدلُّ ذلک على القلة النسبية للمقاطع القصيرة بالنسبة للطويلة(٢٧٪). كما يُلحظ أن هذا الإيقاع الليّن يطابق المعنى الضمني للبيت نفسه و هو الخيالية التى تنسجم مع دقّات قلب الخياليين البطيئة الاضطراب لكونهم غير مبالين بالوقائع التى تنتابهم و الذين هم فى فلوات الوهم و اللامبالاة. إن أسرع الأبيات إيقاعاً البيتان : الرابع و السابع للكثرة النسبية للمقاطع القصيرة بالنسبة للمقاطعالطويلة «عشر مقابل أربعة

عشر»(۷۱٪). (واعظي و ديوسالار، ۱۳۹۲ش: ۲۳۳) حيث يتطابق هذاالإيقاع مع المعنى الضمني للبيتين و هو الغبن و الخسارة.

التوازنُ النحوي

في البيت الأول، من المحسّنات المعنوية «الطيّ و النشر». إذن فإنّ المصراعين المتوازيين يقوّيان و يكمّلان بعضهما البعض. إنّ الإلهة «الشمس» تلبس كلَّ يوم مئزره الذهبي و تلتقي بسكّان مملكته الأرض و هذا زمان أوج تألق الشمس و توهُّجها. ثمّ في مرحلة أخري، تُكمل عملها و هي تلبس الوشاح المرصَّع بالمجوهرات و تودِّع سكان بلادها و تختم بذلک عملا يوميا و هذا زمان بزوغ أوائل النجوم في الليل. ففي البيت الثاني و الثالث و الرابع من المحسنات المعنوية «صناعة شبه التقسيم». إذن فإن المصاريع الثلاث الأولي تقع في توازٍ مع المصاريع الثلاث الأخري و تقوي و تكمّل معانيها. إنّ تقديم الفاصلة الجوابية على الفاصلة الشرطية في البيت الرابع يحقّق الأمامية للفاصلة الجوابية و هي تتطابق مع المصراعين الأولين للبيتين السابقين و يوحي بصحّة فكرة الأم المفجوعة. أما التوازن الحاصل من صناعة التقسيم في المصاريع الثانية فهو يوحي بأن هذه الفكرة غير صحيحة، إذ إن الرجاء قد مات في قلبها و تبدَّل الإيمان بالترديد. (قويمى: ۱۳۸۳(الف): ۲۸-۳۴).

التوازنُ الدلالي

نلاحظ في البيت الأول أنّ المتناظرة الوجدانية «حبّ الظهور» المتمثلة في تبادل السلام و التوديع من الإلهة مع سكّان مملكته الأرض في لقاء جماعي، تدلّ على غياب الرجولية و الضعف عن طريق كلمات البيت و تكمل النفي العاطفي. إن وصف «حب الظهور» بـ «لُبس المئزر الذهبى و الوشاح المرصع»تجربة معيشة، لأن حبَّ الظهور لا يعاش إلا سلبياً باعتباره غياباً للعالم في بعديه الأشدَّ ملموسية أنتروبولوجياً . إن الابتكار في صوغ الاستعارة حيث تستمرُّ بقوةٍ مقولةُ «الغياب». يتمثل «لُبس المئزر الذهبي» بوصفه غيابا للرجولية الذي يشكِّل الأنوثة و الجمال و «لُبس الوشاح المرصّع بالمجوهرات» بوصفه غيابا لكل ضعف و بساطة. إن «لُبس المئزر الذهبي و الوشاح المرصّع» يوحيان بالجمال و الجلال في أعلى درجاتها و «ذكاء» مشتقة من «التذكية» و هى ذبح القرابين و ترتبط بأسطورة «ميترا» التى يقال أنها جعلت مراسيم ذبح البقر احتفالا عاماً للناس فلكون (ميترا) إلهة الشمس و النجوم في هذه العقيدة (رضي، ۱۸۱۳: ٦٤)، فإنَّ البيت يظلُّ صادقاً . كما هو بينٌ أن

