صياغة الظواهر الأدبية في الشعر العربي القديم _ دراسة في المضمون والجماليات

The Formulation of Literary Phenomena in Pre-Islamic Arabic Poetry: A Study in Content and Aesthetics

م . م حنان عبد الهادي أمين

Hanan Abdulhadi Ameen

الجامعة المستنصرية / كلية الآداب

Mustansiriyah University, College of Arts

Email: hananabd@uomustansiriyah.edu.iq

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة لكيفية توظيف الشعراء للظواهر الأدبية في أشعارهم وصياغتها لأنَّ الصياغة هي ما تعتمد على كيفية توظيف الشاعر لـلغة ودراسته للأساليب الأدبية فمن خلال الشعر يمكن إيصال مشاعرهِ وما يختلج في نفسه من أفكار وأحاسيس ومعانٍ بصورة جذابة عبر توظيف الظواهر الجمالية كالبديع والتشبيهات العقيمة، والأساليب الفنية للصياغة الإيقاعية وبنية المعنى ومعنى المعنى فمهمة الشاعر ضخ الروح الشعرية في البناء الفني لينهض بنصه من نصٍ بلغة عادية إلى نص جمالي بلغة شعرية تمس الروح وتخاطب الفكر والوجدان؛ فضلاً عن صياغة المضامين الفنية لهيكلية القصيدة العربية التي تتم من خلال كيفية إدارتهم للبناء العام للقصيدة من صياغة المقدمة، والغرض، والخاتمة ؛ فاهتمام الشاعر القديم بتوظيف جمالية البديع وجماليات التشبيهات العقيمة التي لا تنتج مرة أخرى ليوضح للقارئ _فضلاً عن الجمالية_ متانة السبك والتلاحم في بناء الألفاظ وعلاقتها في التراكيب مع تجانسها للمعنى بدون تكلف وعناء وجهد وشحذ القريحة، فضلاً عن ذلك تجمع باستساغة المتلقي لها واستمتاعه بها على عكس توظيف شعراء العصر العباسي للبديع والسجع والجناس وغيره

جاء بصورة مبالغة ويتحلى بالنزعة العقلية مما جعل النقاد يتباينون في موقفهم فمنهم من أعجب وأشاد بالقائل ومنهم من رفض ووقف ضدة؛ وهذا كلّه يرجع إلى كيفية الصياغة الفنية من قبل الشعراء؛ وقد أتبعنا في بحثنا المنهج الوصفي التحليلي لدراسة صياغة الظواهر الأدبية وكشف جمالياتها.

الكلمات المفتاحية :الصياغة ، الظواهر الأدبية، الظواهر النقدية ، البديع، التشبيهات العقيمة.

Abstract:

This research examines how poets in classical Arabic poetry employed and formulated literary phenomena in their works. The formulation refers to the poet's use of language and their study of literary techniques. Through poetry, a poet conveys emotions, thoughts, sensations, and meanings in an appealing way by utilizing aesthetic phenomena like rhetorical devices, elaborate metaphors, artistic styles, rhythmic formulation, and the structure and essence of meaning. The poet’s task is to inject poetic soul into the artistic structure, elevating a text from ordinary language to a poetic language that touches the soul, addressing the mind and emotions. Furthermore, it addresses the formulation of artistic content within the structure of the Arabic poem, focusing on how the poet manages the general structure, from the introduction, purpose, and conclusion. The pre-Islamic poet's attention to the beauty of rhetorical devices and intricate metaphors, which are unique and irreplaceable, aims not only to enhance beauty but also to show the coherence and strength of the composition, the relationship between words, and their harmony with the meaning, all without pretension or excessive effort. Additionally, this formulation resonates with the audience, who finds it enjoyable. In contrast, Abbasid poets’ use of rhetorical devices, parallelism, and wordplay was often exaggerated and intellectual, which led to diverse critical responses—some admired and praised the poet, while others rejected their style. This variation can be attributed to the artistic formulation by the poets. Our study adopts a descriptive-analytical approach to investigate the formulation of literary phenomena and reveal their aesthetic qualities.

Keywords: Formulation, Literary Phenomena, Rhetoric, Intricate Metaphors، Old similes

المقدمة

الدارس المتمعّن في النصّ الأدبي العربي القديم يجد وهو يتنقل بين أمُّهات الكتب جنوح النّقاد بتسليط الضوء النقدي على الظواهر البارزة في الشعر العربي ناهيك عن الاهتمام بجملة من القضايا المبثوثة في الشعر المتعلقة

بالبناء الفني والأسلوب؛ لأن الأدب بصورة عامة والشعر بصورة خاصة عند العرب الذي يعد من أبرز القضايا التي تشغل الساحة النقدية والفكرية ؛ فكان لا بد من وضع المعايير التي ينبغي على الشاعر أن يتحلى بها في شعرهِ ليكون فحلاً خنذيداً منتجاً لظاهرة أدبية ومبتكراً لمعايير فنية جديدة تلقى استحساناً عند القارئ؛ فضلاً عن المحافظة على البناء الموسيقي من بحر وقافية فيصبح نصه مختلفاً عن الأراجيز والأسجاع التي تقال على لسان عامة العرب ولاسيَّما في الحروب ومقام الفخر لأن العرب أهل فصاحة وبلاغة دون القصد منها انشاء بناءً فنياً متكاملاً ؛ لذا فالغاية من دراسة الظواهر الأدبية في الشعر القديم مهمة كل ناقد لبيان مدى صياغة هذه الظواهر وإيضاح متانة تركيبها مِنْ شاعر لآخر. وهذا ما سندرسه في هذا البحث بيان صياغة الظواهر الجمالية والفنية عند الشعراء وإيضاح بناؤها الفني.

الفرق بين الظاهرة الأدبية والنقدية

إنَّ الحديث عن الظاهرة الأدبية معناها الوقوف على ما ينتجه الأديب أو الشاعر من صور شعرية، وأما الظاهرة النقدية فهي كل ما ينتجه الناقد من تعليقات نقدية يقف فيها على ما يورده المبدع من جماليات في شعره أو نثره؛ فهذه الظاهرتان متعلقتان بالأدب والنقد ، لذا نقول فإذا كان الأدب نشاطاً روحياً تشترك فيه العاطفة والعقل معاً؛ فإنَّ النقد نشاط عقلي، يعقلن النص ويعقلن التعبير، وربما يوجه النص دون أن يوجه عمداً يوجه توجيهاً غير مرئي ، لا بمعنى التوجيه التلقيني بل التوجيه على وفق خطى ذلك النشاط الروحي؛ فالأدب هو محاولة المبدع في تهذيب الواقع أو الهروب من الواقع ومحاولة تقديم الواقع تقديما آخر، أو خلق واقع آخر ممتزج بشعور المبدع وتصوراته؛ كذلك الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة ؛ لكن أي لغة؟! أنها لغة الخيال التي لا يمكن أن نحدها بقوانين وقواعد صارمة ؛ فن وسيلته أو مادته الخام والأساس اللغة (لغة الخيال) هذه اللغة التي فصَّل القول فيها (يان موكاروفسكي) في مقالته المشهورة اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، إذ مَيَّز في مقالهِ هذا بين نوعين من اللغة : المعيارية التي يقصد بها لغة الكلام العادي التي تلتزم بالقواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتعارف عليها ، واللغة الشعرية: هذه تنماز عن الأولى بسمةٍ أساس وهذه السمة التحريفية ، أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له . (موكاروفسكي، ١٩٨٤، صفحة ٤٠) وهذا ما يميز لغة الأدب فهي لغة انفعالية تصدر عن عاطفة الأديب ، مثيرة في الوقت ذاته لعواطف المتلقي ، وفي حال لم تحدث هذه الإثارة أو الاستجابة لدى المتلقي ، فلا تعُدّ هذه اللغة أدباً ، وهذه هي الظاهرة الأدبية بعينها.

أما النقد كان سابقاً تميز الجيد من الرديء، والآن أصبح تفسير النصوص وتحليلها ومن ثم الحكم عليها.

وعرف بأنه أصبح نشاطاً ذهنياً يتحرك صراحة أو ضمناً من تصور مجرد من مهمة الأدب ووظيفة الأدب وعلى أساسٍ من هذا التصور يتولى الناقد دراسة العمل الأدبي محللاً ومفسراً ومقوماً ، ويتم ذلك على اختلاف المستويات ربما يكون التحليل هو الهدف ، أو التقويم هو الهدف، أو الحكم ؛ فإذا كان احدهما هو الهدف يكون المستويات الأخرى وسائل، وقد نشأ النقد مع نشوء الادب مساير له وموجه له توجيهاً فلسفياً موجها للحياة ، فضلاً عن ذلك يكون النقد حوار مع الأدب وهذا ما يخلق الابداع.

ومن هذا الفرق يمكن أن نقول : إن الظاهرة الأدبية نشأت من تحت يد المبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً ، والظاهرة النقدية نشأت من تحت يد الناقد المحلل، المفسر ، المقوم للظاهرة الأدبية التي نشأت في عصره أو في العصور التي سبقته؛ وقد لا تكون الظاهرة النقدية ظاهرة تقويمية ، تحكيمية غايتها الحكم ، أو تفسيرية ، بل تكون ابداعية أيضاً إلى جانب أبداع الظاهرة الأدبية ، فهي ليست تابعة للظاهرة الأدبية أو مسايره لها ؛ بل هي متلازمة معها ومتحاورة وموجهة توجيهاً فلسفياً .

فالظاهرة الأدبية هي ظاهرة اجتماعية برزت في مجتمع معين وصورها الأديب بإحساسه ومشاعره وخياله واخرجها اخراجاً جديدا ؛ فجاءت الظاهرة النقدية ففسرت وحللت ثم بدأت بطرح الاسئلة وتحاورت معها ووجهتها التوجيه الفلسفي النقدي الصحيح فأصبحت حركة إبداعية مقومة متزنة عقلياً معقلنة إلى جانب الحركة الابداعية الخيالية التي انتجها المبدع .

