اللغة الشعرية للنص الجاهلي

في ضوء

الخطاب النقدي العربي الحديث

د. محمد بلوحي [1]

يقع الاتصال بين الكتابة الشعرية و المتلقي أول ما يقع من خلال اللغة، فهي التأشيرة للدخول إلى فضاءات النص المختلفة، و هي المفتاح للتلقي و القراءة في مختلف المستويات، و ما كان لباحث أن يرصد عناصر الشعر من صورة و إيقاع ومضامين من دون المرور عن طريق اللغة الشعرية ، من خلال استنكاه بناها واستنطاق شفراتها الجزئية و الكلية، و استبطان مختلف حمولاتها الجمالية والمضمونية.

من ثم كانت دراسة اللغة الشعرية أول ما تنكب عليه المقاربات سواء في مفرداتها أو في تراكيبها أو أساليبها أو في مستوياتها المعجمية أو الصرفية أو النحوية أو البلاغية، و حتى إذا دققنا النظر في مقاربات بعض النقاد للنصوص الشعرية و هم لا يقفون عند اللغة الشعرية وقفات مباشرة مصرح بها بسبب اهتمامهم بالعناصر الأخرى المكونة للإبداع الشعري، فإنما يدرسون تلك العناصر من خلال اللغة الشعرية.

يلفي الدارس لمتون النقد العربي القديم الاحتفاء الكبير باللغة الشعرية من طرف النقاد القدامى، معتبرينها الفيصل الحاسم ما بين النص الشعري و ما عداه من النصوص الأخرى من جهة، و كذا المقياس الرئيس ما بين النص الشعري الراقي الخالد و ما سواه من النصوص الشعرية المتواضعة الآفلة، ((و ليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي و قرب المأخذ واختيار الكلام و وضع الألفاظ في مواضعها، و أن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله...و ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف و رديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق و يفسره ويعميه... و حسن التأليف و براعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء و حسنا و رونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، و زيادة لم تعهد))،[1] فمدار الأمر متوقف على اللغة الشعرية، فإن حسن الابتداء بها تحقق حسن الانتهاء، فهي المنطلق الذي تقام عليه كافة الدعائم، و القاعدة التي تبعث فيها الإشعاعات التصويرية و الإيقاعية.

يتفق العديد من النقاد في العصر الحديث مع النقاد القدامى حول أهمية اللغة الشعرية، وذلك بالنظر إلى النص الشعري، باعتبار أنه ((فعل خلق و إبداع و تغيير أداته اللغة، التي لم تعد وسيلة نقل و تفاهم فحسب، بل غدت وسيلة استبطان و اكتشاف، تثير المتلقي و تهزه من الأعماق و تغمره بإيحاءاتها و إيقاعاتها))،[2] و لذا أصبحت التجربة الشعرية في الشعر الحديث ((في أساسها تجربة يستثمر الشعر الحديث الخصائص اللغوية فيها بوصفها مادة بنائية، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية بل تغدو تجسيدا حيا

---

[1] -أستاذ محاضر – قسم اللغة العربية و آدابها – كلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة سيدي بلعباس – الجزائر

للوجود، وظلالا موحية، مما يجعل اللغة الشعرية وجودا ذا كيان و جسم و عنصرا مـــهما فـــي عنـــاصر التجربـــة الشعرية))،3 التي لها القدرة الكبيرة في تشكيل وصياغة باقي عناصر الشعر و وسمها بصبغات خاصة.

هذه هي أهمية اللغة الشعرية و منزلتها، و هذا هو دورها في تجسيد الأفكار و صياغة المواقف، ورسم العواطف و الكشف عن عوالم الشاعر و رؤاه إزاء الموضوعات المختلفة التي تثيره و تحركه و تدفعه.

فكل لغة شعرية في أي عصر كانت محط دراسات عاجلا أو آجلا، قياسا بالوقت الذي كتبت فيه، و مـــن اللغات الشعرية التي حظيت بالدراسة من مختلف الجوانب اللغة الشعرية للقصيدة الجاهلية.

البنى الإفرادية:

اللغة الشعرية الجاهلية هي التي أثرت اللغة العربية و آدابها، و أمدتها بطاقات كبيرة، ذلك لما تملكـــه من خصائص معجمية و جمالية و صوتية و دلالية، ((و قد كانت هذه اللغة الشعرية لصفائـــها و اكتمالـــها الفنـــي مصدرا للقواعد النحوية و الصرفية و البلاغية التي فرضت نفسها على لغة الشعر و النثر فـــي عصـــور العربيـــة المختلفة، منذ العصر الإسلامي إلى العصور العباسية المختلفة كما كان لصورها الفنية و قيمـــها البيانيـــة ســـطوة وسلطة على شعراء العرب المحدثين، و على الذوق النقدي في هذه الفترات الزاهية من تـــاريخ الثقافـــة العربيـــة، وفيما تلا ذلك من العصور))،4 لهذه الاعتبارات و أخرى متعلقة بالشعر الجاهلي، كان الاهتمام باللغة الشعرية فـــي النقد العربي في العصر الحديث، فانكب على دراستها من حيث الألفاظ، في غموضها ووضوحـــها، فـــي غرابتـــها وألفتها، في صعوبتها و سهولتها، في تقريريتها و رمزيتها، في مباشرتها و إيحائيتـــها، فـــي بعدهـــا المرجعـــي والدلالي والمعجمي، في صلاتها و تقاطعها بالحياة ومختلف مجالات الواقع، و في ارتباطاتها بالمواضيع المطروقـــة و المواضيع المطروحة، فلجأت بعض المقاربات في هذا الباب إلـــى الإحصـــاء كوســـيلة للحصـــول علـــى بعـــض الملاحظات والنتائج.

كما اهتموا بمتابعة بناها التركيبية من حيث الأصالة و التقليد، من حيث التردد والتكرار، و مـــن حيـــث بناؤها النحوي و البلاغي، كما رصدوا الأساليب المعتمدة في بناء اللغة الشعرية الجاهلية، فحللوها و كشفوا عـــن جوانبها الجمالية و الدلالية و البلاغية، و مختلف وشائجها بالشاعر و المتلقي. و هذه النماذج من المقاربات التـــي سنسوقها في هذا المبحث تكشف عن بعض ذلك بصفة إجمالية

اهتم بدوي طبانة في مؤلفه "معلقات العرب" بعدة جوانب جمالية توافرت في أشعار أصحاب المعلقـات و منها اللغة الشعرية، إلا أن هذا الاهتمام لم يكن مفصلا مستفيضا، بل كان مركزا فيه في المقام الأول على ألفـــاظ المعلقات، باعتبار أن الألفاظ ((هي الجسم الذي يعبّر عن كل ما تجسّد فيه من روح و معان و أفكار. و منذ وجـــد الشاعر الأول و الشعراء يسعون إلى أداء ما انطبع في نفوسهم و قلوبهم من إحساســـات و مشـــاعر إزاء الكـــون والطبيعة و الحياة الإنسانية، و لم تكن هذه المهمّة في يوم من الأيام يسيرة أو سهلة، فإن الألفاظ التي تستخدم فـــي هذا الأداء يستدير حولها نطاق من الغموض و الإبهام، و هي في حقيقتها ليست أكثر من رموز ناقصة تعـــبر عـــن حالات وجدانية تعبيرا عاما ليس فيه تخصيص و لا تحديد دقيق))،5 ينطبق على قائله وعلى متلقيه.

منذ الوهلة الأولى ينبه بدوي طبانة إلى صعوبة الحكم على ألفاظ المعلقات بأحكام واحدة تجري عليـــها جميعا، كما ينبه كذلك إلى خطورة نعتها و تصنيفها في إطار واحد، ذلك لأن ((الاختلاف ظاهر بين لغـــة المعلقـــات، بل إن المعلقة الواحدة تختلف ألفاظها بين الخشونة والرقة، و بين الجزالة و السلاسة، و كذلك تختلف فيما بينـــها

من حيث شيوع الغريب و الحوشي في بعضها، أو في مواضع منها، أو في أجزاء من المعلقة الواحدة))6. إن هذا الإقرار باختلاف ألفاظ المعلقات فيه من الجرأة و الموضوعية الشيء الكثير؛ إذ إن هذا الأمر عادة ما يستثمره المستشرقون و المتأثرون بهم استثمارا سيئا يتذرعون به للتصريح بأن الشعر الجاهلي من خلال هذه الظاهرة اللغوية منتحل لا محالة، فالاختلاف اللغوي و تنوعه – حسب رأيهم – في إطار النص الشعري الواحد دليل قاطع على تعدد الأصوات الشعرية التي تعاونت فيما بينها لاختلاق مثل هذا الشعر.