الأبيات الثانية و الثالثة و الرابعة موقوفة المعاني و تنتهي بمتناظرة وجدانية واحدة و هى الغبن و هذا لا ينافي أن تتمثل في كلّ بيت متناظرة وجدانية مستقلة. إن وصف «قسوة الموت» بالاحترام حشو. لأن قسوة الموت لا تعاش إلا سلبيا باعتباره غيابا للعالم في بعده الأشد ملموسية. في هذا البيت نوع من الابتكار الشعري حيثُ تستمرّ مقولةُ الغياب. يتمثّل «الاحترام» بوصفه غيابا للرحمة و بوصفه سمكا للرجاء. إن هذه الاستعارة مكنية. إن السماء في هذه القصيدة رمزٌ للجنة (حاطوم، ۱۹۹۱م: ۱۳۹). إن وصف «العدالة و الخلود» بمكان «لا ينال فيه ضيم و لا يدرک فيه الفناء» معاش لأن العدالة و الخلود لا يعاشان إلا سلبيا إلا باعتبارهما نفيا للعالم في بعديه الأشد ملموسية. إن «عدم النيل» و «عدم الإدرا ک» يوحيان بشدة مفهوم البعد و «ضيم» و «فناء »يرتبطان بكل شيء محزن و مبغض و مضر للإنسان. إن وصف «الغبن» بولادة الرجاء من اليأس في قلب الأم المفجوعة بعد موته في قلبها المعزّى تجربة معيشة. لأن «الغبن» لا يعاش إلا سلبيا باعتباره غيابا للعالم في بعديه الأشدّ ملموسية و في هذا البيت قليل من الابتكار و فيه استعارة و كناية بسيطة و عادية حيث تستمر مقولة الغياب. إن «الولادة» بعد «الموت» استعاره متناقضة. إن «الولادة» توحي بالازدهار و التفتح و النشاط و الموت يرتبط بكل سكون و وقفة و ظلام و مع ذلک فلكون الولادة متعذرة بعد الموت يمكن أن نعتبر هذا الرجاء غبنا و كذلک الأبيات: الخامسة و السادسة و السابعة تنتهى بمتناظرة وجدانية واحدة و هى الخسارة. إن وصف «التغير» بـ «الارتداء» تجربة معيشة. لأن «التغير» لا يعاش إلا سلبي اً باعتباره نفي اً للعالَ م في بعده الأشدَّ ملموسيةً أنتروبولوجياً . في هذا البيت بساطة و عامية. يتمثّل «الارتداء» بوصفه غياباً «لكلِّ شكلٍ ثابتٍ » و «الأفعال و الأشياء» بوصفهما غيابا «لكل شيء متغير». إن «الارتداء» يوحي بشدة مفهوم القولبة و «الأفعال و الأشياء» ترتبطان بكل شيء ثابت و متموضع. مع ذلک، فلكون ظهور الصور الذهنية في قالب الأفعال و النتايج المترتبة عليها مبتنية على فلسفة سلوكية بسيطة، فإن« ارتداء الأفعال و الأشياء» يضلّ صادقاً . إنّ وصف «الخيالية» بـ «استكثار الجوهر الفرد» تجربة معيشة. لأنّ «الخيالية» لا يعاش إلا سلبياً باعتباره نفياً للعالَم في بعده الأشدَّ ملموسيةً أنتروبولوجياً . ليس في هذا البيت ابتكار خاصّ. بل إنّه يمثّل عقيدة عاميّة حيثُ تستمرّ فيه مقولة الغياب. يتمثّل «الجوهر الفرد» بوصفه غياباً لـ «قلّة القيمة» و «استكثاره» بوصفه غياباً لكلِّ فكرةٍ رائدةٍ و «الأغراضُ و الأهواء» بوصفهما غياباً لكلّ تحليل منطقي عقلي. إن «استكثار الجوهر الفرد» يوحي ببساطة التقدير و «الأغراض والأهواء» ترتبطان بكل شيء خيالي و وهمي. مع ذلک،

