مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ Journal of the University of Babylon for Humanities
المجلد 29/ العدد 12/ 2021 Vol. 29/ No. 12/ 2021

قراءة أسلوبية في قصيدة "بَكَرَتْ سميّةُ" للحادرة الذبياني الجاهلي

محمد الصالح بوضياف

قسم اللغة والأدب العربي/ المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة/ الجزائر.

boudiaf@cuniv-naama.dz

تاريخ استلام البحث: 2021/9/5 تاريخ قبول النشر: 2021/9/ 20 تاريخ نشر البحث: 2021 /12/21

المستخلص:

استطاعت الدراسات النقدية الغربية المعاصرة تجاوز دراسة اللغة في حدود قواعدها التركيبية التي تحكمها، إذ لم تقتصر على الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية، بل أخرجت دراسة اللغة من النظر في الجملة إلى النظر في مستوى أكبر هو عالم النصّ، ليتيح هذا الطرح اللغوي والنقدي وضع نظرية لسانية أعمق وأشمل تعتمد جملة من المعايير والأسباب، وتراعي مجموع انتظام الجوانب اللغوية والسمات الأسلوبية والبنى المكوّنة لأجزاء النصّ وتراكيبه؛ بدءًا من وحداته الدنيا وصولًا إلى وحدته اللغوية الكبرى ونسيجه الكليّ.

وليس يعزب عن متلقّي المناهج النقدية المعاصرة أثر الدراسة الأسلوبية في تقديم العمل الأدبي تقديمًا يكفل التحليل اللائق بهذا الأثر، وأن يجعله نصّا منفتحًا على أكثر من قراءة، والدفع به نحو أفق أرحب لدى القارئ، ولاسيما إذا كان هذا الأثر الأدبي ذا نزعة لغوية من جهة، ومفتقرا إلى مختلف الجوانب التاريخية والاجتماعية التي تحيد بمنهج القراءة عن مسراها الأسلوبي اللغوي الصرف، وعلى هذا المعطى رأينا أن يكون موضوع البحث دراسة تطبيقية في قصيدة عربية قديمة لشاعر جاهلي مقلّ من منظور أسلوبي، ليخرج البحث موسوما: قراءة أسلوبية في قصيدة "بكرت سميّة" للحادرة الذبياني الجاهلي.

الكلمات الدالة: أسلوبية، الشاعر الحادرة، التكرار، التركيب اللغوي، الإيقاع.

A Stylistic Reading of the Poem “Bakarat Soumaya” by Al Hadira Adhibyani AL Jahili

Boudiaf Mohammed Essalih

Department of Arabic Language and Literature/ Center University Salhi Ahmed of Naama /Algeria

Abstract

This paper presents a reading in an old Arabic poem by A Jahiliyyah (the Age of Ignorance) poet, known as “El Hadira.” The approach for the reading is stylistic, as we have divided the research into four sections, focusing on the method of repetition, the nominal and verbal structures and rhythm, in addition to the possible cultural patterns in this poem.

One of the most prominent results we concluded in the research is that the stylistic reading can investigate the expressive and emotional values offered by the literary text. Moreover, this poem is amongst the important poems cited by Arab critics, and that it contains many phonetic aspects, various linguistic structures, and styles worthy of study and follow-up.

Keywords: Stylistics, Poet El Hadira, Repetition, Linguistic structure, Rhythm.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1. مقدمة:

1. 1 . أهمية البحث وروافده:

إنّ أيّ أثر أدبي يعوّل في مجمله على عوامل لغوية وعوامل غير لغوية، والدراسة الأسلوبية ليست ببعيدة عن هذين العاملين، لأنّها تتطلّب دراسة العناصر اللغوية التي يتيحها الموقف والمقام من جهة، ويتيحها مقتضى التعبير من جهة أخرى[1،ص132]، وإذا نظرنا إلى قصيدة الحادرة – بوصفها نصًّا أدبيًا– سنجد هذا النصّ يعوّل على جملة من العناصر اللغوية والأسلوبية، في مقابل ظروف مقامية ومواقف اجتماعية ونفسية دفعته إلى تسجيل هذا الأثر الأدبي الفريد، وهو ما ستحاول هذه الورقة أن تقف عليه بالدراسة والنظر، وستكون المقاربة المنتهجة في هذه القراءة مقاربة أسلوبية.

لا يعدو هذا البحث أن يتناول تلك الخطوات المتّبعة في المقاربة الأسلوبية للنصوص، وقد جمعها بعضهم في ثلاث خطوات هي عمدة التحليل الأسلوبي في شموليته[2،ص52]؛ اقتناع الباحث بأنّ النصّ جدير بالمتابعة والتحليل والدراسة، ثم الخطوة الثانية ممثّلةً في تحويل النص من نص كامل إلى نص مجزوء في شكل عناصر وبنى، وتحليل هذه البنيات والعناصر تحليلاً لغويًا قصد الوصول بالنص إلى أبعاده الممكنة، ثمّ الخطوة التي تعقب ذلك، ويكون تحصيلها بملاحظة الجماليات، وتسجيل النتائج والكليات التي يحملها ذلك العمل الأدبي.

1. 2. إشكالية البحث والمنهج المعتمد والمنهجية المتّبعة:

تعود إشكالية البحث إلى جملة من التساؤلات التي تجمع بين منهج البحث وخصائص النص الشعري المطروق، ولعلّ أهمّ هذه التساؤلات المطروحة ما مدى استجابة النص الشعري القديم لمناهج النقد المعاصر، وما الخصائص الأسلوبية التي يتوفّر عليها نص الحادرة، وما البنيات اللغوية والشعرية التي يستفرد بها هذا النص الشعري؟ وإلام يمكن أن يكون المنهج الأسلوبي أجدر المناهج النقدية لقراءة النصوص الشعرية القديمة، وأبين للخصائص الشعرية والبنيات اللغوية؟

ولمّا كان الموضوع متعلّقًا بالدراسة الأسلوبية كان لا بدّ من اعتماد المنهج الأسلوبي، وقد راعينا قدر المستطاع أن تكون الدراسة من منظور أسلوبي، كالتطرّق إلى أسلوبية التكرار وأسلوبية الإيقاع، وأسلوبية التركيب والمعجم، أمّا خطّة البحث المتّبعة فقد توزّعت على مقدّمة للموضوع، وأربعة مباحث وخاتمة، خصّصنا المبحث الأوّل للحديث عن القصيدة والشاعر، حيث عرّفنا بشكل مقتضب الحادرة، وأشرنا إلى ترجمته وتسمية قصيدته المقصودة ومناسبتها وعدد أبياتها واختلاف الروّاة والنقاد في ذلك.

وتناولنا في المبحث الثاني شعرية التكرار في القصيدة، أمّا المبحث الثالث فتطرّقنا فيه إلى الأبعاد الأسلوبية للتركيب الاسمي والفعلي في القصيدة، على أنّنا عرّجنا في المبحث الرابع على شعرية الإيقاع في القصيدة، وقسّمناه إلى عنصرين، تطرّقنا في العنصر الأوّل إلى الإيقاع الخارجي كالوزن والقافية وبعض الظواهر الصوتية، وتطرّقنا في العنصر الآخر إلى الإيقاع الداخلي، في حين إنّنا أفردنا المبحث الأخير لشعرية الأنساق الثقافية الممكنة في النص، لتكون خاتمة البحث تسجيلاً لجملة من النتائج المتوصّل إليها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

2. ترجمة الشاعر وقصيدته العينية.

الحادرة والحويدرة لقبان للشاعر، والحادر لغة هو الضخم، ونُبز بذلك لقول شاعر صاحب له يشبّهه بضفدع غليظة، والحويدرة تصغير الحادرة[3،43]، أمّا اسمه فهو قطبةُ بن مِحصن بن جرول بن حبيب[4، 186]، وهو شاعر جاهليّ مقلّ، من شعراء الفحول والطبقات المعتدّ بشعرهم، وقصيدته المنوطة بالدراسة والتحليل هي من جيّد الشعر، أوردها جمهرة من النقّاد القدامى في مصنّفات الشعر وطبقاته، فهي في الديوان، وفي الأصمعيّات والمفضّليات، وفي كتاب الاختيارين للأخفش الأوسط، وفيها شواهد لغوية وأدبية كثيرة تناقلتها مصنّفات القدامى كالخزانة، واللسان.

