الرقم الدولي المعياري للمؤتمر (معتمد ومصنف دوليًا) ISBN 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المؤتمر الدولي الحادي عشر للغة العربية

22 - 24 أكتوبر 2025م الموافق 30 ربيع الآخر - 2 جمادى الأولى 1447هـ

دبي - الإمارات العربية المتحدة

الهيئات العربية والدولية أعضاء المجلس الدولي للغة العربية

د. هبه عبد الوهاب عقيل

جامعة دمشق

التشكيل اللغوي في شعر حارثة بن بدر الغداني

تعنى دراسات التشكيل اللغوي بالنظر في الأنماط اللغوية التي تشكل النصّ الأدبي، لتتبين ما فيها من مظاهر خاصّة ومميزة، ومن انحرافات تكسبها ذلك التميز، وتعدّ جزءًا من الدراسات اللغوية الحديثة التي تنعقد حول النصوص الأدبية، فتنطلق من داخل النصّ، وتهدف إلى فهم سياقاته المتنوعة، وتهتمّ بقراءة العناصر اللغوية المتلاحمة التي تشكل نسيجه._وقد حظيت الدراسات اللغوية الحديثة عامة، ودراسات التشكيل اللغوي على وجه الخصوص، بمكانة مرموقة بين مجمل الدراسات الحديثة، ومردّ ذلك إلى تطوّر علوم اللغة، واللسانيات النصّيّة، والدراسات الأسلوبية.

واحتلّت دراسة النصوص الأدبية دراسةً لغويةً مكانة مرموقة بين الدراسات الحديثة، لأنها تدرس النص بالنظر إلى أنه وحدة لغوية متكاملة، ولا تكتفي بالوقوف عند المستوى السطحي، أعني الألفاظ والأصوات، بل تغوص إلى مستوى أعمق هو مستوى الدلالة.

وسيركّز هذا البحث على دراسة التشكيل اللغوي في شعر شاعر مقلّ من شعراء العصر الأموي، هو حارثة بن بدر الغداني، الّذي كانت له مشاركة في الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة في عصره، وصحيح أنّه لم يكن من الشّعراء الفحول البارزين في هذا العصر، إلّا أنّه عرف بالفصاحة [1]، وكان الشعر عنده وسيلة للتّعبير عن انفعالاته، وتسجيل الحوادث الّتي عاشها.

وسيُدرس التّشكيل اللّغوي في شعره في سياقات مضمونيّة متنوّعة، منها المدح، والرّثاء، وحديث الخمر، والشّعر الذاتيّ، وتلك أبرز المضامين الّتي دار حولها شعره، ولمّا كانت "معرفة الجنس الأدبي، أو معرفة الغرض الشعري... تحدد إلى مدى بعيد قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه معًا، وتقلّل من دور المصادفة" [2] فقد آثرت أن توزّع الدراسة اللغوية على المضامين المذكورة آنفًا.

1- في سياق المدح:

يمثل التكرار أبرز ملامح التشكيل اللغوي في شعر حارثة بن بدر، في المدح وفي غيره من المضامين، لكنه يؤدي في المدح وظائف خاصّة، ويظهر في أشكال متنوعة، ومستويات عدة. ولننظر في النصّ الآتي، ففيه – على قصره - ضروب من التكرار. قال يمدح زياد بن أبيه: [3]

أَلَا مَن مُبلغٌ عنّي زيادًا ... فَنِعمَ أخو الخليفةِ والأميرُ
فأنتَ إمامُ مَعْدَلَةٍ وَقَصْدٍ ... وحزمٍ حين تَحضرُكَ الأمورُ
أخوكَ خليفةُ اللهِ ابنُ حَرْبٍ ... وأنتَ وزيرُهُ، نِعمَ الوزيرُ
...
بأمرِ اللهِ منصورٌ مُعانٌ ... إذا جارَ الرعيَّةُ لا تَجورُ
يدرُّ على يَديكَ لما أرادوا ... من الدنيا لهُم حَلَبٌ غزيرُ
وتَقسِمُ بالسواءِ فلا غنيٌّ ... لِضَيْمٍ يَشتكيكَ ولا فقيرُ
وكنتَ حَيًا، وجئتَ على زمانٍ ... خبيثٍ ظاهرٍ فيهِ شرورُ
...
فلمّا قامَ سيُف اللهِ فيهِم ... زيادٌ، قامَ أبلجُ مُستنيرُ
قويٌّ، لا من الحدثانِ غِرٌّ ... ولا جَزِعٌ، ولا فانٍ كبيرُ

يمثل تكرار بعض الكلمات، ظاهرة واضحة من الظواهر اللغوية التي توفر للنص طابعه الخاص، وتأتي المرادفات لتمثل مستوى آخر من مستويات التكرار. وتنتمي المفردات المكررة ومرادفاتها إلى حقل دلالي واحد، هو حقل السلطة والحكم، مع تنويع واضح في فروع هذا الحقل، (الحاكم: الأمير، الخليفة، الوزير، الإمام) (صفات الحكم: المعدلة، القصد، الحزم، السواء) (صفات الحاكم: منصور، معان، سيف الله، قوي)، وثمة حقول دلالية أخرى قد تكون أقل حضورًا، لكنها ليست بأقل أهمية، لأنها رديفة للحقل الرئيسي (حقل الناقة: يدر، حلب، غزير/ مستعار للحديث عن الخير) (حقل الطبائع والصفات الإنسانية، ومنها ما كان مستعارًا لوصف الزمان: خبيث، فيه شرور، قوي، من الحدثان، غر، جزع، فان، كبير) (حقل الإنارة، مستعار لوصف الإنسان: أبلج، مستنير).

