

أسلوبية الكلمة في النص الشعري الجاهلي

جمالية بنية الفعل أنموذجا

د. بغداد بردادي

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة سيدي بلعباس

توطئة: مفهوم الكلمة

عرفت الأسلوبية في بداياتها الأولى منحى ضيقا، ذلك أنها نظرت إلى الكلام من حيث دلالاته التعبيرية العاطفية فقط، كان ذلك مع "شارل بالي" الذي ضيق حقل دراسته، "وجعله حكرا على الناحية الوجدانية، أي أنه أبعد القيم التعليمية والجمالية"¹. ثم توسع التحليل الأسلوبي ليضع له قدما في مجال الجماليات، إذ أوجب "أن يكون الكلام ذا مستوى فني معين منذ البدء، وأن يكون متميزا عن الكلام الذي يراد به الاستهلاك اليومي، وقضاء الضرورات"².

وهذا التوصيف يعني به الكلام الإنشائي أو الأدبي بوصفه كلاما يقتضي احتواءه على الجمال في مستوى من مستوياته اللسانية الأربعة التي يشتغل عليها الأسلوبيون، إذ فهي مجال بحثهم ودراساتهم كوفها بنى (صوتية، مفرداتية، نحوية، بلاغية) داخل النظام اللغوي القائم على ثنائية: الدال (وما يمثل بنية من بنى النص المذكورة) والمدلول (الفكر الذي يعبر عنه الدال أو المعنى الذي يحمله)³.

ولعل أكثر الأسلوبيات اهتماما بجمالية المتلقي هي أسلوبية جورج مولينيه، الذي يركز في كتابه (الأسلوبية)، "وفي معظم أبحاثه النظرية والتطبيقية، على قراءة النص وتأويله، وهو يقول في مواضع عديدة منها إن الأسلوبية هي في نهاية الأمر أسلوبية المتلقي"⁴ الجمهور المستقبل للرسالة التي يقوم بفهمها وفك رموزها، وكثيرا

ما تكون هذه الرموز في النص الأدبي عبارة عن كلمات أو ألفاظ تلزم المستقبل لها وقفة تأملية لاستيعاب جمالياتها ودلالاتها . وقد يكون هذا المجال البحث في هذا الفصل، وإن فهم مناط الموضوع ومجال التحليل الأسلوبي يقتضيان منا تحديد ماهية الفكرة ابتداء من حيث تعريفها وذكر أنواعها ليتسنى لنا ولوج المعلقة تحليلًا ودرسًا بالمنهج الأسلوبي لإدراك أسس جمالية الشعر الجاهلي والمعلقة تحديدًا.

الكلمة مصطلح شائع شيوعا واسعا في علوم العربية حتى أن لفظة كلمة- لكثرة تردها في المجال المعرفي- "تكاد تشمل الميادين المنتمة إلى النحو والصرف والبلاغة"⁵، وهي مرادفة لمصطلح اللفظ. فقد جاء في لسان العرب: "...والكلمة: لغة تميمية، والكلمة: لفظ حجازية، وجمعها كلم،... والكلمة تقع على الحرف الواحد من حروف الهجاء، وتقع على لفظة مؤلفة من جماعة حروف ذات معنى"⁶.

والكلمة أو اللفظة من حيث تشكيلها اللغوي تنقسم إلى أقسام ثلاثة وهي "الاسم والفعل والحرف، وهي بهذا التقسيم معادلة للتقسيم اللساني الصوتي، فهي عبارة عن وحدة من وحدتين صغيرتين: الوحدة الصوتية Phonème والوحدة اللغوية Monème أو Morphème، وبهذا المعنى يكون أقرب إلى الدال Signifiant منه إلى المدلول Signifié فهو يجيد المادة التي تشكل الوجود الظاهري للعمل الأدبي"⁷.

إن تناسق الألفاظ تناسقا جماليا لا يمكن أن يقع دون استثمار الطاقات الكامنة في اللغة بمعزل عن معانيها التي تحيل عليها هذه الألفاظ، إلا أننا ننوه بظاهر النص باعتبار أن حواسنا أول ما تدرك من الألفاظ المشكلة للعمل الفني الأدبي تدرك جانبها الحسي أي ما يُشعُّه هذه الألفاظ من موسيقى لغوية أو إيقاعية.

ولعل هذا ما يشكل جمالية ظاهر اللفظ العائد أساسا إلى مرجعية البنى الصرفية أو المعجمية، بينما شطر حسنه الثاني، فإنه يتجسد في مستواه الدلالي بصورة

من صور التعبير الصريح أو الإيحائي، "فالكلمة في العربية ذات ظلال وإيحاءات كثيرة، وهي أيضا ذات طبيعة علمية، إذ تعبر عن الحقائق كيفما كانت وفي أي اتجاه اتجهت"8.

ولتحقيق الوقوف على جمالية اللفظة قد يكون لزاما علينا الاستعانة بمفهوم السياق *contexte* ضابط الدلالة اللفظة. "فهي خارجة علامة اعتبارية الدلالة، وإنما محددها هو جملة العلاقات التركيبية والترابطية"9 التي يشكلها السياق باعتباره المحيط اللغوي الصرف لللفظة، ومن خلال اللفظة أو الكلمة تتشكل الجمالية. إذ أن جمال اللفظ قد يكون ذاتيا متضمنا فيها، وقد يكون خارجا، وهذا يعني أن الجمال قد يكون في اللفظة بفعل السياق، أي أن أثر الألفاظ السوابق واللاحق يكون لها تأثير في الكلمة من حيث طبيعة العلاقات التركيبية والترابطية الجامعة بين الكلمة وسياقها. ولعل هذا ما ينجلي من خلال نظرية الوظائف عند جاكسون والوظيفة الشعرية تحديدا، ثم من خلال مبدأ إسقاط محور الاستبدال على محور التأليف. فالكلمة في صيغتها الصرفية تشكل ضمن السياق الأسلوبي نسقا لغويا منتجا لجمالية قد لا نجد لها بديلا أو مثيلا في درجة حسنها وأدائها، والشأن كذلك يذكر في نوع الكلمة (اسم، فعل، حرف) باعتبارها دالا في نسق يتحكم في جماليته ودلالته على مستوى ما ينتج من قيم جمالية يجليها المنهج الأسلوبي بوصفه منهجا"لا ينفصل عن التداول الجمالي للنصوص، إذ أن اهتمامه الأول هو النصوص الأدبية الفنية ذات الطابع الجمالي"10.