فلكون العقل ضعيفاً في تقدير القيم الحقيقيّة، فإنَّ «خياليته» يظلُّ صادقا. إنَّ وصف «الخسارة» بـ «قصور من أحد و مشيئة لآخر» تجربة معيشة. لأن «الخسارة» لا يعاش إلا سلبيا باعتباره غيابا للعالم في بعديه الأشد ملموسية أنتروبولوجيا. ليس في هذين المجازين ابتكارٌ و إنّهما تعبيران عاميان للخسارة و اللذان عَبَّرَ عنهما عن طريق استعارتين مكنيتين. يتمثَّل «قصور الإدراک» بوصفه غياباً لكلِّ مقدرة لحلِّ المشكلة و «مشيئة الظنون» بوصفه غياباً لكلِّ رغبة في ترک المشكلة. إن «المشيئة» توحي بالأخذ و الإقدام و القهر و «الظّنون» ترتبط بكل شيء غير واقعيّ و خياليّ . مع ذلک فلكون الوهم سبباً لضعف الإدرا ک بحساب الخسارة، يظلُّ قصور الإدرا ک و مشيئة الظنون صادقينِ .

النتيجة ة

من خلال دراستنا هذا على أساس نظرية كوهن نستخلص النتائج التالية:

١.إن سبب شعرية الأبيات ذات الاستعارة يكمن فيما يلي: من جانب الانزياح الصوتي المتمثّل في: الوقفة)العروضية و الدلالية(، فإنّ الانزياح قد هدَّم الوحدة الدلالية في البيت الأول و الثاني و السابع. إن الترصيع للألف و الفتحة بالنسبة لباقي الصوائت أ كثر تردّداً (١١۴ مرة) و جناس الحرف لـ «الميم» و «النون» و «التاء» و «الدال» و «العين»و «الغين» و «الكاف» و «اللام» أكثر وقوعا بالنسبة لباقي الصوامت (١٠٢ مرة). إن القوافي النحوية (الفئوية) تتمثّل في الأبيات الثانية و الثالثة و الرابعة كما يوجد في البيتين الخامسة و السادسة. إن الأبيات كلّها من بحر الخفيف و زحا ف الخبن يتردّد أكثر بالنسبة لسائر الزحافات فيها. م ن جانب ا لانزياح النح وي، فإن تردّد التقديم و التأخير و الحذف يقدَّر بنسبة متوسطة)خمس انزياحات نحوية(و قد تمثّل في قالب لفّ و نشر و شبه تقسيم. أما من جانب الانزياح الدلالي فإن تردّد الاستعارات المكنية يتّسم بالأغلبية و عدم المجانسة بين المسندِ إليه و المسندِ.(عشر انزياحات دلالية).

٢. و في تعليل معنى المعنى المتمثّل في إسقاط المتناظرات الوجدانية لمحور الاستبدال على محور التركيب يمكن القول: إنّ تحطيم القواعد المعيارية الصوتية في الوقفة و الجناس و الوزن و القافية متناظرات وجدانية قد رشّحت معنى المعنى (حبّ الظهور و الغبن و الخسارة) بشكل جيد. أما من جانب التوازن ا لنحوي فإنّ القصيدة متوسطة لأن التوازن قد تمثَّل في قالب لفّ و نشر و شبه تقسيم مما رشّح معنى المعنى (حبّ الظهور و الغبن) في الأبيات: الأولى و الثانية و الثالية و الرابعة و من

جانب التوازن الدلالي، فإن الابتكار في صوغ الاستعارات قد تمثّل في البيت الأول و الثا ني أكثر من باقي الأبيات و الباقي استعارات عادية و من ناحية صدق العاطفة فإنّ الاستعارات كلَّها تتّسم بالجودة و الحسن مما أحدثت معاني ضمنية قد أشير إليها في السطر الثالث من هذا القسم. فلذلک نستطيع القول بأن معنى المعنى للأبيات ذات الاستعارة التي تعتبر أساس الحكم على القصيدة جمعاء، تتسم بالجودة و القوة و الفعالية و إن القصيده قصيدة عميقة .

المصادر و المراجع

أبوماضي، ايليا.(٢٠١٠م) .**ديوان إيليا أبي ماضي**، جمعه و حققه و شرحه عفيف نايف حاطوم. بيروت: دار صادر.