إن تنوع التضاريس اللغوية و اختلافها – في نظر القائلين بالانتحال – ليس له تفسير إلا أن النص الواحد مُتعاون في إنشائه، و هذا دليل انتحاله ساطعا، إلا أن بدوي طبانة لا يعرض لهذا الأمر دون الإجابة على الكثير من التساؤلات التي يفرضها المقام؛ إذ عمل على الإجابة بطريقة غير مباشرة على ذلك عندما راح يبين ويعلل الأسباب التي أنتجت ظاهرة اختلاف الألفاظ في المعلقة الواحدة، و مرجع هذا الاختلاف في المقام الأول هو ((تعدد الأغراض في تلك القصيدة، و لا شك أن اللغة الشعرية تختلف على حسب ما تؤديه من المعاني والأغراض، فالألفاظ التي تصلح للوصف تختلف عن الألفاظ الصالحة للفخر أو الصالحة للنسيب))،7 و هذا الأمر جد معقول، فطبيعة المعاني و نوعية المواضيع و خصوصية المضامين هي التي تطلب مستوى معينا و درجة معلومة من اللغة، و كلما تعددت هذه المواضيع و تباينت فالألفاظ المعبرة عنها لا بد أن تحذو حذوها، و يلتقي بدوي طبانة في هذه الرؤية مع القاضي الجرجاني الذي يؤكد هذا الأمر أيما تأكيد و هو ينبه أحد الشعراء في كيفية التعامل مع الألفاظ، ((لا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد و لا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، و لا مديحك كوعيدك، و لا هجاءك كاستبطانك، و لا هزلك بمنزلة جدك، و لا تعريضك مثل تصريحك، بل رتب كلا مرتبته و توفيه حقه))،8 فلا عيب في تقسيم الألفاظ على درجات المعاني، و ما ينتج عن ذلك من تنوع بحسب كل غرض و وفق كل موضوع.

لا يقف بدوي طبانة في حدود معاينة السبب الأول و رصده، بل إن هناك سببا ثانيا لا يقل أهمية عن سابقه، إذ إن اللغة عينها ((تختلف من شاعر إلى شاعر على حسب طبيعة كل منهما، و إمعانه في الحياة المتبدية، أو قربه من الحياة المتحضرة، ففي طبيعة بعض الناس خشونة و في حياتهم شظف، و هؤلاء لا تطاوعهم الألفاظ الرقيقة، كما أن في طبيعة بعضهم وفي حياتهم نعيما و ترفا، و لذلك رقت ألفاظهم، و عذبت لغتهم طوعا من غير تكلف أو استكراه))9 ، و هنا تأكيد على العوامل الذاتية و الخارجية المؤثرة في الموروث اللغوي لكل مبدع، و يتفق ثانية مع القاضي الجرجاني لما راح يعلل الظاهرة ذاتها حول تمايز الشعراء في لغتهم. لقد ((كان القوم يختلفون في ذلك و تتباين فيه أحوالهم فيبرق شعر أحدهم و يصلب شعر الآخر و يسهل لفظ أحدهم و يتوعر منطق غيره، و إنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع و تركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تنبع سلامة الطبع، و دماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، و أنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك و أبناء زمانك، و ترى الجافي الخلق منهم كزّ الألفاظ معقد الكلام و غر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته و نغمته في جرسه ولهجته. ومن أن البداوة تحدث بعض ذلك))،10 و كذلك التحضر له الأثر البالغ في وسم لغة الشاعر و صبغها بصبغات مختلفة عن الآخرين.

بهذين الردين العلميين يكون بدوي طبانة قد أحسن عملية التبرير الموضوعي لما سمي بتنوع التضاريس اللغوية و الأسلوبية عند الشاعر الجاهلي الواحد، في النص الواحد أو في عدة نصوص أو عند طائفة

من الشعراء في عصر واحد، كاشفا الحجاب بطريقة غير مباشرة و ذكية عن شبهات الذين يتخذون من هذه الظاهرة اللغوية في المعلقات الجاهلية ذريعة لنقض الشعر الجاهلي، و التشكيك في صحته كله أو جزء منه.

ينتقل بدوي طبانة بعد هذا إلى تبيين حقيقة ما وصمت بها ألفاظ المعلقات من حوشية وغرابة، فيقر في هذا المقام بأن ذلك حقيقة واقعة لا داعي لتجاوزها، لكن ذلك ليس بميزان العصر الذي قيل فيه ذلك الشعر، و إنما هو ميزان و حكم ولد في عصور لاحقة، فالغرابة والوحشية سمتان غير أصيلتين و غير ذاتيتين في الشعر الجاهلي، و من الأدلة على ذلك أنه ليس هناك قول يؤيد ذلك في العصر الذي قيل فيه الشعر الجاهلي أو في السنوات التي تلت ذلك العصر، و إنما وجدت مثل هذه الأحكام على شعر المعلقات ((في العصور التالية التي لامست ألسنتها و تهذبت لغتها بفعل الحضارة... و على هذا يمكن القول بأن الغرابة و الحوشية وصفان اعتباريان لا وصفان أصيلان، فإن تلك الألفاظ التي تنعت بأحد النعتين أو كليهما إنما كانت بالنسبة للعصور المتأخرة أو العصور المتحضرة))،11 مادام الذوق الأدبي الذي تصدر منه الأحكام على النصوص الإبداعية غير ثابت و لا مقعد، فهو يتلون و يتغير بتغير الزمان و المكان و الأشخاص و طبيعة المرجعية الفكرية للمتلقين، و حتى و إن اتفق المتلقون في زمان و مكان واحد فلا شك أن أحكامهم الأدبية و النقدية مختلفة و متغيرة، مع احتمال اتفاقها في بعض الأحيان، لأن الذوق يتشكل و تتحكم فيه المرجعية الدينية و الثقافية و التربوية و المزاجية والتعليمية للمتلقي، هذا الذوق الذي يعد أحد الأسس في تقييم أي فن إنساني، فيجد السامع أو القارئ في بعض الأساليب من رنين الكلمات و جرسها و التئام حروفها و قوة معانيها و فخامتها و روعة خيالها ما لا يجده في بعضها الآخر فيفضل الأولى على الثانية دون أن يبحث عن علة ذلك الحكم، فالحكم على الشعر الجاهلي بالحوشية و الغرابة، وإن كان مقبولا حكما في العصر العباسي – مثلا – على الشعر الجاهلي فإنه لم يكن كذلك في العصر الذي قيل فيه الشعر الجاهلي، و مع ذلك يقف بدوي طبانة عندما نعت الشعر الجاهلي بالصفتين السالفتين، و يبين أن مرد النعتين ((يرجع إلى أنه كان أسماء لمسميات لم نعد نستعملها، و أسماء لمواضع لم نعد نراها، و لنبات و أجزاء لحيوان لم نعد نألفها، و لم يدم ملازمتها، كما كان أولئك الأقدمون يديمون صحبتها و لا يفرقونها في ظعنهم و إقامتهم))،12 ثم يورد بعد ذلك الأسماء التي وردت في المعلقات الجاهلية موزعة، هذه الأسماء التي يعرفها جيدا عرب الجاهلية و من احتك بهم وقاربهم من بعد، و لا يعرفها غيرهم.

هذا الجدول يكشف لنا أنواع الأسماء و عدد الألفاظ الواردة في المعلقات والتي أدرجها بدوي طبانة تحت كل نوع.

- أسماء المواضع و المياه و الجبال.
- أسماء الشجر و النبات.
- أسماء الحيوان و الوحش و الطير و نعوته.
- أسماء الرجال و النساء.
- أسماء الصفات و الكنايات.
- أسماء أجزاء الجسم و الحيوان.

إذا أدمنا النظر جيدا في الجهد الكبير الذي أنفقه بدوي طبانة في تقديم هذه المعاجم الشعرية*13 مبوبة منظمة و مرقمة، و إذا لاحظنا جيدا ما تنطوي عليه من استقصاء دقيق في بطون أمهات المعاجم اللغوية ومصادر

الشعر القديمة، استنتجنا أن هذه الخدمة الموضوعية للغة شعر معلقات العرب ما كـــان لـــها أن تحصـــر أبعادهـــا وغاياتها في الظاهر المصرح به.