والذي يهم البحث هو الوقوف على الأسس الجمالية الخاصة بالكلمة بوصفها المستوى الثاني لمجال التحليل الأسلوبي الذي من خلال إجراءاته اللسانية وآلياته النقدية يتمكن البحث من بلوغ تلك الأسس. فالأسلوبية في نهاية الأمر قد عرفت بأنها منهج نقدي نسقي أو علم يتتبع الظاهرة الكلامية الفنية الإبداعية ذات

التأثير الجمالي لمعرفة أصوله، فبالإضافة إلى تقاطع الحضور الإنساني في النص الأدبي الحضور الكلامي، تقتضي الأسلوبية حضوراً ثالثاً وهو الجمالي، لذلك نجد هذا العلم (الأسلوبية) في نظراته الشمولية وتصوره العام يستوجب الاستناد إلى علم النفس اللغوي وفلسفة الجمال للإجابة عن السؤال الأبدي: "هل تكمن نوعية الحدث الأدبي فيما يعبر عنه الأثر أو فيما يوحي به دون أن يعبر؟" 11

وقد يطرح البحث بدوره سؤالاً وجيهاً عن مكمن الجمال وأسسه في كالم القصيدة الجاهلية؟ فهل جمال الكلمة في ذاتها أو في صلتها بغيرها؟ ثم هل هو في صيغتها وشكلها الصرفي أو هو في دلالتها الزمنية أو المعنوية؟ وإذا أردنا أن نلخص السؤال نقول: هل اللفظة الشعرية في القصيدة الجاهلية تحمل جمالياتها في بنيتها الذاتية أم أنها تحقق جمالياتها في صلتها بمشتقاتها، إذ الألفاظ صيغ صرفية وبنى معجمية وحقول دلالية، وكل هذه الصيغ والبنى والحقول إلا وتتج ضمن أطر السياق اللغوي بعد إعمال المدع لمبدأي الاختيار والتأليف لتحقيق الوظيفة الشعرية أو المعنوية؟ وإذا أردنا أن نلخص السؤال نقول: هل اللفظة الشعرية في القصيدة الجاهلية تحمل جمالياتها في بنيتها إذن لنبدأ بتحليل خاصية البنى اللفظية لنهي لأسس جمالياتها.

جمالية بنى الفعل ومبدأ الاختيار والتوزيع:

إذا أخذنا بمذهب البنيويين القائل بأن النص الشعري بيئة، فإن هذه البيئة تتكون بدورها من بنى تتفاوت في حجمها المستوياتي: "الصوت-الكلمة-الجملة"، وبواسطة طرق التأليف الكلامي بين هذه المكونات يولد النص، وإذا كان الصوت يأتي في مقدمة مكونات النص، فإن الكلمة قد لا تتأخر عن الصوت أهمية وصدارة في نظم التأليف، وذلك من حيث كثافة طاقاتها الجمالية والنغمية والإيجائية الفاعلة والمؤثرة في نفسية المتلقي، وهذا إذا أحسن استثمارها، ومن هذه الكلمات ذات الأثر الجمالي والدلالي في المنظومة الشعرية الجاهلية والمعلقة تحديد الكلمات التي

تأتي من الأسماء اسما مشققا¹²، ومن الفعل ما يقع ثلاثيا مجردا ورباعيا ومن الحروف ما كان حرف جر أو عطف.

وقد تناول البحث أبنية الاسم المشتق الواقع في العلاقات على وزن فاعل ومفعول، وبالنسبة للفعل ما ورد في أبنية الثلاثي والرباعي، وأما الحرف فقد وقع الاختيار على ما جاء أحادي البنية أو ثنائيا ذلك أن هذه الاختيارات التصنيفية هي من أكبر البنى اللغوية شيوعا في الإبداع الشعري والغنائي منه خاصة. ولعل الكلمة – على وجه التخصيص – بما تحمله من خصائص بنائية تؤدي وظائف صوتية ونحوية وصرفية، ومن ثم تعبيرية وفنية... واتصالية... "تكتسي جلالا وجمالا ولهذا أكد صلاح فضل أهمية دلالة الكلمة في صلتها بالمستويات الكلامية الأخرى، "إذ أن أي ملمح لغوي لابد أن يتحول إلى دلالة: أي يكون له معنى: خاصة في لغة الأدب التي تتميز كما يقول لوتمان Lotman بأنها تجعل كل عنصر حاملا لدلالة ما"¹³. والدلالة قد تتباين من لفظ لآخر ومن كلمة لأخرى، وهذا يرجع لاعتبارات عدة منها نوع بنية الكلمة وشكل سياقها وطبيعية صلتها بغيرها من الكلمات. فالكلمة باعتبارها صوتا تحمل دلالة أو أكثر، وقد تتصف بجمالية معينة على مستوى اللفظ المفرد ضمن نسق الكلام. فالكلمة بأنواعها (اسم، فعل، حرف) لا تخرج عن بنيتها اللفظية والمعنوية، وهي تشتمل على معنى يتغير بتغير سياق الخطاب الشعري وتنوعه. وهذا ما يحاول البحث استيضاحه من خلال الأبنية المختارة على مستوى أقسام الكلام؛ ولنبدأ بقسم الفعل.