عدد أبيات القصيدة ممّا اختلف فيه الرواة والنقاد، على أنّ القصيدة المعتمدة في البحث هي القصيدة التي رواها المفضّل الضبيّ في المفضّليّات، وعدد أبياتها واحد وثلاثون بيتا شعريا[3، ص43-48][5،ص303].

تُعدّ عينية الحادرة من عيون الشعر العربي، وهو شاعر يُرجع أغلب المصنّفين نسبه إلى قبيلة ذبيان، فيقال الحادرة الذبياني، وهو أحد شعراء قيس[5،ص272]، ذكره ابن سلاّم الجمحي في المرتبة الثالثة في الطبقة التاسعة من فحول الجاهلية[6، ص95].[4،ص186]، ولم يورد له ابن سلاّم سوى أربعة أبيات معترفا أنّه شاعر وصاحب كلمة طويلة[4،ص186]، والحادرة وشعره "موضع عناية العلماء الرواة من رجال الطبقة الأولى وتلاميذهم ومن جاء بعدهم على مرّ العصور"[5،ص276]، على نحو "ما فعل الأصمعي والمفضّل وابن الأعرابي وابن السكّيت والسّكّري، حين جمع بعضهم شعر الحادرة، واختار بعضهم قصائد منه، وشرح بعضُهم هذا الشعر وأقرأه وأملاه، وكذلك فعل أصحاب المعاجم اللغوية من الأزهري في تهذيبه، والجوهري في صحاحه، إلى ابن منظور في لسان العرب، ثمّ المرتضى الزبيدي في تاج العروس، حيث تمثّلوا بأبيات من شعر الحادرة في مواضع متعدّدة في معاجمهم، وكذلك فعل أيضًا أصحاب كتب طبقات الشعراء وكتب الأدب والنقد كابن سلام والجاحظ وأبي الفرج الأصفهاني وقدامة بن جعفر وغيرهم"[5،ص276]، أمّا قصيدته العينية فلها منزلتها في الشعر العربي، وقد كان حسّان بن ثابت –رضي الله عنه– إذا تنوشِد الشعر قال: هل أُنشدت كلمة الحويدرة؟ يعني هذه. وهي واحدة من قصائد المفضّليّات[3،ص43].[5،ص303].

أبيات من القصيدة: رأينا أن نورد بعضًا من أبيات القصيدة، فكان من جملة الأبيات التي اختيرت للدراسة والبحث هذه الأبيات الآتية:

بكرت سميةُ بكرةً فتمتّـــع وغدت غدوَّ مُفارقٍ لم يَرْبَع
وتزوّدت عيني غداة لقيتُها بلوى البُنينةِ نظرةً لم تُقلـــع
وتصدّفت حتى استبتكَ بواضحٍ صلت كمنتصب الغزال الأتلع
وبمقلتي حوراء تحسبُ طرفَها وسنانَ، حرَّةِ مستهلِّ الأدمع
وإذا تُنازعك الحديثَ رأيتَها حسناً تبسمها، لذيذَ المكْرع
بغريض سارية ادرَّته الصَّـــبا من ماء اسجرَ طيب المستنقع
أسُميَّ ويحكِ هل سمعت بغدرةٍ رُفع اللواءُ لنا بها في مَجمعِ

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إنا نَعفُّ فلا نريبُ حليفنا ونكفُّ شحَّ نفوسنا في المطمع
ونقي بآمن مالنا أحسابنا ونجرُّ في الهيجا الرماح وندّعي
ونخوض غمرة كلِّ يوم كريهةٍ تُردي النفوس وغُنمها للأشجع
فسُميّ ما يديرك أن رُبَ فتية باكرتُ لذّتهم بأدْكنَ مُترع

إنّ هذا النوع من الدراسات الأسلوبية يبرز ما يتميّز به نتاج أدبيّ ما من تراكيب خاصّة لا ترد في غيره فتكون سمة أسلوبية مبتكرة، أو ما يرد فيه من تراكيب مسبوقة فتكون دليلاً على مقدار ما فيه من تقليد ومحاكاة[7،ص28]، ولما كان البحث محكومًا بشروط علمية ومنهجية، ولما كانت أبيات القصيدة تتجاوز ثلاثين بيتًا كان لابدّ أن تخرج دراستها الأسلوبية في شكل مقتضب، وكان لابدّ أن نلتزم –قدر الإمكان– بذكر أهم مستويات التحليل الأسلوبي، لذا آثرنا أن نتناول الموضوع في أربعة عناصر، نتناول أوّلا شعرية التكرار في القصيدة، ونتطرّق ثانيا إلى شعرية الأبعاد الأسلوبية للتركيب الفعلي والاسمي في القصيدة، ثمّ شعرية الإيقاع في القصيدة فشعرية الأنساق الثقافية.

3. شعرية التكرار في القصيدة:

يعدّ التكرار من أهمّ المرتكزات التي تعوّل عليها المقاربة الأسلوبية، وأهمّ البنيات الأسلوبية في تحليل الخطاب، ذلك أنّ ما تكرّر تقرّر، وأنّ ما يعمد إليه النص من إعادة وتكرار إنّما غرضه تقرير المعنى في النفس، ولعلّنا لا نبالغ إذا ذهبنا بالقول إلى أنّ أكثر النصوص إبداعًا أكثرها تعويلاً على هذا الملمح الأسلوبي لأنّ " الشّيء إذا تكرّر رسخ في الأذهان رسوخا تنتهي بقبوله حقيقة ناصعة"[8،ص122]، ولذا لا نستبعد أن يكون التكرار أبرز ملامح البنيات الأسلوبية دورانًا في نص القصيدة، ولا نستبعد أن يكون هذا التكرار ذا أثر واضح في ربط الأبيات ورصف بعضها ببعض، فالشاعر يكرّر كثيرا، يكرّر الزمن ويكرّر الحدث والمكان والشخوص، يكرّر الزمن فتقف على كلمات مكرّرة (في البيت الأوّل: بكرت، بكرة، غدت، و"غادة" في البيت الثاني)، وهو مذهب من مذاهب العرب في كلامها، والمراد به التوكيد والإفهام[9،ص235]، وفي هذا التكرار استحضار دقيق لكلّ تفاصيل السفر الذي خرجت فيه سمية مع أهلها، وهنا "تتشابك المرأة الظعينة/ سميّة بوصفها لازمة تكرارية وواسمة أسلوبية مع الموضوعات الأخرى المشكّلة لبنية النص، وهذا التشابك يجعلها تمثّل فضاء إشاريا كاشفا، إذ تتحدّد ملامح الظعينة في هاته القصيدة بفعل حركيتها الباعثة على الدهشة" [10،ص1057]، ولماّ كان يصعب على الشاعر تصوّر الموقف – وهي تغادر وترتحل – كان لابدّ أن يجد بديلا للترويح ومخاطبة نفسه بتكرير الكلمات والأساليب والعبارات، فاستعمال الشاعر للأفعال وإعادة مفاعليها المطلقة فيه دلالة على إطلاق النفس وفيه ما يعرب عن أنّ هذا الرحيل والسفر ممّا هو محقّق وواقع(بكرت بكرةً) في مطلع القصيدة، وفي وسط القصيدة (باكرت لذّتهم، بكروا عليّ) [3،ص46].[5،ص304]، ولا يخفى علينا ما لمفردة "البكور" من أهميّة عند الإنسان العربي في تراثنا القديم، وقد تغنّى بهذه الخصيصة كثير من الشعراء، وعدّوها من معاني البطولة وخصائص العروبة، يذكّرنا هذا البكور ببيت امرئ القيس في المعلّقة، يقول:

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل.

ومن ذلك ما ذكره بشار بن برد في قوله[11،ج3،ص203]:

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير إنّ ذاك النجاح في التبكير.

فإن رجعنا إلى سياق الموقف الذي دفع بالحادرة إلى تكرار ذكر صاحبته والبكور فإنّ مقصوده من ذلك غير خاف على متذوّق الشعر ومتتبّع أيام العرب وقتذاك، إذ يرتحل القوم – والمرأة المتغزّل بها "سميّة" من أولئك القوم– والناس نيام، فلا تقع ملامة ولا عتاب، ولا يكون حديث أو استئذان من الشاعر أو منها.

