بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
قسم اللغة العربية وآدابها
تخصص الأدب و النقد

بنية اللغة في شعر كُثيِّر عَزَّة

دراسة أسلوبية

LANGUAGE STRUCTURE IN THE POETRY OF KOTHIER AZZAH STYLISTIC STUDIES

إعداد الطالب
حسين محمد المحمود الشديفات

الرقم الجامعي: ٢٠٠٥٢٠٠٠١٠

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها / جامعة اليرموك ١٩٩٨م
ماجستير في اللغة العربية وآدابها/ الجامعة الهاشمية ٢٠٠٥م

إشراف الأستاذ الدكتور
محمود درابسة

٢٠١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بنية اللغة في شعر كُثيِّر عَزَّة دراسة أسلوبية
Language Structure in the Poetry of Kothier Azzah
Stylistic Studies

إعداد الطالب: حسين محمد المحمود الشديفات

الرقم الجامعي: ٢٠٠٥٢٠٠٠١٠

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في جامعة اليرموك، تخصص الأدب والنقد، الفصل الثاني لعام ٢٠١١

إشراف الأستاذ الدكتور: محمود درابسة

أعضاء لجنة المناقشة

أ. الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة.....رئيسا ومشرفا

ب. الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني.....عضوا

جـ. الأستاذ الدكتور ماجد ياسين الجعافرة.....عضوا

د. الأستاذ الدكتور يونس خيرو شديفات.....عضوا

هـ. الأستاذ الدكتور مخيمر صالح موسى.....عضوا

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٢٠١١/٣/٣١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى الأهل جميعا .....

وإلى من مد يد العون والمساعدة لي .....

أهدي هذا البحث المتواضع

حسين محمد الشديفات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور محمود درابسة على ما قدمه لي من نصح وإرشاد وتوجيه في إعداد هذا البحث، فله مني كل الاحترام والتقدير والوفاء على ما بذله من جهد أثناء متابعته لي، إذ يعجز اللسان عن شكره، والوفاء بحقه، راجيا الله أن تكون هذه الكلمات القليلة بمثابة عرفان وتقدير من طالب علم لأستاذ جليل.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني، والأستاذ الدكتور ماجد ياسين الجعافرة، والأستاذ الدكتور يونس خيرو الشديفات، والأستاذ الدكتور مخيمر صالح، لتكرمهم بقراءة هذا البحث ومناقشته.

حسين محمد الشديفات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
أعضاء لجنة المناقشة.....	ب
الإهداء.....	جـ
شكر وتقدير.....	د
فهرس المحتويات.....	هـ
الملخص.....	حـ
المقدمة.....	١
التمهيد:	٥
الفصل الأول : الانحراف الأسلوبي:	١٥
أولا: تشخيص المعنويات	٢٨
أ- القلب.....	٢٨
ب- العين.....	٣٦
جـ- النفس.....	٤٣
ثانيا: تشخيص الكائنات الحية.....	٥١
أ- الغراب.....	٥١
ب- الحمام.....	٥٥
ثالثا: تشخيص المكان.....	٥٨
رابعا: تشخيص الأرضي المحسوس: الرياح.....	٦٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خامسا: تشخيص السماوي المرئي: الشمس..... ٦٥

الفصل الثاني: التضاد..... ٦٨

التضاد في شعر كثير عزة..... ٧٢

أولا: التضاد على المستوى الإنساني..... ٧٢

ثانيا: التضاد على المستوى المكاني والزماني..... ٨٣

ثالثا: التضاد على المستوى الشعوري..... ٩٠

الفصل الثالث : التضمين العروضي ٩٧

التضمين عند النقاد المعاصرين..... ١٠٢

ظاهرة التضمين العروضي في شعر كثير عزة..... ١٠٤

أولا: التضمين العروضي المقترن بأسلوب القسم..... ١٠٥

ثانيا: التضمين العروضي المقترن بأسلوب الشرط..... ١١١

ثالثا: التضمين العروضي المقترن بأسلوب النفي..... ١١٥

رابعا التضمين المتعالق (المركب)..... ١٢٠

الفصل الرابع : التكرار ١٢٩

أولا: تكرار الحروف..... ١٣٣

ثانيا: تكرار الكلمات..... ١٣٦

ثالثا: تكرار البداية..... ١٤٦

الفصل الخامس : الحوار..... ١٥٢

مظاهر الحوار في شعر كثير عزة..... ١٥٥

أولا: حوار الذات ومناجاتها..... ١٥٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانيا: حوار المحبوبة..... ١٥٩

ثالثا: حوار الوشاة..... ١٦٤

رابعا: حوار الخلان..... ١٦٨

- الخاتمة..... ١٧٥

- المصادر و المراجع..... ١٧٨

- ملخص باللغة الانجليزية..... ١٨٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخص باللغة العربية

بنية اللغة في شعر كثيّر عزة دراسة أسلوبية

إعداد

حسين محمد المحمود الشديفات

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود الدرابسة

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة تسليط الضوء على بعض الظواهر الأسلوبية في شعر كثيّر عزة، ودراستها، حيث قام الباحث باستنطاق النصوص الشعرية من أجل بيان أثر هذه الظواهر في شعره.

وقد تكونت هذه الدراسة من تمهيد، وخمسة فصول، تلاها خاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث في دراسته.

وتحدث الباحث في التمهيد عن مفهوم البنية اللغوية، وأثرها في بناء النص الشعري، ثم اتبعها بلمحة موجزة عن حياة الشاعر.

ودرس الباحث في الفصل الأول، ظاهرة الانحراف الأسلوبي، حيث تطرق فيه إلى مفهوم الأسلوب عند القدماء والمحدثين، بالإضافة إلى مفهوم الانحراف، وما يقاربه من مصطلحات تقترب منه، وعني الباحث بأسلوب التشخيص الذي مثل ملمحا أسلوبيا واضحا في شعر كثيّر عزة، وتمثل التشخيص عنده بما يلي: تشخيص المعنويات (القلب، العين، النفس)، والكائنات الحية، والمكان، والأرضي المحسوس، والسماوي المرئي.

وأما الفصل الثاني، فقد تناول فيه الباحث ظاهرة التضاد، إذ عرض لمفهوم التضاد، والمصطلحات التي تشير إليه، ودوره في تصوير انفعالات الذات الشاعرة وهمومها، وقد استطاع الشاعر توظيف بنية التضاد ضمن المستويات التالية: الإنساني، والمكاني والزماني، والشعوري.

وأما الفصل الثالث، فقد درس فيه الباحث ظاهرة التضمين العروضي، حيث تطرق إلى مفهوم التضمين، وموقف النقاد القدماء والمحدثين منه، وقد شكلت هذه الظاهرة سمة أسلوبية ذات أثر واضح في شعر كثيّر عزة، منحته نوعا من الترابط والتلاحم، وكشفت عن أحاسيس الشاعر ومشاعره الجياشة، وتتبع الباحث هذه الظاهرة من خلال المحاورة التالية: التضمين العروضي المقترن بأسلوب القسم، وأسلوب الشرط، وأسلوب النفي، بالإضافة إلى التضمين المتعالق (المركب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتحدث الباحث في الفصل الرابع عن التكرار، إذ عرض فيه لمفهومه، وبعض أنواعه الماثلة في شعر كثيّر عزة، فقد ساعد هذا الأسلوب على تشكيل بنية النصوص الشعرية، والتعبير عن مواقف الشاعر وآلامه وأحزانه، ومن أنواع التكرار التي درسها الباحث في هذا الفصل: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار البداية.

وفي الفصل الخامس، سلط الباحث الضوء على ظاهرة الحوار، التي أسهمت في التعبير عن مواقف الشاعر، وما يدور في خلجاته، وأضفت على النصوص تلاحما وتماسكا، وقد تجلت هذه الظاهرة من خلال الحوارات التالية: حوار الذات ومناجاتها، وحوار المحبوبة، وحوار الوشاة، وحوار الخلان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

إن لطريقة اختيار الشاعر للألفاظ التي يلجأ إلى استخدامها في نصه الشعري دورا بارزا من الناحية البنائية والدلالية، لأنه يتعامل معها في نصه الشعري بأسلوب مغاير لأسلوب استخدامها في اللغة العادية، إذ تصبح الكلمة محملة بإيحاءات ودلالات جديدة، لم تكن قادرة على حملها في ضوء اللغة العادية، لذلك تتغير دلالة الألفاظ بمجرد اقترانها مع بعضها بعضا في سياق النص الشعري، وترتيبها في نسق معين، حيث يضفي عليها ذلك قيمة خاصة في النص، الذي تتراكم فيه البنى مع بعضها بعضا بطريقة معينة، نابعة من ذات شاعرة مبدعة، قادرة على تشكيل الظواهر الأسلوبية تشكيلا جماليا وإيحائيا، يتمثل في المقدرة على الدمج والربط بين الألفاظ بأسلوب منتظم ومتناسق، يبعدها عن التقريرية والمباشرة، فالشاعر يشكل لغته الشعرية من خلال إعادة بناء اللغة العادية بأسلوب آخر مغاير لأسلوب استخدامها المعتاد.

وتعرض هذه الدراسة إلى أهم الظواهر الأسلوبية، التي يحفل بها شعر كثيّر عزة، إذ أن الباحث في لغته يلمح غنى هذه اللغة وثراءها، فلغته تحتوي على العديد من السمات الأسلوبية المختلفة، التي ساهمت إلى حدٍ بعيد في تشكيل معجمه الشعري.

وعلى الرغم من وجود دراسات سابقة، إلا أنها –في ما أعلم– لم تكن متخصصة بدراسة الجوانب الأسلوبية في شعر كثيّر عزة، ومع ذلك فإن الباحث لا ينقص من قدرها، أو يقلل من قيمتها، وستبقى معينا وسندا له في هذا البحث، لا يمكن الاستغناء عنها، أو عدم الاسترشاد بها، فهي تمثل نقاطا مضيئة في طريق البحث و الدراسة.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من محاولة متواضعة لقراءة لغة النص عند كثيّر عزة، من خلال الوقوف على بعض الظواهر الأسلوبية التي يتسم بها شعره، وهي من الحوافز التي دفعتني إلى اختيار هذا البحث.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتسعى هذه الدراسة إلى الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، القائم على استنطاق النصوص الشعرية من أجل استجلاء بعض ملامح بنية اللغة، من خلال تتبع بعض الظواهر الأسلوبية، التي سيحاول الباحث الكشف عنها، وإبراز دورها الجمالي والدلالي في النصوص الشعرية، علّني أتمكن من تحقيق الغاية المرجوة التي تسعى إليها هذه الدراسة.

وتتكون هذه الدراسة من تمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة، ومن ثم ثبت للمصادر والمراجع الحديثة.

وسيتطرق الباحث في التمهيد لمفهوم البنية اللغوية، وأثرها في بناء النص الشعري، ثم يتلوها تقديم إضاءة موجزة عن بعض مراحل حياة الشاعر، وقصة عشقه لعزة ، التي ربما تفيد في الكشف عن أسلوبه في التعامل مع اللغة الشعرية التي لجأ إلى اختيارها.

وأما الفصل الأول، الذي صدر به الباحث دراسته، سيتناول فيه الانحراف الأسلوبي، حيث سيعرض فيه لمفهوم الأسلوب عند القدماء والمحدثين، كذلك مفهوم الانحراف، وما يقاربه من مصطلحات وردت في كتب النقد القديم تتقارب في مفهومها من مفهومه، وسيركز الباحث جهده في هذا الفصل على مظهر محدد من مظاهر الانحراف الأسلوبي، إلا وهو التشخيص، الذي يعد نمطا من أنماط الخروج على المألوف، فهذا الأسلوب كان ماثلا في شعر كثيّر عزة بشكل واضح، وذلك من خلال تشخيصه للمعنويات (القلب والعين والنفس)، والكائنات الحية، والمكان، والأرضي المحسوس، والسماوي المرئي، حيث جعل الشاعر من أسلوب التشخيص والأنسنة أداة للتعبير عن مأساته، وما يعتلج في خاطره من أفكار و أحاسيس.

وأما الفصل الثاني، فهو التضاد، وفيه سيعرض الباحث لمفهوم التضاد، وما ورد من مصطلحات تشير إليه في كتب النقد القديمة، بالإضافة إلى موقف النقد الحديث منه، وقد ساعدت هذه البنية في تصوير انفعالات الذات الشاعرة وأوجاعها، وتحقق ذلك في ظل المستويات التالية:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التضاد على المستوى الإنساني، والتضاد على المستوى المكاني والزماني، والتضاد على المستوى الشعوري.

وسيدرس الباحث في الفصل الثالث، ظاهرة التضمين العروضي، وسيتطرق فيه إلى مفهوم التضمين العروضي، وموقف النقاد القدماء والمحدثين من هذه الظاهرة الأسلوبية، وكيف شكل هذا التضمين سمة أسلوبية ذات أثر واضح في النص عند كثيّر عزة، فهي تمنح النص نوعا من الترابط، إذ لا يستقيم المعنى إلا من خلال متابعة القراءة، وتلعب هذه الظاهرة دورا بارزا في الكشف عن انفعالات الذات الشاعرة وخواطرها، التي عجز البيت الشعري الأحادي عن تجسيدها أو الإحاطة بها، وسيحاول الباحث دراسة بعض أشكال التضمين العروضي المنتشرة في شعر كثيّر عزة، ومنها: التضمين العروضي المقترن بأسلوب القسم، والتضمين العروضي المقترن بأسلوب الشرط، والتضمين العروضي المقترن بأسلوب النفي، والتضمين العروضي المتعالق (المركب).

وسيتحدث الباحث في الفصل الرابع عن التكرار، وسيعرض فيه لمفهومه، وبعض أنواعه الماثلة في شعر كثيّر عزة، وكيف ساعد التكرار في تشكيل بنية النصوص الشعرية، والتعبير عن مواقف الشاعر وآلامه وأحزانه، ومن أنواع التكرار التي سيدرسها الباحث في هذا الفصل: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار البداية.

وسيتناول الباحث في الفصل الخامس: أسلوب الحوار، الذي شكل فاعلية أسلوبية أسهمت في تجسيد معاناة الذات الشاعرة ورؤاها، وما يجول في خلجاتها، يضاف إلى ذلك دورها الفاعل في إضفاء نوع من التلاحم والتماسك على النصوص الشعرية، ومن خلال تتبع هذه الفاعلية في شعره كثيّر عزة، لاحظ الباحث أنها تتجلى في المحاورة التالية: حوار الذات ومناجاتها، وحوار المحبوبة، وحوار الوشاة، وحوار الخلان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وسينهي الباحث الدراسة بخاتمة، هي خلاصة، تتضمن أبرز ما سيتوصل إليه الباحث من نتائج بعد دراسته بعض الظواهر الأسلوبية في لغة كثيّر عزة الشعرية، ثم يتلوها بعد ذلك ثبت للمصادر والمراجع الحديثة، التي اعتمد عليها الباحث في دراسته.

وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الباحث في هذه الدراسة، إلا أنه لا يدعي بأنه أوفى البحث حقه، ولا يزعم بأنه ألم بكل الظواهر الأسلوبية في شعر كثيّر عزة، فالمجال ما زال مفتوحا، فإن حقق نجاحا فبفضل من الله، وإن أخطأ أو زلّ، حسبه المحاولة والاجتهاد.

وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور محمود درابسة، على ما أبداه لي من نصح وإرشاد في هذا البحث، الذي لولاه لما خرج بهذه الصورة، فجزاه الله خيرا، والله ولي التوفيق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهيد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرتكز النص الشعري في طبيعة الحال على عنصرين أساسيين، هما: البنية واللغة، وتتشكل البنية من الكلمات التي تجتمع مع بعضها بعضا، وهذا الجمع لا يتم إلا من خلال إحكام العلاقة في الربط بين هذه الكلمات، وترتيبها، وصياغتها في قالب معين، لينتج عن ذلك في نهاية المطاف لغة شعرية، تميز الشاعر عن غيره، " فالبنية تتضمن مجموعة من الوحدات والعناصر مرتبة ومنظمة تحمل دلالة، وتؤدي غرضا، هذه الدلالة وهذا الغرض هما مرتبطان بطبيعة العلاقة التي تنتظم فيها هذه الوحدات والعناصر، ولولا هذه العلاقات ما تحقق للنص غرض ولا فائدة "[١] .

وهكذا تتشكل لغة الشاعر الخاصة، التي يهدف من خلالها التعبير عما يشعر به، أو يحاول الإبانة عنه، فهي أداة التعبير، " فاللغة طريقة إنسانية خالصة، وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات بوساطة نسق من الرموز المولدة توليداً إرادياً "[٢] .

وتعرف البنية بأنها " الخصائص المورفولوجية الخالصة في الخطاب الشعري، أما الخطاب الشعري فهو كل إبداع بلغ الحد المقبول، ونال إعجاب أكثر من ناقد، و تنقسم البنية... إلى بنية إفرادية... تبحث في خصائص العناصر، العنصر (الكلمة المفردة) التي أتخذت لنسج الخطاب، أما الثانية (التركيبية) فتبحث في خصائص الوحدات (الوحدة= البيت الشعري) التي يتألف منها الخطاب نفسه "[٣] .

وأما اللغة فهي: " نظام من العلامات، ولا تعد الأصوات إلا عندما تعبر عن الأفكار،

---

(١) ساسي، عمار: تلقي اللغوي للنص الأدبي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، تموز ١٩٩٨م ، ص٨.

(٢) سابير، إدوار وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٩٩٣م، ص١٢.

(٣) مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، عرض ومناقشة عبد الحكيم راضي، مجلة فصول، مج٨، ع١-٢، مايو ١٩٨٩م، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أو تنقلها، وإلا فهي مجرد أصوات، ولكي تعبر الأصوات عن الأفكار، أو تنقلها ينبغي لها أن تكون جزءاً من نظام العلامات، والعلامة هي اتحاد بين شكل يدل يسميه سوسير الدال (Signifiant)، وفكرة يدل عليها تسمى المدلول (signifie)، ومع أننا نتكلم عن الدال والمدلول، كما لو كانا عنصرين منفصلين، فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة؛ فالعلامة هي الحقيقة الجوهرية للغة"(١).

ويلعب اختيار الشاعر للكلمات التي يلجأ إلى استخدامها في نصه الشعري دوراً بارزاً، لأنه يتعامل معها بأسلوب مغاير لأسلوب استخدامها في اللغة العادية المعتادة، حيث تصبح الكلمة محملة بإيحاءات ودلالات جديدة لم تكن قادرة على حملها في ضوء اللغة العادية، لذلك تتغير دلالة الكلمات بمجرد اقترانها مع بعضها بعضا في النص الشعري، فيضفي ذلك على النص الشعري قدرات إبداعية، " فاللغة بالمفهوم المطلق هي كثرة كاثرة من الألفاظ التي لا تخص شاعراً أو ناثراً، لكنها بالمفهوم العلمي تعني علاقات تنشأ على أساس الانتخاب من متعدد، ثم إن هذا الانتخاب يخضع عادة لطبيعة الاستعمال ودلالته من جهة، وإلى نوعية المنتخب، وأبعاد رؤياه، أو طبيعة موقفه من جهة ثانية، فالشاعر لا يختار الكلمة إلا لكي يركبها مع غيرها على أساس من التوافق أو الاختلاف ؛ ذلك أن الإزدواج الشعري على أساس من الجمع والتزامن تركيب شعري مهم جداً "(٢).

إن ما يميز الشاعر عن غيره هو طريقة صياغته للكلمات، فهي متاحة أمام الجميع، ولكن طريقة بنائها، والقدرة على الربط في ما بينها بشكل منتظم ومتناسق، يبتعد بها عن

---

(١) كلر، جوناثان: فردينا نددي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلاقات، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٧٢.

(٢) الرباعي، عبد القادر: عرار الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، اللجنة الوطنية العليا، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المباشرة والتقريرية، وهذا ما يميز النص الشعري عن غيره، فالشعر " لا يحطم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي"(١).

والكلمة لا قيمة لها في حدّ ذاتها في حالة عزلتها، فقيمتها الفنية تنبع من ارتباطها مع غيرها من الكلمات، وترتيبها في نسق معين، يجعل منها ذات قيمة خاصة في النص الشعري، الذي تتراكم فيه البنى مع بعضها بعضا بطريقة معينة نابعة من ذات شاعرة مبدعة، قادرة على تشكيل الكلمات تشكيلاً ذا طبيعة خاصة، ويتثمل ذلك في القدرة على الدمج، والربط بين الكلمات بأسلوب لا تظهر فيه كأنها في حالة تنافر وتخاصم، بل في حالة تلاحم وانسجام، ترتبط كل واحدة مع أختها بطريقة متناغمة، فـ"اقتران الألفاظ إلى بعضها بعضا، هو الخطوة الأولى لبناء لغوي تتساند فيه مكونات الشعر الأساسية، التي تجعله فناً قولياً يفضي بما يوفره بناؤه اللغوي من إيقاع وخيال إلى معنى عالي القيمة، أو فائق للمألوف"(٢).

فاللغة الشعرية، هي إعادة بناء وانبعاث للغة العادية من جديد، ويتطلب ذلك من المتلقي مهارة، وقدرة في الكشف عما يخفيه النص الشعري من جماليات وأسرار، " فقد أصبح النص فضاء ذا معانٍ متعددة، وأصبحت الشعرية، تبعاً لذلك، بحثاً في هذا الفضاء، فالنص، إذن، موضوع الشعرية التطبيقي"(٣).

إن قابلية النص الشعري لتعدد القراءات، تكسبه حيوية، وتجعله نصاً خلاقاً، وهذا يفسح المجال أمام المتلقي أن يصبح مشاركاً وفاعلاً في التأويل والتماهي مع النص، فـ "جوهر النص

---

(١) جعفر، عبد الكريم راضي: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م، ص١٢٤.

(٢) الرباعي: عرار الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، ص٢٠٣.

(٣) ناظم، حسن : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتأرجح على أنساق مختلة تتبدل وتتحول، فلا يبين على سطحه سوى إيماءات وإشارات، وهذه الإيماءات أو الإشارات تتخفى في مرواغة الكلمات، وتختبئ في قاع المسكوت عنه، وهي في ذلك الخفاء أو التخفي تصون النص من شرك المباشرة"[1].

ومن هنا تنبع وتظهر أهمية النص الشعري وإبداعه، فقابلية النص الشعري لتعدد القراءات، هي بمثابة الحياة والاستمرارية للنص، بالإضافة إلى القدرة على جذب انتباه المتلقي، والتأثير فيه وإبهاره، فكلما أعاد المتلقي القراءة وجد ظواهر وسمات لم يكتشفها في القراءات السابقة، إذ تغدو البنية السطحية مجرد إشارات وإيماءات للبنية العميقة، فـ" لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"[2]، فلغة الشعر لغة تتسم " بالإبتكار والجدة... والنضارة... والإثارة "[3].

وتهدف اللغة الشعرية إلى تحقيق الإثارة واللذة، وتسعى كذلك إلى تحقيق التواصل بين النص والمتلقي، من خلال علاقة التفاعل التي تتم عن طريق محاولة المتلقي سدّ الفراغات المتوفرة في النص الشعري، و " القارئ الذي يطلب منه ملء الفراغات لا بدّ أن يكون قارئا متمرسا...، فالقارئ المتمرس يمتلك قدرة على ملء الفراغات التي يتركها المبدع لذكاء القارئ وفطنته....، فإذا كان المبدع يركز على الجانب الفني، فإن القارئ لا بد أن يُظهر البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية ملء الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات،فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، وتتصل الفراغات باللامتوقع من خلال

---

(١) عيد، رجاء: ما وراء النص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٨، ج٣٨، ديسمبر، ١٩٩٨م، ص ١٨٥.

(٢) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص١٧٣.

(٣) السليمان، عبد الرحمن: الشعرية والتجاوز، نماذج تشكيلية من الوطن العربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج ٧، ع٢٥، ٢٦، ١٩٩٧م، ص٢٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع " [1].

ونتيجة لهذا التفاعل والتواصل، يحدث الانسجام بين المتلقي والنص، ويدفعه ذلك إلى فك رموز لغة النص، وسبر أغوارها، وكشف أسرارها، " وبناء على هذا تتعدد إنتاجات النص، بتعدّد القراءات الذكية المنتجة،لكن التداخل بين ظلال الكلمات والصور، والإيقاعات، وظلال السياق العام للنص الأساسي يبقى قاعدة لهذا الإنتاج، فهو يحافظ على الاتصال والترابط الذي يسمح للأبناء – النصوص – التحرك، والتجوّل خارج فنائه"[2].

وللأساليب البلاغية دور في بناء النص الشعري، فهي تجعله أكثر ثراء وغنى، وتمنحه فضاء أوسع وأرحب، وتنحرف به إلى أسلوب بعيد عن التقريرية والمباشرة، أسلوب خاص ومميز، "إذ يَعقُبُ النقض الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى"[3].

والباحث في لغة كثير عزة (ت ١٠٥ هـ) يلمح غنى هذه اللغة وثراءها، فلغته تحتوي على سمات أسلوبية مختلفة، ساهمت بشكل واضح في تشكيل معجمه اللفظي، ومن السمات الشائعة في لغته الشعرية : الانحراف الأسلوبي، والتضاد، والتضمين العروضي، والتكرار، والحوار، فهذه الأساليب تسهم في إثارة المتلقي وإدهاشه، وتجعله مأسوراً للنص الشعري .

وفي ضوء ما تقدم، لا بدّ من لمحة تترجم بعض جوانب حياة كثير عزة، التي ساهمت بشكل فاعل وكبير في بناء وصياغة معظم أشعاره، وصبغتها بطابع مميز، فالتجربة العشقية عند كثير تركت بصمة وآثاراً واضحة المعالم في بناء نصه الشعري وأسلوبه، الذي حاول من خلاله إسقاط معاناته وانفعالاته الشخصية في شعره .

---

(١) ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٠٦، ١٠٧.

(٢) الرباعي، عبد القادر: جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٠.

(٣) كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هو كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن سبيع بن سعد بن مليح بن عمرو بن ربيعة بن حارثة بن عمرو بن عامر، من خزاعة، وهو أحد عشاق العرب المشهورين، وأمه هي جمعة بنت الأشيم، والأشيم كنية جده لأمه الذي كان يعرف بأبي جمعة، وإليه ينسب كثير في بعض الأحيان لذلك قيل له ابن أبي جمعة، ويكنى بأبي صخر، ولكنه اشتهر وعرف بإضافة اسمه إلى اسم عزة الضمرية[1].

نشأ كثير في حجر عمه، وكان رجلاً صالحاً، وعندما بلغ الحلم أشفق عليه عمه، لأنه لم يكن جيد الرأي ولا حسن النظر في عواقب الأمور ، فاشترى له قطيعا من الإبل ، وأنزله فرش ملل[2]، فكان به، ثم ارتفع فنزل فرع المسور بن إبراهيم بن عبد الرحمن بن عوف، فضيقوا على كثير وأساءوا جواره، فانتقل عنهم، وقال :

أبَتْ إبِلي ماءَ الرَّداة وشَفَّها ... بنو العَمِّ يحمونِ النَّضيح المبرَّدَّا

وما يمنعون الماء إلا ضنانة ... بأصلاب عُسْرِى شوكها قد تخدّدا

فعادتْ فلم تَجْهَدْ على فضل مائه ... رِياحاً ولا سُقْيَا ابن طَلْقِ بنِ أسعدا[3]

---

(١) انظر: الأصبهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، إشراف وتحقيق إبراهيم الأبياري، دار الشعب، د.ط، مصر، ١٩٦٩م، مج٩، ص٣١٢٤، و ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، حقق نصوصه وعلق على حواشيه وقدم له د. عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، ص٣٦٩، ٣٧٢، وابن سلام الجمحي، أبو عبد الله محمد: طبقات الشعراء، حققه ووضع فهارسه وقدم له د. عمر فاروق، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، ص٢٤٧، والمرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: معجم الشعراء، تصحيح د.ق. كرنكو، دارا الكتب العلمية، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ص٣٥٠.

(٢) الفرش: واد بين غميس وملل، وفرش وصغيرات الثمام: كلها منازل نزلها رسول الله -صلى الله عليه وسلم- حين سار إلى بدر، وملل واد ينحدر من ورقان جبل مُزينة حتى يصب في الفرش (ياقوت الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله، ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي، معجم البلدان، دار صادر، د.ط، بيروت، ١٩٨٦م: ٤/٢٥٠).

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، د.ط، القاهرة، ٢٠٠٣م، الرداة: الصخرة (مادة:ردى)، والردهة: النقرة في جبل أو صخرة يستنقع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويقال إن هذا أول شعر قاله[1].

وكانت لكثير منزلة وقدر كبير عند قريش، وهو شاعر أهل الحجاز، ولا يقدمون عليه أحداً، فهو من فحول شعراء الإسلام، حيث جعله ابن سلام في الطبعة الثانية، وقرن به جرير والفرزدق والأخطل والراعي، بالإضافة إلى مكانته العظيمة عند آل مروان، وذلك لجلالته في أعينهم، ولطف محله في أنفسهم[2].

وتمتاز شخصية كثير بصفات متعددة، فقد كان أبرش عليه خيلان في وجهه، طويل العنق، تعلوه حمرة، بالإضافة إلى قصره ودمامته، حيث كان إذا دخل على عبد العزيز بن مروان، يقول له: طاطئ رأسك لئلا يؤذيك السقف، يمازحه بذلك، وقال له جرير أيضاً: أي رجل أنت لولا دمامتك، وكان يتشيع ويظهر الميل إلى آل رسول الله صلى الله عليه وسلم، ووصف أيضاً بالتكبر والزهو والعجب، فقد كان من أتيه الناس وأذهبهم بنفسه على كل أحد، حتى إن أناساً من أهل المدينة كانوا يلعبون بكثير فيقولون وهو يسمع: إن كثيراً لا يلتفت من تيهه، فكان الرجل يأتيه عن ورائه، فيأخذ رداءه فلا يلتفت من الكبر، ويمضي في قميص[3].

وكثير هو صاحب عزة الضمرية، وهي بنت حُمَيْل بن حفص بن إياس بن عبد العزى

=فيها الماء (مادة:رده)، شفها: شفه الهم أي هَزَله وأضمره حتى رق (مادة:شفف)، النضيح: الحوض (مادة:نضح)، ضنانة: رجل ضنين: بخيل (مادة:ضنن)، عسرى: العسرى: بقلة، وقال أبو حنيفة: هي البقلة إذا يبست (مادة:عسر)، تخدد: تخدد القوم إذا صاروا فرقا (مادة:خدد).

(١) انظر: الأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٩، ص٣١٤٣، ٣١٤٤.

(٢) انظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك: كتاب الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م، ص٢٤٨، والأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٩، ص٣١٢٤، ٣١٢٦، وابن سلام: طبقات الشعراء، ص٢٠٤، والمرزباني: معجم الشعراء، ص ٣٥٠.

(٣) انظر: ابن خلكان، أبو شمل الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه د.إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت، مج٤، ص١١٣، والأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٩، ص٣١٢، ٣١٢٦، ٣١٣٨، ٣١٤٠، وابن سلام: طبقات الشعراء، ص٢٠٤، ٢٠٦، والمرزباني: معجم الشعراء، ص٣٥٠، والصفدي: كتاب الوافي بالوفيات، ص ٢٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ابن حاجب بن غفار بن مليل بن ضمرة، التي إليها ينسب لكثرة تشببه بها، وأكثر شعره فيها[١].

ويروى أن علاقة كثير بعزة، حدثت عندما خرج من منزله يسوق خَلْفَ غنم إلى الجار[٢]، وعندما بلغ الخَبْت[٣]، وقف على نسوة من بني ضمرة، فسألهن عن الماء، وكان من بينهن عزة، وكانت فتاة صغيرة، فطلبن منها أن ترشده إلى الماء، فأرشدته وأعجبته، وبينما كان كثير يسقي غنمه جاءته عزة بدراهم أرسلتها النسوة معها لتشتري لهن كبشا من ضأنه، فأمر الغلام، فدفع لهن كبشا، وقال لها: ردي الدراهم، وقولي لهن: إذا رحت بكن اقتضيت حقي، فلما عاد أبى أن يأخذ الدراهم إلا من عزة، فمزحن معه النسوة، وقلن: ويحك! عزة جارية صغيرة، وليست فيها وفاء لحقك، وطلبن منه أن يحيله على إحداهن، فقال لهن كثير: ما أنا بمحيل حقي عنها، ومضى لوجهه، وبعد أن فرغ من بيع جَلَبِه مرّ بهن، فأنشدهن بعض الأبيات، وقلن له: أبيت إلا عزةً وأبرزنها له وهي كارهة، ثم أحبته بعد ذلك أشد من حبه لها[٤].

ووصفت امرأة عزة عندما اجتمعت معها في نسوة، إنها "امرأة حميراء نظيفة، فتضاءلنا لها، ومعها نسوة كلهن لها عليهن فضل من الجمال والخَلْق، إلى أن تحدثت ساعة، فإذا هي أبرع الناس وأحلاهم حديثاً، فما فارقتنا إلا ولها علينا الفضل في أعيننا، وما نرى في الدنيا امرأة تروقها جمالاً وحسناً وحلاوة"[٥].

---

(١) انظر: الأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٩، ص٣١٤٤، وابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٣٧٢، وابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص ١٠٧.

(٢) الجار: مدينة على ساحل بحر القلزم، بينهما وبين المدينة يوم وليلة، وبينها وبين أيْلَةَ نحو عشر مراحل، وإلى ساحل الجحفة نحو ثلاث مراحل (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٢/٩٢).

(٣) الخبت: هو في الأصل المطمئن من الأرض فيه رمل، وقال أبو عمرو: الخبت سهل في الحرة، وقال غيره: هو الوادي العميق الوطيء ينبت ضروب العضاة (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٢/٣٤٣).

(٤) انظر: الأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٩، ص٣١٤٥، ٣١٤٦.

(٥) المصدر نفسه، ج٩، ص٣١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقابلت امرأة كثير في الطريق، وجرى بينهما حديث بشأن عشقه لعزة، فخاطبته قائلة: " أأنت كثير؟ قال: نعم، قالت: والله لقد رأيتك فما أخذتك عيني! قال: وأنا والله لقد رأيتك فأقذيت عيني! قالت: والله لقد سفل الله بك إذ جعلك لا تُعرَف إلا بامرأة، قال: ما سفل الله بي، ولكن رفع بها ذكري، واستتار بها أمري، واستحكم بها شعري"(١).

ويذكر أنه بلغ كثير أن عزة مريضة، وإنها تشتاق إليه، وكانت بالمدينة وهو بمصر، فسافر نحوها، ولقيها في الطريق، وهي متوجهة إلى مصر، وجرى بينهما حديث، ثم انفصلت عنه، وقدمت إلى مصر، وعندما عاد كثير إلى مصر، وافاها والناس ينصرفون من جنازتها، فأتى قبرها، وأناخ راحلته عنده، ومكث ساعة ثم رحل(٢).

ومات كثير وعكرمة مولى ابن عباس بالمدينة في يوم واحد سنة خمس ومائة، في ولاية يزيد بن عبد الملك، وقد زاد واحدة أو اثنتين على ثمانين سنة، ولم يتخلف رجل وامرأة بالمدنية عن جنازتيهما، حيث صُلي عليهما في موضع واحد بعد الظهر، فقال الناس :مات أفقه الناس، وأشعر الناس(٣).

---

(١) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٣٧٢.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص٣٧٥، ٣٧٦.

(٣) انظر: الأصبهاني: كتاب الأغاني، ج٩، ص٣١٥٧، والمرزباني: معجم الشعراء، ص٣٥٠، ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص١١٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

الانحراف الأسلوبي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

تعد الأسلوبية من بين الدراسات الحديثة، التي تناولت النصوص بالدراسة والتحليل، من أجل الإسهام في الكشف عن الملامح الفنية والجمالية في هذه النصوص، بالإضافة إلى الكشف عن أساليب مبدعيها، والسمات والظواهر التي تثري هذه النصوص، فـ"قد قدم علم اللغة المعاصر، في الحقبة الأخيرة، الكثير من الإنجازات التي أفادت منها الدراسات النقدية، خاصة عندما توغل هذا العلم في بنية النصوص الأدبية، وكشف عن مستويات معقدة من علاقتها اللغوية، لم يكن يتعرض لها الناقد التقليدي، أو يقتحمها بنفس الدرجة من العمق والدقة، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكاناً بارزاً في النقد الحديث"(١).

وكلمة الأسلوب تعني في بساطتها: الطريق: "يقال للسَّطْرِ من النخيل: أُسْلوبٌ، وكلُّ طريق ممتدٌّ فهو أُسلوبٌ، والأُسْلوبُ: الطريقُ، والوجهُ، والمَذهَبُ. يقال : أنتم في أُسْلُوب سُوءٍ، ويُجمَعُ أساليبَ، ...يقال: أَخَذَ فلانٌ في أساليبَ من القول أي أفانِينَ منه"(٢).

وعلى الرغم من ذلك لم يتفق الأسلوبيون على معنى محدد للأسلوبية، فكل ناقد يتناولها من وجهة نظر معينة، فـ " مساحة الدرس الأسلوبي عند الغرب واسعة جداً، ...إضافة إلى أن كثيراً من الباحثين قد قدموا في مقدمات كتبهم عرضاً لمجموعة من التعريفات للأسلوب تصل في بعض الأحيان إلى ثلاثين تعريفا ونيف"(٣).

وكثرة التعريفات التي تناولت مفهوم الأسلوبية وتعددها، كانت سبباً في عدم الاتفاق أو التواضع على معنى معين للأسلوبية، فقد تعددت زوايا النظر إلى الأسلوبية، وهذه الزوايا هي:

---

(١) عياد، محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١م، ص ١٢٤.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، (مادة:سلب).

(٣) عبد الجواد، إبراهيم عبد الله أحمد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٦م، ص٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبدع، والنص، والمتلقي، و" إذا فحص الباحث ما تراكم من تراث الفكر الأسلوبي، وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم على ركْحٍ ثلاثي دعائمُه هي: المخاطِبُ والمخاطَب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصولياً على إحدى هذه الركائز الثلاث، أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة "(١).

فمن النقاد من نظر إلى الأسلوبية من خلال القدرات الإبداعية للمبدع، ومنهم من نظر إليها من خلال النص المبدع، ومنهم من اتخذ من المتلقي (القارئ) دعامة أساسية في النظر إلى الأسلوبية. ومن هنا كانت هذه الدعائم الثلاثة: (المبدع والنص والمتلقي)، المنطلق الأساسي الذي تشكلت من خلاله التعريفات التي تناولت مفهوم الأسلوبية.

وتناولت بعض الدراسات النقدية القديمة الحديث عن الأسلوب، فـ "قد وجدت كلمة الأسلوب مجالاً طيباً في الدراسات القديمة، خاصة في مباحث الإعجاز القرآني، التي استدعت بالضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز، وتفاوت هذا المفهوم ضيقاً واتساعاً من باحث إلى آخر"(٢).

ومن بين القدماء الذين نظروا إلى الأسلوب، ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، في كتابه تأويل مشكل القرآن، فقد تحدث عن تعدد الأساليب، وطرق أداء المعنى، وربط ابن قتيبة كذلك في حديثه بين النص الأدبي والأسلوب، يقول: "فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح، أو حمالة أو تحضيض أو صلح، أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى

---

(١) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٤، ١٩٩٣م، ص٦١.

(٢) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام. ثم لا يأتي الكلام كله مهذباً كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغثِ على السمين، ولو جعله كله بحراً واحداً لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه"(١).

وتناول حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الحديث عن الأسلوب من خلال ربطه بتأليف المعاني، وكان حديثه يدل على نظرة واسعة، يقول: "لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب...، وجهة وصف الطلول، وجهه وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ، الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب"(٢).

وعرف بعض النقاد الأسلوبين، الأسلوب بأنه (انحراف)، ومن بين هذه التعريفات،

---

(١) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م، ص ١٣.

(٢) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تعريف فاليري، الذي عرف الأسلوب بأنه" انحراف عن قاعدة ما "[1]، أما ريفاتير فعرفه بأنه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[2]. والانحراف قد "يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر"[3].

فالانحرافات التي يودعها المبدع في النص الشعري، سمة إبداعية تميزه عن غيره من المبدعين، وتظهر قدرته ومهارته في التعامل مع اللغة، فاللغة الشعرية لغة مغايرة للغة العادية التي تتصف بالمباشرة والتقريرية، أما اللغة الشعرية فهي لغة الخروج عن المألوف والمتعارف عليه، لذلك فإن الانحراف من أهم الظواهر الأسلوبية التي تشير إلى ذلك، ويساهم أيضاً في إثراء العمل الأدبي، وجذب انتباه المتلقي، وإدهاشه، "لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، ويجعلها لغةً خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري"[4].

والانحراف هو " استعمال المبدع للغة – مفردات وتراكيب وصور– استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف. بحيث يؤدي المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب "[5].

فالانحراف قيمة فنية وجمالية، تدل على تفرد المبدع وتميزه عن غيره، وتضيف للنص دلالات إيحائية جديدة، لذلك فـ " إن المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو كما يقول ج.كوهن: (الانتهاك)

---

(١) فضل،صلاح:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،د.ط،١٩٨٥م، ص١٥٤.

(٢) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص١٠٣.

(٣) المرجع نفسه: ص١٠٣.

(٤) ربابعة،موسى:الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي للنشر والتوزيع،إربد،الأردن،ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٣.

(٥) ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: **الأول**- مستواها المثالي في الأداء العادي، **والثاني**- مستواها الإبداعي، الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها "[1].

وظاهرة الانحراف مهمة لأنها تستجلي أسلوب المبدع، وتكتسب أهميتها " من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية عن طريقها يمكن استخلاص الظواهر الفنية للأداء التركيبي، والوصول إلى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية تركيب الأداء ونظام الترتيب اللغوي للجمل، ومدى التسلسل والتتابع، أو طريقة التشابك بينها وما يؤدي إليه ذلك من معطيات جمالية، أو دلالات وجدانية أو إبانات عن مشاعر خبيئة "[2].

وقد تعددت المصطلحات التي تشير إلى ظاهرة الانحراف تبعا لاختلاف النقاد (الغربيين)، الذين تناولوا هذه الظاهرة في دراساتهم، ومن هذه المصطلحات: الانزياح، والتجاوز- لفاليري، والانحراف- لسبيتزر، والاختلاف- لوالاك وفاران، والإطاحة- لبايتار، والمخالفة- لتيري، والشناعة- لبارت، والانتهاك- لكوهان، وخرق السنن واللحن- لتودوروف، والعصيان- لآراقون، والتحريف- لجماعة (مو)[3].

ونظراً لتعدد المصطلحات التي تناولت ظاهرة الانحراف، دفع ذلك بعض النقاد إلى الحديث عن إشكالية هذا المصطلح[4]، وبالرغم من تعدد المصطلحات، إلا أن غالبية النقاد العرب تلجأ إلى استخدام مصطلح الانحراف للدلالة على ظاهرة الخروج عن المألوف

---

(١) عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ٢٦٨ .

(٢) عيد، رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص ١٤٨.

(٣) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠٠، ١٠١.

(٤) انظر: ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمعتاد[1].

وقد أسهمت الدراسات البلاغية القديمة في تطور بعض الدراسات الحديثة، لذلك يرى بعض النقاد أن العلاقة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة علاقة قوية ووطيدة، حيث وصف البعض الأسلوبية بأنها وريثة البلاغة القديمة، يقول بييرجيرو: " والبلاغة إذا كانت فنا للتعبير الأدبي، وقاعدة في الوقت نفسه، فإنها أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، كما تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب، لذا فإننا نلاحظ أنها وصلتنا تحت هذا الشكل مروراً بالعصر الوسيط، والقرون الكلاسيكية، ورأينا مع بداية القرن الثامن عشر، ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة، أدى بالتدريج إلى سقوطها، لأنها كانت غير قادرة على تجديد نفسها، ولم يأت شيء ليحل محلها، ويمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف "[2].

ويوجد تشابه بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة، " لأن المادة التي تتشكل وتتفاعل فيها الأسلوبية والبلاغة هي اللغة بمعناها الواسع، من حيث النحو وعلم البيان المتمثل بالمجاز والبديع والمعاني، وهذه كلها تشكل مادة الأسلوبية، إذن تشكل جسراً بين الأدب وعلم اللغة "[3].

وبناء على ما سبق، فإن هناك إشارات إلى فكرة الخروج عن المألوف وردت في كتب

---

(١) انظر: صلاح فضل في كتابه علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٥٤ وما تلاها، وشكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي،دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م، ص٤٥ وغيرها، وأحمد الزعبي: سلطة الأسلوب دراسة في دور الأسلوب الحاسم في تشكيل هوية النص النقدية، قدسية للنشر، إربد، ١٩٩١م، ص٤١، و بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٢١ وما بعدها، وموسى ربابعة، في كتابيه: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٣٤ وما بعدها، وجماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، ص٥٥ وما بعدها.

(٢) جيرو، بيير: لأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط٢، ٢٠٠٨م، ص٩.

(٣) درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص١٤٣، وانظر: عياد، شكري محمد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٢١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النقد القديمة، ضمن مسميات تكاد تقترب في مفهومها من مفهوم الانحراف، الذي تتناوله الدراسات الأسلوبية الحديثة بالبحث والدراسة، فظاهرة الانحراف " كانت موجودة في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز، بمسميات كثيرة منها " الاتساع أو التوسع"، والعدول. وقد ربطها نقادنا وبلاغيونا القدماء بالاستعارة والمجاز "[١].

وهذه المسميات التي تقترب في مفهومها من مفهوم الانحراف، في الإشارة إلى الخروج عن المألوف والمعتاد، كانت من أكثر المسميات وروداً " في مصنفات القدماء للدلالة على كل استخدام ينتهك النمط التعبيري المألوف، ويتخطى ما جرت العادة باستعماله "[٢].

والتوسع لغة " من السعة، وهي نقيض الضيق، يقال أوسع الله عليك أي أغناك، وتوسعوا في المجلس أي تفسّحوا "[٣]. وأما التوسع في علم اللغة، فهو " استعمال اللفظ ليدل على أكثر مما وضع له "[٤].

ومن بين البلاغيين والنحويين الذين وردت عندهم مثل هذه المفاهيم أو المصطلحات سيبويه(ت١٨٠هـ)، الذي أشار أكثر من مرة إلى (الاتساع في الكلام)، الذي يقصد به "الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو"[٥]. ومن الأمثلة التي أوردها للدلالة على ذلك قوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فيها﴾[٦]. ويعلق على هذا المثال بقوله: " إنما يريد أهل القرية، فاختصر، وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في

---

(١) قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص١٢١ .

(٢) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٤٧.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة (وسع).

(٤) عاصي، ميشال– يعقوب، أميل بديع: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، مج١، ١٩٨٧م، ص٤٦٦.

(٥) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال، ط١، ١٩٨٨م، ص١١١.

(٦) سورة يوسف: الآية: (٨٢).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأهل لو كان هاهنا"[1].

وتناول الجاحظ (ت٢٥٥هـ) الحديث عن الاتساع في معرض حديثه عن الفرخ والفروج: "وكل بيضة في الأرض فإن اسم الذي فيها، والذي يخرج منها فرخ، إلا بيضَ الدجاج فإنه يسمى فروجا، ولا يسمى فرخا، إلا أن الشعراء يجعلون الفروج فرخاً على التوسع في الكلام، ويجوزون في الشعر أشياء لا يجوزونها في غير الشعر "[2].

وكان ابن جني (ت٣٩٢هـ) من بين الذين ورد عندهم مصطلح الاتساع، وقد عدّه نوعاً من أنواع المجاز، يقول: " وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كان الحقيقة البتة"[3]، ومن الأمثلة التي أوردها على ذلك، قوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا...﴾[4]. ويعلق على ذلك: من خلال توضيحه أن هذه الآية تشتمل على: "المعاني الثلاثة، أما الاتساع فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لا يصح في الحقيقة سؤاله...، وأما التشبيه فلأنه شبهها بمن يصح سؤاله لما كان بها ومؤلفاتها،... وأما التوكيد فلأنه في ظاهر اللفظ إحالة بالسؤال على من ليس من عادته الإجابة، فكأنهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام أنه إن سأل الجمادات والجبال أنبأته بصحة قولهم، وهذا تناهٍ في تصحيح الخبر. أي لو سألتها لأنطقها الله بصدقنا، فكيف لو سألت مَنْ مِنْ عادته الجواب "[5].

ويظهر من خلال ما سبق ذكره، أن مفهوم الاتساع الذي ورد عند البلاغيين والنحويين

---

(١) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٧م، ج١،ص ٢١٢.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، ١٩٩٦م، ج١، ص ١٩٩ .

(٣) ابن جني:أبو الفتح عثمان:الخصائص،تحقيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٩م، ج٢، ص٤٤٤.

(٤) سورة يوسف، الآية: ٨٢.

(٥) ابن جني: الخصائص، ج٢، ص٤٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يندرج تحت مفهوم التشخيص، الذي هو مظهر من مظاهر الانحراف الأسلوبي.

وقد ورد عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابه أسرار البلاغة أثناء حديثه عن الاستعارة، مفهوم الاستعارة المفيدة، والأمثلة التي ساقها عبد القاهر للدلالة على هذا المفهوم، تدل على مفهوم التشخيص الأسلوبي الحديث.

فعبد القاهر الجرجاني قسم الاستعارة إلى قسمين: إحداهما مفيدة، والثانية غير مفيدة، يقول: " ثم إنها تنقسم إلى قسمين،أحدهما: أن لا يكون لنقله فائدة، والثاني أن يكون له فائدة، وأنا أبدأ بذكر غير المفيد، فإنه قصير الباع، قليل الاتساع، ثم أتكلم على المفيد الذي هو المقصود، وموضع هذا الذي لا يفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة، والتنوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها"[١].

ويصف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة المفيدة بصفات عدة، فهي عنده أفضل من النوع الآخر، لأنها تساعد الشاعر على الإبداع في ابتكار صوره، وتكسب الجمادات صفات إنسانية تخرجها عن حدود المألوف والمتعارف عليه، يقول: "أعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول، وهي أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا و إحسانا، وأوسع سعة، وأبعد غورا...، فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وان شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون "[٢].

ومن خلال الحديث السابق يظهر عبد القاهر كأنه يتحدث عن مفهوم التشخيص

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٤، ٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأسلوبي، الذي يظهر قدرة الشاعر على رسم الصور التي تنبض بالحياة.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني على أهمية الجانب التصويري الذي يسمح بأضفاء الصفات الإنسانية على الجمادات، أو على غيرها، والبراعة في رسمها، فالتصوير يكسب الأشياء صفات لم تكن في الحقيقة قادرة على اكتسابها إلا من خلال هذا الجانب، يقول: " كذلك حكم الشعر في ما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبني المميز والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"(١). وهذا يشير إلى دور فاعلية التشخيص الأسلوبي الحديث في بناء النص الشعري.

وأما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، فإن مفهوم التشخيص الأسلوبي يتضح عنده من خلال حديثه عن التوسع، وتقسيمه إياه إلى ضربين: ضرب يرد على وجه الإضافة، وآخر يرد على غير وجه الإضافة، حيث يظهر من خلال الأمثلة التي أوردها وعلق عليها، إنها تدل دلالة واضحة على مفهوم التشخيص، فقد " كان ابن الأثير أوعى من أدرك مفهوم التشخيص بعد عبدالقاهر الجرجاني وتوسع فيه، والطريف في الأمر أنه فصله عن الاستعارة "(٢).

ويصف ابن الأثير الضرب الذي يرد على وجه الإضافة، بقوله: " استعماله قبيح، لبعد ما بين المضاف والمضاف إليه "(٣). أما الضرب الآخر من التوسع الذي يرد على وجه غير الإضافة، فإنه يوحي بمفهوم التشخيص، الذي تتناوله الدراسات الأسلوبية الحديثة بالدراسة والبحث، وهو في رأي ابن الأثير حسن لا عيب فيه، ومن الآيات القرآنية التي أوردها للدلالة

---

(١) المصدر نفسه، ص٣١٠.

(٢) بكار، يوسف حسين: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م، ص٤١.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط٢، ١٩٧٧م، ج٢، ص ٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على هذا الضرب، قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ ﴾[1]، ويعلق ابن الأثير على ذلك بقوله: " فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع، لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة هاهنا بين المنقول والمنقول إليه "[2]، ومن الأحاديث التي جاء بها وعلق عليها للدلالة على هذا الضرب من التوسع، قوله صلى الله عليه وسلم عندما نظر يوماً إلى جبل أحد: " هذا جبل يحبنا ونحبه " فإضافة المحبة إلى الجبل من باب التوسع، إذ لا مشاركة بينه وبين الجبل الذي هو جماد، وعلى هذا ورد مخاطبة الطلول ومسائلة الأحجار "[3].

وهكذا " نفهم مما تقدم، أن القدماء قد وعوا معنى التشخيص في الاستعارة المكنية، وأنهم لم يعيبوه للناحية التشخيصية فيه، بل لقبح التشخيص، وعدم لياقته وملائمته للمعنى، ولبعده عن حقيقة الاستعارة في بعض الأحيان، مما جعلهم يطلقون على كل استعارة من هذا القبيل " بعيد الاستعارة " أو " فاحش الاستعارة "[4]. فالمصطلحات التي استخدمت في بعض الكتب النقدية القديمة للدلالة على الخروج عن المألوف والمعتاد، يكشف " عن وعي القدماء بأساليب الشعراء الذين كانوا يتجاوزون القواعد والحدود المألوفة، ويكسرون أنماط الاستخدام اللغوي الشائع والمألوف، وقد أظهر مثل هذا الأمر أن الناقد القديم استوعب صوراً كثيرة من صور الانحراف، ورأى أن مثل هذه الصور هي التي تميز القول الشعري عن القول الحقيقي"[5].

ولعل من أهم الظواهر التي تمتاز بها اللغة الشعرية عند كثير عزة، ظاهرة الانحراف

---

(١) سورة فصلت، الآية: ١١.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص٨١.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٨١، ٨٢.

(٤) بكار: قضايا في النقد و الشعر، ص٤١.

(٥) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأسلوبي، وهي ليست ظاهرة جمالية فحسب، بل سمة جوهرية نابعة من طبيعة البناء الشعري الذي يوفر له إيحاءات ودلالات جديدة ومستمرة، تساعده على تكوين لغته الشعرية بأساليب تحدث الإدهاش والإثارة لدى المتلقي، " فالانحراف الأسلوبي هو قيمة فنية لا يمكن أن يكون العمل الإبداعي عملاً إبداعيا دونها، فالعمل الإبداعي هو خروج عن مألوف اللغة والنحو، وهو تجاوز لحدود النسق اللغوي المألوف، وبالتالي فإن الانحراف الأسلوبي هو القيمة الجمالية التي يضفيها المبدع على العمل الإبداعي، ويتحقق للعمل الإبداعي من خلال انحرافه عن المألوف الحيوية والاستمرارية، وتعدد إمكانيات التأويل، وهذا هو جوهر العمل الإبداعي "[1]، فالانحراف يمثل قدرة المبدع على إعادة بناء اللغة بأساليب مغايرة للمألوف.

وقد تنوعت وتعددت مظاهر الانحراف الأسلوبي وأنماطه في شعر كثيرعزة، وبما أن التشخيص يمثل شكلا ومظهرا من مظاهر الانحراف الأسلوبي، فإن هذه الظاهرة كانت ماثلة في شعره من خلال تشخيصه للمعنويات، والكائنات الحية، والمكان، والأرضي المحسوس، والسماوي المرئي، التي جعل الشاعر من تشخيصها في كثير من الأحيان أداة للتعبير عن مرارة الحياة وقسوتها التي عاشها، بعد فقدانه المحبوبة وزواجها من غيره، بالإضافة الى أنه جعل من بعضها معادلا لذاته، تقاسمه وتشاطره العذاب والألم، فاللحظات القاسية جعلت الشاعر بحاجة ماسة إلى إسقاط كل ما يشعر به من قهر وحرمان ويأس، وما يدور في خلده على هذه الأشياء، علّه ينقذ نفسه مما قد أصابها وحلّ بها، ففقد الشاعر لمحبوبته أوقعه في دائرة الضياع والاضطراب، التي أسلمته الى اليأس والحسرة والألم، فقصة العشق التي خاضها الشاعر كانت تجربة قاسية مليئة بالحرمان والقمع والعذاب.

---

(١) دراسة: مفاهيم في الشعرية، ص١٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظاهرة الانحراف الأسلوبي واضحة المعالم في شعر كثير عزة، ويتمثل ذلك من خلال تشخيصه، ما يلي:

أولاً: تشخيص المعنويات:

لجأ كثير عزة إلى أنسنة بعض المعنويات، حيث منحها صفات إنسانية، وذلك عن طريق مخاطبتها، وتشخيصها على هيئة شخصيات منفصلة عنه، لها كيانها وأسلوبها الخاص في التعامل مع الشاعر، وهذا التشخيص يظهر عظم المحنة التي حلت بالشاعر، وما رافقها من ألم وحسرة، ومن المعنويات التي خاطبها وشخصها كثيرعزة في شعره، ما يلي:

أ- القلب:

عمد كثير عزة في بعض قصائده إلى فاعلية التشخيص الأسلوبي من خلال انحرافه عن النمط التعبيري المألوف، وذلك من أجل رسم صور إبداعية دلالية تعاين واقعه المؤلم والمحزن، وترمز إلى التعلق الروحي والنفسي بالمحبوبة البائنة، وتعطي انطباعا عاما عن أجواء المعاناة التي ألقت بظلالها على حياة الشاعر، فتبعات العشق وآثاره الناجمة عن الحرمان والقطيعة بدت علاماتها ومظاهرها تبدو واضحة جلية، فكثير يحاول استغلال كل طاقات اللغة الشعرية الإبداعية والإيحائية، لرسم صورة تشخيصية تتسم بالبعد والشمولية .

وانطلاقا من التجربة العشقية القاسية التي عاشها الشاعر، دفعه ذلك إلى إدخال قلبه في دائرة التشخيص الإيحائية والدلالية التي عمد إليها، حيث جعل كثير من قلبه في معظم قصائده إنسانا آخر منفصلا عنه، وأسلوب التشخيص هذا ما هو إلا تعبير عن واقع الحال الذي آل إليه مصير الشاعر، وما رافقه ولازمه من ألم ويأس وحرمان، حيث "يظهر أن القلب معادل لذات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر"[1]، التي نال منها الحب وأوقعها في شراكه، ولم تستطع بسببها الإفلات أو التحول عنه.

ومن مظاهر تشخيص كثير عزة لقلبه، قوله[2]:

هلَ أنتَ مطيعي أيّهـا القلـبُ عَنْـوَةً ... ولَمْ تَلْحُ نَفْساً لم تُلَـمْ فـي احتيالهـا

فَتَجْعَـلَ أَسْـمَاءَ الغَـدَاة كَحَاجَـةٍ ... أَجمّـتْ فلمّـا أخْلَفَـتْ لـم تبالهـا

وَتَجْهَلَ مِنْ أَسْـمَاءَ عَهْـدَ صَـبَابَةٍ ... وتحـذوَها مـن نعلِهـا بمثالِهـا[3]

فقلب كثير ظهر في هذه الأبيات شخصاً آخر، إذ إن " أول شيء يصادف القارئ هنـا، ...عنصر الأنسنة... الذي يجعل ما هو غير إنساني يمتلك خصائص الإنـسان، وذلـك عبـر الانحراف باللغة عن حقيقتها، وتجاوز الدرجة الصفر إلى تشكيل عوالم خاصة بالشاعر تستطيع أن تتجاوز حدود المألوف والعادي"[4]، فالشاعر أنسن قلبه وخاطبه، طالباً منه من خلال صـيغة الاستفهام أن يطيعه في ما يعرضه عليه من الابتعاد عن المحبوبة والتخلي عنها، وهجـر هـذا الحب الذي أقلق حياته ودمرها، فلا راحة أو هناء فيه، وهذا الطلب ليس إجباريا، وإنما فيه نوع من المشورة، ونلحظ ذلك من خلال كلمة (عنوة)، فالشاعر ينقل رأيه إلى قلبه علّه يأخذ به، ففي رأيه أن على قلبه أن يجعل من محبوبته إنسانة ثانوية عادية تشبه أي غرض، أو حاجـة مـن حوائج الدنيا، وأن لا يساعدها على التغلغل في داخله، بحيث يصبح لها مكانة عالية وعظيمـة، يصعب معها البعد والانفصال عنها .

وهكذا يجب أن تكون المحبوبة عند قلب الشاعر، من حيث درجة أهميتها ومكانتها مثل

---

(١) ربابعة: جماليات الأسلوب والمتلقي، ص٨١.

(٢) كثير عزة: الديوان، جمعه وشرحه د. إحسان عباس، نشر وتوزيـع دار الثقافـة، د.ط، بيـروت، لبنـان، ١٩٧١م، ص ٩٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، عنوة: العنوة: القهر، وقيل أخذه عنوة أي عن طاعة وعن غير طاعـة، والعنوة أيضاً: المودة (مادة:عنا). أجمت: أجمت الحاجة إذا دنت وحانت (مادة:جمم).

(٤) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

باقي الأشياء، وعند حدوث ذلك ووصولها إلى هذه الدرجة، فإن قلب الشاعر لن يتأثر بفراق المحبوبة وغيابها.

ومما سبق يظهر لنا أن العاشق شخص آخر ليس الشاعر ذاته، وإنما قلبه، وكثير لا يستطيع أن يفعل شيئاً لقلبه إلا أن يقدم له النصح، علّه يقبل النصيحة ويأخذ بها، وهذا الأسلوب يصور العلاقة الحميمة، التي تربط الشاعر بهذا الشخص (قلبه)، حيث ظهر هذا الأخير إنساناً عزيزا على الشاعر، يحاول الوقوف إلى جانبه في هذه المحنة التي ألمت به وخيمت عليه.

فالشاعر يريد التخفيف من وطأة العذاب، الذي حاصر قلبه وأفقده الإحساس بلذة الحياة وجمالها، ومع ذلك لا يملك كثير إلا أن يستغرب ويتعجب من هذا الشخص (قلبه)، الذي لا يتخلى عن محبوبته الغائبة، التي يتكبد لأجلها الشقاء والألم، بل على العكس من ذلك يجده يتمسك بها ويحبها، ولا يقوى على نسيانها، يقول كثير[1]:

وحلَّتْ بأعلى شاهقٍ من فؤادِهِ ... فلا القلبُ يسلاها ولا النّفسُ ملَّتِ

فَوَا عَجَباً للقلبِ كَيْفَ اعترَافُهُ ... وَلِلنّفْسِ لمّا وُطِّنت فاطْمَأنَّتِ[2]

إن ما يفصح عنه التشخيص هنا يدل على مدى التعلق الروحي والنفسي بالمحبوبة البائنة، فكثير في تعجبه واستغرابه من قلبه الذي لا يستطيع نسيان المحبوبة وفراقها، بالرغم من المآسي والآلام التي يواجهها، ينقل لنا التأثير النفسي العميق الذي حلّ به وأطبق عليه شباكه، ومع ذلك فإن كثيراً لا يجد قلبه يفعل شيئاً معيناً إتجاه ذلك، إلا أن يتحمل آلام الحب (حب عزة) بعد أن هجرته.

وهذا يظهر عدم قدرة قلب الشاعر على نسيان المحبوبة وهجرها، بالإضافة إلى عجزه

---

(١) الديوان: ص١٠٢، ١٠٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، يسلاها: سلا عنه: نسيه (مادة:سلا). اعترافه: اعترف: صبر، والعارف والمعروف: الصابر (مادة:عرف).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن مقاومة هذا الحب والتصدي له، لأن المحبوبة البائنة سيطرت عليه، وأحتلت مكانة عالية فيه، فكلمت (حلت) تفضي بعظم المكانة التي وصلت إليها المحبوبة البائنة، فالشاعر يعيش في واقعين: واقع الفقد الحاضر، وواقع الحضور (حضورالمحبوبة) الذي يتمثل بالزمن الماضي، وذلك عن طريق الذكريات الجميلة التي تجذب قلب الشاعر إلى ذلك الزمن الجميل.

وتتوالى مظاهر التشخيص الأسلوبي التي تصور تمسك قلب الشاعر بمحبوبته البائنة عزة، ومدى ارتباطه بها، وفشله في الاستغناء والاستعاضة عنها، يقول كثير واصفاً ذلك[1]:

فأقسمتُ لا أنسى لعزَّةَ نظرةً ... لها كدتُ أُبدي الوجد منّي المجمجِما

عَشِيَّة أوْمتْ، والعيونُ حواضِرٌ ... إليَّ برجعِ الكفِّ أنْ لا تكلَّما

فأعرضتُ عنها والفؤادُ كأنّما ... يرى لو تناديهِ بذلك مَغْنما[2]

يعلن كثير إعراضه عن محبوبته، ولكن الآخر (قلبه) مرتبط بها، ولا يستطيع الصدود عنها، ومن هنا فإن المعاناة التي يعيشها الشاعر، وما يلازمها من واقع مؤلم، تتأتى من هذا الشخص (قلبه)، الذي لا يقوى على هجران المحبوبة، بل على العكس من ذلك فإنه بالرغم من هذه الحالة والمأساة، يبقى عائشاً على الأمل الذي يمده بطاقة الصبر والتحمل، وهذا يشير إلى أن الملام في كل ما يجري للشاعر قلبه، فهو صاحب الذنب في ذلك، وذنبه الذي ارتكبه بحق الشاعر يتمثل في عشقه وارتباطه بالمحبوبة البائنة، فأسلوب التشخيص وسيلة من وسائل كشف "العالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه، أو توصله إلى المتلقي"[3].

---

(١) الديوان: ص ١٣٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، المجمجما: هو الكلام الذي لا يبين من غير أن يقيد بعيّ ولا غيره، والتجمجم مثله، في صدره شيئاً: أخفاه ولم يبده (مادة:جمجم).

(٣) دراسة: مفاهيم في الشعرية، ص١٢٤، ١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن مظاهر التشخيص التي رسم الشاعر فيها لقلبه صورة إنسان ضعيف لا يقوى على الصحيان من غفلة الحب، أو التخلي عنه واستبداله، قوله[1]:

صَحَا قَلْبُهُ يــا عَــزَّ أوْ كَــادَ يَــذْهَلُ وأضحى يُريدُ الصَّرمَ أو يتبــدَّلُ [2]

إن أنسنة القلب هنا تظهر مدى حب الشاعر لمحبوبته، فقلبه غارق في ســبات الحــب الذي يصعب عليه الصحيان منه، وهذا الأمر لا شك أنه يوقع الشاعر في حالة حيرة وذهــول، بين قطع العلاقة أو استبدالها، ولكنه عاجز عن فعل ذلك، وهذا يصور حيرة الشاعر واضطرابه.

وتتنوع جماليات التشخيص في التعبير عن حالة الشاعر، وما ألم به، فقلبه يتشارك مــع الحب في قتله ، وهو بذلك يرسم صورة بشعة لهذا الحب، يقول[3]:

أبى الصَّبرَ عن سُعدى هوىً ذو علاقةٍ ووجدٌ بِسُعْدَى شَارَكَ القَلْــبَ قَاتــلُ

تَصُدُّ فلا تُرْمَى إذا الــشَّخْصُ فَاتَهَــا وَتَرْمــي إذا مــا أَمْكَنَتْهــا المَقَاتِــلُ

ومن ذلك قوله أيضاً[4]:

ويُظهِــرُ قلبــي حُبّهــا ويُعينُهــا عليَّ فما لي فــي الفــؤادِ نــصيبُ

فكثير يلقي بالذنب الأكبر واللوم على قلبه، الذي ساهم في إعانة المحبوبة على النيل من ذاته، وهذا يرمز إلى المعاناة النفسية التي تظهر ملامحها على الشاعر، فالقلب هو المكان الذي تستقر فيه المحبوبة، وهو رمز الحب، والشاعر يريد البوح بمعاناته من خلال هذا التــشخيص، "فالاستعارات في شعر الغزل تحاول في كثير من الأحيان أن تعبر عما لا تطيقه اللغة عادة"[5].

---

(١) الديوان: ص٢٥٤.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، يذهل: ترك الشيء على عمد أو غفل عنه أو نسيه لشغل (مادة:ذهل).

(٣) الديوان: ص٢٧٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٥٢٣.

(٥) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتوالى جماليات التعبير عن مأساة الشاعر من خلال تشخيص القلب، حيث يرى كثير إن الوقت حان لهجر المحبوبة، والإفلات من هذا الحب الذي طال، ولم ينل منه إلا التعب والشقاء، فالوقت يمضي ولا نتائج مرجوة من ورائه إلا العذاب والحرقة والألم، يقول[1]:

ألمْ يأنِ لي يا قلبِ أن أترُكَ الجَهْلا وأن يُحدِثَ الشّيبُ المُلِمُّ لِيَ العَقْلا

على حِينَ صَارَ الرَّأسُ مِنّي كأنّما عَلَتْ فوقَهُ نَدّافَةُ العَطَبِ الغَزْلا [2]

فكثير يخاطب الآخر (قلبه): ألم يحن الوقت لترك هذا الحب الذي وصفه بالجهل؟ وذلك من خلال صيغة الاستفهام، (ألم يأن لي يا قلب أن أترك الجهلا؟)، ومع ذلك فالآخر لا يستطيع الإجابة عن هذا السؤال، لأنه يعلم أنه لا يملك القدرة على التخلي عن هذا الحب الذي تملكه، وهو يدرك أيضاً أنه لا فائدة من ورائه إلا اليأس والحرمان، فالزمن يمضي، والعمر يتقدم، ولم يتغير شيء على هذا الحب إلا بقاؤه في حيز دائرة الألم والحسرة، وهذا يكشف عظم القلق والتوتر النفسي لدى الشاعر، وما أصابه من يأس، فـ " الخطاب الانزياحي يشكل مثيرا أسلوبيا يستحث المتلقي على تأمل المعنى ، والوقوف على معاناة الشاعر، ومكابداته"[3].

وتتتابع جماليات التشخيص التي تعبر عن أجواء المعاناة النفسية، يقول كثير عزة[4] :

فيا قلبُ خبرني فلستَ بفاعلٍ إذا لم تنلْ واستأسرتْ كيف تصنع

إن أنسنة الشاعر لقلبه تكشف الحيرة التي أصابته، والحالة النفسية التي يعيشها، فالحوار الداخلي بين الشاعر وقلبه يظهر هذا الأمر، فهو في حيرة من أمره، ولا يعلم كيف يتعامل أو

---

(١) الديوان: ص ٣٨٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، العطب: القطن (مادة:عطب).

(٣) النعيمي، مريم عبد الرحمن: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٤، ع٢، نيسان، ٢٠٠٨م، ص١٨١.

(٤) الديوان: ص٤٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتصرف مع المحبوبة، لذا فإن "للموقف الانفعالي الذي يعيشه الشاعر تدخلا كبيرا في مثل لجوئه إلى هذا النوع من الأسلوب"(١).

ومن أنماط أنسنة كثير لقلبه أيضاً، قوله(٢):

أبى القلبُ إلا أُمَّ عمرٍو وبَغّضتْ إليَّ نساءً ما لهُنَّ ذُنوبُ

وهكذا يفصح لنا التشخيص الذي أتى به كثير في ما سبق، إن السبب في عذابه هو قلبه، الذي اختار وحبب إليه هذه المحبوبة، التي زينها له وميزها عن غيرها، وأصبح يبغض ويكره من أجلها بقية النساء، من دون أن يكون لهن ذنب يذكر، وهذا يصور شدة تمسك قلب الشاعر بالمحبوبة، وهذا التمسك والتعلق هو السبب في عذابات الشاعر وأحزانه.

ومن أمثلة التشخيص أيضا، قول كثير(٣):

فيا قَلبِ كن عنها صبوراً فإنّها يُشيِّعُها بالصَّبرِ قلبٌ مُشَّيعُ

وإنّي عَلَى ذَاكَ التَجَلُّدِ إنّني مُسِرُّ هُيَامٍ يَستَبِلُّ ويُرْدَعُ (٤)

يظهر التشخيص هنا مدى التغير في الموقف اتجاه القلب،فبعد أن كان كثيرعزة يريد من قلبه هجر المحبوبة وتركها،نراه قد تحول عن موقفه وقراره السابق،ولعل السبب في ذلك يعود ربما إلى أن الشاعر اعتاد على هذا العذاب الذي يعيش فيه وطاب له،لأنه قادم ومتأت من قبل المحبوبة،وبالتالي أصبح هذا العذاب يحلو له،وصار جزءاً لا يتجزأ من ديناميكية الحياة

---

(١) ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص٧٧.

(٢) الديوان: ص٥٢٢.

(٣) المصدر نفسه: ص٤٠٥، ٤٠٦.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، يشيعها: تشايعه: أي تتابعه، والمشايع: اللاحق (مادة:شيع)، مسر: مسر الشيء: استخرجه من ضيق، ويقال: هو يمسر الناس أي يغريهم (مادة:مسر)، يستبسل: بلّ من مرضه، واستبسل: بدأ وصحّ (مادة:بلل)، يردع: الردع: النكس، قال ابن الأعرابي: ردع إذا نكس في مرضه (مادة:ردع).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المعتادة لدى الشاعر،التي ملأها الحرمان واليأس،وصار الشغل الشاغل للشاعر، فالحب هو همّ الشاعر الأول والأخير، وهو الذي أعطى للحياة معنى عنده، فالشاعر يلقي بهمومه على جـزء من أجزاء ذاته المتألمة، لأن هذا الجزء له نصيب من هذا الواقع المؤلم الذي يعانيه الشاعر.

فكثير يريد من الآخر (قلبه)، أن يكون صبوراً على المحبوبة، بالرغم من الألم والأسى الذي يسببه حبها لقلبه، وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على مدى المعاناة التي يعيشها الشاعر، وربما كان هذا الخطاب نوعا من خطاب الذات المتألمة، التي ضاقت ذرعاً نتيجة هذا العشق .

وهكذا يبدو أن خطاب الشاعر وتشخيصه لقلبه نابع من الحالة النفسية السيئة التي سيطرت عليه، تلك الحالة التي تتسم بالحرمان واليأس، فلو كانت العلاقة بين الشاعر و محبوبته علاقة وصال ووئام، بدل البعد والحرمان ما باح الشاعر بشكواه، فغياب المحبوبة هو الذي فجر هذه المعاناة والمشاعر الخبيئة، فالتشخيص كان بمثابة محاولة من الشاعر لإسقاط مشاعره وعواطفه على كاهل شخص آخر، كي يتخلص مما أحاط به من الهموم التي أثقلت كاهله.

ومن هنا تندرج محاولة كثيرعزة في النماذج الشعرية السابقة، التي شخص فيها قلبه على هيئة إنسان آخر، " تحت باب الانحراف، فإن مخاطبة الأشياء المعنوية تندرج أيضاً تحت هذا الباب مع ما تثيره هذه الأشياء من إدهاش ناتج عن إعطاء الأشياء المعنوية صفات إنسانية لا يمكن أن تمتلكها في عالم الواقع، ولكن اللغة الشعرية تجاوزت حدود الواقع والمألوف، وأعطت هذه الأشياء صفات ليس لها أن تمتلكها في إطار النظرة العقلية والمنطقية، لأن الانحراف تجاوز للممكن والمنطق ودخول في علاقات جديدة، وإحداث صلات بين أشياء دون مناسبة بينها"[1].

---

(١) ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص٨٢، ٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- العين:

إذا كان الشاعر خاطب قلبه وعاتبه ولامه على هذا العشق، فإنه من الطبيعي أن يتوجه بالخطاب أيضاً إلى عينيه اللتين كان لهما دور كبير في هذا العشق. وذلك في محاولة لإيجاد وسيلة للتعبير عن عواطفه ومشاعره الجياشة وما آل إليه واقعه، فالشاعر واقع تحت وطأة المعاناة، لذلك وجد بأنه لا بد من توزيع هذه المعاناة، على جهات متعددة، كي تشاركه وتقاسمه العذاب والمحنة، ومن هنا كانت العين من بين المعنويات التي شخصها كثيرعزة في شعره، ومنحها درجة إنسانية، كأنها شخص آخر لا علاقة لها بذاته، يقول[1]:

أُرِيدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا ... تمثَّلُ لي ليلى بكُلِّ سبيلِ

إذا ذُكِرَتْ ليلى تَغَشَّتْكَ عَبْرَةٌ ... تُعَلُّ بها العَيْنَانِ بَعْدَ نُهُولِ[2]

فالشاعر يؤنسن من عينيه شخصا آخر لا يملك شيئاً إلا البكاء على المحبوبة البائنة، التي لا يراها إلا من خلال الذكريات التي عاشها في الزمن الماضي عندما كانت قريبة منه، فكلما أراد الشاعر نسيان المحبوبة أعادته الذكريات إلى الحزن والألم، فتبدأ العينان بالبكاء، ويتضح من خلال ذلك أن هذا الشخص (العينان)، إنسان ضعيف لا يقوى على مقاومة حرقة الألم والفراق، أو النظر إلى غيرها، فلا سبيل له إلا البكاء على تلك الذكريات الجميلة، والأيام السالفة.

وضعف هذا الشخص (العينان)، سبب الضعف للشاعر، فأصبح لا يقوى على مواجهة، أو مقاومة هذا العشق الذي تملكه، وتغلغل في داخله، ولعل ضعف العينين في حقيقة الأمر، ما

---

(١) الديوان: ص١٠٨.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، سبيل: طريق (مادة:سبل)، تغشتك: غشيت الشيء تغشية إذا غطيته (مادة:غشا)، تعل: العلل: الشربة الثانية، وقيل الشرب بعد الشرب تباعاً، (مادة:علل)، النهول: النهل أول الشرب (مادة:نهل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هو إلا تعبير عن ضعف إرادة الشاعر تجاه هذا العشق.

وتتنوع مظاهر التشخيص التي تعبر عن تمسك العين بذكريات الماضي المنصرم، يقول كثير عزة[1]:

إذَا ذَكَرَتْهَا النَّفْسُ ظَلَّتْ كأَنَّمَا ... عليها مِنَ الوَرْدِ التِّهَامِيِّ أفْكَلُ

وَفَاضَتْ دُمُوعُ العَينِ حَتَّى كأَنَّمَا ... بِوَادِي القُرَى مِنْ يَابِسِ الثَّغْرِ تُكحَلُ

إذا قُلْتُ أَسْلُو غَارَتِ العينُ بالبُكَا ... غِرَاءً ومَدَّتْها مَدَامِعُ حُفَّلُ [2]

فالشاعر يشخص عينه لأنها الجزء الأبرز في التعبير عن مشاعر الحزن والفقد، وحدث الفراق الذي حال بينه وبين محبوبته دفعه بقوة للتعبير عن مشاعره وعواطفه، ولم يجد سبيلاً إلى ذلك إلا البكاء الذي يبث من خلاله شكواه ومأساته، فما يعتلج في ذات الشاعر من أحاسيس خبيئة، تظهر جلياً من خلال العين التي تفضح ذلك عن طريق مظهر البكاء، الذي هو بمثابة تأكيد واضح على حصول الفراق. وهذا المظهر يمثل موقف الضعف الذي وصل إليه الشاعر، حيث أصبح هذا الوضع صفة ملازمة ومصاحبة لعينه المصابة والمتألمة لفقد المحبوبة وغيابها.

والشاعر يريد الخلاص من هذا العشق، إلا أن عينه تربطه بذكريات الماضي الجميل، التي تعيده الى عشقه وهواه، فهو في حالة صراع بين الحاضر الذي يمثل غياب المحبوبة، والماضي الذي يمثل حضور المحبوبة البائنة، ولعل الشاعر أدرك إنه لا جدوى من هذا العشق

---

(١) الديوان: ص٢٥٤، ٢٥٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الورد: من أسماء الحمى، وقيل: هو يومها (مادة:وسع)، أفكل: الأفكل الرعدة، وأخذ فلانا أفكل إذا أخذته رعدة، فارتعد من برد أو خوف (مادة:فكل)، وادي القرى: هو واد بين المدينة والشام من أعمال المدينة كثير القرى (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٣٤٥/٥)، ثغر: الثغرة: من خيار العشب، وهي خضراء، وقيل غبراء تضخم حتى تصير على طول الأضافير وعرضها، وفيها ملاحة قليلة مع خضرتها، وزهرتها بيضاء، وهي تنبت في جلد الأرض، ولا تنبت في الرمل، والإبل تأكلها أكلاً شديداً (مادة:ثغر)، حفل: حفل الدمع: كثر (مادة:حفل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلا الفشل والخذلان، وإن هدفه في نيل المحبوبة أصبح بعيد المراد، فهو يريد العيش في الواقع الحاضر، واقع غياب المحبوبة، المتسم بالحسرة والعذاب، ولكن للذكريات تأثيرا كبيرا، لأنها تفقده السيطرة على ذاته المدركة الواعية، وتجبره على العودة إلى ذاته الهائمة العاشقة التي تنظر إلى الحياة من خلال ذكريات الماضي الجميل الذي عبر.

وتتوالى مظاهر تشخيص الشاعر لعينه، ومن ذلك قوله[1]:

وإن رمتُ نفسي كيف أني هجرتها ورمتُ صدوداً ظلّتْ العين تدمع

فالتشخيص يظهر العين شخصا معترضا على قرار الشاعر الذي عزم على اتخاذه، فهو يريد هجر المحبوبة ونسيانها، ولكن عينه تبقيه متعلقاً بها، وبسبب ذلك يعيش الشاعر في حالتين متناقضتين: تتمثل أولاهما بهجران المحبوبة ونسيانها، في حين تتمثل الأخرى في التمسك بها، وهذا يصور حالة القلق والتوتر التي يعانيها الشاعر، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن ذات الشاعر المدركة الواعية، هي التي ضاقت ذرعاً من هذا العشق الذي لا هناء أو راحة فيه، لذلك يلقي الشاعر بعجزه وعدم قدرته على فعل ذلك على عينه، فهو يريد منها أن تنظر إلى الواقع الحاضر، لا إلى واقع الذكريات السالفة، فهي التي تضعف وتقلل من عزيمته، " ومن هنا، فإن وضع الكلمة في سياق النص يمكن أن تأتي بدلالات جديدة، وإيحاءات أخرى، غير الايحاءات التي يمكن أن يستنبطها القارئ للمرة الأولى "[2].

ومن أنماط التشخيص التي رسمها الشاعر لعينه، والتي يبين فيها إنها سبب في زيادة همومه وآلامه، ما يلي[3]:

---

(١) الديوان: ص٤٠٩.

(٢) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٨٦.

(٣)الديوان: ص ١٧٠، ١٧١، ١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَلَمّا استَقَلَّتْ عن مَنَـاخِ جِمَالُهـا وأَسْـفَرْنَ بالأَحْمَـالِ قُلْـتُ سَـفِينُ

تَأَطَّرْنَ في المِينَـاءِ ثُـمَّ تَرَكْنَـهُ وقَـد لاحَ مِـنْ أَثْقَـالِهِنَّ شُـحُونُ

كأَنّي وقد نكّبنَ بُرقَـةَ واسـطٍ وخلَّفْـنَ أحـواضَ النُّجَيْـلِ طعـينُ

فأَتْبَعْتُهُمْ عَيْنِـيَّ حتّـى تلاحمـتْ علَيهـا قِنـانٌ مِـن خَفَيْـنَنَ جـونُ

فقَدْ حَالَ مِنْ حَزْمِ الحَمَاتينِ دونهـم وأعرَضَ منْ وادي البُلَيدِ شُـجونُ[1]

فالشاعر شخص من عينه شخصاً يقوم بمهمة معينة، تتمثل بملاحقة المحبوبة المرتحلة، وتتبع مسار سيرها، وإخباره بذلك، حتى تختفي عنه، ولا يمنعه من مواصـلة هـذا الفعـل إلا الأماكن التي تحجب عنه الرؤية، فعين الشاعر لا تريد أن ترى إنسانة سواها، فهي في حالة تتبع وترقب دائمة للمحبوبة، تريد اتباعها إلى أي مكان تذهب إليه، وعليه فإن هذا الفعل يقلب علـى الشاعر المواجع والأحزان.

وتتتابع أمثلة التشخيص التي تؤكد الفكرة ذاتها، ومن ذلك قول كثير[2]:

فلمّا بلغنَ المُنتـضى بـينَ غَيقَـةٍ وَيَلْيَلَ مالـتْ فاحزَأَلَّـتْ صُـدُورُها

وأتبعتُهـا عينـيَّ حتّـى رأيتُهـا ألمّتْ بِفِعْـرَى والقَنَـانِ تزُورُهـا[3]

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، تأطرن: أنثى (مادة:أطر). واسط: موضع بالحجاز (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٣٤٧/٥). النجيل: تصغير النجل وهو موضع من أعراض المدينة من يتبع (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٢٧٤/٥)، طعين: وخزة بحربة ونحوها، أو أصابه الطاعون (مادة:طعن)، تلاحمت: برأت والتحمت، والمتلاحمة التي تتلاحم بعد شقها (مادة:لحم)، قنان: القنة: الجبل الصغير، وقنة كل شيء: أعلاه (مادة:قنن)، خفين: هو واد بين ينبع والمدينة (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٣٨٠/٢)، جون: الأسود المشرب حمرة، وقيل هو النبات الذي يضرب إلى السواد من شدة خضرته (مادة:جون)، الحماتان: موضع بنواحي المدينة (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٢٩٨/٢)، بليد: ناحية قرب المدينة بواد يدفع في ينبع (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٤٩٣/١)، الشجون: أعالي الوادي (مادة:شجن).

(٢) الديوان: ص ٣١٤، ٣١٥.

(٣) المنتضى: واد بين الفرع والمدينة (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٥/ ٢٠٧)، غيقة: بين مكة والمدينة في بلاد غفار، وقيل: غيقة خبت على ساحل بحر الجار، قال ابن السكيت: غيقة ماء على شاطي البحر فوق العذيبة،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله[1]:

وأعرَض من رَضْوى من الليلِ دونها هضابٌ تَرُدُّ العـينَ ممّـنْ يُـشَيِّعُ

إذا أتْبَعَـتْهُمْ طَرْفَهـا حَـالَ دُونَهَـا رَذَاذٌ علـى إنْـسَانِها يتريّـعُ[2]

هكذا يبدو من خلال النماذج التشخيصيةِ السابقة، إن العين برزت كإنسان ينقل للشاعر أخبار المحبوبة، وما حصل لها، وهي رؤية وأخبار مشؤومة وغير مرغوبة عند الشاعر، لأنها تزيد من حسرته وحرقته.

ويعمد الشاعر إلى التشخيص الأسلوبي كوسيلة لإظهار سـبب وقوعـه فـي العـشق، ويكشف عن ذلك من خلال قوله[3]:

رأيتُ وعينـي قرَّبتنـي لمـا أرى إليهـا وبعـضُ العاشـقينَ قَتـولُ

حيث تظهر العين على هيئة إنسان لعب دوراً بارزاً في إيقاع الشاعر في هذا العـشق، وهي ارتكبت بذلك ذنباً عظيماً بحق الشاعر، فهي الملامة على ذلك، لأنهـا قربـت المحبوبـة البائنة إليه وجعلتها متغلغلة في أعماقه، وهذا يفسر سبب تعلقه بهذه المحبوبة، فالعين في نظـر الشاعر هي السبب الرئيسي في هذا العشق، فلولاها لم يكن للمحبوبة البائنة تأثير كبير علـى

=وقال في موضع آخر: في عيقه مويهة عليها نخل بطرف جبل جهينة، وغيقة أيضاً: سـرة واد لبنـي ثعلبـة (ياقوت الحموي : معجم البلدان:٤/٢٢٢)، بليل: اسم لشريعة صفين (ياقوت الحموي: معجم البلـدان:١/٤٩٣)، وانظر: ابن منظور: لسان العرب، أحزألت: احزأل أي ارتفع واجتمع (مادة:جزل)، فعرى: قال ابن السكيت: هو جبل يصب في وادي الصفراء وقال في موضع آخر: فعرى جبل تصب شعابه في غيقه (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٤/٢٦٨).

(١) الديوان: ص٤٠٤.

(٢) رضوى: جبل بالمدينة، رضوى جبل من ينبع على مسيرة يوم ومن المدينة على سبع مراحل (ياقوت الحمـوي: معجم البلدان:٣/٥١)، وانظر: ابن منظور: لسان العرب، الرذاذ: أخف المطر وأضعفه (مادة:رذذ)، يتربـع: يتكـاثر ويزداد (مادة:ربع).

(٣) الديوان: ص٣٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذات الشاعر وحياته.

ومن نتائج البين التي يكشف عنها تشخيص العين، تغير مظاهر الطبيعة في عين الشاعر، بسبب فراق المحبوبة وهجرها للأماكن التي كانت تقطنها، يقول كثير[1]:

كأنَّ دموع العينِ واهيةُ الكُلى ... وعتْ ماء غَربٍ يوم ذاك سجيلِ

تكنّفها خُرقٌ تواكلنَ خَرْزها ... فأرخينه والسيرُ غيرُ بجيلِ

أقيمي فإن الغورَ يا عزَّ بعدكمْ ... إليَّ إذا ما بُنْتِ غيرُ جميلِ

كفى حَزَناً للعينِ أن راء طرْفُها ... لعزَّةَ عيراً آذنتْ برحيلِ[2]

يصور الشاعر عينه إنسانا حزيناً على رحيل المحبوبة، وهذا يزيد من آلام الشاعر وأحزانه، فهي التي ترى عزة في أصعب لحظات الحياة، وأكثرها حزناً وألماً، وهي تشد رحالها مبتعدة عن الديار، ولا ينالها من ذلك إلا الأسى والحزن، لأنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً تلقاء هذا الموقف الشديد، إلا أن تنهمر منها الدموع.

فجمال المكان أضحى بالنسبة لعين الشاعر، جمالا مرتبطا بوجود المحبوبة وإقامتها فيه، وخلوه من الجمال، وقربه من ذات الشاعر عائد كذلك للمحبوبة، فإذا حلت فيه كان جميلا، وإذا خلا منها أصبح قفرا خاليا من كل معاني الحياة، وانتفت عنه كل مظاهر الجمال، فالشاعر لا يرى الأماكن في صورتها الحقيقية الجميلة إلا من خلال الزمن الماضي، " وهكذا فإن متعة

---

(١) المصدر نفسه : ص١١٤.

(٢) الكلى: جليدة مستديرة مشدودة العروة قد خرزت مع الأديم تحت عروة المزادة (مادة:كلا)، وعت: وعى الشيء: حفظه وفهمه وقبله (مادة:وعى)، السجيل: السجل: الدلو الضخمة المملوءة (مادة:سجل)، خرق: الجهل والحمق (مادة:خرق)، أرخينه: رخى الشيء: صار رخواً، وأرخى الفرس وأرخى له: طول له من الحبل (مادة:رخا)، السير: ما يقدّ من الجلد (مادة :سير)، بجيل: كل غليظ من أي شيء (مادة:بجيل)، الغور: غور تهامة، والغور تهامة وما يلي اليمن (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٣/٥١).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللغة الفنية، هي متعة إعطاء الفكر والشعور المعبر عنهما تشكيلا جماليا ممتعا"[1].

ويستمر التشخيص في الكشف عن أجواء المعاناة الناتجة عن الهجر والحرمان، التي يشعر معها الشاعر بتغير صور مظاهر الطبيعة الحقيقة، وهذا يشير إلى مدى التعلق الروحي بالمحبوبة البائنة، التي كانت تقطن هذه الأماكن، يقول الشاعر[2]:

أبادي سَبا يا عزَّ ما كنتُ بعدكمْ فلمْ يحلُ للعَينَينِ بعدكِ مَنْزِلُ[3]

إن لغة الفراق واضحة في هذا البيت، فكلمتا (بعدكم، وبعدك) تشي بالبعد الحقيقي، وهذا الفراق غير كل شيء في نظر عين الشاعر، فحضور المحبوبة في الماضي يرمز للحياة، وغيابها في الحاضر يعني الموت والفناء، ويبدو بشكل واضح أن نفسية الشاعر المحطمة والممزقة، أثرت بقوة على صورة المكان وجماله في عينه، فللمحبوبة ارتباط وثيق بالمكان عند الشاعر، ارتباط يعني الحياة أو الفناء للمكان، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على ذات متألمة، أصبحت مسلوبة الإرادة والقدرة على التمييز بين الجمال الحقيقي الراسخ، وبين الجمال النسبي الزائل والمتغير، فالجمال صار في عين الشاعر جمالا متنقلا وغير ثابت في مكان معين، يعتمد في الدرجة الأولى على رحيل المحبوبة وإقامتها فيه.

وهكذا تظهر فاعلية التشخيص، إن جمال عزة هو الذي يعكس صورته على المكان فيغدو جميلاً، فإذا نظر إليه الشاعر في إطار الزمن الماضي، وجده جميلا، لأن عزة حاضرة فيه، وهي بهجته، وبهاؤه، وصورتها تطغى على ما سواها، وإذا نظر إليه في إطار الزمن الحاضر، لم يلمس فيه أي نوع من أنواع الجمال، لأنه خال من صورة عزة، التي كانت تملؤه وتزينه بحضورها، فنتيجة الهجر أحدثت فراغاً في المكان سلبه الجمال، وهذا يشير إلى أن مكانة

---

(١) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٦٠.

(٢) الديوان: ص٢٥٤.

(٣) سبا: ماء لبني سليم (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ١٨١/٣).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عزة وصلت إلى حد عظيم في ذات الشاعر، "وقد قدمت هذه الرؤية بالاعتماد على بناء نسيج لغوي يتجاوز التعبير المباشر إلى غير المباشر"(١).

ومن جماليات مظاهر التشخيص، التي تعبر عن غضب الشاعر على عينه، التي كان لها دور عظيم في المعاناة التي أثرت عليه، يقول(٢):

إذا شحطتْ يوماً بعزَّةَ دارُها ... عن الحيِّ صَفْقاً فاستمرَّ مريرها

فإنْ تمسِ قد شطَّتْ بعزَّةَ دارُها ... ولم يستقمْ والعهدَ منها زعيمُها

فقَدْ غَادَرَتْ في القَلْبِ منّي زَمَانَةً ... وللعينِ عَبْراتٍ سَرِيعاً سُجُومُهَا

فذُوقي بما جَشَّمتِ عيناً مَشُومَةً ... قذاها وقد يأتي على العينِ شومُها

فلا تَجْزَعي لمَّا نأتْ وَتَزَحْزَحَتْ ... بعزَّةَ دُوراتُ النَّوى ورُجومُها(٣)

نلاحظ هنا، أن الشاعر خاطب عينه في هذه الأبيات بصيغة الأمر (فذوقي، فلا تجزعي)، وهذه صيغة توحي بالدعاء على عينه والشماتة بها، فهو يريد أن يشفي غليله منها، لأنها هي التي رسمت تلك الصورة الجميلة للمحبوبة في ذاته، ورسختها في قلبه، ولم تعد ترى مثيلا لصورة جمالها في بقية النساء.

جـ- النفس:

كان تأثير العشق على نفس الشاعر واضح المعالم والآثار، فالهموم حاصرته من كل

---

(١) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،ص١٠٤.

(٢) الديوان: ص١٤٢.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، صفقا: الصفق: الجانب والناحية (مادة:صفق)، الزمانة: العاهة، والزمانة: الحب (مادة:زمن)، جشمت: جشم الأمر: تكلفه على مشقة، وقد تشجمت كذا وكذا أي فعلته على كره ومشقة (مادة:جشم)، الدورات: الدارة: كل أرض واسعة بين جبال، والدارة: رمل مستدير وهي الدورة، وربما قعدوا فيها وشربوا (مادة:دور). الرجوم: النجوم التي يرمى بها، وتراجموا بالحجارة أي تراموا بها، والرجام: الحجارة، وقيل: هي الحجارة المجتمعة (مادة:رجم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جانب، وزادت معاناته بسبب هجران المحبوبة وغيابها، وتشخيص النفس كان بمثابة معادل لذات الشاعر العاشقة، فالشاعر رسم صورا متعددة لنفسه العاشقة، يقول كثير[1]:

على أنَّ في قلبي لِعزَّة وَقْرَةً ... مِنَ الحُبِّ ما تَزْدَادُ إلا تتيُّما

يطالبُها مستيقناً لا تُثيبُهُ ... ولكن يُسلّي النّفسَ كي لا يلومَّا[2]

فكثير هنا رسم لنفسه صورة إنسان آخر، يحاول تسليته ومساعدته، بعد اقتناعه إن عزة لن تجزيه على حبه لها، لذلك يسلي نفسه حتى لا يلومها على هذا العشق.

ومن نماذج تشخيص الشاعر لنفسه، قوله[3]:

قَضَى كُلُّ ذي دينٍ فوفّى غريمَهُ ... وَعزَّةُ مَمْطُولٌ مُعنًّى غَرِيمُهَا

إذا سُمتُ نفسي هجرَها واجتنابها ... رَأَتْ غَمَرَاتِ الموتِ في ما أَسُومُها[4]

لا شك أن اللغة الشعرية تفصح من خلال فاعلية التشخيص عن أحاسيس النفس، فإذا قرر الشاعر هجر المحبوبة واجتنابها، وجد الآخر (نفسه)، يرى أن مصيره سيكون الموت والهلاك إذا قام بذلك، فنفس الشاعر عاشقة وهائمة بالمحبوبة إلى حدّ يصعب معه التخلي عنها، فهي الحياة والموت، فالآخر (النفس) غير قادر على اجتناب المحبوبة، لأنه يرى أن النتائج التي تنتظره ستكون وخيمة، وأشد ألما من الواقع الذي هو فيه، فالواقع الحاضر في مقياس نفس الشاعر أخف وطأة مما ستكون عليه إذا أقدم على اجتناب المحبوبة، فالوضع الحاضر في نظرها خير من القادم المؤلم، وهذا يصور شدة عشق نفس الشاعر للمحبوبة.

---

(١) الديوان: ص١٣٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، وقرة: الوقر: الصدع في الساق (مادة:وقر).

(٣) الديوان: ص ١٤٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الغريم: الذي له الدين والذي عليه الدين جميعا، والجمع غرماء (مادة:غرم)، ممطول: المطل التسويق والمدافعة بالعدة والدين وليانه (مادة:مطل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتعبر اللغة الشعرية عند كثير تعبيراً واضحاً عما يدور في داخله، وأنسنته لنفسه تبرز ما يشعر به عواطف وأحاسيس دفينة، يقول[1]:

إذا بِنْـــتِ بَـــانَ العـــرْفُ إلا أقلَّـــهُ من النّاسِ واستعلى الحيـــاةَ ذميمُهـــا
وتُخْلِـــقُ أثـــوابُ الـــصِّبا وتتكَّـــرتْ نواحٍ من المعـــروفِ كانـــتْ تُقيمُهـــا
فهلْ تجزِيَنّي عزَّةُ القَـــرْضَ بـــالهوى ثواباً لـــنفسٍ قـــد أُصـــيبَ صـــميمُها

هكذا تغدو فاعلية التشخيص والأنسنة دليلا واضحا على المعاناة التي تواجهها وتتكبدها نفس الشاعر، بسبب هذا العشق، فهي مصابة في المقتل، لأن هذا العشق لا راحة أو سعادة فيه، وإنما هو عشق يتصف بالحسرة والقهر والحرمان، لذا فإن " طريقة بناء العبارات تساير سياقيا هذا الجو المأساوي"[2]، ومن ذلك قول الشاعر[3]:

ولما رأيـــتُ الـــنَّفسَ نفـــساً مُـــصابةً تَـــداعى عليهـــا بَثُّهـــا وَهُمومُهـــا
عزمـــتُ عليهـــا أمْرَهـــا فَـــصَرَمْتُهُ وخيـــرُ بَـــديعاتِ الأمورِعزيمُهـــا[4]

فكثير في أنسنته لنفسه، جعل منها طرفاً في علاقة مع الآخر (المحبوبة)، فهذه الأنـــسنة للنفس تظهر صنوفاً متعددة للمعاناة، التي سببها فراق المحبوبة وغيابها، مما زاد مـــن همومـــه وأحزانه، حتى أصيبت هذه النفس بالمرض، والشاعر يريد إخراج نفسه مما أصابها، وهذا يرمز في حقيقة الأمر، أن كثيراً هو ذاته الذي يريد الخروج من حالة اليأس التي أحبطته، وهذا تعبير واضح ومباشر عما يعتلج في داخله.

---

(١) الديوان: ص١٤٣.

(٢) عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٩٠.

(٣) الديوان: ص١٤٤.

(٤)انظر: ابن منظور: لسان العرب، بديعات الأمور: البديع: المحدث والعجيب (مادة:بدع).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتنوع مظاهر تشخيص كثير لنفسه، ومن ذلك تشخصيه لها على هيئة إنسان لا يملك القدرة في السيطرة عليه، يقول[1]:

سأملك نفسي عنكمُ إن ملكتُها وهل أغلِبَنْ إلاّ الذي أنا غالبُ

إن الأنسنة التي عمد إليها الشاعر هنا، تبين عجزه على التحكم في نفسه، فهذا الأمر أصبح خارجاً عن سيطرته، فقوله: (إن ملكتها) دليل على عجزه، وبسبب ذلك تتكالب الهموم التي تتراكم على نفسه، فاللغة الشعرية التي أستخدمها الشاعر توحي إلى أنه يحمل نفسه تبعات هذا العشق ومآسيه، فقد وقع " على منبع الحزن الحقيقي في عدم إمتلاك القدرة الحاسمة في مواجهة النفس"[2].

وتتعدد نماذج التشخيص الأسلوبي المعبرة عن حالة الشاعر، إذ يشخص من نفسه إنساناً مغلوباً على أمره، لا تكترث المحبوبة به، أو بما يجري له، حتى إنه تجرأ ووصفها بالقاتلة، فيقول[3]:

فتلك التي أصْفَيتُها بمودَّتي ولَيداً و لمّا يَستتِنْ لي نُهودهُا

وقد قتلَتْ نَفْساً بغَيرِ جَريرَةٍ ولَيس لها عَقْلٌ و لا مَن يُقيدُها[4]

فالتأثير النفسي لنتائج المعاناة المتراكم على نفس الشاعر، دفعه إلى تصوير محبوبته بالقاتلة، بينما شخص نفسه في المقابل بالمجني عليها، فالمحبوبة وفق هذا التشخيص ارتكبت ذنبا عظيما بحق نفس الشاعر، التي عشقتها وهامت بها، على الرغم من أن هذه النفس لم يكن لها

---

(١) الديوان: ص١٥٤.

(٢) عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ص٢٠٩.

(٣) الديوان: ص٢٠١.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، جريرة: الذنب، والجناية يجنيها الرجل(مادة:جرر)، العقل: الدية، وعقل عنه: أدى جناية وذلك إذا لزمته دية فأعفاها عنه (مادة:عقل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذنب يذكر، وإنما ذنبها يكمن في عشقها لهذه الإنسانة.

والقتل من أعظم الجرائم، وكل جريمة لها قصاص، ولكن هذه الجريمة التي ارتكبتها المحبوبة لا قصاص لها، ولا يستطيع أحد أخذ الحق منها لنفس الشاعر، لأنه لا توجد أدلة واضحة على هذه الجريمة، فالمحبوبة نفذت جريمتها بدون استخدام أدوات قتل حقيقية، وإنما أداتها الوحيدة مخفية، ولا يمكن رؤيتها، لأنها تتمثل بالعشق فقط، وهذه الأداة لا يترتب عليها قصاص أو دية، وهذا يشير إلى أن العلاقة بين الشاعر ومحبوبته شابها خلل أفقدها صفاءها وهناءها، فـ " الشاعر لا يريد أن يتحدث مباشرة عن الألم الذي سببه له الحب، وإنما يلجأ إلى طرق تعبيرية تنأى به عن الوقوع في شرك المباشرة، ولهذا راح ينحرف عن اللغة العادية إلى لغة غير عادية، تقوم على التشخيص والأنسنة"(١).

والتشكيل الجمالي للتشخيص يكشف الآثار المدمرة، التي تراكمت على نفس الشاعر، الناجمة عن اليأس والحرمان، يقول كثير(٢):

ألا ليتْ شعري بعدنا هل تغيّرتْ ... عنِ العهد أم أمستْ كعهدِي عُهودُها

إذا ذكرَتْها النّفْسُ جُنّتْ بذكْرها ... وريعتْ وحنّتْ واستخَفّ جليدُها

فلَوْ كان ما بي بالجبالِ لهَدَّها ... وإن كانَ في الدُّنيا شديداً هدودُها

فالشاعر يشخص من نفسه شخصا فقد اتزانه وتماسكه، فما أن يتذكر المحبوبة البائنة حتى يصبح كالمجنون، لأن الهموم والأحزان تعاوده وتتكالب عليه من جديد، فيصبح غير قادر على تحمل ذلك، ويصور الشاعر شدة ما ينتابه من مشاعر وأحاسيس من خلال تصويره للجبال على أنها لو أصابها ما أصابه لهدها، وهذا يوضح النتائج المترتبة على ارتباط نفس الشاعر

---

(١) الجعافرة، ماجد ياسين: قراءات في الشعر العباسي، الناشران: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ومكتبة المتنبي، الدمام، المملكة العربية السعودية، د.ط، ٢٠٠٣م، ص١٢٤.

(٢) الديوان: ص ٢٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

بالمحبوبة البائنة، فالمحبوبة سلبت هذه النفس عقلها، وشتت فكرها، ويظهر " ذلك... من خلال التشكيل الأسلوبي الذي عبر فيه الشاعر عن رؤيته"(١).

ويجسد التشخيص بشكل واضح ومباشر المعاناة التي يتكبدها الشاعر، النابعة من القطيعة التي أصابت علاقته مع المحبوبة، وأصبحت صفة لها، ومن ذلك قول كثير(٢):

أبِيتُ نجيّاً للهُمومِ مُسَهَّداً ... إذا أُوقدتْ نحوي بلَيْلٍ وُقودُها

فأصْبحتُ ذا نفسينِ، نَفْسٍ مريضةٍ ... مِنَ اليأسِ ما يَنْفَكُّ هَمٌّ يَعُودُها

ونفسٍ تُرجّي وَصلَها بعد صرْمِها ... تَجَمَّلُ كيْ يزدادَ غيظاً حَسودُها

وَنَفْسي إذا ما كُنْتُ وَحْدِي تَقَطَّعتْ ... كما انسلَّ مِنْ ذَاتِ النِّظَامِ فَرِيدُها (٣)

إن التشخيص في هذه الأبيات يوضح لنا حالة الانشطار الداخلي لنفس الشاعر، الناتج عن الصراع والقلق النفسي العميق الذي يعانيه، فكثير يؤنسن من نفسه شخصيتين: واحدة مريضة بسبب اليأس والحرمان الذي خيم عليها، والأخرى تتمنى وصال المحبوبة بعد هجرها وفراقها، وتشخيص النفس هنا وسيلة من وسائل الشاعر في التعبير عن حالته التي وصل إليها، والمآسي التي يتلقاها، بالإضافة إلى أن " الانحراف الأسلوبي في التعبير عن النفسية المؤلمة، يجعل القارئ متيقظا متشوقا إلى أن يسير مع الشاعر إلى النهاية"(٤).

ويرسم الشاعر في هذه الأبيات أيضا صورة مؤلمة لنفسه عندما تكون وحيدة، حيث تتكالب عليها الهموم والآلام، فيتشعب انشطارها، وتنقسم وتتفرق إلى قطع كثيرة، فاللغة الشعرية

---

(١) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٨٨.

(٢) الديوان: ص٢٠١.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الفريد: الدر اذا نظم وفصل بغيره، والفريد: هو الشذر من فضة كاللؤلؤة (ماده:فرد).

(٤) النعيمي: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، ص ١٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكشف مدى الحزن والأسى، الذي تراكم على نفس الشاعر، " ولا شك أن كثيراً يعبر في الحديث عن نفسه في الأبيات السابقة تعبيراً صادقاً عن حالة إنسان قد أيأسه الحب، وبلغ به كل مبلغ، بيد أنه لا يستطيع فكاكاً، وليس أمامه إلا الاستمرار في هذا العذاب المقيم "[1]، فالانشطار النفسي الذي شخصه الشاعر، صورة للمعاناة الداخلية التي يشعر بها، وهذا يظهر صنوف العذاب المتنوعة التي يواجهها، بالإضافة الى أنه يمثل تأكيداً قوياً على حدوث الفراق والقطيعة بين الشاعر ومحبوبته.

وتكرار فكرة الانشطار فيها تأكيد ووصف للوضع القائم في العلاقة بين الشاعر والآخر، ويقول[2]:

وما ذكرتُكِ النّفْس إلاّ تفرّقتْ فَريقينِ منهـا عَـاذِرٌ لـي ولائـمُ

فريقٌ أبى أن يقبلَ الضَّيْم عَنْوَةً وآخرُ منها قابلُ الضَّيْمِ راغـمُ[3]

فجماليات التصوير المعتمدة على فاعلية التشخيص تساهم في تشكيل صورة معبرة عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه، فنفس الشاعر تنشطر إلى فريقين، يمثلان حالتين متناقضتين، حالة الوعي واللاوعي، فواحد يقبل الظلم ويحاول إيجاد مبررات وأعذار له، بينما الآخر يرفض هذا الظلم ويلوم الشاعر عليه، لأنه ذاق مرارة العشق ويئس منه، فكل فريق يقف في طرف معين، وهكذا يصبح كل منهما خصماً وناداً للآخر، ومن هنا تنبع حيرة الشاعر وقلقه، لأنه يعيش في عالمين متناقضين: الرفض أو القبول، ولعل الشاعر يحاول من خلال ذلك إسقاط لومه وحسرته

---

(١) صبرة، أحمد حسن: الغزل العذري في العصر الأموي دراسة فنية، الصديقان للنشر والإعلان، د.ط، الاسكندرية، ٢٠٠١ م، ص ١٢٩، ١٣٠.

(٢) الديوان : ص٢٤٥.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، فريدها: الفريد: الدُّر إذا نظم وفصل بغيره، والفريد جمع الفريدة، وهو الشذر من فضة كاللؤلؤة (مادة:فرد)، عنوة: العنوة: القهر، وقيل أخذه عنوة أي عن طاعة، وعن غير طاعة، والعنوة أيضا: المودة (مادة:عنا).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على نفسه الرافضة للهجر، فأسلوب التشخيص الذي لجأ إليه الشاعر، " ما هو إلا تعميق للفكرة... وتجذيرها، وتعبير عن هواجس الذات الداخلية التي لا تبوح بمشاعرها مباشرة، وإنما تسعى إلى خلق معادلات قادرة على أن تعكس الجانب الوجداني العميق "[1].

وانطلاقاً من حالة العشق القوية المنغمسة فيها ذات الشاعر، يعلن من خلال فاعلية التشخيص انقياده للمحبوبة وخضوعه لها، يقول[2]:

رَمَتْني على عَمْدٍ بُثينَةُ بَعْدما تولّى شبابي وارْجحَنَّ شبابُها
بعينينِ نَجْلاوينِ لوْ رَقْرَقَتْهُمَا لنوءِ الثريّا لاسْتهلَّ سحابُها
ولكنّما تَرْمِينَ نفساً مَريضَةً لعزَّةَ منها صفوُها ولُبابُها[3]

يفسر لنا هذا التشخيص سبب داء نفس الشاعر ودوائها، فهي منقادة لعزة في تفكيرها وهمومها، ولا مكان فيها لمحبوبة أخرى غير عزة، فهي نفس غير مستعدة او مهيئة لاستقبال عشق إنسانة أخرى، لأن السيطرة التي فرضتها عزة على نفس الشاعر سيطرة محكمة لا تستطيع أي إنسانة أخرى النفاذ منها واستمالته لها، فهي لا ترى غير عزة حتى لو كانت بقية النساء أجمل منها.

ومما سبق يظهر أن الشاعر أراد من خلال أنسنته لنفسه،إيصال رسالة مفادها،إن المعاناة أصبحت صفة دائمة وملازمة لعشقه، وهذا نوع من أنواع البوح المباشر عن بلواه وحسرته، فالشاعر لجأ إلى التشخيص كوسيلة أسلوبية كي تسعفه في تصوير بلواه التي حاول

---

(١) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٨٨.

(٢) الديوان: ص٤٤٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أرجحن: أرجح الميزان اي اثقله حتى مال، وأرجحن الشيء اهتز، وأرجحن السراب: ارتفع (ماده:رجح)، النوء: النجم إذا مال للمغيب، ومعنى مطرنا بنوء كذا، أي مطرنا بطلوع نجم وسقوط آخر (ماده:نوا).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إعلانها، لأنها بدأت تؤثر عليه تأثيرا سلبيا، فبدلا من أن يكون العشق دافعا للشاعر نحو الراحة والسعادة،وجده يتجه به نحو الموت والهلاك، فعنوان هذا العشق أصبح اليأس والحرمان والقهر.

ثانيا : تشخيص الكائنات الحية:

استمر كثير عزة في البحث عن وسائل متنوعة، كي يستطيع من خلالها نقل قضيته في العشق، والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، ومن الكائنات الحية التي شخصها كثير في شعره، ما يلي:

أ- الغراب:

ورد تشخيص الغراب في شعر كثير عزة دليلا على الفراق والشؤم، فهو ذو وظيفة دلالية، " وهذه الوظيفة مستمدة من طبيعة الاعتقادات المتجذرة في عقل الشاعر بأن الغراب رمز الشؤم والتطير، لذلك لا يمكن أن تكون هناك علاقة بين الشاعر والغراب، لأن موقفه منه موقف سلبي "[1] ، فمنذ القدم والعرب تتشائم من الغراب، لأنه في نظرهم نذير شؤم وفراق، لذلك قالوا في أمثالهم: (أشأم من غراب البين)[2]، ولعل السبب في ذلك يعود إلى وقوفه على الديار التي هجرها أهلها وفارقوها، فهو نذير فرقة لا تجمع، يقول الدميري (ت٨٠٨هـ): " غراب البين نوعان، أحدهما غراب صغير معروف باللؤم والضعف، وأما الآخر فإنه ينزل في دور الناس، ويقع على مواضع إقامتهم إذا ارتحلوا عنها وبانوا منها، ... وإنما قيل لكل غراب غراب البين، لأنه يسقط في منازلهم إذا ساروا منها وبانوا عنها، فلما كان هذا الغراب لا يوجد إلا عند بينونتهم عن منازلهم، اشتقوا له هذا الاسم من البينونة. وقال المقدسي في صفة غراب البين: هو

---

(١) ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص٦٥.

(٢) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد: مجمع الأمثال، تحقيق د. جان عبد الله توما، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ٢٣٥/٢، أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، حققه وعلق حواشيه، ووضع فهارسه، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطاش، دار الجيل، بيروت، ط٢، د.ت، ٥٥٩/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غراب أسود ينوح نوح الحزين المصاب، وينعق بين الخلان والأحباب، إذا رأى شملاً مجتمعاً أنذر بشتاته، وإن شاهد ربعاً عامراً بشر بخرابه، ودروس عرصاته، يعرف النازل والساكن بخراب الدور والمساكن، ويحذر الآكل غصة المآكل، ويبشر الراحل بقرب المراحل، ينعق بصوت فيه تحزين،كما يصيح المعلن بالتأذين "[1] ،ومن مظاهر تشخيص الغراب في شعر كثير عزة، قوله[2]:

أبائنةٌ سُعْدى ؟ نعَمْ ستَبينُ ... كما انبَتَّ مِنْ حَبْلِ القَرِينِ قَرينُ

أإنْ زُمَّ أجْمَالٌ وَفَارَقَ جِيرةٌ ... وصاحَ غرابُ البَينِ أنتَ حزينُ؟

كأنَّكَ لم تَسْمَعْ ولم تَرَ قَبْلَها ... تَفَرُّقَ أُلاَّفٍ لَهُنَّ حَنينُ

حَنِينٌ إلى أُلاَّفِهِنَّ وقَدْ بَدا ... لهُنَّ مِن الشَّكِّ الغَداةَ يَقينُ [3]

فكثير يؤنسن من الغراب شخصا يخاطبه ويصف حاله بالحزن، وأنسنته الغراب وخطابه للشاعر، ما هي إلا وصف للحالة النفسية التي ستكون عليها حالة الشاعر بعد فراق المحبوبة، ويظهر من خلال الأبيات السابقة أن الشاعر أُصيب بالدهشة والذهول، وعدم تصديق خبر رحيل المحبوبة عنه، ويظهر ذلك جلياً من خلال صيغه السؤال الذي طرحه، (أبائنة سعدى؟) وهو سؤال يدل على الحيرة والدهشة، وهذا ما كان يخشاه الشاعر، ولكنه يقر بعد ذلك بالإجابة القاطعة والحاسمة، أن الفراق حاصل لا محالة (نعم ستبين)، وهذا يمثل صدمة نفسية مفزعة هزت وجدان الشاعر وعواطفه، ومن هنا تغدو صورة الغراب مبشرة بالبين، فمخاطبة الغراب

---

(١) الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى: حياة الحيوان الكبرى، وضع حواشيه وقدم له أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ج٢، ص ٢٣٧.

(٢) الديوان: ص ١٧٠.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، بائنة: البين: الفرقة، المبانية: المفارقة (مادة:بين) انبت: انقطع (مادة:بتت)، القرين: القرن: الحبل يقرن به البعيران، والقرين: البعير المقرون بآخر (مادة:قرن) الآلاف: ألف الشيء: ألف بعضه بعضاً، ويقال: فلان أليفي وإلفي وهم الأفى، وقد نزع البعير إلى ألافه (مادة:ألف).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للشاعر بـ(أنت حزين) نذير بالواقع الصعب والمر، الذي سيؤول إليه، لذلك نجد الشاعر شخص من الغراب إنسانا ناطقا، أخبره أن الحزن والكآبة ستحل عليه، وقد قرن كثير الغراب بالبين، وذلك في قوله: (غراب البين)، وهذا يشير إلى أن المحبوبة آيلة إلى الزوال، وسيحل محلها غراب البين، نذير الشؤم وفراق الأحبة، فالشاعر متشائم من صوت الغراب، الذي أنذره برحيل الأحبة.

ولا شك أن جماليات التشخيص التي يصورها الشاعر في حال رؤيته للغراب، تتضمن رسالة لها علاقة بالآخر (المحبوبة)، يقول كثير[1]:

رأيتُ غراباً ساقطاً فوْقَ بانَةٍ ... يُنتِّفَ أعلى ريشهِ ويُطايرُهْ

فقُلْتُ ولوْ أنّي أشاءُ زجَرْتُهُ ... بنَفْسيَ للنّهْديّ هلْ أنْتَ زاجرُهْ

فقالَ غُرابٌ لاغْترابٍ من النّوى ... وفي البانِ بَيْنٌ من حبيبٍ تجاوِرُهْ

فما أعْيَفَ النَّهْديَّ لا درَّ درُّهُ ... وأزجرَهُ للطّيْرِ لا عَزَّ ناصِرُهْ[2]

وهكذا نلاحظ، أن التشخيص يؤكد أن العلاقة بين الشاعر والغراب علاقة غير مريحة، يسودها القلق والخوف، فاللغة الافتتاحية للبيت الأول من خلال كلمة (رأيت)، تشي بالخوف والقلق، الذي انتاب ذات الشاعر وهز مشاعرها وعواطفها، فالغراب بفعلته تلك، (ينتف أعلى ريشه ويطايره)، نقل للشاعر رسالة مفادها أن شؤما وسوءا محدقا به لا محالة، وهذا الشؤم في معتقدة وإدراكه مرتبط بعلاقته بالمحبوبة، فـ" العرب تتطير بأشياء كثيرة...، والغراب أعظم ما يتطيرون به والقول فيه أكثر من أن يطلب عليه شاهد، ويسمونه حاتما؛ لأنه يحتم عندهم

---

(١) الديوان: ص ٤٦١، ٤٦٢ .

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، البانة: البان: شجر يسمو ويطول في استواء مثل نبات الأثل، وورقة أيضاً هدب كهدب الأبل، وليس لخشبه صلابة، واحدة بانة (مادة:بين)، يطايره: التطاير: التفرق والذهاب، وتطاير الشيء: طار وتفرق (مادة:طير)، الزجر: الزجر للطير وغيرها: التيمن بسنوحها والتشاؤم ببروجها (مادة:زجر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالفراق، ويسمونه الأعور على جهة التطير بذلك، وإذ كان أصح الطير بصرا، ويقال: سمي أعور لقولهم: عورت الرجل عن حاجته، إذا رددته عنها "[1]، وما تأويل النهدي رؤية الشاعر للغراب، إلا دليل على ذلك، فالنهدي أول للشاعر رؤيته للغراب في مشهد يوحي بالفزع من خلال تنتيفه لأعلى ريشة وتطييره، على أنه فراق للأحبة.

ويظهر التشخيص ارتباط " الغراب بالقلق، فرؤية الغراب بكل ما يمثله في اعتقاد العامة نذير شؤم وفراق، كفيلة بأن تثير في نفوس العذريين مشاعر متباينة ومؤلمة، وقد كان القلق هو أحد هذه المشاعر المؤلمة، وارتباط الغراب بانفعال القلق يعود إلى أن الغراب يمثل إنذارا بالمجهول، إنه لا يأتي وحده، وإنما تأتي معه سحب الفراق والعذاب والألم، لذلك فإن رؤيته كسر لحالة السكينة واستعداد لحالة من التوتر، لم يذكره الشعراء بخير على النقيض من الحمام، فقد أحاطت بالغراب كل مشاعر اليأس"[2]، يقول كثير[3]:

تيَمَّمْتُ لَهْباً أبتغي العِلْم عِنْدَهُم ... وقد رُدَّ علمُ العائفينَ إلى لِهْبِ

تَيَمَّمْتُ شيخاً منهُم ذا بَجَالة ... بصيراً بزَجْرِ الطَّيرِ مُنحنيَ الصُّلْبِ

فقُلتُ لهُ ماذا تَرى في سَوَانِحٍ ... وصوتِ غُرابٍ يفحصُ الوجهَ بالتُّربِ

فَقَالَ جَرَى الظُّبيُ السَّنيحُ ببيْنِها ... وقال غُرابٌ: جَدَّ مُنهمِرُ السَّكبِ

فإلاَّ تَكُنْ ماتَتْ فَقَدْ حَالَ دُونَهَا ... سِوَاكَ خَليلٌ باطنٌ من بَني كعبِ[4]

---

(١) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط د. عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٥١٣.

(٢) صبرة : الغزل العذري في العصر الأموي دراسة فنية، ص٩٩، ١٠٠ .

(٣) الديوان: ص٤٦٩، ٤٧٠.

(٤) لهب: بنو لهب بن أحجن، من الأزد، وهم وبنو أسد بن خزيمة أعيف العرب (انظر: ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد: جمهرة أنساب العرب، راجع النسخة وضبط أعلامها لجنة من العلماء بإشراف الناشر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ص٣٧٦، وانظر: ابن منظور: لسان العرب، العائف: المتكهن والعائف الذي يعيف الطير فيزجها، والعيافة: زجر الطير والتفاؤل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن اللغة الشعرية تشي أن الغراب أصبح مؤشرا وإيذانا بخراب ودمار وفـراق قـادم،

وهذا الدمار ليس مقتصراً على الديار فقط، وإنما دمار يمتد إلى ذات الشاعر، فتشخيص الشاعر للغراب نابع من ذات قلقة، تعيش في حيرة ويأس.

ب – الحمام:

جاء تشخيص الشاعر للحمام في صورة مغايرة لنظرته إلى الغراب، فإذا كان الغـراب نذير شؤم وفراق، فإن رؤيته للحمام على العكس من ذلك ، حيث وجده مشاركا له في الهمـوم والأوجاع، فحال الحمام يشبه حال الشاعر الفاقد لمحبوبته البائنة، يقول[1]:

توَهَّمْـتُ بـالحَيْفِ رَسْـماً مُحِـيلا لعـزَّةَ تعـرِفُ منـهُ الطُّلـولا

تبـدَّلَ بـالحيِّ صـوتَ الـصَّدى ونـوحَ الحمامـةِ تَـدْعو هَـديلا

متـى أريَـنَّ كمـا قـد أرى لعَـزَّةَ بـالمحْوِ يومـاً حُمـولا؟[2]

فصوت نوح الحمام، الذي يبكي على فراق هديل، سيطر على المكان، وحل محل صوت المحبوبة البائنة، وما نوح الحمام في حقيقته، إلا تذكير للشاعر بهذه المحبوبة، وعليه فإن حال الحمام الذي يبكي على فراق هديل يشبه حال الشاعر، الذي يبكي على فراق محبوبته، و" ثمـة أسطورة طريفة قد تسعفنا على تفسير نوح الحمام في الوعي العربي" [3]، إذ تقول الأسـطورة:

=بأسمائها وأصواتها وممرها، وهو من عادة ا لعرب كثيرا، وهو كثير في أشعارهم (مـادة:عيـف)، البجالـة: التبجيل: التعظيم، وقيل البجال: الذي يبجله الناس أي يعظمونه (مادة:بجل)، السوانح: الظباء أو الطير، وقيـل: السانح الذي يجيء عن يمينك فتلي مياسره مياسرك، قال أبو عمرو الشيباني: ما جاء عن يمينك إلـى يـسارك، وهو إذا ولاك جانبه الأيسر وهو إنسيه، فهو سانح (مادة:سنح).

(١) الديوان: ص ٣٩٠.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الصدى: ذكر البوم (مادة:صدى)، الهديل: ذكر الحمام، وقيل: هو فرخها (مادة:هدل)، المحو: اسم موضع من ناحية ساية (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٦٦/٥).

(٣) اليوسف، يوسف: الغزل العذري دراسة في الحب المقموع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٧٨م، ص٤٨ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ادعت العرب أن فرخ حمام كان على عهد نوح، يقال له الهديل، صاده بعض جوارح الطيـــر، فيزعمون أنه ما من حمامة إلا وهي تبكي عليه "[1]، والشاعر يوظفها توظيفاً تشخيصاً ذا دلالة إيحائية،فـــ " هذه الأسطورة ليست مجانية، بل هي – كأية أسطورة – تحيل إلى ما ليست هـــي، إنها إضفاء أسقطة اللاشعور البشري على شجو الحمام "[2].

وانطلاقا من ذلك، فإن العلاقة بين الشاعر والحمام علاقة إيجابية، فيها نوع من التناغم والانسجام، فكل واحد منهما يشعر بالآخر، لأن كليهما مشتركان في المصيبة نفـسها ، يقـول الشاعر[3]:

كَـــأَنَّ أُناســـاً لـــمْ يَحُلّـــوا بتَلْعـــةٍ فيُمْسوا ومَغْنـــاهُمْ مِـــنَ الـــدّارِ بَلْقَـــعُ

ويَمْرُرْ عليها فرْطُ عامينِ قد خلـــتْ ولِلْـــوَحْشِ فيهـــا مُـــسْتَرَادٌ وَمَرْتَـــعُ

إذا مَا عَلَتْهَا الشَّمْسُ ظَـــلَّ حَمَامُهـــا علـــى مُـــستقلاَّتِ الغَـــضَا يَتَفَجَّـــعُ[4]

إن الصورة التي رسمها الشاعر للحمام، هي في الواقع صورة تحويرية لحاله المفجوعة بفقد المحبوبة، والتي هي صفة دائمة لذاته مع إشراقة كل شمس، فهو ملتزم بالمحافظـــة علـــى العشق والوفاء للمحبوبة كالحمام، يقول الجاحظ واصفا الحمام بالحفاظ على العهد: " ومن كـــرم الحمام الألف والأنس والنزاع والشوق، وذلك يدل على ثبات العهد، وحفظ ما ينبغي أن يحفـظ وصون ما ينبغي أن يصان، وإنه لخلق صدق في بني آدم، فكيف إذا كـــان ذلـــك فـــي بعـــض

---

(١) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت، ١٤٨/٢.

(٢) اليوسف: الغزل العذري دراسة في الحب المقموع، ص٤٩.

(٣) الديوان: ص٤٠١، ٤٠٢.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الغضا: الغضى: شجر من نبات الرمل له هدب كهدب الأرطي، وقال ثعلب يكتب بالألف ولا أدري لم ذلك، وواحدة عضاة (مادة:غضا).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الطير"[1].

وهكذا يبدو أن تشخيص الشاعر للحمام، وسيلة من وسائل استذكار المحبوبة البائنة، والمحافظة على العهد، يقول[2]:

ألم تسمعي أيْ عبدَ في رونقِ الضُّحى بُكاءَ حَمَامَاتٍ لَهُنَّ هَدِيرُ

بكَيْنَ فهَيّجْنَ اشْتياقي ولَوْعَتي وَقَدْ مَرَّ مِنْ عَهْدِ اللّقاءِ دُهُورُ

توضح اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعر شدة تعلقه بمحبوبته البائنة، فبكاء الحمام يثير اشتياق الشاعر ولوعته، ويبقيه على علاقة مستمرة مع محبوبته البائنة عن طريق تذكرها، وبكاء الحمام في الواقع صورة إسقاطية لمشاعر الشاعر وعواطفه، فالبكاء لا يأتي عادة إلا بعد حصول فراق وبين وانقطاع في العلاقة، ويؤكد الشاعر ذلك بقوله (وقد مرّ على عهد اللقاء دهور)، لذا ترسم " الصورة هنا بهذا التشخيص... جوا من الحياة والحركة والفعالية"[3].

ونلاحظ أنَّ اللغة الشعرية التي لجأ إليها الشاعر في تشخيص الحمام وأنسنته، تختلف كثيرا عن تلك اللغة التي استخدمها في تشخيص الغراب، ولعل السبب في ذلك أن الشاعر يرى في الحمام صورة لمحبوبته البائنة (عزة)، يقول[4]:

أُحِبكِ ما حَنّتْ بغَوْرِ تهامَةٍ إلى البوّ مِقْلاتُ النّتاجِ سَلوبُ

ومَا سَجَعَتْ من بطنِ وادٍ حمامةٌ يجاذبُها صاتُ العشيِّ طروبُ[5]

---

(١) الجاحظ: كتاب الحيوان، ج٣، ص٢٢٧.

(٢) الديوان: ص٤٧٤.

(٣) درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص١١٤.

(٤) الديوان: ص١٦٥.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، البو: الحوار، وقيل: جلد يحشى تبنا أو تماما أو حشيشا لتعطف عليه الناقة إذا مات ولدها، ثم يقرب إلى أم الفصيل لترأمه فتدر عليه (مادة:بوا)، السلوب: ناقة سالب وسلوب: مات ولدها، أو ألقته لغير تمام (مادة:سلب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن أسلوب التشخيص الذي لجأ إليه الشاعر، يكشف بشكل واضح مدى تعلق الشاعر بمحبوبته البائنة، ويرسم أيضاً صورة واضحة المعالم لأجواء المعاناة النفسية والعاطفية التي يعيشها الشاعر بسبب غياب المحبوبة، فـ" الشاعر يلجأ الى إقامة علاقة مع الأشياء التي يرى أنها تستطيع أن تكشف عن انفعالاته وعواطفه"(١).

ثالثا: تشخيص المكان:

للمكان أهمية كبيرة في النفس الإنسانية، فهو يمثل إطار الذكريات، وتجارب الحياة، خيرها وشرها، لذلك يبقى الإنسان في حالة شوق وحنين مستمرة إلى تلك الأماكن، التي قطنها، أو أمضى فيها بعض أوقاته، أو ارتبط بها بأي شكل من الأشكال، والمكان بالنسبة للشاعر العذري يعني له الكثير، واتصاله به أشد وأعظم، لأنه المكان الذي دارت فيه أحداث قصة العشق، التي عاشها مع محبوبته البائنة، وهو مثار للحنين والشوق، فرؤيته لهذه الأماكن توقظ في نفس الشاعر، ذكريات الماضي الجميلة التي عاشها في زمن حضور المحبوبة البائنة.

وقد سار كثيرعزة على منوال سابقيه في الوقوف على الأطلال والديار، خاصة تلك الأماكن التي نورتها وأبهجتها المحبوبة بحلولها فيها، وهذا الوقوف تمثل بتشخيص هذه الجمادات، والإرتقاء بها، ومنحها صفات إنسانية، جعلتها تنبض بالحياة، والمشاعر والأحاسيس، لذلك نجد كثير" يقف بالديار ويسكب أحزانه ....، ويجعل منها خيطاً يصله بعزة، ولعل غرامه بوصف الدمن والآثار، هو لون من التعلق بأيام هواه في صباه "(٢)، يقول(٣):

---

(١) ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص٦٨.

(٢) نافع، عبد الفتاح: الشعراء المتيمون في الجاهلية والإسلام، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٦م، ص ١٢٧ .

(٣) الديوان: ص١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَلَـــمْ تَرْبَـــعْ فَتُخْبِـــرَكَ الطُّلُـــولُ ... بِبَيْنَـــةَ رَسْـــمُها رســـمٌ مُحيـــلُ

تحمَّـــلَ أهلُهـــا وجـــرى عليهـــا ... رياحُ الـــصَّيفِ والـــسَّرِبُ الهطـــولُ

تحـــنُّ بهـــا الـــدَّبورُ إذا أرَبَّـــتْ ... كمـــا حَنَّـــتْ مُوَلَّهَـــةٌ عَجُـــولُ (١)

نلاحظ أنَّ هذه الأطلال بعد أنسنتها تنقل للشاعر رسالة تصف فيها حالها، وما حل بها، بعد إقصاء المحبوبة عنها، فقد أصبحت رسوما بالية تخلو من كـل مظـاهر الحيـاة، فرحيـل المحبوبة عن هذه الأماكن سلبها الحياة، وأعلن موتها، فقد تغيرت معالمها، وأصبحت موحشة لا أنيس بها، كأنها لم تسكن من قبل.

ولأن هذه الأماكن عزيزة على الشاعر، ولها مكانة عظيمة في ذاته، حياها، فهي التـي تهيج أحزانه ومشاعره، وتجعله أسيرا لذكريات الماضي الجميل، مما يهيج شجونه ويبكيه حزنا على هذه الديار، وما أصابها بعد رحيل المحبوبة عنها، ولعل في تصوير فقد هذه الأماكن لمعنى الحياة والخصب، رسما لما أصاب الشاعر من شعور وإحساس بفقد معنـى الحيـاة، ومظـاهر الراحة والسعادة، فإذا كان الزمن الماضي مثلا للحياة والسعادة والخصب للشاعر والمكان، نظرا لوجود المحبوبة، فإن هذا الزمن -زمن غياب المحبوبة- أصبح مثلا للحزن والألـم والجـدب، وانتفاء الحياة، وهذا يجسد " حالة القلق حول المكان والزمان معا، فهي تعكس موازنة الماضـي

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، تربع: ربع بالمكان: إطمأن وأقام (مادة:ربع)، بينة: موضع مـن الجـي، والجي: وادي الرويثة الذي ذهب بأهله وهم نيام (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٥٣٧/١)، رسـمها: الرسـم: الأثر، وقيل: بقية الأثر، ورسم الدار: ما كان من آثارها لاصقا بالأرض (مادة:رسم)، محيل: الحيلـة: حجـارة تنحدر من جوانب الجبل الى أسفله حتى تكثر (مادة:حيل)، السرب: الماء السائل (مادة:سرب)، الـدبور: الريـح التي تقابل الصبا والقبول، وهي ريح تهب من نحو المغرب والصبا تقابلها من ناحية المشرق (مادة:دبر)،أربت: علقت ولزمت (مادة:أرب)، المولهة: المولـه: كل أنثى فارقت ولدها، وناقة واله إذا اشتد وجـدها علـى ولـدها (مادة:وله)، العجول: المنية، وأعجلت الناقة: ألقت ولدها الغير تمام (مادة:عجل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحاضر، أي بين الماضي الجميل الوادع الباسم والحاضر المأساوي الـذي"[1] غـادرت فيـه المحبوبة، يقول كثير[2]:

حَيِّ المَنَازِلَ قَـدْ عَفَـتْ أَطْلاَلُهـا ... وعفـا الرَّسـومَ بمُـورِهِنَّ شَـمالُها

قَفْراً وَقَفْتُ بهـا فَقُلْـتُ لِـصَاحِبي ... والعَـينُ يَـسبقُ طَرْفَهـا إسْـبالُها

أقوى الغَيَاطِلُ مِـنْ حِـرَاجِ مَبَـرَّةٍ ... فَخُبُوتُ سَهْوَةَ قَـدْ عَفَـتْ فرِمالهـا

وتقاصرَتْ أُصُلاً شُخوصُ أُرومِهـا ... حتّى مـتَلْنَ وأعرضَـتْ أغْفالُهـا[3]

فتحية المكان توحي بقربه النفسي، وهذا " يباغت القارىء ويمتعه، وبالتالي يوسع اللغة ويبعد عنها النمطية والقولية "[4]. فالمكان الذي يحييه الشاعر ليس مكانـا عاديـا، إنـه مكـان المحبوبة البائنة، وما تشخيص الشاعر للمكان وأنسنته، ومنحه صـفات إنـسانية، إلا إظهـارا للمعاناة التي يعيشها، وبيانا لمدى الرابط النفسي الذي يربطه بهذه الأماكن، " فالـشاعر يقـيم علاقات مع الأشياء التي تمكنه من تجسيد انفعالاته، وهذه الأشياء الجامدة اسـتطاعت هـي أن تكتسب صفات جديدة من خلال عملية إسقاط الانفعال الإنساني على الأشياء الجامدة "[5]، يقـول

---

(١) درابسة، محمود: تشكيل المعنى الشعري قراءات نقدية في الشعر العربي، دار جريـر للنـشر والتوزيـع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص٩٥.

(٢) الديوان: ص٣٥٤.

(٣) انظر: ابن منظور، لسان العرب، المور: التراب (مادة:مور)، الأسبال: أسبل المطـر والـدمع إذا هطـلا (مادة:سبل)، الغياطل جمع غيطلة، وهي ذوات اللبن من الظباء والبقر، والغيطلة: الأجمة (مادة:غطل)، حـراج: الشجر الملتف (مادة:حرج) مبرة: موضع (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٥١/٣)، خبوت الخبت: ما اتسع مـن بطون الأرض (مادة:خبت)، سهوة: اسم موضع (ياقوت الحموي: معجـم البلـدان: ٢٩١/٣)، الماثـل: القـائم والمنتصب والماثل: الرسوم (مادة:مثل)، أغفالها: الأغفل: الموات، وكل ما لا علامة فيه ولا أثر عمارة، وأغفال الأرض أي المجهولة التي ليس فيها أثر يعرف (مادة:غفل).

(٤) عبد الله، عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضـوء المنـاهج النقديـة الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ص٣١ .

(٥) ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أيضا[1]:

عَــرِّجْ بِــأَطْرَافِ الــدِّيارِ وَسَــلِّمِ وإنْ هِــيَ لــم تَــسْمَعْ ولــم تَــتَكَلَّمِ

فقــد قــدُمَتْ آياتُهــا وتنكَّــرَتْ لِمَا مَرَّ مِنْ رِيحٍ وأَوْطَــفَ مُــرْهِمِ[2]

وهكذا نلاحظ ،أن الصلة الروحية، والروابط النفسية، التي تربط بين الــشاعر والــديار روابط وجدانية قوية، فهو يطلب من خلال صيغة الأمر (عرج)، بالمرور على هــذه الــديار، والقاء السلام عليها، لأنها ديار المحبوبة التي فقدت روحها وإشراقها، وأصبحت دواسر ورسوما بالية، خالية من كل معاني الحياة والجمال، والشاعر هنا يقف عند حقيقــة مــرة، هــي هجــر المحبوبة وفراقها لهذه الديار، فلم تعد موجودة فيها، وانتفت منها صورتها وأنفاسها، ولم يبق لها صلة بهذه الديار إلا طيف الذكريات، فالشاعر وجد الديار عاجزة عن الاستماع أو الكلام، وهذا فيه نزع لكل معاني الحياة، ووضعها في دائرة الموت، فالمحبوبة هي التي تجعل هذه الديار في دائرة الموت أو الحياة، وهذا يشير إلى أن المحبوبة البائنة، بلغت مكانتها عند الشاعر درجة فيها نوع من الأسطرة والقداسة.

ويعمد الشاعر إلى تشخيص الأماكن والأطلال، التي تهيج أشواقه، وتزيد مــن أحزانــه وعذابه، فهي من ضمن العناصر التي تجعله على علاقة مع محبوبته البائنــة، ومــصدر مــن مصادر التذكر، ولكن الصدمة لوجدان الشاعر، تكمن في رفض وعجز الأطلال عن الكــلام أو الإجابة، يقول الشاعر[3]:

---

(١) الديوان: ص٣٣٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الأوطف: سحاب أوطف: في وجهه كالحمل الثقيل، وقيل: هو الذي فيــه استرخاء في جوانبه لكثرة الماء (مادة:وطف)، المرهم: الرهمة: المطــر الــضعيف الــدائم الــصغير القطــر (مادة:رهم).

(٣) الديوان: ص١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لعــزّة أطــلالٌ أبــتْ أن تَكلّمــا تَهــيجُ مغانيهــا الطّــروبَ المُتَيَّمــا

كــأن الرّيــاحَ الــذارياتِ عــشيّةً بأطلالها يَنْــسِجن رَيْطــاً مُــسهَّما[1]

ومن هنا نجد أن سيطرة الواقع النفسي المؤلم، جعلت الشاعر يلجأ " إلى إقامة تواصــل مع عناصر لا يمكن أن يقوم معها تواصل في عالم الواقع، ولكن الموقف النفــسي أو الــشعور الضاغط هو الذي يفرض على الشاعر أن يستخدم هذا الأسلوب دون غيره، وإن عمق الاتصال بين الشاعر والطبيعة وإسقاط ما في نفسه عليها عنصران يدفعان الشاعر إلى أن يتجــه بلغتــه إتجاهاً تشخيصياً، فهو يشخص بعض عناصر الطبيعة، ويدب فيها الحياة ويمنحها صفات غريبة عنها، وقيمة هذه الغرابة أنها تضع القارئ أمام صدمة المفاجأة ولذة عدم التوقــع "[2]، فللمكــان أهمية كبيرة بالنسبة للشاعر، لأنه مسرح الذكريات الجميلة، التي لا يمكن له نسيانها أو الإفلات من حلقاتها، فهي تحاصر الشاعر محاصرة شديدة، وتربطه بكل شيء كان أو ما زال له علاقة بالمحبوبة البائنة، فمما "لا شك فيه أن الغربة الذاتية والمتبلورة عن الغربة المكانية، يتولد عنهــا الحنين الجارف والشوق العارم"[3] للمحبوبة.

ويكشف تشخيص الشاعر وأنسنته للديار عن الفجوة التي أصابت علاقته مع محبوبتــه، وما صاحبها من فراغ وجداني، فهذه الأماكن أصبحت تخلو من المحبوبة، وناب منابها طيفهــا المتخيل، فالشاعر يريد سدّ الفراغ والنقص الذي طرأ على حياته من خــلال أنــسنته للأمــاكن وتشخيصها، فإذا المحبوبة هجرت الأماكن التي قطنتها إلى مكان آخر، فإن الأماكن التي حدثت

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الذاريات: الرياح التي تذرو التراب أي تطيره (مادة:ذرا)، الريط: كل ملاءة غير ذات لفقين كلها نسيج واحد وقيل كل ثوب لين دقيق، وقال في التهذيب: وريطة اسم للمرأة (مادة:ريط).

(٢) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي، ص٨٠.

(٣) درابسة: تشكيل المعنى الشعري قراءات نقدية في الشعر العربي، ص١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيها قصة العشق لم تترك محلها كما فعلت المحبوبة، وأصبح حالها مثل حال الشاعر، فإذا أصاب الشاعر الحزن واليأس، فقد أصابها الخراب والدمار، فالشاعر والمكان تأثرا تأثراً مباشراً بسبب غياب المحبوبة، فكلاهما يعشق المحبوبة البائنة، فالشاعر يريدها أن تعيد له السعادة والأمل، والديار تريدها أن تعيد لها الحياة والخصب،وكلا المحبين تظهر عليه علامات العشق وآثار القطيعة والحرمان، فالشاعر مصاب بالشوق والحنين، والديار مصابة بالجدب والدمار، فاللغة الشعرية لعبت دورا أساسيا إذ " أصبح النص لغة من لغة، ومبدع الأدب ينطلق أصلا من ثروة لغوية يختزنها في رصيده المعجمي، فيصنع منها لغة جديدة، فكأن المسألة أصبحت تحول اللغة من حالة إلى حالة أخرى، وليست خلقا من عدم. وهذا التحول تتجلى فيه عملية تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف، وتطهيرها من الممارسة اليومية التي تصيبها بالابتذال، وبعث الحياة فيها من جديد، بعد أن جمَّدها الاستعمال النفعيُّ المتكرر "[1].

رابعا: تشخيص الأرضي المحسوس: الرياح:

في ظل عجز الشاعر عن الوصول إلى المحبوبة البائنة، اتخذ من الرياح واسطة ووسيلة للاتصال بالمحبوبة، وتشخيص الشاعر للريح نابع من شوقه العظيم، وحنينه إلى محبوبته البائنة، فقد حال دونها الفراق والبين، وسادت القطيعة والانفصال في ما بينهما، بدلاً من الوصال والوئام، وغدا صفة بارزة سيطرت على علاقتهما، وأدت إلى حجب الشاعر عن رؤية محبوبته البائنة، فانفجرت مشاعره حزناً وحسرة.

وانطلاقاً من هذا الوضع، كانت الريح التي شخصها الشاعر جسراً للتواصل بينه وبين محبوبته، ورسولاً بين كلا الطرفين، فإذا حالت العوائق بين الشاعر ومحبوبته، فإن هذا الرسول

---

(١) عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، ص٣٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لن تقف في وجهه أية عوائق تمنعه من الوصول إلى المحبوبة البائنة، يقول كثير[1]:

يـــذكّرنيها كـــلُّ ريـــحٍ مريـــضةٍ لهـــا بـــالتّلاعِ القاويـــاتِ نـــسيمُ

تمرُّ الـــسنونَ الماضـــياتُ ولا أرى بـــصحنِ الـــشّبا أطلالَهُـــنَّ تَـــريمُ[2]

تشكل الريح رابطا معنويا بين الشاعر و محبوبته البائنة، فهي تذكره بها، والريح التي شخصها الشاعر، وأضفى عليها صفات إنسانية، ليست ريحا عادية و طبيعية، وإنما هي ريـــح مريضة، داهمها السقم وأفقدها صفاءها وعليلها، وهذا الإحساس زاد من آلام الشاعر وأحزانـــه، فالشاعر يرسم لنا من خلال التشخيص صورة لذاته المتعبة، التي أصابها الإعياء والتعب بسبب حرمانه من محبوبته، ومن هنا تستمر رحلة الشاعر مع المرض الذي لا شـــفاء أو دواء لـــه إلا عزة، لذلك قام الشاعر بنقل معاناته و أضفاها على الريح، فأصبحت صفة لها (ريح مريـــضة)، وهذه الصفة ترجمة لذات الشاعر المريضة، التي لم تعد ترى الأشياء في صـــورتها وطبيعتهـــا الحقيقية، وإنما أصبحت تراها من منظور المأساة التي دمرتها، وشوهت حقائق الأشـــياء فـــي نظرها.

وعليه فإن الذات الشاعرة بسطت رؤيتها وإحساسها على عناصر الطبيعة، فـ" ممـــا لا شك فيه أن هذه الصفات، أو النعوت الجديدة التي تكتسبها الطبيعة من خـــلال تفاعـــل الـــشاعر معها، هي صفات تمنح اللغة مجالات واسعة و تجعلها مرنة، وذلك من خلال الانحراف المرتبط بالخيال الشاعري، الذي يسعى إلى أن يكون علاقات جديدة بين الإنسان و العالم المحيط به"[3].

---

(١) الديوان: ص ١٢٨.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، القاويات: القواية: الأرض التي لم تمطر، وأرض قواء: قفرة لا أحد فيها (مادة:قوا)، الشبا: موضع بمصر، وقال أبو الحسن المهلبي شبا واد بالأثيل من أعراض المدينة فيه عين يقال لها خيف الشبا لبني جعفر بن إبراهيم من بني جعفر بن أبي طالب (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٣١٦/٣).

(٣) ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي، ص٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتحت وطأة الحرمان يستأنس الشاعر بريح الصبا، التي تجسد علاقته بالآخر (عــزة)، فهي رسول غرام بين الشاعر ومحبوبته، ولها وظيفة محددة، لأن بمقدورها نقل بعض متعلقات المحبوبة البائنة للشاعر، يقول الشاعر[1]:

تظلُّ ابنةُ الضَّمريِّ في ظلِّ نعمــةٍ إذا ما مشتْ من فوقِ صــرحٍ ممــرَّدِ

يجيءُ بِرَيّاهــا الــصَّبا كــلَّ ليلــةٍ وتجمعُنا الأحلامُ فــي كــلِّ مَرْقــدِ[2]

فريح الصبا تلعب دورا بارزا في حياة الشاعر، وعلاقته بالآخر (عــزة)، مــن خــلال هبوبها المستمر والمتجدد في كل ليلة من ديار المحبوبة البائنة باتجاه ديار الشاعر، وهذه الزيارة المستمرة تؤنس وحدة الشاعر وتملأ فراغه، وهي بذلك تقف إلى جانب الشاعر وتــشاركه فــي مواجهة محنته و بلواه، فالزمن الذي تأتي فيه ريح الصبا زمن محدد، إنه وقت الوحــدة عنــدما ينفرد الشاعر ويخلو بنفسه.

خامسا: تشخيص السماوي المرئي: الشمس:

لم يكتف كثير عزة بتشخيص ما هو أرضي، وإنما انتقل في تصوير محنته ومعــضلته إلى ما هو علوي، " فقد كان للشمس شأن كبير في الأساطير العربية والسامية، وكانــت تعبــد ويتقرب إليها بالقرابين، ويشير إلى هذا قصة سيدنا إبراهيم عندما رأى الشمس، واتخذها له ربّا في البداية، والعرب عبدت الشمس كما عبدتها معظم الشعوب السامية"[3]، فعزة شــمس الأرض ونورها، وهذا يشير إلى أن تشخيص الشاعر للشمس أخذ بعداً آخــر يتجــاوز طــابع الحــسن

---

(١) الديوان: ص ٤٣٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الممرد: المملس، والمطول (مادة :مرد).

(٣) سنجلاوي، إبراهيم موسى: الحب و الموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، مكتبة عمان، د.ط، ١٩٨٥م، ص٢٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والإشراق، بعد يجعلنا نلمس نوعا من الأسطرة، يقول كثير[1]:

سراجُ الدُّجى صِفرُ الحشا منتهى المنى كشمْس الضُّحى نوَّامَةٌ حينَ تُـصْبِحُ[2]

نلاحظ من خلال هذا النمط الأسلوبي في التشخيص، تصميم الشاعر على إثبات الملامح الجمالية لمحبوبته البائنة التي سلبت عقله، وفقد معها نور الحياة و بهجتها.

وهذا التشخيص له وظيفة تعبيرية تدل على المكانة العالية للمحبوبة البائنة، فعزة هي التي تضيء حياة الشاعر، ومن هنا أصبحت شمس عزة المتخيلة معادلا لشمس الضحى في أهميتها وحسنها وجمالها، وبناء على ذلك فإن عزة ملأت على الشاعر أرضه وسماءه، وبدأ يرى طيفها في كل مكان.

ويُظهر التشخيص الذي يأتي في إطار المقارنة التي تقفز فيها صورة الشمس إلى ذهن الشاعر، إن الشاعر لم يعد يرى على وجه الأرض مثيلا أو شبيها لمحبوبته البائنة (عزة)، فبدأ بمقارنتها بما هو علوي، فعزة في مخيلة الشاعر تفوق شمس الضحى جمالا وإشراقا، يقول الشاعر[3]:

لو أنَّ عزَّةَ خاصمتْ شمسَ الضُّحى في الحسْنِ عندَ موفَّقٍ لقَضى لها

وسعى إليَّ بِصَرْمِ عزَّةَ نسْوَةٌ جعلَ المليكُ خدودَهُنَّ نِعالها

يرسم كثير من خلال النموذج التشخيصي صورة لشمس الضحى، تكشف أنه لو حدث خصام بين هذه الشمس وعزة، لأصبحت الأولى خصما وعدوا للثانية، ولأظهرت لها الحسد والغيرة.

والخصام المتخيل بين عزة وشمس الضحى في مخيلة الشاعر يكون الحكم فيه لصالح

---

(١) الديوان: ص ٤٦٣.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، نوامة: النيم: النعمة التامة (مادة:نوم).

(٣) الديوان: ص٣٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عزة، والخسارة لشمس الضحى، فهي ليست نداً لعزة في الجمال والإشراق، وعزة هي صاحبة الحق في السيادة و التفرد، ولم يجعل الشاعر لمحبوبته البائنة خصما من جنسها، وإنما جعل خصمها شمس الضحى، فعزة تفوقت على فتايات الأرض حسنا و جمالا.

وهذا التفوق لم يقتصر في مخيلة الشاعر على كل ما هو أرضي، وإنما امتدّ ليصل إلى كل شيء يراه، والشمس التي يقارن الشاعر عزة بها محددة بزمن معين، زمن الضحى التي تدل على الإشراق و الأمل و ميلاد يوم جديد، فعزة في مخيلة الشاعر تمتاز بصفات جمالية خارقة، يعجز أي شيء عن امتلاكها، أو الوقوف و الصمود أمام جمالها و إشراقها.

وهكذا نلاحظ، أن مفهوم التشخيص الذي هو مظهر من مظاهر الانحراف الأسلوبي، كان حاضرا في شعر كثير عزة، فما أحدثه الشاعر في قصائده من خروج عن المألوف والمعتاد، كان دافعه الرغبة في التعبير عن واقعه المؤلم،ومن هنا كان التشخيص مجالا رحبا أمام الشاعر، ووسيلة من وسائل الهروب وكسر المألوف من أجل تصوير وترجمة محنته وانفعالاته وأحاسيسه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

التضاد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يعدّ التضاد من السمات الأسلوبية، التي لاقت اهتماما واسعا في الدراسات الأسلوبية والأدبية الحديثة، فهو يسهم في سبر أغوار النص الشعري، واكتشاف دفائنه الخبيئة،التي تبرز رؤية الذات الشاعرة، وتمنح النص أيضاً صفات جمالية تزيد من ألقه وبهائه، حيث تترابط الثنائيات الضدية مع بعضها بعضا في النص الشعري، مما يعزز من تماسكه وترابطه.

فأسلوب التضاد يزيد من شعرية النص، وإبعاده عن التقريرية والمباشرة، وجعله خصباً، غير محصور في بوتقة محددة، ويفسح المجال أمام القارئ للتأويل، وتعدد القراءات، مما يضفي على النص مسحة فنية وجمالية، حيث "يكتسب التضاد أهمية كبيرة عند حضوره في سياق شعري، إذ أنه يشكل المخالفة، والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه"(١).

والتضاد لغة من الضدّ، وهو: " كُلّ شيءٍ ضادَّ شيئاً ليغلبه، والسوادُ ضِدُّ البياض، والموتُ ضِدُّ الحياة، والليلُ ضِدُّ النهار، إذا جاء هذا ذهب ذلك...، ضدُّ الشيء وضَديدُه، وضَديدَتُه خلافُه، وقد يكون الضدُّ جماعة، والقوم على ضِدٍّ واحد، إذا اجتمعوا عليه في الخصومة، ... يقال: ضادَّني فلان إذا خالفك فأرَدْتَ طولاً وأراد قِصراً، وأرَدْتَ ظُلْمة وأراد نوراً، فهو ضِدُّك وضَديدُك، وقد يقال: إذا خالفك فأردت وجهاً تذهب فيه ونازعك في ضده".(٢)

وقد ورد لمفهوم التضاد في ثنايا كتب البلاغة العربية القديمة "مصطلحات، استخدمها القدماء في بنيات النقد والأدب واللغة للدلالة على التضاد، على نحو ما، مثل: الخلاف، و الأضداد، والمقابلة، والتناقض، والمطابقة، والتكافؤ، والتغاير"(٣). وبالرغم من ذلك، إلا أن مفهوم

---

(١) ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص٨٤.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، (مادة: ضدد).

(٣) الساحلي، منى علي سليمان: التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقة من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، د.ط، ١٩٩٦م، ص١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التضاد كان " يسمى في أكثر الأحيان مطابقة أو طباقاً"[1].

والطباق لغة يعني: المساواة والموافقة: "طبق كل شيء ما ساواه، والجمع أطبـاق،... وتطابق الشيئان تساويا، والمطابقة: الموافقة،... والتطابق: الاتفاق...، وطبق الـسحاب الجـو: غشاه...، والتطبيق في الصلاة: جعل اليدين بين الفخذين في الركوع، وطابق بين الـشيئين، إذا جعلهما على حذو واحد، والمطابقة: أن يضع الفرس رجله في موضع يده، وهو الأحـق مـن الخيل، ومطابقة الفرس في جريه: وضع رجليه مواضع يديه"[2].

وأما الطباق اصطلاحا، فإن أبا هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحدث عن ذلك بقولـه: "وقد اجمع الناس أن المطابقة في الكلام، هو الجمع بين الشيء وضده، في جـزء مـن أجـزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بـين البيـاض والـسواد والليـل والنهار، والحر والبرد "[3].

وكان مفهوم التضاد واضحاً عند حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، من خلال حديثه عن المطابقة، وتقسيمها إلى: محضة، وغير محضة، يقول: " المطابقة: وذلك بـأن يوضـع أحـد المعنيين المتضادين، أو المتخالفين من الآخر وصفاً متلائما،...والمطابقة تنقسم إلـى محـضة وغير محضة، فالمحضة مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى...، وغير المحضة، تنقسم إلى مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد، وإلى مقابلة الشيء بما يخالفه "[4].

وقد حظيت ظاهرة التضاد في النقد الحديث، باهتمام الكثير من النقـاد المعاصـرين، حيث أخذت بعداً أسلوبياً وفنياً في دراساتهم، لأنها تسهم في تـشكيل بنيـة الـنص الـشعري،

---

(١) المرجع نفسه، ص١٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، (مادة:طبق).

(٣) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمـد أبـو الفـضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية،عيسى البابي وشركاه، ط١، ١٩٥٢م، ص٣٠٧.

(٤) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٤٨، ٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والكشف عن رؤية الذات الشاعرة، فلم ينظروا إلى ظاهرة التضاد على أنها مجـرد محـسنات فحسب، من دون أن يكون لها قيمة فنية وجوهرية في معمارية النص الشعري، لا يمكن إغفالها، أو التجاوز عنها، فأسلوب التضاد جزء لا يتجزأ من بنية النص الشعري، فهو يعزز من ترابطه وتماسكه، لذلك " لم يكتف النقاد المحدثون بالتوقف عند النظرة الأفقية، بل بدأوا يسبرون أعماق التضاد،محاولين التغلغل في البنى العميقة التي أسـست للتـضاد، وخرجـت بمعادلـة تـربط أجزاءه"(١)، وتبعد النص عن الرتابة، وتنحرف به عن اللغة المباشرة .

ومن بين هؤلاء النقاد الذين نلحظ عندهم ذلك: أحمد مطلوب، من خلال حديثـه عـن المطابقة، حيث يقول: " والمطابقة من مقومات التعبير، لأنها تعتمد على الأضداد، والمتناقضات، ولذلك فهي ليست محسناً، وإنما هي وسيلة من وسائل التعبير "(٢).

وينظر رجاء عيد إلى الطباق، على أنه طريقة من طرق الإبانة عن الشعور، بالإضافة إلى دوره البنائي في النص الشعري، فالطباق له قدرة " على مناوشة الشعور، عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة، أو الأشياء، حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلـف وسـائل التركيـب اللغوي "(٣).

ففاعلية التضاد تبرز قيمة التناقضات، التي يوظفها الشاعر في نصه الـشعري، إذ "أن الدراسات الدلالية الحديثة، تفيد أن اللفظ النقيض، أو المقابل قد يكون غائبا من النص، ماثلاً في الذاكرة، فيتغنى الشاعر –على سبيل– المثال بالسعادة، ليخفي الألم والإحباط "(٤).

---

(١) بني عامر، عاصم "محمد أمين" حسن: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمـان، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٣.

(٢) مطلوب، أحمد: البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع، وزارة التعليم العالي والبحـث العلمـي، بغـداد، العراق، ط١، ١٩٨٠م، ص٢٨٨.

(٣) عيد،رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ط، ١٩٧٩، ص٢١٩، ٢٢٠.

(٤) العجيمي، محمد الناصر: المنهج المبتور في قراءة التراث الشعري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركـز

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن لأسلوب التضاد أهمية كبيرة وفاعلة، إذا أحسن المبدع توظيفه في النص الشعري، بطريقة إبداعية، واستقبله القارىء كمتلق ومشارك في العملية الإبداعية، من خلال تفاعله واندماجه مع النص الشعري، فالبنى الضدية تمارس دورا إيجابيا في جذب انتباه القارىء، وإدهاشه، وإيقاعه تحت سلطة النص، فهي " تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة – مسافة التوتر – وإننا إذا أحسنا اكتناه التضاد، وتحديد مختلف أنماطه، ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً، وقدرة على معاينة الشعرية، وفهمها من الداخل، وكشف أسرارها "[1].

التضاد في شعر كثير عزة:

تشكل الثنائيات الضدية سمة من السمات البارزة، التي حفل بها شعر كثير عزة، وقد أسهمت هذه السمة في تشكيل لغته الشعرية، وساعدت في الكشف عن رؤية الذات الشاعرة، وانفعالاتها، والصراعات الداخلية والخارجية التي عانتها.

ومن أبرز المستويات، التي ظهر فيها أسلوب التضاد في شعر كثير عزة، ما يلي:

أولاً: التضاد على المستوى الإنساني .

ثانياً: التضاد على المستوى المكاني والزماني .

ثالثاً: التضاد على المستوى الشعوري .

أولاً: التضاد على المستوى الإنساني:

تنبثق الثنائيات الضدية على صعيد المستوى الإنساني في شعر كثير عزة، من خلال علاقاته مع محيطه الاجتماعي، خاصة علاقته بمحبوبته عزة، فهذه العلاقة، وما يتصل بها كانت

=الإنماء القومي، بيروت عدد ٧٢، ٧٣، ١٩٩٠م، ص ١١٢.

(١) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من أبرز العلاقات التي أثرت في حياة الشاعر، فالثنائيات الضدية في هذا الإطار أسهمت بشكل كبير في رسم صور واضحة المعالم لطبيعة الصراع بين الشاعر والوشاة، الذين يدخلون أنفسهم كطرف ثالث في علاقة العشق، فقد " كان أشد ما يضجر العشاق، ويثير حفيظتهم لوم العاذلين والرقباء، وسعي الوشاة ووقوفهم بينهم وبين من يحبون"(١)، يقول كثير(٢):

وخبَّرَها الواشونَ أنّي صَرَمْتُها ... وحمّلها غيظاً عليَّ المُحمِّلُ

وإني لمُنقادٌ لها اليومَ بالرّضَى ... ومُعْتذِرٌ مِن سُخْطِها مُتنصِّلُ

أهيمُ بأكتافِ المُجمَّرِ مِن مِنىً ... إلى أمّ عَمْروٍ إنَّني لمُوكَّلُ(٣)

يمثل أسلوب التضاد المتمثل بـ (إني صرمتها، وإني لمنقاد لها)، وسيلة للكشف عن الصراع بين الشاعر العاشق، وخصومه الوشاة، الذين يتربصون له ولمحبوبته، لأنهم لا يريدون لعلاقة العشق التي جمعتهما الاستمرار والديمومة، لذلك يسعون جاهدين إلى تفكيك أواصر المحبة، وتعكير صفو العلاقة، التي نشبت بين قطبيها، فالوشاة يحاولون إخماد نار العشق التي أوقدت بين الشاعر والمحبوبة، فَهمَّهم ينصب على قطع الوصال والوئام، وإحلال الخصام والشقاق، لإحداث شرخ في العلاقة، فبدأوا بوضع العوائق والحواجز أمامها.

ويصور الشاعر أيضاً من خلال ثنائية التضاد السابقة موقفه الثابت من أقوال الوشاة، التي نقلوها إلى المحبوبة، فهو يقرّ أنها أخبار مشبعة ومليئة بالفتنة والحسد، هدفها زعزعة الثقة، وزرع الحقد والكراهية في ذات المحبوبة، ففي الوقت الذي يزعم فيه الوشاة أن الشاعر هجر محبوبته، تأتي فاعلية أسلوب التضاد تعبيرا واضحا، ودلالة بارزة على تمسكه بحبها، وعدم

---

(١) الجبوري، يحيى: الغزل العذري، دار البشير، عمان، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٤.

(٢) الديوان: ص٢٥٤.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، متنصل: تنصل فلان من ذنبه أي تبرأ، والتنصل: شبه التبرؤ من جناية أو ذنب، (مادة:نصل)، المجمر: الموضع الذي ترمى فيه الجمار (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٥٨/٥).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تخليه عنها، فصراع الشاعر مع الوشاة صراع يتمحور حول جدلية الموت أو الحياة لعلاقة العشق التي ربطته بعزة، فالوشاة يأملون بتر العلاقة، بينما يحرص الشاعر في الوقت نفسه على إدامتها وإزالة كل العوائق التي وضعها الوشاة في طريقهم.

ولجأ الشاعر إلى فاعلية التضاد، لرسم الصورة الحقيقية للوشاة أمام عزة، علّها تتمكن من إكتشاف حقيقة أمرهم، يقول [1]:

لقد كذب الواشون ما بحتُ عندهمْ ... بليلى ولا أرسلْتُهُمْ برسيلِ

فإن جاءكِ الواشون عنّي بكذبةٍ ... فرَوْها ولم يأتوا لها بحُويلِ

فلا تعجلي يا ليلَ أن تتفهّمي ... بنصح أتى الواشون أم بحُبولِ

فإن طبتِ نفساً بالعطاء فأجزلي ... وخيرُ العطايا، ليلَ، كلُّ جزيلِ

وإلاّ فإجمالُ إليَّ فإنّني ... أُحبُّ من الأخلاقِ كلَّ جميلِ

فإنْ تبذُلي لي منكِ يوماً مودَّةً ... فقِدْماً صنعتِ القَرْضَ عند بَذولِ

وإن تبخلي ياليلَ عنّيَ فإنّني ... توكّلني نفسي بكلّ بخيلِ[2]

يظهر التضاد في هذه الأبيات دور عزة في الوقوف أمام الوشاة، والتصدي لهم، فإذا كانوا صادقين في ما يقولون فليأتوا بالبينة والدليل، فالتضاد بين (بنصح، وبحبول)، تضاد يجعل عزة حكما في الصراع القائم بين الشاعر والوشاة، وبناء على ذلك إما أن تقف إلى جانب الوشاة المفسدين، أو إلى جانب الشاعر العاشق، فهي الطرف الآخر والمهم في العلاقة، وهي التي تستطيع التمييز بين صدق الوشاة وكذبهم، فالشاعر يطلب من محبوبته أن تتريث في التعامل مع

---

(١) الديوان: ص١١٠، ١١١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، فروها: الفرية: الكذب، وافتراه: اختلقه، (مادة: فرا)، الحويل: المحاولة، والحويل: الشاهد، والكفيل، (مادة:حول)، الحبول: الحبل: الداهية، وجمعها حبول، (مادة:حبل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الوشاة، وألا تتسرع في تصديقهم، والأخذ بأقوالهم، ويعلن أيضا أنه لم يبح بسرها ولم يبعثهم برسالة إليها، وما ذلك الفعل إلا من تلقاء الوشاة أنفسهم، الذين يسعون إلى إذكاء نار الفتنة بينه وبينها.

ويترتب على هذه الثنائية الضدية ثنائيات ضدية أخرى، هي: (فأجزلي، فإجمال)، (تبذلي، تبخلي)، وهذه الثنائيات تبين ردة فعل المحبوبة على ما أوصله لها الوشاة، فعلاقتها بالشاعر إما أن تتأثر سلبا نتيجة لذلك، ويكون هذا في صالح الوشاة، أو أن تتأثر إيجابا، من دون أن يكون للوشاة وتدخلهم في علاقتها مع الشاعر أي معنى، فتستمر بالتواصل معه ومنحه المحبة والمودة، وعليه فإن حسرة الشاعر كانت " تزداد كلما مالت عزة لتصديق ما يشاع عنه، أو داخلها الشك في حبه، فيثور محاولا إثبات حبه وعشقه "[1].

ويستمر أسلوب التضاد في إظهار علاقة الشاعر بالوشاة، وما أصابه، يقول[2]:

وقد قرَعَ الواشونَ فيها لكَ العَصا ... وإن العصا كانت لذي الحلمِ تُقرَعُ

وكنتُ ألومُ الجازِعينَ على البُكا ... فكيفَ ألومُ الجازِعينَ وأجْزَعُ

ولي كبدٌ قد بَرَّحتْ بي مريضةٌ ... إذا سُمتُها الهجرانَ ظلّتْ تَصدَّعُ

فأصبحتُ مما أحدثَ الدهرُ خاشعاً ... وكنتُ لريبِ الدَّهْرِ لا أتخشّعُ

وعروةُ لم يلقَ الذي قد لقيتُهُ ... بعفراءَ والنَّهديُّ ما اتفجّعُ

وقائلةٍ دَعْ وَصْلَ عَزَّةَ واتّبعْ ... مودَّةَ أُخرى وَابْلَها كيفَ تَصْنعُ

أراكَ عليها في المودّةِ زارياً ... وما نلتَ منها طائلاً حيثُ تسمعُ

---

(١) نافع: الشعراء المتيمون في الجاهلية و الإسلام، ص١٢٩.

(٢) الديوان: ص٤٠٤، ٤٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقلتُ ذريني بئسَ مـــا قلـــتِ إننـــي على البخلِ منها لا على الجودِ أتبـــعُ[1]

تنتضم في هذه الأبيات مجموعة من الثنائيات الضدية، التي تحمل كل واحدة منها دلالة معينة، تسهم في رسم أجواء الحالة النفسية للشاعر، وهي ثنائيات تشير مجتمعة في ما بينها على حصول الفراق والقطيعة بين الشاعر ومحبوبته البائنة، فالشاعر يقرّ أن الوشاة قد حذروه كـــي يبتعد عن عشقها، لأن مصيرها سيكون في نهاية المطاف البين والفراق، ولكنه لم يأخـــذ بمـــا حذروه، وبالرغم من هذا التجاهل فقد حصل ما نبهه منه الوشاة، وقلب أموره وأحواله رأسا على عقب، وتظهر بنية التضاد ذلك من خلال، (ألوم الجازعين، أجـــزع)، (خاشـــعا،لا أتخـــشع)، فالشاعر أصبح يعيش بعد فراق المحبوبة البائنة أحوالا وتناقضات تختلف كليا عما كان عليه في السابق، فإذا كان في ما مضى يلوم الجازعين على بكائهم، ونفاذ صبرهم، نجده يعلن من خلال ثنائية التضاد أنه أصبح يقوم بما نهاهم عنه، وتوضح بنية التضاد أيضا تحول الشاعر من موقف القوة إلى موقف الضعف و الإنهزام، فالعشق سلب منه القوة والصمود، وأوصله إلى هذه الدرجة من الإستسلام والضعف. وهكذا تعمّق " الثنائيات الضدية بنية القصيدة كلها، لأن كـــل إشـــعاع ينبعث من مكون يتجه إلى عدد كبير من المكونات ليضيئها "[2].

ويتابع الشاعر في هذه الأبيات عن طريق ثنائية التضاد إظهار موقفه الرافض لنـــصح العاذلة، التي تحاول إقناعه بالتخلي والإبتعاد عن المحبوبة، ولكن ردّ الشاعر الحاسم عليها جاء عن طريق فاعلية أسلوب التضاد (البخل، الجود)، ليضع حدا لتدخلها، فالشاعر من خلال اعتماده

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، قرع لك العصا: يقال: العصا قرعت لـــذي الحلـــم أي إذا نُبِّـــه انتبـــه، (مادة:قرع)، برحت بي: البرحاء: الشدة والمشقة، (مادة:برح)، سمتها: سامة الأمر: كلفة إياه، والسوم: أن تجشم إنسانا مشقة، أو سوءا، أو ظلما، (مادة:سوم)، زاريا: زرى عليه: عابه، وعاتبه، (مادة:زرى).

(٢) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الـــشعر، دار العلـــم للملايـــين، بيـــروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٢٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على الحوار بينه وبين العاذلة، يتصدى لها ولمكرها، وذلك من خلال إبرازه وكشفه للصفات التي تجعله يستمر في عشقه لعزة، ومن أهمها صفة البخل والتمنع في المودة والوصال، لا الجود في ذلك، وهي صفات مدح، وليست ذما...، فالشاعر حين يذكرها بهذه الصفات، فإنه يشيد بها، لأنها امرأة عفيفة كريمة عزيزة صعبة المرام،... وحقا إن الشاعر يعاني ويتذمر من قسوة حبيبته وتمنعها، ولكنه يسر بهذه الصفات، ويزداد حبا لها، وتعلقا بها "[1].

فالعاذلة تهدف إلى محاصرة الشاعر واستغلال الظروف المؤلمة والمحبطة لذاته العاشقة، من أجل إقناعه بسلامة نيتها، وخوفها على مصلحته، ولكن الشاعر يعي ويدرك بشكل واضح هدفها، الذي يكمن في التخريب والإفساد، وإثارة القطيعة والانفصال بينه وبين محبوبته، وبذلك يقطع الطريق أمامها، ويضع حدا لتدخلها.

ويطلب الشاعر عن طريق أسلوب التضاد من عزة، أن تتخذ نفس الموقف الذي يتخذه من الوشاة، يقول[2]:

فيا عزَّ إنْ واشٍ وشَى بيَ عندكُمْ ... فلا تُكرِميهِ أنْ تقولي لهُ أهلا

كما لو وشَى واشٍ بُودّكِ عِنْدنا ... لقُلنا تزَحْزَحْ لا قريباً ولا سهلا

فأهْلاً وسَهْلاً بالذي شَدَّ وصْلنا ... ولا مرْحباً بالقائل اصْرِمْ لها حبلا[3]

فالشاعر من خلال أسلوب التضاد المتمثل في إطار مخاطبته لعزة،يسعى إلى أن تكون مثله في التصرف مع هذه الفئة من الناس، بالوقوف في وجههم، وعدم فتح هذه المجال لإكرامهم أو الترحيب بهم، لذلك نجد أن فاعلية التضاد المتمثلة بمخاطبة الشاعر لعزة بـ (عندكم،عندنا)،

---

(١) الجبوري: الغزل العذري، ص٦١.

(٢) الديوان: ص٣٨٢، ٣٨٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الصرم: القطع البائن، والصرم: القطيعة، (مادة:صرم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

(أهلا وسهلا،ولا مرحبا)، توضع لها من يستحق الترحيب والإكرام، ومن لا يستحقه، فمن أراد توثيق المحبة بينها وبين الشاعر وترسيخها، هو الذي من حقه الترحيب والإكـرام والإصـغاء، ومن يسع في المقابل إلى إفساد علاقتهم، فيجب نبذه، وقطع الطريق أمامه كي لا يشي في مـا بينهم، وذلك بعدم إعطائه الفرصة من خلال البعد عن الترحيب به والإكرام والإصغاء إليه.

وتكشف فاعلية التضاد الردّ الحاسم للشاعر على الوشاة، وأفعالهم، يقول[1]:

وإنّي وإن صدّتْ لمُـتنٍ وصـادقٌ ... علَيهـا بمـا كانـت إلينـا أزلّـتِ

فما أنـا بالـدّاعي لعـزَّةَ بـالردى ... ولا شـامتٍ إن نعـلُ عـزَّةَ زلّـتِ

فلا يحسبِ الواشـونَ أنَّ صـبابتي ... بعـزَّةَ كانـتْ غمـرةً فتجلّـتِ

فأصبحتُ قد أبللتُ من دَنَـفٍ بهـا ... كمـا أُدنفـتْ هيمـاءُ ثـمَّ اسْـتبلَّتِ

فـواللهِ ثـمَّ اللّـهِ لا حـلَّ بعـدها ... ولا قبلها مـن خُلّـةٍ حيـثُ حلّـتِ

وما مرَّ مِن يـومٍ علـيَّ كيومِهـا ... وإن عظمتْ أيامُ أُخـرى وجلَّـتِ[2]

يسعى الشاعر إلى إثبات عشقه لعزة من خلال أسلوب التضاد (قبلها،بعـدها)، والـرد بشكل قاطع على الوشاة، الذين يظنون أن عشقه لعزة عشق ضعيف وهش، تسهل السيطرة عليه، والتأثير فيه، ونزعه،ولكن الشاعر يرد عليهم بإن عشقه لعزة لم يكن غمـرة عـابرة، تنتهـي بسرعة، وبكل سهولة ويسر، وإنما هو عشق مستقر وثابت في ذاته، لذلك جاء الشاعر بالقـسم دلالة وبرهانا على إخلاصه لمحبوبته، وتوكيداً على استقرارها في ذاته العاشقة الهائمـة بهـا، واستمراره في عشقها، لذا فإن أسلوب التضاد " يكشف عن أبعاد الموقف...، إنه موقف داخلـي

---

(١) الديوان: ص١٠١، ١٠٢.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أزلت: أزل إليه نعمة أي أسداها، (مادة:زلل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يعبر عن طاقة عاطفية عميقة"[1].

وتناول أسلوب التضاد في إطار المستوى الإنساني، علاقة الشاعر مع قومه، وهي علاقة قائمة على التناقض والاختلاف، يسودها التوتر، وعدم التوازن في التعامل والشعور كما تصورها الثنائيات الضدية، يقول الشاعر[2]:

أوَدُّ لكُمْ خيْراً وتطّرِحونني ... أكعبَ بنَ عمرٍو لاختلافِ الصَّنائعِ

وكيفَ لكُم صدري سليمٌ وأنتمُ ... على حَسكِ الشّحْناء حُنْوُ الأضالعِ

أُحاذرُ أن تَلْقَوْا ردًى ومطيّكُمْ ... خواضِعُ تَبْغيني حِمامَ المَصارعِ

على كلّ حالٍ قد بلَوْتم خليقتي ... على الفقرِ منّي والغنى المتتابعِ

غَنِيتُ فلم أرْدُدكمُ عن بُغْيَةٍ ... وجُعتُ فلم أكدُدْكُمُ بالأصابعِ

إذا قلَّ مالي زاد عِرضي كرامةً ... عليّ ولم أتبعْ دقيقَ المطامعِ[3]

تبرز الثنائيات الضدية في هذه الأبيات، التناقض في الموقف والمعاملة بين الشاعر وقومه، فهو يلومهم ويعاتبهم معتمدا في ذلك على أسلوب التضاد، ففي الوقت الذي يتمنى لهم الخير، (أود لكم خيرا)، يكنون له الجفاء والكراهية، وتستمر فاعلية التضاد في إظهار شعور الشاعر نحو قومه، (صدري سليم، وأنتم على حسك الشحناء حنو الأضالع)، فالشاعر لا يضمر في داخله شرا لقومه، ولا يخفي لهم إلا المودة والمحبة، وبالرغم من ذلك فإنهم يضمرون له الحقد والبغض والعدواة، والشاعر يخشى على قومه أن تصيبهم محنة أو أذى، بينما يتمنون له

---

(١) عبد المطلب،محمد:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،١٩٩٥م، ص٣٣.

(٢) الديوان:ص٢٣٨، ٢٣٩

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الحسك: الحقد، (مادة:حسك)، الشحناء: الحقد، والعداوة، (مادة:شحن)، خواضع: مختضعا: مطأطئ الرأس، ونعام خواضع:مميلات رؤوسها إلى الأرض في مراعيها، (مادة:خضع).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن يلقى مصرعه.

ويكشف الشاعر بالإضافة إلى ذلك عن طبيعته التي يعرفها قومه، سواء أصابه الفقر، أو تتابع عليه الغنى، فالغنى لا يغير من طريقة تعامله مع قومه، فلا يترفع أو يتكبر عليهم، ولا يرد لهم حاجة أو طلبا، وفي حالة الفقر لا يسعى إليهم متوددا، كي ينفقوا عليه، فقلة المال وفق رؤية الشاعر التي تكشف عنها فاعلية التضاد، ما هي إلا زيادة في كرامته وعزة نفسه.

وتصور فاعلية التضاد في إطار المستوى الإنساني، نظرة الشاعر العامة للصداقة، وبيان الركيزة الأساسية التي أصبحت مقياسا للصداقة، ومحورا للترابط بين الأصدقاء، يقول الشاعر[1]:

صديقُكَ حينَ تَستَغْني كثيرٌ ... وما لك عند فقرِكَ مِن صديقِ

فلا تتكرْ على أحدٍ إذا ما ... طوى عنكَ الزيارةَ عندَ ضيقِ

وكنتُ إذا الصديقُ أراد غيظي ... على حَنَقٍ وأشرقني بريقي

غفرتُ ذنوبَهُ وصفحتُ عنه ... مخافةَ أن أكونَ بلا صديقِ [2]

نلاحظ هنا، أن أسلوب التضاد يظهر أن العلاقات المادية، أصبحت المحور الرئيسي للصداقة، فالأصدقاء كثيرون عند الغنى، بعيدون عند الفقر، فالجانب المادي طغى على الصداقة، وغدا الجاذب أو الطارد للأصدقاء، فالكثير من الأصدقاء ينظرون إلى بعضهم بعضا من خلال العلاقات المادية التي أفقدت الصداقة معناها وقيمتها، فكثرة الأصدقاء وقلتهم، تعود إلى وفرة المال ونفاذه.

وتوضح فاعلية التضاد أسلوب الشاعر في المحافظة على أصدقائه، فهو يغفر إساءة

---

(١) الديوان: ص٤٩١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الحنق: شدة الاغتياظ، وأحنق الرجل إذا حقد حقدا لا ينحل، (مادة:حنق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صديقه، مخافةُ أن يبقّى وحيداً، بلا صديقٌ.

ويتابع الشاعر من خلال فاعلية أسلوب التضاد، الحديث عن بعض صفات الأصـدقاء المخلصين، الذين يدركون معنى الصداقة، ويحافظون عليها، يقول[1]:

خيرُ إخوانكَ المُشارِكُ فـي الأمْـ ـرِ وأينَ الشّريكُ في الأمْرِ أينـا

الذي إن حَضَرْتَ سَرَّك في الحَـ ـيّ وإن غِبْتَ كانَ أُذناً وعَيْنـا

ذاك مِثْلُ الحُسامِ أخلَصَهُ القيـ ـنُ جلاهُ الجلاّء فـازداد زَيْنـا

أنْتَ فـي معْشَرٍ إذا غِبْتَ عَنْهُمْ بـدّلوا كـلَّ مـا يزينُـك شَـيْنا

وإذا مـا راوكَ قـالوا جَميعـاً أنْتَ مِن أكْـرَمِ الرّجـالِ عَلَينـا[2]

تكشف فاعلية التضاد بعض صفات الأصدقاء، الذين يرتقون بالـصداقة إلـى درجـة الأخوة الحقيقية، فهم مثل الأخوة، يشاركون صديقهم حياته خيرها وشرها، ولا يتخلون عنه في الضائقات، فبنية التضاد ترسم صورة للصديق الوفي الذي يسعدك إن كنت حاضرا، ويحفظـك غائبا.

ولكن الشاعر يوظف بعد ذلك أسلوب التضاد، ليشير إلى أنـه يعـيش فـي قـوم، لا يتصفون بالصداقة والمحبة، فهم يتعاملون معه بالنفاق والخداع، فإذا غاب عنهم نالوا منه، وقلبوا حسناته سيئات، وإذا شاهدوه، زعموا أنه أعز الرجال وأكرمهم، وهذا يوضح أن علاقة الشاعر مع قومه، علاقة قائمة على المداهنة والنفاق، بعيدة كل البعد عما يظهرونه لـه مـن مـشاعر وتصرفات.

وتسهم فاعلية التضاد على المستوى الإنساني، في الكشف عن ملامـح العلاقـة بـين

---

(١) الديوان: ص٤٩٢.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، القين: الحدار، (مادة:قين).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر والمحبوبة، وما يتخللها من تصرفات تعكر صفوها، وتوقع الشاعر في الحيرة والتوتر والقلق، يقول[1]:

ووالله ما قاربْتُ إلاَّ تباعدتْ ... بصرْمٍ ولا أكثرْتُ إلاَّ أقلَّتِ

ولي زَفراتٌ لو يَدمُنَ قتَلْنَني ... توالي التي تأتي المُنى قد تولّتِ

وكنّا سلكْنا في صَعودٍ من الهوى ... فلمّا توافينا ثبَتُّ وزلّتِ

وكنّا عَقَدنا عُقدةَ الوصل بيننا ... فلمّا توانْقنا شَدَدْتُ وحلّتَ

فإن تكنِ العتبى فأهلاً ومرحباً ... وحَقّتْ لها العُتبى لدينا وقَلّتِ

إن أسلوب التضاد لم يقتصر على علاقات الشاعر الخارجية فحسب، وإنما امتدّ ليطال علاقاته الداخلية، حيث نلاحظ في هذه الأبيات كثافة الثنائيات الضدية، التي تترجم علاقة الشاعر مع محبوبته، وما يسودها من تناقض واختلاف في التواصل والمحبة.

ففاعلية التضاد، تكشف عن تصرفات المحبوبة وسلوكياتها، التي تمس بشكل مباشر علاقة العشق التي تجمعها مع الشاعر، وهي تصرفات مناقضة لتصرفاته، فهي تعاهده على الوصال والمحبة، ولكنها لا تلتزم بما عاهدت عليه، وتخلف وعودها، وهذه التصرفات تؤثر على الشاعر، وتزيد من همومه ومعاناته،مما " يجعله واقعا تحت طائلة الشكوى المريرة"[2] وهكذا فإن فاعلية التضاد ساعدت على " إنتاج دلالة كنائية، تعبر عن القلق والاضطراب"[3]، الذي يعانيه الشاعر.

---

(١) الديوان: ص١٠٠.

(٢) النعيمي: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، ص ٧١.

(٣)عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيا: التضاد على المستوى المكاني والزماني:

تكشف فاعلية التضاد على المستوى المكاني في شعر كثير عزة في الأغلب، عن معالم التحول التي طرأت على المكان، خاصة الديار التي غابت عنها المحبوبة البائنة، وهي نظرة تترجم رؤية الشاعر لتلك الديار، وتدل أيضا على وجود كسر لحالة الطمأنية والاستقرار، التي رافقها شعور بالغربة والانشطار الذاتي، يقول الشاعر(١):

خَليلَيَّ إنْ أمُّ الحكيمِ تَحمّلتْ ... أخلتْ لخَيماتِ العُذَيْبِ ظلالَها

فلا تسقياني منْ تِهامةَ بعْدها ... بِلالاً وإنْ صَوْبُ الرَّبيعِ أسالَها

وكُنتُمْ تزينونَ البِلاط ففارقَتْ ... عشِيةَ بِنتُمْ زَيْنَها وجَمالَها

و قد أصْبَحَ الرَّاضُون إذ أنتمُ بها ... مَسوسُ البلادِ يَشتكونَ وبالَها

فقد أصبحتْ شتّى تبثُّكَ ما بها ... ولا الأرض ما يشكو إليكَ احتلالها

إذا شاء أبكته منازلُ قد خَلَتْ ... لعِزَّةَ يوماً أوْ مناسبُ قالَها(٢)

تتجلى فاعلية التضاد في الكشف عن معالم التغير والتحول، التي أصابت الديار حسب رؤية الشاعر العاشق، إذ يبرز أسلوب التضاد حالة الهدم والخراب التي غشيت المكان، فقدْ فَقَدَ جماله السابق، وسَلْبُ الجمال المكاني جاء بعد رحيل المحبوبة عنه، فهي التي تمنحه الجمال والبهاء وفق تصور الشاعر العاشق.

---

(١) الديوان:ص٧٥، ٧٦.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، تحملت: تحملوا: ذهبوا وارتحلوا(مادة:حمل)، العذيب: ماء بين ينبع والجار (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٩٢/٤)، البلال: الماء (مادة:بلل)، الصوب: نزول المطر، (مادة:صوب)، البلاط: موضع بالمدينة مبلط بالحجارة بين مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبين سوق المدينة (ياقوت الحموي: معجم البلدان٥٨/٥)، المسوس: الترياق (مادة:مسس)، الوبال: الفساد، والشدة والثقل والمكروه، (مادة:وبل) المناسب: نسب بالنساء: شبب بهن في الشعر وتغزل (مادة:نسب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هنا فإن مشاعر الفقد التي غرقت فيها ذات الشاعر العاشقة، أوقعها تحت سطوة الحزن واليأس والتوتر، وهي الدافع وراء هذه النظرة السوداوية للمكان، الذي تأثر سلبا بعد غياب المحبوبة، فحال المكان أصبح يوازي حال الشاعر من حيث درجة آلام المحنة، وعواقبها المدمرة، فالفقد والحرمان لم يؤثرا على الشاعر فقط، ولكن قسوتهما امتدت لتخيم على الطبيعة المكانية، وذلك ما ترسمه فاعلية التضاد في هذه الأبيات، التي "تتمحور حول صورة... أساسية، هي صورة التحول، التي تتنامى من خلال... الثنائيات الضدية"(١).

إن الواقع المعيش فرض سطوته بشكل قوي على ذات الشاعر، وجعلها تشعر بالفناء وفقدان الحياة للديار، التي كانت تقطنها المحبوبة البائنة، وهذا يكشف عمق الأبعاد النفسية التي تراكمت على ذات الشاعر، وهزت وجدانه وعواطفه بعد فراق المحبوبة.

وهكذا، فإن اعتماد الشاعر على بنية التضاد، أبرز حالة الدمار التي وصلت إليها الديار بعد انفصال المحبوبة البائنة عنها، فقد أصبحت قفرا وأرضا مواتا، تخلو من كل معاني الجمال، وهي صورة من صور الفناء والدمار، فالجمال مرتبط في أغلب الأحيان بالخصب، وهي رؤية أفرزتها ذات الشاعر المفجوعة والمصابة بالفقد والحرمان، فحضور شخص المحبوبة، غدا في ذهن الشاعر منبعا للجمال، ومصدرا للخصب والثراء، وغيابه فناء ودمار، فالتضاد " يكتسب... في النص قيمة، لأنه يسعف في الكشف عن انفعالات الشاعر وأحاسيسه"(٢).

وتستمر جماليات التضاد في التعبير عن واقع الفراق المأساوي، الذي حط رحاله على المكان، وعلى ذات الشاعر، يقول(٣):

---

(١) أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٣٢.

(٢) الشتيوي، صالح علي سليم: تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٣٢، ع١، ٢٠٠٥م، ص٦٧.

(٣) الديوان، ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سألتُ حكيماً أين صارت بها النوى فخبّرنـــي مـــا لأُحـــبُّ حكـــيمُ

أجَـــدُّوا فأمّـــا آل عـــزَّةَ غـــدوَةً فبـــانوا وأمّـــا واســـطٌ فمُقـــيمُ[1]

يشكل أسلوب التضاد ملمحا أسلوبيا قادرا على تصوير الفراغ، الذي أصاب المكان بعد فراق المحبوبة، والحزن الذي أطبق على ذات الشاعر الهائمة، والمنقادة لعزة، فالمحبوبة البائنة كانت تملأ المكان بحضورها، وما تعلق الشاعر بالمكان إلا رمز للتعلق الروحـــي بهـــا، فهـــي الوازع لعشق المكان .

وهكذا، فإن أسلوب التضاد بين (فبانوا، فمقيم)، يصور قسوة الواقع، وفداحة مرارتـــه، ويشير إلى نزع شخص المحبوبة من المكان، وهذا النزع جلب معه الوبـــال والهمـــوم لـــذات الشاعر، فالأحبة بانوا، وواسط بقي حيث هو لم يبرح مكانه، ليصبح رمزا لعـــذابات الـــشاعر، وشاهدا شامخا على المحنة والفاجعة التي أصابته.

ولعل الشاعر العاشق كان يتمنى من خلال فاعلية التضاد، أن تبقى محبوبتـــه البائنـــة راسخة رسوخ جبل واسط، الثابت بالأرض الملتزم في مكانه، لا يغادره مهما جرى.

وتتوالى جماليات التصوير المعتمدة على فاعلية التضاد، في التعبير عن معالم التحول التي أصابت المكان بعد رحيل المحبوبة، يقول الشاعر[2]:

أفي رَسْم أطلالٍ بـــشَطبِ فمِـــرْجمِ دوارسَ لمّـــا اســـتُنطقتْ لـــم تَكلّـــمِ

تَكفكف أعدادًا مـــن العـــينِ رُكّبَـــتْ سَـــوانيُّها ثـــم انـــدفعنَ بأســـلُمِ[3]

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أجدوا: الجد الاجتهاد في الأمور، وفي الحديث: كان رســول الله صــلى الله عليــه وسلم، إذا جدّ في السير جمع بين الصلاتين أي أهتم وأسرع فيه (مادة:جدد)، واسط:جبل بمكة (ياقوت الحمــوي: معجــم البلدان٥/٣٥٢).

(٢) الديوان: ص٢٩٨.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أعداد: الأعداد: العيون والآبار، (مادة:عدد)، الأسلم: السلم: الدلو التي لها عروة واحدة والجمع أسلم وسلام (مادة:سلم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبرز فاعلية التضاد عجز الأماكن عن التعبير بعد أن أصبحت رسوما وأطلالا خاوية على عروشها، فالصمت الذي أطبق عليها نفي للحياة، التي كانت تنبض بها في ما مضى، وعودة لطبيعتها الجامدة التي تخلو من الحياة، لذا فإن "استحضار الأطلال ذا صفة ضدية، فهو استحضار ونفي في اللحظة نفسها"(١).

فالشاعر من خلال رؤيته للأماكن التي كانت فيها المحبوبة البائنة، يدرك الحقيقة المؤلمة، التي آل إليها واقعه، فمن كانت تبث الحياة فيها، وتجعلها نابضة بها، فارقتها، وأصبحت رؤية هذه الأماكن مثارا لعواطف الشاعر وشجونه، فتخر قواه حزنا وأسفا على ما مضى، فإحساسه العاطفي، يملي عليه ذلك بسبب بين المحبوبة عن هذه الأماكن.

فبنية التضاد تشير إلى حدوث تغيرات على المكان،تعبر عن الصدمة النفسية، التي يشعر بها الشاعر بعد فقد المحبوبة البائنة في الواقع المعاش، وهذا التناقض يوقع الشاعر في صدمة الذهول والحيرة بين ماكان وما حصل، وهذه الصدمة حاصرت ذات الشاعر العاشقة، مما أرغمه في التعبير عن ذلك من خلال الدموع.

وتتنوع مظاهر التضاد في شعر كثير عزة على المستوى المكاني، ومن ذلك قوله في رثاء عمر بن عبد العزيز(٢):

أقامتْ لكم دنيا وزال رَخاؤها ... فلا خيرَ في دنيا إذا زالَ لينها

بَكَتْهُ الضَّواحي واقشعرَّتْ لفَقدِهِ ... بِحُزْنٍ عليها، سهلُها وحُزُونُها

فكلُّ بلادٍ نالها عَدلُ حُكْمِهِ ... شديدٌ إليها شَوقُها وحنينُها

---

(١)أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٠٣.

(٢) الديوان: ص ١٧٨، ١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلمّـا بكتْـهُ الـصالحاتُ بعدلـه وما فاتهـا منه،بكتْـهُ بُطونهـا[1]

توضح الأنسنة المستندة على فاعلية التضاد، الحزن العظيم، والفقد الأليم الـذي مـلأ البلاد، ففاعلية التضاد في الرثاء أبرزت الحزن والألم الذي عم النفوس وساد البلاد بعـد وفـاة عمر بن عبد العزيز، حيث أظهرت بنية التضاد أن الحزن كان عاما وشاملا لكل الـبلاد التـي حكمها في عهد خلافته، ولم يقتصر على جزء دون الآخر، فحدث الوفاة مثل خـسارة عظيمـة للبلاد وقاطينيها، لأنها فقدت إنساناً عزيزاً يصعب فراقه وخسارته، والسبب في ذلك يرجع إلـى عدله الذي بسطه في أرجاء البلاد كافة.

ومن أمثلة التضاد التي تندرج في إطار المستوى الزماني، التي تتجلى فيها المقدرة في الكشف والتعبير عن قصة العشق، التي تملكت ذات الشاعر منذ صـغره حتـى كبـره، قـول الشاعر[2]:

تَعلّـقَ ناشـئاً مـن حـبّ سَـلْمى هوىً سكنَ الفؤادَ فما يـزولُ

سَـبَتْني إذ شـبابي لـم يُعَـصَّبْ وإذ لا يَـستَبِلُّ لهـا قتيـلُ

فلـم يَمْلَـلْ مودَّتهـا غُلامـاً وقَـدْ يَنْـسى و يطّـرِفُ الملـولُ

فأدْرَكَـكَ المـشيبُ علـى هواهـا فـلا شـيبٌ نهـاكَ ولا ذهـولُ

تَـصيدُ ولا تُـصادُ وَمَـنْ أصـابتْ فـلا قَـوَداً،وليس بـه حميـلُ[3]

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أقامت: أقام بالمكان هو بمعنى الثبات (مادة:قوم)، الضواحي: ضاحية كل بلد: ناحيتها البارزة (مادة:ضحا).

(٢) الديوان: ص١١٨، ١١٩.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، لم يعصب: عصب الدهر ماله: أهلكه (مادة:عصب)، يستبل: السبل: داء في شبه غشاوة كأنها نسج العنكبوت بعروق حمر (مادة:سبل)، يطرف: يقال طرفت فلانـا أطرفـه إذا صـرفه ورده، ويطرف غير ما في يده أي يستحدث (مادة:طرف)، القود: قتل النفس بالنفس (مادة:قود)، حميل: الكفيل، (مادة:حمل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تسهم فاعليةُ التضاد في إظهار محافظةِ الشاعر على عشقه لمحبوبته، على مرّ الـزمن، ورسوخه في ذاته العاشقة، فعشقه، لمحبوبته بدأ منذ الصغر واستمر حتى المشيب، فقد "استأثرت بفؤاده، واستحوذت على لبه، واستغرقت كل حياته. ولا غرو فما برح قلبه سقيما بحبها منـذ أن تعلقها إبان صباه، وظل مغنى بهواها حتى أدركه المشيب، وهو لا يزداد إلا حباً"(١) وتعلقا.

فلا شك أنَّ جماليات التضاد تصور رؤية الشاعر لرابطة العشق التي تربطه بالمحبوبة، وهي رؤية تدل على الثبات والرسوخ، وعدم التحول عن هذا العشق، فزمن التجربة العـشقية زمن طويل، وهذا يشير إلى مدى المعاناة التي واجهها الشاعر طوال هذه الفترة، وبالرغم مـن ذلك استطاع الثبات والصمود في وجه تقلبات الزمن، القادرة على أحداث تغيرات فـي نفـسية الإنسان، وثنيه عن مبتغاه، ويبرهن الشاعر من خلال أسلوب التضاد ثبوته على عشقه، فلا أيام الجهل والصبا أبعدته أو جعلته يسأم، ويمل هذا العشق، ولا زمن المشيب رمز الوقار والتعقـل ونضوج التجربة أنساه، ومن هنا تتأتى عذابات الشاعر وهمومه و أوجاعه، فعشقه عشق مستمر ودائم، لا سبيل للخلاص منه،سيبقى معه طوال سني عمره، فبنية التضاد غـدت شـاهدا علـى التزام الشاعر بعشقه، وتمسكه بمحبوته.

ويؤكد الشاعر العاشق الفكرة ذاتها، الدالة على استمرارية وديمومة عشقه للمحبوبـة، بقوله(٢):

فأصبح مَنْ يرعى الحمـى وجَنوبَـهُ ... بـذي أَفَـقٍ مُكّـاؤهُ قـد ترنمـا

ديارٌ عفتْ من عزَّة الـصيفَ بعـدما ... تُجِـدُّ علـيهنَّ الوشـيعَ المثمَّمـا

فإن أنجدتْ كان الهوى بـك مُنجـداً ... وإنْ أتْهمَتْ يوماً بها الـدارُ أتْهمـا

---

(١) الربيعي، أحمد: كثير عزة حياته وشعره، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص١٥٠.

(٢) الديوان: ص ١٣٣ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أجَــدَّ الــصبّا واللّهــوَ أنْ يتــصرما وأن يُعقباكَ الشيبَ والحلــمَ منهمــا

لبستَ الصبّا واللهوَ حتى إذا انقــضى جديدُ الصبا واللّهوِ أعرضت عنهما

خليلــين كانــا صــاحبيك فَوَدَّعــا فخذْ منهما ما نــوَّلاكَ وَدَعْهمــا[1]

نلاحظ أن فاعلية التضاد تؤكد أن عشقِ الشاعر للمحبوبه البائنة عشق مستقر في ذاته، يتجدد خلال فترة حياته، حتى أصبح عشقا حيا ينمو ويزدهر مع كل مرحلة من مراحل عمره.

وعليه فإن بنية التضاد تظهر أن عشق الشاعر للمحبوبة، لم يقتــصر علــى مرحلــة الصغر أو الشباب، دون أن يمتد إلى مرحلة المشيب، فلم يتوقف، أو ينقطع عند مرحلة بعينهــا، فعمر الشاعر سار من مرحلة إلى أخرى، ومع كل مرحلة كان عشقه للمحبوبــة البائنــة ينمــو ويزداد تبعا لتقدمه في السن، فالتضاد بين الصبّا والشيب، واللهو والحلم، وما يرمز إليــه كــل طرف من تناقض واختلاف في الموقف والطبيعة، ماهو إلا دليل على استمرارية عشق الشاعر لمحبوبته.

وتفصح لغة التضاد التي لجأ الشاعر إلى استخدامها، في إطار المستوى الزماني، عن حنينه وانجذابه إلى الزمن الماضي، يقول[2]:

خليليَّ عوجــا منْكمُــا ســاعَةً معــي على الرَّبْعِ نَقضِ حاجــةً ونــودِّ عِ

ولا تُعْجلانـــــي أنْ أُلِـــمَّ بدِمْنَـــةٍ لعَزَّةَ لا حَــتْ لــي ببَيْــداءَ بَلْقــعِ

وقولا لقلْبٍ قد ســلا راجِــعِ الهــوى وللعَينِ أذري مِنْ دُموعكِ أوْ دعَــي

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، تجد: صار: جديدا (مادة:جدد)، الوشيع: شريحة من السعف تلقــى علــى خشبات السقف، وقال: ربما أقيم كالخص وسد خصاصها بالثمام، والجمع وشائع (مادة:وشع)، المــثمم: الثمــام: شجرة، والثمام: بنت ضعيف قصير لايطول (مادة:ثمم).

(٢) الديوان:ص٤١٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلا عيشَ إلاَّ مِثْلُ عيشٍ مـــضى لنـــا مصيفاً أقَمْنا فيهِ مِنْ بَعْـــدِ مَرْبَـــعِ[1]

ففاعلية التضاد تكشف حزن الشاعر على الزمن المنصرم الذي مضى، وانجذابه له، وشوقه وحنينه إليه، ولا سيما عندما كانت المحبوبة البائنة إلى جواره، وهنا نشعر بالمفاضلة بين زمنين: ما قبل رحيل المحبوبة البائنة، وما بعده، حيث تكون الأفضلية فـــي إحـــساس الـــشاعر ووجدانه للفترة السابقة، عندما كانت المحبوبة البائنة حاضرة قبل غيابها، فالماضي هو الـــزمن الذي نجد له قيمة وأهمية عند الشاعر العاشق، والذي أعطاه هذه القيمة والأهمية، زمن الحرمان والفقد الذي تلا بعد رحيل المحبوبة البائنة وفراقها، ففقد المحبوبة وحرمان الشاعر العاشق منها، هو الذي أثار عنده مثل هذا الإحساس، لذلك "نلمس هذا الأسى الحزين على الماضي فـــي كـــل عبارة ينطقها الشاعر، ونكاد نحس معه رهبة هذه الوقفة التي يقفها على الطلل...، ثم ما تبعثـــه الذكريات في نفسه من تمزق و أسف على ما فات، حيث فرار الأمل وانقطاع الرجاء"[2].

ثالثا: التضاد على المستوى الشعوري:

تتبلور من خلال فاعلية التضاد على المستوى الشعوري، المشاعر والعواطـــف التـــي تؤثر في الذات الشاعرة، وما يدور في خلجاتها، فالبنى الضدية تسهم في إيضاح وكشف خفايـــا الشعور ومكنوناته، النابعة من أجواء القطيعة والانفصال، وقسوة الواقع المعاش، ففي ظل هـــذا المستوى من اللغة المعتمدة على فاعلية التضاد، تتمحور صراعات النفس الداخلية المنبثقة مـــن طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر العاشق بمحبوبته، وما ينشأ عنها من عقبـــات واضـــطرابات توقعه في متاهات العشق، التي تقوده إلى اليأس و الحزن والتوتر والشعور بالاختلاف، يقول[3]:

---

(١) انظر:ابن منظور:لسان العرب،المربع:ربع بالمكان:اطمأن وأقام،والربع:المنزل والدار بعينها، (مادة:ربع).

(٢) نافع: الشعراء المتيمون في الجاهلية والإسلام، ص١٢٨.

(٣) الديوان: ص١٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أفي الـدين هـذا إنَّ قلبـكِ سـالمٌ صحيحٌ وقلبي مـن هـواك سـقيمُ

وإنَّ بجـوفي منـك داءً مُخـامَراً وجوفك مما بـي عليـكِ سـليمُ[1]

يقابل الشاعر من خلال أسلوب التضاد بين حاله وحال المعشوقة، وهـذا يـشير إلـى الاختلاف في ما بينها، فالشاعر العاشق تختلف حاله عن حال المحبوبة، فهو يشعر بالسقم، أمـا المحبوبة فإنها لا تشعر إلا بالصحة والعافية، وهذا يدل أن الشاعر يلاقي من ويـلات العـشق وأوجاعه، أشد وأقسى مما تلاقيه المحبوبة،وإنه يتجرع الكثير من الآلام، حتى أضنى ذلك ذاتـه العاشقة وحولها من الصحة إلى السقم.

فمن خلال فاعلية التضاد تتجلى شكوى الشاعر العاشق من العشق الذي أرهقه وآلمه، ومن الحالة التي تقابله بها المحبوبة، فالهموم والأوجاع طغت على قلبه وجوفه، بينمـا يكـشف التضاد في المقابل أن قلب المحبوبة وجوفها، لم يتأثرا بما تأثر به.

وهكذا نلاحظ، أن الشاعر العاشق يرفض التناقض الشعوري بينـه وبـين محبوبتـه، فحالهما وإحساسهما يجب أن يكونا متوحدين لا تنافر بينهما، ففاعلية التضاد تسهم فـي إظهـار الوضع الداخلي المكبوت، الذي بدأ بالانفجار عن طريق هذه الشكوى، و" قد اسـتخدم الـشاعر التضاد اللفظي وسيلة لاضاءة اللحظة وتكثيف الشعور، ووسيلة لإيصال المعنى، وهواضطرابه وقلقه، وعدم ارتياحه "[2]، فالعلاقة بينه وبين محبوبته لاتسير وفق ما يتمنى ويطمح، لذلك جاءت تناقضاته إعلانا عن رفضه للطريقة التي تقابله بها المحبوبة.

وتسهم فاعلية التضاد في الكشف عن المعاناة التي يعيشها الشاعر بعد فراق محبوبتـه

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مخامرة: خامر الشيء: قاربه وخالطه، أما المخامر فهو المخـالط مـن خامره الداء إذا خالطه، (مادة:خمر).

(٢) بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البائنة، يقول[1]:

فإن يَـكُ جُثْمـاني بـأرضٍ سـواكُمُ فإنَّ فؤادي عنـدكِ الـدَّهرَ أجمـعُ

إن أسلوب التضاد الذي لجأ الشاعر الى تبنيه هنا، يظهر بشكل واضح مدى ارتباطه وتعلقه بمحبوبته البائنة، ويكشف أيضا عن أجواءِ المعاناة النفسية التـي يعيـشها بـسبب بـين المحبوبة، فاللغة الشعرية تفصح من خلال فاعلية التضاد عن أحاسيس الشاعر و عواطفه، فلغة الفراق واضحة من خلال أسلوب التضاد، وهذا ما يزيد من آلام الشاعر وأحزانه.

إن بنية التضاد ترسم صورة واضحة لانشطار ذات الشاعر العاشقة، فجسده في مكان، وقلبه في مكان آخر، فهو يعيش في حالة غربة ذاتية، وهذه الغربة فرضها عليه النوى، الـذي أحدثه هجر المحبوبة، وأرخى سدوله على حياة الشاعر، مما دفعه إلى محاولة الهـروب مـن واقعة المعاش، وذلك من خلال اتصاله الروحي مع المحبوبة البائنة.

فالشاعر يعلن من خلال فاعلية التضاد اتصاله الدائم والمستمر بالمحبوبة البائنة، وذلك عن طريق تعلق قلبه بها، فالمكان الذي يجد الشاعر فيه ذاته،ويحس معه بالأمان و الاسـتقرار، هو مكان المحبوبة البائنة، فالحياة لا تطيب أو تحلو له إلا حيثما تكون، فبعدها جعل الشاعر في حالة انفصال بين ما هو مادي، وما هو معنوي (الجسد، والمشاعر) حتى أصبح مجـرد جثـة فارقتها الروح والمشاعر، وعاطفة الشوق والحنين إلى المحبوبة البائنة، هي التي أملـت علـى الشاعر الإحساس بمثل هذا الشعور، فإذا حال النوى بينه وبين محبوبته، فإن قلبه يتبعها أينمـا تكون، مشيرا بذلك أنه لو حدثت هجرة مكانية في ما بينهما، فإن الهجرة الروحية والعاطفية لن تحدث أبدا مهما ابتعدا عن بعض، لذلك نجد أن الشاعر " اختار... مفرداته وتراكيبـه بطريقـة

---

(١) الديوان: ص٤٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استطاعت أن تجسد رؤيته، فالاختيار يرتبط أساسا بالموقف، وهو موقف شعوري استدعى منه أن يجعل أسلوبه قادرا على إيقاظ وعي المتلقي، لأن الاختيار الذي تمثل بالثنائية الضدية...، اختيار يعكس موقف الشاعر"[1] من قضية البعد المكاني بينه و بين المحبوبة البائنة.

وتتوالى البنى الضدية التي تعبر عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه، ومن ذلك قوله[2]:

هي العيشُ مالا قتلكَ يوماً بودّها وموتٌ اذا لاقاكَ منها ازْورارُها[3]

تصور فاعلية التضاد أحاسيس الشاعر ومشاعره في حالة الوصال، أو الصدود والهجران بينه وبين المحبوبة، فالشاعر يفرح بالتواصل، وإدامة المودة، ويشقى بانقطاعها، فالمودة مقياس السعادة أو الشقاء، بالنسبة للشاعر، فمعها يشعر بالحياة أو الموت.

وتشي لغة التضاد، أن المودة بين الشاعر والمحبوبة متقطعة غير مستمرة في ما بينهما، وتمثل المودة والصدود قضية اشكالية للشاعر، توقعه في الاضطراب والقلق، وهو واقع مؤلم يترجم طبيعة العلاقة التي لا تسير على نمط محدد، بل يتسرب إليها شيء من الخلل والتوتر، الذي يؤلم الشاعر ويحزنه، فالشعور الداخلي هو الذي جعله يشعر بهذا التناقض، ليصبح ذلك شاهدا على معاناته المؤلمة، التي أقلقت حياته، ووسمتها بطابع الحيرة والقلق واليأس، فالمحبوبة هي التي تمنح الشاعر السعادة أو الشقاء من خلال إدامة المحبة أو قطعها.

ومن مظاهر التضاد، التي تعبر عن مشاعر الحزن والألم، بعد فراق المحبوبة، يقول الشاعر[4]:

خليليَّ هذا ربعُ عَزَّةَ فاعقِلا قلوصَيكما ثمَّ ابكيا حيثُ حلّتِ

---

(١) ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص٨٧.

(٢) الديوان: ص٤٣٠.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أزورارها: الازورار عن الشيء العدول عنه (مادة:زور).

(٤) الديوان: ص٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومُسّا تراباً كـــان قـد مـــسَّ جِلـدها وبِيتـــا وظـــلاً حيـــثُ باتـــتْ وظلّـــتِ

ولا تيأســـا أنْ يمحـــوَ اللهُ عنكُمـــا ذنوبـــاً إذا صَـــلَّيْتما حيـــثُ صَـــلّتِ

وما كنتُ أدري قبلَ عزّة مـــا البُكـــا ولا موجعـــاتِ القلـــبِ حتـــى تولّـــتِ

تكشف فاعلية التضاد عن الآلام والأوجاع التي أصابت ذات الشاعر العاشق، وأججت لديه مشاعر الحزن والحنين للزمن الماضي، فالشاعر لم يكن يعلم بالآم العشق ولا أوجاعه، لأنه لم يذق مرارة الفراق إلا بعد أن حدث، مما أوقعه في آلامه وأوجاعه حزنا على زمن مـــضى، وحسرة على زمن خال من المحبوبة، لذلك فإن البعد الزمني في هـــذه الأبيـــات " يلعـــب دورا حاسما في خلق المفارقة، إذ ينقل مستوى الأداء اللغوي إلى الماضي...، ليكون ذلك إعلانا عن توقع مخالف للحاضر الذي يحكي فيه الشاعر حكايته"(١).

ومن هنا تغدو فاعلية التضاد دليلا واضحا على أجواء المعاناة المأساوية التي يتكبدها الشاعر بعد رحيل المحبوبة، فالشكوى من الواقع والزمن المعاش واضحة جلية من خلال فاعلية التضاد التي كانت"تعبيرا عن ألم الحب، وتصويرا دقيقا لهذه العلاقة التي ربطته بالمحبوبـــة"(٢) البائنة.

ومن جماليات التضاد التي وظفها الشاعر لتصوير مشاعر الفقد الدائم والأبدي، التـــي انتابته بسبب وفاة محبوبته، يقول(٣):

وجدت غداة البينِ إذ بنـــتِ زَفْـــرةً وكـــادت لهـــا نفـــسي عليـــك تـــصدَّعُ

وأصبحتُ مما أحدثَ الدهرُ خاشـــعاً وكنتُ لريـــبِ الـــدهرِ لا أتضعـــضعُ

---

(١) عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ص٢٦١.

(٢) صبرة: الغزل العذري في العصر الأموي دراسة فنية، ص٨٦.

(٣) الديوان: ص ٤٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فما في حياةٍ بعـد موتِـكِ رَغبـةٌ ولا في وِصالٍ بعـد هَجْـرِكِ مَطْمَـعُ

وما للِهـوى والحـبِّ بعـدكِ لَـذّةٌ ومات الهوى والحـبُّ بعـدَكِ أجمَـعُ

تبرز الثنائيات الضدية الحقيقة المرة، للفراق الأبدي، الروحي والجسدي للمحبوبة، الذي فجر عواطف الشاعر حزنا وأسى، فالمحبوبة فارقت الدنيا إلى غير رجعة، فـ "قد كانت أكثـر اللحظات إثارة لمشاعر الألم في تجربة الشاعر... لحظة موت المحبوبة، والموت في نفسه خبر مؤلم، ومصدر الألم الرئيسي فيه، تصور الفراق الأبدي"[1] للمحبوبة.

فالبنى الضدية تكشف أن فقدان المحبوبة، أوصل الشاعر إلى درجة فقدان معنى الحياة، فثارت عواطفه، وجاشت مشاعره لإظهار الألم واللوعة، فلا حب مثل حبهـا، ولا حيـاة بعـد موتها، فإذا كان هناك مايدفع الذات الشاعرة إلى التمسك بالحياة، فإن موت المحبوبة شكل فاجعة جعلتها تتخلى عن تلك الرغبة، وأصبحت تطمح في اللحاق بها، حتى بعد موتها، فعشق الشاعر للمحبوبة عشق أبدي لا خلاص منه يمتد إلى ما بعد الموت، فالحياة لم تعد في نظـر الـشاعر العاشق كما كانت قبل موت المحبوبة، وهذا يفسر حالة اليأس التي وصل إليها الشاعر، حتى غدا يبحث عن دنياه وسعادته في الموت الذي خطف منه المحبوبة، فالشاعر لم يعد يـشعر بأهميـة الحياة وجدواها، فلا شيء عنده يغني عن المحبوبة، أو يملأ الفراغ الوجداني الذي أحدثه موتها، فموت المحبوبة سلب حياة الشاعر الأمل، والسعادة، والرغبة، فـ " رؤيـة الـشاعر للحيـاة والموت،... انبعثت من تجربته الذاتية، فقد صار يرى الموت محببا، وذلك وفق حالته النفـسية والانفعالية الناجمة عن غياب المحبوبة، في حين أن الحياة لم يعد لهـا قيمـة فـي ظـل هـذا الغياب"[2].

---

(١) صبرة: الغزل العذري في العصر الأموي دراسة فنية، ص٨٧.

(٢) الشتيوي: تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، ص ٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا نلاحظ أن "التضاد حين ينتقل بالنفس من النقيض إلى النقيض، ومن الضد إلى الضد تُنتَج المعاني، وتتمكن في النفس"[1]، فجماليات التصوير المعتمدة على أسلوب التضاد غدت وسيلة من وسائل الشاعر العاشق، للتعبير والترجمة عن مدى الألم والحزن، الذي ألم به في ظل غياب المحبوبة الأبدي، فالأبيات السابقة كما "يبدو... قد أسست ثنائيات الضدية بحدة تؤكد التناقضات، فتزيدها بروزا"[2].

وبناء على ما سبق، يتبين لنا أن أسلوب التضاد شكل في شعر كثير عزة،وسيلة من وسائل التعبير، بالإضافة إلى دوره في بناء النص،وتعزيز تماسك أجزائه،وتعاضدها مع بعضها بعضا، حتى يخرج بصورته النهائية،المليئة بالإيحاءات والدلالات، القابلة للتفاعل، وتعدد القراءات.

(١) بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل نقل، ص٥٥.

(٢) أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص٢٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

التضمين العروضي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشكل التضمين العروضي فاعلية أسلوبية، تقوم على خرق السنن المتوارثة، وهدم وحدة البيت الشعري واستقلاليته، إذ تجعل من الأبيات الشعرية وحدة متلاحمة مترابطة، تبقي القارئ في حالة انتظار واشتياق لمعرفة ما تنبئ عنه الأبيات من دلالة ومعنى، فالتضمين يعدُّ "خطوة نحو وحدة القصيدة، وترابط أجزائها، وتسلسل معانيها"(١).

والتضمين لغة من "الضَّمِينُ: الكفيل، ضَمِنَ الشيءَ وبه ضَمْنا وضَمَاناً: كَفَلَ به، وضَمَّنَه إياه: كَفَّلَه، يقال: ضَمِنْتُ الشيءَ أَضْمَنُه ضَماناً فأنا ضامِنٌ وهو مَضْمون"(٢)، وهو أيضا إيداع شيء في شيء: "وضَمَّنَ الشيءَ الشيءَ: أَوْدَعه إياه كما تُودِعُ الوعاءَ والمتاعَ والميتَ القبرَ، وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمَّنته إياه، وكل شيء أُحرِزَ فيه شيء فقد ضُمِّنه"(٣).

وأما المفهوم الاصطلاحي للتضمين فهو "أن بيتا يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضايا له"(٤) وعرفه التبريزي (ت ٥٠٢هـ) بقوله: "والتضمين هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني"(٥).

ولقد اختلفت الآراء النقدية حول ظاهرة التضمين عند القدماء، فلكل ناقد منهجه وموقفه من هذه الظاهرة، ومن النقاد الذين عدّوها عيبا، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت٢٩١هـ)، الذي ذهب إلى أن التضمين عيب، وقد أكد على ضرورة استقلال كل بيت عن غيره، وذلك أثناء حديثه عن الأبيات المرجّلة، "التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه

---

(١) بكار، يوسف حسين: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٥٤.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، (مادة:ضمن).

(٣) المصدر نفسه، (مادة:ضمن).

(٤) المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، وقف على طبعة واستخراج فهارسه محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥هـ، ص٢٤.

(٥) التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٧٩م، ص٢٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمُّها عند أهل الرواية، إذا كان فهم الإبتداء مقرونا بآخره، وصدره منوطا بعجزه، فلو طرحت قافيــة البيــت وجبــت استمالته، ونسب إلى التخليط قائله"[1].

وقد أشار أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) إلى أن احتياج البيت الشعري إلى غيره ليتم معناه يعدُّ عيبا قبيحا، إذ يقول: "والتضمين أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفــصل الثــاني، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير كقول الشاعر:

كَــأَنَّ القَلْــبَ لَيْلَــةَ قِيــلَ يُغْــدَى ... بِلَيْلَـــى العَامِرِيَّـــةِ أَوْ يُـــرَاحُ

قَطَــاةٌ عَزَّهَــا شَــرَكٌ فَبَاتَــتْ ... تُجَاذِبُــهُ وَقَــدْ عَلِــقَ الجَنَــاحُ[2]

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني، وهذا قبيح"[3].

أما ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) فقد أظهر بشكل واضح رفضه للشعر الذي لا يكون فيه كل بيت مستقلا عن غيره، قائما بذاته، وعدّ ما خالف ذلك تقصيرا، إلا أنه يستثني الحكايــات ومــا شابهها، لأنها تحتاج إلى السرد، يقول:"ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه، لايحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات ما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[4].

ولعل السبب وراء هذا الموقف السلبي الرافض للتضمين عند عدد من النقاد القــدماء،

---

(١) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تقديم وتحقيق وشرح، محمد عبــد المــنعم خفــاجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٧٣، ٧٤.

(٢) ديوان مجنون ليلى، شرح د.يوسف فرحات، دار الكتاب العربي،بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٥٢.

(٣) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، ص٣٦.

(٤)ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ص٢١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعود إلى اعتقادهم السائد، أن الشعر الذي يكون فيه كل بيت مستقلا عن غيره، ولم يحدث فيه انفصال بين الوزن والمعنى، هو "أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية، وأشبهها بالأمثال السائرة"(١)، وتمسكهم بالرأي القائل: "خير الكلام ما كانت ألفاظه قوالب لمعاينة، فمتى كان اللفظ أكثر من المعنى كان الكلام واسعا وضاع المعنى فيه"(٢) فهم "يرون أن البيت التام هو المحمود، والمصراع التام بنفسه -بحيث لا يقف على المصراع الآخر-أفضل وأتم وأحسن"(٣).

فالمفاضلة عندهم كانت تقوم على أساس أن "خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سُكِتَ عن بعض"(٤).

ومن خلال ما تقدم، يفهم من آراء النقاد الرافضين لظاهرة التضمين العروضي، "إن إنفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه إنما هو من صفات جيد الشعر، وحين لا يتحقق هذا فإن التطابق بين الوزن والمعنى لا يتم، وهذا في نظر كثير من النقاد القدماء يدل على عدم قدرة الشاعر في التوفيق بين العناصر التي يتركب منها بناء البيت...، وعليه فإن عبقرية الشاعر تتجلى في تمكنه من إجراء المحافظة على استقلال البيت الواحد في عناصره التركيبية من حيث الوزن والقافية والمعنى دون الإخلال بواحد منها"(٥).

---

(١) ثعلب: قواعد الشعر، ص٦١.

(٢) ابن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق، أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ط، ١٩٦٠م، ص١٥٤.

(٣) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، د.ت، ص٢٢٥.

(٤) العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٢، ص٨، ٩.

(٥) الجميعي، عوض بن معيوض: التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري، علامات في النقد، ديسمبر١٩٩٨م، ع٨، ج٢٩-٣٠، ص٢٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعلى الرغم من النظرة السلبية للتضمين إلا أن هنالك من النقاد من نظر إليه نظرة مغايرة بعين الاستحسان والرضا، وعدّوه ليس عيبا، ومن هؤلاء، ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ)، إذ يقول: "وأحسن الشعر ما ينظم فيه القول انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل...، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسناً"(١)، فابن طباطبا أكد على أهمية تضامن الأبيات الشعرية، وعدم استقلالها عما قبلها وبعدها، فهو يستحسن القصيدة التي تتصل أجزاؤها مع بعضها بعضا، ويحتاج كل بيت فيها إلى الآخر، بحيث يصعب نزعة من السياق، فتصبح القصيدة بناء على ذلك كأنها كلمة واحدة.

ومن النقاد الذين أشاروا إشارة غير مباشرة إلى استحسان التضمين، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، وذلك أثناء حديثه عن النظم، حتى أنه "كان من الممكن جدا أن تبرز عنده فكرة الوحدة كأحسن ما تكون في النقد القديم"(٢). يقول: "وأعلم أن مما هو أصل في أن يدقّ النظرُ، ويغمض المسلك في توخي المعاني... أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه ها هنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعها بعد الأولين"(٣).

---

(١) ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن طبابا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق، طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط، ١٩٥٦م، ص١٢٦.

(٢) بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣م، ص٣٠٠.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، حققه وقدم له، محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فعبد القاهر الجرجاني ركز على اتحاد أجزاء النص، وعدم تفككها وانفصالها عن بعضها بعضا، بشكل يصعب معه خلخلتها، أو نزع أي جزء منها، فكل لبنة من لبنات النص تحتاج إلى أختها، وتتصل معها بانسجام وتماسك، "وهذا موقف يتجاوز حدود النظرة الجزئية، التي تؤمن باستقلال البيت الشعري"(١).

وأما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، فقد أشار إلى استحسانه للتضمين إشارة واضحة، وعدّه ليس عيبا، إذ يفصح عن ذلك بقوله: "وهو عندي غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يُعَلَّق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحدهما بالأخرى"(٢).

ويتابع ابن الأثير حديثه مفسرا ومعللا عدم النظر إلى التضمين على أنه عيب، بقوله: "لو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل، ...وقد استعمله العرب كثيرا، وورد في شعر فحول شعرائهم"(٣)، فابن الأثير يفسر سبب اقتناعه وقبوله للتضمين، ويرد أيضا على من يرى فيه عيبا من خلال النص على ورود التضمين في كتاب الله –عز وجل– وفي شعر الفحول.

التضمين العروضي عند النقاد المعاصرين:

تنبه عدد من النقاد المعاصرين إلى ظاهرة التضمين العروضي في الشعر، ودورها في تشكيل النص الشعري، فلم تعد النظرة الجزئية هي المسيطرة على النقد، القائمة على تفكيك الأبيات، ونزعها من سياقها من غير أن يكون لها صلة بما يجاورها، فالموقف النقدي المتمسك بوحدة البيت الشعري واستقلاليته لم يعد القاعدة الأساسية التي لا يجوز خرقها، أو الوقوف عند

---

(١) ربابعة، موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٠م، ص٦١.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٣، ص٢٠١.

(٣) المصدر نفسه، ج٣، ص٢٠١، ٢٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حدودها، فالنقد الحديث يعنى بالنص، والأسلوب الذي بني عليه، والصلة التي تقوم بين كل بيت وما يجاوره، لما لذلك من أثر في الكشف عن الدلالة النفسية والبنائية.

ومن النقاد المعاصرين الذين أشاروا إلى التضمين العروضي، سيد البحراوي، الذي وصفه بأنه"من أهم القيم الجمالية في الشعر"(١) .

ويشير رجاء عيد إلى أن الموقف السلبي من التضمين، كان مرتبطا بوحدة البيت الشعري، التي سيطرت زمنا على النقد القديم، ويقرّ أن النقد الحديث تمكن من تجاوز النظرة السلبية القديمة للتضمين، يقول:"يعدّ العروضيون التضمين من عيوب القافية... وذلك نتيجة-على ما نعتقد- لشيوع فكرة نقدية قديمة ظلت تسيطر زمنا، وهي المحافظة على وحدة البيت، إلا أننا في مفهومنا الحديث لوحدة القصيدة لا نعدّ ذلك عيبا"(٢).

ويرى موسى ربابعة أن نظرة القدماء السلبية للتضمين، ماهي إلا تدخل في إبداع الشاعر، فهذه الظاهرة موجودة منذ نشوء الشعر، يقول: "يبدوأن التضمين يمثل مظهراً من مظاهر الفرق بين موقف الشاعر وموقف الناقد، فقد وجدت هذه الظاهرة منذ أن وجد الشعر، واستمرت في العصور اللاحقة على الرغم من سلطة النقاد الذين نظر معظمهم إلى هذه الظاهرة نظرة سلبية، وكأن موقف النقاد السلبي من هذه الظاهرة ما هو إلا تدخل واضح في عملية الإبداع، وفي بناء النص الذي يسهم التضمين في بناء نسيجه اللغوي بشكل واضح"(٣).

ويوضح عوض الجميعي إنه لا بأس من افتقار الأبيات الشعرية إلى بعضها بعضا، مادام ذلك يخدم النص الشعري، وهذا الأمر متروك لقدرة الشاعر وإبداعه، فهو الذي يختار الأسلوب

---

(١) البحراوي، سيد: التضمين في العروض والشعرالعربي، مجلة فصول، أبريل، سبتمبر، ١٩٨٧م، مج٧، ع٣/٤، ص٩٤.

(٢) عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والحديث لموسيقي الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص١٤٨.

(٣) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يراه ملائما للتعبير، والطريقة التي يبني بواسطتها نصه، يقول:"فلا ضير أن يفتقر البيت إلى ما يليه في تمام معناه أو مبناه النحوي، ما دام الأمر في بنائه يعود إلى عاطفة تدفعه من قبل المتكلم، ويستدعيه سياق المقام ومقتضى الحال...، فالنص الأدبي يتراكم حين تترابط أجزاؤه، وتتلاحم فقره، وتكون هذه بسبب من تلك.وليس للشاعر أن يخل بالنظام النحوي الذي تسير عليه منطقية اللغة، غير أن له حرية اختيار الطريقة التي يعبر بها عن أفكاره ومشاعره، فله أن يختار طريقة البناء والإسناد والربط والتعليق والنظم، وهذا ما يجعل الوحدات اللغوية التي يختارها الشاعر تميزه عن غيره فيبرز بها أسلوبه، وتظهر بها قدرته على التعبير والتقويم وشدّ انتباه المتلقي وإثارة التوقعات"(١) .

وتأسيسا على ما تقدم ، نلاحظ أن ظاهرة التضمين العروضي، تمثل تمردا على وحدة البيت الشعري واستقلاليته، التي كانت تشكل قاعدة أساسية صارمة منذ القدم، لذلك "ليس هناك سبب يحول دون النظر إلى هذه الظاهرة على أنها ظاهرة أسلوبية، تكشف إلى حدّ بعيد عن الفاعلية الشاعرية التي لا تعترف في كثير من الأحيان بسلطة النقد"(٢).

ظاهرة التضمين العروضي في شعر كثير عزة:

الباحث في شعر كثير عزة، يلمس شيوع ظاهرة التضمين العروضي في شعره بشكل واضح، فهذه الظاهرة تشكل لديه سمة أسلوبية لها أهميتها البنائية والدلالية، وقد هيأ له هذا الأسلوب في التعامل مع اللغة فرصة للتعبير عن مواقفه الانفعالية بحرية، من غير أن تكون هنالك أية قيود تحدّ من قدرته الإبداعية، فكثير عزة يمتاز بطول النفس الشعري، الذي يعدّ وسيلة لترجمة ما يعتلج في خاطره.

---

(١) الجميعي: التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري، ص٢٥٨.

(٢) ربابعة، موسى: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى: دراسة في المفهوم والوظيفة، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، مج٨، الآداب(١)، ١٩٩٦م، ص٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسيحاول الباحث دراسة بعض أشكال التضمين العروضي في شعر كثير عزة، ومنها:

أولا: التضمين العروضي المقترن بأسلوب القسم.

ثانيا: التضمين العروضي المقترن بأسلوب الشرط.

ثالثا:التضمين العروضي المقترن بأسلوب النفي.

رابعا: التضمين المتعالق(المركب).

أولا: التضمين العروضي المقترن بأسلوب القسم:

إن أسلوب القسم من الأساليب الشائعة التي وظفها كثير عزة في قصائده، لما له من قوة تأثيرية في النفس الإنسانية، وقد مكنه هذا الأسلوب من استثمار طاقات التضمين العروضي، التي ساعدته على الربط بين أكثر من بيت شعري، فانفعالات الذات الشاعرة أجبرت الشاعر على اللجوء إلى دوائر أوسع من دائرة البيت الأحادي للتعبير عما يقسم به، ويريد تأكيده، وقد أكثر الشاعر من استخدام الفعل (حلفت) للدلالة على القسم في مطلع عدد من أبياته الشعرية، يقول(١):

حلفتُ لها بالراقصاتِ إلى منىً ... تُغِذُّ السّرى كلبٌ بهنَّ وتَغْلِبُ

ورَبِّ الجيادِ السّابحاتِ عَشِيَّةً ... مع العصْرِ إذ مرَّتْ على الحَبْلِ تَلْحَبُ

لعَزَّةُ هَمُّ النفسِ منهنَّ لو ترى ... إليها سبيلاً، أو تُلِمُّ فَتُصقِبُ(٢)

تبرز في هذه الأبيات صورة الشاعر العاشق، الذي يتجه بتفكيره ومشاعره صوب

---

(١) الديوان: ص١٦٠.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الراقصات: العرب تقول:رقص البعير يرقص رقصا، محرك القاف، إذا أسرع في السير، (مادة:رقص)، تغذ: الإغذاذ الإسراع في السير، (مادة:غذذ)، السابحات: السوابح: الخيل لأنها تسبح، وهي صفة غالبة، السابح من الخيل يمد يديه في الجري سبحا، (مادة:سبح)، تلحب: لحب إذا مرّ مرا مستقيما، اللحب: الظريف الواضع، (مادة:لحب)، تلم: ألم به: زاره غبا،الإلمام الزيادة غبا. ويقال فلان يزورنا لماما، أي في الأحايين، (مادة، لمم)، تصقب:الصقب:القرب، (مادة:صقب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المحبوبة، فهي شغله الشاغل، وهواه الذي يأمل الاقتراب منه دائما وأبدا، وقد بدا ذلك من خلال فاعلية التضمين العروضي المتكئة على أسلوب القسم، الذي شكل " بناء متشابكا،... حيث إن وحدة البيت قصرت عن الوفاء بالمعنى كاملا"[١].

وتكشف اللغة الشعرية أن قسم الشاعر عظيم، لأنه قائم على تكرار صيغة القسم، فمرة يحلف بالإبل المتجهة إلى منى من قبيلتي كلب وتغلب، ومرة أخرى برب الجياد المسرعة التي تقطع الطريق مع العصر، وذلك ليؤكد حقيقة مفادها، أن عزة غايته و مطلبه.

إن استخدام الشاعر لأسلوب القسم في البيت الأول، ثم تكراره في البيت الثاني، أجبره على كسر نمطية البيت الأحادي، والاطاحة به، فالمحبة القوية للمحبوبة مثلت حافزا قويا للاستعانة بمثل هذا الأسلوب للتعبير عن المشاعر، "فالنشاط الفني المبدع فيض حيوي دافق يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير والإبداع"[٢].

وتوضح فاعلية التضمين العروضي أن المعنى لم يتم في البيت الأول أو الثاني، وإنما احتاج إلى بيت ثالث كي يكتمل، فهذه الأبيات شكلت وحدة واحدة، "فلو قرئت... بصورة مجزأة لما استطاع القارئ أن يتبين المعنى، ولذلك جاءت الأبيات مترابطة المعنى مشكلة وحدة متكاملة"[٣]، فلا يمكن التوقف عند حدود بيت بعينه دون الاستمرار إلى ما بعده، حتى يتمكن المتلقي إدراك المعنى والفكرة التي يتحدث عنها الشاعر، فالنسيج العاطفي المتدفق أسهم في خلق ألفة متجانسة مترابطة جمعت الأبيات مع بعضها بعضا.

ومثل أسلوب القسم وسيلة من وسائل الشاعر للتعبير عن وفائه وإخلاصه للمحبوبة،

---

(١) تركي، فايز صبحي عبد السلام: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، الثقافة والتنمية، ع٧، يوليو، ٢٠٠٣م، ص٦٦.

(٢) أحمد، محمد خلف الله: من الواجهة النفسية في دراسة الأدب، ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، ط٢، ١٩٧٠م، ص٧١.

(٣) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقول[1]:

فأقسمتُ لا أنساكِ ما عـشتُ لَيْلَـةً وإن شَـحَطَتْ دارٌ وشَـطَّ مَزارُهـا

وما استنَّ رقراقُ السّرابِ وما جرى ببـيضِ الرُّبـى وخـشيُّها ونَوارُهـا

وما هبّتِ الأرواحُ تجري وما ثوى مُقيمـاً بنَجْـدٍ عَوْفُهـا وتِعارُهـا[2]

بدأ الشاعر هذه الأبيات بأسلوب القسم (فأقسمت)، ليؤكد للمحبوبة أنه لن ينساها ما عاش حتى لو ابتعد عنه، وما تلألأ السراب، وما جرت بالروابي الوحوش والأبقار، وما هبت النسمات تجري، وما ظل جبلا عوف وتعار راسخين في نجد، فالشاعر ذكر عددا من الأشياء التي عطفها على قسمة من أجل تأكيد التزامه بعشقه، وإخلاصه ووفائه للمحبوبة. " وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على أن عاطفة الشاعر في هذه القصيدة منداحة، يقصر البيت"[3] عن مجاراتها.

إن توظيف ظاهرة التضمين العروضي واضحة في الأبيات من خلال اعتماد الشاعر على أسلوب القسم، الذي عزز من تماسكها وترابطها مع بعضها بعضا، مما جعل منها وحدة متلاحمة، لا يمكن فصل أي جزء من أجزائها، فإذا استوفى الوزن العروضي حقه، فإن المعنى لا يستقيم إلا بالانطلاق إلى البيتين اللاحقين.

ومما لا شك فيه أن أسلوب القسم اتخذ طابعا نفسيا، دل على ذات متعلقة بالمحبوبة، ففيه إقرار وتأكيد من الشاعر بعدم نسيانها، وإن تعلقه بها سيبقى خالدا ما دامت الأشياء التي عطفها على قسمه خالدة، ولعل الدفقات الشعورية التي تفيض حبا وهياما بالمحبوبة، كانت سببا رئيسا

---

(١) الديوان: ص٤٣٠، ٤٣١.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، استن: استن السراب: اضطرب، وسن الإبل سنا: ساقها سوقا سريعا، وقيل: السنن: السير الشديد، والسنن الذي يلح في عدوه وإقباله وادباره، (مادة:سنن)، النوار: المرأة النفور من الريبة، وقيل النوار النفار من أي شيء، (مادة:نور)، الأرواح: جمع ريح: الريح: نسيم الهواء، وكذلك نسيم كل شيء، وهي مؤنثة، (مادة:روح).

(٣) تركي: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، ص٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في إحداث فاعلية التضمين وخلخلة وحدة السطر الشعري، فالحقيقة التي يريد الشاعر إثباتها، هي عدم نسيان المحبوبة، وهذا فيه إشارة على استمرارية الحب، ورسوخه في ذاته وديمومته.

ومن صور توظيف التضمين العروضي المتشكلة بواسطة أسلوب القسم، قول الشاعر[1]:

حلفتُ لها بالمأزِمَيْنِ وزَمْزمٍ ... وللّهُ فوقَ الحالفينَ رقيبُ

لئنْ كان بَرْدُ الماء هيمانَ صادياً ... إليَّ حبيباً إنّها لحبيبُ[2]

تتجلى فاعلية التضمين العروضي في هذين البيتين بشكل واضح، من خلال اتكاء الشاعر على أسلوب القسم، الذي لجأ فيه إلى الحلف بالمأزمين وزمزم، وهما من الأماكن التي لها أهميتها الدينية والروحية، ولكن الشاعر لم يكتف بالحلف بهما فحسب، فإذا لم يذكر لفظ الجلالة في قسمه إلا أن يشهد الله على ما يقول ويعلن، من أجل إثبات وتأكيد حبه لصاحبته.

ونلاحظ أن جواب القسم جاء في نهاية البيت الثاني (إنها لحبيب)، ليؤكد الشاعر لصاحبته صدق العواطف والمشاعر التي يكنها لها، فالحقيقة التي يريد توضيحها، إنها هي المحبوبة والمعشوقة.

وهكذا نجد أن أسلوب القسم لجلالته وعظمته في النفس كان وسيلة اتكاء عليها الشاعر من أجل اقناع صاحبته بصدق مشاعره، وبالتالي نتج عن استخدامه لهذا الأسلوب نوع من التلاحم والانسجام بين البيتين الشعريين، فالمعنى لم يكتمل في البيت الأول، وإنما امتد إلى البيت الثاني، فعاطفة العشق القوية فرضت على الشاعر اللجوء إلى هذا الأسلوب.

---

(١) الديوان: ص٥٢٢.

(٢) المأزمان: وهو موضع بمكة بين المشعر الحرام وعرفة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان::٥/٤٠)، زمزم: هي البئر المباركة المشهورة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان::٣/١٤٧). وانظر: ابن منظور: لسان العرب، هيمان: همت عينه: سال دمعها، والهوامي الإبل المهملة بلا راع، وقد همت تهمي فهي هامية إذا ذهبت على وجهها، (مادة:همي)، صاديا: الأصيد الذي لا يستطيع الإلتفات، والصاد يعني الذي به الصيد وهو داء يصيب الإبل في رؤوسها فتسيل أنوفها وترفع رؤوسها ولا تقدر أن تلوي معه أعناقها، (مادة:صيد).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعليه فإن ظاهرة التضمين تعبر عن عواطف الشاعر، و"مواقفه ورؤيته، فالتضمين يقوم على إخلاف التوقع وكسر حدود البيت الشعري لأن الدلالة أو المعنى لا تتم إلا باستمرار القراءة، ولذلك يضحي الوقوف على القافية أمرا غير مستساغ، لأن ذلك لا يرضي رغبة المتلقي الذي يصر على إدراك المعنى وتحقيق الفهم"(١) .

ومن النماذج التي تبدو فيها ظاهرة التضمين العروضي بارزة بالاعتماد على أسلوب القسم، قول الشاعر(٢):

حلفتُ وما بالصدقِ عيبٌ على امرىء ... يراهُ، وبعضُ الحالفينَ كَذوبُ

بربِّ المطايا السّابحاتِ وما بنَتْ ... قُرَيْشٌ، وأهْدَتْ غافقٌ وتُجيبُ

ومُلْقى الوَلايا من مِنىً حيثُ حَلَّقَتْ ... إيادٌ وَحَلَّتْ غامدٌ وَعَتيبُ

يَمينَ امْرِىء لم يَغْشَ فيها أثيمةً ... صَدوقٍ وفَوْقَ الحالفينَ رقيبُ

لِنعْمَ أبو الأضيافِ يغْشَوْنَ نارَهُ ... وَمُلْقى رحالِ العيس وهي لغُوبُ

وَمُخْتَبَطُ الجادي إذا ما تتابعَتْ ... على النَّاس مثْنَى قرَّةٍ وجُدوبُ

وحامي ذِمارِ القومِ في ما يَنوبُهُمْ ... إذا ما اعْتَرَتْ بعد الخُطوبِ خُطُوبُ(٣)

وظف الشاعر في هذه الأبيات ظاهرة التضمين العروضي، من خلال الاستعانة بأسلوب القسم، وذلك للدلالة والحديث عن بعض الصفات الحميدة لممدوحه، التي تجسد كرمه وشجاعته، إذ كرر عددا من صيغ القسم للإشارة إلى ذلك، وهي: القسم برب المطايا التي توصل الحجيج

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٧٤.

(٢) الديوان: ص١٦٦.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب،الولايا: جمع ولية: البرذعة، (مادة:ولي)، حلقت: الحلق: حلق الشعر، (مادة:حلق)، مختبط: المختط: الذي يسألك بلا وسيلة ولا قرابة ولا معرفة، الأختباط: طلب المعروف والكسب، (مادة:خبط)، الجادي: السائل العافي، (مادة:جدا)، القرة: البرد، (مادة:قرر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى بيت الله، وما بنت قريش، وبالهدي المقدمة من قبيلتا غافق وتجيب تقربا إلى الله، وبملتقى الإبل في منى.

ويتجلى تلاحم الأبيات السابقة وترابطها مع بعضها بعضا، بواسطة أسلوب القسم، الذي بدأه الشاعر بعبارة (حلفت)، ففهم الأبيات لا يتضح إلا بقراءتها معا، إذ يصعب فصلها عن بعضها، وقراءة كل بيت وحده، من غير وصله بما بعده، فالشاعر قام بهدم وحدة البيت العروضي، ليبني وحدة أكبر، وهذه الوحدة لها تأثيرها في هيكل النص الشعري من الناحية البنائية والمعنوية، وقد لعب القسم دورا فاعلا في هذا الترابط والانسجام.

وهكذا نرى أن التكثيف في استخدام عبارات وصيغ القسم، ساهم في ترابط الأبيات وابتعادها عن التنافر، وهذا الترابط شكل في ما بينها وحدة منسجمة ومتجانسة، فكل بيت يتصل بما بعده وقبله، مما ساعد على تماسك النص وتجانسه بشكل عام، "وما كان من الممكن الوصول إلى كل هذه النواتج، لو حافظت الصياغة على بنائها المثالي والمألوف"[1].

ونلاحظ مما سبق، أن القسم كان من الأساليب التي لجأ الشاعر فيها إلى استثمار فاعلية التضمين العروضي، إذ لعب دورا فاعلا في تحقيق نوع من الانسجام والوحدة بين الأبيات الشعرية، فالذات تحتاج في بعض الأوقات إلى مساحة أوسع من المساحة المعتادة كي تعبر عما ترغب في إيصاله، فلا يبقى أمامها مجالا حينئذ للانحسار في وحدة البيت الشعري، وهذا يجعل من الانطلاق إلى بيت أو أبيات أخرى أمرا لا مفر منه، لإخراج ما بجعبتها من أحاسيس وعواطف.

ثانيا:التضمين العروضي المقترن بأسلوب الشرط:

---

(١) عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ارتبطت ظاهرة التضمين العروضي في شعر كثير عزة بأسلوب الشرط، فهو من الأساليب الشائعة في شعره، التي اعتمد عليها في بناء هذه الظاهرة، وقد ساهم هذا الأسلوب في تشكيل لحمة قوية بعيدة عن التنافر والتضارب بين الأبيات الشعرية، إذ يصبح كل بيت في أطار دائرة الشرط في كثير من الأحيان بحاجة ملحة إلى ما بعده وما قبله. حتى أنه " يتعذر نقل البيت عن موضعه"(١). ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر(٢):

ولمّا رأتْ وَجدي بها و تَبيّنَتْ صبابةَ حرّانِ الصَّبابةِ صادِ

أدلّتْ بِصَبْرٍ عندَها وجَلادةٍ وتحسبُ أنَّ الناسَ غيرُ جِلادِ(٣)

تبدو فاعلية التضمين ماثلة من خلال أسلوب الشرط، الذي تم بواسطته التلاحم والاقتران بين البيت الأول والثاني، فالشاعر افتتح البيت الأول بأسلوب الشرط(لما رأت)، أما جوابه فقد جاء في مطلع البيت الثاني (أدلت)، حيث شكل ذلك لحمة قوية بين البيتين. فالشاعر "استخدم... أداة الشرط غير الجازمة (لمّا)، لأنها تختص بالماضي... فلما كان ... يحكي ماضيا بالنسبة له، ولما كان المعنى الذي يريد التعبير عنه يقصر البيت عن الوفاء به لجأ إلى التضمين باستخدام (لما) لأن بنيتها الأساسية تتيح له استخدام الأفعال الماضية... معلقة إحدى الجملتين على الأخرى، مكتنفة لفسحة نطقية أو كلامية بين الأداة وجوابها"(٤).

يتحدث الشاعر في هذين البيتين عن سلوك المحبوبة وتصرفها، عندما أيقنت بعشقه ومحبته الشديدة لها، فقد أظهرت الصبر والجلادة، وهذا يوحي بنوع من التدلل الذي مارسته

---

(١) تركي: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، ص١٦.

(٢) الديوان: ص٤٤٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الصبابة: الصبّا من الشوف، (مادة:صبا)، صاد: الصدى: العطش، (مادة:صيد)، أدلت: دلّ إذا افتخر، (مادة:دلل)، الجلادة: الجلد: القوة والصبر، والجلد: الصلابة، (مادة:جلد).

(٤) تركي: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، ص٥٨، ٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحبوبة ضد الشاعر العاشق، لذا فإن ما توحي به الأبيات من دلالة ومعنى لا يتحقق إلا بقراءة البيتين معا، كأنهما نسيج واحد يصعب فصله أو خلخلة أركانه، فالبيت الأول يفضي إلى الثاني تلقائيا، فالقارئ لا يستطيع التوقف عند حدود الوزن والقافية، دون التخطي إلى البيت الآخر، إذا رغب في معرفة المعنى والدلالة، وإلا تعسر عليه ذلك.

ومن أنماط فاعلية التضمين الواضحة باستخدام أسلوب الشرط، قول الشاعر[1]:

فإنْ تُمسِ قد شطّتْ بعزّةَ دارُها ولم يَستقِمْ والعهدَ منها زعيمُها

فقد غادَرَتْ في القلبِ منّي زَمانةً ولِلْعَين عَبْراتٍ سَريعاً سُجومها[2]

إن الانسجام والتماسك هنا حدث نتيجة أسلوب الشرط، الذي صدر به الشاعر البيت الأول، بقوله (فإن تمس)، وجوابه الذي امتد إلى مطلع البيت الثاني (فقد غادرت)، فـ"الشاعر يريد من قرائه أن يصلوا في قراءتهم بين ...البيتين، وألا يقفوا على أولهما بانتهاء إيقاعه العروضي"[3].

ويصور الشاعر في هذين البيتين المعاناة التي أصابته بعد فراق المحبوبة، وعدم وفائها بوعودها، وهذا ما يشير إليه أسلوب الشرط، فالفراق ترك في ذاته حزنا عميقا وحسرة مؤلمة، فغاية الشاعر من استثمار فاعلية التضمين العروضي، تكمن في التعبير عن بلواه، وتأكيد البين بينه وبين المحبوبة.

ومن أمثلة فاعلية التضمين، التي عمد إليها الشاعر عن طريق أسلوب الشرط، قوله في

---

(١) الديوان:ص١٤٢.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، شطت: بعدت، (مادة:شطط)، زعيمها: الزعم: الظن، وقيل: الكذب، قال ابن السكين: ويقال للأمر الذي لا يوثق به مزعم أي يزعم هذا أنه كذا ويزعم هذا أنه كذا، (مادة:زعم)، الزمانة: آفة في الحيوانات، والزمانة: العاهة. والزمانة: الحب، (مادة:زمن)، سجومها: سجت العين الدمع والسحابة الماء: وهو قطران الدمع وسيلانه، قليلا كان أو كثيرا، وسجمت السحابة مطرها إذا صبته، (مادة:سجم).

(٣) النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م، ص٢٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وصف لحظات الوداع والفراق[1]:

ولمّا وقَفْنا والقلوبُ علـى الغَـضا ... وللـدّمعِ سَـحٌّ والفـرائِضُ تُرْعَـدُ

وبَـينَ التّراقـي واللهـاةِ حـرارةٌ ... مكان الـشّجا مـا إن تبـوخُ فتبـردُ

أقولُ لمـاءِ العـينِ أمْعِـنْ، لعلّـه ... بما لا يُرى من غائبِ الوجدِ يَـشْهدُ[2]

إن فاعلية التضمين في هذه الأبيات تظهر عظم المحنة والمعاناة، التي أصابت الـشاعر في لحظات الوداع والفراق، وقد ساعده اللجوء إلى استخدام أسلوب الشرط من تسليط الـضوء على ما حلّ به في تلك اللحظات القاهرة والمؤلمة.

وقد هيأ أسلوب الشرط للشاعر، تحقيق وحدة متلاحمة مترابطة بين الأبيات، إذ يتعـذر الفصل بين البيت الأول والثاني والثالث، فالمشاعر الوجدانية الفياضة فرضت علـى الـشاعر استخدام هذا الأسلوب في التعبير، فانفعال الشاعر مع الحدث حدا به إلى تخطي حـدود الـوزن والقافية، فلم يستطع كبت مشاعره في إطار البيت الواحد، فالحالة النفسية للشاعر المفعمة بالحزن والأسى ساهمت في تشكيل هذا الترابط والتلاحم، فلكي يستقيم المعنى يظل البيت الأول محتاجا إلى ما يليه.

وهكذا نجد أن غاية الشاعر من استخدام أسلوب الشرط، هي وصف موقفـه النفـسي، وتصوير حالة الحزن التي انتابته أثناء مرحلة الفراق، فظاهرة التضمين "تعكس ...أبعادا نفسية عميقة، وذلك عندما يبتغي الشاعر من ورائها الحديث عن ذاته بأسلوب يحمل طابعا سـرديا أو

---

(١) الديوان: ص٤٣٧.

(٢) انظر: ابن منظور:لسان العرب، الغضا: شجر، وهو من أجود الوقود عند العرب، (مادة:غضا)، سح: سح الدمع والمطر والماء أي سال من فوق واشتد انصبابه، (مادة:سحح)، الفرائض: جمع فريضة، وهي اللحمة التي بين الجنب والكتف ترعد من الدابة إذا فزعت، (مادة:فرض)، التراقي: جمع الترقوة، هي عظم وصل بين ثغرة النحر والعاتق من الجانبين، (مادة:ترق)، الشجا: ما اعترض في حلق الإنسان والدابة مـن عظـم أو عـود أو غيرهما، (مادة:شجا)، أمعن: المعن: الماء السائل وقيل: الجاري على وجه الأرض، (مادة:معن).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصصيا"[1].

ومن صور فاعلية التضمين العروضي التي اتكأ فيها الشاعر على أسلوب الشرط، قوله[2]:

وإنْ هِيَ قامَتْ فما أثْلَةٌ بَعَلْيا تُناوِحُ ريحاً أصيلا

بأحسنَ منها، وإن أدبَرتْ فَإرِخٌ بِجُبَّةَ تَقرو خَميلا[3]

لقد بدأ الشاعر هذين البيتين بأسلوب الشرط، الذي وظفه لتصوير بعض الصفات الجمالية، التي تمتاز بها صاحبته، فأداة الشرط وفعلها جاءا في البيت الأول، أما الجواب فقد أتى في بداية البيت الثاني، وهذا الأسلوب في التعامل مع اللغة شكل وحدة متلاحمة بين البيتين. إذ "يتيح فسحة كلامية نطقية للشاعر، كي يعبر عن مراده في خضم هذه الفسحة"[4].

إن أسلوب الشرط منح الشاعر فرصة لكي يتمكن من إضفاء بعض الصفات الجمالية على صاحبه، وإظهار تفوقها من خلال المقارنة التي أجراها بينها وبين الأثلة العالية، والبقرة الفتية، فالغاية التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها من وراء هذا التضمين، هي تأكيد صفة الجمال لصاحبته.

ومن مظاهر فاعلية التضمين المقترنة بأسلوب الشرط، قول الشاعر[5]:

وأنتِ المُنى يا أُمَّ عمروٍ لو أنّنا نَنالُكِ أو تُدْني نَواكِ الصَّفائِقُ

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٦٩.

(٢) الديوان: ص٣٩١.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الأثلة: واحدة الأثل، من العضاة، وهو طوال في السماء مستطيل الخشب وخشبة جيدة، (مادة:أثل)، التناوح: التقابل، (مادة:نوح)، الإرخ: البقر، وخص بعضهم به الفتي منها، وقال أبو حنيفة الأرج والإرخ الفتية من بقر الوحش، (مادة:أرخ)، تقرو: قرا الأمر واقتراه: تتبعه، (مادة:قرا).

(٤) تركي: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، ص٦٣.

(٥) الديوان: ص٤١٥، ٤١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأصْبَحْتُ خِلواً من هُمومٍ وما سَرَتْ عليّ خيالاتُ الحَبيبِ الطّوارِقُ[1]

تمثل ظاهرة التضمين هنا تعبيرا واضحا عما تتمناه الذات الشاعرة، فأسلوب الشرط المفعم بالتمني أسهم في تشكيل بناء متماسك، إذ يغدو الوقوف عند حدود الوزن والقافية أمرا غير لائق أو مقنع، وحتى يتلافى القارئ الوقوع في الإرباك وسوء التقدير، لابد له من متابعة القراءة، حتى يتمكن من فهم المعنى، وإدراك الفكرة التي يتحدث عنها الشاعر، وهذا ساهم في خلق نوع من الوحدة البينوية والمعنوية في النص.

وتشير فاعلية التضمين أن أسلوب الشرط لعب دورا هاما في الكشف عن أمنية الشاعر، وهذا يعكس شدة الألم الذي يعتصر الذات الشاعرة، حتى أصبحت تتمنى نوال المحبوبة علها ترتاح وتتخلص من عذاب العشق المرهق.

وتأسيسا على ما تقدم، نجد أن أسلوب الشرط كان ماثلا في شعر كثير عزة، استفاد منه في تحقيق وحدة معنوية وبنائية بين الأبيات الشعرية، إذ يقترن كل بيت بما بعده وما قبله، حتى تتضح الرؤية، ويتجلى المعنى، فالتوقف بالقراءة عند جزئية معينة من أسلوب الشرط، أمر عسير لا يتقبله ذوق القارئ، وهذا يساعد على تماسك النص بشكل عام.

ثالثا:التضمين العروضي المقترن بأسلوب النفي:

كان النفي من الأساليب التي اعتمد عليها الشاعر في هدم وحدة البيت الشعري، فهو من الأساليب المقترنة بالتضمين العروضي، لأنه يساهم في ربط الأبيات الشعرية مع بعضها بعضا من الناحية البنائية والدلالية، إذ يصبح الوصول إلى المعنى وتحقيق الفهم غاية لا تدرك إلا بمتابعة القراءة.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الصفائق: صوارف الخطوب وحوادثها، (مادة:صفق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن صور أسلوب النفي التي بدأها الشاعر بحرف النفي(ما)، وختمها بصيغة التفضيل، قول الشاعر[1]:

فما ظبْيةٌ أدْمــاءُ واضِــحَةُ القَــرا تَنُصُّ إلــى بَــرْدِ الظّــلالِ غَزَالَهــا

تَحُــتُّ بقَرْنيهــا بَريــرَ أَراكَــةٍ وتَعْطو بظِلْفَيهــا إذا الغُــصْنُ طالَهــا

بأَحْــسنَ مِنهــا مُقلَــةً ومُقَلَّــداً وجيداً إذا دانَــتْ تَنُــوطُ شِــكالَها[2]

لجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى الاعتماد على أسلوب النفي في سرد حكايته، فقد أفتــتح أبياته بالنفي (فما ظبية)، ومن ثم بدأ سرد أحداث القصة التي سعى إلى حبكها، ولكن المجال لم يتسع إلى حصر هذه القصة في بيت واحد، لذلك تجاوزت حدود البيت الأول إلى البيتين الثــاني والثالث على التوالي، حينما قفل الشاعر قصته بصيغة التفضيل (بأحسن). "وقد أسهم... ذلك في تحقيق المعنى المراد"[3].

ويرسم الشاعر في الأبيات السابقة صورتين،الأولى قام بحبكها خدمة للثانية،التي يحاول الكشف عنها،وتسليط الضوء عليها،وتتمحور الصورة الأولى حول ظبية أدماء،تــسوق غزالهــا حتى ينعم بفيء الظلال،وتسقط بقرينها ثمر الأراك،وأحيانا تتناوله بظلفيها إذا كان الغصن بعيدا، ولكن صورة الظبية الجميلة والحنونة، ليست أجمل من صاحبة الشاعر مقلة وجيدا وجمالا.

إن الشاعر يظهر لنا صورة جميلة لظبية، ولكن هذه الصورة سرعان ما تختفي لتظهــر

---

(١) الديوان: ص٤٦٨.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، أدماء: الأدم من الظباء البيض يعلوهن جدد فيهن غبــرة، وهــي البــيض البطون السمر الظهور يفصل بين لون ظهورها وبطونها جدتان مسكينان، (مادة:أدم)، القرا: الظهر، (مادة:قرا)، تنص: النص: السير الشديد والحث، (مادة:نصص)، البرير: ثمر الأراك إذا أسود وبلغ (مــادة:بــرد)، تعطــو، العطو: التناول(مادة:عطا)، طالها: لم تنله (مادة:طلل)، المقلد: القلادة ما جعل في العنق (مادة:قلد)، تنوط: نــاط الشيء: علقه (مادة:نوط)، شاكلها: الشكال في الرحل: خيط يوضع بين الحقب والتصدير، والشكال: العقال، وهو الزوار أيضا (مادة:شكل).

(٣) تركي: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، ص٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صورة المحبوبة، التي تفوقها جمالا وحسنا، فصيغة التفضيل جعلت من الصورة الثانية أقوى حضورا وبروزا من الصورة الأولى.

ومن صور أسلوب النفي أيضا قول الشاعر[1]:

وما جابَةُ المِدْرَي خَذولٌ خَـلا لَهـا أراكٌ بـذي الريّـانِ دانٍ صَـريمُها

بأَحْـسَنَ منهـا سُـنّةً و مُقَلّـداً إذا مـا بَـدَتْ لبّاتُهـا ونَظيمُهـا[2]

إن الترابط بين هذين البيتين واضح من خلال أسلوب النفي، الذي افتتح به الشاعر مطلع البيت الأول (وما جابة المدري)، وأسلوب التفضيل الذي بدأ به مقدمة البيت الثاني (بأحسن)، فهذا الأسلوب أحدث في ما بين البيتين علاقة ترابط وتلاحم، فمعنى البيت الأول لا يستقيم إلا بقراءة البيت الثاني، فكلاهما محتاج إلى الآخر، وإذا توقفت القراءة عند حدود الوزن والقافية، فإن ذلك يحدث أرباكا وإضرابا لدى القارئ.

لقد استخدم الشاعر أسلوب النفي لرسم صورة جميلة لظبية صغيرة، تخلفت عن القطيع لتأكل من شجر الأراك بذي الريان، وبالرغم من ذلك فإن الشاعر ما أن يكاد أن يفرغ من رسم هذه الصورة، إلا وأتى بواسطة صيغة التفضيل (بأحسن منها) بصورة أخرى لصاحبته، التي يراها أجمل وجها وعنقا من الظبية الفتية، وهذا يظهر لنا أن في مخيلة الشاعر صورة جاثمة، صاغ من أجلها معالم صورة الظبية، للكشف عن بعض الملامح الجمالية التي تتجلى بها صاحبته، وذلك عن طريق الموازنة التي أجراها بين كلا الصورتين .

---

(١) الديوان: ص١٤٤.

(٢) انظر:ابن منظور:لسان العرب،جابة المدري:الجابة:المدري من الظباء،حين جاب قرنها أي قطع اللحم وطلع،وقيل:هي الملساء اللينة القرن،(مادة:جوب)،الخذول: خذلت الظبية والبقرة وغيرها من الدواب: تخلفت عن صواحبها وانفردت، وخذلت الظبية: أقامت على ولدها، (مادة:خذل)، الصريم: المجذوذ المقطوع، (مادة:صرم)، السنة: الوجه لصقالته وملاسته، (مادة:سنن)، النظيم: النظام: العقد من الجوهر والخرز ونحوهما، (مادة:نظم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن مظاهر استخدام الشاعر لأسلوب النفي، الذي تجاوز به حدود البيت الأول إلى ما يليه، قوله[1]:

فما رَوْضَةٌ بالحَزْنِ طيّبةَ الثّرى ... يَمُجُّ النّدى جَثْجاثُها وعَرارُها

بمُنْخَرِقٍ مِن بَطْنِ وادٍ كأنّما ... تَلاقَتْ بِهِ عَطّارَةٌ و تِجارُها

أُفِيدَ علَيْها المِسكُ حتى كأنّها ... لَطيمَةُ داريٍّ تَفَتّقَ فارُها

بأطيبَ مِن أرْدانِ عِزَّةَ مَوْهِناً ... وقد أُوقِدتْ بالمندلِ الرَّطبِ نارُها[2]

إن فاعلية التضمين في هذه الأبيات، تبدو ظاهرة من خلال أسلوب النفي، الذي صدر به الشاعر الأبيات، فهو يسرد قصة لروضة وعرة، طيبة الرائحة، ندية، منبتة، جاثمة في بطن الوادي، كأنه اجتمع فيها تجار العطور، ولكن هذه الروضة على جمالها وحسن رائحتها، ليست بأطيب من رائحة أطراف أكمام عزة في آخر الليل.

ونرى أن الشاعر يقف في هذه المقابلة إلى جانب صاحبته، فقد جعل من المقابلة وسيلة لإظهار تفوقها على الروضة بالرائحة الطيبة، فالشاعر توسع في ذكر التفاصيل والصفات للروضة، ليؤكد انتصاره في نهاية المطاف لصاحبته.

وقد ساعد أسلوب النفي الشاعر على إجراء المقابلة بين الروضة وصاحبته، والدخول في السرد، والتوسع في الشرح، وهذا أوجد بين الأبيات نوعا من الوحدة والتماسك، فكل بيت

---

(١) الديوان: ص٤٢٩، ٤٣٠.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الحزن: المكان الغليظ، وهو الخشن، قال الأصمعي: الحزن: الجبال الغلاظ، (مادة:حزن)، الجثجاث: شجر أصفر من طيب الريح، تستطيبه العرب، وتكثر من ذكره في أشعارها، (مادة:جثث)، العرار: بهار البر، وهو نبت طيب الريح، (مادة:عرر)، اللطيمة: المسك، واللطمة: وعاء المسك، (مادة:لطم)، تفتق: الفتق: انطلاق الصبح، والفتاق: انفتاق الغيم عن الشمس، (مادة:فتق). موهن: الوهن والموهن: نحو من نصف الليل، وقيل: هو بعد ساعة منه، (مادة:وهن)، المندل: المندل والمندلي: عود الطيب الذي يتبخر به من غير أن يخص ببلد، وقال المبرد: المندل: العود الرطب، (مادة:ندل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يفضي إلى الآخر تلقائيا، حتى يتم المعنى، "فليس من شك في أن القراءة المجزأة لمثل هذه الأبيات توحي بنقص المعنى وعدم اكتماله. لذلك يظل القارئ مشغوفا ومنجذبا لمعرفة تمام العبارة والمعنى"[1].

ومن نماذج فاعلية التضمين المقترنة بأسلوب النفي، قول الشاعر[2]:

فليس النيلُ حين علَتْ قَراهُ غوالبُهُ بأغلبَ ذي عُبابِ

بأفضلَ نائلاً منه إذا ما تسامَى الماءُ فانغمسَ الرّوابي[3]

بدأ الشاعر البيتين السابقين بأسلوب النفي (فليس)، الذي انطلق من خلاله للحديث عن صورة النيل، ولكن بالرغم من العطاء والخير الذي يمنحه النيل للناس، إلا أنه ليس بأفضل من الممدوح عطاء وكرما، وهذا ما تشي به صيغة التفضيل (بأفضل)، فالشاعر انتصر لممدوحه في الخير والعطاء على النيل بواسطة أسلوب النفي، الذي استند عليه في هذين البيتين.

إن المقارنة التي أجراها الشاعر بين صورتي النيل والممدوح اعتمادا على أسلوب النفي، لا تقف عند حدود البيت الأول، فالقراءة المجتزئة لا تفي المعنى حقه، وإذا حدث ذلك اختفى المعنى وبعدت الدلالة، لذلك يغدو الفصل بين البيتين أمرا شبه مستحيل، فلا يمكن الاكتفاء بصيغة النفي فقط، وإنما يجب الاستمرار في القراءة، حتى يصل القارئ إلى قفل الحكاية باستخدام صيغة التفضيل (بأفضل)، وهذا شكل بناء محكما ومتجانسا لا ينفصل أي جزء منه عن الآخر.

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٧٦.

(٢) الديوان: ص٢٨١.

(٣) أنظر: ابن منظور: لسان العرب، القرا: الظهر (مادة:قرا)، عباب الماء: أوله ومعظمه والعباب: كثرة الماء: والعباب: المطر الكثيرة (مادة:عيب)، نائل: أي مصيب منه وآخذ، (مادة:نيل)، تسامى الماء: السمو: الارتفاع والعلو، (مادة:سما).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا تظهر الشواهد الشعرية السابقة، إن أسلوب النفي ساهم في تشكيل تلاحم وترابط بين أبيات النصوص الشعرية، وهيأ للشاعر قدرة على السرد، والخوض في التفاصيل، مما جعل كل بيت بحاجة ماسة إلى ما بعده، حتى يتضح المعنى، وتدرك الدلالة.

رابعا: التضمين المتعالق (المركب):

يلاحظ الباحث في شعر كثير عزة بروز ظاهرة التضمين المتعالق (المركب)، الذي لا يكتفي بتحقيق تضامن محدد بين عدد قليل من الأبيات الشعرية، وإنما قد يتشعب ليشمل عدداً أكثر من ذلك، أو ربما قد يمتد ليبسط ظله على النص بشكل عام، وتتبع هذه الظاهرة من توالي تكرار أسلوب التضمين أكثر من مرة في النص الواحد، وهذا التوالي يساهم في تحقيق وحدة بنائية ومعنوية أوسع وأشمل، إذ "تتجلى فاعلية هذا الأسلوب البنائية عنما يتعانق أكثر من تضمين بصورة متتالية في القصيدة نفسها"(١).

ومن الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية التضمين المتعالق، قول الشاعر(٢):

ألا لَيْتنا يا عزَّ كنّا لذي غنىً ... بعيرينِ نَرْعى في الخلاءِ ونعزُبُ

كلانا بهِ عَرٌّ فمَنْ يَرَنا يقُلْ ... على حُسنها جرْباء تُعْدي وأجرَبُ

إذا ما ورَدنا مَنْهلاً صاح أهلُهُ ... علينا فما ننفكُّ نُرْمى ونُضرَبُ

نكونُ بعيريْ ذي غنىً فيُضيعُنا ... فلا هوَ يرْعانا ولا نحنُ نُطْلَبُ

يُطرّدُنا الرُّعيانُ عن كلّ تلْعةٍ ... ويمنع منّا أن نُرى فيه ونشْربُ

وددتُ وبَيْتِ اللّه أنّك بكْرَةٌ ... هِجانٌ وأنّي مُصْعبٌ ثمَّ نهرُبُ(٣)

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٦٥.

(٢) الديوان: ص١٦١،١٦٢ .

(٣) انظر:ابن منظور: لسان العرب، نعزب: العازب من الكلا: البعيد المطلب، وعزبت الإبل: أبعدت في المرعى لا تروح، (مادة:عزب)، العر: الجرب، (مادة:عرر)، البكرة: البكر: الفتي من الإبل بمنزلة الغلام من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكرر الشاعر في هذه الأبيات أسلوب التمني، الذي تمكن بواسطته رسم صورة واضحة المعالم للأمنية اليائسة التي تمناها، وهي تحوله هو والمحبوبة من عالم الأنس إلى عالم الحيوان، هروبا من واقع الحرمان المؤلم الذي يعيشانه، فهو يرغب في الإفلات من قبضة الواقع المعاش، وتحطيم حواجز الفرقة والحرمان التي تحول بينه وبين المحبوبة.

إن تكرار التضمين المتعالق اعتمد إذن على تكرار أسلوب التمني، النابع من العاطفة الجياشة الطامحة إلى تغيير الواقع، فالشاعر افتتح الأبيات بأسلوب التمني، ثم كرره مرة أخرى، وقد هيأ هذا الأسلوب في التعامل مع اللغة القدرة للشاعر على ترجمة أحاسيسه ومشاعره، فالخيط النفسي الذي توحي به الأبيات، يجعل كل بيت يفضي إلى ما بعده، وهذا يضع المتلقي في حالة ترقب وانتظار لما سيأتي.

ويوضح الشاعر صورة البعيرين اللذين يتمنى أن يكون هو وعزة مثلهما، فالصورة الأولى تتمثل حيثياتها في أن يكونا بعيرين لذي غنى، يرعيان في الخلاء، مصابان بالجرب، ينفر الناس منهما، ويبعدانهما عن الماء، ثم يواصل الشاعر رسم الصورة الثانية بعد أن فرغ من الأولى بواسطة تكرار أسلوب التمني، وتتمثل تفاصيلها في أن يكونا بعيرين لذي غنى، لا يتأثر لضياعهما، فلا هو يرعاهما أو يسعى للبحث عنهما، ويطردهما الرعيان من المرعى وعن مورد الماء، ثم يكرر الشاعر أمنيته اليائسة أيضا، من خلال صيغة التمني المقترنة بأسلوب القسم، في أن يكونا بعيرين: ناقة و فحلها ثم يهربان عن الناس.

إن الموقف النفسي المشبع باليأس والحرمان، هو الذي جعل الشاعر "يلجأ إلى الحلم، ليحقق ما عجز عن تحقيقه في الواقع، والحلم حلم غريب، أو قل إنها أمنية شاذة...، إلا أن

الناس، والأنثى بكرة، (مادة:بكر)، الهجان: الهجان من الابل: البيض الكرام، ويستوي فيه المذكر والمؤنث والجمع، يقال: بعير هجان وناقة هجان، (مادة:هجن)، المصعب: الصعب من الدواب: نقيض الذلول، والأنثى، وقال ابن السكيت: المصعب: الفحل الذي يودع من الركوب والعملة للفحلة، (مادة:صعب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الصورة لها دلالة نفسية مهمة...، الشاعر تمنى أن يكون وعزة بعيرين، والنقلة هنا من عالم البشر إلى عالم الحيوان لها سبب نفسي، ففي عالم الحيوان تتحطم القيود، وتتحرر النفس من كل العوائق، ويصبح لكل فعل شرعيته الخاصة به، الذي يستمده -في كثير من الأحيان- من القوة الذاتية للحيوان، أما في عالم البشر فإن الصورة تختلف، ولا يصبح معيار القوة هو المعيار الوحيد للشرعية"[1].

ومن الشواهد الشعرية الأخرى على التضمين المتعالق، قول الشاعر[2]:

أقولُ ونِضْوي واقفٌ عِندَ رَمْسِها ... عليكِ سلامُ اللّه والعينُ تَسفَحُ

فهذا فِراقُ الحقِّ لا أن تُزيرَني ... بِلادَكِ فَتْلاءُ الذِّراعينِ صَيْدَحُ

وقد كُنْتُ أبكي من فِراقِك حيّةً ... وأنتِ لعمَرْي اليومَ أنْأى وأنْزَحُ

فيا عَزَّ أنْتِ البدْرُ قد حالَ دونَهُ ... رَجيعُ تُرابٍ والصَّفيحُ المُضَرَّحُ

فهَلاّ فَداكِ الموتَ مَن أنتِ زَيْنُهُ ... ومَن هو أسوا مِنكِ دَلاًّ وأَقْبحُ[3]

تتجلى فاعلية التضمين المتعالق في هذه الأبيات من خلال محورين رئيسين: الأول، جملة القول، والثاني، أسلوب النداء، اللذان شكلا رابطا نفسيا وبنائيا بين الأبيات، فالتوقف عند حدود الوزن دون الاستمرار بالمتابعة يشكل اضطرابا ونقصا في المعنى.

إن حالة الحزن واليأس في الأبيات السابقة، تترجم الحالة النفسية للشاعر، وتعكس معالم

---

(١) صبرة: الغزل العذري في العصر الأموي دراسة فنية، ص٤٨، ٤٩.

(٢) الديوان: ص٤٦٣، ٤٦٤.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، النضو: البعير الهزيل، وقيل: هو المهزول من جميع الدواب (مادة:نضا)، تسفع: سفح الدمع: أرسله (مادة: سفع)، الصيدح: الصياح، والصدح: شدة الصوت وحدته (مادة:صدح)، رجيع: كل شيء مُرَدّد من قول أو فعل، فهو رجيع، لأن معناه مرجوع أي مردود (مادة:رجع)، الصفيح: الصفائح: حجارة رقاق عراض، والواحد كالواحد، وكل عريض من حجارة أو لوح ونحوها: صفاحة (مادة:صفح)، المضرح: الضريح: الشق وسط القبر، وقال الأزهري سمي ضريحاً لأنه يشق في الأرض شقاً (مادة:ضرح).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صورة الفاجعة التي حلت عليه، وما رافقها من حسرة وحرقة في أشد اللحظات ألما، وأعظمها إحباطا ويأسا، فالإحساس بعظم وطأة الفراق الأبدي هو الذي دفع الشاعر إلى الاستعانة بأسلوب التضمين المتعالق، فالحزن الذي عم الأجواء بسبب موت المحبوبة، بحاجة إلى مساحة أوسع من مساحة البيت الواحد، الذي يعجز عن استيعاب المشاعر الوجدانية المتفجرة، وانفعالات الشاعر.

إن الفصل في القراءة، يمثل فصلا للإحساس المتدفق، وهذا أمر لا يقبله ذوق المتلقي، لأنه يبقى في حالة شوق وانفعال مع النص لمعرفة المزيد، وقد لجأ الشاعر إلى الاعتماد على فاعلية التضمين المتعالق لاظهار الألم والحزن الذي سببه موت المحبوبة، فالشاعر يتحدث عن الفراق الأبدي الذي حال بينه وبين المحبوبة، فإذا كان يبكي من فراقها وهي حية، فإنه يبكيها في هذه اللحظات وهي ميتة، حيث غابت تحت الثرى، وضمها القبر، الذي أصبح حاجزا بينهما، ورمزا للفراق الأبدي الذي لا رجعة فيه.

ومن صور الترابط والتلاحم، التي شكلها التضمين المتعالق، قول الشاعر[1]:

إذا أخذوا أدْراعَهُمْ فَتَسَربلوا ... مُقَلَّصَ مَسْرُوداتِها وَمُذالَها

رأيتَ المَنايا شارعاتٍ فَلا تكُنْ ... لها سَنَناً نَصْباً وخَلّ مَجالَها

وحَرَبٍ إذا الأعداءُ أنْشَتْ حِياضَها ... وقَلَّبَ أمراسُ السّواني مَحالَها

وَرَدْتَ على فُرّاطِهِمْ فَدَهَمْتَهُمْ ... بأخْطارِ مَوْتٍ يَلْتَهِمْنَ سِجالَها

وقاريةٍ أحواضَ مجدِك دونَها ... ذيادًا يُبيلُ الحاضناتِ سخالَها

وشهباءَ تَرْدي بالسَّلوقيّ، فَوْقَها ... سَنا بارقاتٍ تكرهُ العينُ خالَها

قصدتَ لها حتى إذا ما لقِيتَها ... ضَرَبْتَ بِبُصْرِيٍّ الصفيحِ قَذالَها[2]

---

(١) الديوان:ص٨٣، ٨٤.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، تسربلوا: السربال: القميص والدرع، وقيل: كل ما لبس فهو سربال،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتشكل الترابط والتماسك في هذه الأبيات بواسطة فاعلية التضمين المتعالق، المعتمدة على ثلاثة مستويات: المستوى الأول، افتتحه الشاعر بأسلوب الشرط (إذا أخذوا أدراعهم...رأيت)، أما المستوى الثاني، فاعتمد فيه على جملة واو ربّ (وحرب... وردت)، من ثم تكرارها مرة أخرى في المستوى الثالث (وشهباء... قصدت).

إن توالي أساليب التضمين على هذه الشاكلة، أدى إلى ترابط حلقات النص وتلاحمها، فالمعنى لا يستقيم إلا باستقصاء أركان كل مستوى من هذه المستويات، فإذا قرأ القارئ كل بيت على حدة، سيجد خللا ونقصا في المعنى، وقصورا في إدراك الفكرة التي تهدف الأبيات إلى إيصالها.

ويتحدث الشاعر في الأبيات السابقة عن صفات ممدوحه وشجاعته، إذ يقول: إن فرسان ممدوحه إذا أعدوا للحرب عدتها، رأيت المنايا ظاهرات، فلا تكن لها هدفا، وابتعد عن طريقهم، ثم يتحدث بعد ذلك، إن الأعداء إذا بادروا ممدوحه بحرب، واجههم بقوة، وشجاعة، وأذاقهم الموت، وذاد عن مجده بسلاحه، ويتابع الحديث بعد ذلك، إن ممدوحه إذا واجهته كتيبة مجهزة بالدروع السلوقية والسلاح، وتصدى لها، وضرب أعناق فرسانها، فأسلوب التضمين المتعالق هيأ للشاعر الفرصة للحديث عن صفات ممدوحه، والتوسع فيها، وهو يهدف من وراء ذلك بناء صورة عظيمة لممدوحه، تظهر القوة والشجاعة التي يتحلى بها.

(مادة:سربل)، المسرودة: لدرع المثقوبة، (مادة:سرد)، شارعات: أشرع الشيء: رفعه جدا، والشراع: العنق، (مادة:شرع)، النصب: ناصب بمعنى منصوب، والنصب: اقامة الشيء ورفعه، (مادة:نصب)، المراس: المرسة: الحبل لتمرس الأيدي به،والجمع مرس، وأمراس جمع الجمع، (مادة:مرس)، السواني: جمع سانية، والسانية: الناضحة، وهي الناقة التي يستقى عليها، (مادة:سنا)، المحال: البكرة العظيمة التي تسقى بها الابل، (مادة:محل)، السجال: جمع السجل: الدلو الضخمة المملوءة ماء، (مادة:سجل)، قارية: قريت الماء في الحوض: جمعته، والقارية: حد الرمح والسيف وما أشبه ذلك، (مادة:قرا) سخالها: السخل: المولود المحبب إلى أبويه، وهو في الأصل ولد الغنم، (مادة:سخل)، شهباء: كتيبة، (مادة:شهب)، البارقات: البارقة: السيوف على التشبيه بها لبياضها، (مادة:برق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن النماذج الأخرى، التي يتجسد فيها التضمين المتعالق في شعر كثير عزة، قوله في وصف السحاب[1]:

سَقَى أُمَّ كُلثُومٍ على نأي دارِها ... ونِسْوَتَها جَوْنُ الحيا ثُمَّ باكِرُ

أحمُّ رجوفٌ مُستهِلٌّ رَبابُهُ ... لهُ فِرَقٌ مُسْحَنْفِراتٌ صَوادِرُ

تَصَعَّدَ في الأحناءِ ذو عَجْرَفيّةٍ ... أحمُّ حَبَرْكى مُرْجِفٌ مُتَماطِرُ

وأعْرَضَ من ذَهْبَانَ مُعرَوْرِفَ الذُّرى ... تَرَيَّعُ منهُ بالنِّطاقِ الحَواجِرُ

أقامَ على جُمْدانَ يوماً وليلةً ... فَجُمدانُ مِنهُ مائلٌ مُتقاصِرُ

وعرَّسَ بالسَّكرانِ يومينِ وارتكى ... يَجُرُّ كما جَرَّ المكيثُ المُسافِرُ

بذي هَيدَبٍ جَوْنٍ تُنَجِّزُهُ الصبَا ... وتدفعُهُ دفعَ الطَّلا وهوَ حاسِرُ

وسُيِّلَ أكنافُ المرابدِ غُدْوَةً ... وسُيِّلَ منهُ ضاحِكٌ والعواقِرُ

ومنهَ بصَخْرِ المَحْوِ وَدْقُ غمامةٍ ... لهُ سَبَلٌ واقَورَّ مِنْهُ الغفائِرُ

وطَبَّقَ من نحوِ النَّجيلِ كأنّهُ ... بأُلْيَلَ لمّا خَلَّفَ النَّخْلَ ذامِرُ

ومَرَّ فأَرْوى يَنْبُعاً فَجُنوبَهُ ... وقد جِيدَ منهُ جَيْدَةٌ فَعَبائِرُ

لَهُ شُعَبٌ مِنها يمانٍ ورَيِّقٌ ... شآمٍ ونَجْدِيٌّ وآخَرُ غائِرُ

فلمّا دنا للأَبْتَينِ تقودُهُ ... جوافِلُ دُهْمٌ بالرَّبابِ عواجِرُ

رَسا بينَ سَلْعٍ والعَقيقِ وفارِعٍ ... إلى أُحُدٍ للمُزْنِ فيهِ غَشامِرُ

(١) الديوان: ص٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بأسَحَمَ زَحّافٍ كأنَّ ارتجازَهُ ... تَوَعُّدُ أجمالٍ لَهُنَّ قراقِرُ

فأمْسى يَسُحُّ الماءَ فوقَ وُعَيْرَةٍ ... لهُ باللّوى و الوادِيَيْنِ حوائِرُ

فأقْلَعَ عَنْ عُشبٍّ و أصْبحَ مُزْنُهُ ... أفاءَ وآفاقُ السَّماء حواسِرُ

فَكُلُّ مَسيلٍ مِنْ تِهامةَ طَيِّبٍ ... تَسيلُ بهِ مُسْتَنْطحاتٌ دَعائِرُ

تُقَلِّعُ عُمْريٍّ العِضاةِ كأنّها ... بأجْوازِهِ أُسْدٌ لَهُنَّ تَزاؤُرُ

يُغادِرُ صَرْعى من أراكٍ وتَنْضُبٍ ... وزَرْقاً بأثْياجِ البحارِ يُغادِرُ

وكلُّ مسيلٍ غارَتِ الشّمسُ فَوقَهُ ... سَفِيُّ الثُّرَيَّا بَيْنَهُ مُتَجاوِرُ[1]

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الجون: الأسود المشرب حمرة، (مادة:جون)، الحيا: المطر، (مادة:حيا)، مستهل: هل السحاب بالمطر، وهل المطر واستهل: وهو شدة انصبابه، (مادة:هل)، الأحناء: أحناء الأمور: أطرافها ونواحيها، (مادة:حنا)، العجرفية: التي لا تقصد في سيرها من نشاطها، العجرفية من سير الابل اعتراض في نشاط، (مادة:عجرف)، أحم: الأسود من كل شيء، (مادة:حمم)، حبركي: الطويل الظهر القصير الرجلين، (مادة:حبرك)، ذهبان: قال ابن السكيت: ذهبان: جبل لجهينة أسفل من ذي المروة بينه وبين السقيا، وقال: وذهبان أيضا قرية بالساحل بين جدة وبين قديد، (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٣/٩)، تربع: تربع الماء جرى، وتربع لسراب وتريه إذا جاء وذهب، (مادة:ربع)، الناطف: النطفة: الماء الصافي، (مادة:نطف)، الحواجز: الحجز: الناحية، (مادة:حجز)، جمدان: جبل بين ينبع والعيص على ليلة من المدينة، وقيل: جمدان واد بين ثنية غزال وبين أمج، وأمج من أعراض المدينة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٣/١٦١)، عرس: التعريس: نزول القوم في السفر من آخر الليل، يقعون فيه وقعة للاستراحة، ثم ينيخون وينامون نومة خفيفة، ثم يثورون مع انفجار الصبح سائرين، (مادة:عرس)، السكران: موضع، (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٣/٢٣٠)، المكيث: المكث: الإقامة مع الانتظار والتلبث في المكان، (مادة:مكث)، الهيدب: السحاب الذي يتدلى ويدنو مثل هدب القطيفة، وقيل هدب السحاب ذيله، وقيل: هوأن تراه يتسلسل في وجهه للودق، ينصب كأنه خيوط متصلة، (مادة:هدب)، الطلا: ولد الظبية ساعة تضعه، قيل: الطلا من أولاد الناس والبهائم والوحش من حين يولد إلى أن يتشدد، (مادة:طلى)، الحاسر: الحسر: الإعياء والتعب، (مادة:حسر)، ضاحك: جبل من أعراض المدينة بينه وبين ضويحك جبل آخر واد بين، (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٣/٤٤٩)، العواقر: جبال في أسفل الفرش وعن يسارها، وهي إلى جانب جبل يقال له صفر من أرض الحجاز، (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٤/١٦٦)، المحو: هو اسم موضع من ناحية سماية، وقيل: هو واد لاينبت شيئا، (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٥/٦٦)،الودق:المطر كله شديدة وهينة، (مادة:ودق)، أقور: الاقورار: الاسترخاء في الجلود، (مادة:قور)، الغفائر: الغفارة: السحابة فوق السحابة، (مادة:غفر)، النجيل: هو من أعراض المدينة من ينبع، (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٥/٢٧٤)، الذامر: ذمر يذمر إذا غضب، (مادة:ذمر)، جيد: جاد المطر: وبل، وقيل الجود من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتبلور في هذه القصيدة، اتكاء الشاعر في تعالق الأبيات على أسلوب السرد، الذي افتتحه بالسقيا للمحبوبة وديارها، بالإضافة إلى الاستعانة بأسلوبي العطف والشرط على التوالي، ثم العودة مرة أخرى إلى أسلوب العطف، وقد ترتب على هذا النحو من التوالي في التضمين اقتران الأبيات مع بعضها بعضا، فما أن ينتهي الشاعر من أسلوب حتى يبدأ بأخر.

وقد مكنت فاعلية التضمين المتعالق الشاعر من سرد أحداث قصته، التي تحدث فيها عن السحاب الممطر، الذي استسقاه لديار المحبوبة، وعن صفاته، ورعده، وانتقل بعد ذلك للحديث عن حركته والوجهة التي سلكها، والأماكن التي هطل عليها، والزمن الذي استغرقه الهطول، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن السيول التي أحدثها المطر، فهذا الأسلوب ساعد الشاعر على التشعب، والتوسع في الوصف الدقيق للسحاب، الذي استسقاه لديار المحبوبة، ولعل هذه السقيا تمثل إشارة واضحة إلى حدوث البين بين الشاعر والمحبوبة.

ويعكس توالي التضمين على هذا المنوال في هذه القصيدة حالة التلاحم والترابط، التي هدمت وحدة البيت الشعري، "فنفس الشاعر من جانب المعنى لا يتم إلا بقراءة متتابعة للأبيات،

=المطر الذي لا مطر فوقه البتة، (مادة:جود)، جيدة: موضع بالحجاز، (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ١٩٧/٣)، الشعب: ما انفرج بين جبلين، وقيل: الشعب: مسيل في بطن الأرض له جرفان مشرفان، (مادة:شعب)، الريق: تردد الماء على وجه الأرض من الضحضاح ونحوه إذا انصب الماء، (مادة:ريق)، جوافل: جفلت الريع السحاب: استخفته، وريع مجفل وجافلة: سريعة، (مادة:جفل)، فارع: اسم أطم، وهو حصن بالمدينة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٢٢٨/٤)، غشامر: الغشمرة: إتيان الأمر من غير تثبت. وغشمر السيل: أقبل، (مادة:غشمر)، أسحم: أسود، (مادة:سحم)، ارتجازه: الارتجازة: صوت الرعد المتدارك، (مادة:رجز)، القراقر: حصن من جبال الشراة قرب وادي موسى، (ياقوت الحموي: معجم البلدان:٣٨٠/٥)، حواسر: كل مكشوفة الرأس والذراعين: حاسر، والجمع حسر وحواسر، الانحسار (مادة:حسر)، مسلنطحات: الاسلنطاح: الطول والعرض، واسلنطح الوادي: اتسع، (مادة: سلطح)، دعاثر: الدعثور: الحوض، يحفر حفرا ولا يبنى، (مادة:عثر)، العمرية: الشجرة العمرية وهي العظيمة التي أتى عليها عمر طويل (مادة:عمر)، العضاة: من الشجر: كل شجر له شوك، (مادة:عضة)، أجوازه: جوز كل شيء: وسطه، (مادة:جوز)، الأراك:شجر معروف، وهو شجر السواك، (مادة:أرك)، زرقا: الزرق: المياه الصافية، (مادة:زرق)، أثباج:ثبج كل شيء: معظمه ووسطه وأعلاه، (مادة:ثبج)، البحار: العرب تسمي المدن والقرى البحار، (مادة بحر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذ أن الوقوف على القافية يحدث خلخلة في المعنى، وقد ساعد هذا الأسلوب الشاعر على أن يكوّن بناء متلاحما يصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة من اللبنات التي تشكل وحدة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه"[1] .

وتأسيسا على ما سبق، نلاحظ أن ظاهرة التضمين في شعر كثير عزة ساهمت في ترابط الأبيات الشعرية مع بعضها بعضا، ففي هذا النمط الأسلوبي لا بد من قراءة الأبيات الشعرية بشكل متواصل حتى يصل القارئ إلى تمام المعنى، واستقصاء الفكرة التي يعبر عنها الشاعر، وقد هيأت هذه الفاعلية الأسلوبية للشاعر بناء وحدة قوية ومتماسكة بين أجزاء النص، يصعب تفكيكها أو الفصل في ما بينها، وهذا الأسلوب يعكس النفس الشعري الطويل الذي يتمتع به كثير عزة.

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع

التكـــــــرار

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمثل التكرار أحد الجوانب الأساسية في بناء النصوص الشعرية، التي تساعد على دراستها وسبر أغوارها، إذ يسهم التكرار في الكشف عن انفعالات الذات الشاعرة، وترجمة مشاعرها وأحاسيسها، ويؤدي بعدا دلاليا وإيقاعيا يخدم المعنى، ويشير إلى الفكرة التي تلح على الشاعر، وتسيطر على تفكيره.

والتكرار لغة يأتي بمعنى الرجوع والإعادة: "الكَرُّ: الرجوع. وكَرَّرَ الشيءَ وكَرْكَره: أعاده مرة بعد أُخرى. والكرّةُ: المَرَّةُ. ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتُه إذا رَدَّدتَه عليه. والكَرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التَّكْرارُ"(١).

وأما المعنى الأصطلاحي للتكرار، فهو كما يقول ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ): "دلالة اللفظ على المعنى مرددا...، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع"(٢).

وأشار ابن الأثير إلى الأسباب الدافعة إلى استخدام التكرار، وذلك في سياق حديثه عن التكرار المفيد، يقول: "واعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره. وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك؛ إما مبالغة في مدحه، أو في ذمه، أو غير ذلك"(٣).

ومن البلاغيين الذين تحدثوا عن التكرار،وأشاروا إلى الوظائف التي يأتي لأجلها في الكلام،ابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ)، وذلك في معرض تعريفه للتكرار، حيث يقول: "هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"(٤).

وكان ابن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ) من بين البلاغيين الذين تنبهوا إلى التكرار،

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، (مادة:كرر).

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٣، ص٣.

(٣) المصدر نفسه: ج٣، ص٤.

(٤) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، ١٣٨٥هـ، ج٢، ص ٣٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأدركوا أهميته، ويتضح ذلك من خلال تحديده لمفهومه، إذ يقول: "والتكرار، وقد يقال: التكرير، فالأول اسم، والثاني مصدر من كررت الشيء: إذا أعدته مرارا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثير، منها: التوكيد وزيادة التنبيه، وتذّكر ما قد بعد بسبب طول الكلام، ومنها زيادة التوجع والتحسر، وزيادة المدح، والتلذذ بذكر المكرر، والتنويه بشأن المذكور"(١).

وهكذا تلاحظ، أن ظاهرة التكرار حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين القدماء، الذين أدركوا أهميتها، ووظائفها المتعددة في الكلام والنصوص الشعرية.

وأما بالنسبة للنقد الحديث، فقد أكد النقاد على الدور الفاعل الذي يؤديه التكرار في النصوص الشعرية، فهو كما تقول نازك الملائكة: "يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما"(٢).

ويؤكد شفيع السيد على الأثر النفسي للتكرار، ودوره في الكشف عن انفعالات الذات الشاعرة، فهو كما يقول: "أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم، ففي أغلب الأحيان يتعلق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضي، أو طرقت ذهنه في التو واللحظة، وكأنما تهبط بعد ذاك إلى اللاشعور، وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمان لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين، يتردد صداها

---

(١) ابن معصوم، علي صدر الدين : أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٩٦٩م، ج٥، ص٣٤٥-٣٤٨.

(٢) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٨، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م، ص ٢٧٦، ٢٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مسموعا في الأعماق"[1].

ويشير محمود درابسة إلى أن التكرار لا ينحصر أثره في الناحية الدلالية فقط، والكشف عن الجانب النفسي للذات الشاعرة، وإنما يمتد إلى البعد الإيقاعي، ودوره الفاعل في إثارة إحساس المتلقي، وشدّ انتباهه إلى ما تعبر عنه الذات الشاعرة، يقول: "فالتكرار لا يقتصر على الدلالة المرتبطة بالصيغة والتركيب في النص، بل يتجاوز ذلك إلى غاية هامة، وهي المستوى الصوتي المرتبط بالبعد الإيقاعي المؤثر في المتلقي"[2].

ولم يغفل النقاد عن الإشارة إلى الدور السلبي الذي يمكن أن يحدثه التكرار في النص، فعلى الرغم من التوظيف الأمثل للتكرار إلا أن الشعر الحديث لا يخلو ممن تعثر في استخدامه في النصوص الشعرية، فكان عنده بمثابة "عكازة لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف"[3].

وسيحاول الباحث في هذا الفصل الكشف عن بعض مظاهر التكرار الأسلوبية في شعر كثير عزة، التي لعبت دورا فاعلا في بناء نصوصه من الناحية الدلالية والإيقاعية، ومن أهم هذه المظاهر، ما يلي:

أولا: تكرار الحروف.

ثانيا: تكرار الكلمات.

ثالثا: تكرار البداية.

---

(١) السيد، شفيع: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٥٦، ١٥٧.

(٢) درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص٤٧.

(٣) الملائكة: قضايا الشعر المعاصرة، ص ٢٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولا: تكرار الحروف:

إن ظاهرة تكرار الحروف من السمات الأسلوبية، التي يلاحظها الباحث في شعر كثير عزة، وهذا اللون من التكرار " قد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوا، أو دون وعي منه"(١).

وتختلف القيم الجمالية والدلالية لظاهرة تكرار الحروف من موقع لآخر، وذلك وفقا للسياق الذي ترد فيه، فالقيمة الجمالية والدلالية لهذا النوع من التكرار، نابعة "من خلال توظيف... الحرف المكرر، ومدى ارتباطه بالمعنى الإيقاعي...، فهناك حروف تكرر، ويكون لتكرارها مزية، وقيمة إيقاعية، وموضوعية، أو إحداهما، وقد تكرر هذه الحروف نفسها في مواضع، فلا تضيف معنى، وربما أفسدت جرسا وإيقاعا"(٢). وعليه فإن تكرار الحروف لا ينظر إليه من خلال تجريدها عن الكلمات، وإنما من واقع الكلمات التي جاءت فيها، ودورها الفاعل في السياق بشكل أساسي.

ومن الأمثلة على تكرار الحروف في شعر كثير عزة، قوله(٣):

كأنّي أُنادي صخرةً حينَ أعرضَتْ ... من الصُّمِّ لو تمشي بها العُصْمُ زلّتِ

صفوحٌ فما تلقاكَ إلاَّ بخيلَةً ... فمن ملَّ منها ذلك الوَصلَ ملّتِ(٤)

يلفت انتباه المتلقي في هذين البيتين تكرار حرف الصاد خمس مرات، ولعلّ هذا الحرف

---

(١) الكبيسي، عمران خضير حميد: لغة الشعر العراقي المعاصر، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م، ص ١٤٤.

(٢) الهليل، عبدالرحمن بن عثمان بن عبد العزيز: التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، ط١، دار المؤيد، الرياض، ١٩٩٩م، ص ٧٠.

(٣) الديوان: ص ٩٧، ٩٨.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الصم: الصمم في الحجر: الشدة، وحجر أصم: صلب، (مادة صمم)، العصم: الأعضم: الوعل، والأعصم: من الظباء والوعول الذي في ذراعه بياض، وفي التهذيب: في ذراعيه بياض، (مادة: عصم)، الصفوح: والصفوح في نعت المرأة المعرضة صادة هاجرة، (مادة: صفح).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينسجم مع الوصف الذي صور الشاعر من خلاله المحبوبة، فهو يعكس صفتي الصلابة والصدود اللتين تتحلى بهما ، فالشاعر يشبهها بالصخرة، ويتحدث عن صدها وبخلها.

ويترجم تكرار حرف الصاد شكوى الشاعر من المحبوبة، ولا سيما من طريقتها في التعامل معه، وهذا فيه إشارة واضحة إلى معاناته بسبب صدود المحبوبة وهجرانها له، فهذا الحرف يسهم في تصوير الصعوبات التي يواجهها الشاعر من قبل المحبوبة للمتلقي، ويثير إحساسه، ويشدّ انتباهه لواقع العلاقة القائمة بينهما، ويتولد عن تكراره إيقاع موسيقي،" وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلل – على الأقل – على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر"[1].

ومن الشواهد الشعرية الأخرى على تكرار الحروف، قول الشاعر[2]:

لمنِ الدّيَارُ بأبْرَقِ الحنّانِ ... فالبُرْقِ فالهَضَباتِ من أُدْمانِ

أقوَتْ منازِلُها وغيَّرَ رَسْمَها ... بَعْدَ الأَنيسِ تعاقُبُ الأزْمانِ

فوقفْتُ فيها صاحبيَّ وما بها ... يا عزَّ مِن نَعَمٍ ولا إنْسانِ

إلاّ الظّباءَ بها كأنَّ نزيبَها ... ضَرْبُ الشّراعِ نواحيَ الشِّرْيانِ

فإذا غَشِيتُ لها ببُرْقَةِ واسِطٍ ... فلِوَى لُبَيْنَةَ مَنْزِلاً أبْكاني[3]

يتفق تكرار حرف النون في هذه الأبيات، مع موقف الشاعر في التعبير عن حالة الهدم والتحول، التي أصابت الديار بعد رحيل المحبوبة عنها، ويجسد هذا التكرار إحساس الشاعر لحظة رؤيته لها، فهو يشعر أن هذه الديار أصبحت غريبة عنه لم يعد يعرفها، لأن معالمها

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٢٠.

(٢) الديوان: ص ٤٢٣.

(٣) أبرق الحنان: ماء لبني فزارة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٦٧/١)، أدمان: شعبة تدفع عن يمين بدر، بينها وبين بدر ثلاثة أميال، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ١٢٦/١)، انظر: ابن منظور: لسان العرب، النزيب: صوت تيس الظباء، (مادة: نزب)، الشراع: الوتر الرقيق، وقيل هو الوتر مادام مشدودا على القوس، (مادة: شرع)، الشريان: وهو شجر صلب تتخذ منه القسي، (مادة: شرن)، العاني: الأسير، (مادة:عنا).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تغيرت وغدت دواسر، لا معنى للحياة فيها، فبعد أن كانت مليئة بالحياة قبل زمن رحيل المحبوبة، غدت موحشة، فحالها تبدل من الأنس إلى الوحشة، ومن الخصب إلى الجدب، ولعل صيغة الاستفهام (لمن)، التي افتتح بها الشاعر هذه الأبيات، تعبر عن واقع الغربة النفسية التي أصابت الشاعر، وتكشف عن ملامح الفناء والدمار التي سيطرت على الديار بعد غياب المحبوبة عنها.

ويصور تكرار حرف النون من خلال انتشاره ضمن سياق الأبيات وفي القافية نغمة الحزن، التي خيمت على الشاعر عند رؤيته للديار التي كانت موئلا لصاحبته، لذلك انسكبت دموعه حزنا وأسى، لأن هذه الديار تهيج عواطفه ومشاعره الوجدانية، وتعيد ذكريات الزمن السالف الذي ولى إلى غير رجعة، وهذا يشير إلى النظرة السلبية التي يرى الشاعر من خلالها الديار.

ونلاحظ أيضا أن تكرار حرف النون في الأبيات السابقة، لا يقتصر تأثيره على الجانب الدلالي، بل يتعدى ذلك إلى الجانب الإيقاعي، الذي يؤدي إلى بناء نغمة موسيقية تساعد على ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي وإثارته.

وتتنوع الحروف التي يكررها كثير عزة في شعره، ومن ذلك قوله[1]:

وإذْ لا ترى في الناسِ شَيْئاً يفوقُها وفيهِنَّ حُسْنٌ – لو تأمّلتَ – مَجْنَبُ

هَضيمُ الحَشَا رُودُ المَطا بَخْتريّةٌ جَميلٌ علَيْها الأُتْحميُّ المُنَشّبُ[2]

---

(١) الديوان: ص ١٥٧، ١٥٨.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب: المجنب: الفتح الكثير من الخير والشر: وفي الصحاح: الشيء الكثير، (مادة:جنب)،هضيم الحشا: الهضم: خمص البطون ولطف الكشح، والهضيم من النساء: اللطيفة الكشحين، والهضم: انضمام الجنبين، (مادة: هضم)، رود: ريح رود لينة الهبوب، (مادة:رود)، المطا: مطا إذا تمطى. مطا الشيء مطوا: مده. والتمطي: التبختر ومد اليدين في المشي، ويقال: التمطي مأخوذ من المطيطة وهو الماء الخائر في أسفل الحوض لأنه يتمطط أي يتمدد، (مادة:مطا)، الأتحمي: ضرب من البرود، وهو الأحمر، وروي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتكرر في هذين البيتين حرف الميم بشكل يلفت انتباه المتلقي، ويجعل منه بؤرة أساسية في الكلمات التي لجأ الشاعر إلى توظيف طاقاتها الايحائية، فتكرار حرف الميم بهذه الصورة يولد بعدا دلاليا وإيقاعيا، حيث أن "لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية، وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها، والثانية إلى معناها"(١).

و يتضح من خلال تكرار حرف الميم في هذين البيتين، مدى انسجامه مع اللغة الشعرية، التي تشير إلى ارتباط الشاعر القوي بالمحبوبة، وتدل على الصفات الجمالية التي تتحلى بها، ومدى سيطرتها وتأثيرها على ذاته، حتى أصبح لا يرى لها نظيرة تفوقها حسنا وجمالا، فقد غدت عنده رمزا ومنبعا للجمال الفائق الذي لا مثيل له، وهذا عائد إلى عاطفة الحب القوية التي يضمرها لصاحبته، التي جعلته ينظر إليها نظرة جمالية خاصة، لا يرقى إلى درجتها جمال بقية النسوة وحسنهن.

ثانيا: تكرار الكلمة:

يشكل تكرار الكلمة (الفعل أو الاسم) ملمحا أسلوبيا واضحا في شعر كثير عزة، فهو من الأنماط التكرارية الشائعة في شعره، وقد أسهم هذا الأسلوب في بناء لغته الشعرية في النصوص من الناحية الدلالية والإيقاعية، إذ أن تكرار الكلمة أكثر من مرة، يضفي على النص قيمة دلالية وإيقاعية تخدم المعنى العام، وتساعد في الكشف عن الموقف الانفعالي الذي يسيطر على الشاعر.

ومن تكرار الكلمات في شعر كثير عزة، تكراره لبعض الأسماء، وهذا التكرار يوحي أن هنالك علاقة ما بين الشاعر وأصحابها، ويساعد في الكشف عن نوع هذه العلاقة وطبيعتها،

=عن الفراء قال: التحمية: البرود المخططة بالصفرة، (مادة: تحم).

(١) السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واسم المحبوبة (عزة)، أو الأسماء التي يكني بها الشاعر عن ذكر اسمها، هي من أكثر الألفاظ تكرارا في شعره، ومن الأمثلة على ذلك تكراره لاسم محبوبته عزة، يقول الشاعر[1]:

وذكرْتُ عــزَّةَ إذْ تُــصاقبُ دارُهــا ... بِرُجيّـــــبٍ فـــــأُرابنٍ فنُخـــــالِ

أيّـــامُ أهْلونـــا جَميعـــاً جيـــرَةٌ ... بكتانَـــــةٍ ففُراقِـــــدٍ فَثُعـــــالِ

سَــقْياً لعــزَّةَ خُلّــةً سَــقْياً لهــا ... إذ نحــنُ بالهَــضباتِ مِــن أمْــلالِ

إذ لا تُكلّمُنــــا وكـــان كلامُهـــا ... نَقْـــلاً نُؤمّلُـــهُ مِـــن الأنْفـــالِ[2]

لقد كرر الشاعر في هذه الأبيات اسم (عزة) مرتين، بالإضافة إلى الضمائر التي تعود عليه، فالنقطة الأساسية هنا، هي كلمة (عزة)، التي يتمحور حولها البعد الدلالي، إذ "أن اختيار الشاعر لتكرار كلمة ما داخل في صميم موقفه"[3].

وهذا اللون من التكرار يوضح نوع العلاقة التي تربط الشاعر بعزة، فهي كما يظهرها التكرار علاقة مودة ومحبة، وهذا ما دفع الشاعر إلى تكرار اسمها، وتكرار السقيا لها، إذ يكشف التكرار الوارد في الأبيات عن قوة سيطرة المحبوبة على مخيلة الشاعر ومكانتها عنده.

إن وقوف الشاعر على الأطلال، وتذكره لأيام عزة السالفة يشي بالفراق الحاصل بينهما،

---

(١) الديوان: ص ٢٨٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، تصاقب: الصقب: القرب، وأصقبت دارهم: دنت وقربت، (مادة: صقب)، رحيب: موضع من نواحي المدينة (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٣٧/٣)، أرابن: اسم منزل على نقا مبروك ينحدر من جبل جهينة على مضيق الصفراء قرب المدينة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ١٣٤/١)، نخال: علم مرتجل لاسم شعب من شعب، وشعب: واد يصب في الصفراء بين مكة والمدينة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٢٧٥/٥)، كتانة: قال ابن السكيت: عين بين الصفراء والأثيل، وكتانتان: هضبتان كشرفتان على الجار من جانب الركل، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٤٣٥/٤، ٤٣٦)، فراقد: شعبة قرب المدينة، قال ابن السكيت: فراقد من شق غيقة تدفع إلى وادي الصفراء، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٢٤٤/٤، ٢٤٥)، ثعال: شعبة بين الوحاء والرويثة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٧٨/٢)، الأملال: قال ابن السكيت: أراد ملل وهو منزل على طريق المدينة إلى مكة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٢٥٥/١).

(٣) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمعاناة التي يعيشها جراء ذلك، فالأماكن التي كانت موئلا لعزة في الزمن الماضي، أصبحت مثارا للذكريات الجميلة المحزنة، التي كانت تجمعه بعزة، فالشاعر ما أن يرى تلك الأماكن حتى تتدفق إلى مخيلته تلك الذكريات الجميلة المحزنة و المؤلمة، فهو يرى الأماكن من خلال شخص عزة، لأنها هي التي تمنحها القيمة الجمالية والحسية في ذاته.

إن الأماكن هي هي، لكن التغير الذي طرأ عليها، هو خلوها من شخص عزة، لذلك يشكل تكرار اسمها محاولة لاستعادة ما كان، "لا سيما إذا كان الحب حبا محروما يعز فيه اللقاء، فينقلب الحرمان حينئذ نارا مضطرمة، ولا يجد الشاعر مرفأ يلوذ به، ويأنس إليه سوى اسم حبيبته يردده على لسانه تعويضا له عن هذا الحرمان"(١)، والنقص، فحديث الشاعر عن ذكريات الماضي المرتبطة بعزة، يمثل استراجاعا لزمن الأمل والسعادة الذي أفل، وكان شاهدا على تجربة العشق التي جمعته، فعزة غائبة عن المكان حاضرة في وجدان الشاعر ومخيلته، وهذا يظهر نغمة الحزن والأسى التي تبدو واضحة في الأبيات الشعرية.

ومن الأمثلة على تكرار الشاعر أحد الأسماء التي كنى بها عن اسم المحبوبة الحقيقي، قوله(٢):

ألا يا لَقَومي للنَّوى وانفتالِها ... وللصَّرْمِ من أسماءَ ما لَم نُدالِها

على شيمةٍ ليستْ بِجِدٍّ طليقةٍ ... إلينا، ولا مَقْليّةٍ من شِمالِها

هو الصّحْوُ منها خشيةً أن تلومَها ... وأسبابُ صَرْمٍ لم تقعْ بِقِبالِها

ونحنُ على مِثْلٍ لأسماءَ لم نَجُزْ ... إليها، ولم نقطعْ قديمَ خلالِها

وشَوْقي إذا استيقنتُ أنْ قد تخيّلتْ ... لِبَيْنٍ نَوى أسماءُ بعضَ اختيالِها

---

(١) السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص١٣٧.

(٢) الديوان: ص ٩١، ٩٢، ٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأســـماءُ لا مـــشنوعةٌ بملامَـــةٍ ... إلينـــا، ولا معـــذورةٌ بِاعتلالِهـــا

وإنّي على سُقمي بأســماءَ والــذي ... تراجِعُ منّـــي الــنّفسُ بعــد انْــدمالِها

لأرتاحُ من أسماءَ للذّكْرِ قــد خَــلا ... وللرَّبْعِ مــن أســماءَ بعــدَ احْتمالِهــا

وإن شَحَطتْ يوماً بكيْتُ وإن دَنَــتْ ... تــــذلّلتُ واســـتكثرتُها باعتزالِهـــا

وأُجْمِعُ هجراناً لأســماءَ إن دَنَــتْ ... بها الدّارُ لا من زَهْدَةٍ فــي وصــالِها

فَمـــا وَصَـــلَتْنا خُلّـــةٌ كَوِصـــالِها ... ولا مـــا حَلَتْنـــا خُلّـــةٌ كَمِحالهـــا

فهل تَجْزِيَنْ أســماءُ أورقَ عودُهــا ... ودامَ الذي تَثْــرَى بــهِ مــن جَمالِهــا

حنيني إلى أسماءَ والخَــرْقُ دونَهــا ... وإكراميَ القومَ العِــدى مــنْ جَلالِهــا

هل أنتَ مُطيعي أيها القلــبُ عَنْــوَةً ... ولم تَلْحُ نَفْساً لم تُلَــمْ فــي احتيالِهــا

فتعجــلَ أســماءَ الغــداةَ كحاجــةٍ ... أَجَمّــتْ فلمّــا أخْلَفَــتْ لــم تُبالِهــا

وتجهلَ مِنْ أســماءَ عَهْــدَ صَــبابةٍ ... وتَحْــذُوَها مِــنْ نِعْلِهــا بِمِثالِهــا

لعمرُ أبي أســماءَ مــا دام عَهْــدُها ... علــى قولِهــا ذاتَ الــزُّمَيْنِ وحالِهــا

وما صَرَمَتْ إذْ لم تكــنْ مُــسْتَثيبَةً ... بعاقبةٍ، حبــلَ امــرئٍ مــن حبالِهــا

فواعَجَبا منْ شَوْبِها عَــذْبَ مائِهــا ... بِمِلْحٍ، وما قد غيّــرَتْ مــن مقالِهــا

ومن نَشْرِها ما حُمِّلَتْ مــن أمانــةٍ ... ومــن وَأْيِهــا بالوَعْــدِ ثــم انتقَالِهــا

وكُنّا نراهــا بــاديَ الــرّأي خُلّــةً ... صَدُوقاً على ما أُعطيَتْ مــنْ دَلالِهــا

ولِيلــةِ شَــفّانٍ يَبُــلُّ ضــريبُها ... بنا صَفَحاتِ العــيسِ تحــتَ رِحالِهــا

سَرَيْتُ ولولا حُبُّ أسماءَ لــم أبِــتْ ... تُهَزْهِــزُ أثــوابي فُنــونُ شِــمالِها[1]

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، انفتالها: يقال: انفتل فلان عن صلاته أي انصرف، ولفت فلان عن رأيــه وفتله أي صرفه ولواه، وفتله عن وجهه فانفتل أي صرفه فانصرف، (مادة: فتل)، الصرم: القطيعــة، (مــادة:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتجلى في هذا النص تكرار الشاعر للفظة (أسماء)، بشكل لافت للنظر، وذلك لشدة تكرارها وكثافة حضورها في النص، إذ كررها الشاعر أربع عشرة مرة، إلى جانب الضمائر التي تشير إليها، وعليه فإن هذه اللفظة تشكل البؤرة الأساسية التي تحوم حولها الفكرة العامة، واللبنة الرئيسية في بناء النص، وفهم معطياته، وسبر أغواره، فلفظة (أسماء) وتكثيف حضورها يوحي بمدى أثر المحبوبة التي يرمز إليها هذا الاسم على ذات الشاعر، ويشير إلى سيطرتها على عقله ووجدانه، فشوقه وحنينه يجذبه نحوها باستمرار.

ويجسد هذا التكثيف في التكرار حالة الحزن والأسى، التي يعيشها الشاعر في ظل غياب المحبوبة وحرمانه منها، فتكرار الشاعر للفظة أسماء يأتي في سياق حديثه عن فراق المحبوبة الذي حال بينه وبينها، واقراره به، ونظرا لذلك فإن فاعلية التكرار تضع القارئ في أجواء المعاناة النفسية التي يعيشها الشاعر، وتعكس مدى التعلق الروحي والوجداني بالمحبوبة البائنة، وتصور ما يختلج في ذات الشاعر من شوق وكآبة، وفيها تأكيد على محبته الدائمة والمستمرة.

إن تكرار الشاعر للفظة (أسماء) لم يأت من فراغ، فلو لم يكن للمحبوبة شأن عظيم في حياته لما كثف من حضور هذا اللفظ الذي يرمز به إليها، فالحضور الطاغي للتكرار يرمز إلى حضور صورة المحبوبة في مخيلة الشاعر في زمن غيابها في الواقع المعيش، ويعكس انفعالات

=صرم)، الشمية: الخلق والطبيعة، (مادة: شيم)، الطليقة: طليق أي مستبشر منبسط الوجه، وطلق الوجه إذا كان سخيا، (مادة: طلق)، الشمال: الطبع والخلق، والجمع شمائل، (مادة: شمل)، شنعه: شنع عليه الأمر تشنيعا: قبحه، وشنعه شنعا: سبه، (مادة: شنع)، شطحت: بعدت، (مادة: شحط)، الزهدة: التزهيد: في الشيء وعن الشيء خلاف الترغيب فيه. وزهده في الأمر: رغبه عنه، (مادة: زهد)، ما حله: المحال: الكيد وروم الأمر بالحيل، والمحال مأخوذ من قول العرب: محل فلان بفلان أي سعى به إلى السلطان، وعرضه لأمر يهلكه، (مادة: محل)، تثرى به: يثرى: أي يفرح بذلك ويشمت، وثرى بذلك يثرى به إذا فرح وسر، (مادة: ثرا)، الخرق: المفازة البعيدة، (مادة خرق)، حذاه من نعله: حذا حذوه: فعل فعله، (مادة: حذا)، الشوب: الخلط، (مادة: شوب)، ليلة شفان: الشفان: القر والمطر، (مادة: شفن)، الضريب: الجليد والصقيع الذي يقع على الأرض، (مادة: ضرب)، الشمال: ريح تهب من قبل الشأم عن يسار القبلة، (مادة: شمل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر النابعة من البعد والحرمان، وما ينتج عنهما من شوق وحنين ومرارة، وهو ما تصوره فاعلية التكرار المكثف في هذا النص.

والتأثير الناتج عن فاعلية التكرار لا يقتصر دوره على البعد الدلالي فقط، وإنما يمتد إلى البعد الإيقاعي، فالتوزيع المتكرر للفظة (أسماء)، وامتداده على مساحة النص بشكل عام، وتكرارها مرة تلو أخرى، يحدث إيقاعا موسيقيا منتظما في النص، يعزز من قوة التأثير في المتلقي، ويمنح الشاعر المقدرة على ترجمة انفعالاته الشعورية.

وهكذا نجد أن تكرار الشاعر للفظة (أسماء)، "لا يردد دون أن يكون ذا فائدة، فبالإضافة إلى أنه يحدث استجابة ما لدى السامع الذي يجد نفسه في موقف يجعله يتساءل عن سر هذا التكرار، فإنه هذا التكرار يخلق رابطا بين الأبيات يجعلها من خلاله تشكل بناء متكاملا"(١)، قادرا على بلورة موقف الشاعر ورؤيته، إذ " تأخذ اللفظة المتكررة أبعادا... تعمل على تنسيق الدلالة، بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها"(٢).

ومن جماليات أسلوب تكرار الكلمة، التي تعبر عن مأساة الشاعر وأوجاعه، قوله(٣):

فما للنّوى لا بارِكَ اللهُ في النَّوى ... وعَهْدُ النّوى عند المحبِّ ذميمُ

لعمري لئِن كان الفؤادُ من النَّوى ... بَغى سَقَماً إنّي إذنْ لَسَقيمُ

تظهر فاعلية التكرار أن النوى شكل في هذين البيتين تحديا كبيرا للشاعر العاشق، لم يستطع الانتصار عليه، أو الوقوف في وجهه، ومنعه من الحيلولة بينه وبين صاحبته، لذلك برزت شكواه من هذا العدو الذي سلبه الطمأنينة والاستقرار النفسي، وأجبره على الابتعاد عن

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٣٤.

(٢) عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ص١١٥.

(٣) الديوان: ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحبوبة، وحرمانه منها، مخلفا حزنا عميقا وحرقة لا تنطفئ في ذات الشاعر المولعة بالمحبوبة البائنة.

إن النوى أيقض أوجاع الشاعر وهمومه، مما حدا به إلى تكرار هذه الكلمة بشكل ينم عن غضبه وحقده عليه، لذلك شكلت كلمة النوى نقطة محورية دارت حولها الفكرة العامة في هذين البيتين، فكلمة النوى "لو وردت... مرة واحدة في هذا السياق لاختلفت وظيفتها ولخفتت، لأن الوقع الذي تحدثه من خلال تكرارها يختلف عن وقعها لو وردت مرة واحدة، فهي استطاعت من خلال تكرارها أن تحمل دلالات وإيحاءات"(١) تظهر مأساة الشاعر وأحزانه، فـ"اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها"(٢).

وقد أسهم أسلوب التكرار في تشكيل نغمة موسيقية تخدم المعنى، وتعمق الدلالة، بالإضافة إلى دوره في بناء نوع من الوحدة المترابطة والمتماسكة بين البيتين الشعريين.

ومن صور تكرار الكلمات، قول الشاعر(٣):

وحُبّكِ يُنسيني من الشيءِ في يَدي ... ويُذهِلُني عَنْ كلِّ شيءٍ أُزاوِلُهْ

سَيَهْلِكُ في الدُّنيا شفيقٌ عليْكُمُ ... إذا غالَهُ من حادثِ الدَّهر غائِلُهْ

ويُخْفي لكُمْ حُبّاً شديداً ورَهبةً ... وللنّاسِ أشْغالٌ وحُبُّكِ شاغِلُهْ(٤)

اتكأ الشاعر في هذه الأبيات على أسلوب التكرار، فلفظة (حب)، هي النقطة المحورية

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٢٦، ٢٧.

(٢) الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٤.

(٣) الديوان: ص ٤١٩، ٤٢٠.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، غاله: الغلية: بالكسر: الخديعة والاغتيال، واغتيال وهو أن يخدع ويقتل في موضع لا يراه فيه أحد، (مادة غيل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي تطوف في فلكها بقية الكلمات، فـ "الشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى أختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها ولو لم يكررها... لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة، وأن تثير إحساسا لدى المتلقي"(١).

إن توظيف البنية التكرارية، يشي بمدى سيطرة المحبوبة على فكر الشاعر وتصرفاته، وعدم مقدرته على التحكم في ذاته العاشقة، والسبب في ذلك يعود إلى الحب الذي أذهله وأنساه أي شيء آخر، فالشاعر يضمر للمحبوبة حبا عظيما ورهبة شديدة، لذلك فقد اتزانه وقوته، وأصبح ضعيفا أمام هذا الحب الذي تغلغل في ذاته.

ويلاحظ الدارس، أن اللغة الشعرية تعبر تعبيرا واضحا عما يدور في خاطر الشاعر ويشغل تفكيره، فعاطفة الحب الشديدة التي بلغت ذروتها، هي التي جعلته يعبر عما يحس به، ويعانية من اضطراب وحيرة، فالتكرار أخذ "طابعا متميزا في قدرته على ترتيب الدلالة، والنمو بها تدريجيا"(٢).

ومن مظاهر تكرار الكلمات في شعر كثير عزة، تكرار الأفعال، ومن الأمثلة على ذلك، قوله(٣):

وقَد زَعَمَتْ أنـي تغيّـرْتُ بعـدَها ومَـن ذا الـذي يـا عَـزّ لا يتغَيّـرُ

تَغيّـرَ جِـسمي والخليقـةُ كالـذي عهـدتِ ولـم يُخْبَـرْ بِـسِرّك مُخبَـرُ

إن فاعلية التكرار المتمثلة بتكرار الفعل (تغير) بهذه الصيغ، تشكل اللبنة الأساسية في هذين البيتين، إذ يتجلى من خلال هذه الفاعلية أظهار موقف الشاعر من المحبوبة، ففي الوقت الذي تزعم فيه أنه تغير بعد فراقها، يعترف لها الشاعر بذلك، ولكنه من خلال فاعلية التكرار

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٢٥.

(٢) عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص٣٠٠.

(٣) الديوان: ص ٣٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقرّ بأنه تغير محصور في جسده، بينما ينكر في المقابل تغير محبته لها، ويعلن أنــه مــا زال محافظا على عهودها وسرها، وهذا فيه إشارة قوية إلى استمرارية المحبة وديمومتها.

وتكشف فاعلية التكرار أن اختيار الشاعر للفعل (تغير) يعبر عن تمــسكه بالمحبوبــة، "فالكلمة الثانية في السياق لا تحمل المعنى الأول نفسه، وإلاّ لكان الآخر يعد نوعا من التكــرار الذي لا يتضمن أية قيمة ولا مبرر لوجودها"[1]، فإذا انعكست آثار العشق وهمومه على جــسد الشاعر، وكان ضعيفا في مواجهتها، فإن عشقه للمحبوبة كان أقوى وأعمق، ولم يؤثر فيه الهجر كما أثر في الجسد، فالهجر أثر على الجانب المادي، ولم يستطع التأثير على الجانب المعنــوي، ويمكن تصوير ذلك من خلال الرسم التالي:

لم تتغير وتتبدل ← المحبة ↔ بعد الهجر ↔ الجسد ← تغير وتبدل

ومن الشواهد الشعرية الأخرى على تكرار الكلمات، قول الشاعر[2]:

كثيرُ النَّدى يأتي النَّدى حيثُمــا أتــى وإنْ غابَ غابَ العُرْفُ حيثُ يَغيــبُ

كريمُ كِرامٍ لا يُرى فــي ذَوي النَّــدى لهُ في النَّدى والمــأثُراتِ ضَــريبُ[3]

نلاحظ في هذين البيتين توظيف الشاعر لأسلوب التكرار، فقد كرر كلمة (الندى) أربــع مرات، وذلك من أجل التعبير عن صفة الكرم التي يتحلى بها الممدوح، وقد أفاد هذا الأســلوب في جعل كلمة (الندى) النقطة الأساسية، التي تدور حولها الفكرة التي يريد الــشاعر إيــصالها للمتلقي، وإقناعه بها.

وينسجم إلحاح الشاعر على تكرار كلمة الندى مع ما يشير إليه البيتين الــشعريين مــن

---

(١) درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص١٦٤.

(٢) الديوان: ص ١٦٦، ١٦٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، ضريب: يقال: فلان ضريب فلان أي نظيره، وضريب الــشيء: مثلــه وشكله، (مادة: ضرب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معنى ودلالة، فلا تنافر بينها وبين الكلمات الأخرى، وهذا يساعد على لفت انتباه المتلقي إلى ما يتحلى به الممدوح من كرم يتسم بالسخاء الجزيل والعطاء المستمر، وبالتالي فإنه لا يخفى على المتلقي من خلال فاعلية التكرار الصفة التي أراد الشاعر أثباتها وترسيخها للممدوح في ذهنه، فأهمية فاعلية التكرار تبرز في التأكيد على تفوق الممدوح في صفة الكرم التي تعد إحدى مكارم الأخلاق الرفيعة. وبالإضافة للبعد الدلالي للتكرار فإنه يسهم في بناء جرس موسيقي يخدم المعنى ويعمق الدلالة.

ومن الأمثلة أيضا على تكرار الكلمات، قول الشاعر[1]:

إذا مدحَ البكْريُّ عِندكَ نَفْسهُ فقلْ كذبَ البكْرِيُّ وهو كَذوبُ

هو التّيسُ لُؤْماً وَهْوَ إنْ راءَ غَفْلَةً من الجارِ أو بعْضِ الصّحابةِ ذيبُ

عمد الشاعر في هذين البيتين إلى استثمار الطاقة الإيحائية والدلالية لأسلوب التكرار، من خلال تكرار لفظة (البكري)، والضمير (هو) العائد عليه، وذلك من أجل رسم صورة إيحائية تشير إلى النظرة السلبية التي يرى الشاعر من خلالها البكري.

ومما لا شك فيه، أن توظيف الشاعر لأسلوب التكرار، يفصح عن مشاعر الحقد والكراهية التي يضمرها للبكري، ومن هنا نلاحظ، أن العلاقة القائمة بينه وبين البكري علاقة خصام وجفاء، يسودها الحقد والكراهية، ففي هذا الأسلوب محاولة من الشاعر لترجمة انفعالاته، واسقاط لمشاعر الغضب والبغض التي تسيطر على ذاته وتتملكها اتجاه البكري.

وتوضح فاعلية التكرار أيضا، سعي الشاعر الواضح إلى التقليل من مكانة البكري وقدره، فهو في رأيه وإحساسه ينتمي إلى عالم الحيوان أكثر منه إلى عالم البشر، لذلك شبهه بالتيس لؤما، وبالذئب غدرا، وهذا يدل على أن فاعلية التكرار تحمل في طياتها دلالات سلبية،

---

(١) الديوان: ص ٣٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعبر عن استخفاف الشاعر واستحقاره للبكري، لذلك منحه صفات تقلل من مكانته وقدره بين الناس تكشف عن خباثته وغدره.

ثالثا: تكرار البداية:

تتنوع أنماط التكرار عند كثير عزة، ومنها تكرار البداية الذي لجأ فيه إلى تكرار ألفاظ أو جمل في مطلع أبياته الشعرية، وهذا النمط التكراري شكل في ما بين الأبيات نوعا من الوحدة البنائية والنفسية، التي تخدم المعنى العام، وتعبر عن انفعالات الذات الشاعرة إزاء موقف أثارها، وحرك مشاعرها، "إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفيزا لسماع الشاعر والانتباه إليه"(١). ومن صور تكرار البداية الذي استحوذ على صدر الأبيات الشعرية، قول الشاعر(٢):

وإن طَنَّتِ الأُذْنانِ قلتُ ذَكَرْتِني ... وإن خَلَجَتْ عيني رَجَوْتُ التَّلاقِيا

أيا عَزَّ صَادي القَلْبَ حتى يَوَدَّني ... فؤادُكِ أو رُدّي عليَّ فُوادِيا

أيا عَزَّ لو أشكو الذي قد أصابَني ... إلى ميِّتٍ في قبرِهِ لَبكى لِيا

ويا عَزَّ لو أشكو الذي قد أصابَني ... إلى راهِبٍ في ديرِهِ لَرَثى لَيا

ويا عَزَّ لو أشكو الذي قد أصابَني ... إلى جَبَلٍ صَعْبِ الذُّرى لنحنى لِيا

ويا عَزَّ لو أشكو الذي قد أصابَني ... إلى ثَعْلَبٍ في جُحْرِهِ لانْبرى لِيا

ويا عَزَّ لو أشكو الذي قد أصابَني ... إلى مُوثَقٍ في قَيْدِهِ لَعَدا لِيا

إن تكرار البداية الذي استعان به الشاعر على هذه الشاكلة، ينم عن عظم اللوعة

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٣٧، ٣٨.

(٢) الديوان: ص ٣٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمعاناة التي يعيشها بسبب عشقه لعزة وبعدها عنه، إذ أن اعتماد الشاعر على هذا النمط التكراري يوحي بهول الحزن والأسى، الذي أصبح سمة لعلاقة العشق التي تربطه بالمحبوبة، فالشاعر يوضح في هذه الأبيات شدة تأثير الحب الذي يضمره لعزة وقسوته على ذاته.

إن هذا التكرار يعكس صور المرارة والأسى، التي يواجهها الشاعر في ظل البعد والحرمان الذي يحول بينه وبين المحبوبة، ويعبر عن إحساسه بالقهر والتوتر والاضطراب، ويكشف عن الواقع المأزوم الذي يحاصر ذاته العاشقة، إلى أن وصل به الأمر إلى درجة لم يستطع معها كتم مشاعره، وتحمل الآلام والأوجاع التي يتجرعها بسبب هذا الحب، مما دفعه إلى التصريح والتعبير عن مأساته التي يتكبدها في الواقع المعاش.

وبناء عليه تبزر من خلال هذا الأسلوب التكراري صورة الشاعر العاشق، الذي أضناه العشق، وأوقعه في دائرة الهموم والأوجاع، وأسلمه إلى الكآبة واليأس، فـ "مما لا شك فيه أن هذا التكرار مرتبط بالحالة النفسية للمبدع، إذ أنه يكشف عن النغم الحزين الذي يسيطر على الشاعر، ويظهر في الوقت نفسه... الأسلوب الذي كان يلقي به الشعر، فالشاعر جعل من خلال هذا التكرار نقطة جوهرية تدور حولها الأبيات جميعا، كما أن هذا التكرار يعكس نغمة موسيقية تبرز انفعال الشاعر. وإن إعادة صدر البيت كشف عن هذه النغمة، وكأن النواح والبكاء هما اللذان دفعا بالشاعر إلى هذا النمط من التكرار"[1]. وبالإضافة إلى تلك النغمة، نلاحظ أن تكثيف أسلوب التكرار بهذه الطريقة ساهم في ترابط الأبيات الشعرية، وزاد من قوة تلاحمها، فهذا الأسلوب له وظيفة هامة، "تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه،... لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكشف الدلالة

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيحائية للنص من جهة أخرى"[1].

ومن الشواهد الشعرية على تكرار البداية، قول الشاعر[2]:

أُحِبُّكِ ما دامتْ بنَجْدٍ وشيجةٌ وما ثبتَتْ أُبْلى بهِ وتِعارُ

وما استَنَّ رَقْراقُ السّرابِ وما جَرَتْ من الوَحْشِ عصماءُ اليدينِ نَوارُ

وما سالَ وادٍ مِنْ تِهامَةَ طَيِّبٌ بهِ قُلُبٌ عادِيّةٌ وكِرارُ[3]

لقد وظف الشاعر في هذه الأبيات أسلوب التكرار، وذلك من خلال تكرار حرف العطف الواو وما المصدرية في بداية البيت الثاني والثالث، بالإضافة إلى تكرارهما في سياق البيت الأول والثاني، وإلحاح الشاعر على هذا النمط التكراري ورد في إطار تصويره مدى تعلقه بالمحبوبة، والمحافظة على محبتها، فكل تكرار كان بمثابة تأكيد واضح على ذلك.

وقد شكل هذا التكرار وسيلة لجأ إليها الشاعر لاثبات محبته لصاحبته، وإقناعها بذلك، ففيه إعلان واضح من قبل الشاعر عن نيته الصريحة بعدم التخلي عن حبها، فهو لا يحصر

---

(١) عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية،دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠م، ص٨٣.

(٢) الديوان: ص ٤٢٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الوشيجة: الوشيج: ضرب من النبات، وهو من الجنية، والوشيج: شجر الرمل، وقيل: هو ما نبت من القنا والقصب معترضا، والوشيجة: عرق الشجر، (مادة: وشج)، أبلى: قال عرام: تمضي من المدينة مصعدا إلى مكة، فتميل إلى واد يقال له عريفطان معن، ليس له ماء ولا مرعى، وحذاه جبال يقال لها أبلى، فيها مياه منها بئر معونة، وذو ساعدة، وذو جماجم، والوسباء، وهذه لبني سليم، وهي قنان متصلة بعضها إلى بعض (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٧٨/١)، تعار: قال عرام بن الأصبع: وفي قبلي أبلى جبل يقال له برثم، وجبل يقال له تعار، وهما جبلان عاليان لا ينبتان شيئا، وليس قرب تعار ماء، وهو من أعمال المدينة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٣٣/٢)، عصماء: الأعصم: هو الأبيض اليدين، (مادة: عصم)، نوار: امرأة نوار: نافرة من الشر والقبيح، والنوار: النفار من أي شيء كان، (مادة: نور)، القلب: القَلِيبُ: البئر ما كان والقليب: البئر قبل أن تطوى، وقيل: هي البئر العادية القديمة، التي لا يعلم لها ربٌّ، ولا حافر، تكون بالبراري، (مادة: قلب)، العادية: عادية أي قديمة كأنها نسبت إلى عاد، (مادة: عدا)، الكرار: الكر: من أسماء الآبار، وقيل: هو الحسي، وقيل: هو الموضع يجمع فيه الماء الآجن ليصفو، والجمع كرار، (مادة: كرر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

محبته على فترة آنية محدودة، تنتهي بمجرد انتهائها، بل قرنها بواسطة فاعلية تكرار البداية بعدد من الأمور التي تشير إلى استمرارية محبته للمحبوبة، وديمومتها عبر فترات الزمن.

ومن صور تكرار البداية، قول الشاعر[1]:

فَلَيْتَ قَلوصي عند عزَّةَ قُيِّدَتْ ... بحبلٍ ضعيفٍ غُرَّ منها فضلّتِ

وغودِرَ في الحيِّ المُقيمينَ رَحْلُها ... وكانَ لها باغٍ سوايَ فَبَلّتِ

وكنتُ كذي رِجْلَينِ رِجْلٍ صحيحةٍ ... ورِجْلٍ رَمى فيها الزَّمانُ فَشَلَّتِ

وكنتُ كذاتِ الظلعِ لمّا تحاملَتْ ... على ظَلْعها بعد العثارِ اسْتقلّتِ[2]

لقد أتكأ الشاعر في هذه الأبيات على فاعلية تكرار البداية، إذ كرر الفعل الماضي (كان) موصولا بتاء المتكلم مرتين في مطلع البيت الثالث والرابع، وذلك في معرض حديثه عن أمنيته التي تمنى حدوثها، فهو يود لو أن إحدى رجليه أصيبت بالشلل، أو أنه كان كناقة عرجاء، كي لا يبرح ديار عزة، ويجد لنفسه العذر في البقاء إلى جوارها، فرغبة الشاعر في الإقامة بجوار المحبوبة هي التي دفعته إلى مثل هذه الأمنية اليأسة.

إن فاعلية التكرار تشي بالأسى والحسرة والندم، على مفارقة الشاعر لديار المحبوبة، وعدم تمكنه من تحقيق أمنيته في البقاء إلى جوارها، فعزة تمثل له الأمل والرجاء والغاية التي يطمح إليها، ويسعى إلى نوالها. لذلك شكل تكرار البداية نقطة محورية، عبر الشاعر من خلالها عما فاته وفشل في تحقيقه، "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن

---

(١) الديوان: ص ٩٨، ٩٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، بلت: بلت مطيته على جهها إذا هامت ضالة أي ذهبت على وجهها في الأرض، (مادة بلل)، الظلع: العرج، (مادة: ظلع)، تحاملت: تكلفت المشي بمشقة، (مادة: حمل)، استقلت: ارتحلت، (مادة: قلل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية"[1]، ووجدانية، لأن التكرار "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس ....، واللفظ المكرر... هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يجب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار، مصدره الثورة وهدفه الإثارة"[2] عند الشاعر.

وتتعدد المواطن التي وظف فيها الشاعر تكرار البداية، ومنها قوله[3]:

أَلَمْ يَحْزُنْك يومَ غَدَتْ حُدُوجُ ... لِعَزّةَ إذ أجدَّ بها الخُروجُ

بضاحي النَّقْبِ حينَ خَرجْن منهُ ... وخَلْفَ مُتونِ ساقَتِها الخَليجُ

رأيتُ جِمالَها تعْلو الثّنايا ... كأنَّ ذرى هوادِجِها البُروجُ

وقَد مرَّتْ على تُربانَ تُحْدى ... لها بالنَّعْفِ مِنْ مَلَلٍ وَسيجُ

رأيتُ حُدوجَها فظلتُ صَبّاً ... تُهيَجّني مَعَ الحَزَنِ الحُدوجُ[4]

نلاحظ في هذه الأبيات، تكرار الشاعر للفعل الماضي (رأيت) المتصل بتاء المتكلم، في مطلع البيت الثالث والخامس، وقد ساعد ذلك على اقتران الأبيات مع بعضها بعضا، فـ"تكرار

---

(١) الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٢٧٦.

(٢) السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ص١٣٦.

(٣) الديوان: ص ١٨٩.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الحدوج: الحدج: من مراكب النساء يشبه المحفة، والجمع أحداج وحدوج، وسمي الهودج المشدود فوق القتب حتى يشد على البعير شدا واحدا بجميع أداته: حدجا، وجمعه حدوج، (مادة:حدج)، الضاحي: الذي برزت عليه الشمس، (مادة:ضحا) النقب: الطريق، وقيل الطريق الضيق في الجبل، (مادة:نقب)، تريان: واد بين ذات الجيش وملل والسيالة على المحجة نفسها، فيه مياه كثيرة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ٢/٢٠)، النعف: النعف من الأرض: المكان المرتفع في اعتراض، وقيل: هو ما انحدر عن السفح وغلظ، وكان فيه صعود وهبوط وقيل: هو ناحية من الجبل او ناحية من رأسه، (مادة:نعف)، ملل: منزل على طريق المدينة إلى مكة على ثمانية وعشرين ميلا من المدينة، (ياقوت الحموي: معجم البلدان ١٩٤/٥)، الوسيج: ضرب من سير الأبل، (مادة:وسج).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفعل الماضي، يحمل في غالب استخداماته، وتكراره، قيما شعورية تركز على الماضي، والذكريات وما تصحبه من هزة عاطفية بفعل ارتباط الإنسان بالماضي الذي يعتبر جزءا عزيزا عليه"[1].

لقد استطاع الشاعر من خلال فاعلية تكرار البداية، رسم صورة محزنة تعبر عن حالة اليأس والتوتر، وتصور شدة الألم الذي اعتصر ذاته، بسبب رحيل المحبوبة وفراقها الديار، إذ لم يستطع فعل أي شيء حيال هذا الأمر إلا النظر إليها وهي تختفي مبتعدة، وهذا يظهر ضعف الشاعر وعجزه أمام هذا الواقع العصيب، الذي فرض نفسه على حياة الشاعر، لذلك أصبح منظر الرحيل المؤلم الذي استقر في مخيلة الشاعر مثارا للأحزان والأوجاع.

ومما سبق، يتبين من خلال استعراض النصوص الشعرية أن أسلوب التكرار كان من الظواهر الأسلوبية الحاضرة في شعر كثير عزة، التي اعتمد عليها في بناء لغة الشعرية، إذ شكل هذا الأسلوب وسيلة من وسائل التعبير التي تترجم انفعالات الشاعر، وتعكس مواقفه ورؤاه، وقد أفاد أسلوب التكرار أيضا في إحداث بعد إيقاعي في النصوص، أسهم في تعميق المعنى، وهيأ للشاعر المقدرة على التأثير في المتلقي، والنفاذ إلى عواطفه ومشاعره، وشدّ انتباهه إلى ما يعبر عنه ، وأضفى كذلك على النصوص نوعا من التلاحم والتماسك.

---

(١) الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ١٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الخامس

الحوار

الحوار ظاهرة أسلوبية، تسهم في إضاءة النصوص والكشف عن أسرارها وخباياها، إذ يشكل أسلوب الحوار وسيلة من وسائل التعبير، وطريقة من طرق الإبانة والافصاح عن مواقف الذات الشاعرة ورؤاها، وانفعالاتها، وما يدور في خاطرها، بالإضافة إلى دوره البنائي والدلالي في النصوص، حيث يضفي عليها تلاحما وتماسكا، ويساعد هذا الأسلوب في تشويق المتلقي وإثارته، ويعزز لديه المقدرة على التفاعل مع النصوص، وذلك بما يهيء له عنصر الحوار من حيوية ودلالة.

والحوار لغة من " حَوَر، وأحار عليه جوابه: ردَّه، و أَحَرْتُ له جواباً وما أحارَ بكلمة، والمُحَاوَرَةُ: المجاوبة، والتَّحاوُرُ: التجاوب، وتقول: كلَّمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إلي حَوِيراً ولا حَوِيرَةً ولا مَحُورَةً ولا حَوَاراً أي ما ردّ إلي جوابا، و استحارة: استنطقه"(١).

أما المعنى الاصطلاحي للحوار، فهو: " حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح"(٢).

وعلى الرغم من وجود ظاهرة الحوار في الشعر القديم، إلا أنه لم يلق اهتماما من قبل النقاد القدماء، وذلك " لأنه لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه أو أقتضاه عصر التدوين"(٣)، مما أبقى الحوار مهمشا، وجعله بعيدا عن متناول النقاد.

أما في العصر الأموي فقد تطور أسلوب الحوار على يدي عمر بن أبي ربيعة، وأصبح ملمحا أسلوبيا بارزا في شعره، وعدّه عبد الفتاح نافع " أول من أختص بفن الحوار الشعري،

---

(١) ابن منظور: لسان العرب (مادة:حور).

(٢) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، دار المعارف، ١٩٩٨ م، ص ٢٠٥ .

(٣) ابن رمضان، فرح: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، ١٩٩١م، ص ٢٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأول من جعله من مقومات شعره، ومن ركائز فنه الأساسية "[١].

وينظر إلى الحوار في النقد الحديث على أنه " ركن من أركان أسلوب القصة"[٢]، فهو "يعد مكونا تقليديا، وإن لم يكن لازما من مكونات القصص عامة "[٣].

وللحوار وظائف متعددة في النصوص، فهو " يساعد على تصوير الشخصية، وتنوير الحدث "[٤]، و" يكشف لنا عن الصراع الذي يدور بين الشخصيات المتحاورة"[٥]، وبواسطة هذا الأسلوب " تتضح لنا أبعاد الموقف و تنطبع في نفوسنا صورته، وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة "[٦].

وتعدد وظائف الحوار لا يعني انفصالها عن بعضها بعضا، فالحوار قد " يؤدي الأغراض المختلفة... كلها في الوقت عينه، فقد يرسل (المبدع) العبارة من عباراته إرسالا على لسان شخص...، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف هذه المهام، ففيها إخبار بحادثة، وفيها تكوين لشخصية، وفيها خلق لجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، ...مثلها في ذلك مثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محملة بالنغم الذي يروي، ويلوّن، ويكوّن، ويثير، كل هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية، ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا، وفكرا، ومعنى، وصورا، كل هذا في آن"[٧].

---

(١) نافع، عبد الفتاح: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٤م، ص٥.

(٢) مريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، د.ط، دمشق، ١٩٨٠م، ص٥٣.

(٣) سويدان، سامي: الحوار في الرواية الموقع والدور، نموذج من لبنان، الفكر العربي المعاصر، معهد الإنماء القومي، بيروت، ع٩١، ١٩٩٨م، ص٢٠٩.

(٤) مقلد، طه عبد الفتاح: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، مصر،١٩٧٥م، ص١٨.

(٥) مريدن: القصة والرواية، ص ٥٤.

(٦) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص٢٥٦.

(٧) الحكيم، توفيق: فن الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، الجماميز، د.ط، د.ت، ص١٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مظاهر الحوار في شعر كثير عزة :

ومن خلال تتبع مظاهر الحوار في شعر كثير عزة، لاحظ الباحث أنها تتدرج تحت الموضوعات التالية:

أولا : حوار الذات ومناجاتها.

ثانيا: حوار المحبوبة.

ثالثا : حوار الوشاة.

رابعا : حوار الخلان.

أولا : حوار الذات ومناجاتها :

يشكل حوار الذات في شعر كثير عزة ملمحا أسلوبيا يكشف عن مواقفه ورؤاه وأحاسيسه، ويرسم صور للمعاناة التي يعيشها، وقد اتخذ هذا اللون الحواري طابع أسلوب التجريد، إذ " تنشطر الذات إلى شطرين متحاورين في ما بينهما،ومن خلال التحاور تتجلى خفايا الشاعر والأفكار"(١)، بشكل ينم عن عظم محنته التي وتسيطر على ذاته، فالشاعر يحاول تحقيق نوع من الاستقرار النفسي لذاته من خلال رسمه لشخصية أخرى تقاسمه الهموم والأحزان، وتتحمل جانبا منها، من أجل التخفيف من وطأة العذاب والحرمان التي تواجهها .

ويعرف ابن الأثير التجريد، بقوله: " فأما حدّ التجريد فإنه إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه"(٢).

وحوار الشاعر مع ذاته التي يقوم بتجريدها يشير إلى " البعد النفسي العميق، إذ أن إقامة حوار داخلي يبرز حدة المعاناة، والقوة التي يعاني منها الشاعر، وإن هذا الأسلوب ليس منفصلا

---

(١) عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة،ص٢٦٩.

(٢) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص ١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن جسد القصيدة، وإنما هو أسلوب يوحي بالجو النفسي لها أو يصطرع معها "[1].

وظاهرة التجريد على الرغم من وضوحها وسعة انتشارها في شعر كثير عزة، خاصة في مطلع قصائده، إلا أن هذا لا يعني عدم وجود حوار مباشر بين الشاعر وذاته، ومن ذلك قوله[2]:

فَلَسْتُ بِناسيها ولَسْتُ بتارِكٍ ... إذا أعْرَضَ الأُدْمُ الجوازي سُؤالَها

أأُدْرِكُ من أُمِّ الحُكَيِّمِ غِبْطَةً ... بِها خَبَّرتْني الطَّيْرُ أَمْ قَدْ أَنى لَها

أقولُ إذا ما الطّيرُ مرَّتْ سحيقةً ... لعلّكَ يوماً – فانْتظِرْ – أن تَنالَها(٣)

يتضح من خلال فاعلية الحوار في هذه الأبيات الأمل والرجاء اللذان يعيش عليهما الشاعر، فهو ينتظر اليوم الذي يجتمع فيه مع المحبوبة البائنة، وهذا يشير إلى مدى محبته وشوقه وحنينه إليها، ويكشف عن أن البين يقف سدّا منيعا يحول بينه وبينها، وهذا ما يزيد من مأساة وحسرته.

وتشي اللغة الحوارية أن المحبة القوية، هي التي دفعت الشاعر إلى التعبير عن تمسكه بأمل اللقاء بالمحبوبة البائنة والتفاؤل به، هروبا من آلام الواقع المعيش وأحزانه، وتذليلا لحواجز البعد والحرمان، فذات الشاعر متعلقة بالمحبوبة البائنة تعلقا شديدا، يصعب معه نسيانها أو محاولة تجاهل حبها، ومن هنا فإن مشاعر المحبة الجياشة هي التي تمدّ الشاعر بالقوة والصبر، لذلك نجده يواسي نفسه ويصبرها بأمل اللقاء بالمحبوبة البائنة من جديد في الزمن القادم، وعليه

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٨٧ .

(٢) الديوان: ص٧٦، ٧٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الأدم: الأدمة في الإبل: البياض مع سواد المقلتين، والأدم من الظباء: ظباء بيض يعلوهن جددٌ فيها غبرة (مادة:أدم)، الجوازي: جَوَّز إبلة: سقاها. والجَوْزة: السقية الواحدة، والجَواز: العطش (مادة:جوز)، الغبطة: حسن الحال، وهي النعمة و السرور (مادة:غبط)، سحيقة: سحيق: بعيد (مادة:سحق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فإن هذا الأمل يشكل وسيلة من وسائل الشاعر التي يواسي بها نفسه، ويخفف من عذابها في ظل الحرمان والبعد، اللذان طوقا حياته وسيطرا عليها، بالإضافة إلى إسهامه في كسر حالة الحزن، ومساعدة الشاعر على تخطي المآسي والآلام، عن طريق الشعور بوجود بريق أمل في المستقبل القادم، هروبا من حقيقة الواقع المعيش.

ومن مظاهر حوار الذات، قول الشاعر[1]:

ولَقَدْ لَقيتَ على الدُّرَيْجَةِ لَيْلَةً كانَتْ عَلَيْكَ أَيامِناً و سُعودا

ولا تغدُرَنَّ بوَصْلِ عَزَّةَ بَعْدَما أَخَذَتْ عَلَيْكَ مَواثِقاً و عُهُودا

إِنَّ المُحِبَّ إذا أَحَبَّ حَبيبَهُ صَدَقَ الصَّفاءَ و أَنْجَزَ المَوْعُودا

اللهُ يَعْلَمُ لو أَرَدْتُ زيادَةً في حُبِّ عَزَّةَ ما وَجَدْتُ مَزيدا[2]

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات ذاته، ويطلب منها من خلال فاعلية الحوار الداخلي بالابتعاد عن غدر المحبوبة وخيانتها، ويصور هذا الحوار خفايا ذاته الباطنية غير المكشوفة التي تدل على إخلاصه ووفائه للمحبوبة، وحرصه على استمرارية محبته لها، إذ يقرّ الشاعر من خلال هذا الحوار في قناعة ذاته أن المحب إذا أحب وجب عليه الصدق والوفاء بمحبته وعهوده، لمن يحب، ويكشف هذا عن موقفه الذي يترجم عظم محبته للمحبوبة (عزة)، التي يصرح باسمها علنا، وشدة سيطرتها على ذاته.

إن أسلوب التجريد الذي لجأ إليه الشاعر في هذه الأبيات، يجسد " شكلا من أشكال الحوار الباطني الذي يكسب السياق الذي يرد فيه بعدا حيويا، إذ يصبح القارئ أو السامع أمام حوار يثير في نفسه تساؤلات وإثارات متعددة،.... ويستجلي هذا الحوار الكشف عن أسرار

---

(١) الديوان : ص ٤٤١.

(٢) الدُّرَيْجَة: دُرَيْجة: تصغير دَرْجَة (ياقوت الحموي: معجم البلدان٢/٤٥٣)، أيامن: اليمن: البركة، والأيامن: خلاف الأشايم (مادة:يمن)، السعود: السعد: اليُمْن، وهو نقيض النحس (مادة:سعد).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النفس ومكنوناتها"[1].

ومن صور حوار الذات، قول الشاعر[2]:

أَأَلحــقُ أنْ دارُ الرَّبــابِ تباعَــدَتْ ... أوِ أنبــتَّ حبــلٌ أنَّ قلبــكَ طــائِرُ

أَفِقْ قَدْ أفاقَ العاشقون وفارقوا الـــ ... ـــهَوى و استمرَّتْ بالرَّحيلِ المرائِــرُ

زَعِ النّفس و استبْقِ الحَيــاءَ فإنّمــا ... تُباعِــدُ أوْ تُــدْني الرَّبــابَ المقــادِرُ

أمِتْ حُبّها و اجعلْ قــديمَ وصــالها ... و عــشرَتها كمِثْــلِ مَــنْ لا تُعاشِــرُ

وَهَبْها كشيءٍ لم يَكُــنْ أوْ كَنــازِحٍ ... بِهِ الــدّارُ أو مَــنْ غيّبَتْــهُ المقــابِرُ

وكالنّاس عُلّقْتَ الرَّبابَ فــلا تكــن ... أحاديثَ مَنْ يبدو ومن هو حاضــرُ[3]

تتبلور من خلال فاعلية الحوار الداخلي، رغبة الشاعر في التخلص من العــشق الــذي أبتلي به وآلمه وأضناه، فهو يتحدث مع ذاته حديث الإنسان العاقل المدرك لحقيقة واقعة المعيش، لذا يطلب منها الاستيقاض من غفلة العشق، و يعلن لها أنه آن الأوان لهجر المحبوبة، وإماتــت حبها بشكل نهائي، وذلك بأن تجعلها كأي شيء لم يكن، أو كمن ابتعدت به الدار، أو مات ولــم تعد هنالك وسيلة للتواصل معه، حتى يتمكن الشاعر من العيش بسلام و استقرار، لأنه لا يشعر في ظل استمرار محبته للمحبوبة إلا بالمآسي و الآلام، التي لم يعد قادرا على تحملها أو الصبر عليها، ولعل هذا ما دعاه إلى زجر ذاته و دعوتها إلى اجتناب هذا العشق، فالحوار يجــسد مــا يعتلج في ذات الشاعر العاشقة، ويظهر صراعها الداخلي، لذلك اتخذ الشاعر " من الحوار وسيلة

---

(١) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٩٣، ٩٤.

(٢) الديوان: ص ٥٢٧، ٥٢٨.

(٣)انظر: ابن منظور: لسان العرب، انبت: التنبيت: لغة في التبتيت، وهو قطع السنام (مادة:نبــت)، المرائــر: المريرة: الحبل الشديد الفتل، وقيل: هو حبل طويل دقيق، والمرائر: الحبال المفتولة علــى أكثــر مــن طــاق (مادة:مرر)، النازحة به الدار: نزحت الدار به إذا بعدت (مادة:نزح).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبث بها شكواه، و يفضي بمكنون صدره، وما ... يلقاه من عناء و مشقة"[١].

ولقد قرن الشاعر حواره في هذه الأبيات بفعل الأمر المتمثل بـ (أفـق، زع، أمـت، هبها)، وهذا " يضيف على التجريد قوة وتأثيرا في إطار السياق العام للأبيات، ولـيس غيـاب ضمير المتكلم هنا وحضور ضمير المخاطب ... إلا إعلانا عن الوضع النفسي المتأزم، وكـل ذلك يزيد من درجة التوتر وكأن الشاعر لا يقوى على الحديث عن ذاته، وإنما يفصل ذاته عنه ويجردها ليجعلها في موضع اللوم، وهذا تجسيد للموقف النفسي الذي يعيشه حتى أن كل بيت من هذه الأبيات احتوى على تجريد، فالكلمات (أألحق، أفق، زع، أمت، هبها، عُلّقتَ)... تحدث رنة موسيقية تشعر بأن الأمر لا يتعلق بالمتكلم، و إنما بالمخاطب الذي هو في الأصل الـشاعر، أو المتكلم نفسه" [٢].

ثانيا: حوار المحبوبة :

لقد شكلت المحبوبة نقطة محورية في شعر كثير عزة، لذلك اتجه في بعض محاوراتـه إلى مخاطبتها، وتبادل الحديث معها، ويجسد هذا المشاعر والعواطف التي دفعت الـشاعر إلـى إقامة هذا اللون من الحوار، فالمحبوبة هي الإنسانة التي استولت على قلبه، وسيطرت على ذاته، فاتجه بفكرة وإحساسه إليها، لأنها أصبحت الإنسانة الأقرب إليه روحيا ووجدانيا، ويصور حوار الشاعر مع المحبوبة طبيعة العلاقة القائمة في ما بينهم، وما يسودها من قلق وتـوتر، وحيـرة ويأس، ومن الأمثلة على محاورة الشاعر للمحبوبة، قوله[٣]:

يَقولُ العِدا يا عَزَّ قَدْ حـالَ دونَكُـمْ شُجاعٌ على ظَهْرِ الطّريـقِ مُـصَمِّمُ

---

(١) عمارة، السيد أحمد: الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، التركـي للكمبيـوتر وطباعـة الأوفيست، ط١، طنطا، ١٩٩٧م، ص ١٩٧.

(٢) ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٩٣.

(٣) الديوان: ص ٣٦٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقُلتُ لهـا واللهِ لـو كـان دُونَكُـمْ جهَـنَّمُ مـا راعَـتْ فـؤادي جَهَـنَّمُ

وكيف يَروعُ القلبَ يا عَـزَّ رائـعٌ ووجهُك في الظَّلْمـاءِ للـسَّفْرِ مَعْلَـمُ

وما ظَلَمَتْكِ النّفسُ يا عَزَّ في الهوى فلا تَنْقَمي حُبّـي فمـا فيـه مَـنْقَمُ[1]

يكشف الحوار في هذه الأبيات عن مدى الارتباط الروحي والنفسي بالمحبوبة البائنـة، فالمحبة التي يضمرها الشاعر لها هي التي تمنحه القوة على مواجهة المخاطر التـي تعتـرض طريقه، وتحول بينه وبينها، فالشاعر يستأنس بالمحبوبة، ويجعل منها هاديـا ومنيـرا لدربـه، والعوائق التي يمكن أن تقف في وجهه سيتغلب عليها بفضل محبته للمحبوبة، التي تجعله قادرا على تحدي الصعاب والمخاطر التي يحاول العدا وضعها في طريقه.

وإذا أظهر الحوار أن الشاعر يبدو قويا في مواجهة المخاطر التي تحـول بينـه وبـين المحبوبة، إلا أنه يظهره في الوقت ذاته أنه إنسان ضعيف أمام المحبوبة، لذا نراة يتوسل إليها أن تترفق به، وأن لا تسخط عليه، فإذا استطاع مقاومة المخاطر في سبيل الوصول إليهـا بفـضل محبتها، فإنه لا يستطيع تحمل ومقاومة نقمتها وسخطها عليه، لذلك يوضح لها بإنه لم يظلمها أو يخدعها في المحبة.

وقد أضفى توظيف الشاعر لأسلوب الحوار على الأبيات السابقة طابعـا مـن الـتلاحم والترابط، فهذا الأسلوب يعبر عن انفعالات الشاعر حيال العراقيل التي يحاول الأعداء إقامتهـا بينه وبين المحبوبة، من أجل إضعافه، والتقليل من عزيمته وقوته، في محاولة منهم لتفريقهم عن بعض، والنيل من محبتهم التي لا يريدونها أن تكون بخير وسلام.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، الشجاع: الحية الذكر، وقيل: هو الحية مطلقا، وقيل: وهو ضـرب مـن الحيات (مادة:شجع)، المصمم: التصميم: المضي في الأمر (مادة:صمم)، المَعْلَم: ما جعل علامة وعلما للطـرق والحدود، والعلامة والعلم: شيء ينصب في الفلوات تهتدي به الضالة (مادة:علم)، المـنقم: النقمـة: المكافـأة بالعقوبة (مادة: نقم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن الأمثلة الأخرى على حوار الشاعر مع المحبوبة، قوله[1]:

أهاجكَ مَغْنى دِمْنةٍ و مساكِنُ ... خَلَتْ وعَفاها المُعْصِراتُ السَّوافِنُ

ديارُ ابنَةِ الضَّمْرِيّ إذْ حَبْلُ وَصْلِها ... مَتينٌ وإذ مَعْروفُها لكَ عاهِنُ

تَقولُ ابنةُ الضمريّ مالكَ شاحِباً ... وقد تَنْبري للعَيْنِ فيكَ المَحاسِنُ

جَفَوْتَ فما تَهْوى حديثَكَ أَيِّمٌ ... ولا تَجْتديكَ الآنساتُ الحَواضِنُ

فَقُلتُ لها بَلْ أنتِ حَنَّةَ حَوْقَلٍ ... جرى بالفِرى بَيْني وبَيْنَكِ طابِنُ

فَصَدَّقتِهِ في كُلِّ حَقٍّ و باطِلٍ ... أَتاكِ بِهِ نَمُّ الأَحاديثِ خائِنُ

رأَتْني كأنضاءِ اللِّجامِ وبَعْلُها ... من المَلْءِ أبزى عاجِزٌ مُتباطِنُ[2]

يقابل الشاعر من خلال الحوار الذي حدث بينه وبين المحبوبة في هذه الأبيات بين صورتين: صورته هو، وصورة زوج المحبوبة، إذ تتصف صورة الشاعر كما يصورها الحوار بالتغير الذي يتمثل بالشحوب والتحول، أما صورة زوج المحبوبة فإنها تتصف بالسمنة والعجز،

---

(١) الديوان: ص ٣٧٩.

(٢) انظر:ابن منظور:لسان العرب،عفاها:عفت الدار ونحوها:درست،والعَفاء:الدروس والهلاك وذهاب الأثر (مادة:عفا)،المعصرات: السحاب فيها المطر،وقيل:السحاب تعتصر بالمطر(مادة:عصر)،السوافن:الرياح التي تسفن وجه الأرض كأنها تمسحه(مادة:سفن)،العاهن: الحاضر المقيم الثابت (مادة:عهن)،تنبري:انبرى له أي اعترض له (مادة:بري)،جفوت:الجفاء:البعد عن الشيء، جفاه إذا بعد عنه (مادة: جفا)،تجتديك: الجدوى: العطية،ورجل جادٍ:سائل عافٍ طالب للجدوى،وجديته:طلبت جدواه (مادة:جدا)،الأيم:الأيم من النساء التي لا زوج لها بكرا كانت أو ثيبا (مادة:أيم)،الآنسات:جارية آنسة إذا كانت طيبة النفس تحب قربك وحديثك، وجمعها آنسات وأوانس (مادة:أنس)، الحواضن:الاحتضان:هو احتمالك الشيء وجعله في حضنك كما تحتضن المرأة ولدها فتحتمله في أحد شقيها (مادة:حضن)،الحوقل:حوقل حوقلة إذا كبر وفتر عن الجماع،حوقل الرجل:عجز عن امرأته عند العرس،والحوقل:الشيخ إذ فتر عن النكاح (مادة:حقل)،الفرى: الفرية: الكذب، فرى كذبا فريا وافتراه:اختلقه (مادة:فرا)،طابن:الطَّبَنُ: الفطنة (مادة: طبن)، نم الأحاديث: النَّمُّ: التريش والإغراء ورفع الحديث على وجه الإشاعة والإفساد، وقيل: تزيين الكلام بالكذب (مادة:نمم)، الأنضاء: سهم نضو: رُمِيَ به حتى بَلِيَ، وقدح نضو: دقيق (مادة: نضا)، أبزى به: البزاء: انحناء الظهر عند العجر في أصل القطن (مادة: بزا)، متباطن: المبطان: الكثير الأكل، والعظيم البطن (مادة: بطن).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعل حالة الشحوب والتحول التي أصابت الشاعر، دليل يبرهن من خلاله على أنه إنسان واضح طاهر لا يخفي الدسائس والفتن، أما حالة زوج المحبوبة، فهو بالإضافة إلى اكتناز بدنه، محمل بالفتن والخداع، وهذا يشير أيضا إلى أنه رجل خامل لا فائدة منه، ولا يستطيع فعل أي شيء يذكر إلا الدسائس والمكائد، وإنه رجل منعم لذلك تبدو عليه ملامح السمنة بسبب الراحة، في حين أن الشاعر متعب ومنهك بسبب السفر وما يلاقيه من لوعات الحب، والحرمان التي غيرت ملامحه.

لقد اتكأ الشاعر على فعالية الحوار التي تتبلور من خلالها النظرة السوداوية، التي يرى بها الشاعر زوج المحبوبة، فهو يصفه بأنه إنسان عاجز عبارة عن منظر زوج فقط، وبالتالي فإن ما وصفت به المحبوبة الشاعر، ربما يدل على أنها كانت تتمنى لو أن يمتلك زوجها الصفات التي يمتلكا الشاعر، وإنها تحس بنقص هذه الصفات في زوجها، لذلك تعلن بشكل خفي أن ما يتصف به الشاعر من صفات أفضل مما يتصف به زوجها، وهذا يكشف عن رغبة حالمة في أن يكون زوجها مثل الشاعر.

ومن الشواهد الشعرية على حوار الشاعر مع المحبوبة، قوله[1]:

ألا تِلْكَ عَزَّةُ قد أصْبَحَتْ ... تُقَلِّبُ للهَجْرِ طَرْفاً غَضيضا

تقولُ مرِضْنا فَما عُدْتَنا ... فقلتُ لها لا أُطيقُ النُّهوضا

كِلانا مريضانِ في بَلْدةٍ ... وكيفَ يعودُ مريضٌ مريضا؟[2]

لقد اتسم الحوار الذي دار بين الشاعر والمحبوبة بطابع المعاتبة، فالمحبوبة تلقي بعتبها على الشاعر بسبب عدم زيارته لها أثناء مرضها، ولكن الشاعر يوضح لها بواسطة فاعلية

---

(١) الديوان: ص ٤٤٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، غضيض: الغضاضة: الفتور في الطرف... ورجل غضيض: ذليل، وقيل الغضيض الطرف المسترخي الأجفان (مادة:غضض).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحوار، سبب عجزه عن القيام بذلك، فهو لم يستطع النهوض، والسبب يعود إلى المرض الذي أصابه، إذ سلبه قوته، وأعجزه عن الوقوف، ومن هنا فإن الشاعر يبين للمحبوبة عذره علّها تخفف من معاتبتها له و تقتنع به، فالشاعر يقدم من خلال فاعلية الحوار حجته ودليله، بأن كلاهما مريضان فكيف يزور مريض مريضا.

وقد أسهم أسلوب الحوار في تحقيق وحدة متلاحمة متماسكة بين الأبيات، إذ يصعب الفصل في ما بينها، فلو قُرِأ كل بيت بشكل منفصل عما قبله أو بعده، لما تمكن المتلقي من فهم المعنى، وإدراك الفكرة التي يتحدث عنها الشاعر، لذلك لا بد من متابعة القراءة حتى يتفادى المتلقي الوقوع في الفهم الخاطئ.

ومن النماذج الشعرية على حوار المحبوبة، قول الشاعر[1]:

وكانت لقطعِ الحبل بيْني وبينها ... كنـاذِرةٍ نـذراً وفـتْ فأحلّـتِ

فقُلتُ لها يا عزُّ كلُّ مُصيبةٍ ... إذا وُطّنتْ يوماً لها النّفسُ ذَلّتِ

ولم يلْقَ إنسانٌ من الحُبِّ مَيْعَةً ... تَعُمُّ ولا عَمْياءَ إلاّ تَجلّتِ[2]

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على أسلوب الحوار في بناء لغته الشعرية، وهذه اللغة تجسد معاناة الشاعر وانفعالاته النابعة من القطيعة والحرمان، التي مارستها المحبوبة الصادة الهاجرة بحقه، ففاعلية الحوار تكشف عن عدم التوازن في العلاقة القائمة بين الشاعر والمحبوبة، الأمر الذي دفعه إلى التعبير عن ذلك، فـ " الحوار هو الوسيلة الجمالية الوحيدة الناجعة لإبراز

---

(١) الديوان: ص ٩٧.

(٢) انظر:ابن منظور:لسان العرب،فأحلت:أحلّ إذا خرج من الشهور الحرم أو من عهد كان عليه (مادة:حلل)، وطن نفسه:توطين النفس على الشيء: كالتمهيد،ووطن نفسه على الشيء:فتوطنت: حملها على الشيء،وذلت له (مادة:وطن)، ذلت:الذِّلُّ:اللين وهو ضد الصعوبة (مادة:ذلل)،ميعة كل شيء:ميعة الحضر والشباب والسكر والنهار وجري الفرس: أوله وأنشطة، وقيل:ميعة كل شيء معظمه (مادة:ميع)، العمياء: الضلالة والجهالة (مادة:عمى)، تجلت: تجلّى الشيء أي تكشّف (مادة:جلا).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه العواطف المضطربة والمتناقضة بينه وبين الحبيبة" [1].

ويوضح الشاعر للمحبوبة من خلال فاعلية الحوار، إنه قادر على التأقلم مع الواقع المعاش، لأن الإنسان إذا هيأ نفسه وعودها على الصبر وتحمل المحن و المآسي، فإنها ستهون ويخف وقعها على ذاته، وإن الأمور في أولها تكون صعبة، ولكنها مع مرور الزمن تخف درجة حدتها وألمها تدريجيا، وتصبح طبيعية، ولعل هذا فيه إشارة إلى مواساة الشاعر لذاته العاشقة عن الآلام و الأوجاع التي تتكبدها بسبب تصرفات المحبوبة.

ونلاحظ في هذه الأبيات أن صوت الشاعر هو الظاهر في الحوار، بينما نجد أن صوت المحبوبة مختف لا أثر له، ولعل السبب في ذلك يعود إلى رغبة الشاعر في إلقاء اللوم على المحبوبة، التي ربما لا يوجد عندها إجابة أو عذر مقنع تدافع به عن نفسها بسبب صدودها وهجرها.

ثالثا: حوار الوشاة:

ضمن الشاعر عددا من قصائد بعض الأبيات الشعرية التي تمثل حواره مع الوشاة، وهو حوار يترجم في طبيعة الضغوط النفسية التي مارسوها ضد ذاته العاشقة، وضد المحبوبة من جهة أخرى، من أجل التأثير في محبتهم لبعض، ومحاولة النفاذ إليها سعيا لإحداث تصدع فيها، وكان لهم دور كبير في إقلاق حياة الشاعر، وزيادة همومه وأوجاعه، فالوشاة " ألد أعداء المحبين، ينغصون حياتهم بمراقبة تحركاتهم ومتابعتهم، والعمل على الصدع بينهم، ومحاولة تمزيق علاقاتهم "[2]، ومن البنى الحوارية بين الشاعر والوشاة، التي تبرز تمسكه بالمحبوبة،

---

(١) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي)، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٤١٩.

(٢) فارس، عزت محمود علي: يزيد بن الطثرية حياته وشعره ومذهبه الغزلي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، دار مكين للنشر والتوزيع،عمان، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٣٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قوله[1]:

و إنّي ولَوْ صاحَ الوشاةُ و طَرَّبـوا لَمُتَّخِـذٌ سُـعْدى شَـباباً فَناسِـبُ

يقولونَ أَجْمِعْ مِـنْ عُزَيْـزَةَ سَـلْوَةً وكيفَ وهل يَسْلو اللَّجوجُ المُطالِـبُ[2]

تصور فاعلية الحوار في هذين البيتين الإختلاف والتناقض في الموقف بين الشاعر العاشق والوشاة الحاسدين، إذ تترجم هذه الفاعلية موقف الوشاة في دعوة الشاعر العاشق إلى هجر المحبوبة ونسيانها، وما يشعرون به من فرح لما آل إليه حاله، فهم يحاولون إقناع الشاعر بالعدول عن المحبوبة ونسيانها، متخذين في سبيل ذلك مظهر النصح، علهم يستطيعون تحقيق مرادهم، فهمّهم ينصب على محاولة إفساد العلاقة بين الشاعر العاشق والمحبوبة ثم قطعها.

وتشير لغة الحوار إلى دور الشاعر المباشر في درء محاولة الوشاة، فهو يعلم ويدرك جيدا بمخططاتهم، وإن النصح و الخوف الذي يظهرونه على أنه من باب المحبة، ما هو إلا من قبيل الغيرة والحسد والكراهية، وهذا فيه إشارة إلى فشل الوشاة في سعايتهم.

وتوضح فاعلية الحوار أن محبة الشاعر القوية للمحبوبة، شكلت حافزا قويا لرد نصيحة الوشاة ورفضها، والإقرار بمواصلة المحبة والمودة للمحبوبة، لذلك نجد الشاعر يقوم بقطع الطريق أمامهم، حتى لا يتمكنوا من الفتنة بينه وبينها، ويعلن لهم بأنه لن يتخلى عنها، وإن سلوتها أمر صعب بل شبه مستحيل، وخارج عن نطاق مقدرته، وبالتالي فإن ما يحيكه الوشاة من دسائس لن تجدي نفعا، ولن تثنيه عن التمسك بالمحبوبة.

---

(١) الديوان: ص ١٥٣ .

(٢) انظر:ابن منظور:لسان العرب، طربوا: صاحوا ساعة بعد ساعة (مادة:طرب)، شبابا: تشبيب الشعر: ترقيق أوله بذكر النساء، وشبب بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب،وهو يشبب بها أي ينسب بها، والتشبيب: النسيب بالنساء (مادة:شبب)، ناسب: نسب بالنساء: شبب بهن في الشعر وتغزل، وقال شمر: النسيب: رقيق الشعر في النساء (مادة:نسب)، اللجوج: لجَّ في الأمر: تمادى عليه وأبى أن ينصرف عنه (مادة:لجج).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن النماذج الحوارية التي أدارها الشاعر بينه وبين الوشاة، قوله[1]:

يُزَهّدُني في حُبِّ عزَّةَ مَعْشَرٌ ... قُلوبهُمُ فيها مُخالفةٌ قلْبي

فقُلتُ دعوا قلبي وما اختار وارتضى ... فبالقلبِ لا بالعَينِ يُبصِرُ ذو اللّبِ

وما تبصرُ العَينانِ في موضعِ الهوى ... ولا تسمعُ الآذانُ إلاّ من القَلْبِ

وما الحُسن إلا كل حسنٍ دعا الصّبا ... وألّفَ بينَ العشقِ والعاشق الصّبِ

يرتكز همّ الوشاة كما تفصح فاعلية الحوار على بتر العلاقة بين الشاعر والمحبوبة، ونشر الحقد والكراهية في ما بينهم، وذلك من أجل التفريق بينهم، وقلب المحبة والمودة إلى خصام واختلاف، فهم يريدون أن تكون هذه العلاقة علاقة متوترة، لا تتسم بالصفاء، ولا يسودها إلا الشقاق والنزاع، بدل السعادة والاتفاق. فـ" البناء الحواري،...بناء يقتضي تعدد الشخوص من ناحية، وتعدد المواقف من ناحية أخرى"[2].

إن اللغة الشعرية المعتمدة على فاعلية الحوار تؤكد على تمسك الشاعر بالمحبوبة، وعدم تخليه عنها، فهو يعبر من خلال فاعلية الحوار تعبيرا واضحا عن موقفه الصريح الرافض لمبدأ الفصل بينه وبين المحبوبة، ونتيجة لذلك فإنه يتصدى للوشاة، ويغلق في وجههم كل المنافذ التي يمكن أن يستفيدون منها للتخريب والإفساد بينه وبين المحبوبة، ويقر لهم بأنه ثابت على محبته، فقلبه هو الذي اختار المحبوبة وقبل بها، لذا نجد الشاعر يرد على الوشاة بشكل قوي وعنيف، من خلال قوله (دعوا قلبي وما اختار وارتضى)، فهو يخيب ضنهم، ويعلل لهم سبب تمسكه بالمحبوبة، إن الإنسان العاقل لا يرى بعينه وإنما بقلبه، خاصة في حالة العشق، حيث تخضع العينان والأذنان لتأثير القلب حتى يكفوا عن لومه وتحريضه على هجر المحبوبة، وهذا فيه نوع

---

(١) الديوان: ص ٥٢٤.

(٢) عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٢٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من التعريض بالوشاة، واتهامهم بالجهل.

ومن صور حوار الشاعر مع الوشاة، قوله[1]:

ولم أرَ مِـن ليلـى نَـوالاً أعُـدُّهُ ألا ربَّمـا طالَبْـتُ غيـرَ مُنيـلِ

يلومُكَ في ليلـى وعقلُـكَ عِنْـدها رِجـالٌ ولـم تـذهَبْ لهـمْ بعُقُـولِ

يقولون ودِّعْ عنـكَ ليلـى ولاتَهِـمْ بقاطعـةِ الأقـرانِ ذاتِ حليـلِ

فما نقعتْ نفسي بمـا أمـرُوا بِـهِ ولا عُجْـتُ مـن أقـوالِهِمْ بفَتيـلِ[2]

يعكس الحوار في هذه الأبيات الأساليب والحيل، التي اتبعها الوشاة، من أجل السيطرة على الشاعر العاشق، وإقناعه بالانفصال عن المحبوبة، وسبيلهم في تحقيق ذلك يعتمد على سببين: الأول، تأكيدهم على أن المحبوبة غير وفية في محبتها وقاطعة للمودة، والثاني، تذكيرهم للشاعر بأن المحبوبة متزوجة من غيره، وهذا في رأيهم سببان كفيلان للابتعاد عن المحبوبة ونسيانها، ويوحي هذان السببان أيضا بعظم المحنة التي يعيشها الشاعر، فواقعه يتسم بالعذاب والحيرة، كما أن الأوجاع والأحزان التي يعانيها واضحة للوشاة، وهذا ما دفعهم إلى محاولة الاستفادة من هذه الثغرة، من أجل تحقيق انتصارهم على إرادة الشاعر العاشق، وإرضاء أهوائهم التي لا تشعر بالسعادة والرضى، إلا إذا رأت الشاعر والمحبوبة متخاصمين، وما قد نمى بينهما من عشق آيل إلى الفشل والاندثار. فالبناء الحواري يسهم في " الكشف عن أبعاد.... الشخوص"[3] ومواقفهم.

---

(١) الديوان : ص ١١٢.

(٢)انظر: ابن منظور:لسان العرب،لاتهم:الهيام:العشق (مادة:هيم)،الأقران:القرين:صاحبك الذي يقارنك (مادة:قرن)،الحليل:حليلة الرجل: امرأته (مادة:حلل)،نقعت:يقال ما نقعت بخير فلان نقوعا،أي ما عُجْتُ بكلامه،ولم أصدقه (مادة:نقع)،عجت:عجا الصبي يعجوه إذا علله بشيء،وقيل:عجت المرأة ابنها عجوا،أخذت رضاعه عن وقته،وقيل:داوته بالغذاء حتى نهض (مادة:عجا).

(٣) عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٣٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويحدد الشاعر في هذا الحوار جنس من يلومه، أنهم رجال، وذلك حتى يفسر سبب عدم تخليه عن المحبوبة، فهؤلاء الرجال لم يقعوا في عشقها، ولو حدث لهم ذلك لما دعوه إلى هجر المحبوبة واجتنابها، ولم يلوموه على عدم التخلي عنها.

ونلاحظ أن الحوار الذي اتكأ عليه الشاعر في الأبيات السابقة، استخدام فيه الفعل المضارع (يقولون)، وهذا فيه إشارة واضحة على سعي الوشاة المتواصل والدؤوب إلى محاولة التخريب، والإفساد بين الشاعر العاشق والمحبوبة، ومحاولة قطع المودة في ما بينهم.

رابعا: حوار الخلان:

لجأ الشاعر إلى محاورة صحبه وخلانه، لأنهم أقرب الناس إليه، وأعلمهم بأوجاعه وهمومه، فهم يمثلون الجانب الإيجابي، لأنه يجد فيهم السند والعون، فالشاعر يركن إليهم ويستأنس بوجودهم إلى جانبه في مواجهة آلامه ومآسيه.

ومن مظاهر الحوار بين الشاعر و خليله، قوله[1]:

وكم مِن خليلٍ قال لي لو سَألتَها ... فقلتُ نعمْ ليلى أضَنُّ خليلِ

وأبعدُهُ نَيْلاً وأوشكُهُ قِلىً ... وإن سُئِلتْ عُرْفاً فشرُّ مَسئُولِ[2]

تتجلى فاعلية الحوار في هذين البيتين، من خلال الحديث الذي أقامه الشاعر بينه وبين خليله في الكشف عن جفاء المحبوبة وصدودها، إذ يعترف الشاعر صراحة لخليله ببخلها وقطيعتها، ومن هنا فإن ما يعانيه الشاعر في داخله من ألم وحسرة بسبب طريقة تعامل المحبوبة معه، هو ما جعله يبوح بشكواه من تصرفاتها، التي تقلقه وتفقده الشعور بالراحة والطمأنينة.

وهكذا استطاع الشاعر العاشق التعبير عن مأساته، وتصوير واقعه المؤلم الذي يعيش

---

(١) الديوان: ص ١٠٩.

(٢) انظر: ابن منظور، لسان العرب، أضن: رجل ضنين: بخيل (مادة:ضنن)، أوشكه: الوشيك: السريع (مادة:وشك)، القلى: البغض (مادة:قلا)، العرف: العرف والمعروف: الجود (مادة:عرف).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيه من خلال فاعلية الحوار التي تترجم حال العلاقة القائمة بينه وبين المحبوبة، وما تنم عنه هذه العلاقة من خلل وعدم اتزان في المعاملة.

ومن الأمثلة الحوارية بين الشاعر و خليله، قوله[1]:

يقولُ خَليلي سِرْ بِنا أيَّ موقفٍ ... وَقَفْتَ وَجَهْلٍ بالحَليمِ المُعَمَّمِ

تَلومُ ولَم تَعْلَمْ بِأسرارِ خُلَّةٍ ... فَتُعذَرَ إلاّ عَنْ حَديثٍ مُرَجَّمِ

فإنْ كنتُ أجْهَلْ فقد لُمتَ ظالماً ... وإنْ كنتُ قد أزرى بِيَ الجَهْلُ فَاحْلُمِ[2]

يجسد أسلوب الحوار في هذه الأبيات المكانة التي تحتلها الأطلال الدارسة في نفس الشاعر ووجدانه، فهو يأبى إلا أن يتوقف بها، كنوع من التعلق و التواصل مع المحبوبة البائنة، وفيه إشارة واضحة إلى عدم نسيانها، فالشاعر يعير اهتماما بالغا للأطلال، لأنها هي الوعاء الحاوي للذكريات الجميلة التي أمضاها مع المحبوبة قبل بينها.

ويتضح من خلال ما سبق، أن أسلوب الحوار يدل على أن ارتباط الشاعر النفسي بأطلال المحبوبة ارتباط قوي، لذا ينجذب نحوها، ويندفع إلى تأملها، والوقوف في أحضانها، وهذا ينم عن عظم المحبة والشوق والحنين للمحبوبة البائنة، التي هجرت المكان، ولم يعد لها فيه إلا طيف الذكريات، التي تأسر الشاعر، وتهيج عواطفه ووجدانه، وبالرغم مما تمثله هذه الأطلال للشاعر، إلا أن خليله يلومه على وقوفه بها، لذلك يطلب منه متابعة السير، لأن هذا الوقوف في رأيه ما هو إلا نوع من الجهل وبعد عن العقلانية و الاتزان، وهذا ما دعا الشاعر

---

(١) الديوان: ص ٣٣٤.

(٢) انظر: ابن منظور، لسان العرب، الحليم: الحِلم: الأناة والعقل (مادة:حلم)، المعمم: عممته: ألبسته العمامة، والعرب تقول للرجل إذا سُوِّدَ: قد عمِّمَ (مادة:عمم)، الخلة: الصداقة، والخلة: الصديق الذكر والأنثى (مادة:خلل)، المرجم: يقال فلان مُرَجَّماً لا يوقف على حقيقة أمره، ومنه الحديث المرجم والرجم: القذف بالغيب والظن، وكلام مرجم: عن غير يقين (مادة:رجم)، أزرى بي: الأزراء: الاحتقار والانتقاص والعيب، وأزرى به: أدخل عليه أمرا يريد أن يُلَبِّسَ عليه (مادة:زري).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى أن يرد عليه، ويخبره أنه لا يعلم بأسرار الخلة، التي كانت هذه الأطلال موئلا لها و شاهدا عليها، وذلك ما أرغمه على الوقوف تلقائيا فيها، وتأمل هيئتها، فهي مما يعيد له نبض الحياة الذي كان في زمن حضور المحبوبة البائنة، عندما كانت تشغل حيزه وجدانيا وتزيده بهاء وجمالا في ذات الشاعر. فالبنية الحوارية فيها إشارة إلى " إيماءات ذات دلالات متعددة"(١).

ومن الشواهد الشعرية الأخرى على حوار الشاعر مع خليله، قوله(٢):

وقالَ خَليلي يومَ رُحْنا وَفُتِّحَتْ ... من الصَّدْرِ أَشْراجٌ وفُضَّتْ خُتومُها

أَصابَتْكَ نَبْلُ الحاجبيّةِ إنَّها ... إذا ما رَمَتْ لا يَسْتَبِلُّ كليمُها

كأَنَّكَ مَرْدوعٌ من الشَّمْسِ مُطْرَدٌ ... يُقارِفُهُ من عُقْدَةِ البُقْعِ هيمُها

أَخو حيَّةٍ عَطْشَى بأَرضٍ ظميئةٍ ... تَجلَّلَ غَشْياً بَعْدَ غَشْيٍ سَليمُها(٣)

تشير اللغة الشعرية المتكئة على فاعلية الحوار في هذه الأبيات إلى مدى تأثير العشق الذي استقر في قلب الشاعر، وأثاره المدمرة على ذاته المولعة بالمحبوبة، وهذا يوضح واقع المعاناة التي يعيشها الشاعر بسبب هذا العشق الذي أضناه، فقد أقلق حياته وغير ملامحها، ولم

---

(١) عيد: البحث الأسلوبي معاصر وتراث، ص١٤٩.

(٢) الديوان: ص ١٤١.

(٣)انظر: ابن منظور، لسان العرب، أشرج: الشرج: العُرَى، والشراج: مجاري الماء من الحرار إلى السهل، وشرج الوادي: منفسحه، والجمع أشراج (مادة:شرج)، ختومها: قال أبو إسحق: معنى ختم وطبع في اللغة واحد، وهو التغطية على الشيء والاستيثاق من أن لا يدخله شيء (مادة:ختم)، يستبل: بَلّ من مرضه، واستبلّ: بَدأ وصَحَّ (مادة:بلل)، الكليم: الجريح (مادة:كلم)، المردوع: المنكوس، قال ابن الأعرابي: رُدِعَ إذ نكس في مرضه (مادة:ردع)، مطرد: الطرد: الشَّلُّ، والطرد: الإبعاد، ومطردة الداء عن الجسد أي أنها حالة من شأنها إبعاد الداء أو مكان يختص به ويعرف (مادة:طرد)، يقارفه: قارف الشيء: داناه (مادة:قرف)، العقدة: الأرض الكثيرة الشجر، وهي تكون من الرمث والعَرْفَج، وقال ابن حبيب: هي أرض كثيرة النخيل لا يطير غرابها (مادة:عقد)، البقع: الأبقع: قيل: الأبقع ما خالط بياضه لون آخر، وغراب أبقع: فيه سواد وبياض، يقال للغراب أبقع إذا كان فيه بياض، وهو أخبث ما يكون من الغربان، فصار مثلا لكل خبيث (مادة:بقع)، الهيم: الهيام: أشد العطش (مادة:هيم)، سليمها: السَّلْمُ: لدغ الحية، والسليم: اللَّديغ (مادة:سلم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ينل منه إلا المآسي والآلام التي حرمته الراحة والسعادة، حتى أن آثار هيامه بالمحبوبة، وقوة سيطرتها على ذاته، بدت ظاهرة على هيئته، حيث سلبه عشق المحبوبة عقله وقلبه، وأضعف قوته وتوازنه.

لقد شكل الحوار الذي برز فيه صوت الخليل، واختفى فيه صوت الشاعر في الأبيات السابقة، وسيلة من وسائل الشاعر في التعبير عن مشاعره و أحاسيسه، بالإضافة إلى إسهامه في اقتران الأبيات وارتباطها مع بعضها بعضا، بشكل يبقي المتلقي في حالة شوق وانتظار لسماع ما تنبئ به، مصورة حال الشاعر الهائم.

ومن نماذج حوار الشاعر مع خليله، قوله[1]:

وقالَ خليلي قد وَقَعْتَ بما تَرى ... وأَبْلَغْتَ عُذْراً في البُغايةِ فاقْصِدِ

فحتّامَ جَوْبَ البيدِ بالعيسِ ترتمي ... تَنائِفُ ما بَيْنَ البُحَيرِ فصَرْخَدِ

فَقُلتُ لَهُ لم تقضِ ما عَمَدَتْ لَهُ ... ولم تأتِ أصراماً بِبُرْقَةِ مُنْشَدِ[2]

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على أسلوب الحوار، الذي صاغه الشاعر بينه وبين خليله، من أجل التعبير عن المرارة التي يعيشها، والعذاب الذي يتكبده، بعد أن فقد المحبوبة، وقد

---

(١) الديوان: ص ٤٣٤.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، البغاية: بغى الشيء: طلبه (مادة:بغا)، اقصد: القصد: العدل (مادة:قصد)، العيس: هي الإبل البيض مع شقرة يسيرة (مادة:عيس)، التنائف: ناف الشيء نوفا: ارتفع وأشرف (مادة:نوف)، البحير: بلفظ تصغير بحر، قال أبو الأشعث الكندي في أسماء جبال تهامة: البُحَير عين غزيرة في يَلْيَل وادي ينبع تخرج من جوف رمل من أغزر ما يكون من العيون وأشدها جريا تجري في رمل، ولا يمكن الزراعين عليها أن يزرعوا إلا في مواضع يسيرة بين أخباء الرمل فيها نخيل، يزرع عليها البقول والبطيخ، وقال: ومنها شرب أهل الجار (ياقوت الحموي: معجم البلدان١/٣٤٩)، صرخد: بلد ملاصق لبلاد حوران من أعمال دمشق، وهي قلعة حصينة وولاية حسنة واسعة ينسب إليها الخمر (ياقوت الحموي: معجم البلدان٣/٤٠١)، الأصرام: الصِّرْم: الأبيات المجتمعة المنقطعة من الناس، والصرم أيضا: الجماعة من ذلك، والصرم: الفرقة من الناس ليسوا بالكثير والجمع أصرام (مادة:صرم). برقة منشد: ماء لبني تميم وبني أسد (ياقوت الحموي: معجم البلدان١/٣٩٨).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هيأ له هذا الأسلوب المقدرة على تصوير معاناته ومحنته، حيث غدت حياته عبارة عن تجـوال دائم ومستمر بحثا عن المحبوبة البائنة. فالبناء الحواري يساعد على " تحليل الأوضاع المختلفة للنفس...، وقد تكون هذه الأوضاع فكرية، أو عاطفية، أو مزيجا منهما"(١).

ويتبين من خلال فاعلية الحوار أن المشقة التي يحملها الشاعر لذاته بسبب تنقله الـدائم من مكان إلى آخر، في محاولة منه لبعث الأمل في داخله من أجل العثور على المحبوبة البائنة، هي التي دفعت الخليل إلى دعوة الشاعر العاشق إلى التفكير في ما يقـوم بـه، وإدراك عـدم الجدوى والفائدة المرجوة من هذه المحاولات المتعثرة التي لا يجني منها إلا الأعيـاء و خيبـة الأمل.

إن ما ينم عنه أسلوب الحوار يظهر عمق ارتباط الشاعر بالمحبوبة البائنة، على الرغم من المآسي والأوجاع التي يواجهها، ونتيجة لذلك فإن محاولة الخليل تنبيه الشاعر وأقناعه بأنـه فعل ما بوسعه، وإن عليه أن يشفق على نفسه و يرحمها من العذاب، ويعفيها مما ألزمها به من عدم استقرار وراحة في مكان معين، لا تقنع الشاعر ولا تلبي رغبته التي يسعى إلى تحقيقهـا، وهذا ما تفصح عنه فاعلية الحوار، إذ يبدو أن الترحال المستمر بحثا عـن المحبوبـة البائنـة المقترن بأمل العثور عليها قد طاب له واعتاد عليه، وبدا يدرك في قرارة ذاته أن فعله هذا أخف وطأة من الاستسلام لليأس، وهروب الأمل والرجاء، ومن هنا فإن ما يقوم به الشاعر من ترحال دائم يمثل بالنسبة له نوعا من المواساة والإشفاق على ذاته المولعة بالمحبوبة البائنة، والمفجوعة بفقدها، لذلك يفضل الشاعر الترحال على الاستقرار من منطلق الأمل الذي يشحذ عزيمته في أنه قد يجد ظالته التي تعيد لذاته توازنها واستقرارها.

---

(١) فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتابع الشاعر من خلال حواره مع خليله تصوير معاناته، يقول[1]:

وكلُّ خليـلٍ راعَنـي فَهْـوَ قائِـلٌ مِنَ أجْلِكِ هذا هامةُ اليـومِ أو غَـدِ[2]

يبرز الحوار في هذا البيت صوت الخليل بشكل واضح، بينما يغيب في المقابل صـوت الشاعر، ولعل هذا يدل على الوضع المؤلم والمحزن الذي وصل إليه الـشاعر، فقـد اسـتثمر الشاعر العاشق صوت الخليل من أجل التعبير عن ذاته، يضاف إلى ذلـك أن الخليـل عنـدما يتحدث عن معاناة الشاعر يكون تصويره أدق وصفا، وأشد تعبيرا من حديث الشاعر عن ذاتـه بطريقة مباشرة، لذا جعل من الخليل ناطقا بلسان حاله، وهذا يثير انتباه المتلقي إلـى الوضـع المأساوي الذي أصبح عليه حال الشاعر، في ظل غياب المحبوبة وحرمانه منها، فتأثير العـشق على ذاته كان تأثيرا سلبيا ومأساويا، دمر حياته، وحطم وجدانه، بشكل غدت تنتفي معه معـالم الحياة لدى الشاعر، وأخذت تغيب شيئا فشيئا.

وهكذا نجد أن فاعلية الحوار تنم عن ذات أثقل كاهلها العشق، وأوصلها إلى حالة يرثى لها، تحول معها الشاعر العاشق من القوة إلى الضعف، ومن الصحة إلى السقم، وهـذا يـصور الآثار السلبية المدمرة للعشق على ذات الشاعر المنهكة التي سلبها المقدرة على الحياة، ومواجهة الآلام و الأحزان، فتركها هشة ضعيفة أمام هذا الواقع العصيب، حتى أصبح من يراه يقرّ أنـه ميت لا محالة، وإن موته غدا وشيكا، وإنه عبارة عن مسألة وقت لا غيـر، وهـذا يعكـس أن عظمة وجد الشاعر العاشق بالمحبوبة بلغ حدا قد يؤدي به إلى حدفه وهلاكه، وإن آثار ذلك بدت ظاهرة للعيان.

وتأسيسا على ما تقدم، نلاحظ أن حوارات كثير عزة تمتـاز بالقـصر، إلا أن ذلـك لا

---

(١) الديوان: ص ٤٣٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، هامه: كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتزقو عند قبره، تقول: اسقوني اسقوني فإذا أدرك بثأره طارت (مادة:هوم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينقص من قيمتها الجمالية والدلالية، لأن " قيمة الحوار الفنية ليست في طوله أو قصره، وإنما تكمن في قدرة هذا الحوار أو ذاك على التغلغل في أعماق النفس البشرية، وعلى معرفة نوازعها وميولها وما نفكر به، ثم في قدرة الشاعر على التخير والانتقاء واستغلال عنصر المفاجأة، ثم اجادته في خلق عنصر التوتر لدى القارئ أو السامع وفي استطاعته أن يخلق في نفسيهما أثرا ما"[1].

وهكذا استطاع كثير عزة توظيف أسلوب الحوار، حيث شكل هذا الأسلوب ملمحا أسلوبيا في شعره، وقد جاء حواره متنوعا بين الذات و الآخر، وهذا التنوع في أسلوب الحوار ساعد في الكشف عما يعتمل في خاطر الشاعر من أفكار ومشاعر وأحاسيس، وأحدث أيضا نوعا من التماسك والترابط بين الأبيات الشعرية.

(١) نافع: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

لقد حاولت في هذه الدراسة تناول بعض الظواهر الأسلوبية، ذات الحضور الفاعل في شعر كثيّر عزة، التي وظفها في نصوصه، إذ هيأت له هذه الظواهر المقدرة على التعبير عن انفعالاته وعواطفه، وشكلت نقاطا مضيئة ساهمت في شدّ انتباه المتلقي وإثارة أحاسيسه، وقد كان لهذه الظواهر أثرها البنائي والدلالي الواضح في النصوص التي حفلت بها.

وابتدأ الباحث الدراسة بتمهيد نظري، تناول فيه مفهوم البنية اللغوية، وأثرها في بناء النص الشعري، ثم تلاها لمحة موجزة عن بعض مراحل حياة الشاعر.

وتناول الباحث في الفصل الأول، ظاهرة الانحراف الأسلوبي، حيث تطرقت فيه إلى مفهوم الأسلوب عند القدماء والمحدثين، بالإضافة إلى مفهوم الانحراف الأسلوبي، وما يقاربه من مصطلحات وردت في كتب النقد القديم تقترب في مفهومها من مفهومه، وقد ركزت في هذا الفصل على مظهر محدد من مظاهر الانحراف الأسلوبي، هو التشخيص الذي مثل ملمحا أسلوبيا واضح المعالم في شعر كثيّر عزة، وشكل نمطا من أنماط الخروج عن المألوف، وذلك من خلال تشخيصه للمعنويات (القلب، والعين، والنفس)، والكائنات الحية، والمكان، والأراضي المحسوس، والسماوي المرئي، إذ جعل الشاعر من تشخيص هذه الأشياء وأنسنتها، في كثير من الأحيان أداة من أدوات التعبير عن مرارة الحياة التي عاشها بعد فراق المحبوبة وقسوتها، يضاف إلى ذلك أنه اتخذ من بعضها معادلا لذاته العاشقة، تقاسمه وتشاطره العذاب والألم، فاللحظات القاسية جعلت الشاعر بحاجة ماسة إلى إسقاط كل ما بجعبته من شعور بالقهر والحرمان والإحباط على هذه الأشياء التي شخصها وأنسنها، علّه ينقذ نفسه، ويخفف عنها ما قد أصابها وحلّ بها، ففقد الشاعر للمحبوبة أوقعه في دائرة الضياع والاضطراب الذي أسلمه إلى اليأس والحسرة والألم، فقصة العشق التي خاضها الشاعر كانت تجربة قاسية مليئة بالحرمان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

والقمع والعذاب، وهذا ما دفعه إلى استثمار ظاهرة التشخيص والأنسنة والاستعانة بها بوعي أو دون وعي.

وأما الفصل الثاني، فقد درس فيه الباحث ظاهرة التضاد، حيث عرض فيه إلى مفهوم التضاد، وما ورد من مصطلحات تشير إليه في كتب النقد القديمة، بالإضافة إلى الإشارة إلى موقف النقد الحديث من هذه الظاهرة، وأظهرت الدراسة أن هذه الظاهرة الأسلوبية الماثلة في شعر كثيّر عزة، أسهمت في ترجمة انفعالاته ومواقفه ومعاناته، وقد جاء التضاد عنده ضمن المستويات التالية: التضاد على المستوى الإنساني، والمستوى المكاني والزماني، والمستوى الشعوري.

وفي الفصل الثالث، تناول الباحث ظاهرة التضمين العروضي، إذ تطرق فيه إلى الحديث عن مفهوم التضمين، وموقف النقاد القدماء والمحدثين من هذه الظاهرة، وتبين للباحث أن ظاهرة التضمين العروضي شكلت سمة أسلوبية ذات أثر فاعل في شعر كثيّر عزة، فقد منحت نصوصه الشعرية نوعا من التلاحم والتماسك، كما لعبت دورا بارزا في الكشف عن انفعالات الذات الشاعرة، وما يدور في خاطرها، وقد تمثلت ظاهرة التضمين العروضي في شعر كثيّر عزة، من خلال الأنماط التالية: التضمين العروضي المقترن بأسلوب القسم، والتضمين العروضي المقترن بأسلوب الشرط، والتضمين العروضي المقترن بأسلوب النفي، والتضمين العروضي المتعالق (المركب).

وأما الفصل الرابع، فقد أشار فيه الباحث إلى ظاهرة التكرار، إذ تحدث فيه عن مفهوم التكرار، ومساهمته الفاعلة في تشكيل النصوص الشعرية، وتلاحمها وترابطها، بالإضافة إلى قدرته في التعبير عما يعانيه الشاعر، ويدور في خلجاته، ومن أبرز أنواع التكرار في شعر كثيّر عزة: تكرار الحروف، وتكرار الكلمة، وتكرار البداية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتبع الباحث في الفصل الخامس، ظاهرة الحوار، حيث تبين له أن هذه الظاهرة شكلت ملمحا أسلوبيا في شعر كثيّر عزة، كان لها أثرها الهام في تصوير مأساة الذات الشاعرة، وهمومها وأوجاعها، وترجمة ما بداخلها من آمال ويأس وأحباط، وكشفت أيضا عن تمسك الشاعر القوي بالمحبوبة البائنة، وعدم تخليه عنها، وعن ديمومة محبته لها، وقد بدا ذلك من خلال محاوراته التالية: حوار الذات ومناجاتها، وحوار المحبوبة، وحوار الوشاة، وحوار الخلان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصادر والمراجع

أولا: المصادر القديمة:

١. القرآن الكريم

٢. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.

٣. الأصبهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، إشراف وتحقيق إبراهيم الأبياري، دار الشعب، د.ط، مصر، ١٩٦٩م.

٤. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط٢، د.ت.

٥. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.

٦. التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٧٩م.

٧. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تقديم وتحقيق وشرح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

٨. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، ١٩٩٦م.

٩. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرح، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٠. -: دلائل الإعجاز، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١١. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٩م.

١٢. ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي: جمهرة أنساب العرب، راجع النسخة وضبط أعلامها لجنة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٨م.

١٣. ابن خلكان، أبو شمل الدين أحمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

١٤. الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى: حياة الحيوان الكبرى، وضع حواشيه وقدم له أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

١٥. ابن رشيق القيراوني، أبو علي الحسن: كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١٦. ابن سلام، أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، حققه ووضع فهارسه وقدم له عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

١٧. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٧٧م.

١٨. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك: كتاب الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

١٩. ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ط، ١٩٥٦م.

٢٠. العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢١. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.

٢٢. -: الشعر والشعراء، حقق نصوصه وعلق على حواشيه وقدم له عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٢٣. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٢٤. كثير عزة: الديوان، جمعه وشرحه إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧١م.

٢٥. مجنون ليلى: الديوان، يوسف فرحات، دار الكتب العربية، ط١، ١٩٩٢م.

٢٦. المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: معجم الشعراء، تصحيح د. ق. كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م.

٢٧. -: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، وقف على الطبعة واستخرج فهارسه محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥هـ.

٢٨. المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٥هـ.

٢٩. ابن معصوم، علي صدر الدين: أنواع الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩م.

٣٠. ابن منظور: لسان العرب، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٣م.

٣١. ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ط، ١٩٦٠م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣٢. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد: مجمع الأمثال، تحقيق جان عبد الله توما، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٣. أبو هلال، العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، حققه وعلق حواشيه، ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطاش، دار الجيل، بيروت، ط٢، د.ت.

٣٤. -: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٩٥٢م.

٣٥. ياقوت الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله، ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٨٢م.

ثانيا: المراجع الحديثة:

١. أحمد، محمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد، معهد البحوث والدراسات العربية، ط٢، ١٩٧٠م.

٢. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

٣. البحراوي، سيد: التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول، ع٣/٤، مج٧، أبريل، سبتمبر، ١٩٨٧م.

٤. بكار، يوسف حسين: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.

٥. -: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣م.

٦. -: قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

٧. تركي، فايز صبحي عبد السلام: التضمين العروضي في الطويل وبناء شعر الأعشى، الثقافة والتنمية، ع٧، يوليو، ٢٠٠٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨. الجبوري، يحيى: الغزل العذري، دار البشير، عمان، ط١، ٢٠٠٥م.

٩. الجعافرة ، ماجد ياسين: قراءات في الشعر العباسي، الناشران: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ومكتبة المتنبي، الدمام، المملكة العربية السعودية، د.ط، ٢٠٠٣م.

١٠. جعفر، عبد الكريم راضي: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م.

١١. الجميعي، عوض بن معيوض: التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري، علامات في النقد، ع٨، ج٢٩-٣٠، ديسمبر، ١٩٩٨م.

١٢. جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط٢، ٢٠٠٨م.

١٣. الحكيم، توفيق: فن الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، الجماميز، د.ط، د.ت.

١٤. درابسة، محمود: تشكيل المعنى الشعري قراءات نقدية في الشعر العربي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

١٥. -: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

١٦. أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

١٧. -: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

١٨. ربابعة، موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٩. -: جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٠. -: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، دراسة في المفهوم والوظيفة، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، مج٨، الآداب (١)، ١٩٩٦م.

٢١. -: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٠م.

٢٢. الرباعي، عبد القادر: جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٢٣. -: عرار الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، اللجنة الوطنية العليا، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٤. الربيعي، أحمد: كثير عزة حياته وشعره، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

٢٥. ابن رمضان، فرح: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، ١٩٩١م.

٢٦. الزعبي، أحمد: سلطة الأسلوب، دراسة في دور الأسلوب الحاسم في تشكيل هوية النص النقدية، قدسية للنشر، إربد، ١٩٩٢م.

٢٧. سابير، إدوار وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط، ١٩٩٣م.

٢٨. الساحلي، منى علي سليمان: التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، د.ط، ١٩٩٦م.

٢٩. ساسي، عمار: تلقي اللغوي للنص الأدبي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، تموز، ١٩٩٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠. السليمان، عبد الرحمن: الشعرية والتجاوز، نماذج تشكيلية من الوطن العربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع٢٥، ٢٦، مج٧، ١٩٩٧م.

٣١. سنجلاوي، إبراهيم موسى: الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، مكتبة عمان، الأردن، د.ط، ١٩٨٥م.

٣٢. سويدان، سامي: الحوار في الرواية الموقع والدور، نموذج من لبنان، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٩١، ١٩٩٨م.

٣٣. السيد، شفيع: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٣٤. السيد، عز الدين: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٨م.

٣٥. الشتيوي، صالح علي سليم: تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٣٢، ع١، ٢٠٠٥م.

٣٦. صبرة، أحمد حسن: الغزل العذري في العصر الأموي دراسة فنية، الصديقان للنشر والإعلان، الإسكندرية، د.ط، ٢٠٠١م.

٣٧. عاصي، ميشال- ويعقوب، أميل بديع: المعجم المفصل في اللغة الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٣٨. بني عامر، عاصم "محمد أمين" حسن: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥م.

٣٩. عبد الجواد، إبراهيم عبد الله أحمد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٦م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٠. عبد الله، عدنان: النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

٤١. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤م.

٤٢. -: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٤٣. -: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٦٥م.

٤٤. العجيمي، محمد الناصر: المنهج المبتور في قراءة التراث الشعري، مجلة الفكر العربي المعاصر، معهد الإنماء القومي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع٧٢، ٧٣، ١٩٩٠م.

٤٥. عمارة، السيد أحمد: الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، التركي للكمبيوتر وطباعة الأوفيست، طنطا، ط١، ١٩٩٧م.

٤٦. عياد، شكري محمد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م.

٤٧. -: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال، ط١، ١٩٨٨م.

٤٨. عياد، محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، ع٢، مج١، يناير، ١٩٨١م.

٤٩. عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠م.

٥٠. عيد، رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥١. -: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والحديث لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت

٥٢. -: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ١٩٧٩م.

٥٣. -: ما وراء النص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقاغي بجدة، مج٨، ج٣٢، ديسمبر.

٥٤. فارس، عزت محمود علي: يزيد الطثرية حياته وشعره ومذهبه الغزلي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، دار مكين للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.

٥٥. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

٥٦. القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٢م.

٥٧. قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٥م.

٥٨. الكبيسي، عمران خضير: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.

٥٩. كلر، جوناثان: فرديناندي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلاقات، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

٦٠. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقان للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٦١. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، دار المعارف، ١٩٩٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦٢. مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، عرض ومناقشة عبد الحكيم راضي، مجلة فصول، ع١-٢، مج٨، مايو، ١٩٨٩م.

٦٣. مريدين، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د.ط، ١٩٨٠م.

٦٤. المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٤، ١٩٩٣م.

٦٥. مطلوب، أحمد: البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٠م.

٦٦. مقلد، طه عبد الفتاح: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٧٥م.

٦٧. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٨، ١٩٨٩م.

٦٨. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

٦٩. نافع، عبد الفتاح: الحوار في الغزل عمر بن أبي ربيعة، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٤م .

٧٠. -: الشعراء المتيمون في الجاهلية والإسلام، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٦م.

٧١. النعيمي، مريم عبد الرحمن: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر العباس بن الأحنف، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٤، ع٢، نيسان، ٢٠٠٨م.

٧٢. النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، مكتبة الجانجي، القاهرة، ١٩٧١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧٣. الهليل، عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز: التكرار في شعر الخنساء، دراسة فنية، دار المؤيد، الرياض، ط١، ١٩٩٩م.

٧٤. ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

٧٥. اليوسف، يوسف: الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخص باللغة الانجليزية

Abstract

The structure of poetic language for Kothyer Azza's Poetry- Stylistic study

By

Hussien Mohammad Al-Mahmoud Al-Shdifat

Supervisor

Prof. Dr. Mahmoud Darabseh

This study aims at the attempt to highlight and study some stylistic phenomena in Kothyer Azza's poetry, in this study , the researcher analyzed some of this poetry in order to reveal the impact of these phenomena.

This study was presented in five chapters preceded by a preface and followed by a conclusion which contains the references and resources of the researcher's study. In the preface the researcher explained the concept of language structure and its influence on building the poetic texture. This preface was followed by a brief biography of Kothyer Azza's life.

Chapter one talked the phenomenon of " stylistic Deviation", in which the researcher talked about the concept of "style" according to the ancients and moderns writers, in addition to the concept of " Deviation" with its related subjects. The researcher also treated with the phenomenon of "Personification" which is clearly appears in Azza's poetry. The personification represented in his poetry in different ways; the abstract personification (heart, eye and person), the creature, the place, the tangible on the land and visual in the sky.

In the second chapter the researcher discussed the phenomenon of "contradiction". The researcher demonstrated the concept of " contradiction" and the related idioms. He also revealed the role of "contradiction" in describing the emotions of the poetic person and it's interests. The poet managed to employ the structure of "contradiction" within these levels: the human, the place, the time and the feeling.

In the third chapter, the researcher studied the phenomenon of "prosody comprise", so he talked about the concept of "comprise" and he viewed opinions of ancient and modern critics. This phenomenon formed a stylistic quality which has a clear influence in Azza's poetry and gave it more powerful. It also reflected the feelings of the poet and his powerful emotions. The researcher followed this phenomenon through: prosody comprise with oath style, condition style, negation style, as well as the structural comprise.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

In the fourth chapter the researcher illustrated the concept of "Repetition" and its types in Azza's poetry. This style helped in forming the poetic texture and expressing the poet's situations, pain and grief , such as, the repetition of a letter, a word and the repletion of the beginning.

In the fifth chapter, the researcher highlighted the phenomenon of "Conversation" which contributed in expressing the poet emotions and feelings and made the texts more powerful. This phenomenon clearly appeared in these dialogues: the Monologue, the beloved dialogue, the informers dialogue and the friends dialogue.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University