بنية الفعل:

الفعل في اللغة مصدر التعبير عن أفكار المتحدثين بهذه اللغة، فهو يصور أنشطة الإنسان وكل ما تموج به حياته من فكر ووجدان، فهو الحدث المرتبط بالزمن، وإن نظرة سريعة في قواميس اللغة تجلي لنا حقيقة الفعل، فهو يتنوع معنى وزمنا؛ وهذا التنوع الدلالي الذي يعبر الفعل فيه عن معاني كبيرة تتحكم فيها البنية والسياق. وكون مصطلح (فعل) حدثي زمني يخضع لصيغة وسياق كلامي، هو ما جعل النحاة العرب تسمي هذا اللفظ بمصطلح الفعل "وشبيه بهذا التوفيق في اختيار مصطلح ذي

إحياء لمعنى هذا اللفظ النحوي، أي فعل، المصطلح الذي تستعمله اللغات الأوروبية جميعها، وهو لفظ *verb* و *verbe* المستعار من اللفظ اللاتيني *verpuw* ومعناه الكلمة، كأن وظيفة الفعل في الجملة هي الكلمة المعبرة وهي اللفظة المؤدية لأهم معنى في الجملة"14.

ولذلك نجد للأفعال في العربية تنوعا في دلالاتها بين بنية الثلاثي والرباعي المجردين أو المزيدين، وهي تنقسم إلى قسمين تكون منصرفة، وغير منصرفة. فأما المنصرفة، فهي المأخوذة من الحدث الذي لها مضارعا، ويشق من لفظها فاعل وأقل أصولها ثلاثة أحرف، نحو: ضَرَبَ، وَسَمِعَ وَظَرَفَ، وتجيء على أربعة أحرف نحو دَحْرَجَ وَهَمَلَجَ. وهذا البناء الرباعي أقل من الثلاثي، ولا يجاوز الفعل هذا البناء إلا مزيدا وأقصى ما ينتهي إليه الفعل بالزيادة ستة أحرف، ثلاثيا كان أو رباعيا"15.

وأبنية الأفعال بين مجردها ومزيدها تعبر عن معاني كلية ومفاهيم عامة، وهذا يعني "أن صيغة الكلمة أو وزنها عنصر من العناصر الأساسية التي تحدد معناها"16. وقد خاض علماء العربية قديما في معاني أبنية الفعل كما صنع ابن قتيبة 17 مثلا، ولاحظوا ظهور الفعل الثلاثي في الكلام العربي على الرباعي والخماسي، وهذا ما خطه ابن جني في خصائصه قولا واحدا، "وذلك أن الأصول ثلاثة: ثلاثي، ورباعي، وخماسي، فأكثرها استعمالا وأعدلها تركيب، الثلاثي"18.

وقد ظهر الفعل الثلاثي المجرد على الرباعي المجرد كما ظهر الثلاثي مفتوح العين (فَعَلَ) على شقيقه (فَعِلَ وَفَعَّلَ) ظهورا بينا ليس وحسب على مستوى الصيغة الصرفية، بل وكذلك على مستوى المعنى. فبنية (فَعَلَ) هيمنت مبنى ومعنى على صيغتي (فَعِلَ وَفَعَّلَ) الثلاثية المجردة، "وقد أورد امرؤ القيس هذا البناء اثنتين وثلاثين وثمانية مئة مستخدما إياه في دلالات كثيرة جدا، منها: الثبات والزوال والسير والهدوء والعروض والترع والسكب والملء والطلب والعمل والقول والنظر والإيذاء والبكاء والتحول والجمع والتفريق والدخول والخروج والقيام والقعود والسماح والمنع والجنى والذهاب

والظهور والدنو والابتعاد والأخذ والعطاء والادخار والضر والقهر والغلبة والدفع والرمي والسلب والستر وغير هذه المعاني"19.

وهذه الهيمنة لبنية (فَعَلَ) أكد الصرفيون استخدام العرب لهذه الصيغة لفظاً ومعنى، ولعل السبب يعود لقبول وزن الفعل لكل المعاني حتى لو تباينت ناهيك عن المتشاكلة منها "فما كان على (فَعَلَ) فهو على معان، لا تضبط كثرة وسعة، وباب المغالبة مختص ب: فَعَلَ يَفْعُلُ ... (فَعَلَ) يكثر فيه الإعراض والعلل والأحزان، وأضدادها ك: سَقِمَ، وَمَرِضَ وَحَزَنَ وَفَرِحَ وَجَذَلَ وَأَسِيرَ والألوان ك: أَدِمَ وَشَهَبَ وَسَوَدَ؛ وَفَعَلَ للخصال التي تكون في الأشياء ك: حَسَنَ وَقَبَحَ وَصَغُرَ وَكَبُرَ"20.

وقد استخدم امرؤ القيس البنيتين في ديونه، فوردت الأولى (فَعَلَ) بهذا البناء ستاً وثمانين مرة (86) وجاءت الثانية فَعُلَ بضم العين مرتين فقط في الديوان، دل امرؤ القيس بهما على صفة ملازمة هي الضعف في قوله: جَبْنٌ، والبعد في قوله: بَعْدُ21. وإن كانت البنية الصرفية للفعل الأول جَبْنٌ في سياق نفي صفة ملازمة الضعف والخور فهي لا تخرج عن إثبات صفة الملازمة أيضاً وهي الشجاعة:

وَمَا جَبُنْتُ خَيْلِي وَلَكِنْ تَذَكَّرْتُ مَرَابِطَهَا مِنْ بَرَبْعَيْصَ وَمَيْسَرَا22

أما الفعل الثاني (بَعُدَ) فقد حل سياقها على نأي الأخت دياراً وموطناً.