وتتسلل بعض الكلمات المقابلة لتخرق استقرار السياق، وتقضي على رتابته، ولتحقق نمطًا جديدًا من أنماط الدلالة المبني على الجمع بين المتضادات، (غني/ فقير، غرّ/ فان كبير)

وربما تحللت تلك الكلمات من صفة الضدّية، وانضمت إلى منطقة الترادف، لأنها سبقت بأداة النفي (جار/ لا تجور)

وتتضافر الكلمات المكررة، مع مرادفاتها، من حقل السلطة والحكم تحديدًا، لتعبر عن موقف الشاعر من السلطة، في تمثله وجهة نظرها، والصدور عنها، ومحاولة بسطها على الآخرين، وتلك إحدى وظائف اللغة الشعرية، فإذا كانت الكلمة في الشعر تنتمي إلى اللغة المعجمية التي بني منها العمل الأدبي، فهذا لا يعني أن دلالتها تقتصر على البعد المعجمي، فقد تفارقه، وتشحن بدلالات خاصة، "فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبًا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلًا كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرهب وأوسع." [4]

ونرى الشاعر يسعى إلى جذب المتلقي واستمالة سمعه بوسائل شتى، من أظهرها في النص: الاستفتاح المقترن بالإبلاغ (ألا من مبلغ عني زيادًا)، والعدول مباشرة عن إبلاغ الغائب إلى خطاب المفرد المذكر، بضمير الخطاب المنفصل (أنت)، المكرر، لغاية جعل المخاطب في بؤرة التركيز، أو المتصل بالاسم أو بالفعل، العائد على المنفصل الذي تقدمه (أخوك، على يديك، تحضرك، يشتكيك، كنت، جئت) أو المضمر (لا تجور، تقسم بالسواء،) فضلًا عما استتر في أسلوب المدح المكرر (نعم أخو الخليفة، نعم الوزير)، وفي ذلك كله ما فيه من تقوية لعناصر الخطاب، فإذا ما فرغ الشاعر من إرساء بلاغه، وتيقن أن رسالته وصلت إلى الممدوح، وفهمها من حوله، أراد أن يتخفف تمهيدًا للانسحاب من رحاب النص، فعدل، إلى الغياب بعد الخطاب، مكررًا اسم ممدوحه، مختتمًا به، كما بدأ، في هندسة شكلية محكومة بالتناظر بين المطلع والختام.

ولعل من المفيد النظر في مثال آخر من أمثلة المدح عند الشاعر، وهو مثال يصدر فيه صاحبه عن الوفاء والعرفان، بعيدًا عن الاتجاهات السياسية النابعة من السلطة ومقتضياتها في التعبير. وفيه يختار الشاعر وسائل لغوية متنوعة، وملائمة لطبيعة الغرض/ المضمون من جهة، ولإرادته الثناء ثناء صادقًا على من مدحه، وسنلاحظ أن الشاعر طوّع وسائله اللغوية بما يلائم الغاية المقصودة. قال يجيب سليمان بن عمرو، وقد مدحه: [5]

وأسحمَ ملآنٍ جررْتُ لفتيةٍ كرامٍ، أبوهُم خيرُ بكرِ بنِ وائلِ
وأطولُهُم كفًّا، وأصدقُهُم حَيًا وأكرمُهُم عندَ اختيارِ المناصِلِ
منَ المرتَدِيِّينَ الذينَ إذا انتدَوا رأيْتَ نَدِيًّا جدُّه غيرُ خامِلِ
فِعالُهُم زَينٌ لهم، ووجوهُهُم تَزينُ الذي يأتونهُ في المَحافِلِ
فَسُقيًا وَرَعيًا لابنِ عمرِو بنِ مرثدٍ سليمانَ ذي المجدِ التَّليدِ الحُلاحِلِ
فتًى لم يزلْ يسمو إلى كُلِّ نجدةٍ فيدركُ ما أَعيتْ يدُ المتناوِلِ
فحسبُكَ بي عِلمًا بهِ وبفضلِهِ إذا ذكرَ الأقوامُ أهلَ الفضائلِ

أول ما يلفت النظر في الأبيات أن الشاعر اختار مدح سليمان ضمن إطار الجماعة، مستعيناً بالضمائر والمفردات المناسبة، وأنه عمد إلى إبراز قيم المدح بوسيلة لغوية فاعلة، هي صيغة التفضيل، مضافة، أو مركبة مع تمييزها (أبوهم خير بكر بن وائل، وأطولهم كفًّا، وأصدقهم حيًا، وأكرمهم) ومعلوم ما تنطوي عليه هذه الصيغة من إظهار لتفوق القيمة المعروضة في إطار المقارنة، بتكثيف دلالي واقتصاد لغوي بارع. ويشكل تكرار هذه الصيغة، وتلاحقها، وارتباطها بأدوات الربط (العطف) ضغطًا لفظيًا مؤثرًا. ويحسن الشاعر انتقاء الوسائل اللغوية التي تعزز تكرار أسلوب التفضيل، وتؤثر تأثيرًا ضاغطًا في تقوية معاني المدح وترسخ قيمه، فيأتي بالتكرار اللفظي الاشتقاقي، مستمدًا مكوناته من حقلي الكرم والجمال (كرام/ أكرمهم، انتدوا/ نديًّا، زين/ تزين، بفضله/ الفضائل)، وبالنفي في معرض الإثبات والتقرير (جده غير خامل)، والاستمرار والدوام (لم يزل يسمو)، وبالدعاء بصيغة المصدر مقترنًا بالعطف الموحي بالانسجام والتوافق، المؤدي إلى التماسك، فكأن المتعاطفَين وحدة لغوية واحدة تمارس تأثيرها الانفعالي بقوة زائدة (فسقيًا ورعيًا). وبالنظر إلى النص نظرة كلية يتبين أن الضمير المهيمن عليه هو ضمير الغائب، مفردًا وجمعًا، غير أن الشاعر خرق هذه الهيمنة مرات، فعدل إلى المتكلم المفرد (جررتُ) وإلى المخاطب المفرد (رأيتَ)، وجمعهما في عبارة واحدة (فحسبك بي).

لقد كانت ظاهرة التكرار أهم أدوات التشكيل اللغوي في سياق المدح، وكانت فاعلة في توجيه الأنظار إلى القيم والمعاني المحورية التي أدار حولها الشاعر مدحه.