وفي قوله: (غدت غُدوَّ مفارقٍ) تكرار بيّن، ودلالة ذلك أنّ الأمر مفعول وواقع على لا محالة، وأنّه ممّا يقطع الأمل، وفيه ما لا يدع مجالا للشكّ، وهو تكرار نطالعه في مفتتح القصيدة، فتكرير هذه الكلمات تكرير للموقف، فتكرار هذه المعاني بعدّة ألفاظ [الغدوّ والبكور] لا يكون إلاّ لمقصدية من الشاعر في أن يخرج المعنى مُشبع الدلالات والأحاسيس، وهو من معهود العرب في كلامها، يقول ابن قتيبة: "وأمّا تكرار المعنى بلفظين مختلفين فلإشباع المعنى والاتّساع في اللّفظ"[9،ص240]، وقد يتجاوز الشاعر الموقف بتكرير الكلمات إلى الصيغ والأفعال والأدوات التي صاحبت الشعور والأحاسيس، فتجده في بداية القصيدة، كأنّه يأمر نفسه فيقول(فتمتّع)، والتمتّع المقصود هو امتلاء العين والقلب بأطياف الذكرى[12،ص17]، ولعلّ ما كان يرمي إليه الشاعر من وراء هذا التكرار هو تجسيد موقفه المعارض لموضوع الظعينة/ الرحلة وفلسفتها في الانفصال عن القبيلة الأم[10، ص1065]، إلى أن صار الفراق صعبًا والفراق ثقيلًا، دلّ عليه قوله:(مفارق لم يربع). واستعمال التنكير في النظرة، والجزم والقطع بأداة الجزم (لم)، له دلالته من حيث تهيئة هذا الوصف الذي وراءه هذا الظمأ الحارق، وهو ما تترجمه كلمة (تقلع) التي توحي بالغوص والتجذّر إلى العمق كما يغوص الجذر في باطن الأرض.

وممّا يلاحظ في التكرار هو ما نجده في تكرار النون في كلمة(بُنَيْنَة)، فإنّ الكلمة وإن كانت تعني اسم موضع، فإنّ دلالتها لا تخلو من دلالة الشوق وتذكر بداية الرحلة ومكان أوّل الارتحال.

ومن ذلك أيضًا ما نجده في اعتماده النداء، فنلاحظ كيف أنّ الشاعر كرّر من النداء، على الرّغم من أنّه ينوّع من استعمال حروف النداء بين الذكر والحذف، فتجده مرّة يستعمل حرف النداء مع المنادى، ومرّة أخرى يستغني عنه فيحذفه، مثال ذلك ما جاء في قوله(أسميّ)، ومن الحذف قوله:"فَسُمَيُّ"، مع تكرير المنادى نفسه وقد جاء النداء في قوله:(أسُميُّ) بالهمزة، وهي لنداء القريب الذي يكفي في تنبيهه صوت ما، أمّا البعيد فإنّه ينادى بكلمة (يا) ليكون هذا الصوت المفتوح الممتدّ عونًا على بلوغه ونفاذه، وعلى الرغم من أنّ من يناديها بكرت ورحلت، فإنّ هذا لا يمنع أن تكون حاضرة في القلب والنفس قريبة إلى الروح والضمير، فالهمزة ألغت البعد المكاني والمسافات، وأحضرتها وجعلتها في مكان قريب. وإذا نظرنا إلى الترخيم في قول الشاعر(أسُميُّ) فإنّه أضفى على هذا الاسم مزيدا من الرشاقة واللطافة والحب، والقرب والدلال[12،ص31]، وفي سنن العرب في كلامها ما يبرّر تكرار الشاعر لهذه المعاني والكمات، إذ استحسنت العرب التكرار في " الأمور المهمّة التي قد تعظم العناية بها، ويخاف بتركه وقوع الغلط والنّسيان فيها والاستهانة بقدرها"[13،ص47.48]، وعليه، فإنّ تكرار ذكر (سميّة) بمختلف الصيغ والاستعمالات له وظيفته اللغوية والأسلوبية التي لا تعوضّها وظيفة لغوية أو أسلوبية

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أخرى. وله وقْع نفسي خاصّ بالشاعر، ومردّ مثل هذا الاختيار لدى الشاعر يرجع إلى ذاتيته التي يتجلّى فيها عالمه الداخلي في" التفاضل الأسلوبي المبنيّ على تفضيل كلمة دون غيرها وفق توظيف يقتضيه النظم"[14،ص438]، وفي مقابل هذا الاختيار الأسلوبي والمعيار الخاصّ، هناك معيار موضوعي مداره "السياق اللغوي الذي يوجّه الألفاظ انطلاقًا من فضاء هندسي يموقع اللغة مُظهرًا العلاقة بين اللغة وأشكال الخطاب"[14،ص438]، فتكرار "سميّة" وتعزيز حضورها في النص يكتسي "ثراء دلاليًا وفيوضات نسقية عبر تماسه مع ثيمات فكرية في هذا المقطع، بحيث تكوّن هذه الثيمات فجوات متعاشقة تحفّز المتلقّي على فكّ مغاليقها، وانتظار آفاقها الرامزة" [10،ص1061]، والمتتّبع للصيغة التكرارية في هذا النص سيدرك أنها تسهم في تحقيق" ما يسمّى الانسجام النصي بحيث تبدو الموضوعات النصيّة المتنافرة والمفكّكة ظاهريا بالنسبة للمتلقّي متآلفة ومتفاعلة في سياقاتها الإشارية "[10،ص1057].

ولولا أنّ الدراسة محصورة في شعرية التكرار من منظور أسلوبي، لكان للتكرار حضور بلاغي مكثّف في القصيدة، إذ كان مرادنا أن نقتصر على أهمّ هذه البنيات اللغوية، فلم نورد جميع ما تعلّق بالتكرار من منظور بلاغي، إذ لا يعزب على القارئ أنّ مصطلح التكرار من أسبق المصطلحات البلاغية وأكثرها شيوعًا في تراثنا العربي، ولا يعزب عنه ما أورده القدامى في هذا الباب من كتب ومصنّفات، ولهذا لم نكد نجاوز بالبحث ما تعلّق بشعرية التكرار أسلوبيا.

يغلب على نص القصيدة تلك الدينامية والحركة، فالنص لوحة تشكيلية، تتوزّعها وظائف لغوية متنوّعة، وتتخلّلها بنى وتراكيب متعدّدة.

4. الأبعاد الأسلوبية للتركيب الفعلي والاسمي في القصيدة:

ويرى جمعٌ من الباحثين أنّ الأسلوبية استفادت استفادة طيّبة ممّا قدّمه النحاة والبلاغيون في دراستهم لمختلف الصيغ والتراكيب، وأنّ العمل بهذه الملاحظة هو " خطوة توجّه إلى قياس شيوع تراكيب بعينها في النتاج العربي على اختلاف فنونه وعصوره، ويصير ذلك عونا للنقد الأدبي كي يكون في جانب من جوانبه أقرب إلى الموضوعية"[7،ص27]، ذلك أنّ دراسة الأساليب ترجع في شموليتها إلى محورين رئيسين، محور أساسه القيم التعبيرية، إذ لا ينبغي إغفال الصيغ والتعابير والبنى اللغوية، على أن تكون النظرة إلى العمل الأدبي بنظرة موضوعية لا بنظرة تسيطر عليها الخلفية المعرفية والعلمية، ومحور أخرى أساسه المتلقّي، وهو محور خارج عن النص[15،ص24]، فإن رام الباحث في الدراسة الأسلوبية تقديم تصوّر حقيقي لأدبية النص من عدمها كان لزامًا عليه أن يوقن أنّ النص تحكمه علاقات تمتدّ إلى عدّة أطراف، قد تكون تاريخية أو اجتماعية أو فنيّة.

وتأسيسا لهذه الرؤية رأينا أن تكون لنا وقفة على أسلوبية التركيب اللغوي والنظر فيما شاع استعماله في هذا النص الشعري، عسى أن نسجّل بعض الملاحظات الجديرة بالتسجيل في الدراسة الأسلوبية للقصيدة.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فرّق جمهور اللغويين – نحاةً وبلاغيين– بين التعبير بالجملة الاسمية والتعبير بالجملة الفعليــة فوجــدوا أنّ السمت العام الذي يدلّ عليه التعبير بالفعل هو تجدّد واستمرار، وأنّ التعبير بالاسم علامة على الثبوت والاستقرار، وشواهد هذا الاستقراء كثيرة في القرآن الكريم والسنة النبوية وكلام العرب.

