Bulletin d'études orientales

Tome LX | mai 2012
Année 2011

الأسلوب الصِيَغي في الشعر العربي القديم

Le style formulaire de la poésie arabe ancienne

The Formulaic Style of Ancient Arabic Poetry

برونو باولي

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/beo/588
DOI : 10.4000/beo.588
ISBN : 978-2-35159-335-6
ISSN : 2077-4079

Éditeur
Presses de l'Institut français du Proche-Orient

Édition imprimée
Date de publication : 1 mai 2012
Pagination : 7-19
ISBN : 978-2-35159-193-2
ISSN : 0253-1623

Référence électronique
باولي برونو, « في الشعر العربي القديم الصِيَغي الأسلوب », *Bulletin d'études orientales* [En ligne], Tome LX | mai 2012, mis en ligne le 31 mai 2012, consulté le 15 septembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/beo/588 ; DOI : https://doi.org/10.4000/beo.588

Tous droits réservés

الأسلوب الصِيَغي في الشعر العربي القديم

برونو باولي

المعهد الفرنسي للشرق الأدنى (بيروت)، جامعة بوردو ٣

من المعروف أنّ فنّ الكتابة، في القرن السادس الميلادي، كان قد انتشر منذ زمن عند العرب وعند غيرهم من شعوب المنطقة. تدلّ على ذلك كثرة الكتابات النبطيّة والتدمريّة وكتابات قرية الفَو في الجزيرة العربيّة وشاهد قبر امرئ القيس « ملك العرب » الذي اكتشف في سوريا على سبيل المثال[١]. ومن المحتمل أنّ استعمال الكتابة، وقتئذ، كان محدّدًا ببعض الوظائف كالشواهد التذكارية والضريحية والعقود والمعاهدات. أمّا الأعمال الأدبية فلم تُدوَّن إلاّ بشكل استثنائي. ففي الجزيرة العربيّة، لا يشُذّ عن هذه القاعدة إلاّ نشيد قانية المقفّى المشهور الذي كُتب في القرن الأوّل الميلادي[٢]. وليست هذه الحالة خاصّة بالجزيرة العربيّة وباللغة العربيّة ويمكننا أن نكتفي بذكر حالة البرابرة الذين استعملوا في العصر القديم أبجديّة تسمّى بليبيّة لا نعرفها إلاّ من خلال الشواهد الضريحيّة والنذْريّة ولم يعد يستعملها الآن غير الطوارق استعمالاً رمزيًا ومسلّيًا فقط[٣].

ما من شكّ في أنّ فنّ الشعر عند العرب قبل الإسلام كان فنًا شفاهيًا محضًا، تؤكّد ذلك بعض الإثباتات التاريخيّة، كما تؤكّده العديد من الخصائص الصوتيّة والبنيويّة والمعنويّة والدلاليّة التي يشترك فيها الشعر العربي والآداب الشفاهيّة (littératures orales) جميعًا، كوجود مجموعةٍ محدودة من الأغراض والمعاني والكليشهات (clichés) والصيَغ (formules) والأوزان والأشكال التي يستمدّ

١. انظر :
C. Robin, « Les plus anciens monuments de la langue arabe », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 61 (1991), p. 113-125.

٢. المرجع السابق، ص. ١١٦. ولم يزل النقاش بين الباحثين فيما يخصّ لغة النشيد (وأمر أكيد أنّها ليست العربيّة ولا الحميريّة) ومعناه.

٣. انظر :
S. Chaker, « Langue et littérature berbères », http://www.centrederechercheberbere.fr/ecriture-libyque-tifinagh.76.html.

منها كلّ الشعراء ليؤلّفوا أو يرتجلوا أبياتهم وقصائدهم؛ وكما تدلّ على ذلك خصائص أسلوبيّة مثل تكرار الاقتران التضميني وتفضيل التجاور على التعلّق وكثرة التوازيات (parallélismes) واستعمال أسلوب النداء والأمر وورود الكثير من أسماء الأعلام والأماكن ومن أفعال الكلام وإلى آخره[٤].

في عشرينات القرن الماضي، جدّد ميلمان باري وألبرت لورد دراسة الآداب الشفاهيّة ومناهجها تجديدًا جذريًا. كرّسا عملهما لتحليل أسلوب هوميروس والأدب الملحمي الصربي وأقاما الدليل على أنّ الشاعر الذي يؤلّف أو يرتجل عند الإلقاء يستعمل تقنيّات خاصّة[٥]. وحدّد الباحثان ثلاث خصائص عدّاها أساسيّة لتعيين شفاهية قصيدة ما أو مجموعة من القصائد، وهي: أوّلاً، وجود عدد محدود من المعاني المتكرّرة، وثانيًا، استعمال الأسلوب الصِيَغي (style formulaire) الشفاهي، وثالثًا، قلّة التضمين (enjambement). وأدّى اهتمام باحثي الأجيال اللاحقة بالخاصّيّة الثانية (أي استعمال الصيغ الشفاهية)، دورًا مهمًّا في رواج الدراسات والبحوث في الآداب الشفاهيّة خلال القرن العشرين.