2- في سياق الرثاء:

يظن بعض قارئي الشعر العربي أن كثيرًا من الشعراء لم يخرجوا على القوالب النمطية والأعراف الفنية التي أرساها السابقون، في الرثاء وفي غيره من الأغراض، وأن الفرق بين مرثية وأخرى لا يعدو أن يكون تغيير اسم المرثي، وحسب. إلا أن الناظر في هذا الشعر نظرًا دقيقًا يتبين أن لكل مرثية ما يميزها من غيرها، لأنها تعكس صدق عاطفة قائلها، وحقيقة تجربته مع مأساة الفقد. ومعلوم أن للأساس النفسي الشعوري الذي يصدر عنه الشعر أكبر الأثر في التوجه نحو أساليب مخصوصة في التشكيل اللغوي للشعر.

ويكتسب الرثاء في شعر حارثة بن بدر – على ندرته – خصوصية لافتة، ولعل السبب أن مرثيّه، زياد بن أبيه، كان ممدوحه في حياته، ويطرح هذا الالتفاف حول الشخص نفسه السؤالين الآتين: هل كان للغرض الشعري أثر في التشكيل اللغوي عند الشاعر؟ وهل مكّن المتلقي من التفريق بين المدح والرثاء؟ إن الإجابة تكمن في النظر في المثال الشعري المدروس. قال يرثي زياد بن أبيه: (6)

صلّى الإلهُ على قبرٍ وطهَّرَهُ ... عندَ الثويَّةِ يُسفي فوقَهُ المُورُ
زفَّتْ إليهِ قُريشٌ نعشَ سيِّدِها ... فَتَمَّ كلُّ التُّقى والبرُّ مَقبورُ
أبا المُغيرةِ والدنيا مُفجِّعةٌ ... وإنَّ مَنْ غَرَّتِ الدنيا لَمَغرورُ
قدْ كانَ عندَكَ بالمعروفِ معرفةٌ ... وكانَ عندَك للنَّكراءِ تنكيرُ
وكنتَ تُفشي وتُعطي المالَ من سَعَةٍ ... إنْ كانَ بيتُكَ أضحى وهوَ مهجورُ
ولا تَلينُ إذا عُوسِرْتَ مُقتسِرًا ... وكلُّ أمرِكَ ما يُوسِرْتَ مَيسورُ
الناسُ بعدَكَ قد خَفَّتْ حُلومُهُمُ ... كأنَّما نَفَخَتْ فيها الأعاصيرُ
لمْ يعرِفِ الناسُ مُذْ غَيَّبْتَ فِتنَتَهُمْ ... ولمْ يُجَلِّ ظَلامًا عنهمُ النُّورُ
لو خلَّدَ الخيرُ والإسلامُ ذا قدمٍ ... إذًا لَخَلَّدَكَ الإسلامُ والخيرُ

تشدّ القارئ في هذه المرثية القصيرة جملة من الوسائل التي تتشابك بانسجام لتنتج هذا النص المؤثر. وتتوزع تلك الوسائل على مستويات عدة (البناء، الحقول الدلالية، الظواهر الأسلوبية) وتحمل دلالات متنوعة.

فأما البناء فتبدو فيه مراعاة المقام، ومراعاة التقاليد الفنية المرعية في الرثاء، مع محاولة واضحة للتجديد، بحكم خصوصية العلاقة بين الشاعر والمرثيّ، فالمطلع دعاء إسلامي رقيق، للقبر، على جهة الاتساع والشمول، والختام شرط متضمن التمني، وبين المطلع والختام

بناء موجز، محكم، تجتمع فيه القيم التقليدية النمطية التي تصلح لرثاء كل سيد عربي، بصفات مخصوصة، تتصل بطبيعة المرثيّ، ومكانته، وحضوره السياسي في عصره. وأرى أن المستويين الدلالي والأسلوبي متلازمان لبيان تفرد البناء وتميزه.

وبالنظر إلى الحقول الدلالية نجد أن حقل الموت/ المصيبة حاضر وفاعل من أول الأبيات: (قبر، نعش، مقبور، مفجعة) تردفه وسائل تقود إليه وتقوّي حضوره (الدعاء: صلى الإله، ظرف المكان: ثَمّ، النداء: أبا المغيرة، تكرار الفعل الماضي: كان) إلا أن هذا الحقل لم يكن منفردًا ولا مهيمنًا على الأبيات، فثمة حقل آخر يأتي موازيًا له، وإن بدا تاليًا، وهو على قدر لا يستهان به من التأثير والفاعلية؛ أعني حقل الفضائل الخلقية، وقد رأى بعض النقاد أنه "ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته، وقد يفعل في التأبين شيء ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير كان وما جرى مجراها، وهو أن يكون الحيّ وصف مثلًا بالجود، فلا يقل: كان جوادًا، ولكن بأن يقال: ذهب الجود، أو: فمن للجود بعده، ومثل: تولّى الجود، وما أشبه هذه الأشياء." [7]، ولا يغيب هذا الملمح عن الأبيات التي بين أيدينا، فقد راح الشاعر يخاطب المرثيّ بعد ندائه، وكأنه حاضر أمامه، مذكرًا بما كان له من الفضائل، وساق تلك الفضائل مجملة بأوجز لفظ جامع دالّ، في سياق الماضي، مكررًا البنية التركيبية المرتبطة بالعطف، ومكرّرًا المفردات تكرارًا اشتقاقيًا، ومفتتحًا البنى المكررة بالتوكيد بأداة التحقيق (قد)، وعامدًا إلى التضاد اللفظي، لوضع الفضائل المقصودة في دائرة الضوء والتركيز: (قد كان عندك بالمعروف معرفة/ وكان عندك للنكراء تنكير) ونجد صيغة الفعل الماضي في البيت التالي، لكن الشاعر لم يكرر البنية (كان عندك)، بل عدل إلى الخطاب (وكنت تفشي وتعطي)، وسرعان ما عدل في البيت نفسه إلى كان الدالة على الغائب (البيت)، مع الربط بينهما بضمير المخاطب (بيتك)، وتلك مراوغة بارعة في الالتفات، وفّرت للأبيات التنويع، وأبقت المتلقي مترقبًا.

