من أدوات تكثيف الدَّلالة البكائيَّة
في عينيَّة أبي ذؤيب الهذليِّ
دراسة وصفية تحليلية

د. هالة أبايزيد بسطان محمد
أستاذ النقد المشارك بكلية الآداب جامعة أم درمان الأهلية
halabustan@99gmail.com

Devices of Intensifying the Weeping Connotation in the Eyes of *Abi-Dhu'eib Al-Hathali* - Descriptive analytical Study

Dr. Hala Aba-Yazeed Bustan Mohammed - Associate Professor, Criticism, Faculty of Arts, Omdurman Islamic University

مستخلص

(من أدوات تكثيف الدَّلالة البكائيَّة في عينيَّة أبي ذؤيب الهذليِّ)، هي دراسة وصفية تحليلية أخضعنا فيها الأربعة عشر بيتاً الأولى من العينية للدرس النقدي التحليلي باعتبارها الأبيات الرثائية الأم في القصيدة، وفيها كل ما أراده الشاعر من معان. وتهدف الدراسة لإعادة الوقوف الجمالي التذوقي

Abstract

The devices of condensing the weeping connotation in the eyes of *Abi- Dhu'eib Al-Hathali*, is a descriptive analytical study in which the first fourteen verses of Al-Ay-nia were subjected to critical and analytical study, as they are the main lamenting verses in the poem, and contain all the meanings the poet wished to convey. The study aims to reconsider

على نماذج من الشعر العربي القديم. تناولنا هذا الدرس من خلال ثلاثة محاور، أولها: عن أبي ذؤيب الهذلي، وثانيها: توظيف آليات اللفظ، وثالثها: توظيف المحتوى التراكيبي، متخذين المنهج التحليلي الوصفي منهجا وأداة للتنقيب عما نبحث عنه من محاسن فنية. وتوصلنا إلى نتائج أبرزها، أن أبا ذؤيب قد جند جميل إمكانات هذه الأدوات اللغوية والتصويرية بمستوى تعبيري دقيق، أدى مبتغاه من الدلالات البكائية الكثيفة. ومازالت الأبيات تحتاج لدقيق النظر لاستخراج كوامنها الدلالية والجمالية التعبيرية.

esthetic appreciative aspects in the samples of ancient Arabic poetry. This study was investigated from three perspectives: first, about Abi-Dhu'eib Al-Hathali, second, an employment of diction devices, third, utilization of structural content by using descriptive and analytical method as a tool for exploring the artistic advantages being searched. The following significant findings have been revealed: Aba-Dhu'eib has inducted the best potentials of these linguistic and pictorial devices in precise expressive level that achieved their objective of condense weeping connotations. These verses are still need careful investigation to extract their connotation, artistic and expressive underlying.

مقدمة

تناولنا في هذه الدراسة أحد نماذج الشعر العربي القديم الجاهلي/الإسلامي، الذي يكاد يكون مثالا في بابه، وإن خلت ملامح الإسلام من قسمات النص الذي ظل متمسكا بروحه القديم. تهدف هذه الدراسة لإعادة الوقوف الجمالي التذوقي على نماذج من الشعر العربي القديم، وقد وقع الاختيار على عينية أبي ذؤيب الهذلي لما لها من قيمة فنية عالية بين شعر الرثاء في الأدب الجاهلي وما بعد الجاهلي. ولقد سعينا لرصد الأوضاع اللغوية والتصويرية والفنية التي كانت موضوعا للدراسة في الأبيات الأربعة عشر الأولى من القصيدة باعتبارها زبدة معاني الرثاء فيها، التي نرى أنها

ذات تكثيف بكائي بائن الدلالة. طرحنا ذلك خلال ثلاثة محاور هي: عن أبي ذؤيب الهذلي- توظيف آليات اللفظ- توظيف المحتوى التراكيبي، متخذين المنهج التحليلي الوصفي منهجا وأداة للتنقيب عما نبحث عنه من محاسن فنية. وذيلنا الدراسة بخاتمة وقائمة لما استفدنا منه من مراجع قديمة وحديثة. وعلى الرغم من تكاثر الدراسات الناقدة، قديمها وحديثها، إلا أنه تظل التوصية حاضرة دوما باستمرار إعادة قراءة الشعر العربي القديم، وإعمال النظر نقدا وتذوقا وتحليلا؛ لما في ذلك من فوائد جمة، فنية ومنهجية، للأدب والنقد ودارسيهما.

المحور الأول: عن أبي ذؤيب الهذليّ وعينيَّته

أورد الأصفهاني في أغانيه أنه: «هو خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن ألياس بن المضر بن نزار. وهو أحد المخضرمين ممن أدرك الجاهلية والإسلام، وأسلم فحسن إسلامه. ومات في غزاة إفريقية»[1]. ولقد ورد تحقيقاً وتدقيقاً لما ظهر من خلاف في المصادر العربية القديمة حول نسب أبي ذؤيب في ديوان أبي ذؤيب الهذلي تحقيق وتخريج أحمد خليل الشال تحت عنوان: (اسمه ونسبه)[2] نجد أن من المهم مراجعته لمن أراد التفصيل والاستزادة. من صفاته الخلقية أنه كان، أسْجَر العينين، جاحظهما، قصيراً أحمر، والسُّجرة: حُمرة في بياض. هلك له بنون خمسة في عام واحد، أصابهم الطاعون، وكانوا هاجروا إلى مصر. وهلك أبو ذؤيب في زمن عثمان بن عفان رحمه الله في طريق مصر مع ابن الزبير، ودفنه ابن الزبير[3]. «نشأ أبو ذؤيب في قبيلة هذيل، وهي قبيلة من أفصح قبائل الحجاز، فقد نقل السيوطي عن الأصمعي قال:» قال أبو عمرو بن العلاء: أفصح

(١) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني-كتاب الأغاني- تحقيق إحسان عباس وآخرون- المجلد السادس - خبر أبي ذؤيب- دار صادر بيروت ٢٠٠٨م ط٣ - راجع الخبر كاملا ص١٨٧-١٩٦.

(٢) أبو ذؤيب الهذلي-ديوان شعر-تحقيق أحمد خليل الشال- مركز أحمد خليل الشال الدراسات والبحوث الإسلامية بورسعيد ط١/٢٠١٤م ص١٨-٢٢.

(٣) أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري-شرح أشعار الهذليين-تحقيق عبد الستار أحمد فراج-مراجعة محمود محمد شاكر-مكتبة دار العروبة-بدون طبعة، بدون تاريخ ج١ ص٤.

الشعراء ألسنا، وأعربهم: أهل السروات، وهن ثلاثة-وهي الجبال المطلة على تهامة مما يلي اليمن- فأولها هذيل وهي تلي الرمل من تهامة. ثم عِلْيَة السراة الوسطى، ثم شركتهم ثقيف في ناحية منها. ثم سراة الأزد، أزد شَنُوءة»[1]. «يعد أبو ذؤيب عند النقاد من الشعراء الفحول، وشعره عندهم في المرتبة العالية، فقد أثنوا جميعا على شعره... قال أبو عمرو بن العلاء: سئل حسان من أشعر الناس؟ قال: حيا أم رجلا؟ قال: حيا. قال: هذيل. قال ابن سلام: وأشعر هذيل غير مدافع: أبو ذؤيب...وقال خلف الأحمر: بنو هذيل من أشعر قبائل العرب، وأشعرهم أبو ذؤيب وأمير شعره وغرة كلامه قصيدته التي أولها: «أمن المنون وريبه تتوجع»[2]. وقد كثر مادحوه من أهل اللغة والشعر والنقد العربي القديم. لقد اتبع أبو ذؤيب منهج الجاهليين أو لنا أن نقول بأنه من بناة المنهج الجاهلي الرصين القوي الذي يقف شاهدا –وإلى يومنا هذا- على فخامة الشعر العربي، ورقي أساليبه اللغوية والفنية البلاغية.