حقيقة أن بدوي طبانة أحصى الألفاظ التي تبدو حوشية و غريبة و شرحها بعد أن ردها إلى كل معلقـــة، و قدم بذلك خدمة كبيرة من أجل تيسير فهم شعر المعلقات و تلقيه، و التأكيد على أن النعتين لاحقان غير أصيليـن؛ إلا أننا نرى أن بدوي طبانة يريد من وراء هذا الجهد تمرير رسالة – على طريقة الإيجاز بالحذف المسكوت عنـــه –، إذ نلمح جيدا أن بدوي طبانة يريد أن يوصل من وراء عملية الإحصاء تقرير عدة حقائق، و دمغ عدة "شـبهات" ألصقت بالشعر الجاهلي وإثبات أن :

– صلة الشعر الجاهلي قوية بالحياة العربية و الواقع الجاهلي.

– ارتباط الشعر الجاهلي بالبيئة الجاهلية في كل كبيرة و صغيرة، و هذا يكفي أن يكون حجة دامغة لدحض "شـبهة" النحل الانتحال.

– أن الشعر الجاهلي لم يكن غارقا في الذاتية الضيقة، و لم يكن منطويا في فضاءات النفس الصغيرة، بل تواصـــل مع كل ما أثر فيها و ما تأثرت به.

– جمع اللغة الشعرية الجاهلية بين اللغة الشعرية الواقعية و اللغة الشعرية الرومانسية.

– صدق الشعراء في قولهم الشعري، و صراحتهم في التمثيل، و حريتهم في التعبير.

– التأكيد على مصداقية ((ما قال قدماؤنا أن الشعر الجاهلي ديوان العرب لأنهم لم يكادوا يعرفون شيئا مـــن أمـــر هؤلاء الجاهليين إلا عن طريق هذا الشعر))،14 إذ يستطيع المتأمل في المعلقات الجاهلية أن يأخذ من مجموعـــها صورة كاملة للشعر العربي في أقدم عصوره، و هي الصورة التي انتهت إليها محاولات الشعراء، و اطمأنت إليـــها أذواقهم الفنية و أقرهم عليها الذوق الأدبي العام.

– على أن متذوق الأدب لا بد أن تتحول خبرته فيه إلى بصيرة واعية، يستطيع أن يحس بـــها الجمـــال إحساســـا مرهفا، سواء ظل في الحدود المرسومة له مسبقا أم خرج عليها، ((و المعول دائما ســـواء عنـــد تـــذوق الأدب أو الأديب إنما هو على الحدس الدقيق و الحس الثاقب و البصيرة النافذة بحيث يكون معدا للشعور بالجمال في صـــورة جديدة))،15 هذا من الناحية اللغوية الجمالية، و من ناحية أخرى يساعد هذا الموروث الشعري الجاهلي المتلقـــي على ((تبيين معالم البيئة الجاهلية التي عاش فيها أولئك الشعراء، و التعـــرف إلـــى طبيعـــة العـــرب و ميولـــهم وتقاليدهم و ما كانوا يزاولون من أعمال في تلك البيئة في ذلك الزمان البعيد))،16 و ذلك من الناحية الجغرافيـــة والتاريخية و الاقتصادية و الثقافية و غيرها.

– البرهنة الموضوعية على أن الشعر الجاهلي ليس غريبا و حوشيا في ألفاظه كما يُزعم، وإنما ذلك دخيل عليه.

– سهولة القبض على معاني ألفاظه و دلالاتها بالاجتهاد، و ذلك بالرجوع إلى الشروح و المعاجم.

– تسهيل الفهم للنص الشعري الجاهلي، و تذليل الصعوبات اللغوية الناجمة عن التبـــاين قـــي الزمـــان و المكـــان واللغة، حتى يستأنس المتلقي بلغته، و من ثمة بالعناصر الأخرى مثل الصورة والإيقاع و المضامين، باعتبـــار أن التمكن من اللغة الشعرية في أثناء عملية التلقي تعد المفتاح الأساس لفتح كل مغلق من أجل الولـــوج إلـــى بـــاقي البنى المكونة للحمة النص الشعري، و مختلف فضاءاته المعرفية و الجمالية التي إن قصدها قاصد بدون استشـــارة اللغة و العبور من خلالها فلن يتحقق له مبتغى، لأن((النص الشعري هو شعر لا أقل و لا أكثر، و أن شعريته هـــي التي جعلته شعرا، و تنحصر هذه الشعرية و تتجلى في الوقت نفسه في استخدام اللغة استخداما كيفيا خاصًا يختلـف

عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها، فإذا كانت صناعة اللغة للمبدع هي الأساس، فكذلك الوعي باللغة من قبل المتلقي هي مفتاح لكل قراءة موضوعية و تفسير بعيد عن التكلف والتعسف)).17

ما يجب أن نلفت إليه النظر، أن هناك العديد من المقاربات من تعاملت مع الشعر الجاهلي من ناحية ألفاظه "الأسماء"، فأحصتها و رتبتها و بوبتها، لكن أهدافها تختلف من واحدة إلى آخر من جهة، و تختلف في مجموعها مع العمل الإحصائي الذي قام به بدوي طبانة للأسماء الغريبة الواردة في المعلقات، و من هؤلاء النقاد بن عزوز زبدة في مقاربته الموسومة بـ "دراسة المشتقات العربية و آثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية – دراسة إفرادية تحليلية و تركيبية –" و مصطفى عبد الشافي الشوري في مقاربته الموسومة بـ"شعر الرثاء الجاهلي" و محمد مرتاض في مقاربته الموسومة بـ"مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم محاولة نظرية وتطبيقية".

خصص بن عزوز زبدة مؤلفه للمشتقات في المعلقات الجاهلية، فأحصى فيه الأفعال، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة باسم الفاعل، صيغة المبالغة، صيغة التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان، اسم الآلة، في المعلقات العشر الجاهلية.

هذه المقاربة على عكس ما صرح به بن عزوز زبدة في العنوان "دراسة المشتقات العربية و آثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية، دراسة إفرادية تحليلية و تركيبية"، فإنها كانت مقاربة إحصائية مطبوعة بالصبغتين النحوية و الصرفية و المعجمية، بعيدة كل البعد عن الطابع البلاغي أو التركيبي SYNTAXE، و هذا ما يؤكده ما ذهب إليه في الخاتمة: ((لقد حاولت في هذا البحث المتواضع أن أبرز بعض جوانب موضوع الاشتقاق ... قصد الوصول إلى معرفة مدى احتياج اللغة إلى أنواع المشتقات))18. فالهدف بعيد عن المتن النقدي في هذه المقاربة، من حيث خدمته و إبراز ما للتشكيل النحوي و الصرفي من أثر في توليد المعنى وإنتاج المضامين المختلفة، ما دام أن ((دراسة الخطاب من جهة تركيبية تفضي حتما إلى اكتناه دلالته لأن التركيب متى افتقد قيمته، و هو ما تغافل عنه النقد اللغوي الكلاسيكي إذ إن همه منصب على اللغة لغاية اللغة))،19 إذ لم يقترب بن عزوز زبدة قط من الإمكانات الدلالية التي تزرعها في النص مختلف المشتقات، و لما حاول أن يحدد الهدف من الدراسة في مقاربته للنص نبه بن عزوز زبدة إلى ((أن العرب استخدموا الثلاثي أكثر من غيره لكثرة استعماله و لخفته واعتدال تركيبه، و أنهم أهملوا الثنائي الذي تقاربت حروفه لنفور الحس عنه و مشقة النفس لتكلفه، و قد جاء ذلك أيضا في بعض مشتقات الأسماء حيث جعلوا اسم الفاعل من الثلاثي أكثر من الرباعي، والخماسي أقل من الرباعي و كذا في سائر المشتقات فعلوا))،20 فأين من كل هذا الآثار البلاغية للمشتقات في المعلقات العشر، لا شيء نلمسه من هذا مطلقا و نحن نقارب هذه المقاربة.