ولعل من أكثر الوسائل اللغوية وضوحًا وتأثيرًا في الأبيات ما نجده على المستوى الصوتي والإيقاعي، من تكرار الحروف في البيت الواحد، إلى التكرار الاشتقاقي الذي يوفر صدى موسيقيًا مهمًا في الأبيات، ويتيح للمتلقي فرصة التوقع، وفي التوقع ما فيه من إثارة ذهنية تدفع إلى استحضار المخزون اللغوي، لإكمال البنى الصوتية الأساسية في الأبيات، فقوله، مثلًا: (إن من غرّت الدنيا) يستدعي قوله: (لمغرور)، وقوله: (قد كان عندك بالمعروف) يستدعي

قوله: (معرفة)، ولم تكن تلك البنى لتكتمل وتحقق حضورها الفاعل لولا التقابل اللفظي، والمقصود: التركيز على الوظيفة الصوتية للتقابل اللفظي، لا الاقتصار على وظيفته الدلالية/ المعنوية، ولننظر في تحقق هذه الوظيفة الصوتية في قوله: (قد كان عندك بالمعروف معرفة/ وكان عندك للنكراء تنكير)، ألا يرشح (المعروف) (النكراء)؟ وكيف لا ترشح (المعرفة) (التنكير)؟ أليس هذا الترشيح نابعًا من التأثير الصوتي/ الإيقاعي للتقابل اللفظي، فضلًا عن أنه نتيجة لا بد منها للسياق المعنوي؟ ويمكن الإشارة إلى مثال ثان، يظهر فيه الأثر الصوتي للتقابل اللفظي، هو قول الشاعر: (عوسرت/ يوسرت)، فلم يقتصر أثر التقابل على الجانب المعنوي، بل جاء الإيقاع الصوتي مرشحًا لهذا التقابل، ومؤكّدًا فاعليته في سياقه، ولا سيما بالنظر إلى الأثر الصوتي/ المعنوي المركّب لصيغة البناء للمجهول.

ولا ينبغي أن ننصرف من حديثنا عن هذه المرثية قبل أن نقف عند البيت الأخير منها، لنرى ما فيه من استعمال مركّز مكثف للغة، ومن تكرار مقصود لكلمات (خلّد، الإسلام، الخير)، مع تعمّد مخالفة مواقع الكلمات (ترتيبها) في الشطر الثاني لما كانت عليه في الشطر الأول، وهذه المخالفة تنطوي على عنصر المفاجأة والتنبيه، وتفتح باب الدهشة، وتكسر أفق التوقع، ويأتي أسلوب الشرط (لو) لينقل هذا البيت، دلاليًّا، إلى مستوى التمني، ولعله أنسب الأساليب لغرض الرثاء، ولا سيما أن الشاعر قرنه بالخلود الذي لا يوفره القدر للأحياء، وبالإسلام الذي يحتم على أتباعه التسليم بذلك القدر، والإقرار بأن أمنيات الخلود والبقاء لا تتحقق لحي، أيًّا كان.

لقد كان غرض الرثاء الموجّه الأهم للشاعر في اختيار العناصر اللغوية التي صاغ منها وبها أبياته، وبدا ذلك في اختيار الحقول الدلالية، والوسائل اللغوية، على المستويات المتنوعة، اللفظية والتركيبية، والصوتية، والبنائية، فكانت هذه المرثية، على قصرها وبساطتها الظاهرية، مثالًا طيبًا على أن التشكيل اللغوي ثمرة تفاعل شعوري (عاطفي) فني (لغوي)، وأن اللغة أداة طيّعة قابلة للتشكيل بمرونة لتلائم غاية الشاعر، وأحاسيسه، ودفقاته الشعورية المتميزة.

3- في سياق الخمر:

عرف حارثة بن بدر بمجاهرته في شرب الخمر، وقد لامه فيها من حوله، فما كان منه إلا أن زاد تمسكًا، وإقبالًا على شربها، وتصدى للرد، شعرًا، على من لامه فيها، وأفرد لذلك قصيدة، وقطعًا من شعره، سمّاها فيها كلها (الراح)، وبيّن (فلسفته) في شربها، داعيًا من يلومه إلى تجربتها، لعله يغير رأيه فيه. وسننظر في مثالين من شعره، يتّحدان في الوزن والروي

وحركته، وربما كانا من قصيدة واحدة، ولكننا لا نستطيع الجزم بذلك، وسواء أكانا قطعة واحدة، أم قطعتين منفصلتين، فإن دراستهما في سياق موضوعي واحد تقدم تصوّرًا وافيًا لطبيعة التشكيل اللغوي عند الشاعر، ولأثر الغرض الشعري في توجيه هذا التشكيل. قال في قصيدة: [8]

يَعيبُ عليَّ الراحَ مَنْ لو يذوقُهُا ... لجُنَّ بها حتّى يُغَيَّبَ في القبرِ
فَدَعْهَا، أوِ امْدَحْهَا، فإنَّا نُحِبُّها ... صَراحًا، فَكَمْ أغراكَ ربُّكَ بالهجرِ
عَلامَ تذمُّ الراحَ؟ والراحُ كاسمِها ... تُريحُ الفتى من همِّهِ آخرَ الدَّهْرِ
فلُمني فإنَّ اللومَ فيها يَزيدُني ... غرامًا بها، إنَّ الملامةَ قد تُغري
وَباللهِ أُولي صادِقًا لو شَربتَها ... لأقصَرْتَ عن عَذلي وملْتَ إلى عُذري
وإنْ شئتَ جرِّبْها، وذُقْها عَتيقةً ... لها أَرَجٌ كالمِسكِ محمودةُ الخبرِ
فإنْ أنتَ لم تَخلعْ عِذارَكَ فالْحَنِي ... وقُلْ لي: لَحَاكَ اللهُ مِنْ عاجِزٍ غَمْرِ
وقبلَكَ ما قد لامَني في اصطِباحِها ... وفي شُربِها بَدْرٌ، فأعرضْتُ عن بَدْرِ
وحاسَيْتُها قَومًا كأنَّ وجوهَهُم ... دنانيرُ في اللأْوَاءِ والزمنِ النُّكرِ
فدَعْني مِنَ التَّعْذالِ فيها فإنّني ... خُلِقْتُ أبيًّا، لا أَلينُ على القَسْرِ
أَجودُ وأُعطي المنفساتِ تبرُّعًا ... وَأُغلي بها عندَ اليَسَارةِ والعُسْرِ
وأشربُها حتّى أَخِرَّ مُجَدّلًا ... مُعتّقةً صَهباءَ طيّبةَ النَّشْرِ
ولولا النُّهى لمْ أصحُ ما عشتُ ساعةً ... ولكنّني نَهْنَهْتُ نَفسي عنِ الهَجْرِ
فقصَّرْتُ عنها بعدَ طُول لُجاجَةٍ ... وحُبٍّ لها في سرِّ أمري وفي جَهْري
وَحقَّ لِمثلي أن يكفَّ عن الخَنى ... ويُقصرَ عنْ بعضِ الغوايةِ والنُّكْرِ

وقال في أبيات قريبة الشبه من هذه القصيدة: [9]

إذا ما شَرِبْتُ الراحَ أبدَتْ مكارِمي ... وجُدْتُ بِما حازَتْ يدايَ من الوَفْرِ
وإنْ سَبَّني جَهلًا نَديمِيَ لمْ أَزِدْ ... على اشْرَبْ، سَقاكَ اللهُ طيِّبةَ النَّشْرِ
أرى ذَاكَ حقًّا واجبًا لِمُنادِمي ... إذا قالَ لي غيرَ الجميلِ منَ النُّكْرِ

استُمدت المفردات في النصين من حقول دلالية قد تبدو منفصلة، لكنها في الحقيقة متداخلة، تربط بينها علاقات واشجة، لأن بعضها يقود إلى بعض، وهذا الاتصال الدلالي ناتج عن اتصال واقعي، فالخمر، بأوصافها المتنوعة، متصلة بالشرب والتذوق واللذة والمنادمة،

وشربها مؤثر على العقل، ودافع إلى الكرم، وهو، في الوقت نفسه، سبب من أسباب الذمّ واللوم والعذل.

يكشف النص الأول عن تكرار متعدد الجوانب (صوتي، لفظي، اشتقاقي)، يتممه ما جاء في النص الثاني، ولعل الجانب الأكثر وضوحًا في النصين تكرار المفردات، وتعد كلمة (الراح) الكلمة المحورية، وتحتل في تكرارها مركز الصدارة، فبذكرها افتتح الشاعر كلامه، وبتفسير معناها أثبت أن صلته بها أوثق مما يظنه اللائمون. وظل حضورها مهيمنًا على الأبيات كلها، ظاهرة أو مضمرة، وأوحى هذا التناوب بين الظهور والإضمار بعلاقة جدلية محكومة بالتناقض، مع الراح نفسها، زاد من جلائها قوله عنها، مخاطبًا العائب عليها: (فدعها أو مدحها)، وهذا سياق جدلي، يوهم ظاهره بالتخيير الذي ترشحه أداة الربط (أو)، غير أنه ينطوي على اللامبالاة، أو لنقل: على الإقصاء والإهمال المتعمد لرأي الآخر/ العائب، الذي لا يروقه، وهو إذ يتنقّل في هذه الأبيات بين الضمائر تنقّلًا بارعًا من المتكلم المفرد إلى الغائب المذكر (العائب) أو المؤنث (الراح)، إلى المخاطب المفرد، فإن هذا التنويع لم يخرج عن المتوقع، إلا ما كان في البيت الثاني من خرق مفاجئ، فلم يكن في الأبيات ما يرشح لضمير جماعة المتكلمين، فإذا به يأتي مسبوقًا بالتوكيد: (فإنا نحبها)، ولا شك في أن ظهوره على هذا النحو الخاطف، وتواريه بعد ذلك وراء ضمير المتكلم المفرد دلّ على ذات متضخمة، كانت ترغب في مواجهة من يلوم على الخمر مواجهة جماعية/ عامة، لكنها ما لبثت أن ثابت إلى رشدها، وتنبهت إلى سلطة المجتمع وأعرافه، التي تتفوق – حتمًا – على رغبات الأفراد، وقد لا توافقها، ولا سيما في قضية تمسّ الجانب الديني والأخلاقي، وأدركت أن الأحرى بتلك المواجهة أن تنحصر بين الشاعر ولائمه وحسب، فاختفى ضمير الجماعة، لذلك، وعاد ضمير المتكلم المفرد إلى الهيمنة على النص.

ويبدو التكرار أوضح الوسائل اللغوية، وأكثرها فاعلية في الأبيات، ويظهر في مستويات عدة (تكرار الألفاظ، التكرار الاشتقاقي، التكرار الصوتي، تكرار الأساليب اللغوية، الترادف، توالي الصفات)، تتفاعل مجتمعة لإغناء النص، وقد يكون هذا التفاعل مربكًا، في الظاهر، يصعب بسببه فصل الحديث عن تلك المستويات، ولكن ميزته، في الحقيقة، تكمن في هذا التداخل تحديدًا، وبفضله يجد الدارس نفسه أمام شبكة من العلاقات اللغوية تتلاحم مكوناتها لتشكل نسيجًا مترابطًا، وينتج عن النظر في هذا النسيج المتشابك قراءة كلية تعنى بالنص، لا بالجزئيات وحسب، ومعلوم أن المكونات الجزئية، على أهميتها البالغة، تبقى قاصرة ما لم

توضع في سياق تركيبي تفاعلي عميق. ولننظر في مثال من أمثلة تلك المستويات المتفاعلة؛ هو قول الشاعر: (فلمني فإن اللوم فيها يزيدني/ غراما بها، إن الملامة قد تغري) فنرى أن التكرار الاشتقاقي لا يمكن فصله عن الجانب الصوتي، وأن العلاقات بين الضمائر متداخلة، وأن تناوبها في الظهور على (حلبة) البيت الشعري كان عامل ارتباط بارزًا في شد أركان السياق، وخلق تفاعل مقصود بين الشاعر والراح، (لمني، اللوم فيها، يزيدني غرامًا بها)، في الوقت الذي يبقى فيه اللائم بعيدًا عن هذا التفاعل، ليس له إلا ظهور محدود، في الضمير المستتر في الفعل (لمني)، وكأن لومه كان الشرارة التي أوقدت جذوة الانجذاب والتعلق بين الشاعر والراح، وحررت الشاعر من القيود، فمضى يسلك سبيل الإغراء متحررًا من كل ارتباط، منفتحًا على عوالم واسعة، غير محددة، يدل على وجودها قوله (تغري)، ويبقى المتلقي مترقبًا التصريح بهذا الإغراء، غير أنه لا يحظى بجواب حاسم، ويزيد ترقبه مع وجود (قد) وما تحمله من إيحاء بالشك والتردد. ويقودنا الحديث عن ارتباط مكونات النص، وتلاحم نسيجه إلى النظر في انتشار عناصر تجمعها العلاقات الاشتقاقية، والترادفية (الجذر عذل وما اشتق منه، ومثله: لحى، ولام)، وتكرارها، وتوزعها على أركان النص، وتناوبها على خلق تأثير دلالي صوتي، يعضدها الجناس (عذلي/ عذري، النهى/ نهنهت) والترادف (جربها وذقها، أجود وأعطي، الغواية والنكر) وتكرار الأبنية المتشابهة (لأقصرت عن عذلي/ وملت إلى عذري، لامني في اصطباحها/ وفي شربها، يكف عن الخنى/ ويقصر عن بعض الغواية) والتضاد (تبرعًا/ أغلي، اليسارة/ العسر، سر أمري/ جهري)، وتوالي الصفات وتجاورها في أنساقها، من غير أن تنفرد إحداها بالأهمية والتأثير المنفرد (عتيقة لها أرج كالمسك محمودة الخبر، عاجز غمر، خلقت أبيًّا لا ألين على القسر، معتقة صهباء طيبة النشر)، وتأتي هذه المكونات الدالة المتلاحمة في سياقات واضحة، تغلب عليها المزاوجة بين أسلوبي الشرط والأمر، ضمن التركيب الواحد أحيانًا (وإن شئت جربها وذقها، فإن أنت لم تخلع عذارك فالحني، وقل لي: لحاك الله)، ومع هيمنة هذين الأسلوبين واستقرار نسقيهما، يأتي الشاعر بالفعل المضارع في سياق الوصف، فيشكل هذا النسق الوصفي خرقًا للسياق الشرطي المستقر، ولكنه لا يلبث أن يتحول إلى سياق مستقرّ، يبعث تكرار أفعاله على الإقرار بثبات الصفات وديمومتها: (لا ألين، أجود وأعطي، وأغلي بها، وأشربها، حتى أخرّ) ولعل ما رشح هذا الثبات وأرسى القناعة به في نفس المتلقي صيغة البناء للمجهول (خُلقت) التي افتتح بها الشاعر هذا النسق الوصفي في معرض فخره، ويسلك في نصّه الثاني المسلك نفسه، فيكرر أسلوب الشرط، وربما زاوج بينه وبين النفي (وإن

سبني نديمي لم أزد)، ثم هو يخرق هذا النسق المستقر بالعدول إلى المضارع في معرض الوصف الفخر (أرى ذاك حقًّا...).

لقد أدّى التكرار، بمستوياته المتعددة، في هاتين القطعتين الخمريتين وظيفته الدلالية، وأدى، كذلك، إلى تحقيق التماسك النصّي، بفضل امتداده وتشكيله رابطًا لغويًا ينتظم هذه الأبيات جميعها.[10]

4- سياق الشعر الذاتي:

للشاعر قصيدة ذاتية، قدّم فيها جملة من النصائح التي استقاها من تجربته وخبرته في الحياة، وهي نصائح متنوعة، لا يربط بينها إلا صدورها عن ذات صاحبها، وتلك النصائح ترد بصيغة المخاطب، لكن الشاعر لا يحدد شخص المخاطب، فقد يكون أحد من يحرص عليهم ويهتم لصالحهم، من ولد أو نحوه، وقد يكون شخصًا يجرده من نفسه، على عادة الشعراء العرب في استعمال هذا التقليد الأسلوبي، والأفق مفتوح أمام المتلقي ليتوقع من يشاء، قال الشاعر: [11]

إذا الهمُّ أمسى وهوَ داءٌ فأمْضِهِ ... ولستَ بمُمْضِيهِ وأنتَ تُعادِلُهْ
وَلَا تُنْزِلَنْ أمرَ الشَّديدَةِ بامرئٍ ... إذا هَمَّ أمرًا عَوَّقَتْهُ عَوَاذلُهْ
فمَا كلُّ ما حاوَلْتَهُ الموتُ دونَهُ ... ولا دونَهُ أرصادُهُ وحبائِلُهْ
وما الفَتْكُ ما آمرتَ فيها، ولا الذي ... تُحَدِّثُ مَنْ لاقيْتَ أنَّكَ فاعِلُهْ
وما الفتكُ إلّا لِامرئٍ ذي حَفيظَةٍ ... إذا صالَ لمْ تُرْعِدْ إليهِ خَصائلُهْ
وَلَا تَجْعَلَنَّ السِرَّ فِي غَيرِ أَهلِهِ ... فَتَقْعُدَ، إنْ أَفْشَى عَليك، تُجَادِلُهْ
وَلا تَسْأَلِ المالَ البخيلَ تَرَى لَهُ ... غنًى بعدَ ضرٍّ أورثَتْهُ أوائِلُهْ
أرى المالَ أفياءَ الظِّلالِ، فتارَةً ... يَثُوبُ، وأُخرى يَخْتِلُ المالَ خاتِلُهْ
لَعَمْرُكَ ما أبقى لِيَ الدهْرُ مِن أَخٍ ... حَفِيٍّ، وَلا ذِي خُلَّةٍ لِي أُواصِلُهْ
وَلا مِنْ خَليلٍ ليسَ فيهِ غَوائِلٌ ... فَشَرُّ الأخِلَّاءِ الكثيرُ غَوائِلُهْ
وَقُلْ لِفؤادِكَ، إنْ نَزَا بكَ نَزوةً ... مِنَ الرَّوْعِ: أَفْرِغْ، أكثرُ الرَّوْعِ باطِلُهْ
وكُنْ أنتَ تَرعى سِرَّ نفسِكَ، واعْلَمَنْ ... بأنَّ أقلَّ الناسِ للناسِ حامِلُهْ
إذا مَا قَتَلْتَ الشيءَ عِلْمًا فَبُحْ بِهِ ... وَلَا تَقُلِ الشيءَ الذي أنتَ جاهِلُهْ

تحكم النص السابق ظواهر لغوية واضحة، تتكرر، وتتعاقب وتتكامل لأداء معاني النص وتكوين بنيته النصية، وأبرز تلك الظواهر: الشرط، والأمر، والنهي، والنفي، تساندها ظواهر

أخرى أقل ورودًا، وإن لم تكن أقل أهمية وتأثيرًا، منها التوكيد، والقصر، والقسم. ولا يغيب تكرار المفردات والتكرار الاشتقاقي عن النص، ويؤدي وظائف فاعلة في خلق أنماط ذات تأثيرات معنوية ودلالية وصوتية. ولعل النظر إلى النص نظرًا قريبًا فاحصًا كفيل بجلاء وظائف الأساليب السابقة، وموقعها في التشكيل اللغوي للنص الذاتي.

يشكل أسلوب الشرط مفتاح الولوج إلى هذا النص، ويمثل حضوره في البيت الأول، وتكرار استعماله، وتوزعه على النص كله، ركيزة ثابتة من ركائز النص اللغوية، وقد جاء هذا الأسلوب محملًّا بطاقات زائدة عن طاقته الحقيقية، فضم إلى دلالته النحوية المعروفة دلالة سياقية إضافية، هي دلالة النصح والإرشاد، وقد يصح القول إنها دلالة التوجيه، ومن البدهي أن هذه الدلالة ما كانت لتتضح وتكتمل لولا المزاوجة بين الشرط والنهي أو الأمر: (إذا الهم أمسى وهو داء فأمضه/ ولا تنزلن أمر الشديدة بامرئ... إذا هم أمرًا عوقته عواذله / وقل لفؤادك إن نزا بك نزوة... من الروع أفرغ/ إذا ما قتلت الشيء علمًا فبح به) وقد خرق الشاعر استقرار هذا النمط، مرة واحدة، فأتى في جواب الشرط بالمضارع المجزوم (إذا صال لم ترعد إليه خصائله)، ومعلوم أن الأداة (لم) تجزم الفعل المضارع، وتنفيه، وتقلب زمانه من الحاضر إلى الماضي، فكان استعمالها خرقًا إضافيًّا على مستوى الزمن، يضاف إلى الخرق الأسلوبي السابق. إن هيمنة أسلوب الشرط المقترن بالنهي أو الأمر على الأبيات كان نتيجة لطبيعة النص وغايته الوصائية، وكان له أعظم الأثر في إغناء الوظيفة الدلالية (النصح والإرشاد)، وكان اتجاه الشاعر إلى توظيف هذا الأسلوب، وتكراره، اختيارًا واعيًا ومقصودًا وموفقًا، زاد من فاعليته تكرار المفردات، والتكرار الاشتقاقي، في المواضع التي وقعت فيها الكلمات في مواقع محورية، تستقطب إليها المعاني، بل في المواضع التي تكون فيها نواة صور فنية، بسيطة، لكنها دالة ومناسبة لسياقها، كما في قوله: (أرى المال أفياء الظلال فتارة/ يثوب، وأخرى يختل المال خاتله) وفيه تكررت كلمة (المال) ظاهرة ومضمرة، فكانت محور البيت، وفي بؤرة الضوء، يعضدها التكرار الاشتقاقي (يختل، خاتله)، ويلفت الانتباه أن التكرار جاء في بنية تجمع الفعل والفاعل، في تكوين خرق فيه الشاعر المألوف، بتقديم المفعول به، وتأخير الفاعل، وإعادة المفعول به في موضع قريب جدًا، بالإشارة إليه بالضمير، ولا يخفى أن بناء الصورة على هذه الكلمة المحورية، وبذلك الأسلوب المفارق، قد أكسبها بعدًا أعمق ودلالة أغنى، وكانت الوسائل اللغوية المستعملة متشابكة، متعاونة، غايتها جلاء المعنى وتقديمه بلغة شعرية متميزة.