ونصل في الختام إنَّ الظاهرة النقدية : هي ظاهرة إتباعية ونقصد بالإتباعية أنَّها تتشكل بعد الظاهرة الفنية، فإذا كانت الظاهرة الفنية هي نابعة من الذات إلى الذات أو المحيط أو القصد منها تشكيل رؤية معينة اتجاه كوني فالظاهرة النقدية تأتي بعد الظاهرة الفنية بمعنى قد يقف الناقد على أشياء لم تكن في بال الأديب نفسه ، وأما قد تلتقي الظاهرتان لأنها تستمد جذورها من بعضها ، وغاية الظاهرة الأدبية هي الخروج من فسحة التقليد إلى الإبداع لذلك فعلاً لا بد أن تكون إبداعية ومما لا شك فيه قد تكون الظاهرة تمثل كل المجتمع أو لا تلبي نداءات كل المجتمع قد تنحسر في فئة معينة تلبي حاجات ومتطلبات فئة معينة من ذلك المجتمع فهي محسورة بفئة لذلك من الخطأ أن نقول ظاهرة اجتماعية لأنها لا تلبي كل المجتمع إذن الغاية منها الخروج من فسحة التقليد إلى الفسحة الابداعية وبذلك يكون همها الأول والأخير هو كسر أفق التوقع، عند المتلقي وتغير هذا الافق لأن الافق قد يتشكل بفترة زمنية معينة ثم يصبح نظاماً، فهمها أذن هو الخروج من ذلك النظام ؛ أما أن تكون هناك ظاهرة مؤقتة وتنتهي فليست كل الظواهر تنتهي هذه أولاً ، وثانياً ان الظاهرة النقدية يكتشف الناقد أشياء في النصوص قد لم يفكر فيها الأديب اصلاً وهنا تكون احياناً الظاهرة النقدية تضيف فكرة جديدة وشي آخر وممكن ان تنسحب لتأتي بجديد ، بمعنى يمكن هذه الظاهرة أن يأخذها الأديب أو المتلقي وتبدأ بحركة جديدة غير الحركة الأولى ،

أي بمعنى يشكل ظاهرة أخرى فوق تلك الظاهرة ، من هنا تتوالد الظواهر ومثال على الظاهرة الأدبية(المعلقات، الصعلكة وغيرها) ومثال على الظاهرة النقدية (الانتحال، قضية اللفظ والمعنى ، السرقات الشعرية وغيرها). (العبيدي، ٢٠٢٠)

وفي الختام ما يسعني إلا أن اقول إن الفرق بين الظاهرتين كالفرق بين الأدب والنقد فالأولى ظاهرة حسية شعورية نبعت من ذات الشاعر / الناثر كثرت في مضامين اشعارهم أو في عناوين اشعارهم لتعبر عن خلجات نفوسهم وما يعتريها من حب، وألم ، وفراق، وتعبير عن حياتهم أيضا البدوية أو الحضارية ، سياسية أيٍ كانت ، أما الظاهرة النقدية التي ظهرت ملازمة للظاهرة الأدبية وهذا نبع من صميم الشعراء انفسهم فهم كانوا نقاداً مثلاً النابغة كان ناقداً وشاعراً، وكان يضرب له قبة في سوق عكاظ ، والشعراء كانوا يعرضون عليه اشعارهم لترجيحها واخراج الزيف منها؛ ومنهم من كان يهذب اشعاره ويشذبها وهم اصحاب الحوليات زهير والحطيأة/ الحطيئة وغيرهم .

فجاءت الظاهرة النقدية متابعة وملازمة ومحاورة للظاهرة الأدبية لكي توجها الوجهة الصحيحة ، لذا اصبح إبداعاً فوق إبداع كما وصف النقد بارت. فالفرق بينهما الأولى جمالية فنية ذوقية اختيارية، والثانية فكرية عقلية تفسيرية توجيهية .

التمهيد: مفهوم الصياغة والظاهرة ومعرفة ماهيتهما

الصياغة في اللغة : من صاغ الشيء صياغة إذا سبكه، وهذا شيء حسن الصيغة أي حسن العمل (منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٥٢٧)

أما اصطلاحا فقد عرفت بأنها" تحويل المادة الأولية التي يتكون منها القانون إلى قواعد عملية صالحة للتطبيق الفعلي على نحو يحقق الغاية التي يفصح عنها جوهرها (https://www.siyassa.org.eg/News/18588.aspx)

والصياغة في الشعر ترادف السبك، لأنَّ السبك أن ترتبط كلمات البيت بعضها ببعض (منقذ، د. ت، صفحة ١٦٣) وآيته سلامة السياق اللفظي، وخفته، وعذوبته في السمع (عاصي، ١٩٨٧، صفحة ٧٠٨) وفي الصياغة تظهر مقدرة الشاعر الأدبية، فلا قيمة للمادة اللغوية قبل أن يركبها بطريقة " تعبر عن دلالات أشد توهجاً، لا يستطيع جزؤها المفرد التعبير عنها " (الورقي، ١٩٨٣، صفحة ١٨١) .

وفي العمل الشعري يعمد الشاعر إلى عدد من الطرائق والفنون والأساليب لصوغ أفكاره واظهارها للسامع بأجمل صياغة، وهذه الأساليب تتنوع " بتنوع أحاسيس الشاعر والهدف الذي يرمي إليه من إيثار هذا الأسلوب على غيره" (المصلاوي، ١٩٩٠، صفحة ٨٣) ولا ضابط لحصرها وعدها لكثرتها في الشعر العربي القديم خاصة والشعر بعامة ومهما يكن من أمر فإنَّ أكثر الأساليب أما أن تكون أساليب تركيبية (كالاستفهام والأمر والنداء والتقديم والتأخير والحذف) أو بيانية (تصويرية) كالتشبيه والاستعارة والمجاز، أو أساليب بديعية يدخل عدد منها في الوظيفة الإيقاعية كالاقتباس والتضمين والتكرار والجناس والترصيع والتصريع والتدوير وقد رتبت بحسب اهميتها في الشعر (أهميتها الجمالية والفنية) .

أما عن **ماهية الظاهرة** : فمن حيث استظهار معاجم اللغة العربية نرى بالإجماع على أن ارتباط مادة (ظهر) بدلالة الوضوح والبيان الذي لا خفاء فيه ، على الرغم من تعدد معانيها وإلى ذلك أشار الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥) حيث أكد أنَّ الظهور يحيل إلى معنى ((بروز الشيء الخفي إذ يقال ظهر الشيء يظهره فهو ظاهر، إذ انكشف وبرز فهو يجمع بين البُروز والقوة)) (الفراهيدي، د.ت ، صفحة ٣٧)

أما ابن منظور فيرى أن الظاهرة من الورد : أن ترد الابل كلّ يوم نصف نهار، يقال ابن فلان ترد الظاهرة ؛ وزاد شمس : وتصدر عند العصر . يقال : شاؤهم ظواهر ، والظاهرة : أن ترد كل يوم ظهرا ، والظاهرة : العين الجاحظة وهي خلاف العين الغائرة . (منظور، ١٤١٤هـ، الصفحات ٥٢٠- ٥٢٨)

أما في المعجم الأدبي: الظاهرة phenomenon فهي لفظ يطلق على أي حدث يمكن مراقبته ؛ ظواهر وظاهرات كلّ ما يبدو للعيان أو يقع تحت الحواس واقعة أو حادثة غير مألوفة جديرة بالدرس والاهتمام . (الدحراج، ١٩٩٣، الصفحات ١٩٣-١٩٤)

بمعنى أنها وردت في المعجم الأدبي على أنها :

- حقيقة أو واقعة أو حالة يمكن ملاحظتها .
- شيء أو شخص نادر أو رائع غير عادي أو استثنائي يؤثر في المراقب.
- وفي الفلسفة : ما يظهر حقيقياً بالحواس بصدى النظر إذا كان أساس وجوده مثبتاً أو أن طبيعته مفهومة . (نصار، ٢٠٠٧، صفحة ١٩٧)

أما تعريف الظاهرة الأدبية اصطلاحاً : فهي كلّ نوع واضح في الأدب ظهر في عصر سواء كان شعراً أو نثراً ، مضموناً أو شكلاً أو فناً في الصناعة شرط أن يكون لهذا النوع صفتان : الأولى : القبول بين جميع

الجمهور ، والثانية : الاستمرار الزمني لفترة معينة والاتصال في جزيئاته مع الارتباط بالصورة العامة لهذا الأدب. (المؤمن، ١٩٨٧، صفحة ١٤)

ويحاول الدكتور صلاح فضل ضبط المفهوم في سياق الحديث عن الاشكال البديعية والمظاهر ودورها في تحديد الأسلوب مؤكداً أن كلمة الشكل البلاغي أو المظهر تطلق على ((الصيغة الكلامية التي تتسم بحيوية أشد من اللغة العادية وتهدف إلى جعل الفكرة محسوسة عن طريق المجاز عن ملفت النظر بدقتها واصالتها)) (فضل، ١٩٩٨، الصفحات ١٤٩-١٥٠)

أولاً : صياغة الظواهر الجمالية في النصوص الشعرية المتمثلة في (البديع، والتشبيهات العقيمة)

البديع :

مما لا شك فيه أن ما يميز الشعراء عن بعضهم البعض، الجانب الفني أو الجمالي : صورة ولغةً وأسلوبًا وفكرةً وخيالًا، وهذا الجانب يتخذ أطرا معينة، وأساليب محددة، تتفاوت من شاعر إلى آخر، وغاية الدارس أو الباحث، الكشف عن هذه الجماليات التي يتضمنها النص ، وقد استعملها الشعراء لتقريب النص وابراز جمالياته والتأثير في المتلقي من جهة، وأحداث المغايرة والتميز عن نصوص غيره من أبناء جيله أو سابقيه من الشعراء من جهة أخرى؛ وإن ما يجعل أي نص أدبي يتمتع بالقبول والتميز عبر العصور هو تلك اللمحات الفنية الجمالية التي تعدل به من الجمود نحو الدينامينة والتفرد ، وهذا ما يجعله متجدد بعد كل قراءة ، وهذا أيضًا يعتمد على قدرة الشاعر في صياغة لغة نصه، هذه اللغة التي تبرز قدرة الشاعر في كيفية تعامله معها، ومدى بعده عن السائد المتكرر، والمتعارف عليه شعريًا، فاللغة تومئ إلى طرائق توظيف تلك الجماليات والتي قد تكون أسلوبية أو دلالية، أو سيميائية رمزية ، أو عجائبية غرائبية أو جمالية وغير ذلك.