من المنهج الجاهلي الذي اتسم به شعر أبي ذؤيب: تصريع القصائد، والمقدمات الغزلية والطللية، وقوة اللفظ وجزالته مع غرابة تناسب هذيل خصوصا وتناسب الزمان الجاهلي ولغاته وبيئاته عموما، إلى جانب أن هذيلا من أفصح العرب «فالمنطقة التي عاشت فيها هذيل كانت مشهورة بفصاحة أهلها واستقامة لغتهم. ومما يؤيد ذلك قول عثمان ابن عفان رضي الله عنه حين أراد تدوين القرآن الكريم: (اجعلوا المُملِي من هذيل والكاتب من ثقيف) فهو اختار اثنين من منطقة السراة لما اشتهر به أهلها من فصاحة وسلامة لسان ومقدرة على الكتاب»[3].

والمطلع على كتاب شرح أشعار الهذليين للسكرى، يجد بعضَ اختلافٍ في السمات الشكلية لشعر أبي ذؤيب عن شعر قومه؛ أبرزها القصائد الطِوال عند أبي ذؤيب. فالسمة الفنية البارزة التي تظهر في شعر الهذليين هي عدم الميل إلى التطويل، والإكثار من الأراجيز والمقطَّعات إلا قليلا. ومن طرف آخر نجده قد ماثلهم في سمة الوحدة

(١) الشال ص١٠.

(٢) الشال ص٢٧-٢٨.

(٣) نورة الشملان- أبو ذؤيب حياته من شعره-عمادة المكتبات جامعة الرياض/السعودية-ط١/١٩٨٠م-ص٣٠.

الموضوعية، على الرغم من طول قصائده، فهي وإن بدت متشعبة الموضوعات أحيانا إلا أنها متحدة الشعور تربطها وحدة نفسية تجمع ما يظهر من تعدد موضوعي على سطوح النص.

وكما الشعر الجاهلي وشعر هذيل، نجد قصائده تعج بالتصوير شديد الدقة، عميق الدلالة، مادته البيئة المعيشة وحياة الناس بكل ما لها وما عليها، وكل ما بين السماء والأرض من إنسان وحيوان وطير وجبل وماء، فهو مصور بارع يجتلب مادته من البيئة حوله كما الشاعر الجاهلي والعربي. وقد كثرت الحكمة في شعره إذ دعته إليها كثرة نظمه عن النكبات والاقتتال والموت، فتجدها ملبدة بظلال سود. ومما أجمع عليه الأقدمون أن أبرع بيت قالته العرب هو قوله:

والنَّفسُ راغبةٌ إذا رغَّبتها وإذا تُـردُّ إلى قليـلٍ تقنـعُ

وأن أشعر نصف بيت وأقواه حكمة قوله: (والدهر ليس بمعتب من يجزع) ذلك أنه شديد الإيجاز في معناه، وهم يرون في الإيجاز إعجازاً. وهو كذلك.

وإذا تصفحت أشعار هذيل في جملتها وعلى اختلاف موضوعاتها، لا تحس بأنك بارحت الجاهلية إلى الإسلام؛ ذلك أن شعراء هذيل احتفظوا لأشعارهم بكل مالها من روح جاهلية. ومعلوم أن بعض الشعراء لان شعرهم وقَرُب مطلبه في أول عهده بالإسلام تحرزا من طرق أبواب لا يقبلها الله ورسوله، كما كان مع حسان بن ثابت ومع لبيد بن ربيعة الذي اقتصر موضوعه الشعري على نشد مكارم الأخلاق التي أيَّدها الإسلام.

وقد لاحظ كثير من دارسي شعر أبي ذؤيب أن مرثيته في بَنِيه تبدو فيها هذه البصمات الجاهلية بعيدا عن الملامح الإسلامية لاسيما في حال الموت الفاجع؛ فنلحظ فيها الجزع وعميق الحزن ونفاد الجلد، وكأنك تسمع صوت عويله ونواحه على بنيه. وقد ترك نفسه على سجيتها لتنال من الحزن ما تناله دون أن يقيدها بقيد الواجب وغير الواجب، أو المندوب، أو المكروه، أو الحلال والحرام، تركها على جاهليتها تنشر حزنها كيفما كان دون الاستسلام لقضاء الله وقدره واحتساب ألم الفقد بالرجوع

إلى الله امتثالا لقوله تعالى:)الذين إذا أصابتهم مصيبةٌ قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون) البقرة ١٥٦، وغيرها من المعاني القرآنية الآمرة بالتسليم للقضاء والقدر. وينتشر في كتب اللغة والأدب أن هذيلا من القبائل العربية التي لم تتأثر لغتها بأي لحن أو خلط لبعدها وقسوتها وشظف العيش بها ونفور أهل الحواضر عن طبيعتها الجافة المجدبة. ويخال إلينا أن هذا أحد مبررات عدم تأثر شعر هذيل بالروح الإسلامي واحتفاظه بالنمط الجاهلي شكلا ومضمونا. وقد كان أبو ذؤيب يقف في كل شيء مع قومه ويصنع صنيعهم ولا يخرج عنهم، وقد جمع في شعره الصفات التي اتسم بها شعر الهذليين، ويقف بذلك موقف المثل والنموذج لشعرهم. هذا.. ولقد تناسبت القصيدة مع قالب بحر الكامل وصفاته التي قال عنها عبد الله الطيب: «هو أكثر بحور الشعر جلجلة وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله-إن أريد به الجد فخما جليلا مع عنصر ترنُّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا. وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جدٌّ أم هزْل. ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله بحال من الأحوال»[1]. وهذا مذهب في النظر لمناسبة الوزن للمعنى، كان قد وقف عليه من القدماء حازم القرطاجني في مثل قوله: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى... فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى

(١) عبد الله الطيب-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج١-مطبعة حكومة الكويت ط ٣/ ١٩٨٩م-ص ٣٠٢-٣٠٣١.

الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه، مع سذاجته، حدة زائدة. فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر على ما تقدم. فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من الأغراض...»[1] فالجزالة وحسن الاطراد في الكامل هيأت لأبي ذؤيب الاسترسال في سرد حكايات الألم عنده وعند من عاش ما عاشه من الألم، في النماذج التي تحدث عنها بعد الأربعة عشر بيتا الباكية. لذلك كان الكامل أكثر ملاءمة لهذه القصيدة من المديد والرمل؛ فأبو ذؤيب لم يطلب اللين البكائي في نظمه لحرقة فقده بنيه، بل طلب الجزالة والقوة مع حسن الاطراد الذي هيأ له الاسترسال في سرد الحكايات النظيرة. وقول القرطاجني هذا قول ملؤه علم بفنون النغم والقول. وسنفرد له دراسة مستقله في بابه بحول الله.