بعد تتبّعنا لنص القصيدة وإحصاء عدد التراكيب المستعملة رأينا أنّ التركيب الغالــب فــي القــصيدة هــو التركيب الفعلي، ورأينا كثرة دوران الأفعال في القصيدة، وكثرة الصيغ والأزمنة، وتعدّد الأساليب وتنوّع الخطاب، وليس مرادنا أن نحصي هذه التراكيب إحصاء دقيقا بقدر ما سيكون البحث في أبرز هذه التراكيب وقراءتهــا مــن منظور أسلوبي إحصائي، على أنّنا ننشد الباحثين أن ينهضوا بالدراسة الأسلوبية الإحصائية لمثل هــذه النــصوص في فرص علمية لاحقة.

يطالعنا التركيب الفعلي من الوهلة الأولى في القصيدة، وقد صدّر الشاعر قصيدته بفعل وخــتم بيتهــا الأوّل بفعل، (بكرت، يربع) وتوسّط هذين الفعلين –في البيت الأوّل– فعلان آخران(تمتّع، غدت)، وإذا فتّشنا عن الأسماء في هذا البيت الأوّل فإنّنا نجدها لا تخرج عن اشتقاق هذه الأفعال(بكرة، غدوّ) وكلاهما مفعول مطلق لفعلين سابقي الذكر، ولم يبق إلاّ اسم المرأة (سميّة) واسم (مفارق) ومفارق تكرير لمعنى الغدوّ والرحيل(لــم يربــع)، فالــشاعر يأنس بتكرار الأفعال في القصيدة ويجعل منها متنفّسا وروحا، وإذا أقبلنا إلى ما يلي ذلك من أبيات فإنّنا لا نفــارق هذه الملاحظة، كأنّنا بالشاعر مدفوعا دفعا إلى هذا الاستعمال، فيجعل من الأفعال أداة للتمسّك بالحياة، من ذلك مــا نجده في هذه الأفعال في البيت الثاني(تزوّدت، لقيتها، لم تقلع)، فدلالة كثرة الأفعال هو تكرّر معنى الحيــاة، يقــول عبد القاهر الجرجاني(ت471هــ):" وأمّا الفعل فموضوعه على أنّه يقتضي تجدُّد المعنى المثبَت بــه شــيئا بعــد شيء"[16، ص138]، ولئن كان استعمال الفعل في التعبير يدل على الحدث والتغيّر والتجدّد، فإنّ تكراره يدلّ على تكرار هذه المعاني والوصول بها إلى معنى الحياة ككلّ. وعلى الرغم من حجم ورود هذه الأفعال متتالية في بيتين من الشعر إلاّ أنّ ذلك يجعلها متراصّة فيما بينها.

وإذا تتبّعنا مفتتح الأبيات وجدنا أنّ أغليها مبدوء بتركيب فعلي، وعدد هذه الأبيات ذات التركيب الفعلي ستة عشر بيتًا شعرياً (هي الأبيات: 1، 2،3، 5، 7، 8، 11، 12، 13، 19، 23، 24، 26، 28، 29، 30) وأفعال هذه الأبيات بين الماضي والمضارع، وبين الثلاثي والرباعي، وبين المجرّد والمزيد، فهي أفعال متعــدّدة الــصيغ والأوزان (بكرت، تصدّقت، تنازلك، ظلمَ، نعفّ، نقيم، بكروا، أودى، عرّسته، ترى)، ولئن قال قائل إنّ عدد هــذه الأبيات هو نصف عدد أبيات القصيدة، فلمَ زعمتم أنّ أغلبها كان بالتركيب الفعلي، فإنّنا نبرّر هذا الزعم بتتبّــع مــا تبقّى من أبيات، حيث ألفينا كثيرا من الأبيات المبدوءة بالاسم متعلّقةً بالأبيات السابقة لها، من ذلك قول الشاعر فــي البيت الرابع:

وبمقلتيْ حوراءَ تحسبُ طرْفها ... وَسْنَانَ حرّةِ مستهلّ الأدمعِ

فهو بيت متعلّق بالبيت الثالث الذي يسبقه، وهو قوله:

وتصدّقت حتى استبتك بواضح ...صلْتٍ كمنتصِب الغزال الأتلعِ

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فحرف العطف والجر والمجرور الذي افتُتح به الشطر الأوّل (وبمقلتي) متعلّق ومقيّد بالبيت السابق، وإلاّ فلا معنى في الجار والمجرور وما بعدهما لولا هذا التعلّق، وهي ظاهرة شعرية معهودة في نظم الشعراء منذ القديم.

وقد نجد مفتتح بعض الأبيات بجار ومجرور متقدّم على الفعل، فيكون التركيب عندئذ تركيبا فعليا، وهو ما نجده في مثل البيت السادس، والخامس عشر، كما أنّنا نجد بعض الأبيات المفتتحة باسم غير أنّ ذلك الاسم مفعول به تقدّم على فعله، فيكون التركيب تركيبًا فعليًا، على نحو ما نجده في البيت الثاني والعشرين(ومسهّدين)، وعلى هذا الأساس حكمنا بأنّ أغلب ما كان في القصيدة هو من قبيل التركيب الفعلي.

وقد تنبّه غير واحد إلى هذا الفرق في المعاني بين تأديها بالاسم وتأديتها بالفعل، ويقول ابن الأثير:"وإنّما يعدل عن أحد الخطابين إلى الآخر لضرب من التّأكيد والمبالغة"[17،ج02،ص234]، ومنهم العلوي حين ذكر معنيين ينقدحان في توجيه الخطاب بالجملة الاسمية والفعلية في قوله " الأوّل من حيث الاختصاص، لأنّ الفاعل قد فعل ذلك دون غيره نحو: أنتَ فعلت، أنا فعلت، والآخر أن لا يكون المقصود الاختصاص، وإنّما المقصود التّحقّق، وتمكين ذلك في نفس السّامع بحيث لا يخالجه في ذلك ريب، ولا يعتريه شكّ...فتصدير الجملة الاسمية بدل الفعلية فيه إرادة للتّأكيد والإثبات"[18،ج02،ص17].[19،ج 04،ص66].

وما يقال عن مفتتح الأبيات يقال في عدد الأفعال والتراكيب المستعملة في القصيدة، إذ أحصينا هذه الأفعال فوجدنا أنّها تربو على خمسين فعلاً مستعملاً، نوردها مرتّبة على هذا النحو[بكرتْ، تمتّعِ، غدتْ، لم يربعِ، تزوّدت، لقيتُها، لم تُقلِعِ، تصدّقت، استبتك، تحسبُ، تنازِعكَ، رأيتَهَا، أدرّتهُ، ظلمَ، صفا، لعب، فأصبح، تقطّع، سمعتِ، رُفِعَ، نعفٌ، لا نُريبُ، نكفٌ، نقي، نُجرٌ، ندّعي، نخوض، تردي، نقيم، يظعنُ، يسرّح، يسرّح، يُشارُ، ما يدريكِ، باكرتُ، يبكون، تُرفع، بكروا، صبَحْتُهم، تغلي، عجّلتُ، أنْضَجْتَ، لم يتورّع، بعثتهم، أودى، فتخالها، تخذُ، يعدو، حمّلتُ، تُتمُّ، تقي، تُزْجرْ، تترفّع، عرّستُهُ، لم تدسَع]، بما تقارب نسبته إلى ذكر فعلين في كلّ بيت من أبيات القصيدة، ومن مجموع خمس خمسين فعلا الموجودة في القصيدة كان للأفعال المضارعة حضور قويّ أكثر من الأفعال الماضية، فقد بلغ عدد الأفعال المضارعة واحدا وثلاثين فعلا، وبلغ عدد الأفعال الماضية اثنين وعشرين، أمّا أفعال الأمر والأفعال الناقصة فواحد في كلّ منهما، فعل الأمر (تمتّع) والفعل الناقص (أصبح). ولنا أن نسجّل هذا الحضور المكثّف للأفعال في الجدول التوضيحي الآتي:

زمن الفعل	العدد
المضارع	31
الماضي	22
الماضي الناقص	01
الأمر	01

مثل هذه الكثرة من الأفعال هو ما تحدّث عنه البلاغيون قديما حين أوردوا أنّ كلّ ما كان زمانيا فهو متغيّر، والتّغيّر يشعر بالتّجدّد، يقول الفخر الرازي:" الاسم له دلالة على الحقيقة دون زمانها... وأمّا الفعل فله دلالة على الحقيقة وزمانها، وكلّ ما كان زمانيا فهو متغيّر، والتّغيّر يشعر بالتّجدّد، فإذاً الإخبار بالفعل يفيد وراء

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أصل الثّبوت كون الثّابت في التّجدّد، والاسم لا يقتضي ذلك، وسبب ذلك أنّ الاسم يكون في صحّة الإخبار أعمّ[20،ص73]. فدلّ ذلك أنّ مراد الشاعر في هذه القصيدة إنّما لغرض بعث الحياة والتجدّد، والدوام.

