ĬDžŧyłłε ЌΘĞłłεNj ĬłłFyłłε !ĭŧyŦłłε ΥβεRNj

"Υβ!ƨĞ " βΤĭQl qpŽΘDŽ huyDŽFШ

l ƒƩŧłłεNj ƒ εqǪε huĭŧ!

huĭĞβyłłε huƩŧłłεNj ƒ εqǪε !ƨƽ

huøøĭβyƒøøl

" ĬdžεqDŽΘłłε ƨ εβƺ ĬĞć " :DžεNjĭql

ŧĕŏhuƨƶ:ƒ ŧƶűł!ƒĂ ŧΥƒβŬƒ Ǒƽ ƨŏkl̨qĞŧžłƒ ŧβĞnjŽΤ ğўŏžε ŧŧžβĭŧž łƨűŧĕŧŧž

Ǒhβᴅ β!Lj : ƒ ΤPk

hul̨ƽƒŧžDŽłłε hužШll bƒΤYć

huƨΤłłε	huyDŽFШłłε	huĞŧβłłε	ƒƽŧłłε Nj !ƨÚε	!ƽβłłε
Ğ̨l̨ŏƒƨ	l2ŧl̨h	ŘĞkl̨ᴅ	LJŏl̨Ğdžƨhuk LJĞdžơƨ!ƒ βhuƵ	1
ƒ̨ƨ2!dž Ă ĞƩƨΤdž	l2ŧl̨h	(ᴅ) ƨưĞơdž ŘĞkl̨ᴅ	βŏηdž!ƒ βhuƵ ǑLjĞŏpβ	2
ĞŽΤpĞLjdž ƒ̨ĂưƵ	l2ŧl̨h	ŘĞkl̨ᴅ	Ơ!ĞΤ lβĂ!ƽdž	3
ĞŽTpĞLjdž ƒ̨ĂưƵ	Ŧƽűη!ƒ	(ᴅ) ƨưĞơdž ŘĞkl̨ᴅ	βdžơᴅ ŦhuĂTLjp	4

:βNjŦ!ql̨łε ƐεβlƋ

Ĭdžƒĭƽql̨ ql̨ĭШDŽłłε qlĞY

:huĞłłFUłłε qεqlY̓Ƌ

NjβƒШ huDŽUƒƶ

: huĭyDŽFШłłε huƶƨłłε

ølj 1434/ 1433

! 2013/2012

إن **الشعر** أبلغ وأرقى كلام البشر على مر العصور؛ لأن لغته تحوي طاقة إيحائية فنية جمالية تكسبه العظمة والديمومة، وهو الأرض الخصبة لعواطف الإنسان ورؤياه ، جاعلا منها فردوسا يعكس جماله ورونقه على الكون، هذا الانعكاس الذي يحاول دائما استفزاز الناظر للتأمل والبحث عن مكامنه وسبر أغواره.

و**الشعر** عند الشاعر العربي القديم هو البوتقة الزاهية التي يصب فيها كيانه الوجداني ورؤياه الفنية رغبة منه إثبات ذاته الشاعرة، وبقائها في الذاكرة على مر الزمن، إنه يحيا ويموت بالشعر على حد سواء، يحيا عند صياغة انفعالاته وأحاسيسه صياغة شعرية، ويموت عندما تتلقفه أيدي النقاد ليتحول إلى حياة أخرى متجددة تجدد الآخر ، بهذا كانت له ميزة العظمة؛ لأنه يتحدى ويتجاوز حدود الزمان والمكان، وله سمة الثبات والاختلاف، ثبات التدوين واختلاف القراءة.

وقد تعددت رؤيا النقاد للتراث الشعري، بتعدد المناهج النقدية وما تحويه من زخم فكري ومعرفي غربي وعربي، من أجل استنطاقه مرة ثانية، وفك شفرته الجمالية الفنية منطلقين من قوامه الأساسي، والذي هو اللغة، هذه الأداة الجوهرية التي تكتنز سحر الشعر خاصة، والأدب عامة، تعد الوسيلة المثلى لنقل القيم الشعرية والإبداعية المتواشجة بين المتلقي والشاعر.

و**الشعرية** "**Poetics**" مفهوم نقدي معاصر يعمل على إثارة تجاوب المتلقي مع الأعمال الأدبية والشعرية، وقد كانت له جذور تراثية قديمة غربية وعربية، جاء ليقيّم العمل الفني انطلاقا من تحويل الأنظار إلى الوظيفة التأثيرية للغة ، إذ أنه يبحث عن قوانينه وخصائصه التي تصنع تميزه وفرادته؛ أي ما الذي يجعل الأدب أدبا والشعر شعرا؟ ، وكيف تتحول الوظيفة التواصلية للغة إلى وظيفة شعرية تأثيرية؟ ، لتتسع معالمها أكثر وتصبح قادرة على انبجاس الخفايا الجمالية الغائرة في النص ، والتي بدورها تحفز مشاعر المتلقي وإثارة دهشته وإحساسه باللذة الفنية .

ولا شك أن قصائد أبي فراس الحمداني من أكثر القصائد القادرة على استفزاز القارئ؛ لإدراك ذلك الحس المرهف والتعبير الصادق والفكر العميق، فهي تلقي بظلالها الجمالية الوارفة على روحه، من خلال ما اتسمت به لغة شعره من شعرية فذة تخترق الزمان بين القديم والحديث، لهذا جاءت دراستنا موسومة بـــ" **شعرية ديوان أبي فراس الحمداني**" ، هذا الشاعر الذي لم يكن له الحظ في الدراسات المعاصرة التي تعمل على إخراج نصوصه من الصمت إلى النطق ، ومن الكمون إلى التوهج والحركة، والذي طغى عليه صيت الشاعر " أبي الطيب المتنبي" سواء في عصره أو في العصر الحالي .

ولم تنجز هذه الدراسة إلا بعد طرح إشكالية جوهرية، سعينا إلى استقصائها، وقد تمثلت في:

- ما مدى إمكانية البحث عن الخصائص الشعرية في الموروث الشعري، والتي تعمل على تفرده وتميزه؟
- وهل يمكن التأكد من أن التراث الشعري العربي هو الجدير بتطبيق المناهج النصية ؟

وهي إشكالية تتفرع عنها إشكاليات ثانوية، كانت جزءا مهما لا يمكن إغفاله؛ ولأنها تخدمها بشكل أساسي:

- ما هي أهم النظريات التي تطرقت للشعرية قديما وحديثا؟
- هل يمكن استكناه دلالة النص الخفية انطلاقا من اللغة الشاعرة؟
- وهل لشعرية اللغة دور في تحديد مواطن الجمال من خلال الاستعمال المميز لها ؟
- وما مدى استيعاب المتلقي لشعرية التصوير الفني وتحديد أبعاده الغائرة؟

- وهل لشعرية الموسيقى علاقة بالدلالة الخفية للقصائد ؟ وإلى أي مدى تساهم في لفت انتباه القارئ؟

وأخيرا كيف تجسدت تلك الخصائص الجمالية للتراكيب والصور والإيقاع في القصائد، وقدرتها على بعث الدلالات الثاوية في النص الشعري إلى الأفق ؟

وقد شكلت مجموعة من الدوافع والأهداف عاملا أساسيا لخوض غمار الشعرية في الديوان أهمها:

قصائد أبي فراس تحمل في طياتها صور الألم الدفين، معبرا فيها عن خوالج نفسه متراوحة بين معاني نفسية ودلالات فنية، إذ تعد في رأينا النموذج الأمثل للقصائد الشعرية العباسية؛ لأنها بمثابة المعين الذي لا ينضب لغويا و فنيا .

إن اللغة التي نسجت بها قصائده لغة شاعرة، تعتمد على اللفظ الفصيح والمعنى الغزير، فهي لغة موسومة بالتجاوز والانحراف.

محاولة إحياء الشعر القديم والتأكيد على ديمومته، من خلال إثبات أن القصائد القديمة صالحة للدراسة في كل زمان ومكان، ويمكن لها أن تخضع للمناهج النقدية المعاصرة.

كما يحاول البحث إبراز إمكانية الاطلاع على عوالم الذات الشاعرة واستنفار ما فيها من مخبوء ومستور.

وقد اقتضت الإشكالية المطروحة ، والاطلاع على المدونة الشعرية، وكذا الكتب التي تمس الشعرية وضع خطة ممنهجة للبحث ، حيث قمنا بتقسيمه إلى مدخل نظري وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة .

فالمدخل النظري جاء ليلم شتات **مفاهيم الشعرية**، وذلك من خلال تتبع خطاها في النقد العربي والغربي قديما وحديثا من أجل إمساك وضبط مفاتيحها ومضامينها.

أما الفصل الأول الموسوم بـــ" **شعرية اللغة** "، عرضنا فيه إلى مفهوم اللغة الشعرية، وما تفرع عنها من معجم شعري للمدونة وأهم حقوله الدلالية ، وشعرية التناص التي تجلى فيها تقاطع النصوص بدءا بالنص القرآني ثم الأحداث التاريخية، يليها الشعر العربي، كما تطرقنا فيه إلى بنية التراكيب القائمة على الانزياح من تقديم وتأخير وحذف والتفات، ملمين في الأخير بتلك الخصائص الجمالية للغة الشعرية للشاعر.

و الفصل الثاني وسمناه بـــ" **شعرية الصورة** " ، تحدثنا فيه عن مفهوم الصورة قديما وحديثا ،ثم توقفنا عند الصورة البلاغية القديمة عند أبي فراس؛ لأنها أكثر الصور حضورا، حيث تناولنا شعرية التشبيه ومدى طغيانها في الديوان، لتليها شعرية الانزياح الاستبدالي والمتمثل في الاستعارة والكناية والمجاز المرسل ، وما تشغل هذه الصور من انحرافات لغوية يكسر فيها الشاعر كل ما هو معتاد ومألوف.

ليأتي الفصل الأخير المعنون بـــ " **شعرية الموسيقى**" خصصناه لتحديد ماهية الموسيقى بشقيها الخارجي والداخلي، حيث التزمنا بدراسة الوزن والقافية في الموسيقى الخارجية، أما الموسيقى الداخلية فكانت لنا وقفة فيها مع التكرار والمحسنات البديعية.

لنصل في الأخير إلى خاتمة البحث التي حاولنا فيها الإلمام بأهم النتائج القيمة التي استخلصناها من هذه الدراسة.

ولدراسة **شعرية** ديوان " **أبي فراس الحمداني**"، حاولنا الالتزام بأهم المناهج التي ساعدتنا على الوقوف على تلك الخصائص والعناصر الفنية الجمالية، فقد اعتمدنا على المنهج التاريخي الذي سهل لنا تتبع مفاهيم الشعرية وفق مسارها التاريخي النقدي ، كما استفدنا من المنهج الوصفي التحليلي استفادة بالغة في وصف الظاهرة النصية وتحليلها على أكمل وجه ، إضافة إلى استعانتنا بالمنهجين الأسلوبي

والإحصائي اللذين بفضلهما استطعنا التنقيب عن تلك الطاقات التعبيرية الكامنة وراء النص والتي تحقق لها ميزة الشعرية .

لم يتم انجاز هذا البحث والوصول به إلى صورته النهائية إلا بفضل الاتكاء على مجموعة من الكتب كقاعدة مرجعية استقينا منها مادته، من بينها :

* ديوان أبي فراس الحمداني : شرح يوسف شكري فرحات.

* خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، " دراسة صوتية تركيبية" لمحمد كراكبي.

* مفاهيم الشعرية لحسن ناظم.

* البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمن تبرماسين .

كما استقينا من مجلة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري دورة " **أبو فراس الحمداني** " لإحسان عباس وأحمد درويش وآخرون مادة قيمة خدمت البحث، إضافة إلى بعض الكتب القديمة والحديثة التي كانت النبع الفياض لنا .

ومما لا شك فيه أن البحث اصطدم ببعض الصعوبات، منها قلة الدراسات التطبيقية في مجال الشعرية ، مع اللامحدودية للشعرية في الديوان وبالتالي صعب الإحاطة بها كليا.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر والتقدير والامتنان لأستاذنا الفاضل الدكتور " عبد المجيد دقياني" الذي تكرم بأن يشرف على هذا البحث، وأن يتابعه بآرائه القيمة ويساهم في تنقيحه، فله منا جزيل الشكر، كما هو خليق بنا أن نتقدم بالامتنان الوفير إلى أعضاء لجنة المناقشة، الذين مافتئت أقلامهم النيرة تصحح فيه الأخطاء وتقيم ما مسه الاعوجاج، ونرجو من الله عز وجل أن يوفقني إلى ما فيه السداد.

- والله ولي التوفيق-

مدخـــل:

:

.

:

.

الشعرية مفاتيح ومفاهيم:

تعددت و اختلفت مفاهيم وتعريفات **الشعرية** في المنظور النقدي ، ويرجع سبب هذا التعدد والاختلاف إلى اختلاف زوايا الرؤى عند النقاد، فكل ناقد أو شاعر ينظر إليها، ويحاول الإمساك بهذا المصطلح الزئبقي، لعلّه يصل إلى تحليل جزئياته في مخبره النقدي ليكشف في الأخير أصل كرموزوم الشعر.

الشعرية مصطلح قديم وحديث في آن واحد ويصعب تحديده ؛لأنه مفهوم تجريدي، معالمه غامضة جدا على عكس مفهوم الشعر الذي شغل حيزا واسعا في أعمال النقاد والبلاغيين والشعراء ،وإن بحثنا عن مكامن الصعوبة هنا وجدناها في عملية تعيين وتحديد تلك الخصائص والعناصر التي تكوّن **الشعرية** ، إذ نقصد **بالشعرية** هي الخصائص والعناصر الفنية الجمالية التي تجعل من الشعر شعرا ومن الأدب أدبا وليس أمرا آخر.

مصطلح **الشعرية** له تسميات مختلفة وفق الزمن النقدي، فقد عُرِفَ بالصناعة والجودة وحدّ الشعر وعمود الشعر والنظم، ليصل إلى الشعرية عند الناقد العربي حازم القرطاجني (ت 684 هـــ) ولنا حديث مطول حول الشعرية في التراث النقدي العربي، وقبل البحث عن هذه الشذرات يجدر بنا أن نعرج على بعض المعاجم لنحدد منها مفهوما لغويا للشعرية، إلا أنّنا في هذه الوقفة مع صفحات المعاجم ننطلق من مادة " شعر " باعتباره الجذر اللغوي للشعرية.

جاء في لسان العرب لابن منظور تعريف لغوي للشعر فهو« منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا، من حيث غلب الفقه على علم

الشرع ، والعود على المندل، والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير» [1]، ويضيف إلى ذلك بأنه« القريض المحدود بعلامات لا يجاوزه، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أي يعلم »[2]، الشعر ما نظم من القول قوامه الوزن والقافية، وله قواعد وقوانين تحكمه لا يمكن تجاوزها، وجمع كلمة " شعر" أشعار، كما يطلق على قائله شاعر؛ لأن هذا الأخير له روح تواقة إلى الارتقاء نحو الجمال ، ونفس مليئة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، شديد التأثر، رقيق القلب، مرهف الإحساس.

وورد تعريف مماثل لتعريف ابن منظور في القاموس المحيط « والشعر: غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية». [3]

وقد جاء في جواهر الأدب الشعر هو: « الكلام المقفى الموزون بأوزان مخصوصة» [4]، فكل كلام موزون مقفى هو شعر ويخضع لأوزان محددة ومعينة، هذا فيما يخص المعاجم القديمة أما المعاجم الحديثة فنعتمد منها على معجمين أساسيين وهما المعجم الأدبي لجبور عبود والمعجم الوسيط لإبراهيم أنيس.

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت،مج 3 ،ط 1، 1997م، ص410 ، مادة "شعر".

[2] – المرجع نفسه، ص 410.

[3] – مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي : القاموس المحيط ،"تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي" ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان ، ط2، 2005 ص416 مادة "شعر".

[4] – السيد أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1999، ص30.

نجد في المعجم الأدبي أنّ« الشعر فن يعتمد الصورة، والجرس، والإيقاع ليوحي بإحساسات،وخواطر وأشياء لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة للتعبير عنها في النثر المألوف» [1].

خص جبور عبود الشعر في هذا التعريف بالفن، الفن الذي أساسه الصورة والإيقاع، لما لهما من دور كبير من التأثير في نفس المتلقي حيث يرتكز على التخييل والتمثيل وإيقاع الكلمة، لتتحول الكلمة فيه من كلمة جامدة إلى كلمة حية موحية تمتزج فيها مختلف الألحان.

أما في المعجم الوسيط فقد وردت كلمة شعر بمعنى «كلام موزون مقفى قصدا» [2]، حيث صُبَّ الاهتمام هنا على القصدية على غرار ما ورد في المعاجم السابقة.

من خلال قراءتنا للتعاريف السابقة تبين لنا أنها تتفق تقريبا على أنّ مادة "شعر" تطلق على كل كلام موزون مقفى، له قواعد مميزة تضفي عليه مجموعة من الخصائص والصفات تجعله يختلف عن غيره من الكلام .

بينما مصطلح الشعرية فلم نعثر عليه بهذه التسمية في المعاجم القديمة؛ لأنه تطور بشكل واضح في النقد المعاصر إذ أصبح يمتلك إرهاصات وأسسا علمية تصنفه ضمن المناهج النقدية المعاصرة التي تسعى دائما إلى استنفار الواقعة النصية ونقلها من الخفاء

---

[1] – جبور عبود : المعجم الأدبي ، دار الملايين ، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص148.

[2] – إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، د ت، ص484.

إلى التجلي، وسبر أغوارها وإدراك تلك الجماليات الثاوية في مخابئها التي تعمل على تحفيز المشاعر الجمالية والانفعالات العاطفية لدى المتلقي.

أولا : الشعرية في النقد العربي :

يختمر في ذهن كل باحث أو مفكر مجموعة من الأسئلة قبل الخوض في غمار البحث والكشف عن أسراره، لذا كان لزاما عليّ أن أطرح أسئلة عن تجليات الشعرية في النقد العربي.

أين الشعرية من موروثنا النقدي؟ وهل لها معالم ثابتة أم متحولة أم هي الجمع بين ما هو ثابت وما هو متحول ؟ وهل فعلا الشعرية اصطلاح غربي الأصل ؟

للإجابة على هذه التساؤلات لا بد من السير على خطى الشعرية العربية وإن لم يكن سيرا تأمليا بكل تفاصيله، فما يهمنا هنا هو التركيز على التنظير الواضح والدقيق لها وذلك بين رفوف كتب النقاد والبلاغيين الذين أولوا اهتماما كبيرا للشعر، « وهذا الاهتمام يفسر مدى تعلق الإنسان بالشعر، إذ إنه يجد فيه إشباعا لحاجاته الروحية والمعرفية والفكرية والجمالية». [1]

ينظر إلى الشعرية ضمن مفهومها العام على أنها :« البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع» [2]، ويعتبر "أرسطو طاليس"* "Aristote Thales" (384 ق م –

---

[1] – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية " بحث في آليات الإبداع الشعري"، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2009، ص9.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج " ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2003، ص21.

* سوف نتطرق إلى الحديث عن شعرية أرسطو لاحقا، وذلك ضمن "الشعرية في النقد الغربي".

322 ق م)، أول من تطرق إلى مصطلح الشعرية في كتابه الموسوم بـــ " فن الشعر" (Po-etiks)، أما النقاد العرب القدامى تدارسوها بمفاهيم ومصطلحات مختلفة، قد تكون قريبة من المفهوم العام للشعرية منها " نظرية النظم " النظرية الرائدة في التراث النقدي التي وضع أسسها البلاغي عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـــ)، فهي مهد للإرهاصات الأولى للشعرية العربية حيث جمعت بين القديم والمعاصر في بوتقة واحدة لتطفو فوق بحر النقد، وتكون نبراسا تنير درب كل باحث من أجل الكشف عن حقائق النص وجمالياته، وقبل التطرق إلى هذه النظرية ومبادئها، يجدر بنا أن لا نغفل عن تلك المصطلحات التي تتقاطع مع الشعرية، فقد كان لمصطلح "صناعة" استعمالا مبكرا ومتواترا في النقد العربي القديم، حيث ورد في كتاب "طبقات الشعراء" « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره...» [1] ، مما مكن ابن سلام الجمحي (ت 231هـــ) من جعل النقد علما مستقلا لا يرتاد آفاقه إلا من امتلك أدواته وآلياته.

ثم أخذ هذا المصطلح في الشيوع والانتشار في كتب النقد والبلاغة نذكر على سبيل المثال كتاب " البيان والتبيين" للجاحظ (ت 255هـــ) حيث جاء فيه«.. فإذا كانت الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحسن، فإذا أردت أن تتكلف الصناعة وتنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة...» [2]،كما ورد في كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن

---

[1] – محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، د ط، 2001، ص26.

[2] – أبو عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،م1، ط2، 2003، ص140.

جعفر (ت 337هـــ) الذي يرى أن « الشعر صناعة ، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ...» [1]، إضافة إلى توظيفه عنوانا للمؤلفات منها: كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري (ت 462هـــ)، وكتاب "العمدة في صناعة الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني (ت 456هـــ) .

وقد أقر معظم الدارسين أن مصطلح صناعة يعود استعماله الأول إلى أرسطو، فقد وظفه في مواضع عدة من كتابه "فن الشعر" حيث يقول: « إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها ...» . [2]

وعموما فمدلول " صناعة " لا يخرج عن نطاق المهارة والتفنن في القول ولا يمكن أن يكوّن هذا المصطلح نظرية قائمة على أركان محكمة غايتها البحث عن تلك الخصائص والقوانين التي تحقق ما يعرف بالشعرية.

ولو تتبعنا قدامة بن جعفر في بحثه الدائم عن ماهية الشعر وخصائصه التي تجعله يرقى إلى مصاف الشعرية، عرفنا أنّه« يحاول أن يقيم "علما" لتمييز جيّد الشعر من رديئه » [3]، فهو لم يعتمد على آراء سابقيه حول صناعة الشعر ؛لأنهم لم يخلصوا جيد الشعر من رديئه إذ يقول : « فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون ولما وجدت الأمر على ذلك و تبينت أن الكلام في هـــذا الأمر أخص بالشعـــر من سائر الأسباب الأخر، وأن الناس قد قصروا في وضع

---

(1) – أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر "تحقيق وتعليق د. محمد بن عبد المنعم خفاجي "، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، د ط، د ت، ص64.

(2) – أرسطو طاليس : فن الشعر "ترجمة عبد الرحمان بدوي "، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، ط2، 1973، ص85.

(3) – جابر عصفور : مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي "، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003، ص95.

كتاب فيه رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع» [1]، الأمر الذي دعاه إلى تأليف كتاب " نقد الشعر" الذي يحمل في طياته كل ما يتعلق بالشعر، وقد وضع حدا للشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى». [2]

وعليه يتم استقصاء الصفات المحمودة للجودة المطلقة والصفات المذمومة للرداءة المطلقة عن طريق العناصر التي ينطوي عليها هذا التعريف وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى، وكل عنصر من هذه العناصر الأربعة له صفاته الذاتية الخاصة به وحده مستقلا عن غيره، إضافة إلى وجود أربع صفات أخرى تلحق به، عندما يتآلف أو يقترن مع غيره من العناصر في علاقة، باستثناء القافية التي تتآلف في علاقة إلاّ مع المعنى فحسب. [3]

وعليه يتجلى لنا أن قدامة استطاع أن يهيئ تصورا للشعرية انطلاقا من أركان الشعر (اللفظ، الوزن ، القافية، المعنى).

يزخر موروثنا النقدي بالعديد من النظريات التي ألمت بأسس الشعرية العربية، منها نظرية "عمود الشعر " التي أعطت بعدا آخر للتفاضل بين الشعراء« سواء في صيغتها المكتملة عند المرزوقي، أم قبل ذلك عند الآمدي أو الجرجاني، إن هؤلاء النقاد جميعا يتحدثون عن "محاسن الكلام " أي عناصر الشعرية» [4]، يقول الجرجاني: « كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ

---

[1] – أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص62.

[2] – المرجع نفسه، ص 64 .

[3] – ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر ، ص 96.

[4] – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية ، ص149.

واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب، وبدّه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض...» [1]، وجلُّ النقاد « في دراساتهم ينتهون إلى اعتماد صياغة المرزوقي على أنها الصياغة التنظيرية الوافية في خصائص الشعر الجيد، ويفصلون كلام المرزوقي إلى سبعة بنود: – المعنى ، –اللفظ، – الوصف، – التشبيه، – النظم، – الاستعارة،– علاقة اللفظ بالمعنى» [2] ، ولكل بند من هذه البنود معيارا يقوم على أساسه، وهذه المعايير هي التي تحقق الشعرية:

- المعنى معياره الشرف.
- اللفظ معياره الجزالة والاستقامة.
- الوصف معياره الإصابة.
- التشبيه معياره المقاربة.
- النظم معياره التحام والتئام أجزائه.
- الاستعارة معيارها مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- علاقة اللفظ بالمعنى معيارها المشاكلة.

وبهذا « كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري». [3]

---

[1] – علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه " تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي"، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص33.

[2] – عبد الله العشي : أسئلة الشعرية ، ص44.

[3] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص44.

وهناك من تجاوز نظرية " عمود الشعر" في الإمساك بمفاهيم الشعرية ومبادئها، إذ تعتبر " شعرية النظم" أسمى ما برز في التراث النقدي، لما لها دور في تكثيف تلك المحاولات « التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامة والإعجاز خاصة » [1]، وذلك من خلال التحدث عن شعرية الكتابة بعد الانتقال من الشفوية الشعرية الجاهلية، حيث « صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابية فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني، وكان قد مهد لها بعض النقاد خصوصا الصولي (ت 336هـ) » [2].

إن ما امتاز به عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـ) من فهم ثاقب وبصر نافذ وذوق رفيع في تعليل إعجاز القرآن مكنه من استنفاذ كل المحاولات التي سبقته، ليُخرج النظم من حيز الفكرة إلى حيز التطبيق في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"، فراح يبحث عن مكامن المزية والفضل في تحقيق شعرية النص، أتكمن المزية في اللفظ وحده دون المعنى أم في المعنى وحده دون اللفظ؟ أم في كليهما؟ ليصل في الأخير ويدرك أن المزية تتمركز في التأليف والنظم، ولهذا نجده ينكر المزية التي تعود إلى اللفظ وحده، وذلك بقوله: « إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما تعلق له بصريح اللفظ ». [3]

---

[1] – المرجع السابق، ص44.

[2] – علي أحمد سعيد (أدونيس) : الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985، ص42.

[3] – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز ،قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر"دار المدني ، مصر ، القاهرة ،ط3، 1992، ص46 .

وليست الألفاظ –على حسب رأي عبد القاهر الجرجاني – إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة وخدم لها ، لا تكتسب دلالتها الكاملة ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ. [1]

كما أنكر المزية في المعنى دون اللفظ، إذ يقول : « واعلم أن الداء الدوي، والذي أعي أمره في هذا الباب ، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى يقول : ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه؟ فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر». [2]

الأمر الذي جعله يقر بأنه لا يمكن الفصل بين اللفظ والمعنى أي (الشكل والمضمون) فتراه يشير إلى ذلك بقوله : « واعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة، من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق» [3]، مع العلم أن حكم التأليف والتركيب بين الألفاظ ومعانيها، وحسن نسجها وصياغتها هي الغاية التي توصل إليها عبد القاهر، ليثبت لنا بأن « لا نظم في

---

(1) – ينظر: نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، "قراءة في ضوء الأسلوبية"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة، القاهرة، م5، ع1، 1984، ص14.

(2) – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص251، 252.

(3) – المرجع نفسه، ص 52.

الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك» [1]، ويزيده توضيحا بقوله: « وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو " النظم " الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك »[2]، فهو « نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير» [3]، ويكون هذا النسج قائما وفق قوانين النحو حسب ما أقره الجرجاني في قوله: « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه و أصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تُخِلّ بشيء منها...» . [4]

والنحو في منظور الجرجاني هو النحو الجمالي، أين يمكن النظر في كل باب من أبوابه ومعرفة الفروق بين كل الاستعمالات في كل باب على حدى، وليس النظر في الإعراب والقواعد النحوية التي تضبط اللغة وسلامة العبارة اللغوية.

---

(1) – المرجع نفسه ، ص 55.

(2) – المرجع السابق، ص 49.

(3) – المرجع نفسه، ص 50.

(4) – المرجع نفسه، ص 81.

ولو تأملنا جيدا فيما قدمه الجرجاني حول نظريته الرائدة "نظرية النظم" ،وجدناه لا يعير اهتماما للوزن والقافية وليس لهما دخل في تحقيق شعرية النصوص على غرار المعنى الذي اهتم به وقسمه إلى قسمين: عقلي وتخييلي، ويرى في التخييلي أنه الدعامة التي بفضلها يستطيع الشاعر أن يحقق ما تؤديه اللغة الشعرية من " معنى المعنى "، وبفضله « كذلك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد ويصادف مضطربا كيف يشاء واسعا مددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي ». [1]

وهكذا تصبح دلالة النظم تنهض على "الإزاحة" التي تأخذ عند عبد القاهر الجرجاني صورا متعددة تتمحور حول نمطين رئيسيين:

أ/ نمط الإزاحة الدلالية: وتشمل ظواهر علم البيان، من استعارة وكناية وتمثيل.

ب/ نمط الإزاحة النحوية أو التركيبية: وتشمل ظواهر علم المعاني من حذف وذكر، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير والتفات. [2]

ومن بين أعلام التراث النقدي والبلاغي أيضا "حازم القرطاجني"(ت 684هـ) ، الذي بذل قصارى فكره في إقامة دعائم علم الشعر في كتابه "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء"، مستعينا في ذلك بأفكار الفلاسفة، خاصة أفكار "أرسطو".

---

(1) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة "اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد "، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص197.

(2) – ينظر: عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 98-99 .

فالمتأمل في كتابه يلمس تأثره الكبير بشعرية أرسطو، والدليل على ذلك أن "حازم القرطاجني" هو أول من استعمل مصطلح " الشعرية " بهذه الصيغة، صيغة المصدر الصناعي، أما المفهوم فقد بسطه بصورة واضحة ومماثلة لتلك المفاهيم التي جاءت بعده.

انطلق "حازم القرطاجني" في محاولة تحديد قوانين صناعة الشعر من الشعر نفسه، حيث أول ما بدأ به هو التمييز بين نوعين من المعاني: معاني طبيعية ومعاني علمية صناعية ، وذلك في قوله: « إن المعاني صنفان : وصف أحوال الأشياء التي فيها القول، ووصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم». [1]

فقد كان جل تركيزه على المعاني التي تمثل مادة كل من الشعر والخطابة، تلك المعاني التي يتقاسمها الناس عامتهم وخاصتهم، كذلك ميز بين الشعر والخطابة على الرغم من اشتراكهما في مادة المعاني؛ فالخطابة تختلف عن الشعر لكونها تهدف إلى التحفيز والتنفير بواسطة الإقناع في حين الشعر يهدف إلى ذلك بواسطة التخييل وتجلى ذلك في قوله: « وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع ». [2]

ثم ينتقل "حازم القرطاجني" إلى تحديد مفهوم الشعر، بعدما تأكد أنه لا يمكن الاعتماد كليا على مقولة قدامة بن جعفر في جعل الشعر كل كلام موزون مقفى دال على معنى، ولا يكون طبعا فحسب، فمقولة قدامة لم تكن تعريفا للشعر، وإنما كانت فرضية

---

[1] – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،"تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة "، دار الغرب الإسلامي ،بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص14.

[2] – المرجع نفسه ، ص 19.

شاملة حاول من خلالها البرهنة على جزئياتها المختلفة، ولهذا فهو لم يعرف الشعر [1]، وقد أشار إلى ذلك القرطاجني في قوله: «...وتحسين كل من المدعين صناعة الشعر ظنه بطبعه، وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنية الكلام على أن كل كلام مقفى موزون شعر، جهالة منه ...» . [2]

هكذا يتفرد "حازم القرطاجني" عن غيره في مفهوم الشعر ، واضعا له تعريفا جديدا شاملا تجاوز به جميع التعريفات التي سبقته فالشعر عنده: « كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها» . [3]

وفي موضع آخر يعرفه بأنه «كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها– بما هي شعر– غير التخييل». [4]

من خلال هذين التعريفين نتوصل إلى أن حازم قد تفحص الشعر بدقة وامتياز من ناحيتين:

- ناحية الشكل : الوزن والقافية.

---

(1) – ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 50.

(2) – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 26.

(3) – المرجع السابق ، ص 71.

(4) – المرجع نفسه ، ص89.

- ناحية الإبداع: يكون فيها الشعر مقترنا بالاستغراب والتعجب، وعنصر التأثير في المتلقي من جانب التخييل.

وهكذا تكون الشعرية لدى حازم القرطاجني شعرية مرتبطة بالمحاكاة والتخيّل والتخييل*، الأمر الذي جعله لا ينكر تلك الأعمال النثرية التي تشتمل على عنصري التخييل والمحاكاة قد تكون فيها شعرية، وقد عبر صراحة عن هذا بقوله : « فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة، فهو يعد قولا شعريا» . [1]

كذلك أشار حازم القرطاجني إلى أهمية الوظيفة الأدبية (الرسالة) والسياق في تحقيق الشعرية من خلال ارتباطهما بمفهوم التخييل الذي عرفه بقوله: « والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ». [2]

أما بقية العناصر الأخرى التي تتكون منها الرسالة الأدبية ما هي إلا أعوان ودعامات تساهم في إحداث التفاهم والتواصل، ويؤكد على هذا بقوله : « الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال

---

* – تتحقق المحاكاة عند النظر إلى العمل الفني من زاوية علاقته بالواقع.
ويتحقق التخيل عند النظر إلى العمل الفني من زاوية القوى النفسية التي تبدعه.
ويتحقق التخييل عند النظر إلى العمل الفني من زاوية القوى النفسية التي تتلقاه.
للمزيد ينظر: جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص 190– 191.

[1] – حازم القرطاجاني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 67.

[2] – المرجع نفسه، ص 89.

لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة ، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها ». [1]

ومع هذا يولي "حازم القرطاجني" اهتماما بالمتلقي، ويتقاطع كثيرا مع الدراسات النقدية المعاصرة التي تبحث عن دور القارئ في النص وما يضفيه عليه الإبداع الفني من تأثير جمالي وانفعال عاطفي، كذلك صرح بأن لا يكون للشعر طبعا، فلا بد أن تتوافر لدى الشاعر تلك القوة المائزة والقوة الحافظة والقوة الصانعة –على حد تعبير القرطاجني –التي تجعله مدرك بقوانين علم الشعر.

إن رغبة حازم في تقصيه الدائم لمفهوم الشعر، في تحديد تلك الأسس والمقومات التي تقوم عليها الشعرية العربية، كانت ركيزته الأولى والأخيرة هي الذوق؛ لأن الذوق يمنح مرونة قوانين العلم بالشعر لديه، كما يمنح مرونتها في وعي الشاعر أيضا، ومرونة القوانين لدى الناقد تعني ضرورة إدراكه جوانب متعددة، وتمييز لخصوصية العمل الفني. [2]

إن ما جاء به "حازم القرطاجني" من مفاهيم وآراء هي بمثابة وصلة فريدة من نوعها، فإن لم تكن هذه الوصلة وصال زمن ولا وصال وجوه، فهي وصال فكر، هي حلقة ذهبية تربط الفكر النقدي التراثي بالفكر النقدي الحديث، فكيف كانت رؤية أصحاب النقد الحديث للشعرية ؟

إن أول ما يلاحظ في النقد الحديث هو توسع الرؤية لدى النقاد نتيجة الاطلاع على الدراسات الغربية، فكل ناقد نظر للشعرية من أفق توقعه، هذا الأفق الذي مافتئ يوازي

---

[1] –المرجع نفسه، ص 346.

[2] – ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 175.

تلك التغيرات والتحولات التي مست واقع الشعرية العربية، انطلاقا من تأسيس أشكال فنية جديدة لها معالمها الخاصة، وقد بدأ التحول من الرؤية إلى الرؤيا ومن الواقع إلى الحلم ومن الخطابة إلى الكتابة، وهكذا صار التحول اللبنة الأساسية لخلق وسط ملائم للإبداع، أين نظمت وكتبت القصائد « بتمزقات الوجدان على لهيب الواقع الجديد المعقد ».[1]

ونتيجة لهذا التحول، ومع كل تلك الإسهامات الكبيرة التي حققتها الترجمة في إثراء النقد، نلمس تبني النقاد في الدراسات الحديثـــة عدة ترجمـــات (Poetics). فقـــد ترجمـــت إلى مصطلح "الشعرية" إلا أن عبد الله الغذامي انتقد هذا المصطلح ورآه « قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو " الشعر"» [2]، وحده دون النثر، مفضلا بذلك ترجمته إلى الشاعرية؛ لأنه في نظره «مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية) »[3]، كذلك ترجمت إلى العديد من المصطلحات منها:الإنشائية، فن الشعر، فن النظم، الفن الإبداعي، علم الأدب، الشعريات، نظرية الشعر ،الأدبية، وعلى كل تظل "الشعرية" هي المصطلح الأكثر شيوعا بين النقاد المعاصرين وهذا ما أكده حسن

---

(1) – صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية ،" مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة "، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، د ط، 2002، ص 102.

(2) – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر "، " مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية"، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية، ط1، 1985، ص19 .

(3) – المرجع نفسه، ص19، 20.

ناظم في قوله: «إن لفظة (الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية». [1]

ولعل ما يستوقفنا في هذا الحيز النقدي بعض آراء وأفكار كمال أبو ديب وأدونيس حول تحديد ماهية الشعرية، وما لخصه عبد الله العشي من خصائص جوهرية للشعرية، إذ تعتبر لحظة الشعرية عندهم هي زمن الاندماج ومسافة للرؤية الداخلية، التي تؤجج هامش الانتماء للغة من حيث هي كون الدلالات اللاّمنتهية. [2]

ينظر كمال أبو ديب إلى الشعرية انطلاقا من البنية الكلية للنص؛ لأنه لا يمكن «تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ، إذ أن أيًّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية » [3]، ويعزز قوله هذا بتعريف مفصل للشعرية فهي «إذن، خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص30.

[2] – ينظر: عبد الحفيظ بن جلولي: في الشعرية والنص، مجلة عمان "مجلة ثقافية شهرية"، ع163، كانون الثاني، 2009، ص28.

[3] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص13.

العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها».[1]

أثبت كمال أبو ديب تركيزه على المعطيات البنيوية والسيميائية في اكتناه الشعرية متقمصا بذلك شخصية الباحث اللساني الذي يرجع الاهتمام إلى لغة النص من حيث الصوت والدلالة، فجاءت شعريته محاولة « اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة».[2]

وعليه « إن البحث في الشعرية ،حسب أبو ديب ، هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية »[3]، ومن جهة أخرى نراه لا يقتصر على البنى اللغوية في تحديد الشعرية فقد تكون مكوناتها «كذلك مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة، أو بالبنية العقائدية "الإيديولوجية"، أو برؤيا العالم، بشكل عام ».[4]

وهكذا انطلق كمال أبو ديب في تحديد الشعرية من خلال العلائقية والكلية وكذلك مبدأ التحول، ليقر بأن الشعرية مرتبطة بمفهوم جديد لديه هو الفجوة : مسافة التوتر، واعتبره فاعلا أساسيا في التجربة الإنسانية بأكملها، ويقصد به مبدئيا بأنه « الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسن "نظام الترميز" (codé) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

---

(1) – المرجع نفسه، ص 14.

(2) – المرجع نفسه، ص 14.

(3) – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 182.

(4) – كمال أبو ديب: في الشعرية،ص 22.

1. علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية، للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

2. علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية : أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس». [1]

يورد كمال أبو ديب في موضع آخر من كتابه بأن الشعرية ما هي إلا وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وأن مبدأ التنظيم هو الذي يميز لغة الشعر؛ لأنها «لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة : مسافة التوتر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية». [2]

هكذا إذن راح كمال أبو ديب يتتبع خطى الشعرية وفق مفهومه الفجوة : مسافة التوتر، حيث رصدها من خلال« تجسداتها في النص ومنطلقة ....من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص: المنسقي (Paradigmatic) والتراصفي (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطية فقط (Linear) بل حركة شاقولية أيضا تتبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية... ». [3]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 21.

[2] – المرجع نفسه ، ص85.

[3] – المرجع السابق، ص 18– 19 .

نخلص في الأخير بأن شعرية كمال أبو ديب هي شعرية لسانية ورؤيوية سنامها مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، المفهوم الذي يترك القارئ في بحث دائم عن تلك المعاني الخفية في الواقعة النصية.

أما ما جاء به أدونيس من آراء نقدية حول مفهوم الشعر الجديد كان إضافة نوعية تعين على فتح آفاق جديدة للشعرية، وقد حدد ماهية الشعر في العصر الحديث بأنه رؤيا وتجاوز وتخطي، تجاوز العصور الماضية، وتخطي العصر الحاضر، فنجده يعرفه بقوله : « بأنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة هي: إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر، وتجاوز للعصور الماضية». [1]

إن مفهوم أدونيس للشعر الحديث هو تصور جديد يحيل على تلك الصلة بين الشعرية والحداثة، التي تتخلص من كل شيء مسبق، تتخلص من قيم الثبات والتقليد من جهة، وتتقيد بالرؤيا والتحول والكشف والغموض من جهة أخرى، لتكون اللغة لغة الإيحاءات، لغة الإشارة « تستمد طاقتها الإيحائية، وحقيقتها من تعاليها؛ أي من كونها تتجاوز الواقع، أو بتعبير أدق من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع، إن معناها كله هو في رفضها الزمن المباشر، هو في هذا الاستباق الموحي» . [2]

---

[1] – علي أحمد سعيد(أدونيس) : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978 ، ص09.

[2] – المرجع السابق، ص95.

بهذا تكون الرؤيا مقولة معرفية جمالية، قائمة في وعي الشاعر تحدد رؤيته للعالم وإدراكه للوجود، وفلسفته في الحياة، وفي كل ما يحيط به من طبيعة أو فكر أو لغة. [1]

ويواصل أدونيس كلامه فيما يمكن أن يحقق شعرية النصوص من خلال البنية المجازية للتعبير، وما تحدثه في نفس المتلقي من دهشة ومفاجأة ومفارقة، إذ تصبح اللغة« لغة تشويق للبحث، لمعرفة المجهول، ولتحصيل الكمال» [2]، وتصبح الصورة بدورها «مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا أي تغييرا في نظام التعبير...» . [3]

هكذا يكشف أدونيس سر الشعرية إذ « تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد... والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر» [4]، وقد اعترف أدونيس في كتابه " الشعرية العربية " على أنه قد أخذ من ثقافة الغرب، وذلك من خلال اطلاعه على أعمال كبار الشعراء الغربيين كبودلير ومالارميه ورإمبو وقراءات النقد الفرنسي الحديث أيضا ليؤسس شعريته الحداثية، ويقر بأنها « تتخطى النموذجية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد، والإبداع البادئ، مما يجدد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها، ويجدد أيضا طرق استخدام اللغة وطرق الكتابة الشعرية». [5]

---

[1] – ينظر : عبد الله العشي : أسئلة الشعرية، ص 168.

[2] – علي أحمد سعيد (أدونيس) : الشعرية العربية، ص77.

[3] – علي أحمد سعيد(أدونيس) : زمن الشعر، ص 154 .

[4] – علي أحمد سعيد (أدونيس) : الشعرية العربية، ص 75.

[5] – المرجع السابق، ص 95-96.

ولو تأملنا ما جاء في كتاب عبد الله العشي "أسئلة الشعرية"، ألفيناه يجمع شتات خصائص الشعرية الجوهرية في الشعر العربي المعاصر، ويجملها في ستة عناصر: الفجائية، الإثارة، الاختلاف، الرؤية، الإنسانية، الصدق [1]، أما صلاح فضل فإن مفهوم الشعرية المعاصرة لديه يتجاوز كل ما يشكل ما كان يسمى بأدبية الأدب، إذ يحتضن ظواهر اللغة وما وراءها، مما يرتبط بأوضاع الخطاب واستراتيجياته، فهو يفتح منافذ جديدة تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية، ويشير خصوصا إلى عصبه الرئيسي الماثل في وجهته ومبتغاه، فإذا حددت الوجهة يسهل إدراك نسيج القول ووظيفته معا، كما يبرز العناصر المهيمنة عليه، ويفسر علاقاته المختلفة. [2]

ثانيا: الشعرية في النقد الغربي:

إن الشعرية في الغرب ظهرت منذ أرسطو، فقد تجلت في كتابه " فن الشعر "، الذي تهافت عليه الكثير من الفلاسفة والأدباء والنقاد لمدارسته وترجمته إلى لغات مختلفة، فهو المعين الذي لا ينضب، والنبع الذي لا يجف لما له من دور في فهم واستقصاء تلك القوانين الخاصة بالإبداع.

يعد أرسطو أول من أسس صرحي علم الشعر وعلم الخطابة، على خلاف أستاذه أفلاطون الذي أنكرهما في بداية مواقفه الفلسفية، على أساس أنهما أداتان يتنكران للحقيقة ويثيران الانفعالات، وقد كانت غاية أرسطو من هذا التأسيس هو تحقيق مبدئه السياسي التربوي الأخلاقي الذي بفضله يمكن أن يعين على تكوين مواطن خيّر.

---

[1] – ينظر: عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص 151-162.

[2] – ينظر: صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، ص69.

انطلق أرسطو في تشييد شعريته من نظرية " المحاكاة "، فالفنون جميعا محاكاة «سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشعر، أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة مثلا» [1]، إنها تحاكي الطبيعة إلا أن «المحاكاة ليست قصرا على نتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها» [2]، إذ تعتبر محاكاة الخيالي، وهكذا نجد أرسطو يرجح بأن الفنون « كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق» [3].

وبناءا عليه نستخلص من نظرية المحاكاة ما يتعلق بأجناس الشعر ومدى اختلافها«فمنها ما يحاكي عن طريق القصص كما في الملحمة، ومنهم ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والملهاة» [4]، ليتضح التقسيم الأرسطي لأجناس الشعر «الملحمة، المأساة، الملهاة»، إلا أن الملاحظ في هذا التقسيم تهميش أرسطو للشعر الغنائي« لأنه أثر الوعي الفردي، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو» [5]، هذا ما جعل بعض النقاد يقرون «بأن كتاب أرسطو هو بالدرجة الأولى، كتاب في نظرية الأجناس الأدبية». [6]

---

(1) – محمد غنيمي هلال: النقد الحديث ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1973، ص 50.

(2) – المرجع نفسه، ص 51.

(3) – أرسطو طاليس: فن الشعر، ص5.

(4) – محمد غنيمي هلال : النقد الحديث، ص 51– 52.

(5) – المرجع السابق، ص 53.

(6) – المرجع نفسه، ص 40.

ولو نبحث عن نشأة الشعر في كتاب أرسطو ،وجدناه يقر بأنه يميل إلى المحاكاة من جهة وإلى الانسجام والإيقاع من جهة أخرى، فنراه يؤكد على أن الشعر قد نشأ عن سببين كلاهما طبيعي:

- السبب الأول: هو النزعة إلى المحاكاة التي بها يتميز الإنسان عن سائر الحيوان ويكسب معارفه الأولى.
- السبب الثاني: هو اللذة التي يشعر بها الإنسان في تأمل أعماق المحاكاة والسبب الثاني يرجع إلى الأول. [1]

إن الحديث الواسع لأرسطو عن الأجناس الأدبية، ونشأة الشعر، وعلاقة المحاكاة بالوظيفة الفنية، يعد إرهاصا أوليا لشعريته، التي أضحت مصدر إلهام للعديد من النظريات التي تأسست عليها دراسات الكثير من النقاد بعده سواء كانوا عربا أو غربا، وقد صرح بهذا "تزفيطان تودروف" "Tzfitan Todorov" في قوله: «إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لـــ "نظرية الأدب"». [2]

ومن بين المدارس النقدية التي قامت على صرح الشعرية الأرسطية في القرن العشرين مدرسة الشكلانيين الروس إذ هم « أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه أرسطو ، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على "النظرية

---

[1] – ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 12.

[2] – تزفيطان تودروف : الشعرية ترجمة شكري مبخوت ورجاء بن سلامة "، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ص12.

الأدبية" حتى ذلك الحين، ونحَوْ إلى تأسيس النظرية الحديثة » [1]، وقد كان ظهور هذه المدرسة كردة فعل على الحركات النقدية كالواقعية والتاريخية والرمزية التي اهتمت بدلالة النص فقط.

اعتمد الشكلانيون الروس على وصف الخصائص الفنية للظاهرة الأدبية انطلاقا من الشكل (الدال/ المدلول)، حيث صرحوا بأن الأدب يستطيع أن يحقق أدبيته من خلال المقومات الشكلية لا الدلالية، فقد رفضوا فكرة احتواء الشكل للمضمون، وبهذا قدموا «مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي، وليس من خلال المكونات ذاتها». [2]

فالشكل عندهم هو كيفية التعبير عن المضمون، وهو عبارة عن حصيلة لأنساق جمالية منها: الوزن و الإيقاع واللغة الشعرية، والصورة الشعرية « وربما يكون مفهوم "المهيمنة " من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكلانيين». [3]

تعني شعرية الشكلانيين الروس « بأن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته : أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا» [4]، إذ أنها تركز على الطاقة اللغوية الكامنة في النص ولا تتحقق إلا بفضل الممارسة الشعرية، وعليه كانت الخاصية الشكلية لديهم موضوع علم الشعر.

---

[1] – المرجع السابق، ص 14– 15.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 118.

[3] – المرجع نفسه، ص 119.

[4] – صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ، د ط، د ت ، ص60.

إن أهم التصورات التي قامت عليها شعرية المدرسة الشكلانية يجملها لنا نور الدين السد في قوله «... إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وحاولوا تحديد العلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية، والتركيب الصوتي للشعر...وانطلاقا من الإيقاع الشعري والوزن تم التوصل إلى إدراك الشعر شكلا متميزا للخطاب يتوافر على خصائصه اللسانية المتميزة : الصوت والمعجم والنظم والدلالة ... بحثوا في العلاقة بين الإيقاع والدلالة في الشعر ومنهجية الدراسة الأدبية ... ».[1]

ومن الأقلام النقدية النيرة للشكلانيين الروس،المنظر الأمريكي "رومان جاكوبسن" "Roman Jakobsen" (1896– 1982م) الذي ما فتئ يجوب بأفكاره الساحة النقدية الغربية والعربية، لما تميز به من صدى واسع بين علماء اللغة، وقد كانت انطلاقته الفعلية لتأسيس شعريته "اللسانيات" التي ظهرت مع العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" "Ferdinand de Saussure" (1857م– 1913 م).

باعتبار« أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية ، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية»[2]. هكذا "أسند رومان جاكوبسن" تعريفه للشعرية إلى اللسانيات، حيث يعرفها بقوله: «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج

---

[1] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر، ج 2، 2010، ص 14.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 103.

الشعر حيث تعطي الأولية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية» [1]، فالشعرية عنده جزء لا يتجزأ من علم اللغة، فهي « الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، والرسائل الشعرية على وجه الخصوص». [2]

من خلال هذين التعريفين للشعرية، ندرك بأن "رومان جاكوبسن" يحاول أن يخضع الشعرية إلى نزعة علمية، إضافة إلى ذلك نجده يشير بأن علم اللغة ليس وحده كفيل بتوفير المفاهيم الإجرائية والأدوات التي تدرسها الشعرية، لكون السيمياء _ علم الإشارة_ لها دور هي الأخرى في إبراز ملامح الشعرية التي لا علاقة لها بعلم اللغة وهذا ما اعتقده بقوله: « إن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب، وإنما ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة ... ذلك أن اللغة تتقاسم العديد من الخاصيات مع بعض الأنساق الأخرى من الدلائل، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأنساق (العناصر الشاملة للسيميوطيقا) ». [3]

إن "رومان جاكوبسن" يوحي بتعريفه للشعرية بأنها نظرية تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أنها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط حيث تهيمن الوظيفة الشعرية. [4]

يقدم جاكوبسن تلك العوامل والعناصر التي يشتمل عليها الفعل التواصلي، فهو«من رأيه أن للغة عوامل ست يمكن أن يتخذ منها عالم اللغة نقطة شروع لدراسة الفعل الاتصالي ،

---

[1] – رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية "ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص35.

[2] – المرجع نفسه، ص78.

[3] – المرجع نفسه، ص24.

[4] – ينظر: حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص136.

هذه العوامل هي: المرسل(أو المتكلم) والمتلقي (أو المستمع)والسياق وقناة الاتصال والشفرة والرسالة ويمثل جاكوبسن هذه العوامل بالمخطط التالي:

السياق

الرسالة

المرسل ---------- المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

يعتقد جاكوبسن أن أيّا من هذه العوامل يحدد وظيفة مختلفة للغة وبرغم أننا نميز ست وظائف أساسية، فإننا لا نعثر على رسالة لفظية تؤدي وظيفة واحدة فقط بصورة منعزلة عن بقية الوظائف، لكن البنية اللفظية للرسالة تعتمد في الأساس على الوظيفة المهيمنة» [1]، و يجدر بنا أن نشير بأن حازم القرطاجني قد حظي بفرصة السبق لكونه تجاوز ما جاء به رومان جاكوبسن حول عناصر الرسالة الأدبية ووظائفها.

إذن ميز جاكوبسن ست وظائف للغة وهي الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) ،الوظيفة الإبلاغية (الإفهامية)، الوظيفة الشعرية ، الوظيفة اللغوية الشارحة (أو ما وراء اللغوية) الوظيفة الانتباهية، الوظيفة المرجعية(أو وظيفة الإحالة) . [2]

ويمكن توضيح هذه الوظائف اللسانية وفق مخطط جاكوبسن التالي:

مرجعيـــة

---

[1] – رومان جاكوبسن، موريس هالة: أساسيات اللغة "ترجمة سعيد الغانمي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008 ، ص19 – 20.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ، ص20.

انفعالية شـــعريـــة إفهامية

انتبـــاهيـــة

ميتا لسانيـــة

وعليه فقد تمّم رومان جاكوبسن خطاطة العوامل الست الأساسية السابقة بخطاطة أخرى مناسبة للوظائف.

والملاحظ هنا بأن ما جاء به رومان جاكسون أثناء حديثه عن الوظائف اللسانية«يستند في الأساس إلى شارل بالي على الرغم من أن بالي يقابل في المقام الأول، بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة المرجعية» [1]، فهذا الاستناد يوضح أن الأسلوبية البنيوية لرومان جاكسون تتشابه مع الأسلوبية الوصفية أو التعبيرية لشارل بالي.

اختصر رومان جاكوبسن شعريته في ما سماه "بالوظيفة الشعرية" التي تهيمن على الشعر باعتبار مفهوم هذا الأخير «غير ثابت، وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية **poéticité** هي، كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله».[2]

الأمر الذي جعله يتساءل: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وكيف تتجلى الشعرية؟ ويجيب «إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها

---

[1] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص138.

[2] – رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ص 19.

الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة». [1]

يورد رومان جاكوبسن معيارا لتحديد الوظيفة الشعرية ويتمثل في محوري الاختيار والتأليف، حيث يكون « الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية.ويوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية». [2]

إذن محور الاختيار يعتمد على المشابهة ومحور التأليف يعتمد على المجاورة «وعلاقة المشابهة هي مجمل العلاقات النظامية...التي تتحد فيها الألفاظ في سلسلة غيابيا، بينما تكون علاقة المجاورة هي مجموعة الروابط التركيبية التي هي تأليف سطري ذو بعد واحد، وتتشكل حضوريا، وطبقا لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية، بعبارة أخرى هو إسقاط المشابهة على المجاورة». [3]

استعمل رومان جاكسون مصطلحي المشابهة والمجاورة ورأى بأنهما« يرتبطان كليا بصنفي البلاغة في الاستعارة والكناية ... فمن المشابهة تتولد الاستعارة، ومن

---

(1) – المرجع السابق، ص 19.

(2) – المرجع نفسه، ص 33.

(3) – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 154.

المجاورة تنشأ الكناية» [1]، وقد خص لهما حديث موسع ومدى توظيفه لهما في دراسته عن الحبسة والأمراض الكلامية.

وكغيره من النقاد تعرض رومان جاكوبسن إلى انتقادات عدة، خاصة تلك التي تتمحور حول عناصر التواصل لا سيما الوظيفية الشعرية، وكذا ربطه للشعر بالمشابهة والنثر للمجاورة. [2]

من خلال ما تقدم نستنتج أن شعرية رومان جاكوبسن شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية، فهي تسبح في فضاء البنية اللغوية والتشكيل الصوتي، إنها تسعى دوما إلى استكناه جماليات الواقعة النصية، وتعمل جاهدة على انبجاس خفايا النص.

بالمنطلق نفسه استطاع المنظر البلغاري "تزفيطان تودروف" Tzfitan Todorov (1939م) أن يصنع أسس شعريته، مع بعض الإضافات التي توحي بإثراء مفهوم الشعرية ما بعد جاكوبسن؛ فهو يرى بأن الشعرية جاءت لتضع حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة " و"باطنية" في الآن نفسه. [3]

وبهذا يتوصل تودروف إلى أن الشعرية تبحث عن الخصائص النوعية للخطاب الأدبي باعتبار العمل الأدبي لا يمثل دوما موضوع الشعرية، وقد صرح بهذا في قوله:

---

[1] – رومان جاكوبسن، موريس هالة: أساسيات اللغة، ص 22.

[2] – ينظر: حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 156.

[3] – ينظر: تزفيطان تودروف: الشعرية، ص 23.

«ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية» . [1]

ولقد لخص حسن ناظم مدلولات تودروف لمصطلح الشعرية (Poétics)، فهي تدل على:

«أولا: أية نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا له، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا» . [2]

فالشعرية في منظور تودروف هي مقاربة باطنية "داخلية " ومجردة للأدب، هي بحث مستمر في أدبية الخطاب الأدبي، التي تنبثق عن مجمل القوانين العامة والممكنة والمحتملة لتصنع فرادة الإبداع الأدبي.

أما الشعرية عند "جان كوهين" " Jean Cohen " « علم موضوعه الشعر، وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كانت تعني جنسا أدبيا هو

---

[1] – تزفيطان تودروف: الشعرية، ص 23.

[2] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 31.

"القصيدة" التي تتميز بدورها باستخدامها للأبيات، لكن اليوم، وعلى الأقل عند جمهور المثقفين... أصبحت كلمة "شعر" تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة"». [1]

في هذا التعريف وصف جان كوهين الشعرية بالعلم، لكونه أسسها على مبدأ المحايثة في صورته اللسانية، فقد كان حريصا « على أن يكسب شعريته علمية معينة...ولكي تكون الشعرية علما، اقترح المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ المحايثة، بمعنى تفسير اللغة باللغة نفسها» [2]، إضافة إلى هذا الحرص عرف الشعرية بأنها «علم الأسلوب الشعري ، أو الأسلوبية». [3]

لو تأملنا هذا التعريف لقلنا: إن الشعرية يمكن لها أن تماثل الأسلوبية، لكن في واقع الأمر هما مختلفان « حيث يندرج عمل المهتمين بالشعرية ضمن إطار عام، بينما يندرج عمل الأسلوبية ضمن إطار خاص، فمن الصحيح أن لكل نص مظاهره الأسلوبية الخاصة التي يسعى الأسلوبي للكشف عنها، وهذا مجال من مجالات دراسة النص، غير أنه من الصحيح أيضا أن للنصوص كافة قوانين توجهها وجهة أدبية، ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها، وهذا مجال أخر مختلف من مجالات دراسة النص». [4]

---

[1] – جان كوهين : نظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر "ترجمة أحمد درويش"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط ، 2000، ص 29.

[2] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 165-166

[3] – جان كوهين : بنية اللغة الشعرية "ترجمة محمد الولي ومحمد العمري" ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986، ص 15.

[4] – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 15 -16.

يهتم "جان كوهين" في شعريته على خاصية "الانزياح" في الشعر ، إذ يعتبر هذا الأخير «علم الانزياحات اللغوية» [1]، ويتجلى هذا الانزياح في خرق الشعر لقانون اللغة، هذا الخرق يكسب النص شعرية أسلوبية مميزة؛ لأن «الأسلوب حقيقة يعتبر"مجاوزة فردية" طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد» [2]، ومع هذا فالانزياح لا يكون فوضويا عشوائيا «وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول ...وإذا كان الانزياح يخترق قانون اللغة قي لحظة ما فإنه لا يقف عند هذا الخرق ، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية». [3]

وقد ركز "جان كوهين" في شعريته على خاصية الغموض، لكونها تنشأ من الانزياح وذلك أثناء توليد علاقات جديدة في ضوء التركيب الجديد للكلمات ، الذي يضفي على النص الشعري تكثيفا دلاليا ، وبهذا وسمت شعرية كوهين بـــ "شعرية الانزياح".

وقبل أن نختم كلامنا عن الشعرية في النقد الغربي، يجدر بنا أن نشير إلى العلاقة التي تربط الشعرية بنظرية القراءة* ؛ لأن الكثير من النقاد المعاصرين وضعوا أسس لشعرية القراءة، فهذا تودوروف مثلا يتحدث عن شعرية التلقي، حيث نوه إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه إذ يقول: « فلا يمكن اقتطاع العمل من قارئه، فالقيمة كامنة في العمل ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما، ليست القراءة فعل تجلية للعمل فقط ، وإنما هي أيضا عملية تقويم ، وهذه الفرضية لا تعود إلى التأكيد على

---

[1] – جان كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص 16.

[2] – جان كوهين : نظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص 36.

[3] – جان كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص 60.

* – أسس دعائمها كل من هانز وروبرت ياوس بجامعة كونستانس .

أن جمال العمل لا يتأتى إلا من قارئه، وعلى أن هذه العملية تظل تجربة فردية يستحيل رصدها بصرامة فالحكم التقويمي ليست مجرد حكم ذاتي ولكننا نريد الذهاب أبعد من هذا الحد نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مكونين لوحدة ديناميكية». [1]

وعليه يكون القارئ هو الوحيد الذي يسهم بدرجة كبيرة في استنطاق النص واستكناه أغواره وخلقه في حلة جديدة تمنحه شعرية مميزة ،هذه «الشعرية تقع في منتصف العلاقة (نص/قارئ)، بحيث تنضج لما يمتلك كلا النص والقارئ استعدادهما الجمالي لمباشرة البحث عن الرغبة التي تتولد انطلاقا من حب النص». [2]

هكذا إذن تظل الشعرية فضاء واسعا،لا يمكن لأي دارس أن يمسك مفاهيمه، ولا يمكن لأي باحث أن يرسم مضامينه ؛لأنه «بنية مفهوميه هاربة دائما وأبدا ». [3]

---

[1] – تزفيطان تدوروف: الشعرية، ص 83.

[2] – عبد الحفيظ بن جلولي : في الشعرية والنص. ص30.

[3] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص 18.

الفصل الأول:

/I .

/ II .

/ III .

/ IV .

إن كل عمل فني متوهج بشعرية ما، قد تكون شعرية صوتية أو شعرية تركيبية أو شعرية دلالية...وقد تكون في تآلف وتناغم هذه الشعريات، فهي تحتاج فقط إلى من له القدرة على إماطة اللثام عن تلك الخصائص والعناصر الجمالية التي تضطرب لها حواس كل قارئ متذوق، وكيف لا و« الشعر قوة ثانية للغة ، وطاقة وسحر وافتتان ، وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها». [1]

إن الشعر العربي شعر يسمو بجمالياته في آفاق الإبداع، ويستبق الزمان والمكان ، وتلوح بين ظلاله الكثير من الدراسات النقدية المعاصرة، ولعل قصائد أبي فراس الحمداني* النموذج الأمثل للقصائد الشعرية العربية ؛ لأنها قصائد ملتحفة لوشاح الشعرية؛ ولأنها نبع لا ينضب لغويا وفنيا.

وقد أشار الثعالبي(ت 429 هـــ) لفرادة وتميز أبي فراس الحمداني في شعره وذلك في قوله: « كان فرد دهره وشمس عصره أدبا وفضلا، وكرما ونبلا، ومجدا وبلاغة وبراعة وفروسية وشجاعة، وشعره مشهور سائر بين الحسن والجودة والسهولة والجزالة والعذوبة والفخامة والحلاوة والمتانة ، ومعه رواء الطبع، وسمة الظرف وعزة الملك». [2]

---

[1]– جان كوهين: نظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر ، ص 259.