فَأَسْقِي بِهِ أَخْتِي ضَعِيفَةً إِذْ نَأَتْ وَإِذْ بَعُدَ الْمَزَارُ غَيْرَ الْقَرِيبِ23

فالشاعر يدعو لأخته بالسقيا إذ نأت وبعد مزارها فلا أصل للقائها.

أما بنية الفعل الرباعي "فمجرد ومزيد: المجرد على وزن فعلل، ويأتي لازماً ومتعدياً لمعان كثيرة.. والمزيد يأتي على (تَفَعَّلَ) للمطاوعة تحقيقاً: تَسَرَّبَلُ"24. وقد استخدم امرؤ القيس بنية الفعل الرباعي المجرد في خمس مرات كانت لإيقاع الفعل، وهي طَأْطَأَ25، جَرَجَرَ26، فَرَفَرَ27، شَبَّرَقَ28، سَرَّبَلُ29.

وقد جاء امرؤ القيس ببناء (إِفْعَلَّ) وهو من الرباعي المزيد للدلالة على المبالغة مرتين هما اسْبَكَّرَ30، وازْبَارَ31. وبناء على ما تقدم يتضح لنا ظهور الفعل الثلاثي المجرد

على الرباعي المجرد من خلال استخدام امرئ القيس لبنيتي الفعلين، بحيث أنه استخدم الأول بصورة كادت أن تكون مطلقة مهيمنة DOMINANTE، بينما نجد الشاعر قد قلل من البنية الثانية فعّل بشكل كاد أن يكون مطلقاً إلا ما جاء نادراً. "فقد وردت بنية الرباعي المجرد والمزيد سبع مرات لا غير" 32، وكأني بامرئ القيس ينفر من الاستتقال. والشأن كذلك في المعلقة. فهو لا يختلف في اختيار المعلقيتين لبنى الأفعال بين ثلاثيها ورباعيها. والجدول التالي يشير إلى قلة الأفعال من بنية الرباعي كما وردت في المعلقة.

الكلمة كما وردت	رقم البيت / الصفحة	قائله	المادة الأصلية للكلمة
استكبرت	ب 41/ص 18	امرئ القيس 33	س ب ك ر
يتجمع	ب 57/ص 36	زهير بن أبي سلمى 34	ج م ج م
تسرّبل	ب 74/ص 183	عنتر بن شداد 35	س ر ب ل
تضعضنا	ب 59/ص 84	عمرو بن كلثوم 36	ض ع ض ع

أول ما يشير إليه الجدول -عند استقراءه- هو ضالة وجود الفعل الرباعي المزيد وغياب تام للرباعي المجرد، وهنا نقف على ضرب من أصالة اللغة الشعرية من حيث توظيفها للكلمة (الفعل) إذ أن الأصل في الفعل العربي ما كان من بنية الثلاثي المجرد، ثم يلحق به ما كان من مزيد بحرف أو حرفين، وبدلالة ما أشار إليه الصرفيون دلالات بنى الفعل الثلاثي المجرد: "فَعَلَ - فَعِلَ - فَعُلَ" الشرية دلالية. وبهذه الخاصية الدلالية استغنى الشاعر الجاهلي عن بنية الفعل الرباعي في كثير من مواطن التعبير الشعري عن معنى من المعاني، واكتفأه بالثلاثي -مجرده ومزيده- يبنى عن اختيار أسلوبه لتأدية معنى معين بصيغة معينة، وإذا نظرنا في إحصاء مجموع البنى الفعلية المعتمدة من المعلقيتين -وهي في مجموعها من أصول الثلاثي- وقد بلغت اثنين وتسعين وثلاثة مئة وألف فعل (1392) بين مجرد ومزيد، وقد ورد

الرباعي بأربعة ترددات (04) كما أشار الجدول الأخير، علمنا بأصالة الثلاثي وفرعية الرباعي في الإبداع الشعري المعلقاتي. فمعارية الأول أمام انزياح الثاني تشكل خاصية أسلوبية قد تطرح استفهاماً أسلوبياً وهو: لما اختار الشاعر الجاهلي الفعل الثلاثي ولم يوظف الفعل الرباعي إلا في القليل النادر؟

وقبل الإجابة على هذا السؤال الخاص ببنية الفعل بين الثلاثي والرباعي قد يطرح سؤال آخر في طبيعة الأول أي أنه سؤال أسلوبى كذلك، وهو لماذا اختار الشاعر الجاهلي كلمة معينة أي فعلاً بعينه دون غيره من تلك الأفعال التي قد تشاكلة معنى؟

وهنا يقتضي البحث منا للإجابة على السؤال الأخير إلى ضرورة التمثيل بفعل أو أكثر من فصيلة الثلاثي بوصفه الغالب المهيمن.

جمالية بنية الفعل الثلاثي:

لعل من أكثر الأفعال التي تكررت في نصوص المعلقات: فعل (أرى) 37 وفعل (علق) 38، وعند النظر في سياقها اللغوي النظمي أو الأسلوبى نكتشف أكثر من غاية *finalité* تجليها أسلوبية الكتابة الشعرية باعتبارها طريقة في نظم الشعر وظاهرة تكرار فعل بعينه في المعلقات ظاهرة ملحوظة ولا شك أنها أثر اختيار جاء لأكثر من مقوم مقومات التأليف، وتلك خلاصة الوظيفة الشعري القائمة على حمل محور الاختيار على محور التأليف. فأما الاختيار *la sélection* فهو ناتج عن أساس قاعدة التماثل والمشاكلة والمخالفة والترادف، والتغاير اللفظي. وأما التأليف (*La Combinaison*) فأساسه المجاورة وانطلاقاً من هذا الزوج المصطلحي في اللسانيات البنيوية ضبط جاكسون هذه الوظيفة بقوله: "إن الوظيفة الإنسانية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف" 39.