وإن أبرز تساؤل يصادفه قارئ النص الأدبي في طريقه هو : ما هو السر الذي يحمله هذا النص ؟ و ما الذي يجعله ينطبع في الذاكرة الفردية و الجماعية لفترة زمنية ما على الرغم من تغير الظروف والأحداث ؟ و ما الذي يجعلني أنجذب إلى هذا النص، و أفضله على غيره ؟!

وللإجابة عن هكذا تساؤلات من وجهة نظري هو جماليات الأسلوب ، وجماليات المعنى التي تجذب المتلقي؛ فضلاً عن تماسك النص وسبكه هو ما يجذب القارئ ؛ فالمبدع يعلم إن القارئ بحاجة إلى جرعة جمالية للحصول على لذة النص، لذا يعمد على بهرجة نصه وتزينه وصوغه صياغة تجعل سامعه لا يمل ولا يكل منه وهذا كلّه يحدث عبر استعمال اللغة الانفعالية فهي سر شاعريته المصورة للمعاني المختلجة في النفس الإنسانية فهي بحق

لغة الانفعال المضيئة لمعنى يستحضر الشاعر فيه ماضي ذكرياته أو واقع وجوده فيضفي عليها اصداءً من الإيحاءات تختلف باختلاف نفسيته في التعبير عنها باللغة المتكونة من ألفاظ وتراكيب وإيقاع فتتيح مجالاً رحباً في التأويل المتعدد المداليل ، وهذه اللغة هي التي تمتلك سمة التحريفية أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية الجامدة والتي تصدر عن عاطفة الأديب فتثير في الوقت ذاته عاطفة المتلقي فإذا لم تتحقق هذه المزية في النص ولم يستجيب لها المتلقي فلا تعد هذه اللغة أدباً.

لذا يرى د. محمد غنيمي هلال إن ((العمل الأدبي إذا كان يتوقف على الدقة في الصياغة؛ فإنَّ أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه ؛ فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو المؤلف النص المسرحي في العصر الحديث ، وذلك أن الشاعر يعتمد على قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة ، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن ، وما يمكن ان تضيفه هذه الدلالات على التصوير)) (هلال، ١٩٩٧، صفحة ٣٨٦)

فكان لهذه الجماليات أثر في صياغة الشعر العربي القديم وسبكه وجعله نموذج يحتذى به في كتب اللغة والبلاغة والغريب ، ومن تلك الجماليات التي برزت في الظواهر الادبية استعمال البديع والفنون البلاغية الأخرى من تشبيه واستعارة ومجاز .

فقد وظف الشعراء الأوائل البديع بصورة جذابة للمتلقي في أشعارهم وقاربوا بين المستعار منه والمستعار له على عكس استعماله عند المحدثين الذين غالوا فيه وسلطوا عليه ميدان العقل، ونحن نعلم إن البديع أحد العلوم البلاغية وأهتم به العرب عملياً وانتشر في خطبهم وكلامهم لما له من أثر في وقع النفس لما يحمله من موسيقى ومعنى لجذب أنتباه المتلقين وترك أثر في نفوسهم لذلك لا بد من الوقوف عليه ومعرفة نشأته وتطوره ولاسيَّما أن البلاغيين لم يقصوه عن علمي (المعاني والبيان)؛ لذا أعده ظاهرة فنية وجمالية لها أثرها في النص العربي القديم.

جاء في لسان العرب عند ابن منظور بمعنى :((بدعَ الشيء يبدعه بدعا وابتدعه أنشأه وبدأه وبدع الركبة: استنبطها وأحدثها ورعي البديع حديثه الحفر والبديع والبدع ؛الشيء الذي يكون أولا)) (منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٩٢ / ١(مادة بَدَعَ))

البديع اصطلاحًا : علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة (القزويني، ١٩٠٤، صفحة ١٨)

ويرى أبو هلال العسكري : ((إنَّ هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف وبريء من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة)) (العسكري، ١٩٧١، صفحة ٢٦٧)

إذ يعنى علم البديع بتحسين وصياغة الكلام بشقيه اللفظي والمعنوي ، ويعود الفضل في نشأته إلى الخليفة العباسي المعتز بالله وكانت بداياته في كتاب البديع وقد حضي باهتمام النقاد ومنهم قدامه جعفر الذي قام بتطوير المحسنات البديعية الأخرى ضمن كتابه الذي ألفه باسم (نقد الشعر) اذ نجد النصوص القديمة تزخر بالصور البديعية اذ كانت ترد في شعرهم عفو الخاطر وبلا تصنع أو تكلف وتظهر جماليته (موسى، ٢٠١٧، صفحة ٣١)

وأبرز ما نجد المحسنات البديعية عند أمرئ القيس إذ يقول مشابهًا ومطابقاً ومبالغاً في قوله:

مكرٌ مفرٌ مقبلٌ مدبرٌ معًا كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ (القيس، ١٩٨٤، صفحة ١٢٤)

نلحظ في هذا الشاهد كيفية صياغة الشاعر لجمالية البديع في وصف لوحة جميلة للفرس تجذب القارئ وتشد انتباهه والطباق واضح في البيت(مدبر ومقبل) وهو ((طباق إيجاب ويبدو أن أفضل الطباق عند الآمدي هو ما جاء بشكل عفوي من دون تكلف أو مبالغة ، وأشار قدامة بن جعفر أيضاً إلى ورود الطباق في شعر الاقدمين ولكن في شعر المحدثين كثير مبالغ)) (سلمان، ٢٠٢٤، صفحة ٥٠٦) هنا الشاعر أتى باللفظة واللفظة التي تناظرها كما في البيتين، والغاية من توظيف البديع في الصياغة الفنية هو للفخر والتباهي بفرسه وسرعته الفائقة وصلابة جسده فما أجمله من وصف وأبلغه من كلام؛ فنجد أنه استخدم فيه ألوانًا بلاغية جميلة من سجع وجناس تام وغير تام، فقد وصف فرسه الذي يبكر به للصيد قبل استيقاظ الطيور في مشهد كأنه من مشاهد الرسم في اللوحات الفنية فهو فرس أجرد سريع يقيد الأوابد الوحوش إذا انطلقت في الصحراء فإنها لا تستطيع إفلاتاً منه، فهو شديد الحركة والسرعة وكثير الفر والكر فالصفتان مجتمعتان فيه وأيضاً شبَّه سرعته وصلابة خلقته بجلمود صخر يهوي من ذروة جبل ولخفته وسرعته لا يستطيع الغلام الخفيف امتطاء صهوته، ثم أستمر في الفخر بوصفه إلى آخر اللوحة.

فضلاً عن ذلك يحمل النص (اللوحة بأكملها) صيغ جمالية أخرى غير البديع وهي الصور البيانية (التشبيه) فقد وصف نفسه بالغدو فجراً ووصف فرسه بالسرعة، وشبهه بالصخرة التي يرمي بها السيل من مكان عالٍ كناية عن السرعة التي يتحلى بها؛ فخيال الشاعر خصب ومنفتح على تجسيد الواقع في صياغة الشعر مما يجعل نصه يتميز بمزية جمالية؛ وقد شخص عدّة فنون بلاغية ووظفها في صياغة أشعاره بدون تكلف بلْ جاءت عفو الخاطر ، وتجسدت الصور البيانية لديه بين التشبيه والاستعارة والكناية فمن التشبيه قوله : (كأن نجومه بكل مغار الفتل

شدت بيذبلِ) تشبيه الليل هنا في ثباته بالنجوم المشدودة إلى الجبل شخصّ حالته النفسية بما فيها من يأس وقلق وحزن، ولديه تشبيه بليغ أيضاً في تشبيه خاصرتي الفرس بخاصرتي الظبي في الضمور؛ فضلاً عن صياغة النص عبر جمالية الاستعارة في قوله :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليه بأنواع الهموم ليبتلي ..... (القيس، ١٩٨٤، صفحة ٢٨، ٤٦)

تعد من جمالية الاستعارة المكنية ، فقد استعار لـ لليل صفات الجمل جعل من الليل الممتد الطويل جملاً يتمطى ثم حذف الجمل (المشبه به) وابقى أحدى لوازمه هي(تمطى) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك الحال: أرداف اعجازاً وناء بكلكلٍ فهما استعارتان ؛ فالشاعر يصيغ عباراته بأسلوب جميل ومنمق ورشيق ويوظف الصور البديعية والبيانية بأسلوب شيق يبهر القارئ ويجذبه نحو المتعة دون تكلف أو أدخال الصفات العقلية الغريبة كما فعل أبو تمام وعاب عليه النقاد قوله في الاستعارة : (لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي) (الآمدي، ١٩٦١، صفحة ٢٥٦)

ويطابق زهير فيقول :

ليث بعثر يصطاد الرجال إذا ما الليث كذب عن اقرانه صدقا (سلمى، د. ت، صفحة ٣٥)

نلحظ في نص زهير هو الآخر يوظف البديع في صياغته الفنية دون تكلف أو اعتماد بل عفو الخاطر وهذا ما يحقق الجمالية الفنية ويشد المتلقي لمواصلة قراءة النص ؛ وبناءً على ذلك يرى أحد الدارسين أن من ((أهم مقومات الجانب الفني في النص الشعري ... والتي تتضح فيه مهارة وبراعة الشاعر الفنية في التوازن وعد الاسراف في المحسنات البديعية والتي بدورها تمثل موسيقى داخلية حيث تنسجم مع الموسيقى الخارجية وتشكل لوحة فنية مقوماتها الترجيح والتكرار والسجع، والجناس والطباق والمقابلة توضع في مكانها الذي ينبغي أن تكون فيه)) (علي، ٢٠٢٤، صفحة ١٨٨)

ويأتي شعر مالك بن الريب بصياغة وسبك جميل للنص هو يجناس في كلامه ويكرر دون أن نشعر بإقحام أو تظليم للنص بلْ على العكس نرى الجمالية في السبك والالتحام والتلذذ والتشويق في اتمام القراءة يقول :

إلا ليت شعري هل ابيتن ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا مزاراً ولكن الغضا ليس دانيا (الريب، د.ت، صفحة ٨٨)

نحن نعلم إن الشاعر كتب هذا القصيدة قُبيل موته رثى نفسه فيها؛ وهي تكمن في أعماقها الشوق والحنين واللهفة على الأهل ؛ نلحظ في صياغته للشواهد الشعرية أن الشاعر عمد إلى التكرار لتقوية المعاني الصورية بلفظة (الغضا) وهو تكراراً لفظياً لأن الكلمة قد رددت فيه بعينها بدون تغير والغرض من ترديدها جذب المتلقي واشاعة الحنين والشوق وهو اللون العاطفي الذي رسم به صورته الشعرية .