وقف مصطفى عبد الشافي الشوري في إطار دراسته لأسلوب شعر الرثاء في العصر الجاهلي عند الألفاظ بخاصة الأسماء منها، فوجد أن النصوص الشعرية الرثائية الجاهلية حضرت فيها الألفاظ الدالة على البكاء، العين و أسبابها من تقرح و قدي و انهمار و دموع، الدهر، الموت و المنون، المنية، الهلاك، القتل، القبر والنعش و الدفن، و الدعاء؛ و بين مصطفى عبد الشافي الشوري أن المرثي كان أحد القتلى في معركة، كان رثاؤه في معجمه متكونا من الحرب، بالسيف و الرمح، الدرع، الأسنة، الخيل، كما حضرت في شعر الرثاء ذكر الأمم البائدة "عاد، ثمود، حمير ،تبع ..."، كما حضرت ألفاظ الحيوانات "الحمار الوحشي، الثور، البقرة، الوعل..."، و قام مصطفى عبد الشافي الشوري بإحصاء هذه الألفاظ عند بعض شعراء الرثاء الجاهلي، فوجد أن الأسماء التي

ارتبطت بحال الراثي و صفات المرثي مع ذكر العين ومتعلقاتها و الدهر ومصائبه، و المعركة و أدواتها ،و الموت و شعائره، و الحيوان و أنواعه، وفق الإحصاء التالي " معتمد النسبة المئوية":

الخساء 11% - الممهلهل 04% - دريد 08% - متمم 07% - دفنوس 06% - لبيد 08% - الأعشى 04% - أبو ذؤيب 11% - أبو خراش 09% - ساعدة 11% - صخر العني 10%. "21

بدون أن يصرح مصطفى عبد الشافي الشوري بأي هدف من وراء عمله الإحصائي، يمكن للقارئ أن يدرك أن هدف مصطفى عبد الشافي الشوري هو العمل على إبراز ثنائية شعر الرثاء في العصر الجاهلي، و أن تصنيف القدماء و المحدثين لهذا الشعر في خانة الرثاء له ما يعضده من مختلف العوامل بخاصة الجانب اللغوي المعجمي.

أما المقاربة الثالثة التي اهتمت بجمالية اللغة الشعرية في الشعر الجاهلي فهي مقاربة محمد مرتاض "مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم محاولة نظرية و تطبيقية "، إذ اعتمد في عمله الإحصائي على نص شعري واحد للنابغة الذبياني من ستة عشر بيتا22، بخلاف بدوي طبانة" المعلقات السبع" و بن عزوز زبدة "المعلقات العشر" و مصطفى عبد الشافي الشوري "شعر الرثاء الجاهلي". و لا يمكن إسقاطها على شعره أو الشعر الجاهلي عموما، و إذا دققنا في تبويبه الإحصائي:" الألفاظ الدالة على الحسن و الجمال - الألفاظ الدالة على الإشراق - الألفاظ الدالة على الخلق - الألفاظ الدالة على الدهشة من جمالها الصارخ - الألفاظ الدالة على المرأة بصورة مثيرة - الألفاظ الدالة على الزمن 23، نجد أن محمد مرتاض سعى للتأكيد على تطابق اللفظ مع المعنى و الشكل مع المضمون.

البنى التركيبية:

لم تقتصر المقاربة العربية الحديثة للغة الشعرية في النص الجاهلي على تتبع البنى الإفرادية فقط، بل اهتمت أيضا بالبني التركيبية، و عند مقاربتنا لدراسة النقاد للأسلوب في النص الشعري الجاهلي وجدنا أن هذه المقاربات فضلا على قلتها و ندرتها تنقسم إلى قسمين اثنين:

- مقاربات تتناول الأسلوب بنظرة إجمالية عامة بعيدة عن كل استقصاء أو تحليل و استشهاد، يمكن اعتبارها ((انطباعات صادقة سجلت بعناية))،24 تعكس ذاتية الناقد و روحه الانطباعية.
- مقاربات تميل في مقاربتها إلى التفصيل و التمثيل.

يمثل النمط الأول من المقاربات حسين الحاج حسن في مقاربته الموسومة بـ "الأدب العرب في عصر الجاهلية و الإسلام"، الذي يرى أن الأساليب الجاهلية تتسم ((بجودة السبك ومتانة التركيب و فخامة النسج. تظهر فيها طبيعة بيئتهم و سذاجة حياتهم، فلا نجد الزخرفة المتكلفة و لا الأداء المتصنع، إنما يبدو الجمال الطبيعي والسبك القوي، و الأداء الفطري))،25 فهذا النص و أمثاله مليء بالمصطلحات الفضفاضة البعيدة عن الدقة والوضوح، و مشحونة بالأحكام ذات الصبغة الإجمالية التي لا يسندها نص و لا ملاحظة علمية، فما معنى جودة السبك و متانة التركيب و فخامة النسج و السبك القوي و الأداء النظري؟.((فهل الاحتفاء أو التفريط يمكن أن يؤخذ أحدهما كحكم حقيقي على القصيدة؟، هل يعطينا أحدهما أي وصف حقيقي بعظمتها و لمواطن ضعفها ولمكانتها بين آيات الأدب؟ بكل تأكيد لا. فهذان ليس حكمين مستندين على أساس مطلقا، و إنما هو مجرد تعبير

عن ميول شخصية للناقدين))،26 هي أحكام تحيل بعضها إلى بعض من ورائها ذاتية مفرطة و عواطف قوية، نرى في الأسلوب الجاهلي النموذج الكامل و المثال التام.

نلاحظ أن حسين الحاج حسن بعد هذا التعميم في الحكم على أساليب الشعر الجاهلي، سعى إلى عرض أحد الأساليب المتمثل في الأسلوب الإيجاز، لكن هل المنهجية تغيرت أم تكررت؟. يرى حسين الحاج حسن أن هذا الأسلوب قد حضر في الشعر الجاهلي بقوة إلى جانب النص النثري الخطابي، ((شاع الإيجاز في أساليب الشعراء و الخطباء، لأن طبيعتهم تأنف الاستقصاء و تكره التحليل والحشو، فالعربي يتصف بذكاء القلب و حدة الخاطر، فهو يكتفي بتناوله المعنى بالإشارة العابرة و اللمحة الخاطفة فحياتهم الساذجة البسيطة التي لا تسعفهم فيها حضارة أو فلسفة أو منطق لا تدعوهم إلى الإطالة و التعمق))،27 وذاك حكم عام لا يستند إلى تحليل معمق لنماذج من الأساليب الشعرية العربية في الجاهلية.

يبدو للمتأمل في هذا النص النقدي أنه تضمن قضايا كثيرة جدا من دون مناقشة مقنعة، أو تحليل شاف، أو نصوص شعرية تجعل النص مستساغا و ما يتضمنه معقولا واقعا، لكن لا شيء من هذا إطلاقا. أما إذا انتقلنا إلى البحث في ماهية الحكم النقدي و المتضمن لموضوع الإيجاز، فإننا نتساءل: هل فعلا كان للإيجاز شيوعا على حساب الأساليب التي تقابله؟، هل حقيقة في الشعر الجاهلي لا يوجد استقصاء في الوصف، و عرض مفصل تحليلي لبعض المضامين؟، وهل حاصل أن الشاعر الجاهلي كان يتكئ في صناعته الإبداعية على الإشارة واللمحة الخاطفة؟، وهل توظيف أسلوب الإيجاز مرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة البسيطة الساذجة، و يتنافى تماما مع الحياة العلمية و المدنية الراقية؟.

إن لفظة الشيوع تنطوي على حكم كبير يفهم منها أنه بعد عملية استقرائية للشعر الجاهلي، اكتشف أن الإيجاز بقسميه لا يكاد يغيب على أي نص في مقابل الإطناب بمختلف أنواعه " ذكر العام بعد الخاص، ذكر الخاص بعد العام، الإيضاح بعد الإبهام، التوشيح، التكرار، الاعتراض، الإيغال، التذييل، الاحتراس، التكميل، التتميم"28. ومن ثم هل نتصور أن أغلب النصوص الشعرية الجاهلية وفق هذا الطرح؛ بحيث لا نلمس فيها حضورا لأنواع الإطناب؟، فلا يعقل أن يخلو نص شعري من تكرار الحروف و الأصوات، و من تكرار للكلمات أفعال كانت أم أسماء، و من تكرار جمل و أساليب و مواضيع و معان،29 أو من العناصر الأخرى المكونة لمبحث الإطناب.

أما الاستقصاء في عرض المشاهد، و الإفاضة في تقديم الصور و التحليل للمناظر والمواقع فقد أكدت عليه العديد من المقاربات للشعر الجاهلي،30 حينما تبنت ذلك في سياق حديثها عن طريقة العديد من الشعراء في بناء الصورة و وصف الطبيعة و بينهم.