فالكلمة (الفعل) التي يقع تكرارها كثيرا ما تنتقي لأساس معنوي في مدلول مضمونها أو دلالة بنيتها 40 أو قد تختار للأساسين معا، شريطة أن يتقاطع هذا الاختيار مع تجانس نسقي، بحيث يجب أن يناسب اللفظ المختار من حيث توقعه تركيبة الكلام الشعري ليؤدي مهمته الأساسية، وهي الوظيفة الشعرية أو الإنشائية "والتي لا تعد الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، وإنما هي الوظيفة المهيمنة فيه" 41. وإذا أخذنا في التمثيل محور الاختيار اللفظي على مستوى الفعل، فالأمر يحتاج إلى بسط نموذج شعري يتضمن هذه الخاصية الأسلوبية، ولعل أمثل نموذج يتقدم سائر النماذج التي يتكرر فيها الفعل ابتداء ويكشف لنا كفاءة إبداعية لدى الشاعر في توظيف اللفظ (الفعل) على مستوى المحورين هو فعل (رأى) كما جاء في معلقة طرفة بن العبد 42.

أَرَى الْعَيْشَ كَثْرًا نَاقِصًا، كُلَّ لَيْلَةٍ	وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَاللَّهْرُ يَنْفَدُ
أَرَى الْمَوْتَ أَعْدَادَ الثُّفُوسِ، وَلَا أَرَى	بَعِيدًا غَدًا، مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدٍ
أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي	عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ
أَرَى الْمَوْتَ لَا يَرْعِي عَلَى ذِي جَلَالَةٍ	وَأَنْ كَانَ فِي الدُّنْيَا عَزِيزًا بِمَقْعَدِ
أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ، بِخَيْلٍ بِمَالِهِ	كَقَبْرِ غَوِيٍّ، فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ

تكررت لفظة (رأى) لمرات خمس، وهو فعل ثلاثي من (رأى) مفتوح العين، "يعد أكثر أبنية الثلاثي وأقواها، لُحْفَتُهُ بِالْفَتْحَةِ، وَالْخَفَةُ مَطْلُوبَةٌ فِي الْأَفْعَالِ، فَلَمَّا كَانَ الثَّلَاثِي الْمَضْمُومُ أَثْقَلَ مِنَ الْمَكْسُورِ وَكَانَتْ مَوَادُّهُ أَقْلًا، وَلَمَّا كَانَ الْمَكْسُورُ أَثْقَلَ مِنَ الْمَفْتُوحِ كَانَتْ مَوَادُّهُ أَقْلًا" 43.

والفعل الثلاثي مفتوح العين مثل (رأى) لُحْفَتُهُ يَكْثُرُ اسْتِعْمَالُهُ وَيَتَعَدَّى حَتَّى فِي مَعْنَاهُ الرُّؤْيَا الْحَسِيَّةُ لِلرُّؤْيَا الْقَلْبِيَّةِ، كَمَا يَشِيرُ إِلَى ذَلِكَ النِّحَاةُ، "وَيَقَعُ (فَعَلٌ) عَلَى مَعَانٍ كَثِيرَةٍ لَا تَكَادُ تَنْضَبِطُ كَثْرَةً وَهَذَا أَيْضًا عَائِدٌ إِلَى خَفَتِهِ فِي الْفِعْلِ وَالْبِنَاءِ، وَالْفِعْلُ إِذَا خَفَّ كَثُرَ اسْتِعْمَالُهُ وَاتَّسَعَ التَّصَرُّفُ فِيهِ، وَقُلْ أَنْ تَجِدَ فِعْلًا مِنْ أَبْنِيَتِهِمْ غَيْرَهُ لَهُ مَعْنَى إِلَّا قَدْ اسْتَعْمَلَ (فَعَلٌ) فِيهِ" 44.

وكان لأهل اللغة كابن منظور في اللسان أن يبين معانيه التي تتباين، وإن توحد اللفظ؛ ففعل (رأى) من "الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين: يقال رأى زيدا عالما ورأى رأيا ورؤية ورأة مثل راعة. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب"45، وإذا تدبرنا أبيات طرفة السالفة - والتي تضمنت لفظة (أرى) - وجدنا فعل أرى يفيد المعنيين المذكورين (المعنى الحسي والمعنى العقلي). ففي الأبيات الأربعة الأولى جاءت الرؤية قلبية، وفي البيت الأخير الرؤية حسية، ولو حاولنا أن نستبدل كلمة أرى بمرادف لها لفسد البيت معنى وتركيبا، وقد نجد لفعل أرى بعض الكلمات المرادفة له معنى بالمفهوم القاموسي، ولكن اللفظة لا تستقيم لها دلالة ولا يستقر موضعها إذا استبدلناها: "ابصرت، شهدت، أعلم" لأنها ليست من جنسها مفتوح العين (فعل) بينما هذه الأفعال من جنس (بَصُرَ: فَعَلَ، شَهِدَ، عَلِمَ: فَعِلَ). وهي أدنى من أرى رواجاً وخفة وسعة دلالة.