ثم تطور علم البديع على مر العصور المختلفة إذ يقول عبد العزيز عتيق في كتابه (علم البديع وتطوره ((نحن نتتبع علم البديع نجد أن المتكلمين منذ القرن الخامس من الباقلاني إلى عبد القاهر ممن عنو بإعجاز القرآن قد نحوا البديع من مباحث اسرار البلاغة في القران الكريم لأنه في رأيهم لا يدخل في بحث الإعجاز القرآني نظرا لان كثيرا من فنونه مستحدث وما ورد في القران إنما جاء دون قصد أو تكلف)) (عتيق، د.ت، صفحة ١٤)

يعد الشعراء القدامى أول من استعملوا البديع دون مسميات أما في العصر العباسي فقد تطور بحسب التطور الحضاري ولاسيَّما بعد اطلاعهم على الثقافة والفلسفة اليونانية افسح المجال للجانب العقلي والفكري الحضور في النصوص الشعرية مما أسبغ على البديع الافراط في المبالغة والجنوح إلى الخيال المتباعد مما حدا بشعراء العصر العباسي الافراط المبالغ بالبديع مما جعل النص غير مستساغاً عند بعض النقاد ولاسيَّما التوظيف الذي لا يضفي للنص شيئاً جمالياً.

هذا ما يحيل المتلقي إلى القول بأن البديع في العصر الجاهلي يوصف بسحر الألفاظ؛ وهناك شاهد لأمرئ القيس وصف فيه معونة الاصدقاء بمزية جمالية اختلفت عن وصف الشعراء في العصور اللاحقة له وأن كان يتقبلها بالمعنى الذي يدل عليها يقول: (القيس، ١٩٨٤، صفحة ٤٢)

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضع فالمقراة لم يعفُ رسمها أنسجتها من جنوب وشمال

ترى بعر الأرام في عرصات وقيعانها كأنه حب فلفل

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل

نجد أمرؤ القيس يخاطب صاحبيه إذ أخرج الكلام لأثنين من العرب لأنَّ من عاداتهم اخراج الخطاب من أثنين على الواحد والجمع لأنَّ أدنى أعوان الرجال هم اثنان وقد يكون إيراد (قفا) هنا التكرار في اللفظ من خلال المعنى إذا أراد بها التأكيد اذ أعطى امرؤ القيس المعنى للسامع بصوره قوية دون ذكر مخاطبيه ففي خطابه هذا يثير حالة الحزن والألم من فراق أحبته إذ ليس من الممكن هنا أن يكون الخطاب موجها إلى الديار الهالكة وإنما للأشخاص الذين سكنوا في الديار.

التشبيهات العقيمة

يعد التشبيه من أعظم أركان علم البيان، ومن أشرف كلام العرب وهو لتشبيه في النفس الذواقة وقع يتغلغل إلى قرارتها، ويهز أعمق أوتارها، ويلمس مكان الطرب والاستحسان منها، وأبو هلال العسكري يعرفّه بقوله :" التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه، وذلك قولك : زيد شديد كالأسد، فهذا القول هو الصواب في العرف وداخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على حقيقته" (العسكري، ١٩٧١، صفحة ٢٣٩)

والتشبيهات العقيمة هي تلك الصور الفاخرة والنادرة التي لا يمكن أن تكرر أو يمكن أخذها واعادة إنتاجها، ومن التشبيهات التي تصف بالعقم وهي التي لا تنتج؛ ومنها وصف كعب بن زهير لعين الناقة فجاءت الصياغة بصورة دقيقة تختلف عن سابقيه ؛ ونحن نعلم أن الشعراء الجاهليين عمدوا على تقديم صورة الناقة فوصفوا أعضاءها بدقة وعناية؛ إلا أنهم لم يهتموا بعيني الناقة ولم يقفوا عند وصفهما طويلاً، لذلك جاءت صياغة صورة عيني ناقة كعب ابن زهير ووصف نظراتها صياغة تتميز بجدتها وروعتها، قال: (السكري، ١٩٥٠، الصفحات ٤٠-٤١)

وتدير للخرق البعيد نياطهُ بعد الكلال وبعد نوم الساري

عينا كمرأة الصناع تديرها بأنامل الكفين كل مدار بجمال محجرها

وتعلم ما الذي تبـــــدي لنظرة زوجها وتـــــــــــوار

فهنا يصوغ الشاعر ألفاظه ومعانيه بصياغة متماسكة ذات أسلوب جمالي ممتع في وصف الناقة وعينها بأنها ذات محاجر جميلة وعينين صافيتين تديرهما لتتابع زوجها في كلّ أتجاه تارة وتواريهما خجلاً تارة أخرى، ولربما ينتظر القارئ من الشاعر الجاهلي أنموذجا تقليدياً واضحاً يبدأ بالبكاء على الأطلال وذكر المحبوبة ووصف الرحلة

اضافة إلى صور شعرية وسمات غنائية ؛ لكن ما حدث مع الشاعر أختلف فقد فاجئ القارئ بنص وأسلوب وصياغة جديدة لم يلفت لها النظر من قبل ؛ لذا عدت هذه الأبيات من ابتكاراته وتحسب له؛ واخذها يعد سرقة مذمومة ومفضوحة.

وهذا الأمر حدث مع طرفة بن العبد الشاعر الفحل الذي وصف ناقته بالضخامة وشبهها بالسفينة ضمناً عن طريق تشبيه عنقها بالشراع في طوله واستقامته وهذه الصورة غير مألوفة من قبل لأن العرب لم يروا السفينة سابقاً فكيف وصفها الشاعر وهو لم يراها؟!؛ هذا ما جعل تشبيه مبتكر وجديد ؛ لذا عدّها النقاد من التشبيهات العقم التي لا تنتج يقول فيها :

وأتلع نهاض إذا صعدت به كسكان بوصيّ بدجلة مصعدِ (البكري، ١٩٠٠، صفحة ١٧)

وجعل أبن رشيق القيرواني تشبيه شق السفينة الماء في معلقة طرفة بن العبد – التي شبه بها ناقته – بتقسيم المفايل التراب نصفين بيده، عده من باب المخترع البديع؛ الذي لم يسبقه إليه أحد (القيرواني، ١٩٧٢، صفحة ٢٦٣)

قال طرفة :

يشق حباب الماء حيزومها بها كما قسم الترب المفايلُ باليدِ (البكري، ١٩٠٠، صفحة ٧)

ويأتي عنترة بصورة جديدة في بيتين له عدهما النقاد بالإجماع من المعاني العقم المبتكرة وفيهما يقول الجاحظ : ((لم يدع الأول للأخر معنى شريفا ولا لفظا بهيا إلا أخذه إلا بيت عنترة)) (الجاحظ، ١٩٣٨، الصفحات ٣١١-٣١٢)

إنَّ الذي أسبغ جمالية الصياغة الفنية المبتكرة في هذيين البيتين هو أجادة الشاعر في توظيف المعاني التي تجانس وصف الواقع؛ نرى أن الشاعر أجاد في وصف الروض بمعاني مبتكرة تحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم، والأكثر أجاده أنه أضفى هذا المعنى لتشبيه فم حبيبته بطيب الرائحة ثم جعل هذه الرائحة كرائحة روضة معشبة مزهرة ندية تعاقبت عليها الأمطار، فغدا الذباب مقيماً فيها يترنح كالشارب المترنم، حتى إذا ما سقط على أزهارها حك ذراعيه الواحدة بالأخرى _هذا وصف في غاية الفنية _ثم شبه هذه الحركة بحركة قدح الأجذم الزناد، وهى صورة مركبة صاغها بابتكار وسبك مذهل بحيث لا يستطيع القارئ أنَّ يتوقع من شاعر جاهلي لا علم له بالأساليب والصياغات اللغوية والنقدية ان يعبر ويصف هكذا!! لهذا عدّت من التشبيهات البكر

العقيمة التي لا يمكن اعادة انتاجها واخذها ولو اخذها شاعر أو ناثر فضحت سرقتهِ. يقول عنترة في وصف روضته فيها ذباب:

وخلا الذباب بها فليس يبارح غردا كفعل الشارب المترنم

هزجا يحك ذراعه بذراعهِ فعل المكبّ على الزناد الاجذم (شداد، ١٩٦٤، صفحة ١٣)

فهنا يتضح المعنى الذي رأم الوصول إليه عنترة أنّ الذباب في الروضة لازال يشبه صوته بالغناء كشارب الخمر (فالغرد) هو وصف التغريد وهو أشبه بالغناء اذ شبه طنين الذباب احد ذراعيه بالأخرى يصدر شرارًا أو نارًا فهذا التشبيه لم يأتِ به أحدًا من الشعراء في شعرهم فهو يُعّد من عجيب التشبيه، وهو من التشبيهات العقيمة التي أشادت به كتب النقد والبلاغة القديمة بأنَّه لم يأتِ به أحد من قبله ، ولا يستطيع أحدًا أنَّ يتجرأ على نسبه إليه وأن أخذه يعد سرقة مذمومة.

ومِنْ أمثله التشبيه فيْ الوصف والتمثيل عند أمرئ القيس إذ يقول: (القيس، ١٩٨٤، صفحة ٤٤)

وكشح لطيف كالجديد مخصر وساق كأنبوب السقي المذلل

نلحظ في هذا البيت جمالية الصياغة الفنية لتوظيف التشبيه والدقة في الوصف والتمثيل فقد جعل من الفرس انعكاس لصورة المرأة في رشاقتها وجيدها وصفاء لونها ، ثم أجاد وأبلغ في مقارنتهِ بـ أنابيب السقي بين النخيل ومن كثرة الحمل أفاض اغصانه هذا البردي ، فما وجدته في رسم وصياغة التشبيه أن الشاعر مال إلى تجسيد المظاهر الإنسانية في وصف مواضع الفرس مما خلق معانٍ خليت عند غيره من الشعراء ؛ وليس الأمر مقتصر على أمرئ القيس بل يتصف به أقرانه من الشعراء الفحول .