الأربعة عشر بيتا الأولى، الباكية الجَزِعة من عينية أبي ذؤيب

أَمِـن المنـونِ وريبِهـا تتوجَّـعُ ... والدَّهـرُ ليـس بمعتـبٍ مـن يَجزعُ

قالـتْ أميمةُ ما لجسـمِكَ شـاحباً ... منـذ ابتُذِلـتَ ومثـلُ مالـكَ ينفعُ

أَم مـا لجنبِـكَ لا يلائـمُ مضجعـاً ... إلا أقـضَّ عليـك ذاك المضجـعُ

فأجبتُهـا أن مـا لجسـمي أنَّـه ... أودَى بَـنيَّ مـن البـلاد ووَدَّعـوا

أَودى بـنيَّ وأعقَبـوني حـسرةً ... بعـد الرُّقـادِ وعـبرةً لا تُقلـعُ

ولقـد أَرى أنَّ البـكاءَ سـفاهةٌ ... ولسـوف يُولـعُ بالبُـكا مـن يُفجَعُ

سَـبقوا هَـوَيَّ وأَعنَقـوا لهواهُـمُ ... فتَخرَّمـوا ولـكلِّ جنـبٍ مـصْرَعُ

فعـبَرتُ بعدهُـمُ بعيـشٍ ناصـبٍ ... وإخـالُ أَنيِّ لاحـقٌ مُسـتَتْبِعُ

ولقـد حَرَصـتُ بـأَن أُدافِـع عنهُمُ ... فـإذا المنيَّـةُ أَقبلـتْ لا تُدْفـعُ

(١) القرطاجني (أبو الحسن حازم) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة-الدار العربية للكتاب تونس-ط٣ ٢٠٠٨م-ص ٢٤١.

وإذا المنيَّـةُ أنْشَـبتْ أَظفارَهـا ... أَلفيْـتَ كلَّ تميمـةٍ لا تَنفـعُ
فالعـينُ بعدهـمُ كأنَّ حِداقَهـا ... سُـمِلَت بشـوكٍ فـهي عُـورٌ تَدمَـعُ
حـتَّى كأنِّي للحـوادثِ مـروةً ... بصَفـا المُـشرِّقِ كلَّ يـومٍ تُقـرعُ
وتجـلُّدي للشَّـامتينَ أُرِيهُـمُ ... أنِّي لريـبِ الدهـرِ لا أتضَعْضَـعُ
والنَّفـسُ راغبـةٌ إذا رغَّبتَهـا ... وإذا تُـردُّ إلى قليـلٍ تَقنَـعُ[1]

قال عبد الله الطيب مميزا لهذه الأبيات عن بقية القصيدة: «وأبيات الرثاء هذه في جملتها قوية جدا. والعاطفة التي فيها من نوع واضح شديد لا يحتاج إلى تفسير. ويصل إلى القلب بلا واسطة. وهي في بابها أقوى من كلام الشريف وكلام البحتري، والصدق فيها أظهر، كما أنها أدخل في طبعة بحر الكامل لجمعها بين طرفي الغناء، والعنف في الإفصاح بما يختلج في الصدر من لذْع الألم وحُرقة الحزن. ولو قد اكتفى بها أبو ذؤيب لكان قد أصاب حق الإصابة لأنه أبلغ بها السامع كل ما أراد أن يقوله، ولكنه لم يكتف وطلب أن يتأمل ويتعمق على منهج شعراء هذيل في الرثاء من ذكر هلاك الأوابد والنسور والوعول وما إلى ذلك من مظاهر الطبيعة. وهاته سبيل تزِل بالسالك في بحر الكامل»[2].

المحور الثاني: توظيف آليات اللفظ

لابد أن اللفظ واحد من أهم أدوات تكثيف الدلالة البكائية في عينية أبي ذؤيب كلها، وفي الأربعة عشر بيتا الأولى على وجه الخصوص. وللألفاظ آليات داخلية تعمل على بسط الدلالة مقصد الشاعر، منها: آلية صوت الحرف، آلية المعنى المعجمي، آلية المعنى الجمالي (الإشارات والإيحاءات). والبحث في ساحات ألفاظ النص سيكون من خلال آلياتها التي برزت في ثنايا ألفاظ بعينها؛ هي الألفاظ الدالة على البكائية القاتمة. وتتنوع أجناس الألفاظ الباكية في العينية ما بين: الاسم، والفعل، والصفة. وتتشكل معانيها لتتآلف لخدمة معاني الدلالة القصد، التي كان أبرزها وأعمقها:

(١) السكري ص٥-١١.

(٢) عبد الله الطيب-المرشد ج ١ -ص٣٤٧.

الجزع واللوعة، افتراس الألم، والاستسلام للفجيعة. يجري ذلك على كل الألفاظ في الأبيات سواء منها ما جاء على لسانه، أم ما جاء على لسان المحاور (أميمة)، أم من شَمَلَهم أبو ذؤيب بقوله:(والدهر لا يُبقِي على حدثانه)؛ الحمار الوحشي (جون السراة)، والأتان (الجدائد)، البقر الوحشي (شَبَبْ)، الفارس المدجج (مستشعرٌ حَلَقَ الحديد)، أم غير ذلك من دلائل حرقة الألم التي شيَّدها في النص:

والدَّهـرُ لا يُبْـقِي على حَدثانِـهِ جُـون الـسَّراةِ له جَدائِـدُ أربـعُ

***

والدَّهـرُ لا يُبـقي على حدثانِـهِ شـبَبٌ أفزَّتـه الـكلابُ مُـروَّعُ

***

والدَّهـرُ لا يُبـقي على حدثانِـهِ مُستَشـعِرٌ حَلَـقَ الحَديـدِ مُقنَّعُ

فيتبع كل بيت من هذه الأبيات الثلاثة بحكاية فَجيعٍ قهره الموت ومزق أحشاءه، في تشبيه تصويري ملحمي يقارب فيه بين فجيعته وهذه الحكايات، عله يُوصِلُ إلينا مقدار ما لحق به إثر فقده بنيه.

لقد كان لحرقة الحزن وخِواء الروح بعد الفقد الكبير الذي أصاب أبا ذؤيب، دور كبير في انتقاء الشاعر لألفاظ القصيدة التي تُشبِع دَوِيَّ صوت الجرح الغائر، وتُظهر طنين ذبذبات الأنين؛ تلك الألفاظ التي انتقاها وجدانه وصاغتها انفجارات أحشائه المهترئة فَجَعًا. وسنورد أدناه الألفاظ الباكية في الأبيات الأربعة عشر الأولى من القصيدة مرقمة بأرقام الأبيات في القصيدة- من دون إيراد التكرار ومن دون إلحاق أدوات النفي أو الاستثناء، وحروف الجر والعطف، وقالب الإضافة، وهي:

١/ المنون، ريبها، تتوجَّع، يجزع.
٢/ شاحِبا، ابْتُذِلْتَ.
٣/ مَضْجَعا، أَقَضَّ.
٤/ أَوْدَى، بَنِيَّ، وَدَّعُوا.
٥/ أَعْقَبُوني، حَسْرَة، عبْرَة، تُقْلِعُ.

٦/ يُولَع، يُفجَعُ.
٧/ هَوَيَّ، أَعْنَقوا، تَخَرَّموا، مَصْرعُ.
٨/ غَبَرتُ، ناصِب، لاحِق، مُسْتَتَبَعُ.
٩/ المنيَّة، تُدفَعُ.
١٠/ أَنْشَبَت، أَظْفَارها، تمِيْمَة، تَنفَعُ.
١١/ حِداقَها، سُمِلتْ، شَوْك، عُوْر، تَدْمَعُ.
١٢/ الحَوادِث، مَرْوَة، تُقْرَعُ.
١٣/ تَجَلُّدِي، شَامِتِين، رَيْب، الدَّهْر، أَتَضَعْضَعُ.
١٤/ راغِبَة، قَلِيل، تَقنَعُ.