فالأسلوب الصِيَغي عبارة عن الاستعمال المتكرّر، من قِبل جميع الشعراء التابعين لمدرسة ما، لكي يعبّروا عن فكرة معيّنة، لعبارات (صِيَغ) مشتركة تتناسب كلّ منها مع سياق معيّن (أي موقع معيّن في وزن أو آخر). وبعبارة أخرى، يتطلّب كلّ معنًى من المعاني عددًا من «الأفكار الأساسيّة»، ويملك الشعراء مجموعة من العبارات (الصِيَغ) للتعبير عن تلك الأفكار أو الموتيفات (motifs). فالصيغة، إذًا، هي عبارة مستعملة في الموقع (السياق) نفسه للتعبير عن فكرة معيّنة[٦].

يعود الفضل في إبراز أهمّيّة الأسلوب الصيغي في الشعر العربي القديم إلى مونرو وزوتلر، على أنهما لم يهدفا غير إلى إقامة الدليل على الطبع الشفاهي لصناعة الشعر عند العرب قبل الإسلام، من خلال تطبيق عمليّة إحصائيّة باردة على بعض الأبيات المنسوبة إلى أشعر الشعراء والحسب الدقيق لنسبة العبارات الصيغيّة الموجودة فيها[٧].

---

٤. انظر مثلا :
B. Paoli, « Metres and Formulas : the Case of Ancient Arabic Poetry », *Belgian Journal of Linguistics* 15 (2001), p. 113-114.

٥. انظر :
M. Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, 1971 ; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge University Press, 1960.

٦. انظر :
M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 16.

٧. انظر :
J. Monroe, « Oral Composition in Preislamic Arabic Poetry », *Journal of Arabic Literature* 3 (1972), p. 1-53 ; M. Zwettler, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry*, Colombus, Ohio State University Press, 1978.

واستنتج مونرو من تحليله للأبيات الأربعين التي اختارها أن نسبتها الصيغيّة تبلُغ أكثر من سبع وثمانين في المائة، ولكن لم يُجرِ تحليلا مفصلا لفن الصيغة وللتقنيّات الصيَغية. وبالإضافة إلى ذلك، لم يحلل مونرو وزوتلر إلا القليل من الأبيات. أما اليوم فإنّ وجود المدوّنات الرقمية الضخمة (كالموسوعة الشعريّة الإماراتيّة، على سبيل المثال، التي تتضمن أكثر من ٣،٠٠٠،٠٠٠ بيت) تسمح لنا إجراء عمليّات البحث الآلي على نطاق واسع. وقد تُساهِم هذه الوسائل الجديدة مساهمة مهمّة في تسهيل البحث في أساليب الشعر العربي القديم، شرط أن نعرف بالضبط عمّا نبحث.

والسؤال الأوّل الذي يطرح نفسه هو: هل يمكننا أن نعدّ كلّ «العبارات المستعملة في الموقع (السياق) نفسه للتعبير عن فكرة معيّنة» عبارات صيغيّة؟ هذه المسألة مهمّة جدًّا وسأبيّن ذلك بمثال واحد. يبدو أن مونرو وزوتلر لم يميّزا بين «لمن طلل» و«قفا نبك»، بيد أنّ بينهما فرق كبير، حيث استعمل الكثير من الشعراء العبارة الأولى في مطلع ذكر الأطلال، بينما الثانية فلم يستعملها، في القرن السادس الميلادي، إلا امرؤ القيس وحده، في مطلع معلّقته (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[٨]) وفي مطلع القصيدة التاسعة لديوانه أيضا (قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان[٩]). ولم يستعملها غيره من شعراء العرب قبل نصف القرن الأوّل للهجرة (السابع الميلادي). وهناك مطلع قصيدتين نُسبتا إلى عمرو بن الأهتمّ المتوفّى سنة ٥٤ الهجريّة (٦٧٤ م) وإلى مَعْن بن أَوْس المتوفّى سنة ٥٩ الهجريّة (٦٧٩ م)[١٠]:

(١) قفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَأَطلالِ بِذي الرَضمِ فَالرُمّانَتَين فأَوعالِ
وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَجهَل وَلَستَ بِجَهّالِ