ويبدو إن الشعراء مالوا إلى تقديم صور المظاهر الإنسانية في مواضع لنا ومعان خلت من هذه المظاهر عند من سبقهم من الشعراء، وهذه الشواهد ذات التشبيهات العقيمة التي لا تنتج من جديد تمثل أجمل ما ورد في الشعر العربي؛ وقد وقفت على بعضها ولو يتسع المقام لذكرتها كلها؛ لكن للتدليل فقط وقفت عليها ولإيضاح جمالية الصياغة والسبك والتلاحم في بناء الألفاظ وعلاقاتها في التركيب مع موافقتها للمعنى ؛ بدون تكلف وعناء وجهد وشحذ القريحة بل عمد الشعراء إلى تصوير ((الأمور بطريقة واضحة وسطحية معتمدين أساليباً بارعة يستنهض فيها عقول الناس وتدغدغ مشاعرهم)) (الوائلي، ٢٠٢٤، صفحة ٢٥٩)؛ فضلاً عن ذلك يجمع معها الاستمتاع من قبل المتلقي وطلب المزيد على عكس العصر العباسي فقد وقف النقاد من توظيف البديع والبيان والمعاني

موقفين فمنهم من اعجب واشاد بالقائل ومنهم من رفض ووقف ضده ؛ لخروجهم عن العمود ودائرة التقليد ؛ أما الشعر القديم الجاهلي والاموي والاسلامي فكان موضع استحسان فقط .

ثانياً : جماليات الأسلوب وصياغته في الشعر العربي القديم

ما من شكّ في أنّ فنّ الشعر عند العرب قبل الإسلام كان فنًّا شفاهيًّا محضًا، تؤكّد ذلك بعض الإثباتات التاريخيّة، كما تؤكّده العديد من الخصائص الصوتيّة والبنيويّة والمعنويّة والدلاليّة التي يشترك فيها الشعر العربي والآداب الشفاهيّة جميعًا، كوجود مجموعةٍ محدودة من الأغراض والمعاني والصيَغ والأوزان والأشكال التي يستمدّ منها كلّ الشعراء ليؤلّفوا أو يرتجلوا أبياتهم وقصائدهم؛ وكما تدلّ على ذلك خصائص أسلوبيّة مثل تكرار الاقتران التضميني ؛ وتفضيل التجاور على التعلّق وكثرة التوازيات واستعمال أسلوب النداء والأمر وورود الكثير من أسماء الأعلام والأماكن ومن أفعال الكلام وإلى آخره.

وفي عشرينات القرن الماضي، جدّد ميلمان باري وألبرت لورد دراسة الآداب الشفاهيّة ومناهجها تجديدًا جذريًّا كرّسا عملهما لتحليل أسلوب هوميروس والأدب الملحمي الصربي وأقاما الدليل على أنّ الشاعر الذي يؤلّف أو يرتجل عند الإلقاء يستعمل تقنيّات خاصّة وحدّد الباحثان ثلاث خصائص عدّاها أساسيّة لتعيين شفاهية قصيدةٍ ما أو مجموعة من القصائد، وهي: أوّلاً، وجود عدد محدود من المعاني المتكرّرة، وثانيًا، استعمال الأسلوب الصِيَغي الشفاهي، وثالثًا، قلّة التضمين وأدّى اهتمام باحثي الأجيال اللاحقة بالخاصّيّة الثانية (أي استعمال الصيغ الشفاهية)، دورًا مهمًّا في رواج الدراسات والبحوث في الآداب الشفاهيّة خلال القرن العشرين. (https://journals .openedition.org)

نفهم من هذا النص أن صياغة الأساليب في الشعر القديم تتمثل في الاستعمالات المتكررة لمجموعة من الشعراء ينتمون إلى مدرسة شعرية واحدة؛ وهذا الأمر يتضح في صياغة الشعر (السياق النصي) .

وهنا نتساءل هل حقاً صياغات الأساليب تنحسر في هذا الأمر، أو عند الشعراء الذين تربطهم مدرسة واحدة؟!

وللإجابة أجد أنَّ صياغة الأسلوب تكمن في نواحي شتى لا تقتصر على المعاني المتكررة أو استعمال بعض العبارات والاستفهامات والنداء وغير ذلك؛ بل على العكس قد يحمل البيت أو المقطوعة الواحدة بين طياتها كثير من الأساليب التي تبرز جمالية الشعر منها قد تكون في الاستعارة أو التشبيه أو في بناء البيت كمعنى من اللغة والتراكيب ، والوصف ، والتقديم والتأخير، واستعمال أساليب الأمر أو الاستفهام، والانزياحات والعدول من المألوف إلى غير المألوف وغير ذلك ونأخذ مثال لذلك قول الشاعر أمرؤ القيس في مبتدأ معلقته يقول :

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمنزل بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ (القيس، ١٩٨٤، صفحة ٤٢)

نلحظ هنا أن الشاعر افتتح مقدمتهِ الطللية بفعل الأمر (قفا) وهو أسلوب مألوف في المقدمة الطللية عند الشعراء الجاهليين، حتى عمرو بن كلثوم أفتتح مقدمته (إلا هبي بصحنك فأصبحينا ... ،) بفعل أمر هبي مسبوق ب ألا وهو حرف تنبيه ؛ وجاء هكذا استفتاح من الشعراء لاستمالة المتلقي وجذب انتباهه؛ فالمطالع ذات التركيب الانشائي تمثل انزياحاً أسلوبياً فهو يحاول المشاركة الوجدانية من المتلقي لهمومه والآمه عبر أدوات المخاطبة مثل الاستفهام أو فعل الأمر الموجه إلى القارئ ، وأصبحت هذه العبارات والوقوفات فيما بعد صيغاً يحتذى به الشعراء في العصور اللاحقة ، ولم تقتصر على ذكر الأطلال بل عمدوا إليها في اغراض أخرى غير المقدمات .

أما على المستوى المعنوي، فيبدو أن أغلبيّة الصيغ «مهيّأة» لمعنى واحد ولا التباس فيها وعلى سبيل المثال ((لا تُستخدم الصيغ الاستفهاميّة كـ «هل تعرف» و«هل عرفت» و«أتعرف» و«أعرفت» إلا عند مطلع ذكر الأطلال، وبعدها مفعول به هو الدار أو رسم الدار، أو المنزل أو الأطلال. فتؤدّي هذه الصيغ الأربع دور «مُطْلِق» أو محرِّك وتُحدِث توقّعًا قويًا من ناحية المعجم ومن ناحية المعنى. وعلى النمط ذاته، تشير الصيغة «وقفت بها» وتنوّعاتها إلى انتقال الشاعر إلى الوقوف على الأطلال. ومع ذلك يوجد بعض الاستثناءات ونكتفي بمثال تشبيه الخمر بالدم مثلا، بواسطة صيغ مثل «كدم الذبيح» و«كدم الجوف» التي يشبه به الدم الذي يبلّل الفرسان وخيلهم في الحرب أيضًا. فيمكننا القول إن هذه الصيغ مُزدوِجة المعنى، أمّا على المستوى النظمي فتتركّب الصيغة من كلمتين أو ثلاث كلمات، وتنقسم الكلمات نوعَين: الأدوات أوّلاً أي حروف المعاني والضمائر وإلى آخره، والكلمات المفردات وكما تقول كلود أوديبير، في الكثير من الأحيان، يمكّننا تحديد نوع الأدوات الموجودة في الصيغة من تحديد نوع الكلام، أما المفردات فتمكّننا من تحديد الصيغة على المستوى المعنوي. وفي عبارة مثل «كعين الديك» (مثلاً)، فإنّ حرف الكاف أداة التشبيه، ويوجد التشبيه، عادةً، في مقطع وصفي. ويشير المشبّه به (عين الديك) إلى معنًى خمري. وبالمثل في الصيغ التي تتألّف من «واو ربّ» تُميل المعنى صوب التذكّر والافتخار، وبعدها اسم مجرور يدلّ على الموضوع بذاته، الخمر والشرب (وقهوة)، أصحاب الشاعر (وفتيان صدق) أو الناقة والرحيل (وبيضاء). على المستوى الوزني تتكوّن الصيغة من سلسلة من المقاطع الطويلة والقصيرة توافق وزنًا أو مجموعةً من الأوزان: تتألّف الصيغة «لمن طلل»، مثلاً، من خمسة مقاطع ، أي قصير طويل قصير قصير طويل) وتُناسب البحر الطويل والبحر الوافر والبحر المتقارب، بينما تُناسب الصيغة "لمن الديار" أي قصير قصير طويل قصير طويل قصير) البحر الكامل، و"بانت سعادة طويل طويل قصير طويل قصير)، البحر البسيط)) (https://journals .openedition.org)

نستدل من النص أعلاه قدرة الشاعر القديم في صياغة قصيدته وكأن بها متسلسلة حلقة متصلة بحلقة أخرى وفق نظام لا يجرؤ الشاعر للعدول عنه وهذا النظام أشبه بالهرم أو المخطط التواصلي الذي رسمه جاكبسون:

سياق

رسالة

(مرسل ، شاعر /كاتب) اتصال← مخاطّب←(متلقي)

شفرة

فكل مقطع هو عبارة عن رسالة من الباث إلى المتلقي وكل رسالة تحمل وظيفة خاصة بها ، ولكي يحقق الشاعر إبداعه لا بد من وسائل واللغة هي أحد وسائله فهي بمثابة المفتاح الذهبي الصغير الذي يحقق مبتغى الشاعر؛ ويمكن وصف الوظيفة اللغوية بأنها : " المنزلة التي يتبؤها أي عنصر من عناصر الكلام كالوحدة الصوتية والوحدة الصرفية ، والكلمة والتركيب في البنية النحوية للملفوظ" (أحمد، ٢٠٠٦، صفحة ٢) وهنا ما يقصد به أن الشاعر الجاهلي أهتم بصياغة أسلوبه من جانب المطلع من حيث المعجم والمعنى والنظم ، والوزن العروضي، مما يجعل نصه مسبوكاً ومحكم البناء كأنه كتلة واحدة جزئياتها الداخلية أحدهما متممة لأخرى ، وهذا ما يجعلني أصنف وأجمع الصيَغ في عدد المجموعات بحسب مواصفاتها المعنوية والتركيبية والوزنية وتشابهاتها بعضها ببعض.