5. شعرية الإيقاع وأبعاده الأسلوبية في القصيدة:

تضطلع الدراسات الأسلوبية بالنظر إلى إيقاع النصوص وموسيقاها الداخلية والخارجية، وتهتمّ بالحسّ الجمالي التي يتركه الجرس والوزن إذا كان العمل الأدبي شعرا، وما يجعل من عمل أدبي عملا مكتملا ومبدعا هو تظافر عدّة أسباب، وللإيقاع والجرس حظوة كبيرة ضمن أسباب التفوّق والإبداع، وفي هذا تفسير لتميّز بعض النصوص، وتفضيل بعضها على بعض، وقد راعى هذا الأثر الجمالي كثير من النقّاد والباحثين منذ القديم، وانسحب الأمر إلى الدراسات اللغوية والأسلوبية المعاصرة.

أخذ هذا المنحى من الدراسة عدّة تسميات، واصطبغ بعدّة مصطلحات، منها الجرس والإيقاع والموسيقا، وخصائص الصوت، ولعلّ من العرب المحدثين الذين تحدّثوا عن أبعاد هذه الظاهرة الصوتية إبراهيم أنيس، حيث يربط الموسيقى بالشعر جاعلا للشعر عدّة نواح للجمال" أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعدد وقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقا الشعر"[21،ص08]، ولما كانت للأصوات خصائص كان لابدّ أن يكون لكلّ صوت خصائص يتفرّد بها، وكان لابدّ من تحليل لهذا الصوت الشعري، إذ يعدّ تحليله ركنا من أركان " التحليل الأسلوبي للنص، وقد شغل هذا التحليل حيّزا كبيرا من الدراسات الأسلوبية"[22،ص203]، ثمّ إن التحليل الصوتي لا يتأتى إلاّ من النظر في ذلك الإيقاع وخصائص تشكّل المقاطع والأبيات، وقد عرّف الفارابي الإيقاع بأنّه تلك"النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[23،ص20]، فهو نظم أزمنة الانتقال على النغم في أجناس وطرائق موزونة تربط أجزاء اللحن، وتتعيّن بها مواضع الضغط واللين في مقاطع الأصوات، لذا لم نر بدًّا من تناول هذا العنصر–عنصر الإيقاع– والبحث عن أبعاده الشعرية الممكنة في هذه القصيدة المختارة للبحث والدراسة.

حظي موضوع ربط الوزن بالأثر الشعري باهتمام النقاد والباحثين قديما وحديثا، وقد صنّفت في ذلك كتب ودراسات، وانقسم فيه المنظّرون بين مؤيّد لهذا القول متوقّف عنه، ولعلّ من أهمّ ما نقرأه في تراثنا العربي القديم في هذا الخصوص ما طرحه حازم القرجاجنيّ (684هـ)حين عرّف"بطرق المعرفة بكيفيات مآخذ الشعراء في نظم الكلام وإنشاء مبانيه وما يقدّمونه بين يدي ذلك من تصوّر أغراض القصائد والمقاصد اللائقة بتلك الأغراض، وتصوّر المعاني المنتسبة إلى تلك المقاصد والمنتمية إليها، وتصوّر العبارات اللائقة بجميع ذلك وإعمال الحيل في تقفيتها ووزنها والإعلام بما يتسبّبون به إلى درك البغية في جميع ذلك"[24،ص202]، وهو ما أقرّه بعض الدارسين المحدثين، يقول أدونيس: "إنّ المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب"[23،ص26].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

1. 5. شعرية الإيقاع الخارجي:

القصيدة –موضوع الدراسة– من البحر الكامل، وتفيعلاته (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ). وتتابُع هذا النغم شبيه بتتابع موضوع القصيدة والخيط الذي ينتظمها، فعلى نحو ما كان النفس الشعري للشاعر واحدا من مفتتح القصيدة إلى المختتم كان إيقاع الوزن واحدا، بالتوالي والتتابع، ولم يبالغ النقاد القدامى حين ربطوا مقاصد الشعر وأغراضه بالأوزان والبحور، بل أوجب بعضهم أن "تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليّا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسب من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد"[24،ص266]، ولما كان موضوع القصيدة في النسيب والذكرى تبع ذلك ما يناسب الموضوع من بحر شعري يركبه الشاعر فيجد فيه مُنيته، إذ يعدّ بحر الكامل من أفسح بحور الشعر، وأجودها جزالة وحسن اطّراد[24،ص268]، ومعلوم أنّ هذا البحر هو البحر الوحيد الذي تصل حركاته إلى ثلاثين حركة، ولاكتمال هذه الحركات سُمّي كاملا، وللشاعر حسّ اختياري حين اختار هذا الكم من الحركات، وبنى قصيدته بهذا النمط المفعم بالحيوية والنشاط.

ولنا أن نمعِن في وزن كلمة (متفاعلن) وفي حركاته(0//0///)، حيث تستوقفنا كثرة الحركات وتواليها، وهي حركات محمودة في الشعر والأعاريض والأجزاء، يقول حازم القرطاجنيّ" ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإنّ فيه كزازةً وتوعّرا، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحرّكات فإنّ فيه لدونةً وسباطةً"[24، ص266.269]، ولا يغيب عنّا أن "متفاعلن" موفور الحظّ في هذا الملحظ، فهو كثير التحرّك، وأنّ في حركاته طلاوةً ومسحة وحركية يعزّ نظيرها، فهو عنوان التفاعل والحياة، وعنوان الحركة والاضطراب التي يعيشها الشاعر ويحياها في قصيدته.

ويمكن للمتمعّن في كلمة (متفاعلن) من جهة التصريف والاشتقاق أن يلاحظ أنّ وزن الكلمة هو اسم فاعل لفعل (تفاعَل)، ويكفي أن نسمعها فنشعر بذلك الإنسان كثير التفاعل، ومن ثمّ فإنّ اختيار هذا الوزن الداخلي يعرب عن جو القصيدة وموضوعها، وإيقاعها شبيه بما وقع للشاعر وعاشه، بل هو لصيق بحالة الشاعر حين بكرت سميّة وعزمت على الرحيل، تاركة خلفها ذاك الشاعر متفاعلا بموقف رحيلها وبكورها، ولصيق بحالته وهو يصف سميّة ويعدّد نعوتها وخلالها، ولصيق بحالته وهو ينادي سميّة بكلّ النداءات مصرّحا باسمها تارة ومرخّما تارة أخرى، كما يعدّ هذا الإيقاع ترجمان حقيقيا عن كثرة الأفعال الواردة في النص بكامله، فقد عبّر الوزن عن التفاعل مثلما كانت تعبّر عنه كثرة الأفعال على تغيّر أزمنتها وصيغها.

والمتتبّع للبيت الأوّل في القصيدة يجد أن الشاعر افتتح قصيدته بكلمة (بكرت)، وهو توظيف يستحسن في صدر القصيدة، وفي مثل هذا الموقف، فهو منزع بديع لطيف يقصد منه الشاعر المناجاة والتذكّر، وهي حالة تعتري الشاعر وتحرّك أشجانه، فقد بكرت سميّة وغدت مفارقة ولم تعد كسالف عهده بها (غدوّ مفارق لم تربع)، وقد استحسن النقاد "أن يقدّم في صدر المصراع ما يكون لطيفا محرّكا إلى غرض الكلام كالمناجاة والتذكّر في النسيب وما جرى مجراهما"[24،ص284]، فبداية قصيدة الحادرة تنمّ على مقدرته الكاملة في استجلاب المعاني،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

واستحضار موجبات الحنين والذكرى، ولم يقف الشاعر عند هذا فحسب، بل استطاع أن يستصحب في المصراع الثاني من هذا البيت ما يعلّل به تلك الكلمة الافتتاحية (بكرت) فقال: وغدت غدوّ مفارق لم يربع. فخرج البيت في غاية الحنين والمناجاة، وانتظم انتظاما كأنّه كلمة واحدة.