(٢) قِفا يا خَليلَيَّ المَطِيَّ المُقَرَّدا عَلى الطَلَلِ البالي الَّذي قَد تَأَبَّدا
قِفا نَبكِ في أَطلالِ دارٍ تَنَكَّرَت لَنا بَعدَ عِرفانٍ تُثابا وَتُحمَدا
قِفا إِنَّها أَمسَت قِفاراً وَمَن بِها وَإِن كانَ مِن ذي وُدِّنا قَد تَمَعدَدا

ومن البديهي أنّ استعمال عبارة «قفا نبك» في هذه الأبيات ليس صيَغيًّا بل غالب الظن أنّ فيه شيء من الاستعارة أو من السرقة وأن الشاعرين قد أخذاها عن معلّقة امرئ القيس المشهورة المثاليّة في زمانهما، فهي ليست من قاموس الصيغ الشفاهيّة المشترك. وسرق عمرو المصراع الأوّل بكامله

٨. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ص. ٨.

٩. المرجع السابق، ص. ٨٩.

١٠. (١) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، تحقيق سعود محمود عبد الجابر، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧، ص. ٩٦–٩٧؛ (٢) ديوان معن بن أوس المزني، تحقيق نوري حمودي القيسي وح. ص. الضامن، بغداد، دار الجاحظ، بدون تاريخ، ص. ٤٤.

ما عدا الكلمة الأخيرة، ومعه المصراع الأوّل للبيت الخامس (وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطيَهُم) وأوّل المصراع الثاني للبيت نفسه (يقولون). أمّا معن بن أوس فبدأ كلّ من الأبيات الثلاثة بفعل الأمر نفسه (قفا). والتناصّ هنا، تناصّ أدبي، إن صحّ القول، ولا علاقة له بالتناصّ الشفاهي الصيغي. ويبدو أن عبارة «قفا نبك» عبارة لم تلقَ نجاحًا كنجاح «لمن طلل» أو «لمن الديار».

وفي أواخر القرن السابع الميلادي، أخذ الشعراء يستعملون «قفا» ويُتبعوه بأمر ثانٍ معطوف بالواو أو بالفاء، كما هي الحالة في هذين البيتين أوّلهما للشمّاخ بن ضِرار الذُبياني والثاني للحارث بن ظالم:

(٣) قِفا فَاسْأَلا يا صاحِبَيَّ حَمامَةً تُخَبِّرُنا عَن أَهلِها أَو نُطيرُها[١١]
(٤) قِفا فاسْمَعا أُخبركما إذا سَألتُما مُحاربُ مَولاه وثِكلانُ نادِم[١٢]

وفيما بعد، أصبحت هذه العبارات واسعة الانتشار حتى أنّ كثيرًا من الشعراء المخضرمين والأمويّين قد استعمل عبارات كـ«قفا فاسمعا» و«قفا فاسألا» و«قفا فانظرا»، الأمر الذي يسمح لنا أن نعُدَّها صيَغًا أو فروعًا لصيغة بنيويّة واحدة[١٣]. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الصيغ لم تُستعمل في ذكر الأطلال فقط، بل لأغراض مختلفة أيضًا، ويمثّل ذلك بيت الحارث بن ظالم الذي هو أوّل بيت لقطعة يفتخر الشاعر فيه بأهله.

وفي وقت لاحق، أخذ الشعراء العبّاسيّون المحدثون يقتبسون معلّقة امرئ القيس ليعبّروا عن انفصالهم عن أسلوب القدماء وعن ازدرائهم إيّاه، كما هي الحالة في أبيات أبن المعتزّ التالية[١٤]:

(٥) خَليلَيّ أُقْعُدْ للصَبوحِ ولا تَقُلْ قِفا نَبكِ مِن ذِكْرى حَبيبٍ ومَنْزِلِ
ويا رَبَّ لا تُنبِتْ ولا تُسْقَطِ الحَيا بِسِقْطِ اللِوَى بَينَ الدَخولِ فحَومَلِ
ولا تَقْرِ مِقْراةَ امْرِئِ القَيسِ قطرةً مِنَ المُزْنِ وارجِم ساكِنيها بجَندَلِ

١١. ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص. ٤٤٠.

١٢. انظر:
B. Paoli, *Métrique arabe ancienne*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris-8, vol. 3, p. 138.

١٣. انظر مثلا: ديوان جرير، تحقيق نعمان محمّد أمين طه، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩، ج. ١، ص. ٧٨ (قفا فانظرا)؛ وحاتم صالح الضامن، شعراء مقلون، بيروت، مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٧، ص. ٢٢٧ (قصيدة منسوبة إلى بكر بن النطّاح، قفا فاسألاها)؛ ديوان الصمة بن عبد الله القشيري، تحقيق عبد العزيز بن محمّد الفيصل، الرياض، النادي الأدبي، ١٩٨١، ص. ٥٦ (قفا فاسألا)؛ وديوان الطرماح، تحقيق عزّة حسن، بيروت، دار الشرق العربي، ١٩٩٤، ص. ٦٨ (قفا فاسألا).