فضلاً عن ذلك أرغب في لفت الانتباه إلى مسألة التركيب بين الصيغ وبين الأوزان لأنها تؤدّي دورًا أساسيًا في الفهم الصحيح للأسلوب الصيغي، إذ إنّ الجمع بين وزن ما وبين صيغة ما قد يرسم معالم الإيقاع علماً أن الإيقاع يمثل ((الموسيقى الداخلية التي ترتكز على النغمة وهو بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في مدة زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزم)) (ولي، ٢٠٢٤، صفحة ٥) وفي هذا الصدد، فإنّ كثرة الصيغ الموسيقية عند مدخل القصيدة هو أمر في غاية الأهميّة لأنّ الاتّصال الأوّلي مع الجمهور، عند الإلقاء، يعني صدور عدد من الإشارات والرموز المشتركة بين الشاعر وبين مستمعيه، ومنها اختيار إيقاع معيّن وتعرّف المستمع عليه ويوافق جمع الصيغ وتغييراتها متطلّبات الوزن وتؤدّي دورًا أساسيًّا في تكوين القصائد القديمة.

ومن تلك الامثلة:

أتعرف مــن هُنَيــدةَ رســمَ دارٍ (زهير، ١٩٥٠، صفحة ٣٨)

هل تـعرف الدارَ قَفْرًا لا أنيسَ بها (خازم،، ١٩٦٠، صفحة ٢١٩)

أعـرفتَ مـن سَــلمى رســومَ ديـــار (الضبي، ١٩٧٦، صفحة ٢٢٩)

هــل عــرفتَ الغـداةَ مــن أطــلالِ (ميمون، ١٩٩٩، صفحة ٧٦)

هــل عــرفتَ الغـداةَ مــن أطــلالِ (ربيعة، ١٩٩٣، صفحة ٥٤)

نلحظ هنا إنّ كثرة الصيغ عند مدخل القصيدة هو أمر في غاية الأهميّة لأنّ الاتّصال الأوّلي مع الجمهور، عند الإلقاء، يعني صدور عدد من الإشارات والرموز المشتركة بين الشاعر وبين مستمعيه، ومنها اختيار إيقاع معيّن وتعرّف المستمع عليه. ويوافق جمع الصيغ وتغييراتها متطلّبات الوزن وتؤدّي دورًا أساسيًّا في تكوين القصائد القديمة. وحالة الصيغ الاستفهاميّة المبنية على فعل «عرف» التي تكلّمت عنها سابقًا قد تُعطي فكرة جيّدة عن أنواع التغييرات الموجودة فيحدّد التركيب المؤلّف من أدوات الاستفهام (أ و هل) و فعل «عرف» في حالتي المضارع والماضي أربع صيغ تناسب كل واحدة منها وزنًا أو مجموعةً من الأوزان. وهذه الصيغ كلها مستعملة في الشعر القديم.

ومن الصياغات الأسلوبية الأخرى عند الشاعر توظيف الإنزياحي الدلالي في شعر زهير يقول :

لدى أسد شاكي السلاح مقذف له لبدّ اظفاره لم تقلمِ (سلمى، د. ت، صفحة ٨٠)

نلحظ هنا إن الشاعر عمد في صياغة بيته بالانزياحات الدلالية التي تعمل على أذابة الفواصل بين مكونات النصوص الأدبية تجعل منها كياناً واحداً فتعمل على غرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية للنص إلى دواخله العميقة التي تدور في احساس الشاعر أو المبدع ورغباته .

نلحظ كل ما تقدم أن أهتمام الشاعر القديم بصياغة الأسلوب هو أمر جعل من القصيدة القديمة وبنائها الفني محط أنظار النقاد وجعلها عمود الشعر لأختيار الشعراء في العصور اللاحقة وتصنيفهم ضمن الشعراء الفحول مما جعل الآمدي ، والجرجاني والمرزوقي وضع المعايير النقدي للمفاضلة بين الشعراء وتصنيفهم ضمن (دائرة عمود الشعر). وهذا أهم ما وجدناه في الصياغة الشعرية من حيث الأسلوب .

ثالثاً : جمالية الصياغة الفنية للمضامين

وأقصد بصياغة المضامين الفنية المتمثلة في الوحدة العضوية في مقدمة القصائد واغراضها وخواتيمها .

إذا كانت خصائص أي أدب تعبر عن فلسفة مبدعيه وعصره ومجتمعه فإنَّ تصورنا للقصيدة الجاهلية وأقسامها يقدم لنا الحق الدفاع عن شعرنا القديم الذي حوى نماذج قاربت الوحدة العضوية حين ((اعتمد البيت ثم وحدة المقاطع في سياق بنيوي نسقي يوصل إلى نهاية القصيدة بطريقة فنية تحقق وحدة المضمون ؛ ما يعني تعانق الشكل بالمضمون على نحو ما كما تناولها بعض النقاد)) (بكار، ١٩٨٣، الصفحات ٩٨- ١٠١).

لذا نقول بنية نظام القصيدة الجاهلية جاء مواز لطبيعة الوجود الحيوي في صميم تجليات الذات المبدعة التي رتبت أنساقها ترتيباً يلائم عفويتها وطبيعتها؛ ولكن ليس نظاماً ساذجاً اعتباطياً؛ أنه نظام يعتمد على حساسية الشاعر المرهفة وذوقه الرفيع في ترتيب مفاصل كلّ قصيدة وبما توحيه شبكة العلاقات الشعرية فيها ، ثم كان هذا النسيج الفني صورة موازية لوجدان المبدع لطبيعة الحياة الجاهلية ؛ في الوقت الذي ضم شروطه الابداعية في الزمان والمكان اللذين ولد فيهما والبيئة الثقافية الموروثة. (جمعة، ٢٠١٨، صفحة ٦٨)

جاءت صياغة القصيدة الجاهلية بما تناسب المبدع وخياله، فقد عرف الشعر الجاهلي شكلاً واحداً للقصيدة وهو الشكل العمودي الذي يبدأه الشاعر في بناء قصيدته لذا قدم صياغته الفنية في القصيدة بثلاث مراحل في كّل مرحلة تتضمن وحدة موضوعية وهي :

المقدمة : يعرف بأنَّ العصر الجاهلي أوجد لنا إنساناً تحكمه قوانين الطبيعية أكثر من أي شيء فقد انحسرت الموضوعات التي تناولها والأغراض التي كتب فيها لم تجاوز مآثره ولم يجد لشعره أفضل من ذكر الأطلال والغزل بوابه لولوج موضوعاته وبهذا اعتبرت المقدمة الطللية والغزلية معياراً للشعر الجاهلي في الحكم على جيده منْ رديئه وأكثر ما نجد ذكر المقدمات الطللية والغزلية في المقدمات المعلقات السبع منها معلقه أمرؤ القيس :

قفا نبك من ذكر الحبيب ومنزل بسقط اللوى بين دخول فحومل . (القيس، ١٩٨٤، صفحة ٤٢)

ويقول عمرو ابن كلثوم :

إلا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الا ندرينا (الزوزني، ٢٠٠٤، صفحة ٨٩)

فقد كانت المقدمة الطللية والغزلية قمة الجمالية ومعياراً فنياً اعتمده النقاد والأدباء وسيلة في التعامل مع القصائد الشعراء المحدثين والنظم على منوالهم حتى أصبحت هذه المقدمات عناوين تنعرف بها تلك القصائد .

نلحظ في صياغة المقدمة أن الشعراء اختاروا الأساليب ذات الوقع في المتلقي ؛ وذات خطاب دلالي يحقق التناغم النفسي من جهة ويلفت انتباه السامع من جهة أخرى؛ لهذا من الابتداء الحسن يقول طرفة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ

هنا يشبه الاطلال بالوشم التي تلمع في ظهر الكف ، وهي حصى وحجارة من ثهمد فكيف افتتحها بالتشبيه البليغ ؛ وهذا يدل على عناية الشعراء بالمقدمات عناية فائقة وحددوها تحديداً دقيقاً كأنما يرسمونها على ورق ولعلّ ذلك راجعًا إلى تخوفهم من أن تمحوها عوادي الطبيعة .

فضلاً عن ذلك أن اهتمام الشعراء القدماء (الجاهليين) بمطالع قصائدهم لأنها أول من تفاجئ السامع لذا لابد أن يكون له وقعاً حسناً ولذلك فقد حمد النقاد للشعراء مطالعهم الحسنة لتكون واضحة وسهلة المآخذ مع القوة والجزالة (القيرواني، ١٩٧٢، صفحة ج١/ ٢١٨)

وإذا نأخذ القصائد الطويلة التي هيأ الشاعر لها كل أسباب فنه ومواهبه ، تبدأ بالديار والوقوف على الأطلال وبكائها والتأمل فيها فالديار ديار الحبيبة ديار الذكريات فهي قطعه من الماضي الذي يثير في نفسه الشوق والحنين وهذا كان الأسلوب العام في ابتداء المطولات ؛ ولكن هذا لا يعني كلّ الشعر الجاهلي كان يتفتح بذكر الديار فقد شذت معلقه عمرو أبن كلثوم كما ذكرنا في الصفحة السابقة، ومن ضمن الشعراء من استبدال الديار بالغزل والحديث عن النفس كما فعله زهير بن أبي سلمى (الجبوري، ١٩٨٦، صفحة ٢٤٥) ونجد ذلك في مقدمة قصيدة زهير ابن أبي سلمى

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعربي افرسا الصبا ورواحله

واقصرت عما تعلمين وسددت على سوى قصيد السبيل معادله (سلمى، د. ت، صفحة ١٢٤)

اذا ابتدأ قصيدته بوصف الطبيعة والصيد حتى يصل إلى مقصده المدح ولعله كان يتبع في ذلك استاذه أوس بن حجر في مطلعه قصيدته التي يقول فيها :

صحا قلبه عن سكرة فتأملا وكان بذكرى ام عمرو موكلاً

و كان له لحين المتاح حمولة وكل امرئ رهن بما قد تحملاً (حجر، ١٩٦٠، صفحة ٨٢)

وهذا ما لاحظناه من اهتمام وعناية بصياغة المقدمات (الطللية ، غزلية وغير ذلك) من قبل الشاعر القديم من حيث الألفاظ والمعاني ، وبناء الصورة الشعرية ، واختيار التراكيب التي تناسب المقام في معالجة القصيدة؛ علماً أن الشاعر الجاهلي عالجها بروح الجماعة بالحرمان من الوطن، أو الحبيبة ولم يقصره على ذاته وهذا دليل اهتمامه بالمتلقي، ولوحظ توفر فيها الترابط والتناسب بين العجز والشطر وترابط المعنى بينهما؛ فضلاً عن مناسبته للموضوع فإذا كان المقام حزن ((كان من الأولى ان يبدأ المطلع من أول بيت وإذا كان المقام تهنئة أو مدح كرهوا الابتداء بما يتشاءم به)) (الجبوري، ١٩٨٦، صفحة ٤٣)

ومن هذا جعلوا النقاد القدامى من أبن قتيبة ، والجاحظ وأبن رشيق، المقدمات فناً تقليدياً ألزموا الشعراء المحدثين به؛ وجاءت دعوة أبو هلال العسكري إلى الاهتمام بصياغة المطالع في أي عمل أدبي كان يقول : ((أحسنوا معاشر الكتاب والابتداءات فإنهن دلائل البيان)) (العسكري، ١٩٧١، صفحة ٤٨٩) لهذا عمد الشعراء الى المناسبة ما بين المطلع أو مفتتح الكلام وغرض القصيدة.

إذن القصيدة لها ضوابط وأسس ومعايير إن توفرت بها فهي قصيدة ، ومهمة الناقد هو كشف هذه المعايير وضبطها ومهمة الشاعر ضخ الروح الشعرية فيها لتنهض بالنص من نصٍ عادي بلغة عادية إلى لغة شعرية تمس الروح وتخاطب الفكر والوجدان وهذا يتحقق من ضبط نصه من المقدمة إلى الدخول في غرض القصيدة وانتقاله لها سواء أكان مدحاً أم رثاءً أم هجاءً أو غير ذلك.

ومن بعد المطالع يأتي غرض (التخلص) : وبعد الانتهاء من القصيدة نسير مع الشاعر للانتقال من موضوع المقدمة إلى موضوع أخر إذ ينتقل فجأة بدون تمهيد إلى غرض آخر ، دون أنَّ يمهد بأبيات ترتبط بالمقدمة سواء كانت طللية أو غزلية وما بعدها من ذكر الناقة أو وصف أو فخر الشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال من موضوع إلى موضوع اخر دون خلل او انقطاع بالفكرة ويجعل معانيه تنساب إلى موضوع آخر انسياباً بحيث لا يشعر القارئ بالثقل في انتقاله وهذا ما يسمى الاقتضاب (الجبوري، ١٩٨٦، صفحة ٢٥٣)

ونجد لزهير أسالیباً في صياغة هكذا بناء في الانتقال؛ فإذا كان مثلاً في سياق الحديث عن صد صاحبته وهجرها يحدث نفسه أن يقطع حال وصلها مثل ما قطعته وينهض راحلاً على ناقته القوية المتينة يقول :

فصرم حبلها اذا صرمته وعادك ان تلاقيها العداء

بارزة الفقارة لم يخفها قطاف في الركاب ولا خلاء (سلمى، د. ت، الصفحات ٦٢-٦٣)

نلحظ هنا كيف أنتقل الشاعر بدون ان يترك ثغرة أو فجوة يشعر بها السامع من وصف هجر الحبيبة إلى وصف الناقة ، وهذا ما يدعى بحسن التخلص .

وقد يكون الانتقال من المقدمة إلى غرض آخر بأن يتخذ الشاعر أسلوب القطع باستعمال ألفاظ(دع ذا) و(فدعها) و(عد عن ذا) وهذا أساليب ليست مما تمدح في انتقالاتهم نحو قول الأعشى يقول :

فدعها وسل الهم عنك بحسرة تزيد في فضل الزمام وتعتلي (الاعشى، ١٩٢٧، صفحة ١٤٢)

فالشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال ويغادر موضوعه الأول دون خلل كما قلنا؛ لهذا نجد كل مقدمة صورتها العامة التي تشترك فيها والخاصة التي تتميز بها ؛ بمعنى التخلص يختلف من شاعر لآخر ومن مقدمة لأخرى ؛ فمثلاً الشاعر يتخلص إلى الناقة ووصفها ضارباً في الصحراء متعسفاً للفلوات والفقار فيأتي الوصف معنوياً أحياناً قليلاً في هذا التخلص مقارنة بالوصف الحسي، ثم يشبهها بثور الوحش، ويحكي طرفاً من أخبار الثور أو الحمار، ويقص لنا جانباً من قصته ، أوز يصفها بالظليم ؛ فنقف بوصفه هذا على طائفة من دقائق حياته واسرارها يشبهها بأكثر من حيوان من خلال توظيف القناع أو المعادل الموضوعي ، أو التقمص؛ فإذا فرغ من ذلك ينتقل إلى الغرض من مدح أو هجاء أو فخر ... الخ .

فجملة الصياغة اللغوية كشفها البناء في بيت واحد أو في مقدمة فكأن بها ومضة شعرية أفرزت لنا المعنى الكثير.

وقد يتخذ الانتقال أسلوب أخر في الصياغة هو : ((شكل التساؤل في سياق رحيل الأحبة كقول عنترة :

هل تبلغني دارها شدنيةُ لعنت بمحروم الشراب مصرم

وهناك أساليب كثيرة في التخلص والانتقال وقد يستخدم الشاعر لذلك الاستفهام أو الإشارة أو بعض الحروف كالفاء والواو ، وورب ، وبل ، ومن ، ومن جميل الانتقال بالإشارة قول لبيد:

تلك ابنة السعديّ تشتكي لتخون عهدي والمخانة ذامُ

والإشارة والاستفهام معًا كقوله :

أفتلك هي أو وحشية مسبوعة خذلت وهاديةُ الصبور قوامها)) (الواحد، ٢٠٠٦- ٢٠٠٧، صفحة ٥٤)

الاستفهام عبر عن جمالية فنية حققت في النص معنيين هما : أن الشاعر أحكم بناء نصه بأسلوب متقن جعله كوحدة عضوية لا توجد ثغرة فيه تشعر المتلقي بالقطع أو الخلل ، وثانيهما : هو اتجاه نفسي لأن ما شعر فيه في الأبيات السابقة أثقلت كاهلة معتمداً على توظيف أسلوب الاستفهام للتخلص من هذا الجهد النفسي ؛ فضلاً عن ضرورة الدخول بالغرض (وهو فحوى القصيدة المنشودة).

وهذا ما وجدناه من كيفية اهتمام الشعراء بصياغة التخلص إلى أغراضهم ليناسب المقام والمقال.

أما الخاتمة : فقد لاحظ النقاد أن لصياغتها وسبكها وعناية الاقدمين فيها أهمية كبيرة لدى المبدع فضلاً عن ذلك لما لها من اهمية وأثر في النفوس ووقعاً فيها لأنها اخر معنى يبقى في الاذهان ففني الشعر الجاهلي نهايات جميلة أعجبت النقاد قديماً ومنها قول تأبط شرا :

لتقرعن على السن من ندم اذا تذكرن يوما بعض أخلاقي (العسكري، ١٩٧١، صفحة ٤٤٤)

فقد وصف من الأبيات جميلة الوقع في مسامع المتلقي لما يحمله من أسلوب حكمي وأخلاقي لمن بخس حق الشاعر ؛ وهذا ما جعل كثير من الشعراء يختتمون قصائدهم بالحكمة فهي خلاصة تجاربهم ونظرتهم إلى الحياة ومنها قول أمرؤ القيس :

إلا أن بعد العدم للمرء قنوة وبعد المشيب طول عمر وملبساً (القيس، ١٩٨٤، صفحة ١٠٨)

فالنهاية أو الخاتمة لها علاقة بالنص على مستوى الإبداع والتلقي ويعلق عليها أبن رشيق بقوله: ((وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وأخر ما يتبقى في الاسماع وسبيله أن يكون محكماً لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه)) (القيرواني، ١٩٧٢، صفحة ١/ ٢٣٩)

وخلاصة القول : إنَّ الانتهاء أو الاختتام هو سمة أسلوبية، وآلية عمل تختلف من شاعرٍ إلى آخر، وحتى من قصيدة إلى أخرى ربما عند الشاعر الواحد ، وأن تحديد الخاتمة في أية قصيدة هو تخمين قرائي بالدرجة الأساس يتكئ على قراءة دقيقة ومعمقة وذائقة نقدية عالية لجس بدايات الفعل الختامي في القصيدة، ويتم ذلك بملاحظة الجو العام للقصيدة ومتابعة سير الرؤية الشعرية فيها، إذن من خلال ذلك يمكن للقارئ أن يقتنع بأنَّه قد وصل

إلى ذروة ما تريد القصيدة إيصاله حتى إذا انتهى من قراءة القصيدة بالكامل تحقق لديه ما يوصف بالاكتفاء القرائي الذي يشعره انه قد قرأ عملا متكاملا طرح بين يديه.

ويبقى الاختلاف في هيكلية البناء العام للقصيدة وفلسفة كل شاعر في التختيم_ ملمحاً من ملامح تجاربهم الإبداعية _ ومما لاحظناه في الشعر القديم وكذلك النقد لم يرد تصنيفاً نوعياً لخواتيم قصائدهم؛ ولعل ذلك نابغ من طبيعة الخاتمة العصية على الحصر الكمي وقبول التصنيف، إلا إننا نلمح جهودا تمييزية، تناولتها وميزت بين نوعين منها هما الخاتمة المبتورة والخاتمة الناجحة ، ويبدو ان نجاح الخاتمة أو كونها مبتورة هو المعيار الذي وجه انطباعات النقاد العرب في حكمهم على بعض النماذج التي مروا عليها ، فعابوا مثلا خاتمة معلقة أمرئ في وصف السيل ، تجد عند امرئ القيس أن المعنى ما زال مستمراً بعد الانتهاء قصيدته فجأة وتبقى القصيدة بحاجه الى تتمة أو تكملة كما في معلقته التي أنهاها يقول :

كأن مكاني الجواء غديه صبحن سلافا من رحيق مفلفل

كأنَّ سباع الارض غرقى عشيةً بإرجائه القصوى أنابيشَ عنقل (القيس، ١٩٨٤، صفحة ١٠٨)

فالقارئ للنص يجد أن للوصف بقية وتتمة فالسياق يتطلب تكملة الصورة التي رسمها الشاعر في معلقته.

وقد يكون هنا الشاعر لم يختم قصيدته ؛ بل ترك القارئ هو من يحدد خاتمتها تبعاً لعلاقة البيت أو الابيات الأخيرة للمضمون؛ وهذا يعتمد على أحساس ووجهة نظر المتلقي ؛ فالاحاسيس هو يكون المؤشر على نهاية القصيدة ، وهذا ما وجه إليه القرطاجني في كتابه، وهو ما يسمى بالنقد الحديث النهايات المفتوحة أو النص المتعددة القراءة. وهذا ما توصلنا إليه في صياغة البناء الفني والوحدة العضوية للشعر القديم.

الخاتمة :

جاءت صياغة الظواهر الأدبية في الشعر القديم بشكل إنمازت به عن النمط المألوف في شعر العصور اللاحقة؛ وهذا أتضح من توظيف الجماليات البديعية والأساليب البنيوية ؛ فضلاً عن صياغة البناء الفني واتقانه مما جعل القصيدة كوحدة عضوية متكاملة لا يستطيع القارئ النفور أو الملل منها، بدءً من المقدمة وصياغتها ببناء يجذب المتلقي ويشد أنتباه وانتقاله إلى الغرض بدون اقتضاب أو انقطاع وصولاً للخاتمة على الرغم من أن هناك بعض الشعراء جعلوا من خواتيم قصائدهم متعددة القراءة ومفتوحة للمتلقي بأنهائها بما يراه مناسباً إلا أنها أيضاً اختلفت في الصياغة؛ في الختام نصل إلى أنَّ جمالية الصياغة الفنية للظواهر هي ما ميزت الشعر القديم

وجعلته معياراً فنياً يسير عليه الشعراء اللاحقون ومعياراً نقدياً أتخذه النقاد لتفضيل الشعراء والموازنة بينهم من خلال جودة الشعر وكثرته ، فضلاً عن استغلالهم للغة بصورة جميلة أضاف للشعر وأفادوا من المعاني والخواطر والمشاعر ما عجز عنه غيرهم من الشعراء.

المصادر والمراجع :

- **القرآن الكريم المصدر الأول للثقافة العربية**

١. **ابن ميمون. (١٩٩٩).** ***منتهى الطلب من أشعار العرب.*** **(تحقيق محمّد نبيل طريفي، المحرر) بيروت: دار صادر .**
٢. **ابو القاسم الحسن بن بشر الآمدي. (١٩٦١).** ***الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري .*** **(تح. أحمد صقر، المحرر) مصر: دار المعارف.**
٣. **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. (١٩٣٨).** ***الحيوان*** **(المجلد ط١). (تح. عبد السلام محمد هارون، المحرر) القاهرة، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.**
٤. **ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني. (١٩٧٢).** ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*** **(المجلد ط٤). (تح. محمد محي الدين عبد الحميد، المحرر) بيروت، لبنان: دار الجيل.**
٥. **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري. (١٩٧١).** ***الصناعتين الكتابة والشعر*** **(المجلد ط٢). (تحقيق: علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) القاهرة، مصر: دار الفكر العربي للطباعة والنشر.**
٦. **أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور. (١٤١٤هـ). معجم لسان العرب. (جمع حواشيه اليازجي وجماعة من اللغويين، المحرر)** ***الجزء ٤ .***
٧. **ابي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني. (٢٠٠٤).** ***شرح المعلقات السبع*** **(المجلد ط٢). (تقديم : عبد الرحمن المصطاوي، المحرر) بيروت ، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.**
٨. **أسامة بن منقذ. (د. ت). البديع في نقد الشعر. (تحقيق: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد ، مراجعة إبراهيم مصطفى، المحرر)**
٩. **الامام أبي سعيد الحسن السكري. (١٩٥٠).** ***شرح ديوان كعب بن زهير .*** **القاهرة: دار طبعة الكتب نسخة مصورة، الدار القومية للطباعة والنشر.**
١٠. **الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي. (د.ت).** ***معجم العين*** **(المجلد دار ومكتبة الهلال). (المحقق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، المحرر)**

١١. السعيد الورقي. (١٩٨٣). *لغة الشعر العربي الحديث مقماتها الفنية وطاقاتها الابداعية* (المجلد ط٢). دار المعارف.
١٢. المفضل الضبي. (١٩٧٦). *المفضليات* . (تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، المحرر) القاهرة: دار المعارف.
١٣. امرؤ القيس. (١٩٨٤). *ديوان شعري دار المعارف* . (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) دار المعارف .
١٤. إميل بديع يعقوب – ميشال عاصي. (١٩٨٧). *المعجم المفصل في اللغة والأدب نحو-صرف-بلاغة-عروض-إملاء-فقه اللغة-أدب-نقد-فكر أدبي* (المجلد دار العلم للملايين). بيروت.
١٥. أنطوان الدحراج. (١٩٩٣). *موسوعة الدحراج في علم العربية* (المجلد ط١). (مكتبة لبنان ناشرون، المحرر) لبنان.
١٦. أنور حامد سلمان. (٢٠٢٤). *الطباق والجناس في كتب النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري (الشعر العباسي أنموذجاً)* (المجلد مجلد ٣٠ ، العدد ١٢٧). مجلة كلية التربية الأساسية _الجامعة المستنصرية.
١٧. اوس ابن أبي حجر. (١٩٦٠). *ديوان شعري* . (تحقيق محمد يوسف نجم، المحرر) بيروت: دار صادر.
١٨. إيمان محمد إبراهيم العبيدي. (٢٠٢٠). *محاضرة ألقيت على طلبة الدكتوراه ، ١٣/ ٣ / ٢٠٢٠* . كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية ، جامعة بغداد . قسم اللغة العربية.
١٩. بشر بن أبي خازم،. (١٩٦٠). *ديوان شعري*. (تحقيق عزّة حسن، المحرر) دمشق: وزارة الثقافة.
٢٠. تهاني فتح الرحمن محمد موسى. (٢٠١٧). *البديع في الشعر الجاهلي ،شعر امرؤ القيس إنموذجا (دراسة بلاغية نقدية)*. جامعة الجزيرة. كليه العلوم التربوية .
٢١. ثاير فالح علي. (٢٠٢٤). *قضية التذوق الشعري في النقد العربي القديم* (المجلد العدد ١٠٧). مجلة آداب المستنصرية.
٢٢. جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني. (١٩٠٤). *التلخيص في علوم البلاغة* (المجلد ط١). (شرح : عبد الرحمن البرقوقي، المحرر) دار الفكر العربي.
٢٣. حسين جمعة. (٢٠١٨). *الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية دراسة تحليلية ونقدية* (المجلد د. ط). سوريا ، دمشق: دار رسلان للطباعة.

٢٤. خلود هاشم جوحي سعد الله الوائلي. (٢٠٢٤). *التصوير الفني الساخر في شعر ابن الرقمعق الأنطاكي(المتوفى ٣٩٩هـ)* (المجلد ٢ ، العدد ١). مجلة المستنصرية للعلوم الإنسانية كلية التربية.

٢٥. زهير ابن ابي سلمى. (د. ت). *ديوان شعري* . (تحقيق: علي حسن فاعور، المحرر) لبنان: دار الكتاب العربي.

٢٦. سعيدة علي عبد الواحد. (٢٠٠٦- ٢٠٠٧). *بنية القصيدة الجاهلية دراسة فنية وموضوعية* . جامعة أم درمان الإسلامية ، رسالة ماجستير.

٢٧. صلاح فضل. (١٩٩٨). *علم الأسلوب مبادئه واجراءاته* (المجلد ط١). القاهرة: دار الشروق.

٢٨. طرفة بن العبد البكري. (١٩٠٠). *ديوان شعري* . (شرح يوسف الاعلم الشنتمري، المحرر، و تصحيح . ونقل الى الفرنساوية، مكس سلغسون شالون، المترجمون)

٢٩. عبدالعزيز عتيق. (د.ت). *علم البديع وتطوره*. لبنان، بيروت: دار النهضة.

٣٠. علي كاظم محمد علي المصلاوي. (١٩٩٠). *لغة شعر ديوان الهذيلين*. جامعة الكوفة، اللغة العربية. كلية الآداب.

٣١. عنترة بن شداد. (١٩٦٤). *ديوان شعري*. (تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوي، المحرر) القاهرة: المكتب الإسلامي.

٣٢. فاطمة علي ولي. (٢٠٢٤). *فنون الإيقاع الداخلي في الشعر الأندلسي (حازم القرطاجني) أنموذجاً* (العدد ١٠٧). مجلة آداب المستنصرية.

٣٣. كعب بن زهير. (١٩٥٠). *ديوان شعري* . (تحقيق تاديوز كوفالسكي، كراكوفيا، المحرر) مطابع جامعة ياجيلون.

٣٤. مالك بن الريب. (د.ت). *حياته وشعره* (المجلد ١٥). (تح. د. نوري حمودي القيسي، المحرر) مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية.

٣٥. محمد سعيد عبد المؤمن. (١٩٨٧). *الظواهر الادبية في العصر الصفدي* . مصر: مكتبة الانجلو المصرية ،.

٣٦. محمد غنيمي هلال. (١٩٩٧). *النقد الأدبي الحديث* (المجلد د.ط). (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، المحرر) مصر.

٣٧. مهلهل بن ربيعة. (١٩٩٣). *ديوان شعري* . (تحقيق طلال حرب، المحرر) بيروت: الدار العالمية.

٣٨. موهوب أحمد. (٢٠٠٦). *الوظيفة التنبيهية في سورة البقرة*. كلية الآداب واللغات، رسالة ماجستير. الجزائر: جامعة منتوري القسطنطينية .

٣٩. ميمون ابن قيس الاعشى. (١٩٢٧). *ديوان الاعشى* . (تحقيق : رودلف جايرة، المحرر) مكتبه الجماميز.

٤٠. نواف نصار. (٢٠٠٧). *المعجم الأدبي* (ط١). عمان: دار ورد للنشر والتوزيع ، الأردن .

٤١. يان موكاروفسكي. (١٩٨٤). *اللغة المعيارية واللغة الشعرية*. (تقديم وترجمة : ألفت كمال الروبي، المحرر) مصر: مجلة فصول مجلة النقد الأدبي ، مجلد ٥ ، العدد ١.

٤٢. يحيى الجبوري. (١٩٨٦). *الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه* (ط٥). بيروت: مؤسسة الرسالة.

٤٣. يوسف حسين بكار. (١٩٨٣). *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث* (المجلد ط٢). بيروت ، لبنان: دار الاندلس

٤٤. https://www.siyassa.org.eg/News/18588.aspx

٤٥. *https://journals .openedition.org*.