فيما يخص أن أسلوب الإيجاز من وراءه حدة الخاطر و ذكاء القلب، فهذه قضية جد نسبية، و لئن صدقت في نص فقد لا تصدق في آخر؛ لأن توظيف أسلوب شعري ما و صياغته وفق نمط جمالي معين إنما هو قناعة واختيار من وراءه عوامل جمة ذكر منها: اللحظة الشعرية بزمانها و مكانها، بخلفياتها من قراءة ومقصدية، التجربة الشعورية، طبيعة الموضوع، الرؤية الخاصة للغة الشعرية، نوع المتلقي وكيفية استقبال الرسالة.

و إذا كان توظيف الإيجاز دليلا على بساطة العيش و سذاجة الحياة – و هذا كان حاصلا حسب حسين الحاج حسن – فماذا يعني أمر العديد من الشعراء الذين وظفوا أسلوب التكرار في قصائدهم من مثل عمرو بن كلثوم في معلقته و كذلك الحارث بن حلزة والمهلهل؟.31

سار محمد عبد القادر على خطوات حسين الحاج حسن، و إن كان هذا الأخير بنى حكمه علـــى الشـــعر الجاهلي كافة إلا أن محمد عبد القادر أحمد ساق حكمه و هو بصدد مقاربة معلقة امرئ القيس، إذ يرى أنها تمتـــاز ((بسهولة الأسلوب و استواء العبارة، و التلاؤم بين الألفاظ، وقلما نجد عنده عبارة نابية في حروفها، فقـــد كـــان يحسن اختيار ألفاظه و يؤلف بينها في نسق صوتي معين يؤدي في النهاية إلى ما نشعر به عند قراءة شعره مـــن موسيقى واضحة ... و كذلك التراكيب لا نرى فيها تعقيدا يشوه المعنى أو يجعله غامضـــا و هـــذه المـــهولة فـــي الألفاظ وهذا الوضوح في التراكيب، مما يمتاز به أسلوب امرئ القيس))،32 فهذا اتجاه في التعامل مـــع أســـاليب الشعر الجاهلي يتفق في العديد من المحاور مع اتجاه حسين الحاج حسن من حيث التعميم والشمولية في الأحكـــام، لما في ذلك من طابع فضفاض يفتقد إلى الدقة و الوضوح، إلى جانب الحشو الملاحظ في تركيبة النص مثل التـــلاؤم بين الألفاظ من جهة و حسن اختيار ألفاظه و يؤلف بينها، إلى جانب ذلك لا نجد نصوصا شعرية تؤيـــد بوضـــوح وصراحة ما ذهب إليه محمد عبد القادر أحمد. و بهذا يضيع ((التحليل الموضوعي للشعر الـــذي تلفـــر بـــالتقدير، والشعر الذي لم يظفر بالتقدير على الخصوص، و ليتنا نلتفت و نصرح بأننا نتأمل موقع الشـــعر فـــي عواطفنـــا، ووجداننا أو ليتنا نعي تماما الموقف الذي نتخذه)).33 ثم هل يعقل في مجال الأدب أن يكون نص مثل معلقة امـــرئ القيس في حجمها كله سهل الأسلوب و مستوي العبارة متلائم الألفاظ ... والحكم ذاته يسوقه محمـــد عبـــد القـــادر أحمد عند مقاربته لمعلقة طرفة بن العبد في جانبها المتعلق باللغة الشعرية، حيث يؤكد أن ((أسلوب طرفـــة فـــي معلقته أسلوب سهل، و مرد هذه السهولة إلى أن الألفاظ التي اختارها جاءت بيئة المعنـــى، انتقاهـــا مـــن الأقـــاط الشائعة المألوفة في الاستعمال الأدبي في العصر الجاهلي))،34 إنه حكم مطلق ممـــزوج بـــالجزم و القطـــع دون تحفظ أو نسبية، و دون استثناء أو استدراك، و ذلك ما يحيد بالمقاربة عن الدقة العلمية.

لم تقتصر المقاربات التي اهتمت بالبنى التركيبية في الشعر الجاهلي على المقرابات السالفة الذكر، بـــل نجد نمط ثان تميز بصفتي التفصيل و التمثيل، و تمثل بشكل خاص في مقاربة محمد صـــادق حســـن عبـــد الله35 الذي لم يفرد دراسة أساليب القصيدة الجاهلية بقسم منفرد، و لم يقدم لنا تحاليل و نماذج كثيرة إلا أنه على الرغـــم من ذلك خص بعض الأساليب مثل الاستفهام والنداء و القسم ببعض الوقفات القصيرة لكنها مهمة و عميقـــة، تنـــم عن إدراك واع لأثر هذه الأساليب في بناء جمالية النص و في المتلقي.

أسلوب الاستفهام *36:

يرى محمد صادق حسن عبد الله أن الشعراء الجاهليين حين عمدوا إلى تقديم مشاهد مؤثرة و حساســـة للمتلقي وظفوا أساليب فنية تعين على تهيئة الفكر و لفت الانتباه، و من هذه الأساليب الاســـتفهام. هـــذا المنحـــى الأسلوبي الذي سيطر على العديد من أذهان الشعراء ((في التعبير و التخيل و التصوير لأنـــه يســـتجيب للنفـــس ويوفر لها طاقة منالإيحاء و التأمل: لمن؟ هل؟ كما أثارت هذه الصيغ الاستفهامية لدى السامع و المخـــاطب شـــتى ألوان التنبيه و اليقظة وفتحت في مشاعره خواطر مغلقة، و لذلك هدف من ورائها الشـــاعر إشـــراك غـــيره فـــي العواطف التي يحسها و القضايا التي يعنيها فقال:

تَبصرْ خليلَي هلْ تَرى منْ ظعائنٍ؟ لمنْ ظعْن تطالع منْ طبيب؟ أ تَرى حمُولا؟))،37

فمحمد صادق حسن عبد الله يهتم في رؤيته للاستفهام من ناحية أثره في المتلقي من جهـــة، والجماليـــة التـــي يحدثها فيه من مثل الاستجابة للنفس، و توفير الإيحاء، والتأمل، و فتح الأحاسيس المغلقة، و كذلك يـــهتم بناحيـــة

أخرى قصد الشاعر من ورائها إدماج المتلقي في الفضاء الوجداني الذي يعيشه، و في الحيز الفكري الذي يشغله، و ذلك راجع إلى الآثار ((التي يضفيها على النص لما يتميز به من غزارة في الشحنة الانفعالية، و تلوين في الصوت، لما في تنغيمه من خصوصية))،38 جمالية متميزة.

أهم وقفة عند جمالية أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي وقفها محمد صادق حسن عبد الله وقفته عند مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى " أ من أم أوفى"، هذا الأسلوب الاستفهامي قاربه محمد صادق حسن عبد الله ليكشف به عن دلالات مزدوجة داخلية و خارجية، نفسية واجتماعية، مادية و معنوية، خاصة وعامة، ((فهي في خصوصيتها و جزئيتها و حسيتها تستنكر واقع "أم أوفى" و ما آل إليه حالها من خلال صورة أطلالها. و هي في كليتها و نفسيتها تستنكر واقع هذه القبائل و ما صار إليه حالها من تناحر و تقاتل و تقاطع من خلال حصارها لأبناء الرحم))،39 نفهم من هذا النص النقدي أن محمد صادق حسن عبد الله يريد أن يُفهم المتلقي بأن الشاعر قد تمكن بفضل آلية الاستفهام أن يطابق بين حاله و موضوعه، وأن يربط بين التجربة الشعورية الذاتية و الواقع الموضوعي الخارجي، فالاستفهام حقق التلاحم و أنجز التلاؤم، و ذلك بفضل الإمكانات التي يمتلك هذا المبنى الأسلوبي، و لو أوكلت هذه المهمة الجمالية المزدوجة لأسلوب آخر في هذا المقام لما كان له أن يحقق ذلك، وهكذا يبدو أن زهير بن أبي سلمى لم يمن اختياره لهذا الأسلوب اعتباطا ، و إنما عن روية وتفكير و علم بآليات الكتابة، و هو رائد مدرسة الحوليات في الشعر الجاهلي، و بذلك أكسب النص من خلال الاستفهام قدر من الجمال الفني، وجعله حاملا لرسائل و شفرات تكشف عن واقع نفسي و بيني و اجتماعي.