١٤. ديوان أبي نواس، تحقيق إيفلد فاغنر، دمشق، دار المدى، ٢٠٠٣ (طبعة جديدة)، ج. ٥، ص. ١٩٦.

وأصبح اقتباس الشعراء لقصيدة امرئ القيس بعد ذلك شيئا يشبه التمرين. فنكتفي بذكر أبيات صفي الدين الحلّي، التي تتألف من شطر مبتكَر وشطر اقتُبس من معلّقة امرئ القيس[١٥] :

(٦) رَأى فَرَسي إسطَبلَ موسى فَقالَ لي قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ
بِهِ لَم أَذُق طَعمَ الشَعيرِ كَأَنَّني بِسقطِ اللِوى بَينَ الدُخولِ فَحَومَلِ
تُقَعقِعُ مِن بَردِ الشِتاءِ أَضالِعي لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ
إِذا سَمِعَ السُوّاسُ صَوتَ تَحَمحُمي يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ
أُعَوِّلُ في وَقتِ العَليقِ عَليهِمُ وَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

فتدلّ هذه اللمحة الموجزة عن استعمالات «قفا» على أهمية المنظور التاريخي في دراسة الأسلوب الشفاهي الصيغي.

يمكننا أن نُعرّف الصيغ على ثلاثة مستويات : أوّلها مستوى المعنى والدلالة (معنوي، thématique) وثانيها مستوى الصرف والتركيب والنظم (نظمي أو تركيبي، morphosyntaxique) وثالثها مستوى الوزن (وزني، métrique).

فعلى المستوى المعنوي، يبدو 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 (déclencheur) 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 (mots-outils)، أي حروف المعاني والضمائر وإلى آخره، والكلمات المفردات (lexèmes). وكما تقول كلود أوديبير، في الكثير من الأحيان، يمكّننا تحديد نوع الأدوات الموجودة في الصيغة من تحديد نوع الكلام[١٦]. أما المفردات فتمكّننا من تحديد الصيغة على المستوى المعنوي. وفي عبارة مثل «كعين الديك» (مثلاً)، فإنّ حرف الكاف أداة التشبيه،

١٥. ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق محمّد حوّر، عمّان، الجامعة الهاشمية، ٢٠٠٠، ج. ٢، ص. ١٠٤٩.

١٦. انظر :

C. Audebert, « Pour une étude poétique de surface », *Annales islamologiques* 37 (2003), p.1-22 .

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 سعاد" (– – ∪ – ∪، أي طويل طويل قصير طويل قصير)، البحر البسيط.

فعليه يمكننا أن نصنّف ونجمع الصيَغ في عدد المجموعات حسب مواصفاتها المعنوية والتركيبية والوزنية وتشابهاتها بعضها ببعض.

وفي النصف الثاني لهذه المقالة، 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. وفي هذا الصدد، فإنّ 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 أساسيًا في تكوين القصائد القديمة.

وأوّل من اهتمّ بالعلاقة بين الصيغ وبين الأوزان في الشعر العربي القديم هو باور، في مقالتين خصّصهما لصيغ مطلع ذكر الأطلال[١٧]. وقد أكملتُ شخصيًا قائمة باور وجردت جردًا كاملاً هذه الصيغ نفسها[١٨]. ثم إنّني صنّفت هذه الصيغ بالنسبة إلى الوزن أو الأوزان التي تناسبها. 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 وأكتفي بإيراد الأمثلة التالية:

---

١٧. انظر:
T. Bauer, « Wie fängt man eine Qaṣīde an ? Formelhafte und nichtformelhafte Nasīb-Einleitungsverse », *Zeitschrift für arabische Linguistik* 25 (1993), p. 50-75 ; « Formel und Zitat : zwei Spielarten von Intertextualität in der altarabischen Dichtung », *Journal of Arabic Literature* XXIV-2 (1993), p. 117-138.

١٨. انظر:
B. Paoli, « Metres and Formulas: the Case of Ancient Arabic Poetry », *Belgian Journal of Linguistics* 15 (2001), p. 113-136.