وبناء على هذا نكتشف أن لفظة (أرى) - لا محالة - قد اختيرت دون نظيراتها، فوقوع الاختيار عليها ليس مجرد دال على اصطفاء مرتجل، بل إن الاختيار سلوك ذهني واع وعيا تاما بقيمة اللفظة لغويا وأسلوبيا، ثم إن اللفظة لا تختار لجرد الوظيفة التواصلية أو التبليغية، بل إن اللفظة تختار في الإبداع الأدبي لتعبر عن تجربة إنشائية بلغة فنية أسّها الوظيفة الشعرية، والتي لا يستغني الشاعر في استخدامها عن مبدأي: اختيار اللفظ وتأليف الكلام. فلفظة (أرى) لدى طرفة بن العبد لا تفيد فقط مجرد الرؤية، بل - وكذلك - نوعها حسية كانت أو معنوية، ثم إن كلمة (أرى) تحدد في علاقة الجوار، أي في محور التأليف تعديها إلى مفعول أو مفعولين؛ وفي هذا دلالة

على نوعية الرؤية حسية أو قلبية ناهيك عن أول ما نلمحه من نسق لفظي قوامه تكرار اللفظ، بل وتوقعها من المتلقي بفعل تكرارها. فإن ورودها على الذهن ساعة التلقي السماعي أو البصري لمعلقة طرفة في سياقها الشعري تارك أثرا يوحى بإمكانية تردها في سياق المعنى النقيض كما ورد في البيت الثاني والستين (62)، فرؤية الموت وهي نافذة على العالم الأخرى، ليست كرؤية العيش أي الرؤية الحسية الدنيوية. "فالسامع الخبير يهتدي بحسه الجمالي السليم إلى اللفظة الأنسب التي قد تتطابق مع لفظة الشاعر نفسها"46.

فاللفظة الأنسب يهتدي لها الحس الجمالي والذوق السليم أو كما قال ريفاتير (القارئ النموذجي). إذا فالشاعر -في العملية الإبداعية- يجري تركيبية المحورين حتى يدرك اللفظة الأمثل في مناسبة المقاييس التي اختيرت وفقها. "فهي ذات ماهية خاصة على المستويين السابقين، فما تتخذه الكلمة في حالة الأفراد لا تتخذه في حالة التركيب النحوي المباشر وغير المباشر... وهي في نهاية المطاف (مبنى ومعنى): إنما تتخذ لنفسها ماهية متعددة كتعدد السياق الذي تدخل فيه"47. والشاعر ساعة الإبداع يتأرجح فكره بشكل تعاقبي بين عملية الاختيار اللفظي والتأليف الأنساق الصوتية الإيقاعية والصرفية النحوية والمعجمية والدلالية، "وخلال لحظة الإبداع الشعري يوفر المخزون اللغوي للشاعر من إمكانات التنسيق ترتسم في ذهنه على محور التزامني (الرأسي) [Paradigmatique] والألفاظ المختارة التي تنتج تآلفا فيما بينها على محور النظم [la syntagme] وبهذا تنتقل كل لفظة من دلالتها المعجمية الذاتية إلى دلالة جديدة يحددها ائتلافها مع الألفاظ الأخرى ضمن السياق الجديد"48. ولعل من الأجدى أن نقوم

باختبار هذه النظرية كما تمثلها جاكسون، وقد أخذتها الأسلوبية من اللسانيات من خلال تحليل نموذج ثان تكرر فيه لفظ رأى لمرات ست في قصيدة (سما لك شوق بعدما كان أقصرا) 49 لامرئ القيس، وقد عدت هذه القصيدة من عيون الشعر العربي القديم وسأكتفي بإيراد ثلاثة أبيات منها لغاية التحليل قال امرئ القيس:

بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ وَأَيَّقَنَ أَنَا لَاحِقَانَ بَقِيصَـرَا
فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكْ عَيْنُكَ إِنَّمَا نُحَاوِلُ مُلْكًا أَوْ نَمُوتَ فَنُعْذِرَا
وَإِنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتُ مُمْلَكًا بِسِيرٍ تَرَى مِنْهُ الْفَرَاقُ أَزُورَا

ذُكِرَتْ كلمة (رأى) مرتين في الأبيات هنا (رأى-تري) وكلتيهما في نسق صوتي رائئ، وهذا ما يضيف على المعنى الجميل جمالا جديدا، ويعطي للقصيدة إيقاعا موسيقيا خاصا يميزها بنبرة معينة تكون علامة دالة عليها. وهذا ما أشرنا إليه في مبحث سابق وفي هذه القصيدة يشكل المقطع الطويل (رأ) خاصية إيقاعية موسيقية نجدها في قوافي الأبيات كما جدها في فعل رأى، فبالإضافة إلى سعة دلالاته كما ذكرت قريبا وتنوع معناه بين الحسية والقلبية وخفة وقعه، نجد له أثرا موسيقيا، مما يغني فعالية هذا الفعل على مستواه بوصفه دالا، ثم على مستوى جواره في محور التأليف؛ وقد نشفع المثالين السابقين بثالث للنابعة الذيباني وهو يصف إقعاص كلبي الصيد عن مطاردة الثور.