في موضع آخر و دائما مع زهير بن أبي سلمى في جمالية توظيف آلية الاستفهام في مقدمة معلقته يرى محمد صادق حسن عبد الله في هذه الصيغة الأسلوبية رؤية أخرى تضاف إلى ما سبق أن أشار إليه، و هذه الرؤية يكمن تسميتها الانفعال الأسلوبي، لأن أسلوب الاستفهام كان ينبعث من ذات تضطرب فيها عواطف قلقة ومترددة غير قارة. فزهير بن أبي سلمى ((ألبس انفعاله أسلوب الاستفهام قاصدا أن يتوقف على حقيقة الأمر الذي بعث فيه هذا الانفعال ويتخلص من التوترات التي أصابته، و طرح عللها على هذه الصيغة حين قال: "أ من أم أوفى دمنة لم تكلم"، فهو يريد أن يعرف هل هجره لزوجته يعود لسابق عهده؟ و هل يعود عهد الأنس و المحبة بعد هذا الحزن المتمثل في صورة الدمنة؟))،40 نفهم من هذا النص أن الشاعر لما رغب عن عرض انفعاله في أسلوب مباشر و في صيغ فنية أخرى و اختارا أسلوب الاستفهام كلباس لما يختلج في ذاته تمكن من أن يحقق عدة معان منها:

- الرغبة الجارفة في التوقف على الوجه الحقيقي للأمر الواقع و ما يخفي في داخله.
- العمل من أجل تخليص الذات مما حلّ بها من اضطراب و قلق و توتر، ((و تحرير النفس من الانفعالات، أو التسامي بها عن طريق فني لا ضرر فيه))،41
- التطلع أي طرح استفهامات أخرى أساسية من وراء الاستفهام الظاهر.
- تصوير عمق المعاناة و الجراح التي كان يكابدها الشاعر.

هذا النمط الأسلوبي بهذه الحمولة النفسية و الفكرية و الجمالية استعمله زهير بن أبي سلمى ((في معظم مقدماته الطللية مما أدى إلى خلق أسلوب متكامل و على نسق واحد، فخلق انفعاله وحدة أسلوبية))،42 ومن النماذج التي ساقها محمد صادق حسن عبد الله للتدليل على هذا الطرح الجمالي لأسلوب الاستفهام قول زهير بن أبي سلمى في لاميته43:

أمِنْ آل ليلَى عرفْتَ الطّلولا بذي حرضٍ ما ثلاثٍ مثُـولا
لمنْ طلَلٌ برامةَ لا يـــريمْ عـــفا وَ خلا لهُ عهْدٌ قديمْ
هلْ في تذَكُّرِ أيـــامِ الصبَا أمْ هلْ لما فاتَ منْ أيّامه ردّدْ

من خلال هذه النماذج الشعرية الاستهلالية يتأكد لنا ما ذهب إليه محمد صادق حسن عبـــد الله مـــن أن زهير بن أبي سلمى ألبس انفعالاته أسلوب الاستفهام، و هي انفعالات لم تتغير في استهلالات النصوص الشـــعرية الأربعة، من ذات مثقلة بالهموم أفرزها الواقع الموحي بوقائع اجتماعية مأساوية تريد مـــن المتلقـــي أن يعيـــش ويتحمل ما تكابده نفسه حتى يقف درعا مكسرا لكل ما يهدم المجتمع، و يذهب بعلاقاته الإنسانية الكـــبرى، و هـــذه النسقية الواحدة التي نبه إليها ووقف عليها محمد صادق حسن عبد الله لم تكن لتتحقق بهذه الجمالية لـــولا آليـــة الاستفهام.

بعدما أبرز محمد صادق حسن عبد الله القدرة الجمالية و الدلالية لأسلوب الاستفهام في إنجاز العديد مـــن الأدوار أهمها الكشف عن الأثر النفسي الذي يشعه في النص و المتلقي، واستحضار الأوضاع الاجتماعية الممـــيبة في تشكيل الحاضر، و تكثيف الظلال، و توليد الدلالات الاستفهامية الفرعية.

بعدما تابع –كذلك – ظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام عند زهير بن أبي سلمى في العديد مـــن مقدماتـــه الشعرية، وضح محمد صادق حسن عبد الله النمطية الإيجابية لهذا الأسلوب، من خلال مـــا يحتويـــه مـــن وحـــدة الانفعال و وحدة الموضوع و المقصد، و بعد هذا وذاك سعى محمد صادق حسن عبد الله مرة ثانية و لكن لمقاربـــة أحد عناصر الاستفهام و هو المستفهم عنه، و هو في مطلع معلقة زهير "دمنة أم أوفى"، حيـــن بمضـــي الشـــاعر متسائلا ((عن حقيقة الشيء و هو يقف عليه، يعني أن أشياء بدأت تتفاعل في نفسه و بدأ ينفعل معها و يستجيب لها، فهو يتساءل عن دمنة بصيغة فنية توحي بالذهول!! في حين أن الإنســـان لا يلتفـــت إلـــى الأشـــياء الغـــبرة والمتناثرة، لرمامتها و عفويتها إلا إذا كانت تنطوي تحتها معان ورموز أو توحي بدلالات نفسية لها رمز و قيمـــة))44. وفعلا ما قيمة حجرة سوداء من محبوبة، فلا وزن لها و لا منزلة إلا أنها رمز يبعث أشواق الذكر و يحيـــي نيران الشوق، و يجعل الذكرى باقية ماثلة، تجسد صورة المحبوبة في المخيلة و في الواقع و في الحركة و فـــي السكون، ((تلك الصورة التي كشفت عن نفس الشاعر و أوضحت طبيعة تساؤله و دلالة دمنته... و إن اهتمامـــه بهذا اللون الترب الغبر للدمنة يصدر عن تلوين نفسه، التي صنعت الصورة المادية بصبغتها النفسية، فإذا بنا نـــرى لونها الأسود قد حلل صورة الدار الكلية))45 ؛ و هكذا يفهم محمد صادق حسن عبد الله المتلقي إلـــى أن الشـــاعر حين يستفهم عن شيء يعلمه فهو يكثف من صورة التعجب، و يضفي شتى المعاني الواضحة و الخفية في الشـــيء المستفهم عنه، لما تحوي بنية الاستفهام من إثارة نفسية، و مكابدة بالغة، و اندهاش و اســـتغراب مـــن الحـــدث، وتجسيد جلي للجراح و الآلام التي تتراكم في أغوار النفس، و من هنا يعي جيدا أن تأيه عن أم أوفى ما يزال يُولّـــد الأحزان ويبعث الآلام، و يغرقه في فضاءات مجهولة عامرة بالندم و الكآبة.

وفق هذه النظرة يبصرنا محمد صادق حسن عبد الله عن كيفية التعامل مع جمالية الأساليب بعامة داخـــل بنية النص الشعري الجاهلي و أسلوب الاستفهام بشكل خاص، و العمل علـــى اســـتجلاء المرمـــوزات المتواريـــة وراءها، إما باعتبارها رمزا و إما باعتبار أحد عناصره كذلك، وهذا ما ينبه محمد صادق حسن عبد الله إليه حيـــن رصد المرموزات القابعة وراء المستفهم عنه بوصفه رمزا غنيا ، وطبيعة اللون الذي يصبغه، و صلـــة كـــل ذلـــك بالشاعر والنص و المتلقي.

بذلك فمقاربة أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي بهذه الرؤية التي تعامل بها محمد صادق حسن عبد الله معه أثرت النص و جددت النظرة إليه، و سمت به إلى مصاف الأساليب المتميزة، و تلك وظيفة من أهم الوظائف المناطة بالقراءة الإبداعية التي استطاع محمد صادق حسن عبد الله أن يحققها.

أسلوب النداء *46:

يتعرض محمد صادق حسن عبد الله للبيت الذي يبتدئ به النابغة الذبياني معلقته47:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالعَلْيَاءِ، فَالسَّنَدِ أَقْوَتْ، وَ طَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ.

فعندما صرخ النابغة في هذا البيت الاستهلالي "يا دار ميةَ" ((كشف أسلوبه الندائي عن نفس منفعل تشعر بالخوف و تحس بالرهبة الشديدة، و أراد من هنا أن يسمع جواب صداه، فهل تتطهر نفسه من الخوف الذي يستبد بها، كما تستبد هذه الوحشة أطلال دار مية التي يقف عليها و ينفعل بها))،48 فأسلوب النداء لم يسق من أجل ((إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بذهنه))،49 و إنما جيء به كوسيلة أسلوبية جمالية لتحقيق عدة غايات، هذه الغايات التي لو سبقت من وراء أساليب أخرى ما وسعها جنس الشعر القائم على الإيجاز و الاقتضاب، والمؤسس على التلميح و الإشارة، بخاصة في بعض المواقف السياسية و الاجتماعية، على خلاف بعض المواقف التي تقتضي الإطناب و الاستقصاء مثل الوصف.

من هذه الغايات التي أوكلت لأسلوب النداء حسب النص النقدي لمحمد صادق حسن عبد الله:

– الاهتمام الكبير بالطلل المرتبط بحياة الشاعر الذاتية و الاجتماعية، لما يمثله من ذكريات و ما يثيره من أفكار ومشاعر.

– التجاوب مع الطلل فيما آل إليه بين الأمس و الحاضر، و مشاركته في محنه و ويلاته.

– تصوير واقع النفس الشاعرة بين الماضي و الحاضر المتعلقين و المستقبل المنفتح الرافض للدمار و أسبابه.

– توظيف النداء كوسيلة لتبليغ المتلقي شتى العواطف و الرؤى بكل قوة و عمق حتى يعايش التجربة و يعي دروسها.

– محاولة تطهير النفس و تخليصها مما يحيف بها من غربة و وحشة، و مما يستفزها من رهبة و خوف.

– جعل المضامين متجددة المعاني في كل عصر قُرئت فيه، مادام هم الشاعر هو هم كل إنسان في كل زمان ومكان، همُّ محوره حفظ الوصال و نكران الهجر، و استئصال كل أسباب الحرب و النزاع و تشييد كل صرح مبلغ للأمن و السلام.

أسلوب القسم *50:

يلتفت محمد صادق حسن عبد الله إلى أسلوب القسم عند النابغة الذبياني كذلك من خلال قوله51:

فَلاَ لَعَمْرُ الَّذِي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ وَ مَا هُرِيقَ عَلَى الأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ

وَ الـمُؤْمِنِ لِلْعَائِذَاتِ الطَّيْرَ يَمْسَحُهَا رُكْبَانُ مَكَّةَ بَيْنَ الغَيْلِ وَ السَّعْدِ

مَا قُلْتَ مِنْ سَيِّءٍ مِمَا أَتَيْتَ بِهِ إِذَا فَلاَ رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَدِي

إِلا مَقَالَةَ أَقْوَامٍ شَقِيتَ بِهَا كَانَتْ مَقَالَتُهُمْ قَرْعاً عَلَى الكَبِدِ

إِذَا فَعَاقَبَنِي رَبِّي مُعَاقَبَةً قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ مَنْ يَأْتِيكَ بِالفَنَدِ

يقسم النابغة بالكعبة و ما يذبح عليها من قرابين و ما يؤمل عندها من رحمة و سلام، ((و هذا القسم يستخدمه ليدفع عن نفسه الشك من كل ريبة و شائبة، و يؤكد اليقين في نفس النعمان أنه بريء من كل تهمة))،52 لأن القسم إذا سبق بين يدي من يرجى وصاله و يؤمل صداقته بعد الانقطاع و الهجران من شأنه أن يليّن من شدة الحقد في القلوب، و يدحض الوساوس، و يذهب بالظنون، و يبدد المخاوف و التوقعات، و القسم في هذا النص الشعري ((ضرب من التوكيد للشهادة على نزاهته و براءته، فكانت الحظيرة النفسية التي تعزز مواقفه، سيما و أن هذا المقسم به يحل من نفس النعمان بجلال و يحظى باحترامه و بعقيدته، لذلك أقسم بالحق، وبالمقدسات، لما أقسم بالدماء المسفوحة التي تقرب العبد من ربه))،53 فما سوق الشاعر للمقسم به متعددا إلا قناعة من ذلك، كقبل لتقرير براءته من كل شبهة أو قول لُفق عليه ظلما وعدوانا، وليس بالأمر العجيب في نظر محمد صادق حسن عبد الله أن يكرر النابغة هذا الأسلوب في جميع اعتذاراته ومنها اعتذارته البائية التي مدح فيها النعمان و اعتذر إليه، يقول54:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَـةً وَ لَيْسَ وَرَاءَ اللهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ
لَئِنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عَنِّي خِيَانَـةً لَمُبْلِغُكَ الوَاشِي أَغَشُّ وَ أَكْذَبُ

و كذلك في قوله الذي يقسم فيه بالمقدسات و الطقوس الدينية و الطيور و الإبل التي تسكن الحرم، ليكشف أنه مظلوم متعدى عليه و لم يقترف شيئا:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً وَ هَلْ يَأْثَمَنْ ذُو أُمَّةٍ وَ هُوَ طَائِـعُ
بِمُصْطَحَبَاتٍ مِنْ لِصَـافٍ وَثَبْرَةَ يَزُرْنَ إِلَالاً سَيْرُهُنَّ التَّدَافُـعُ
سَمَاماً تُبَارِي الرِّيحَ خُوصاً عُيُونُهَا لَهُنَّ رِذَايَا بِالطَّـرِيقِ وَدَائِـعُ
لَكَلَّفْتَنِي ذَنْبَ امْرِئٍ وَ تَـرَكْتَهُ كَذِي العُرِّ يُكْوَى غَيْرُهُ وَ هُوَ رَاتِـعُ55

من الوقفات المهمة في أساليب القسم التي اعتمدها النابغة – حسب محمد صادق حسن عبد الله – هو ذلك التلوين الذي طبع أنواع القسم عنده، ((فأقسم بالاسم و الفعل و الحرف: لعمري، و المؤمل، حلفت، وبمصطحبات. و كانت التهمة تملي عليه تمثل هذه الظاهرة وتصنيعه أن ينفيها بالصيغة الملائمة لحاله و لمقام المخاطب الذي يعتذر إليه، فما وجد أحسن من هذا المركب الفني على اختلاف أنواع هذه الصيغة القسمية))،56 وهذا التنوع الذي لازم أساليب القسم ينم عن حركية في الفكر و تجدد في العواطف، فالتجربة الشعرية بمخاضها العاطفي و فضائها الفكري هي التي تستدعي الوسيلة المناسبة، الأمر الذي يجعل قراءة هذه الأساليب في تغيراتها التركيبية قراءة تتحدد فيها المعاني و تتولد من الأفكار و الأحاسيس.

أسلوب التنبيه *57:

لم يفت محمد صادق حسن عبد الله أن يستحضر – و لو باختصار شديد عكس الأساليب السابقة – أسلوب التنبيه الذي يأخذ سمع المرء عنوة وتشد انتباهه و تمهد اهتمامه كما أخذ "بشر بن أبي حازم" عنوة حين فارقه أحباؤه " ألا بان الخليط و لم يزاروا ..."، و مثل هذه الصيغة الفنية تكسب النص جمالا ورونقا، و تجعل للقارئ ارتباطا و انجذابا دائمين به، فضلا عما تختزله من أفكار وانفعالات يريد الشاعر أن يمررها من خلالها.

و ما يمكن تسجيله من ملاحظات حول مدارسة محمد صادق حسن عبد الله لجمالية أساليب: الاستفهام و النداء و القسم و التنبيه يمكن إجمالها فيما يلي:

- تنوع طريقة التناول و المقاربة للأساليب و ابتعادها عن التناول النمطي المدرسي.
- الاسترسال الهادف في التعليل لمختلف الآراء و المواقف المساقة في المتن النقدي.
- البعد عن التعامل الظاهري و الأحادي في استقراء، و تحليل الأساليب مقدرا بذلك الشعر الجاهلي و الشاعر.
- التركيز على الآثار الجمالية للأساليب على النص .
- التقطن لمختلف الانعكاسات النفسية و الجمالية على المتلقي.

و إذ نذكر هذه الملاحظات لا ينبغي أن نغفل أن محمد صادق حسن عبد الله على الرغم من ذلك و من سعة المؤلف 'خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة'، إلا أنه لم يفرد اللغة الشعرية في باب أو فصل أو مبحث بالدراسة مفصلة، إذ المتون النقدية حول الأساليب التي سقناها غير مدرجة في قسم خاص، و إنما جاءت مبثوثة هنا و هناك، إلا أن ذلك لم يبخس من قيمتها، مع التنبيه أنه لو خصها بدراسة مستقلة لكانت النتائج أفضل و أبلغ، و أكثر مما سبق وأن أشرنا إليه.