(٧) أتعـرف رسمًا بـين دُهمانَ فـالرَقَمْ (الطويل)[١٩]
أتعـرف مـن هُـنَيـدةَ رسـمَ دارٍ (الوافـر)[٢٠]
هـل تـعرف الدارَ قَفْـرًا لا أنيسَ بها (البسيط)[٢١]
هـل تـعرف الدارَ عـفـا رسـمُـهـا (السريع)[٢٢]
أعـرفتَ مـن سَـلمى رسـومَ ديـارِ (الكامل)[٢٣]
هـل عـرفتَ الغـداةَ مـن أطـلالِ (الخفيف)[٢٤]

ولكي يطوّع الشاعر الصيغ لتصير صالحةً لأوزان مختلفة، يمكنه أن يزيد الكلمات التي لا تكاد تُغيّر معنى البيت، كحروف الجرّ مثلاً، أو «قد» و«لقد» و«وقد» و«فقد» و«ولقد»، وأحرف النداء والنفي، ونقترح أن نسمّي هذا النوع من الزيادات بـ«حشوٍ»، وهناك مثال عن ذلك في البيتين الآتيين لبشر بن أبي خازم :

(٨) بـانَ الخَـليطُ ولـم يُوفـوا بِمَعاهِدِها وزَوّدوكَ اشْـتِيَاقًا أيّـةً عَـمَدوا[٢٥]
أَلا بـانَ الخَـليطُ ولـم يُـزاروا وقـلبُـك فـي الدُعـائِنِ مُـستعارُ[٢٦]

كما قلت سابقًا، يستخدم الشعراء صيغة «بان الخليط» وأختها «بانت سعاد» في أبيات البسيط، ويمثّل ذلك البيت الأوّل. أمّا في البيت الثاني، فزاد الشاعر فيها، قبل الصيغة نفسها، همزة النداء ولا النفي ليَستخدمها في بيت من البحر الوافر. ولم يغيّر من معنى البيت، فليست، إذًا، إلا حشوًا.

---

١٩. ديوان كعب بن زهير، تحقيق تاديوز كوفالسكي، كراكوفيا، مطابع جامعة ياجيلون، ١٩٥٠، ص. ٣٨.
٢٠. ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزّة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٦٠، ص. ٢١٩.
٢١. ديوان ابن مقبل، تحقيق عزّة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٦٢، ص. ١٠٢.
٢٢. المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص. ٢٢٩ (قصيدة منسوبة إلى المرقش الأكبر).
٢٣. ابن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق محمّد نبيل طريفي، بيروت، دار صادر، ١٩٩٩، ص. ٧٦ (من قصيدة منسوبة إلى المخبّل).
٢٤. ديوان مهلهل بن ربيعة، تحقيق طلال حرب، بيروت، الدار العالمية، ١٩٩٣، ص. ٥٤.
٢٥. المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص. ٣٣٨.
٢٦. ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزّة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٦٠، ص. ٦١.

وهناك مثال آخر: يستعمل أمرؤ القيس، في البيت الخامس لمعلّقته، عبارة «وقوفًا بها» لينتقل إلى الوقوف على الأطلال قائلا «وقوفًا بها صحبي عليّ مطيّهم»[٢٧]؛ أما زُهير بن أبي سُلمى فيقول «وقفت بها من بعد عشرين حجّةً» والبيتين من البحر الطويل[٢٨]. وتُستخدم هذه الصيغة في أبيات الوافر والمتقارب أيضا، كما هي الحالة في البيتين الآتيين، أوّلهما للنابغة الذُبياني وثانيهما لعَوف بن عطيّة:

(٩) وقفتُ بها القلوصَ على اكتئابٍ وذاك تفارط الشوق المُعَنّي[٢٩]
وقفتُ بها أُصُلا ما تُبينُ لسائلِها القولَ إلاّ سِرارا[٣٠]

علاوة على ذلك، فإنّ هذه الصيغة، يمكن نقلها إلى البحر البسيط، من خلال تحويل حرف الجرّ، قائلاً:

(١٠) وقفتُ فيها أُصيلانًا أُسائلها عيّتْ جوابًا وما بالربع من أحدِ

وهذا البيت للنابغة الذبياني أيضًا[٣١]. أمّا بشامة بن الغدير فيقول:

(١١) فوقفتُ فيها كيْ أُسائلها غَوجَ اللباني كمِطرق النبع[٣٢]

زاد حرف الفاء واستعمل الصيغة نفسها في بيت من الكامل.

كما رأينا، يوجد نوعان من التغييرات أو التحوّلات وهما الإبدال والزيادة. فتمثّل صيغة «هل تعرف» وأخواتها عملية الإبدال. أمّا الزيادة فتمثّلها تغييرات «بان الخليط» و«وقفت بها»، من خلال إضافة «أ» و«لا» و«قد». وفي جميع الحالات، لا يهدف التغيير إلاّ إلى تكييف الصيغة مع وزن آخر.

وسأقدّم فيما يلي مثالَين من الشعر الخمري، يتعلّق الأوّل باستعمال كلمة «سُلافة» وكلمة «مُدامة»، وهما من أسماء الخمر، ويتعلّق الثاني بتشبيه الخمر بالدم وبعين الديك. وبطبيعة الحال،

---

٢٧. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤، ص. ٩.

٢٨. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢، ص. ٣٥.

٢٩. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص. ١٢٥.

٣٠. انظر:

B. Paoli, *Métrique arabe ancienne*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris-8, vol. 3, p. 126.

٣١. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص. ١٤.

٣٢. عبد القادر عبد الجليل، «شعر بشامة بن الغدير المري»، مجلة المورد، ١:٦ (١٩٧٧)، ص. ٢٢٠.

ستقودنا معالجة الحالتين إلى موضوع جوهري في دراسة الشعر الشفاهي، هو موضوع قيود الأسلوب الصيغي وحرّيّة الشاعر في الإبداع والتجديد.

السُلافة (أو السُلاف) من الخمر هي أوّل ما يُعصَر منها أو أوّل ما يُرفَع من الزبيب. وهي أخلصها وأفضلها. وتستخدم هذه الكلمة أحيانًا وحدها، كما لدى الأعشى الكبير والأسود بن يَعْفُر:

(١٢) بِبابِلَ لَمْ تُعْصَرْ فَجاءَتْ سُلافَةً تُخالِطُ قِنْديداً وَ مِسْكاً مُخَتَّما[٣٣]

وَلَقَدْ لَهَوْتُ وَلِلشَّبابِ لَذاذَةٌ بِسُلافَةٍ مُزِجَتْ بِماءِ غَوادِي[٣٤]

إلاّ أنّه في أكثر الأحيان يليها مضاف إليه يكون معرفة (الدنّ، الخمر) أو نكرة (دن، راح، بارق، صهباء). وفي الحالة الأولى، يكون البيت من البسيط أو من الكامل، وفي الحالة الثانية، يكون من الطويل أو من المتقارب، ويوجد الكثير من الأمثلة في الشعر القديم:

(١٣) سلافةُ الدنِّ مرفوعًا نصائبُهُ (البسيط)[٣٥]

قبل الشروق سلافةُ الخمرِ (الكامل)[٣٦]

سلافةُ راحٍ عَتّقتْها تِجارُها (الطويل)[٣٧]

سلافةُ راحٍ تُريك القذى (المتقارب)[٣٨]

سلافةُ دنٍّ أو سلافةُ ذارعٍ (الطويل)[٣٩]

يَشُنُّ عليها من سلافة بارقٍ (الطويل)[٤٠]

---

٣٣. ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمّد حسين، القاهرة، دار الآداب بالغماميزة، ١٩٥٠، ص. ٢٩٣.

٣٤. المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر و عبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص. ٢١٨.

٣٥. المرجع السابق، ص. ٤١٨.

٣٦. ابن ميمون، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق محمّد نبيل طريفي، بيروت، دار صادر، ١٩٩٩، ص. ٩٨ (من قصيدة منسوبة إلى ابن سُليم الغامدي).

٣٧. السكّري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق محمود أبو الوفاء، القاهرة، دار الكتب، ١٩٤٥، ج. ١، ص. ٧٣ (من قصيدة منسوبة إلى أبي ذؤيب الهذلي).

٣٨. المرجع السابق، ج. ١، ص. ٩٤ (من قصيدة منسوبة إلى أبي ذؤيب الهذلي).

٣٩. ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق عبد العزيز الميمني، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٥٠، ص. ٤٠.

٤٠. شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، الكويت، وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢، ص. ٢٤٤.

وتنطبق هذه التعميمات على أبيات الشعراء اللاحقين أيضا. ويكفي أن نورد بعض الأبيات المنسوبة إلى الشعراء الأمويّين والعباسيّين لنلاحظ أنّهم يستخدمون اسم سلافة، إلى حدّ ما، في المواقع نفسها وبالشروط نفسها:

(١٤) وكأنّ فاها عند رَقدتها تَغْري عليه سلافةُ الخمر (الكامل)[٤١]
غَلَبَتْ عليه سلافةُ العُنقُد (الكامل)[٤٢]
سلافةُ قارٍ سالستْها الأخادعُ (الطويل)[٤٣]
سلافةُ كرمٍ بني قَيصَرِ (المتقارب)[٤٤]
ظَلِلتُ بها أُسقى سلافةَ خمرةٍ (الطويل)[٤٥]

وبعبارة أخرى، فإنّ الشعراء الإسلاميّين، وإن لم يعيشوا في العالم نفسه، وهم سكّان المدن ويعيشون في مجتمع انتشر فيه استعمال الكتابة، ما زالوا يستعملون التقنيات الصيغيّة التي استعملها أسلافهم في الجاهليّة وصدر الإسلام. ومع ذلك، لم يمنعْهم إخلاصهم لعادات القدماء من الإبداع والابتكار، وتدلّ على ذلك، مثلاً، أبيات أبي نواس التي يستعمل فيها سلافة كمضاف إليه (مُجاجَ سلافةٍ، وبِكْرِ سلافة) أو في العبارة «إسقنيها سلافة» التي استعملها من بعده عدد من الشعراء.

أمّا المدامة (أو المدام) فهي الخمرة التي يدوم السكر بعد شربها أو أشد الخمور إسكارًا، أي الذي يتسلّط على الشارب. ويستعمل الشعراء كلمة العُقار بالمعنى نفسه. ورغم أنّ مدامةً وسلافةً مبنيان على نفس البنية الكمّيّة (U – U –) فإنهما لا تُستعملان في السياق نفسه أبدًا. والواقع أنّ الشاعر لا يستخدم صيغا كـ«مدامة راح» أو «مدامة الصهباء». وفي أكثر الأحيان، يستخدم الشعراء كلمة «مدامة» وحدها في آخر مصراع الطويل كما هي الحالة في البيتين الآتيين للأسود بن يعفر وبشر بن أبي خازم:

(١٥) كأن ثناياها اصطبحن مدامة من الخمر شنا فوقها ماء بارِق[٤٦]
فَظَلِلتُ مُكتَئِباً كَأَنَّ مُدامَةً يَسعى بِلَذَّتِها عَلَيَّ مُنَطَّفُ[٤٧]

٤١. شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محمّد فايز، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٢، ص. ١٦٩.
٤٢. ديوان طلائع بن رزيك، تحقيق محمّد هادي الاميني، النجف، المكتبة الأهلية، ١٩٦٤، ص. ٧٥.
٤٣. قيس بن الملوّح المجنون وديوانه، أنقرة، كلية اللغة والتاريخ، ١٩٦٧، ص. ٦٠.
٤٤. ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٥٣، ص. ٦٨٢.
٤٥. شعر ابن المعتز، تحقيق يونس أحمد السمرائي، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨، ج. ٢، ص. ٩٥.
٤٦. رودولف جاير، كتاب الصبح المنير، لندن، لوزتك، ١٩٢٨، ص. ٣٠٤.
٤٧. ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزّة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٦٠، ص. ١٥٣.

فمن البديهي أنّ الاسمين (سلافة ومدامة) مستعملان في سياق محدود للغاية، أمر يزيد في تأكيد طبيعتهما الصيغيّة. وليست هذه الحالة معزولة فإنّ أكثر الصيغ لا تستعمل إلا في سياق واحد.

وسأنتقل الآن إلى المثال الأخير الخاص بالتشبيهات المستعملة في وصف الخمر وألوانها، مثل «كعين الديك» و«كدم الذبيح». ولا شك أنها عبارات صيغيّة وَفقًا للتعريف الكلاسيكي للصيغة الشفاهيّة. لا تستخدم «كدم الذبيح» وأختها «كدم الغزال» إلاّ في أبيات الكامل، وتبيّن ذلك الأشطر التالية:

(١٦) كدم الذبيح غريبةٌ (مجزوء الكامل)[٤٨]
كدم الذبيح سلبتُها جِريالُها (الكامل)[٤٩]
كدم الذبيح إذا يُشَنُّ مُشعشعُ (الكامل)[٥٠]
من عاتقٍ كدم الذبيح مُشعشعِ (الكامل)[٥١]
أو عاتقٍ كدم الذبيح مُدامِ (الكامل)[٥٢]
ومدامةٍ كدم الذبيح شربتُها (الكامل)[٥٣]

ويستعمل الشعراء، أيضًا، عبارة «كدم الجوف» في المعنى نفسه، في أبيات من الرمل أو الخفيف:

(١٧) كدم الجوف إذا ما ذاقاها (الرمل)[٥٤]
باكرتْهُنَّ قرقفٌ كدم الجو ف... (الخفيف)[٥٥]

٤٨. ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمّد حسين، القاهرة، دار الآداب بالغماميزة، ١٩٥٠، ص. ٣٤٧.
٤٩. المرجع السابق، ص. ٢٧.
٥٠. المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص. ٥٢ (من قصيدة منسوبة إلى متمم بن نُوَيرة).
٥١. المرجع السابق، ص. ٤٦ (من قصيدة منسوبة إلى الحادرة).
٥٢. شرح ديوان حسان بن ثابت، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة، المطبعة الرحمانية، ١٩٢٩، ص. ٣٦٢.
٥٣. ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصّار، القاهرة، دار الكتب، ١٩٧٣–١٩٨١، ج. ٢، ص. ١٧١٥.
٥٤. ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٥٣، ص. ١٣٤.
٥٥. ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمّد جبار المعيبة، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٦٥، ص. ٧٧.

أما عبارة « كعين الديك » فهي متناقضة أكثر لأنها تناسب أوزان البسيط والطويل والوافر، وحتى الخفيف مع أن فيه تدوير:

(١٨) واشربْ سلافًا كعين الديك صافيةً (البسيط)[٥٦]
وكأسٍ كعين الديك باكرتُ حدَّها (الطويل)[٥٧]
كعين الديك أحصنها الصروحُ (الوافر)[٥٨]
قَدّمتْه على عقارٍ كعين الـ ـديك... (الخفيف)[٥٩]

وأخيرًا، يُستعمل هذا التشبيه في أبيات الرمل بتبديل حرف الكاف بـ« مثل » :

(١٩) مثلِ عين الديك أو خمرِ جَدَرْ (الرمل)[٦٠]

وعلينا أن نتساءل هل التتامّية (أو التكامليّة) المذهلة لهذه الصيغ مجرد مصادفة فقط ؟ في كل بحر من البحور الرئيسة أي الطويل والبسيط والوافر والكامل، لا يستطيع الشاعر أن يستخدم إلا صيغة واحدة ليصف لون الخمر. ومن الواضح أنّ هذا يطرح مسألة حرّيّة الشاعر : إذا كانت القصيدة من الوافر، على سبيل المثال،لا يمكنه الاستفادة من التشبيه بالدم (« كدم الجوف » و« كدم الذبيح » و« كدم الغزال ») ولكن يجوز له استعمال التشبيه بعين الديك، وإذا كانت من الكامل، لا يمكنه أن يستخدم إلا الصيغة « كدم الذبيح ». وبعبارة أخرى، فإنّ اختيار بحر أو آخر يقيّد حرّيّة الشاعر ويحصر إنتقاء الصور والصيغ. ويبدو لنا أنّ الشاعر العربي في تلك الحقبة هو، إذا جاز لي التلاعب بالألفاظ، « معلّق بشروط ».

ويجب ألاّ يؤدّي التركيز على الأسلوب الشفاهي الصيغي إلى أن نعُدَّ الشاعر العربي القديم مجرّد شويعر غير عبقري يجمع بين الصيغ الموجودة من قبل ولا يستطيع مجاوزة قيود الوزن والقافية. وقد سبّبت نظرية باري التباسًا سمح بعدّ الشعر الشفاهي متشابهًا، إذ تقلّ المعاني وتكثر التكرارات فيه وسمح بعدّ قيود الوزن والقافية والعادات الصيغيّة قواعدَ أساسية للنظم الشعري. وبحق، يجب

٥٦ . ديوان أبي نواس، تحقيق إيفلد فاغنر، دمشق، دار المدى، ٢٠٠٣، ج. ٣، ص. ١١ .
٥٧ . ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمّد حسين، القاهرة، دار الآداب بالغماميزة، ١٩٥٠، ص. ٢٠٣ .
٥٨ . السكّري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق محمود أبو الوفاء، القاهرة، دار الكتب، ١٩٤٥، ج. ١، ص. ٦٩ (من قصيدة منسوبة إلى أبي ذؤيب الهذلي).
٥٩ . ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمّد جبار المعيبة، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٦٥، ص. ٧٨ .
٦٠ . شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محمّد فايز، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٢، ص. ١٣٠ .

لنا أن نقف ضدّ هذه الرؤية الكاذبة، وعلى العكس من ذلك، فإنّ الشاعر الجيّد هو الذي يتحرّر من القيود ويجاوزها ليؤلّف أبيات وقصائد ممتعة. وتشير البحوث الحديثة المتعلّقة بمِطْواعية الصيغ إلى حرّيّة الشاعر فيما يخصّ تركيب الصيغ بعضها مع بعض ووصف تغييرات استعمال العبارات الموروثة. لا يؤلّف الشاعر أبياته بجمع الصيغ وقصائده بجمع المعاني، لأنّ العبارة الصيغيّة لا تندرج في سياق وزني فقط، بل في سياق صوتي ومعنوي وقِيَمي أيضًا. ويمكّنه تفاعل هذه النواحي من التوازن بين القيود والحرّيّة. والصيغة، في النهاية، هي أداة في خدمة الإبداع. ومع ذلك، أعتقد أنه من اللازم أن تشرع مجموعة من الباحثين في صُنع قاموس رقمي للصيغ المستعملة في الشعر العربي وأعتقد أن قاموسًا كهذا قد يُعَدّ قريبًا من بين الأدوات التي يستفيد منها جميع الباحثين والطُلاّب في الشعر العربي وتاريخه.