* – أبو فراس الحمداني (320هـــ–357 هـــ)،(932 م–968م): هو الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني ، ابن عم ناصر الدولة وسيف الدولة، ولد في الموصل ، وقد نشأ يتيم الأب إذ قتل والده على يد ناصر الدولة وهو لا يتجاوز ثلاثة سنين ، فكفلته أمه بالعطف والرعاية .

له وقائع كثيرة قاتل فيها بين يدي سيف الدولة، حيث كان هذا الأخير يحبه ويجله ويصطحبه في غزواته ويقدمه على سائر قومه وقلده منبجا وحران، وقد جرح في معركة مع الروم فأسروه سنة 351 هـــ، وفي أسره نظم ما عرف بـــ " الروميات "، وبقي في القسطنطينية أعواما، وفداه سيف الدولة عام 355هـــ بعد طول تأخر ، وقتل عام 357 هـــ في صدد ، ينظر: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، " حققه إحسان عباس" ، دار صادر ، بيروت، مج 2، د ط ، د ت، ص 58، وينظر : كامل سلمان الجبوري: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 م، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، مج 2، ط 1، 2003،ص 06.

[2] – أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، " شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة " ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، مج 1، ج 1، ط1، 2000، ص 57.

وأكد هذا قول الصاحب بن عباد: « بدئ الشعر بملك وختم بملك، يعني امرأ القيس وأبا فراس ». [1]

ودراستنا في هذا الفصل تروم النظر إلى اللغة وشعريتها عند أبي فراس الحمداني .

I/ مفهوم اللغة الشعرية:

اللغة هي العنصر البارز في كل عمل أدبي باعتباره عملا فنيا أداته الكلمة ، وهي في الأصل« وسيلة للتعبير عما يدور في خلجات النفس من أفكار، وإخراجه إلى عالم الحس والإدراك الخارجي، وهي خير أداة للتفاهم بين بني البشر، وأفضل وسيلة للاتصال، ونقل الآراء والأفكار بينهم » [2]، ولكل مجال لغته الخاصة به و« تتمثل في مصطلحاته الفنية ومفاهيمه الخاصة التي لا يفهمها إلا أصحابه والدارسون له » [3]، فاللغة اليومية تؤدى بمفردات وألفاظ معينة ولغة الرياضيات لها مصطلحات وقوانين خاصة بها وكذا الفيزياء والسياسة...

إن اللغة – كنظام– تبقى ثابتة، بينما تتغير بالاستعمال من زمن لآخر لدى الجماعة اللغوية الواحدة ؛ لأن الحياة نفسها تتغير فلا بد إذا لإطار التعبيرات أن يتغير أيضا، فاللغة بمثابة « كائن حي ، ينمو ويتطور، وينتج عن هذا النمو والتطور ارتقاء لغوي تدريجي يساير الارتقاء العقلي والحضاري». [4]

ولولا اللغة لما استطعنا أن نكتشف العالم والكون؛ لأنها تعتبر « النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب،

---

[1] – المرجع السابق ، ص57.

[2] – إبراهيم كايد محمود: العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية ، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، " العلوم الإنسانية الإدارية"، السعودية، مج 3، ج 1، ذو الحجة 1422 هـ/ مارس 2002م ، ص 54.

[3] – محمود فهمي زيدان : في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط ، دت ، ص 29.

[4] – إبراهيم كايد محمود: العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية ، ص 54.

والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق، وقد عرف الإنسان العالم... يوم أن عرف اللغة ». [1]

وفيما يخص لغة العمل الأدبي هي لغة تتجاوز اللغة اليومية تجاوزا يمنحها حياة جديدة في نسق جديد ، لهذا وصفت باللغة الشعرية أو اللغة التأثيرية التي لها القدرة على صنع أفانين الجمال الفني، حيث تجعل منه عملا أدبيا مفعما بالدلالات والإيحاءات، وكل هذا بواسطة الاستعمال الخاص للغة الذي« يعمد إلى اللفظة بوصفها البنية الأساسية التي تقوم عليها الدلالة في الكلام ، فيخرجها عن طبيعتها العادية ويمنحها طبيعة جديدة تجعلها قادرة على أن تكون حجر الأساس الذي تقوم عليه لغة الشعر، وذلك يستدعي أن يتحقق للفظة الانسجام في وحداتها الصوتية المشكلة لبنيتها، ومن ثم يمنحها الشاعر حياة جديدة من خلال إدخالها في علاقات تركيبة عن طريق النظم ». [2]

وكثيرا من النقاد والشعراء رأوا أن « للشعر لغة تختلف عن لغة النثر في كثير من الجوانب، وأن هذه اللغة الشعرية قد تقترب حينا من لغة النثر فتكون سهلة واضحة ، وقد تبتعد عنها فتتصف حينئذ بالغموض والتعقيد والإبهام ». [3]

وعليه قد أجملوا للشعر خصائص فنية وتتمثل في: [4]

1 – الخصائص الفنية الشكلية: وهي الوزن والقافية، وهما يمثلان الإطار الموسيقي الخارجي لقصيدة ما.

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ، دار العودة ، بيروت، ط 5، 1988، ص 173.

[2] – عزيز صالح الدعيس: لغة الشعر في ديوان الحماسة لأبي تمام " الأدب– النسيب– الهجاء"، المكتب الجامعي الحديث، دط، 2009، ص 18.

[3] – جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، دائرة المكتبة الوطنية ، عمان ، دار زهران، دط، 2006، ص 33.

[4]– ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر "دراسة في الضرورة الشعرية"،دار غريب، القاهرة ،ط 1، 2006، ص 641– 642.

2 – المضمون الداخلي: وهو ما يسميه النقاد بالتجربة الشعرية.

3 – الربط الفني بين الشكل والمضمون في إطار لغوي تظهر فيه قدرة الشاعر على الإبداع وموهبته في الخلق الفني.

وما دامت اللغة لحمة الشعر وسداه، فإنها تعمل على أن تكون « لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق، إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي أو تغوص في الأعماق، هي العبور من الثبات إلى الحركة والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات». [1]

إن مهمة الشاعر البارع تتمثل في خلق هذه اللغة وتوظيفها وفق رؤياه، إذ هو« ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة» [2] ، ومدى قدرته على اللعب بها في نسيجه الشعري؛ لأن« اللعب باللغة جوهر العمل الأدبي والشعر بخاصة» [3]، وكلما تمكن الشاعر من هذا اللعب اللغوي استطاع أن يشكل منه خصوصية جمالية في عمله الفني، تسمو به فوق المألوف، وتصبغه بطابع التفرد والتميز الذي يستهويه القارئ وتختلج له عواطفه ومشاعره.

---

[1] – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري"التشكيل والتأويل"، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009 ، ص102.

[2] – جان كوهين: نظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص64.

[3] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعر"إستراتيجية التناص "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط4، 2005، ص 41.

انطلاقا من هذا اللعب اللغوي تنبثق شعرية اللغة التي يراد بها مقاربة اللغة، يصطنعها شاعر من الشعراء أو قاص من القاصيين، ابتغاء استكشاف الجمالية الكامنة في ألفاظ اللغة التي ينسج بها أو منها الأديب عمله الأدبي فيفرد ويتميز. [1]

إن البحث عن مكامن شعرية اللغة تتطلب « قارئا قادرا على أن يتبصر مرتكزات نظامها ، وخفايا أسرارها، قارئا ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها وصورها وإيقاعاتها في نصوصها، ويستبطن أيضا أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية، وانسجام كوني عام». [2]

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض: بنية اللغة الشعرية عند سعيد الحميدين، مجلة علامات، ج 59، مج15، جدة، السعودية، صفر 1427هـ، مارس 2006، ص105.

[2] – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، ص102.

II / المعجم الشعري:

لكل نص شعري معجمه الخاص الذي يميزه عن باقي النصوص الشعرية، والذي بفضله نتمكن من رصد تطلعاته ومقاصده وخصائصه المعرفية والجمالية، «إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه» [1]، الأمر الذي يثبت مدى وعي الشاعر في اختيار معجمه الشعري ليغدو طيعا لخواطره وأفكاره ومشاعره.

يُعَرَّف المعجم «على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية*» [2]، وقد كانت للحقول الدلالية مجالا خصبا يستدعي انتباه كل دارس فهي بمثابة « مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها». [3]

وعليه تعد « الكلمة اللبنة الأولى في بناء الفن القولي، والتي تتآلف مع غيرها من الكلمات لتكون التراكيب اللغوية، والصور الفنية التي تشيد البناء الشعري الذي يفرغ فيه المبدع أفكاره». [4]

---

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص58.

*الحقل الدلالي: مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985، ص79.

[2] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: ص58.

[3] – المرجع نفسه: ص58.

[4] – صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، الإسكندرية، ط 1، 2008، ص337.

إن القارئ لديوان أبي فراس الحمداني يعي تماما بأن نظم شعره جاء وفق مرحلتين من حياته:

أ / المرحلة الأولى (قبل الأسر في كنف الحرية والإمارة):

تشتمل على مجموع الأشعار التي نظمها قبل الأسر حيث جاءت مختلفة ومتعددة المواضيع منها: الفخر والمدح والغزل والرثاء والتأمل والوصف.

ب / المرحلة الثانية (في الأسر تحت وطأة القيد والعزلة) :

تشتمل على مجموع الأشعار التي نظمها في أسره وقد أطلق على هذه الأشعار بـــ "الروميات"، أما موضوعاتها فقد اشتملت على الموضوعات السابقة جميعا إلا أن الموضوع الغالب فيها ما تناول الشكوى والعتاب؛ لأن« ما نظمه في أسره كان فلذة مسلوخة من جوانب قلبه يرسلها دما وحرارة وصدقا ومناجاة وشكوى، يلفها الوجدان، وتستقر فيها التأوهات والنبضات، معبرة عن عالمه الشخصي وكيانه الشعوري». [1]

من هذا المنطلق جاءت كلمات أبي فراس الحمداني في بنائه الشعري كلمات ينبثق منها مزيج دلالي يتراوح بين معاني الحماسة والفروسية والغزل وبين معاني العتاب والشكوى، وذكر الخلان والحنين إلى الوطن، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في الديوان.

1- اللغة الحماسية والفروسية:

الحماسة والفروسية وجهان لعملة واحدة، فكلاهما يرميان إلى الافتخار والاعتزاز بالنفس، وتعداد مناقب الأجداد والآباء، وذكر مجد الأهل والعشيرة وما إن يُذْكَرا إلا ويُذْكَر معهما أبو فراس الحمداني، فالنسب الذي يتجذر منه نسب عريق لكونه من الأسرة الحمدانية التي يعود نسبها إلى " تغلب " ، هذه القبيلة التي وسمت بالعظمة والسؤدد والمجد والبطولة؛ لأنها« أعز قبائل العرب، وقد كانت القبائل من "مَعَدٍّ" تدين لها وتعرف مكانها،

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني:" شرح وتقديم عباس عبد الساتر"، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 5، 2003 ، ص8.

وكان البر يمتلئ بجنودها، والبحر يعم بسفنها، وكان رضيعها مهيبا تخر له الجبابرة ساجدين، فكانت حروبها مظفرة منذ عهد " كليب بن وائل" ومن سبقه ومن تلاه، فكيف لم يحوزوا مجد الأمة العربية على نحو متسع غير الذي رواه التاريخ؟ آباؤهم هم الآباء، وأبناؤهم هم الأبناء، شجاعة وحماسة وفتوة وفروسية » [1]، أليس هو القائل من بحر الطويل:[2]

لَنَا أَوَّلُ المَكْرُومَاتِ وآخِرٌ * وبَاطنُ مَجْدٍ تَغْلُبيٌّ وظاهرُ

هذا وقد« كان بنو حمدان ملوكا وأمراء أوجههم للصباحة وألسنتهم للفصاحة وأيديهم للسماحة وعقولهم للرجاحة» [3]، كما كان لهم« شأن في الحكم فتولوا حكم الموصل أو الجزيرة الفراتية، كما تولوا حكم حلب» [4]، ولهم كذلك انتصارات كثيرة منها صدهم «للخطر البزنطي الذي كان يتهدد الحدود العربية إبان ضعف الخلافة العباسية». [5]

فقد قال أبو فراس مفتخرا ببني حمدان:[6]

لَئِن خُلِقَ الأَنامُ لحَسْوِ كأسٍ * وَمِزمَارٍ، وطُنْبُورٍ،وعُودِ (الوافر)

فَلَمْ يُخْلَــقْ بَنُو حَمْــدَانَ إلاَّ * لِمَجْدٍ أو لِبأْسٍ أو لِجُودِ

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالمهد الذي ترعرع فيه أبو فراس مهد ينضح بالفروسية ،فوالده هو "أبو العلاء سعيد" أمير من أمراء بني حمدان، اتصف بالشجاعة والفروسية التي كانت لها أثر عميق في نفسيته ، لكن تأتي الرياح بما لا يشتهي أبو فراس، فقد قتل والده سنة 323هـ ، ولم يكن وقتها قد تجاوز الثالثة من عمره، وبالتالي

---

(1) – محمد رجب البيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2001، ص 30 .

(2) – ديوان أبي فراس الحمداني: "شرح يوسف شكري فرحات"، دار الجيل، بيروت،د ط، د ت، ص122.

(3) – أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ص37.

(4) – عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي "قضايا وظواهر"، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 225.

(5) – المرجع نفسه، ص 225.

(6) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ، ص110.

لم يحظى برعاية فائقة واهتمام كبير من قبل والده، أما أمه فقد زرعت فيه معاني البطولة منذ نعومة أظفاره،« فهي كما تغذيه بالطعام والشراب تغذيه بأنباء الشجاعة ومواقف الاستبسال»[1]، وزيادة على ذلك احتفاء ابن عمه " سيف الدولة"* بتربيته وتقريبه إلى بلاطه الذي كان « مقصد الوفود، ومطلع الجود، و قبلة الآمال، ومحط الرحال، وموسم الأدباء، وحلبة الشعراء» [2]، ومشاركته الكثير من المعارك والحروب ضد الروم التي كانت تكلل بالانتصارات في أغلب الأحيان.

هكذا نال أبو فراس عناية فائقة لدى سيف الدولة؛ فكان له نعم المعلم والمدرب والأب، الأمر الذي جعله يساهم في تطوير شخصيته وبنائها وإعدادها أدبيا وسياسيا، نظرا لما توسم به سيف الدولة من شخصية أدبية وحربية، حازت على إعجاب الجميع، وهذا ما أكده الثعالبي في قوله:« كان – رضي الله عنه وأرضاه، وجعل الجنة مأواه! – غرة الزمان، وعماد الإسلام، ومن به سداد الثغور، وسداد الأمور، وكانت وقائعه في عصاة العرب تكف بأسها [وتنزع لباسها] وتفل أنيابها، وتذل صعابها، وتكفي الرعية سوء آدابها، وغزواته تدرك من طاغية الروم الثأر، وتحسم شرهم المثار، وتحسن في الإسلام الآثار» [3]. ولما اكتمل عود أبي فراس قلده سيف الدولة إمارة منبج وما حولها سنة 336هـــ. وكان عمره حينها ستة عشر عاما، لما وجد فيه من محاسن كثيرة تجعله الأمين على الإدارة وصاحب قيادة فذة.

---

(1) – محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص22.

* هو أبو الحسن علي بن عبد الله بن حمدان (303هـــ / 356هـــ) : أديبا وشاعرا محبا للشعر، أمير على الحمدانيين ملك حلب سنة 333هـــ، له صولات وجولات مع الروم، ينظر: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،مج 3، ص 401.

(2) –أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر، ص 37.

(3) – المرجع نفسه، ص37.

كل هذه العوامل اجتمعت لتكون في شخصية أبي فراس الحمداني« عنصر الفروسية بكل ما يتبعه من سجايا وما يرتبط به من مثل ومسلك، فقد اكتسب عن أجداده وآبائه مجدا وتاريخا حافلا، ونشأ في كنف فارس لا يبارى، وشهد من الحروب والاضطرابات والقلاقل، والفتن ما شحن نفسه بمعاني الفروسية والبطولة والفتوة، وأصل فيها عظمة القيم والتضحية» [1]. وما إن يعتد شاعرنا بفروسيته إلا وتُصبْغُ بفن الحماسة التي هي أقرب الفنون إلى روحه التواقة إلى العلو والسمو والرفعة.

وقد أدرجنا ضمن اللغة الحماسية والفروسية ثلاثة حقول دلالية استعان بها أبو فراس في رسم شاعريته: حقل الحرب، وحقل عدة القتال وحقل الموت.

أ – حقل الحرب:

إن حقل الحرب محور دلالي في ديوان أبي فراس الحمداني فهو قائم في جل القصائد التي كتبها تخليدا لمآثره ومآثر قومه، وإبرازا لقدرته وكفاءته القتالية.

فقد وظف الشاعر العديد من الألفاظ التي تنتمي إلى هذا الحقل نذكر منها:

الحروب/ الحرب/ الهيجاء/ يوم الهياج/ غزوة/ الوغى/ يوم الوغى/ حمس الوغى/ معرك/ نار الحرب/ الغارات/ الأعداء/ العدو/ عدويك/ عدو ومحاربا الخصم/ الضراب/ الطعن/ الضرب/ شهاب الحرب/ مختضب/ اضطراما/ الجيش/ الجيوش/ الفوارس/ضارب الجيش/جنباته/جيش لجب/وسط مفرقه/القلب/الجناح/جحفل/الكتيبة...

إن افتخار أبي فراس بفروسيته وفتوته نابع من واقعه الذي تعود فيه على خوض المعارك، فكانت له صولات وجولات في ساحة الوغى كما كان له حبرا حربيا في صحائف بيضاء، فالحرب والضراب طريقا موصلا إلى المجد والعز.

---

[1] – عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي "قضايا وظواهر"، ص229.

ومن بين الألفاظ الأكثر توترا في هذه الحقل " الحرب " و "الجيش " و "الضرب" ، فها هو يفتخر بما قدمه مع سيف الدولة عند إيقاعهم ببني كعب يقول: [1]

ولمَّا أنْ طَغَتْ سُفهاءُ كَعْبٍ * فتحْنَا بَيْنَنَا للْحَرْبِ بَـــابَـــا (الوافر)

منحْنَاهَا الحَرَائِبَ غَيْرَ أنَّـــا * إذَا جَارَتْ منحْنَاهَا الْحِرَابَا*

ولَمَّا ثَارَ سَيْفُ الدينِ ثُرْنَا * كَمَا هَيَّجْتَ آسَادًا غِضـــَابَا

أسِنَّتُهُ، إذا لاَقَى طِعـــَانًا * صَوارِمُهُ، إذَا لاَقَى ضِرَابَـــا**

دَعَانَا والأَسِنَّةُ مُشْرَعَـــاتٌ * فَكُنَّا، عِنْدَ دَعْوتِهِ، الْجـــوابَا

صَنَائِعُ فَاقَ صَانِعُهَا فَفَاقَتْ * وَغَرْسٌ طَابَ غَارِسُهُ، فَطَابَا

وفي موضع آخر يردد هذه الألفاظ مفتخرا بقومه، ومؤكدا علمهم بفنون الحرب والقتال، عندما وقعت بينه وبين الدمستق ***مناظرة وهو في أسره ،« فقال له الدمستق: إنما أنتم كتاب ولا تعرفون الحرب، فقال له أبو فراس: نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم بالأقلام» [1]. فجاء شعره يثبت ذلك يقول: [2]

أتَزْعُمُ يَا ضَخْمَ اللَّغَادِيدِ** أنَّنَا * ونَحنُ أسُودُ الحَرْبِ، لاَ نَعْرِفُ الحَرْبَا(الطويل)**

فَوَيْلَكَ مَنْ للْحَرْبِ إنْ لمْ نَكُنْ لهَا *وَمنْ ذَا الذِّي يُمْسِي ويُضَحِّي لَهَا تِرْبَا

---

(1) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 19– 20.

* – الحراب: النصال.

** – الأسنَّة : الرماح.

*** – الدمستق : قائد روماني.

(1) – أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر ، ص106.

(2) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 51.

**** – اللغاديد: جمع لغدود: لحمة في الحلق.

***** – الشُّمَّ : ج أشم : صاحب أنفة .

ومَنْ ذَا يَلُفَّ الجَيْشَ مِنْ جَنَبَاتِهِ * ومَنْ ذَا يَقُودُ الشُّمَّ***أو يَصْدِمُ القَلْبا**

وويْلَكَ،مَنْ أَرْدَى أَخَاكَ بِمَرْعَشٍ * وجَـلَّلَ ضَـرْبًا وَجْهَ والِدِكَ الْعَضْـبَا****

وقد بلغ بأبي فراس عند الاعتداد بشجاعته وفروسيته وبطولته أن يُلَقِب نفسه بفارس العرب يقول: [2]

يا ضَارِبَ الجَيْشِ بِي في وسْطِ مَفْرِقِهِ * لقَد ضَرَبْتَ بِعَيْنِ الصَّارِمِ العَضَبِ (البسيط)

لاَ تَحْرُزُ الدَّرْعُ عَنِّي نَفْسَ صَاحِبِـهَا * ولا أجيرُ ذِمَـامَ البِيضِ* واليَـلَبِ**

ولاَ أَعُـودُ بِرُمْـحِي غَيْرَ مُنْحَـطِمٍ * ولاَ أَرُوحُ بِسَيْفِي غَيْـرَ مُخْتَضِـبِ***

حَتَّى تَقُولَ لَـكَ الأَعْـدَاءُ رَاغِـمَـةً * أَضْحَى ابنُ عَمِّكَ هَذَا فَارِسَ العَرَبِ

فقد طغت بكثرة لغة الحرب على مفردات الشاعر وقاموسه الشعري، وتفشت بصفة واضحة في ديوانه، نظرا لذلك الواقع الحربي الطاغي على حياته، فكما احتلت الحرب جزءا كبيرا في حياة الشاعر احتلت ألفاظها جزءا كبيرا في ديوانه.

ب – حقل عدَّة القتال:

لا تكون هناك حربا إلا إذا كانت هناك عدّة للقتال، فالذود عن أعراض القوم وأموالهم وحماهم مفخرة واعتزاز، ولا يكون هذا الذود إلا إذا كانت هناك كفاءة وقدرة عالية لحامل هذه العدة.

وعندما نجوب ديوان أبي فراس الحمداني نجده يعج بالألفاظ الدالة على عدة القتال نذكر منها: الصوارم/ صارم/ صوارمه/ الصارم/ العضب/ ضبي الصوارم/ السيوف/سيوفنا/السيف/أسياف/قواطع /الظبي/

***** – العضب: السيف القاطع.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 60.

* – البيض: السيوف.

** – اليلب: الدروع الجلدية .

*** – مختضب: ملطخ بالدماء.

السهام/الرماح/الخيول/أعنتها/الدرع/عضب/جرْدُ/المضارب/الصمصامة/الحسام المهند/الحسام المهند/البيض/الرمح/القنا/عدتي/الخذم/الأسنة/القضيب/بيض الهند...

إن الفروسية لدى أبي فراس هي العنصر الأصيل في تكوين شخصيته بينما يعد الشعر أحد مكملات هذه الشخصية فهو يقر بهذا في قوله من بحر الكامل: [1]

وصِنَاعَتِي ضَرْبُ السُّيوفِ وإِنَّنِي * مُتَعَرِّضٌ في الشِّعْرِ بِالشُّعَرَاءِ

ومن بين ألفاظ هذا الحقل الأكثر شيوعا في ديوانه: السيف،الصوارم، الأسنة، وقد تجلت في فخره بقومه ،إذ المجد عندهم يورث من ابن لابن يقول:[2]

ونَحْنُ أناسٌ، يعْلَم الله أنَّنـــا * إذَا جَمَحَ الدَّهرُ الغَشُومُ، شَكَائِمُهْ (الطويل)

إذا وُلِدَ المَولُودُ مِنَّا فَإنْمَا الـــ * أسِنَّةُ، والبِيضُ الرَّقَاقُ تَمَائِمُـــهُ*

وفي موضع آخر من ديوانه نجده يوظف لفظة " السيف "، حتى أنه اعتبر نفسه سيفا فخرا واعتزازا بذاته، وردا على الشامتين فيه لما لحقه من أسر يقول[3]:

منْ كَان سُرّ بِمـــا عَـــرَا * نِي فَلِيَمُتْ ضُرًّا وهَـــزْلاَ(مجزوء الكامل)

لَمْ أخْلُ، فيمَا نَابَنـــــي * مـــنْ أنْ أُعَـــزَّ وأنْ أُجلاَّ

رُعْـــتُ القُلوبَ، مهـــابةً * وملأتُهَا، فضـــلاً ونُبـــلاَ

ما غَصَّ مـــنِّي حَـــادثُ * والقَرْمُ قـــرْمٌ، حيثُ حلاَّ**

أنّى حَـــلَلْتُ، فـــإنَّـــمَـــا * يدْعونِي السَّـــيْفُ المُـــحَلَّى

فَلَئِنْ خَلَـــصْتُ،فإنّـــنـــي * شَرَقُ العِدَى، طِفلاً وكَـــهْلاً

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص17.

[2] – المصدرنفسه، ص322.

* – تمائم ، ج تميمة خرزة أو ما يشبهها ، كان الأعراب يضعونها على أولادهم للوقاية من العين ودفع الأرواح.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: يوسف شكري فرحات ،ص 269، 270.

** – القرم: السيد الشجاع.

ما كُنْتُ إلاّ السّـــيْفَ، زاَ * دَ عَلى صُرُوفِ الدّهْرِ صَقْلاَ

وقد استعان الشاعر بألفاظ عدة القتال في وصف قومه بالشجاعة والكرم، نراه يقول[1]:

إناَّ إذَا اشْتَدَّ الزَّمَـــــــــا * نُ ونَابَ خَطْبٌ وادْلَهـَمْ (مجزوء الكامل)

أَلْفَيْتَ حَـــوْلَ بُيُوتِنـــــاَ * عُدَدَ الشَّجَاعَةِ وَالكَـــــرَمْ

لِلِقَا الْعِدَى بِيـــضُ السُّيُـــو * فِ ؛ وللنَّدَى حُمْرُ النَّـــعَمْ

هَـــذَا وَهَـــذَا دَأْبُـــنَـــاَ * يُـــــودَى دَمٌ، ويُـــرَاقُ دَمْ

وبهذا وجدنا شاعرنا الفارس« قد ألح على أنواع محددة من عدة القتال: السيوف، والرماح، والسهام، وانتبه إلى الدروع، وراقب الجياد، وكان حريصا على ذكر الصفات اللازمة للأسلحة الماضية و الحادة والخيل السابقة، وحدد جزئيات ذات دور وفاعلية لهذه الأدوات» [2]، وقد أضفى على هذه الألفاظ التي امتلأت بها قصائده شاعرية زادتها رونقا وبهاء.

ج- حقل الموت:

« يمثل الموت اللحظة المفصلية التي تنقل الإنسان من الحياة الدنيا إلى الآخرة، وهو مصيره المحتوم الذي لا يمكن أن يفر منه» [3] ، هذه الحقيقة أدركها أبو فراس، فجاءت نظرته للموت نظرة امتزج فيها الافتخار بالتأمل.

ومن بين الألفاظ الدالة على الموت، والتي استخدمها شاعرنا في ديوانه:

---

(1) – ديوان أبي فراس الحمداني،يوسف شكري فرحات ،ص 286، 287.

(2) – فايز الداية: الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني، دورية جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، "دورة أبي فراس الحمداني"،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، كويت،ط 1، 2002، ص 198.

(3) – صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، ص 367.

الموت/ للموت/متّ/موتك/موتوا/المنايا/الخراب/المنية/الحَمام/الردى/أردى/قتلنا/قتلا /حصى وتراب/القبر/طباق الثرى/ حجب التراب/حماما/شعث المنايا/دامية الجراح/قسمة الموت/أجل...

إن حتمية الموت لدى أبي فراس الحمداني واقع حقيقي جلي المعالم، لا مفر منه إنه مؤمن بقضاء الله وقدره وملتزم بما جاءت به العقيدة والشريعة من أحكام والمدرك تمام الإدراك أن الموت حق مهما طال العمر أليس هو القائل من بحر السريع: [1]

وإنْ مُتُّ فالإنْسَانُ لا بُدَّ مَيّتٌ * وإنْ طَالَتِ الأيَّامُ، وانْفَسَحَ العُمْرُ

تعتبر لفظة " الموت " أكثر ألفاظ الحقل وروداً في قصائده، فقد كان توظيفها موازيا لافتخاره بفروسيته وفتوته، فهو لا يهابها ولا يخشاها؛ لأنها السبيل في تحقيق العز والكبرياء والأنفة له، وأنها تعلو بنفسه إلى مصاف الأخيار،هذا المصاف الذي يحققه رضى شاعرنا بما يهبه له الله من قدر ،« فهو واثق في الله ثقة تامة ، وهو لا ييأس أبدا من فضله ورعايته ،مع عزة نفس لا تماثلها عزة بل صلابة روح لا تشبهها صلابة» [2] ، وفي هذا يقول: [3]

قَدْ عَذُبَ المَوْتُ بِأفْوَاهِـنَا * وَالمَوْتُ خَيْرٌ مِن مَقَامِ الذَّلِيلْ(السريع)

إنَّـا إلـى الله لِمَا نَابَنَـا * وفِي سَبِيلِ الله خَيْرِ السَّـبِيلْ

وفي موضع آخر يؤكد على حتمية الموت، ويَعْزو إلى اختيار الموت الذي يعلي شأن الفارس الحقيقي، الموت الذي يكون في جنبات الوغى بين الأسنة والأعنة على

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 182.

[2] – شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "عصر الدول والإمارات "الشام"" ،دار المعارف، القاهرة،ج 6 ،ط2 ، دت ، ص 225.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 277، 278.

العيش في الذل والامتهان ، إذ« هو يقتحم مرحلة العناق والتلاحم المباشر بلا خوف» [1] ولا فزع مستقبلا الموت بذراعي الأنفة والاستكبار، وها هو يقول: [2]

مَتَى مَا يَدْنُ منْ أَجَلِ كِتَابِي * أَمُـــتْ بَيْنَ الأَعِنَّـــةِ والأَسِنَّهْ (الوافر)

ومَوْتٌ فِي مقَامِ الْعِزِّ أَشْهَى * إلىَ الفُرْسَانِ مِن عَيْشٍ بِمَهنَهْ

ويقول أيضا: [3]

ولكـــنَّني أخْـــتارُ مَوتَ بَنِي أَبِي * عَلى صَهَوَاتِ الخَيْلِ، غَيْرَ مُوسَّدِ (الطويل)

وتَأْبَى وَآبَـــى أنْ أَمُوتَ مُوسَّدًا * بأيْدِي النَّصَارَى مَوْتَ أَكْمَدَ* أَكْبَدِ**

حقيقة واضحة إنه اختيار تنضح منه قيم الفروسية والشهامة والإباء.

ومن بين الألفاظ التي وردت في هذا الحقل لفظة " القبر" يقول: [4]

ونَحنُ أُنَاسٌ لاَ تَوَسُّطَ عِنْدَنَا * لَنَا الصَّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوِ القَبْرُ(الطويل)

ويقول في موضع آخر: [5]

لَيْسَـــتْ تَحُلُّ سَرَاتُنَا* * إلَّا الصُّدُورَ أوِ القُبُورَا (مجزوء الكامل)**

في هذين البيتين نستشف تلك الشحنة العالية من الشجاعة والروح التواقة إلى المجد، إنه يفتخر ويعتز بنفسه وبقومه، هذا الفخر والاعتزاز الذي يجب أن يحتل عنده مراتب الصدارة في الحياة على خلاف جميع الناس التي تبقى لهم مراتب دنيا، فالحمداني الفارس

---

(1) – عبد الله التطاوي: القصيدة العباسية "قضايا واتجاهات"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص 339.

(2) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص329.

(3)– المصدر نفسه، ص94.

* – أكمد : المتغير اللون.

** – أكبد : المصاب بكبده.

(4)–ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص183.

(5)– المصدر نفسه، ص176.

*** – سراتنا : ج سراة: الأسياد الأشراف.

يختار القبر على أن يجر أذيال الهزيمة؛ لأنه لا يعترف بوجود منطقة وسطى بين الهزيمة والانتصار، إما العيش ناصرا ومنتصرا وإما موت وقبر بأنفة وكبرياء.

إن كلمة "الموت "عند أبي فراس الحمداني هي الحياة التي يسمو إليها كل إنسان لا يعرف طريق الذل والهوان، وقد طوع شاعريتها في تحقيق الرفعة له ولقومه، فهي تَبْرُزُ في فخرياته بفروسيته أكثر مما تبرز في مراثيه والأصوات الحزينة والمتشائمة.[1]

لغة الحماسة والفروسية رسمتها حقول دلالية ثلاثة: حقل الحرب و حقل عدة القتال وحقل الموت، فمتى تواشجت هذه الحقول نبعت منها فتوة طاغية، وبطولة شامخة، خلدت ذكرى شاعرنا ومنحتها نعمة الوجود و« كأنما تجسدت في روح أبي فراس كل معاني القوة العاتية التي تميز بها العرب، وفتحوا بها العالم القديم من أواسط آسيا إلى شمالي إسبانيا، على الرغم من أسره وما كان يعانيه من ألم وحزن، وكأنما يحمل بين جنبيه روحا لا يمكن أن تقهر مهما نزل بها من كوارث وخطوب». [2]

2 – لغة العتاب والشكوى:

للوهلة الأولى قارئ شعر أبي فراس الحمداني يشعر بذلك النغم الحزين الجياش بالمرارة والألم، لما لقي من نوائب الدهر، بعدما كان أميرا وقائدا تهتز له جناحا الجيش تقديرا واحتراما لعظمته ورفعته وحنكته يوم الوغى.

فماذا خبأ له الدهر؟ وما السبب الذي زعزع تلك الثقة التي كانت تحول بينه وبين صوته الهاتف طلبا للمساعدة والعطف على حاله .

هاهو الأمير صاحب الرفعة والفروسية العارم ة يقع أسيرا بين أيدي ألد أعدائه "الروم" ، بعدما كان مشاركا متحمسا في أغلب المعارك التي كان يخوضها مع سيف

---

[1]– ينظر: عبد الفتاح نافع : الشعر العباسي "قضايا وظواهر"، ص 230.

[2]– شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "عصر الدول والإمارات "الشام"" ، ص 225.

الدولة ضدهم، وحامي حمى أرضه من القلاقل التي كانت تثيرها من حين إلى آخر تلك القبائل العربية الثائرة .

قد تجسد ذاك النغم الحزين في مجموع القصائد التي نظمها وهو أسيرا، أسير الجسد لا أسير اللسان، فانبثقت "روميات" تحمل في طياتها ألم وحسرة من شدة الأسر مرة ومرة عتابا وشكوى، و أخرى حزنا وحنينا للأهل والأحباب و الخلان.

تعد روملياته أو أشعاره في أسر الروم القطع الأرجوانية في ديوانه، وفيها غزل ورثاء وعتاب وشكوى وحنين واستعطاف كثير لابن عمه سيف الدولة كي يرد إليه حريته؛ ليعود معه لمنازلة الروم وقراعهم قراعا لا يبقى معهم ولا يذر.[1]

وقد عدها صاحب يتيمة الدهر من غرر شعره، « وقد كانت تصدر أشعاره في الأسر والمرض واستزادة سيف الدولة، وفرط الحنين إلى أهله وإخوانه وأحبابه، والتبرم بحاله ومكانه، عن صدر حرج، وقلب شج، تزداد رقة ولطافة، وتبكي سامعها، وتعلق بالحفظ لسلاستها». [2]

بينما اعتبرها بطرس البستاني « أساس خلوده الأدبي، لأنه لولاها لما ترك شيئا يميزه من الشعراء العاديين، ولما نفح الشعر العربي بهذا اللون العاطفي الجديد، الراشح بصدق الإحساس، ولوعة الألم والشكوى، المصور لشقاء الشاعر في أسره تصويرا واقعيا ملخصا، تصويرا يشف عن حبه لوالدته، وصبيته ووطنه والحنين إليهم، ويبرز عزة نفسه، وإباءه، وفخره وعتابه لابن عمه الذي أهمل افتداءه، ويتجلى فيه صبره على آلام الأسر، وثقته المكينة بالله عز وجل». [3]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص224.

[2]- أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر ، ص 85.

[3]- بطرس البستاني: الأدب العربي"تاريخ ونصوص"، العصر العباسي، دار الآفاق، د ط، د ت، ص 99.

تعد روملياته « من النوع الوجداني فيها تعبير عن ألم الجسم، إذ أصيب الشاعر بسهم في فخذه وأسر ثم قُيِّدَ، وتعبير عن ألم النفس، والشعر الوجداني هو أكثر الفنون الغنائية توغلا في النفس، فيه الصدق والطبعية والبعد عن التكلف، وروميات أبي فراس هي بمثابة مذكرات أسره». [1]

استعان أبو فراس الحمداني في نسج شاعرية لغة العتاب والشكوى بخمسة حقول دلالية ، كان لها الصدى الواسع لمآسيه وويلات أسره : حقل الأسر وحقل الحزن وحقل الشكوى، حقل العتاب وحقل الحنين .

أ -حقل الأسر :

لقد خاض أبو فراس الحمداني الكثير من المعارك ضد الروم، وكان في كل مرة يخرج منها ظافرا منتصرا حاملا راية الحرية، إلا أنه في إحدى المرات وقع أسيرا في أيدي الروم، وبقي في سجنهم عدة سنوات يعاني آلام الأسر وآهات الوحدة ، ولم يرى إلا الشعر سلوان له ، حيث ترجم فيه جراحه النفسية.

ولا تزال قضية أسر الروم لأبي فراس موضع جدل بين المؤرخين فهناك من رأى بأنه أسر مرة واحدة، وهناك من رأى بأنه أسر مرتين.

من بينهم ابن خلكان (ت 681هـ) فقد تطرق إلى هذه القضية، ورأى بأن أبا فراس أسر مرتين: « المرة الأولى في مغارة الكحل سنة 348هـ، وما تعدوا به خرشنة وهي قلعة ببلاد الروم، والفرات تجري من تحتها وفيها يقال إنه ركب فرسه وركضه برجله . فأهوى من أعلى الحصن إلى الفرات والمرة الثانية أسره الروم على منبج في شوال 351هـ وحملوه إلى القسطنطينية»[2]، وفي هذه المرة رأى أن فداءه كان على يد سيف الدولة سنة 355هـ وبالتالي مدة أسره دامت أربع سنوات.[3]

---

[1]- ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص8.

[2]- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان، مج2، ص59.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

أما ابن خالويه (ت 370 هـــ) فرأى أنه أسر مرة واحدة وكانت سنة 351هـــ حيث « خرج بودرس سطرا طيغوس بن تودلس البطريق، وهو ابن أخت ملك الروم في ألف من وجوه الأرمن و الروم إلى نواحي منبج، فصادف أبا فراس يتصيد في سبعين فارسا، فأراده أصحابه على الهزيمة، فأبى وثبت يقاتل حتى أثخن بالجراح وأسر». [1]

وقد أيد هذا الرأي الثعالبي في قوله:«أسرته الروم في بعض وقائعها، وهو جريح قد أصابه سهم بقي نصله في فخذه وحصل مثخنا بخرشنة ثم بقسطنطينية تطاولت مدته بها لتعذر المفاداة». [2]

وقد ذكر أبو فراس إصابته في فخذه في شعره يقول: [3]

فَلاَ تَصِفَنَّ الحَرْبَ عِنْدِي فَإِنَّـــهَا * طَعَامِيَ مُذْ بِعْتُ الصِّبَا وَشَرَابِي (الطويل)

وَقَد عَرَفَتْ وقْعَ المَسَامِيرِ مُهجَتِي* * وَشَقَّقَ عَنْ زُرُق النُصُولِ إهابِي

وَلَجَّجْتُ* في حُلوِ الـــزَّمَانِ وَمُـــرّهِ * وَانْفَقتُ مِن عُمرِي بِغَيْرِ حِسابِ**

تعد الرواية الأصح هي رواية ابن خالويه والثعالبي، فقد كان ابن خالويه أستاذا«وصديقا لأبي فراس، وجامع ديوانه وشارح بعض أبياته، وليس يغيب عن زمن الأسر،وقد كان يراسله ويتلقى رومياته وهو بهذه الصلة الواشجة أدرى وأصدق». [4]

---

(1)– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح ابن خالويه "إعداد محمد بن شريفة" ،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، د ط، 2000، ص 107.

(2)– أبو منصور عبد الملك الثعالبي: يتيمة الدهر، ص 85.

(3)– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص42.

* – مهجتي : نفسي.

** – إهابي: جلدي.

*** – لججت : خضت اللجة وهي معظم الماء.

(4)– محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص 92.

إن كل هذه الروايات تتفق جميعا على أنه أطلق سنة 355هـ ، الأمر الذي يقتضي أن تكون مدة مكوثه في السجن أربع سنوات لا أقل ولا أكثر.

هناك الكثير من الألفاظ التي زخرت بها روميات أبي فراس، والدالة على الأسر وما يتعلق به باعتباره«المركز أو الدائرة التي انطلق منها يثبت ذاته، ويتغنى بعظمته ويرسم شخصيته بكل ما فيها من آمال وآلام وطموحات وشكوى وحنين وهتاف نفس». [1]

نذكر منها:الأسير/الأسر/أسْرًا/أسيرًا/الأسرى/أساري/أسير الجسم/أسير القلب/ذاك الأسير/أم الأسير/أسره/أسْرَا/لأسري/أسر/أسرت/أسيركم...

ومن بين ألفاظ هذا الحقل أكثر تواترا في الديوان لفظة " أسيرا " نراه يقول: [2]

إنْ زُرْتُ«خَرْشَنَةً»أسِيرَا * فَلَكَمْ أحَـطتُ بِهَا مُغِيـرَا(مجزوء الكامل)

وَلَقَدْ رَأيْتُ النّـارَ تَنْـ * ـتَهِبُ المَنَازِلَ وَالقُصُورَا

وَلَقَدْ رَأيْتُ السّبْيَ يُجْـ * ـلَبُ نَحْوَنَا حُوًّا*، وحُـورَا

نَخْتَارُ مِنْهُ الغَـادَةَ الْـ * حَسْنَاءَ، والظَّـبْيَ الغَرِيرَا**

إنْ طَالَ لَيْـلي في ذُرَا * كِ فَقَد نِعِمْتُ به قَصِيـرَا

وَلئِنْ لَقِـيتُ الحُزْنَ فِيـ * كِ فَقَدْ لَقِيتُ بِكِ السّرُورَا

وَلَـئِنْ رُميـتُ بِحَادِثٍ * فَـلأُلْـفِيَنَّ لَهُ صَبُـورَا

صَبْرًا لَعَـلَّ اللهَ يَفْـ * تَحُ هَذِهِ فَتْـحاً يَـسِيـرَا

مَن كَانَ مِثْلي لَمْ يَـبِتْ * إلاّ أَسِـيراً، أوْ أَمِـيـرَا

في هذه الأبيات ينثر الأمير حبيبات شاعريته من خلال لفظة " أسيرا " ،إنه أسر وقيد إلى خرشنة، هذه البلدة التي طالما كان يدخلها مغيرا وغازيا تملأه البطولة والشجاعة، فقد

---

[1]– عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي" قضايا وظواهر"، ص231.

[2]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص175، 176.

* – حوّا : ج. حواء : التي في شفتها حوة وهي سمرة مستحسنة.

** الغَرِيرَا: الحسن.

أحرق ما كان بها من منازل وقصور، وسبى الحور واختار منها ما كانت أكثر جمالا من قامة ممشوقة ووجه مليح، فإذا به الآن يدخلها أسيرا، لكن هيهات فالأمر سيان عنده سواء دخلها أسيرا أم أميرا، يغمره الصبر والسلوان، فيا له من عنفوان الإباء والسمو، يتأجج في لحظة القيد، فالوغى سجال والأسر للأبطال والموت للماكثين تلك هي قاعدة الفرسان في كل مكان وزمان.

ومن بين ألفاظ الحقل التي وردت في ديوان لفظة" أسرت" ولفظة "الأسر" نجده يقول: [1]

أُسِرْتُ وَمَا صَحبي بِعُزْلٍ لَدَى الوَغَى * ولاَ فَرَسِي مُهرٌ، وَلا رَبّهُ غَمْـرُ(الطويل)
وَلَكِنْ إذا حُـمّ القَضَـاءُ على امرِئٍ * فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِـيـهِ، وَلاَ بَحْـرُ
وَقَالَ أُصَيْحَابي: الفِـرَارُ أوِ الرَّدى * فَقُلْتُ: هُـمَا أمْرَانِ، أحلاهُما مُـرُّ
وَلَكِنّني أَمْضِـي لِـمَا لا يَـعِيبُنِي * وَحَسْبُكَ من أمرَينِ خَيرُهما الأسْـرُ
يَقُولون، لي: بعت السَّلامَة بالرّدَى * فَقُلْتُ: أمَا وَاللهِ، مَا نَالَنِـي خُسْـرُ
وَهَل يَتَجَافَى عني المَوْتُ سَاعَـةً * إذَا مَا تَجَافَى عَنيَ الأسْرُ والضَّـرُّ
هُوَ المَوْتُ، فاختَرْ ما عَلا لك ذِكرُه * فَلَمْ يَمُـتِ الإنسانُ ما حَيِيَ الذِّكْـرُ

في هذه الأبيات يبرر أبو فراس الحمداني طبيعة أسره ، فقد كان على غير غرة منه، حيث يعزو سبب أسره إلى قضاء الله وقدره، فلم يكمن هذا السبب في نقص السلاح والتجربة القتالية لدى أصحابه وحراسه أو إلى صغر فرسه وقلة تجربته في ميدان المعركة، أو إلى نفسه هو الآخر، فكان يعي جيدا مدى إمكانيته في خوض المعركة ببسالة وشجاعة، إنه المؤمن بحتميه الموت، وبالتالي لم يفضل الفرار، بل راح يدافع عن نفسه

[1]- المصدر السابق، ص 181- 182.

ومن معه إلى أن أثخن بالجراح،إذ لم يكن« ليجد قيمة للفرار من الموت، وهو مطمئن إلى ضرورة ملاقاته إن آجلا أو عاجلا».[1]

إنه« شديد الحرص على تسجيل الصورة الواقعية لأسره الذي لم يكن نتيجة ضعف في شخصه، ولا تخاذل عرف عنه في سلوكه القتالي، ولا انسحابه يمكن أن ينوط به، ولا انهزامية نسبت إليه في مواجهة أعدائه ذلك أن كل هذه الصفات بدت متناقضة مع ما هو بصدده من بطولة راح يترنم بها من خلال تلك الأصوات العالية المدوية». [2]

هكذا إذن جاء الأسر ليضفي على الشاعر شعرية باهرة ممزوجة بين شعرية السيف وشعرية القلم، فقد«كان له الأثر في مد شاعريته وإخصابها بدفق جارف من الأفكار والموضوعات والصور والأحاسيس التي كادت أن تمثل مرحلة الذات عند الشاعر، ومرحلة الجماعة أيضا». [3]

ب- حقل الحزن:

« إن الألم كان ولا يزال المعلم الأكبر، والموحي الأعظم، يفرض سلطانه على العقول والأفواه والأفئدة، ويبني عوالم النوابغ بحجارته المصقولة المدماة وهو الذي فتح عيني أبي فراس على مشارف من الصور، ما كانت لتظهر لولا عناء الأسر، وآلام النفس والجسد، وحرك في وجدانه إلهامات ما كانت لتلوح في دنياه، لولا ذلة القيد وتنكر الأهل له، وأطلق من فمه أناشيد ما كانت أوتار قيثارته لتبوح بأمثالها، لولا تحطم الآمال على صخرة الواقع الممضي» [4] ، واقع الأسر الذي بث في نفسه لواعج وأحزان تنم على عاطفة متألمة تَرق لها القلوب وتتقاسم معها الهموم والآلام.

---

[1]- عبد الله التطاوي: القصيدة العباسية" قضايا واتجاهات"، ص 338.

[2]- المرجع السابق، ص337.

[3]- ديوان أبي فراس الحمداني: شرح وتقديم عباس عبد الساتر، ص8.

[4]- جورج غريب: أبو فراس الحمداني" دراسة في الشعر والتاريخ" ، دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط 1،1966، ص49-50.

غمرت ألفاظ الحزن روميات أبي فراس الحمداني؛ لأنها نبعت من قلب مجروح حزين صارع ويلات الأسر من وحدة موحشة وشوق دفين وفراق أحبة مرير.

وتمثلت هذه الألفاظ في:

يبكي/بكائي/العبرات/عبراته/انسكابا/الدموع/الدمع/دمعي/الهموم/يأس/الخطب/ينتحبن/قلب جريح/الهم/همي/الحزين/حزني/ندبت/المصاب/نوحي/حسرة/موجع/بكاه /حسرتي...

وتعد قصيدة"الحمامة النائحة" جامعة لألفاظ حقل الحزن يقول: [1]

أقُولُ و قَدْ نـاحَتْ بِقُرْبِي حـمامَةٌ * أَيَا جَارتَا، هَلْ تَشْعُرينَ بِحـالِي؟(الطويل)

مَعَاذَ الهَوَى !ما ذُقْتِ طَارِقَةَ النَّوَى * و لاَ خَطَرَتْ مِنْكِ الهُمُـومُ بِبـَالِ !

أَتَحْمِلُ مَحْزُونَ الفـُؤَادِ قِـوادِمٌ * على غُصُنٍ نَائِي المَسـافةِ عَالِ؟

أَيَا جَارتَا، ما أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَـنَا * تَعَالَيْ أُقَاسِمْكِ الهُـمُومَ، تَعَـالِي !

تَعَالَيْ تَرَيْ رُوحًـا لَدَيَّ ضَعِيفَـةً * تَـرَدَّدُ في جِسْـمٍ يُـعَـذَّبُ بَـالِ

أَيَضْحَـكُ مَـأسُورٌ، وَتَبكِي طَلِيقَةٌ * وَيَسْكُـتُ مَحزُونٌ، وَيَندبُ سَـالِ

لَقَد كنتُ أَولَى مِنكِ بالدّمعِ مُقلَـةً * وَلَكِنّ دَمْعِـي فِي الحَـوَادِثِ غَـالِ!

بينما كان أبو فراس قابعا في أسره، إذ سمع نواح حمامة و هي على غصن شجرة بالقرب منه، فراح يطارحها شجونه ويشاطرها أحزانه وآلامه، ويتحسس وجوده من خلال تلك النجوى والأنين النابع من كآبته وألمه الدفين، وهو يصارع العذاب النفسي والإرهاق الجسدي.

فكل من: ناحت/الهموم/محزون/أقاسمك الهموم/روحا

ضعيفة/يعذب/مأسور/تبكي/محزون/يندب/بالدّمع/دمعي، ألفاظ توحي بمرارة الشاعر وحزنه الشديد توضح تلك المقارنة التي عقدها بين حاله وحال جارته التي تئن أنين الفراق، فراق ابنها الهديل.

---

[1]- ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص267-268.

فقد سجلت هذه القصيدة أرق المشاعر المتجاوبة بين شاعر أسير وبين حمامة تنوح، حيث أحدثت المشاركة الوجدانية بينهما صلة فوق صلات القرابة والنسب، حين عرض الشاعر على جارته الحزينة أن يقاسمها الهموم، وأن يفصح عنها تمام الإفصاح إذا تحدث عن شجونه، وقد أحس إحساسا رهيفا أن روحها الضعيفة تماثل روحه، وأن جسمه هش كجسمها، كما استطاع أن يكتم دمعه لأنه غال نفيس. [1]

وفي موضع آخر من الديوان نستشعر ذلك الحزن الدفين من خلال ألفاظ هذا الحقل متواترة، فمثلا في قصيدة "مصابي جليل" نجده يقول: [2]

مُصَابي جَلِيلٌ، والعَـزَاءُ جَمِـيلُ * وَظَنّي بِأَنَّ اللهَ سَوْفَ يُدِيـلُ*(الطويل)

جِرَاحٌ، تحَـامَاها الأُسَاةُ مَخوفَـةٌ * وَسُقمانِ: بَادٍ، مِنهُما، وَدَخِيلُ

وَأسْـرٌ أُقَاسِيـهِ، وَلَيْلٌ نُجُـومُهُ، * أرَى كُلّ شَيْءٍ، غَيرَهُنّ،يَزُولُ

تَطُولُ بيَ السّاعاتُ، وَهْيَ قَصِيرَةٌ * وَفي كُلّ دَهْرٍ لا يَسُـرّكَ طُولُ!

لما ثقلت جراح أبي فراس الدامية، وهو في الأسر، بعث بهذه القصيدة الرسالة إلى أمه التي كانت بمنبج ليخبرها عن حاله ويدعوها إلى الصبر، فلقد كان يعاني ألم الجسد وألم النفس، وتلك الوحدة القاتلة مع ليل طويل يناجي فيه نجومه ويخبرها بما فعل به الأسر من جراح وسقم وعوز إلى الأحبة، فالساعات تطول والألم يزداد حدة، وأبو فراس يئن أنين المذبوح والمفقود، إنه أنين يفضي بصدق الإحساس والعاطفة،الذي يجعل شاعريته تتماوج بين ألم وعذوبة وبين رقة وحسرة.

طال ألم الشاعر، وطال الفداء، وما كان على الأم الحائرة والمسكينة إلا الذهاب والتضرع لصهرها سيف الدولة، ليسرع إلى فداء وحيدها وحبيبها، وهذا ما ذكره لنا الثعالبي في كتابه يتيمة الدهر، إذ يقول: « بلغ أبا فراس أن والدته قصدت حضرة سيف

---

[1]– ينظر: محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص96.

[2]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص260.

الدولة من منبج تكلمه في المفاداة، وتتضرع إليه، فلم يكن عنده ما رجت من حسن الإيجاب، ووافق ذلك عنفا من الدمستق بأبي فراس ومن معه من الأسرى زيادة في إرهاقهم، فكتب إلى سيف الدولة» [1] ، نعم كتب إلى سيف الدولة هائيته المشهور ليخبره فيها عن مدى ألم وحسرة أمه عليه، فكان حزن الابن هو حزن الأم. فجاءت زاخرة بألفاظ الوجع والحرقة يقول فيها: [2]

يَا حَسْـرَةً مَا أَكَادُ أَحْـمِلُهَـا * آخِـرُهَا مُـزْعِـجٌ وَأَوَّلُـهَا (المنسرح)

عَلِيلَـةٌ. بالـشّـآمِ مُـفْـرَدَةٌ * بَـاتَ بأيْـدِي العِدى مُعَلِّلُـهَا*

تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا، عَلَى حُـرَقٍ * تُطْفِئُـهَا، وَالهُـمُومُ تُشْعِلُـهَا

إذَا اطمأنّتْ، وأينَ؟ أوْ هَـدَأتْ * عَنّتْ لَـهَا ذُكْـرَةٌ تُـقَـلْقِلُـهَا

تَسْأَلُ عَـنّا الرُّكْـبَانَ، جَـاهِدَةً * بِأدْمُـعٍ، مَا تَكَـادُ تُمْـهِلُهَـا

يَا مَنْ رَأى لي، بِحصْنِ خَرْشَنَةٍ* أُسْدَ شَرَىً في القُيُودِ أرْجُلُـهَا

يَا مَنْ رَأى لي الدّرُوبَ، شامِخَةً* دُونَ لِقَاءِ الحَـبِيبِ أطْـولُـهَا

يَا مَنْ رَأى لي القُيُودَ، مُوثَـقَةً * عَلى حَبِيبِ الـفُؤادِ أثْـقَلُـهَا

كل من هذه الألفاظ: حسرة/عليلة/مفردة/تمسك أحشاءها/حرق/الهموم تقتلها/أدمع/موثقة،توحي بقلبها الموجوع على ولدها المقيد كما توحي باشتعال حسرة أبي فراس وتشظي قلبه الحزين لحال أمه« المريضة البائسة الوحيدة، التي باتت فريسة الأوهام والهموم، تتكمش بأذيال الآمال الواهية لتستطلع الأخبار عن ولدها الأسير وحبيبها الموثق». [3]

---

[1]– أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ص99.

[2]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص271.

* – معللها : مسليها ، أملها .

[3]– جورج غريب: أبو فراس الحمداني"دراسة في الشعر والتاريخ" ، ص31.

وبهذا جاء حقل الحزن بما يحمله من ألفاظ، ليثبت مدى قدرة الشاعر في رسم و ترجمت تلك التأوهات والزفرات المثقلة بحشرجة البكاء، ومدى إمكانية صوغها في قالب من شعرية لغته التي زادتها رونقا وبهاءا، والتي تركت فينا ذلك الأثر الحزين؛ لأننا تقاسمنا معه همومه وأحزانه.

ج – حقل العتاب:

إن الروميات التي جادت بها قريحة أمير الديوان لجنة فيحاء،تزهو بألوان من العتاب واللوم، عتابا للأحبة الذين تقاعسوا لفدائه من أسر الروم،فما المقصود بالعتاب؟

جاء في لسان العرب«...والعتاب: بمعنى الإعتاب، إنما العتب والعتبان والعتاب لومك الرجل على إساءة كانت له إليك، فاستعتبته منها..... والاستعتاب: طلبك إلى المسيء الرجوع عن إساءته...والعَتْبُ:الرجل الذي يعاتب صاحبه أو صديقه في كل شيء إشفاقا عليه ونصيحة له». [1]

أما في القاموس المحيط نجد أن«العَتْبٌ: المَوْجِدَةٌ....والمعاتبَةٌ: تواصف الموجدة، ومخاطبة الإذلال» . [2]

أما العتاب عند النقاد«...وإن كان حياة المودة، وشاهد الوفاء، فإنه باب من أبواب الخديعة، يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كان داعية الألفة، وقيد الصحبة، وإذا كثر وخشن جانبه وثقل صاحبه». [3]

وعليه فالعتاب غرض شعري يلجأ إليه الشاعر حين يكون لديه إحساس بالتحول عن المودة من المعتوب عليه، فتدفعه بواعث متباينة إلى غرض يتوسط فيه بين أن يلوم معتوب عليه من غير أن يوجعه، وبين أن يطلب الإبقاء على المودة من غير أن يضع

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور: لسان العرب، مج 4، ص248–249 ، مادة [عَتَبَ] .

[2]–مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي:القاموس المحيط، ص111، 112. مادة [عَتَبَ] .

[3]– أبو الحسن بن رشيق القيرواني المسيلي:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، "حققه محمد محي الدين عبد الحميد " ، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ، ج2 ، 2007، ص 160.

الشاعر نفسه موضع المتوسل والمستعطف، ولهذا يجعله متوازيا بين عواطفه وعواطف المعاتب. [1]

إن الروميات هي التي صورت ألوان العتاب لدى الشاعر، فقد طال عليه الأمر، واشتد حزنه وألمه، الأمر الذي دفعه إلى كتابة قصائد العتاب وإرسالها إلى أمير حلب، باعتباره المقرب الوحيد الذي يستطيع مد يد العون إليه، والتعجيل في فدائه، كيف لا وسيف الدولة ابن عمه وزوج أخته، إضافة إلى زواج أبي فراس الحمداني من ابنته، إنها صلة قرابة قوية ومتينة.

ومن ألفاظ حقل العتاب مايلي: عتاب/بِمرّ العتب/العتب/العذر/ملوما/فأفديه/فدت نفسي/عتبتك/عتْب/نعتبهم/مؤانس/أساء/مسيء/العتاب/معتب/عاتبا/تعطفان/تعزية/عتبه ... كثيرة هي ألفاظ العتب في الروميات، فقد قال أبو فراس في قصيدة من الوافر: [2]

زَمَانِي كُلَّهُ غَضَبٌ، و عَتْبُ * وَ أَنْتَ عَلَيّ و الأيامُ إلْبُ* (الوافر)

وعَيْشُ العَالَمِينَ لَدَيْكَ سَهْلٌ * و عَيْشِي وَحْدَهُ بفنَاكَ صَعْبُ

وَأَنْتَ و أَنْتَ دافعُ كُلِّ خَطْبٍ * مَعَ الخَطْبِ المُلِمِّ عَلَيَّ خَطْبُ

فكل من الكلمات التالية: غضبٌ/ عتْبٌ/ إلب/ وحده/ صعب/ الخطب/الملم/ توحي بمعاتبة الشاعر لسيف الدولة، ويرى بأنه لم يعامله المعاملة اللائقة به على خلاف غيره، فقد أحسن أمير حلب معاملتهم ،أما أبو فراس الذي يعد ذراعه الأيمن فقد أساء التصرف معه، ولم يهتم لأمر فدائه وتركه يعاني الأسر والقيد غير مبالي به.

---

[1]– ينظر: محفوظ فرج إبراهيم: غرض العتاب في الشعر العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري: www. Airssforum. Com/showthread. Php? (20 جانفي 2012) الساعة18:30.

[2]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص40.

* – إلب : يريد مجموعين عليّ.

لكي يستميل الشاعر قلب سيف الدولة، يلجأ إلى تصوير حالته ومعاناته وهو أسير نجده يقول: [1]

هَلْ تَعْطِفَانِ عَلَى العَلِيلِ * لاَ بالأسيــرِ، ولاَ القَتِــيلِ! (مجزوء الكامل)

بَاتَــتْ تُقَلِّبُــهُ الأكُــــ *ــفُّ، سَحَابَةَ اللّيْلِ الطّوِيلِ

يَرْعَى النّجُومَ السَّائِــرَا * تِ مِنَ الطُّلُوعِ إلى الأفُولِ

فَقَدَ الضّيــُوفُ مَكَانَــهُ * وَبَــكَــاهُ أَبْــنَاءُ السّبِيــلِ

واسْتَوحَشَتْ لِفِــرَاقِــهِ* يَوْمَ الوَغَى سِرْبُ الخُــيُولِ

وَتَعَطّلَتْ سُمْرُ الــرّمَــا * حِ وَأُغْمِدتْ بِيضُ النّصُولِ

استعان أبو فراس الحمداني ببعض المفردات، وأضفى عليها شاعرية يستطيع من خلالها كشف معاناته ومرضه، والتي يلين قلب سيف الدولة لها، وتعجله في النظر إلى حالته، فالليل الطويل ونجومه السائرة، ووحشية الأحبة له وفراقه للوغى والخيول والسيوف تترجم مدى إمكانية تصويره لحالته المزرية، لعلها تجد صدى في قلب من يملك فدائه وإخراجه مما هو فيه.

إن أمر فداء الشاعر تثاقل وطال، وذلك بسبب قرار الروم والمتمثل في افتداء قائد من قوادهم به، بينما سيف الدولة امتنع من إخراجه إلا بفداء عام، فحمل إلى القسطنطينية [2] ، فاشتدت حدة عتابه إلى ابن عمه قائلا [3]:

إلى كَمْ ذَا العِقَابُ ولَيْسَ جُرْمٌ * وكَمْ ذَا الاعْتِذَارُ وَلَيْسَ ذَنبُ (الوافر)

فَلاَ بِالشّــامِ لَذّ بِفِــيّ شُــرْبٌ * وَلاَ فِي الأسْرِ رَقّ عَلَيَّ قَلْبُ

فَلاَ تَحْمِلْ عَلَى قَلْــبٍ جَرِيــحٍ * بِــهِ لِحَــوَادِثِ الأيّــامِ نَدْبُ

---

[1]- ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص263 – 264.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص31.

[3]- المصدر نفسه ، ص40.

فكل من لفظتي العتاب والاعتذار،نسجتا بنبرة حادة، فقد ضاق الشاعر ذرعا من كثرة استعطاف ابن عمه من أجل الفداء، فانتفض سائلا: إلى متى هذا العقاب وهذا العتاب وهذا الاعتذار؟ ألا يحن ذاك القلب على هذا الأسير الجريح البائس،فقد زاده ألما على ألم الأيام.

في فترة انتظار أبي فراس الحمداني الفداء من ابن عمه، فإذا برسائله هي الأخرى تغيب عنه، فكتب إليه«مفاداتي إن تعذرت عليك فأذن لي في مكاتبة أهل خرسان ومراسلتهم ليفادوني وينوبوا عنك في أمري، فأجابه سيف الدولة بكلام خشن، وقال له: ومن يعرفك بخراسان». [1]

فرد عليه الشاعر قائلا: [2]

وَمَا غَضَّ مِنِّيَ هَذَا الإِسَارُ * وَلَكنْ خَلَصْتُ خُلوصَ الذهَبْ (المتقارب)

فَـفِيْمَ يُقَـرِّعُنِي بِالخُمُـو * لِ مَوْلىً بِه نِلْتُ أعلَى الرّتَبْ

وكَانَ عَتِيدًا* لَدَيَّ الجَـوَابُ * وَلَكِـنْ لِهَـيْـبَتِهِ لَـمْ أُجِبْ

أَتُنْكِرُ أَني شَكَوْتُ الزّمَـانَ * وَأني عَتَبْـتُكَ فِيـمَنْ عَتَبْ!

فَألاّ رَجَـعْتَ فَـأعْتَبَـتْني * وَصَيّـرْتَ لي وَلِقَولي الغَلَبْ

في هذه الأبيات يبدأ أبو فراس عتابه بتلك الشحنة العالية من الإباء والأنفة، فالأسر لم يكن يوما ما نقطة ضعف أو سبب للذل والإهانة، بل زاده عزيمة وإرادة وحكمة، فبفضله كشف معدن كل شخص كان مقربا له قبل الأسر، ثم ينكر تقريع ابن عمه له بالخمول وهو الذي حاز على أعلى الرتب أمامه، لتأتي بعدها ألفاظ العتاب التالية:عتبتك، عتب، فاعتبتني، موحية بأنه ليس ذنب عليه إن عاتب أميره ،بل الشاعر يفتح صدره لعتابه ،فقط على أن يسرع في الفداء له ولجميع الأسرى الذين كانوا معه .

---

[1]- أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ص97.

[2]- ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص37-38.

* - عتيدا : حاضرا ، مهيئا.

لقد وفق أبو فراس الحمداني في استعطاف سيف لدولة من خلال إضفاء شاعرية على ألفاظ العتاب ،والتي جاءت مؤثرة يلين لها قلب الصخر ، لما توحيه من حزن وكآبة، فالمكان ليس مكانه، والزمن ليس زمنه، وما كانت الحرية إلا أمله.

د-حقل الشكوى:

يلجأ الشعراء إلى شعر الشكوى حين يقعد بهم الحظ ولا ينالون ما يتمنون أوما يرون أنهم جديرون به[1]، باعتباره المتنفس الوحيد لإخراج ذلك العلقم المرير، الذي أصابهم من نقم الدنيا ووجعها.

« ويمثل شعر الشكوى ملمحا بارزا في روميات أبي فراس ،فهو صورة صادقة لمعاناة الشاعر وتأرجح مشاعره بين اليقين والشك والأمل واليأس ،هو صورة من الضعف والعجز الإنساني أمام قوى قاهرة يقف أمامها مبهوتا عاجزا عن التصرف» [2]، لا يستطيع الحراك.

بينما كان أبو فراس يعاتب ويلوم سيف الدولة على عدم التعجيل في الفداء ،كان قلبه «يضج بالشكوى المريرة : شكوى من الدهر وشكوى من الأقارب في الأسرة الواحدة،وشكوى من الأصدقاء الذين يظهرون غير ما يبطنون » .[3]

ولهذا جاءت رومياته مليئة بألفاظ الشكوى ،ونذكر منها :

أشكو/ شكوته/ يسيئون / شاك/ غريب الرزية/ للدهر أحداثه/ الحاسدين / العجز / أساءت / حسودا / تؤرقني / صرف النوب /الخطوب / لمجزاع / يشكو / تفقدوني / تناسني أصحابي / يا فارج الكرب ...

---

[1]- ينظر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "عصر الدول والإمارات "الشام"، ص 255.

[2]- عبد الفتاح نافع :الشعر العباسي "قضايا وظواهر" ،ص238 .

[3]- محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص 71.

تعتبر لفظة "أشكو" من أكثر الألفاظ ورودا في ديوانه ،فإنه في بداية شكواه يتوجه إلى الله عز وجل متضرعا إليه أن يخفف وطأة الأسر ويفرج كربه وهمه و تقربه من سيف الدولة أين الظل والأمان نراه يقول : [1]

يَا فَارِجَ الكَرْبِ العَظِيـــ * مِ، وَكَاشِفَ الخَطْبِ الجَلِيلِ (مجزوء الكامل)

كُنْ يَا قَوِيُّ لِذَا الضَّعِيـــ * فِ ويَـــا عَزِيزُ لِـــذَا الذَّلِيلِ!

قَرِّبْـــهُ مِنْ سَيْفِ الهُدَى * في ضِلِّ دَوْلَتِـــهِ الظَّـــلِيلِ!

ثم يشكو إلى الله أقربائه: [2]

تَمَنَّـــيْتُمُ أَنْ تَفْقِـــدُونِي وَإِنَّـــمَا * تَمَنَّيتُمُ أَنْ تُفْـــقِدُوا العِزَّ أَصْيَدَا* (الطويل)

أَمَا أَنَا أَعْلَى مَنْ تَعُدّونَ هِـــمَّةً * وَإِنْ كُنْتُ أَدنَى مَن تَعُدّونَ مـــوْلِدَا

إِلَى اللهِ أَشْكُو عُصْبَةً من عَشِيرَتِي* يَسِيئونَ لِي فِي القَوْلِ غَيْباً وَمَشْهَدَا

وَإِنْ حَارَبُوا كُنْتُ المِجَنَّ أَمَامَهُمْ * وَإِنْ ضَارَبُوا كنتُ الـــمُهَنَّدَ وَاليَـــدَا**

وَإِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ أَلَمّتْ مُـــلِـــمَّةٌ *جَعَلتُ لَهُم نَـــفْسي وَمَا مَلَـــكَتْ فِـــدَا

يَوَدّونَ أَنْ لاَ يُبْـــصِرُونِي سَفَاهَةً * وَلَو غِبـــتُ عن أمرٍ تَـــرَكتُهمُ سُدَى

مَعَالٍ لهُمْ لَوْ أَنْصَفُوا في جَمَالِـــها * وَحَظٌّ لِنَفسي اليَـــوْمَ وَهُو لـــهُمْ غَدَا

إن تفقدوني /أشكو/ يسيئون/ خطب/ألمت ملمة ، ألفاظ وعبارات صيغت في قالب من شكوى يشد جانبيه سياق محكم البناء أضفى عليها لمسة شاعرية ،لتوحي بمدى شكوى الشاعر من أهله وعشيرته،فقد كان بالأمس المهند واليد والمدافع في الحرب ،وهو الذي يفديهم بنفسه دون تردد إن صد لهم الدهر، لكن هيهات فقد أصبح اليوم وهو في الأسر من الذين لا يتمنون خلاصهم ولا يتمنون حريتهم .

---

[1]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص264.

[2]–المصدر نفسه،ص 102–103.

* – أصيدا:الذي يرفع رأسه كبرا.

** – المجن:المدافع.

وفي موضع آخر يشكو من سيف الدولة قائلا:[1]

إلَيْكَ أَشْكُو مِنْكَ يَا ظَالِمِي ، * إذْ لَيْسَ، فِي العَالمِ مُعدٍ عَلَيْكْ (السريع)

أعَانَــكَ اللهُ بِخَــيرٍ، أعِــنْ * مَنْ لَيْسَ يَشْكُو مِنْكَ إلاّ إليكْ

هاهو شاعرنا ضاقت به السبل ،وتأخر الفداء ،لم يجد إلا الشكوى من سيف الدولة إلى سيف الدولة لعله يرثى لحاله ،ويلين قلبه ،ويسرع لإخراجه من هذا الألم المزدوج ألم النفس و ألم الجسد ، وقد كان للطباق في هذين البيتين : إليك ،منك /منك ،إليك عاملا أساسيا في تحقيق شعرية الضد بالكلمات ؛لأنه يقرر ويؤكد لا وجود لأحد يستطيع إعانته إلا هو.

وشكوى الشاعر كثيرة لا حدود لها، لقد عانى السجن و ظلمته و الألم و حرقته، و الوقت وطوله ،والوحدة وحرمانها ،والسقم ووجعه ،شكا الدهر و شكا الأصحاب، فكانت شكوى ممزوجة بالألم والحرمان والإحساس بعدم الأمان من غدر الزمان،

نجده يقول: [2]

تَنَاسَانــيَ الأصْحَــابُ، إلاّ عُصَيْــبَةً * سَتَلحَقُ بالأخرَى، غداً، وَتَحولُ (الطويل)

وَمَن ذا الذي يَبْقَى على العهد؟ إنّهمْ * وإنْ كَثُــرَتْ دَعْوَاهُمُ لَــقَلِيــلُ

أُقَلّــبُ طَرْفي لا أَرَى غَيرَ صَاحــبٍ * يَمِيلُ مَعَ النّعْمَاءِ حَيــثُ تَمِيــلُ

وَصِرْنَا نَــرَى أنّ المُتَارِكَ مُحسِــنٌ * وَأَنّ صَدِيــقاً لا يُــضرّ خَلِــيلُ

أكُــلّ خَلِيــلٍ، هَكَذا، غَيرُ مُنصِــفٍ * وكُلّ زَمَــانٍ بِالــكِرَامِ، بَخِــيلُ

نَعَمْ دَعَتِ الدّنــيا إلى الغَدْرِ دَعــوَةً * أَجَابَ إلِيْــهَا عَالــمٌ، وَجَــهُولُ

كل هذه الألفاظ، تناساني الأصحاب / تحول / لقليل/ أقلب طرفي / غير منصف / الزمان / بخيل/ الغدر...، توحي بأن أبا فراس لم تعد له مكانة عند أصدقائه فإن هو ذهب

---

[1]- ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص 228.

[2]- المصدر نفسه، ص 260-261.

هم ذهبوا وتناسوه، إذ أنه« يلمس في أحدهم صدق اللهجة ظاهريا، فيعتده صديقا يعتمد عليه، ثم تفجؤه الأيام بغدره، فيجهر بالشكوى» [1] ، والتأوه من نفاقهم وغدرهم، لينتقل بعدها شاكيا الدهر، فقد أصبح الزمان بخيل عليه لا يأمنه، وشغلت الدنيا ببهرجها جميع الناس عنه.

إن معجم الشكوى تواترت ألفاظه في الديوان وفقا لحالة الشاعر؛لأن شكواه ما هي إلا«ردة فعل حاد ناجمة عن عدم التوقع وانكسار الثقة وانهزام الأمل المرجو» [2]، وقد جاءت مشبعة بنفحة من الإحساس بالمرارة والقهر مما جعلها ترتفع من الهمس إلى الجهر محدثة بذلك لحنا حزينا يلوح في الأفق رأفة ورحمة.

هـــ- حقل الحنين:

إنه لمن الطبيعي أن يشتعل قلب الشاعر حزنا لفراق الأهل والأحباب و الوطن، فقد كان في ظلمة السجن وراء القضبان لا يزوره أحد، وبات وحيدا يعاني الغربة و قساوتها والعزلة ورهبتها، واشتد هذا الإحساس الأليم في نفسه فجاشت بذلك عواطفه بالشجن والحنين.

ويقصد« بالحنين: الشديد من البكاء والطرب وقيل هو صوت الطرب، كان ذلك من حزن أو فرح.... والحنين: الشوق وتوقان النفس».[3]

تمثل شخصية أبي فراس شخصية واقفة وخاشعة أمام ماضيها مشبعة بالشجن والحنين، ترجع بذاكرتها إلى مراتع الشباب، ومرابع الصبا، فتحمل اللغة من الذكريات السارة والحزينة ومن الشوق والرغبة ومن التحسر والندم ما يضمخ ألفاظها. [4]

---

[1]- محمد رجب البيومي: أبو فراس الشاعر الأمير، ص71.

[2]- عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي "قضايا وظواهر"، ص234.

[3]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور:لسان العرب،مج 2، ص129 ، مادة "حنن".

[4]- ينظر: عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي ،"قضايا وظواهر"، ص 245.

جاءت ألفاظ هذا الحقل ممزوجة بذكر أسماء الأماكن التي ترعرع فيها تارة، وبذكر أسماء المقربون إليه تارة أخرى، ونذكر منها: الأهل/ العجوز/ أماه/الصبية/ غلامه منصور/ الشام/ الموصل/ منبج/ حلب/ المستجاب/ الجوسق/منازل/ الجسر...

إضافة إلى بعض المفردات الدالة على الشوق والحنين مثل: تشوقني/ شوق/ أوحشت/ بكاء/ بكيتك/مستعبر/الحزن/حزني/قريح/ يقلقه الهم...

لقد ترك الأسر في قلب الشاعر خليطا من المعاناة، معاناة القيد، معاناة الجراح، معاناة الغدر، معاناة البعد والنوى...،فكلما تذكر قومه ووطنه، زاده الأسى إلا تعبيرا عن حنينه إلى الخلان وشوقه إلى الأوطان، وفي هذا يقول: [1]

لأَيِّـكُـــم أذْكُـــرُ؟ * وَفي أَيِّكُمْ أَفْكِرُ؟ (المضارع)

وَكَمْ لي عَلَى بَلْدَةٍ * بُكَاءٌ وَمُسْتَعبَرُ؟

إنه يعلن اشتياقه بلسان صريح للأهل وللوطن، فألفاظ هذين البيتين تنضح بحنينه الجياش، إنه لا يدري عمن يتكلم أو فيما يفكر؟ بل هو مشتاق إلى كل شيء.

ثم يتدرج الشاعر في قوله، ليشير إلى من كان قلبه مشتاقا إليهم قائلا: [2]

ففـــي حَلَـــبٍ عُدَّتِـــي* وعِزّي، والمَفْخَرُ(المضارع)

وفِي مَنبِجٍ، مَنْ رِضَا * ه أَنْفَسُ مَا أَذْخَـــرُ

ومَـــنْ حُبـــهُ زُلْفَـــةٌ* بهَا يُكْرَمُ المَحْشَرُ

عندما يتذكر الشاعر المكان، يتذكر الإنسان القريب إلى قلبه، فلفظه "حلب" ترمز إلى اشتياقه إلى سيف الدولة ولفظة "منبج" ترمز هي الأخرى إلى اشتياقه إلى أغلى الناس لديه أمه البعيدة عنه.

---

[1]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص173.

[2]–المصدر نفسه، ص173.

* –الزلفة: القربى.

إضافة إلى حنينه لسيف الدولة وأمه فهو يحن إلى أولاده وقومه فيقول: [1]

وأَصْبِيَّةٌ، كَالفِرَاخِ * أَكْـبَرُهُـمْ أَصـغَـرُ (المضارع)

وَقَـوْمٌ أَلِفْـنَاهُمُ * وغُصْنُ الصِّبَا أَخْضَرُ

يُخَيَّلُ لِي أَمْـرُهُمْ * كَـأَنَّـهُـمُ حُضَّـرُ

فَحُزْنِيَ لَا يَنْقُضِي * وَدَمْـعِـيَ مَـا يَفْتُرُ

إن لفظتي حزني ودمعي توحيان بشدة شوقه لقومه وصبيته، فقد تخيلهم أنهم حاضرون بقربه، وأن دمعه وحزنه لم يفترا لفراقهم والبعد عنهم.

ومن بين أهم الأماكن التي تعلق بها واشتاق إليها مدينة " منبج"، هذه المدينة التي قلده إياها سيف الدولة قبل الأسر، يحن فيها إلى مراتع صباه، ومطامح آماله، نجده يقول: [2]

قِفْ في رُسُـومِ المُسْتَجا * بِ وحَيِّ أَكْنَـافَ المُـصلّى!((مجزوء الكامل)

فالجوْسَق المَيْمُونِ، فالسـ * ـقْيَا بهَا، فَالنَّهـرُ أعلَـى!

تِلْكَ المَـنـازِلُ، والمَـلاَ * عِـبُ، لا أَرَاهَا اللهُ مَحْـلاَ!

أُوْطِنْتُـهَا، زَمَـنَ الصِّبَا * و جَعَلْتُ منـبجَ لي مَحَـلاَّ

حيثُ التفـتُ رأيـتُ مـَا * ءً سَابحًا، وسكـنْتُ ظِـلاَّ

تَـرَ دَارَ وادي عَيْـنِ قـا * صِرَ مَنْزِلاً رحْبَاً، مُـطِـلاَّ

وتَحُـلُّ بالجِـسْرِ الجِنـا * نَ، وتَسْكُنُ الحِصْنَ المُعَلّى

تَجْلُـو عَرَائِـسُـهُ لَنَـا * هَـزْجَ الذَّبَـابِ إذَا تَجَلّى

وَإِذَا نـزَلْنَـا بالـسّـوا * جيرِ* اجْتَنَيْنَا العَيْشَ سَهْلاَ

---

[1]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 174.

[2]– المصدر نفسه، ص 268.

* – السواجير: اسم موضع.

في هذه الأبيات أشار الشاعر إلى الكثير من الأماكن في "منبج" التي لها ذكرى خاصة في قلبه،حيث بث من خلالها شوقه العارم وحنينه إلى وطنه ،إنه يبكي الأطلال كما فعل الشعراء القدماء، مستعملا مفردات خاصة مثل:قف/ حيّ/ المنازل/ محلا/ظلا/دار/مطلا/تسكن... ،هي توحي بمدى حرقة الشاعر وتوقه إلى رؤياها مرة أخرى، إذ منها يحن إلى التحرر والانطلاق.

تمثل لغة العتاب والشكوى نفحة من نفحات "الروميات"، لما في هذه الأخيرة من خواطر جياشة ومتناقضة ومفارقة، عبر عنها الشاعر، فتارة تراه يفخر ويعتد بقومه وبنفسه، وتارة أخرى يبكي ويشكو ويعاتب ويحن، ومع كل هذا تظهر نفسه متعالية ومترفعة عن كل ما ينقص من عزمه وإرادته.

إن لغة العتاب والشكوى« جاءت صورة ماثلة لشتى العواطف الإنسانية في اضطرابها واضطرامها». [1]

3 – اللغة الغزلية:

فن الغزل من فنون الشعر العربي القديم، وقد عرف بتسميات مختلفة كالنسيب والتشبيب، وهذا ما وضحه ابن رشيق القيرواني(ت 456هـ) في كتابه العمدة،حيث يقول:« النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحدة...، وأما الغزل فهو إلف النساء والتخلق بما يوافقهن» [2]، وهو كذلك« التصابي والاستهتار بمودات النساء، ويقال في الإنسان إنه غزل إذا كان متشكلا بالصورة التي تليق بالنساء وتجانس موافقتهن». [3]

وقد تميز فن الغزل منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي باتجاهين أساسيين:-

---

[1]– عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي "قضايا وظواهر"، ص232.

[2]– ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، ج2، ص117.

[3]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص134

الاتجاه الأول: الغزل العفيف النقي الطاهر الذي أضاف إليه الإسلام بمثاليته عفة على عفة وطهرا على طهر، والشاعر المحب يصور فيه وجده وهيامه وكلفه بصاحبته كلفا شديدا، وعذابه في هذا الكلف عذابا متصلا.

الاتجاه الثاني: الغزل الماجن (الحسي، العابث) الذي يصور جمال المرأة ومفاتنها تصويرا ماديا تطغى فيه الغرائز وتجمع العواطف، وقد تكون من هذا وذاك تراث شعري هائل ،عرفه الشعراء في العصر العباسي معرفة جيدة، ودخل في رصيد ثقافتهم الشعرية بالضرورة، وهم لم يعرفوه فحسب، بل كانوا كثيرا ما يتأثرون به. [1]

وأبو فراس الحمداني واحد من هؤلاء الشعراء الذين جادت قريحتهم في هذا الفن على الرغم من أن معظم ما نظمه من قصائد كانت تلوح فيها روح الفروسية والحماسة، ومع هذا كانت له مقطوعات مستقلة حول الغزل من جهة، ومن جهة أخرى اعتمد عليه كمقدمة للقصائد الفخرية والعتابية.

وما يلفت انتباهنا أن السمة الغالبة في غزل أبى فراس العفة ،فقد كان«جادا في غزله فلا يتعهر ولا يتذلل لمن يحب، بل يغلب عليه الكبر والأنفة، كما أنه يغلب الصفات المعنوية على الصفات الحسية، ويسم مقدماته الغزلية بروح عربية تكاد تشعرنا بمقدمات الجاهلين» [2]، لهذا جاء تعبيره عن تلك الانفعالات والمشاعر المتقدة بوشاح العفة اتجاه من يحب.

ويندرج ضمن اللغة الغزلية حقلان دلاليان هما: حقل الحب والهوى وحقل الوصل والهجر.

---

[1]– ينظر: عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي "الرؤية والفن"، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1975، ص392 وينظر شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "عصر الدول والإمارات "الشام"، ج6، ص200.

[2]– عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي "قضايا واتجاهات"،ص231.

أ – حقل الحب والهوى:

إن سمة الغزل تتجلى في«عاطفة الحب الإنساني الخالدة بجميع أحاسيسها ومشاعرها وانفعالاتها وانعكاساتها على حياة الشاعر المحب أو العاشق منذ تستهويه امرأة، فيقع فريسة لحبها، وتملأ قلبه وجدا وشوقا إلى رؤيتها». [1]

وقد تملكت هذه العاطفة أبي فراس الحمداني فكان كغيره من الشعراء يتغزل لمن يحب، ويبث الكثير من الأحاسيس الجياشة بالحب والهوى في مقدمات قصائده.

ومن أهم ألفاظ هذا الحقل نورد مايلي: حبيب/عشاقه/الهوى/ وفائي/قلبي/الخل/ود/ محبة/ الوداد/ نار غرامه/ التهابا/ الأحبة/ الصبابة/ القلب/ عاشق/ متيم/ خالص الود/ لوعة/ مشتاق...

تمثل قصيدته الرائية أروع القصائد استهلالا بالغزل، فقد نظمها بعدما بلغه «قول الروم اعتدادا عليه إنه لم يؤسر أحد فبقي عليه ثيابه وفرسه وسلاحه غيره» [2]،إكراما له ولشجاعته وبسالته، وجاء في مطلع هذه القصيدة: [3]

أَرَاكَ عَصِيَّ الدّمعِ شيمَتُكَ الصّبرُ * أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلاَ أَمْرُ(الطويل)

بَلَى، أَنَا مُشْتَاقٌ، وَعِندِيَ لَوْعَــةٌ * وَلَكِنّ مِثْلِي لاَ يُــذَاعُ لَهُ سِــرُّ

إِذَا اللّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطتُ يَدَ الهَوَى * وَأَذْلَلْتُ دَمْعًا من خَلاَئِقِهِ الكِبْرُ

للهوى/مشتاق/لوعة/يد الهوى/دمعا، جاءت الألفاظ في هذه الأبيات مفعمة بسحر الشاعرية، إنها توحي بشوقه العارم ولوعته الملتهبة لمحبوبه، هذا الإحساس الجميل يخفيه الشاعر عن غيره لأنفته وكبريائه، لكن هيهات فعندما يسدل الليل عليه ستاره، تنهمر

---

[1]– شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "عصر الدول والإمارات "الشام"، ج6، ص199.

[2]–ديوان أبي فراس الحمداني: شرح ابن خالوية "إعداد محمد بن شريفة"، ص147.

[3]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص177.

دموعه مطلقا لها العنان، فاضحة إياه لنفسه على الرغم من أن محبوبه عصيّ الدمع لا يأبه لهذه المشاعر والانفعالات.

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها يقول أيضا: [1]

تُسَائِلُنِي:مَنْ أَنْتَ؟ وَهِـــيَ عَلِيـــمَةٌ * وَهَلْ بِفَتًى مِثْلِي عَلَى حَـــالِهِ نُكرُ

فَقُلْتُ كمَا شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا الهَوَى * قَـــتِيلُكِ! قَالَتْ: أَيّهُمْ فَـــهُمْ كُثْـــرُ

فَقُلْتُ لَهَـــا: لَوْ شِئْـــتِ لَمْ تَتَعَنَّتِـــي* وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِنْدَكِ بِي خُبرُ

فَقَالَتْ: لَقَد أَزْرَى بِكَ الدّهرُ بَعـــدنا * فَقُلْتُ: مَعَاذَ اللهِ بَل أَنتِ لا الدّهرُ

وَمَا كَانَ للأحزَانِ، لَولاكِ، مَســـلَكٌ * إِلَى القَلْبِ،لَكنّ الهَوَى للبِلى جِسرُ

جاءت هاته الأبيات في قالب حواري رائع ،جرى بينه وبين محبوبته، مستعينا بمفردات قاموس الحب والهوى، إن محبوبته تسائله، هي لم تعرفه، فأجاب: قتيلك، هذه المفردة التي تحمل ظلالا شعرية فائقة، إنها توحي بشدة العذاب والألم الناجمة عن إخلاصه وحبه لها، فقد ساواها مع الدهر، إن ألم عشقها أشد وقعا عليه من مصائب الدهر ومكائده.

وقوله في قصيدة أخرى من الطويل: [2]

أقِلّـــي، فَـــأيّـــامُ المُحِـــــبّ قَـــلاَئِـــلُ * وفِي قَلبِهِ شُغلٌ عنِ اللّوْمِ شَاغِلُ

ولِعتِ بعَذْلِ المُستَـــهَامِ علَى الهَـــوَى * وَأَوْلَعُ شَـــيْءٍ بِالمُحِبّ العَـــوَاذِلُ

أَرَيتكِ هَل لي مِن جوَى الحبّ مَخلَصٌ * وقَد نَشِبَتْ، للحُبّ فيّ، حبَـــائِلُ

وَبَيـــنَ بُـــنَيّـــاتِ الخُـــدُورِ وَبَيْنَـــــنَا * حُرُوبٌ، تَلَظّى نَارُها وَتَطـــاوَلُ

أَغَرْنَ عَلى قَلبي بجَيشٍ مِن الهَـــوَى * وَطَارَدَ عَنهُنّ الغَزَالُ المـــُغَازِلُ

تَعَمّدَ بالسَّـــهْمِ الـــمُصيبِ مَـــقَاتِـــلي * ألا كُلّ أعضَائِي، لَدَيهِ، مَقَـــاتِلُ

---

[1]- المصدر السابق، ص 179.

[2]- المصدر نفسه، ص245.

يا لها من شاعرية دفاقة! وسمت بتزاوج ألفاظ الحرب مع ألفاظ الحب والهوى، وكأن الحبيبة عدو للشاعر، ومكان اللقاء ثائر بعراك تراق فيه المشاعر لا الدماء، حيث استطاع أبو فراس في هذه المقطوعة أن يكثف الطاقة الإيحائية للغة الغزلية ،وذلك بالرجوع إلى النغم التواق إلى الفروسية والحماسة، فأصبح للهوى جيشا، وللجوى عدوا، ولبنات الخدور حربا تلظى، وللحبيب سهاما يغير عليه به.

المرأة في هذه الأبيات تتحول إلى الهجوم وتبارز إلى أسلحة لا تفل ولا تقاوم، ونرى الفارس يصف ما آل إليه أمره لسببين الأول إصابة السهم، والآخر ضعفه اتجاهها الذي يلغي ردود الفعل القتالية، فكل أعضائه لديها مقاتل. [1]

ب- حقل الوصل والهجر:

أعظم أمنية يرجوها المحب من حبيبه الوصال به ،والتمتع بالقرب منه، ولكن نتيجة ظروف خارجة عن إرادتهما مثل ظروف الأسر لدى أبي فراس، أو تدخل الوشاة والعذال يقع البين، كما أن أحوال الحب متقلبة لا تثبت على حال، فقد يحدث ما يعكر صفو ودهما، نتيجة مشاعرها المرهفة إزاء بعض المواقف فيقع الهجر الإرادي من أحد الأطراف، وتظهر المعاناة قائمة بين الطرفين. [2]

وعندما تصفحنا ديوان أبي فراس الحمداني وجدنا مفردات حقل الوصل والهجر ظاهرة للعيان، فقد استعملها تارة للعتاب واللوم لسيف الدولة، وتارة أخرى في المعاناة لفراق الأحبة منها: جفاء / ناءَ/ بعدا لمشتاق/ الصُدود/ يهجرك/ الفراق/ الهجر/ البين/ الشوق/ النأي/ بان/ الجافي/ وصال/ بقربي/ موصولة/ إبقاء/ الشمل جامع/ وصال/ قريب/ القريب/ اللقاء/ الرحيل/ الهجران...

---

[1] – ينظر: فايز الداية: الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني، دورية جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،"دورة أبي فراس الحمداني"، ص 186.

[2] – ينظر: صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى و الأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، ص 383.

إن ما يهم في هذا الحقل ماله علاقة باللغة الغزلية، حيث كانت للشاعر مواقف في الوصل والهجر، نجده يقول في جفاء المحبوب: [1]

أَسَاءَ فَـــزَادَتْهُ الإِسَاءَةُ حُـــظْوَةً * حَبِيبٌ عَلَى مَا كانَ مِنهُ، حَبِيبُ (الطويل)

يَـــعُدّ عَـــليَّ العَـــاذِلُونَ ذُنُـــوبَهُ * وَمِنْ أَينَ للوَجْهِ المَلِيحِ ذُنُـــوبُ

فَيَا أَيُّهَا الجَافِي، وَنَسأَلُهُ الرّضَا * وَيَا أَيّهَا الجَانِي، وَنَحْنُ نَـــتُوبُ

يعتبر هجر الحبيب لدى الشاعر بمثابة إساءة إلا أنها إساءة مغفورة، فقد استطاع إثبات ذلك عندما استعمل أسلوب النداء بقوله: يا أيها الجافي، يا أيها الجاني، مخاطبا وسائلا إياه الرضا والتوب عنه، ومع جفاء الحبيب يظل صاحب الوجه المليح الحبيب والقريب عنده.

«الفراق هو وقود العاطفة وسر ديمومتها فلا تنطفيء جذوتها بل إنه يزيدها لهبا واشتعالا»[2]، معبرا عن حالته النفسية ومعاناته الباطنية لفراق الحبيب وجفائه يقول: [3]

أُقِـــرُّ لَـــهُ بالـــذَّنْبِ وَالـــذَّنْـــبُ ذَنْبُهُ * وَيَزْعُمُ أَنّـــي ظَالِمٌ، فَـــأَتُوبُ (الطويل)

وَيَقْصِدُنِي بِالهَـــجْرِ عِـــلْمًا بِأَنَّـــهُ * إليّ، عَلَى مَا كَانَ مِنْهُ، حَبِيبُ

وَمِن كلّ دَمعٍ في جُفُوني سَحَابَـــةٌ * وَمِنْ كُلّ وَجْدٍ في حَشَايَ لَهِيبُ

إن قوة وجد الشاعر تجسدت في عفوه واعترافه بالذنب على الرغم من أن الذنب صادر من الحبيب نفسه وهذا الجفاء يزيد حبا عنده.

إن لفظتي الجافي والهجر توحيان بشدة ولع الشاعر بالمحبوب ،وأن لهما وقعا شديدا عنده وقد جاءتا في سياق ينبئ عن صدق عاطفته ومدى تأثر القارئ بها.

أعظم أمنية يتمناها الشاعر بعد هجر محبوبه الوصال به والاستمتاع بالقرب منه، فقد عد وصال الحبيب ولقائه دواء له يقول:[1]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص54.

[2] – عزيز صالح الدعيس: لغة الشعر في ديوان الحماسة لأبي تمام "الأدب،النسيب،الهجاء"، ص 124.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 64.

مَعَلّلَتي بِالوَصلِ، وَالمَوْتُ دُونَهُ * إذَا مِـــتُّ ظَمْـــآناً فَـــلاَ نَـــزَلَ القَطْرُ (الطويل)

حَفِظْتُ وَضَيّعْتِ المَوَدّةَ بَيْنَـــنَا * وَأَحْسَنَ، من بَعْضِ الوَفَاءِ لكِ، العُذْرَ

الشاعر يرغب كثيرا بوصل المحبوب ؛لأنه يحترق لوعة واشتياقا إليه، لكن هذا الحبيب لا يبالي لمعاناته بل يتعنت في هجره إلى درجة أن أبا فراس لا يتمنى نزول المطر إذا مات ظمآنا من وصاله.

وفي مقطوعة أخرى من ديوانه يذكر أبو فراس اسم حبيبته "أم عمرو"، ويؤكد لها وصله إياها فيقول: [2]

أجْمِلِي يَا أُمّ عَمْرٍو * زَادَكِ اللهُ جَـــمَـــالاَ (مجزوء الرمل)

لاَ تَبِيعِينِي بِرُخْصٍ * إنّ فِي مِثْلِي يُغَالَى

أنَا إنْ جُدْتِ بِوَصْلٍ * أَحْسَنُ العَالَمِ حَـــالاَ

إن الشاعر يطلب من حبيبته عدم فراقه؛لأن القريب منه وبمثله يغالى.

كثيرة هي ألفاظ اللغة الغزلية،إنها تنبئ وتدل على التجربة العاطفية لأبي فراس الحمداني، وما هي إلا نزر قليل في مقابل عاطفة الحماسة والفخر، التي تظهر فيها نفسه المتعالية، فشخصيته القتالية لا تسمح له بمغازلة النساء، والتودد إليهم، وما كان من غزل في مقدمات القصائد قد يرجعه بعض النقاد إلى الغزل الرمز، الذي يمثل العلاقة بينه وبين الأمير في ماضيها وحاضرها، ممثلا للعواطف المتأججة المتطلعة إلى الحرية، وما يلقاه من تجاهل الأمير[3].

إن أبا فراس «كان كتوما، صبورا، تتأجج الصبوة في نفسه، فيرفه عن ذات صدره، ثم يأبى عليه ترفعه أن يعترف بمن يحب وإنما هي أبيات حارة تشتعل باللوعة، وتنبئ عن

---

[1] – المصدر نفسه، ص 178.

[2] – المصدر السابق ، ص 253.

[3] – ينظر: عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي " قضايا وظواهر"، ص 237.

الحنين كما ينبئ الوهج الحار فوق الرماد بما تحته من جمر لفاح» [1] ، إنها عفته التي تملي عليه عدم الجهر بمحاسن محبوبه أو الاعتراف باسمه.

وهذا ما أكده شعره بقوله: [2]

وَيَا عِفّتِي، مَالِي؟ وَمَا لَكِ؟ كُلّمَا * هَمَمْتُ بِأَمْرٍ هَمّ لي منْكِ زَاجِرُ (الطويل)

لغة شعر أبي فراس الحمداني جاءت«ملونه بمشاعره ورؤياه وأحلامه ففيها عزة نفسه وإباؤه وجرأته وشجاعته، وحبه لوالدته وحنينه إلى أحبته ووطنه، كما أن فيها صبرا وجلدا وثقة وشكوى وعتابا»[3]، وغزلا رقيقا ينبئ على أنه مرهف الإحساس.

كان من خلال قاموسه اللغوي يتطلع إلى التحرر والانعتاق من قيد الدهر وقيد الغدر،و باتت الكلمة عنده سبيلا إلى التعبير عن نفسه قبل وأثناء الأسر ،وشحها بأفانين الجمال، لتحدث وقعا جماليا وشاعريا، وبعث فيها الحيوية والتأثير، إنه بحق« يكتسب معجما شعريا يهيمن على إبداعه ما دامت حوافز إلهامه مسجلة فيه».[4]

---

[1] – محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص 61.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص 117.

[3] – عبد الفتاح نافع:الشعر العباسي " قضايا وظواهر"، ص 233.

[4] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية « ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 106.

III / شعرية التناص:

1-مفهوم التناص:

يعتبر النص معرفيا قبل أن يكون بنية لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طياتها السطحية ضمن ما تحتويه من الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحديثة لمحاولة استجلاب أسراره، وفي هذا الإطار تصبح عملية " فهم النص" بالأساس، هي سحب للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المواجه، وذلك للبحث عن خلفيات ومرجعيات هذا النص، وهذا ما يعرف بـــ " التناص" (INTERTEXTE). [1]

عرف العرب قديما ظاهرة التناص تحت تسميات ومصطلحات عديدة منها: الاقتباس، التضمين،الأخذ والسرقة، أما في العصر الحديث فقد اقترن مصطلح التناص بالناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" (julia. Kristiva) وأطلقته في كتاباتها عامي (1966م- 1967م)، وقد عملت مع جماعة "Tel- quell" في إشاعة ونشر هذا المصطلح وسط النقاد، وقد وضعت تعريفا له إذ تقول: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». [2]

والجدير بالذكر هنا بأن "باختين" (Bakhtine) قد سبق جوليا كريستيفا في الحديث عن ظاهرة التناص، فهو يرى أبرز سمات النص اقترانه بالحوارية، أي أن النص يحاور

---

[1] – ينظر: نعيمة السعدية: فعالية النص الغائب في ديوان النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي الكاتب العربي، مجلة الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، السنة الحادية والعشرون، ع 61-62 تشرين الثاني، دمشق، 2003م، ص 69.

[2] – نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب"دراسة في النقد العربي الحديث"،ج2، ص 107.

مزيجا من العلوم والأفكار القادمة من شتى المعارف، ويتألق معها، وينجز رؤيته من خلال مناقضاتها أو هضمها أو نفيها أو استثمارها، إذ يصبح النص المنتج نقطة جامعة لإشاعات وأضواء ذات مرجعيات مختلفة، فضل المنتج فيها أنه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها وصياغتها على النحو الذي ينسجم والمعطيات التي يريد التعبير عنها.[1]

كما تجدر الإشارة كذلك إلى اهتمام «"عمرأوكان" بظاهرة التناص عند "رولان بارت" في كتابه " لذة النص" أو "مغامرة الكتابة" لدى بارت، فهو يقول: يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص» [2]، إذن في النص الواحد تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهم الآخر، تتساكن، تلتحم، إنه إثبات ونفي وتركيب.

أما "محمد مفتاح" فقد جعل التناص بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان للشاعر، فلا حياة بدونهم، كما وضع له آليات منها التمطيط والإيجاز، ليخلص في الأخير بأن التناص عبارة عن «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه».[3]

والمبدأ العام في التناص هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات (SIgns) تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، والفنان يكتب و يرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات سواء وعى

---

[1] – ينظر: سامح الرواشدة: فضاءات شعرية "دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل"، المركز القومي للنشر، اربد، د ط، 1999، ص 77.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 108.

[3] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري"استراتيجية التناص"،ص134–135.

الكاتب بذلك أو لم يع، وبذلك يكون التناص عبارة عن تقاطع داخل نص، وتداخل للكثير من النصوص.[1]

وقارئ ديوان أبي فراس الحمداني يدرك ثقافته الواسعة، فقد أحاط بدواوين الشعر وجعلها مصدر معانيه ومنبع ثقافته، إضافة إلى اطلاعه على التاريخ العربي الجاهلي والإسلامي، ويعود العامل الأساسي لثقافة أبي فراس إلى ما أخذه من تلك الندوات التي كان يقيمها سيف الدولة في قصره،في فترات السلم، والتي كانت حافلة بالعلماء والأدباء والشعراء والفلاسفة الذين يقصدونه من كل صوب، يلقون من كرمه ما يدفع بهم إلى تجويد صناعتهم الأدبية، بحيث كان هذا الأمير العظيم سببا مباشرا من أسباب ارتقاء الشعر العربي،واستحداث فنون جديدة وسعت دائرته بعد أن كانت محصورة في محيط تقليدي محدود.[2]

بهذا نجد شعر أبي فراس الحمداني يحفل باتساع التداخل النصي،وهذا ما سنحاول إثباته عن طريق استقصاء تلك الأصوات والإشارات التي تتناسج وتتواشح وتتداخل مع شعره. وسنبدأ بالنص القرآني.

2- تجليات التناص في الديوان:

أ- حضور النص القرآني:

إن تأثر الشاعر المسلم بالنص القرآني لا شك فيه، فالشاعر الذي نشأ على الدين الإسلامي، وترعرع في بيئة متدينة تشبع بمبادئ دينية؛ لأن «القرآن هو التربة الخصبة والمخصبة التي ستغذي الفكر دائما، إنه يرسخ في الذهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، ويوفر نصيبا معجميا لا ينضب، ويثبت أسلوبية، ويشكل حقلا استعاريا و يقدم

---

[1] – ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية"،ص321.

[2] – ينظر: مصطفى الشكعة: سيف الدولة الحمداني " مملكة السيف ودولة الأقلام"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط3، 2000، ص 197.

صيغا مسبوكة، إنه باختصار يقوّم البنيات الذهنية، ويحدد كيفيات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا» [1] ، وهو ما ظهر جليا عند شاعرنا الأمير.

ومن أبرز الإشارات القرآنية التي ظهرت في شعره نوردها في هذه الأسطر.

يقول أبو فراس: [2]

كَانَ قَضِيباً لَهُ انْثِنَاءُ * وكَانَ بَدْراً لَهُ ضِـيَاءُ (مخلع البسيط)

فَـزَادَهُ رَبُّـهُ عِذَاراً * تَمَّ بِهِ الحُسْنُ والبَهَاءُ

كَذَلِكَ اللهُ كُـلَّ وَقْتٍ * يَزِيدُ فِي الخَلْق مَا يَشَاءُ

نجد في البيت الأخير تناصا مع قوله تعالى:﴿ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ جَاعِلِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ رُسُلًا أُو۟لِىٓ أَجْنِحَةٍ مَّثْنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَ ۚ يَزِيدُ فِى ٱلْخَلْقِ مَا يَشَآءُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ﴾[3]، حيث يتناص الشاعر مع الآية الكريمة في عبارة (يزيد في الخلق ما يشاء)، وهو تناص امتصاصي بتقنية تآلفية يتوازى فيها مضمون البيت والآية، غير أن أبا فراس ضمن هذه الآية في سياق الوصف الحسي لجمال غلام له، فكما أن الله عز وجل له القدرة في زيادة جمال الخلق والملائكة فقد زاد هذا الغلام جمالا باهرا، إذ جعل له قواما يشبه الغصن الغض، ووجهه يشبه البدر الذي يشع الكون ضياء.

ومن أشكال التناص كذلك مع القرآن الكريم نجده في قول الشاعر: [4]

لا أصْحَبُ الخَوْفَ وَلاَ أُرَافِقُهُ * وَالمَوْتُ حَتْمٌ، كلُّ حيّ ذَائِقُهُ (مجزوء الكامل)

لقد استحضر أبو فراس في هذا البيت قوله تعالى ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ۖ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾ [1]، كيف لا وهو مدرك تمام الإدراك بأن الموت حق وهي حتمية لا مفر

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 96.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص 13–14.

[3] – فاطر: الآية [01].

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 223.

منها ولا بد للعودة إلى خالقه ،حيث أبو فراس لا يصحبه الخوف ولا يرافقه، وكذا الخوف لا يعرف له طريق، الأمر الذي يثبت شجاعته وبسالته وقدرته على تحمل معاناته دون فزع من الموت؛ لأنه لا يبالي بتلك المخاطر والمآسي مقابل الإيمان الشديد والثابت بأن الموت واقعة لا محالة.

ونجد تناصا قرآنيا آخر في قوله: [2]

إذَا مَا مَررْتَ بِأَهْلِ القُبُورِ * تَيَقَّنْتَ أَنْكَ مِنْـــهُمْ غَـــدَا (المتقارب)

وأَنّ العَزِيزَ، بِهَا والذّلِيلَ * سَوَاءٌ إذَا أَسْلَـــمَا لَلبَـــلَى

غَرِيبَيْنِ، مَا لَهُمَا مُؤْنِـــسٌ * وَحِيدَيْنِ، تَحْتَ طِبَاقِ الثّرَى

فَلاَ أَمَلٌ غَيْرُ عَـــفْوِ الإِلَـــهِ * وَلاَ عَمَلٌ غَيْرُ مَا قَدْ مَضَى

فَإنْ كَانَ خَيْراً فَخَيراً تَنَـــالُ * وَإنْ كَانَ شَرًّا فَشَرّاً تَـــرَى

نلمس في البيت الأخير تناصا مع قوله تعالى:﴿ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُۥ ۝ وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُۥ ۝ ﴾ [3]، حيث يتناص الشاعر مع الآيتين الكريمتين تناصا امتصاصيا بتقنية تآلفية، يتوازى فيه مضمون البيت مع الآيتين ، فالشاعر يعلم جيدا أن الناس سواسية في الموت، فكل شخص أجله لا يستقدم ولا يستأخر، ويكون القبر للغني، كما يكون للفقير، ويكون للعزيز كما يكون للذليل، ذاك القبر الموحش الذي لا أنيس فيه ولا رفيق، سوى عمل يزيد في اتساعه وينير ظلماته، أو عمل يضيق عليه القبر ويزيده ظلمة حالكة، فإن عمل خيرا جازاه الله خيرا، وإن عمل شرا عاقبه القدير شرا، فالجزاء من جنس العمل.

نخلص من كل ما سبق أن الإشارات القرآنية التي تجلت في قصائد أبي فراس الحمداني تؤكد مدى ورع الشاعر وإيمانه القوي وتمسكه بحبل الله المتين، فقد أضفى هذا

---

[1] – العنكبوت: الآية [57].

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 12.

[3] – الزلزلة: الآيتين [7–8].

التناص القرآني على شعره لمسة شاعرية ودفقا جماليا وعمقا دلاليا، مما يجعله قريب من النفس، أثيرة إليه.

ب- حضور التراث التاريخي:

إن النص الشعري في ارتباطه بالتراث من مواقف وأحداث وشخصيات تحدده علاقة الشاعر بها، وعلاقته بسياقها التاريخي الموضوعي؛لأن «علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته، فهذه العلاقة وإن وهت في بعض العصور أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر فهي لم تنقطع أبدا، حيث لم يكف الشاعر العربي في عصر من العصور عن استرفاء تراثه واستلهامه على أي نحو من أنحاء الاسترفاء والاستلهام». [1]

ومتصفح شعر أبي فراس الحمداني يدرك ذلك الزخم التراثي التاريخي الضخم، والذي يساعد على توسيع فضاء شعره وإثراء دلالته وتشعب مضامينه. [2]

ولعل من أهم النفحات التاريخية التي غذى بها الشاعر شعره ما يلي:

جاء في قوله: [3]

إذَا كَانَ غَيــرُ اللهِ للمَرْءِ عُدّةً * أَتَتْهُ الرّزَايَا مِنْ وُجُوهِ الفَوَائِدِ(الطويل)

فَقد جَرّتِ الحَنفاءُ حَتفَ حُذَيفَةٍ * وَكَانَ يَــرَاهَا عُدّةً للشّــدَائِدِ

وَجَرّتْ مَنَايَا مَالِكِ بنِ نُوَيْــرَةٍ * عَقِيلَتُهُ الحَسنَاءُ، أَيّامَ خَــالِدِ

---

[1] – علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، دورية جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري "دورة أبي فراس الحمداني"، ص 256.

[2] – ينظر: نعيمة السعدية: فاعلية النص الغالب في ديوان النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي الكاتب العربي، ص77.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 101.

وَأَرْدى ذُؤاباً في بُيُوتِ عُتَيْبَةٍ * بَنُوهُ وَأَهْلُوهُ، بِشَدْوِ القَصَائِدِ

في هذه الأبيات إشارة إلى ثلاثة أحداث تاريخية:

1- إشارة إلى الفرس " حنفاء" وهي فرس حذيفة بن بدر: من بين وقائع "عبس" و "ذبيان"، هو قتل حذيفة بن بدر مالك بن زهير، أخو قيس بن زهير بن جذيمه ،هذا الأخير الذي صمم على الانتقام لأخيه، فقد لحق وتتبع " الحنفاء" فرس حذيفة حتى اجتمع به عند جفر الهباءة في الماء، فقتله هو ومن معه. [1]

2- إشارة إلى "خالد بن الوليد" حين قاتل أهل الردة وحاربه ابن مالك ابن نويرة:

«كان بعض رجال من جيش خالد، قد شهدوا أن القوم أذنوا حين سمعوا آذان المسلمين، وأنهم بذلك قد حقنوا دمائهم، وأن قتلهم لا يحل، ومن أولئك القوم أبو قتادة صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأكبر الأمر، وزاد ذلك عنده أنه رأى خالد بن الوليد قد تزوج امرأة مالك بن نويرة، التي أعجب بها بعد قتل زوجها من قبل ضرار بن الأزور، ففارق أبو قتادة خالدا وقدم على أبي بكر ليشكو إليه خالدا فيما خالف فيه، وقد لامه عمر بن الخطاب على ذلك لوما شديدا». [2]

3- إشارة إلى "ذؤاب بن ربيعة الأسدي" حين قتل عتيبة بن الحارث بن شهاب اليربوعي، ولم تعلم ربيعة بقتله إياه حين أسرته في الحرب، وقد نجا ذؤاب بن ربيعة عندما فداه والده. ولو أدركت ربيعة بأنه قاتل عتيبة لا نتقمت منه شر انتقام.

---

[1] – ينظر: عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير: الكامل في التاريخ " تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحاء"، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج 1، ط1، 2002، ص 478.

[2] – ينظر:عبد الوهاب النجار: الخلفاء الراشدون "اعتنى به وليد الذكرى" المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ،د ط ، 2003م، ص 43، وينظر ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج2، ص 330.

كذلك نجد تناصا مع الموروث التاريخي في قوله: [1]

وَقَـدْ عَلِـمَـتْ أُمَـي بِـأنّ مَنـيّتِـي* بِحَدِ سِنـَانٍ أوْ بِحَدّ قَضِيبِ (الطويل)

كمَا عَلِمتْ من قَبـلِ أنْ يَغْـرَقَ إبنُـها * بِمَهْلَكِهِ في المَاءِ، أمُّ شَبـيبِ

تجَشّمْتُ خَـوْفَ الـعارِ أعظَـمَ خُطَّـةٍ * وَأمّلْتُ نَصْراً كَانَ غَيـرَ قَرِيبِ

ولَـلعـَارِ خَلّـى رَبُّ غَسـّانَ مُـلْكَـهُ * وَفَـارَقَ دِينَ اللهِ غَيْرَ مُـصِيبِ

وَلَمْ يَرْتَغِبْ في العيشِ عيسَى بن مُصْعَبٍ* وَلاَ خَفَّ خَوْفَ الحَرْبِ قلبُ حبيبِ

ضمنت هذه الأبيات أحداث تاريخية معروفة في الإسلام وهي كالتالي:

1-إشارة إلى "أم شبيب الخارجي" وتسمى "جهيزة": قيل أنها جارية اشترها أبو شبيب« فقال لها: أسلمي، فأبت، فضربها فلم تسلم، فواقعها فحملت،وتحرك الولد في بطنها، فقالت:في بطني شيء ينقز،فقيل: " أحمق من جهيزة " ، ثم أسلمت فولدت شبيبا سنة ستة وعشرين يوم النحر، فقالت لمولاها: إني رأيت قبل أن ألد كأني ولدت غلاما فخرج مني شهاب من نار فسطع بين السماء والأرض ثم سقط في الماء فخبا» [2]، وشبيب بطل الخوارج، قد خاض الكثير من المعارك ضد الأمويين، وسفك الكثير من الدماء.

كانت أمه تتوقع موته وفق رؤياها، فإن قيل لها: مات، تقول:لا، وإن قيل لها: قتل، تقول: لا، لكن إن قيل لها: قد غرق، بكت وناحت عليه مصدقة ذلك.

2- وفي قوله ربّ غسان وهي إشارة إلى "جبلة بن الأيهم الغساني"، الذي لطم وجه أعرابي من قبيلة بني فزارة، كان قد داس على لباسه، فشكا الأعرابي إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وما كان منه إلا أن يأخذ القصاص له، ولما تسمع جبلة بالأمر

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 49-50.

[2] – ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج2، ص 457.

هرب ليلا مع جنده، ثم ندم على تنصره وفارق دين الله، وقد وقعت هذه الحادثة عند زيارته إلى المدينة المنورة لرؤية الفاروق عمر بن الخطاب. [1]

3- أما البيت الأخير نجد إشارتين فيه: الإشارة الأولى إلى "عيسى بن مصعب الزبيري"، والذي أراد البقاء مع أبيه مصعب لكي يقاتل معه أهل العراق الذين غدروا به، وكان مصعب يرجو نجاة ابنه عيسى، لكن شجاعة ابنه أبت ذلك، فتقدم معه وقاتلا حتى قتلا. [2]

أما الإشارة الثانية: فقد خصها أبو فراس إلى "حبيب بن المهلب" المعروف بالحَرّون والذي يعني رباطة جأشه وقوة جنانه يوم الوغى لما امتاز به من ذكاء وحنكة ودهاء التخطيط. [3]

وفي قصيدة نظمها أبو فراس وهو في الأسر، وبعثها إلى سيف الدولة يحذره فيها خروج الروم إلى الشام لمواجهته، فجاء بين ثنايا سطورها تناصا لأحداث تاريخية ،تتحدث عن تلك الوقائع التي كانت تحفل بها العرب وكانت مفخرة للنصر والسبق إلى الفوز، محفزا إياه بها، يقول: [4]

قَدْ أغضَبــوكُمْ فاغَــضَبُوا، وَتَأهَبُوا * لِلْــحرْبِ أُهْــبَةَ ثَائِــرٍ، غَــضْبَانِ (الكامل)
فَبَنُو كِلابٍ، وَهْــيَ قُلٌّ أُغضِبَــــتْ * فَدَهَتْ قَبَائِــلَ مُسْــهِرِ بنِ قَــنَانِ
وَبَنُو عُبَــادٍ، حِينَ أُحْــرِجَ حــارِثٌ * جَرَوا التَّخَــالُفَ في بَنِي شَيْبَــانِ
خلَوا عَدِيّاً، وَهْــوَ صَاحِبُ ثــأرِهِم * كَرَماً، وَنَالوا الثَّــأرَ بابنِ أبَــانِ
وَالمُسْلِمُونَ، بِشاطِئِ اليَرْمُــوكِ لــ * مَّا أُحْرِجُوا، عَطَفُوا على هَــامَانِ

---

[1] – ينظر: عباس محمود العقاد: مجموعة العبقريات الإسلامية " كاملة"، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط ، 2002 ، ص 54.

[2] –ينظر:ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج4، ص 20–21.

[3] – ينظر: المرجع نفسه ، ج3، ص 398.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 342– 343.

وَحُمَاةُ هَاشِمَ حِينَ أُحْرِجَ صَدرُهـــا * جَرّوا البَـــلاءَ عَلَى بَـــني مَـــرْوَانِ
وَالتّغْـــلبِيّونَ احْتَمَوا عنْ مِثْلِـــهَـــا * فَـــعَـــدَوْا عَلى العَادِينَ بِـــالسُّـــلاَنِ
وَبَغَى عَلَى عَبسٍ حُذَيفَةُ فاشتَفَـــتَ * مِنْهُ صَوَارِمُـــهُـــمْ وَمِـــنْ ذُبْـــيَانِ
وَسَـــرَاةُ بَكْرٍ بَـــعْدَ ضِيقٍ فَرّقُـــوا * جَمْـــعَ الأَعَـــاجِمِ عَـــنْ أُنُوشِـــرْوَانِ
أَبْقَتْ لِبَكْرٍ مَفْـــخَرًا، وَسَـــمَا لَهـــا * مِنْ دُونِ قَـــوْمِهِـــما، يَـــزِيدُ وَهَانِي
المَانِعِينَ العَنْـــقَفِـــيرَ بِطَـــعْنِـــهِمْ * والـــّائِـــرِينَ بِمَـــقْـــتَـــلِ النّـــعْمَـــانِ

في هذه الأبيات زخم كبير من الأحداث التاريخية، وسوف نقتصر على ذكر ثلاثة أحداث كبرى عرفتها العرب في الجاهلية وفي الإسلام وهي:

1- إشارة إلى أن "الحارث بن عباد" دفع بابن أخيه "بجير" المعروف بـــ " ابن أبان " إلى حتفه بدلا من قتله "المهلهل"، وتعود هذه الواقعة إلى الحرب التي كانت بين بكر وتغلب، والذي كان سببها قتل "جساس بن مرة"" كليب التغلبي" ثأرا لقتله الناقة " سراب"، والتي كان صاحبها قد نزل بالبسوس بنت منقذ التميمية خالة جساس، ولما وصل الخبر إلى المهلهل"عدّي" أخو كليب قرر الانتقام له، وفي خضم المعارك التي وقعت بين قبيلة جساس " بني شيبان" وقبيلة "تغلب" برئاسة المهلهل، اعتزل "الحارث بن عباد" وأهله هذه الحرب، لكن لما أسرف المهلهل في القتل وسفك الدماء،بعث الحارث بابن أخيه بجير بكتاب إلى المهلهل، يدعوه فيه أن يكف الحرب ويصلح ذات البين، لكن المهلهل طعن بجير وقتله وقال: بؤ بشسع نعل كليب، فغضب الحارث لهذا الأمر، وواجه تغلب وقتل قتالا شديدا، كما أسر المهلهل وهو لا يعرفه ،وأخبره بأن يدُلّه على " عدّي" مقابل أن يطلق سراحه ويوفر له الأمان، حينها عرّفه بنفسه: بأنه عدّي أخو كليب، وما كان للحارث إلا أن يطلق سراحه كرما. [1]

[1] – ينظر: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج1، ص 446-447.

2- إشارة إلى معركة "اليرموك" التي خاضها المسلمون بقيادة "خالد بن الوليد" ضد الروم وحلفائها الأرمن الذي كان "هامان" رئيسهم، وكان النصر حليف المسلمين على الرغم من قلة عددهم. [1]

3- إشارة إلى حادثة تاريخية أخرى مشهورة وهي حادثة "يوم ذي قار":

« ذُكر عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه لما بلغه ما كان من هزيمة ربيعة جيش كسرى، قال: هذا أول يوم انتصف العرب من العجم، وبي نُصروا». [2]

وما حدث في يوم ذي قار، هو قتل " النعمان بن المنذر اللخمي" ،"عدّي بن زيد العبادي"، وكان هذا الأخير من تراجمة "أبرويز كسرى بن هرمز" كذلك غضب كسرى من النعمان، بسبب رفض النعمان بعث النساء اللواتي يحملن الصفات التي أرادها كسرى ، الأمر الذي دعاه إلى الفرار بما لديه من أهل وسلاح، أين نزل إلى ذي قار في قبيلة بني الشيباني سرا، فلقي هانئ بن قبيصة بن هانئ بن مسعود، فأمَّن له أهله وما لديه من سلاح؛ لأنه كان يعلم جيدا بأن هانئ مانعه مما يمنع منه نفسه، ثم قدَّم نفسه إلى كسرى ، فسجنه حتى مات، ومع هذا كسرى طلب من هانئ أن يعطيه ما تركه النعمان من تركة، فرفض هانئ، حينها قرر كسرى الإطاحة ببكر بن وائل، فنصر الله العرب. [3]

إن كل هذه التناصات مع الأحداث التاريخية السالفة الذكر، تؤكد مدى سعة ذاكرة الشاعر، وقدرته على العودة إلى الماضي، والبحث بين طياته عن تلك الإشارات المستنيرة، والتي تساهم في رفع معنوياته ،وتثبت حقيقة علاقته بالرجل العربي المفعم شجاعة وتعاليا، مما أثبت قدرته على رسم لوحة تاريخية يفوح منها عبق الشاعرية وأريج الجمال اللغوي.

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص 379.

[2] – أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري"تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم"، دار المعارف، مصر، القاهر،ج2، ط2، د ت، ص 193.

[3] – ينظر: المرجع السابق، ص 206-207.

إذن جاء شعره ممتلئا بالأحداث التاريخية، التي « يسعى من خلالها لتأكيد عظمة ذاته التي تنتمي إلى هؤلاء القوم، فصوته في قصائده هو صوت المغتبط، وصوت الشاعر يملأه الشعور بعظمته، فيغني ميوله وأهواءه وبطولاته مرتدا إلى جذور التاريخ يُوصّل ذاته وينمي شخصيته المتعالية».[1]

إن أبا فراس الحمداني، عندما اتكأ على استحضار هذا التراث لم يوظفه في حمل دلالات رمزية جديدة، وإنما كان يكتف في أفضل الأحوال بإعادة صياغته، ... أو تضمين شعره نماذج منه[2]، فهو «يندمج في تراث لغوي يؤبد المحافظة الملازمة لأشكال الثقافة التي يعبر عنها، ويغوص في محيط من الدلالات والتناسبات الدلالية...التي تشكل شيئا فشيئا شبكة وعيه الصانع» .[3]

ج- حضور الشعر العربي:

إن الشعر العربي معين لا ينضب من حيث الثقافة، فقد لجأ الكثير من الشعراء إلى مدارسته وحفظه من أجل شحذ قريحتهم الشعرية، ليتحول في الأخير إلى مصدر لمعانيهم ومنبع لثقافتهم، وأبو فراس واحد من هؤلاء، فكانت علاقته بالشعر علاقة حميمية تستوجب الحب الشديد والدافع الكبير، لحفظ الكثير من القصائد الشعرية ودراستها دراسة معمقة، والغوص في براثين تلك الانعكاسات القائمة عن حياة الشعراء المعرفون في عصره أو في غيره، ولهذا أعده النقاد« وريث جمهرة من الشعراء العرب، فقد تأثر بهم، وطبع شعره بالكثير من ألوانهم».[4]

ويمكننا الوقوف في ديوان أبي فراس الحمداني لمعاينة تلك النصوص الشعرية الغائبة، والتي تثبت تناصه معهم، ونذكر على سبيل المثال نصوصا شعرية لبعض

---

[1] – عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي " قضايا وظواهر" ، ص 230.

[2] – ينظر:علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 256.

[3] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 106.

[4] – جورج غريب: أبو فراس الحمداني " دراسة في الشعر والتاريخ"، ص 60.

الشعراء، كـــ " طرفة بن العبد" و"الثالوث الأموي" ورفيقه في حضرة سيف الدولة "أبو الطيب المتنبي".

استدعى أبو فراس صوت طرفة بن العبد في قوله من بحر الطويل:[1]

عَدَاوَةُ ذِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً * عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ

بهذا البيت الشعري يتناص مع بيوت طرفة بن العبد إذ يقول : [2]

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً * عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ

هذا الاستدعاء وهذا التناص هو تناص امتصاصي تآلفي؛لأن موقف الشاعرين متماثل، فكل من طرفة و أبي فراس في موقف اللوم والعتاب لقومهما، وهما صاحبا عزة وأنفة، كما كانت لهما وقفات للذود عن حمى وطنهما حتى ولو بالكلمة.

إن أبا فراس «يستدعي إلى الأذهان ما ارتبط ببيت طرفة ... من ظلال إيحائية لصورة ذلك الفارس الشاب المدلل، الذي يعمل لرفعة شأن قومه بشجاعته وكرمه ونبله وشعره، ولكنهم يجازون إحسانه بالإساءة، ويجدون في قطع أواصر المودة بينهم وبينه»[3]، هذه الإساءة التي تشبه الألم الناتج عن وقع الحسام المهند.

لقد وظف أبو فراس الحمداني هذا الاستدعاء ليسقط حال طرفة على حاله، وهو في الأسر ينتظر من سيف الدولة ومن قومه المسارعة لفدائه وإطلاق سراحه من قيد الروم، لكن هيهات دون فائدة، إنه يتألم من عدم اهتمامهم به.

ومن أشكال التناص الشعري عند أبي فراس تناصه مع شاعر الجود والكرم "حاتم الطائي".

يقول أبو فراس الحمداني: [4]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص 112.

[2] – ديوان طرفة بن العبد: البستاني، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 36.

[3] – علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس، ص 258.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 179.

وَمَا كَانَ للأَحْزَانِ، لَوْلاكِ، مَـــسْلَكٌ * إِلَى القَلْبِ، لَكِنّ الهَوَى للبِلَى جِسْرُ(الطويل)

وتَهْلِكُ بَينَ الهَزْلِ وَالـــجِدّ مُهـــجَةٌ * إِذَا مَا عَدَاهَا البَينُ عَذّبَهَا الهَـــجْرُ

فَأَيْقَنْتُ أَنْ لا عِزّ بَعْـــدي لعـــاشِقٍ * وَأَنَّ يَدِي مِمّـــا عَلِقْـــتُ بِهِ صِـــفْرُ

البيت الأخير يتناص مع بيت حاتم الطائي الذي يقول فيه: [1]

تَرَى أَنَّ مَا أَهْلَكْتُ لمْ يكُ ضَرَّنِـــي* وَأَنَّ يَدي مِمَّا بَخِـــلْتُ بـــهِ صـــفرُ

إن بيت أبي فراس الحمداني أتى في سياق الغزل، إنه يوحي بتلك الانفعالات العاطفية الناجمة عن مدى قهر وصدي المحبوبة له، فقد أدرك الشاعر وأيقن أن لا عز بعده لعاشق لها، وأن يداه خالية وفارغة من عشقها بعدما أنهكه وأحزنه حبه لها، في حين أدرج حاتم الطائي بيته من أجل إثبات أن لا أهمية ولا قيمة للمال عنده فهو غاد ورائح، فإن ملك المال وبخل به تظل يداه فارغتان لا شيء فيهما، فقد أضفى هذا التقاطع بين البيتين جمال الإيحاء وقوة الشاعرية الدفاقة بين عذاب المحب وسخاء المحبوب.

ونجد تناصا آخر في سياق الفخر مع كل من الفرزدق وجرير.

يقول أبو فراس:[2]

لَنَا أَوَّلٌ فِي المَكْرُمَاتِ وَآخِرٌ * وَبَاطِنُ مَجْدٍ تَغْلَبيٌّ، وَظَاهِرُ(الطويل)

إنه يتناص مع قول الفرزدق: [3]

لَنَا العِزَّةُ الغَلْبَاءُ والعَدَدُ التّي * عَلَيْهِ إِذَا عَدَّ الْحَصَى يَتَخَلَّفُ

ويقول أبو فراس: [4]

إِذَا أَمْسَتْ نِزَارُ لَنَا عَبِـــيداً * فَإِنّ الـــنّاسَ كُلّـــهُمُ نِـــزَارُ

وهذا البيت يتناص مع قول جرير: [1]

---

[1] – ديوان حاتم الطائي، دار صادر، بيروت، د ط، 1981، ص 50.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 122.

[3] – ديوان الفرزدق: شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1986، ص 101.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 145.

إذَا غَضِبَت عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ * حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُم غِضَابَا

هذه الأبيات جميعها تشترك في الفخر والاعتزاز ببطولات الآباء والأجداد، فأبي فراس يفتخر بأسلافه من تغلب، وأن المجد يكون لهم أولا وآخر، كما يشير إلى نصرة قومه على قبائل نزار، فإن أصبحت هي عبيدا لهم، صار كل الناس عبيدا لهم كذلك، والفرزدق يعتز بقومه ويفتخر بعدد بطولاتهم، التي لا يستطيع حتى الحصى عدها، أما جرير فراح يرفع مكانة قومه بني تميم واصفا غضبها بغضب جميع الناس.

لقد رسم هذا التناص الثلاثي لوحة من لوحات الفخر والاعتزاز بمجد القوم والأهل، حيث تشابكت وتواشجت لتشابك وتواشج روح الحماسة والحمية في نفوس الشعراء الثلاث.

ومن نماذج التناص الشعري أيضا، تناصه مع قول أبي الطيب المتنبي:[2]

مَا كُلُّ مَنْ طَلَبَ المَعَالِي نَافِذًا * فِيهَا وَلاَ كُلُّ الرِّجَالِ فُحُولاَ

ويقول أبو فراس الحمداني في هذا الموضع:[3]

فَإِنْ تَفْتَدُونِي تَفتَدُوا شَرَفَ العُلاَ * وَأَسْرَعَ عَوَّادٍ إِلَـيْهَا، مُـعَوَّدِ (مجزوء الكامل)

وَإِنْ تَفْتَدُونِي تَفتَـدُوا لِعُـلاَكُـمُ * فَتًى غَيْرَ مَرْدُودِ اللِّسَانِ أَوِ الْيَدِ

يُدافِعُ عَنْ أَعْـرَاضِكُـمْ بِلِسَـانِهِ * وَيَضْرِبُ عَنكُمْ بِالحُسَامِ المُهَنَّدِ

فَمَا كُلّ مَنْ شَاءَ المَعَالِي يَنَالُـهَا * وَلاَ كُلّ سَيَّارَ إِلَى المَجْدِ يَهْتَدِي

نلمح في بيت أبي فراس الأخير تناصا مع قول المتنبي السابق، وما يجدر بالذكر هنا، أن أبا الطيب المتنبي من الشعراء الذين عاصروا أبي فراس، وقد كان يتودد إلى سيف الدولة مادحا إياه تارة، ومبرزا له ملكته الشعرية تارة أخرى.

---

(1) – ديوان جرير: شرح كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986، ص 64.

(2) – ديوان أبي الطيب المتنبي:شرح مصطفى السبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، ج1، 2007، ص 193.

(3) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 96.

وشاعرية التناص بين الشاعرين تكمن في أن كل واحد نظم بيته في قالب من الحكمة والموعظة، فقد أراد الشاعران أن يبيّنان أن المكانة المرموقة والطريق الموصل إلى المجد التليد لا يناله أي شخص، إلا إذا كانت لديه سمات الفحولة من سؤدد وسيادة ورفعة...

حقيقة استفاد أبو فراس الحمداني من استدعاء واستحضار بعض النفحات الشعرية من الشعر العربي، وغذى بها شعره ليتوسع في دائرة أفكاره وموضوعاته ،وهذا ما أثبت قدرته على الإحاطة «بالكنوز الدفينة في الشعر العربي، فالأمير مثقف مستنير جمع بين الشعر والتاريخ في اتجاهه الفكري، فكان مثلا لفارس لم يشْغِلْهُ مكانه في الدولة عن البحث والدرس، كغيره مما آثرو الدَّعة والسكون .... ولكنه مع موهبته الشاعرة قد قرأ واستوعب ولو امتدت به الأيام لأبرز مختارات من محفوظه».[1]

و ما يعني هذا التداخل بين النصوص إلا قدرة الشاعر في مزج ما ثقفه من دين وتاريخ وشعر، ليفتح آفاق فضاء قصائده على دلالات عديدة، ويخرجها من نمطية المباشرة والسكون إلى نمطية الحركة والتفاعل.

[1] – محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص 60.

IV/ شعرية الانزياح التركيبي:

تهتم الدراسات النقدية والأدبية الحديثة بعنصر الاستخدام اللغوي في النص الشعري خاصة، وفي النص الأدبي عامة ،ويتجلى هذا التركيز في الدراسات الشعرية والأسلوبية، وغيرها من الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري على أنه لغة مستخدمة بطريقة مغايرة للمألوف والمعتاد [1]، لتأدية وظائف جمالية شعرية ومن بين ظواهر الاستخدام اللغوي ظاهرة الانزياح التي تعد من الظواهر الفاعلة في تحقيق شعرية عمل أدبي ما.

1-مفهوم الانزياح:

جاء في القاموس المحيط: « نزح نزحا ونزوحا: بعد .... ونزحت هي نزحا، فهي نازح ونزح و نزوح: في البعد .... والنزيح: البعيد» . [2]

يعرف مصطلح الانزياح* عند النقاد على أنه انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وذلك «من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن استعمال غير مألوف في

---

[1] – ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2003، ص 43.

[2] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص 244، مادة [نزح].

* – عرفه النقاد بمصطلحات عدة أهمها: التجاوز، الانحراف، الاختلال، الانتهاك، المخالفة، الشناعة، خيبة الأمل.

التعامل مع اللغة، إذ يغدو النص الشعري نصا يرنو إلى (اللاعقلانية) و (اللامألوف) و (اللاعادي) » [1] ، محدثا وقعا جماليا لدى المتلقي.

وقد عرف هذا المصطلح شيوعا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة، وفي الدراسات الأسلوبية خاصة، إذ « يرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك لما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري» [2]، فالكتابة الفنية تتطلب من المبدع أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة [3] ، وتتحقق من خلال التأليف الإبداعي الذي يكسر فيه أطر قواعد اللغة لإنتاج وظيفة شعرية تتجاوز الوظيفة التواصلية للغة، « فاستخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، خلق المسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية،وفي بناها التركيبية، وفي صورها الشعرية، إن الشاعر من جهة يمارس فاعلية جماعية، ويمتاح إلى الروح الجماعية بمجرد أنه استخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة، ولكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا وفاعلية ودلالات جديدة».[4]

---

[1] – موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص43.

[2] – المرجع السابق، ص 43.

[3] – ينظر: شكري محمد عياد: اللغة والإبداع "مبادئ علم الأسلوب العربي"، أنترناشيونال برس، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص 81.

[4] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 39.

إذن « يتفق علماء الأسلوب في كون " الانزياح" هو انتقال اللغة من نظامها الأحادي المعياري إلى الطاقة الخلاقة المكرسة في شكل ممارسة أسلوبية، أي هو انتقال اللغة من مجال الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق والتميز، ليتم عملية التحول من طور الإفهام إلى طور الإنجاز والتفاعل»[1]، أما فيما يخص أهمية الانزياح فإنها تظهر« في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ما تربى عليه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية، وإن الجديد والغريب الذي تعكسه ظاهر الانحراف ما هو إلا ترسيخ للشعرية التي تثير من خلال دلالاتها الكامنة والمشحونة أثرا كبيرا في نفس المتلقي».[2]

ويتم الانزياح وفق مستويين اثنين:

- **أولهما:** الانزياح الاستبدالي، وسوف نرجؤ دراسته في الفصل الثاني من البحث.

- **وثانيهما:** الانزياح التركيبي، وهذا ما يهمنا في هذه الوقفة من الدراسة ،وهو يمس البناء النحوي للتركيب، باعتبار« الظاهرة الإبداعية تتشكل من تشكيلات لغوية ومركبات لفظية ينجزها المبدع قصد نقل عالم مخالف للواقع» [3]، ويكون عن طريق كسر مألوف هذه التشكيلات؛ أي« يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين

---

[1] – عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، إشراف د صالح مفقودة ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004،2005، مخطوط،ص04 .

[2] – موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص 58.

[3] –عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، ص 09.

الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة»[1]، وما تنتجه من قيم جمالية وشعرية تجعل القارئ يقتفي أثرها بلذة ومتعة.

ويتجسد هذا الانزياح في هذا المستوى في ثلاث سمات هي: التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

2-تجليات الانزياح التركيبي في الديوان:

أ-التقديم والتأخير:

تمتاز الجملة في اللغة العربية بنظام معين في ترتيب وتسلسل مفرداتها أساسه القاعدة النحوية، وأي تغير في هذا الترتيب- خاصة من ناحية تقديم وتأخير بعض عناصرها- يمثل انزياحا، مما يكسبها جمالا وطاقة إيحائية واسعة.

وقد عنى البلاغيون بسمة التقديم والتأخير،وأهم الدلالات التي تترتب عليها والتي بدورها تثري النص دلالة وعمقا،ولهذا قال فيه عبد القاهر الجرجاني(ت471هـــ): «هو باب كثير الفوائد،جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، وتلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان».[2]

إن علماء النحو يؤكدون على أن الجملة تقوم على ركنين أساسيين: ركن يمثل المسند إليه، وهو المتحدث عنه، وهو الركن الاسمي، وركن آخر يمثل المسند وهو الخبر، وهو ما يمثله الركن الفعلي، فيعمد الشاعر لخلق نظام لغوي في تغيير رتبة الجملة لغرض

---

[1] – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 120.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 106.

دلالي، فتتغير هذه المواقع[1] ، وتتغير معها الدلالة السطحية إلى دلالة عميقة، والتي عنها تنتج الشعرية.

ولهذا يعد الانزياح التركيبي – وما فيه من تقديم وتأخير– من الملامح الأسلوبية المهمة، والتي تصب في باب الشعرية –ولعله نقطة تقاطع بين الشعرية والأسلوبية– فهو لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا. [2]

لقد حازت سمة التقديم والتأخير على نصيب وافر في ديوان أبي فراس الحمداني، وسنحاول استقصاء بعض النماذج منها.

أهمها في قول الشاعر: [3]

فَـلِلّهِ إِحْسَـانٌ إِلَـيّ ونِعْـمَـةٌ * وَللهِ صُنْـعٌ قَدْ كَفَانِي التَـصَنُّعَا (الطويل)

أَرَانِي طَرِيقَ المَكْرُمَاتِ كَمَا رَأَى * عَلِيٌّ وَأَسْمَانِي عَلَى كُلِّ مَنْ سَعَى

الأصل في الجملة الاسمية أن يسبق المبتدأ الخبر، إلا أن الشاعر قدم الخبر "لله" (شبه جملة)، وأخر المبتدأ (إحسان – صنع)؛لأنه أراد التركيز على لفظ الجلالة " الله"، وذلك لغاية مقصودة، فالله هو من أحسن إلى الشاعر عندما سخر له تلك النعم، وبالتالي يكون الإحسان من الله فقط، وليس من الأشخاص الذين يمنون عليه النعم كسيف الدولة، وأن لله فقط الصنيع والفضل على الشاعر، فقد ألهمه وعلمه الأخلاق الفاضلة كالصبر في وقت المحن مثلا، وعليه جاء غرض الشاعر من تقديم الخبر هو الشكر والثناء والاعتراف بفضله جلى وعلا وإحسانه.

ويقول في موضع آخر: [4]

---

[1] – ينظر: عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، ص 9.

[2] – ينظر: سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية، ص 54.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 207

[4] – المصدر السابق، ص 234– 235.

وَلِلْوُرَّاثِ إِرْثُ أَبِي وَجَدّي * جِيَادُ الخَيْلِ وَالأَسَلِ* الطِّوَالِ (الوافر)

وَمَا تَجْنِي سَرَاةُ بَنِي أَبِينَا * سِوَى ثَمَرَاتِ أَطْرَافِ العَوَالِي

مَمَالِكُنَا مَـــكَاسِبُنَا، إِذَا مَا * تَوَارَثَـــهَا رِجَـــالٌ عَنْ رِجَالِ

في البيت الأول نلمح تقديم الخبر (للوارث) على المبتدأ (إرث أبي وجدي)، وهنا قدم الشاعر الخبر (للوارث) ليبرز أهميتهم، فهم الأمل المنشود للمحافظة على هذا الإرث العظيم، والمتمثل في أدوات القتال، والتي بدورها توحي على قدرتهم على خوض المعارك بكل حزم وعزم من أجل تحقيق النصر والذود عن تلك المكاسب التي نالها وحاز عليها أجدادهم.

و نجد نموذجا آخر – للتقديم والتأخير– إذ يقول الشاعر: [1]

فَلاَ تَصِفَنّ الحَـــرْبَ عِنْدِي فَـــإِنَّهَا * طَعَامِيَ مُذْ بِعْتُ الصِّبَا وَشَرَابِي (الطويل)

وَقَد عَرَفَتْ وَقْعَ المَسَامِيرِ مُهْجَتِي * وَشُقِّقَ عَنْ زُرْقِ النْصُولِ إِهَابِي

وَلَجّجْتُ* فِي حُـــلْوِ الزَّمَانِ وَمُـــرِّهِ * وَأَنْفَقْتُ مِنْ عُمْرِي بِغَيْرِ حِسَابِ

نلاحظ في البيت الثاني أن الشاعر قدم المفعول به (وقع المسامير)، عن الفاعل (مهجتي) وهنا قدم الشاعر المفعول به، ليوضح ويبرز أثر هذه المسامير على حالته النفسية والجسدية فهو القائد والفارس الذي لا يشق له غبار، وقد أضحى جريحا مقيدا بسبب ذاك السهم الذي أصابه وهو يقاتل، والذي شق جلده لإخراج نصله منه.

ومن نماذج التقديم والتأخير عند أبي فراس الحمداني ظاهرة تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية وهي أكثر الظواهر شيوعا عنده، نراه يقول:[2]

وَإِنْ ظَمِئَتْ نَفْسِي إِلَى طِيبِ رِيقِهَا * لَقَدْ رَوِيَتْ بِالدَّمْعِ مِنِّي المَدَامِعُ (الطويل)

---

* – الأسل: الرماح، والأسل نوع من الشجر تتخذ منه الرماح.

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 42.

* – لَجّجتُ : خضت اللجة: وهي معظم الماء.

[2] – المصدر السابق: ص 210.

وَإِنْ أَفَلَـــتْ تِلْكَ البُـــدُورُ عَشِيَّـــةً * فَإِنَّ نُحُوسِي بِالفِـــرَاقِ طَوَالِعُ

وَلَـــمَّا وَقَفْنَـــا لِلْـــوَدَاعِ، غَـــدِيَّةً * أَشَارَتْ إِلَيْنَا أَعْـــيُنٌ وَأَصَـــابِعُ

نلمح في البيت الأخير تقديم الجار والمجرور (إلينا)عن الفاعل (أعين وأصابع)، جاء هذا التقدم في معرض الحديث عن الغزل، كما تقدم الجار والمجرور (بالدمع) عن الفاعل(المدامع) في البيت الأول،إذ الشاعر هنا راح يهيم بتلك الخلجات النفسية الأليمة الناتجة عن وداع محبوبته وفراقها، وما تقديم الجار والمجرور إلا لإثبات وقع هذا الوداع على نفسه، على غرار عدم اهتمامه بمن حوله من ناس، إنه يشغله الفراق، ويملأ قلبه حسرة وألما.

نخلص مما سبق أن التقديم والتأخير سمة شعرية امتاز بها الانزياح التركيبي، والتي تمكن منها شاعرنا، وهذا إن دل فإنه يدل على قدرته على امتلاك زمام البلاغة والفصاحة، وتشكيل بدائل جديدة في التركيب النحوية، التي تساهم في إيصال نصه إلى القارئ، والتأثير فيه.

ب-الحذف:

تعتبر سمة الحذف من أشكال الانزياح التركيبي التي تتولد من خلالها الشعرية وعليها «يعول علماء البلاغة ونقاد الأسلوبية، وإن كانت التربة البلاغية القديمة قد جعلت من " الحذف" بابا واسع المعاني، وتقفز منه اللغة إلى جماليات المجاز»[1]، ففي كثير من الأحيان يلجأ الشاعر إلى الاختصار والاقتصاد في شعره بواسطة حذف مفردة أو جملة أو أكثر من جملة على حسب السياق الذي قال فيه شعره.

وقد عنى البلاغيون بهذه السمة عناية فائقة، وأفردوا لها فصلا، كما فعل عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) في كتابه " دلائل الإعجاز"، وفيه يقول: « هو باب دقيق المسلك،

[1] – عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، ص 51.

لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانا إذا لم تُبِن »[1] ، فالصمت أفصح من الذكر.

ويعد الحذف عند الأسلوبيين من أهم القضايا الأسلوبية، بوصفه انحرافا عن المستوى التعبيري العادي؛ لأنه «خروج عن النمط الشائع في التعبير، أو هو خرق للسنن اللغوية، ومن هنا كانت قيمته وتأثيره». [2]

وللحذف أهمية بالغة في جعل القارئ يشارك الشاعر في شعره بإكمال المحذوف بواسطة بعض القرائن، إذ « يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، وعملية التخيل هذه ... تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي». [3]

ومن نماذج الحذف في ديوان أبي فراس الحمداني نورد ما يلي:

يقول: [4]

وَلَمَّا ثَارَ سَيْفُ الدّينِ ثُرْنَا * كَمَـا هَيّـجْتَ آسَـاداً غِضَابَا (الوافر)

أَسِنَّتُهُ، إِذَا لاَقَى طِـعَاناً * صَـوَارِمُهُ إِذَا لاَقَى ضِـرَابَا

دَعَانَا، وَالأَسِنّةُ مُشْرَعَاتٌ * فَـكُنَّا، عِنْدَ دَعْوَتِهِ، الجَـوَابَا

صَنَائِعُ فَاقَ صَانِعُهَا فَفَاقَتْ * وَغَرْسٌ طَابَ غَارِسُهُ، فَـطَابَا

وَكُنَّا كالسِّهَامِ، إذا أصَـابَتْ * مَرَامِـيهَا فَرَامِيـهَا أصَـابَـا

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 146.

[2] – فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية" ، "تقديم طه وادي"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص 138.

[3] – المرجع السابق، ص 137.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 20.

في البيت الثاني من هذه الأبيات نلاحظ حذف المبتدأ، والأصل " نحن أسنته" و " نحن صوارمه"، وقد حذف الشاعر" نحن"، وفق قرينة مقالية بعدية، حيث ذكر بأنه بمثابة السهام في البيت الأخير، وجاء هذا الحذف في سياق الفخر والاعتزاز بنفسه؛لأن الشاعر هنا يفتخر ويعتد لشجاعته وبطولته وفتوته، فحين يخرج سيف الدولة للقتال، كان الشاعر رمحه وسيفه الذي يدافع به معه وعنه، مستعملا أسلوب التعظيم، لما في نفسه من تعال وعزة.

و نجد مثالا آخر للحذف في قوله: [1]

كَانَ قَضِيبـــاً لَهُ انْثِنَاءُ * وكَـــانَ بَدْراً لَهُ ضِـــيَاءُ (مخلع البسيط)

فـــزَادَهُ رَبُّـــهُ عِـــذَارًا * تَمَّ بِهِ الحُـــسْنُ وَالبَهَاءُ

كَذَلِـــكَ اللهُ وَكُلَّ وَقْـــتٍ * يَزِيدُ فِي الخَلْقِ مَا يَشَاءُ

نلمح في البيت الأول حذفا لاسم ناسخ " كان"، والأصل « كان قوامه قضيبا » و «كان وجهه بدرا»، وقد حذفه الشاعر وفق قرينة ذكرت في البيت الانثناء والضياء، فالانثناء لا يكون إلا للقوام، والضياء لا يكون إلا في الوجه، وقيل في سياق الوصف، إذا استطاع الشاعر أن يحدث فرقا واضحا بين المعنى الأول (مع الحذف)، وبين المعنى الثاني (بدون حذف)، فقد جعل الموصوف كله قضيبا لينا وبدرا مضيئا بغرض التعميم لا التخصيص.

ويورد الشاعر حذفا في قوله: [2]

مِنْ بَحْرِ شِعْرِكَ أَغْتَـــرِفْ * و بِفَضْلِ عِلْمِكَ أَعْـــتَرِفْ* (مجزوء الكامل)

أنـــشَدْتَـــنِي، فَكَـــأَنَّـــمَا * شَقَّقْـــتَ عَنْ دُرٍّ صَـــدَفْ

شِعْرًا، إذا مـــا قِسْتُـــهُ * بِجَمِـــيعِ أَشْعَـــارِ السَّلَـــفْ

---

[1] – المصدر نفسه، ص 13-14.

[2] – المصدر السابق، ص 214.

* – يخاطب في هذه الأبيات القاضي أبي الحصين.

قصَّرْنَ، دُونَ مـــدَاهُ تَقْـــ * ـــصِيرُ الحُرُوفِ عنِ الألِفْ

حذف الشاعر المفعول به للجملة الفعلية " أغترف "، والتقدير " أغترف شعرا"، وقد دلت عليه قرينة بعدية جاءت في البيت الثالث، ولمعرفة فائدة هذا الحذف لابد من ذكر السياق الذي قيل فيه، فقد استعان به الشاعر عندما « أنشد القاضي أبو حصين علي بن عبد الملك شعرا، فاستحسنه، وأنشده أبو فراس شعرا فاستجاد ه »[1]،إنه يبين من خلاله فضل شعر القاضي أبو حصين في شحذ قريحته الشعرية، فكان شعره موازيا للمعين الذي لا ينضب، والنبع الذي لا يفتر، كما أحسن الشاعر عندما وظف الفعل " أغترف"، والذي يحمل في دلالته مدى الاستفادة الكبيرة للشاعر من علم وشعر القاضي.

ومن نماذج الحذف حذف النداء في قوله: [2]

أَبُنَـــيَّتِـــي، لاَ تَـــحْزَنِي * كُـــلُّ الأَنَـــامِ إِلَـــى ذَهَـــابِ (مجزوء الكامل)

أَبُنَيَّـتِي، صَبْرًا جَمِيـــ * ـــلاً لِلجَلِيلِ مِنَ المُصـابِ !

نُوحِي عَلَيّ بِحـــسَرْةٍ! * مِن خَلفِ سترِكِ و الحِجَابِ

قُولِـي إذا نـادَيـتُنِي * وَعَـيـيتُ عَن رَدِّ الجـواب

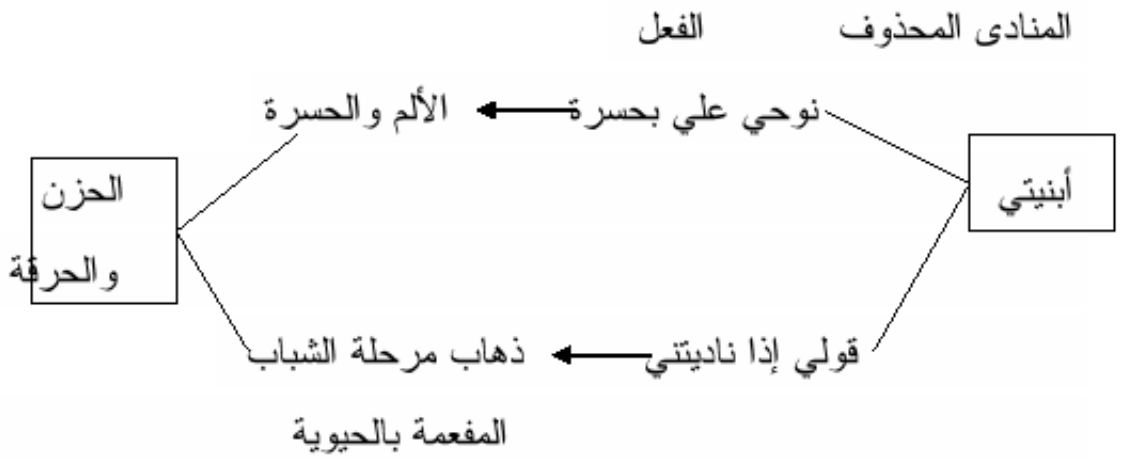
زَيْنُ الشَّبَابِ، أَبُو فـِرا * س، لـمْ يُمَتَّع بالشبَـــابَ !

في هذا المقطع لجأ الشاعر إلى حذف المنادى " أبنيتي"، وقد دل على هذا الحذف قرينة قبلية، إنه يخاطب ابنته يوم مقتله، وأمرها أن تبكي وتنوح عليه وهي في سترها وحجابها، مخاطبا إياها بلفظتي: " نوحي" و " قولي"، دون ذكر المنادى، لما لهما من صدى أليم، تتمزق له الأحشاء في نفسه ؛لأنه فقد شبابه وهو في عز الريعان، ولم يتمتع به، ويمكن أن نحدد ونوضح هذا الحذف بالمخطط التالي:

---

[1] –ديوان أبي فراس الحمداني بشرح ابن خالويه "إعداد محمد بن شريفة" ، ص 311.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 64.



وعليه إن الحذف ظاهرة شعرية لها ملاحة وسحر، حيث ترقى بالنص، وتوسع فضاءه الدلالي، وتظهر قدرة القارئ على فك شفرات هذا النص، وتأويل ثغراته بإعمال فكره وإثارة حسه، من أجل سد هذه الثغرات بما يناسبها.

ج-الالتفات:

الالتفات في اللغة هو الانصراف عن الشيء، حيث جاء في القاموس المحيط: «لفته، يلفته: لواه، وصرفه عن رأيه، ومنه الالتفات والتلفت». [1]

أما في اصطلاح البلاغيين فهو « التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر» [2]، ويقدم لنا ابن الأثير حقيقة الالتفات بقوله:« حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا». [3]

أما قدامة بن جعفر(ت 337هـ) فيعرفه بقوله : «هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن

---

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص 159 مادة [لفت].

[2] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص 223.

[3] – ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، "قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة" ، دار النهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ج2، ط2، د ت، ص 167.

سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإما أن يذكر سببه، أو يحل الشك فيه» [1] ، ويتبين من هذا أن معنى الالتفات هو انتقال الشاعر من حالة إلى أخرى في استعماله للغة ؛«لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك». [2]

و يورد ابن رشيق (ت456هـ) توضيحا في كيفية حدوثه، فيقول: « يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له، فيعدل عن الأول إلى الثاني، فيأتي به، يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول» [3]، فيكون الانتقال من ضمير إلى ضمير هو في حقيقته انتقال المعنى من حال إلى حال، مما يبرز تلك الطاقة الإيحائية في الاستعمال اللغوي، باعتماده على الانزياح والعدول.

وللالتفات صور عديدة وهي: التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب ... كما يعد من الالتفات الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث، والتحول عن المؤنث إلى المذكر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى، ومن الالتفات أيضا الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي. [4]

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 150.

[2] – ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 168.

[3] – ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص45.

[4] – ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص 223.

وتتمثل القيمة الشعرية لسمة الالتفات « وقيمته البلاغة أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي» [1] ، وبالتالي هو يطرد الملل عنه بانتقال المتكلم من صيغة إلى أخرى.

ورد الالتفات في ديوان أبي فراس الحمداني في صور متعدد نذكر منها:

* الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم: ويظهر في قول الشاعر: [2]

جَاءَتْكَ تَمْتَاحُ ردّ وَاحِدِهَـــا * يَنْتَظِرُ النَّاسُ كَيْفَ تُقْفِلُهَا (البسيط)

سَمَحتَ مِنّي بِمُهْجَةٍ كَرُمَتْ * أَنْتَ، عَلَى يَأْسِهَا، مُؤْمِّلُهَا

إنْ كُنْتَ لمْ تَبْذُلِ الفداءَ لَهَا * فَلمْ أَزَلْ، في رِضَاكَ أَبْذُلُهَا

أَرْحَامُنَا مِنْكَ، لِمَ تَقْطَعُـــهَا * وَلَمْ تَزَلْ، دَائِباً، وَتَفْـــعَلُهَا

في البيت الثالث التفات عن ضمير المخاطب (كنت – تبذل)، إلى ضمير المتكلم (أزل– أبذلها) ثم العودة في البيت الأخير إلى ضمير المخاطب (لم تقطعها– لم تزل).

وهذا الالتفات جاء ليبين انتقال الشاعر من مخاطبة سيف الدولة الذي لم يعر أي اهتمام لأمه، والتي ذهبت إليه من منبج إلى حلب من أجل مساءلته فداء وحيدها فردها خائبة، تجر أذيال الحسرة والمرارة، ليلتف إلى ضمير المتكلم، ويخبره بأنه لا يزال يطمع في رضاه وفدائه، وجاء الالتفات في هذه الصورة ليظهر مدى حسرة الشاعر لحسرة أمه وعتابه لسيف الدولة؛ لأنه الوحيد القادر على إخراجه من هذا الوضع.

* الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم: ونجده في قول الشاعر: [3]

إذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطتُ يَدَ الهَوَى * وَأَذْلَلْتُ دَمْعًا مِنْ خَلاَئِقِهِ الكِبْـــرُ (الطويل)

تَكَادُ تُضِيءُ النَّارُ بَيْـــنَ جَوَانِـــحِي * إذَا هِي أَذْكَتْهَا الـــصَّبَابَةُ والفِكْـــرُ

مُعَلَّلَتِي بِالوَصْلِ، وَالمَوْتُ دُونَـــــهُ * إذَا مِـــتّ ظَمْـــآناً فَـــلاَ نَزَلَ القَطْرُ

---

[1] – المرجع نفسه، ص 223.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 274.

[3] – المصدر السابق، ص 177، 178.

حَفِظْتُ وَضَيّعْـــتِ المَـــوَدّةَ بَيْنَـــنَا * وَأَحْسَنَ، من بَعْضِ الوَفَاءِ لكِ،العُذْرُ

نلمس في البيت الثالث التفاتا عن ضمير الغائب (معللتي) إلى ضمير المتكلم (مت)، ثم العودة إلى البيت الرابع إلى ضمير الغائب (ضيعت).

فالالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم يوحي بتلك الانفعالات والعواطف المتأججة من خلال معرض حديثه عن لقاء ووصال محبوبته الذي طال، والتي كانت تتمنع عنه وتتدلل عليه، على الرغم من وعدها له اللقاء يوما ما، ليلتف إلى نفسه ويتمنى حينها أن لا ينزل المطر إذ مات ظمآنا.

* الالتفات عن المضارع إلى الماضي: ونجد مثله في قول أبي فراس:[1]

فَوَافَتْكَ تَعْثُرُ فِي مِرْطِـــهَا* * وَقَد رَأَتِ المَوَتَ مِن عَن كَثَـــبْ (المتقارب)

وَقَدْ خَلَطَ الخَوْفُ لَمَّا طَلَعْـــ * ـــتَ دَلَّ الجَـــمَالِ بِذُلْ الرُّعُـــبْ

تُسَارِعُ فِي الخَطْوِ لاَ خِـــفّةً * وَتَهْتَزّ فِي المَشْيِ لاَ مِنْ طَرَبْ

فَلَمّا بَدَتْ لَكَ دُونَ البُـــيُوتِ * بَدَا لَكَ مِـــنْهُنّ جَيْـــشٌ لَـــجِبْ*

فَكُـــنْتَ أَخَـــاهُـــنّ إِذْ لاَ أَخٌ * وَكُنْـــتَ أَبَـــاهُـــنّ إِذْ لَـــيْسَ أَبْ

في البيت الأول التفات عن الفعل المضارع (تعثر) إلى الفعل الماضي " رأت" ومن الفعل المضارع (تسارع- تهتز) إلى الفعل الماضي (بدت- بدا).

فالالتفات هنا تجسد عن الانتقال من الزمن المضارع الذي يتجدد فيه الحدث بتجدد الزمن إلى الماضي الذي ينتهي فيه الحدث بانقضاء الزمن، وقد جاء هذا الالتفات ليبين حالة وصفة تلك المرأة المسكينة التي خرجت لسيف الدولة عندما أغار على قومها، وما إن

---

[1] – المصدر نفسه، ص 26.

*– المرط: ثوب من الصوف.

* – لجب: كثير.

رآها أشفق على حالتها، ولامست الرحمة قلبه، فقرر الصفح والعفو عن قومها، وبرد ما أخذ منهم رأفة بها.

هكذا جاء الالتفات في شعر أبي فراس الحمداني، محققا لمسة جمالية، جعلت المتذوق لشعره يستمتع وهو ينتقل معه من حال إلى حال، ويذوب في ثنايا شعريته شوقا وتشويقا.

نخلص في الأخير أن الانزياح التركيبي – من تقديم وتأخير وحذف والتفات– أضفى على لغة شعر أبي فراس فضاء فنيا مفعم بالحيوية والنشاط ، نتيجة تفاعل تلك التراكيب وتلاحمها، محدثة الدهشة والإثارة في ذهن المتلقي.

استطاع أبو فراس الحمداني أن يعبر عن جل مواقفه من هتافات عالية ومن زفرات متثاقلة، ومن مناجاة متألمة، وقد أحسن صياغتها فيما يلائمها من مفردات تخدمها، ومن تداخلات مع نصوص غائرة في الذاكرة من أجل إحيائها وبعثها من جديد، ومن تراكيب بات فيها النظام زائف والعدول حقيقة، كل هذا من أجل إشباع حس القارئ جمالا فتانا وشعرية متفتقة.

الفصل الثاني:

/I .

/ II .

/ III .

- 1 .

- 2 .

- 3 .

I- مفهوم الصورة الشعرية:

إن الصورة الشعرية أداة فنية أساسية وفعالة في العمل الأدبي عامة، وفي العمل الشعري خاصة؛ لأنها تعد عمودهما وسنامهما، لذلك نالت اهتمام الباحثين والدارسين منذ القديم، فعنوا بها عناية فائقة، وراح كل واحد يدلو بدلوه لوضع مفهوما لها، وقد كان للدرس البلاغي المجال الخصب في تحديد وتحليل هذه الصورة، امتد هذا الاهتمام كذلك إلى العصر الحديث، وأصبحت الصورة الشعرية آلية من آليات الأسلوبية والشعرية على حد سواء.

تعددت مصطلحات الصورة الشعرية في النقد الحديث بتعدد مفاهيمها ودلالاتها منها، " الصورة البلاغية" و" الصورة البيانية" و" الصورة الأدبية" و" الصورة الفنية "، ويعود سبب هذا التعدد والاختلاف في التسمية إلى ترجمة المصطلح، إلا أن مجموع هذه المصطلحات يحمل تحديدا واضحا متمثلا في كونها « نسخة جمالية إبداعية، تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع».[1]

أما إذا تتبعنا الامتداد التاريخي لمصطلح الصورة في النقد العربي القديم، فإننا ندرك أنه لم يكن معروفا، على الرغم من أن شعرنا القديم مليء بالصور البارعة والتصوير الموحي، وهذا ما أثبته جابر عصفور بقوله:« قد لا نجد المصطلح – بهذه الصياغة الحديثة– في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها

---

[1] – عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 99.

المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام».[1]

ويتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الشعرية مفهومان:

– مفهوم قديم: يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية.

– ومفهوم حديث: يضيف إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزا، ويمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاث اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث.[2]

ومن بين النقاد والبلاغيين القدامى الذين خاضوا غمار البحث عن شغاف الشعر ومكنوناته الجاحظ (ت255هـ)، فقد أقام علاقة بين الشعر والتصوير وذلك في قوله: « إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».[3]

والملاحظ على مقولة الجاحظ أن« المعول فيه القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة تعتمد على التصوير».[4]

---

[1] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 07.

[2] – ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها وتطورها"، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 15.

[3] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان" تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون"، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ج3، ط2،1965، ص 132.

[4] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 256.

وبهذا أفرد مصطلحا له علاقة وثيقة بالصورة وهو" التصوير"، والذي وشاه بثلاثة مبادئ وهي:

1- إن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.

2- إن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم- في جانب كبير من جوانبه- على تقديم التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي. [1]

راح الجاحظ بهذا يعقد مقارنة بين الشعر والصناعات التي تحتاج إلى مهارة وروية ودقة التصوير، وهكذا استطاع أن يسهم بفضل جهوده في إثراء أفكار البلاغيين والنقاد الذين جاءوا بعده حول " قضية اللفظ والمعنى " وعلاقتها بالتصوير.

ويأخذ أبو هلال العسكري(ت 395هـ) في كتابه " الصناعتين " فكرة التصوير من الجاحظ حين احتفل بالمعنى واللفظ جميعا،« أما المعنى فعقد له فصلا يبين فيه متى يكون حسنا مستقيما، يقبله النقاد، ومتى لا يكون كذلك.... وأما اللفظ فعقد له فصلا آخر، نقل فيه بعض عبارات الجاحظ مبينا قيمته وما يضفيه على النموذج الأدبي من روعة وبيان وبلاغة».[2]

أما ابن رشيق القيرواني(ت 456 هـ) فقد خالف كل من الجاحظ وأبي هلال العسكري في الفصل بين اللفظ والمعنى، فقد جعلهما كيانا واحدا بقوله: « اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته» [3]، إنه يؤكد على« أنهما متلازمان ، وأن ما يصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر.... فاللفظ

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 257.

[2] - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1977، ص 162.

[3] - ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 124.

والمعنى أو الصورة والمضمون ليسا شيئين منفصلين، كالكأس وما يكون فيها من شراب، بل هما مترابطان ترابط الثوب بمادته».[1]

يعد عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـ) الناقد والبلاغي الذي أثرى النقد المعاصر، بتلك الفنيات التي تضفي على النص الإبداعي جماليات تجعله متفردا ومتميزا، وقد أعطى للصورة الشعرية حقها، حيث تحدث عن نظريته الموسومة " بالنظم" والتي كانت بمثابة الرد على من سبقه في قضية تخير اللفظ أو تخير المعنى بل أحالها إلى النظم، فهي« جاثمة في العلاقة بين الألفاظ في العبارات وبينها وبين المعاني» [2]، فبراعة الشاعر عنده لا تظهر في اختيار ألفاظه أو معانيه، بل في كيفية تركيبها وصياغتها وتصويرها، وبهذا ترسم الصورة عنده من خلال النظم، إذ يقول:« ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار».[3]

وبهذه المقولة يوسع عبد القاهر الجرجاني دائرة النظم من خلال علاقتها بالتصوير مما يوحي بقدرته على بناء صرح شعرية الإبداع الفني.

من خلال ما ذكر سابقا نخلص إلى أن النقاد والبلاغيين العرب القدامى، قد عنوا بالصورة الشعرية، وأولوها اهتماما بالغا، غير أنهم اقتصروا هذه العناية والاهتمام بباب البلاغة وما يحمله من صور بيانية محضة.

---

[1] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 163.

[2] – المرجع نفسه، ص 165.

[3] – عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، ص 254.

أما نظرة النقاد والبلاغيين العرب المحدثين والمعاصرين للصورة الشعرية هي نظرة شاملة جامعة، إذ قدموا الكثير من المفاهيم لها، مبينين عناصر تشكيلها وبراعة الأديب في تركيبها، وإحساس المتلقي بجمال معناها.

إن الصورة الشعرية في النقد الحديث والمعاصر من أخصب مجالات الدرس الأدبي، فهي تستمد في الغالب من متطلبات الحواس، خاصة المرئي منها وكانت قريبة الإدراك، جزئية العلاقة فيما يربط المستعار منه والمستعار له، أو بين المشبه والمشبه به، فهذا علي البطل يعرفها انطلاقا من هذا المبدأ بأنها: « تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب المحسوس ، مالا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية».[1]

وقد قدم جابر عصفور تعريفا لها بقوله: « طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرض وكيفية تقديمه».[2]

بينما عز الدين إسماعيل نألفه يرجئ جمالية الصورة الشعرية إلى وجدان الأديب والشاعر، ولهذا فهي عنده: « تركيبة وجدانية ينتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع» [3]، إنها توحي ببراعة الشاعر وذكائه، وحدة خياله، فهو يغوص في أعماق نفسه لينتشل عواطفه مصورة؛ لأن قوة الشعر تتجلى في عبقرية

---

[1] – علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 30.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 323.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "، ص 127.

التصوير الذي يملك من الإمكانيات الفنية القادرة على رسم أبعاد التجربة الشعورية والإيحاء بظلالها.

وهذا ما ذهب إليه الدكتور علي عشري زايد أيضا في حديثه عن الصورة الشعرية،« فهي تجسيد الأفكار والمشاعر والمعاني التجريدية والحالات النفسية غير المحددة في شكل لغوي فني مقروء أو مسموع».[1]

ولا يفوتنا هنا أن نلفت الانتباه إلى أهم عنصر مكون للصورة الشعرية وهو"الخيال" الذي« يعتبر من الأدوات الفنية الهامة في مجال تشكيل الصور» [2]، ويعد أيضا« الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم، لأنها من عملهم وخلقهم».[3]

وقد شاع مفهوم الخيال وعلاقته بالصورة الشعرية عند الرومانسيين الذين اهتموا بالعاطفة أكثر من العقل، وقد وصل إلى قمة أهميته التي تركت آثارها في النظريات الجمالية بعد ذلك في فلسفة كولردج* النقدية، وتعريفه المشهور للخيال الشعري كقوة سحرية تعمل مع الإرادة الواعية على التوحيد بين الفنان كذات وبين المعطيات الخارجية

---

(1) – علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 230.

(2) – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار المعارف، مطابع جريدة السفير، الإسكندرية، دط، 1979، ص 90.

(3) – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 167.

* – كولردج: ناقد ينتمي إلى المدرسة الرومانسية وهو صاحب نظرية الخيال، إذ تعتبر هذه الأخيرة أشمل نظرية رومانسية وأكثرها قدرة على توضيح فلسفة متكاملة له، مما جعل النقاد يهتمون بها اهتماما كبيرا.

وعلى خلق بناء كل من هذا التوحد [1]، ليصبح بذلك « القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة».[2]

فكأنما الشاعر غدا رجلا يلبس نظارات من نوع خاص، تسمح له برؤية أوسع أفقا وأوضح، فيدرك علاقات بين الأشياء علاقات جديدة« لا تتحدد بالمنطق أو القانون، بل بارتباط منسجم لتكوين المعنى».[3]

ومجمل القول: إن الصورة الشعرية، تلعب دورا هاما في إبراز الخصائص الشعرية للعمل الأدبي، فهي للناقد « وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه».[4]

وهكذا تظل الصورة الشعرية من« أهم العلامات الفارقة بين القول المرسل والقول الفني، وهي المقياس الذي تتبلور فيه أدبية الأدب وشعرية الشعر وخصوصية النثر».[5]

---

(1) – ينظر: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 105.

(2) – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13.

(3) – محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص 10.

(4) – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 07.

(5) – أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج70، مج18، شعبان 1430هـ، أغسطس 2009، ص 54.

لهذا السبب نروم في فصلنا هذا إلى كشف جماليات الصورة الشعرية في ديوان أبي فراس الحمداني، الذي يشع بتلك الطلاقة البيانية الساحرة والأخاذة، حيث نجملها تحت ظلال شعرية التشبيه وشعرية الانزياح التصويري، وما يحمله هذا الأخير من استعارة وكناية ومجاز مرسل.

II- شعرية التشبيه:

لاشك في أن التشبيه رافد من روافد " علم البيان "، هذا الأخير الذي حظي باهتمام من قبل البلاغيين والنقاد العرب، حيث ركزوا عليه في أبحاثهم ، وأفردوا له مؤلفات ومصنفات في أثره البلاغي، وأقسامه، وصوره، هذه الحظوة التي لقيها يعود سببها إلى دوره العظيم في فهم وإفهام وإيضاح الكلام، إنه« علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ودلالة اللفظ، إما على ما وضع له، أو على غيره»[1]، وهو واحد من علوم البلاغة: علم المعاني وعلم البديع.

نقصد بالتشبيه تلك الصورة التي تقوم على تمثيل شيء بشيء آخر لاشتراكهما في صفة أو أكثر[2]، ولتحديد المعنى اللغوي له نستعين بمادة " شبه" حيث جاء في لسان العرب لابن منظور« شبه: الشبه والشبيه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء: ماثله»[3]، وفي القاموس المحيط نجد« الشبه: بالكسر والتحريك... المثل، ج أشباه وشابهه وأشبهه: ماثله... وتشابها واشتبها: أشبه كل منهما الآخر، حتى التبسا» [4]، إذن التشبيه هو التمثيل والمماثلة لغة.

أما التشبيه عند علماء البلاغة العرب القدماء، قد حاز على جل اهتمامهم إذ جعلوه أحد المقاييس التي تعلي شأن العمل الأدبي، وتمنحه تفردا وتميزا، لينبري إلى ما يعرف

---

(1) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة " حققه وعلق عليه وفهرسه الدكتور عبد الحميد هنداوي "، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2007، ص 187.

(2) – ينظر: يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة " منظور مستأنف "، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 15.

(3) – ابن المنظور: لسان العرب، مج 3، ص 393 ، مادة [شبه].

(4) – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص 1248، مادة [شبه].

بالشعرية الفذة، ومرد ذلك إلى قيمته الفنية و« شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة وأن تعقيب المعاني به... يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما، أو افتخارا، أو غير ذلك».[1]

وهذا أبو هلال العسكري (ت 395هـ) يعرفه في كتابه " الصناعتين " بقوله: « التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة تشبيه، وذلك قولك: زيد شديد كالأسد، فهذا القول الصواب في العرف وداخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة».[2]

أما ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، فقد خصه بتعريف، ووضع له حدا بقوله:« التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم:(خد كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كمائمه، وكذلك قولهم:(فلان كالبحر، وكالليث) إنما يريدون كالبحر سماحة وعلما، وكالليث شجاعة وقرما، وليس يريدون ملوحة البحر وزعوقته، ولا شتامة الليث وزهومته ».[3]

---

(1) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 188.

(2) – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين" للكتابة والشعر "، " تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم "، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 1986، ص 239.

(3) – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 286.

بينما الخطيب القزويني (ت 739هـ)، فيعرفه بقوله:« التشبيه: دلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى».[1]

إن مجمل هذه التعاريف للتشبيه تحيلنا إلى الخروج بتعريف واضح وأشمل له، إنه المشاركة بين شيئين مهما كان أصلهما- من حيث الحسية والتجريد- في صفة أو أكثر، هذه المشاركة تعقد بأداة تسمى أداة التشبيه*

ويبنى التشبيه على أربعة أركان: المشبه والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، أما طرفاه فهما: المشبه والمشبه به، هما طرفان، وهما ركنان، أما الأداة ووجه الشبه فركنان فقط.

والفرق بين الركن والطرف في التشبيه: أن الركن يمكن وجود التشبيه بدونه، بل إن حذفه أفضل من ذكره، أما الطرف فلا يمكن وجود التشبيه بدونه، ووجه الشبه هو المعنى المشترك بين الطرفين، كالرقة في تشبيه الفتاة بالزهرة، والرشاقة في تشبيهها بالغزال.[2]

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن الكثير من البلاغيين العرب القدامى قد قرنوا التشبيه بالتمثيل على أساس المعنى اللغوي، إلا عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) كانت له وقفة حاسمة في موضوع التشبيه وأقسامه، فراح يميزهم، جاعلا التمثيل ضربا من ضروب التشبيه ، موضحا« أن التشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا».[3]

وقد تتعدد ضروب التشبيه باعتبار وجه الشبه والأداة نذكرها فيما يلي:

---

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 188.

* أداة التشبيه متنوعة ومختلفة قد تكون حرفا كالكاف وكأن أو فعلا مثل: يشبه، يضارع أو يماثل،أو اسما مثل:مثل، شبه ينظر يوسف أبو العدوس :التشبيه والاستعارة، ص 45- 46.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 74.

1- **التشبيه المرسل:** ما ذكرت فيه الأداة، فهو التشبيه الذي قيل بطريقة عفوية، أي أرسل بلا تكلف، فذكرت أداة التشبيه بين الطرفين.

2- **التشبيه المؤكد:** ما حذفت منه الأداة، ويقصد بالمؤكد أن التشابه بين الطرفين أكيد.

3- **التشبيه المفصل:** ما ذكر فيه وجه الشبه.

4- **التشبيه المجمل:** ما حذف منه وجه الشبه، أي أن التشبيه مختصر مجموع.

5- **التشبيه البليغ:** ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه. [1]

إضافة إلى ضروب أخرى نذكر منها:

1- **التشبيه الضمني:** هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنما يلمحان في التركيب وذلك بواسطة قرينة الكلام ومضمونه ولذلك سمي تشبيها ضمنيا. [2]

2- **التشبيه التمثيلي:** هو تشبيه يكون فيه وجه الشبه« وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور». [3]

3- **التشبيه المقلوب:** ويسمى التشبيه المعكوس، ويتم فيه تبادل كل من المشبه والمشبه به مرتبتها، وبالتالي يكون المشبه مشبها به، وبالعكس فتعود فائدته إلى المشبه به، لإدعاء أن المشبه أتم وأكمل وأشهر من المشبه به في وجه الشبه. [4]

---

[1] - ينظر: يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 47.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

[3] - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 216.

[4] - ينظر: يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 58.

إن الشاعر الذي يبرع في صياغة هذه الضروب عدّ عند الشعراء الأوائل بارع في نظم الشعر نفسه، وثمة نصوصا موروثة عن العصر الجاهلي، يكشف تأملها أن الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه. [1]

من كل ما سبق ندرك أن النظرة القديمة للتشبيه، قامت على مبدأ المقارنة بين طرفين اشتركا في صفة أو أكثر، وأن« هذه الصفات التي تدعم مفهوم المشابهة هي – في الغالب– صفات خارجية، لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء، أو بالمحتوى العاطفي للكلمات بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف، والتطابق المادي بين العناصر».[2]

بينما النظرة المعاصرة للتشبيه تجاوزت النظرة القديمة، في كون« الصورة التشبيهية جزء من تكوين التجربة الشعورية عند الأديب، وهي ملمح من ملامح العمل الأدبي الفني، وقد تنوعت في أشكال وقوالب تطاوع رغبة الفنان في التعبير، وتنتقل معه في نظرته السريعة، أو في تأمله الطويل، وتكون عونا له في كشف مكنونات صدره في القصائد المتأنية التي يعيد فيها التشكيل اللغوي ويشذب تداخلها، وكذلك الشأن في تلفت لا يكاد يهدأ عن يمين وشمال وإلى هذا الطرف وذاك البعيد».[3]

فالصورة التشبيهية إذا اقترنت بالتجربة الشعرية للفنان وبانفعالاته وحالاته النفسية فهي تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريدية الفكرية ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي، وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هنالك نقطة

---

(1) – ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 104.

(2) – المرجع نفسه، ص 176– 177.

(3) – فايز الداية: جماليات الأسلوب، "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2، 1996، ص 94.

محورية ثابتة للمحسوس أو المجرد النفسي بل يملي اتخاذ هذا أو ذاك منطلقا السياق وتجربة الفنان المعبر عنها. [1]

ولو تأملنا قصائد أبي فراس الحمداني، وجدناها نسجت بتشبيهات لا تعد ولا تحصى جاعلا منها ريشة ناعمة تتحرك بتحرك عواطفه وانفعالاته وهواجسه النفسية، راسما بها أغلب أغراضه الشعرية قبل وأثناء الأسر.

ومن التشبيهات الواردة في الديوان نذكر ما جاء في غرض الوصف إذ يقول: [2]

ويَوْمٍ جَلاَ فيهِ الرَّبيعُ رِيَاضَهُ * بأنواعِ حَلْيٍ، فَوقَ أثوَابِهِ الخُضْرِ (الطويل)

كَأنَّ ذيــولَ الجُلَّنَارِ* مُطِلَّةً * فُضُولُ ذُيُولِ الغَانِيَاتِ من الأُزْرِ

يصور الشاعر في هذين البيتين منظرا جميلا من مناظر الطبيعة الخلابة والمتألقة بجمال الربيع من رياض وأزهار،وقد خص زهر الرمان، حيث راح يشبه أوراقها وأغصانها المطلة، بذيل إزار المرأة الحسناء وهو يطل فضولا.

وفي موضع آخر يصف كذلك هذه الزهرة الجميلة قائلا فيها: [3]

وجُـلْنَـــارٍ مُشْـــرِقٍ * عَلَــى أعَــالِي شَــجَــرَهْ (مجزوء الرجز)

كَــأَنَّ فـــي رُؤُوسِــهِ * أَصْـفَـرَهُ، وأَحْـــمَـرَهْ

قــُراضَةً مــن ذَهَـــبٍ * فــي خِــرَقٍ مُعـصْفَـرَهْ**

الشاعر يشبه إشراقة ولمعان ولون هذا الزهر، بلون قطعة الذهب وتلك الخرق المعصفرة المصبوغة باللون الأصفر، وفي هذا التشبيه نجده « يعتمد على التقديم البصري

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 72.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري جرجاني، ص 159.

* – الجلنار: زهر الرمان.

[3] – ديوان أبو فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 161– 162.

** – معصفرة: المصبوغة بالعصفر وهو صباغ أصفر اللون.

باعتبار أن البصر هو أفضل الحواس وأقدرها على الإدراك والتمييز، ونقل المعارف إلى النفس»[1]، فمن خلاله رسم لوحات آخاذة توحي بتعلقه الشديد بالطبيعة وما تكتنفه من جمال يسحر الألباب.

واعتمد على التشبيه عندما وصف نارا قد أحضرت، قال فيها: [2]

لله بـــرْدٌ مَا أَشَـــــ * دَّ ومَـــنْظَرٌ مَا كانَ أَعْجَـــبْ (مجزوء الكامل)

جَـــاءَ الْغُلاَمُ بِنَـــارِهِ * حَمْـــرَاءَ في جـــمْرٍ تَلَهَّـــبْ

فَكـــأَنَّمَا جُمِعَ الْحُلِـــ * ـــيّ فَمُحرَقٌ مِنْها وُمُذَهَّـــبْ

ثُـــمّ انطَفَتْ، فَكَأَنّـــهَا * مَا بَيْنَـــنَـــا نَـــدٌّ مُشَـــعّـــبْ*

استعان أبو فراس في هذه الأبيات بحاستين هامتين هما حاسة البصر وحاسة الشم؛ لما لهما القدرة الكبيرة على اكتشاف العالم الخارجي، حيث نسج تشبيهه للنار من خلالهما إذ نجده شبه لونها بلون الحلي المحرق والمذهب، وكذا حركتها ولمعانها، وهي تشتعل وبعد انطفائها تحولت إلى عود بخور، وانبعثت منه رائحة زكية وطيبة.

ومن أمثلة التشبيه نجد في قوله: [3]

والْمـــاءُ يفْصِلُ بَيْنَ زَهْـــ * رِ الرّوضِ، في الشَّطَيْنِ، فَصْلاَ (مجزوء الكامل)

كبِسَـــاطِ وَشْيٍ، جَـــرّدَتْ * أَيْـــدِي القُيُـــونِعَلَيـــهِ نَصْلاَ ***

---

(1) – يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 114.

(2) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 36.

* – متشعب: عود بخور مفرق.

(3) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 269.

** – القيون: ج قين: الحداد.

*** – النصل: السيف.

نلمح قدرة الشاعر على توظيف التشبيه التمثيلي، فقد شبه لنا صورة الماء الصافي الرقراق الذي يفصل بين الروض والحدائق في الشطين، بصورة السيف اللامع حديث الصنعة، وهو في بساط مزخرف مملوء بالحلي.

ونبقى مع الطبيعة في تشبيهات أبي فراس الحمداني، فهذه برك كان لها الحظ من خلال وصفه لها، يقول فيها: [1]

وكأنّـمَا البِرَكُ المِلاَءُ، تَخُفّـهَـا * أَنْواعُ ذَاكَ الرَّوْضِ والزَّهْـرِ(الكامل)

بُسُطٌ من الدّيبَاجِ بِيضٌ، فُرُوزَتْ * أطْـرَافُـهَا بِفَرَاوِزٍ* خُضْـرِ

شبه الشاعر تلك البرك المملوء بالماء، والتي تحيق بها أنواع الروض والزهر بذلك البساط الأبيض الذي جاءت حواشيه وأطرافه مزخرفة ومزركشة باللون الأخضر.

إنه لمن الطبيعي أن تتصدر الطبيعة عالم التصوير الفني لأبي فراس الحمداني فتكثر اجتهاداته، وتتجلى صور ابتكاره في التفاعل مع مظاهر الطبيعة، وامتزاج ذاته بها، مما يفرغه في ثنايا تشبيهاته، كاشفا عن خيالاته وأفكاره وقدراته وملكاته في آن واحد. [2]

وإذا انتقلنا إلى غرض الغزل، نستشف تلك التشبيهات الوارفة الظلال على مشاعر أبي فراس، هذه الأخيرة التي كان لها وقعا حسنا أثناء حديثه عن محبوبته، ووصفه لجمالها وبهائها، فيقول في هذا: [3]

تَبَسّم، إذْ تَبَسّمَ، عَن أَقَاحٍ * وأَسْفَرَ، حِينَ أَسْفَرَ، عَنْ صَبَاحِ (الوافر)**

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 171.

* – فراوز: أطراف مقطعة.

[2]– ينظر: عبد الله التطاوي:القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني، ندوة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري " دورة أبي فراس الحمداني"، ص 95.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 82– 83.

** – أقاح: زهر الأقحوان.

وَأَتْحَفَــنِي بِكَأْسٍ مِن رضَابٍ * وكَأْسٍ من جَنَــى خــدٍّ ورَاحِ

فَمِــنْ لأَلاءِ غُرّتِهِ صبَاحِــي * ومن صَهْبَاءِ *رِيقَتِهِ اصْطِبَاحِي

فلاَ تَعْجَلْ إلى تَسْرِيحِ رُوحِي * فَموتِي فِيكَ أَيْسَرُ منْ سَرَاحِــي

صور الشاعر جمال حبيبته بدقة فائقة، وقد ركز على تلك الملامح التي تثير الحب الشديد، والتعلق التليد، بمحاسن الحبيب، فثغره حين يبتسم يشبه زهر الأقحوان، ووجه المضيء والمتلألئ يشبه الصباح في نوره، ورضابه الرشيقة وريقه الذي يشبه الخمر المسكرة، فجاء تشبيهه مسترسلا ليوضح ويؤكد مدى افتتانه بجمال محبوبته.

وفي موضع آخر يقول: [1]

أَقَنَاعَةً من بَعْد طُــولِ جفَــاءِ * بِدُنُوّ طَيْفٍ من حَبِــيبٍ نَاءِ (الكامل)

بِأبِي وأُمِّــي شَادِنٌ قُــلنَا لَــهُ * نَفدِيكَ بالأُمَّــاتِ والآبَــاءِ

رَشَأٌ** إذَا لَحَظَ العَفِيفَ بِنظْرَةٍ * كَانتْ لهُ سَبَبَا إلى الفَحْشَاءِ

وجَنَاتُهُ تَجْنِي عــلى عُشَّــاقِهِ * بِبَدِيعِ مَا فِيهَا مِــن اللأْلاءِ

بيضٌ عَلتْهَا حُمرَةٌ فَــتَوَرَّدتْ * مِثْلَ المُدَامِ***خَلَطْتَهَا بالمَاءِ

فكأنّمَا بَرَزَتْ لَنَا بِــغِلاَلَةٍ**** * بَيْضَاءَ تَحْت غِلاَلَةٍ حمْرَاءِ

---

* – الصهباء: الخمر.

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 14، 15.

** – الرشأ: ولد الظبية.

*** – المدام: الخمر.

**** – الغلالة: الثوب الرقيق.

وظف أبو فراس التشبيه المسترسل في معرض حديثه عن جمال محبوبته الفاتن الفتان، فقد غدت عنده "شادن"، وأنها "كالرشأ"، وجناتها بيضاء تعلوها حمرة متلألئة وناصعة، وتوردها كتورد الخمر عندما يخلط بالماء، حتى وإن بدت وظهرت، لكانت مثل الثوب الرقيق الشفاف الذي يعلوه اللون الأحمر.

والملاحظ أن الصورة البصرية قد طغت على تشبيهه، مما أضفت جمالا « أعطى الصورة ومنحها حيوية وفاعلية أكثر في التأثير».[1]

ولو تأملنا غزليات أبي فراس الحمداني، ألفيناه يمزج فيها ألفاظ الحرب، وكيف لا، وهو الشاعر والفارس والمغوار الذي غشى الحرب، فلا يهاب فيها سيف عدو، ولا رمح مهاجم، هذه العدوة انتقلت إلى صوره التشبيهية في هذا الغرض، فقد أضحى العشق عنده معركة بين طرفين هما المحب والحبيب، والانفعالات والمشاعر تحولت إلى أدوات القتال من سهام وسيوف وصوارم ...

ويمثل هذا في قوله: [2]

وبَيْنَ بُنَـيَّاتِ الخُـــدُورِ وبَيْنَـنَا * حُرُوبٌ تَلَظَّى نَارُهَا وتَطَاوَلُ (الطويل)

أَغَرْنَ على قَلْبِي بِجَيْشٍ مَن الْهَوى * وطَارَدَ عَنْهُنَّ الغَزَالُ المُغَازِلُ

تَعَمَّدُ بِالسَّهْمِ المُصِيـــبِ مَقَاتِـلِـــي * أَلاَ كُلُّ أَعْضَائِي، لَدَيْهِ، مَقَاتِلُ

إنه يشبه علاقته مع محبوبته بالحرب الجسور، وأن هذه المحبوبة قد هجمت عليه بجيش من الهوى، وقد شبه كذلك ألحاظها بالسهم، أينما وقع في أي عضو من أعضائه أرداه صريعا.

---

[1] – يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 116.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص245.

ومن أمثلة ذلك أيضا ما جاء في قوله: [1]

هَوَانَا غَرِيبٌ، شُزَّبُ *الخَيْلِ، والقَنَا * لنَا كُتُبٌ، والبَاتِرَاتُ رَسَائِلُ (الطويل)

أَغَرْنَ على قَلْبِي بِخَيلٍ من الهَوَى * فَطَارَدَ عنْهُنَّ الغَزَالُ المُـغَـازِلُ

بِأَسْهُمِ لَفْظٍ، لَم تُـرَكَّبْ نِصَـالُهَا * وأَسْيافِ لَحْظٍ، مَا جَلَتْهَا الصَّيَاقِلُ

وقَائِعُ قَتْـلَى الحُبِّ فيهَا كَثِيـرَةٌ * ولَمْ يَشْتَهِرْ سَيْفٌ، ولاَ هُـزَّ ذَابِلُ

أَرَامِيَتِي ! كُلُّ الـسِّهَامِ مُصِيبَـةٌ * وأَنْتِ لِيَ الرَّامِي، وكُلِّـي مَقَاتِـلُ

في هذه الأبيات يقر أبو فراس بأن هواه على محبوبته غريب، وتظهر هذه الغرابة عندما تصبح الخيل الضامرة والقنا كتب غرام والباترات رسائل حب، وعواطف محبوبته تتحول إلى جيش من الخيل يغزو ويهاجم قلبه، كما تضارع أسهمه أسهم كلمات الحب والعشق، وألحاظه السيوف، إنه يصور معركة عنيفة من المشاعر، معركة لم يشهر فيها سيف بل هوى.

ومن بين التشبيهات الواردة في الديوان، والتي وظفت ضمن غرضي الفخر والمدح نذكر من قصيدة الرائية المشهورة التي نظمها أبو فراس وهو في الأسر[2]:

سَيَذْكُرُنِي قَومِي إِذَا جَدَّ جِدّهُمْ * وفي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ(الطويل)

اعتمد الشاعر في هذا البيت على التشبيه الضمني من أجل الاعتداد بنفسه وبيان حقيقة قيمته بين قومه، حيث ذكر فيه أن قومه تركوه في الأسر يعاني ويلات العذاب والألم النفسي والجسدي والوحدة، ولم يسارعوا في فدائه إلى أن نسوه، لكن سوف يتذكرونه عندما تحل بهم نازلة من نوازل الدهر كالحرب مثلا، فإنهم يكونون بأمس

---

[1] – المصدر السابق، ص 242– 243.

* – شزب: ضامرة.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 182.

الحاجة إليه ؛لأنه القائد الفارس الذي أحرز لهم العديد من الانتصارات، فحاله هذا كحال البدر الذي تظهر قيمته وفائدته في الليلة التي تكون حالكة الظلمة غير مقمرة.

وبهذا« شبه الشاعر نفسه بالبدر، وشبه الحروب والظروف العصيبة بالظلام، وشبه حاجة قومه إليه أيام الأزمات كحاجة الناس إلى ضياء البدر في الليالي الحالكات... وقد ضمن أبو فراس بيته هذا التشبيه دون أن يصرح بمشبه ومشبه به».[1]

ومن القصيدة نفسها يقول: [2]

ونَحْنُ أُنَــاسٌ، لاَ تَوَسُّطَ عِـنْدنَــا * لنَا الصَّدرُ دونَ العَالَمينَ أوِ القَـــبْرُ

تَــهُونُ علينَا في المَعَالي نُفُوسُــنَا * ومَنْ خَطَبَ الْحَسْنَاءَ لَمْ يُغْلِهَا المَهْرُ

أعَزُّ بَنِي الدُّنيَا وأعْلَى ذَوِي العُــلاَ * وأكْرَمُ مَن فَــوقَ التُّرابِ ولاَ فَخْــرُ

و في البيت الثاني من هذه القطعة الشعرية وظف الشاعر التشبيه الضمني لكن من أجل الافتخار والاعتزاز بقومه، فراح يشبه حالهم وهم يضحون بأرواحهم الغالية من أجل طلب المعالي، كحال من يرغب في خطبة المرأة الحسناء ولا يبالي بغلاء المهر، إذ يضحي بكل ما لديه من أجل نوالها، هكذا هم قومه.

ونراه في بعض الأبيات يشبه نفسه بالسيف ومن ذلك قوله: [3]

أنَّــى حَــلَلْــتُ، فَإنّمَا * يَدْعُونِيَ السّــيفُ المُحَــلَّى (مجزوء الكامل)

فَلَئِنْ خَلَصْتُ، فَإنَّنِــي * شَرَقُ العِدَى، طِفْلاً وكَــهْلاَ

مَا كُنْتُ إلاّ السّيْفَ، زَا * دَ عَلَى صُرُوفِ الدَّهْرِ صَقْلاَ

---

[1] – يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 51.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 183.

[3] – المصدر نفسه، ص269– 270.

وكذلك في قوله من بحر الطويل : [1]

إلى اللهِ أشكُو عُصْبةً منْ عَشِيرَتِي* يُسِيئُونَ لي في القَوْلِ غَيْبًا وَمَشْهدَا

وَإنْ حَارَبُوا كنْتُ المِجَنَّ أَمَامَهُـم * وإنْ ضَارَبُوا كُنْتُ المُهَنَّـدَ واليَـدَا

الشاعر في هذه الأبيات يفتخر بنفسه، فقد عدَّها السيف القاطع- وهذا الأخير أداة من أدوات الحرب- إنه يشبهه في كل صفاته كالسرعة والمضاء والقوة، فكان التشبيه تشبيها بليغا.

وفي بعض المواضع نجد الشاعر يلجأ إلى التشبيه في غرض المدح حيث يقول مادحا ابني سيف الدولة: [2]

اِبْنَانِ، أمْ شِبْلاَنِ ذَانِ ؟ فَإنَّنِـــي * لأَرى دِمَاءَ الدَّارِعِينَ غِذَاهُمَا (الكامل)

تُنْسِي الفَرَاسَةُ أنَّ في ثَوبَيْـهِمَا * لَيْثَيْنِ، تَجْتَنبُ اللُّيُوثُ حِمَاهُمَا

يمدح الشاعر ابنا سيف الدولة أبا المكارم وأبا المعالي، حيث وضعهما في موضع الأسد، لما لهذا الأخير من شجاعة وقوة وقدرة على السيطرة والقيادة.

كما لا يفوتنا أن أبا فراس استحضر التشبيه في غرض الهجاء من أجل السخرية والاحتقار، ومن نماذج ذلك قوله: [3]

وأعْلَمُ قَوْمًا لوْ تَتَعْتَـعْتُ* دُونَهَا * لأجْهَضَنِي بالذَّم مِنْهُم عصَائِبُ (الطويل)**

ومُضْطَغِنٍ* لمْ يَحمِلِ السرَّ قَلبُهُ * تَلَفَّتَ ثُمّ اغْتَـابَنِي، وهو هَائِـبُ**

---

[1] – المصدر السابق، ص102-103.

[2] – المصدر نفسه ، ص296-279.

[3] – المصدر نفسه، ص45.

* – تتعتعت: تقلقلت.

** – أجهضني: أبعدني.

*** – مضطغن: حاقد، مبغض.

تَــرَدّى رِدَاءَ الــذُّل لَــمَّا لَقِيْــتُهُ * كَما تَــتَرَدَّى بِالغُــبَارِ العَنَاكِبُ

يصور الشاعر في البيت الأخير صورة الشامت له وهو في الأسر، فأجاد تصويرها من خلال التشبيه التمثيلي، فهي تتضاءل وتتصاغر عندما يكون عليه رداء الذل، كصورة العنكبوت التي تشمئز منها النفوس خاصة عندما تتردى بالغبار، وجاء غرض هذا التشبيه التقبيح والاحتقار.

ومن الصّور التشبيهية في هذا الغرض ما قاله عن الروم[1]:

تَأَمّلَنِي الدّمُسْتُقُ، إذْ رَآنِــي * فَأَبْصَرَ صِيغَةَ اللّيْثِ، الهُمَامِ (الوافر)

أَتُنْكِرُنِي، كَأَنّكَ لَسْــتَ تَدرِي * بِأَنّي ذَلِكَ البَطَلُ المُحَــامِي

وأَنّي إذْ نَزَلتُ على دُلُــوكٍ* * تَرَكْتُكَ غَير مُتّصِلِ النّظَــامِ

ويسترسل كذلك:

أَمَا مِن أَعْجَبِ الأَشْــياءِ عِلْــجٌ** * يَعَرّفُنِــي الحَلاَلَ مِنَ الحَــــرَامِ

وتَكْنُــفُهُ بَــطَارِقَــةٌ تُــــيُوسٌ * تُبَاري بالعَثَانِيــنِ*** الضّــخَامِ

لَهُمْ خِلْقُ الحَمِيرِ فَلَسْــتَ تَلْــقَى * فَتًى مِنْهــمْ يَسِــيرُ بِــلاَ حِــزَامِ

يُرِيغُونَ**** العُيُوبَ، وأَعْجَزَتْهُمْ * وأيُّ العَــيْبِ يُوجَدُ في الحُــسَامِ

وأَصْعَبُ خُطّــةٍ، وأَجَــلُّ أَمْــــرٍ * مُجَالَســةُ اللّئَــامِ عَلى الكِــرَامِ

في هذه الأبيات يمزج الشاعر بين الفخر والهجاء، مما يولد مفارقة بينه وبين الروم، فتارة يفخر بنفسه عندما يشبهها بالليث الهمام وبالبطل المحامي، وتارة أخرى يهجو الروم بنبرة حادة عندما يشبه الدمستق بالعلج، والبطارقة بالتيوس والحمير، كما يصفهم باللئام.

---

(1) – ديوان أبي فراس الحمداني،شرح يوسف شكري فرحات، ص 310-311.

* – دلوك: اسم بلدة.

** – العلج: الرجل الضخم والكافر.

*** – العثانين: ج عثنون: اللحية.

**** – يريغون: يطلبون.

إنه بهذا التشبيه يؤكد التقليل من شأنهم ويسخر من قدراتهم الضعيفة أمام قدرات قومه العظيمة.

مما سبق نخلص من دراستنا لشعرية التشبيه، إلى أن أبا فراس الحمداني استطاع أن يرسم لنا لوحات أخاذة- بفضل خيالة الخصب- تنم عن قدرته الفنية في تطويع ما يحيط به من طبيعة وبيئة للتعبير عن تجربته الشعورية والتي تمثل« لمحات تصويرية، اتخذت التشبيه سبيلا إلى بلوغ إحساس النفس بما حولها، وبما ترنوا إليه ويثور في أعماقها».[1]

هكذا ينطلق أبو فراس من مخيلته وذاكرته الواعية بما يحكيه منهجه التصويري، خاصة في الإطار التشبيهي الذي راح يقرب فيه بين العناصر المتباعدة ليعيد صياغتها وصهرها في بوتقة الخيال الكاشف عن علاقاتها الكامنة فيها، انتظارا للمتلقي المبدع الذي يفجر طاقاتها، ولعل هذا كان من وراء إعجاب الثعالبي بتشبيهات أبي فراس استحسانا لدلالتها ومصادرها البيئية، وإدراكا منه لطبائع ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث. [2]

---

[1] – فايز الداية: جماليات الأسلوب " الصورة الفنية في الأدب العربي "، ص 80.

[2] – ينظر: عبد الله التطاوي: القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني، ص 101.

III- شعرية الانزياح التصويري:

تحدثنا في الفصل الأول من البحث عن مفهوم الانزياح، والذي ما هو إلا« استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر» [1]، وهذا ما تواضع عليه النقاد، ليفهم على أنه« انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته».[2]

وللانزياح دور كبير في رسم ملامح لغة جديدة- لغة ما وراء اللغة- التي تضفي على الواقعة النصية جمالية فائقة، وشعرية عذبة، فهو« يتغلغل في مسارب الأدبية عامة والشعرية على نحو خاص تغلغلا يصح معه القول إنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم والغذاء فإن الانزياح هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي على نحو ما يقول جان كوهن».[3]

ومن أنواع الانزياح، الانزياح التركيبي، الذي كانت معه وقفة قصيرة في الفصل الأول من البحث، حيث خضنا فيها تجربة الكشف عن جمالياته وشعريته من خلال التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

أما النوع الأخر والمكمل لتحقيق شعرية مميزة هو الانزياح التصويري (الاستبدالي) الذي يحقق فيه الانحراف ميزة عن الاستعمال العادي، حيث تحتل الصورة مكانة كبيرة واهتماما خاصا في الحكم للنص الشعري أو عليه.

---

(1) – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 07.

(2) – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب " دراسة في النقد العربي الحديث "، ج1، ص 198.

(3) – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 07.

إن الانزياح التصويري يمثل المدار الأساسي في صلب العملية البلاغية والتي تشمل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، إلا أن الاستعارة تشكل هيمنة راسخة داخل الصياغة اللغوية لأن مقامها يتمحور حول عنصر البدائل أي هناك حقيقة ما تقال بشكل آخر.[1]

يعد الانزياح التصويري أو الدلالي« أعمق مستويات الانحراف اللغوي في بعده المجازي لقدرته على خلق شعرية الخطاب الأدبي من زاوية (تحول المعنى) من الإفهام إلى التلميح، ومن الحقيقة إلى التمويه...».[2]

وبهذا فهو يحقق غايات فنية جمالية« كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي أو لفت الانتباه أو التأكيد، أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب».[3]

وبما أن الصورة الشعرية ترتكز على عدة عتبات كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل، ارتأينا الوقوف عندها في ديوان أبي فراس الحمداني أين نفجر من خلالها طاقات الانزياح الاستبدالي.

---

[1] – ينظر: عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 108.

[3] – فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية " مدخل نظري ، ودراسة تطبيقية "، ص 21.

1- الاستعارة:

تعد الاستعارة من أكثر الصور تأثيرا في النفس وإرهافا للحس؛لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها، وتبدو قيمتها في أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ.

وقد جاء في معجم المصطلحات البلاغية أن« الاستعارة مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه، والعارية والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعره الشيء وأعاره منه وعاوره إياه، والمعاورة والتعاور شبه المداولة والتدوال، يكون بين اثنين، وتعوّر و استعارة: طلب العارية»[1].

و في الاصطلاح:« مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وهي: نقل الشيء من حيازة الفرد إلى فرد آخر، وقد نقل علماء البيان في هذا الاسم من حقيقة إلى المجاز بالاستعارة، وهي نقل اللفظ من معنى عرف به في اللغة إلى معنى آخر لم يعرف.»[2]

وبهذا عدّوها البلاغيون نوعا من المجاز، الذي أكثروا من الحديث عنه أثناء دراستهم للإعجاز القرآني، ولما له من أهمية بالغة ؛لأنه« دليل الفصاحة، ورأس البلاغة». [3]

وها هو عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) يضع حدا بين الحقيقة والمجاز:

---

[1] – أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطوره، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، العراق، دط، 1983، ص 136.

[2] – عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1998، ص 158.

[3] – ابن الرشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص265.

فالحقيقة عنده هي:« كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع- وإن شئت قلت: هي مواضعة- وقوعا لا تستند فيه إلى غيره».[1]

أما المجاز فهو« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز»[2].

« ومعنى الملاحظة: هو أنها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف». [3]

وبهذا نجد أن الجرجاني هو الذي وضع المجاز في شكله المنضبط والواضح، وهو الذي ميز فيه بين نوعين من المجاز: المجاز اللغوي والمجاز العقلي وقسم اللغوي منه إلى الاستعارة، وإلى ما يسمى بالمجاز المرسل، وجعل الفاصل بينهما علاقة المشابهة، التي هي شرط في إقامة الاستعارة. [4]

وبما أن الاستعارة هي إحدى الصور البيانية، التي تعمل عل تصوير تلك الأفانين التي يبدعها الشاعر في عمله الأدبي، فقد حظيت باهتمام كبير من طرف البلاغيين العرب.

من بينهم أبو هلال العسكري(ت 395هـــ)، فالاستعارة عنده هي:«نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 250.

[2] – المرجع نفسه، ص 251.

[3] – المرجع نفسه، ص 251.

[4] – ينظر: منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي" المجاز"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 2002، ص 110.

المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه».[1]

ولعل ما اهتم به أبو هلال العسكري في هذا التعريف هو غرض الاستعارة، إذ تصاغ للشرح والتوضيح أو التأكيد والمبالغة مع مراعاة تحسين الموضع الذي يحدده.

ويذهب ابن رشيق القيرواني(ت 456هـ) بقوله :إن الاستعارة « أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها». [2]

الاستعارة في نظره تحوز على مزية الفضل على كل أنواع المجاز، وهي إن استعملت في الموقع والموضع المناسب لها، حققت الإعجاب والاستحسان.

ليأتي بعده عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـ)، ويضع تعريفا دقيقا لها من خلال قوله:«الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيرَهُ المشبه وتُجْرِيَهُ عليه، تريد أن تقول: " رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء"، فتدع ذلك وتقول: " رأيت أسدا"». [3]

فالاستعارة عنده أساسها التشبيه، وبالتالي هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، وطرفاها المستعار له والمستعار منه.

ويزيدها تمحيصا وتدقيقا حين عرّف الاستعارة في الجملة بقوله:«أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله

---

[1] – أبو الهلال العسكري: كتاب الصناعتين " الكتابة والشعر"، ص 268.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 268.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 67.

الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية».[1]

أما القزويني(ت739هـ) فيعرفها بقوله:« هي ما كانت علاقته تشبيه معناها بما وضع له، وقد تقيد بالتحقيقية، لتحقق معناها حسا أو عقلا، أي التي تتناول أمرا معلوما يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي، فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه».[2]

والواضح من التعريفات السابقة أن الاستعارة ما هي إلا استعمال للفظ في غير ما وضع له أصلا لعلاقة المشابهة، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي، وقد تكون لفظية أو حالية، ومجال الاستعارة شاسع رحب يحيل إلى كثافة الدلالات الغائرة في العمل الأدبي.

كما لا يفوتنا أن نذكر بأن الاستعارة تقوم على أركان ثلاثة « المستعار وهو المشبه، والمستعار منه وهو المشبه به، والمستعار وهو اللفظ المستعار، وإذا كنا قد علمنا أن التشبيه له أركان أربعة: المشبه والمشبه به، والوجه، والأداة، فالاستعارة لا بد فيها من حذف الأداة والوجه وأحد طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به)».[3]

وبهذا المنطلق قسم البلاغيون الاستعارة إلى أنواع عديدة*، إذ أننا نخص ذلك التقسيم الذي يعتمد و يرتكز على أحد طرفيها.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 29.

[2] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 240.

[3] – عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، ص 163.

* – ذكر في كتاب معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،ج 1، للدكتور أحمد مطلوب أزيد من 47 نوعا من الاستعارة، ص 143– 174.

1- **الاستعارة التصريحية:** وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه، واستعير المشبه به بالمشبه. [1]

2- **الاستعارة المكنية:** وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه. [2]

3- **الاستعارة التمثيلية:** وهي المجاز المركب عند القزويني حيث يعرفه بقوله:« هو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي، تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي: تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى، ثم تدخل المشبه في جنس المشبه بها، مبالغة في التشبيه، فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه»[3]

وإذا نظرنا إلى مفهوم الاستعارة في النقد الحديث والمعاصر، ألفيناها تأخذ حيزا كبيرا من انشغالات النقاد؛ لأنها قائمة« على مبدأ التجاوز اللغوي، هذا التجاوز الذي يعطي النص طابع الكثافة والتفرد بفضل ما يتمتع به المبدع من كفاءة وقدرة عقلية تجعله يحتال على اللغة فيلبسها ثوب المتعة والجمال».[4]

يحدد مفهوم الاستعارة على أنه« خرق لقانون اللغة، تتحقق على المستوى الاستبدالي». [5]

ويتم هذا الخرق باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية، فمثلا عند تحليل عبارة " محمد أسد" يرى النقاد أن الغرض من استبدال كلمة استعارية بأخرى مباشرة غرض أسلوبي، والتعبير الاستعاري يمكن أن يشير إلى شيء مجسم لا يوجد على هذا النحو تماما في

---

[1] – ينظر: عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، ص 163.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 163.

[3] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 260.

[4] – عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، ص 37.

[5] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 196.

التعبير الحرفي، ومن المفروض أن يعطي هذا سرورا للقارئ، لقد تحولت أفكاره عن محمد إلى هذا الأسد غير المقصود، ثم استمتع بحل هذه المشكلة، ولاحظ براعة الكاتب في إخفاء جزء من معناه.[1]

وهناك من يرى « أن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد، كأنها منحت تجانسا كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل حياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له»[2]، ووفقا لهذا التعريف، يكون فهم وفك شفرة الاستعارة من خلال العودة إلى السياق والقرينة الدالة عليها.

وتكون على هذا النحو تحمل خاصية فنية، تتفجر من خلالها إيحاءات عميقة، إذ تكتسي رونقا وجمالا، وتبعث بدلالات ينشط لها الذهن ويضطرب لها الإحساس، فهي « دعامة التصور الشعري، وجزءا أساسيا في بناء الشعر». [3]

والاستعارة عند فايز الداية:«تلمع في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، فيقع تصادم أو احتكاك بين المؤدى القديم لهذه اللفظة– أي ما كانت عليه قبل انتقالها– والموقف الجديد الذي استدعاها». [4]

---

[1] – ينظر: يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث " الأبعاد المعرفية والجمالية" ،الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1997، ص 55.

[2] – المرجع نفسه، ص 99.

[3] – محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 157.

[4] – فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص 119.

ولكي تكتسب الصورة الاستعارية قيمة جمالية لابد « من تذوق لغوي ومعاينة للمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ذلك أن إضاءة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشفان إلا من يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية، يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة، مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسة الدلالات في السياق، ويتولد إحساس غريب، أو لنقل إنه يتميز بجدة توقظ النفس، وتحرك أعماقها، لتتفاعل مع طبيعة التجربة الشعورية والموقف». [1]

ولعل تشكيل الصورة الاستعارية القائم على هدم العلاقات العادية والرتيبة وإقامة علاقات جديدة في إطار السياق واللغة، لها أن تعتمد على أنماط رئيسية توسع دائرتها، وتضفي لها الحياة، ومن أهم هذه الأنماط التشخيص.

يعرّف التشخيص على أنه « تصور أن الحيوان أو الظواهر الطبيعية شخصا يشارك الإنسان مشكلاته، ويحس به، ويتحرك معه، فيطرح الشاعر عليها الصفات الإنسانية من كلام وفرح وحزن ورضى وغضب... كل ذلك على سبيل التجوز» [2]، وقد عده النقاد القدامى والبلاغيون ضربا من ضروب الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به... وإثبات بعض لوازمه للمشبه. [3]

إن الاستعارة إذن تُخلّق من عملية التشخيص، إذ تزيل وتذيب تلك الحواجز والحدود بين الإنسان وما يحيط به من جمادات أو كائنات حية أخرى، ويغدو كل شيء من الموجودات شخصا ينطق ويعي ذاته ويتحرك، هذا الأمر الذي يؤكد على جمالية

---

[1] – المرجع السابق، ص 120.

[2] – منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي "المجاز"، ص 288.

[3] – ينظر: علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 236.

الاستعارة؛ لأنك« لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مُبِينَة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها، ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنّها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون». [1]

وفي الأخير لابد من القول إن الاستعارة عند النقاد المحدثين والمعاصرين هي صورة تنحرف فيها اللغة عن معيارها العادي، وهي تعبير عن نفسية الشاعر، إذ أن الصورة الاستعارية المعجبة في الشعر، هي تلك الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالته النفسية، وتأسيسا على ذلك أصبحت تثير انفعالاتنا النفسية، وتحرك أفكارنا، وهي التي تتشكل على المستوى النفسي والدلالي، وحيويتها نابعة من قدرتها على تحقيق الانسجام بين هذين المستويين، ولا تصدر إلا عن تأمل وتفكير، وهذا التفكير لا يأخذ طابعا عقليا بحتا، وإنما يختلط بالشعور والخيال وبأعماق النفس، وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس تتولد الاستعارة، ويحكمها طابعان، طابع عقلي وآخر شعوري، الأول هو التأمل، والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة.[2]

وإذا عدنا إلى ديوان أبي فراس الحمداني، وجدناه يتألق بتلك التجاوزات الاستعارية،التي ما فتئت تبث فيه حياة ملؤها التأمل والمتعة، ومدى استحسان العقل لها، وافتنان النفوس بها.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 39.

[2] – ينظر: يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 251.

نجد الشاعر الفارس يقول: [1]

متَى تُخلِفُ الأيَّامُ مثْلِى لَكُمْ فَتًى* طَوِيلَ نِجَادِ السّيفِ رَحْبَ المُقَلَّدِ (الطويل)

متى تَلِدُ الأيَّامُ مثْلِى لَكُـمْ فَتًى * شَدِيدًا على البَأْسَاءِ غَيْرَ مُلَـهَّدِ*

في البيت الشعري الثاني نلمح الانزياح التصويري الاستعاري من خلال عبارة (متى تلد الأيام مثلى لكم فتى)، حيث شخص الشاعر الأيام، وجعلها امرأة ولودا، تنجب فتى مغوارا، شديدا على مصائب الدهر، غير ضعيف ولا ذليل، إنه يعتد بذاته، هذه الذات المتعالية التي لا تضاهيها ذاتا أخرى مهما طال الزمن، فقد استساغ هذا الافتخار من خلال أسلوب الاستفهام الإنكاري الذي يؤكد بأن الأيام لن تلد فتى يضارعه في القوة والشجاعة والبسالة.

ومن التجاوز الاستعاري قوله: [2]

إلى اللهِ أَشْكُو أَنّنَا بمنازِلَ * تَحَكّمُ في آسَادِهِنَّ كِلاَبُ (الطويل)

في سياق الشكوى ومراراتها التي يقاسيها شاعرنا، وهو في الأسر، نجده يعبر عنها من خلال هذا الانزياح الذي يجمع فيه بين المتنافرين (الأسود والكلاب)،« هذا التنافر الشكلي يندمج ليكون صورة خلاقة تضفي على السياق رونقا أخاذا يدرك بالحدس» [3]، إنه يشبه الروم بالكلاب ويشبه نفسه ومن معه من الأسرى بالأسود، فهل يليق أن تكون الكلاب هي التي تحكم الأسود، الصورة عنده هنا انقلبت لانقلاب حالته ونظرته المتألمة للوضع الذي آل إليه.

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 96.

* – الملهد: الذليل الضعيف.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 33.

[3] – يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 147.

ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر وهو يشكو الدهر ويلومه:[1]

يَمْضِي الزَّمَانُ، ومَا ظَفِرْتُ بِصَاحِبٍ* إلاَّ ظَـفِرْتُ بِصَـاحِبٍ خَوَّانِ (الكامل)

يَا دَهْرُ خُـنْتَ مَعَ الأَصَادِقِ خُلَّـتِي* وغَدَرْتَ بِي في جُمْلَةِ الإِخْوَانِ

الشاعر يخاطب الدهر ويلومه، جاعلا منه إنسانا خائنا وغادرا، فقد خانه عندما وقع في الأسر، كخيانة الإخوان الذين قطعوا عنه حبل الود.

وفي موضع آخر يقول: [2]

وأَخْلاَفُ أيَّامٍ، إذَا مَا انْتَجَعْتُهَا * حلَبْتُ بَكِيَّاتٍ، وهُنَّ حَوَافِـلُ (الطويل)

في هذا البيت الشعري يشخص الشاعر الأيام، إذ يراها تنتقم منه إذ لا تعطيه حقه مستعينا بالمثل العربي القائل (حلب الدهر أشطره)، وهو من قولهم (حلب أشطر الناقة) إذ حلب خلفين من أخلافها الأربعة، ثم عاد فحلب الخلفين الآخرين، ويضرب هذا المثل لمن جرب الدهر واختبر شطريه، وأبو فراس ينطلق في بناء تشخيصه للأيام من هذا المثل ولكنه يتجه بدلالاته وجهة مخالفة ،حيث يصور معاندة الأيام له، فحين يتجه إليها يحلب أخلافها يجدها بكيات- قليلة اللبن- لا تمنحه إلا القليل على الرغم من أنها في الواقع حوافل – مليئة باللبن- وقد أكسب هذا الانزياح الاستعاري قدرا واضحا من الجدة والابتكار.[3]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 340.

[2] – المصدر نفسه، ص 243.

[3] – ينظر: علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 239.

ومن الأشياء المعنوية التي شخصها الشاعر وجعلها كائنا حيا يمنح ويمنع ويفتك ويقتل "الموت" نجده يقول: [1]

ولَمْ أَدْرِ أَنّ الدّهْرَ في عَدَدِ العِدَى * وأنَّ المَنَايَا السُّودَ يَرْمِينَ عَنْ يَدِ (الطويل)

إن الشاعر ينزاح بلغته التي ترسم له صوره الاستعارية، عندما يجعل للموت يدا، تصيب هدفها دون عناء أو خطأ، فلم يكن يدري بأن الدهر يخبئ له هذه المحنة، وأن المنايا قد تناله وهو في حالة الضعف واليأس، إنه يصور المعنوي بالمحسوس، ليقوي المعنى ويؤكده ويقربه إلى الأذهان والنفس.

ومن الأمثلة على ذلك قوله: [2]

وأبْطَأَ عَنّي، والمَنَايَا سَرِيعَةٌ * ولِلْمَوتِ ظُفْرٌ قد أَطَلَّ ونَابُ (الطويل)

في سياق عتاب أبي فراس الحمداني لسيف الدولة، عندما أبطأ عنه الفداء، يصور ويشخص الموت على أنها وحش ضار له ظفر قد أطل وناب قد برز.

هذا التفاعل الانزياحي الدلالي القائم على الاستعارة المكنية، التي يتجلى فيها المشبه هو الموت، والمشبه به المحذوف هو الوحش الضار مع ترك لازمة دلت عليه، ألا وهي الأظافر والأنياب التي لا ترحم، يوحي بمقدرة الشاعر على تضخيم الموت من خلال رسم هيئة وكيان لهذا الوحش.

والموت عنده يبني مفارقة الأضداد، فهي لا تتركه بل تحاصره من كل الجهات، إنها بالمرصاد جيئة وذهابا في قوله: [3]

وقُورٌ وأَحْدَاثُ الزَّمَانِ تَنُــوشُنِي * وللمَوتِ حولِي جِيئَةٌ وذَهَــابُ (الطويل)

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 98.

[2] – المصدر نفسه، ص 34.

[3] – المصدر نفسه،ص 32.

وفي موضع آخر يقول: [1]

وأنْتَ الذي بَلّغْتَنـــي كُلَّ رُتْبَـــةٍ * مَشَيْتُ إليْها فوقَ أعناق حُسّدِي (الطويل)

فَيَا مُلْبِسِي النُّعْمَى التي جَلَّ قَدْرُهَا * لَقَد أَخْلَقَتْ تِلْـكَ الثِّيَـابُ فَجُدّدِ

أَلَمْ تَرَ أَنّي فِيك صَافَحْتُ حَدَّهَـا* وَفِيكَ شَرِبْتُ المَوتَ غَيرَ مُصَـرَّدِ**

في هذه الأبيات الشعرية اجتمعت ثلاثة انزياحات قائمة على الاستعارة:

-الأولى: في عبارة " ملبسي النعمى"، الكلمة المنزاحة هي" ملبسي"؛ لأن استعمالها الحقيقي للثياب وليس للنعمة، فقد جعل الشاعر النعمة ثوبا يلبس، ولكي يحملها إيحاءات عميقة تترك في ذهن المتلقي أثرا أخاذا وجمالا خلابا جسدها في صورة المحسوس والملموس، إذ اختار بعناية فائقة مفردة " ملبسي" " بدلا" من " مانحي"، فسيف الدولة له فضل عظيم على الشاعر قبل الأسر، من إعلاء شأنه ومكانته بين قومه، وها هو أبو فراس الآن بين قضبان السجن يدعوه لكي يجدد ثياب النعمة عليه من خلال المسارعة في فدائه.

- أما الثانية : في قوله: "صافحت حدها" والحد هو حد السيف، ومن خلال هذا الانزياح، يبث في السيف روحا، ليغدو شخصا يصافح ويعانق، مما يوحي بمدى قدرة الشاعر على خوض الحروب والخطوب، وبلائه الجيد الذي يكلل بالانتصار، وما هذا إلا تضحية من طرفه، ليبقى أمير حلب أميرا وصاحب سيادة وسؤدد.

-والأخيرة في عبارة" شربت الموت"، إذ جعل الموت بمثابة الماء الذي يشرب، وهنا مفارقة وانزياح دلالي؛ لأن الماء سر الحياة والوجود، لقوله تعالى : ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ

---

* - تتوشني : تطلبني.

[1] - ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات،ص 97.

** - مصرد: سقاه قليل.

﴿ٱلْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ [1]، فقد جمع بين المتنافرين (الموت/الماء)، فالماء يحمل دلالة الحياة، والموت تحمل دلالة الفناء والعدم، فالشاعر استطاع من خلال إسناد الموت إلى الفعل شربت أن يخرجها من معناها العادي إلى دلالات موحية تثبت عذوبتها في فمه، وما هذا الصنيع إلا فداءا لأميره سيف الدولة.

ومن أمثلة الانزياح الاستعاري قوله: [2]

تطَالِبُنِي بِيضُ الصّوَارِمِ والقَنَا * بِمَا وَعَدَتْ جِدِّيّ فِي المَخَايِلُ* (الطويل)

ولاَ ذَنْبَ لِي إنَّ الفُؤَادَ لَصَارِمٌ * وإنَّ الحُسَامَ المَشْرَفِيَّ لفَاصِلُ

وإنَّ الحِصَانَ الوَالِقيَّ **لَضَامِرٌ * وإنّ الأَصَمَّ السَّمْهَرِيَّ لَعَاسِـلُ

في البيت الشعري الأول نلمح استعارة مكنية، حيث شخص فيها الشاعر أدوات الحرب من صوارم وقنا بأناس تطالبه، وكذا المخايل فقد جعلها إنسانا لا بد أن يفي له بالوعد، وما بث الشاعر للجمادات من حياة وروح، إلا لعلمه بأنها« الأداة الأساسية في تشكيل الصورة التشخيصية وإكسابها كل تفردها وطاقتها الإيحائية».[3]

وفي مقطع من قصيدة رثى فيها ابن أخته وابن سيف الدولة أبي المكارم – وهو في الأسر يعاني البعد والغربة– استعان بعدة استعارات للإفصاح عن جزعه وحزنه له يقول: [4]

يا مَن أتَتْـــهُ المنايَا غيـــرَ حافِلَةٍ* أيْنَ العَبِيدُ وأيْـــنَ الخَيْـــلُ والخَوَلُ* (البسيط)

---

[1] – الأنبياء: [30].

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 243.

* – المخايل : مظنة ،علامة.

** – الوالقي: جواد مشهور.

[3] –علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 237.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 231.

* –الخول : العبيد.

أيْن اللُّيوثُ التي حولَيْـكَ رَابِضَةً* أيْنَ الصّنَائِعُ؟ أيْنَ الأَهْلُ؟ مَا فَعَـلُوا؟

أيْنَ السّيُوفُ التي يَحْمِيكَ أقْطَعُها * أيْنَ السَّوَابِقُ؟ أيْنَ البيضُ والأَسَـلُ؟**

يَاوَيْـحَ خَالِـكَ!يَا وَيْـحَ كُلِّ فَتًى* أكُلَّ هَـذَا تَخَطَّى نَحْـوكَ، الأَجَـلُ

الشاعر يتحدث عن المنايا، وكيف استطاعت أن تصل إلى ابن أخته العزيز، فقد شخصها في صورة إنسان فائق الخطورة والذكاء، إنها تتحرك بسرعة خاطفة، كالطيف الذي لا يراه أحد« فالشجعان الذين يحيطون به– والذين استعار لتصويرهم الليوث– ولا إحسانه ومعروفه، ولا أهله بكل ما لهم من سطوة وسلطان، ولا السيوف ولا الرماح ولا الخيل السريعة، لا شيء من ذلك كله استطاع أن يرد عادية الموت، حين حان الأجل الذي تخطى إلى غايته كل هذه العقبات، ولم تغن عن الميت شيئا» [1]، من خلال هذا التداعي والتسلسل للاستعارات، انبثقت حيوية الدلالات الجديدة، التي أعانها أيضا الاستفهام التعجبي المتتالي لتوحي كلها بمدى تأثر الشاعر لسماع وفاة ابن أخته أبي المكارم.

قد تضيق الحياة بالشاعر، حينما لا يجد أنيسا ولا رفيقا، يبث له أحزانه وآلامه، فيلجأ إلى من حوله من طبيعة ومناسبات، ليتقاسم معها همه وكمده، ويجعلها شخوصا تسمع وتعي، وتتنهد لتنهداته فهي المتنفس الوحيد له، وهذا ما قام به أبو فراس، حين كان في الأسر فنراه يشارك الحمامة، ويخاطب العيد. يقول: [2]

أَقُولُ وقَدْ نَاحَـتْ بِقُرْبِي حَمَامَـةٌ * أَيَا جَارَتَا، هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَـالِي (الطويل)

مَعَاذَ الهَوَى! مَا ذُقْتِ طَارِقَةَ النّوَى * ولاَ خَطَرَتْ مِنْكِ الهُمُومُ بِـبَالِ

أَتَحْـمِلُ مَـحْزُونَ الفُـؤَادِ قَـوَادِمٌ * عَلَى غُصْنِ نَائِي المَسَافَةِ عَالِ

** –الأسل: الرماح.

[1] – علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 239.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 267.

أيَا جَارتَا، مَا أنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَـــنَا! * تَعَالَيْ أُقَاسِمُكِ الهُمُومَ، تَعَـــالَيْ!

تَعَالَـــيْ تَرَىْ رُوحًا لَديَّ ضَـــعِيْفَةً * تَـــرَدَّدُ في جِسْمٍ يُعَـــذَّبُ بَـــالِ!

أَيَضْحَكُ مأْسُورٌ، وتَبْكِـــي طَـــلِيقَةٌ * ويَسْكُتُ مَحْزُونٌ، وَيَنْدبُ ســـَالِ

لَقَدْ كُنْتُ أَوْلَى مِنْكِ بالدَّمْـــعِ مُقْـــلَةً * ولَكِنَّ دَمْعِي في الحَوَادِثِ غَـــالِ

في هذه القصيدة أضحت الحمامة عند الشاعر الجارة في الغربة، والصاحبة في الوحدة، حيث راح يناجيها ويخاطبها ويطلب منها أن تشاركه همومه وأحزانه، وهو يرى بأنها طليقة حرة، لكنها باكية ونائحة، وهو مقيد مكسور الخاطر من الدهر الذي لم ينصف بينهما، تراه يقول : فما بالك يا جارتي تنوحين وأنت حرة ؟ فانظري حولك تجديني مقيدا وضعيفا، لكن دمعي غال، لا ينزل مهما نزل قطر الحوادث عليا وزادتني عذابا.

فالحمامة تعني للشاعر رمزا للحرية والانعتاق، ولهذا اختارها ليوصل إليها آهاته ويبين لها قيمة الحرية من خلال تلك المقابلات والطباقات المتتالية التي تؤكد معاناته وتوضح مشاعره الحزينة.

وفي موضع آخر نجده يخاطب العيد ويزيحه عن دلالته المجردة ليغدو إنسانا يحس ويشعر ويتألم يقول: [1]

يَا عِيدُ! مَا عُدْتَ بِمَحْبُوبِ * عَلى مُعَنًّى* القَلْبِ،مَكْـــرُوبِ (السريع)

يَا عِيدُ! قَدْ عُدْتَ عَلَى نَاظِرٍ * عن كلِّ حُسْنٍ فِيكَ مَحْجُوبِ

يَا وحْشَةَ الـــدَّارِ التي رَبُّهَا * أصبحَ في أَثْـــوَابِ مَرْبُـــوبِ

قَد طَلَعَ العِـــيدُ عَلَى أَهْـــلِهِ * بِوَجْهِ لاَ حُسْنَ ولاَ طِيْـــــبِ

---

[1] – المصدر السابق، ص 43/42.

* – معنّى : معذّب.

مَا لِـــي ولـــلدَّهْرِ وأَحْدَاثِـــهِ * لقدْ رَمَـــانِي بِالأَعَاجِيْـــبِ

في هذه القطعة الشعرية، يشبه الشاعر العيد بالإنسان، فراح يخاطبه من خلال أسلوب النداء، وقد نزع منه سمته المعروف بها من فرح وسرور وتجديد للمودة والمحبة، ويتحول عنده إلى عيد يجلب الكآبة والتجهم معه، وما هذا التصوير الذي اعتمده الشاعر إلا إسقاطا للمشاعر الحزينة عليه، إنه لا يعرف له مذاقا، ولا ينعم ببهجته وهو ورا ء القضبان.

تفنن أبو فراس الحمداني في توظيف الانزياح الدلالي القائم على الاستعارة تفننا منحه القدرة على التقريب بين المتنافرين، ودمجها في سياق تجربته الشعورية، وإضفاء صفة الحياة والحركة والوعي والمشاعر والأحاسيس للمجردات من خلال عملية التشخيص، الأمر الذي منح لشعره تألقا ولمفرداته بلاغة، تجذب القارئ إليه.

وقد كانت الاستعارة عنده بمثابة« إشعاعا وجدانيا ومعادلا موضوعيا متمخضا عن تجربة شعورية فريدة» [1]، ميزته عن غيره من الشعراء.

2-الكناية:

الكناية من الصور البيانية التي تمس حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي، وتحتاج إلى حس لغوي مرهف، ذكي، وملاحة استعمال، فيختار الأديب المعنى ثم يخفيه مشيرا إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المترتبة عليه، اللازمة له لزوما منطقيا أو عرقيا أو ابتكاريا. [2]

والكناية في اللغة مأخوذة من مادة كني، حيث جاء في لسان العرب لإبن منظور:

---

[1] – يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، ص 173.

[2] – ينظر: منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، " الكناية والتعريض" ، ص 101.

« والكناية: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره، يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط». [1]

ويحدد ابن منظور كذلك أن الكنية على ثلاثة أوجه:

«أحدهما: أن يكني عن الشيء الذي يستفحش ذكره

والثاني: أن يكني الرجل باسم تواقيرا وتعظيما.

والثالث: أن تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف بها كما يعرف باسمه كأبي لهب اسمه عبد العزى عرف بكنيته فسماها الله بها».[2]

أما القاموس المحيط: فورد تعريفها اللغوي فيه من مادة كنى،« كنى به عن كذا يكني ويكنو كناية: تكلم بما يستدل به عليه، أو أن تتكلم بشيء، وأنت تريده غيره، أو بلفظ يجاذب جانبا حقيقة ومجاز، وزيدا أبو عمرو، و به كنية بالكسر وبالضم، سماه به، كأكناه وأبو فلان كنيته وكنوته» [3]، وعليه فالكناية ستر وإخفاء المعنى وراء اللفظ أو العبارة لغة.

والمعنى الاصطلاحي للكناية هو«لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى ... أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح».[4]

وقد نالت الكناية حظا وفيرا من اهتمام البلاغيين القدامى، وتجلى هذا الاهتمام في وضع مفاهيم لها، وكذا التطرق إلى أهم أقسامها، مع ذكر الأغراض والجماليات التي تؤديها في العمل الأدبي.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مج 5 ، م15، ص 444، مادة [كني].

[2] – المرجع نفسه، ص 444.

[3] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيرزو آبادي: القاموس المحيط، ص 1329 مادة [كنى].

[4] – يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية " الأبعاد المعرفية والجمالية" ، الأهلية، الأردن، عمان، ط1، 1998، ص141.

من بينهم أبو هلال العسكري (ت 395هـ)، الذي أفرد في كتابه" الصناعتين" بابا بعنوان " الإرداف والتوابع"، حيث قرن فيه بين الكناية والتعريض وجعلها أمرا واحدا، إذ يقول فيهما:« إن يكنى عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء، كما فعل العنبري، إذ بعث إلى قومه بصرة شوك وصرة رمل وحنظلة، يريد، جاءتكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك». [1]

ومن أهم الملاحظات التي نشيرها إلى تعريف أبي هلال العسكري للكناية ما يلي:

1- لم يتضح عند العسكري مفهوم مصطلح الكناية بصورة واضحة.

2- تعد الكناية عند العسكري واحدة من فنون البديع الذي قسمه إلى خمسة وثلاثين فصلا.

3- نجد أسلوب الكناية عنده في دراسته للإرداف، الذي هو في حقيقته دراسة للكناية، فالكناية بمعنى الستر والخفاء، والإرداف بمعنى إرادة المعنى على معنى من المعاني، فتترك اللفظ الخاص به، وتأتي بلفظ هو ردفه وتابع له.[2]

أما ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) فقد تحدث عن الكناية في باب " الإشارة" الذي هو عنده « من غرائب الشعر وملحه، وبلاغته عجيبة، تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي به إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه».[3]

---

[1] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 368.

[2] – ينظر: يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 151.

[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 302.

وقد وضع للكناية أنواع كثيرة وهي: التفخيم والإيماء والتعريض والتلويح والكناية والتمثيل والرمز واللمحة واللغز واللحن والتعمية والحذف والتورية والتتبيع، وخصص لكل واحد من هذه الأنواع شواهد شعرية للشرح والتفسير.

بينما عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، فقد أفرد فصلا تحت عنوان " في اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره"، مبرزا أن« لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين: الكناية والمجاز».[1]

وأورد فيه تعريف للكناية، حيث تحصل هذه الأخيرة عندما «يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومىء به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد)، يريدون طويل القامة، وكثير (رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة : (نؤوم الضحى)، والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟ وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟، وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها، ردف ذلك أن تنام الضحى؟».[2]

ومن الذين اهتموا بدرس الكناية الخطيب القزويني (ت739هـ)،حيث وضع لها تعريفا بقوله:« لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك (فلان طويل النجاد)، أي طويل القامة، و(فلانة نؤوم الضحى): أي مرهفة مخدومة ... ولا يمتنع أن يراد مع ذلك مع طول النجاد، والنوم في الضحى، من غير تأويل».[3]

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 66.

[2] – المرجع نفسه، ص 66.

[3] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 273.

وقد فرق القزويني بين الكناية والمجاز الذي لا يجوز إرادة المعنى الحقيقي معه، في قوله:« فالفرق بينهما وبين المجاز من هذا الوجه أي من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمة، فلا يصح في نحو قولك: (في الحمام أسد) أن تريد معنى الأسد من غير تأويل، لأن المجاز ملزم قرينة معاندة لإرادة الحقيقة، كما عرفت، وملزوم معاند الشيء معاند لذلك الشيء». [1]

من التعريفات السابقة نخلص إلى أن معظم البلاغيين القدامى يرون أن الكناية هي لفظ يريد به غير معناه الحقيقي مع جواز إرادة هذا المعنى،وقد وضعوا لها الكثير من الأقسام،نخص بالذكر التقسيم الذي يأخذ بالحسبان نوع المكنى عنه لأهميته في البلاغة العربية، وعليه تنقسم إلى صفة وموصوف ونسبة.

1- **الكناية عن صفة :** في هذا النوع من الكناية يذكر الموصوف، وتستر الصفة، مع أنها هي المقصودة، والموصوف هو الملزوم الذي تلزم عنه الصفة، أو تلازمه ومنه تنتقل إليه، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالكرم و الشجاعة والحلم، لا النعت المعروف في علم النحو. [2]

2- **الكناية عن موصوف:** هي التي نذكر فيها الصفة، ويستر الموصوف مع أنه هو المقصود، والصفة هي اللازم من الموصوف، ومنها تنتقل إليه. [3]

3- **الكناية عن نسبة:** يذكر فيها الموصوف ويذكر معه شيء ملازم له، وتذكر الصفة، ثم تنسب هذه الصفة إلى الشي ء الملازم للموصوف، فهي إذن تخصيص الصفة بالموصوف، وإثبات أمر لأمر أو نفيه عنه. [4]

---

[1] – المرجع السابق، ص 273

[2] – ينظر: يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 125.

[3] – المرجع نفسه، ص 171.

[4] – المرجع نفسه، ص 176.

وفي النقد الحديث المعاصر، نالت الكناية حظوة وفيرة من الدرس، فهي تعد:«انزياحا استبداليا، يعمد الشاعر فيه إلى تغيير اللغة الذي هو في الوقت نفسه تحول ذهني، لأن الممارسة الاختيارية والتأليفية، تتولد منهما دوال ومدلولات تقوم بخرق الكلام، وهو السلوك اللغوي الذي تقومه اللغة عند العملية التحويلية» [1]، أما المتلقي فيتلقاه بروية، يستطيع من خلالها أن يفجر تلك الإيحاءات والدلالات، ليصل إلى المعنى الآخر المستور.

وبهذا تمثل «صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصورية، فهناك أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى: أي الدلالة المتصلة وهي العمق والأبعد غورا، فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف». [2]

ولا شك في أن للصورة الكنائية «قيمة إبلاغية، وينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي، ويتمثل البعد الإبلاغي في الكناية في اللمحة الدالة، فالشاعر عندما يستدل على المعنى الحقيقي الذي يقصد إليه ستارا لفظيا شفافا يجعل المتلقي متحفزا ومتشوقا لرد هذا الستار ومعرفة المرمى الذي يسدد إليه، فمن خلال الكناية يشعر المتلقي بميل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي المتواري وراء المعنى المجازي، وعندها يحس بالمتعة والسعادة ،إذ إن الشخص يشعر بسعادة كبيرة حينما يحصل على الشيء بعد تعب وطول معاناة».[3]

إنّ سبب المتعة والسعادة والتأثير لدى المتلقي يكمن في تلك الانتقالة الذهنية من الفكرة المجردة (الطول مثلا) إلى تصويرها فنيا(طويل النجاد) والعكس، كما يكمن في الموضع الذي اختير لهذه الصورة في نسيج العمل الفني وكذلك في صياغتها في تركيب

---

[1] – المرجع السابق، ص 209.

[2] – فايز الداية: جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي" ، ص141.

[3] – يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 201.

لغوي يجسدها، وفي علاقتها بالأعراف الاجتماعية والدينية والثقافية واللغوية... وفيما توحي به وتشيره من إحساس وفكر وخيال.[1]

ومجمل القول: إن« الكناية نتاج مشاعر خاصة تجاه الأشياء، والشاعر يضع كناياته أو رموزه اللغوية حتى توسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني» [2]، إنها تتسلل لتكون « أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادئ الوديع، فضلا عن أنها تعطي عدة مستويات دلالية يتوالد بعضها من بعض، بدءا بالدلالة الحقيقية للتركيب وانتهاء بمستويات بالغة الرحابة والقدرة على الإقناع الفني، بما يبثه الشاعر للمتلقي من أفكار ومشاعر». [3]

إن الكناية عند أبي فراس الحمداني أداة فنية عالية القيمة؛لأنها تمنح له القدرة على الإشارة والتلميح، عندما يعجز عن البوح والكشف عن مشاعره وانفعالاته؛ ولأنها من «الصور الملائمة... في إخفاء صنعته وجهده المبذول، ومن ثم يكثر هذا النمط من أنماط الصورة في شعره، وهو يصوغ هذه الصور ببساطة خادعة لتقودنا إلى سلسلة من الدلالات المتناسلة، بل إلى سلسلة من التداعيات الصورية التي يستدعي بعضها بعضا». [4]

ومن الأمثلة على ذلك قوله [5]:

أمَّا الكِتَابُ فإنّـــي لسْـــتُ أَقْـــرَؤُهُ * إلاَّ تَبادَرَ مِنْ دَمْعِي بـــَـــوَادِرُهُ (البسيط)

يَجْرِيْ الجُمَانُ على مثلِ الجُمانِ به* ويَنْشُرُ الدُّرَّ، فوقَ الدُّرِّ نـــاثِرُهُ

---

[1] – ينظر: منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي " الكناية والتعريض"، ص 126.

[2] – يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 237– 238.

[3] – علي عشري زيد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 240.

[4] – المرجع نفسه، ص 241.

[5] – ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص149.

نلحظ الانزياح الدلالي في البيت الثاني، عند ما قال الشاعر: (يجري الجمانُ على مثل الجمان به). فمفردة الجمان هنا حملت إيحاءا جديدا ودلالة جديدة، توضحها الكناية، فالمتأمل للسياق الذي قيل فيه هذا البيت، يدرك بأن الشاعر لم يقصد الجمان الحقيقي الذي هو نوع من الحجارة الكريمة النادرة،إنما قصد ما هو أغلى وأثمن منه وهو نظم الشعر، والمعروف أن الشعر يكون شعرا حقا إذا أُجمع فيه حسن السبك والصياغة والنظم، مثل العقد الذي تنتظم فيه حبات اللؤلؤ على حد تعبير القدماء.

و تتجلى الكناية في عجز البيت الذي قال فيه:(وينشرُ الدر، فوق الدرّ ناثرهُ) و الدر تعني الشعر، فكانت الرسالة القصيدة بينه وبين صديقه أبي الحصين*.

وما الشعر عند أبي فراس الحمداني، إلا الملاذ الأول والأخير لتلك الزفرات والاضطرابات التي يحياها وهو في الأسر، وهو الوسيلة الوحيدة التي تزيح عنه عبء الرد والجواب، وما يؤكد هذا هو إسناد كل من الجمان والدر إلى الفعلين المضارعين (يجري، ينشر) اللذين يحملان دلالة الحركة والانفعال والتوتر، المؤدية بدورها إلى نظمه شعرا.

وقد وظف الصورة الكنائية، حينما أراد الافتخار بنفسه وفي هذا يقول[1]:

سيذكرني قــومي إذا جدّ جدّهُمْ * وفي الليلَة الظلماء يُفــتــَقدُ البَدرُ(الطويل)

فإنْ عــشتُ فالطّعنُ الذي يعْرفُونَهُ * وتلك القَنَا والبِيضُ والضُّــمْرُ الشَّقْرُ

وإن مــُتَ فــالإنـــــسانُ لابُدَّ ميّتٌ * وإن طَالَــتِ الأيامُ، واتْـــفَسحَ العُمْرُ

ولوْ سَدَّ غيرِي ما سددتُ اكتفَوْا بــهِ* وما كانَ يَغْـــلُو التَّبْرُ لَو نَفَقَ الصُّفْرُ

* – أبو الحصين: هو قاضي الرقة صديق أبي فراس الحمداني .

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص182.

في البيت الأول نلمح نوعا من الانحراف المنبثق من التداعي الكامن للكناية، ففي عبارة (سيذكرني قومي إذا جد جدهم)، تحيل إلى مدلول ثاني خفي، متمثلا في صفة الندم، ندم القوم على عدم الإسراع في فداء الشاعر؛ لأنهم في وقت الشدة والمحن أضحوا بحاجة ماسة إليه، وهو الفارس المغوار، الذي تهابه جيوش العدو؛ ولأنه حامل معنى الفروسية التي هي « جماع معاني الشجاعة والإقدام والصبر على النزال، والخبرة بالقتال بالإضافة إلى العلامات المصاحبة، والأدوات المعينة، من خيل وطير وأسلحة ونقع ودماء وقتلى.....كلها تتضافر لتصور الفروسية، والفارس هو المحرك الأول للمعركة، هو القائد والمخطط، وهو الرأس المفكر ، الجيش يسير طوع بنانه »[1] ، ويمكن تمثيل هذه الكناية بالمخطط الآتي:

سيذكرني قـــومي إذا جدّ جدّهُـــــمْ

المدلول الأول

تذكر القوم أبا فراس الحمداني ⟸ ندم القوم على

إذا داهمهم خطب المدلول الثاني عدم الإسراع لفدائه

وفي موضع آخر يفتخر بنفسه مستعينا بالكناية التي تجعل القارئ شغوفا لفك شفرتها والبحث عن المعنى الخفي والمقصود يقول: [2]

متى تُخلفُ الأيـــامُ مثلي لكمْ فتًى * طويلُ نجادِ السَّيـــفِ رَحْبَ المُقَـــلَّدِ (الطويل)

متى تلِـــدُ الأيَّـــامُ مثلِي لَكُمْ فَـــتًى * شـــــديـــدًا على البأسَاءِ غَير مُلَهَّدِ

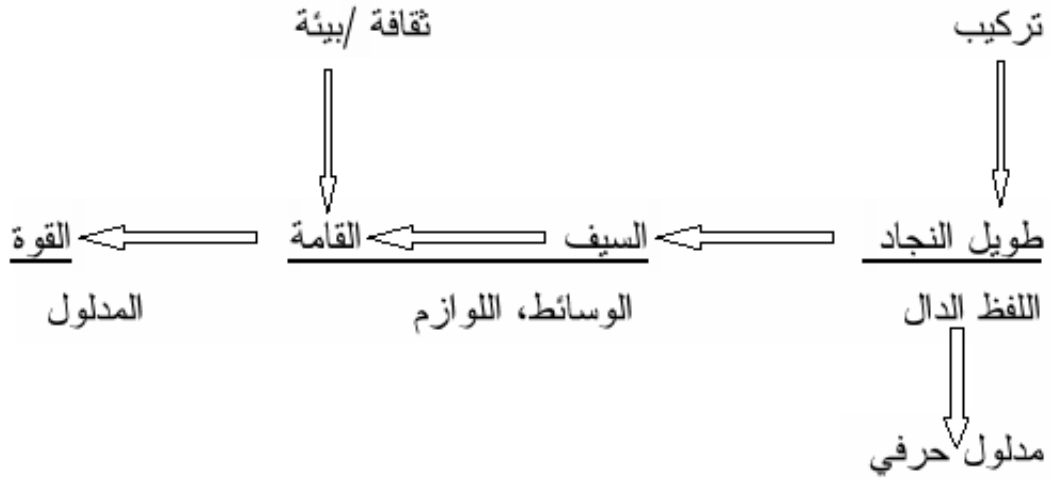
---

[1] – منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي" الكناية والتعريض"، ص137.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص96.

ففي عجز البيت الأول انزياحان دلاليان ، أساسهما كناية عن صفة ، أي المدلول الذي تحيله هو صفة معنوية .

ففي عبارة (طويل نجاد السيف)،نجدها تحيل إلى صفة طول القامة ومن ثم صفة القوة لأبي فراس، ولا تدرك «إلا من خلال وسائط عدة تنتهي إلى لازم المعنى المقصود، ويمكن توضيح ذلك بالترسيمة الآتية:



ويمكن اختصار العلاقة بين الدال والمدلول في الكناية كما يلي:

دال

مدلول1- (حمالة السيف الطويلة) مدلول حرفي يحتمل معنى حافا

مدلول2- (قوي) مدلول استلزمه المدلول 1 » .[1]

من خلال هذه الترسيمة نستنتج الخطوات المتبعة لفك شفرة الكناية وتوضيح المعنى المقصود، هذه الخطوات التي أضفت عليها رونقا وجمالا، والتي تحفز المتلقي على البحث والكشف، وهو مغمور بالمتعة واللذة عند استنطاقها وإخراج الكامن منها.والغائر إلى السطح.

[1] – يوسف أبو العدوس : المجاز الرسل والكناية، ص227-228.

الأمر نفسه ينطبق على العبارة الثانية (رحب المُقَلَّد)،إذ أنها تحيل إلى صفة أخرى، صفة الصدر الواسع والتي ترمى إلى صفة الشجاعة والقوة، ويمكن توضيحها بهذا المخطط:

رحب المُقَـلَّد ⟸ عريض المنكبين ⟸ الصدر الواسع ⟸ الشجاعة والقوة

مدلول أول الوسائط واللوازم مدلول ثان

وقد يوظف أبو فراس الكناية للتلميح إلى تلك الصفات التي يعتز بها، والتي من خلالها يرتقي إلى مصاف الأخيار والشجعان يقول:[1]

وتأبى وآبى أنْ أمُوتَ مـــوسَّـدًا * بأيدي النَّـــصَارَى مَوْتَ أكمَدَ أكبَدِ(الطويل)

نَضَوتُ*على الأيَّامِ ثَـــوْبَ جَلاَدَتي * ولكـــنَّنِي لمْ أنْضُ ثَـــوْبَ التَّجَلَّدِ

ومَا أنَا إلاَّ بـــَـيْنَ أمـــرٍ وضِـــدِّهُ* يجَـــدِّدُ لـــي في كلّ يَـــوْمٍ مُجَدَّدِ

في البيت الثاني نلمس تلاحما وتواشجا بين التجاوز الاستعاري القائم على التفاعل، وبين التجاوز الكنائي القائم على التداعي، والذي يُنطق العبارة ويجعلها تشع بإيحاءات ودلالات جديدة، تعمل فيها الفطنة والذكاء لأجل إبراز العميق منها، فهذا «الانحراف في التعبير يؤدي بالضرورة إلى التفتيش عن دلالة جديدة تزيل هذا الانحراف». [2]

إن عبارة (نضوت على الأيام ثوب جلادتي)، توحي بمدى عطاء الشاعر للدهر والأيام القوة والبسالة لكثرة ما حارب؛ أي أنه نزع تلك القوة وقدمها للدهر، مستعينا بالاستعارة، حيث لا يعقل أن تكون للقوة ثوب ينزع، وفي المقابل يستدرك بعبارة

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص94.

*– نضوت:خلعت.

[2] – يوسف أبو العدوس : المجاز الرسل والكناية، ص189.

(ولكنني لم أنض ثوب التجلد)، فهو لم ينزع صبره وتجلده في الخطوب، وكلا العبارتين تحيل إلى صفة تجلده وتماسكه وهو في الأسر.

وما زاد هذا التجاوز الدلالي أثرا وبلاغة، هو انتقاء الشاعر لمفردة " نضوت " بدلا من" نزعت"، لما توحيه من قوة وسرعة في النزع، والتي هي إسقاط لانفعالاته واضطراباته النفسية، إضافة إلى توسيع وتوضيح الفكرة وتأكيدها انطلاقا من توظيف الطباق (نضوت/ لم أنض) .

ومن بين الصفات التي كنى عنها أبو فراس في شعره صفة الكرم والجود وهي ماثلة في قوله:[1]

سَلى فَتَـياتِ هذا الحَيّ عـَنّي * يَقُـلْنَ بـمَا رأيـْنَ ومَا سَمِعْـنَهْ (الوافر)

ألـستُ أَمَـدَّهُمْ، لـذَوِي ظِلاًّ * ألستُ أعَـدَّهُمْ، للـقَومِ، جَفْـنَهْ

ألستُ أقَرَّهُمْ، بالضَّيْفِ، عـَيْنًا *ألَسْتُ أمَرَّهم في الحرْبِ، لـُهْنَـهْ*

في هذه الأبيات الشعرية، يلجأ الشاعر إلى التجاوز الكنائي ليبرز قيمته من صفتي الكرم وإغاثة المكروب .

فالعبارة التي توحي إلى صفة الكرم والجود هي: (ألست أقرهم بالضيف عينا)، والعبارة التي توحي إلى صفة إغاثة المكروب ومساعدة الضعيف هي: (ألست أمدهم لذوي ظلا)، فالشاعر يجيد استعمال الصورة الكنائية في الإبلاغ عن تلك الصفات المعنوية التي يشتهر بها، وتميزه عن غيره.

ومن أمثلة ذلك قوله[2]:

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني:شرح يوسف شكري فرحات، ص328/327 .

* – لهنه:الطعام الذي يتعلل به قبل الغداء.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص181.

وحيٌّ ردَدْتُ الخيلَ حتى ملَكْتُهُ * هزيـمًا وردتْني البَـراقِعُ والخُمْـــرُ(الطويل)

وساحِبَةِ الأذيالِ نَحوِي، لَقِيتُهَا * فلَمْ يَلـــــقَهَا جافي اللِّقَاءِ ولا وَعْـرُ

وَهَبْتُ لهَا مَا حَازَهُ الجَيْشُ كُلَّهُ * ورُحْتُ ولمْ يُكشَفْ لأبْيـاتها سِتـــرُ

ولا رَاحَ يُطغِيني بأثوَابِهِ الغِنـــى* ولاَ بَاتَ يثْـنِيْنِي عنِ الكَرَمِ الفَـقْـرُ

ومَا حَاجَتي بالمالِ أبْغي وُفُورَهُ * إذا لمْ أفِرْ عِرْضِي فـــلا وفَـرَ الوَفْرُ

كثيرة هي المعارك التي خاضها أبو فراس مع سيف الدولة ضد الروم، وضد القبائل الثائرة، وكثيرة هي أوصافه لها، فما معركة يشارك فيها، إلا وقدمها في حلل من شعره، متألقة بسمة التجاوز الكنائي، خاصة عند مواقف العفو عن النساء السبايا.

يزيح الشاعر المدلول الأحادي لعبارة(وردتني البراقع والخمر) إلى مدلول جديد يقصد به النساء الأميرات، وما البراقع والخمر إلا رداء لهن وهي إشارة إليهن، وكذلك يخرج المدلول الظاهري في العبارة (ساحبة الأذيال) عن معناه الحقيقي إلى مدلول خفي وهو الاختيال في المشي، وهي قادمة إليه لتتضرع منه بأن يخلي سبيلها وسبيل من معها.

وظف هذه الصورة الكنائية، ليجسد معنى الفحولة حين أطلق سراحهن، وبهذا كانت منه« رجولة باسلة لا يتذوق طعمها غير الأباة من كرام الرجال، وهو في أسره بديار الروم، ومعاناته شدائد الحرمان ، مادية ومعنوية، لم ينس مواقفه الباسلة من هؤلاء الأميرات المحزونات، إذ كانت هذه المواقف مادة فخر نفسي له، وكان في إحجامه عن ربات البراقع والخمر ما زاده اعتزازا بنفسه،وافتخارا بمروءته ». [1]

لقد اشتد الألم والحزن على أبي فراس وهو في الأسر، أين يعاني الوحدة والغربة والمرض، ولم يجد سلوى إلا الشعر، ليعبر عن هذه الحالة المأساوية وينثرها في درر من كنايات تستميل عواطف القارئ.

---

[1] – محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، ص26.

وفي معرض حديثه عن هذا الألم الدفين، يشير إلى علاقته بالليل الطويل، فنجده يفصح تارة عن طوله، ويكني عنه تارة أخرى، يقول: [1]

وطَالَ اللَّيلُ بي، ولرُبَّ دَهـْرٍ * نِعِمتُ بـِهِ، لَـيَالـِـيْهِ قـِصَارُ(الوافر)

يفرد الشاعر في هذا البيت مقارنة بين الليل الطويل، الذي يكون نتيجة حتمية للمعاناة والألم من الأسر، والليل الذي يقصر نتيجة الفرح والسعادة في خضم الحرية والتحرر.

وفي أبيات أخرى، يثقل عليه الليل، وتتلاشى فيه نعمة الراحة والأمان، يقول: [2]

هل تَعْطِفَانِ على العَـــلِيلِ * لا بِالأسِـيرِ، ولا القَـتِيلِ (مجزوء الكامل)

باتَـتْ تُـقَلـِّبُهُ الأكُـــ * فُ، سَحَابَةَ اللَّيْلِ الطَّوِيـلِ

يَرْعَى النُّجُـــومَ السَّائِـرَا * تِ منَ الطُّلُوعِ إلى الأُفُـولِ

فـــــقَدَ الضُّيوفُ مَكَانَـهُ * وبَـكَـاهُ أَبْـــنَاءُ السَّبيلِ

واستَـــوْحَشَتْ لـِفِراقِهِ * يَومَ الوغَى، سِرْبُ الخُيُولِ

وتعطَّـلَتْ سُـمْرُ الرِّمـا * حِ وأُغْمِدَتْ بيضُ النُصـولِ

ويقول فيه أيضا : [3]

مَا بَالُ لَيْلِيَ لا تَسْري كوَاكِـبُهُ * وطَـيْفُ عـَزَّةَ لا يَعْتَادُ زَائِرُهُ (البسيط)

منْ لا ينامُ، فلا صبْرٌ يـــؤازرُهُ * ولا خيَالٌ، على شحطٍ، يُزاورُهُ

يا سَاهرًا، لعِبَتْ أيْدي الفِرَاق بـــهِ * فالصَّبرُ خاذِلُهُ، والدَّمْعُ ناصِرُهُ

وكذلك يقول : [4]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص143.

[2] – المصدر السابق، 263-264.

[3] – المصدر نفسه ، ص146.

[4] – المصدر نفسه: ص260.

وأسْــرٌ أُقَـــاسِـــيـــهِ، ولَيْلٌ نُجُومُهُ * أَرَى كُلَّ شَيْءٍ، غيرَهُنَّ، يَزُولُ (الطويل)

تطــولُ بي السَّاعاتُ وَهْيَ قصيــرةٌ * وفــي كُلِّ دَهْرٍ لا يَسُرّكَ طُولُ

فكل من العبارات الآتية:

- يرعى النجوم السائرات من الطلوع إلى الأفول.
- ما بال ليلي لا تسري كواكبه.
- وليل نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول

تشتمل على الانزياح الاستبدالي القائم على التداعي من خلال الكناية.

إن هذا الليل المثقل والموحش، والذي لم تأب نجومه وكواكبه أن تزول يصور معاناة الشاعر ومدى استبداد الحزن واليأس به، فكل العبارات « مقصود بها معناها المباشر، ولكن الشاعر يستدرجنا من هذا المستوى الأول لدلالة إلى مستوى آخر أكثر خفاء وهو طول هذا الليل الذي لا يريم، ولا تريد نجومه أن تزول، ويقودنا هذا المستوى الثاني بدوره إلى مستوى ثالث وهو حزن الشاعر وأرقه وضجره ».[1]

ويمكن أن نرسم من هذه الكنايات ترسيمة توضح الانحراف القائم عليها :

[1] – علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص 241.

التـــــــراكـــــــيب

يرعي النجوم السائرات من الطلوع إلى الأفول

+

ما بال ليلي لا تسري كواكبه

+

وليل نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول

المدلول الأصلي

النجوم والكواكب لا تسرى ولا تزول

المدلول الخفي الأول

المعادل الموضوعي

القيد طول الليل وثقله

المدلول الخفي الثاني

حزن الشاعر وأرقه

ويظل الليل معادلا موضوعيا لأبي فراس، فهو يسقط عليه اضطرابه وتوتره النامي عن المرارة والكمد والحزن، إنه يعني عنده الظلمة الحالكة، والوحدة القاتلة، والسقم الموجع، والأرق المضني، وبكلمة واحدة هو القيد.

غزيرة هي كنايات أبي فراس الحمداني، وإن لم نقل إن شعره كله تجاوزا كنائيا، وقد أخذنا إلا النزر القليل منها، لعل الحظ يسعفنا في تبيان تلك الدلالات التحتية، وبثها من براثين المعنى الأحادي، فقد كانت له لمحة شاعرية توحي بعمق تجربته الشعورية، وهي الوسيلة المثلى التي يسرت له تصوير كل ما يجول بخاطره من ألم وحزن وفخر واعتزاز ونبل، لما لها من قيمة بلاغية عالية، ناهيك عن قدرتها في تحفيز المتلقي لإعمال فكره من أجل الكشف عن قيمتها الجمالية، وما التعبير بها إلا و « يؤثر تأثيرا طيبا في النفس، ويحدث انفعال الإعجاب باعتباره انفعالا تعجز اللغة العادية عن تصويره». [1]

[1] – يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 209.

3- المجاز المرسل:

يعد المجاز بكل أشكاله* الوسيلة المهمة التي يعتمد عليها الشاعر المبدع في بناء لغته الشعرية الخاصة، والطريق الذي يرتقي من خلاله بهذه اللغة إلى عالمها البياني الساحر المثير، والأداة التي يصور بها أحاسيسه، وما استكن في وجدانه وأعماق نفسه ويجسد بها مداركه ورؤاه، ويعلن عن نبوءاته وتطلعاته وأحلامه. [1]

من هذه الأهمية التي حظي بها المجاز، جاز له أن يشغل اهتمام الأوائل من البلاغيين، إذ يرون أنه أبلغ من الحقيقة، وقد قسموه إلى قسمين مجاز عقلي ومجاز لغوي، كما ذكنا آنفا، أما المجاز المرسل- الذي هو نوع من المجاز اللغوي- فلم يعرف بهذه التسمية إلا مع عبد القاهر الجرجاني(ت 471هـ) الذي أشار إليه في كتابه " أسرار البلاغة"، عندما خصص له باب عنونه بـ " هذا كلام في ذكر المجاز وفي بيان معناه وحقيقته (وفيه بيان المنقول والمشترك والمجاز المرسل وعلاقته)".

ويعد الخطيب القزويني (ت 739هـ) أول من تعرض له بالتفصيل والشرح - مستعينا بتلك الإشارات التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني عنه - في كتابه " الإيضاح في علوم البلاغة"، وقد أسهم إسهاما كبيرا بما قدمه عن المجاز المرسل في ثراء بحوث البلاغيين الذين جاؤوا بعده، حيث وضع له تعريفا جامعا شاملا بقوله:« وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه، وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت

---

* - نقصد بكل أشكاله: المجاز العقلي، المجاز اللغوي، والمجاز المفرد والمجاز المرسل... للمزيد ينظر: أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، ص 193.

[1] - ينظر: أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا " دراسة نقدية في لغة الشعر" ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 108.

في النعمة؛ لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها، ويشترط أن يكون في الكلام إشارة إلى المولى لها، فلا يقال: اتسعت اليد في البلد، أو اقتنيت يدا، كما يقال :اتسعت النعمة في البلد،أو اقتنيت نعمة، وإنما يقال: جلت يده عندي، وكثرت أياديه لدي، ونحو ذلك ، ونظير هذا قولهم في صفة راعي الإبل، إن له عليها إصبعا، أرادوا أن يقولوا: له عليها أثر حذق فدلوا عليه بالإصبع،لأنه ما من حذق في عمل يد إلا وهو مستفاد من حسن تصريف الأصابع، واللطف في رفعها ووضعها، كما في الخط والنقش».[1]

وعلى هذا الأساس يكون المجاز المرسل« استعمال اللفظ في سياق ليؤدي دلالة ليست مرتبطة به في أصل بنائه، وإنما هي دلالة يتطلبها السياق الذي يحيط باللفظ، وأما العلاقة بين هذين الطرفين: دلالة اللفظ الأساسية، والدلالة السياقية تنقسم إلى مجموعة من العلاقات». [2]

ولا بد من الإشارة هنا أيضا إلى أن النقاد والبلاغيين الغرب، قد تطرقوا إلى دراسة المجاز المرسل واعتبروه استبدال اسم باسم آخر، ويكون هذا الاسم غير الاسم الصالح. [3]

وقد أدرج فونتانيه "Fontanier" عند حديثه عن المجاز المرسل ما يلي: [4]

* استطاع أن يجري انزياحا أو ما يشبه ذلك على صعيد النظرة إلى المجاز فقد ميز بين نوعين من المجاز، فثمة المجاز المرسل" Metonymy" ،والمجاز الكلي

---

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 233.

[2] – فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص 160.

[3] – ينظر: يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 41.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 41– 42.

"Synecdoque"، فإذا كان الأول يقوم على أساس العلاقة المتبادلة في الصورة البيانية بين اسم شيء واسم شيء آخر، فإن الثاني يقوم على الصلة القوية بينهما فحسب.

* اعتبر أن البلاغة في الغرب قامت تاريخيا على محاور أربعة هي: المجاز المرسل والمجاز الكلي، والاستعارة والسخرية. وقد أكد "ميشال لوغوان" "Michelle Guern" أن« دراسة المجاز المرسل الأسلوبية، هي المتمم الطبيعي لدراسة الاستعارة، التي تفسح للتعمق في عالم الكاتب الخيالي، لأنها الوسيلة التي تمكننا وبطريقة مميزة من التقاط النقاط الخاصة، التي يتوصل الكاتب من خلالها إلى التقاط العالم الواقعي».[1]

مما سبق نخلص إلى أن « المجاز المرسل يكشف مظهرا انزياحيا في تحويل الطاقة اللغوي إلى بناء دلالي جديد».[2]

وقد سمي المجاز المرسل مرسلا؛ لأنه« أرسل- أي أطلق- عن التقييد بعلاقة واحدة، إذ له عدة علاقات، أو لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المطلوبة في الاستعارة، إذ ليس العلاقة فيه بين المعنيين المشابهة حتى يدعي اتحادهما».[3]

ومن أهم علاقات المجاز المرسل ما يلي:

1- **السببية:** أن يكون اللفظ المذكور سببا في المعنى المراد

كقوله تعالى:﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ ٱللَّهَ يَدُ ٱللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ ۚ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَىٰ نَفْسِهِۦ ۖ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَٰهَدَ عَلَيْهُ ٱللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا ﴾ [الفتح/10]

---

[1] – المرجع السابق، ص 43.

[2] – عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، ص 110.

[3] – عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، ص 152.

فالمراد من اليد: القدرة، إذ هي سبب فيها. [1]

2- **المسببة:** أن يكون اللفظ المذكور مسببا عن المعنى المراد.

كقوله تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى يُرِيكُمْ ءَايَـٰتِهِۦ وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ رِزْقًا ۚ وَمَا يَتَذَكَّرُ إِلَّا مَن يُنِيبُ ﴿١٣﴾ ﴾ [غافر /13].

فقد عبّر بالرزق عن المطر؛لأنه مسبب عن المطر. [2]

3- **الكلية:** أن يكون اللفظ المذكور كلا للمعنى المراد.

كقوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓا۟ أَيْدِيَهُمَا جَزَآءًۢ بِمَا كَسَبَا نَكَـٰلًا مِّنَ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴿٣٨﴾ ﴾ [المائدة /38].

والمراد القطع إلى الرسغ، فعبر بالكل وأراد الجزء. [3]

4- **الجزئية:** أن يكون اللفظ المذكور جزءا من المعنى المراد.

كقوله تعالى: ﴿ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴿٢٦﴾ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَـٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ ﴿٢٧﴾ ﴾

[الرحمان /26-27]

والمراد خصوصية الله عز وجل، فعبر بالجزء وأراد الكل (الخصوصية). [4]

5- **اعتبار ما يكون:** هو تسمية الشيء بما يصير إليه.

كقوله تعالى: ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْـَٔاخَرُ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾ ﴾ [يوسف /36].

---

[1] – المرجع نفسه، ص 141.

[2] – المرجع السابق ، ص 142، 143.

[3] – المرجع نفسه ، ص 144.

[4] – المرجع نفسه، ص 144.

المراد بالخمر: العنب الذي يصير خمرا. والمراد بالخبز الحب الذي يصير إلى خبز. [1]

6- **اعتبار ما كان:** وهي تسمية الشيء بما كان عليه.

كقوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ نِصْفُ مَا تَرَكَ أَزْوَاجُكُمْ إِن لَّمْ يَكُن لَّهُنَّ وَلَدٌ ﴾

[النساء /12]

وإذا متن لم يكن أزواجا، فسماهن بذلك لأنهم كن أزواجا. [2]

7- **المحلية:** وهي تسمية الشيء باسم محله.

كقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَىٰ ۝ كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنتَهِ لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ ۝ نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ ۝ فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ ۝ ﴾ . [العلق/14-17].

فأطلق النادي – وهو مكان اجتماع الناس- وأراد الحال فيه وهو أهله. [3]

8- **الحالية:** وهي تسمية الشيء باسم الحال فيه.

كقوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ۝ ﴾

[آل عمران- 107-]

عبر بالرحمة وأراد الجنة، لأن الرحمة حالة فيها.[4]

9- **الآلية:** وهي إطلاق اسم آلة ويراد الأثر الناتج عنه.

---

[1] – المرجع نفسه: ص 145.

[2] – المرجع السابق، ص 147.

[3] – المرجع نفسه، ص 148.

[4] – المرجع نفسه، ص 149.

كقوله تعالى: ﴿ وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ فَيُضِلُّ ٱللَّهُ مَن يَشَآءُ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ۝٤ ﴾. [إبراهيم /4]

أي بلغة قومه، فأطلق اللسان وأراد اللغة إذ اللسان آلتها.[1]

10- **الاشتقاق:** كقوله تعالى: ﴿ كُتِبَ عَلَيۡكُمُ ٱلۡقِتَالُ وَهُوَ كُرۡهٞ لَّكُمۡۖ وَعَسَىٰٓ أَن تَكۡرَهُواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ خَيۡرٞ لَّكُمۡۖ وَعَسَىٰٓ أَن تُحِبُّواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ شَرّٞ لَّكُمۡۚ وَٱللَّهُ يَعۡلَمُ وَأَنتُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ ۝٢١٦ ﴾ [البقرة/216]

فالقتال مكروه لدى النفس لما فيه من مفارقة الأوطان وتعريض الجسد للهلاك والمال للضياع، ولشدة كراهية القتال ورد التعبير عنه بلفظ المصدر " كره" بدل من " مكروه"، وفي هذا البيان لأثر القتال وشدة وطأته على النفوس حتى كأنه الكره بعينه، ومجاز مرسل وعلاقته الاشتقاق.[2]

11- **المجاورة:** كقوله تعالى: ﴿ وَإِن كُنتُم مَّرۡضَىٰٓ أَوۡ عَلَىٰ سَفَرٍ أَوۡ جَآءَ أَحَدٞ مِّنكُم مِّنَ ٱلۡغَآئِطِ أَوۡ لَٰمَسۡتُمُ ٱلنِّسَآءَ فَلَمۡ تَجِدُواْ مَآءٗ فَتَيَمَّمُواْ صَعِيدٗا طَيِّبٗا ﴾ . [النساء/ 43].

أطلق الغائط على فضلة الإنسان؛ لأن الغائط بمعنى: الأرض الغائرة العميقة، يدفع فيها [3] الإنسان الفضلات بحيث لا يراها أحد، ولما كثرت مجاورة الفضلة لها أطلقت عليها تأدبا ، هذه هي أهم علاقات المجاز المرسل والتي تؤكد الفرق بينه وبين الاستعارة القائمة على علاقة واحدة وهي المشابهة.

وللمجاز المرسل جماليات تسترعي انتباه القارئ، فهو يعمل على« تأكيد المعنى المجازي المراد، وتقريره في النفوس لما فيه من دعوى الشيء للبينة والبرهان

---

[1] – المرجع نفسه، ص 149.

[2] – المرجع السابق ، ص 150

[3] – المرجع نفسه ، ص 151.

– تصوير للمعنى المجازي المراد خير تصوير وأدقه.

– تأدية المعنى المجازي المراد بألفاظه، أقل مما تؤديه الحقيقة».[1]

وكذلك« تكمن جمالية المجاز المرسل في أنه يحقق العلاقة المتبادلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، بحيث لا يجب أن تكون هذه العلاقة واضحة بقدر ما تكون متوارية خلف ستار شغاف يعرف بالكشف».[2]

وعند بحثنا وكشفنا عن جماليات هذا الانزياح الاستبدالي في ديوان أبي فراس الحمداني، أدركنا مدى استيعاب الشاعر لأثر هذا الأسلوب المجازي والذي ينبثق من جودة التعبير وقدرة التصوير.

ومن أمثلة المجاز المرسل التي وظفها أبو فراس قوله: [3]

بدَوْلَةِ سَيْفِ اللهِ طُلْنَا على الورَى * وَفي عِزّهِ صُلْنَـــا عَلى مـــَنْ تـــَجَبَّرَا (الطويل)

حَمَلنَا على الأعداءِ، وسْط ديارهِـــمْ * بِضَرْبٍ يُرَى من وَقْـــــعِهِ الجوّ أغْبَرَا

فَـــسَائِلْ كِلابًا يـــوم غزْوَةِ بـــَالِـــسٍ *ألمْ يَترُكوا النّســـوَانَ في القاعِ حُسَّرَا؟

وسَائِـــلْ نـــُميرًا، يوم سارَ إلَـــــيْهِمُ *ألمْ يُوقِـــنُـــوا بالمـــوتِ، لمَا تَنَمّرَا ؟

وسائلْ عـــُقَيلاً، حينَ لاذتْ بتدْمُـــرٍ * ألمْ نـــُقْرِهَا ضَـــرْبـــًا يَـــقُدّ السَّنَوّرَا؟

وسائلْ قـــُـــشيْرًا، حين جَفَّتْ حُلُوقُهَا* ألمْ نَسْـــقِهَا كَأسًا مِنَ المَوتِ أحْمَرَا؟

في سياق مدح أبي فراس لسيف الدولة أمير حلب، وذكر مآثره وتبيان قيمته بين القبائل، لجأ إلى توظيف الانزياح الدلالي القائم على المجاز المرسل، بهدف التوضيح والمبالغة.

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 157.

[2] – عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، ص 110.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص164–165 .

ونلمح هذا الانزياح في العبارات الآتية : (فسائل كلابا يوم غزوة بالس) و (سائل نميرا يوم سار إليهم)، و (سائل عقيلا حين لاذت بتدمر)، و(سائل قشيرا، حين جفت حلوقها) . حيث ذكر فيها أسماء القبائل (كلاب، نمير، عقيل، قشير)، لكنه قصد دلالة جديدة وهي السكان الذين ينتمون إلى هذه القبائل، فلا يعقل القبائل أن تتساءل بكل ما تحويها من خيم وحيوانات وجماد، وإنما من يسائلهم هم الأهل أو السكان، مستندا في هذا على علاقته المحلية.

وتميز هذا التصوير القائم على الانزياح التجاوري بطابع المبالغة اللطيفة، والتي تنم عن مدى صدق الشاعر في رفع شأن سيده وأميره سيف الدولة، وليثبت لغيره قيمته وأهم مآثره التي أضحت كتب التاريخ مشعة بها.

ومثل ذلك قوله أيضا : [1]

ســتَــذْكــرُ أيّامي نُميرٌ وعامرٌ * وكعْبٌ، على عِلاَّتِــهَا، وكلابُ (الطويل)

نلمس في هذا البيت الشعري، انزياحا دلاليا مجازيا مرسلا في(ستذكر أيامي نمير وعامر وكعب)، ونلحظ ذكره للمعنى الأصلي، والمتمثل في أسماء القبائل، لكنه انزاح عن هذا المعنى، وقصد أهل القبائل، بهدف المبالغة والتأكيد على الافتخار والاعتداد ببطولاته، التي زانت شعره، وحياته قبل الأسر.

ويبرز المجاز المرسل كذلك في قوله : [2]

هــلاَّ رَثَــيــتِ لــمُستَــهَــامٍ، مُغــرَمِ * أعَلِمْتِ مَا يــلْقَاهُ، أم لم تعْلَمِي؟ (الكامل)

ولَــــئِنْ غــدَوْتِ من الهُمومِ سَليــمَةً *فَلَقَــدْ عَــلِمْــتِ بــأنَّنِي لمْ أسْــلَمِ

ولــئِــنْ أطَعــتِ العــاذِلاتِ، فَإنّــنــي* خَــالَفــتُ قــوْلَ عــوَاذِلِي واللُّومِ

---

[1] – المصدر السابق: ص 33.

[2] – المصدر نفسه، ص 320-321.

وإذا مَـــرَرْتَ عـــلى الـــدّيـــارِ غَـــديَّـــةً* إقْرَا السَلامَ عـــلَـــى ديـــارِ الـهَيْثَمِ

لكي يعبر الشاعر عن مدى تعلقه بمحبوبته في البيت الأخير، استعان بالتصوير عن طريق المجاز المرسل الذي تحدده قاعدة التجاور، وذلك في عبارة(إقرا السلام على ديار الهيثم)، السلام هنا موجه إلى من هام قلبه بها، وليس إلى الديار؛ لأن البناء والحجارة لا تعي معنى السلام، وعلاقته هنا المحلية، أي أن انتقال وانزلاق الدلالة عن ديار هيثم إلى محبوبته تم من خلال المجاورة، فالمحبوبة تقيم وتجاور ديار هيثم.

ومن أمثلة الانزياح الدلالي القائم على المجاز المرسل قوله : [1]

أمـــــا لِجَميلٍ عِـــنْـــدَكُنَّ ثـــوابُ * ولاَّ لِـــمُـــسيءٍ عِـــنْـــدَكُنّ مـــــتابُ(الطويل)

لـــقد ضلَّ مَن تَحوِي هواهُ خَرِيدةٌ * وقـــــد ذلَّ من تـــقضِي عليه كَعَابُ

ولـــكِنّـــني، والحـــمد لله، حَـــازِمٌ * أعِزّ إذا ذَلَّـــــتْ لَـــهُـــنّ رِقَـــــابُ

يعد أبو فراس الحمداني كغيره من الشعراء الأوائل، فحينما يود التعبير عن غرض من الأغراض، يبدأ قصائده بالغزل، فقد نظم هذه القصيدة في غرض العتاب حيث عاتب فيها سيف الدولة، الذي امتنع عن إخراجه من الروم إلا بفداء عام.

ونلمح الانزياح الدلالي القائم على المجاز المرسل في البيت الأخير،وفي عبارة (أعِزّ إذا ذلـــــتْ لـــــهُنّ رِقـــــابُ). فقد انزاح عن المعنى الأصلي " للرقاب " إلى معنى جديد من خلال المجاورة وهو الإنسان، وما الرقبة إلا جزء من الإنسان، فلا يمكن أن تذل وبهذا كانت العلاقة هنا علاقة جزئية، حيث ذكر الجزء وقصد الكل.

فالشاعر يقرُّ بأن نفسه أبية عزيزة، لا تذل بتأخر سيف الدولة عن فدائه، فهو يؤكد على هذا الإباء والذات المتعالية من خلال استنفاذ لفظة " الرقاب " بصيغة جمع التكسير، الذي مفرده "الرقبة"، وهي العضو الذي يُطأطأ به الرأس عند الذل والهوان.

---

[1] – المصدر السابق، ص 31.

في هذا الانزياح المجازي التي تحدده العلاقة الجزئية تكون «الصورة المجازية أعطتنا دلالة السياق، والعمق المميز لاختيار لفظ له بعد مؤازر وكاشف لجنبات الموقف، هذا كله والأسباب متواشجة للعلاقة اللغوية بين الكلمة المصرح بها والمضمون المتوجه إليه في بنية المجاز المرسل».[1]

وفي موضع آخر يقول : [2]

صَبُورٌ ولَوْ لَـمْ تَبْـقَ مِنِّي بَـقِـيَّةٌ * قَوُولٌ ولَـوْ أنَ السُّيُـوفَ جَـوَابُ (الطويل)

وقُـورٌ وَأحدَاثُ الـزَّمَـانِ تُنوشُني * ولِلْـمَوتِ حَـوْلي جِـيْـئَةٌ وذَهَـابُ

وألْحَـظُ أحْـوَالَ الـزّمَانِ بِـمُقلَةٍ * بِهَا الصّـدقُ صِدْقٌ والـكِـذَابُ كِـذَابُ

بِمَـنْ يَثِـقُ الإنسانُ فيما يَنُـوبُهُ * ومِـنْ أيْـنَ للـحُرّ الكَـرِيمِ صِحَابُ

من وقت لحين نرى الشاعر يجدد صبره وتجلده لمحنة الأسر، ويعزو إلى الشعر، ليعبر عن ذلك. وكثيرا ما يلجأ إلى التصوير المجازي، ليصور رؤياه وأحاسيسه.

فعند قراءة البيت الشعري الثالث، يظهر جليا انزياحا دلاليا قائما على قاعدة التجاور من خلال المجاز المرسل في علاقته الجزئية، فلو تأملنا العبارة(ألحظ أحوال الزمان بمقلة)، نجده قد مارس لعبة الانزياح حين صرح بلفظة " المقلة"، عند رؤيته لأحوال الزمان وتقلبها بعدما كان صاحب شأوٍ عظيمٍ، فقد دارت الأيام، وأضحى مكسور الجناح، مقيد اليدين والرجلين في أرضٍ لطالما صافحت سيوفه جذورها .

لكن استعماله لمفردة " المقلة " يحيلنا إلى لعبة الكشف عن الدلالة المقصودة والتي هي " العين "، باعتبار المقلة جزءا منها، ونحن نعلم بأن المقلة هي الجزء الأهم في العين لما تؤديه من وظيفة البصر، وذلك من خلال إسقاط صورة الشيء بواسطتها على شبكة

---

[1] – فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص 163.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص 32.

العين، ولو أصاب المقلة أي ضرر، لأصيبت العين بالعمى، « وبهذا المعنى تتيح درجة الانزياح من خلال علاقة الجزء بالكل قدرة هذه الصورة على أن تكون شاملة بالضرورة لوصف الانحراف، وهذا ما انتبه إليه جان كوهن في أن شعرية الانزياح لا تتحقق إلا إذا كان المدلول الثاني للكلمة منتميا إلى مجال دلالي معين يمكن وصفه وتحديد درجته»[1].

ومن أمثلة المجاز المرسل القائم على علاقة الجزئية قوله : [2]

يَـا حَسْـرةً مَـا أكَـادُ أحْمِـلُهَا* آخِـرُهـا مـزْعـجٌ، وأوَّلُـهَا (المنسرح)

عَـلِيـلَـةٌ، بِـالشَّآمِ مُـفْـرَدَةٌ* بات بأيْـدي العـدى مُـعلِّـلُهَا

تـمْسِكُ أحْـشاءَهَا على حـرَقٍ * تـطْـفِئُهَا وَ الهُمُومُ تُـشْـعِلُهَا

في هذه الأبيات الشعرية، يصور الشاعر نفسه، وهي تذوب حسرة وألما للوضع الذي آلت إليه أمه كنتيجة حتمية لما أصابه، فقد « كانت علاقته بأمه ليس كمثلها علاقة، ملأت عليه حياته قبل الأسر، وامتزجت بروحه في أثناء الأسر، فما يكاد الشاعر يقاد إلى خرشنة أسيرا جريحا مثقلا بالقيود حتى كان طيف والدته أول من يطرق فكره ويمس شغاف قلبه، فلا يجد من يشكو إليه عجزه، وضعفه، وألمه سواها، وإذا هو منشغل بها أكثر مما هو منشغل بنفسه». [3]

ولتصوير هذه الأحاسيس المفعمة بالحسرة، يميل الشاعر إلى الانزياح الدلالي القائم كذلك على المجاز المرسل في علاقته الجزئية، والماثل في عبارة (بات بأيدي العـدى مُـعـلِّـلُـها).

---

[1] – عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي ، ص 123.

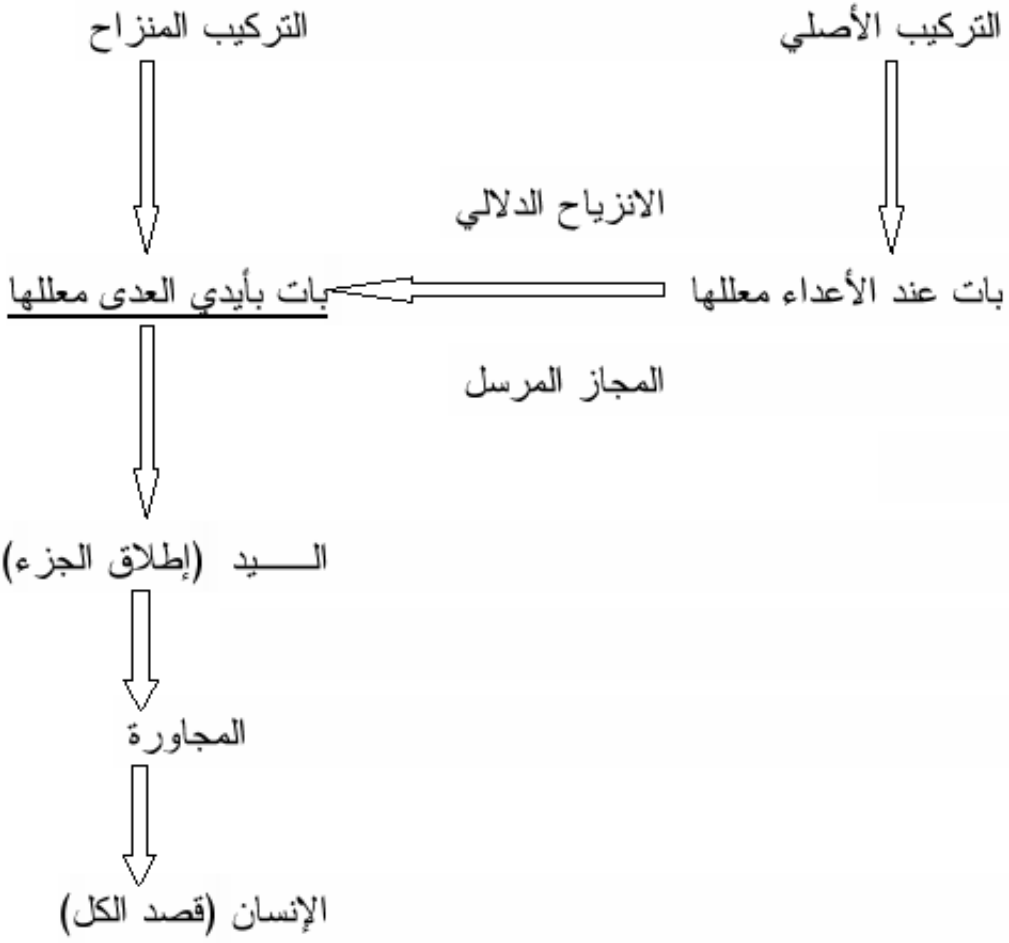
[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص 271.

[3] – عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي " قضايا وظواهر" ، ص242.

فلو تصورنا المدلول الأصلي للعبارة(بات عند الأعداء مُـعـلِّـلُها)، ألفيناه مدلولا سطحيا عاديا لا عمق فيه، لكن عندما ذكر الشاعر (في أيـــدي العـدى) في العبارة المنزاحة، جعل القارئ يفتش عن تلك العلاقة التي انزلق عنها المدلول الأول إلى المدلول الثاني المغيب في البنية العميقة لها، ليتضح استعماله " لليد" بغية خلق توتر في المعنى .

فقد استبدل " الأعداء " (الإنسان) بجزء منه وهو اليد – من خلال قاعدة التجاور للمجاز المرسل – لأن هذه الأخيرة تحمل دلالات عدة كالبطش والقيد والتعذيب والتنكيل، مما توحي بالمبالغة التي تعني أن الشاعر عند وقوعه في أيديهم سيفعلون به ما يشاءون.

ويمكن توضيح ذلك بالترسيمة الآتية:



وفي موضع آخر يوظف المجاز المرسل في علاقته الكلية يقول : [1]

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 268.

قِفْ في رسُومِ المُسْـتَجَا * بِ وحَـيِّ أَكْـنَـافَ المُصَلَّـى! (مجزوء الكامل)
فالجَوْسَق المَيمُونِ، فالسُّـ * ـقْـيَا بِهَـا، فالنَّهْـرُ أعـلَىَ
تِـلْكَ المَـنَـازِلُ،والمَـلاَ * عِـبُ لاَ أَرَاهَـا اللَّـهُ مَـحْلاَ
أُوْطِـنْتُـهَا، زمَـنَ الصِّبَـا * وجَـعَلْتُ مَـنْبِجَ لِـي مَـحَلاَ

في هذه الأبيات الشعرية يحن الشاعر إلى مرتع صباه وهو في الأسر، فتراه يذكر تلك الأماكن التي كان يتمتع بها حرا طليقا، وقد استعان بالمجاز المرسل في التعبير عن ذلك.

ونلمح هذا الانزياح في عبارة (وجعلتَ منبج لي محلاً)، حيث ذكر المدينة " منبج" لكنه قصد مكانا فيها، فهذا الانزياح الدلالي قائم على المجاز المرسل في علاقته الكلية.

وبالتالي نلاحظ أن ذكر " منبج" لا يؤخذ على حقيقته في الكلام، إذ أن محل الشاعر وسكنه لا يكون في المدينة كلها، وإنما يكون في مكان معين فيها، « ذلك لأن الكلي يتحقق كاملا في جزء من جزئياته. »[1]

ويظهر المجاز المرسل أيضا في قوله : [2]

يَا مُعْـجَبـاً بِـنُـجُـومِـهِ * لا النَّحسُ منكَ وَلا السَّعَادَهْ (مجزوء الكامل)
اللهُ يَـنْـقُـصُ مَـا يَشَـا * ءُ وَ في يـدِ اللّـهِ الزِّيَادَهْ
دَعْ مَا أُرِيْـدُ وَمَـا تـُرِيـ * دُ ، فَـإنَّ لِـلّهِ الإرَادَهْ

لكي يعبر الشاعر عن قدرة الله عز وجل، وظّف الانزياح الدلالي القائم على المجاز المرسل في علاقته السببية وذلك في عبارة (وفي يد الله الزياده)، وهي صورة جمالية بنيت على التفاعل التجاوري لكلمة " اليد" والمقصود هنا من اليد هو القدرة – اليد سبب في القدرة – أي قدرة الله عز وجل في إعطاء النعم لخلقه أو منعها عنهم، فهو الوحيد الذي له الإرادة الأولى والأخيرة في تدبير شؤون ملكه.

---

[1] – يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ، ص 67.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص 92.

وبهذا نتوصل إلى أن المجاز المرسل من الفنيات التي تساعد على بلاغة التعبير، وإضفائها رونقا وجمالا على صوره، وتمنح متعة ووقعا متميزا في نفس المتلقي، ذلك أن المعنى ينقل من مدلول اللفظة الأصلي أو الوصفي إلى مدلول جديد هو أكثر اتساعا، وأبعد أفقا، وأدعى إلى التأمل، فيه تخلص من قيد العبارة وضيقها، وشعور بحرية الشاعر أو الأديب لأن يضع المعاني في القوالب التي يتصورها خياله، والأشكال التي يستسيغها ذوقه، وهذا العمل مرتبط بما عند الأديب من تفنن وابتكار، وقدرة على الربط بين مختلف المعاني والصور، وهو من قبيل الإغناء للألفاظ، إذ يمنحها قدرة على تجاوز معانيها الأصلية إلى معان أخرى تستوحى من سياق الكلام. [1]

اتكأ أبو فراس على لوحات ثلاث من الانزياح التصويري – الاستعارة والكناية والمجاز المرسل – لرسم شعرية خلاقة ، قوامها تلك الخصائص الفنية المميزة والمانحة لعبق المتعة، العازف بدوره على وتر الفتنة والدهشة في نفس المتلقي ، زد على ذلك أنه خلق حسا فنيا جماليا،تواشج وتلاحم فيه هذا الانزياح بأشكاله المختلفة ، ليغدو عنده لعبة شيقة تمنحه الراحة من جهة، وتمنح غيره السعادة من جهة أخرى.

وخلاصة القول: إن شعرية الصورة عند الشاعر الأسير جاءت مكثفة بطابع الإبداعية والخلق القائم على التقريب بين المتنافرات والمتناقضات في سياق موحد،وتناغم العناصر المتباعدة في بوتقة شعورية واحدة، وتحويل الجماد محسوسا والأصم ناطقا،والمجرد واعيا،ومرد هذا قوة خياله التي تعيد تشكيل المعنى المركزي لتجربته ، بعد أن تهيء لها رؤياه ومواقفه هندسة ذلك التشكيل وتوزيع أبعاده، ومن هنا يغدو الشكل الجديد هو المعنى الجديد بعد أن تغيب الحدود بين الظاهر والباطن وبين المادة والروح [2]،

[1] – ينظر : يوسف أبو العدوس: المجاز المرسل والكناية، ص 103.

[2] – ينظر :عبد القادر الرباعي:جماليات المعنى الشعري، ص19.

لتصبح الصورة «تكوين شامل،حجرا في بناء، أو نغمة في لحن هرموني أولونا أو ظلا أو ضوءا في لوحة» [1]ديوانه.

[1] – محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 15.

الفصل الثالث:

/I .

- 1 .

- 2 .

/ II .

- 1 .

- 2 .

تمهيد:

الشعر كلام مموسق بطبيعته ؛ لأن كل من الشعر والموسيقى ينبعثان من منطقة ظليلة بالنفس، هذه المنطقة يتنغم ويترنم فيها الشعور والإحساس، الشعور بما هو مفرح والشعور بما هو محزن.

وتعد الموسيقى من أهم العناصر التي تميّز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، وهي ركيزة مثلى من ركائز العمل الفني، وبهذا تكون«عنصر واحد من عناصر بناء الشعر، يتضافر مع سائر العناصر في بناء النص الشعري وتشكيله، وهي عنصر مهم كاشف عن جانب من جوانب أسرار البناء الفني». [1]

ومما لاشك فيه أن صلة الشعر بالموسيقى صلة قوية؛ لأن « كلاهما فن سمعي، ومادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ، وهي تنحل إلى أصوات» [2]، وقد أشار إلى ذلك القدماء في معرض حديثهم عن تعريف الشعر، وما يميزه عن فن النثر، بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى» [3]، واضعين بهذا حدا له متمثلا في الوزن والقافية.

إن الوزن هو الباعث لتلك الحلاوة والطراوة في الشعر، مما يعزى لهذا الأخير بأن يكون مادة لصناعة الألحان، فقد وضّح ذلك أبو هلال العسكري(ت 395هـ) في قوله:« وممّا يفْضُلُ به الشعر أن الألحان– التي هي أهنى اللّذات – إذا سمعها ذو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تهيَّأُ صَنعتها إلاّ على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة». [4]

---

[1] – مصطفى عراقي: تجديد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، جدة ، ج 71، مج 18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010، ص8.

[2] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص95.

[3] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص64.

[4] –أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، ص138.

وعليه فإن نظرة القدماء للشعر لم تخرج عن نطاق عنصري الوزن والقافية، وقد « كان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم». [1]

أما المحدثون فقد تجاوزوا ذلك، عندما رأوا في الشعر« أمورا أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حينا، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسي حينا آخر، وأخيرا يجردون الشعر من المنطق، وما يمت للعقل ونظام تفكيره بصلة» [2]، إلى جانب هذا لم ينسوا تلك الرابطة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، والشاعر عندهم غدا « هبة الطبيعة التي تُرْسل إلى سمعه بأنغامها، فتنساب في داخله، وتسبح كالعطر من حوله، فإذا هو يحاكيها في كلامه، وإذا كلامه أناشيد، إنه ليس الكلام الذي ننطق به، إنه كلام يرقص، كلام لا تزال فيه بقية الأنغام الأولى التي كنا نتناجى بها في أصل وجودنا» [3]، والموسيقى سمة أساسها الإطار المكون من«الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقيةً ومنتجةً». [4]

وغاية موسيقى الشعر أنها «تزيد من انتباهنا، وتضفى على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه، كأنما تمثل أمام أعيننا تمثلا عمليا واقعيا، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل هذا مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا». [5]

---

[1] –إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص12.

[2] –المرجع نفسه: ص12.

[3] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص99.

[4] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية."، ص 185.

[5] –إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص14.

كما أنها تؤثر« تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النصي، لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محببا إلى النفس الإنسانية، التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها». [1]

نظرا لاهتمام النقاد بالموسيقى الشعرية، وضعوا لها نوعين:«خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلي يقوم على تنوعات قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين». [2]

وبهذا يمكن القول: إن الشعر العربي يقوم على الموسيقى في وجهين: خارجي يحكمه العروض، ويتمثل في الوزن والقافية، وداخلي يقوم على تنوعات القيم الصوتية كلمة كانت أو جملة.

وتتضافر وتتلاحم الموسيقى الخارجية والداخلية في تشكيل عناصر شعرية البناء الموسيقي للقصيدة ، إذْ« تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل» [3] ، وهي تعمل على تشكيل ملامح النص الشعري من خلال ما يحدثه هذا التضافر من إيقاعا تألفه الفطرة، ونغما تلذه الأسماع، ومن إيحاء شعوري مؤثر ينسجم مع دلالات وأفكار النص.

وفي هذا الفصل، نحاول أن نكشف الغطاء عن شعرية الموسيقى في ديوان "أبي فراس الحمداني" ، وما أضفته عليه من ألحان تجيش لها القلوب، وتتوق فيها الروح إلى

---

[1] –خضر محمد أبو ججوح: أهمية موسيقى الشعر،

www. vb arabsgate.com/archive/index.php. (15:30) الساعة (2012/05/10)

[2] – يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث"، دار الأندلس بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص193.

[3] – حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الجزء الأول "دراسة فنية عروضية"، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1989، ص14.

تلك الهمسات الشادية، وذلك من خلال إبراز جماليات عناصر الموسيقى الخارجية من وزن وقافية، وجماليات عناصر الموسيقى الداخلية من محسنات بديعية وتكرار.

I / الموسيقى الخارجية:

تتشكل موسيقى الشعر في إطارها الخارجي من الوزن والقافية، الذين يمثلان الفارق الجوهري بين الشعر والنثر، وهما بمثابة العامل الأساسي لبناء القدماء أحكامهم النقدية على الشعر.

وقد تعددت تسمية الموسيقى الخارجية منها: الموسيقى الظاهرة و الموسيقى التركيبية التشكيلية، ومن بين النقاد الذين أطلقوا عليه مصطلح الموسيقى الظاهرة حسنى عبد الجليل يوسف إذْ يرى بأنها« موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر». [1]

ويرى السعيد الورقي بأنها موسيقى تركيبية تشكيلية « تعتمد على الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة... كما تعتمد على موسيقى القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية التشكيلية الخارجية». [2]

ومما لاشك فيه أنها تخضع لعلمي العروض والقافية، وما ينجز عنهما من بحور شعرية– تعتمد على عدد من التفعيلات المتناظرة والمتقاربة– ومن انتقاء القوافي وتعدد الزحافات والعلل* والعلاقة بينهما وبين موضوع القصيدة، إضافة إلى عيوب القوافي وأقسامها وحروفها وحركاتها.

---

[1] – حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الجزء الأول "دراسة فنية عروضية"، ص15.

[2] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية."، ص 186.

* – الزحافات : م زحاف : هو تغيير ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة بتسكين متحرك أو حذف ساكن، والعلل: م علة : هي التغيير الذي يصيب الأسباب والأوتاد في الأعاريض والضروب، ينظر : غازي يموت : بحور الشعر العربي " عروض الخليل" ،دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992، ص 26.

تضفي الموسيقى الخارجية على النص الشعري شاعرية توحي بتأثير جمالي يرهف له إحساس المتلقي، زد على ذلك أنها تمثل الإطار الفني الذي يجسد فيه الشاعر تجربته الشعورية، ومدى تناسقها معها.

1- الوزن:

الوزن في الشعر صناعة ضرورية، بل ميزة من أهم ميزاته، فهو يمثل صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بدونها لا يكون الكلام شعرا، فلا شعر دون وزن عند القدماء، وبه يتميز الخطأ من الصواب في القول الشعري.

والوزن هو الذي يتكون من تآلف التفاعيل وتجانسها في سلسلة أفقية أطولها ثمانية تفاعيل في البيت الواحد[1]، وهو ما اصطلح عليه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) بعروض الشعر أي أوزانه ، وعدّه ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ): « أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية» [2].

وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر وزنا، سمّى كلّ منها بحراً تشبيها بالبحر الحقيقي[3]، الذي« لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر».[4]

وبذلك فالبحر أو الوزن هو العمود الذي يقوم عليه التشكيل الشعري، ووفقه ينتظم الأداء التركيبي، ويتفاعل مع الجانب الدلالي والشعوري للقصيدة.

---

[1] – ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الشعر الجزائري، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ، 2003، ص86.

[2] –ابن الرشيق القيرواني: العمدة،ج1، ص134.

[3] – ينظر: غازي يموت:بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، دار الفكر اللبناني: بيروت، ط2،1992،ص16.

[4] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص49.

وهذا ما جعل النقاد العرب القدامى يحددون الشعر العربي بمفهوم يقوم على هذه الركيزة الشكلية، وتتحدد وفقها بقية الركائز(المعنى، الإيقاع الداخلي، التفاعل بينهما وبين الوزن العروضي)، بمرجعية مراعاة التفاعل معها تركيبا وأفكارا.

فهذا الجاحظ (ت 255هـ) يحدد الشعر بهذه النظرة، فهو عنده« نوع من الكلام موقع موزون، متناسق الأجزاء، متخير اللفظ، رصين العبارة، سهل المأخذ حيوي بالصورة» [1]، فمفهومه للشعر يتأسس على محور الوزن ثم انسجام اللفظ والمعنى والصورة.

وعليه فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هونا، بل يقف عندها الشاعر طويلا يهذب، ويدقق حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسجها. [2]

ولا يبتعد ابن طباطبا(ت 322هـ) عن هذه النظرة، حيث يقول:« الشعر –أسعدك الله– كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق» [3]، فهو يجعل الشعر مقابلا للنثر والشعر عنده يتميز عن النثر بالنظم الذي يقوم على الوزن، جاعلا إياه شرطا من شروط مقومات الشعر.

أما قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، يُلخص حد الشعر انطلاقا من الأركان الأربعة والتي هي، القول والوزن والقافية والمعنى، مفسرا إياها« فقولنا "قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة جنس الشعر، وقولنا "موزون" يفصله مما ليس بموزون، إذْ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا" مقفى" فصل بين ماله من الكلام الموزون

---

[1] – الجاحظ: الحيوان، ج3، ص131.

[2] – ينظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص51.

[3] – محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر "تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984، ص41.

قواف وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا "يدل على معنى" يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما حرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مُريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنة وما تعذر عليه» [1]، وبذلك يرجع قدامة بن جعفر شعرية الشعر إلى ما ينطوي عليه من تجانس بين العناصر والأجزاء الهيكلية والدلالية، وهو يحاول التركيز على الوزن العروضي وما يلحقه من قافية؛ لتسويغ القيمة الفنية التي تقوم على هذا العماد والركن.

وما وقوفنا في هذه المحطات النقدية لمفهوم الشعر إلا محاولة منا لاستجلاء القيمة الفنية للشعر والتي تنحصر على المفاهيم القائمة على البناء الموسيقي الهيكلي للقصيدة، الذي يرتكز بدوره على عنصري الوزن والقافية، اللذين يعكسان الأداء الشعري، على الرغم من أننا قد قمنا بتحديد مفهوم الشعر عند القدماء في مدخل هذا البحث.

ومما سبق نخلص إلى أن النقاد يتفقون على أهمية الوزن في الصناعة الشعرية، وعدُّوه ألزم خصائص الشعر وأهم مقوماته وركيزة الإبداع الفني.

كما أن القيمة الجمالية والتأثيرية للشعر تعتمد على مدى انسجام وتناغم الدلالات والمضامين الشعرية، والروح الشعورية مع الأوزان والقوافي والوحدات الموسيقية، وبهذا يكون « للوزن رغم تشكيلته الخارجية قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان، وما يتصل بها من تفريج بيولوجي مما يجعل من الشعر التعويض الضروري والحيوي لتواترات انفعالية كثيرة ». [2]

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص64.

[2] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية"، ص 187.

وتقوم دراسة الشعر في موسيقاه الخارجية على تحديد تلك العناصر والخصائص التي تجعله ينضوي تحت لواء الشعرية، خاصة عند استكناه تلك الجماليات التي تخفيها الأوزان والتي تعمل على جذب الانتباه وتحريك الحيوية في الأحاسيس والمشاعر.

وهذا ما حاولنا استجلاءه في شعر "أبي فراس الحمداني"، حيث عمدنا على تتبع الأوزان الشعرية ونسبة تواترها، وأهم الأغراض التي اشتملت عليها، كذلك وصفنا لهذه البحور الشعرية التي نظم وفقها قصائده ومقطوعاته الشعرية، على أن تكون دراسة الأوزان للقصائد من جهة وللمقطوعات الشعرية من جهة أخرى، علما أنها وردت عنده بنوعيها التام والمجزوء.

أ / **القصائد الشعرية:** وهي التي يتجاوز فيها عدد الأبيات عشرة، وتكون قصيدة محكمة البناء طويلة ذات مقدمة، قد تطول وقد تقصر، ومدخل ينزلق منه الشاعر إلى موضوعه الرئيسي، ثم خاتمة ملحوظة، سواء أكانت خاتمة للموضوع الرئيسي نفسه، أو خاتمة تقريرية عامة. [1]

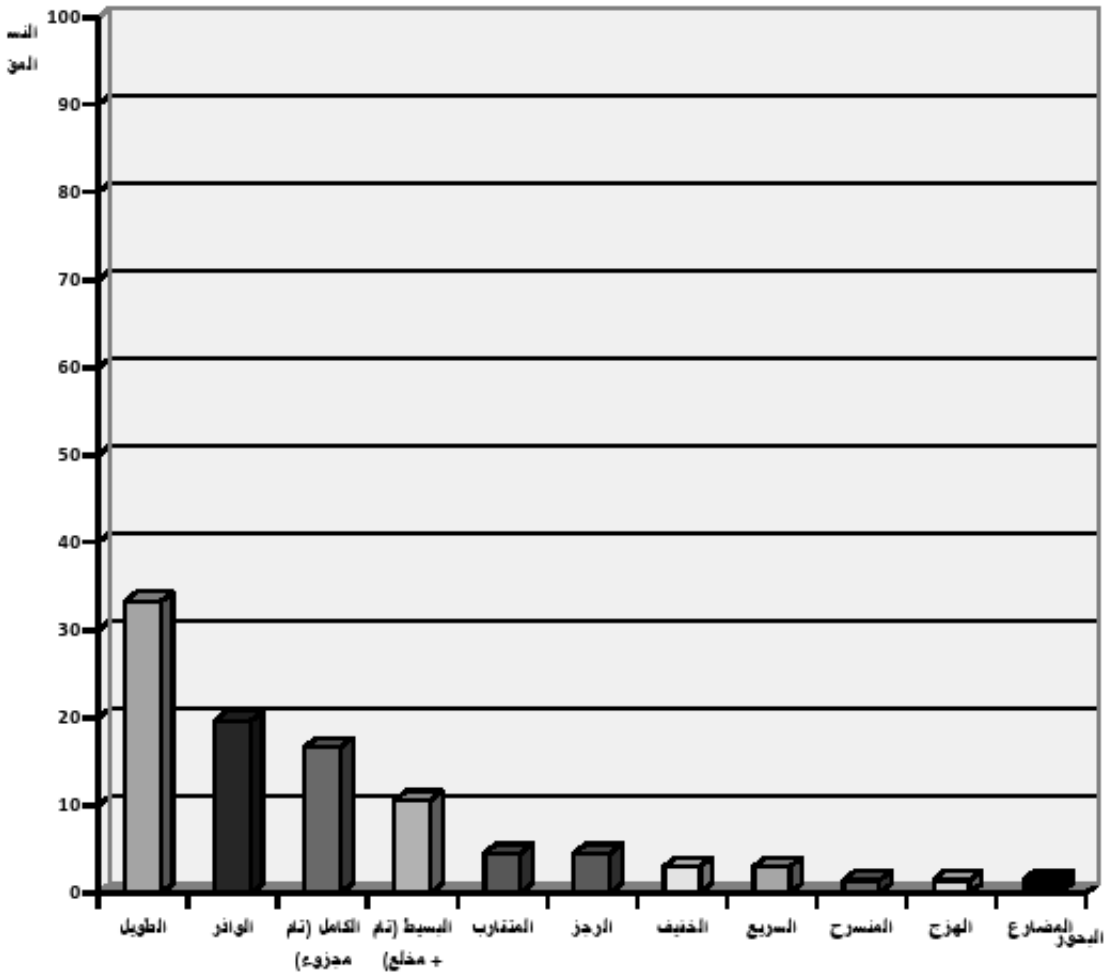
ويبدو من الدراسة الإحصائية للديوان أن الشاعر لم يخرج عن الأوزان والبحور التي حدّدها" الخليل"، فجاءت قصائده في أوزانها مرتبة حسب نسبة تواترها في الديوان ومبنية في الجدول الآتي:

الجدول رقم (01) : يوضح تواتر البحور في القصائد :

البحور	عدد القصائد	النسبة المئوية
الطويل	22	% 33,33
الوافر	13	% 19,69
الكامل(تام+ مجزوء)	11	% 16,66
البسيط(تام + مخلع)	07	% 10,60
المتقارب	03	% 4,54

[1] – ينظر عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي "الرؤية والفن" ، ص 411.

الرجز	03	% 4,54
الخفيف	02	% 3,03
السريع	02	% 3,03
المنسرح	01	% 1,51
الهزج	01	% 1,51
المضارع	01	% 1,51
المجموع	66	% 99,95



مخطط بياني رقم (01) يمثل تواتر بحور القصائد الشعرية.

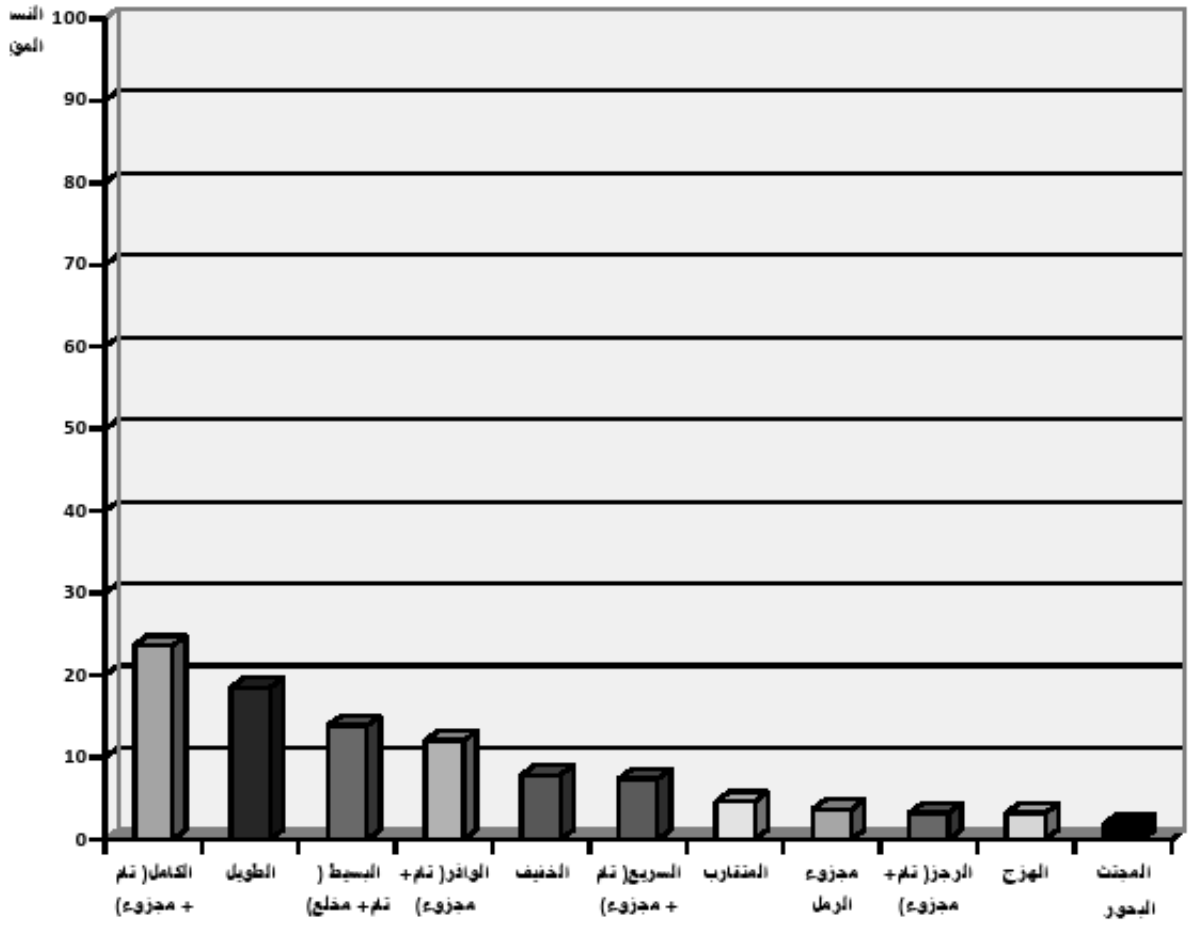
ب / المقطوعات الشعرية: وهي التي يتراوح فيها عدد الأبيات بين البيتين وعشرة أبيات، وهي إطار محدود وضيق، يعبر فيه الشاعر أحيانا عن خاطر راوده، أو شعور حاد في لحظة من اللحظات أو معنى طريف جال بنفسه، فاقتنصه دون أن يتوسع فيه أو يولد منه ما يصنع قصيدة طويلة. [1]

ويظهر من الدراسة الإحصائية للديوان أن المقطوعات الشعرية جاءت في أوزانها مرتبة حسب نسبة تواترها، وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (02) : يوضح تواتر البحور في المقطوعات :

البحور	عدد المقطوعات الشعرية	النسبة المئوية
الكامل(تام+مجزوء)	51	% 23,61
الطويل	40	% 18,51
البسيط(تام+ مخلع)	30	% 13,88
الوافر(تام+مجزوء)	26	% 12,03
الخفيف	17	% 7,87
السريع(تام+ مجزوء)	16	% 7,40
المتقارب	10	% 4,62
مجزوء الرمل	08	% 3,70
الرجز(تام+مجزوء)	07	% 3,24
الهزج	07	% 3,24
المجتث	04	% 1,85
المجموع	216	% 99,95

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص418.



مخطط بياني رقم (2) يمثل تواتر بحور المقطوعات الشعرية.

من خلال المنحنيين البيانيين نستخلص أن أبا فراس لم يخرج عن نهج الشعراء العرب القدامى، الذين نظموا قصائدهم في بحور الشعر الخليلية على اختلافها وتنوع أوزانها، ما عكس تجربته الشعرية، وَنَفَسَه الشعري، وحسه المنفتح على القدرات الموسيقية، والتراث الشعري في نهجه على السير وفق المقاييس العروضية ونظام الأوزان.

وفي ضوء ما تقدم نلحظ أن أبا فراس قد آثر توظيف بحر الطويل في شعره، فكان الأكثر تواترا، حيث قدرت نسبته في القصائد 33,33%، وفي المقطوعات 18,51%، مما يدل على مدى أهميته، ومدى استيعابه لرؤى الشاعر، وقد أكد

إبراهيم أنيس أهميته في قوله: « استطعنا الحكم بسهولة على أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عنى بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء، يعنون بها في عصور الإسلام الأولى». [1]

فإذا كانت نسبة الشعر العربي المنظومة على هذا البحر شكلت الثلث منه فإنها عند أبي فراس تمثل الثلث تقريبا، فما دلالة ذلك؟

يقودنا هذا السؤال إلى الوقوف عند البحر الطويل في تسميته ووزنه فقد ذكر ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، عن الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش، قال:«سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض:لم سميت الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه» [2] ، فقد سمي هذا البحر طويلا لطوله، حيث بلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين في حالة التصريح؛ أي في حالة كون العروض والضرب من الوزن نفسه والقافية. [3]

ويبدو ذلك في وزنه الذي يأتي تاما:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

وبحر الطويل يشتمل على تفعيلتين مكررتين من تفعيلات البحور الخليلية هما (فعولن) و (مفاعيلن)، وردت كل منها أربع مرات. [4]

---

[1] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص189.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة،ج1، ص136.

[3] – ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، ص35.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص36.

هذا الطول بدوره يعكس نفسا شعريا طويلا يلخص تجربة شعرية واسعة المحتوى الفكري والدلالي والشعوري للشاعر أبي فراس الحمداني، الأمر الذي يدل على أن موضوعات شعره« تتداخل فيها الأغراض الشعرية من غزل وفخر وإخوانيات وغيرها». [1]

ومن القصائد التي تعددت مواضيعها وأغراضها، وتوحد الوزن فيها على بحر الطويل قصيدة:« لعل الليالي أن يعدن» التي مطلعها: [2]

أَبِيتُ كَأَنِّـــي للصَّبَابَةِ صَاحِـــبُ * وللنَّوْمِ، مُذْ بَانَ الخَلِيـــطُ مُجَانِبُ

أَبِيْتُ كَأَنْنِـــيْلِصْ صَبَابَ تِصَاْحِبُوْ * وَلِنْنَـــوَ مِمُذْ بَاْتَلْ خَلِيْطُ مُجَاْنِبُـــوْ

0//0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0//0

فعول مفاعـــيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيـــلن فعول مفاعلن

هي قصيدة كتبها إلى أخيه أبي الهيجاء حرب بن سعيد، بعدما لحقه عند أسره من الجزع، وذكر قوما اتهموه بالتقصير وعدم الثبات يوم أسره. [3]

وهي قصيدة متعددة الموضوعات من شعر الإخوانيات والغزل والفخر والاتصال بسيف الدولة والشكوى والحنين.

فمن الغزل قوله: [4]

ولكنَّنِي مازِلْتُ أَرْجُو وأَتَّقي * وجدَّ وَشِيكُ البَينِ والقـــلبُ لاعِبُ

وما هذِه في الحُبِّ أوّل مَرَّةٍ * أَسَاءَتْ إلى قلبي الظَّنونُ الكَوَاذِبُ

عَلَيَّ لِرَبْعِ العَامِرِيّةِ وَقـــفَةٌ * تُمِلّ عَلَيّ الشّـــوْقَ والدَّمْـــعُ كَاتِبُ

---

[1] – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس لحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2003، ص56.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص43.

[3] – المصدر نفسه ، ص43.

[4] – المصدر نفسه ، ص43.

ومن الفخر قوله: [1]

عَليَّ طِــلاَبُ المــَجْدِ من مُستَقَــرِّهِ * ولاَ ذَنْبَ لي إنْ حَارَبَتْنِي المطَالبُ

وَهَلْ يُــرْتَجَى للأمْــرِ إلاَّ رِجَــالُــهُ * وَيَأتي بصوْبِ المُزْنِ إلاَّ السّحائِبُ

وَعِنديَ صِدْقُ الضّرْبِ في كلّ مَعْرَكٍ * وليسَ عليَّ إن نبَوْنَ المَــضَارِبُ

ومن الاتصال بسيف الدولة ومدحه قوله: [2]

عَلَيَّ لِسيفِ الدّولةِ القَرْمِ أنْعُمٌ * أَوَانِسُ لمْ ينفِرْن عنِّي رَبَــائِبُ

أَأَجْحَدُهُ إحْسانَــهُ فيّ، إنَّنــي * لَكَافِرُ نُعمَى إنْ فَعَلتُ مُوَارِبُ

وقوله[3]:

فَلاَ تَخْشَ سَيْفَ الدَّولَةِ القَرْمَ أنَّني * سِوَاكَ إلى خَلْقٍ مِنَ النّاسِ رَاغِبُ

في هذه القصيدة –كنموذج– طال فيها نفس أبي فراس، وتعددت مواضيعها التي عبرت عن سعة تجربته الشعرية وقدرته الفنية على المزج والانتقال والانسياب بين الأغراض المختلفة، التي على اختلافها نلمس ملامح شعورية ونفسية متنوعة تنتقل بالمتلقي من الإحساس المرهف والحس الغزلي الرقيق إلى قوة الأسلوب وعمق الإحساس وجدية الموقف عند الفخر، إلى رقة الشعور وملامح التقدير واحترام المقام والفضل عند المدح، وصولا إلى النفس الحزينة المتألمة، التي تبث شجونها لما مسها

---

(1) – المصدر السابق ، ص45–46.

(2) – المصدر نفسه، ص46.

(3) – المصدر نفسه ، ص47.

من مكروه لخصه أسر أبي الهيجاء، ومشاركة أبي فراس له حزنه وكمده حين يقول: [1]

وإنِّي لَمِجْزَاعٌ، خَلاَ أنَّ عَزْمَةً * تُـــدَافِعُ عَنِّي حَسْرَةً و تُغَـــالِبُ

وَرِقْبَةَ حُسَّادٍ صَبَرْتُ لِوَقْعِـــهَا * لَهَا جَانِبٌ مِنِي وللحَرْبِ جَانِبُ

وكمْ من حَزِينٍ مثل حُزْنِي وَوَالِهٍ* ولكنَّنِي وَحْدِيْ الحَزِينُ المُرَاقَبُ

ولَسْتُ مَلُومًا إن بكَيْتُكَ من دمي * إذَا قَعَدتْ عَنِّي الدُّموعُ السّوَاكبُ

ألاَ ليْتَ شِـــعْرِي هلْ أبِيتَنَّ لَيـــلَةً * تَنَاقَلُ بي فِيهَا إِلـــيكَ الرِّكَائِـــبُ

تكمن الشعرية في هذه القصيدة في ذلك التحول في القيم الشعورية والنفسية للشاعر التي تنتقل بدورها إلى المتلقي، تعبر عن تنوع الإيقاعات النفسية التي تختلف واختلاف الموضوعات والأغراض، فللغزل إيقاع وللمدح إيقاع، وللفرح إيقاع وللحزن إيقاع، اجتمعت كلها في قصيدة واحدة يؤطرها وزن واحد، استطاع أن يجمع كل هذه الإيقاعات التي تعبر عن الحالات النفسية للشاعر وتغيرها تبعا لتغير التجارب والمواقف، وهذا يدل على أنه لا ارتباط بين الوزن أو البحور الشعرية والموضوع الشعري.

هكذا يظل بحر الطويل عند أبي فراس يناسب المعاني الوجدانية العميقة والفائقة الإحساس والعاطفة كالفخر والحنين والعتاب والشكوى والحزن، وقد أسقط عليه تجربته على حلوها ومرها.

---

[1] – المصدر السابق، ص48.

وإن تأملنا وجوده في المقطوعات الشعرية ، وجدناه يحتل المرتبة الثانية، على خلاف مرتبته الأولى التي احتلها في القصائد الطوال، وهذا راجع إلى طبيعة المقطوعة الشعرية فهي لمحة خاطفة لا تحتاج إلى نفس طويل ومن ذلك قوله: [1]

فَلاَ تَصِفَنَّ الحَرْبَ عِنْـــدِي فإِنَّـــهَا * طَعَامِيَ مذْ بِعْتُ الصِّبَاَ وشَرَابِي

وقد عَرَفَتْ وقْعَ المَسَامِيرِ مُهجتي * وشُقّقَ عنْ زُرْقِ النُّصُول إِهَابي

ولَجّجْـــتُ في حُلِو الزّمَانِ ومُـــرِّهِ * وأَنْفَقتُ مِن عُمرِي بِغَيْرِ حِسَابِ

هذا عن بحر الطويل، فماذا عن بقية البحور الأخرى؟

يحتل الوافر المرتبة الثانية بعد الطويل في القصائد وكانت نسبته 19,69% وجاء فيها تاما فقط، بينما في المقطوعات الشعرية احتل المرتبة الرابعة بنسبة 12,03% فجاء بنوعيه (تام و مجزوء)، وهذا إنْ دلّ فإنما يدل على أن الوافر أنسب للقصائد الطوال، وسماه الخليل وافرا «لوفور أجزائه وتدا بوتد» [2] ، وهو« ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يوجد به النظم في الفخر» [3] ، ويكون وزن الوافر كالآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعِلْ مفاعلتن مفاعلتن فَعُولن مَفَاعِلْ

على أن لا تأتي التفعيلتان الثالثة والسادسة، أي تفعيلتا العروض والضرب أبدا صحيحتين بل مقطوفتين ؛أي بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين الخامس فتصير مفاعلتن (//0///0) مفاعل(//0/0) أو فعولن. [4]

---

[1] – المصدر السابق ، ص42.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص136.

[3] – غازي يموت: بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، ص78.

[4] – ينظر المرجع نفسه، ص79.

إن حضور هذا البحر في شعر أبي فراس لا يقل أهمية عن بحر الطويل، فقد استطاع الشاعر أن يصب جل أحاسيسه وانفعالاته فيه؛ لأنه يمتاز «بمرونة كبيرة في استيعابه لأغراض الفخر والمديح والإخوانيات والشكوى والعتاب» [1]، والرثاء والهجاء أيضا.

ومن أمثلة استخدامه في الرثاء قصيدة مطلعها: [2]

أَيَا أُمّ الأسِيرِ، سَقَاكِ غَيْثٌ * بِكُرْهٍ مِنْكِ، مَا لَقِيَ الأسِيرُ

نظم أبو فراس هذه القصيدة فور تلقيه خبر وفاة أمه، وهو في الأسر، فاستحالت دموعه كلمات، وجادت قريحته شعرا وفيرا، فمهما رثاها لا يكفيه شعرا على أي وزن آخر إلا وزن بحر الوافر، الذي يوفر له حيزا يتسع لشجوه الحزين، ونوحه الصامت.

وقد وظفه في هجاء الروم في قصيدة مطلعها: [3]

يَعُزُّ علَى الأحِبّةِ بالشّآمِ * حَبِيْبٌ بَاتَ مَمْنوعَ المَنَامِ

ونظم هذه القصيدة بعد « مناظرة دينية جرت بينه وبين الدمستق» [4]، وتحدث فيها عن اعتداده بنفسه وأنه بطل الوغى، وبعدها ينساب إلى غرض الهجاء أين نعت الروم بالحيوانات القبيحة كالتيوس والحمير، حيث أعانه بحر الوافر على إخراج ذلك التوتر النفسي الحاد.

استطاع أبو فراس أن يعبر عن حالته النفسية المشحونة بمعاني التوتر والاضطراب بفضل بحر الوافر و كثرة حركات تفعيلاته ،الذي «تستريح إليه الآذان وتطمئن النفوس عند السماع والإنشاد». [5]

---

(1) – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص58.

(2) – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص183.

(3) – المصدر نفسه ، ص309.

(4) – المصدر نفسه ، ص309.

(5) – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص74.

وقد أكد إبراهيم أنيس أن الحالات النفسية من جزع وحزن تتطلب بحورا طويلة المقاطع فتراه يقول: «على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية». [1]

وإذا تأملنا استعمالات أبي فراس للبحر الكامل، لتبين أنه نظم على وفق أوزانه 11 قصيدة، أي ما يعادل 16,66% من مجموع القصائد، أما المقطوعات الشعرية، فجاء حظها منه أكثر من القصائد، وبلغ عددها 51 مقطوعة ما يعادل 23,61% وحضوره كان جلياً بنوعيه (التام والمجزوء) سواء في القصائد أو في المقطوعات الشعرية.

وسمي بالكامل؛«لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر»، [2] «فهو كامل، لكمال حركاته» [3] ، ويعتمد هذا البحر على«مقياس واحد هو "متفاعلن"، ولا يرد هذا المقياس إلا في هذا البحر. ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس:

متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن

ولكن كثيرا ما يحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو "مستفعلن"، بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملا على المقياس "متفاعلن" وحده». [4]

إن المرتبة الأولى الذي احتلها بحر الكامل في المقطوعات الشعرية لأبي فراس، توضح مدى تطويع الشاعر لهذا البحر لكي يعبر عن خلجات روحه بحرية تامة، تتناغم

---

[1] – المرجع السابق، ص175– 176.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة،ج1، ص136.

[3] – غازي يموت: بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، ص91.

[4] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص62.

معها حرية مشاعره وأحاسيسه، والمواضيع التي نسجت على بحر الكامل لا تخرج عن غيرها من المواضيع كالفخر والمدح والغزل والإخوانيات والعتاب والشكوى.

ونذكر على سبيل المثال ما جاء في غرض المدح قوله[1]:

مِنْ بَحْرِ شِعْرِكَ أَغْتَرِفْ * و بِفَضْلِ عِلْمِكَ أَعْـتَرِفْ (مجزوء الكامل)

أنـــشَدْتَـــنِي، فَكـــأَنَّـــما * شَقَّقْـــتَ عَنْ دُرٍّ صَـــــدَفْ

شِعْرًا، إذا مَـــا قِسْتُـــهُ * بِجَمـــيعِ أَشْعَـــارِ السَّلَـــفْ

قَصَّرْنَ، دُونَ مَدَاهُ تَقْـــ * ـــصِيرَ الحُرُوفِ عَنِ الأَلِفْ

فهذه المقطوعة الشعرية تبدي بوضوح مدى قدرة أبي فراس على إعمال طواعية تفاعيل مجزوء الكامل، من أجل أن يصل بممدوحه وما جاء عنه إلى ذروة الكمال، فهو يغترف من شعره، ويعترف بعلمه الغزير، وذلك من خلال وصف قدرته على قول الشعر، الذي فاق شعر السلف.

وإذا ما نظرنا إلى البحر البسيط، وجدناه يحتل المرتبة الرابعة في القصائد الطوال، بنسبة 10,60% بنوعيه التام والمخلع*، أما في المقطوعات الشعرية، فحاز على المرتبة الثالثة بنسبة13,88%، وكذلك جاء على الصورتين السابقتين.

وسمي بسيطا؛« لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُن وآخره فَعِلُن». [2]

ومقياس هذا البحر هو:« مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن، غير أن التفعيلة الأخيرة 'فاعلن' لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة، وإنما نراها في الشطر الأول "فَعِلُن" دائماً إلاّ إذا كان البيت مصرعا، فحينئذ يتبع الشطر الأول في نهايته ما تكون عليه نهاية الشطر الثاني». [3]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص214.

* – مخلع البسيط: هو لون أو نوع من أنواع مجزوء البسيط، دخل على عروضه وضربه الخبن والقطع معا فصارت مستفعلن مُتَفْعِلْ التي تساوي فعولن، ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي " عروض الخليل "،ص70.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة،ج1، ص136.

[3] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص69.

ولقد كان لانبساط البسيط حظا وفيرا عند أبي فراس الحمداني، مما أعانه على بسط تلك الانفعالات النفسية والشجون العاطفية – وهو في سجن الغربة– على سطور شعرية، مست مواضيع مختلفة ومتنوعة كالفخر والإخوانيات والشكوى والعتاب والغزل.

ومن بين القصائد الطوال التي حذى فيها هذا الحذو قصيدة جاء مطلعها: [1]

كَيْفَ السَّبِيلُ إلى طَيْفٍ يُزَاوِرهُ * و النَّوْمُ، في جُمْلَةِ الأحْبَابِ، هَاجِرُهُ

وهي من الرسائل الإخوانية التي نسجت على بحر البسيط، قصيدة نظمها وأرسلها إلى صديقه أبي الحصين، التي تبادل فيها تلك المشاعر التي تنم عن الصداقة الحقة، والتي تبدي قوة مشاركة الهموم والآلام، وقد امتزجت فيها الكثير من الأغراض كالغزل والمدح والشكوى والوصف.

ومن المقطوعات الشعرية التي نظمها على وزن مخلع البسيط قوله: [2]

تَنَاهَضَ القَوْمُ للمَعَـــالي * لمَّا رَأَوْا نَحْوَهَا نُهُوضِي

تَكَلَّفُوا المَكْرُمَاتِ، كَـــدًّا * تكَلُّفَ الشَّعْرِ بالعَرُوضِ

جاز للشاعر أن يفتخر بنفسه في قالب مخلع البسيط، الذي تعرضت تفعيلات العروض والضرب فيه إلى زحافات وعلل، مما يبرز قدرته على إرسال تلك الدفقات الشعورية الخاطفة، إلى المتلقي بكل بساطة ويسر.

ألا تراه يتكلم عن ذاته المتعالية، هذه الذات التي لا يستطيع أحد مجاراتها، خاصة في طلب المجد والعلا، ومن يريد أن يصل إلى قمة مجده، أضحى في نظره متكلفا مدعيا، كالشاعر الذي يرى في نفسه القدرة على قول الشعر وهو بعيد تماما عن صناعته.

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص146.

[2] – المصدر نفسه، ص 200 .

وفيما يخص بقية الأبحر الأخرى كالمتقارب والرجز والخفيف والسريع و المنسرح والهزج، فلكل منها خصائص ومميزات وتفعيلات، فالمتقارب لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا، والرجز لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، والخفيف لأنه أخف السباعيات، والسريع لأنه يسرع في اللسان والمنسرح لإنسراحه وسهولته والهزج لأنه يضطرب. [1]

ولكل بحر منها نال حظا ولو بسيطا في توظيف أبي فراس له، معبرا من خلاله عن ترانيم الحزن والعتاب والاستعطاف، وعن تراتيل الفخر والإباء.

يقول من المتقارب مستعطفا سيف الدولة على قبيلة الضباب وبنو جعفر: بأن يصفح عنهما: [2]

ولِي مِنَّةٌ في رِقَابِ الضَّبَابِ * وأُخْرَى تخُــصُّ بَنِي جَــعْفَرِ*

عَشِيَّةَ رَوَّحْنَ مِــنْ عَــرْقَةٍ * وأصْبَحْنَ فَوْضَى، على شَيْزَرِ**

إلى أن يقول:[3]

أحَارِثُ، مَنْ صَافِحٌ، غَافِرٌ * لَهُنّ، إذا أنْتَ لَمْ تَغْفِرِ؟!

ويقول من الرجز واصفا جسرا في منبج: [4]

كَأَنّمَا المَاءُ عَلَيْهِ الجِسْرُ * دَرْجُ بَيَاضٍ خُطّ فيــه سَطْرُ

كَأَنّنَا لمَّا اسْتَتَــبَّ العَبْرُ * أُسْرَةُ مُوسَى يَوْمَ شُقَّ البَحْرُ

---

[1] – ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة،ج1، ص136.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص166.

* الضباب وبنو جعفر: قبائل من بني كلاب.

** – عرقة وشيزر: موضعان.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص167.

[4] – المصدر نفسه، ص193.

ويقول من الخفيف معبرا عن تلك الأحاسيس الجملية للمحبوب، وواصفا إياّه بالغزال الربيب: [1]

وقَفَتْني عَلى الأسَى والنّحيبِ * مُقْلتَا ذَلكَ الغَزَالِ الرّبيـــبِ

كُلّمَا عَادَنِي السّلُوُّ؛ رَمَـــانِي * غَنْجُ ألحاظِهِ بسَهْمٍ مُصيبِ

فَاتِـــرَاتٍ، قَـــوَاتِلٍ، فَـــاتِنَاتٍ * فَاتِكَاتٍ سِهَامُهَا في القُلُوبِ

كما نلمح في ديوانه حضورا للمجتث والمضارع على الرغم من قلة استعمالهم في الشعر العربي، إلا أن هذا الحضور قليلٌ جدّا، فالمجتث نجده فقط في أربع مقطوعات شعرية ،بينما المضارع جاء على وزنه قصيدة واحدة مطلعها[2]:

لِأيّـــكـــمُ أذكُـــرُ؟ * وَفي أيـــكُمْ أفْكـــرُ؟

بينما مجزوء الرمل، فقد وُظِف في ثماني مقطوعات شعرية فقط ؛ أي ما يعادل **3,70%**، مما يدل على أن أبا فراس قد جارى الشعراء القدامى عموما في نفورهم من أنصاف البحور أو الأوزان القصيرة.[3]

يتضح في ضوء ما تقدم أن البحور الشعرية التي وظفها أبو فراس في قصائده استوعبت أغراض متباينة ومتنوعة ومتداخلة؛ لأن « الشاعر أسير حالته النفسية التي لا تعرف الاستقرار، ومحيطه المليء بالمفاجآت والمتناقضات» [4]؛ ولأن شعره وليد هذه الانفعالات.

---

[1] – المصدر السابق، ص61.

[2] – المصدر نفسه ، ص173.

[3] – ينظر: محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس لحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، ص63.

[4] – المرجع نفسه، ص62.

وفيما يلي الجدول رقم (03) يوضح تداخل الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة:

البحور	عدد القصائد	الأغراض الشعرية
الطويل	22	الفخر+المدح+الشكوى+العتاب+ الغزل+الاستعطاف+الإخوانيات
الوافر	13	الفخر+ المدح+الغزل+ الهجاء+ الشكوى+ العتاب + الاستعطاف + الإخوانيات
الكامل(تام،مجزوء)	11	الغزل+ الفخر+ المدح + الوصف + الإخوانيات
البسيط(تام، مخلع)	07	الفخر+ الغزل+ الهجاء+ الشكوى+ العتاب+ الإخوانيات
المتقارب	03	الاستعطاف+ المدح+ العتاب
الرجز	03	الغزل+ الفخر+ الاستعطاف
الخفيف	02	الغزل+ الشكوى+ العتاب+ الإخوانيات
السريع	02	الغزل+ الرثاء+ الشكوى+ العتاب+الاستعطاف
المنسرح	01	الشكوى+ العتاب+ الاستعطاف+الإخوانيات
الهزج	01	الغزل+ الشكوى+ الحنين+ المدح
المضارع	01	الحنين+ الاستعطاف

ومما سبق نلحظ أن الشاعر في موسيقاه الخارجية القائمة على الوزن لم يشذ عن الشعراء القدامى، حيث اتكأ على البحور الأكثر شيوعا كبحر الطويل والكامل والوافر والبسيط والخفيف، لما لهم القدرة على تيسير ذاك الزخم العاطفي الذي جاشت به

روحه، فقد عبّر عنها بنفس طويل، شاركه فيه المتلقي، هذا الأخير الذي استجاب طربا لها.

وما اهتمام أبي فراس بالبحور الشعرية الخليلية إلا لما لها من دور جليل في مخاطبة العاطفة واستثارة المشاعر والوجدان وبفضلها « أضفى على كلماته تطريبا،حقق جذبا، وتأثيرا، ومنشأ ذلك تنوع موضوعاته الشعرية ، وغزارة تدفقه اللغوي والعاطفي، مما ينبئ بقوة الطبع، والكسب الشعري، وقد ساعده على ذلك محيطه الاجتماعي الذي عاش فيه بكل تناقضاته وظروفه النفسية البائسة، ومغامراته البطولية النادرة»[1]، وجلساته العلمية والأدبية في حضرة سيف الدولة والكثير من العلماء والشعراء.

2- القافية:

إن القافية من أهم وأبرز أركان بناء القصيدة العربية، وهي مكملة للوزن في الموسيقى الخارجية للشعر العربي، إنها لصيقة به، إذ لا يكون هناك وزن إلا إذا كان مرتبطا بقافية، وقد حظيت بمكانة عظيمة لدى الشعراء القدامى، فما من أحد إلا ونظم قصائده على منوالها، فلا شعر بدون قافية، وباعتبارها جزء إيقاعي متمم للوزن، ومساهم في ضبط نهايات الأبيات... كأن الشاعر ينتهي عند شاطئ البحر ليبدأ انطلاقته بها من جديد في تتابع مستمر.[2]

والقافية في اللغة « من قفا يقفو قَفْوًا وقُفواً: وهو أن يتبع الشيء ...واقتفَى أثره، وتقفّاهُ: اتبعه، وقفيْتَ على أثره بفلان...، وسُميت قافية، لأنها تقفو البيت، وفي

---

[1] – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس لحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، ص63.

[2] – ينظر: عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص71.

الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض، وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام» .[1]

أما اصطلاحا: فقد اختلف العروضيون في شأن القافية، إذ وضعوا لها الكثير من التعريفات أشهرها اثنان:

– **الأول:** أنها حرف الروي؛ أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.

– **والثاني:** فهو للخليل إذ يعرفها بقوله: « القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن» [2]، وهو التعريف الثابت في كتب العروض.

اهتم القدماء بالقافية أيّمَا اهتمام ؛ لأنها«عنصر موسيقي مهم في الشعر» [3]، حيث « نسبت قصائد بأكملها إلى روي القافية... فقيل: لامية العرب، وبائية النابغة وميمية زهير، وسينية البحتري، وميمية البصيري، وهمزية شوقي» [4]، وقد جعلوا القافية شريكة الوزن؛أي لا تقل أهمية عن الوزن، مما جعل ابن رشيق (ت 456 هـــ) يخصص لها– في كتابه العمدة– بابا وسَمه بباب القوافي ورأى أنها« شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية». [5]

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مج 5 ، ص303 ، مادة [قفا] .

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص151.

[3] – غازي يموت: بحور الشعر، ص15.

[4] – عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص71.

[5] – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص151.

ويؤكد الدكتور يوسف حسين بكار« أن النظرة القديمة للقافية، لا تختلف عنها نظرة المعاصرين الذي يعدّون القافية عنصرا أساسيا ومهما في بناء القصيدة وتوجيهها، ويركزون على أهميتها الموسيقية». [1]

فهذا إبراهيم أنيس يعرفها بأنها«عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطرأو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن». [2]

وقد عدها الدكتور عز الدين إسماعيل« وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة؛ أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان». [3]

نخلص من هذه التعريفات بأن للقافية قيمة موسيقية تستهوي إحساس المتلقي، انطلاقا من تكرار متناغم لتلك الأصوات في ختام الأشطر أو الأبيات في القصيدة، والذي تطرب له الآذان، وتهتز له أوتار الفؤاد، فقد عدت« الأصوات المكررة براعة في القول»[4] ، الأمر الذي يستدعي بأن يكون الشاعر حاذق وماهر في قدرة اختيار قوافيه مع ما يناسب موضوعاته.

وعليه فللقافية « قيمة صوتية ودلالية، تستشف من تكرارها، وحسن اختيارها». [5]
(5)

---

(1) – يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث"، ص176.

(2) – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص244.

(3) – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص113.

(4) – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص244.

(5) – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس لحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، ص63.

وكان أبو فراس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين اهتموا لدور القافية، فجاءت في شعره متنوعة كتنوع حالته الشعورية، مطلقة ومقيدة « مشتملة على مقاطع صوتية متباينة وأهمها الروي، وكان متنوعا ذا خصائص صوتية ودلالية». [1]

أ-القافية المطلقة:

تعرَّف القافية المطلقة على أنها«متحركة الروي» [2]؛ أي يكون الروي فيها مفتوحا أو مضموما أو مكسورا، وحسب الإحصاء الذي قمنا به في الديوان، وجدناها وردت في 62 قصيدة و 196 مقطوعة شعرية -باستثناء الأرجوزة- وقد توزعت على صور الروي السابقة.

فأما القافية التي جاءت رويها مضموما، فكانت هي أكثر تواترا في شعر أبي فراس حيث شملت عليها 28 قصيدة و 59 مقطوعة شعرية، مما يدل أن الشاعر استطاع من خلالها أن يوضح وينغم تجربته الشعورية، التي تراوحت بين الحزن والاعتزاز والعتاب والإعجاب.

ومن الأمثلة على ذلك قوله: [3]

اللـــوْمُ لِلْعَاشِقِـــينَ لـــوَمُ * لأنَّ خَطْبَ الهَوَى عَظِيمُ (مخلع البسيط)

فَكَيْفَ تَرْجُونَ لِي سُلُوًّا* * وعِنْدِيَ المُقْعِدُ الـــمُقِـــيمُ

**ومُقْلَتِي، مِلْؤُهَا دُمُـــوعٌ * وأَضْلُعِي، حَشْوُهَا كُـــلُومُ **

يَا قَوْمِ! إنِّي امْرُؤٌ كَتُومٌ * تَصْحَبُنِي مُـــقْلَةٌ نـــمُـــومُ

اللَّيلُ لِلعَاشِـــقِينَ سِـــتْرٌ * يَا لَـــيْتَ أَوْقَـــاتَـــهُ تَدُومُ

---

[1] – المرجع نفسه، ص63.

[2] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1987، ص165.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص283.

* – السلو : النسيان.

** – كلوم : الجراح.

نَديْميَّ النّجَمُ، طُولَ لَيْلي * حَتّى إذا غــارَتِ النُّجُومُ

أسْلَمَنِي الصُّــبْحُ للبَلاَيَا * فَــلا حَبيبٌ، ولا نَــديــمُ

وظف الشاعر في هذه الأبيات القافية المطلقة القائمة على الروي المضموم،حيث أضاف هذا الأخير مسحة جمالية حزينة نابعة من قلب محب خانه الدهر حين وقع أسيرا، إذ يسهم حرف الواو الناتج عن إشباع حركة الروي بموسيقا هادئة حزينة معبرة عن حبه الدفين الذي أحاطه بالكتمان والصبر.

وقد نجد هذه القافية بارزة في هذه المقطوعة الشعرية التي عبر فيها عن إعجابه الشديد بغلامه من خلال وصفه وفي ذلك يقول:[1]

غُلاَمٌ، فَوقَ مَا أصفُ * كَأنّ قَــوَامَهُ أَلِــفُ (مجزوء الوافر)

إذَا مَا مَالَ يُرْعِبُنِــي * أَخَافُ عَلَيْهِ ينقَصِفُ

وأُشْفِقُ مِنْ تــأَوُّدِهِ* * أخافُ يُذِيبُهُ التَّرَفُ

سُرُورِي، عِنْدَهُ لُمــعٌ * ودَهْرِي، كُلُّهُ، أسَفُ

وأَمْرِي، كُــلُّهُ، أمَــمٌ * وحُبِّي وَحْدَهُ سَرَفُ**

وعند تأمل القافية المطلقة القائمة على الروي المكسور، نجد أنها احتلت المرتبة الثانية بعد الروي المضموم عند أبي فراس، لتبلغ القصائد التي جاءت على منوالها 21 والمقطوعات الشعرية 96.

إن طغيان هذه القافية على المقطوعات الشعرية يدل على سمة شعرية توحي بمدى انكسار الشاعر وخيبة رجائه من الأهل والخلان والدهر، تجاوب معها في فترات

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص217–218.

* –الأود: الكد ، التعب.

** – أمم: قريب.

قصيرة محاولا إيصال ذلك الخاطر الطارئ إلى متلقيه، لعل هذا الأخير، يستشعر ذاك النغم- الصادر عن الياء الناتج عن إشباع حركة الروي- الذي تتشظى فيه نفسية الشاعر، وتتبدى فيه آماله وأحلامه.

ومن أمثلة ذلك قوله:[1]

هَوَاكَ هَـــوَايَ، على كُلّ حالِ * وإنْ مستّني فيكَ بعضُ المَلالِ (المتقارب)

وكَمْ لَكَ عِنْـــدِيَ من غَـــدْرَةٍ * وقَوْلٍ، تُكـــذّبـــهُ بالفِـــعـــالِ

ووعْدٍ يُـــعَذّبُ فِـــيهِ الكريـــمُ * إمَّا بِخُـــلْفٍ، وإمَّـــا مِطـــَالِ*

صَبَرْنَا لِسُخْطِكَ، صَبْرَ الكِرَامِ * فهذا رِضَـــاكَ، فهل من نَوالِ**؟**

وذُقْنَا مَرَارَةَ كَأسِ الصـــّدُودِ * فأينَ حـــلاوةُ كـــأْسِ الوِصَالِ

ويتجلى هذا الانكسار النابع من القافية المطلقة في هذه الأبيات من قصيدة "أنا الذي ملأ البسيطة" التي يقول فيها: [2]

قَمِنٌ*، بمَا سَاءَ الأعَـــادِي، مَوْقـــفِي* والدَّهرُ يَبْرُزُ لِي مَـــعَ الأقْرَانِ (الكامل)**

يَمضِي الزَّمَانُ، وما ظَفِرْتُ بصَاحـــبٍ * إلاّ ظَفَـــرْتُ بصـــَاحِبٍ خَـــوَّانِ

يا دَهْرُ خُنْـــتَ مَعَ الأصَادق خُـــلّتِـــي * وغَدَرْتَ بِي في جُمْلَةِ الإخْوَانِ

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص278-279.

* – مِطَال: المماطلة.

** – النوال: العطاء، الوصال، العلاقة.

[2]– ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص340.

*** – قمنٌ: خليق، جدير.

في هذه الأبيات تدفقت شاعرية أبي فراس بشفافية مطلقة من خلال التعبير عن مكنوناته المحبطة، وعما يجيش في صدره من مرارة ويأس بسبب الأسر، فانسابت عواطفه تجيش بتباريح الألم والضيق، جاعلة من الإيقاع المشبع بقافية النون المكسورة ألحانا حزينة وكئيبة ومنكسرة.

وفيما يخص القافية القائمة على الروي المفتوح، فهي أقل حظوة من السابقتين في شعر أبي فراس، حيث وردت في 13 قصيدة و 41 مقطوعة شعرية.

فقد استعان بها الشاعر على الرغم من قلتها في التعبير عن اعتزازه بنفسه وبقومه وحنينه إلى وطنه وهو في ديار الغربة، حيث راح يكشف عن ذلك النغم المتماوج بين الهدوء وبين الشدة، فتارة يترنم بلحن شجي هادئ نابع من حنينه إلى وطنه، وتارة أخرى يترنم بلحن عال شديد الوقع على الأذن ،عندما ينبري ليعتد ببطولته وشجاعته.

ألا تراه يحن إلى "منبج" في لحن هادئ إذ يقول: [1]

قفْ في رُسُـومِ المُسْتَحَا * بِ وحيِّ أكْنَـافَ المُـصلّى!(مجزوء الكامل)
فالجوْسَق المَيْمُونِ، فالسـ * ـقْيَا بهَا، فَالنَّهـرُ أعْـلـَى!
تِلْكَ المَـنـازلُ، والمَـلاَ * عِـبُ، لا أرَاهاَ اللهُ مَحْـلاَ!
أُوْطِنْتُـهَا، زَمَـنَ الصـِّبَا * و جَعَلْتُ منْـبِجَ لِي مَحَـلاّ
حيثُ التَفـتُّ رأيـْتُ مـَا * ءً سَابحًا، وسَكَـنْتُ ظِـلاَّ
تَـرَ دَارَ وادِي عَيْـنِ قـا * صـرَ مَنزلاً رحْبَاً، مُـطِلاَّ
وتَحُـلُّ بالجِـسْرِ الجنَـا * نَ، وتَسـْكُنُ الحِصْنَ المُعَلّى

ثم سيسترسل في لحن عال شديد الوقع وهو يفتخر بنفسه، يقول:[2]

رُعْـتُ القُلوبَ، مهـابةً * وملأْتُهَا، فضـْلاً ونُبـْلاَ
مَا غَصّ مـنِّي حَـادثٌ * والقَرْمُ قـرْمٌ، حـيثُ حَـلاّ
أنَّى حَـلَلْـتُ، فَـإنّـماَ * يدْعونيَ السـّيْفُ المُـحَـلَّى

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص268.

[2] – المصدر نفسه، ص269–270.

فلئنْ خَلَــصْتُ،فإنّـــنـــي * شَرَقُ العِدى، طِــفلاً وكهْلاَ

ما كُنْتُ إلاّ السّــيْفَ، زاَ * دَ على صُروفِ الدّهْرِ صَقْلاَ

كما لا يفوتنا في هذه الوقفات عند القافية المطلقة أن نشير إلى أنها جاءت متنوعة الحروف كالردف والتأسيس والخروج والوصل*.

ومن أمثلة القافية المردوفة قوله: [1]

أتَتْني عَنْــكَ أَخْــبَارُ * وبَانَتْ مِنْكَ أسْرَارُ(الهزج)

ولاحَتْ لي، منَ السَّلْوَ * ةِ أيَــاتٌ وآثــَارُ

أراهاَ مِنْــكَ بالقَلْــبِ * وللأَحْشاَءِ أبصارُ

إذا ما بَــرَدَ الحُــبُّ * فما تُسْخِنُهُ النّــارُ.

ومن أمثلة القافية المؤسسة ما جاء في قصيدته المشهورة التي جمعت بين الغزل والفخر، حيث جاءت في 226 بيتا ومطلعها: [2]

لَعَلّ خيَالَ العَامريَّةِ زَائرُ ** فَيُسْعَدَ مَهْجُورٌ، ويُسْعَدَ هَاجِرُ!(الطويل)

أما قافية الخروج فنجدها في قوله:[3]

كيفَ السّبِيلُ إلى طيف يزَاورُهُ * والنّوْمُ في جُمْلَةِ الأحباب، هاجِرُهُ؟(البسيط)

ألحُبُّ آمِرُهُ، والصّوْنُ زاجِرُهُ * والصّــبرُ أوّلُ ما تــَأتي أوَاخِرُهُ

---

* –الردف: ويكون حرف مد قبل "الروي" مباشرة أو حرف لين.

– التأسيس: وهو حرف مد بينه وبين "الروي" حرف صحيح.

– الخروج: بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل.

– الوصل: ويكون بإشباع حرف الروي، فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي، ينظر: عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية ، ص136

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص170.

[2] – المصدر نفسه، ص115.

[3] – المصدر نفسه، ص146.

ومن أمثلة الوصل بالهاء الساكنة قوله: [1]

سَلي فتَيَاتِ هَذاَ الحيّ عنّـــي * يـــقُلْنَ بِمَا رَأَيْنَ وَمَاَ سَـــمِعْنَـــهْ(الوافر)

ألستُ أمدّهمْ، لِذَوِيّ، ظِـــلاً * ألَسْـــتُ أعدّهُمْ، للقَـــوْمِ جَفْنَـــهْ

ألسْتُ أقرّهُمْ، بالضَّيفِ، عينَا * ألسْتُ أمَرَّهم، في الحَربِ لُهنَهْ

ومجمل القول: إن أبا فراس لم يخالف الشعر العربي القديم في ميله إلى القوافي المطلقة، خاصة المضمومة منها؛ لأن لها توافق وانسجام مع حالته الشعورية المضطربة والمتماوجة بين أنا الشاعرة الأبية والمتعالية التي تغذت من نيران الحرب، وبين أنا الشاعرة المنكسرة والبائسة التي أثقلتها الجراح، فبكت، واستبكت إلى أن قضى نحبها.[2]

ب– القافية المقيدة:

تعرّف على أنها:«ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة، كما في كلمات:"زمانْ، حنانْ، قرونْ، مر السنينْ، مجد الخالدينْ"، أم كانت خالية من الردف، كما في كلمات:حسنْ، وطنْ، محنْ بسكون النون». [3]

وقد بين الاستقراء أن القافية المقيدة في ديوان أبي فراس الحمداني ضئيلة بالمقارنة مع القافية المطلقة، حيث نسج الشاعر على منوالها ثلاث قصائد و عشرين مقطوعة شعرية فقط.

ومن أمثلة القافية المقيدة قوله: [4]

أسَيْفَ الهُدَى، وقَريعَ العربْ * علامَ الجفاءُ؟ وفِيمَ الغضـــبْ؟(المتقارب)

---

[1] – المصدر نفسه، ص327– 328.

[2] – ينظر محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، ص78.

[3] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص164–165.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص37.

وما بَالُ كُـتبِكَ قدْ أصْبَحَـتْ * تَنْكُـبُـنِي مع هـذا النَّـكَبْ
وأنتَ الكَريـمُ وأنت الحَلِيـمُ * وأنتَ العَطُوفُ، وأنت الحَدِبْ*
وما زِلتَ تَسبقُنِي بالجَمِـيلِ * وتُنْـزِلُنِي بالجَنَـابِ الخَصِبْ
وتدفعُ عن حوزتِي الخُطوبَ * وتكْـشِفُ عَن نَاظِرَيَّ الكُرَبْ

في هذه الأبيات وظف الشاعر القافية المقيدة، ليعبر عن الألم والأسى حين طال فداء سيف الدولة له، إنه يعاتبه بلحن حزين متأسي خاتمته سكون، سكون روحه التي أعياها الانتظار وأرهقها الأسر، وما زادها أسفا عدم مبالاة سيف الدولة له.

ومن أمثلة المقطوعات الشعرية التي وظفت فيها القافية المقيدة قوله[1]:

الشّعْرُ ديوانُ العَـربُ * أبَـداً، وعُنْـوَانُ الأدبْ (مجزوء الكامل)
لم أعْدُ* فيه مفَاخِـرِي * ومَـدِيحَ آبائي النُّجُـبْ
ومُقَـطّـعَـاتٍ رُبّـمَا * حلّيْتُ مِنْـهُـنّ الكُـتُبْ
لا في المَديحِ ولا الهجا * ءِ ولا المُجُونِ ولا اللَّعِبْ

للشعر مكانة مميزة عند أبي فراس، فتراه يفتخر به ؛لأنه عنوان الأدب، وديوان العرب، حيث صاغ هذا الافتخار في لحن هادئ ساكن تلمع فيه استقرار الذات، وروعة الأداء.

إن حضور القافية المقيدة في شعر أبي فراس، على الرغم من قلتها يشهد على ذلك الإحساس الهادئ والساكن، رغم تنوع حالته النفسية من فخر واعتزاز إلى ألم

* – الحدب : العطوف.
[1] – المصدر السابق، ص29.
* – لمْ أعْدُ: لم أتجاوز.

وعتاب وشكوى، كما أنه يؤكد على تعميق الوضع الذي يعانيه، وما يجتر منه من مآسي ومرارة واختناق.

وبما أن القافية « تتكون من حرف أساسي ترتكز عليه»[1]، والذي هو حرف الروي ، يمكن وضع جدولين، الأول للقصائد والثاني للمقطوعات موضحين نسبة تواتر روي القافية المطلقة بصوره الثلاث، وروي القافية المقيدة بصورته الساكنة، مرتبة ترتيبا تنازليا:

أ / جدول رقم (04) يوضح نسبة تواتر روي القصائد:

صورة الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
المضمومة	28	%43,07
المكسورة	21	% 32,03
المفتوحة	13	% 20
الساكنة	03	% 4,61
المجموع	65	% 99,98

ب / جدول رقم (05) يوضح نسبة تواتر روي المقطوعات الشعرية:

صورة الروي	عدد المقطوعات	النسبة المئوية
المكسورة	96	% 44,44
المضمومة	59	% 27,31
المفتوحة	41	% 18,98
الساكنة	20	% 9,25

[1] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136.

المجموع	216	% 99,98

من خلال هذين الجدولين نستنتج ملاحظات نوردها فيما يلي:

- آثر أبو فراس توظيف الروي المضموم بصورة مكثفة في القصائد، وبصورة أقل في المقطوعات الشعرية، وجاء متنوع الحروف أهمها الباء والميم والراء واللام.
- بينما الروي المكسور فقد نال المرتبة الأولى في المقطوعات الشعرية والمرتبة الثانية في القصائد مما يوحي بتقاربه مع الروي المضموم في شيوعه في الديوان، كما جاءت حروفه متنوعة منها، الدال والراء واللام والميم والنون.
- أما الروي المفتوح فكانت نسبته قليلة، سواء مع القصائد أو مع المقطوعات الشعرية، مما يؤكد أنه أقل نسبة من الروي المضموم والروي المكسور، وقد تنوعت حروفه أيضا نذكر منها، الباء والراء والنون واللام والدال والميم.
- بينما الروي الساكن نسبته جاءت ضئيلة جدا سواء في القصائد أو في المقطوعات، أما تنوع حروفه فكانت قليلة أشهرها الباء والراء والميم« ولعل ذلك راجع إلى ضيق الإطار الشعري بالقافية المقيدة ». [1]
- لم يخرج أبو فراس عن نظام قافية الشعر العربي القديم والذي يُؤثر القافية المضمومة.
- جاء روي شعر أبي فراس« صوتا منسجما مع أبيات القصيدة متنوعا مختلفة في نسبة شيوعه» [1]، وأكثر الحروف رويا: الراء ثم اللام تليها الميم، ثم الباء والدال والنون تليها الحاء والعين والقاف ثم الهاء والياء والهمزة.

[1] – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، ص71.

• امتاز روي أبي فراس« بالوضوح السمعي، لأن أغلبه كان من الأصوات الأسنانية، والشفوية»[2]، وهذا ما تناسب مع شجاعة الشاعر وفروسيته ومع شكواه وعتابه.

• نلمح أيضا غياب بعض الأحرف في الروي« كالخاء والذال والصاد والظاء والغين، ومرد غيابها إلى قلة وقوعها في أواخر الكلمات، لهذا السبب يندر تواترها في الشعر العربي». [3]

خلاصة القول: إن أبا فراس نوَّع قوافيه ما بين المطلقة والمقيدة ؛لأن كلاهما يعمل«على إحداث أثر موسيقي، تطرب له الآذان، وتنجذب إليه النفس، ويشد به الانتباه» [4]، وأبقاها ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا و جرسا يصب فيها دفُقَهُ حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه، استراح قليلا لينطلق من جديد. [5]

II / الموسيقى الداخلية:

تعرّف على أنها « ذلك الإيقاع الهامس، الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل من تأليفها من صدى و وقع حسن، و بما لها من رهافة، و دقة تأليف، و انسجام حروف، و بعد عن التنافر، و تقارب المخارج». [6]

---

[1] – المرجع نفسه، ص82.

[2] – المرجع نفسه، ص94.

[3] – المرجع نفسه، ص85.

[4] – المرجع السابق، ص73.

[5] – ينظر:عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص71.

[6] – المرجع نفسه، ص 74.

و على الرغم من اهتمام القدماء بالموسيقى الخارجية في البناء الشعري، والمتمثلة في الوزن و القافية، فلا يمكننا أن نغفل عن دور الموسيقى الداخلية، في تكثيف طاقات الإيحاء للمفردات و الكلمات و مدى انسجام تجاورها و انسيابها.

و هذا لا يعني أن القدماء لم يعيروا اهتماما لدورها، الذي يساعد على تحقيق شعرية النص الإبداعي، فقد كانت لهم شاذرات قيمة توحي على ذلك، خاصة فيما ورد في البلاغة و فن القول، و مرّد هذا إلى ذلك الوعي المبكر بأن شعرية الموسيقى لا تتوقف في الوزن و القافية فقط، و إنما هناك عناصر أخرى تتضافر معها و تساعد على تكوينها كالقيم الصوتية.

و هذا ما أكده الدكتور يوسف حسين بكار في قوله: « إنّ اهتمام النقاد بالجانب الذي تنشأ عنه موسيقى القصيدة الداخلية قديم، يرجع إلى بحوث القدماء في الفصاحة و البلاغة، و الشروط التي حددوها للكلمة و التي استوفاها ابن سنان الخفاجي جميعها في "سرّ الفصاحة" ، فضلا عن حديثه في وجوب التآلف و التناسب في النظم... و لعل ابن سنان، و هو الذي تحدث عن القيم الصوتية في مقدمة كتابه، أن يكون انتبه إلى سر هذه الموسيقى الداخلية». [1]

و قد كانت الموسيقى الداخلية سببا للتفاضل بين الشعراء ،« و لعل شاعرا عربيا لم يستوفي منها ما استوفاه البحتري، و لذلك كان القدماء يقولون: إنّ بشعره " صنع ة خفية"، فشعره أصوات جميلة و غناء و طرب». [2]

---

[1] – يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث" ، ص 195.

[2] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 97.

أما المحدثون، فقد أولوا الموسيقى الداخلية عناية بالغة، ووضعوا لها تسميات عدة، كالموسيقى الخفية «التي تقوم على التنسيق الصوتي، و تأتي في المقام الأول من علاقات التوافق و التضاد بين المعاني دون المباني من حيث تشكيلها الصوتي». [1]

و الموسيقى التعبيرية الناتجة «عن كيفية التعبير، و مرتبطة بالانفعالات السائدة، و مهيأة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إيحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية». [2]

و بهذا تكون الموسيقى الداخلية متواشجة بين إيقاع الألفاظ (جرس الألفاظ) و الإيقاع الداخلي الذي «هو موجة صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر، و تتردّد صدى أنفاسه، و تلون رؤيته بجمال أصدائها، فترسم من خلالها نغمها أجمل لوحة شعرية». [3]

و يعد الإيقاع الداخلي مرآة عاكسة للانفعالات النفسية للشاعر، هذا الأخير الذي يعمل بذوقه الفني على اختيار كلماته و خلقها؛ ليصبح دوره حينها « دور الصانع الحاذق، و الجوهري الخبير بمادة صياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سر النغم، ينبش غوره، و يصل أعماقه، و يستكنه درره بما أوتي من مقدرة على الغوص». [4]

و تكمن أهمية الموسيقى الداخلية في أنها تمنح للنص الشعري نغما إيحائيا مختلف الألحان نابع عن تلك «الطاقة الشعرية المبدعة، و قدرتها على الانطلاق بدفق، و حيوية و تألق، حيث تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر و عواطفه

---

[1] – حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الجزء الأول " دراسة فنية عروضية" ، ص 14.

[2] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية" ، ص 186.

[3] – عبد الرحمن آلوجي: الايقاع في الشعر العربي،ص 80.

[4] – المرجع السابق ، ص 80.

خفوتا و لينا، و صخبا و ضجة، و هياجا و حماسا» [1]، يشد انتباه المتلقي ليستمتع بتلك النغمات و الألحان الشجية، التي يتقاسمها مع الشاعر، « فالشاعر إذن ينظم ليستمتع هو بفنه، و ليمتع الآخرين بالجيّد منه». [2]

و تعتمد الموسيقى الداخلية في شعر أبي فراس الحمداني على تآلف مجموعة من القيم الصوتية و المتمثلة في:

1- التكرار: الذي يخلق في النص الإبداعي إيقاعا موسيقيا يأخذ بألباب السامعين، و نجمله في التكرار على مستوى الحرف و التكرار على مستوى الكلمة من تكرار الأفعال و الأسماء.

2- المحسنات البديعية: كالجناس و الطباق و المقابلة و رد العجز على الصدر و التقسيم الصوتي التي لا يكون عملها فقط تقوية المعنى « و إنما أيضا من منطلق ما تحدثه من موسيقى خفية، و حركة نفسية و فكرية في قارئ الشعر أو سامعه». [3]

1- التكرار:

إن لغة التكرار ليست جديدة على الشعر، بل يعد من أهم خصائص و مميزات الشعر قديما و حديثا التي تحقق له الشعرية، و هو سمة لا تكاد تفارق عنصر من عناصره، فأوزان الشعر و أنغامه قائمة على عنصر تكرار الأفاعيل و الأبحر و حتى الزحافات و العلل يلزم – البعض منها- التكرار و يلازمه و القافية تتلحف بلحاف التكرار و تتردد في نهاية الأبيات طيلة القصيدة و بهذا يكون التكرار صفة ملازمة لأهم مقومات الشعر. [4]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 79.

[2] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 16.

[3] – حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الجزء الأول " دراسة فني عروضية" ، ص 15-16.

[4] – ينظر: إيمان محمد الأمين الكيلاني: بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية لشعره"، دار وائل للنشر، دط، 2008، ص 283.

و التكرار لغة من كَرّ و يكر، كراً ، و «الكر : الرجوع، ومصدره، كر عليه يكر و كرورا، و تكرارًا: عطف ... و كرّ الشيء، و كرره: أعاده مرة بعد مرة و كررت عليه الحديث... رددته عليه، و الكر: الرجوع إلى الشيء منه التكرار، و الكرة: البعث و تجديد الخلق بعد الفناء... و الكركرة: صوت يردده الإنسان في جوفه». [1]

عالج القدماء ظاهرة التكرار في الشعر، حيث خصص له ابن جني(ت 392 هـ) في كتابه "الخصائص" حديثا في باب الاحتياط كما قسمه ابن رشيق (ت456هـ) في عمدته إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى، و تكرار المعنى دون اللفظ و تكرار اللفظ و المعنى، كما ذكر بعض أغراضه كالتشوق و الاستعذاب، المدح، التوبيخ، التقرير، التعظيم، الوعيد، الرثاء.

أما الدراسات المعاصرة التي عالجت التكرار، فيظهر كتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر" ، حيث خصصت الكاتبة الفصلان الثاني و الثالث من الباب الأول في القسم الثاني له، فقد عدته لونا من التجديد الشعري. [2]

إن اهتمام الشعراء بظاهرة التكرار، يؤكد الدور الجليل الذي يقوم به،؛ إذ بفضله يثرون المعنى و يكثفون الإيحاء، مع «إحداث نغم موسيقي، و تقارب نغمي، يرعون به سامعيهم، و يستثيرون به إعجابهم، ذلك أن الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية يضفي لونا من التناسق الجمالي» [3]، إضافة إلى ما له علاقة بالدلالة من حيث«التأكيد و لفت النظر و المساعدة على الاسترجاع و التذكر». [4]

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مج 5، ص 390، مادة [كرر].

[2] – ينظر: آمال منصور: أدونيس و بنية القصيدة القصيرة "دراسة في أغاني مهيار الدمشقي"، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2007، ص 154– 155.

[3] – جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني و الثالث الهجريين، ص 60.

[4] – عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 194 – 195.

و بهذا يمثل التكرار من أبرز التقنيات و أهم النقاط في البناء الشعري الذي يضفي عليه طابع التفرد و التميز في الإيقاع الداخلي، الأمر الذي دفع بأبي فراس إلى توظيفه، حيث جعله سمة شعرية تعمل على طبع قصائده بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة و الانسجام.

و أهم أنماط التكرار الأكثر تواترا في ديوانه هو:

- تكرار الحرف.
- تكرار الكلمة من فعل و اسم.

أ- تكرار الحرف:

الحرف في اللغة العربية صامت و صائت، فالصامت (consonne) بمختلف صفاته هو الذي يختص بالتكرار، و له دور في بنية الكلمة و الجملة و البيت حسب موضعه (place)، و موقعه (position)، و بعده التكراري أو قربه، إلا أن هذين العنصرين يكسبان الكلمة إيقاعا مختلفا في السمع، فتكون الصورة الإيقاعية إما متنافرة أو منسجمة حسب الترديد الناتج عن تكرار الحرف. [1]

لجأ أبو فراس إلى تكثيف بعض الأصوات، و هذا ما جعله يعز ز به النسيج الصوتي في قصائده، و يحقق عن طريق جرس الحروف و الكلمة، فتتجاوب الأصوات اللغوية عند تموجها شدة و لينا معبرة عن الحالة النفسية لمشاعره.

و بعد إطلاعنا على الديوان وجدنا حروفا كثيرة تفرض سلطتها فيه و من الأمثلة على ذلك هذه المقطوعة الشعرية التي يقول فيها: [2]

يا لَيْلَةُ ، لَسْتُ أَنْسَى طِيبَـهَا أَبَدًا * كَأَنَّ كُلَّ سُرورٍ حَاضرٌ فـيها(البسيط)

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 199.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 348.

*– اللمة: الشعر المجاور شحمة الأذن، يشبه الشعر المتجعد و المتدلي على جانبي خدها حتى فمها بعناقيد عنب تعصر خمرا في فيها.

بَاتَتْ، وَ بتُّ، و باتَ، الزّقُّ ثَالِثُنا * حَتَى الصَّبَاح تُسْقِيْنِي وَ أَسْقِيهَا

كَأَنَّ سُـودَ عَنَاقِيـدٍ بِلَّمـــَتِـــهَا * أَهْدَتْ سُلافَتَهَا صِرْفًا إلى فِيْهَا

و المتأمل في هذه المقطوعة الشعرية يجد أن الحروف الأكثر حضورا و تواترا هي التاء و اللام و الياء و الباء و السين و الجدول الآتي يوضح عدد تواترها:

الجدول رقم (06): يوضح عدد تواتر الحروف في هذه المقطوعة :

الحرف	التاء	اللام	الياء	الباء	السين
عدد تواتره	11	8	8	7	7

نلاحظ جليا كثافة صوت التاء على غرار الأحرف الأخرى، لأنه من الحروف المهموسة، و لعل ما يليق بالغزل الهمس الذي يذيب الفوارق بين المحب و الحبيب، و يجعلهما كيانا واحدا في حضرة العشق و الود ثم يليه حرفا اللام و الياء، و هما من الأصوات المجهورة، التي تؤكد على الرغبة في أن تستمر هذه الليلة الحلوة التي جمعت بينهما.

أما حرف السين، فجاء ليعزز ذلك الهمس من خلال سلاسته ليضفي على شعره نغما عذبا تسلس له كلمات الحب، في حين ترداده لحرف الباء يؤكد جهره لهذه الليلة و ما حدث فيها استحسانا و تمتعا.

وقد ساهمت هذه الحروف في إثراء الإيقاع الداخلي للمقطوعة الشعرية و تعميق دلالتها من خلال تكرارها و الإلحاح عليها، كما عملت على رسم ملامح صورة الاستمتاع بالمحبوبة و بتلك «الأنغام الرومانسية الهادئة الحالمة».[1]

و من القصائد التي نلمح فيها حضورا بارزا و مكثفا لحرف "الباء"، و الذي يضفي على القصيدة نغمة موسيقية عذبة، تجعل القارئ يتفاعل مع أجوائها و ما ترمي إليه من دلالات يقول: [1]

[1] – عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي "الرؤية والفن" ، ص442.

زَمَانِي كُلَّه غَضَبٌ، و عَتـبَ * وَ أَنْتَ عَلَـيّ و الأيـامُ إِلْـبُ (الوافر)

وعَيْشُ العَالَمِينَ لَديْكَ سَهــلٌ * و عَيْشِي وَحْدَهُ بفنَاكَ صَعْـبُ

وَأَنْتَ و أَنْتَ دافعُ كـلّ خَطْبٍ * مع الخـطبِ المُلِمّ عليّ خَطْبُ

إلى كمْ ذا العِقَابُ و ليس جُرْمٌ * و كمْ ذا الاعتذارُ و ليس ذنبُ ؟

فلا بالشّامِ لـذَّ بفـيَّ شُـرْبٌ * و لا في الأسْرِ رَقّ عـلـيَّ قَلْبُ

في هذه الأبيات الشعرية نسج أبو فراس عتابه لسيف الدولة بحرف "الباء" و نغمه المدوي، الذي ساعده على البوح و الجهر لشدة ألمه من عدم مبالاة سيف الدولة له.

و قد جاء تكرار حرف "الباء" منسجما مع الحالة النفسية للشاعر التي تطغى عليها مشاعر الغضب و الحنقة و التوتر و التبرم، و هو ما أشبه بالتقريع لسيف الدولة.

إن شيوع حرف " الباء" في الأبيات، يضفي عليها لحنا موسيقيا ثائرا يعكس كثافته فيها، و نلمح حضوره في الكلمات الآتية: غضب، عتب، الب، صعب، خطب، العقاب، ذنب، شرب، قلب.

و الملفت للنظر في ديوان أبي فراس الحمداني هو الحضور المكثف لحروف المد، (الواو)، و (الياء)، و (الألف)، خاصة في الروميات لأنها « تناسب مشاعر النفس المنبسطة، و لاسيما في حالات اليأس و الحزن، و لعل وفرة استعمالها في النص تعود إلى خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، فتشد الانتباه إلى ما في النص من معاني تستجب النظر». [2]

و من الأمثلة على ذلك ما جاء في مناجاته للحمامة إذ يقول: [3]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 40.

[2] – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني "دراسة صوتية وتركيبية "، ص104.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 267.

أقولُ و قد نـاحَتْ بِقُرْبِي حـمامَةٌ * أيا جارتَا، هل تَشعُرينَ بِحـالِي؟(الطويل)
مَعَاذَ الهَوَى !ما ذُقت طَارِقةَ النّوى * و لا خَطَرَتْ مِنكِ الهمُـومُ ببالِ !
أتَحْمِلُ مَحزُونَ الفـُؤادِ قِـوادِمٌ * على غُصُنٍ نَائِي المَسـافةِ عَالِ؟
أيا جَارتَا، ما أنْصَفَ الدّهرُ بَيْنَـنَا * تَعَالَيْ أقَاسِمْكِ الهُمُومَ، تَعَـالِي !

في هذه الأبيات ركز الشاعر على حروف المد، و لو تأملنا فقط البيت الأول وجدنا عشرة حرف مد، أربعة في الشطر الأول و هي في: (أقول)، (ناحت)، (تقربي)، (حمامة)، و ستة في الشطر الثاني، و هي في: (أيا)، (جارتا)، (تشعرين)، (حالي).

و ما توظيف الشاعر لهذه الحروف إلا لبث حزنه العميق و حسرته الأليمة؛ لأنه أسير، وحيد، جريح، ينتابه الأسى و النحيب، و قد ساعدته على إيصال حزنه للقارئ.

إن ورود حروف المد في هذه الأبيات، جاء ليؤكد النفس الطويل و المثقل للشاعر، من أجل تحسيس الحمامة –القارئ– إلى وضعه الحزين، و تكرارها يجعل الأبيات تجمع بين الإحساس البالغ بالأسى والأنين، الذي يتطلب إفصاحا و تنفيسا بآهات تؤديها المدات.

و من الأمثلة على تكرار حروف المد قوله: [1]

مُصَابِي جَـلِيلٌ، و العَزَاءُ جَـمِيلُ * و ظَنّي بِأنّ اللهَ سَـوْفَ يُـدِيلُ(الطويل)
جِرَاحٌ، تحَامَاهَا الأُسَـاةُ، مَـخُوفةٌ* و سُقمانِ: بَادٍ، مِنهُما، و دَخِيلُ
و أسْرٌ أقَاسِـيهِ، و لَـيْـلٌ نُجُـومُهُ* أرَى كُل شَيْءٍ، غَيـرَهُنّ تزُولُ
تَطُولُ بِيَ السّاعاتُ، و هي قَصيرةٌ * و في كل دَهْرٍ لا يَمُـرُّكَ طُولُ
تَنَاسَانِيَ الأَصْحَابُ، إلاّ عُصَـيْبَـةً * سَتَلْحَقُ بِالأُخْرَى، غَدًا و تَحُولُ !

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 260.

في هذه الأبيات الشعرية تجلت مدى استعانة الشاعر بحروف المد، ليعبر عن مرارة الأسر، فمن خلال تضافرها و تشابكها، استطاع أن يعزف لنا سنفونية حزينة، جاعلا من الشكوى أوتارا، و من الحزن ألحانا و قد عبرت عن« الشجن العميق في قلب الشاعر»[1] ، كما جذبت انتباه المتلقي، ليشاركه في حزنه و ألمه.

و أكثر ما تكررت فيه حروف المد هي ألفاظ الشكوى: مصابي جليل، العزاء، جراح، تحاماه الأساة، مخوفة، سقمان، باد، دخيل، أقاسي، تطول، تناسني الأصحاب، تحول. و هذا ما يؤكد بأنها «تناسب حالتي التشكي، و العتاب اللتين لم تفارقا الشاعر في كثير من المواطن». [2]

نتوصل مما سبق إلى أن الشاعر في التعبير عن حالاته الانفعالية يلجأ إلى تكرار الحرف لما لهذا الأخير من دور هام وقيمة شعرية في تشكيل الموسيقى الداخلية لقصائده، ولأن « تكرار صوت الحرف، الواحد يعطي البيت نغما مميزا، و يكون باعثا نفسا يأخذ بألباب السامعين». [3]

ب- تكرار الكلمة:-

إن تكرار الكلمة أو اللفظة يمنح القصيدة قوة و صلابة : نتيجة ذلك الترديد . و بفضله يستطيع الشاعر أن يعبر عن انفعالاته و مشاعره، مما يكسب شعره نموا و امتدادا، إذ يصبح «العنصر التكراري محل التأمل لاشتغاله لأكبر مساحة من المكان، الذي يمنحه شكلا معينا بل مميزا، يستشف منه الناظر شكلا هندسيا» [4] ، الذي يزيده رونقا و بهاء.

---

[1] – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني "دراسة صوتية وتركيبية "، ص105.

[2] – المرجع نفسه، ص105.

[3] – جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني و الثالث الهجريين، ص 60.

[4] – عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 211.

و الكلمة في اللغة العربية اسما و فعلا و حرفا، و أكثر الكلمات تكرارا في ديوان أبي فراس الأفعال و الأسماء.

***- تكرار الفعل:**

إن تكرار الفعل بمختلف أزمنته (ماض ، مضارع، أمر)، يثري و يحفز الموسيقى الداخلية في شعر أبي فراس الحمداني، كما أنه يعمل على توكيد المعنى.

و من أمثلة تكرار الفعل قوله: [1]

فَسَائِلْ كِلاَبـاً يَوْمَ غَـزْوَةِ بالمِـسِ * اَلَمْ يَتْرُكُوا النّسوان في القاعِ حُسَّرَا؟(الطويل)

و سَائِلْ نُـمَيْرًا يَوْمَ سَارَ إِلَـيْهِـمُ * أَلَـمْ يُوقِنُوا بِالمـوْتِ لمَـاَ تَنَـمَّرَا؟

و سَائِلْ عُقَيْلاً، حِينَ لاَذَتْ بتِدْمُـرٍ * أَلَمْ نُقْرِهَا ضَـرْبًا يَقِـدُّ السُّـرَوْرَا؟

و سَائِلْ قُشَيْرًا، حينَ جَفَّتْ حُلُوقهَا * أَلَمْ نَسْقِهَا كَأسًا من المَوتِ أَحْمَـرَا؟

المتأمل لهذه الأبيات يدرك كيف استطاع فعل الأمر "سائل" أن يأخذ حيزا كبيرا فيها من خلال تكراره، إذ أدى دلالة التحقير و السخرية من هذه القبائل الثائرة، فلا طالما نزل الشاعر بها محاربا مقاتلا تحدوه النخوة و الشجاعة و النصر.

فلقد أتاح تكرار فعل الأمر "سائل" للأبيات نغما موسيقيا عذبا، زاده تكرار أداة الاستفهام "ألم" لحنا جميلا، و اعتملا معا ليؤكدا مدى تحقير الشاعر للأعداء.

و في موضع آخر كرر الشاعر الفعل نفسه، لكن بصيغته "سل" التي توحي بقوة الشاعر في مواجهة سادة الروم و تذكيرهم بالهزائم التي لحقت بهم و التي كانت على يده و يد سيف الدولة يقول: [2]

فَسَلْ بَرْدَسًا عَنَّا أَخَاكَ و صِـهْرَهُ * و سَلْ آلَ بَرْدَاليسَ أَعْظمكمْ خَـطَبَا(الطويل)

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 165.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 52.

و سَلْ قُرْقُوَاسًا و الشَّمِيشَقَ صِهْرَهُ * و سَلْ سِبْطَهُ البطـــريقَ أَثْبَتُكُمْ قَلْبَا

و سَلْ صَيِدَكُمْ آلَ المَلاين إنـــــنَا * نَهَـــبـــنَا ببيـض الهِنـدِ عِـزّهُم نَهْبَا

و سَلْ آل بهْـــرامَ و آلَ بَلَنْطِـــس * و سَلْ آل مَنْوَال الجَحَاجِـــحَةَ* الغـلُبَا

و سَلْ البُرُطْسيسَ العَساكرَ كلَّـها* و سَلْ بالمُنُسطَرْيَاطسِ **الرُّومَ و العُرْبَا

ألم تُفْنِهِمْ قَتْلاً و أسرًا سُيـوفُنَا * و أُسْد الشَّرى الملأى و إن جَمدتْ رُعبَا؟

و يظهر تكرار الفعل جليا في قوله: [1]

لِيبْكِكِ كُلَّ يَومٍ صُمْتِ فِيهِ * مُصَابِرَةً، و قد حَمِيَ الهَجِيرُ (الوافر)

لِيَبْكِكِ كُلَّ لَيلٍ قُمْتِ فِـيهِ * إلى أنْ يَبْتَدِي الفَجْرُ المُنِـيرُ

لِيبْكِكِ كُلَّ مُضْطَهَدٍ مَخُوفٍ * أَجَرْتِيْهِ، و قَدْ عَزّ المُـــجِيرُ

لِيبْـكِكِ كُـلَّ مِسْكِينٍ فَقِيرٍ * أَغَثْتِيهِ، وَ مَا فِي العَظْمِ زِيرُ*

الشاعر يرثي أمه، و ينتحب لفراقها، و يعدد مناقبها و خصالها، و قد أعانه على هذا التكرار الفعل المضارع المجزوم بلام التعليل. لِيبكك" حيث أفادت اللام تعليل كل الموجودات على أمه، و الذي يعكس هول الفاجعة التي لحقت بالشاعر عند سماع وفاتها و هو بعيد عنها بعد السماء عن الأرض، و كأنه بتكرار الفعل يصور شدة ما أصابه من ألم فراق أمه إلى الأبد.

و يبرز تكرار الفعل في قوله: [2]

فَلاَ تُنْكِرَنِّي، يابْنَةَ العَمِّ، إنّـهُ * لِيَعرفُ من أنكَرْتِهِ البَدْوُ و الحَضْرُ (الطويل)

---

* – الجحاجحة : جمع جحجح : السيد صاحب المكارم.

** – كل ما تقدم من أسماء، أسماء أُسر وقادة بيزنطيين.

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 184.

* –الزير: القوام والمراد أنه لم يبق لعظمه قوام يقوم به.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 180.

و لاَ تُنْكِرَنِي، إنَّني غيرُ مُنْكَرٍ * إذا زَلَّتِ الأَقْدَامُ، و استُنْزِلَ النَصْرُ

في هذين البيتين لجأ الشاعر إلى تكرار الفعل"نكر" في الزمن المضارع عند مخاطبة حبيبته، و ذلك عندما شعر بإنكارها له، فاسترسل مفتخرا بنفسه موظفا إياه، ليؤكد على أنه معروف عند البدو و الحضر، و كيف لا يكون معروفا عندها.

و لشدة وطأة هذا الموقف على نفسه، استند على تكرار عبارة "لا تنكريني" حيث عكس جمالية الموسيقى الداخلية.

***- تكرار الاسم:**

تعدَّد الاسم في ديوان أبي فراس الحمداني، بتعدد أنواعه، حيث لاحظنا هناك الكثير من الأسماء التي تكررت و ترددت بصورة متواترة كاسم العلم و اسم التفضيل و اسم الفاعل و صيغة المبالغة، مما يؤكد اهتمام الشاعر بالاسم و إعطائه حياة و ثَّابة داخل شعره.

و من بين أسماء العلم التي تكررت بصورة واضحة في شعر أبي فراس اسمه "الحارث"، الذي يفتخر به، و الذي يعد من أسماء الأسد، تيمنًا بالشجاعة و القوة نراه يقول: [1]

ألاَ لَيتَ قوْمِي، و الأمَانِي كَثِيـرةٌ * شُهودِيَ، و الأرْواحُ غَيْرُ لَوابِثِ(الطويل)

غَداةَ تُنَادينِي الفَوَارِسُ، و القَـنَا * تَرُدُّ إلى حَـدِّ الظُّبي كُلَّ نَاكِـثِ*

أحَارِثُ إنْ لَمْ تُصْدِرِ الرُّمْحَ قَانِـيًا * وَ لَمَ تَدفَعِ الجُلَّى فَلَستَ بِحــارِثِ

في هذه المقطوعة الشعرية نلمس تكرارا واضحا لاسم الشاعر "الحارث" مما أكد و ألح الشاعر به على الاعتزاز و الافتخار بذاته، و الذي بدوره عكس تضخم الأنا لديه فهي الأنا الفارسة، و الأنا الشاعرة و الأنا الفائزة.

---

[1] – المصدر السابق، ص 71.

*– الناكث: الذي ينقض العهد.

و قد كرر اسمه مفتخرا في موضع آخر يقول من الطويل: [1]

أنا الحارِثُ المُختَارُ مِن نَسلِ حَارِثٍ * إذا لمْ يَسُدْ، في القَوْمِ، إلاَّ الأخَايرُ

و على مستوى الديوان نلمح تكرار كنيته "أبو فراس"، حتى هذا الاسم هو كنية للأسد. مما عكس على شخصيته خصال السيطرة و القوة و التميز، الأمر الذي دعاه إلى الافتخار بنفسه يقول من مجزوء الكامل : [2]

هَيْهَاتَ لَسْتُ أبا فـِرَا * سٍ، إنْ وَفَيتُ لمَنْ غَدَرْ!

و كرر كنيته عندما أحس بدنو أجله، مخاطبا ابنته يقول: [3]

أبُنَيَّـتي، صَبْرًا جَمِيـ * ـلاً لِلجَلِيلِ مِنَ المُصـَابِ ! (مجزوء الكامل)

نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ ! * مِن خَلفِ سِتْرِكِ و الحِجَابِ

قُولِـي إذَا نَـادَيـتِنِي * وَعَيَـيْتُ عَنْ رَدِّ الجَـوَابِ

زَيْنُ الشَّبَابِ، أَبُو فـِرا * سٍ، لَـمْ يُمَتَّعْ بالشَّـبَابِ !

كما أنه في بعض الأحيان يستعين بتكرار مفردة "مثلي" بدلا من تكرار اسمه، لأنها تحمل عمق الدلالة عليه، نراه يقول: [4]

مَتَى تُخلِفُ الأيّامُ مِثلي لَكُمْ فتًى * طَوِيلَ نِجَادِ السَّيْفِ رحْبَ المُقَلَّدِ (الطويل)

مَتَى تَلِدُ الأيّامُ مِـثلي لَكُمْ فتـًى * شَدِيدًا على البأسَاءِ، غَيْرَ مُـلَهَّدِ

أضفى الاستعمال المكثف لاسم و كنية الشاعر نوعا من النغم الجميل و الموسيقى العذبة، التي تمتزج فيها ألحان الفخر و الاعتزاز، حيث وجد الشاعر في تكرار اسمه نوعا من الراحة الذي عزز ثقته بنفسه على الرغم من الصعاب التي سقط فيها.

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 122.

[2] – المصدر نفسه، ص 142.

[3] – المصدر نفسه، ص64.

[4] – المصدر السابق، ص96.

و النوع الثاني من الأسماء التي تكررت عند الشاعر اسم الفاعل الذي يحمل صفات فعله من تجدد و استمرار، حيث نلمس تكرارا واضحا له في حشو الأبيات أو في قوافي القصائد.

و من الأمثلة التي حظيت بتكرار اسم الفاعل بصورة مكثفة قوله: [1]

أيُّ اصطِبَارٍ لَيْسَ بـــالزّائِلِ؟ * وَ أيُّ دَمْعٍ لَـيْسَ بِالهـــامِـــلِ*؟(السريع)

إنَّا فُجِعْـنَا بفَتى وائِـــــــلٍ * لَـــمَّا فـنُجِعْـنَا بأبي وائِـــلِ

المُشْتَرِي الحَمْـــدُ بِـأمْـــوَالِهِ * و البَـائِـعُ الثَّـنَـائِـلَ بالنَّائِلِ

مَاذَا أرَادَتْ سَطَوَاتُ الـمَـرَّدَى * بالأسْـعَـدِ ابـن الأسْـعَـدِ، البَاسِلِ؟

السَّيِدِ ابنِ السَّيِدِ المُـرْتَجَـــى * و العَالِـمِ ابـن العَالِمِ، الفَـاضِلِ

أقْسَمْتُ: لَوْ لَمْ يَحْـكِهِ ذِكْـرُهُ * رَجَـعْنَ عَنْـهُ بِشِـبَلٍّ** ثَـــاكِـلِ

كَأنّما دَمْـــعِي، مِـــن بَعْـدِهِ * صَـبُوبٌ* سَحْـــابٍ وَاكِفٍ**، وَابِلِ

مـــا أنْـا أبْكِـيه، و لَكِـنَّمَا * تَبْكِـيهِ أطْـــرافُ القَـنَا الـذَّابِـلِ

مـــا كَـانَ إلاَّ حَـدَثًا نَـازِلاً * مُـوكَّـلاً بـالـحَـدَثِ الـنَّـازِلِ

دانٍ إلى سُبُلِ النَّدَى و العُـلاَ * نَـاءٍ عَـنِ الفَـحْشَـاءِ و البَـاطِلِ

أرَى المَعَالِي، إذْ قَضَى نَحْـبَهُ * تَـبْـكِـي بُكَاءَ الـوَالِـهِ الثَّـاكِـلِ

الأسَدُ البَاسِلُ، و العَارِضُ الـــ * ـــهَاطِـلُ، عِنْـدَ الـمُـزَّمَّـنِ المَـاحِلِ

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 231-232.

* – الهامل: النازل.

** – شبا:جمع شباة:حد السيف.

* – صوب: هطول.

** – واكف:نازل.

نظم أبو فراس هذه القصيدة في رثاء أبي وائل تغلب بن داود حيث عدد فيها مناقبه الجليلة، مستعينا بتكرار اسم الفاعل، الذي تواتر 26 مرة فقد ساهم في تحقيق التوازن في بناء القصيدة من خلال توظيفه كفواصل موسيقية.

إن ما تميز به اسم الفاعل هو حرف المد الذي يناسب موقف الشاعر الحزين؛ لأنه عمل على تعميق معاني الحزن و الرثاء، و كشف أيضا على مكانة الفقيد عند الشاعر، كل هذا جاء معبرا بموسيقى هادئة حزينة تحزن لها القلوب.

و من القصائد التي تكرر فيها اسم الفاعل و أضفى عليها رنين نغمي قصيدته التي يقول فيها: [1]

لِمَنْ جَاهَدَ الحُسـّادَ أجْـرُ المُـجَاهِدِ * و أعْجَزُ مَا حَاوَلْتُ إرْضاءُ حَاسِدِ (الطويل)
و لَمْ أرَ مِثْلِي اليَـوْمَ أكْثَرَ حَاسِـدًا * كَأنَّ قُلُوبَ النّاسِ لي قَلبُ واجِـدِ***
ألم يَـرَ هذا النّاسُ غَيـْرِيَ فَاضِـلاً؟ * و لم يَظْفِرِ الحُـسّادَ قَبْلِي بمَاجِدِ؟
أرَى الغِلّ مِن تحـتِ النّفاق و أجْتَني * مِنَ العَسَلِ المَاذِيّ**** سُمَّ الأسَـاوِدِ*******
و أصْبِرُ، مَا لَمْ يُحْسَبِ الصّبْـــرُ ذِلّة * و ألْبَسُ، للمـذْمُومِ، حُلّةَ حَـامِدِ
قَلِيلٌ اعْتِـذارٍ مِنَ يَبِيـــتُ ذُنُـوبُـــهُ * طِلاَبُ المَعَالِي و اكتِسابُ المَحَامِدِ
و أعْـلَـمُ إنْ فـارَقتُ خِـلاًّ عـرَفتُهُ * وَ حَاوَلْتُ خِلاًّ أنّني غَيْرُ وَاجِـدِ
و هل غضَّ مني الأسَرُ إذْ خَفَّ ناصِري * وَ قَلَّ عَلى تِلْكَ اللأمُورِ مُسَاعِدِي؟
ألاَ لا يُسِـرَّ الشـامِـتُونَ، فَإنـّهَا * موَارِدُ آبَائِي الأُولَى، و مَوَارِدِي

إن هذه القصيدة زخرت بتكرار اسم الفاعل، سواء كان في حشو أبياتها أو في قوافيها، مما بعث نغما متماوجا تماوج حالة الشاعر، فتارة نلمس عزفا هادئا حزينا .

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 98-99.

*** – قلب واجد: قلب متألم من الشوق.

**** – الماذي: الصافي.

***** – الأساود: جمع أسود: حية خبيثة.

مصدره ألم الشاعر من كيد الحساد و الشامتين له، و تارة أخرى عزفا عاليا يوحي بمدى قوة صبره و تجلده في المحن.

و قد تآلف تكرار اسم الفاعل في الحشو و في القافية؛ لإعطاء القصيدة كلها نغما متجانسا يتوافق مع انفعال الشاعر، كما أنه ساهم في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة.

و تعد صيغة المبالغة النوع الثالث لتكرار الأسماء في ديوان أبي فراس الحمداني؛ لما لها دور تحقيق التوازن في بناء القصيدة، و ما تضفيه عليها من إيقاع منسجم، و قد تميزت بمشاركتها اسم الفاعل خصائصه و مميزاته في إثراء المعنى.

و كثيرة هي صيغ المبالغة التي ترددت في شعر أبي فراس، خاصة في غرضي الفخر و المدح. يقول: [1]

و إنّـي لجـرّارٌ لكُلّ كتِيـبَةٍ * مُعَـوَّدَةٍ أنْ لا يُـخِـلّ* بهـا النَّـصرُ (الطويل)

و إنِي لَنَـزّالٌ بِكُـلّ مَخُوفَـةٍ * كَثِيرٌ إلى نُـزّالِهَا النـظَرُ الشـزرُ**

فَأظْمَأ حتّى تَرْتَوي البِيضُ وَ القَنَا* وَ أسْغَبُ ***حتى يَشْبَعَ الذّئبُ وَ النّسرُ

و لا أُصْبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ * و لاَ الجَيْشَ مَـالَمْ تَـأْتـهِ قِبَلِيَ النُّذُرُ

اعتمد الشاعر على تكرار صيغة المبالغة في صيغة "فعّال" في "جرّار" و "ن زّال" التي أفادت مغالاة الشاعر في الاعتداد بنفسه، كيف لا وهو مالك زمام الفروسية، إنه يصور شدته في الحروب و فروسيته التي تألق بها في الكثير من أشعاره، و قد ساعد التضعيف في حرفي "الزاء و الراء" تقوية المعنى، كما خلقت صيغة المبالغة هذه جوا مفعما بالموسيقى الصاخبة التي توحي بترنم الشاعر بنخوة نفسه و رجولته، و الذي استمتع به المتلقي.

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 180.

*– يخل:يتركها.

**– الشزر: نظر فيه غضب وبغض.

*** – أسغب:أجوع.

و في موضع آخر يفتخر بنفسه موظفا صيغة المبالغة يقول: [1]

صَبُورٌ وَ لَو لَم تَبـقَ مِنِي بَقِيَـةٌ * قَؤُولٌ وَ لَوْ أنّ السُيُوفَ جَوَابُ(الطويل)

وَقُورٌ و أحْدَاثُ الزّمَانِ تَنُوشُنِي * و لَلمَوْتِ حَوْلِي جِيئَةٌ و ذهَابُ

في هذين البيتين تكررت صيغ المبالغة على وزن "فعول" في:

"صبور" و "قؤول" و "وقور" ، و قد أضفى توزيعهم تناسقا و انسجاما و قد ساعد حرف المد "الواو" إلى إضفاء موسيقى هادئة توحي بالخصال النبيلة التي امتاز بها الشاعر صبر و وقار و رفعة و شجاعة .

أما النوع الأخير للاسم هو اسم التفضيل، حيث تجلى تكراره بصورة واضحة في الديوان، خاصة في القصائد التي ارتبطت بغرض الفخر لأنه يعكس إلحاح الشاعر على تأكيد تفرده و تميزه بين قومه. و من ذلك قوله: [2]

تَمَنَّيْتُمْ أنْ تَفْقِـدُونِي، و إنـمَّا * تَمَنَيْتُمُ أَن تُفـْقِدُوا الـعِزَّ أَصْيَدَا (الطويل)

أَمَا أَنَا أعْلَى مَنْ تَعُدّونَ هِمَّةً؟ * و إنْ كُنْتُ أدْنَى مَن تَعُدُّونَ مَولِدَا

ووظف اسم التفضيل في معرض افتخاره و اعتزازه بنفسه و قومه يقول من الوافر: [3]

أَلَمْ تَرَنَا أعَـزَّ النـَّاسِ جَـارًا* و أَمْرَعُهُمْ*، و أَمْـنَعَهُمْ، جَـنَابَا**

و قد كرره ليؤكد على مناقب و خصال سيف الدولة إذ يقول: [4]

و أَنْتَ أَشَـدَّ هَذَا النّاسِ بَأسًا * و أَصْبَرُهُمْ عـلَى نُـوَبِ القِـــتَالِ (الوافر)

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص32.

[2] – المصدر نفسه، ص 102.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات ، ص19.

*– أمرعهم: أخصبهم.

**– جنابا: جناب الدار: فناؤها وما يحيط بها.

[4] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص 236.

و أهْجَمُهُمْ عَلَى جيْشٍ كَثِيفٍ * و أغْـوَرُهُمْ عـلى حَـيّ حِـلاَلِ
ضَرَبْتَ فَلَمْ تَدَعْ للمـسَّيفِ حَدًّا * و جُلْتَ بِحَيثُ ضَاقَ عـنَ المَجَالِ

إن تكرار اسم التفضيل "أَفْعَل" في هذه الأبيات منح لها قدرا من الإيحاءات و الإيقاعات الجياشة، عكست مشاعر الشاعر التي تضطرم فيها نار نشوة الافتخار و تعداد المناقب و الخصال الحميدة الذي امتاز بها.

و قد أضفى هذا النوع من التكرار في القصائد جرسا موسيقيا منسجما لانسجام توزيعه داخل أبياتها.

مما سبق نخلص إلى أن التكرار من السمات الشعرية الإيقاعية، التي تضفي على قصيدة أبي فراس بعدا دلاليا وجماليا؛ لأنه « يفيد تأكيد المعنى وتثبيته...ويقوي الجرس الموسيقي، ويعيد رنة النغم لترسخ في الذهن، وتحلو في السمع». [1]

والتكرار يثري فضاءها، ويخلف حركة إيقاعية متموجة ويعمل على تناميها ويوسع من حركة الانتشار المنتجة للإيقاع، والباعثة للنغم بفضل الهارمونية "harmonie " التي تجمع بين عناصره، وهو بمثابة النابض الذي يمنح الاهتزاز ويمتص الصدمات التي قد تكسر الحركة الإيقاعية لها. [2]

2- المحسنات البديعية:

لقد شاعت معالم "علم البديع" في العصر العباسي، الذي شهد الكثير من التطورات، خاصة ما مس الأدب و الشعر، و يعد كتاب "البديع" لعبد الله بن المعتز (ت 296 هـ) أقدم مؤلفات البلاغة، و قد عالج فيه صاحبه قضايا البديع، و الرد على ما جاء به المحدثون من مغالاة في توظيفها في أعمالهم الفنية حيث أثبت لهم «أن ما لديهم من صنوف البديع التي يتباهون بها في شعرهم و يظنون أنهم جاءوا بشيء جديد لم يكن حديثا، و إنما هذا موجود في كلام شعراء الجاهلية، و لكنه يرد في أشعار القدماء دون

[1] – جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني و الثالث الهجريين، ص 65.

[2] – ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 198.

قصد و لا تكلف، و أنهم لم يستكثروا من هذا البديع كما استكثروا الشعراء المحدثون» .[1]

و قد عرف الخطيب القزويني (ت739هـ) "علم البديع" بقوله: هو «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال و وضوح الدلالة، وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللفظ». [2]

يتبين من هذا التعريف أن علم البديع ينقسم إلى قسمين:

أ - **المحسنات المعنوية:** وهي ما تزيد المعنى حسنا، إما بزيادة تنبيه على شيء، أو بزيادة التناسب بين أجزاء الكلام، فبعض هذه المحسنات المعنوية – إذن– لا تخلو عن تحسين اللفظ. [3]

ب -**المحسنات اللفظية:** وهي ما تزيد الألفاظ حسنا، وإن كان لا يخلو عن تحسين المعنى. [4]

إن علم البديع له وظيفة فنية جمالية في الكلام، إذ يحقق شعرية إيقاعية مع فاعليته في إنتاج الدلالة، وما يهم في هذه الفقرات هو التركيز على ما تحدثه الألفاظ من جرس موسيقي يضفي على النص جمالا ورونقا.

و الجرس اللفظي يتضافر مع الوزن و القافية لإعطاء إيقاع متكامل للقصيدة الشعرية، إذ يعد « ثورة على الموسيقى التقليدية، بمحاولته خلق تنوع موسيقي داخلي إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النظم الواحد، فأصبحت القصيدة تخضع

---

[1] – مختار عطية: علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية "،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2004، ص32.

[2] – الخطيب القزويني: الإيضاح في البلاغة، ص288.

[3] – مختار عطية: علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية "،ص39.

[4] – المرجع نفسه ، ص39.

لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية في الأبيات»[1]،هذا ما يؤكد أن « ثمة أنغاما موسيقية أخرى تصدر من داخل القصيدة من شأنها أن تُجلّي التجربة الشعورية و المواقف الانفعالية التي يمر بها الشاعر في ثنايا نظمه». [2]

و يعود سبب اهتمام الشعراء بفنون البديع، لما « ينتج عنها من إيقاعية تمثل جسرا يعبر المبدع من خلاله إلى عالم المتلقي، لأنها تنحاز له في أغلب الأحيان، فتأسر لبهة وتجعله أكثر تفاعلا مع المعاني المثارة، فتثير فضوله – وربما توقعه – و تجعله متحفزا لاستقصاء المعنى و متابعة أدق التفاصيل»[3]، من ثم كان لابد لنا من جلاءها في ديوان أبي فراس الحمداني.

و من أبر المحسنات البديعية ظهورا عند الشاعر: الطباق و المقابلة و الجناس ورد العجز على الصدر و التقسيم الصوتي، حيث اتسمت بالعفوية دون غلو ولا مغالاة، مما أضفى على شعره جمالا منحه الطراوة و الحلاوة، و زاد المعنى قوة و إيضاحا.

أ- الطباق و المقابلة:

و الطباق: هو « الجمع بين المتضادين، أي متقابلين في الجملة» [4]، و يكون بين اسمين أو فعلين أو بين حرفين أو بين اسم و فعل.

أما المقابلة: فهي « أ ن يؤتي بمعنيين متوافقين، أو معاني متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب، و المراد بالتوافق خلاف التقابل» . [1]

---

[1] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"،ص196.

[2] – صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى في الأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، ص510.

[3] – المرجع نفسه، ص511.

[4] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص288.

و كان حضور كل من الطباق و المقابلة حضورا ساهم بصورة مكثفة في تشكيل الموسيقى الداخلية لشعره.

و من أمثلة الطباق قوله: [2]

أصَابَ غِرَّةَ* قَلْبِي * هذا الغـزالُ الغَـرِيرُ ! (المجتث)**

فَعُمْرُ لِيلي طَوِيلٌ * و عُمْرُ نَوْمِـي قَصِيرُ

أسَرْتَ مِنِي فُؤَادِي * يَفـدِيكَ ذاكَ الأَسِـيرُ

تجلى الطباق في الكلمتين (طويل) (قصير)، فالشاعر وصف الأضداد للإيحاء أكثر بحالته الشعورية الجد قلقة و الجد الحائرة لما فعل به – ذاك الغزال الغرير – محبوبه من صد و هجر.

و قد وظف أبو فراس الطباق في غرض الغزل حيث بفضله استطاع توض يح الجوانب السلبية و الإيحائية للمحبوب، يقول: [3]

مُسِيءٌ مُحْسِنٌ طوْرًا و طوْرًا * فَمَا أدرِي عَدُوِّي أمْ حَبِيبِي(الوافر)

يُقَلِّبُ مُقْلَـةً، و يُدِيرُ لَحْـظًـا * بِه عُرِفَ البَرِيءُ منَ المُرِيبِ

و بَعْضُ الظَّالِمِينَ، و إنْ تَنَاهَى * شَهِيٌّ الظُّلْمِ، مُغْتَفَرُ الذُّنُـوبِ

جاء الطباق بين اسمين (مسيء/ محسن)، (عدوي/ حبيبي)، (البريء/ المريب) ليجسد حالة المحبوب وهو في تردد و تذبذب و في حيرة من أمره، أيكون مع أو يكون ضد؟

---

[1] – المرجع نفسه، ص292.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص160.

*–الغرة: الغفلة.

**–الغرير:الشاب الذي لا تجربة له.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص50.

و في موضع آخر من عرض الغزل نجد في رائيته المشهورة : "أراك عصي الدمع" يقول من الطويل: [1]

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ * أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ و لاَ أَمْرُ

ومن البحر ذاته يقول: [2]

و قَال أُصَيْحَابِي: الفِرارُ أو الرَّدَى؟ * فَقُلْتُ: هُمَا أَمْرَانِ، أَحْلاَهُمَا مُرُّ

و الطباق هنا تجلى في: (نهي / أمر)، (أحلا/ مر)

و من أمثلة الطباق الذي يكون بين الفعلين قوله: [3]

يَا أُمَتَا، هَذِهِ مَنَازِلُنَـا * نَتْرُكُهَا تَارَةً، و نَنْزِلُهَا (المنسرح)

يَا أُمَتَا، هَذِهِ مَوَارِدُنَـا * نُعَلُّهَا تَـارَةً، و نُنْهِلُهَا

في هذين البيتين، استعان أبو فراس بالطباق القائم بين فعلين (نتركها / ننزلها) (نعلها/ ننهلها) ليعرض لأمه حالته السيئة و هو في الأسر.

و في القصيدة نفسها يوظف الشاعر هذا النوع من الطباق يقول: [4]

يَا حَسْرَةً مَـا أَكْـادُ أَحْمِلُهَا * آخِرُهَـا مُزْعِجٌ وَ أَوَّلُهَـا!

عَلِيلَـةٌ بالـشآمِ مُفْـرَدَةٌ * بَاتَ، بأَيْدِي العِدَى مُعَلِّلُهَا

تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا، عَلَى حُـرَقٍ * يُطْفِئُهَا، وَ الهُمُـومُ تُشْعِلُهَا

إِذَا إِطْمَأَنَّتْ، و أَيْنَ؟ أَو هَدَأَتْ * عَنَّتْ لَهَا ذُكْـرَةٌ تُـقَـلْقِلُهَا

الشاعر يصور حالة أمه بعدما ردها سيف الدولة خائبة، و لم يجب طلبها المتمثل في فداء ابنها، حيث جمع الشاعر بين أضداد الأسماء: (آخرها/ أولها) و بين أضداد الأفعال: (يطفئها/ يشعلها)، (هدأت/ تقلقلها).

---

[1] – المصدر السابق، ص177.

[2] – المصدر نفسه، ص 182.

[3] – المصدر نفسه،ص272.

[4] – لمصدر نفسه، ص271.

أما المقابلة فكان حضورها قليل بالنسبة للطباق الذي أخذ حيزا كبيرا في شعر أبي فراس، و إن دل هذا فإنما يدل على التناقضات و المفارقات التي شاعت في حياته من الإمارة إلى الأسر و من السرور إلى الحزن و من القوة إلى الضعف.

و قد وظف المقابلة في التعبير عن فخره بقومه و اعتزازه بهم يقول من الطويل: [1]

أصَاغِرُنَا، فِي المَكْرُمَاتِ، أَكَابِرٌ * أوَاخِرُنَا، فِي المَأثرَاتِ، أَوَائِلُ

و قد وظفها كذلك ليبين حقيقة قد تغيب عن غالبية الناس و هي أن الدهر يوم لك و يوم عليك، فالأحوال متقلبة من أحسن إلى سيء و من سيء إلى أحسن يقول من الطويل: [2]

و لَكنَّهَا الأيَّامُ تجْرِي بِمَا جَرَتْ * فَيَسْفُلُ أعْلاَهَا، و يَعْلُو الأَسَافِلُ

و من أمثلة المقابلة قوله: [3]

و مَا أخُوكَ الذِي يَدْنُو بِهِ نَسَبٌ * لَكنْ أخُوكَ الذِي تَصْفُو ضَمَائِرُهُ (البسيط)

و إنَنِي واصِلٌ مَن أنتَ وَاصِلُهُ * و أنَّنِي هَاجِرٌ مَـن أنْتَ هَـاجِرُهُ

و لَسْتُ وَاجِدَ شَيْءٍ أنتَ عَادِمُهُ * و لَسْتُ غَائِبَ شَيْءٍ أنْتَ حَاضِرُهُ

عبر الشاعر في هذه الأبيات عن مدى تعلقه بصديقه المخلص "أبي حصي ن" ، حيث بفضل المقابلة أكد على أن الأخوة الحَقّة لا تكون من النسب و لكن من صفاء القلوب و وفائها.

---

[1] – المصدر السابق، ص244.

[2] – المصدر نفسه، ص244.

[3] – المصدر نفسه، ص148.

وقد تتضافر المقابلة مع الطباق في شعر أبي فراس مما يؤكد مدى حمله للأضداد بدلالات موحية، تبين حقيقة رؤياه في الحياة، خاصة ما جاء عن تقلب الدهر و الغنى و الفقر يقول: [1]

هَلْ تَرَى النَّعـمَةَ دَامَتْ * لِصَغِـيرٍ أَو كَـبِيـرِ؟(مجزوء الرمل)

أَوْ تَرَى أَمْـرَيْنِ جَـاءَا * أَوَّلاً مِـثْلَ أَخِـــيْـرِ

إنَّما تَجْرِي التَصَارِيـــــ * ـــفُ بِـتَقْلِيبِ الدُّهُورِ

فَفَـقِيرٌ مِـنْ غَـنِـيٌّ * وَغَنِـيٌّ مِـنْ فَـقِـيرِ

و يبدو مما سبق أن توظيف أبي فراس لكل من الطباق و المقابلة في شعره جاء توظيفا سلسا عفويا غير متكلف، مما أضفى على تجربته الشعورية أبعادا جمالية إيقاعية، تستسيغها أذن السامع و وتستريح لها روح المتلقي.

ب- الجناس:

هو من المحسنات البديعية اللفظية التي تعتمد على التكرار، و «سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، و حقيقته أن يكون اللفظ واحدا و المعنى مختلفا، و على هذا فإنه هو اللفظ المشترك»[2]. و قد أشار إليه ابن رشيق (ت 456هـ) بقوله: « أن يكون اللفظان راجعين إلى حد واحد و مأخوذين من حد واحد، فذلك اشتراك محمود، و هو التجنيس»[3]، و قد أعطاه ضروب كثيرة منها: المماثلة و التجنس المحقق. [4]

و قد وضع عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الشرط الذي يكون به التجنيس ذا وقعا حسنا على نفس السامع، و هو الذي يأتي بلا تكلف و دون قصد

---

[1] – المصدر السابق، ص171-172.

[2] – ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص262.

[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج2، ص96.

[4] – ينظر: المرجع نفسه ،ج1، ص321 و323.

يقول: « أح لى تجنيس تسمعه و أعلاه، وأحقه بالحسن و أولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى ما اجتلابه، و تأهب لطلبه، أو – ما هو لحسن ملاءمته و إن كان مطلوبا– بهذه المنزلة و في هذه الصورة» . [1]

و أبو فراس الحمداني من الشعراء التي جاءت جناساته حسنة الوقع. عفوية التركيب، و قد رأى فيها « مجالا واسعا لإثراء موسيقاه الشعرية بأنغام جذابة يبعثها جرس الألفاظ في تجانسها». [2]

و من أمثلة الجناس الواردة في ديوانه قوله من مجزوء الكامل : [3]

مِنْ بَحْرِ شِعْرِكَ أغْتَرِفْ * و بِفَضْلِ عِلْمِكَ أعْتَرِفْ

الجناس هنا قائم بين الكلمتين (أغترف/ أعترف)، حيث الشاعر في هذا البيت يمدح صديقه "أبا الحصين" و يعترف بفضله عليه، و قد زاده الجناس تناغما جميلا تنجذب إليه الآذان.

و لقد جانس أبو فراس بين "الأمير" و "الأسير" و بين "الصدور" و "القبور" يقول من مجزوء الكامل: [4]

مَنْ كانَ مِثْلِي لمْ يَبِتْ * إلاّ أسيرًا، أو أمــيرًا

ليْسَتْ تَحُلُّ سَرَاتُـنَا * إلاّ الصُدُورَ أوِ القُبُورَا

و جانس كذلك بين "أسيرا" و "مغيرا" يقول من مجزوء الكامل: [5]

إنْ زُرْتُ "خَـرْشَنَةً" أسِيرَا * فَلَكُمْ أحَطْتُ بِهَا مُغِيرَا

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص15.

[2] – جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص87.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص214.

[4] – المصدر نفسه، ص176.

[5] – المصدر السابق، ص175.

إن انتقال الشاعر في شعره من "الإمارة" إلى "الأسر" ، و من "الأسر" إلى "الإمارة" يمثل هاجسا كبيرا في تجربته الشعرية و الشعورية على حد سواء، فراح يزهو به تارة و يتألم تارة أخرى به في تناغم منسجم انسجام المدلولات مع دوالها المتجانسة.

و في شكواه من الأسر ، جانس بين "مغرم" و "مؤلم" ليبين لنا تلك الصلابة في المحن التي يتسم بها، و مدى قدرته على الصبر والتجلد يقول من الخفيف: [1]

مُغْرَمٌ، مُؤْلَمٌ، جَرِيحٌ، أَسِيرُ * إنَّ قَلْبًا، يُطِيقُ ذا، لَصَبُورُ

و في موقف آخر يجانس بين "أمنعهم" و " أمرعهم" في فخره و اعتزازه بقومه يقول من الوافر: [2]

أَلَمْ تَرَنَا أَعَزَّ النَّاسِ جَارًا * و أَمْرَعَهُمْ و أَمْنَعَـهُمْ جَنَابَا

و قد ورد الجناس في غرض الغزل يقول: [3]

لا غَرْوَ إنْ فتَنَتْكَ بالْـــــــ * ـلَحَظَاتِ فَاتِنَةُ الجِـفُّونِ (مجزوء الكامل)

فَمَـصَارِعُ الـعُشّاق مَـا * بَيْنَ الفُتُـوُرِ إلى الفُـتُونِ

اِصْبِرْ فَمِـنْ سُنَنِ الهـوَى * صَبْرُ الضَّنِينِ علَى الظّنِينْ

و يقول من الطويل: [4]

فَيَا أَيُّهَا الجَافِي، و نَسْأَلُهُ الرِّضَا * و يَا أَيُّهَا الجَانِي، وَ نَحْنُ نَتُوبُ

---

[1] – المصدر نفسه ، ص172.

[2] – المصدر نفسه ، ص19.

[3] – المصدر نفسه، ص335.

[4] – المصدر السابق ، ص54.

و تمثل الجناس في هذه الأبيات بين (الفتور / الفتون) و بين (الضنين/الظنين) و بين (الجاني / الجافي)؛ ليوضح قساوة المحبوب على المحب و يقر بأنها من سنن الهوى و ما على المحب إلا الصبر تجملا للمحبوب.

و في قصيدة من قصائده، نراه يشيد بتلك الخصال النبيلة التي تحملها نفسه، متكئا على الجناس الذي زادها حسنا و بهاءا يقول: [1]

غَيري يُغيِّرُهُ الفَعَالُ الجَـافِـــي * و يَحُولُ عَنْ شِيَمِ الكَرِيـمِ الوَافِي(الكامل)

لا أرتَضِي وُدًّا، إذَا هُوَ لَمْ يـــدُمْ * عِنْدَ الجَفَاءِ، و قِلَّةِ الإنْـصَافِ

تَعِسَ الحَرِيصُ، و قَلَّ مَا يَأتِي بِهِ * عِوَضًا مِنَ الإلْحَاحِ و الإلْحَافِ

يظهر جليا ما للجناس من شعرية نغمية، تثري شعر أبي فراس ببعدا جماليا و إيقاعيا، فضلا عن « ما تثيره في النفس من الميل إلى معرفة المعاني التي تدل عليها الأصوات المتشابهة، و الألفاظ المتفقة في جرسها». [2]

ج- رد العجز على الصدر:

و قد أطلق عليه ابن رشيق (ت 456هـــ) تسمية التصدير و هو نوع من أنواع التكرار و عرفه بقوله: « و هو أن يرد إعجاز الكلام عن صدوره، فيجعل بعضه عن بعض، و يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، و تقتضيها الصنعة، و يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، و يكسوه رونقا و ديباجة و يزيده مائية و طلاوة». [3]

و قد قسم عبد الله ابن المعتز (ت 296 هـــ) هذا الباب إلى ثلاثة أقسام: [4]

---

[1] – المصدر نفسه ، ص214-215.

[2] – جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص93.

[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة ، ج2، ص03.

[4] – ينظر: المرجع السابق، ص03.

الأول: ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول. و قد كان لهذا القسم حضورا كبيرا في ديوان أبي فراس الحمداني يقول من الوافر: [1]

و مَا أَبْغِي سِوَى شُكْرِيَ ثَوَابًا * و إنَّ الشُّكْرَ مِنْ خَيْرِ الثَّوَابِ

و من مثله قوله من الوافر: [2]

وأَنتَ و أَنْتَ دَافِعُ كلَّ خَطْبٍ * مَعَ الخَطْبِ المُلِمِّ عَلَيَّ خَطْـبُ

و يقول من الطويل: [3]

فَلَسـتُ أَرَى إلاَّ عَـدُوًا مُحَـارِبًا * و آخَرَ خَيْرٌ مِنْهُ عِنْدِي المُحَارِبُ

و ما هذه الأمثلة جاءت إلا لتؤكد بأن أبا فراس قد استعان بالقسم الأول من التصدير الذي حفز الإيقاع الداخلي للأبيات، من خلال تكرار الكلمة ذاتها في نهاية الصدر و في نهاية العجز، حيث ولَّد « نغمة موسيقية مؤثرة ذلك لأن الشاعر لم يلجأ إلى استخدام كلمة مجانسة أو ملحقة بها». [4]

الثاني: ما يوافق آخر كلمة من البيت أو أول كلمة منه و من أمثلة هذا القسم ما ورد في قوله من الكامل : [5]

و مِنْ مَذْهَبِي حُبُّ الدِّيـارِ لِأَهْلِهَا * و لِلنَّاسِ فِيمَا يَعْشَقُونَ مَذَاهِبُ

و يقول في غرض الغزل: [6]

---

[1] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص25.

[2] – المصدر نفسه، ص40.

[3] – المصدر نفسه ، ص45.

[4] – صلاح الدين أحمد دراوشة :الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني هجري، ص518.

[5] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص44.

[6] – المصدر السابق، ص72.

جَـــارِيَةٌ، كَحْـــلاَءُ، مَمشُوقَـــةٌ * فِي صَدْرَهَا حُقَّان مِنْ عَاجِ (السريع)

شَجَا* فُؤَادِي طَرَفَاهُ السَّاجِـــي** * و كُـــلُّ سَـــاجٍ طَرْفُهُ شَـــاجِ

و يقول في مثل هذا القسم من الطويل: [1]

أَبالبَيْنِ؟ أَمْ بِالهَجْرِ؟ أَمْ بِكِلَيْهِمَا * تشَارَكَ فِيمَا سَاءَنِي البَيْنُ و الهَجْرُ

و لقد كان لهذا النوع من التصدير دورا بارزا في إحداث نغم موسيقي داخلي متوازن سيستشعره المتلقي، و يبعث في نفسه طربا و ترنما.

الثالث: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.

و لقد كان له حظا وافرا في ديوان أبي فراس و من أمثلته قوله من الخفيف: [2]

ابْنُ عَمِي الدَّانِي عَلَى شَحْطِ دَارٍ * و القَرِيب المُحَلَّ غَيْرُ قَرِيبِ

و يقول من الطويل: [3]

و لَكِنْ أَرَاهَـــا، أَصْلَحَ اللهُ حَالَهَـــا * و أَخْلَفَهَا بَالرُّشْدِ، قَد عَدِمَتْ رُشْدَا

و يقول كذلك من الطويل: [4]

و قَادَ إلى أَرْضِ السَّبْكَرِي*** جَحْفَلاً * يُسَافِرُ فِيهِ الطَّـــرْفُ حِـــينَ يُسَافِرُ

كما تجلى نموذج آخر للتصدير في شعر أبي فراس و المتمثل في توافق أول كلمة في الصدر مع أول كلمة في العجز يقول من الخفيف: [1]

---

*- شجا: أحزن.

**- الساجي:الساكن.

[1] - ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص251.

[2] - المصدر نفسه ، ص62.

[3] - المصدر نفسه، ص91.

[4] - المصدر نفسه، ص125.

***- السبكري: قائد من فارس. وقد قتله الحسين بن حمدان عندما فتح فارس.

بلَنَ صَبْرِي لَمَّا تَأمَّلَ طَرَفِـيْ * بَانَ صَبْرِي بيَيْنِ ظَبْيٍ رَبِيـبِ

و من مثله قوله من البسيط: [2]

و أشْرَفُ النَّاسِ أهْلُ الحُبِّ مَنْـزِلَةَ * و أشْرَفُ الحُبِّ مَا عَفَّتْ سَرَائِرُهُ

و قد وظف أبو فراس أسلوب التصدير الذي يعتمد على توافق الكلمة الأولى في الصدر مع عروضه، و تتوافق الكلمة الأولى في العجز مع ضربه يقول من البسيط: [3]

فَمَا فَضَائِلُنَا إلاَّ فَضَـائِلُهُ * و لاَ مَفَـاخِـرُنَا إلاَّ مـفَاخِرُهُ

و يقول موظفا الأسلوب نفسه من الخفيف: [4]

فَجَمِيلُ العَدُوّ غَيْرُ جَمِيلٍ * و قَبِيحُ الصَّدِيق غَيـرُ قَبِيحِ

وما توظيف أبي فراس للمحسن البديعي "التصدير" في شعره إلا لما له من « دور بارز في تهيئة السامع للكلمات التي كررها في الأعجاز، مما أضفى جوا موسيقيا على النص، فضلا عن الترابط الذي أقامه من استدعاء الكلمات التي في الصدور لما يقابلها في الأعجاز، وهذا يؤكد المعنى ويكسبه دلالة أقوى مما لو جاءت الكلمات مفردة، ومن ثم تمثل الكلمات المكررة في بنية التصدير مراكز مفتاحيه في الأبيات، ذلك لأن سائر الكلام يرتبط بها». [5]

د-التقسيم:-

---

[1] – المصدر السابق، ص63.

[2] – المصدر نفسه، ص146.

[3] – المصدر نفسه ، ص150 .

[4] – المصدر نفسه، ص82.

[5] – صلاح الدين أحمد دراوشة :الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني هجري، ص516.

و التقسيم « هو: ذكر متعدد، ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين»[1]، و قد اختلف الناس فيه، فبعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما إبتدأ به. [2]

و قد كان للتقسيم في شعر أبي فراس دورا هاما في تشكيل موسيقاه الداخلية حيث بفضله يستطيع المتلقي أن يستمتع بذلك الإيقاع المتوازن بين الدوال في الأبيات الشعرية.

و من أمثلة التقسيم في شعر أبي فراس ما قاله في مدح سيف الدولة: [3]

أَنْتَ سَمَاءٌ، وَ نَحْنُ أَنْجُمُهَا * أَنْتَ بِلاَدٌ، و نَحْنُ أَجْبُلُهَا(المنسرح)

أَنْتَ سَحَابٌ، و نَحْنُ وابِلُهَا * أَنْتَ يَمِينٌ، و نَحْنُ أَنْمُلُهَا

في هذين البيتين يمدح أبو فراس سيف الدولة و يؤكد له بأنه الجزء الذي يكمله، و قد أعانه على هذا التعبير التشبيه البليغ و التقسيم، و بفضل هذا الأخير جاء البيتان مقسمان إلى وحدات صوتية متساوية و متجانسة أعطت بعدا إيقاعيا منظما.

و يقول مفتخرا بنفسه و موظفا التقسيم: [4]

و مَا كُلُّ طَلاَّبٍ، مِنَ النَاسِ، بـالِغٌ * وَ لاَ كُلَّ سَيَّارٍ، إلى المَجْدِ وَاصِلُ(الطويل)

و إنّ مُقِيمًا مَنْهَجَ العـجْزِ خَائِـبٌ * و إنَّ مُرِيغًّ، خَائِبَ الجَهْدِ، نَـائِلُ

و من أمثلة التقسيم قوله من البسيط: [5]

فَالنَّفْسُ جَاهِدَةٌ، و العَيْنُ سَاهِدَةٌ * و الجَيْشُ مُنْهَمِكٌ، و المَالُ مُبْتَذَلُ

---

[1] – الخطب القزويني: الإيضاح في البلاغة، ص303.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة ، ج2، ص20.

[3] – ديوان أبي فراس الحمداني: شرح يوسف شكري فرحات، ص273.

[4] – المصدر نفسه، ص246.

[5] – المصدر نفسه، ص247.

و قد استفاد من التقسيم حين عبر عن آلام الهوى و عذاب المحب يقول من الخفيف : [1]

قَاتِلِي شَـادِنٌ، بَدِيـعُ الجَمَــالِ * أَعْــجَمِيُّ الهَوَى، فَصِيحُ الدَّلَالِ

و يقول من البحر نفسه: [2]

فاتِـرَاتٍ، قَـوَاتِلٍ، فَاتِنَـاتٍ * فَاتِكَاتٍ سِهَــامُهَا فِـي القُلُـوبِ

فقد قدم التقسيم في هذه الأبيات شكلا هندسيا بديعا مركبا بلون من النمنمة الإيقاعية المتمثلة في التوازن الإيقاعي بين كل وحدة من وحدات النموذج التركيبي في البيت الشعري، إذ تتفق كل وحدتين على المستوى الصوتي و الصرفي معا، و لم يكثف الشاعر بتناظرهما على المستوى التركيبي، مما يضفي على التركيب عنصرا إيقاعيا جديدا. [3]

كثيرة هي المحسنات البديعية في ديوان أبي فراس الحمداني. و قد اقتصرنا في فصلنا هذا على النزر القليل منها، لتحديد تلك البنيات الفاعلة في تحقيق شعري ته، والتي ساهمت بشكل كبير في تشكيل موسيقاه الداخلية، فهي تعطي« إشراقة و وقدة توميء إلى المشاعر فتجليها و تحسن التعبير عن أدق الخلجات و أخفاها» [4]. مما جعلت شعره فياضا « بالنبض الصادق و النصاعة اللغوية و الجمال الفني».[5]

و خلاصة ما سبق نقول: إن شعرية الموسيقى في ديوان أبي فراس الحمداني تجلت بشقيها الخارجي (الوزن و القافية) و الداخلي (جرس الكلمة و نبرها)، و قد جاءت متناسقة لتناسق التجاوب بين المتلقي و أنغام الشاعر.

---

[1] – المصدر السابق، ص257.

[2] – المصدر نفسه، ص61.

[3] – ينظر: علي عشري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، ص251.

[4] – عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص79.

[5] – علي عشيري زايد: الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني ، ص255.

لقد تنوعت الموسيقى عند أبي فراس الحمداني لتنوع حالاته النفسية،« فالشاعر في اهتياجه و غضبه و غبطته يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، و في حزنه يكون منخفضا، و في تعجبه و فرحه و هدوئه و اطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة و أما في بثه و ألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، و هكذا لتساير النغمات حالات النفس».[1]

امتاز شعر أبي فراس بشعرية موسيقية مميزة، استطاع من خلالها تفعيل كل من الموسيقى الداخلية و الخارجية لإنتاج إيقاع مميزا لكل حالة شعورية، إن هذه الشعرية تعمل على« إثارة الفكر و الخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سبر أغواره السحيقة و استكناه أسرارها، و بذلك تعتبر الموسيقى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس و أعمقها تأثيرا فيها». [2]

[1] – حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الجزء الأول "دراسة فنية وعروضية"، ص21.

[2] – خضر محمد أبو جحجوح : أهمية موسيقى الشعر : (2012/05/10) ، الساعة: (15:30)
.gate.com/archive/index.php. www.vb.arabs

الخاتمـــة

بعد هذه الجولة الممتعة في رحاب البحث و الكشف، و في أفق الشعرية، و ما يزخر به شعر أبي فراس الحمداني من خصائص جمالية فنية، تنم عن ذوق رفيع و قدرة فائقة في صياغة التجربة الشعورية صياغة شعرية، و بعد عدة محطات توقفنا فيها لاستكناه مواطن الشعرية – من خلال اللغة التي نسج بها الشاعر قصائده– في هذا البحث نصل إلى المحطة الأخيرة، التي نجد فيها بعضا من الاطمئنان و الهدوء، أوجزناها في نتائج أهمها:–

- الشعرية "poetics" مصطلح نقدي معاصر، إلا أن له جذور مفاهيمية و مضامينية في النقد القديم، و هي تهدف بصورة عامة إلى تحديد تلك الجماليات الثاوية في مخابئ الواقعة النصية التي تعمل على تحفيز المشاعر الجمالية و الانفعالات العاطفية المحتملة لصناعة فرادة الإبداع الأدبي.
- جاء المعجم الشعري لأبي فراس الحمداني طيعا لتجسيد خواطره و أفكاره و مشاعره، إذ تمثل في مزيج دلالي تواشجت فيه معاني الحماسة و الفروسية و الغزل و معاني العتاب و الشكوى، و ذكر الخلان و الحنين إلى الوطن و الأهل، و قد منحت الكلمة فيه سيلا للتعبير عن ذاته الشاعرة أثناء و قبل الأسر، و قد وشحت بأفانين الجمال و الحركة و الحيوية، لتحدث وقعا جماليا و شاعريا.
- تميزت لغة الحماسة و الفروسية بتضافر ثلاثة حقول دلالية حقل الحرب و حقل عدّة القتال و حقل الموت، و قد عبر من خلالها عن تلك الفتوة الطاغية و البطولة الشامخة، لما تحمله من قوة عاتية تميّز و تفرد بها الشاعر.
- عدت "الروميات" النبع الذي تفجرت فيه شعرية ممزوجة بين شعرية السيف و شعرية القلم، إذ حظيت بشيوع لغة العتاب و الشكوى التي جمعت بين حقول دلالية عديدة (حقل الأسر، حقل الحزن، حقل الشكوى، حقل العتاب و حقل

الحنين) جسدت خواطر جياشة و متناقضة و مفارقة عبر عنها الشاعر، فتارة تراه يفخر و يعتز بقومه و بنفسه، و تارة أخرى يبكي و يشكو و يعاتب و يحنّ.

- اتكأ أبو فراس على اللغة الغزلية في مقدمات قصائده الفخرية و العتابية ناهجا بذلك نهج الشعراء القدامى، و قد امتازت بالقلة بالمقارنة مع لغة الحماسة و الفروسية، و لغة العتاب و الشكوى، و مع هذا فقد أماطت اللثام عن التجربة العاطفية العفيفة، يضاف إلى ذلك قدرة الشاعر على مزاوجة ألفاظ الحرب مع ألفاظ الحب و الهوى، لتتولد معركة العشق الموشوحة بشعرية دفاقة فائقة الجمال.
- احتفل شعر أبي فراس باتساع التداخل النصي من قرآن كريم و أحداث تاريخية و شعر عربي، مما أثبت قدرته على مزج ما ثقفه منها في نصوصه الشعرية؛ليفتح بفضلها آفاق قصائده على دلالات عديدة، و يخرجها من نمطية المباشرة و السكون إلى نمطية الحركة و التفاعل، مما أضفى لمسة شاعرية مميزة، و دفقا جماليا وعمقا دلاليا.
- جاءت شعرية اللغة تجاوزية، لها القدرة على صنع الجمال اللغوي من خلال الانزياح التركيبي من تقديم و تأخير و حذف و التفات، حيث جعل شعر أبي فراس عملا أدبيا مفعما بالدلالات و الإيحاءات، كما بين شاعريته التي تمثلت في امتلاكه لزمام البلاغة و الفصاحة، و قدرته على تشكيل بدائل جديدة في التراكيب النحوية ساهمت في إيصال نصه إلى القارئ و التأثير فيه.
- تشكل شعرية الصورة في ديوان أبي فراس الطلاقة البيانية المشعة و الساحرة، التي تنم عن الخيال الخصب للشاعر، و مدى إمكانيته من تقريب بين المتنافرات و المتناقضات في سياق موحد، كما أنه عمل على تحويل الجماد محسوسا و الأصم ناطقا و المجرد واعيا.

- يعد التشبيه الأداة الفنية الأكثر طوعا لدى أبي فراس، حيث رسم بها أغلب أغراضه الشعرية قبل و أثناء الأسر، إذ قدم لوحات تصويرية جميلة، تثبت مدى علاقته بما يحيط به من طبيعة و بيئة، مستندا في ذلك على الصور البصرية التي منحتها حيوية و فاعلية أكثر في التأثير.
- جعل أبو فراس الانزياح التصويري مغامرة فسيحة، يتحسسها القارئ و تنشط ذهنه، من أجل المشاركة فيها، على الرغم من عدم تعديها العملية البلاغية القديمة، و التي تشمل على الاستعارة و الكناية و المجاز المرسل، و قد منحت شعره حياة ملؤها التأمل و المتعة، و التي يقاس منها قوة استحسان العقل لها، و افتتان النفوس بها.
- إن الشاعر في موسيقاه الخارجية القائمة على الوزن، لم يخرج عن عرف الشعراء القدامى، حيث استند على البحور الأكثر شيوعا كبحر الطويل و الكامل و الوافر و البسيط و الخفيف، لما لها من ميزة تيسير ذاك الزخم العاطفي الذي جاشت به روحه، كما أنه في قافيته لم يخالف الشعر العربي القديم في ميله إلى القوافي المطلقة خاصة المضمومة منها.
- احتوت الموسيقى الداخلية لشعر أبي فراس على مجموعة من القيم الصوتية، التي تعد من البنيات الفاعلة في تحقيق شعريته، و قد ظهرت في كل من التكرار و المحسنات البديعية، و ما ينتج عنهما من إيقاع موسيقي يأخذ بألباب السامعين.

وأخيرا نقر أن شعر أبي فراس الحمداني يظل فضاء شاسعا لقراءات مختلفة، تمنحه الحياة في زمن غير زمنه ، و في مكان غير مكانه، و ما قراءتنا هذه إلا محاولة متواضعة منا، و إن كنا قد أصبنا فمن الله، و إن لم نصب فمن أنفسنا.

- والحمد لله -

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

-القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا – المصادر والمراجع :

1) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، د ت.

2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952.

3) أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا " دراسة نقدية في لغة الشعر" ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

4) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

5) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985.

6) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، العراق، دط، 1983.

7) أرسطو طاليس : فن الشعر "ترجمة عبد الرحمان البدوي "، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، ط2، 1973.

8) آمال منصور: أدونيس و بنية القصيدة القصيرة "دراسة في أغاني مهيار الدمشقي " عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007.

9) إيمان محمد الأمين الكيلاني: بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية لشعره"، دار وائل للنشر، دط، 2008.

10) بطرس البستاني: الأدب العربي"تاريخ ونصوص"، العصر العباسي، دار الآفاق، د ط، د ت.

قائمة المصادر والمراجع :

11) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز،"قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر" ،دار المدني ، مصر ، القاهرة ،ط 3، 1996.

12) : أسرار البلاغة "اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد "، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

13) تزفيطان تودوروف : الشعرية ،"ترجمة شكري مبخوت ورجاء بن سلامة "، دار توبقال للنشر، ط1، 1987.

14) جابر عصفور : مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي "، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003.

15) : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

16) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية "ترجمة محمد الولي ومحمد العمري" ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1986.

17) : نظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر "ترجمة أحمد درويش"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000.

18) جبور عبود : المعجم الأدبي ، دار الملايين ، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

19) جرير : الديوان، شرح كرم البستاني ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986.

20) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري" تاريخ الرسل والملوك"، " تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم" ، دار المعارف، مصر، القاهر، ج2، ط2، د ت.

قائمة المصادر والمراجع :

21) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، " ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ "، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996.

22) جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، دائرة المكتبة الوطنية ، عمان ، دار زهران، دط ، 2006.

23) جورج غريب: أبو فراس الحمداني"دراسة في الشعر والتاريخ"،دار الثقافة،بيروت، لبنان،ط1،1966.

24) حاتم الطائي: الديوان، دار صادر، بيروت، د ط، 1981.

25) أبو الحسن بن رشيق القيرواني المسيلي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، "حققه محمد محي الدين عبد الحميد " ، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ، ج 2 ، 2007.

26) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء "تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة "، دار الغرب الإسلامي ، لبنان، ط3، 1986.

27) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج " ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2003 .

28) حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي الجزء الأول "دراسة فنية عروضية"، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1989.

29) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة " حققه وعلق عليه وفهرسه الدكتور عبد الحميد هنداوي "، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2007.

30) رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية "ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1988.

قائمة المصادر والمراجع :

31) رومان جاكوبسن، موريس هالة: أساسيات اللغة "ترجمة سعيد الغانمي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008 .

32) سامح الرواشدة: فضاءات شعرية "دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل "، المركز القومي للنشر، اربد، د ط، 1999.

33) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار المعارف، مطابع جريدة السفير، الإسكندرية، دط، 1979.

34) السيد أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1999.

35) شكري محمد عياد: اللغة والإبداع " مبادئ علم الأسلوب العربي"، أنترناشيونال برس، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

36) شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي "عصر الدول والإمارات والشام" ، دار المعارف، القاهرة،ج6 ،ط2 .

37) : في النقد الأدبي، دار المصارف، القاهرة، ط5، 1977.

38) صلاح الدين أحمد دراوشة: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، الإسكندرية، ط1، 2008.

39) صلاح فضل : تحولات الشعرية العربية ،" مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة" ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، د ط، 2002، ص 102.

40) : نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د ط، د ت.

41) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،" قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة "، دار النهضة، مصر، للطبع والنشر، مصر، ج 2، ط2، د ت.

42) طرفة بن العبد: الديوان ، شرح البستاني ، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

43) أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح مصطفى السبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، ج1، 2007.

44) أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، " حققه إحسان عباس" ، دار صادر ، بيروت، مج2 ، د ط، د ت.

45) عباس محمود العقاد: مجموعة العبقريات الإسلامية " كاملة" ،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط ، 2002.

46) عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

47) عبد الرحمان آلوجي : الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1989.

48) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الشعر الجزائري، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ، 2003.

49) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط ، 1987 .

50) عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1998.

قائمة المصادر والمراجع :

51) عبد الفتاح نافع: الشعر العباسي "قضايا وظواهر"، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، 2008.

52) عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري"التشكيل والتأويل"، دار جرير للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 2009 .

53) عبد الله التطاوي: القصيدة العباسية"قضايا واتجاهات"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

54) عبد الله العشي: أسئلة الشعرية " بحث في آليات الإبداع الشعري"، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2009.

55) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر "، " مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية"، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية، ط1، 1985.

56) عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

57) عبد الوهاب النجار: الخلفاء الراشدون "اعتنى به وليد الذكرى"، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط ، 2003.

58) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

59) : كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، دت.

60) عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بن الأثير: الكامل في التاريخ "تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا"، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج1، ج2 ، ج4 ،ط1، 2002.

61) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة ، بيروت، ط 5، 1988.

62) : في الأدب العباسي"الرؤية والفن" ، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1975.

63) عزيز صالح الدعيس: لغة الشعر في ديوان الحماسة لأبي تمام " الادب- النسيب- الهجاء"، المكتب الجامعي الحديث، دط، 2009.

64) علي أحمد سعيد (أدونيس) : الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1985.

65) : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

66) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها وتطورها"، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981.

67) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه " تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي"، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

68) غازي يموت: بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2،1992 .

69) فايز الداية: جماليات الأسلوب"الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1996.

70) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية" ، (تقديم طه وادي)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2004.

71) أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح : يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت.

72) : الديوان، شرح ابن خالويه « إعداد محمد بن شريفة» ،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، د ط، 2000.

73) : الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط5، 2003.

74) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر "تحقيق وتعليق د. محمد بن عبد المنعم خفاجي "، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، د ط، د ت.

75) الفرزدق: الديوان، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1986.

76) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1 ، 1997م.

77) كامل سلمان الجبوري: معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 م ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، مج 2، ط 1، 2003.

78) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، لبنان ،ط 1، 1987.

79) مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، م2، ط1، 1999.

80)محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، "تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984.

81)محمد بن سلام الجمحي : طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م 1، د ط، 2001.

82)محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1981.

83)محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر "دراسة في الضرورة الشعرية"،دار غريب، القاهرة ،ط1، 2006.

84)محمد رجب بيومي: أبو فراس الشاعر الأسير، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2001.

85)محمد غنيمي هلال: النقد الحديث ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1973.

86)محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني "دراسة صوتية وتركيبية"، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2003.

87)محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعر" إستراتيجية التناص" ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط4، 2005 .

88)محمود فهمي زيدان : في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط ، دت .

89)مختار عطية: علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري" دراسة بلاغية "، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر ،د ط، 2004.

90)مصطفى الشكعة: سيف الدولة الحمداني " مملكة السيف ودولة الأقلام"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط3، 2000.

قائمة المصادر والمراجع :

91) أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، " شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة " ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، مج 1، ج 1، ط1، 2000.

92) منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي،" الكناية والتعريض"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر د ط، 2002.

93) : الصورة الفنية في شعر المتنبي « المجاز» منشأة المصارف، الإسكندرية، مصر د ط، 2002.

94) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2003.

95) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر، ج 2، 1997.

96) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين" الكتابة والشعر"،" تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم "، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 1986.

97) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث " الأبعاد المعرفية والجمالية"، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1997.

98) : التشبيه والاستعارة " منظور مستأنف "، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

99) : المجاز المرسل والكناية " الأبعاد المعرفية والجمالية" ، الأهلية، الأردن، عمان، ط1، 1998.

100) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم "في ضوء النقد الحديث"، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

ثانيا: المجلات والدوريات:

101) المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، " العلوم الإنسانية الإدارية "، السعودية، مج 3، ج 1، ذو الحجة 1422 هـ/ مارس 2002م .

102) دورية ندوة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،"دورة أبي فراس الحمداني"، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط 1، 2002.

103) مجلة الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، السنة الحادية والعشرون، ع 61-62، تشربن الثاني، دمشق، 2003م.

104) مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، السعودية، مج 15، ج 59 ، صفر 1427هـ، مارس 2006.

105) مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج 18، ج70، شعبان 1430هـ، أغسطس 2009.

106) مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة، جدة ، ج 71، مج 18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010.

107) مجلة عمان، "مجلة ثقافية شهرية"، ع163، كانون الثاني، 2009.

108) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مج5، ع1، 1984.

ثالثا: الرسائل الجامعية :

109) عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، إشراف د .صالح مفقودة ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004،2005 .

رابعا : المواقع الالكترونية :

110) خضر محمد أبو جحجوح: أهمية موسيقى الشعر،

www.vb.arabsgate.com/archive/index.php، (2012/05/10)

111) محفوظ فرج إبراهيم : غرض العتاب في الشعر العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري،

www. Airssforum. Com/showthread. Php? (2012 /1/ 20)

فهرس الجداول

فهرس الجداول:

رقم الجدول	العنوان	الصفحة
الجدول رقم (01)	تواتر البحور في القصائد	198
الجدول رقم (02)	تواتر البحور في المقطوعات	200
الجدول رقم (03)	تداخل الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة	213
جدول رقم (04)	نسبة تواتر روي القصائد	224
جدول رقم (05)	نسبة تواتر روي المقطوعات الشعرية	224
الجدول رقم (06)	عدد تواتر الحروف في المقطوعة الشعرية " يا ليلة "	231

فهرس الأشكال

رقم الجدول	العنوان	الصفحة
مخطط بياني رقم (1)	تواتر بحور القصائد الشعرية.	199
مخطط بياني رقم (2)	تواتر بحور المقطوعات الشعرية.	201

الملخص

Résumé

La recherche marquée par la "poésie l'œuvre d'Abou Firas al-Hamadani pour révéler les lieux poétiques qui s'ont fait vivre chez l'autre, dans le but d'accéder à lettre poétique à travers la langue que Abou Firas al-Hamadani a utilisée pour tissent ses poèmes, cette langue a prouvée sa capacité production et de créativité.

La présente recherche se constitué d'une introduction, une partie théorique et trois chapitres pratiques et une conclusion, en introduction je me suis intéressée à la relation entre l'ancien poète arabe et se poésie, et l'émergence de la poétique comme concept critique moderne en faisant apparaître le côte esthétique déterminant le poème, comme j'ai parlé de l'objectif de la recherche et les raisons de choisé du thème ainsi que la méthodologie suivie:

Dans la première partie, j'ai traité les anciens et les nouveaux concepts, dans le premier chapitre, j'ai parlé de la poésie de la langue pour garder les spécificités esthétiques du lexique

Dans la deuxième chapitre, j'ai traité l'image poétique dans l'œuvre à travers les figures de style comme la comparaison la métaphore, tandis que dans le troisième chapitre, j'ai abordé la musique poétique intérieure et extérieure ce qui se engendré l'esthétique pour attirer l'attention de lecteur et l'influencer.

Dans la conclusion , j'ai fait apparaître les principaux résultats obtenus à travers la présente recherche, je me suis basée sur la méthode descriptive analytique, historique et quantitative ce qui m'a fa cite le traitement sur les caractéristique et les éléments esthétique réalisant poésie.

الفهـــرس

الفـــــهرس:

العنوان **الصفحة**

مقدمة .....أ-هـ

مدخل: الشعرية مفاتيح ومفاهيم

أولا : الشعرية في النقد العربي.....11

ثانيا: الشعرية في النقد الغربي.....29

الفصل الأول: شعرية اللغة

I/مفهوم اللغة الشعرية..... 45

II /المعجم الشعري..... 49

1- اللغة الحماسية والفروسية.....50

أ - حقل الحرب.....53

ب- حقل عدة القتال.....55

ج- حقل الموت.....57

2- لغة العتاب والشكوى..... 60

أ- حقل الأسر..... 62

ب- حقل الحزن..... 66

ج- حقل العتاب 70

د- حقل الشكوى 74

هـ- حقل الحنين 77

3- اللغة الغزلية 80

أ- حقل الحب والهوى 82

ب- حقل الوصل والهجر..... 84

III / شعرية التناص..... 88

1 - مفهوم التناص 88

2 - تجليات التناص في الديوان 90

أ - حضور النص القراني 90
ب- حضور التراث التاريخي 93
ج- حضور الشعر العربي 99
IV / شعرية الانزياح التركيبي..... 104
1 -مفهوم الانزياح 104
2 -تجليات الانزياح التركيبي في الديوان..... 106
أ- التقديم والتأخير 106
ب- الحذف..... 110
ج – الالتفات 114
الفصل الثاني: شعرية الصورة
I/مفهوم الصورة الشعرية..... 119
II / شعرية التشبيه. 127
III / شعرية الانزياح التصويري..... 142
1-الاستعارة 144
2-الكناية 159
3-المجاز المرسل..... 176
الفصل الثالث: شعرية الموسيقى
تمهيد..... 191
I/الموسيقى الخارجية 194
1- الوزن 195
2- القافية 214
أ- القافية المطلقة 216
ب- القافية المقيدة 222
II /الموسيقى الداخلية 226
1- التكرار 229

أ- تكرار الحرف 230
ب- تكرار الكلمة 235
2 – المحسنات البديعية 244
أ- الطباق والمقابلة..... 246
ب- الجناس 249
ج – رد العجز على الصدر 252
د- التقسيم 256
الخاتمة..... 260
قائمة المصادر والمراجع..... 264
فهرس الجداول 277
فهرس الأشكال 279
الملخص 281
الفهرس..... 283