نلاحظ في الأخير أن القراءة الجمالية للشعر الجاهلي حاولت أن تقارب اللغة الشعرية إدراكا منها أن هذه الأخيرة هي الأساس الذي يبنى عليه النص الإبداعي، سواء في بناه الإفرادية أو التركيبية، و أن دراستها تزيح اللثام عن كثير من القضايا الشائكة التي أثيرت حول الشعر الجاهلي و منها قضية النحل و الانتحال، و أن الدفاع عن الشعر الجاهلي و تثمينه لا يكون إلا من داخل النص الجاهلي، و أن مقاربة اللغة الشعرية هي الفيصل في ذلك، ومن ثم وجدنا أن الكثير من المقاربات التي اهتمت باللغة الشعرية في الشعر الجاهلي اهتدت إلى أهمية هذه القضايا فحاولت مدارستها بمنهجية تبتغي فيها العلمية و الدقة و الموضوعية، و إن كانت في بعض المواضع وقعت في تعميم الأحكام و إطلاقها.

الإحالات:

1 - الآمدي: الموازنة بين أبي تمام و البحتري - تح:محمد محي الدين عبد الحميد - مكتبة العلمية - لبنان - ص:380.381.

2 - أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي - دار العودة - لبنان - ص:79.

3 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية - ط1/1979 - ص:87.88.

4 - إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر العربي و النقد العربي - ص:64.

5 - شوقي ضيف: في النقد الأدبي - دار المعارف - ط6 - ص:110.

6 - بدوي طبانة: معلقات العرب - دار المريخ للنشر - الرياض - 1984 - ص:284.

7 - المرجع السابق: ص: 284.

8 - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم . علي محمد البجاوي - دار القلم - لبنان - ص:24.

9 - بدوي طبانة: معلقات العرب - ص:284.

10 - القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه - ص:18.

11 - بدوي طبانة: معلقات العرب - ص: 285.

12 - بدوي طبانة: معلقات العرب - ص:285.

13 - المعجم الشعري من المجالات النقدية التي اقترنت بالنقد الأدبي في تعامله مع مختلف النصوص و الأجناس الأدبية. يهتم الدارس في التنقيب عن المعجم الفني بمجموع العلاقات التي يوظفها المبدع مع اللجوء إلى الإحصاء ثم محاولة تفسير معطيات الإحصاء / ينظر الدكتور عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر- 1995 -ص:29.

و المعجم الشعري هو لغة الشاعر الموظفة في خطابه و تبين مختلف خصائصه (القلة، الكثرة، المصدر، الحقول الدلالية، دلالاتها النفسية و التريخية، يمكن أن يكون البحث عن المعجم الشعري مركز على شاعر في قصيدة أو ديوان أو مجموعة شعراء أو مجموعة دواوين/ ينظر الدكتور عبد الملك مرتاض: الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1991 - ص:171.

14 - طه حسين: خصام و نقد - دار العلم للملايين - ط1980/10 - ص:45.

15 - شوقي ضيف: في النقد الأدبي - ص:82.

16 - بدوي طبانة: معلقات العرب -167.

17 - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم و النقد الجديد - ص:25.

18 - بن عزوز زبدة:دراسة المشتقات العربية و آثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية - دراسة إفرادية تحليلية وتركيبية - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر - 1985 - ص:275.

19 - توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه - الدار العربية للكتاب - 1984 - ص:73.

20 - المرجع السابق:ص:276.

*21 - ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي - ص:242.

22 - ينظر محمد مرتاض:مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم محاولة تنظيرية و تطبيقية - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1998 - ص:50.51.

23 - ينظر المرجع السابق: ص: من 53 إلى 57.

24 - علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي - المؤسسة العربية للدراسات و النشر - ط1979/1 -ص:420.

25 - حسين الحاج حسن : أدب العرب في عصر الجاهلية و الإسلام - المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع - ط1 - 1984 - ص:40.

26 - أحمد أمين: النقد الأدبي - ص:4.

27 - المرجع السابق: ص: 40.

28 - ينظر أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البديع و البيان - مطبعة السعادة - مصر - ط 2 / 1914 - ص:184.

29 - ينظر سعد الأيوبي:عناصر الوحدة و الربط في الشعر الجاهلي - ص:109.

30 - ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية.

31 - ينظر سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة و الربط في الشعر الجاهلي - ص: من 116 إلى 120.

32 - محمد عبد القادر: دراسات في أدب و نصوص العصر الجاهلي - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ط1/ 1983 - ص:337.338.

33 - مصطفى ناصف: دراسة في الأدب العربي - ص:32.

34 - محمد عبد القادر: دراسات في أدب و نصوص العصر الجاهلي - ص:363.

35 - خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض - دار الفكر العربي - القاهرة - مصر .

36 – ... و أفهمه الأمر و فهمه إياه، جعله يفهمه و استفهمه سأله أن يفهمه، و قد استفهمني فافهمه تفـهيما. ينظـر ابـن منظور:لسان العرب –الاستخبار و الاستفهام بمعنى واحد فالاستفهام مصدر استفهمت أي طلبت الفهم و هذه السين تفيد الطلب، و كذلك الاستعلام والاستخبار. مصدر استعلمت و استخبرت – ابن يعيش: شرح المفصل – دار الطباعة المنيرية – القـاهرة – 150.155/8.

37 – محمد صادق حسن عبد الله: خصوصية القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض – ص:283.

38 – قصي الطاهر: بحوث في اللغة . الاستفهام البلاغي – القسم الثاني – د.م.ج – ط1994/2 – ص:64.

39 –محمد صادق حسن عبد الله: خصوصية القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض – ص:164.

40 – محمد صادق حسن عبـد الله: خصوبـة القصيـدة الجاهليـة و معانيـها المتجـددة دراسـة و تحليـل و عـرض – ص:224.225.

41 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي – ص:85.

42 –محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض – ص:225.

43 – الديوان: ص:193.206.279.

44 –محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض – ص:172.

45 – المرجع السابق:ص:173.

*46 – النداء هو طلب الإقبال بحرف "يا" و إخوته، و هذا الإقبال قد يكون حقيقيا أو مجازيا مثل"يابني اسمع نصيحة المعلـم" و مثل "يا الله كن بنا رحيما" و هو توجيه الدعوة إلى المخاطب، و تنبيهه للاسقاء و سماع ما يريد من المتكلم – ينظر انعـام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني) – مراجعة أحمد شمس الدين – لبنان – ص:262.

47 – الديوان: تح: كرم البستاني – دار بيروت للطباعة و النشر – 1980 – ص:30.

48 – محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض – ص:225.

49 – الأزهر زياد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة – المركز الثقافي العربي – ط1 – 1992 – ص:132.

*50 – القسم واحد من الأساليب التي اختصت بها اللغة العربية، و هو يمين بالله أو بغيره يقسم به الحالف ليؤكد به، يخـبر عنه من إيجاب أو جحد – ينظر بن سيدة : المخصص – 110/3.

من عادة العرب إذا سمعوا الرجل يقسم يعلمون أنه سيقول كلاما يجب الإصغاء إليه فيستقبلون الكلام المبدوء بالقسم باهتمـام بليغ وسرعان ما ينقادون له – ينظر الرازي: مختار الصحاح – دار الكتاب العربي – لبنان – ط1979/1 – ص:23.

و الألفاظ المعبر عنه في المعبر عنه في القسم هي: اليمين و القسم و الحلف و الإيلاء و تفرع عنها، و أما النذر و العـهد و شهد و لعمرك فقد تستعار للقسم – كاظم فتحي الراوي: أساليب القسم في اللغة العربية – دار المعرفة – بغـداد – ط1977/1 – ص:29.

51 –الديوان: ص:35.36.

52 – محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة – ص:396.

53 – محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة دراسة و تحليل و عرض – ص:396.

54 – الديوان: ص:17.

55 – المصدر السابق: ص:81.

56 – محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة – ص:398.399.

*57 – التنبيه هو لفت نظر المخاطب أو السامع و له الأدوات التالية: " ألا، أما ، ها ، يا " – ينظر سعيد أسير ، جامل