لَمَّا رَأَى وَاشَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلٍ وَلَا قَوْدَ50
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصْدِ
فَتِلْكَ تُبْلِغُنِي النُّعْمَانَ إِنْ لَهُ فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبُعْدِ
وَلَا أَرَى فَاعِلًا فِي النَّاسِ يُشْبِهُهُ وَلَا أَحَاشِي مِنَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ

ندرك عند مقارنة هذا النموذج الشعري تواتر فعل رأى ثلاث مرات (رأى-لا أرى-لا أرى)، وقد ورد الفعل في البيت الأول مشبهاً وفي الثاني والرابع منفياً، وهذا ما يشكل نمطاً من أنماط الاختيار اللفظي الناتج على أساس قاعدة المخالفة، فلما كانت الرؤية الأولى (لما رأى واشق) رؤية عينية بصرية دالة على العجز والخور، حدث النفس واشق بترك ميدان الصراع للثور، وكأني به وحليفه (ضمران) يعلنان ألا طائل في العراك، وأن الإخفاق في الصيد والهزيمة أمام الثور المنتصر تجربة سرعان ما نرى من يطوي صفحاتها وينسيها ببذل مجز وعطاء لا يخشى معه افتقار: فالرؤية السالبة وهي نتيجة الإخفاق في الصيد انتجت رؤية موجبة (لا أرى فاعلاً في الناس يشبهه)، أي كأني بالنابعة يجد تسلياً في مقدمه على النعمان، ذاك الأمير الذي يراه الشاعر مثلاً للسخاء وأنموذجاً للصفح والعفو، فالنعمان قد فاق الناس كلهم في النبل والعطاء إلا سليمان النبي، فاختيار اللفظ رأى في هذا المجال وقد وقع بين الإثبات والنفي ينبئ على بنائه وفق مبدأ المفارقة الذي ينتج بنية المخالفة اللفظية، هي أساس من قاعدة الاختيار كما تمثلها جاكوبسون.

وهنا نقف على مسألة جوهريّة، وهي أن اللفظ يُختار على أسس ذاتية تخص دلالته أو إيقاعه من حيث توفيره للمناسبة التي يحققها محور التأليف الموفر لعلاقات الجوار. فهذه الأسس وتلك تعمل على إظهار اللفظ الأنسب لتحقيق لجمالية الكلمة، ومثل هذا نلمسه في قول الأعشى 51 من معلقته:

غُلِّقْتُهَا عَرَضًا وَعَلَّقْتُ رَجُلًا	غَيْرِي وَعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعُلِّقَتْهُ فَتَاةٌ مَا يُحَاوِلُهَا	مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْدِي بِهَا وَهْلُ

وَعُلِّقْتُني أَخِيرَى مَا ثَلَاثِي فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبًّا كُلُّهُ تَبَلُّ
فَكُلُّنَا مُعْرَمٌ يَهْدِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبَلٌ
ففعل (عَلِقَ) وهو من الثلاثي مكسور العين قد تكرر في الأبيات السابقة
خمس مرات، ثلاث منها في البيت الأول، والرابع منها في البيت الثاني
والخامس قد جاء في البيت الثالث. ولعل أول ما نلاحظ في تكرار اللفظ
هو توقيع الإيقاع العيني، فقد كان في وسع الأعشى أن يختار من اللفظ
الفعل المرادف نسبيا لفعل علق أحب مثلا إلا أن فعل علق يفيد حُبَّ
الرجل المرأة من دون مقدمات أو سابق معرفة أي أن تعلق الرجل بالمرأة
يقع فجأة، أو كما قال الأعشى عرضا، ومثل هذا جاء في معلقة عنترة بن
شداد العبسي⁵²:

عُلِّقْتُهَا عَرَضًا وَأَقْتُلَ قَوْمَهَا زَعَمًا لَعَمْرُ أَبِيكَ، لَيْسَ بِمَزْعَمٍ

ومثل هذا التجاوز الزمني على مستوى دلالة فعل (علق) نلمحه في معناه
الخاطف السريع الأثر حتى في إيقاع الوزن البسيط⁵³ المتسارع في أسباب
مستفعلن الخفيفة، ثم مجيء الفعل (علق) مبينا للمجهول ما يؤكد اختياره
لغاية أسلوبية أو كما "قال النحاة قديما لإقامة النظم"⁵⁴.

إن مجموع خصائص اللفظة (أرى-علق) سواء منها الصرفية أو المعنوية
الذاتية والنحوية قد تضافي عليها معيارية السياق جمالية أدبية تتشكل
أنواعها على مستوى الإيقاع أو الدلالة أو التركيب النحوي. واستنادا إلى
هذا نلمح تركيبيّة الأسلوب الجميل. فهو لا يحصر في ناحية من نواحي
الاستخدام اللغوي دون أخرى، فقد تكون جمالية اللفظة مركبة، لكن
الملاحظ أن الاختيار قد يستجيب لضرورة دلالية أو موسيقية أكثر من
استجابة لغيرها من الاستجابات الأخرى. "وعليه فليس ثمة ألفاظ شعرية

وأخرى غير شعرية بل هناك ألفاظ متناغمة مع إيقاعات سياقية معينة تتشكل من خلال دقات شعرية لا تلبث أن تنتظم في بنية متكاملة⁵⁵.

كذلك الفعل الثلاثي داخل السياق الكلام الشعري سواء كان مجردا أو مزيدا ففاعلية بنيته المهيمنة تجلت في جميع مستويات اللغة أثرا جماليا. وإذا كان هذا الفعل الثلاثي قد ظهر بصورة تكاد تكون تامة الظهور على نظيره الرباعي في المعلقات، إذ أن الرباعي لم يأت إلا في أربع معلقات من عشر، وبأربع تكرارات فقط كما أشار إلى ذلك الجدول السابق. فهذه الصورة الخاصة بندرة الرباعي تشكل خاصية أسلوبية. فإذا كان الفعل الثلاثي - مجردا أو مزيدا - قد تبينت بنيته عن أسلوبية المهيمنة في المعلقات مما يجعله سمة أو علامة أسلوبية دالة على طبيعة الفعل المنتخب للوظيفة الشعرية وكأنه شرط معياري لجمالية الإبداع الشعري عند الجاهلي. وإذا كان الفعل الثلاثي كذلك فإن الفعل الرباعي باعتباره تردده الاستثنائي - والذي لا يعادل نصف جزء من المئة - في منظومة أفعال المعلقات العشر. فهذه الصورة الاستثنائية لبنية الفعل في المعلقات ليست إلا خروجاً على النمط المألوف ضمن بنية العامة لأسلوبية الفعل فانحراف الفعل عن بنية فعلية مهيمنة إلى استثناء انزياح Ecart يشكل رؤية شعرية جديدة بتجدد صيغة الفعل الخارج على أطر الفعل الثلاثي.

الهوامش

¹ بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2008، ص57.

² أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، دت، ص19

³ ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص45.

⁴ جورج مولينية، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ص21 (النقل من مقلمة المترجم، بسام بركة)

- ⁵ علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كیفان للدراسات والنشر، دمشق، ط2، 2004، ص: 13.
- ⁶ ابن منظور، لسان العرب، مادة "كلم"، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، م105/13.
- ⁷ علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، ص: 14.
- ⁸ حسين جمعة، في جمالية الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب بالعرب، دمشق، د.ط، 2002، ص: 19.
- ⁹ ينظر: فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومحمد نصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، د.ط، 1984، ص89.
- ¹⁰ مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص: 10.
- ¹¹ ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط5، 2006، بغازي، ص: 96-97-98.
- ¹² وهو ما أخذ من غيره بأن يكون له أصل ينسب له ويفرغ منه، ولا بد في المشتق أن يقارب أصله في المعنى، وأن يشاركه في الحروف الأصلية، وأنه يدل سمع المعنى - على ذات أو على شيء آخر يتصل به ذلك المعنى بوجه من الوجوه ... والمشتقات الأصلية التي تدل على معنى وذات أو شيء آخر سبقه "عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط11، د.ت، ج181/3 ولقد اختار البحث من الاسم المشتق: اسم الفاعل واسم المفعول، لما لهما من حضور دلالي واثري جمالي في البيت القصيدة كما سيوضح.
- ¹³ حسين جمعة، في جمالية الكلمة، ص: 22.
- ¹⁴ أبو عثمان سعيد بن محمد السرقسطي، كتاب الأفعال، تح: حسين محمد محمد شرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د.ط، 1992، ج8/1 (من مقدمة: مهدي علام، عضو مجمع اللغة العربية).
- ¹⁵ ابن قطان الصقلي، أبيية الأسماء والأفعال والمصادر، تح أحمد محمد عبد الدايم، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، د.ط، 1999، ص97.
- ¹⁶ بنعزوز زبدة، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعالقات العشر الجاهلية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د.ط، 1989، ص35.
- ¹⁷ ينظر: ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت، ص: 367-373.
- ¹⁸ ابن جني، الخصائص، ج55/1.
- ¹⁹ صباح عباس الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس، مطبوعات جامعة القاهرة، د.ط، 1978، ص: 294.
- ²⁰ الرمخشري، المفصل، تح: خالد اسماعيل حسان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص: 376-377.
- ²¹ صباح عباس سالم الخفاجي، الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس، ص: 295.
- ²² ديوان امرؤ القيس - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 70.
- ²³ ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 73.
- ²⁴ أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تح رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1998، ج180/1، 181.
- ²⁵ ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، البيت 49، ص: 38.
- ²⁶ م.ن، البيت 37، ص: 66.

- 27 م.ن، البيت 40، ص: 67.
- 28 م.ن، البيت 12، ص: 104.
- 29 م.ن، البيت 14، ص: 360.
- 30 ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم البيت 41، ص: 18.
- 31 م.ن، البيت 28، ص: 163.
- 32 بنعروز زبدة، دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية، ص 41.
- 33 ديوانه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم.
- 34 ديوانه، شرح أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباة.
- 35 ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تح: مجيد طراد.
- 36 ديوانه، تح: رحاب عكاوي.
- 37 كما في معلقة امرئ القيس وطرفة والحارث بن حلزة والنابعة.
- 38 كما في معلقة عنترة بن شداد والأعشى (ميمون بن قيس) وطرفة بن العبد.
- 39 أحمد الجوة، الإنشائية إلى الدراسة الأجاسية، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007، ص: 191-192.
- 40 وقد يقع الاختيار لغايات أخرى كمناسبة الكلمة لغيرها صوتياً، فيكون التجانس الصوتي مقصداً من المقاصد الأسلوبية.
- 41 أحمد الجوة، من الإنشائية إلى دراسة الأجاسية، ص: 191.
- 42 ديوانه، تح: سعدي الضناوي، ص: 107، 108، 109.
- 43 يحيى بن عبد الله حسين الشريف، أبواب الفعل الثلاثي بين المعجم والرأي الصوفي، مطبوعات جامعة أم القرى، مكة، المملكة العربية السعودية د.ط، 2003، ج 30/1.
- 44 م.س، ص. ن.
- 45 ابن منظور، لسان العرب، مادة رأى، ج 6/62.
- 46 علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص: 41.
- 47 حسين جمعة، في جماليات الكلمة، ص: 22-23.
- 48 علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص: 38-39.
- 49 ديوانه: تح: عبد الرحمن المصطاوي، ص: 96.
- 50 واشق: اسم الكلب، قود: القصاص، أحاشي: أستشي.
- 51 الروزني، شرح المعلقات السبع، تح: ظافر كوجان، ص: 344.
- 52 الروزني شرح المعلقات السبع، ص: 275.
- 53 البسيط هو وزن معلقة الأعشى.
- 54 الروزني شرح المعلقات السبع، هامش ص: 344.
- 55 علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص: 38.