أول ما نلاحظه من علامات التكثيف البكائي في المفردات أعلاه، هو بروز الآلية الصوتية في توافر حروف الجهر بالقصيدة عموما وفي الأبيات الأربعة عشر خصوصا؛ مما حشد لها قدرا كبيرا من دلالات العويل، والنحيب، وصوت نزيف الكَبِد وما يحدثه من زلزلة وجدانية حارقة، ما أتاح مساحة صوتية مفتوحة تتضح من خلالها حكاية الجَزَع الجزِع، ويتسع لها المدى البكائي في النص. ولم تخلُ أيٌّ من هذه المفردات أعلاه من حرفين من حروف الجهر. والجهر قوة الاعتماد على الحرف لدرجة امتناع النفس عن الجريان حتى ينتهي النطق به[١]، وحروف الجهر تسعة عشر حرفا، هي: (الهمزة، الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، القاف، اللام، الميم، النون، الواو، الألف، الياء). قال أيمن رشدي سويد: «تكون صفات الحروف أوضح ما تكون في حالة سكون الحرف أو التشديد، أما في حالة الحركة تضعف الصفة قليلا ولكن لا تنعدم فتبقى الصفة موجودة في الحرف ولكن أقل من الحرف الساكن»[٢] والتشديد كذلك مما توافر في الألفاظ الباكية كما هو بائن في رسمها، أي أن عنصر التكثيف الصوتي لحروف هذه المفردات أعلاه كان عالي

(١) أبو الإصبع السُّماتي الإشبيلي-مخارج الحروف وصفاتها-تحقيق محمد يعقوب تركستاني-ط١/١٩٨٤م-ص٨٥.
(٢) أيمن رشدي سويد-الدرر المنيرات في مخارج الحروف وصفاتها-نسخة إلكترونية- بدون طبعة، بدون تاريخ-ص٨.

الحدوث.. كل المفردات على حد السواء، دون استثناء.

ومن جماليات التكثيف البكائي التي تقف عندها الذائقة، التناسب الدلالي الصوتي الذي صنعه الشاعر في اختيار: «العين» الحرف القوي الجهور في روي القصيدة مع تقفية شَطريْ البيت الأول، وإردافها بالحالة الإعرابية: «الرفع بالضم»:

أَمِـنَ المَنُـونِ ورَيبِهـا تَتوجَّـعُ والدَّهـرُ لَيـس بمُعْتِـبٍ مَن يَجـزَعُ[1]

فخروج صوت العين مع صوت الضم تكاد ترى أثناءه خروج أمعاء الشاعر من عميق جوفه، وهذه حال يتجسد فيها الصوت في مشهد تشخيصي لا نخطئ إن قلنا أنه بائن الملامح، ولا نبالغ؛ ذلك أن «الإبانة التي هي وظيفة حركات الإعراب لا تقتصر على الكشف عن المعنى اللغوي فقط، كما فهم النحاة، بل هي شيء يتجاوز الإبانة بمعناها اللغوي الوظيفي إلى الإبانة بمعناها الجمالي الشكلي؛ أي أن للإعراب إلى جانب دوره في ضبط اللغة، وظيفة أخرى هي الوظيفة الجمالية... وإذا كانت الحركة ليست علما للإعراب، وليست دلالة الإعراب، وإذا كانت تُحذف في أكثر من مناسبة، فإن ذلك لَيحدثُ عن سليقة للعربية، وطلبا للخفة والرشاقة اللفظية، واستجابة لغاياتٍ جمالية موسيقية تستدعيها طبيعة السياق. وقد تستجيب حركة الإعراب لحاجات نفسية أو عاطفية تنتاب الشاعر، فتوظَّف حركة الإعراب كمعادل معنوي يعيد التوازن لنفس الشاعر»[2]، يحشد الشاعر كل ملكاته الفطرية ووجدانياته المهيمنة على صياغته لنظم القصيدة، لخلق عالم من الخيالات التي يُسْتَدَلُ بها على كيانه العاطفي الذي حفَّزَه للنظم. ذلك الكيان الذي يعمل على توليف الاختيارات الجمالية أو اللغوية وتركيبها بما يواءم حالته النفسية. فالشاعر «يهدف فيما يهدف إليه إلى شحن الألفاظ بأكبر قدر من المعاني، ولا يكتفي بما تدل عليه الألفاظ والتعابير من معنى حقيقي واضح الحدود في أذهان الناس، بل يَستغلُ إلى أبعد حدود الاستغلال ظلالَ المعاني وما توحي

(١) السكري ص٤.

(٢) نائل محمد إسماعيل يناير٢٠١٢م، حركات الإعراب بين الوظيفة والجمال، دراسة وصفية تحليلية-مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية-المجلد العشرين-العدد الأول-ص٢٧٩-٣١٢.

به العبارات من ذكريات وتجارب ذات أثر قوي في النفوس، وما استقر بها من عاطفة»[1] وقد كان للإدغام في لفظتي: (تتوجَّعُ والدَّهر) عمل ظاهر في تكثيف إيحاءات الألم مع بيان ضعف الحيلة بل وفقدانها تجاه ما كان وما وقع.

كل لفظة في هذا البيت المَطْلَع: (أمِن المنون...) كان لها دور عظيم في رسم صورة كاملة غير منقوصة للجَزَع والفَجْع الذي كابده الشاعر والسواد الذي غمره؛ سواء في ذلك الاسم والفعل والحرف. فهو بيت باكٍ يحكي حياة عامرة بصولاتها وجولاتها وبكل حالها، تخطفها الموت ومحاها محوا قاسيا تكالبت فيه الآلام وتهافتت لتستقر في عمق كيان الشاعر الوالد هذا المعنى فاعل كل الفاعلية، وأن كلمة غير هذه الكلمة تكاد لا تصلح لبيان الدلالة المنشودة: «المنون جماعة لا واحد لها. وقال الأصمعي: المنون واحد لا جماعة له... والمنون تُذكَّر وتُؤنَّث... وسُمِّيت المنون لأنها تَمُنُّ كلَّ شيء، أي تنقصه... والمنون الدهر، لأنه مُضْعِفٌ مُبْلٍ، مثل الحبل المَنِيْن الذي قد بَلِيَ...»[2] هذا يحدو بنا إلى القول بأن دلالة المعنى المعجمي لمفردات القصيدة كلها والأبيات الأربعة عشر الأولى على وجه الخصوص، هي جزء أصيل في أداء التكثيف البكائي الذي طغى وطفح وأزْبدَ على سطوح الأبيات. كلها. فالتكثيف الدلالي في مثل عينية أبي ذؤيب لابد أن يكون بألفاظ ظاهرة، وبتراكيب ذات معانٍ مباشرة بعيدا عن التبطين والتأويل، فكل الإيحاءات والخيالات التي تلازم المعاني الأجدر أن تأتي مناولة اليد؛ لأنها من فعل طوفان الألم، والطوفان لا يعرف الترتيب والتنسيق والتدرُّج. علَّنا نستطيع إخضاع كل الأبيات لعميق التحليل اللفظي، ولكن لا متسع في هذا المقام البحثي محدودَ الأُطُر. نموذج آخر قوله:

سَـبَقُوا هَـوَيَّ وأعْنَقـوا لِهَواهُـمُ وتَخَرَّمُـوا ولِـكُلِّ جَنْبٍ مَـصْرَعُ[3]

بيت له من مختارات الألفاظ البكائية الكثير مما تم تحديده أعلاه، ألفاظ دعمتها حركاتها الإعرابية وتشكيلها التصريفي، فكان للفتح، والضم، والتشديد، والتنوين،

(١) إبراهيم أنيس-من أسرار العربية-مكتبة الأنجلو المصرية-ط٣/١٩٦٦م-ص٣٢٠.
(٢) السكري ص٤.
(٣) نفسه ص٧.

عمل كبير في تكثيف الدلالات وتركيزها. قال شارحو القصيدة أن (هَوَيَّ) من لغة هذيل، والمقصود (هَوَايَ)، وبالنظر الجمالي نجد أن لغة تميم كانت أكثر مناسبة من غيرها في استخدام هذه المفردة؛ إذ عبرت بحركاتها المغايرة عميق التعبير عن انكسار قلب الشاعر؛ فتجد فيها الكم الوافر من حزين التحنان، ومتقد العاطفة، ما لم تجده في مفردة (هَوَايَ): فكان الفارق الذي وَلَّدَ هذه الدلالات وشحناتها ذات الأنين، هو إدخال الإدغام على الياء آخر الكلمة. وهذا مما تضفيه الحركات والضبط بالشَّكل من صور ولفتات جمالية بالإضافة لما تحمله الكلمة من معانٍ معجمية ودلالات إيحائية.

ومن ألفاظ القصيدة التي حكت اللوعة والألم المفرط، كلمة: (تَخَرَّمُوا) التي حمل معناها المعجمي ما يكفي من اللوعة والحرقة. قال الأصمعي: «أن المعنى أُخِذوا واحدا واحدا. ويا له من معنى، ويا لها من حسرة تورث استسلاما مريرا لنكبات الدهر؛ إذ لكل جنب مصرع، فلا حيلة ولا مهرب من مخالب الدهر ورزاياه»:

وإِذَا المَنِيَّـةُ أَنْشَـبَتْ أَظْفَارَهـا أَلْفَيْـتَ كُلَّ تَمِيْمَـةٍ لا تَنْفَـعُ(١)

حتى في معاني الاستسلام والخضوع تجد الألفاظ الغارقة في الفجيعة والمتراصة تراص القبور بمشهدها المهول المُفزع: (وإذا المنية أنشبت أظفارها)، لكل حرف ولكل لفظ دوره في نبش كيان الشاعر، ذلك الكيان الذي تكاد تراه مهترئا مما حل به. ولقد جند أبو ذؤيب الألفاظ بكل أجناسها داخل هذه الأربعة عشر بيتا الباكية لرسم لوحة ملؤها الموت؛ فتجد الاسم والفعل والصفة والحرف، بكل حركاتها الإعرابية وتشكيلها الداخلي. جميعها تعاضدت لتُعِيْنه على إخراج ذلك اللهب الحارق من جوف جوفه. فحُقَّ لها سِمَة: (ذوات الدلالة الدالة)، ذلك بالاقتران الناجح للألفاظ مع آلياتها وتحقيقها قيمة فنية عالية، من خِلال جَلال جَرْسها، وتأديتها مقاصد الكلام ومنشود الدلائل. فتضافرت آليات الصوت، والمعنى المعجمي، والمعنى الجمالي، تضافرا مكَّنَها من إصابة غاياتها المعنوية والإيحائية التكثيفية.

هذا.. ولقد شكلت حروف العطف في مداخل ثمانية أبيات من الأربعة عشر بيتا،

(١) السكري ص٨.

بُعداً دلاليا كثيفا، وضع الشاعر في مقام اللاهث ألما وجزعا، كأنما أراد الهروب من ذلك الواقع القابع داخله، ولكن هيهات. جند لذلك حرفي العطف (الفاء الواو): (فأجبتها- ولقد- فغبرت- ولقد- وإذا- فالعين- وتجلدي- والنفس). في هذا ما نراه سموًّاً في المهارة اللفظية والأسلوبية، وفي الإجادة التراكيبية التفصيلية.

المحور الثالث: توظيف المحتوى التراكيبي

دراسة مستوى التراكيب هي إحدى مفردات نقد الأسلوب في النصوص الشعرية قديمةً كانت أم حديثة، ويختلط فيها الدرس النحوي بالدرس البلاغي؛ من خلال معطيات علم المعاني وفنياته وجماليات تراكيبه، وتصاوير البيان. وهي واحدة من آليات تكثيف الدلالة البكائية في عينية أبي ذؤيب الهذلي، وسنشير هنا إلى بعض هذا المنحى الأسلوبي في قصيدة أبي ذؤيب، من خلال الوقوف على بعض من آليات هذا التوظيف كما نراها. منها: دلالة النفي والاستفهام والتوكيد- وهي أكثر الأساليب الإنشائية وروداً-، ودلالة الفعل الماضي والفعل المضارع، ودلالة الأسلوب التقريري، وأبرز اللفتات الجمالية في دلالة توكيد الخبر والتصاوير البيانية. ولن يكون ضمن محتوى هذا المحور من الدراسة، الحديث حول المعاني الاصطلاحية والقواعد النحوية واللغوية التي تنظم عمل هذه الأدوات، إلا ما اضطرنا إليه السياق.

أول ما يَستفتح به أبو ذؤيب قصيدته هو أسلوب الاستفهام الإنكاري في ثلاثة أبيات متتالية:

أمــن المنــون وريبهــا تتوجــع ... والدهـر ليـس بمعتـب مـن يجـزع
قالـت أميمـة ما لجسـمك شـاحبا ... منـذ ابتذلـت ومثـل مالـك ينفـع
أم مـا لجنبـك لا يلائـمُ مضجعـاً ... إلا أقـضَّ عليـك ذاكَ المضْجـعُ[1]

يليها بيتان هما إجابة صريحة مباشرة عن هذا الاستفهام، وقلنا سابقا أن المباشرة في طرح المعنى هي الأمثل للسياق:

(١) السكري ص٤-٥.

فأجبتهـا أنْ مـا لجسـمي أنَّـه أَوْدَى بـنيَّ مـن البـلادِ وودَّعوا
أَوْدَى بـنيَّ وأعقبـوني حَـسرةً بعـد الرقـادِ وعـبرةً لا تقلعُ[1]

ثم تتوالى الشروح المفسرة لفحوى الاستفهام إلى نهاية القصيدة. وتَضمَّن ذلك ثلاث آليات سردية هي: الحوار في الاستفهام والإجابة المباشرة:(خمسة الأبيات أعلاه)، ثم الانتقال للشروح المفسرة من خلال حكاية الحال الكائن في روحه وبث الأنين الفاجع، ثم السرد القصصي فيما يلي الأربعة عشر بيتا الأولى، في حكايات الحمار والأتان، والبقر الوحشي، والفارس المدجج: (من البيت الخامس عشر إلى البيت الثالث والستين نهاية القصيدة)؛ وكلها حكايات مفسرة لجواب الاستفهام، أخرجها في إطار واسع من التشبيه التمثيلي مترامي الجزئيات.

والاستطلاع بالاستفهام في القصائد هو واحد من سمات قوة لفت الانتباه ومهارة جذب المستمع؛ إذ أنه ينتظر الإجابة عنه سواء أكانت تصريحا أم تضمينا. وفي مقام تكثيف الدلالة البكائية يكون الاستفهام نفسه حاملا لكم كبير من تلك الدلالة قبل ما يمكن أن تحمله الإجابة عنه؛ لأنه يحوي إثبات معاني الوجع، وإظهار تأثيره على روح الشاعر وعلى جسده وكيانه: (التوجع-الشحوب-الأرق) في أقوى صورها؛ إذ أردف الاستفهام وما حوى من معانٍ، بمعانٍ أخرى تبرز عميق أثرها: (الدهر ليس بمعتب من يَجْزَعُ- منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع- إلا أقض عليك ذاك المضجع). كل عبارة من هذه العبارات حوت مفردة تكثيفية عميقة الدلالة دقيقة الصورة: (يَجْزَعُ- ابتُذِلْتَ- أَقَضَّ).

ومواضع النفي الصريح في الأربعة عشر بيتا الباكية تأتي في قوله: (ليس بِمُعْتِبٍ-لا يلائم مضْجعاً- لا تُقْلِعُ-لا تُدْفَعُ- لا تَنْفَعُ- لا أتضَعْضَعُ)، في البيت الأول، والثالث، والخامس، والتاسع، والعاشر، والثالث عشر. وانحصر في أداتي النفي: (ليس: في موضع واحد، ولا: في بقية المواضع الخمسة). ونجد تراكيب النفي كلها تجسد ملامحَ الفَزعِ التي ترسم صورة الشحوب في مظهر الشاعر وملامحه الجسدية، التي نكاد نرى

(١) نفسه ص٦.

هزالها رأي العين خلال هذه التراكيب النافية. وهذا هو التصوير من غير بيانٍ؛ لا تشبيه، ولا استعارة، ولا كناية. ويقف هذا شاهدا على التصوير التعبيري التراكيبي الجمالي في الشعر العربي القديم، وحجة أمام من حصر التصوير عند قدامى الشعراء في باب البيان، ذلك الحصر الجائر الذي يخفي الكثير الغزير من جمالياته الكامنة داخل تفصيلات تراكيبه؛ لا سيما النحوية والصرفية. وهذه أبواب واسعة للمدارسة والتنقيب، نأمل أن نقف عليها في دراسات لاحقة.

إن دلالات تراكيب النفي في الأربعة عشر بيتا الباكية، أخبرتنا بأن الشاعر مجبر قهرا على التعامل مع فقد بنيه، مع كل ما يكابده من احتراق أقضَّ مضجعه وأورثه غصةً داميةً وجَدَت مستقراً لها في حلقه. نعم.. هي غصة دامية تلك التي لا تُقلِع. وعندما قال:

وتجـلُّدي للشَّـامتين أُريهُـمُ أنِّي لريبِ الدَّهر لا أتضعضعُ(١)

كان في حقيقة الأمر يتضعضع، وكأنما أتى بأسلوب نفي النفي دلاليا. بل نراه بقوله هذا قد أزاح عن الشامتين مسألة أن يشمتوا على حاله ومآله بعدما ألم به من فجع، فلم يُبقِ هذا البيت للشامتين بُدَّاً من تركه وشأنه، بل كأننا نكاد نراهم قد تحولوا إلى مشاركته العويل والبكاء. والله أعلم.

وفي مقام التكثيف باستخدام التوكيد، نجد أن أبا ذؤيب قد أكثر من التوكيد اللفظي بالتكرار في كل القصيدة، سواء أكان تكرار العبارات أم بتكرار المفردات، مما وفَّر للمعاني ترنُّما حزينا ساهم في علو نبرة البكائية والاستسلام لمآل الفَجْع. ومن تكرار العبارات قوله: (أودَى بَنِيَّ) في البيتين الرابع والخامس، وقوله:(وإذا المنية) في البيتين التاسع والعاشر. أما تكرار المفردات فقد يأتي اشتقاقا، أو بجناس غير تام، كقوله:(جسمك- جسمي) في البيت الثاني والبيت الرابع، وقوله: (البكاء- والبكى) في البيت السادس، وقوله: (هَوَيّ- وهَواهُمُ) في البيت السابع، وقوله: (راغبةً- ورَغَّبْتَهَا) في البيت الرابع عشر، وقوله: (يَنْفَعُ- وتَنْفَعُ) في البيت الثاني والبيت العاشر. ذلك

(١) السكري ص١٠.

بجانب تكرار مفردتين هما أُسُّ البكائية التي كَسَت القصيدة: (الدَّهْر- والمَنِيَّة) وكلتاهما استخدمت بمعنى الموت[1] ومن جميل أسلوب التكرار الذي أورث الدلالات غورا عميقا في معنى الألم، تكرار التراكيب التي أتت في شطر كامل من البيت؛ كتكراره الشطر: (والدهر لا يبقي على حدثانه)[2] ثلاث مرات في مطالع سرد الحكايات التي شَبَّه بها حاله، فأصبح وكأن للقصيدة أربعة مطالع؛ المطلع الأول: (أمن المنون وريبها تتوجع)، وهذه المطالع الداخلية الثلاثة.

وعنصر آخر من عناصر توظيف الدلالة التراكيبية في بكائية أبي ذؤيب، هو توظيف فعلي المضارع والماضي وما تحمله هذه التصاريف النحوية من معان لغوية وجمالية أسهمت في تكثيف بكائية النص. أول ذلك معنى الآنية مع الاستمرارية الذي يناسب ويلائم رسوخ الحال الذي تلبس الشاعر بعد فقده بنيه؛ وتفسيره في أحوال المضارع هو وضع دلالة الحال في الفعل. قال رمزي بعلبكي: «وعندنا أن هذه الدلالة هي الأصل في المضارع المرفوع، وذلك لأن الاستقبال يتعين غالبا بالسين وسوف وبالقرينة والطلب والنصب، والمعنى بالقرينة...»[3] ويقول السيوطي عن دلالة المضارع على الحال أنها الدلالة الراجحة: «وذلك إذا كان مجردا لأنه لما كان لكل من الماضي والمستقبل صيغة تخصه ولم يكن للحال صيغة تخصه، جُعلت دلالته للحال راجحة-أي المضارع- عند تجرده من القرائن جبرا لما فاته من الاختصاص بصيغة، وعلله الفارسي بأنه إذا كان لفظ صالحا للأقرب والأبعد، فالأقرب أحق به والحال أقرب من المستقبل»[4]. وألفاظ المضارع الواردة في الأبيات موضوع الدراسة، هي-على التوالي-: (تتوجَّعُ، يَجزَعُ، يَنفعُ، يُلائمُ، تُقلِعُ، أَرَى، يُولَعُ، يُفجَعَ، أُدافِعُ، تُدفَعُ، تَنفَعُ،

(١) راجع شرح البيت الأول، والبيتين التاسع والعاشر في شرح السكري، ص: ٨/٤.

(٢) نفسه ص: ٤٩/٣٦/١٥.

(٣) رمزي منير بعلبكي- نحو الفعل المضارع ومكانته في التراكيب الإسنادية- رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، لنيل درجة أستاذ في الأدب في الجامعة الأمريكية ببيروت-١٩٧٥م- ص٢٩.

(٤) السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) - همع الهوامع في شرح جمع الجوامع- تحقيق أحمد شمس الدين- دار الكتب العلمية بيروت -ط١/١٩٩٨م-ج١- ص٣٢.

تَدْمَعُ، تُقرَعُ، أُرِيْهُمُ، أَتَضَعْضَعُ، تُرَدُّ، تَقْنَعُ) فتجد منها الاثنين والثلاثة في بيت واحد، وقد ورد جمهورها في نهايات الأبيات؛ وهي الأفعال المنتهية بحرف العين روي القصيدة، ودلت على الحال حسب تفسير السيوطي، إلا ما قل منها دلَّ على الاستقبال نحو: (أرى) لقوله: (ولقد أرى)، و(يولع) لقوله: (ولسوف يولع)؛ باقتران «قد، وسوف» الدالة على الاستقبال. «ودلالة المضارع على الزمن واسعة، فهو يتعيَّن للماضي وللحال وللاستقبال بحسب القرينة المصاحبة له، ولهذا نراه عصب الدلالة الزمنية في اللغة العربية، فمن يتقن استعمال المضارع يتحكم في التعبير الزمني الذي يقصد إليه»[1] وغالب الظن أن دلالة الحال هذه، هي الدلالة الزمنية التي طلبها أبو ذؤيب؛ حسبما يقتضيه حال الخطاب في القصيدة، وحسبما خرجت عليه أفعال المضارع أعلاه. انظر قوله:

ولقــد أرى أنَّ البُــكاءَ ســفاهة ولســوف يُولَعُ بالبكا مــن يُفجعُ

أي أن الحياة وحوادثها توقفك وتطلعك على حقيقة الأمور وجلاء المعاني؛ فقد كان ينظر للبكاء على أنه جهل وسفه، ويراه اليوم سلوة وترويحا وتفريجا للْهُمَّ والكرب. ولقد أدخل المعنى في الشطر الثاني في قالب الحكمة مما أضفى عليه جلالا وبهاء مع الاحتفاظ بكونه قد دثرته الآلام. وإخراج المعنى في قالب الحكمة هو من أساليب الشعر الجاهلي التي تمددت على عصور الأدب العربي الزاهرة، نجد منها في الأبيات: الدهر ليس بمعتب من يجزع- سوف يولع بالبكا من يجزع- إذا المنية أقبلت لا تدفع- والبيت:

وإذا المنيــة أنشــبت أظفارهــا ألفيــت كل تميمــة لا تنفــع

ثم:

والنفــس راغبــة إذا رغبتهــا وإذا تــرد إلى قليــل تقنــع

هذا البيت حمل معنى إقناعه لروحه المنصهرة ألما بذاك البلاء الذي ألم به، وروضها على ركوب الحزن عسى أن يهدأ جزعه، فالنفس إن هيأتها تهيَّأت وإن اقنعتها اقتنعت

(١) رمزي بعلبكي ص١.

ورضيت، وإن جاريتها تمادت وأفرطت، سواء أكان في الجزع أم في الفرح. نلاحظ في هذه الدلالات كلها وتراكيبها سلاسة الأسلوب البياني وعدم تكلفه، وإن توالى في الأبيات.

وفي البيت موضوع الحديث: (ولقد أرى أن البكاء سفاهة) نلاحظ قوة أفعال المضارعة: أرى- يولع- يفجع، كانت من الأدوات التكثيفية الدالة على مرارات وإحراقٍ آنِيٍّ أَلَمَّ بكيان الشاعر واستوطن جنبات حياته:

حـتى كَأَنِي للحَـوادثِ مَـرْوَةً بِصَفـا المُـشَرِّق كُلَّ يَـومٍ تُقرعُ

والفعل المضارع في كل الأبيات الأربعة عشر الباكية هيَّأَ للمعاني ترسيخ حال الفجع؛ بجعله كائنا ومستقرا، يعتصر كبد الشاعر، بل قد يصيب المتذوق شيئاً من صداهُ ويَلْحَقَهُ بعضاً من كَدَره، من قوة أداء الفعل لدوره المعنوي داخل الكلام، إلى جانب ماله من دور تحتمه صيغته النحوية. حقيقة الأمر أن الباحث عن بكائية الأبيات وأدوات تكثيفها، يجدها في الكثير من فنيات النظم؛ لفظه ومعناه وموسيقاه، مع مالها من تفصيلات ودقائق فنية وأدائية؛ في قواعدها الصارمة وفي قسماتها الجمالية. فهي من المُمْتِع المُبْكِي. ولعمري أنها من عجيب القرائن المنظومة شعرا. والناظر لشروح البيت (حتي كأني للحوادث مروة...) يجدها تحمل ما تنوء به الأسطر من معاني قسوة الألم: «... قال الأصمعي: يقول: كأنما أنا مروة في السوق تقرعُها أقدامُ الناس ومرورهم بها، للمصائب التي تمرُّ بي فتقرعُني كلَّ يوم... يقول: لا تزال قارِعةٌ من مصيبة تُصيبُني حتى كأنِّي حجرٌ بمجتمع الناس يُقرع كلَّ حين. ويقال: «قُرِعَتْ مروةُ فلان»، إذا أصابته مصيبةٌ تَشُقُّ عليه...»[1].

وجاء الفعل الماضي في الأبيات داعما للفعل المضارع في أداء المهام الدلالية الجمالية داخل السياق؛ إذ شَكَّل أداةَ تَوطِينٍ لمعاني الفقد والخسران. ذلك الفعل الذي عرفه أهل العلم بأنه الدال على حدوث شيء في الزمن الماضي قبل لحظة التكلم، وهو الكلمة الدالة على مجموع أمرين هما: المعنى والزمن الذي مضى وانتهى قبل التلفظ به. عجبا.. إنَّا

(١) السكري ص١٠.

نُحِسّ معاني الألم في مفردات هذا التعريف!!! فالشيء الذي حدث قبل لحظة التكلم هو أن أبناء أبي ذؤيب قد ودعوا وتخرموا، وأن عيناه قد سُمِلت بكاء عليهم. فألفاظ الماضي الدالة على المعنى وزمان حدوثه في الأبيات الأربعة عشر الباكية، كانت قد اختارها الألم وبنتها الفجيعة، ونظمها الشاعر داخل تراكيبه وتصاويره بعناية وحرص شديدين. تلك الألفاظ هي قوله: (ابتُذِلتَ- أَقَضَّ- أَوْدَى- وَدَّعُوا- سَبَقُوا- أَعْنَقُوا- تَخَرَّمُوا- غَبَرْتُ- حَرِصْتُ- أَقْبَلَتْ- أَنْشَبَتْ- سُمِلَتْ) وأقسى ألفاظ الماضي هنا وأكثفها دلالة، تلك التي لازمتها واو الجماعة؛ كونها تثاقَلَتْ وناءَتْ بِحَمْلِ نَبأ أَنْ قَدْ فُجِعَ الرجل في خمسة من بنيه. وفي رواية سبعة، ولا يغير ذلك من فجيعة الواقعة شيئا قط. ونراه قد نجح بقدر عالٍ في توظيف الأزمنة والأمكنة معا في بكائيته العينية، من خلال هذه الأفعال المضارعة والماضية.

ومن أساليب تكثيف الدلالة البكائية في الأبيات المختارة، استخدامه للأسلوب التقريري. وقد تداخلت التقريرية مع الاستفهام الاستنكاري في بعض التراكيب كما في قوله: (أمن المنون وريبها تتوجع)؛ فالاستفهام هنا إلى جانب أنه استنكاري، فهو تقريري يقرر معنى وحقيقة أن الحزن والجزع لا يغير من واقع نزول المصيبة أيًّا كانت. والشطر الثاني من البيت: (والدهر ليس بمعتب من يفجع) أسلوب تقريري أتم به معنى التسليم للنوازل الصواعق، فأصبح مطلع القصيدة كله تقريرياً صِرفاً في أسلوبه ومناسباً تمام المناسبة لموضوع الأبيات وللأسلوب التراكيبي الذي وقع عليه الشاعر لإخراج حَرَّتَهُ وإفراغ طَفْحَ جَوفِهِ الذي امتلأ دماً. والأسلوب التقريري في الكلام تقع عليه مهامة ترسيخ معان يختارها المتكلم، هي مقصده وعمود معناه وخلاصة فكره الذي أنزله نَصَّهُ. والتراكيب التقريرية في الأبيات موضوع الدرس هي: (والدهر ليس بمعتب من يجزع- ومثل مالك ينفع- أودى بنيَّ من البلاد وودعوا- ولسوف يولع بالبكا من يُفجع- لكل جنب مصرع- أني لاحق مستتبع- إذا المنية أقبلت لا تدفع- وإذا المنية أنشبت أظفارها...البيت- أني لريب الدهر لا أتضعضع- والنفس راغبة إذا رغبتها...البيت) فقد قررت هذه التراكيب معاني الألم، وشدة الحزن، والغم، وفقد

السلوى، وانعدام الحِيلة، واليأس، والاستسلام؛ ما يجعلها -فيما نراه- متناسبة مع غرض الشاعر من نظمه القصيدة.

نقول بأن الأساليب الخبرية والإنشائية قد لعبت دورا أدائيا جماليا بارزا في الصيغ التراكيبية في الأبيات المختارة كلها. فما زال الشاعر يؤكد أخباره بكل ألوان توكيد الخبر؛ بالجملة الاسمية الأصل، والجملة الاسمية المزاحة بالتقديم والتأخير، وبالجملة الاسمية الملحقة بأدوات توكيد الخبر لاسيما «إنْ، وأَنِّي، وأنَّه، وقد، والسين، وسوف، ولام الابتداء»، فتلون الخبر ما بين الابتدائي بالجملة الاسمية الخالية من أدوات التوكيد، والطلبي بأداة توكيد واحدة في التركيب، والإنكاري بأكثر من أداة توكيد في التركيب الخبري. ونلاحظ أن تراكيبه لم يحتج فيها إلى استخدام الخبر الإنكاري في أبياته إلا قليلا كالبيت:

ولقــد أرى أن البــكاء ســفاهة ولســوف يولـع بالبكا مـن يفجع

والبيت:

حــتى كأني للحــوادث مــروة بصفـا المـشرق كل يـوم تقـرع

ذلك أنه لا يحتاج كثيرا لتكثيف التوكيد أو تكرار التوكيد، لأن حاله الظاهر دال على مآله.

هذا.. ولقد كان التصوير البياني من الأدوات الأسلوبية التكثيفية البارزة من خلال الكناية، والتشبيه لاسيما التمثيلي منه، والاستعارة؛ فسطوح الأبيات لا تستطيع حمل تلك المعاني الكثيفة التي أراد الشاعر بثها، فكانت الدلالات التصويرية هي إحدى أدواته الناجحة في فرد شتات معانيه، تلك المعاني التي انفرطت منه حال الفجع إلا أنه نجح في ضمها وحزمها في قالب أسلوبي متعدد الفنون والتشاكيل والأساليب. ففاز بتكثيفٍ دلاليٍّ خدم معانيه تمام الخدمة وكاملها. من ذلك قوله في البيت:

أم مـا لجنبكَ لا يلائمُ مضجعاً إلا أقـضَّ عليـك ذاك المضجعُ

تجد فيه معان تهافتت عليها الكناية في شطريه الأول والثاني، بجانب ما استفتح به

من حزين الاستفهام. أولها أن جنباته فارقت مضجعها، أي أنه قد جافاه النوم وفارقه وبَعُد عن جفونه كل البعد. وثانيها أنْ كأنَّ هذا الفِراش قد مُلِأَ حَصاً فمنعه الرقاد. أي أنه قد أوهنته الرزية فلم يعد يريح نفسه بل يكِدُّها ويجهدها حتى يسلو بها، ففارقه النوم ولازمه السُّهد. ومن أمثلة جميل الصور البيانية، توالي ثلاثة أساليب في ثلاثة أبيات متتالية هي الأبيات: (وإذا المنية...- فالعين بعدهم...- حتى كأني...) في البيت الأول صورة استعارية «أنشبت أظفارها» وفي البيت التالي كناية «سُمِلت بشوك» وفي الذي يليه تشبيه تمثيلي. وتوالي هذه الصور لم يورث الأبيات أي ثقل ولم تبدُ عليها أيّاً من ملامح تكلف الصنعة، فأتت طيعة لينة هينة جارية مع حلاوة الطبع ورونقه. ونلاحظ تكاثر الأساليب الإنشائية والخبرية في الأبيات وطغيانها على البيانية، وهذا من لزوميات السياق ومطالب المعاني. فلكل مقام مقال ولكل حال لبوسها.

الخاتمة

وبعد.. فإن ما استخلصناه من نتائج الدراسة نصغها فيما يلي:

١. أن هذه الأبيات الأربعة عشر الباكية في عينية أبي ذؤيب الهذلي، توافرت لها كل أدوات التكثيف الدلالي أو جلها، ما أخرجها مثالا لنظم معاني الرثاء في القديم والحديث.

٢. لقد اختار أبو ذؤيب الأدوات اللفظية والتركيبية الأسلوبية بما يلائم بل يوافق تمام الموافقة غايته من نظم القصيدة، سواء أكان في ذلك اختيارات المفردات أم الجمل بأنواعها أم في الأدوات أم التصاوير. فكانت له خير مرشد على معانيه وما أراد الإشارة إليه من دلالات.

٣. أن التكثيف الدلالي في مثل عينية أبي ذؤيب الهذلي لابد أن يكون من خلال اللفظ الظاهر وبكل تفصيلاته الصوتية والإعرابية، ومن خلال تراكيب بمعانٍ مباشرة بعيدا عن دفين الدلائل وشائك الإيحاءات، لذلك كثرت تراكيب الأساليب الإنشائية والخبرية وتشكيلاتها دون البيانية.

هذا.. ومازالت القصيدة مترعة بالتفاصيل الدلالية الجمالية التي لم نقف عليها أو لم نلاحظها، وسينبري لها بحول الله وفضله غيرنا من باحثي جلال الأدب العربي القديم وجماله.

هذا.. **ونوصي** باستمرار قراءة الشعر العربي القديم منذ الجاهلية، فمازالت كوامنه خفية على قارئيه، ومازال للذائقة النقدية الكثير لتقف عليه وتصفه وترسم ملامح فنيته وجماليته. هذا باب سيخدم به الدارسون واقع النقد الأدبي العربي الحديث، وسيعين على تقوية ملكة التذوق، وسيضيف الكثير من اللطائف الفنية لواقعنا الأدبي والنقدي.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. إبراهيم أنيس-من أسرار العربية-مكتبة الأنجلو المصرية-ط٣/١٩٦٦م.
٣. أبو الإصبع السُّماتي الإشبيلي-مخارج الحروف وصفاتها-تحقيق محمد يعقوب تركستاني ط١/١٩٨٤م.
٤. أيمن رشدي سويد-الدرر المنيرات في مخارج الحروف وصفاتها-نسخة إلكترونية- بدون طبعة، بدون تاريخ.
٥. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع- ج١- تحقيق أحمد شمس الدين- دار الكتب العلمية بيروت- ط١/١٩٩٨م.
٦. أبو الحسن حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة-الدار العربية للكتاب تونس- ط٣ ٢٠٠٨م ص ٢٤١.
٧. أبو ذؤيب الهذلي-ديوان شعر-تحقيق أحمد خليل الشال-مركز أحمد خليل الشال الدراسات والبحوث الإسلامية بورسعيدط١/٢٠١٤م.
٨. رمزي منير بعلبكي نحو الفعل المضارع ومكانته في التراكيب الإسنادية رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، لنيل درجة أستاذ في الأدب في الجامعة الأمريكية بيروت١٩٧٥م.
٩. أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري-شرح أشعار الهذليين ج١- تحقيق عبد الستار أحمد فراج- مراجعة محمود محمد شاكر- مكتبة دار العروبة-بدون طبعة، بدون تاريخ.
١٠. عبد الله الطيب-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج١-مطبعة حكومة الكويت ط٣/١٩٨٩م.
١١. أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني كتاب الأغاني تحقيق إحسان عباس وآخرون-المجلد السادس - خبر أبي ذؤيب- دار صادر بيروت ٢٠٠٨م-ط٣.
١٢. نائل محمد إسماعيل-يناير٢٠١٢م-حركات الإعراب بين الوظيفة والجمال، دراسة وصفية تحليلية- مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية-المجلد العشرين-العدد الأول-ص٢٧٩-٣١٢.
١٣. نورة الشملان- أبو ذؤيب حياته من شعره- عمادة المكتبات جامعة الرياض/السعودية- ط١/١٩٨٠مس.