الجرجاني، عبدالقاهر.(١٩٨٤م). **دلائل الإعجاز** ، قرأه و علّق عليه محمود محمد شا كر. القاهرة: مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع.

داد، سيما.(١٣٩٥ ش). **فرهنگ اصطلاحات ادب ی**. چاپ هفتم ،تهران: انتشارات مروارید.

رضی، هاشم.(١٣٨١ش). **آیین مهر** : پژوهشی در تاریخ آیین راز آمیز میترایی. چاپ اول. تهران: بهجت.

سجودی، فرزان. (١٣٩٣ش). **نشانه شناسی کاربردی**. چاپ سوم. نشر علم.

صفوی، کورش. (١٣٩۴ ش).**از زبانشناسی به ادبیات: نظم**، ج ١، چاپ پنجم. تهران: سوره مهر.

ضیمران، محمد. (١٣٩٥ش). **ژا ک دریدا و متافیزیک حضور** . چاپ سوم. تهران: انتشارات هرمس.

عظیمی فرد، فاطمه.(١٣٩٢ش) .**فرهنگ توصیفی نشانه شناسی**. تهران: انتشارات علمی.

العمري، محمد.(٢٠٠١ م). **الموازنات الصوتية: في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية**. المغرب: أفريقية الشرق.

عياد، شكري محمد. (١۴١٣ هـ) **مدخل إلى علم الأسلوب. الطبعة الثانية**. القاهرة: مكتبة الجيزة العامة.

قویمی، مهوش. (١٣٨٣). **شعر نو در بوتهٔ نقد**. چاپ اول. بندرعباس: دانشگاه هرمزگان.

قویمی، مهوش.(١٣٨٣ش).**آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث**. چاپ اول. تهران: انتشارات هرمس.

کاظمی، فاطمه. (١٣٩٩ش). دراسة مظاهر الدلالة عند عبدالقاهر الجرجاني. **فصلية دراسات الأدب المعاصر**. العدد ٤٨: صص ٨١-١١٢ .

کریمة، محمد کربية (٢٠١٥م). «قضية اللفظ و المعنى في النقد الأدبي القديم.» **مركز دراسات الكوفة**. العدد ٣۴: صص ٢٣١-٢٥٦.

کوهن، جان. (۱۹۸۶). **بنية اللغة الشعرية**. ترجمه محمد الولي و محمد العمري. المغرب: دار توبقال للنشر.

کوهن. جان .(۲۰۱۳م) .**الكلام السامي**. ترجمه و قدم له: محمد الولي. دار الكتاب الجديدة المتحدة.

نايف حاطوم ،عفيف. (۱۹۹۴ م). **ايليا أبوماضي (حياته-شعره-نثره)**.الطبعة الأولى. بيروت: دار الثقافة.

نظام طهرانی، نادر.(۱۹۹۲ م). **العروض العربي**، الطبعة الأولى. طهران: جامعة العلامة الطباطبائي.

الهاشمي، أحمد .(۱۳٦۸ش).**جواهر البلاغة: في المعاني و البيان و البديع**.الطبعة الأولى. قم: مصطفوي.

هوکس، تیرنس.(۲۰۱۲م.).**الاستعارة**، ترجمه عمرو زكريا عبدالله و راجعه محمد بريري.الطبعة الأولى. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

واعظی، فرزانه و فرهاد دیوسالار.(۱۳۹۲ش). بررسي اتانين و رابطهٔ آن با موسيقی و عروض شعر. **فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی**. شماره ۱۳. صص ۵۵-۷۹ .

يا كبسون، رومان. (۱۹۸۸م). **قضايا الشعرية**. ترجمه محمد الولي و مبارک حنون. المغرب: دار توبقال للنشر .

COPYRIGHTS

© 2024 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: حجركشت رضا، بيراني شال علي، فلاحتي صغري، ناظميان هومن، أسودی علی، دراسة معنى المعنى في الأبيات ذات الاستعارة في قصيدة «السماء» لايليا أبي ماضي (على أساس نظرية جان كوهن)، دراسات الأدب المعاصر ، السنة ۱۵، العدد ٦۰، الشّتاء ۱۴۴۵، الصفحات ۱۸۱-۱۵۴.