حتّى إذا ما فرغ الشاعر من البيت الأوّل أطلّ علينا في البيت "وعليه علامات الحزن والألم بسبب الفراق، لذلك استخدم ما يعرف بالتصدير في البيتين الأوليين، ليرد عجز البيت إلى صدره، وكأنّه منكفئ على نفسه تخيّم عليه مشاعر الحزن والأسى" [25،ص117] فجاءت وتيرة الإيقاع مؤْذِنةً بموقف حزين.

وسيجد المتتبّع لذلك البيت الأوّل تصريعا زاد من رمزية هذه الكلمة الافتتاحية، وزاد من تماسك مصراعي هذا البيت، وقد ذكر حازم القرطاجنيّ بأنّ له "في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل دون ذلك"[24،ص283]، فهو مدخل إيقاعي موطّئ لذلك الجوّ الفائض بالحيوية والحركة.

وتتوسّع الدراسات الأسلوبية التي تتناول الجانب الصوتي للأعمال الشعرية إلى شعرية الأعاريض والقوافي، وهو موضوع تداركه الباحثون منذ عقود خلت، وصنّفوا فيه الكتب والمؤلّفات، ولا تثريب علينا إذا اكتفينا بذكر بعض النصوص لحازم القرطاجنيّ، إذ ليس غرضنا في هذا المقام أن نتوسّع بالشواهد والأدلة، يقول في موضع الحديث عن الوزن والرويّ:" ثمّ يضع الوزن والرويّ بحسبها لتكون قوافيه متمكّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها"[24،ص203]، وقوله (بحسبه) يرجع إلى العبارات والكلم المتماثلة والمقاطع والمعاني المطروحة في الأشعار، ويقول في موضع الحديث عن العروض:" كثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج إلى حذف ولا حشو"[24،ص204]، وهو عين ما نقرأه في عروض القصيدة، فقد وقعت متوسّطة لا بالطويلة ولا بالقصيرة، فأعاريض الكامل من شأنها أن يكون النظم فيها جزلا ذا وقع ومسحة.

وإذا جئنا إلى ما يعترض هذا الوزن من زحاف وعلل فإنّنا نلفي زحاف الإضمار (تسكين المتحرّك الثاني) فيتغيّر الإيقاع من (مُتَفاعلن) إلى (مُتْفاعلن) أي: (0//0/0/) فيكون لهاذ الإضمار وظيفته في التوازن بين الحركات والسواكن، وهذا التوزان بين المقاطع الصوتية هو الذي أخرج القصيدة في مستوى منتظم واحد، وقد استثمر الشعراء في هذا الإيقاع فطاوعتهم اللغة، وانساب لهم الشعر انسيابا، ولم يكن الحادرة بدعا في ذلك بقدر ما كان موفّقا في اعتماد هذا الوزن والإيقاع في موضوع قصيدته المخصّصة النسيب والتذكّر.

أمّا إذا نظرنا إلى القافية فسنقف على ملمح مهمّ في هذه القصيدة، يكمن في" القافية وحرف الرويّ على وجه الخصوص(العين) فمخرجه عميق مما يوحي بعمق التجربة الشعرية لدى الشاعر"[25،ص118]، فقد اختار الشاعر حرف العين قافية لقصيدته، ومعلوم أنّ حرف العين من الحروف الحلقية التي يجد فيها الشعراء متنفّسًا للقول والإبداع، فهو حرف جهوري مسموع يخرج من أقصى الحلق، وكأنّنا بالشاعر يريد البوح عمّا يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس، وكأنّنا به يعتصر ذلك الموقف فيصدره في أبيات شعرية لا يعبّر عنها إلاّ حرف قويّ الأثر والسمع والحس، هو حرف العين.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ولو أردنا تتبّع علاقة مسمّى هذا الحرف بالموقف الذي يعبّر عنه في مفتتح القصيدة لوقفنا على ملمح غريب ونكتة لطيفة، فالموقف موقف نظر وتتبّع، يتطلّب رؤية وبصرا، فالعين في قافية القصيدة هي نفسها العين التي تتقفّى أثر سميّة والرحلة، والعين في القافية كأنّها تلك العين المبصرة التي يحتاجها الشاعر في البكور كي يرى بجلاء، وكأنّها هي نفسها العين التي يذكرها في البيت الثالث بقوله:(وتزوّدت عيني... لقيتها...نظرةً...لم تقلع)، فكلّ المعاني تنصرف إلى التمتّع بالرؤية والنظر، فكان حريًّا بحرف العين أن يجعله في آخر حرف من قصيدته. وإذا رحنا نتابع الأبيات التي تلت البيت الأوّل والثاني فإنّ معاني العين مكرورة أكثر من مرّة، (مقلتي حوراء، طرفها، تنازعك، رأيتها، تبسّمها) فهذه الانفعالات والأحاديث كلّها ذات علاقة بالرؤية والعين والتفاعل.

ومن معاني العين عين الماء، ويمكن أن نذكر معنى من هذا في قول الشاعر:(لذيذ المكرع)، والمكرع في لغة العرب طريقة في الشرب وموضع للسقي والتروّي، ولهذا المكرع علاقة بموضع الشرب من العين – عين الماء– فحصل ذلك الانسجام بين المكرع ولذّة الشرب التي شبه به ثغرها المتبسّم والعين التي في حرف القافية.

هذه المعاني التي وظّفها الشاعر في قصيدته هي من خصائص القافية التي جعلها في حرف العين، ذلك أنّ من شأن القافية أن "تكون عذبة الرنين، حلوة النغم، خصوصا أنّ القافية شريكة الوزن في خاصيّة الشعر"[23، ص26].

لم يكن في وسع المقال أن يبحث في جميع الظواهر الصوتية اللغوية التي تختصّ بها القصيدة، بيد أنّ ما يمكن توكيده هو أنّ تحليل مختلف الأصوات والظواهر الأسلوبية من شأنه أن يفصح عن درجة الانفعالات وطبيعتها داخل النص، ذلك أنّ " الصوت والأسلوب يمكن أن يكون ذا طبيعة انفعاليـة"[26،ص 206]، بل عدّ بعضهم ذلك الصوت والجانب الفيزيائي هو المسؤول عن استقلال النصوص وتميّز بعضها عن بعض[27، ص169]، ومن ثمّ فالتعامل مع هذه الظواهر الصوتية بشيء من التأويل والتحليل هو المخوّل بالانتقال بها من مستوى استعمال الصوت العادي إلى مستوى استعمال جمالي يحصل معه شعرية وذوق.

5. 2. شعرية الإيقاع الداخلي:

لم يكتف النقاد المعاصرون بملاحظة ما تشيعه موسيقى الشعر وإيقاعه المتعلّق بالوزن والقافية، بل لفت انتباههم أثر آخر يتركه إيقاع من نوع خاصّ، اصطلحوا عليه بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي أو موسيقى الحشو، يقول محمد الهادي الطرابلي:" وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشو" [28،ص63]، وشأن موسيقى الشعر في ذلك كشأن النغمة الواحدة التي تؤلّف منها مختلف الألحان، فالمقصود بالإيقاع الداخلي هو تتبّع تلك الظواهر الصوتية الخفيّة التي تشي بها الكلمات والصيغ والحروف، يقول شوقي ضيف:" ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تامّ"[29،ص97]، فتفاضل الشعراء لم يعد حكرا على اختيار الأوزان والبحور والأغراض والأوزان والبحور والمقاصد فحسب، بل لجرس الألفاظ ونغم الكلمات دخل في ذلك، ونصّ الحادرة استطاع أن

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

يظفر بعديد "العناصر المكونة للنص الشعري، وهذه العناصر هي الأوزان العروضية والجوانب النفسية والألوان البلاغية والعاطفة"[25،ص119].

ومن مظاهر هذا الإيقاع الداخلي الذي يفترش القصيدة هو ما نقرؤه في الألفاظ والكلمات، فاختيار الشاعر للكلمة المعبّرة لا يكون إلاّ عن دراية بعمقها الدلالي وبعدها النفسي، ويمكن أن نمثّل لهذا الاختيار بكلمة (تصدّقت، استبتك، الصلت) فنلاحظ دوران كلّ هذه الكلمات في البيت نفسه على حروف بعينها (السين والتاء)، ولا يخفى على أهل الذوق أنّ من خصائص حرف السين في العربية أن يترجم عن الأحاسيس والنفس، ولنا أن ننظر إلى كلمة إحساس، ونفس، وصدق، وصبر، فندرك أنّ توظيف السين فيها ذو علاقة بهذه الخاصيّة، وقد أجاد كثير من الشعراء باختيار حرف السين للتعبير عن هذه المعاني، والصاد أخت السين في الجرس والإيقاع، فإن حاولنا أن نربط صوت الكلمة (استبتك، تصدّقت، الصلت) بمعنى الكلمة في كلّ من هذه الثلاث فإنّنا نقع على لفتة غاية في اللطف، وغاية في الجمال والتصوير، فكلمة (استبتك) مشتقة من السبي، كأنّ المرأة تجعل من القلب مملوكا أسيرا خالصا لها، وكلمة (تصدّقت) مأخوذة من الصدوف وهو الإعراض، ومعنى ذلك أنّ المرأة تعرِض بوجهها ثمّ تُعرِض وتُحجم عن هذا الإعراض فتترك القلب شغوفا متطلّعا للظهور مرّة أخرة، أمّا كلمة (صلت) فالمقصود بها وضاءة جيدها وبريقه[30،ص195]، فإذا ما اجتمعت هذه الكلمات في بيت شعري واحد فإنّه لا يعتري هذا البيت نقصٌ، ولا يمكن للصورة التي يريد أن يرسمها الشاعر إلاّ أن تخرج في لوحة مكتملة الحسن والجمال، وبمثل هذا الإيقاع الداخلي يبدع الشعراء في التصوير والتعبير، ويجعلون نصوصهم خالدة باقية في الأعقاب.

وما يقال عن هذه الكلمات السابقة يقال عن كثير من اختيارات الشاعر، من ذلك ما نسمعه من جرس في حرف النون في كلمة (البنينة) وما توحي به إلى الشوق والحنين حين همّت الصاحبة بالرحيل من ذلك المكان (البنينة)[30،ص196]، على أنّ هذا المجال يتّسع، ودونه ذلك خرط القتاد، وبإمكان الباحثين أن يتوسّعوا بالبحث والنظر، وأن يقدّموا للقرّاء مادّة علمية متخصّصة في هذا النوع من البحوث والدراسات.

إذا أردنا أن نُجمل القول في هذا المبحث فسنقرّ بأنّ الشاعر أحسن إذ اختار هذا الإيقاع لقصيدته، وقد رأينا كم من المعاني التي يمكن تصيّدها في هذا النص، وكم من الدلالات التي يعكسها هذا الإيقاع، ولولا هذه اللغة الشعرية والإيقاع الشعري لما أمكننا أن نُبْعِد في القراءة والتأويل للربط بين اللغة والوزن والمعنى، ولما استطاعت أن تكون قصيدته كأنّها عقد مفصّل.

6. شعرية الأنساق الثقافية والحضارية الممكنة في القصيدة:

إنّ تتبّع العلاقات في النص يكون بين عدة مستويات، منها المعجم، والتركيب، والأصوات، ومدى تلاحم كلّ عنصر بسواه، فوحدات النسق تتكوّن بالضرورة من اللغة، ومن ثمّ يلزم تحليل وحدات النسق التعبيري في نظامه النصيّ[31،ص192].

تستدعي معرفة الأنساق الثقافية الممكنة في القصيدة النظر في الطريقة التي يتمّ بها الترابط المنطقي وتسلسل الأفكار والأحداث داخل النص، والمتتبّع للنسق العام للقصيدة يرى أن شعر الحادرة يتّكئ في تأثيره على

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الحسّ الصادق والكلمة المنتقاة، والعبارة المحكمة، والإصغاء الأمين إلى ما يجري في القلب، ثـمّ تـصويره بدقّـة ووعي، فلم يعولّ الشاعر على خيال بعيد، و"لعلّ من مزيّات القصيدة غلبة سلطان العقل على منطق العاطفة، وهي تغفل انفعال المرأة، وتبدي قليلا من انفعال الرجل لرحيلها [32،ص74] .

لقد قلّ في أسلوبه التصوير البياني، إلاّ ما كان من صور جزئية قصيرة، وما يميّز الـصور الفنيـة فـي قصيدته هو وضوحها وقربها بشكل عام من البيئة التي التصق بها الشعراء وأحبّوها، [32، ص 284]، ومن هـذه الصور استعماله بعض الأساليب البيانية ذات البعد البلاغي كالاستفهام والشرط، واستعماله بعض الصور البلاغيـة كالتشبيه والاستعارة والكناية، [33،ص277. 280].

ولو وازنّا هذا بشيء من شعر النابغة وامرئ القيس أو زهير وأضرابهم من شعراء قيس لوجدنا فرقا بـين ما في شعر الحادرة وما في شعر أولئك[30،ص237]، كان يقول الأصمعي:"سُئل شيخ عالم عن الشعر فقال كـان الشعر في الجاهلية في ربيعة وصار في قيس، ثم جاء الإسلام فصار في تميم"[34،ص18]، ما يرجع السبب إلـى قدرته البارعة في استعمال الكلمة، والانتفاع بأحوالها وكيفياتها، واستثمار طاقاتها إلى أبعد الحدود، فكان إلى حـدّ ما بعيدا عن الضرورة الملجئة إلى التصوير والأشكال واصطناعها وسائل مبيِّنة، وقد ورد في التـراث العربـي قول خلف الأحمر:"وبعض قصيد القوم أبناء علّة واحدة"[30،ص234]، بيد أنّ الملاحَظ في عينية الحادرة أنّ هـذا العيب قد سلمت منه أبياته، وإذا كان المقصود بقول خلف الأحمر هو وحدة النصّ الأدبي، ولابد أن تتبثـق أبيـات القصيدة من مصدر واحد، وأن تصدر عن حالة واحدة، وأن نرى ماءً واحدًا يجري في أبياتها، ونَفَسًا واحدًا يحـيط بأوّلها وآخرها كذلك الطباع التي تجري بين شقيقين من رحم واحدة، لا تفريق بينهما، فكذلك القـصيدة ينبغـي أن يراعى فيها هذا المقصد الجليل في البناء والنظم والتركيب، حتى تكتمل القصيدة من منظومـة الأكاليـل، متآخيـة المعاني متلائمة الألفاظ، فآحاد القصيدة أو أبياتها لا تعطي شيئًا له قيمة، وإنّما العطاء في التكامل ووحدة الأجزاء.

وفي قصيدة الحادرة من النماذج والشواهد ما يشفع في هذا الادّعاء، حيث "يمكن النظر إلى تفـرّد القـصيدة من جهات عدّة، أوّلها منهج بنائها العقلي والنفسي، وثانيها تفرّدها ببعض الصور التي لم تكن عند غيره من شعراء الجاهلية ولم يلحق"[32،ص72]، أمّا تفرّد القصيدة ببنائها فقد تحدّث عنه الأصمعي في قوله:"لو قال خمس قـصائد مثل قصيدته – يعني العينية– كان فحلا" [32،ص73]، فالقصيدة موضوعها واحد، وحين نبحث عن الخيط الـدقيق الذي ينظمها، والشعور الذي الحيّ الذي يحيط بها نجده حبّ سميّة، فلم يتخلّف هذا المقـصد عـن بيـت واحـد، فالقصيدة كلّها غناء لها، وقد رأينا الشاعر في كلّ مقطع ينادي سميّة، سواء أكان حديثه عن عفافه وقومه، أو شبابه وفتوّته، أو لهوه وسخائه.

ولعلّ ممّا يزيد من تماسك النصّ وتسلسل أفكاره وأحداثه هو شخصية الـشاعر مـن خـلال القـصيدة، إذ استطاع الدارسون تحديد شخصية الشاعر من بداية القصيدة، فالحادرة يبدأ بداية مثيرة وجديدة، فلم يعـزف –علـى عادة الشعراء– الأنغام الحزينة بذكر الديار والبكاء، وإنّما اتّجه مباشرةً إلى سميّة وبكورها.

والحنين وإثارة الصبوة من شأنه أن يضعف القلب، ويغلب صاحبه فيتهالك ويتخاذل، بيد أنّ الحادرة لم يكن معه شيء من هذا، فهو ذو شعور صادق مشبع بالنبل والتسامي، ما دفع به إلى الحديث بنون الجماعة عنـد ذكـر

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الأهل والآباء، أو إبراز ذاته في الإسناد والحديث بضمير المتكلّم عند ذكر الأصحاب والرفاق، والسرّ في كلّ ذلك هو مخاطبته سميّة دوما.

وقبيلة قيس التي ينتمي إليها الشاعر كانت منازلها بالحجاز، ذكر الأصمعي قائلا:" أفي الدنيا مثل فرسان قيس وشعراؤها؟"[34،ص18]، ومعروف أنّ أهل الحجاز أو النزاريين، ومنهم بنو عذرة وبنو عامر لا يعرفون التخاذل في العواطف[30،ص236]، لذا كانت شخصية الشاعر من شخصية هؤلاء الصادقين في المحبّة وقوّة الشعور، كما كانت شخصيته أكثر تماسكا وأشدّ تجالدا، ممّا بعث في نفسه النشوة والبطولة والشباب.

7. خاتمة:

وقفنا في البحث على قراءة أسلوبية لنصّ من النصوص الشعرية الجاهلية، لشاعر مقلّ هو الحادرة، وقصيدته هي عينيته التي تبدأ بقوله "بكرت سميّة"، فكان من جملة ما سجّله البحث في خاتمة الدراسة هذه النتائج المتوصّل إليها:

- للشاعر–الحادرة– نصّ وضيء، يتفرّد بعضوية تناسقية عجيبة، كما يتميّز بوحدة متكاملة تفترش مساحته (بيتا شعريا) ينتظمها خيط واحد هو تعلّق الشاعر بهذه المرأة العربية التي يخاطبها(سميّة) من مفتتح القصيدة إلى مختتمها، فتخرج القصيدة نصّا شعريا قليل النظير وعزيز المثل والشبه في نصوص أدبنا العربي القديم.
- تتقاسم النص ثنائية لغوية يتعمّدها الشاعر في جعلها مختزلة بينه وبين من يخاطبه، فلا يكاد يجاوز ضمير تلك الأنثى المخاطبة، أو نون الجماعة حين يتعلّق الأمر بعرف القبيلة وعادات القوم، فيكون بذلك ترجمانا لأساليب أغلب الشعراء الذين كانوا يمثّلون لسان قبائلهم وتاريخهم وأيامهم.
- تصطبغ لغة النص في عمومها بطابع منغلق على حدود دائريته اللغوية والفنية، ويبقى هذا الإحكام مطبقا على كثير من النصوص والأعمال إلى أن يستنطق القارئ والمتلقّي عوالم هذه الدائرة المغلقة، فيعطيها خصوصية أخرى، ويفتح لها مجالا أوسع للقراءة والتحليل، ومن ثمّ إلى الفهم والتأويل، وقد وجد المنهج الأسلوبي طريقه إلى عالم النصوص والإبداع فأخرج كثيرا من تلك النصوص إلى بحوث ودراسات جديرة بالمتابعة بعد أن كادت لا تتجاوز فئة من الباحثين والمتلّقين لها، وأضحت الممارسة النقدية عاملا مهمّا في بعث النص والعمل الإبداعي إلى أفق أرحب ممّا كان لدى المبدع نفسه.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

8. قائمة المصادر والمراجع:

[1] شفيع السيّد: **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، (1986م).
[2] فتح الله سليمان: **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، (1990م).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[3] المفضّل الضبيّ(ت168): **المفضليّات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط5، دت.

[4] ابن سلام الجمحي(213هـ): **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدّة، دط، دت.

[5] **ديوان شعر الحادرة**، إملاء: أبي عبد الله اليزيدي عن الأصمعي، حقّقه: ناصر الدين الأسد، مستلّ من مجلّة معهد المخطوطات العربية، مج15، ج2.

[6] ابن سلام الجمحي(213هـ): **طبقات الشعراء**، حقّقه ووضع فهارسه وقدّم له: عمر فاروق الطباع، بيروت، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، (1418ه، 1997م).

[7] محمد عبد الله جبر: **الأسلوب والنحو، دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية لبعض الظاهرات النحوية**، دار الدعوة، الإسكندرية، ط01، (1988م).

[8] أحمد أحمد بدوي: **من بلاغة القرآن**، مصر – نهضة مصر، د ط، (مارس 2004م).

[9] أبو محمد مسلم بن قتيبة(ت276ه): **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط01،(1973م).

[10] يوسف محمود عليمات: **البنية التكرارية وأفق التوقعات، قراءة في عينية الحادرة**، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عادة البحث العلمي، المجلد 43 الملحق02، (2016م).

[11] **ديوان بشّار بن برد**: شرح وتكميل: الطاهر بن عاشور، راجع مخطوطته ووقف على ضبطه وتصحيحه: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط، (1954م).

[12] محمّد محمّد أبو موسى: **قراءة في الأدب القديم**، دار الفكر العربي، ط1، (1978م).

[13] محمّد بن محمّد الخطّابي(ت388ه):**بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، حقّقها وعلّق عليها: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، مصر، دار السلام، د ط، د ت.

[14] عمر عبد الله العنبر، محمد حسن عواد: **الأسلوبية وطرائق قراءة النص الأدبي**، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع02، (2014م).

[15] محمد عبد المطّلب: **المنهج الإحصائي للأدب**، مجلّة إبداع، القاهرة، ع04، السنة الرابعة، أبريل (1986م).

[16] عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، اعتنى به: محمد علي زينو، بيروت، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، ط01، (1426ه، 2005م).

[17] ضياء الدّين بن الأثير(637هـ):**المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، قدّمه وحقّقه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مصر، دار نهضة مصر، د ط، د ت.

[18] يحيى بن حمزة العلوي (ت 742ه): **الطّراز المتضمّن أسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت، المكتبة العصرية، ط01،(1423ه، 2002م).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[19] الزّركشي، بدر الدين (ت794ه): **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مكتبة دار التّراث، ط03، (1404هـ، 1984م).

[20] فخر الدين الرازي(ت606ه): **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، دراسة وتحقيق: سعد سليمان حمودة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د ط، (2003م).

[21] إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط02، (1952م).

[22] كمال أحمد غنيم: **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، مطبعة ستارة، ط1، (2004م).

[23] أدونيس(علي أحمد سعيد): **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط02، (1989م).

[24] حازم القرطاجنيّ(ت684ه): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، (1986م).

[25] عواد أحمد الدندن: **جمالية إيقاع الصورة الشعرية في قصيدة الحادرة الذبياني**، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، **وزارة التربية والتعليم، الأردن**، مج06، ع03، 30سبتمبر (2020م).

[26] محمد عبد المطلّب: **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، (1994م).

[27] الأزهد الزّناد: **نسيج النّص نسيج النّص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصّا**، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط01، (1993م).

[28] محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، ط01، (1981م).

[29] شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط07، (1988م).

[30] محمّد محمّد أبو موسى: **قراءة في الأدب القديم**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط04، (2012م).

[31] رجاء عيد: **القول الشعري، منظورات معاصرة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

[32] عبد الكريم محمد حسين: **التكوين الجمالي في شعر الحادرة**، مجلّة جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مج27،ع 03، 04، (2011م).

[33] مسلم مالك الأسدي، وبشرى حنون محسن: **حركية الإبداع في شعر الحادرة**، مقال منشور في موقع لجامعة كربلاء، رابط المقال في نسخته المصوّرة:
file:///C:/Users/DELL/Downloads/hrkyt_alabda_fy_shr_alhadrt.pdf

[34] عبد الملك بن قريب الأصمعي(ت215ه): **كتاب فحولة الشعراء**، تحقيق: ش. توّري، قدّم لها: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط01، (1971م).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq