READING THE LANGUAGE AND RHYTHM IN THE STRUCTURE OF ANCIENT ARABIC POETRY: IMRU'L-QAYS

قراءة في بنية القصيدة الجاهلية اللغة والإيقاع معلقة امرئ القيس أنموذجا

رمضان عمر
Ramazan ÖMER*

Abstract: The Arabic poem was able to preserve its structure for centuries since it was discovered by the critics of the second century of Hijrah, who discovered poems of al-Muhalhil, Imru'l-Qays and 'Antara which were written one hundred fifty years before Islam. The Hanged (Mualaqa) poem of Imru'l-Qays was a unique poem to follow up the characteristics of the ancient Arabic poetry's structure, so many papers were written about it. This paper is taking up this Hanged poem in a modern view, focusing on the language and the rhythm which are the basic pillars of the ancient Arabic poetry.

Keywords: The Arabic poem, structure, Imru'l-Qays, rhythm, the image, the meaning.

ESKİ ARAP ŞİİRİ'NİN YAPISINDA DİL VE AHENK: İMRU'L-KAYS

Öz: Arap şiiri şeklini asırlar boyu korumuştur. İslamiyet'ten yüz elli yıl önce yazılmış olan el-Muhelhil, İmru'l-Kays ve 'Antere'nin şiirlerini keşfeden, hicretin ikinci yılında yaşamış eleştirmenler tarafından keşfedilmiştir. Özellikle, Muallaka şairlerinden İmru'l-Kays'ın şiirleri eski Arap şiirinin biçim özelliklerini görmek açısından eşsizdir. Onun hakkında pek çok çalışma yapılmıştır. Bu makale, eski Arap şiirinin temel unsurları olan vezin ve dile odaklanarak, adı geçen Muallaka şiirine modern bir bakış açısı getirmeye çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arap şiiri, biçim, İmru'l-Kays, vezin, imge, anlam.

*أستاذ مساعد، جامعة حران، كلية الالهيات، قسم اللغة العربية بلاغتها.
Yrd. Doç. Dr., Harran Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı (ramadan.omer@yahoo.com)

الملخص

استطاعت القصيدة العربية أن تحافظ على بنيتها التكوينية، وتعبر قرونا متتالية بدأتها منذ أول كشف لها على يد نقاد القرن الثاني الهجري، قبل مائة وخمسين عاما من البعثة النبوية، حيث قصائد المهلهل وامرئ القيس وعنترة، وكانت معلقة «امرئ القيس» واحدة من القصائد الفريدة التي أغرت النقاد والكتاب لتتبع معالم البنية في تكوين الشعر القديم، وقد كتبت في ذلك دراسات كثيرة؛ غير أنني أردت طرح الموضوع بطريقة حديثة؛ أقف- من خلالها- على أسين من أسس التكوين البنيوي، أعدهما ركني البناء في الشعر القديم، وهما: اللغة، والإيقاع.

وقد بينت في البحث أن اكتمال القصيدة - جماليا - يقع من خلال ذلك التعانق الفطري بين اللغة في شقيها: الشكلي والدلالي، والإيقاع في طبيعته الغنائية، لأخلص إلى أن القصيدة العربية مكتنزة بدلالات جمالية، مثلت أرقى مراتب الشعرية في تعانق عناصرها، عبر بنية الجملة الشعرية، والصورة الفنية، وصولا إلى وحدة عضوية، تمثلت في وحدة دلالية نفسية، ووحدة جمالية إيقاعية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة العربية، امرؤ القيس، البنية، الإيقاع، الصورة، الدلالة.

تمهيد

الشعر -عند العرب - مبتدأ حضارتهم، وأساس تكوينهم، وديوان فلسفتهم،وتاريخ مجدهم،به عرفوا، وله أخلصوا؛ فكانوا أهل البيان، وعلى ألسنتهم جرت أودية الحكمة، وأنهار العرفان، وما خلَّف-لنا- التاريخ العربي من أثر يؤثر كما جاء في قضية الشعر،يقول ابن سلام([1]):»وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون.»([2]).

فالشعر عند العرب له منزلة عظيمة تفوق كل منزلة، ومع اهتمام العرب العظيم بالشعر، إلا أننا لم نقف على محاولاتهم الأولى، وإنما وجدنا شعرا مكتمل النمو مستقيم الوزن،تام الأركان؛مما يجعل الحديث عن أحكام مطلقة قطعية مغامرة محمومة، وبادرة مشؤومة.

وقد اجتهد عدد من الباحثين في هذا المجال،فحاولوا تعليل نشأة الشعر العربي، فمن قائل: إن شعراء العرب لما سمعوا وقع أخفاف الإبل على الأرض قلدوها؛فأنشأوا الأوزان الشعرية،وقد ساعدهم في ذلك الحُداء، وهو: سَوق الإبل،والغناء لها،ومنهم من قال: إن أصل الأوزان الشعرية السجع، الذي تطور إلى بحر الرجز،ثم نشأت البحور الشعرية الأخرى،ومنهم من قال:إن أصل الأوزان يرجع إلى الغناء؛فالعربي في صحرائه يحتاج إلى الترانيم والغناء،فيأخذ مقاطع من الكلام يغني بها فتطور ذلك حتى أصبح شعرا موزونا مقفى ([3])

وما وصلنا من الشعر إلا قليله،ولو وصلنا معظمه لوصلنا علم وفير([4])،وقد أشار امرؤ القيسإلى• ذلك في قوله:

---

[1] محمد بن سلّام (بالتشديد) بن عبيد الله الجمحي (150 - 232 هـ = 767 - 846 م)
إمام في الأدب. من أهل البصرة،مات ببغداد. له كتب،منها: (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين- ط) و (بيوتات العرب) و (غريب القرآن) وكان يقول بالقدر،فقال أهل الحديث: يكتب عنه الشعر،أما الحديث فلا.نقلا عن: الأعلام للزركلي

[2] الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ج١،ص24.

[3] علي العتوم: قضايا الشعر الجاهلي، عمان،١٩٨٤،ص14.

[4] قول استوحيته من عبارة عمرو بن العلاء:» ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير، أنظر أصل العبارة عند ابن سلام في كتابه طبقات فحول الشعراء، ص25.

عُوجَا على الطّلَلِ المُحيلِ لَعَلَّنَا
نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حِذَامِ [5]

وقول عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ منْ مُتَرَدَّمِ
أم هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعدَ تَوَهُّمِ.[6]

غير أن ابن سلام لم يسلم بهذه الحتمية، بل نظر بعين الريبة إلى كثير من شعر البدايات، فاتحاً باب الشك على مصراعيه، لينبئنا بأن ثمة منهجا يعرفه أهل العلم، يستبين من خلاله ما صح منه،أو اضطرب نقله،أو شابته شائبة من نحل أو غيره:»وفي الشعر مفعول مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد،ولا معنى يستخرج،ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع،ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا سبب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب،لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد إذا اجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء أن يقبل في صحيفة،ولا يروى عن صحفي.[7]

وأكثر الباحثين يرون أن أولما وصلنا من شعر يعود إلى» المهلهل بن ربيعة»[8]أو»امرئ القيس»[9]، غير أن لابن سلام عبارة تستحق الوقوف عليها يقول بن سلام:»ولم يكن لأوائل العرب إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وهذا يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبع»[10].

ولعل ابن سلام أراد –هنا- اكتمال الصورة في بنية القصيدة، وربما أراد: أن عهد عبد المطلب هو عصر المهلهل، وهذا جائز؛فابن سلام نفسه يقول في موضع آخر:»وكان أول من قصد القصائد، وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي[11] في قتل أخيه كليب وائل، قتلته بنو شيبان، وكان اسم المهلهل عديا، وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره،كهلهلة الثوب،وهو اضطرابه واختلافه»[12]

ومهما يكن من أمر هذه الروايات المختلفة، إلا أن هناك شبه إجماع يرد هذه البدايات إلى فترة زمنية واحدة لا تتجاوز القرن والنصف،أو القرنين من الهجرة، لذا؛فإن تناولنا للقصيدة الجاهلية سيدور في فلك تلك الفترة،آخذين بعين الاعتبار اكتمال البنية الفنية لها ونضوجها نضوجا يقترب إلى النموذج المثال في الاعتماد والاحتذاء.

وقد تبين لنا من خلال العودة إلى ابن قتيبة؛ أو إلى ابن سلام نفسه أن هناك إشارات حول المقطوعات

---

[5] ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، 2004ص 126.

[6] الزوزني: شرح المعلقات السبع، تحقيق: أ.د. أحمد حمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة،2006،ص 149.

[7] طبقات فحول الشعراء، ص4.

[8] يقول الجاحظ:» وأما الشعر فحديث الميلاد،صغير السنّ،أو لمن نهج سبيله،وسهّل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حجر،ومهلهل بن ربيعة.وكتب أرسطاطاليس،ومعلّمه أفلاطون،ثم بطليموس،وديمقراطس،وفلان وفلان،قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور والأحقاب قبل الأحقاب. «أنظر: عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء ،الليثي،أبو عثمان،الشهير بالجاحظ (المتوفى: 255هـ)،دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الثانية، 1424 هـ،ج١،ص62.

[9] حندج بن حجر بن الحارث بن عمرو بن حجر (آكل المرار) الكندي ولَهُ ثلاث كنى وهي: أبو وهب وأبو الحارث وأبو زيد. اشتهر بلقب امرئ القيس ،ولقبه الرسول بالملك الضليل وعرف بذي القروح لإصابته بالجدري خلال عودته من القسطنطينية وتوفي بسببه وكندة قبيلة يمنية عرفت في النصوص القديمة بـ»أعراب سبأ»). أقاموا مملكة في نجد و البحرين بلغت أوجها في القرن الخامس للميلاد و ولد في نجد في اليمامة عند أخواله من بني وتغلب إذ قيل أن أمه كانت أخت المهلهل بن ربيعة وهي فاطمة بنت ربيعة وقيل أن أمه تملك بن تعمر والزبيدية من مذحج.(ديوان امرؤ القيس، دار الأرقم – الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني)

[10] طبقات فحول الشعراء، مرجع سابق، ص26.

[11] هو عديّ بن ربيعة، أخو كليب وائل الذي هاجت بمقتله حرب بكر وتغلب. توفي عام 531 م.

[12] طبقات فحول الشعراء، مرجع سابق، ص 39

التي مهدت لاكتمال القصيدة، غير أن موضوع المقطوعات أيضا قد وقع معظمه ضمن الفترة الزمنية التي تحدث عنها الجاحظ، وهذا قد يجعلنا نزعم أن هذه المقطوعات ربما شكلت جزءا من نص ضاع بعضه بفعل الرواية الشفوية ودليلنا على ما ذهبنا إليه: أن هذه المقطوعات وصلتنا مستقيمة الوزن،شريفة اللفظ،دقيقة المعنى.

ويرى بعض الباحثين(13) أن القصيدة العربية الأولية ربما اتخذت شكلا واحدا في موسيقاها، معتمدة على بحر الرجز،وذلك لمناسبته لطبيعة الحياة العربية عندهم،فبحر الرجز خفيف على اللسان،غير أن أوزانه كثيرة الاضطراب،لذا قلَّ في أشعار الفحول،وعده كثير من النقاد والأدباء أدنى مرتبة من غيره من البحور.

وقد ربط علماء العربية بين الرجز وبين الحداء(وهو نوع من الغناء الذي كان يرافق الإبل)، وهذا يعني: أن الشعر تدرج من مرحلة البدائية،حيث كان يحاكي وقع أصوات أقدام ناقته،ثم تطورت هذه الأصوات لتتشكل في أوزان منتظمة،ولعل بحر الرجز شكل قيثارة الوتر الغنائي الأول في هذه البداية.

وقد زعم ابن رشيق(14): أن كلام العرب قديما كان نثرا كله، ثم لما احتاجت العرب أن تتغنى بأمجادها وتسجل مكارمها ومآثرها،اخترعوا الإيقاعات المنظومة،ليحفظوا هذه الأمجاد:»وكان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وذكر أيامها الصالحة،وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد،لتهز أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم،فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، ولما تم له وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به:أي فطنوا»(15)

وكان الشعر مما تضنُّ به القبائل وتحرص عليه،ولعله بدأ في ربيعة، كما ذكر ابن سلام الجمحي،ثم تحول إلى قيس ومنهم النابغتان، وزهير، وكعب،ثم استقر في تميم،حيث أوس بن حجر شاعر مضر،في الجاهلية،وبعضهم يقدمون اليمن في الشعر،فهم يقدمون امرئ القيس وحسان بن ثابت،وكلهم من اليمن،والشعراء المجيدون في الجاهلية وصدر الإسلام أكثر مما يحاط بهم عددا ومنهم مشاهير قد طارت اسماؤهم كما يقول صاحب العمدة(16).

غير أن أكثر النقاد آثروا تقديم امرئ القيس الذي قال الرسول- صلى الله عليه وسلم- فيه:»إنه أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار»(17).

وعلة تقديم العلماء له أوردها ابن رشيق في مقدمته؛ حيث يقول:»إن امرأ القيس لم يتقدم على الشعراء؛ لأنهقال ما لم يقولوا،ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء؛ واتبعوه فيها؛لأنه قيل أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء،والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي،وفرق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرب مآخذ الكلام، فقيد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه»(18).

ومع بدايات القرن الماضي بدأت الأنظار تتشوف إلى إعادة دراسة تراثنا العربي الجاهلي،وفق مناهج النقد الحديث(19)؛حيث التقت العرب إلى مجدهم التليد،فانطلقوا ينهلون من عذبه، ويعيدون تشكيل هويته،

---

13 قضايا الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 35.

14 ابن رشيق (390 - 463 هـ = 1000 - 1071 م)

15 ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة، دار الطلائع، القاهرة، ج١ص18،

16 العمدة،ص81

17 نفسه،ص81

18 نفسه،82

19 من هذه الأعمال الكثيرة نذكر: «وحدة القصيدة العربية في النقد العربي» لبسام قطوس، إربد، الأردن، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، 1999، و»شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري «لجودة فخر الدين، بيروت، دار الآداب، ط1، 1984، و»بناء القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث» ليوسف حسن بكار، بيروت، دار الأندلس،١٩٨٣، ووحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، لحياة جاسم، بغداد، 1972 والقائمة طويلة

بعد أن مس القصيدة العربية- في عصر الركود والانحطاط -ما أصابها من هشاشة وتراجع.

حينها انطلق الجدل حول»بنية القصيدة العربية» في الربع الأول من القرن العشرين، في سياق مقارنة الآداب العربية بغيرها من الآداب، متأثرا بالنظريات والمدارس والاتجاهات والنزعات النقدية الوافدة من الغرب.

فالاطلاع على الآداب الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية والإيطالية المعاصرة هو الذي لفت الأنظار إلى قضية البنية في القصيدة العربية.ذلك أن هذه القصيدة العربية- ومنها يتكون معظم التراث الشعري- قد مثلت- للشعر – منبع الإحياء، والمثل الأعلى الذي اقتدى به كبار الشعراء المحدثين، من أمثال شوقي وغير شوقي.

ثم إن الاطلاع على الآداب الغربية قد صحبه انبهار بالحركة الرومانسية وبما واجهت به الكلاسيكية من إعجاب من ناحية، ومن ناحية أخرى بالنقد المحايد للرومانسية في أعمال (كولريدج)[20] على وجه الخصوص؛ فنتج عن ذلك الاحتكاك بالآداب الغربية إبداعا ونقدا، بعد أن رمى المبدعون،والنقاد المعاصرون الشعر العربي القديم بالفقر في الخيال، واعتبروا القصيدة القديمة مفككة البناء، وقد سرى فكر النقاد الأوروبيين في كتابات نقادنا في بدايات القرن العشرين؛ فردد بعضهم بعض ما نادى به»مارجليوث»[21] وغيره فهذا العقاد يقول:»إنك ترى الارتباط قليلا بين معاني القصيدة العربية، ولا ترى قصيدة أوروبية تخلو من رابطة تجمع بين أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متناسقة،ومن هنا، كانت وحدة الشعر _عندنا_ البيت وكانت وحدته عندهم القصيدة؛ فالأبيات العربية طفرة والأبيات الإنجليزية موجة، لا تنفصل عن التيار المتسلسل الفياض»([22])، وقبله قال خليل مطران:» قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسية بعض قصائد لمحنا فيها أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها، قصدا إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظومتنا القديمة والحديثة».([23])

مفهوم البنية:-

البنية لغة:»البَنْيُ: نقيض الهدم، بنى البناء بَنياً وبناءً وبنى، مقصور، وبُنياناً وبنيةً وبنايةً وابتناه وبناه، والبناءُ: المبنيُّ والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن. والبِنيةُ والبُنيةُ: ما بنيته، وهو البنى والبُنى. كأن البِنيةَ الهيئة التي بُنيَ عليها([24]).

أما المعنى الاشتقاقي لمفردة البنية فهو يدلّ- في تضاعيفه - على دلالة معمارية... وقد تكون بنية الشيء تكوينه... وتعني: الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء، لذا يمكن التحدث عن البنية مضافة إلى الشيء نحو: بنية المجتمع، أو بنية الشخصية، أو بنية اللغة.

ولم ترد لفظة (بنية) في القرآن الكريم لتدل على الشكل اللغوي، أو الأسلوب التعبيري، ولكن وردت»على صورة الفعل (بنى) أو الأسماء (بناء) و(بنيان) و(مبني) نيفا وعشرين مرة، ويبدو أن معانيها التي وردت

---

[20] صامويل تايلر كولريدج (بالإنكليزية: Samuel Taylor Coleridge) (ولدفي 21 أكتوبر 1772 وتوفي في 25 يوليو 1834) شاعر إنكليزي وناقد ومشتغل بالفلسفة أعلن مع زميله ويليام وورد زوورث بدء الحركة الرومانتيكية في إنكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية. أحد شعراء البحيرة،ويُعرف بقصائده أغنية البحار القديم وقبل ايخان. كما يُعرف بعمله النثري الهام.

[21] ديڤيد صمويل مارگليوث، مرجليوث، ديفيد صأمويل1359 - 1274) David Samuel Margoliouthه / 1858 - 1940 م)[1] كان مستشرقاً ولفترة قصيرة عمل قساً في كنيسة إنجلترا. كان أستاذ لتدريس اللغة العربية في جامعة أكسفورد من 1889 إلى 1937.وهو أحد الذين كتبوا دائرة المعارف الإسلامية. متهم بالتهويل وعدم التوثيق فيما يخصا لتاريخ الإسلامي. كان عضوا في الجمعية الآسيوية الملكية من 1905 فصاعداً،وأحد مديريها في عام ١٩٢٧،وحصل على الميدالية الذهبية الممنوحة كل ثلاث سنوات في عام ١٩٢٨،ثم أصبح رئيسها بين 1934-37[2]. انتخب عضوًا في المجمع العربي العلمي بدمشق،والمجمع اللغوي البريطاني والجمعية الشرقية الألمانية وغيرها.

[22] العقاد: ساعات بين الكتب، القاهرة، مطبعة السعادة ط3، 1950،ص356.

[23] حياة جاسم، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، بغداد، 1972، ص64

[24] جمال الدين محمد بن مكرم،أبي الفضل، ابن منظور:لسان العرب، مادة»بنى» بيروت، دار صادر، ج14(د. ت) ص93-94.

في القران الكريم لا تخرج عن مدلولها اللغوي المشار إليه.[25]

ولعل كلمة البنية في اصطلاح النحاة واللغويين وردت لتدل على الشيء الثابت حينما فرقوا بين المبني والمعرب، أو بين المعلوم والمجهول؛ فقالوا: المبني للمعلوم، والمبني للمجهول. أو حين تحدثوا عن أبنية الكلمات: كأبنية الأفعال، وأبنية المصادر، وما شابه ذلك.

أما في اللغات الأجنبية؛ فإن كلمة»structure» مشتقة من الفعل اللاتيني» strucre» بمعنى: يبني أو يشيد. و حين تكون للشيء بنية (في اللغات الأوروبية)؛ فإن معنى هذا- أولا وقبل كل شيء- أنه ليس بشيء»غير منتظم» أو»عديم الشكل» amorphe، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة، ووحدته الذاتية. وهنا يظهر التقارب بين معنى البنية ومعنى (الصورة) form، ما دامت كلمة»بنية» في أصلها تحمل معنى المجموع أو (الكل) المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، وتحدد من خلال علاقته بما عداه»[26].

ووردت مفردة (البنية) في النقد العربي القديم، لتدل على حالة بناء اللفظة المعروفة؛ فهي عند ابن طباطبا تعني: الإنشاء والتكوين، ويتضح ذلك من خلال قوله:»فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرهِ نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ[27].

وجاءت لفظة (بنية) في مواضع متفرقة، من كتاب (نقد الشعر)، فقال قدامة في حديثه عن التصريع:»لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية...»[28]، وهي عنده لا تخرج عن مدلولها عند ابن طباطبا، وإن كانت- هنا- أقرب إلى الصيغة أو القالب.

وجاءت هذه المفردة بالمعنى نفسه عند كل من الآمدي والحاتمي. أما مفهوم القيرواني لهذا المصطلح، فكان يعني:»مجموع العلاقات بين الأجزاء التي تتكون منها القصيدة مع بعضها، فكان يرى أن من الأفضل أن يكون كل بيت مستقلا بذاته لا يحتاج إلى ما قبله أو ما بعده».[29]

أما مصطلح البنية - كما ورد عند عالم النفس السويسري (جان بياجيه) – فهو»نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة، باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر»[30]، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شان هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه.»[31]

أما (ليفي شتراوس)[32] فهو يقرر أن»البنية تحمل- أولا وقبل كل شيء- طابع النسق أو النظام؛ فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى»[33]

وتنسب البنيوية للبنية، وتعني: مجموعة العلاقات الداخلية التي تميز مجموعة ما، وتوصف البنية بأنها:

---

25 محمد سعيد حسين:البنية القصصية في الشعر الأموي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية- ابن الرشد، جامعة بغداد، 1996، ص19.

26 زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، د. ت، ص29.

27 محمد بن احمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005،ص11.

28 قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 2006 ص79.

29 ابن رشيق، أبو علي القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ت: 456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة- القاهرة، 1955، ص (٢٦١-٢٦٢).

30 مشكلة البنية، ص30.

31 نفسه، ص30.

32 شتراوس (1908-2009) هو عالم أنثروبولوجيا فرنسي قام بأبحاث ميدانية معمقة في المنطقتين المداريتين الكائنتين فيشبه القارة الهندية وفي أمريكا الجنوبية،وقد خرج إثر ذلك بنظريات علمية عميقة شكلت أساساً حقيقياً فينقض الأيديولوجيات الكولونيالية ذات النزعة العنصرية التي خيمت على القرن التاسع عشر،والانتقال منها إلى مرحلة علم الأنثروبولوجيا الإنساني الحديث (علم الإناسة)،الذي لا يؤمن بتفوق طبيعي لأي عرق بشري على آخر. من ناحية أخرى،يعتبر شتراوس من رواد البنيوية (Structuralism) في المجال الانثروبولوجي.

33 مشكة البنية ، ص 31.

شاملة، ومتحولة، ومتحكمة بذاتها.

أما شمولها فيعني: أنها كلية، تقوم على أنظمة وعلاقات، والبنى الجزئية داخل هذا النظام الكلي متكررة؛ فهي واقعة داخل النظام الكلي. من خلال هذا التصور الكلي يقوم التحليل البنيوي على رصد الثنائيات التناقضية في النص، معتمداً على القراءة الوصفية، وهذا الرصد يتناول النص من خلال مستوياته المتعددة: الصوتية، والصرفية، والتركيبية.

أما التحول؛ فذلك أن الطبيعة البنيوية تفترض السكون من خلال الربط بين هذه الثنائيات، لكن الذي يكسر هذا الجمود هو تلك الحركة الداخلية. ويأتي الضبط الذاتي ليعلن عن استقلال البنية، وان النص يستمد هذه التحولات من ذاته.

هذه الرؤية التي حاولت أن تعزل النص عن سياقه، وتتعامل معه من داخله ككائن مستقل ومغلق، تعد سلسلة من تحولات نقدية في القرن العشرين تمثلت في مدارس عديدة، تأثرت بعلم اللسانيات الحديث، وما حمله من نظريات تخص اللغة والكلام، مما سرَّع في عملية الانقلاب والتغير المنهجي في تناول النص، وبدأ النقاد يتحدثون عن نظرية للأدب، تطال النص وتبحث عن ماهيته وأدواته، بعيداً عن سياقه، وهذا النقد الفني الجديد ليس واحدا في كليته، بل تعددت مدارسه، وكثر دعاته، ولم يرس على بر تستقر عنده معالمه، بل شهد حركات متسارعة من التطور والتغير؛ فكانت حركة النقاد الجدد، التي بدأت مع (سبانجرن) و(كرو رانسم) و(كلينث) و(ادموند ولسون) و(ديفد ديش) و(رينه ويليك). ثم كانت حركة الشكليين الروس وأفكار (جاكبسون) في الشعرية والأدبية. ثم انفتح الباب سريعا على الدراسات البنيوية مع (شارلز بالي) و(ليفي شتراوس) و(بارت) وما تبعها من ردود أفعال ولدت التفكيكية، والسيميائية، والظاهراتية، والتاريخانية الحديثة، والنقد الثقافي، والنسوي؛ ليصبغ العصر بهذه المناهج النصية التي تتجاوز السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية.

وستقف هذه الدراسة على واحدة من عيون الشعر القديم» معلقة امرؤ القيس»لاعتقاد الباحث أن بنيتها تكون الأقرب إلى ما يمكن تسميته» بنية القصيدة القديمة»

بنية اللغة:-

اللغة وعاء الفكر والشعر،ومدرج الدلالة، وأداة الإيقاع، ولا اكتمال لجمال دون لغة؛ فالشاعرية كل الشاعرية في منطق اللغة الشعرية، والقصيدة نص، تنبني جمله وأبياته عبر لغة شفافة معبرة، تسبك فيها المعاني مع الألفاظ سبكا يجلله الإيقاع، ويزينه التصوير، ويسبح بجلاله الخيال.

والمطلع في الشعر هو أول ما يقع في السمع من القصيدة، وهو العنوان الأولي الذي ينفتح على جوهر المضمون؛ فإذا كان بارعا وحسنا بديعا، وطيعا منيعا،ورشيقا رفيعا، أيقظ السمع وأرهفه،وأثر في النفس وجذبها إلى حيث يريد الشاعر، وذلك كله مدعاة الاستمرار في القراءة والإصغاء الحسن، وبداية الذوق الممتع.ومن هنا، فقد اهتم النقاد بالمطلع، وكانوا يقولون:»أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان»([34]).

وكان الشاعر العربي- قبل الإسلام -يفتتح قصيدته بالوقوف على الأطلال، ووصف آثار الديار العافية، ويعرج بعد ذلك على النسيب يقول فيه أبياتا يمهد فيها لغرض القصيدة الرئيس، وقد يتخلل المقدمة وصف للناقة أو الثور الوحشي وغيرهما من ضروب الحيوان.

وقد ظل الشعراء في العصر الإسلامي يلتزمون هذا النهج بشكل عام، لم يشذ عنه إلا شعراء الغزل، ولا سيما شعراء الغزل العذري، فقد شغلهم حبهم عن الالتفات إلى فنون الشعر الأخرى، ووقفوا شعرهم

[34] أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ،موقع الوراق،ص131.
المصدر:الموسوعة الشاملة:http://islamport.com/w/adb/Web/745/130.htm

على الغزل وحده، ولكن أكثر الشعراء التزاما بمنهج القصيدة الجاهلية شعراء المديح، وفي مقدمتهم جرير والفرزدق والأخطل.

وقد استقر في العصر الإسلامي شكل القصيدة العربية حين استخلص العالم الفذ الخليل بن أحمد أوزان الشعر العربي من استقراء النصوص الشعرية، ووضع قواعد علم العروض، وفصل في ذكر ما يعتري التفعيلات من الزحافات والعلل كما أسس علم القافية من حيث أنواعها، وحروفها وصورها، ثم جاء الأخفش فزاد في البحور الشعرية بحرا أتم به عدد البحور ستة عشر بحرا وسماه البحر المتدارك، ولم يكن يطرأ على صنيع الخليل في الأوزان الشعرية والقافية تغيير ذو شأن إلى يوم الناس هذا.([35])

وقد أوجب النقاد على الشاعر أن يحترز في أشعاره ومفاتيح أقواله مما يتطير منه، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لكنه لا بأس في استعمال هذه المعاني في الرثاء ووصف الخطوب دون المدح.[36]

وطالبوا _ أيضا _ الشعراء بتجنب ذكر النساء، اللواتي قد يتوافقن مع أسماء الممدوحين، أو ما يتصل بهم، وهذه من جملة المذاقات النقدية التي جعلت القصيدة الجاهلية نموذجا يحتذى به، وسننا يتبع، ولازمة لا يجوز القفز عليها، وتقليدا نمطيا يشبه الطقس الديني المقدس.

وأول ما يصادفنا في المقدمة الطللية الجاهلية تلك الثنائية اللازمة بين الإنسان والمكان، ثنائية تؤسس لعلاقة جدلية، وتعكس منطقا علائقيا فريدا، يمنح الدارس فرصة إضافية لتعمق المفهوم الدلالي في إشاعات النص المفترضة؛ حيث» إن المكان هو الموجه لحياة الجاهلي ووجوده،مما جعله يتعامل مع مظاهره تعاملا خاصا ومنفردا في جميع أشكاله»([37]).

ولعل أصرح قول في تفسير الترابط العضوي بين المكان والإنسان _لدى القدماء _ ما جاء في نص ابن قتيبة([38]) المشهور:» وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار،فبكى وشكى، وخاطب الربع،واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء،فليس يكاد

---

[35] أنظر: الدكتور محمد إحسان النص: أثر الشعراء والنقاد الغربيين في شعرائنا ونقادنا في تحليل النص الشعري، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، عدد 95.ص63.

[36] بنية القصيدة العربية، مرجع سابق، ص 269

[37] سعيد محمد الفيومي: فلسفة المكان في المقدمة الطللية، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ص 241.

[38] عبد الله بن مسلم،أبو محمد،بن قتيبة الدِّينوري (213 - 276هـ، 828 - 889م).. عالم وفقيه وأديب وناقد ولغوي،موسوعيُّ المعرفة، ويعد من أعلام القرن الثالث للهجرة. ولدب الكوفة، ثم انتقل إلى بغداد،حيث استقر علماء البصرة و الكوفة، فأخذ عنهما لحديث والتفسير والفقه واللغة والنحو والكلام والأدب و التاريخ، مثل أبي حاتم السجستاني و إسحاق بن راهويه و أبي الفضل الرياشي و أبي إسحاق الزيادي والقاضي يحيى ابن أكثم والجاحظ، ولهذا اعتبر ابن قتيبة إمام مدرسة بغدادية في النَّحو وفَّق تبين آراء المدرستين البصرية والكوفية. كما عاصر قوة الدولة العباسية،وصراع الثقافات العربية والفارسية والأجناس العربية وغير العربية،وما أسفر عنه من ظهور الحركة الشعوبية ومعاداة كل ما هو عربي. كما عاصر صعود الفكر الاعتزالي وسقوطه. فكان لذلك تأثيره في معالم تفكيره،وتجديد موضوعات كتبه كما يظهر في مؤلفاته.

اختير قاضيً المدينة الدينور،ومن ثم لقبب الدينوري. وفي عهد الخليفة المتوكل العباسي،الذي أزال هيمنة فكر المعتزلة،عاد ابن قتيبة إلى بغداد،وشهر قلمه وسخره لإعلاء السنة وتفنيد حجج خصومها،وبذلك استحق أن يقال: إنه في أهل السنة بمنزلة الجاحظ عند المعتزلة.

مؤلفاته متعددة،وتشمل موضوعاتها المعارف الدينية والتاريخية واللغوية والأدبية،ومن أشهر مؤلفاته: تأويل مشكل القرآن؛تأويل مختلف الحديث؛كتاب الاختلاف في اللفظ؛الرد على الجهمية والمشبهة؛كتاب الصيام؛ دلالة النبوة؛ إعراب القرآن؛ تفسير غريب القرآن. ومن كتبه في تاريخ العرب وحضارتهم،كتاب الأنواء؛عيون الأخبار؛الميسر والقداح؛كتاب المعارف.

ومن كتبه الأدبية واللغوية: أدب الكاتب؛ الشعر والشعراء؛ ؛أدب الكاتب؛المسائل والأجوبة؛ الألفاظ المعربة؛ كتاب المعاني الكبير؛عيون الشعر ؛كتاب التقفية وغيرها.

أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلالا أو حراما، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحل الهجير، وإمضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل».(39)

هذا النص _ رغم ما فيه من أحكام عامة قد لا نتفق معها _ يكشف عن فهم عميق، ورؤية ثاقبة لابن قتيبة، وربما أراد ابن قتيبة أن يتحدث _ هنا_ عن قصيدة المدح، غير أن ما يعنينا _ هنا_ هو ما ورد في حديثه عن سبب المقدمة ا، وأهمية هذا السبب؛فالاطلاع وما تحمله من الدلالات المكانية إنما هي لذكر أهلها الظاعنين، والغزل لاستمالة القلوبt واستدعاء إصغاء الأسماع.

وقد سبق ابن قتيبة ناقد نافذ البصيرة هو محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) فقدم لكتابه» طبقات فحول الشعراء» بمقدمة طويلة أبرز فيها ظاهرة انتحال الشعر،ولكنه لم يعرض لنظام القصيدة العربية، وإنما اكتفى بالحديث عن صناعة الشعر.

أما المعاصرون، فقد كثرت تفسيراتهم واجتهاداتهم ووجهات نظرهم،فمنهم من يذهب إلى أن مقدمة القصيدة كانت أمرا طبيعيا عند شعراء الفئة الأولى من حياة الشعر الجاهلي؛ يعبر فيها الشاعر عن ذاته وغرضه الشخصي، قبل أن يصل إلى القسم الغيري من القصيدة، ومنهم من يفترض أن الشاعر القديم وقف على الأطلال وقوفا يتجاوز حد البكاء، وقوفا يمثل صرخة متمردة أمام حقيقة الموت والفناء.

ولو أننا رجعنا إلى بعض مقدمات الجاهليين واستقرأنا ذلك النسق التعبيري الذي ساد في مقدماتهم لتبين لنا ما فيه ثنائية»المكان والإنسان» من علاقة تبررها طبيعة التشكل الجغرافي والاجتماعي، وتعكس بيئة الشاعر ومنطق تفكيره وتخوفاته.وقد كان هذا التجلي واضحا في قصيدة امرئ القيس؛ حيث تحرك الخطاب الشعري حاملا معه بذورا دلالية متعددة ذات قيم رمزية عقدية واجتماعية وسياسية أحيانا، ولعل ثنائية الزمان والمكان في المشهد الطللي قد صيغت من خلال ثنائية تعانقية حملها فعل الطلب الدرامي»قفا»، ليشد قيمه الاجتماعية والنفسية من خلال الدعوة الصريحة للمشاركة في حملة البكاء (الكرنفالي).

وثنائية البنية في حركة الفعل الدرامي» قفا» لا تعني مطلق التضاد مع الماضي عند استحضار مشهد»الذكرى»أو استحضار جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان كمكونين تفاعليين» ذكرى حبيب ومنزل» ولكنها تعيد صياغة الحركة التاريخية من خلال مؤثرات التشكيل الدلالي في خطاب البنية.

ويأتي التكرار في السرد المشهدي أي توسيع دائرة المكان ليعمق القيمة الدلالية النفسية المنافسة للقيمة الزمنية الممتدة من خلال الارتداد الذهني، لإعادة تشكيل المشهد من خلال عملية التذكر.

وحينما تستحضر الحالة المشهدية بصفتها رسما على المكان يأتي الفعل المضارع ليتوقف معه الزمن الدرامتيكي وتصبح الجمل الفعلية وصفية خبرية:

تَـرَى بَـعَـرَ الأَرْآمِ فِـي عَـرَصَـاتِـهَـا
وَقِـيْـعَـانِـهَـا كَـأَنَّـهُ حَـبُّ فُـلْـفُـلِ

لكن العبث الفني اقصد الشعرية المتألقة هيا لتي تحدث ذلك الالتفات الجمالي من خلال بناء الصورة حين ينتقل الخطاب من التقرير الخبري إلى التصوير البياني

كَـأَنِّـي غَـدَاةَ البَـيْـنِ يَـوْمَ تَـحَـمَّـلُـوا
لَـدَى سَـمُـرَاتِ الـحَـيِّ نَـاقِـفُ حَـنْـظَلِ

بل إن التصوير هنا يعيد تشكل البنية الدرامية ليتحرك الخطاب الشعري مشكلا جدلية جديدة من(زمكانية)

---

39 الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، ج١، ص 75.

الحدث (غداة، يوم تحملوا/سمرات الحي)

وإذا كنا نتحدث عن ثنائية في التكوين البنيوي للمقدمة الطللية عند»امرئ القيس»؛ فإن بعض الأوروبيين قد عالج بنية القصيدة الجاهلية من خلال ثلاثية التركيب:الطلل، الرحلة، المديح، وهو تركيب ملزم لا مناص منه، والنص عند بعضهم لا يسمى قصيدة إلا إذا بلغت الأبيات إلى الحد المطلوب، فقد نظروا إلى المقطوعات الشعرية على أنها أجزاء من نص تام مفقود ([40]).لكننا-- مع ذلك لن نفصل بين المقدمة وجسد القصية، بل اعتقد أن المقدمة تمثل فصلا أوليا تبنى عليه باقي المقاطع الشعرية في وحدة نفسية متكاملة

هذه الرؤية القرائية الجديدة لمفهوم النص وشروطه تبدد مزاعم أولئك النقاد الذين شككوا في وحدة بناء القصيدة العربية، وزعموا أن القصيدة العربية تعاني من التلاحم العضوي، وتخضع لمنطق وحدة البيت وتعدد الموضوعات.

غير أن هذه الدراسة تنطلق من رؤية مغايرة ترى في جدليات العلائق التكوينية لمحاور القصيدة الثلاث: الطلل، الرحلة، المديح؛بل كافة الأغراض الشعرية كالوصف والرثاء تشكل بنية تكاملية تنتظمها وحدة شعورية تجعل النص مستقرا بذاته، ومؤديا لجملة وظائفه.

فالمنزل رمز من رموز الحضارة، والمرأة جزء مكمل للرجولة، والبحث عن الأخر من خلال التكوين الثنائي أو الثلاثي يحقق هذا الانسجام، فالرغبة تشعل الشوق لاستكمال رحلة الإشباع في البحث عن الذات، أما الجفاف والجذب والموت فهي صور تتعانق لتصنع مناخ القسوة أو المسرح الفعلي لصراعات البحث عن الخلود،والدمع جز من الرغبة المتعلقة بالأمل السابح إلى بر الخلود في مواجهة الجدب؛ فالجدب استدعى استدرار الدمع كي يولد الخصب في الوعي الإنساني من أجل إحداث صورة التكافؤ الوجداني بين النفس الإنسانية والمكان المتعلق بها.

أي أن الوقوف على الأطلال يعد تعبيرا رمزيا عما يواجهه الشاعر في الجزيرة العربية من مأساة الجد ب والتصحر، ذلك الشيح الذي ابتلع الخصب، وقضى عليه،فتحولت الحياة معهم إلى صراع دائم مع الزمن المتحول؛ فكان الوقوف على الأطلال وبكاء الديار تعويضا عن الماء الذي حبسته السماء، وكان استخدام التثنية في وقوف»امرئ القيس» دعوة للوقوف الجماعي مما يشي أن هذا الوقوف يمثل طقسا تعبيريا عن حالة اجتماعية، أما كلمة»الذكرى» فهي إشارة إلى البعد الزمني للقصيدة، وهو بعد يعكس حالة استحضار الزمن من ناحية وشقه إلى زمنين من ناحية أخرى، زمن الوقوف والبكاء، وزمن وجود الحبيب في المنزل:

قِفا نبْكِ مِن ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

بسقطِ اللوى بينَ الدُخولِ فَحوْمَلِ ([41])

بل إن بعض الدارسين كشفوا عن دلالات (انثروبلوجية)([42])في هذه المقدمة معززين رؤيتهم بالاتكاء على شاعرية القصيدة، فهم يرون أن ثمة تعليلا فلسفيا لهذا الافتتاح، تكتسب اللغة الشعرية من -خلاله – قيمة رمزية استثنائية؛فكلمة قف لها دلالة متجذرة في التراث الثقافي، وربما أراد»امرؤ القيس» من خلال هذه الكلمة أن يوقف الزمن أو حركة سيرورته لتحقيق انتصاره الفني عليه، فالوقوف –هنا- فعل طقسي ينطوي على شعور بالرهبة والاحترام، وربما كان هذا التعظيم وقع في نفس الشاعر عندما نظر إلى المكان يمثل

---

[40] في هذا: (رناتا يعقوبي)، دراسة في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة الدكتور موسى ربايعة، مؤسسة حمادة للدراسات والخدمات الجامعية، اربد /الأردن، 2005 ص 18.

[41] امرؤ القيس، ضبط وتصحيح: الأستاذ مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية بيروت، ط4، 2005.ص110.

[42] انثروبولوچيا: Anthropology; أو علم الإنسان) يدرس أصل النوع الإنساني والظواهر المتعلقة به،ويدرس الثقافة.وتنقسم الانثروبولوچيا لنوعين رئيسيين من الدراسة: الانثروبولوچيا الطبيعيةPhysical Anthropology والانثروبولوچيا الثقافيةCultural Anthropology. االانثروبولوچيا الطبيعية تدرس مواضيع التطور الإنساني،والپاليونتولوچياPaleontology (علم حياة ما قبل التاريخ) والأجناس البشرية وتكوين جسم الإنسان. الانثروبولوجيا الثقافية تشمل الاركيولوچياArchaeology (الثقافات المنقرضة) والاثنولوچيا (الثقافات الموجودة). الانثروپولوچيا لها مدارس كثيرة متخصصة في جوانب معينة ودراسات من زوايا مختلفة. مرجريتميد من أشهر الانثروبولوچيين الثقافيين.

صورة الخلود، ويسلب منه الحياة فعظمه في نفسه، وليس بعيدا عن هذا ما كان لديهم عبادة الأصنام ([43])

بنية اللغة وثنائية اللفظ والمعنى

تقوم جدلية العلاقة بين اللفظ والمعنى في العرف النقدي القديم لتخرج الشعر من أساره التقليدي المكبل له حينما عرف تعريفا شكليا لا يمت إلى حقيقة الشعر بصلة ([44]).

فثنائية اللفظ والمعنى ستتخذ مصطلحا دلاليا جديدا في رؤية الباحث، بحيث تصبح هذه الثنائية عتبة من عتبات التشكيل الجمالي القائم على الصورة الفنية من نحو، والقيمة الدلالية من نحو آخر.

ومع أن قضية اللفظ والمعنى تعد من أعظم القضايا النقدية القديمة، وأكثرها اضطرابا، على رغم من عناية النقاد بها، إلا أن إعادة طرحها وفق مفهوم نقدي جديد يجعل من الثنائية التكوينية لهذا المصطلح (اللفظ – المعنى) مدخلا من مدخلات تكوين النص وبنيته، ووسيلة من وسائل إثبات الوحدة العضوية له، وجبّ التهم الموجهة للقصيدة العربية باعتبارها نسقا تعبيريا مفككا.

وحتى لا يظن ظانٌّ أنما ستقدمه الدراسة يفترض بدعة تجديدية، وزعما مفاجئا، فإن استدلالا بما قاله ابن رشيق في هذا الصدد سيدخل الموضوع إلى دائرة الإثبات والتأكيد، لا دائرة الافتراض والتجديد؛ فابن رشيق كان أسبق من البنيويين وهو يتحدث عن تلك الثنائية، فرأى»أنه جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد»([45]).

وإذا كان ابن رشيق قد تكلم عن هذه الثنائية بهذه البساطة؛فإن حديث عبد القاهر الجرجاني أسس لنظرية بنيوية متكاملة، حينما قاده الحديث عن اللفظ والمعنى إلى البحث عن إعجاز القران، ثم عن البناء والتركيب الذي لا يكون في المعنى وحده أو باللفظ وحده بل فيهما معا ليخلص إلى وضع نظرية متكاملة في البناء الفني على أساس النظم، يقول عبد القاهر:» وأمر النظم في أنه ليس غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وإنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحدد على ترتيبها الألفاظ ([46])

البنية والصورة

والبنية الفنية للقصيدة تقع في الصورة، والصور وإن كانت في غالبها مفردة ينتظمها بيت واحد، أو مجموعة قليلة من الأبيات إلا أنها ستلتحم مع النص،فتقع موقعا متزنا في ثنايا القصيدة،وهذا التموقع المنتظم يعطيها نوعا من الاستقرار المطلوب لإثبات وحدة البناء في القصيدة العربية، وهذا ما تريد الدراسة إثباته من خلال جماليات التصوير المشكل لجسد القصيدة التي نحن بصددها، ولن تقف الدراسة على صور المقدمة الطللية ؛لأن جزءا من التناول قد مسها حين عرض البحث لها سالفا، أما صور الرحلة والصيد ومغامرات الشاعر مع صويحاباته؛فإنها في مجموعها تشكل بيئة القصيدة،أعني: أنها تعبر عن ذاتية الشاعر،وعن منطقه في الحياة، وهذا مندغم مع الصدق الشعوري المفترض لتحقيق وحدة انسجام نفسي تشفع للقصيدة اتكاءها على ما سموه وحدة البيت.

وإذا كان الدمع قد استدعي في مطلع القصيدة لإرواء مادة الشوق،فإن استدعاءه ثانية، يأتي ليعيد للنفس صحوتها،فيدخل النص في سيزيفية جديدة:

وإنَّ شِفائي عَبـــــــرة مُهراقةُ

---

[43] ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب بيروت، 1992.ص185.

[44] محمد احسان النص: أثر الشعراء والنقاد الغربيين في شعرائنا ونقادنا في تحليل النص الشعري، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، عدد 95، ص166.

[45] لعمدة، مرجع سابق،ص106.

[46] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة رشيد رضا، شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1961،ص 295.

وهلْ عندَ رسم دارسٍ مِن معوّلِ؟!

تحاول الصورة-هنا- استعادة لحمة النص، والإبقاء على جذوته المحترقة،وقبل أن يسترسل الخطاب الشعري في انقطاعه عن مركز التشكيل الدلالي في صراع الأنا مع البيئتين: (المكانية / الصحراء، والزمانية /الذكرى) تعود العبرة ثانية:

فَفَاضَتْ دُموعُ العَينِ مِني صَبابةً
على النَّحرِ حتى بلَّ دَمعي مَحْملي

إذا هي عبرات تنسج مقاطع القصيدة» قفا نبك»»»لا تبك أسى»»»عبرة مهراقة»ففاضت دموع العين مني صبابة»بكى من خلفها انصرفت له»ذرفت عيناك»غذاها نمير الماء»مسح إذا ما السابحات»إن دماء الهاديات. عصارة حناء»» لم ينضح بماء فيغسل»بين ضارج وبين العذيب»أضحى يسح الماء»غدوة من السيل» سلافا من رحيق مفلفل».

هذا الحشد المتتابع من صور السح والضخ والاستضرار يحاول بناء نسيج متكامل، يشكل تفاصيلها نمنمات متناسقة؛فالصور الموزعة في ثنايا القصيدة عبر مشاهد الحب والوصف والصيد والترحال كلها تدور في فلك الصراع الوجودي، صراع مع البيئة، صراع مع الذات، صراع مع الآخر.

ومن هنا؛ فإن هذا الجانب التشكيلي الفسيفسائي هو الذي سيبدد مزاعم التفكيك، وسيعيد تشكيل النص، من خلال هذه الرؤية الجمالية المصرة على استحضار مادتها من مكونات البيئة، هذه البيئة التي تشكلت في مقدمة القصيدة تشكلا ثلاثيا في أبعاده (الزمان، المكان، الإنسان) ثم توزعت في صورة قد تبدو عشوائية عبر أبيات القصيدة التي نافت عن الثمانين، من خلال رؤية فنية معمقة يمكن الوصول إلى كنهها من خلال تتبع المعجم الدلالي من نحو،وتفيئ ظلال تلك الصور المفعمة بشاعريتها من نحو آخر.ذلك أن وحدة التكوين العضوي/ الشعوري المنبثقة من أعماق الذات الباحثة عن الخلود في رحلة العبور إلى الحياة، أو الذات المجابهة لصلف الحياة في واقعية العيش في قلب الصحراء هي التي تشكل معالم الصورة،وتجعلها نسيجا ملتحما في جسد القصيدة، ولو أنك وقفت على مشهد من مشاهد التصوير الفني؛ فرأيت كيف صيغ بألية درامية حيث الارتحال مع الزمان في اغتداء مبكر، مسابقا للطيور في وكناتها،ومعه عدة المجابهة أو عدة المسير (الجواد) ثم كيف تأخذ الرحلة ذاتها شكلا للصراع السيزيفي(مكر /مفر/مقبل/مدبر)هذا المشهد الدرامي يلتحم بغاية البحث وموطن التحدي (كجلمود صخر حطه السيل من عل).

ثم انظر إلى هذا التلازم البديع بين صلافة الحجر وقسوته،وهنا تستحضر قيمة الحجر في صرخة الجاهلي القديم: (ليت الفتى حجر)، ثم في قوة السيل والسيل جزء من سلاح الشاعر أحيانا بالدمع وأحيانا أخرى بالدفع:

وَقدْ أغتدي والطيرُ في وُكناتِها
بِمنْجردٍ قيدِ الأوابدِ هَيـــكَلِ
مِـــــكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً
كَجلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ مِن عَلِ

وقبل أن نسدل الستار على موضوع اللغة لا بدأن نشير إلى أن اختيارنا لموضوعي اللغة الشعرية والإيقاع الشعري كمكونين أساسين لبنية النص؛ لم يكن مجازفة، بل جاء لأننا نعتقد أن التلاحم البنيوي بين اللغة والإيقاع، هو الأساس الموجه لجمالية النص،فالشاعر بنى قصيدته على شكل لوحات متتابعة، بدأ بما يعانيه من ألم الفراق، وشدة الوجد، وقد سمى القدماء تلك اللوحة» المقدمة الطللية»ثم اتبع ذلك بلوحة راقصة، تكشف عن خفايا الذكريات الجميلة، ثم لوحة الليل وهي لوحة زمانية، مقابلة للوحة المكان في الطلل، كلاهما يحمل من شدة الحالة والمعاناة ما تجسده رحلة العبور في القصيدة، وأما لوحة الخيل فعدة المجابهة وأداة التحدي، ثم انظر كيف ارتبط الخيل مع السيل في مواجهة الكر والفر،وكلاهما ملازم خارجي

لمقابل داخلي؛أعني الدمع و الشعر/الخيل والسيل.

أما الخاتمة فقد جاءت على شكل نهاية مفتوحة ليعلن الشاعر من خلالها عن استمرار فصول المجابهة،وكان عجلة التاريخ في صراع الإنسان مع محيطه وهو يبحث عن الخلود لن تتوقف.

بنية الإيقاع:

الوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، لا يقوم بناؤها إلا بهما،وهما حجرا الأساس في موسيقى القصيدة الخارجية.

والوزن من أعظم أركان الشعر، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها.والوزن إيقاع يطرب الفهم، وقد التزمت به بعض اللغات الأجنبية، وكذا القافية، فهذا (نيتشي) الشاعر الفيلسوف الألماني يقدر جانب الوزن الموسيقي أكثر من أي جانب، ويفضل الشاعر الرائع الرنين، والفائق الإيقاع، المسيطر على مادة الأوزان.([47])

والوزن مرتبط ارتباطا عضويا وأسلوبيا بالقيم الدلالية للنص الشعري، ومع أن القدماء لم يفيضوا في هذا المجال؛ إلا أننا نجد عند بعضهم بعض التعليلات التي يستأنس بها، من مثل قول بن رشيق:» ومن تمامه»الوزن»أن يكون مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر ([48]).

أما حازم القرطاجني فقد وقف وقوفا طيبا إزاء هذه القضية، مقتديا إما ب(أرسطو)أو باليونانيين أو بابن سبنا، وبين: أن تباين الموضوعات لا بد أن يتبعه تباين في الأوزان.

ولكن القضية في العصر الحديث أصبحت أكثر بروزا؛ حيث ربط كثير من النقاد بين العاطفة والوزن، متأثرين بـ (هزليت) أو (ريتشاردز)؛ يقول الدكتور إبراهيم أنيس:» نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصيب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه؛ فإذا قيل: الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وزيادة النبضات القلبية ([49]).

ويختلف الوزن عن الإيقاع لدى المنظرين المحدثين اختلافا يجعل الوزن منصرفا إلى الإبداع الموسيقي في فترة زمنية ما، بينما يقدم الإيقاع نظاما يرتب المدد الزمنية في غير انقسام متساو،وتتشكل البنية الجمالية من خلال ذلك الإيقاع المبني على التكثيف من نحو،والتوزيع المبرمج من نحو آخر.

فالإيقاع يقود إلى جمالية التشكيل، ودلالة الإيقاع تقود إلى جمالية التأويل،وهنا تتبلور علاقة التضافر والتعاطي بين القيم الدلالية والبنى الإيقاعية، ولعل (الهورمونطيقا)([50]) بلفظها الأصلي قد أضحت واحدة من الأدوات النقدية الحديثة التي تحاول أن تنقل دلالة النص الأدبي من مجرد قيمة قائمة تدور حول الجودة أو الرداءة إلى قيم ذات علائق تواصلية متعددة؛ ومن هنا فإن البنية الإيقاعية الداخلية بمعلقة امرئ القيس وفق التفسير الحداثي ستكون أكثر أهمية وإغراء للدارسين في كشف جمالية الإيقاع، فامرئ القي س زاوج بين الإيقاع الخارجي بالروي المكسور إلى تموجات داخلية تكشف عن حالات نفسية تعتور متن القصيدة، ولا يمكن الفصل في هذه القصيدة الإيقاع الخارجي المتمثل بهذا العزف الثقيل، وبين التموجات الداخلية المشكلة للقيم الدلالية الجمالية.

هذا التكامل الإيقاعي بين الخارجي والداخلي يكشف عن نظام متماسك تتركب أنغامه من أصوات ذات وطء قوي صاخب مجلجل، وهمسات رقيقة ساحرة منخفضة متلاحقة؛فينشأ من تكاملهما بنية إيقاعية متكاملة.

---

[47] بناء بنية القصيدة، مرجع سابق، ص207

[48] نفسه، ص 115

[49] نفسه، ص 219

[50] إن كلمة (هرمينوطيقا-hermeneutics) هي التعبير الإنجليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية (هرمسhermeneus) وتعني: المُفَسِّر أو الشارح.

ويبقى كلام المعاصرين محالة للفهم والتقييم، فمثلا يحاول كمال أبو ديب[51] أن يصب النظرية النقدية لعبد القاهر الجرجاني في وعاء»الرومنتيقية»؛حيث ذهب إلى أن النظرية الحسية أو البصرية للصورة الشعرية تؤدي إلى نتائج شبيهة إلى ما وصل إليه بعض الكتاب الأوروبين خاصة»كلوردج»، أما مندور[52] فيرى أن مذهب عبد القاهر هو أحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا، وهو شبيه بمذهب العالم السويسري»فرديناد دي سويسر»؛حيث فطن عبد القاهر إلىأن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات ([53])

هذه العلاقات التي تتشكل من خلال نظام تركيبي يشكل الإيقاع جزءا منه هو الذي يغرينا للحديث عن جمالية للإيقاع،وهي جمالية تفضي إلى جمالية الدلالة،بحيث تتشكل العلاقات اللغوية داخل النص الشعري عبر نسيج مترابط؛بحيث يحدث كل طرف من أطراف البنية أثرا في أطراف النسيج المتكاملة؛فالبنية الإيقاعية مثلا تحدث أثرها البليغ في جمالية الصورة، وكلاهما سيتعانقان مع المعنى لإحداث التلاحم المطلوب، وبناء الوحدة العضوية الشعورية التي تحدثنا عنها آنفا.

وحينما يلج الدارس إلى تفاصيل البنية الإيقاعية في معلقة»امرئ القيس» يجد أن أو لحرف في مطلع القصيدة يعلن عن الهوية الإيقاعية للنص؛فالباء المكسورة في مطلع القصيدة جاءت لتناسب اللام المكسورة في حركة الروي، وبين هذين الكسرين تتلاحق الحروف المتتابعة في حركة انطواء تنم عن ثقل الوطء في موقف الذكرى:

قِفا/نبكِ/من/ذكرى/حبيب/منزل/ بسقط/اللوى /الدخول/حوملِ

لاحظ تتابع الكسر،إنه نظام صوتي يعلن عن هوية نفسية متحطمة تحت وطأة الفراق،وسيرافقك كذلك عبر سطور المقدمة كلها، ثم ينتعش النص مع لوحة الرحيل،والصيد لتتراقص الكلمات في ارتدادات صوتية مجلجلة، تخطب ود البطولة:

مِـــــكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً
كَجلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ مِن عَلِ

وإذا كانت هذه المنظومة الصوتية قد تتابعت في كيفية تلقائية عفوية خاطرة، لتعتق النص من تكلفه،وتدخله في أبجدية التزاوج الجمالي،بين الصوتي والدلالي باعتبار اللغة المحكية أساسا للتكوين اللغوي، فان انسجام الإيقاعات الصوتية مع دلائل المشهد التصويري يعد من أبدع ما رسمته يد الإبداع في بناء نص متكامل ناطق بغنائية لطيفة:

والقى بصَحْراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ
نزولَ اليماني ذي العيابِ المخوَّل
كَـــــأَنَّ سِباعاً فيهِ غَرقى غُدَيَّةً
بِأَرجائِهِ القُصوى أَنابيشُ عَنصُلِ
على قَـــــطَنٍ بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ
وَأَيْسَرُهُ عَلى السّتَـــــــارِ فَيَذْبُلِ
وَأَلقـــــى بِبَيسانَ مَعَ اللَيلِ بَركَهُ
فَأَنزَلَ مِنهُ العَصمَ مـــــن كُلِّ مَنزِلِ

هذه الرعونة الصوتية، والجفاف اللفظي يتناسب وقسوة المشهد ورعونة الحياة.

أما بنية القصيدة- في كليتها –فإن لها أثرا في تحديد ميزات الإيقاع،وقد بنيت القصيدة على نظام توالي الشطرين وجاءت على البحر الطويل، والبحر الطويل يحتمل جملة من الإيقاعات المتعددة،وقد جاءت

[51] ناقد وأكاديمي سوري عمل محاضرا في جامعة اليرموك الأردنية.

[52] محمد مندور ناقد مصري معروف.

[53] نفسه، ص 67

إيقاعاته في المقدمة هينة لينة رتيبة، ثم تسارع فيها النغم حتى وصل إلى ذكرياته وأحلامه مع صويحباته هبط الإيقاع،إلى النقطة التي بدا منها،ثم امتد النغم منسابا إلى آخر النص،وتموج النص بين تفعيلات رتيبة وغير رتيبة يتناسب مع حال الشاعر النفسية؛حيث تظهر التفعيلات(مفاعيلن) و(مفاعل)ظهورا منتظما في النص مما يمنح القصيدة وزنا مشتركا، واستقرارا يجعل الإيقاع رتيبا يلائم حالة الحزن والانكسار اللتين تشيعان في النص،لكن هذه الرتابة سرعان ما تنكسر من خلال عدول يتمثل في (فعولن-فعول) أو(مفاعلن-مفاعيل) التي تتناسب مع حالة التجدد والانبعاث، ودخول عالم السرور أحيانا.

إذ تنشد شفاهاً أمام السامع عن طريق الصوت الذي»هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة باليد والرأس، من تمام حسن البيان باللسان... ([54])»وهنا يحدث الإمتاع وتسري الشفافية المطلوبة لإنعاش الروح وإذكاء عالم المشاعر، وفصل الخطاب إلى مصاف التأثير والتشويق.

والسامع يشعر بإيقاع الأبيات من خلال» تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص وهو ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين...[55])» فيما بينهما، فلا يحقق انتظاماً مطلقاً إنما انتظاماً موقّعاً على مسافات محددة والإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها،وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب لهذه اللغة، علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية.وهذا يعني: أن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيناً...([56]) فالإيقاع أعمق من الوزن والقافية إذ تكمن فيه((الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية...([57]) من خلال ((... التدفق والانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات...([58]).

و هذه البنية الموسيقية التي تتمتع بها هذه القصيدة اكتسبت الخلود والأصالة على مر الزمن لما فيها من ((تعيينات عاطفية ذات ثقل في النفس ولما كانت الموسيقى في القصيدة محسوسة بحيث نشعر أن لها كافة خصائص المادة المجسمة... فان بوسعنا أن نستمتع بالقصيدة الجاهلية...([59]).

وقد عُرِف العرب بأنهم أرباب الموسيقى منذ القدم ([60])، قال ابن عبد ربه: ((كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشياً، وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة وهذه القرى مجامع أسواق العرب ([61]).

فـ ((مقود الشعر الغناء به ([62])، ونحن نعلم ان الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة وكما رأينا فإن الإيقاع لا ينبع من الوزن فقط إنما من الكلمات أيضاً فـ ((الوزن هو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر وهو يمثل الموسيقى الخارجية وهي ليست كل شيء في موسيقى الشعر فهناك الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة

---

[54] البيان والتبيين، الجاحظ، مرجع سابق:ج١ / ص79.

[55] كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية للشعر العربي: دار العلم للملايين، بيروت، 1974 ص52.

[56] خالدة سعيد: حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر، بيروت، 1984، ص111.

[57] في البنية الإيقاعية للشعر العربي،مرجع سابق،ص43.

[58] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تأليف:إليزابيث درو؛ ترجمة:محمد إبراهيم الشوش:بيروت، 1961 ص50.

[59] (6) يوسف اليوسف: مقالاتٌ في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، دمشق،،1975. ص 73.

[60] هـ. ج. فارمر:تاريخ الموسيقا العربية: ترجمة:حسين نصار (مكتبة مصر بالفجالة 1956) ص32.

[61] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد للفريد، 6 /، دار الكتب العلمية، 1983،ص 27.

[62] (العمدة: 1 /211.

الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً...([63]). (... من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمنه من حسن تخييل له ومحاكاة...([64]).

النتيجة

لعلفي صمود البنية التكوينية للقصيدة العربية القديمة كل ذلك الزمن الممتد ما يؤكد على قوة النسيج لها، واحترام أهل العربية لهذا الطرز، احتراما يصل عند بعضهم حد التقديس؛حيث طالب بعضهم بلزوم ما ابتدأه الأوائل، والنسج على منواله. غير أن هذا الثبات لم يبق جامدا متكلسا بل مرت عليه نفحات فاعلة أصابت بعضه فأحيته،وأصابت بعضه الآخر فأماتته، بل أحدثت فيه انقلابا ملحوظا،كما في الشعر الحداثي القائم على التفعيلة.

لكن القصيدة القديمة ما زالت تعبق بألق من أجادوا بنيتها،وأحسنوا نظمها،وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف عن البنية اللغوية والإيقاعية لذلك النمط،وقد خلصت إلى نتائج نحسبها جيدة،ونلخصها في النقاط التالية:

١. إن استقرار شكل القصيدة العربية في العصور الإسلامية الثلاثة،قد منح بنيتها قوة كافية،ساعدت على حمايتها -وما زالت-من اهتزازات تعرضت لها، وبذا ظلت أوزان الشعر العربي أساسا أوليا في الحكم على جمالية النص الشعري ومشروعيته.

٢. تتمتع القصيدة القديمة بقدر جيد من الدرامية، واستعمال السردية والوصف المتجدد؛ وهذا يخرجها من مدار الجمود الذي اتهمها به بعض النقاد، ويحررها من علة الرتابة والطقس الثابت.

٣. هذا الجانب التشكيلي الفسيفسائي الذي تقدمه الصورة في القصيدة العربية لا يكتفي بالجانب الحسي، بل يتجاوز الشكل ليلتحم بالمضمون من خلال رؤية ثلاثية الأبعاد يشكل الزمان والمكان والإنسان رؤوس زوايا مثلها، وهذا التشكيل سيبدد مزاعم التفكيك، وسيعيد تشكيل النص، من خلال هذه الرؤية الجمالية المصرة على استحضار مادتها من مكونات البيئة، هذه البيئة التي تشكلت في مقدمة القصيدة(الزمان، المكان، الإنسان)

أما الإيقاع فهو العنصر الأكثر بروزا بين كل تلك المكونات وهو يقوم بدور العامل الأكثر فاعلية في ربط هذه العلاقات التي تتشكل من خلال نظام تركيبي يشكل الإيقاع جزءا ومن هنا ستقر المفهوم الجمالي للبنية؛ وهي جمالية تفضي إلى جمالية الدلالة،بحيث تتشكل العلاقات اللغوية داخل النص الشعري عبر نسيج مترابط؛بحيث يحدث كل طرف من أطراف البنية أثرا في أطراف النسيج المتكاملة؛فالبنية الإيقاعية مثلا تحدث أثرها البليغ في جمالية الصورة، وكلاهما سيتعانقان مع المعنى لإحداث التلاحم المطلوب، وبناء الوحدة العضوية الشعورية التي تحدثنا عنها آنفا.

---

[63] (2) -د. رجاء عيد، الشعر والنغم- دراسة في موسيقى الشعر- - دار الثقافة- القاهرة- 1975.:ص 21،و ينظر صلاح فضل: انتاج الدلالة الأدبية: مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر,2002 ص 261. وينظر أيضا: الشعر الجاهلي، محمد النويهي: 1/57،دار الفكر العربي، 1998. وينظر:التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين:رسالة دكتوراه،كلية الآداب/ جامعة الموصل، 1997. ص169.
(3)

[64] حازم القرطاجني،أبو الحسن،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب أبو الخوجة،دار الغرب الإسلامي، 1981: ص71.

SUMMARY

READING THE LANGUAGE AND RHYTHM IN THE STRUCTURE OF ANCIENT ARABIC POETRY: IMRU'L-QAYS

Ramazan ÖMER*

The Arabic poem was able to maintain its formal structure and pass through consecutive centuries since it was first revealed at the hands of critics of the second century of Hijra, a hundred and fifty years before the mission of the Prophet, at the time of poems of al-Muhalhil b. Rabi'a, Imru'l-Qays, Antara, et al.

The Arabic Hanged Poems, well known as "al-Mualaqat", formed a rich resource for critics to explore the features of structure in the formation of ancient Arabic poetry about which I conducted many studies; however, I wanted to broach the topic in a modern methodology where I focused on two principles of structural formation, which I considered as two pillars of structure of ancient poetry, namely: language and rhythm.

It has been shown in the research that the completion of a poem_ aesthetically_ occurred as a result to that innate embrace between language, with its formal and semantic aspects, and rhythm in its lyrical nature, and thus concluded that the Arabic poem was full of aesthetic connotations, represented the highest poetic levels of the embrace of its elements through the structure of the sentences of poetry, and artistic imagery, right down to poetic unity, embodied in semantic psychological unity and rhythmic aesthetic unity.

Given that, this study emphasized on a masterpiece of the ancient poetry called Hanged Poem of Imru'l-Qays since the researcher believed that its structure was the closest to what might be called "the structure of ancient poem" as it represented a good model structurally and artistically for this study.

After the preface, I addressed the concept of structure linguistically and idiomatically then I moved on deeply to discuss the structure of the Arabic poem.

I began with the structure of language since language is the container of thought and poetry, the source of semantics, and the tool of rhythm. There is

* Assist. Prof. Dr., Harran University, Faculty of Theology,Chair of Arabic Language and Rhetoric (ramadan.omer@yahoo.com).

no completeness of beauty without language; poetry lies in the logic of a poetic language. A poem is a text that its sentences and verses are formed through a transparent expressive language where meanings, words, rhythm, imagery, and imagination are all integrated together.

The Arabic poem is lyrical in nature as proven by more than one researcher. Thus, talking about the structure of the rhythm goes in line with the vision and proposition of the writer. Rhythm and rhyme are two main pillars of the Arabic poem without which it cannot be constructed; moreover, they are considered as the foundation stones in the music of the external poem.

These relationships formed through a synthesizing system where rhythm is part of it tempted us to talk about the aesthetic of the rhythm which is conducive to aesthetic of significance where the linguistic relations are shaped within the poetic text through interconnected texture where each part of the texture impact on the other integral parts. Rhythmic impact, for example, eloquently affect the aesthetic of the image as both will embrace with meaning to bring about the desired cohesion and to build the emotional poetic unity that we talked about earlier.

المصادر والمراجع:Arapça Kaynaklar

1. القران الكريم.
2. ابن رشيق،أبوعلي القيرواني الأزدي،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ت: 456هـ)،تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد،مطبعة السعادة-القاهرة، 1955.
3. ابن سلام الجمحي:طبقات فحول الشعراء،قرأه وشرحه:محمود محمد شاكر،دار المدني بجدة،ج1.
4. ابن قتيبة، الشعر والشعراء،،تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،دار الحديث،القاهرة، 2006،ج1.
5. ابن منظور،أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،لسان العرب،بيروت،دار صادر،ج14 (د. ت).
6. أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني،العمدة،دار الطلائع،القاهرة،ج1
7. أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب أبو الخوجة،دار الغرب الإسلامي،1981.
8. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي،العقد الفريد،دار الكتب العلمية، 1983.
9. إليزابيث دروالشعر كيف نفهمه ونتذوقه،ترجمة:محمد إبراهيم الشوش،بيروت، 1961
10. امرؤ القيس،ديوان امرئ القيس،ضبط وتصحيح: مصطفى الشافي،دار الكتب العلمية،بيروت،ط٥، 2004.
11. بدران عبد الحسين،التناص في شعر العصر الأموي،رسالة دكتوراه،كلية الآداب/ جامعة الموصل، 1997.
12. الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،مصر،1998.
13. حياة جاسم، «وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي»،بغداد، 1972.
14. خالدة سعيد:حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر،بيروت، 1984.
15. سعيد محمد الفيومي،فلسفة المكان في المقدمة الطللية،مجلة الجامعة الإسلامية ،غزة (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد الخامس عشر،العدد الثاني،
16. كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية للشعر العربي،دار العلم للملايين،بيروت، 1974.
17. محمد إحسان النص،أثر الشعراء والنقاد الغربيين في شعرائنا ونقادنا في تحليل النص الشعري،مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة،عدد 95.
18. رناتا يعقوبي،دراسة في شعرية القصيدة العربية الجاهلية،ترجمة الدكتور موسى ربايعة،مؤسسة حمادة للدراسات والخدمات الجامعية،اربد،الأردن 2005.
19. زكريا إبراهيم،مشكلة البنية،مكتبة مصر،د. ت.
20. الزوزني،شرح المعلقات السبع،تحقيق:أ.د. أحمد حمد شتيوي ،دار الغد الجديد،القاهرة،2006.
21. رجاء عيد ،الشعر والنغم- دراسة في موسيقى الشعر- دار الثقافة- القاهرة- 1975.
22. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية: مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، 2002.
23. عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،طبعة رشيد رضا،شركة الطباعة الفنية الحديثة،القاهرة، 1961.
24. علي العتوم:قضايا الشعر الجاهلي،عمان، 1984.
25. قدامة بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي،المكتبة الأزهرية للتراث،القاهرة،-2006.
26. حمدا لنويهي:الشعر الجاهلي: ٥٧/١،دار الفكر العربي، 1998.
27. محمد بن احمد بن طباطبا العلوي،عيار الشعر،شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،بيروت، 2005.
28. محمد سعيد حسين،،البنية القصصية في الشعر الأموي،أطروحة دكتوراه،كلية التربية- ابن الرشد،جامعة بغداد، 1996.
29. هـ.ج.فارمر: تاريخ الموسيقا العربية،ترجمة:حسين نصار (مكتبة مصر بالفجالة 1956).
30. يوسف اليوسف:مقالاتٌ في الشعر الجاهلي،دار الحقائق،دمشق، 1975.

Arapça Kaynaklar (Latin Alfabesiyle)

1. Kur'an-ı Kerim.
2. İbn-u Reşîk, Ebû 'Ali el-Kayravânî el-Ezdi, **el-'Umde fî mehâsini'ş-şi'ri ve âdâbihi ve nakdihi**, tahkik Muhammed Muhyiddin Abdulhamid, Kahire, Matbatu's-Sa'âde, 1995.
3. İbn Selâm el-Cumahî, **Tabakât fuhûli'ş-şu'arâ**, şerh Mahmud Muhammed Şâkir, C. I, Cidde, Dâru'l- Medenî.
4. İbn Kuteybe, **eş-Şi'ir ve'ş- şu'arâ'**, şerh Ahmed Muhammed Şâkir, C. I, Kahire, Dâru'l-hadîs, 2006.
5. İbn Manzûr Ebi'l-Fadl Cemâleddin Muhammed b. Mekrim, **Lisânu'l-'arab**, t., C. XIV, t.y., Beyrut, Daru's-Sâdır.
6. Ebû 'Ali el-Hasan b. Reşîk el-Kayravânî, **el-'Umde,** C. I, Kahire, Dâru't-talâi'.
7. Ebu'l-Hasen Hâzım el-Kırtâcinî, **Minhâcu'l-belağâ' ve sirâcu'l-udebâ'**, tahkik Muhammed el-Habîb Ebu'l-Hoca, Daru'l- Ğarb el- İslâmî, 1981.
8. Ahmed bin Muhammed b. Abdirabbih el-Endulisî, **el-'Ikdu'l-ferîd**, Dâru'l- kutubi'l-'ilmiyye, 1983.
9. Elizabeth Drew, **eş-Şi'r keyfe nefhemuhû ve netezevvekuhu**, trc., Muhammed İbrahim el-Şûş, Beyrut, 1961.
10. Imru'u'l-Kays, **Dîvân-ı İmru'u'l-Kays**, tashih Mustafa el-Şâfî, C. V, Beyrut, Dâru'l-kutubi'l-ilmiyye, Beyrut, 2004.
11. Bedran Abdulhuseyin**, et-Tenâs fî'ş-şi'ri'l-Emevî,** Musul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doktora Tezi, 1997.
12. el-Câhiz, **el-Beyân ve't-Tebyîn**, tahkik Abdussamed Muhammed Harun Mektebetu'l- Hancı, Mısır, 1998.
13. Hayât Câsım "**Vahdetu'l- kasîde fî'ş-şi'ri'l- 'Arabi hatta nihayeti'l-'asıri'l- 'Abbâsî**, Bağdat, 1972.
14. Hâlide Sa'îd: **Harekiyyetu'l-ibdâ'i dirâsât fî'l-edebi'l-'Arabiyyi'l-hadîs**, Dâru'l- fikr, Beyrut, 1984.
15. Sa'id Muhammed el-Feyyûmî, "Felsefetu'l-mekân fî'l-mukaddimeti't-taleliyye", **Mecelletu'l-câmi'ati'l- İslamiyye**, Gazze (Silsiletu'd-dirasâti'l- insâniyye), C. XV, sa. 2.
16. Kemal Ebû Dîb, **Fî'l- beniyyeti'l- îkâ'iyye li'ş- şi'ri'l- 'Arabî,** Dâru'l-'ilm li'l-melâyîn, Beyrut, 1974.

17. Muhammed İhsan en-Nas, "Eseru'ş-şu'arâ' ve nukkadu'l-ğarbiyyîn fî'ş- şu'arâinâ fî tahlili'n-nassi'ş-şi'r", **Mecelletu mecme'ati'l-luğatu'l-'Arabiyye**, sa. 95, Kahire.
18. Renate Yakubî, **Dirâse fî şi'riyyeti'l-kasideti'l-'Arabiyyeti'l-câhiliyye** trc. Dr. Musa Rabi'a, Muessese Hamada li'd-dirasât ve'l-hadamâti'l- câmi'iyye, İrbid, 2005.
19. Zekeriyya İbrahim, **Muşkiletu'l-bunye**, t.y., Mektebetu Mısr.
20. el-Zevzenî, **Şerhu'l-mu'allâkati's-sebi'**, tahkik Ahmed Hamid Şitevî, Dâru'l- ğaddi'l- cedîd, Kahire, 2006.
21. Reca 'Ayyad, **eş-Şi'r ve'n-nağme**, Dirâset fî musîkîyyi'ş-şi'ir, Dâru's-Sekâfe, Kahire, 1975.
22. Salâh Fadl, **İntâcu'd-delâleti'l-edebiyyi**, Merkezu'l-hadâratu'l-'Arabiyye li'l-i 'lâm ve'n-neşr, 2002.
23. Abdulkâhir el-Curcânî, **Delâilu'l-'icâz,** Taba'atu Reşîd Rıda, Şerketu't-tibâ'ati'l-fenniyyeti'l-hadîse, Kahire, 1961.
24. Ali el-'Utûm, **Kadâyâ eş-şi'ri'l-câhilî**, Umman, 1984.
25. Kuddâme b. Ca'fer, **Nakdu'ş-şi'r**, tahkik Muhammed Abdulmen'am Hafâcî, el- Mektebetu'z-zeheriyye li't-turâs, Kahire, 2006.
26. Muhammed el-Nuveyhî, **eş-Şi'ru'l-câhilî**, Dâru'l-fikri'l-'Arabî, 1998.
27. Muhammed b. Ahmed b. Tabâtab el-'Alevî**,'Iyâru'ş-şi'r,** şerh ve tahkik 'Abbâs 'Abdussâtır, Daru'l-kutûbi'l-'ilmiyye, Beyrut .2005.
28. Muhammed Sa'îd Huseyin, **el- Bunyetu'l-kisasiye fî'ş-şi'ri'l-Emevî**, Bağdat Üniversitesi İbn Ruşd Eğitim Fakültesi, 1996.
29. H.C. Fârmer, **Târîhu'l-mûsîka el-'Arabiyye**, trc. Huseyin Nassâr, Mektebetu Mısır bi'l- Feccâle, 1956.
30. Yûsuf elYûsuf, **Makalât fî'ş-şi'ri'l- Câhilî**, Dâru'l- hakâik, Şam, 1975.