وقد أغنى التكرار الاشتقاقي النص، دلاليًا وصوتيًا، ويكفي أن ننظر في أمثلته لنرى أنه استعمل استعمالًا مكثفًا، فشكل نمطًا مستقرًّا (فأمضه/ ممضيه، يختل/ خاتله، خلة/ خليل/ الأخلاء، نزا/ نزوة)، وكان هذا النمط المستقر المتوقع يخرَق أحيانًا بأساليب أقل انتشارًا، لكن حضورها، مع ذلك، كان لافتًا، وأفلحت في عطف انتباه المتلقي، كما في أسلوب التوكيد الذي لم يرد في الأبيات إلا ثلاث مرات، توزعت، من جهة الشكل الخارجي للنص، على أوله، وأوسطه، وآخره، وأدى هذا التموضع إلى الإيحاء بأن الشاعر كان يميل إلى تقديم النصائح بنفس عميق، مستعملًا التوكيد، (ولا تنزلن) فإذا ما اطمأن إلى شد انتباه المخاطب، عدل عن التوكيد إلى أساليب أخرى، منها النفي في المقطع الأول: (فما كل ما حاولته...، ولا دونه...، وما الفتك...، ولا الذي...، وما الفتك إلا...) فإذا ما استقر هذا النسق، عدل عنه الشاعر، ثانيةً، إلى التوكيد، أو لنقل: إنه عززه بالتوكيد، في محاولة لتحفيز المخاطب، وجذبه من جديد (ولا تجعلن) متبوعًا بأساليب متنوعة، متناغمة (النهي غير المقترن بالتوكيد، توالي الأفعال المضارعة العائدة إلى ضمائر متنوعة، القسم، النفي، الأمر) وتلك الأساليب تتضافر كلها في تشكيل بناء النص اللغوي، من جهة، ويشكل تتابعها نسقًا جديدًا يبتعد بالمخاطب عن التوكيد، وإن كان لا يخالفه في أصل الدلالة، ثم يأتي التوكيد مرة ثالثة في آخر الأبيات، ليكون نقطة قرارها، وخلاصة التجربة، وآخر الكلام.

لقد كانت عناصر التشكيل اللغوي في النص غنية متنوعة، تضافرت فيها مؤثرات عدة، تركيبية وصوتية ودلالية، بهدف الوصول إلى الغاية التوصيلية بطريقة فنية، وما من شك في أن تلك العناصر قد استُمدت من طبيعة المضمون، وتأثرت به، وكانت فاعلة في نقله وإكسابه طابع التعبير الفني عن التجربة الذاتية، ولولا توظيف تلك العناصر اللغوية توظيفًا سياقيًّا مناسبًا، يبرز تفاعلها وتكاملها وغناها، لما خرج النص عن أن يكون وصية جافّة، ثقيلة الوقع على نفس المخاطب، ولا سيما إذا ما نظرنا إلى صيغ الأمر والنهي التي يعجّ بها النص، غير أن توظيف تلك الصيغ توظيفًا ملائمًا، ودمجها في سياقات متكاملة، متعددة المستويات التعبيرية، جعلها صيغًا (شاعرية)، تفوق في أدائها ووظيفتها الصيغ اللغوية التي نشأت منها، وتتجاوزها، إلى مستوى دلالي متميز.

الخاتمة ونتائج البحث:

قام هذا البحث على دراسة عناصر التشكيل اللغوي في شعر حارثة بن بدر الغداني، في المستويات المتعددة: الصوتية، واللغوية، والتركيبية، وضمن سياقات عدّة وردت في شعره؛ هي: سياق المدح، والرثاء، والخمر، والشعر الذاتي. وبيّن النظر في العناصر اللغوية في كل سياق من السياقات المذكورة أن تلك العناصر كانت غنية، متنوعة، مختلفة في غير تناقض، يكمل بعضها بعضًا على مستوى المفردات، وتنضم تلك المفردات في تراكيب، وتتوالى التراكيب لتكون النص بمجمله. وتبيّن من الدراسة أن الشاعر اعتنى باختيار مفرداته من الحقول الدلالية التي تعينه على أداء الأغراض التي قصد إليها في شعره، وأن مفرداته لم تخرج عن دلالاتها المعجمية، غير أنها اكتسبت طاقات دلالية واسعة بعد انضمامها في التراكيب، ومعلوم أن قيمة الكلمة المفردة لا تبلغ مداها الدلالي المنشود إلا إذا ضمّها تركيب، كما اتخذت الألفاظ والتراكيب معًا أبعادًا دلالية جديدة بفضل ظاهرة التكرار، وهي أكثر الظواهر الأسلوبية وضوحًا في النصوص المدروسة، وتبيّن أن التكرار وقع في المفردات المحورية، بتكرارها تكرارًا صريحًا أو مضمرًا أو اشتقاقيًا، ووقع كذلك في التراكيب، وبدا أن كثيرًا من التراكيب شكّلت أنماطًا سياقية ثابتة ومستقرة، فوجهت اهتمام المتلقي وتركيزه باتجاه محدد، غير أن هذا الثبات قد تعرض للخرق مرّات عدّة، وكان الخرق ظاهرة أسلوبية متناوبة مع ظاهرة التكرار، وظيفتها كسر أفق التوقع، والابتعاد عن نمطية السياقات المستقرة.

الإحالات والهوامش:

(1) ينظر: شعراء أمويون: نوري القيسي، 2/ 325 – 326، وأخبار حارثة بن بدر في الأغاني: 8/ 392 وما بعدها.

(2) التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري: وهب رومية، 100.

(3) شعراء أمويون: نوري القيسي، 2/ 344 – 345.

(4) تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، 126.

(5) شعراء أمويون: نوري القيسي، 2/ 360.

(6) المرجع السابق: 2/ 346- 347.

(7) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، 33.

(8) شعراء أمويون: نوري القيسي، 2/ 350.

(9) المرجع السابق: 2/ 353.

(10) ينظر: مظاهر السبك والحبك في نماذج من مقالات سجع الكهان لمحمد البشير الإبراهيمي: عماد بوخاري، 6.

(11) شعراء أمويون: نوري القيسي، 2/ 362 – 363.

المصادر والمراجع:

- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995م.
- التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، وهب رومية، مجلة التراث العربي، مجلد 26، عدد 101، ص 13- 48، 31/ 1/ 2006م.
- شعراء أمويون: نوري القيسي، القسم الثاني، مطابع مؤسسة دار الكتب، الموصل، ساعدت جامعة بغداد على نشره، 1396هـ/ 1976م.
- كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ج 8.
- مظاهر السبك والحبك في نماذج من مقالات سجع الكهان لمحمد البشير الإبراهيمي، عماد بوخاري، مجلة علوم إنسانية، ع 43، السنة 7، خريف 2009م.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر (337هـ)، الناشر: مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ.