بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

بنية اللغة الشعريّة في شعر أبي فراس الحمداني

The Structure of The poetic language in Abi- Firas Al-Hamadani's poetry

إعداد الطالب :

وصفي عبدالله موسى الشديفات
٠٥٢٠٣٠١٠٠٨

إشراف الدكتور :
عبد الرحمن الهويدي

٢٠٠٩

بنية اللغة الشعريّة في شعر أبي فراس الحمداني

The Structure of The poetic language in Abi- Firas Al-Hamadani's poetry

إعداد الطالب :

وصفي عبدالله موسى الشديفات

٠٥٢٠٣٠١٠٠٨

إشراف الدكتور :

عبد الرحمن الهويدي

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
د . عبد الرحمن الهويدي (رئيسًا و مشرفًا)	.....
أ.د. جهاد المجالي (عضوًا)	.....
أ.د. محمود الدرابسة (عضوًا)	.....
د . عبد الباسط مراشدة (عضوًا)	.....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية في كلية الآداب و العلوم الإنسانية في جامعة آل البيت.

نوقشت وأوصى بإجازتها/تعديلها/رفضها بتاريخ :.....

إهداء

إلى ذلك الرجل الذي لطالما دفعني إلى الأمام ، إلى رمز التضحية و الكفاح ، إلى من لم يخذلني يوماً ، أطال الله عمره ، وأتم عليه العافية..... أبي

إلى من أسقتني كل ما تلذذتُ به يوماً من معاني الحب و الإخلاص، إلى من ربتني في روض حنانها عامًا إثر عام، فلم أجد ألذّ من رحيقٍ ارتشفه من عينيها.... أمي

إلى من شاركني جميع أفراحي و إحزاني ، إلى من هم عونٌ لي على الحياة ، إلى من اعتز بهم و يعتزون بي .....إخوتي

إلى من تقف إلى جانبي في جميع أحوالي ، إلى من لا يعتريها الملل في البحث عما يرضيني ، إلى سر سعادتي.....زوجتي

إليهم جميعاً أُهدي ثمرة جهدي

أ

شكر وتقدير

إنّ الحمد و الشكر لله ، منعم النعم و هادي الأمم ، ورازق من يشاء بما يشاء ، له الأمر كله ، وله الشكر فيما أعطى وفيما منع .

ومن أبسط ما يكون في ردّ الجميل ، الشكر و الدعاء الصادق ، فأتقدم بجزيل الشكر و الامتنان إلى الدكتور عبدالرحمن الهويدي ، الذي شرفني بإشرافه على هذه الدراسة ، و أغدق عليَّ بما عنده من علم و أدب و أخلاق ، فجزاه الله خيراً ، وأدام عليه الصحة و العافية .

كما اشكر كلّ َمن علمني حرفاً ، وأنار لي درباً ، في مسيرة حياتي، كما اشكر كلَّ من ساعدني و أعانني على إتمام هذه الدراسة.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
إهداء	أ
شكر و تقدير	ب
قائمة المحتويات	ج
الملخص بالعربية	د- هـ
المقدمة	١-٢
التمهيد	٣- ١٥
الفصل الأول : التّضاد	١٦- ٤٠
الفصل الثاني : الإنحراف الأسلوبي	٤١- ٦٩
الفصل الثالث : الحوار	٧٠- ٩٠
الفصل الرابع : التكرار	٩١- ١١٢
الفصل الخامس : التضمين العروضي	١١٣- ١٢٨
الخاتمة	١٢٩- ١٣٢
قائمة المصادر و المراجع	١٣٣- ١٣٩
الملخص باللغة الانجليزية	١٤٠- ١٤٢

ملخص الدراسة

تقوم هذه الدراسة على قراءة النص الشعري قراءةً فاحصة في تشكيل اللغة ، حيث ينظر فيها الباحث إلى النسيج اللغوي المستخدم في شعر أبي فراس الحمداني بصورة شموليّة و كليَّة ، وفي ذلك محاولة لإعادة النظر في النصوص التي درست في السابق دراسة جزئيَّة انطباعيَّة ، فهذه الدراسة تتخذ مجموعة من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر أبي فراس لتظهر تماسك بنيته اللغويَّة، وتشكل الطريق لفهم النص و تحليله .

تأتي الدراسة في خمسة فصول وتمهيد نظري ، أبين فيه مجموعة من المصطلحات من ضمنها البنيَّة اللغويَّة وهي تعني : أن اللغة تتكون من مجموعة عناصر ترتبط فيما بينها بمجموعة من العلاقات الثابتة بين هذه العناصر المتغيرة مع النظر إلى التضامن القائم بين هذه العناصر ، وفي التمهيد نظرة إلى شعريَّة اللغة ، التي تشكل انحرافاً متعمداً عن اللغة العادية لصنع لغة خلاقة ذات دلالات عميقة .

أما الفصول الخمسة فقد كانت دراسة لخمس ظواهر بارزة في شعر أبي فراس شكلت البنية اللغوية عنده ، وهي : التضاد ، والانحراف الأسلوبي ، والحوار ، والتكرار ، والتضمين العروضي .

في الفصل الأول أقوم بدراسة التضاد بصفته سمة أسلوبية مهمة في شعر أبي فراس ، حيث أن الشاعر يستثمرها خير استثمار في إظهار ذاته المتمزقة ، وليجعل من كلماته أكثر تأثيراً ووقعاً في النفوس ، وقد جاءت هذه الظاهرة على ثلاثة مستويات في شعر أبي فراس ، فنجد التضاد على المستوى الإنساني ، وعلى المستوى الزماني ، وعلى المستوى النفسي .

وفي الفصل الثاني أقوم بدراسة الانحراف الأسلوبي في شعر أبي فراس، وهو يعني دراسة الصور والتشبيهات و المواقف الخلاقة التي تجعل من اللغة العاديَّة لغة شعريَّة أي تجعل منها انحرافاً ، وهذا الانحراف منوط بالأسلوب الذي يختلف بين شاعر وآخر ويجعل لكل شاعر

بصمته الخاصة ، وقد وجدت مجموعة من الانحرافات الأسلوبية في شعر أبي فراس وقمت بدراستها وهي :

تشخيص الأيام والزمان ، ومخاطبة الليل ، ومخاطبة العيد ، ومخاطبة الحمامة ، ورثاء النفس ، ومخاطبة المعنويات ، ومخاطبة الصفات .

وفي الفصل الثالث فقد كان الحوار محور البحث ، فالحوار يضيف عنصر التشويق والخيال إلى النص الشعري ، ويقوم بتصوير المواقف ، وبث الصراعات النفسية والأحاسيس بشكل أكثر واقعية وإقناع ، وقد ظهر الحوار في شعر أبي فراس في عدة أطر ، فقد حاور الذات ، وحاور النساء ، وحاور الأصدقاء ، لتأتي أبياته أكثر حيويّة وإثارة .

في الفصل الرابع تتمحور الدراسة حول التكرار ، وهو إعادة اللفظة الواحدة أو الحرف أو العبارة ، لغاية يقصدها الشاعر ، والتكرار يخلق جرساً موسيقياً إضافياً في النص الشعري ، ويقوم بالتركيز على المعنى ويجعله متعلقاً تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام .
يظهر التكرار في شعر أبي فراس جلياً في عدة مستويات هي : تكرار الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار البداية .

وفي الفصل الأخير فإن الدراسة تتجه إلى التضمين العروضي ، الذي يدرس حاجة البيت إلى غيره في القصيدة الواحدة ، مما يضفي التماسك على القصيدة ، ويعطي الشاعر مجالاً أوسع للتعبير عما يريد ، وذلك لا يتحقق إلا بأخذ السياق العام للقصيدة بعين الاعتبار ، للوصول إلى التلاحم الذي ينشده كل شاعر في قصائده .

المـقـدمـة

الحمد الله رب العالمين ، نحمده ونستعين به ونستغفره ونتوب إليه ، ونشهد أنَّ لا إله إلا الله وأنَّ محمداً عبده ونبيه ورسوله ، أما بعد :

فيحتل أبو فراس الحمداني مكانة من قلبي ، وينال حيِّزا من اهتمامي شاعراً وفارساً وأميراً ، وقد جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ (بنية اللّغة الشعريَّة في شعر أبي فراس الحمداني) إنصافاً لهذا الشاعر المبدع وانتصاراً له ، في بيان قدرته الإبداعية وحسه الفني ومخيلته الخلاّقة ، بعد أن عاش في عصرٍ سُلب فيه حقه ، ففاز المتنبي بالاهتمام والتقدير وكثرت حوله الدراسات والبحوث .

تقوم هذه الدراسة على محاولة قراءة البناء اللغويّ في شعر أبي فراس الحمداني ، فتفسره وتحلله وتقف على مواطن الجمال فيه ، من خلال الخوض في نسيجه اللغوي والنظر في علاقاته ودلالاته نظرة كليَّة شاملة .

وعلى هذا الأساس فقد جاءت هذه الدراسة في خمسة فصول لتكون طريقا لقراءة النص ومفاتيحاً له ، يسبقها تمهيد وتوطئة نظريَّة ، يمكن عرضها بشكلّ مختصر بالآتي :-

أما التمهيد ، فقد عرضت فيه لمجموعة من المفاهيم التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع الدراسة وهي (البُنية ، واللّغة ، واللّغة الشعريَّة ، والتركيب ، والأسلوب) ، وقمت بإيراد تنظيرات العلماء الرواد في علم اللّغة الحديث والبُنية الشعريَّة ، من أمثال : جان بياجيه (Jean Pieje) وجان كوهن (Jean Cohen) وجون كوين (Jhon Queen) و خوسيه ماريا (Jose Maria) ، مستعيناً بالباحثين العرب البارزين في هذا المجال ، من أمثال : صلاح فضل وعبدالله الغذامي وعبد السلام المسدي ورجاء عيد ، وبعد ذلك فقد انتقلت في التمهيد إلى أبي فراس الحمداني موضوع الدراسة ذاكراً نسبه وحياته وعارضاً لبعض آراء النقاد في شعره .

وفي الفصل الأول قمت بدراسة التَّضاد باعتباره ظاهرة من الظواهر الكاشفة للبناء الشعري عند أبي فراس ، و جاء هذا التَّضاد في عدة مستويات ، هي : التَّضاد على المستوى الإنساني ، والتَّضاد على المستوى الزمانيّ ، والتَّضاد على المستوى النفسي .

أما في الفصل الثاني قمت بدراسة الانحراف الأسلوبي في شعر أبي فراس ، وإظهار فاعليَّة هذه الانحرافات في بنية اللّغة الشعريَّة عنده ، و جاءت دراسة الانحرافات الأسلوبيَّة عند الشاعر في عدة عنوانات ، هي : تشخيص الأيام والزمان ، ومخاطبة اللّيل ، ومخاطبة العيد ، ومخاطبة الحمامة ، ورثاء النفس ، ومخاطبة المعنويات ، ومخاطبة الصفات .

وفي الفصل الثالث قمت بدارسة فاعليَّة الحوار في شعر أبي فراس وقيمته الأسلوبيَّة التي تزيد من قوة اللّغة الشعريَّة عنده ، وقد تمثلت حوارات أبي فراس في مجموعة من الأطر ، هي محاورة الذّات ، ومحاورة النساء ، ومحاورة الأصدقاء .

أما الفصل الرابع فكان التكرار موضوعه ، وكان البحث عن أهمية هذا التكرار وفاعليته همّ الباحث ومطلبه ، و جاء هذا التكرار في شعر أبي فراس متركزاً في عدة أشكال ، هي : تكرار الحرف ، وتكرار الكلّمة ، وتكرار البداية .

وفي الفصل الخامس ، قمت بدراسة التضمين العروضي في شعر أبي فراس ، وفيه أقوم بالبحث عن القيمة الفنيَّة وراء احتياج أبيات القصيدة بعضها بعضًا وعدم استغناء كلّ بيت بنفسه ، وقد وجدت أن لكلّ تضمين عروضي في شعر أبي فراس قيمة فنيَّة يجد فيها الشاعر معادلاً موضوعياً أو نفسياً يريد بثه في سياق شعره .

التمهيد

التمهيد

تنطلق هذه الدراسة في تحليلها للنص الشعريّ من رؤية مفادها أن النص الشعريَّ يملك بناء خاصاً به يتجاوز اللفظة المفردة إلى تركيبها وتشكيلها مع غيرها سياقا تتفاعل فيه الكلّمات والأشياء ليحدثا معاً نصاً متكاملاً في المبنى و المعنى (١).

ولتحقيق هدف هذه الدراسة فلا بد لنا من تحديد مجموعة من المصطلحات الجوهرية التي تقوم عليها دراستنا ،ومن الواجب علينا تعريف اللّغة، واللّغة الشعريَّة، والبُنية، والتركيب، والأسلوب، تبعاًلما تمليه علينا هذه الدراسة .

فاللّغة عند الإنسان وسيلة اتصال وأداة تفاهم بين أفراد الأمة الواحدة (٢) وهي نمط من السلوك الإنساني الَّذي ينقل ما يدور في عقل الإنسان من أفكار عن طريق إشارات تدل على معانٍ محددة ، تسمى هذه الإشارات : (بالدّال) والمعاني المقصودة (بالمدلول) (٣) .

ويمكننا تعريف الدّال (بالكلّمة المنطوقة أو المكتوبة التي تدل على الشيء أو المفهوم أو الشخص خارج اللّغة والَّذي يدعى مدلولاً) ، والمدلول عليه (الشخص أو الشيء أو المفهوم الموجود خارج اللّغة والَّذي تشير إليه الكلّمة) (٤) .

ويجمع بين الدال والمدلول مصطلح الدلالة أو المعنى الَّذي يبين العلاقة بين الكلّمة الدالة والشيء المدلول عليه (٥) .

---

١) انظر : عبد القادر الرباعي ،" بناء اللّغة في شعر عرار" ، مجلة أبحاث اليرموك - سلسلة الآداب واللغويات - ، المجلد التاسع عشر، عدد ١ ، ٢٠٠١ ،ص ١٥٣

٢) انظر : خالد عبد الرزاق السيد ، اللّغة بين النظرية والتطبيق ، مركز القاهرة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص ٩-١١.

٣) انظر : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ط١ ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، د.م ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩ ، ٣٠

٤) عليَّة عزت عيّاد ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٣٢ .

٥)

٦) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٣٢ .

و من الضروري بعد التعرّف إلى معنى اللّغة، معرفة ما الَّذي يجعلنا نصف اللّغة بالشعريَّة، وما هي اللّغة الشعريَّة ؟

يمكننا القول أن اللّغة الشعريَّة صنف من صنوف اللّغة ذات خصوصيات لغويَّة تصل إلى معان خاصة بشيء من الرمز أو الإيماء أو الإشارة أو اللمحة(١) وهي قراءة في خصوصية اللّغة(٢) وهي تلك اللّغة العليا الجزلة المفارقة للّغة الشائعة المألوفة إن على مستوى المفردات ، وإن على مستوى الأنساق اللغويَّة فما كان مألوفاً موضوعاً ولغة في الحياة يُعاد بناؤه فنياً في صورة اللا مألوف بلغة جديدة هي لغة الشعر لتكوِّن ما يسمى بالفن(٣)

ويمكننا وصف هذه اللّغة الشعريَّة بالانحراف الَّذي من شأنه تمييزها عن اللّغة المعياريَّة ، وذلك باستخدام الأساليب البلاغية المختلفة التي تشكلّ عنفاً منظماً ضد الخطاب العادي ، وانتهاكاً متعمداً لسنن اللّغة العاديَّة ، لتصبح اللّغة الشعريَّة عالماً آخر وليس مجرد انعكاس للعالم أو تعبير عن موقف (٤) .

ومن هنا نستطيع القول بأن دلالة اللّغة الشعريَّة هي دلالة إيحائية تشير إلى الاستجابة العاطفية للّغة الشعريَّة مما يجعلنا نقول بأن وظيفة الشعر هي الإيحاء بينما وظيفة اللّغة العاديَّة هي المطابقة (٥) .

يعتمد قانون اللّغة العاديَّة على التجربة الخارجية في حين أن قانون اللّغة الشعريَّة يقوم ، على عكس ذلك ، أيّ على التجربة الباطنية ، إذ أنه يختصر المشابهات أو التعارضات الكيفية الثلاثية كما تبرزها إحساساتنا ، فالأذان أزرق لأن الانطباع النوعي المطابق لهذا اللون يدل على الهدوء(٦).

---

١) إبراهيم السامرائي ،في لغة الشعر ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، د.ت ، ص٣

٢) محمد خليل خلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، ٢٠٠٤ ، ص ١٥

٣) انظر : زياد الزعبي ،" تبسيط الخطاب الشعري : دراسة في بنية اللّغة الشعريَّة ومصادرها عند حيدر محمود "، مجلة أبحاث اليرموك- سلسلة الآداب واللغويات - ، المجلد الرابع عشر ، عدد ٢ ، ١٩٩٦ ، ص ٩-١١

٤) انظر : محمد خليل خلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٢١

٥) انظر : جان كوهن (Jean Cohen)، بنية اللّغة الشعريَّة ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، ط١، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٩٦

٦) انظر : المرجع ذاته ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣

ومن المهم هنا التمييز بين اللّغة العاديَّة أو اللّغة المطابقة واللّغة الشعريَّة الإيحائية مع ما يسمى بجملة اللا معقول التي تتمرد على الجملتين السابقتين ويمكننا صياغة ذلك في الجدول الآتي : -

	الـمـلائـمـة	
الـجـمـلـة	الإيـحـائـيـة	الـمـطـابـقـة
النثريَّة*	-	+
غير المعقولة	-	-
الشعريَّة	+	-

(١)

هذا الجدول يضمن لنا عدم الخلط بين اللّغة الشعريَّة الخلاقة وتلك اللّغة غير المعقولة التي لا يمكن للقارئ مهما كانت مرجعيته الوصول للجمال الفني الَّذي تحققه اللّغة الشعريَّة.

فهذه اللّغة الشعريَّة تدور حول الانطباع الَّذي يتولد لدينا بتوحد النص الشعري واستحالة أدائه بطريقة أخرى . (٢)

" إن انحراف اللّغة الشعريَّة عن قواعد اللّغة العاديَّة هو انحراف مشروط ومحدد باللّغة وبالتراث وبالتقاليد الشعريَّة ، فهي وإن كانت ذات خصوصية ما لكنها تبقى جزءاً من اللّغة العاديَّة خاصة في البُنية السطحيَّة للنص " (٣) .

---

* المقصود بالجملة النثريَّة هنا الجملة المنثورة ذات اللّغة العاديَّة المطابقة للواقع وليست الجملة النثريَّة الفنيَّة التي قد توصف بالشاعريَّة أيضاً .

١) جان كوهن (Jean Cohen)، بنية اللّغة الشعريَّة ، مرجع سابق ، ص ٢٠٤

٢) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ت ، ص ٤٧٥

٣) رجاء عيد ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٣ ، ص ١٥٦

بعد التعرف إلى اللّغة بشكلّ عام واللّغة الشعريَّة على وجه الخصوص يفضي بنا الدرس إلى معرفة المقصود ببنية اللّغة وبنية اللّغة الشعريَّة موضوع هذه الدراسة .

انبثق مفهوم البُنية عن المذهب البنيوي الَّذي مؤداه " الاهتمام أولاً بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له ، وقد امتدت هذه النظرية إلى علوم اللّغة عامة وعلم الأسلوب خاصة ، فعلم اللّغة البنيوي علم يستند إلى القول بأنه لا يمكن تحليل أي عنصر من عناصر اللّغة معزولاً عن العناصر الأخرى " . (١)

تدل البُنية على تكوين الشيء من مجموعة عناصر وكيفية تركيب هذه العناصر في تلك البُنية ، فالحديث عن بناء معين سواء كان بناءً اجتماعياً أم بناءً لغوياً يشير إلى وجود نسق عام ، أهم ما يتصف به هو عنصر النظام ، فالبناء هو صورة منظمة لمجموعة من العناصر المتماسكة . ويمكننا هنا أن نعرّف البُنية تعريفاً مبدئياً، و هو أن البُنية تقوم على مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج (٢).

يشتمل مصطلح البُنية على فكرة التضامن بين الأجزاء الَّذي يؤِّمن عدم انهيار المبنى ، فالبُنية كشف عن التحليل الداخلي لشيء ما ، والعناصر والعلاقات القائمة بينها ، ووضعها ، والنظام الَّذي تتخذه ، فالبُنية مجموعة من عناصر متماسكة ، يتوقف كلّ منها على ما عداه(٣) .

في دراستنا للبنية فإننا نجدها تتشكلّ من وحدات تتقمص ثلاث أساسيات هي : -

١) – الشمولية .

٢) – التحول .

٣) – التحكم الذّاتي . (٤)

---

١) عليَّة عزت عيّاد ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ١٤١

٢) انظر : عبد الوهاب جعفر ، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٩ ، ص ٢

٣) انظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ١٧٦

٤) عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص ٣١

فالشموليَّة تعني التماسك الداخلي للوحدة ، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلاً لعناصر متفرقة ، فهي في ذلك تعطي مجموعة من الخصائص أكثر واشمل من مجموعة الخصائص التي تعطيها كلّ وحدة على حدة . (١)

والتحول هو عدم ثبات البُنية لأن مكونات البُنية الواحدة لا تحمل الخواص نفسها إلا في داخل هذه البُنية ففي تغير هذه الخواص داخل الجملة نحصل على جمل جديدة وبنى مختلفة عن بعضها بعضًا . (٢)

والتحكم الذّاتي للبنية يعني عدم حاجتها لسلطان خارجي لتحريكها ، فهي تعتمد على أنظمتها اللغويَّة الخاصة بالسياق ، ولا تحتاج إلى مقارنتها مع غيرها لتقرير مصداقيتها ، ففي قوله تعالى ((طلعها كأنه رؤوس الشيطان)) (٣) ، فإننا لا نحتاج لرؤية الشياطين للتفاعل مع الآية الكريمة فلهذه الجملة طاقتها التخيليَّة الخاصة بها ، التي تجعلها تعتمد على نفسها لا على شيء آخر . (٤)

ويمكننا القول أيضاً أن البُنية قانون للتركيب أو شكلاً للتوازن بين مجموعة من المتحولات التي يربطها خيط خفي من الأحاسيس والمشاعر (٦) .

يهدف التفكير البنيوي إلى نقل الفكر المتوجه نحو الإنسان والشعر من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة ، المتقصية ، الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد ، أي الوصول إلى فكر لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة ، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر ثم إظهار شبكة

---

١) عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص ٣٢

٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ٣٢

٣) القرآن الكريم ، الصافات ، آية ٦٥

٤) انظر : عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص ٣٢

٥) انظر : جان بياجيه (Jean Pieje) ، البنيوية ، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري ، ط ٤ ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٥ ، ص ١١٧

العلاقات بين هذه الظواهر ، وتظهر الدلالات التي تنبع من هذه العلاقات ، وذلك يتطلب وعي حاد بالبُنية السطحية والبُنية العميقة للنص . (١)

وفي ذكرنا للبنى السطحية والعميقة في النص لا بد لنا من تبيين المقصود بهذه البنى ، فنقول أن التركيب الَّذي يحدد معنى الجملة هو التركيب الباطني أو البُنية العميقة للجملة ، ويتحول هذا التركيب الباطني إلى تركيب ظاهري أو بنية سطحية من خلال قوانين تحويلية اختيارية أو إجبارية تظهر على شكلّ نص . (٢)

أظهرنا سابقاً أن اللّغة الشعريَّة ذات خصوصيّة، فلا بد من دراسة بنيتها بشكلّ يتناسب وهذه اللّغة، ويجب التعرف أيضاً إلى بنية اللّغة الشعريَّة ، لإظهار طبيعة هذه البُنية التي تقوم أساساً على الانحراف .

إن خرق اللّغة الشعريَّة لنظام اللّغة العادي خرق منظم لهذا النظام إذ أن الشعر لا يدمر اللّغة العاديَّة إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى ، فبعد فك البُنية الَّذي يقوم به الشكلّ البلاغي ، تحدث عملية بناء أخرى في نظام جديد ، يوصل القارئ إلى أعماق العمل الفني(٣)

وفي دراستنا لبنية اللّغة الشعريَّة يجب الانتباه إلى أن هذه البُنية ، التي لا تكتفي بإحصاء التفعيلات وملاحظة تكرار الفونيمات بل لا بد من أن تواجه هذه التفعيلات الظواهر الدلاليَّة التي تشكلّ جوهر اللّغة الشعريَّة .(٤)

---

١) انظر : عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية – دراسة ونماذج - ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٥ ، ص ٨٩ ، ٩٠

٢) انظر : عليَّة عزت عيّاد ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ١٤٩

٣) انظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ٥٨ – ٦٤

٤) انظر: ك . م . نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة : عيسى علي العاكوب ، ط ١ ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، د . م ،١٩٩٦ ، ص ١٤٣

وينبغي أيضاً أن ننبه إلى مسألة مهمة في بنية اللّغة الشعريَّة وهي وجود تناسق داخلي خاص بين التعبير الشكلّي والمضمون في لغة الشعر ،فالخطاب الشعري خطاب ذو تناسق داخلي خاص ينتج بنية شكلّية قوية جداً ، فهو يبنى عن طريق الاستعمال المنظم أو النسقي للتكافؤات الصوتية والدلالية ، في أوضاع متكافئة أيضاً ضمن السلسلة السياقية . (١)

إن لغة القصائد ترينا التفاعل بين العلاقات ، وبما أن البناء الشعري في صميمه بناء علائقي يقوم على العلاقة المتبادلة بين العناصر ، فإن البدء بالجانب الصوتي فيه كالبدء بالمعنى ، فالجانب الصوتي جزء لا يتجزأ من دلالة البُنية الشعريَّة ، وفي علاقة هذه البنى مع بعضها البعض ، لا بد لنا من الاعتراف أن كلّ عنصر من هذه العناصر له وجوده وأهميته ، بمعزل عن العناصر الأخرى ، قبل أن يضيع في غمار التيار العام للنص أو البُنية الكلّية له . (٢)

ولا يمكننا إهمال الدلالة في البناء الشعري ، فالقصيدة التي لا تحمل دلالة لم تعد قصيدة ، لأنها في ذلك لم تعد لغة ، وإذا قمنا بإجراء تجربة بسيطة أجراها (ريموند كينو) تعتمد على تقديم معادل صوتي مصغر لبيت ما من خلال التشابه في الحركات فقط ، مثل :

((العذراء والحيوية واليوم الجميل))

مقارناً ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

((الفلين ، والحديد ، واليوم المالح))

فإن هذه التجربة تظهر لنا أن البُنية الشعريَّة لا تقوم فقط على النسق الصوتي دون المعنى، وهذا

---

١) انظر: خوسيه ماريا (Jose Maria) ، نظرية اللّغة الأدبيَّة ، ترجمة : حامد أبو احمد ، مكتبة غريب ، الفجالة ، د . ت ، ص ٢١٣ – ٢١٧

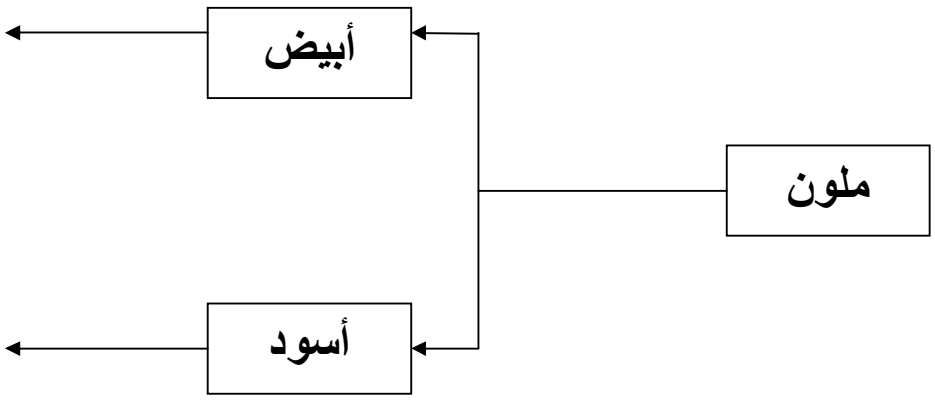
٢) انظر: محمد حسن عبدالله ، الصورة ... والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، د . ت ، ص ١٧٨ – ١٧٩

يشكلّ رفضاً لدراسة البيت الشعري من ناحية صوتية فقط وإهمال الجانب الدلالي له (١) .

تتميز بنية اللّغة الشعريَّة عن بنية اللّغة العاديَّة بإسقاط غرض الإبلاغ من حساب الكاتب ، فالشعر لا يهدف لإيصال المعنى بل يكون كما هو ، بنظام ومنطق خاص به ، يتطلب قارئاً واعياً لديه القدرة على الفهم وفك الرموز . (٢)

تكشف لنا بنية اللّغة الشعريَّة عن بنية توازي الحياة وتفجرها ، فاللّغة الشعريَّة تحاول جاهدة نقل أحاسيس كثيرة يحصل عليها الشخص من خلال حواسه المتعددة في الحياة ، بينما يقوم الشعر بنقل مذاق معين مثلاً من خلال لون شبيه بهذا المذاق لدى من يستطيع الإحساس به(٣)

يعتمد التعبير الشعري إلى محاور دلالية معينة تساعدنا على الإحساس بالكمال الَّذي يولده الشيء التام ، الَّذي ينبثق عن تنامي وتقدم متناسق ، فوجود كلّمتين متضادتين في النص لا يعني أبداً التناقض ، لأن هاتين الكلّمتين المختلفتين تسيران على محور دلالي واحد ، فمثلاً(الأبيض) و (الأسود) يعتمدان على محور دلالي واحد وهو (اللون) ، ويمكن تمثيل هذا التوالي من خلال الرسم التالي : -



مما يقودنا إلى حقيقة أساسية وهي أن الكلّمات المتقابلة متشابهه ومختلفة في الوقت نفسه . (٤)

---

١) انظر : جون كوين (Jhon Queen) ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، ط ٣ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٣ ، ص ٤٤

٢) انظر : عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية دراسة ونماذج ، مرجع سابق ، ص ٩٥

٣) انظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٣٥

٤) انظر : المرجع ذاته ، ص ٣٥٣

قد يتم الخلط بين البُنية من ناحية والأسلوب من ناحية أخرى باعتبار أن البُنية نسيج عام يجمع العديد من العناصر مع بعضها بعضًا ، وأن الأسلوب كذلك يجمع تلك العناصر أيضاً .

لكن الفرق بين البُنية والأسلوب يكون في أن البُنية تتصل بتركيب النص بشكلّ عام ومن جميع النواحي اللغويَّة والدلالية والصوتية ، بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي المكتوب فيه النص فحسب . (١)

وبوجه عام " فالأسلوب طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه في كتاباته" (٢) ، والأسلوب يُدرس بعلم خاص به يسمى علم الأسلوب أو الأسلوبيَّة " وهو المبحث الَّذي يتناول الأسلوب بكلّ ما فيه من محسنات وتركيبات مختلفة وهو يشمل خمسة مباحث عامة ، هي :

١. دراسة الأساليب بوصفها اختيارات مختلفة بين وسائل التعبير التي تحتمها طبيعة النص ونوايا كاتبه .
٢. تصنيف الأساليب على حسب نظم مختلفة بعضها أدبي وبعضها اجتماعي ونفسي .
٣. علم وظائف الأسلوب مع دراسته منذ نشأة التعبير حتى الوصول إلى الغرض منه .
٤. علم بناء الأسلوب التركيبي .
٥. نقد الأسلوب في نصوص محددة بصرف النظر عن قواعده العامة " (٣)

والأسلوب هو كلّ ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف ، وهو كالأدب يحمل قيمة جماليَّة ، وهو انزياح بالنسبة لمعيار . إذن فهو خطأ ، ولكنه خطأ مقصود ، وهو بذلك يلتقي مع اللّغة الشعريَّة فهل يكون الأسلوب أداة للتفريق بين ما هو شعريّ وما هو غير ذلك ؟ (٤)

---

(١) انظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٢٩٦

(٢) عليَّة عزت عيّاد ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ١٤٠

(٣) المرجع ذاته ، ص ١٤٠

(٤) انظر : جان كوهن (Jean cohen)، بنية اللّغة الشعريَّة ، مرجع سابق ، ص ١٦

يتطلب الجواب عن هذا السؤال معرفة ما إذا كان الانزياح جمالياً أو غير ذلك ، ولمعرفة الانزياحات الجماليَّة لا بد لنا من ردها إلى معيار ، فإذا كانت القصائد أسلوبيَّة النوع ، فإن متوسط انزياح مجموع القصائد سيكون نظرياً مقياس (معدل شاعرية) أي قصيدة كيفما كانت ، ويكون هذا المعيار أيضاً الفاصل بين ما هو شعري وما هو نثري ، بالنظر إلى متوسط تردد الانزياحات التي يقدمها كلّ منهما (١)

إن تحليل بنية اللّغة الشعريَّة عند شاعر معين ، والبحث عن تركيب البناء فيها وتشكيل اللفظة مع غيرها في سياق تتفاعل فيه العناصر معاً ، يكشف عن مجموعة من التشكيلات الشعريَّة التي تتكرر بشكلّ لافت ، مما يجعلها بنى شعرية مركزية ، ومنها : التَّضاد ، التناص ، التكرار ، التهكم ، الشعبية ، الانحراف الأسلوبي ، الصورة ، التضمين العروضي ، الحوار، الإيقاع .....الخ (٢) .

مما سبق وبعد إيضاحنا لبنية اللّغة الشعريَّة ، فإن هذه الدراسة تقوم على تفكيك البناء اللغوي أو تحليله في شعر أبي فراس الحمداني ، وذلك أن دراسة بنية الشعر عند هذا الشاعر تكشف عن عالم جديد عاشه أبو فراس ، فقام ببناء لغته الشعريَّة تبعاً لظروف خاصة وتجربة ذاتية ، وعند دراسة هذا البناء وتحليله وتفكيكه فإننا نعيد قراءة حياة أبي فراس بشكلّ أعمق وبصورة أوضح ، شاعرين معه بما أفرحه وأبكاه وأثاره ليكتب نصاً معيناً .

وبعد النظر والدراسة لشعر أبي فراس الحمداني ، ووفقاً لطبيعة البناء اللغوي لشعره، فإننا سندرس هذا البناء من خلال دراسة مجموعة من البنى الشعريَّة المركزيَّة في شعره، وهي:

١- التَّضاد
٢- الانحراف الأسلوبي
٣- التكرار
٤- التضمين العروضي
٥- الحوار

---

١) انظر : جان كوهن (Jean Cohen)، بنية اللّغة الشعريَّة ، مرجع سابق ، ص ١٥ – ١٧

٢) انظر : عبد القادر الرباعي ، بناء اللّغة في شعر عرار ، مرجع سابق ، ص ١٥٣ – ١٥٥

أبو فراس الحمداني : -

هو أبو فراس الحارثُ بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني ابن عم سيف الدولة الحمداني (١) ولد سنة ٩٣٢ م (٣٢٠ هـ) من أسرة أمراء ، وقد اشتهر جدّه حمدان بالبأس في القتال ، وبالكرم وحسن السياسة (٢) يقول ابن خالويه واصفًا أبا فراس : من حلَّ من الشرف السامي والحسب النامي ، والفضل الرائع والأدب البارع ، والشجاعة المشهورة والسماحة المأثورة ، محل الأمير أبي فراس (٣) .

والأمير أبو فراس فارس البلاغة ورجل الفصاحة، ومن حكمت له شعراء العصر قاطبة بالسيادة واعترفت لكلامه بالإحسان والإجادة حتى قال أبو القاسم إسماعيل بن عباد الصاحب : بُدئ الشعر بملك وختم بملك ، يعني امرأ القيس وأبا فراس (٤) .

أُسِر أبو فراس مرتين ، فالمرة الأولى سنة ٣٤٨هـ بمغارة الكحل فحمله الروم إلى خرشنة ، على الفرات ، وكان فيها للروم حصن منيع . ولم يمكث في الأسر طويلاً . (٥)

والمرة الثانية أسره الروم على منبج في شوال سنة ٣٥١هـ ، وحملوه إلى القسطنطينية ، و أقام في الأسر أربع سنين (٦)

---

١) شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان و إنباء أبناء الزمان ، تحقيق: إحسان عباس ، مجلد٢، دار صادر ، بيروت ،د.ت ، ص ٥٨

٢) أبو فراس الحمداني ، ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق : يوسف شكري فرحان ، دار الجيل ، بيروت ، د . ت ، ص ٥

٣) ابن خالويه ، مقدمة شرح ديوان أبي فراس ، تحقيق : سامي الدهان ، ط١ ، ج٢ ، المعهد الإفرنسي بدمشق ، بيروت ، ١٩٤٤ ، ص ٢

٤) أبو إسحاق الحصري القيرواني ، زهر الآداب وثمر الألباب ، شرح : زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٧٦

٥) انظر: شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان ، مصدر سابق ، ص ٥٩

٦) انظر: المصدر ذاته، ص ٥٩

كان أبو فراس يتذمر من نسيان ابن عمه له ، ويشكو الدّهر ، ويرسل القصائد المليئة بمشاعر الألم والحنين إلى الوطن ، فتتلقاها أمه باللوعة، حتى توفيت قبل عودة وحيدها . (١)

عند موت سيف الدولة أراد أبو فراس حكم حمص ، فاتصل خبره بأبي المعالي بن سيف الدولة وغلام أبيه قرغُويه ، فدار بينهم قتال ، ضُرب فيه أبو فراس ضربات فمات في الطريق(٢) ، وكان ذلك يوم الأربعاء في ٨ ربيع الآخر سنة ٣٥٧ هـ (٣).

وصف الثعالبي شعر أبي فراس بالحسن والجودة ، والسهولة والجزالة، والعذوبة ، والفخامة ، والحلاوة والمتانة ، و رواء الطبع ، وسمة الظرف ، وعزة الملك (٤).

قال أبو الحسن الشنتريني في كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) في وصف بعض أبيات أبي فراس ، " ولم اسمع في صفة الرأس المصلوب على الرمح أحسن من قول أبي فراس يخبر عن سيف الدولة وقد أنقذ أبا وائل التغلبي من الأسر وقتل آسره :

وأنقذ من ثقل الحديد ومسِّه ((أبا وائلٍ)) والدّهر أجدع صاغر
وآب ورأس ((القرمطي)) أمامه له جسد من أكعب الرمح ضامر " (٥)

أما الروميات ، وهي القصائد التي نظمها في بلاد الأسر ، فهي من النوع الوجداني ، فيها تعبير عن ألم الجسم ، فقد أصيب الشاعر بسهم في فخذه ثم أسر وقيد ،وألم نفسي فيه يحكي الشاعر يومياته في الأسر بصدق وإحساس عميق(٦) ، " فلو سمعته الوحش أنست ، أو خوطبت به الخرس نطقت ، أو استدعيَ به الطير نزلت " (٧)

---

١) انظر : الديوان ، مصدر سابق ، ص ٦
٢) انظر :شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان ، مصدر سابق ، ص٦١
٣) انظر : المصدر ذاته ، ص٦١
٤) انظر : أبو منصور الثعالبي ، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر ، شرح : مفيد محمد قميحة ، ج ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٥٧
٥) أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق : إحسان عباس ، الدار العربية للكتب ، تونس ، ١٩٧٥ ، ص ٣١٥
٦) انظر : الديوان ، مصدر سابق ، ص ٨
٧) أبو منصور الثعالبي ، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر ، مصدر سابق ، ص ١١٢

الفصل الأول
التَّضاد

التَّضاد

التَّضاد سمة أسلوبيَّة مهمة في الدرس الأدبي والبلاغي ، وهو يستدعي الوقوف والتأمل والتركيز فيما يريد الشاعر من بث أفكار أو تصوير حالة أو نقل أحاسيس للمتلقي.

وفي اللّغة : " ضدّ الشيء وضديده وضديدته خلافه ، والسواد ضدّ البياض والموت ضدّ الحياة واللّيل ضدّ النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك "[١] .

وضادّه : خالفه وكان له ضدّاً ، وبين الشيئين : جعل أحدهما ضد الأخر ، (تضاد) الأمران : كان أحدهما ضدُّ الأخر ، الضِّدُّ : المخالف والمنافي والمثل والنظير والكفء ، ويقال : هذا اللفظ من الأضداد : من المفردات الدَّالة على معنيين متباينين ، كالجون للأسود والأبيض[٢] .

يلتقي تعريف التَّضاد مع ما يسمى بالطباق في الأدب العربي وهو أن تكون الكلّمة ضدُّ الأخرى[٣] كما في قوله تعالى : " وأنَّه هو أضحك وأبكى ، وأنَّه هو أمات وأحيا "[٤]

وقد ذكر هذا التعريف للطباق العديد من النقاد والأدباء قديماً كابن رشيق القيرواني[٥] . وأبي هلال العسكري [٦] وضياء الدين بن الأثير[٧] .

وأضاف أبو منصور الثعالبي مراعاة المشاكلّة بين المتضادين حتى لا يكون أحدهما اسما والأخر فعلاً، وذكر أيضاً أنَّ التَّضاد يسمى الطباق ، والمطابقة ، والمقابلة، والتكافؤ[٨] .

---

١) ابن منظور ، لسان العرب ،الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د. ت ، ج٤ ،مادة (ضدد) .

٢) مجمع اللّغة العربية ، المعجم الوسيط ،إخراج : إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار ، ط٢ ، ج١ ،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ،تركيا ،١٩٧٢ ، مادة (ضدَّه) ، ص ٥٣٦ .

٣) انظر :أسامة بن منقذ ،البديع في البديع في نقد الشعر ، تحقيق عبدآ . علي مهنَا ،ط١ ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،١٩٨٧، ص٦٣ .

٤) سورة النجم ،الآيتان : ٤٣، ٤٤

٥) انظر: ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق : محمد قرقزان ،ط٢، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ،١٩٩٤ ، ص٥٧٦

٦) انظر: أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق :علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ،سوريا ، د.ت ، ص٣١٦ .

٧) انظر: أبن الأثير ،المثل السائر ، قدمه وحقق له : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، ج٣ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،القاهرة ،د.ت ، ص١٤٣

٨) انظر: أبو منصور الثعالبي، روضة الفصاحة ، تحقيق وتعليق :محمد إبراهيم سليم ، مكتبة القرآن للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت ، ص١١٣.

خالف قدامة بن جعفر ما جاء سابقاً في معنى الطباق، فقال: "هو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها "[١]

ذلك لأن قدامة بن جعفر يجعل المطابق والمجانس في باب ائتلاف اللفظ والمعنى ومعناها أن تكون في الشعر معان مختلفة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة ،فيكون المطابق عنده ما يسمى بالجناس التام عند باقي النقاد والجناس عنده مختصٌ بالاشتقاق[٢] .

وقد قام أبو بكر الرازي بإيراد التفريق بين التَّضاد و المقابلة ، فالمقابلة أعم والتَّضاد أخص ، فإذا كانت المقابلة حقيقية تامة كان ذلك تضاداً كقوله تعالى : " فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً "[٣] .

وإن كانت المقابلة تقريبية معنوية سميت مقابلة كقولة تعالى : " فمن يرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام ، ومن يرد أن يضلهُ يجعل صدره ضيقاً حرجاً "[٤]، فلا تسمى هذه المقابلة تضاداً برأيهم [٥] .

وللطباق أقسام ثلاثة :طباق الإيجاب ، وطباق السلب ، وطباق الترديد .
فطباق الإيجاب : الإتيان بكلّمتين أو جملتين متضادتين كقول المتنبي :

دانٍ بعيدٍ مُحبٍ مبغضٍ بهجٍ أغرَ حُلوٍ مُمرَّ ليِّنٍ شرسِ [٦]

فقد جمع المتنبي عدة متضادات في بيت واحد أظهرت الكثير من المعاني .
وطباق السلب هو أن يأتي المتكلّم بجملتين أو كلّمتين أحداهما موجبة والأخرى منفيَّة ،وقد تكون الكلّمتان منفيتين كقول المتبني :

---

١) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق: كمال مصطفى ، ط٢ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، مصر ، د.ت ، ص ١٦٢ .
٢) انظر: المصدر ذاته ، ص ١٦٢ ، ١٦٣
٣) سورة التوبة ،آية ٨٢
٤) سورة الأنعام ، آية ١٢٥
٥) انظر: محمد بن أبي بكر الرازي ، روضة الفصاحة ، تحقيق : أحمد النادي شعلة ، ط١ ،دار الطباعة المحمديَّة ،مصر ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣٨
٦) أبو الطيب المتنبي ، ديوان المتنبي ، تحقيق :عمر فاروق الطباع ، ج١ ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ١٩٩٧، ص ٥٢٠

بادٍ هواك صبرت أم لم تصبرا وبكاك إن لم يجر دمعك أو جرى[1]

وقد جمع الشاعر في هذا البيت كلّمتيّ (صبرت ، ولم تصبر) . وكلّمتيّ (لم يجرِ، وجرى).

أما طباق الترديد فهو أن يُردَّ آخر الكلّام المطابق على أوله ، فإن لم يكن الكلّام مطابقا فهو رَدّ الأعجاز على الصدور[2] .

وقد يأتي التَّضاد في الأحيان خفياً كقوله تعالى : (محمد والَّذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم)[3] .

فنجد المطابقة هنا في الجمع بين (أشداء ورحماء) بشكلّ خفي لأن الرحمة ليست ضداً في المعنى للشدَّة إذ إنَّ اللين هو ضدّ الشِّدَّة ، إلّا أن الرحمة تستلزم اللين مقابل الشدة لأن الرحمة في القلب تجعل التعامل ليناً مع المسلمين ومن هذه الناحية الخفَّية صحت المطابقة[4] .

نلاحظ أنَّ علماء البلاغة قد اهتموا بالطباق والمقابلة اهتماماً كبيراً فلا يخلو كتاب في البلاغة والنقد من ذكر الطباق والمقابلة والتكافؤ وتقسيمات كلّ منها إلى أقسام وأنواع عديدة حسب نوعها وغايتها وطبيعة معناها ، إلّا أن هؤلاء المؤلفين نظروا إلى الطباق على أنه حلية معنويَّة في الكلّام تزيده جمالاً إذا وجدت ، ولا تضر به إن غابت ،فالطباق - في رأيهم - لا يعدو كونه نافلة من القول ،يمكن الاستغناء عنها في أيَّة لحظة .

---

١) أبو الطيب المتنبي ، ديوان المتنبي ، مصدر سابق ، ص ٤٩٢ .

٢) انظر: إبن أبي الإصبع المصري ، تحرير التحبير، تحقيق :حنفي محمد شرف ، وزارة الأوقاف ، مصر ، ١٩٩٥ ، ص ١١٢ – ١١٥

٣) سورة الفتح ، آية رقم ٢٩ .

٤) انظر : عرفات مطرجي ،الجامع لفنون اللّغة العربية والعروض ، ط١ ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٨١ .

وقد تكون هذه النظرة الظالمة للتضاد أو الطباق ناتجة عن النظرة الجزئية التي ينظر بها علماء البلاغة إلى الطباق مدرجينه في جملة علم البديع والمحسنات المعنويَّة للكلّام ،فقد كانوا يأتون إلى الشاهد مفصولاً عن سابقه ولاحقه فيفحصون مفرداته من حيث معناها ومبناها ،ثم يطلقون الحكم عليها ، تسمَّية أو وصفاً أو لقباً ،دون التطرف إلى الحكمة من ذكر هذه المفردات وإتيان هذه الظواهر على تلك الشاكلّة[١] .

" هذه النظرة الجزئية للكلّمة ، مقطوعة عن سياقها العام ، مفصولة عن ارتباطاتها النفسيَّة والاجتماعية والأدبيَّة وغيرها هي التي دفعت كثيراً من الباحثين إلى اتهام علم البديع أولاً ، ثم العلوم البلاغيّة الأخرى ثانياً بالقصور عن إدراك الجمال الفني في التعبير الأدبي الرفيع "[٢].

وبما أنَّ الإنسان في كلّ مكان وزمان لا يستطيع التعبير الكامل ، دون اللجوء إلى هذه المتضادّات من الألفاظ ، والمتقابلات من العبارات ، التي تضيف إلى الكلّام شاعريته وجماله وروعته فمن غير الممكن الاستغناء عنها ،و عدّها زائدة [٣] .

ولا بُدَّ لنا من أخذ هذه الظواهر على سبيل الجديَّة في فهم أحاسيس الشاعر والتعايش معه ومشاركته سواء كان ذلك التَّضاد مقصوداً أم جاء تلقائياً ليعبِّر بشكلّ أوضح وأجمل عمّا يدور في عقل الشاعر وقلبه .

وللتضاد قيمة داخل السياق النصّي ،حيث تشكلّ بنية التَّضاد خلخلة في بنية اللّغة التي تصبح قائمة على المخالفة ، مما يدعونا للاهتمام ببنية التَّضاد في الشعر والكشف عن قيمتها في تشكيل رؤية الشاعر اتجاه الكون والحياة [٤] .

---

١) انظر : بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص ٥٣ ، ٥٤

٢) انظر : المرجع ذاته : ص ٥٣ ، ٥٤

٣) انظر : المرجع ذاته ، ص ٥٦

٤) انظر: صالح علي سليم شتيوي ،" تجليات التَّضاد في شعر العباس بن الأحنف " ، دراسات ، العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد ٣٢ ، العدد (١) ، ٢٠٠٥ ، ص ٦١،٦٢

قد ذكرنا سابقاً أنَّ ضدَّ الشيء خلافه ، لكن هناك من يفرق بين الضد والخلاف ، فالجاحظ يجعل الخلاف وسطاً بين الضد والوفاق ، فيقول : " ولا يكون الطعم ضدَّ اللون ، ولا اللون ضدَّ الطعم ، بل يكون خلافاً ، ولا يكون ضداً ولا وفاقاً ، لأنه من غير جنسه " [١]

" بمعنى آخر يمكن القول بأن الخلاف نمط ، أو جنس عام ، لأنواع العلاقات بين الألفاظ ، يندرج تحته – ضمن ما يندرج – علاقة التَّضاد ، فالعلاقة إذن – بين الخلاف والتَّضاد – علاقة عموم وخصوص ، وبالإمكان عرض القضيَّة بصورة أكثر منطقية ، فيقال : إن كلّ تضاد خلاف ، والعكس ليس صحيحاً ، فلا يقتضي كلّ خلاف أن يكون تضاداً "[٢] .

ويمكن تقسيم التَّضاد – حسب استعمالاته – أو حسب الطرق التي تتشعب إليه ، أو الأساليب التي تنطوي عليه إلى ثلاثة مستويات : -

١- مستـــوى الكلّمـــة الواحـــدة .
٢- مـستـــوى الـمـــوقـــف .
٣- مـستـــوى الأســلـــــوب [٣] .

في المستوى الأول :- نجد الكلّمة وضدَّها في العبارة ، مثل الخير والشر واللّيل والنهار

المستوى الثاني للتضاد :- وهو مستوى الموقف ، حيث يشتمل الموقف على الشيء وضده وغالباً ما يكون في صورة أو مجموعة صور تبنى على التَّضاد لتحقيق غاية فنيَّة بعيدة الأثر ، وهو نوع وارد في القرآن الكريم ، حيث تتجاور فيه صور الكفار والمسلمين ، وأهل الجنة والنار ، وحزب الله ، وحزب الشيطان بالاعتماد على المقارنة والموازنة بين أمرين متضادين .

المستوى الثالث للتضاد:- هو مستوى الأسلوب، ويضمن التعبير غير المباشر بالتَّضاد،

---

١) الجاحظ ، الحيوان ، ط٢ ، ج٥ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، مجلد٣ ، ٢٠٠٣ ، ص ٣١
٢) منى سليمان الساحلي ، التَّضاد في النقد الأدبي – مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ،١٩٩٦ ، ص ٢٢
٣) المرجع ذاته ، ص ٥٣١

أي بدل إيراد الضد أو استدعائه، وقد تدخل الكناية والاستفهام البلاغي والتعبير بالضدِّ وحده بدل الضدّين معاً[١].

ومن هنا نجد أنّ بنية التَّضاد تشكلّ بروزاً يلفت النظر إلى الإجراء الأسلوبي الَّذي يتخذه الشاعر لإبراز أفكاره[٢] .

يشكلّ أسلوب التَّضاد خرقاً للمألوف والخروج عليه أو ما يسمى بالانزياح الَّذي يثري المعنى ويوسعه ، فعندما تحدث مخالفة تغدو ذات فاعليَّة يتلقفها المتلقي عبر كسر السياق والخروج عليه . كما أن هذا التَّضاد يشكلّ اللّغة التي تمتاز بجمال الكلّمة المختارة والصور المتباينة التي من شأنها إيصال أكبر كم من أحاسيس الشاعر وأفكاره بالشكلّ المطلوب والراقي ليستحق هذا الكلّام أن نطلق عليه اسم الشعر[٣] .

ويظهر أسلوب التَّضاد فاعليته في حمله صراعات نفسيَّة ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فحسب وإنما تثير وعي القارئ وتحرك إدراكه ، خاصة عندما يستخدم الكاتب مزاوجات لا يبدو فيها ترابط أو تآلف فيذهب بالقارئ بعيداً ليصل به إلى عالمه الخاص ويريه ما أخفى من أحاسيس في صدره ، حتى أنّ القارئ يبقى في عالم الشاعر بعد أن يفرغ من قراءته للنص[٤] .

ونجد في الدراسات الكثير من مظاهر التَّضاد التي يتوصل الشاعر من خلالها إلى إيصال مكنونات صدره بقصد أو بغير قصد منه ، ومن هذه المظاهر : الأنا والآخر ، والأنا والمجتمع ، والتَّضاد المكاني ، والتَّضاد الزمانيّ ، وثنائية الموت والحياة ، والأنا و الطبيعة ، ..... [٥]

---

١) انظر : منى سليمان الساحلي ، التَّضاد في النقد الأدبي – مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام- ، مرجع سابق ، ص ٢٣١ – ٢٣٥

٢) انظر : موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي – دراسات تطبيقية – ، ط١ ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣٠ .

٣) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠٩ .

٤) انظر : موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي – دراسات تطبيقية - ، مرجع سابق ، ص ١٣٢ .

٥) انظر: صالح علي سليم شتيوي ، " تجليات التَّضاد في شعر العباس بن الأحنف "، مرجع سابق ، ص٦١ .

ولكلّ مظهر من مظاهر التَّضاد أهمية معينة تكشف عن صراع بين الشاعر وغيره من أشخاص وأماكن وأزمان وبين كينونة هذا الشاعر ومكانه في الحياة وموقفه منها ونظرته إلى المستقبل ورأيه في الماضي سواء جاء هذا التَّضاد مقصوداً أو أنه يأتي استجابةً لما يشعر به هذا الشاعر ، فتأتي فاعليَّة التَّضاد(في عكس دواخل النفس ،والتلون حسب لون كوامن الذّات)(١).

---

١) محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين، مرجع سابق ، ص ١٢١

*** ظاهرة التَّضاد في شعر أبي فراس الحمداني:-**

يشكلّ التَّضاد في شعر أبي فراس ظاهرة بارزة معبرة عن وجدان الشاعر وتفكيره ، فقد أستثمر الشاعر هذه الظاهرة ليكشف من خلالها تمزق الذّات لديه بين ما كانت عليه هذه الذّات وما صارت إليه وبين ما ترفضه ذاته وتؤيده ، ناهيك أن الأسر الَّذي وقع فيه أبو فراس كان تحولاً في حياته، شكلّ التَّضاد بين العزَّة والذلّ والرخاء والشدَّة وكثرة الأصحاب وقلتهم ، فكيف لا تكون ظاهرة التَّضاد خير طريق لتعبر عن مكنونات نفس هذا الشاعر وما وجده من تغير في الحال .

وعند قراءة شعر أبي فراس الحمداني قراءة فاحصة تجول في العلاقات الخفية التي تربط أجزاء أدب الكاتب الواحد ، فإننا نجد مجموعة من البني الضديَّة التي تكشف عن شعره في عدة أشكال ومستويات ، هي :-

أولاً :- فاعليَّة التَّضاد على المستوى الإنساني .
ثانياً :- فاعليَّة التَّضاد على المستوى الزمانيّ.
ثالثا :-ً فاعليَّة التَّضاد على المستوى النفسي.

أولاً :- فاعليَّة التَّضاد على المستوى الإنساني:-

تشكلّ العلاقات الإنسانية عند أبي فراس الحمداني جزءاً كبيراً من تجربته الشعريَّة ، وقد مرّت هذه العلاقات بتوتر كبير عبر مسيرة حياة الشاعر، فعلاقته مع ابن عمه سيف الدولة الحمداني وعلاقته مع أصحابه وخلاّنه وأهله شهدت تغيراً وتبدلاً مع تبدل حاله .

يبعث أبو فراس بعض الأبيات وهو في الأسر إلى سيف الدولة يعزيه فيها بوفاة أخته ، فيقول :-

أوصيك بالحزن لا أوصيك بالجلد جَلّ المصاب عن التعنيف والفند

ويكمل قائلاً :-

لم ينقصني بعدي عنك من حُزُنٍ ، هي المواساة في قُربٍ وفي بُعد

لأشركنَّك في اللأواء إنّ طـرقت ، كما شــركتك في النعماء والرّغـد(١)
أبكي بدمع لـه مـن حسرتي مدد ، وأستـريح إلــى صبـر بلا مـدد
ولا أسوغ نفسي فـرحــة أبـداً ، وقد عرفت الَّذي تلقاه من كمــد (٢)

نجد أنَّ أبا فراس يعزي سيف الدولـة بوفاة أختـه بأبيـات ملؤها الأسـى والحـزن علـى حـال سيف الدولة مذكَراً إياه أنّه يشاركه الألم والسـهر والبكـاء مستخدماً مجموعـة مـن المتضـادات (الحزن ، الجلد) (قرب ، بعد) (اللأواء ، الرغد) (فرحة ، كمد) التي تجعل القصيدة أكثر تعبيراً وتأثيراً في المتلقي.

لكننا نشعر أيضاً أن هذه المتضادات تخدم الشاعر في محنته أكثر من غيره ، فهو يذكِّر سيف الدولة بما كان بينهما من مشاركة في الماضي ويدعوه إلى مشاركته في محنته وفك أسره من غير إفصاح منه عما يريد ، بل عن طريق مخاطبة قلبه وشعوره ، فنكاد نقرأ رسالة استغاثة خفيَّة ينادي فيها الشاعر سيف الدولة ليشاركه مصيبته في أسره كما شاركه أبو فراس حزنه ، ويقوم أبو فراس بتقريب المسافة المكانية بينه وبين سيف الدولة ليرغِّب سيف الدولـة بتقريـب هذه المسـافة حقيقية ويفك أسره ويفتديه .

وقد يدعم ما أذهب إليه في مقصد أبي فراس في الأبيات السابقة ، أنَّه كان ليناً معظم الأوقات في خطابه لسيف الدولة وكان يحاول استمالته بطيب الكلّام ، ومن ذلك ما كتب شـاعرنا إلـى سيف الدولة حين سمع أنّ أمه ذهبت إليه فردّها خائبة :

قـد أثـّر الدّهر فـي محاسنها ، تعـرفها ، تـارةً ، وتجهـلـهـا
فلا تكلّنا ، فيها ، إلى أحـــدٍ ، مُعِلُّـهـا مُحسنِـاً يُعَـلِّلُــهــا(٣)
لا يفـتح النـاس بـاب مـكـرمـة ، صـــاحبها المستغاث يقفـلـهــا(٤)

---

١) فعلت كذا بعد لأي : أي بعد شدّة و اللأواء : الشدَّة .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٨٦،٨٧
٣) عَلَّ الرَّجلُ يَعِلُّ من المرض و مُعِلُّها : ممرضها .
٤) المصدر ذاته ، ص ٢٧٥.

فنحن نلحظ أنَّ أبا فراس يأتي بمجموعة من المتضادات، محاولاً رسم صورة عامة لما يقاسيه هو وأمه جراء أسره، مستعطفاً في خطابه سيف الدولة الحمداني ، لأنه يعلم أنَّ سيف الدولة أمله الوحيد بالإفتداء ، فيظهر له تبدل الحال بقوله (تعرفها ، تجهلها) ويأتي بمقارنة بين سيف الدولة وغيره حينما يقول (يفتح ، يقفلها) لأن سيف الدولة برأيه أحق من غيره بالمكرمات لكنه يقوم بالضِدِّ ويقفل باب هذه المكرمة .

ويستمر أبو فراس بنشر الصور والمقارنات بينه وبين سيف الدولة فيقول له :-

يا ناعم الثوب ! كيف تبدلهُ ؟ ثيابنا الصوفُ ما نبدِّلها ![1]

هذه الصورة المتضادة التي تتعدى التَّضاد بالكلّمة الواحدة، تشكلّ مفارقة وفجوة في النص لترغم القارئ على الوقوف لربط أجزاء الصورة فيكثر التعجب والتساؤل بدلالة هذه المتضادات ، وقياس نعومة الثوب وخشونته بكلّ ما يعيشه كلّاهما من رغد ونعيم وذلّ ومهانة ، و لولا هذا التَّضاد في الصورة لما تأتى للشاعر أن يوصل ما يريد من أفكار وأحاسيس بهذه الجودة وبتلك اللّغة الفريدة المتسمة بالشاعريَّة ، " وكأن التَّضاد هنا قد ساهم في زيادة التوتر"[2] فهذا البيت جاء ضمن مجموعة من الأبيات التي تصف أحاسيس الشاعر الأسير الَّذي كان لا بدَّ له من المقارنة ليظهر معاناته.

ويستمر الشاعر بتصوير حاله لسيف الدولة ويستدرج عطفه ، فيقول :-

وأبطأ عني ، والمنايا سريعةٌ وللموت ظفر قد أطل و نابُ

ويكمل قائلاً :-

وما زلت أرضى بالقليل محبَّة لديك، وما دون الكثير حجابُ
وأطلب إبقاءً على الودِّ أرضَهُ ، وذكري مُنىً في غيرها وطِلابُ
كذاك الودادُ المحضُ لا يرتجى لهُ ثوابٌ ، ولا يخشى عليه عِقابُ [3]

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٧٤ .

٢) محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ١١٤ .

٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٣٥ .

ينبه الشاعر سيف الدولة باستعماله كلّمتين متضادتين (أبطأ ، سريعةٌ) بأن الموت يأتي بسرعة فلا تبطئ في فدائي فقد لا تراني بعد الآن، لأن المنايا ستسبقك إليّ ، ويذكر فيما بعد أنه يرضى بالقليل من مودة سيف الدولة مع ذكره للكثير الَّذي لا يرى مانعاً من وجوده ، وهو في الوقت نفسه يقرُّ بوده لسيف الدولة الَّذي لا ينتظر منه ثواب ، ولا يخشى فيه العقاب .

ويكمل الشاعر قصيدته بمجموعة من الصور والمواقف المتضادة ليبيَن فيها حرصه على وداد سيف الدولة وحبه له ، حباً لا يساويه حب، ووداٌ يكفيه عن ودِّ غيره من العالمين ، فيقول :-

فليتك تحلو ، والحياة مريرةٌ ، وليتك ترضى والأنام غضابُ
وليت الَّذي بيني وبينك عامرٌ وبيني وبين العالمين خرابُ [1]

هذه الصور المتضادة تشكلّ روعة الإبداع الناتجة عن نفس خلاّقة ، فلا يمكن للمتلقي سواء أكان سيف الدولة أم كان غيره من القرّاء إلا أنّ يتوقف عند هذين البيتين ويُصدم بجمال التعبير، الذي يقوم على التضاد ففجَّر عاطفة عارمة من المودَّة والرضا تحتم على القارئ الإقرار بنجاح الكاتب في جرِّه للمتلقي إلى عالمه والتعاطف معه، و التساؤل عما يقدمه سيف الدولة بالمقابل .

نجد أنَّ فاعليَّة التَّضاد في شعر أبي فراس تنقل علاقته مع المجتمع والأقارب والأصحاب فيقول :-

أراني وقومي فرّقتنا مذاهبُ، وإن جمعتنا في الأصول المناسبُ
فأقصاهم أقصاهم من مساءتي، وأقربهم مما كرهت الأقاربُ
غريبٌ وأهلي حيث ما كان ناظري وحيدٌ وحولي من رجالي عصائبُ
نسيبك من ناسبت بالودِّ قلبهُ وجارك من صافيته لا المصاقبُ(٢)
وأعظم أعداء الرجال ثقاتها وأهون من عاديته من تحاربُ
وشر عدويك الَّذي لا تحاربُ وخيرُ خليليك الَّذي لا تناسبُ [3]

---

١) الديوان ، ص ٣٥
٢) صقب الدار : عمودها، والمقصود بالمصاقب :المجاور.
٣) الديوان ، ص ٢٩ ، ٣٠

يظهر أبو فراس في هذه الأبيات نظرته للعلاقات الاجتماعية ،ويبدأ بعلاقته مع قومه فيأتي بضدّين (فرقتنا ، جمعتنا) ليبيَّن التفاوت بين ما تجب أن تكون عليه العلاقة بين أفراد العشيرة الواحدة التي تجمعها الدماء والأصول وبين ما هي عليه من فرقة وخصام ، باثاً في ذلك التَّضاد تساؤلاً واضحاً عن هذا الوضع .

ويأتي بعد ذلك بضدّين آخرين (أقصاهم ، وأقربهم) ليوضح تلك العلاقة مع أقربائه التي توحي بالقطيعة والجفاء.

و ينتقل بنا الشاعر عبر صورة شعريَّة متضادة إلى عالمه الخاص حيث يجد نفسه غريباً وحيداً مع أنَّه بين أهله ومع رجاله ، فأي غربة أقسى من هذه الغربة وأيّ وحدة لا يؤنسك فيها من معك ؟

يستمر الشاعر ببث أفكاره وآرائه بالعلاقات الإنسانية والاجتماعية ويظهر لنا أن المحبة بين اثنين هي الصلة الحقيقية بينهما وليست تلك القرابة بالدم أو قرابة المسكن فالجار عنده من صافيته وليس الجار من يقاربك ويواجهك (جارك ، لا المقاصب) وذلك بذكره كلّمة الجار وذكرها منفية مرة أخرى ليظهر لنا التَّضاد ما يحمله الشاعر في نفسه من انقلاب على الواقع ورفض لهذه العلاقات غير الصادقة القائمة على الأصل الواحد أو المسكن الواحد .

يكمل الشاعر رأيه في المجتمع حتى يصل إلى أنّ أخطر عدو للإنسان من كان يأمنه ويثق به وأهون عدو هو من تحارب وتعرف أنه عدو لك .

وجاء ذلك المعنى من خلال متضادتين (أعظم ، أهون) لإظهار حجم الخطر الَّذي يشكلّه عدوٌ متخفٍ للإنسان في ثوب الصديق الأمين، فهو أشد الأعداء خطراً من وجهة نظر الشاعر ، وهو يقارب في هذا المعنى قول شاعر معاصر له وهو المتنبي حيث يقول : -

ومن نكد الدنيا على الحرّ أن يرى عدواً له ما من صداقته بُدُّ [1]

يؤكد الشاعر فكرته بصورة متضادةٍ أخيرة (شر عدويك ، خير خليليك) يدور فيها حول نفس الفكرة التي ترمي إلى خطر القريب المتربص الَّذي لا يجاهر بعداوته بل أن الأصول تجمعه مع عدوه مما لا يتيح للشاعر الفرصة لمحاربة هذا العدو .

---

١) المتنبي، ديوان المتنبي، ج١، مصدر سابق ، ص ٣٤٣.

يقوم الشاعر بعتاب قومه على ما كان منهم من فرقة وتنابذ فيقول :-

أنبذل الـودّ لأعـدائنـا، وهـو عن الإخوة ممنوع ؟
أو نصل الأبعد من قومنا، والنَّسب الأقرب مقطوع ؟ [1]

مرةً أخرى تظهر هذه الفكرة عند أبي فراس معتمدة على بنيّة التَّضاد ، ذلك لأن الشاعر يستهجن هذه الأفعال من قومه لأنها أفعال معاكسة للمنطق ومتضادّةٌ معه فكيف لا يعبر عنها بهذا الأسلوب الَّذي يرتكز على بنيّة التَّضاد بشكلّ واضح .

يقاسي أبو فراس في الأسر الكثير من الألم والأسى ومن أكثر ما يؤلمه ابتعاد أصحابه وعدم سؤالهم عنه فيقول :-

تناساني الأصحـاب ، إلا عصيبـةً ستلحق بالأخرى ، غداً ، وتحولُ!
ومن ذا الَّذي يبقى على العهد ؟ إنهـم وإن كثـرت دعواهـم ، لقليل!
أقلب طـرفي لا أرى غير صاحب ، يميل مـع النعماء حيث تميـل
وصرنا نرى أنّ المتـارك مـحسنٌ وأنَّ صديـقاً لا يضـرّ خليـل[2]

يصف الشاعر تقلب حال أصحابه مع تغيّر حاله مستعيناً . بمجموعة من المتضادات، بعضها لا يُصـرِّح بالضـدّين بـل أن الأول يستدعي الآخـر فقولـه (تناسـاني الأصـحاب) لا يكـون ضـدَّ (إلا عصيبة) في اللفظ لكن المعنى تناساني الأصحاب إلا قليل منهم ، ويعود ليخبرنـا أنّ هذه العصبة التي لم تنسه سوف تلحق بالأخرى وتنساه هي أيضاً .

ويبين أيضاً أنهم قلَّةٌ مع كثرة الدعوة (كثرت ، قليلٌ) وهذا التَّضاد يبين الفرق بين ما يجب أن يكون وما هي الحال في الواقع فيصـور حـال أصـحابه بصـورة أخـرى متضـادة، وذلك فـي قولـه (أقلِّب طرفي ...) في صدر البيت ، ويأتي بقوله (يميل مع النعماء حيث تميل) في

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٠٩
٢) المصدر ذاته ، ص ٢٦٠

عجز البيت ، وإذا نظرنا مليّاً في هذا البيت نجد أن صدر البيت يتحدث عن الصديق، وعجزه يتحدث عن شخص يميل مع النعماء فهو ليس صديقاً حقيقةً، مما اضطر الشاعر لتغيير المعيار الَّذي يحدد من خلاله علاقاته مع المجتمع فأصبح يرى أنّ من يتركه دون أن يؤذيه محسن ، وأنَّ الصديق الَّذي لا يضره خليلاً له .

يصف الشاعر الأسير حال أمه بالشام ولوعتها عليه بمجموعة من الأبيات التي تحمل جملة من المتضادات التي كانت بدورها قادرة على وصف حال تلك الأم ونقل حرقة قلبها فيقول :-

تمسك أحشاءها ، على حُرَقٍ تُطفئُها ، والهمومُ تُشعلها
إذا اطمأنّت ، وأين؟ أو هدأت، عنّت لها ذكـرةٌ تُقَلقِلُها [1]

في هذين البيتين نجد أن الشاعر استعمل متضادات معبرة عن حال أمه فيقول في حرقتها (تطفئها ، تشعلها) وكأنه يصف ناراً كلّما انطفأت عادت واشتعلت من جديد ، فأي وصف لحال أم فقدت ابنها أشد تعبيراً من النار التي لا يطفئها شيء غير عودة ولدها إليها ، فكلّما تطمئن الأم المفجوعة بفقدان ولدها أو تهدأ تعود لها الذكرى فتقلقها وتشعل نار قلبها من جديد ، وذلك قوله (هدأت ، تقلقلها) .

يعود الشاعر في قصيدته إلى طمأنة أمه، فيأتي لها بمتضادات في الحياة يشبهها بحال غيابه فيقول:-

يا أ متِّا ، هذه منازلنا نتركها تارةً ، وننزلها !
يا أمتِّا ، هذه مواردنا نعلُّها تارة ، وننهلها ![2][3]

---

١) الديوان، مصدر سابق، ص ٢٧١ .
٢) عَلَّ يَعِلُّ ويَعُلُّ عَلاًّ وعَلاً وعَلَّتِ الإبلُ تَعِلُّ وتَعُلُّ إذا شَرِبت الشَّرْبةَ الثانية نعلها: نسقاها مرة بعد مرة – النَّهْل أَوَّل الشُّرْب تقول أَنهَلْتُ الإبلَ وهو أَول سقيها و ننهلها : نسقاها السقية الأولى .
٣) الديوان، مصدر سابق، ص٢٧٢.

ففي هذه الأبيات نجد بعض المتضادات التي اعتاد عليها الإنسان (نتركها ، ننزلها) و (نعلُّها ، ننهلها) وكأنَّ الشاعر يريد أن يقول لأمه أن لا تفزع فهذا حال الحياة فلا يبقى الحال كما هو، فتبدل الحال شيء طبيعي ولابُدَّ من تبدل حال الأسر كما تبدَّل حال الحريَّة .

هكذا كانت علاقات الشاعر الإنسانيَّة والاجتماعيَّة ، متقلبة متبدّلة فكانت فاعليَّة التَّضاد على المستوى الإنساني خير خادم له ، فالتَّضاد الَّذي عاشه الشاعر انتقل معه إلى شعره ليكون حلقة الوصل بين ما يحسه الشاعر وما يلتقطه المتلقي من هذه الأحاسيس فوافق الحالُ الأسلوب وحمل التَّضاد على عاتقه بيان علاقة الشاعر مع الآخر من صديق وعدو .

فاعليَّة التَّضاد على المستوى الزمانيّ :-

يشكلّ الزمان عند أبي فراس الحمداني متغيراً متضاداً في تصاريفه فلا يبقي الزمان الحال كما هو أبداً، ولا يترك شيئاً على ما هو عليه فيوم يُسر ويوم عُسر ويوم عِزّة ويوم ذلَّة ، وقد عاش الشاعر تصاريف الزمان فأُسِر بعد حريَّة وطالت عليه الليالي والأيام ، فيقول :-

الدّهر يومان،ذا ثَبتٌ وذا زللُ، والعيش طعمان : ذا صابٌ وذا عسلُ
كذا الزّمانُ، فما في نعمة بطرٌ للعارفين ، ولا في نقمةٍ فشلُ
سعادةُ المرءِ في السّراءِ إن رجحت، والعدلُ أن يتساوى الهمُّ والجذلُ(١)
وما الهموم ، وإن حاذرت ، ثابتةٌ، ولا السرور ، وإن أمّلتَ ، يتّصلُ
فما الأسى لهمومٍ لا بقاء لها، وما السّرورُ بنعمى ، سوف تنتقلُ (٢)

تقوم هذه الأبيات في تصنيفها للدهر على التَّضاد ، وهذا التَّضاد يشكلّ دلالات عميقة تنبئ بخبرة الشاعر ومرورهِ بحالتين : الحالة الأولى :- وهي حالة العيش الناعم والفرح والعزَّة والأخرى هي حال الهم والنقمة والشقاء ، وقد يدل هذا التَّضاد الزمانيّ في حياة الشاعر على حياته قبل الأسر وبعده فتظهر متضادات عدَّة من شأنها توضيح الفرق بين مرحلتين مهمتين في حياة الشاعر يمكن التعبير عنها باتجاهين الأول إيجابي والآخر سلبي :-

إتجـــــاه إيجـــابي	اتجـــاه سلبـــي
ذا ثبـت	ذا زلـل
ذا عسل	ذا صـاب
نعمة	نقمـة
الـجـذل	الهـمّ

يقدم لنا الشاعر من خلال تجربته الزمانيّة نتيجةً تخلص عن مجموعة مقدمات متضادة وهي ألاّ يغتر المرء بنعمته و ألاّ يأسى في نقمته لأن المصير واحد ، وهو الزوال .

---

١) جَذِل يَجْذَل جَذَلاً فهو جَذِل وجَذْلانُ وامرأة جَذْلى مثل فَرِحٍ وفَرْحان و الجذل : الفرح .
٢) الديوان ، مرجع سابق، ص ٢٥٠

ويستمر الشاعر بوصف هيمنة الدّهر وإظهار قوَّته فيقول :-

المرءُ رهنُ مصائبٍ لا تنقضي حتى يوارى جِسمُهُ في رمسِهِ
فَمُؤجَّلٌ يلقى الرَّدى في أهلهِ، ومُعجَّلٌ يلقى الرَّدى في نَفسهِ [1]

والتَّضاد في كلّمتيّ (مؤجل ، معجل) يثبت وقوع الإنسان في المصائب سواءَ طال به العمر أم قصر ، فمن طال عمره يلقى أسى فقدانه للأهل وموتهم دون حول منه ولا قوة لردع الموت عنهم، أو عمن طاله الموت عاجلاً، فلا يستطيع هو الآخر ردع الموت عن نفسه ، ومع هذا التَّضاد فإن النتيجة واحدة لا مفرّ منها .

يؤمن الشاعر بفاعليَّة الزمان فيستخدم هذه الفاعليَّة في وصف علاقته مع صديقه التي لا يغيرها تقلب الوقت وتغير الزمان فيقول :-

لي صديق على الزمان صديقي ورفيق مع الخطوب رفيقـــي
لو تراني ، إذا استهلت دموعي ، في صبوحٍ ذكرته أو غبوق [2][3]

تعبر فاعليَّة التَّضاد الزمانيّ في (صبوح ، غبوق) عن عموم تقلب الزمان فهذا التَّضاد وإن كان يذكر شرب الخمر في الصباح والمساء إلاّ أنَّه يقر ثبوت علاقة الشاعر مع صديقه حتى مع تغيرّ الزمن وتقلب الأحوال .

جاء الشاعر بذكر العديد من المتضادات الزمانيّة في أبيات متناثرة من ديوانه الشعري يثبت فيها بقاءه على العهد مهما تغير الزمن والوقت والحال ، وقد يدل ذلك على فطنة الشاعر في إدراكه لأهميَّة المتضادات الزمانيّة في مجاراة الزمن تارةً ومعاكسته تارةً أخرى ، ففي وصفه لأحوال الزمان وتصريفاته نجده يستسلم أمام الزمن وقوَّته فيسير معه في خط واحد ، وفي حالات إثبات الشاعر لموقفه في علاقاته مع أصحابه فإنه يقف في الاتجاه المعاكس للزمن وعدم الرضوخ له . مما يظهر فكرته بجلاء .

---

١) الديوان، مصدر سابق، ص ١٩٧.

٢) الصَّبُوح اللبن يُصْطَبَحُ والناقة التي تُحْلَبُ في ذلك الوقت صَبُوح أَيضاً يقال هذه الناقة صَبُوحي وغَبُوقي و الصبوح هنا : شرب الخمر صباحا – و الغبوق : شرب الخمر مساءً .

٣) الديوان، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

ومن استثمار الشاعر لفاعليَّة التَّضاد الزمانيّ إطالة الزمن تارة وإقصاره تارة أخرى، وذلك لإظهار ماهية اللحظات التي يمر بها الشاعر فإن كانت هذه اللحظات مُرَّة صعبة ، فهي عنده طويلة كقوله في وصف اللّيل وهو يعاني مرارة التفكير بمن أسرت فؤاده :-

أصاب غِرّة قلبي هذا الغزال الغرير
فعمر ليلي طويل، وعمر نومي قصير [1]

وذكر الشاعر هنا للطول والقصر يشكلّ تضاداً يستوجب الوقوف عنده والتدقيق فيه ، فعمر اللّيل غير عمر النوم ، لكن الشاعر يؤكد الفكرة الواردة في صدر البيت التي تبين طول ليله، وذلك أنّ اللّيل طويل عند من يسهره في التفكير والحيرة ، ويأتي عجز البيت بذكر عدم النوم الَّذي يؤكد السهر من خلال ذلك التَّضاد بين الطول والقصر .

تتأكد لنا هذه الفكرة في بيت آخر للشاعر وهو في الأسر فيقول :-

تطول بي الساعات، وهي قصيرةٌ وفي كلّ دهر لا يسرك طولُ !

ويكمل أيضاً مظهراً تضاديَّة الزمان في تعامله معه فيقول : -

أكلّ خليل ، هكذا ، غير منصف، وكلّ زمان بالكرام بخيلُ !
نعم دعت الدنيا إلى الغدر دعوة أجاب إليها عالِمٌ ، وجهولٌ [2]

وهنا يجعل الشاعر الزمان خصيمه ، فهو الَّذي يعامل الكرام ببخل ، وتظهر أيضاً ضديَّة خفيَّة تقع على عاتق الدنيا والزمان ففي قوله (دعت الدنيا إلى الغدر) يوحي بأن الشاعر كان في الماضي حليفاً للدنيا مصادقاً لها ، فلا يكون الغدر إلا من حيث المأمن والثقة ، فضديَّة الزمن بين الماضي الآمن وبين الحاضر الَّذي يعيشه الشاعر يشعره بالغدر وانقلاب الأحوال عليه ، مما يستوجب هذه المتضادات في الأبيات الشعريَّة .

---

١) الديوان ، مصدر سابق ،ص ١٦٠ .
٢) المصدر ذاته، ص ٢٦٠، ٢٦١

يمكننا القول أنَّ فاعليَّة التَّضاد الزماني في شعر أبي فراس الحمداني جاءت في عدّة سياقات ، فنجد الشاعر في أولها موافقاً للدهر مسلِّماً لما يحدث مبينا حاله في الماضي والحاضر بنظرة محايدة يتكلّم فيها الشاعر عن حال الزمن دون الحديث عن نفسه بشكلّ مباشر ، فالزمن متنوع بين نعمة ونقمة وعزّة وذلّ وفرح وحزن .

وفي سياق آخر نجد أنَّ الشاعر متذمر من الزمان، متمردٌ عليه، ناقدًا له، فالزمان يغدر به و ينقلب عليه آخذاً هذا الأمر على صعيد شخصي فلا يقف محايداً كما في السياق الأول.

ويأتي أخيراً سياق يخدم مصلحة الشاعر فيجعل الزمان وسيلته في إيصال ما يريد من أفكار وأحاسيس دون أخذ أي مأخذ على الزمان، لكنه يستعين به ليصف طول الساعات وقِصَرِها عليه تبعاً لحالته النفسيَّة.

فاعليَّة التَّضاد على المستوى النفسي :-

عندما ينسج الشاعر بنيته التَّضاديَّة فإنه يحاكي صراعاته النفسيَّة والفكريَّة[١] . فهذه الصراعات التي تولدت في كونها حتمية للمتضادات الوجوديَّة التي عاشها الشاعر ووقف حائراً أمامها ، لا بُدَّ لها من أسلوبيَّة خاصّة ترتكز على التَّضاد لتحفيز وعي المتلقي وتنبيهه للمثيرات الأسلوبيَّة الخاصَّة[٢] .

يُكثر أبو فراس الحمداني من المتضادات الكاشفة عن نفسيته وشعوره ، ومن أكثر هذه الصراعات النفسيَّة التي يعيشها الشاعر الصراع بين الأنا (الذّات) والآخر ، وما تحمله هذه الأنا من عزّة وكبرياء فيقول :-

وراءك يانمـــيرُ ! فـلا أمامٌ ، فقـــد حـرم الجزيرة والشامُ
لنا الدّنيا ، فمـا شئنـا حـلالٌ لساكنهـا ، ومـا شئنـا حـرامُ

ويكمل قائلاً :-

وولـت تتـقي، بـعضـاً ببعض، لـهـم، والأرض واسعـةٌ زحـامُ
سـروا واللّيل يجمعنـا ، ولـكن يـبـوح بهـم ، ويكتمنـا الظـلامُ [٣]

تظهر فاعليَّة التَّضاد على المستوى النفسي جليّة في الأبيات السابقة فمجموعة المتضادات التي ساقها الشاعر في أبياته (وراء ، إمام) ، (حلال ، حرام) ، (الأرض واسعة ، زحام) ، (يبوح ، يكتم) تظهر سيطرته وعلوه على عدوِّه، وتظهر أيضاً انتصار الذّات لديه وتضخمها حتى يسقط على نفسه صفات إلهية، فالحلال والحرام أوامر تدل على المتحكم الأعلى في هذا الكون وهو الله عزَّ وجلّ .

---

١) انظر : منى الساحلي ، التَّضاد في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٢١٣ - ٢١٥

٢) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ١١١ .

٣) الديوان ، مصدر سابق، ص ٢٩٩

" تتجاوز فاعليَّة التَّضاد التعبير المباشر والوصف والتصوير للأحداث التي تدور على أرض الواقع ، لتصل إلى صراعات نفسيَّة ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فقط ، وإنما تثير وعي القارئ وتحرك إدراكه "[1] .

يقول أبو فراس :-

أما من أعجب الأشياء علجٌ ، يعرفني الحلال من الحرام(٢)
وتكنفه بطارقة تيوسٌ ، تباري بالعثانين الضخام(٣)

ويكمل قائلاً :-

وأصعب خطّةٍ ، وأجل أمرٍ ، مجالسة اللّئام على الكرامِ
أبيت مبرًا من كلّ عيبٍ وأصبح سالماً من كلّ ذامِ(٤)

في الأبيات السابقة نجد أنَّ الشاعر بدأ بوصف مناظرته مع الدمستق مستعملاً في البيت الأول (الحلال ، الحرام) وهما في هذا السياق يحملان بعداً دينياً يعكس لنا نفسيَّة الشاعر ونظرته إلى الدمستق والبطارقة الَّذين يحضرون معه ، فهو يراهم أقل منه شأناً وأوضع منزلةً مستخدماً في تعبيره هذين المتضادين . وفي البيت الثاني ينتقل الشاعر إلى صورة متضادة جديدة ينقل فيها المقارنة إلى مستوى الهيئة ، فالفريق الأول بطارقة كالتيوس – على حد وصفه – يقابلهم شيوخ أصحاب لحاًً ضخمة .

لكن الشاعر لا يتوقف في هذه الأبيات عند الوصف وحسب ، فتلك المناظرة تثير ذات الشاعر فتأبى إلا الظهور بشكلّ جليّ للمتلقي فيترك الشاعر وصفه للمناظرة وينتقل إلى وصف نفسه مظهراً صراعه مع الآخر وعلو الذّات عنده على غيره مستخدماً في ذلك أسلوب التَّضاد ، فأجلّ الأمور عنده مجالسة اللئام وهو الكريم ، وذلك في جمعة لمتضادتي (اللئام ، الكرام) ، ولا يقف الشاعر عند هذا الحدّ ، بل أنَّ التَّضاد يخدمه مرة أخرى (أبيت ، وأصبح) في إظهار صراعه النفسي مع الزمن فيبيت ويصبح وذاته منزّهةٌ عن

---

١) موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي – دراسات تطبيقية – ، مرجع سابق ، ص ١٣٢
٢) العِلْج : الرجل الشديد الغليظ ويقال للرجل القويّ الضخم من الكفار عِلْج .
٣) العثانين، جمع عثنون : اللحية .
٤) الديوان، مصدر سابق، ص ٣١٠، ٣١١

العيوب والذم ، مما ينم عن هم الشاعر ومجاهدته في كلّ وقت ليبقى بعيداً عن الذم واللوم ، ويظهر أيضاً صراعه مع الآخر الَّذي يحاول لوم الشاعر وذمه والحطّ من شأنه .

نجد أن الصراع مستمر محتدم في نفس الشاعر ، فيقول :-

ولكنها الأيام تجري بمـا جرت فيسفل أعلاها ، ويعلـو الأسافـلُ

مكملاً في نفس القصيدة بقوله :-

أصاغرنا ، في المكرمات ، أكابرُ ، أواخرنا ، في المأثرات ، أوائل [1]

ففي هذه الحركة الضديَّة في البيت الشعري تصوير للحركة النفسيَّة للشاعر التي تحمل على عاتقها هم تغير الأحوال في صراع ذات الشاعر مع الآخر ففي ذكره للصورة المتضادة في البيت الأول (فيسفل أعلاها ، يعلو الأسافل) خوف من تغير الأيام للموقف الَّذي يعيشه الشاعر ، فهو لا يريد أن تتغير الأحوال عليه ، فتعود ذات الشاعر بعد هذا الخوف من التبدل إلى الظهور مجدداً عبر زوج من المتضادات (أصاغرنا ، أكابر) ،(أواخرنا ، أوائل) يوضح فيها تقدم ذاته على غيرها ، مظهراً الفرق الكبير بينه وبين الآخر والفجوة الواسعة بينهما ، فلا سبيل للوصول ولا مجال للتعدي .

لا تقف فاعليَّة التَّضاد النفسي عند الشاعر في الكشف عن الصراع بين ذاته والآخر وحسب ، بل إن هذه الفاعليَّة تكشف عن حالة الشاعر النفسيَّة في موقف معين بشكلّ لا يمكن للمتلقي أن يمر عليه دون أن ينتبه له، فالتَّضاد يستوقفه ويستدعي انتباهه ليعيش عالم الشاعر النفسي، ويشاركه تلك الحالة المبثوثة في البيت الشعري .

ينظم الشاعر وهو يرى حمامة خارج أسره مجموعة من الأبيات الشعريَّة يسقط فيها حالته النفسيَّة على هذه الصورة فيحمّل أحد أبياتها مجموعة من المتضادات ينقل من خلالها

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٤٤ .

حالته النفسيَّة، فيقول :-

أيضحك مأسور، وتبكي طليقة، ويسكت محزون، ويندب سالِ ؟ [1]

وقد ركَّز الشاعر في هذا البيت مجمل المعنى المبثوث في القصيدة فهذه المجموعة الكبيرة من المتضادات المجتمعة في بيت واحدَ ذات فاعليَّة نفسيَّة كبيرة و في تضاديَّة (يضحك ، وتبكي) إفراغ لدموعٍ محبوسة في نفس الشاعر ، فحاله حال تستلزم البكاء والنواح لكن كبرياءه لا يسمح له بالبكاء فيضحك هو ويُبكي الحمامة لتكون معادلاً نفسياً له، يبث من خلاله ما يريد دون أن يكون مضطراً للانكسار والضعف والبوح المباشر عن مشاعره .

وفي متضادتيّ (مأسور ، طليقة) تطلق نفس الشاعر صرخة ألم تشتكي فيها من الأسر وتتمنى الحريَّة ، فكلّ ما تمر به هذه النفس من حزن وبكاء سببه الأسر الَّذي تقاسيه ، ودون هذا الأسر فلا داعٍ للألم والحزن والبكاء ، وكأنَّ نفس الشاعر ترى أنَّ لا شيء يستحق البكاء في هذه الدنيا ما دام المرء حراً طليقاً .

يأتي لنا الشاعر بمتضادتين أخريين (يسكت ، يندب) ليعمق الفكرة المطروحة في صدر البيت و ليجبر المتلقي أن يغوص في أعماق نفسه ، فيصعِّد البكاء ليجعله ندباً ويجعل الضحك سكوتاً ليزيد حدة الألم المبثوث في القصيدة حتى يلائم ما يشعر به من معاناة .

ثم يأتي الشاعر بوصف عام لنفسيته بمتضادتين (محزون ، سالِ) تحسمان الأمر وترسخان الفكرة في هذا البيت و في القصيدة بشكلّ عام ، فالفرق واضح بين الحزن والفرح والهم والسلوان ، وهذا الوضوح لا يتأتى إلا من خلال استخدام متضادات تظهر بعضها بعضًا وتحكي إحداها عن الأخرى .

---

١) الديوان ، مرجع سابق ،ص ٢٦٧ .

كان التَّضاد في شعر أبي فراس الحمداني خير ناقل لنفسيته والأمهر في رسم ملامحها ، فالتضاد في بعض الأبيات جنّب الشاعر الوصف المباشر لأحاسيسه وصراعاته النفسيَّة وحفظ له كرامته في لحظات انكساره وضعفه .

الفصل الثاني
الانحراف
الأُسلوبي

الانحراف الأسلوبي

الأسلوب لغة " يقال للسطر من النخيل : أسلوب ، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب . والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ، والأسلوب : الطريق تأخذ فيه . والأسلوب : الفن يقال : أخذ فلان في أساليب القول ، أي : أفانين منه " (١) .

وقد عرضنا سابقاً - في تمهيد هذه الدراسة- للأسلوب الأدبي في محاولة لتعريفه ،ولكننا لم نجد تعريفاً محدداً للأسلوب ، ولذلك فأننا نلجأ للتقريب ، فنقول :

" إنه النمط الَّذي يتبعه المنشئ في استخدام اللّغة على نحو خاص لأداء ما يقصد إليه من تصوير وإحضار ، ونعني بالنمط اختيار الألفاظ بأعينها . وطريقة تركيبها بعضها مع بعض ، على النحو الَّذي يشاؤه ، بحيث تجيء العبارة في آخر الأمر ولها هيئة خاصة " (٢)

وبما أن الأسلوب مختص في الطريقة التي يعبر فيها الكاتب عن مجموعة من الأفكار والصور والمشاعر ، فإن الأسلوب لا يتدخل في المضمون إلا بطريقة نقله وتصويره ، فالأسلوب هو السطح الظاهر للّغة ، فيكون من الممكن أن تتشابه المعاني عند كثير من الشعراء والكتّاب لكن إمكانية أن يتفق شخصان في الأسلوب بنقل فكرة ما تمام الاتفاق معدومة وغير ممكنة . (٣)

" وينظر إلى الأسلوب أيضاً بأنه تغييرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها المعلومات مما يؤثر على طابعها الجمالي أو على استجابة القارئ العاطفية " (٤)

---

١) ابن منظور ، لسان العرب ، مصدر سابق ، مادة (سلب)

٢) عبد الرؤوف مخلوف ، من قضايا اللّغة والنقد والبلاغة ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص ١٠٤

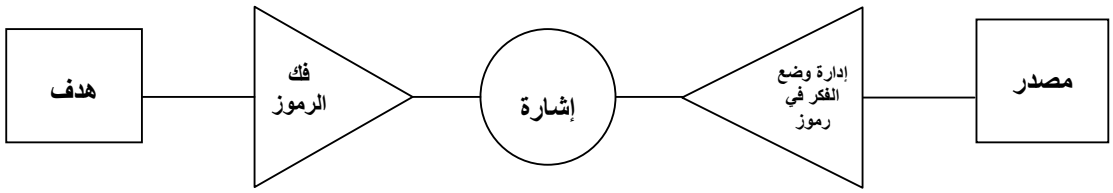
٣) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٠٥

٤) محمد عبد المنعم خفاجي – محمد السعدي مزهود – عبد العزيز شرف ، الأسلوبيَّة والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ١١

وفي التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبيَّة ينبغي أن تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغويَّة، باستخدام المقولات المتصلة بالأدب، وبالعلوم الفلسفية، والاجتماعية والتاريخية، فالتحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر هي: -

" أولاً : العنصر اللغوي : وهو يعالج نصوصاً قامت اللّغة بوضع رموزها .
ثانياً : العنصر النفعي : وهو الَّذي يؤدي إلى إن ندخل في حسابنا مقولات غير لغويَّة مثل : المؤلف ، والقارئ ، الموقف التاريخي ، وهدف الرسالة وغيرها .
ثالثاً : العنصر الجمالي الأدبي : ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقييم الأدبي له "(١)

يرتكز التحليل الأسلوبي في تحليله على عناصر عدة يتكون منها الاتصال بين كاتب النص والمتلقي ، يتشكلّ عن طريق رموز يبينها الكاتب في رسالته ويقوم المتلقي بفك هذه الرموز ، ويمكن رسم عملية الاتصال التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي كالآتي : -



(٢)

والآن لا بد لنا من معرفة المقصود بالانحراف ومن ثم الانحراف بنسبته للأسلوب ، أما الانحراف لغة " حرف عن الشيء يحرف حرفاً وانحرف وتحرّف واحرورف : عدل . الأزهري . وإذا مال الإنسان عن شيء يقال تحرّف وانحرف واحرورف "(٣).

إذاً فالانحراف عدولٌ و انزياح، وقد مرَّ بنا سابقاً أن اللّغة الشعريَّة انحراف عن أصل

---

١) محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون ، الأسلوبيَّة ... والبيان العربي ، مرجع سابق ، ص ١٥
٢) المرجع ذاته ، ص ١٨
٣) ابن منظور ، لسان العرب ، مصدر سابق ، مادة " حرف "

اللّغة أو عن اللّغة العاديَّة وذلك لما تحمله اللّغة الشعريَّة من رموز ومعان وأحاسيس يتم التعبير عنها بنمط مختلف عنه في اللّغة المباشرة والعاديَّة ، وهذا يفضي بنا إلى الأسلوب، الَّذي يشكلّ النسيج الخارجي للّغة الشعريَّة .

إنَّ اللّغة الأدبيَّة انحراف لا بسبب المعطيات الشكلّيَّة التي ترد عليها بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية ، وعن قدرة إبداعيَّة ومتفردة ، تتداخل فيها الأدوات الشكلّية الخالصة في نسق تعبيري يتكون من العناصر الجوهريَّة (النفسيَّة ، الموضوعيَّة ، الفلسفيَّة ،) والماديَّة (الأدوات اللفظيَّة) . وهذا النسق التعبيري أو الشكلّ الأعلى للّغة الأدبيَّة ، هو موضوع علم الأسلوب الَّذي يدرس كلّ هذا على أنه شكلّ متعمد . (١)

إن الجهد الَّذي يقوم به الكاتب في محاولته للإفلات في النمطيَّة والاحتذاء ، والتعبير عن ذاته مبرزاً تميزه وتفرده في مجال الاستخدام اللغوي ، هو الدافع إلى العدول ومجاوزة السنن المألوفة في التعبير والصياغة والتفكير أيضاً ، وهذا الانحراف والعدول عن المعتاد يشكلّ الأسلوب ، الَّذي يترك الشاعر من خلاله بصمته الخاصة على اللّغة ، ودون هذا العدول أو الانتهاك فإن هذه الكتابة لا تعني شيئاً على صعيد الدراسة الأدبيَّة . (٢)

ومن هنا وإذا كانت اللّغة الشعريَّة كما قلنا سابقاً انحرافاً وعدولاً عن اللغة العامة التي يقصد منها الإبلاغ و التواصل ، وكان الأسلوب النسيج الخارجي لهذه اللّغة ، فإن الأسلوب ما هو إلا انحراف عن الأصل وهو الانتهاك لقواعد اللّغة العاديَّة ودليل ذلك أننا لا نجد نصاً أدبياً بلا أسلوب ، فإذا كان هناك نص بلا أسلوب ، فإن هذا النص يذوب في غيره . (٣)

ويمكننا تلخيص مشاكلّ عدة تتكون من تحديدنا للأسلوب بوصفه انحرافًا تتمثل في : -

١. يترتب على هذه النظرية وجود نصوص بلا أسلوب ، وهي تلك النصوص التي لا تنحرف عن قاعدة ما .

---

١) انظر : خوسيه ماريا (Jose Maria) ، نظرية اللّغة الأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ٢٩ – ٣١
٢) انظر : أحمد علي محمد ،" الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ – ١٩٢٠ م) "، مجلة جامعة دمشق ، المجلد التاسع عشر ، عدد (٣+٤) ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٢
٣) انظر : المرجع ذاته ، ص ٥٨

٢. يصعب تحديد كلّ من القاعدة والانحراف بالدقَّة العلميَّة المنشودة .

٣. يتم التعرف إلى الأسلوب بشكلّ سالب بحت ، دون إتِّباع خواص نوعية توضيحية ، لأننا نتعرف إلى الأسلوب بالنظر إلى القاعدة .

٤. لا تتطابق الانحرافات مع الخواص الأسلوبيَّة في مقدارها ، ولا تغطي إحداهما الأخرى ، فهناك انحرافات لا يترتب عليها إجراء أسلوبي مثل جميع الأخطاء اللغويَّة والجمل غير المكتملة ، كما أن هناك عناصر لغويَّة ذات أهمية أسلوبيَّة دون أن تكون خروجاً على القواعد .

٥. تركز هذه النظرية على علاقة الظاهرة اللغويَّة في النص بالقاعدة المنشقة عليها ، مع إغفالها لعملية التواصل الأدبي بين المؤلف والقاريء .

٦. قد لا تصلح هذه النظرية للتطبيق على مؤلفين يكتبون بأسلوب عادي ، دون الكتابة بأسلوب ذي طابع شخصي بارز .

٧. في استعمال هذه النظرية لتفسير النصوص الأدبيَّة يتم الاعتداد بالملامح الأسلوبيَّة القليلة المميزة غير المستعملة عادة ، وإهمال بقية ملامح النص الدَّالة وبنيته الأساسيَّة (١)

" ومن الممكن الربط بشكلّ ما بين مفهوم الأسلوب بوصفه انحرافًا عن قاعدة عامة والتصور القديم له باعتباره طبقة زخرفية تضاف إلى أصل التعبير المجرد لتجميله بوسائل المحسنات البديعية ، مما يجعلنا نميز في النص الأدبي بين طبقة المحسنات هذه والأساس العادي للّغة المستخدمة "(٢)

وفي حديثنا عن المجاز الَّذي يعد من الانحراف الأسلوبي ، فإن المجاز لا يعد خروجاً جائراً على ما هو مستقر ، أو ما هو أصل ، أو أن يكون المجاز ترتيباً ثانياً بعد المعنى الحقيقي

---

١) انظر : صلاح فضل ، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته - ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، د . م . ط ٣ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٤٤ – ٢٤٥

٢) المرجع نفسه ، ص ٢٣٧

للكلّمة ، لأن ما هو مستقر في موضوع الدلالة افتراضي واعتباطي لا يتصل بماهية الكلّمة ومنطقها ، بل بما يعتقده المتكلّم فيها . (١)

وبما أن المجاز فك لقيد اللّغة من إطارها المعجمي وإطلاق لها، لتعود لطبيعتها الحرة، فهو عدول إلى الأصل، أو هو الأصل. (٢)

إن التعبير المجازي أو الاستعارة يشكلّ الصورة الشعريَّة ،التي تشكلّ انحرافاً عن طبيعة اللّغة الأصليَّة ، وتمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المبدع.(٣)

وقد تنبه علماء البلاغة العربية قديماً إلى قيمة الصورة الفنيَّة والاستعارة ، يقول عبدالقاهر الجرجاني في وصفه للاستعارة المفيدة : " فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية ، بادية جليَّة ، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر أعز منها ، ولا رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تُكنِها : إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانيَّة حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون " (٤)

وقد نبَّه عبد القاهر الجرجاني أيضاً إلى الاتساع والتخيل (٥) ، ورأى ابن الأثير أن

---

١) انظر : أحمد محمد علي ،" الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ – ١٩٢٠) م " ، مرجع سابق ، ص ٧٤

٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ٧٤

٣) انظر : موسى ربابعة ،" ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى "، مجلة أبحاث اليرموك – سلسلة الآداب واللغويات - ، مجلد الثامن ، عدد ٢ ، ١٩٩٠ ، ص ٤٥

٤) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٣٣

٥) انظر : المرجع ذاته ، ص ٢٥٠

الذهاب عن الحقيقة إلى المجاز من باب التوسع في الكلام . (١) وذلك يكون بما يسمى التشخيص حيث "ننسب صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة " (٢).

تنقلنا الصورة الشعريَّة من المعقول المجرد إلى المحسوس ، فللمحسوس من تحريك النفس وتمكين المعنى ما ليس لغيره ، ومثاله : أنك إذا كنت أنت وصاحب لك يسعى في أمر على طرف نهر وأنت تريد أن تقرر له أنه لا يحصل من سعيه على طائل ، فأدخلت يدك في الماء ثم قلت له : انظر هل حصل في كفي من الماء شيء ؟ فكذلك أنت في أمرك ، فذلك أكبر تأثيرًا في النفس وتمكينًا للمعنى في القلب، مما يحققه القول المجرد (٣) .

ومن ذلك التشبيه قول أعرابي يصف ثغر امرأة :

كأن وميض البرق بيني وبينها إذا حان من بعض الحديث ابتسامها (٤)

ففي هذا الوصف وقع في النفس لا يمكن المجيء به دون الصورة الشعريَّة ولا يتأتى باللّغة العاديَّة .

فالصورة تقدر في لحظة أن تظفر بما تعجز عنه الكلّمات العاديَّة، فهي تقوم بتمثيلٍ واقعيّ حيّ، يمكِّن الأديب من نقل احاسيسه المتشابكة (٥) .

ونظراً لأهمية التشبيه في اللّغة الشعريَّة ، فقد حظي بالكثير من الاهتمام والدراسة في كتب البلاغة و النقد ، فنجد أن أبا منصور الثعالبي قسَّم التشبيه إلى سبعة أقسام (٦) ، تنم عن ذلك

---

١) انظر : ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، مرجع سابق ، ص ٧٨ – ٨٢

٢) عليَّة عزت عيّاد ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ١١٢

٣) انظر : جلال الدين القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح : علي أبو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط ٢ ١٩٩١ ، ص ١٩١

٤) أبي العباس أحمد بن ثعلب ، قواعد الشعر ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، مكتبة ومطبعة الخانجي ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٤١

٥) انظر : صلاح فضل ، نظريَّة البنائيَّة في النقد العربي ، مرجع سابق ، ص ٤٦٨

٦) أبي منصور الثعالبي ، روضة الفصاحة ، مصدر سابق ، ص ٢٨

٧)

الاهتمام بالصورة الشعريَّة .

ترتكز الصورة الشعريَّة والتشبيه على الخيال الفني أو الخيال المبدع وهو " عمليَّة تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفَعل " (١) ، ليمنحنا هذا الخيال عالماً جديداً من الحقيقة ، " ويمكننا القول أن هناك ثلاثة أنواع من الخيال :

١- قوة الابتكار .
٢- قوة التشخيص .
٣- قوة إبداع أشكال حسيَّة خالصة . " (٢)

وقد نجد النوعين الأولين عند الشاعر وعند غيره ، كالطفل مثلاً . لكننا لا نجد النوع الثالث إلا عند الشاعر، لأن الشاعر يصنع فناً : والفن بناء وخلق بمعنى عميق، يتعدى الخيال في مستواه العادي أو البسيط (٣) .

إن الاتساع والتشخيص والعدول والانزياح والتخييل ، هي مصطلحات تدل في إجمالها على الخروج عن المألوف والانزياح والانحراف عن القاعدة (٤) ، وهي في ذلك أداة بيد الشاعر يستطيع من خلالها أن يصنع اللّغة بالطريقة التي يراها تخدم غرضه وتجسد رؤيته و تنقل احساسه بالشكلّ المنشود (٥) .

هذا الانحراف ليس غريبًا عن الأدب ، ومن أمثلة ذلك في أدبنا العربي : مخاطبة الحيوان ، ومخاطبة الشجر والريح ، ومخاطبة المكان ، ومخاطبة القلب والمعنويات .(٦) ومخاطبة الطلل ، والناقة ، واللّيل ، والغراب ، والحمام ، .....الخ . (٧)

---

١) عليَّة عزت عيّاد ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ١١٣
٢) إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط ٥ ، ١٩٩٢ ، ص ١٣٠
٣) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٣٠ .
٤) انظر : يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة – الرؤية والتطبيق - ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، الأردن : ط ، ٢٠٠٧ ، ص ١٨٣
٥) انظر : موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية ،مرجع سابق ، ص ٤٩
٦) انظر : المرجع ذاته ، ص ٥٣
٧) انظر : يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة – الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص ١٨٣

إن هذا الانزياح أو الانحراف يؤدي وظائفه الشعريَّة بدرجة أقوى وأوضح من الاستعمال الحقيقي للألفاظ ، وتحقق هذه الانحرافات هدفها في شد الانتباه ، وإضفاء الصور الإيحائية الإضافية للموضوع و تعبر عن مواطن جماليَّة خفيَّة في النص ، لا يدركها إلا المختص . (١)

و يمكننا القول إنَّ الانحراف الأسلوبي لا معقول متعمد يطلب من ورائه الوقوف على تصحيحه ، فاللا معقول يمثل منافرة كما يفعل الانحراف الأسلوبي ، لكن الفرق بينهما يكمن في عدم إمكانية نفي هذه المنافرة في اللا معقول ، بينما يمكننا نفيها في الانحراف الأسلوبي والوصول إلى اللحظة الثانية التي يخلقها هذا الانحراف بعد تلك المنافرة . (٢)

و من الممكن تقسيم الانحراف إلى خمسة أنواع على وفق المعايير التي تتبع في تحديد الانحراف : -

أولاً : الانحرافات الموضوعيَّة والانحرافات الشاملة :- وهذا حسب انتشارها في النص ظواهرًا محليّة موضوعيّة أو شاملة .

ثانياً : الانحرافات السلبية والانحرافات الايجابية : - وهذا تبعاً لعلاقتها مع القواعد اللغويَّة ، فالسلبية تقوم على انتهاك قواعد اللّغة ، وفي الايجابية يكون الانحراف بإضافة قيود إلى القاعدة اللغويَّة القائمة أصلاً .

ثالثاً : الانحرافات الداخليَّة والانحرافات الخارجيَّة :- فالانحراف الداخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغويَّة ذات انتشار محدود ، عن القاعدة المسيطرة على النص ، والانحراف الخارجي يظهر عند اختلاف أسلوب النص عن القاعدة .

رابعاً : الانحرافات الخطيَّة (السياقيَّة) ، والصوتيَّة ، والصرفيَّة ، والمعجميَّة ، والنحويَّة ، والدلاليَّة ، وذلك تبعاً للمستوى اللَّغويّ الَّذي تعتمد عليه .

---

١) انظر : يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة – الرؤية والتطبيق ، مرجع سابق ، ص ١٨٦

٢) انظر : بسام قطوس ،" مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البرد وني (وجوه دخانية في مرايا اللّيل) "، دراسات ، المجلد التاسع عشر (أ) ، عدد ١ ، ١٩٩٢ ، ص٢١١

خامساً : الانحرافات التركيبية ، والاستبدالية : - فالانحرافات التركيبية تتصل بتركيب الكلّمات واختلافها ، بينما تقوم الانحرافات الاستبدالية على استبدال الرموز اللغويَّة ، مثل : وضع المفرد مكان الجمع (١) .

---

١) انظر : يوسف أبو العدوس ، الأسلوبيَّة – الرؤية والتطبيق - ، مرجع سابق ، ص (١٨٧ ، ١٨٨)

*** ظاهرة الانحراف الأسلوبي في شعر أبي فراس الحمداني : -**

بعد النظر الفاحص والدراسة المستفيضة لشعر أبي فراس ، نجد أن قصائده تشكل انحرافاً عن اللغة المعيارية مما يكشف عن شاعريته و قدراته الفنيّة، ونلحظ أن الشاعر رسم الصور الشعريَّة، فخلق عالماً جديدًا ، يتعدى فيه فضاء الخطاب المباشر والوصف البسيط ، ليجعل من أبياته قطعاً فنيَّة جميلة ، ذات دلالات بعيدة ، تثير في نفس المتلقي أحاسيس عميقة ، وتجعل منه شريكاً في الصورة الشعريَّة.

يمكننا دراسة الانحراف الأسلوبي في شعر أبي فراس في عدة عنوانات، هي :
تشخيص الأيام والزمان ، مخاطبة اللّيل ، مخاطبة العيد ، مخاطبة الحمامة ، رثاء النفس ، مخاطبة المعنويات (القلب ،و النفس ،و العين ،و الشَّيب) ،و مخاطبة الصفات .

أولاً : تشخيص الأيام والزمان :-

يرد الزمان وتصاريفه كثيراً في شعر أبي فراس ، فهو يشخص الزمان و الدّهر واليوم ، وذلك لما يجده أبو فراس في الزمن من تحدٍ وسيطرة ، فالزمن هو الفاعل ، الَّذي لا يُردُّ حكمه، ولا يُتَّقى فعله ، فنجد أبا فراس يعاتب الزمن تارةً ، و يعانده أخرى ، يقول أبو فراس :

يـنافسني فـيـك الزمان وأهله، وكلّ زمـان لـي عليك منافسُ
شريتك من دهري بذي الناس كلّهم فلا أنا مبخوس ولا الدّهر باخسُ (١)

يُسقط أبو فراس السلبية التي يعيشها في حياته على الزمن ، فنجد أنه جعل من الزمن معادلاً موضوعياً لما يشعر به من انفعالات وتحديات ، فصفة المنافسة من صفات البشر ، ولا

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٩٨

يكون المنافس ضعيفاً أمام قوي ، بل لا بُدّ من تقارب القوى بين المتنافسين، ليكمل الشاعر أن هذه المنافسة أخذت منه الكثير ، فقد أعطى الشاعر للزمان الناس جميعهم ليأخذ منه سيف الدولة ، وهنا فإن الزمان قد يقدم معادلاً لصراعه مع أقرانه ممن يتنافسون معه على ودِّ سيف الدولة .

وذلك أنَّ مهمة الشاعر تكمن في قدرته على إقامة علاقات مع الأشياء التي لا تقام معها علاقات وهذا الانحراف يمنح النص مجالاً أوسع وتأثيراً أكبر في المتلقي (١).

يقول أبو فراس : -

لقد نافسني الدّهر بتأخيري عن الحضرة
فما ألقى من العلّـ ـة ما ألقى من الحسرة(٢)

يستمر الشاعر بإلقاء اللوم على الدّهر ، فهو برأيه من جلب له العلة ، التي أخرته عن مجلس سيف الدولة ، وذلك من منافسة الدّهر لأبي فراس ، فكلّ ما يصيب أبا فراس من هم وعقبات من فعل الدّهر ،لأن الشاعر يريد معادلاً لما يلاقيه من أحداث ، وليس هناك أنسب من الدّهر ، يلومه ويسقط عليه صفات العدو المنافس .

في الوقت نفسه الَّذي يجد فيه أبو فراس الزمن عدواً له ، فإنه يرى نفسه تقدمةً من الزمن وعملاً من أعماله ، وفي هذا دلالة على الصراع النفسي القائم في نفس الشاعر ، بين ما يكسبه و ما يخسره في هذه الدنيا ، فكلّ شيء رهن أحداث الزمان ، وإن كانت هناك منافسة بينهما ، فإنَّ الغالب هو الزمان ، فيوماً يكون الدّهر معه ويوماً يكون ضدّه .

---

١) انظر : موسى ربابعة ،" ظواهر الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى " ، مرجع سابق ، ص ٥٧

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٦٩

يقول أبو فراس : -

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى طويل نجاد السيف رحب المقلّد ؟
متى تلد الأيـام مثلي لكم فتى شديداً على البأساء ، غير مهلَّد ؟[1][2]

يُقرُّ الشاعر في هذين البيتين أنه من صنع الايام ، فمتى تلد الأيام مثلـه لقومـه ؟ ليدافع عنهم ويذود الأذى عن بلاده بحد السيف .

ويكمل قائلاً :

أقلني ! أقلني عثرة الدّهر إنه رماني بسهم صائب النصل مُقصِدِ [3][4]

وفي هذا البيت نجد أن الشاعر يقف مكسوراً أمام الدّهر الَّذي رماه بسهمه ،وهذه صورة مقابلة لسابقتها ، فتارةً يكون الزمن مع الشاعر وأخرى يكون ضِدَّه ، وهذا يثبت فاعليَّة الزمن في نفسيَّة الشاعر، و إقراره بقدرته .

ويكمل الشاعر :

ولم أدرِ أنَّ الدّهر في عَدد العدى ، وأنَّ المنايا السَّود يرمين عن يدِ [5]

وفي هذا البيت تأكيدٌ لما سبق من الأبيات، و اعتراف بغلبة الزمن، و هو في هذه المرَّة في صفّ العدو.

---

١) المهلد : الذليل الضعيف .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص٩٦
٣) أَقْصَدَت بأَسْهُمِها أَقْصَدْتُ الرجلَ إذا طَعَنْتَه أَو رَمَيتَه بسهم فلم تُخْطئْ مَقاتلَه فهو مُقْصَد وهنا : قاتل .
٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٩٦
٥) المصدر ذاته ، ص ٩٨

يعلم الشاعر بأن وقعة الدّهر لا يجير منها مجير ، ولا ينفعه فيها نصير ، فإن استفرد الدّهر به ، فلا مفر ، فيقول :

وهل نافعي إن عضني الدّهر مفرداً إذا كان لي قوم طوال السواعد ؟ (١)

وهنا يشبّه الشاعر الدّهر بالحيوان المفترس ، فالعضّ علامة على الافتراس ، وفيها يعبر لنا الشاعر عن معاناته مع الدّهر ، وكأنه فريسة له ، وقد نال منه ، فلا مُعِزَّ ولا منقذ .

يصل أبو فراس بعد تجربته مع الزمن إلى نتيجة مفادها، أن الأيام غالبة، ولا يفيد مع الزمان إلا اللين، فيقول: -

لِن للزمان ، وإن صعب، وإذا تباعد فاقترب
لا تَكذِبَن ، من غالب الـ ـأيام كان لها الغلب (٢)

تحسم هذه الأبيات رأي أبي فراس بالزمن ، وتنم عن استسلام نفسيَّة الشاعر أمام قوة الزمان وجبروته ، فيهدأ الصراع القائم بينهما ، بهدوء الصراع الداخلي لدى الشاعر وتسليم أمره للزمن ، فالزمن عند الشاعر صاحب غلبة وقوة تتعدى قدرة البشر ، فإن كان الزمن في صفِّه فإنه يرتقي بفضله ، وإن عانده فلا سبيل للمقاومة ،ولا أمل بالفوز.

ثانياً : مخاطبة اللّيل :-

يتجه الشاعر في خطابه إلى اللّيل ، الَّذي يشكلّ الجانب الهادئ من حياته ، ويعكس خصوصيته ، فيجد فيه شخصاً يتحدث إليه شاكياً وحدته وقلَّة نومه ، فيقول :

ياليلُ ما أغفل عما بي ، حبائبي فيك وأحبابي

---

١) الديوان ، مرجع سابق ، ص ٩٩
٢) المصدر ذاته ، ص ٦٥
ياليلُ نام الناس عن موجعٍ ناءٍ ، على مضجعه نابي

هبت لهُ ريـح شاميـة متّت إلى القلب بأسبابِ (١)

اللّيل في هذه الأبيات رفيق الشاعر ، وموضع سره ، وهو المعادل للرفيق في غياب الأصحاب والأحباب ، وإليه يصيح الشاعر بالشكوى والحنين .

إنَّ مخاطبة الشاعر للّيل انحراف أسلوبي مختار، يزيد من فاعلية الابيات، وذلك جرّاء الخلل في العلاقات اللغويَّة الراسخة الَّذي يصنعه الانحراف الأسلوبي ، فكلّ ذلك عمل مقصود من الشاعر، لزيادة الطاقة الايحائية للألفاظ ، وتوسيع حقولها الدلاليَّة، لتستوعب دقائق التجارب التي تعبر عنها . (٢)

يبقى اللّيل بالنسبة للشاعر الرفيق المخلص ، الَّذي يرافقه في متعته مع محبوبته ، ويستره بظلامه ، فيقول :

لبسنا رداء اللّيل واللّيل راضعٌ إلى أن تردَّى رأسه بمشيبِ
وبتنا كغصني بانة عابثتهما إلى الصّبح ريحا شمألٍ وجنوبِ
بحال تردّ الحاسدين بغيظهم وتطرف عنّا عين كلّ رقيبِ
إلى أن بدا ضوء الصّباح كأنّه مبادي نصول في عذار خضيبِ
فيا ليل قد فارقت غير مذمم ؛ ويا صبح قد أقبلت غير حبيبِ (٣)

يعادل اللّيل في هذه الأبيات ، الإنسان الَّذي يرافق الشاعر في مغامرته ، وقد انزل الشاعر عليه صفات الإنسانية فهو في بدايته طفلٌ ، وفي نهايته شيخ كبير يغزو رأسه المشيب ، وهذا التشخيص والأنسنة لليل ،" يؤكد عبقريَّة اللّغة بما تحدثه من وقع لذيد على الوجدان "(٤)

---

١) الديوان ، مرجع سابق ، ص ٦٦
٢) انظر : أحمد علي محمد ، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ – ١٩٢٠) م مرجع سابق ، ص ٦٩
٣) الديوان ، مرجع سابق ، ص ٥٤ – ٥٥
٤) بسام قطوس ، مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبدالله البردوني ... ، مرجع سابق ، ص ٢٠٤

ثالثاً : مخاطبة العيد :-

يفاجئ أبو فراس المتلقي بصورة مبدعة جديدة ، تترك أثراً نفسياً عميقاً في وعي القارئ في مخاطبته للعيد ، هذا العيد الَّذي يمثل الصراع النفسي داخل وجدان الشاعر ، فالعيد رمز يعادل كلّ ما هو جميل وسعيد في حياة الشاعر قبل الأسر ، وهو أيضاً يجسد حزن الشاعر وألمه وشكواه داخل الأسر ، فيقول : -

يا عيد ! ما عدت بمحبوب على معنّى القلب ، مكروبِ
يا عيد ! قد عدت على ناظرٍ، عن كلّ حسنٍ فيك محجوبِ
يا وحشة الدّار التي ربُّها أصبح في أثواب مربوبِ
قد طلع العيدُ على أهلهِ بوجههِ لا حسنٍ ولا طيبِ
مالي وللدهر وأحداثه ، لقد رماني بالأعاجيبِ (١)

في هذه الأبيات انحراف أسلوبي مثير ، يمنح الصورة الشعريَّة مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس التي يعيشها الشاعر (٢)

في هذه الصورة نجد أنَّ العيد شخص يعود دائماً على الناس ، ومن عادته العودة بالمحبب ، وقد عاد على الشاعر في حال الأسر والذلّ و في ذلك تعبير شديد التأثير في النفوس ، فالعيد رمز للفرح والسعادة و التفاؤل في جميع الثقافات و المجتمعات ، ومخاطبة هذا الرمز مخاطبة للقلوب المتلقية لهذه الأبيات ، والعيد معادل للماضي في وعي الشاعر ، فالعيد في الماضي غيره في الأسر ، ومن الممكن التعبير عن هذا بالرسم الآتي : -

العيد في الماضي	العيد في الأسر
↓	↓
السعادة	الحزن
الفرج	الكرب
الاستئناس	الوحشة
رب الدار	مربوب

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٤٢ – ٤٣

٢) موسى ربابعة ،" ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى "، مرجع سابق ، ص ٤٥

إن العيد في هذه الأبيات يوضح تغيير الحال الَّذي حلَّ على الشاعر ، فهذا العيد تركيز وتكثيف لما يحمله الشاعر من أحاسيس ، وحنين لماضيه وما يحمله من عِزَّة وفرح وراحة ، و قد جعل الشاعر من هذا العيد وسيلة للمقارنة بين الأحوال .

رابعاً : مخاطبة الحمامة : -

الحمام قريب من قلب الإنسان ، يأنس به ، ويحبه وضيع الشأن والرفيع من الناس ، ويتخذه الكبير في السن والفتى الصغير . (١)

وقد اتخذ أبو فراس الحمامة وسيلة له ، في بثه لشكواه من الأسر وحنينه للوطن ، وقد قام بتشخيص صورة الحمامة ، وجعلها مثل البشر قابلة للخطاب ، فجعل الحمامة تبكي وتنوح بدلاً منه ، فكانت المعادل الموضوعي لنفس الشاعر والجزء المكسور الدامي من كيانه .

يقول أبو فراس ، وقد سمع صوت حمامة، وهو في أسره : -

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ: أيا جارتا ، هل تشعرين بحالي ؟
معاذ الهوى! ما ذقت طارقة النّوى و لا خطرت منك الهموم ببالِ !
أتحمل محزون الفؤاد قوادمٌ على غصن نائي المسافة عالِ ؟
أيا جارتا ، ما أنصف الدّهر بيننا ! تعالي أقاسمك الهموم ، تعالي !
تعالي تري روحاً لدّيّ ضعيفةً ، تردّد في جسم يُعذِّبُ بالِ!
أيضحك مأسورٌ ، وتبكي طليقةٌ ، ويسكت محزونٌ ، ويندب سالِ؟
لقد كنت أولى منك بالدَّمع مُقلةً ، ولكنَّ دمعي في الحوادث غالِ ! (٢)

إن مخاطبة الحمامة ، ذو تأثير كبير في نفس الملتقى ، وهو يشكلّ مفاجأةً ومقارنة تشدُّ انتباه المتلقي ، وتجعل منه شريكاً للشاعر في أحاسيسه ، و قد انتقى الشاعر مخاطبة الحمامة لأن الحمام عند العرب مضرب مثل في الأمن والصيانة ، والعرب تجعل صوت الحمام مرةً سجعاً ، ومرةً غناء ، وأخرى نوحاً ، وتضرب به المثل في الإطراب والشجن (١).

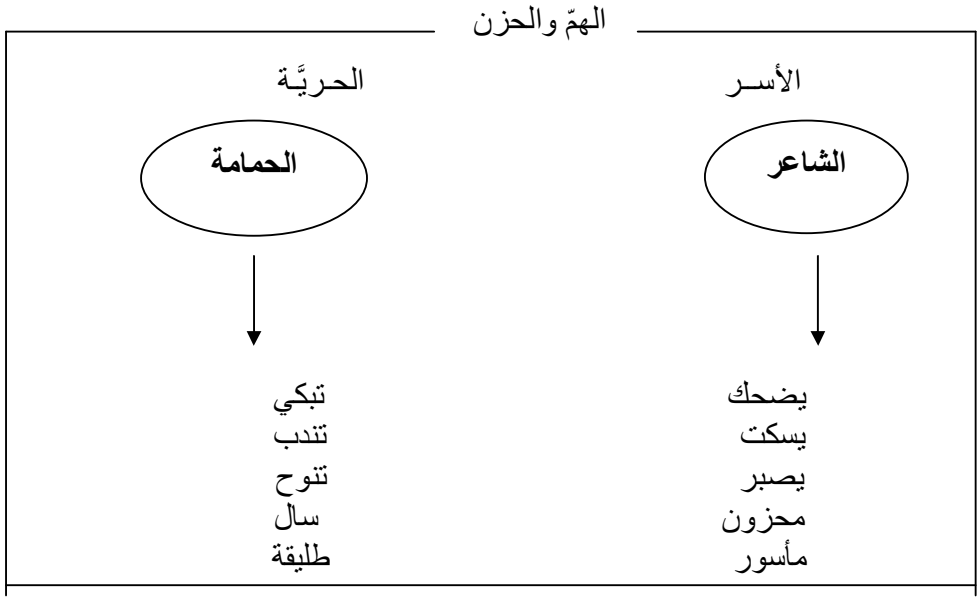
---

١) انظر : الجاحظ ، الحيوان ، مجلد ٢ ، مصدر سابق ، ص ٧٦

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٦٧ – ٢٦٨

" وصوت الحزن هو اللّغة المشتركة المعهودة بين الحمام ، فهو الَّذي يثير تآلف الحمام والتقائه روحاً حتى لو لم يجتمع جسداً " (٢) . وقد التقط أبو فراس هذا الحزن في صوت الحمامة ، ليكون الطريق لبث شكواه وحزنه ، عن طريق مشاركتها الأحزان ، لكن الشاعر يستغل هذا الموقف لكي يخفي ضعفه ويبقي على كبريائه ، فيلبس الحمامة صفات الضعف وهي الطليقة ، و يصور نفسه صلباً في الحوادث مع ما يصيبه من أذى .

يُظهر أبو فراس معاناته وحزنه في هذه الأبيات عن طريق مجموعة مقابلات بينه وبين الحمامة ، التي تعادل أحزانه وآلامه ، فيكون الخطاب مشتملاً على هذه المجموعة من الصفات:



---

١) انظر : أبو منصور الثعالبي ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت ، ص ٢٦٤ – ٢٦٧

٢) عبد القادر الرباعي ، الطير في الشعر الجاهلي ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

٣)

٤)

٥) ١٩٩٨ ، ص ٤٤

خامساً : رثاء النفس : -

في صورة متميزة ، يصور لنا الشاعر أبنته تنوح وتبكي عليه بعد موته ، سالبا في ذلك وعي المتلقي وآسراً وجدانه ، فهو يبكي نفسه ويندب شبابه الَّذي لم يتمتع به ، على لسان ابنته متخيلاً حالها بعد موته .

و مع أنَّ هذا النَّوع من الرثاء طُرِق من قبل، إلا أنّ ذلك لا يَسلُب النص تفرُّده و رونقه، فهذا اللون من الرثاء يعبر عن شعور الإنسان و نظرته حول ثنائية الموت و الحياة أو الحركة و السكون، و يجسد خوف الشاعر بعد أن اقترب من المجهول (١).

يقول أبو فراس : -

أبنيتي ، لا تحزنـــي ! كـلّ الأنـام إلـى ذهـاب
أبنيتي ، صبراً جميلاً للجليل من المصاب
نوحي عليّ بحسرةٍ ! من خلف سترك والحجاب
قولي إذا ناديتني ، وعييتُ عن ردّ الجواب :
زين الشباب ، أبو فراسٍ ، لم يمتع بالشباب !(٢)

يشابه أبو فراس في مخاطبته لإبنته في هذه القصيدة ، شاعراً جاهلياً متميزاَ وهو ابن أبي خازم، الذي خاطب ابنته المتلهفة للقائه ، ليظهر مكانته في عالم الأحياء، و ليبعث رسالة تمرُّدٍ على الواقع المفروض عليه (٣).

فهذه الصورة تشكلّ انحرافاً أسلوبياً كبيراً ، لا يمكن للملتقي إغفاله ، ففي جِدَّة هذه الصورة تجذبنا المفاجأة ، التي كلّما كانت غير منتظرة ، كان وقعها في النفس أعمق ، فإن

---

١) انظر : محمود درابسة ، تشكيل المعنى الشعريّ- قراءات نقدية في الشعر العربي ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة و النشر و التوزيع ،إربد ، الأردن ، ٢٠٠٣ ، ص ١١،١٢

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٦٤

٣) انظر : محمود درابسة ، تشكيل المعنى الشعريّ- قراءات نقدية في الشعر العربي ، ص ١٣،١٤

قيمة كلّ خاصّية أسلوبيَّة تتناسب طردياً مع جدة المفاجأة ، وتتناسب عكسياً مع تواترها أحياناً ، فكلّما تكررت الخاصّية ضعفت مقوماتها الأسلوبيَّة ، وفقدت شحنتها التأثيريّة تدريجياً (١)

إنَّ الصورة في الأبيات السابقة ، صورة مركبة تحمل عدَّة دلالات ومعانٍ ، ففي البيتين (الأول والثاني) ، نجد أنفسنا بما يشبه الوصيَّة ، المتداولة بين الأب وابنه (عادةً) ، فالشاعر يوصي ابنته بالصبر وعدم الحزن ، فكلّ الناس ستموت ، ولا ينفع إلا الصبر الجميل ، مع عُظم المُصاب .

وفي باقي الأبيات ينتقل الشاعر من صورة الموصي ، إلى صورة جديدة يظهر لنا فيها حال ابنته بعد موته ، وقد دعاها للنواح عليه ، لكن من خلف الحجاب ، راداً عليها الآن في حال مناداتها له وقد مات وعجز عن الردّ ، بأن تقول : (زين الشباب يا أبا فراس) ، باثَّا ألمه النفسي ،وحسرته على نفسه ، وقد أوشك أن يموت ولم يُشبع حاجته من الدنيا .

ولو أنَّ الشاعر أراد تصوير موته وعدم تمتعه بالشباب بطريقة أخرى ، لكان وقع في باب الوصف المباشر الَّذي لا يغني النص شيئًا من الناحية الجماليَّة ، فخيال الشاعر وتصوره لما يحدث بعد موته ، يمنح النص جمالاً ولذَّة لا تجيء ، إلّا بمفاجأة القارئ بشيء غير مألوف ، ينتج عن الانحراف الأسلوبي ، الَّذي يعد خروجاً على النمط التعبيري المألوف .(٢)

إنّ هذا الأسلوب أو الطريقة الفرديَّة في الكتابة ، هي ما تجعل الكاتب أديباً ، فإذا كان هناك أديب يكتب دون انحراف – مهما كانت نسبته ضئيلة – فإنه لا يسمى أديباً (٣) ، فلو كتب أبو فراس هذه الأبيات بشكلّ عادي ، فإننا قد لا نسمى هذا أدباً ، وقد نجعله في باب الوصايا.

---

١) انظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبيَّة والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٧ ، ص ٨٢

٢) انظر : موسى ربابعة ،" ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى "، مرجع سابق ، ص ٥١

٣) انظر : أحمد علي محمد ،" الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ – ١٩٢٠) م "، مرجع سابق ، ص ٥٩

سادساً : مخاطبة المعنويات : -

إنَّ مخاطبة الأشياء المعنوية كالقلب والنفس والعين ، يثير إدهاشاً لدى المتلقي ، لما تمتلكه هذه الأشياء المعنوية من صفات إنسانية لا يمكن أن تمتلكها في عالم الواقع ، فقد جاءت اللّغة الشعريَّة وأعطت هذه الأشياء صفات لا تمتلكها في إطار النظرة العقلية والمنطقية ، لأن الانحراف الأسلوبي يتجاوز الممكن والمنطق لإيجاد علاقات جديدة وإحداث صِلات بين الأشياء ، فمخاطبة القلب، والدَّمع، والنَّفس، والعين، والشَّيب، والجرح ، شيء غير مادي محسوس ، لكن هذا الخطاب وهذه العلاقة ، ذات قيمة شعوريَّة ، تنقل موقف الشاعر وانفعالاته للملتقي . (١)

يخاطب الشاعر قلبه ونفسه وعفَّتة و عقله دفعة واحدة ، في محاولة منه للوصول إلى حلٍّ مع ذاته ، فيقول : -

فيا نفس ما لاقيت من لاعج الهوى ! ويا قلب ما جرّت عليك النّواظرُ
ويا عِفَّتي ، ما لي ؟ و ما لَكِ ؟ كلّما هممتُ بأمرٍ ، همَّ لي منك زاجرُ
كأن الحجا والصّون والعقل والتّقى لديّ ، لربّات ، الخدور ضرائرُ
وهُنَّ، و إن جانبتُ ما يشتهينهُ، حبائبُ عندي ، منذ كنَّ ، أثائرُ (٢)

إن خطاب الشاعر لجميع هذه المعنويات ، يمثل انحرافاً أسلوبياً يُسقط من خلاله صراعه النفسي على هذه المعنويات ، فحوار الشاعر مع هذه الأشياء ، يمثل حواراً ذاتياً ، ينم عن توتر الشاعر واضطراب حواسه ، فيقع في حيرة من أمره في ما يشتهيه وما يحبه وفي ما يردعه عما يريد ، فالقلب والنفس يمثلان موقفاً واحداً وهو الهوى والشهوة ، بينما يمثل كلّ من العقل والعفَّة والتقى موقفاً آخر معاكساً للسابق ، ينهى عن الهوى ويدعو للصون .

---

١) انظر : موسى ربابعة ،" ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى "، مرجع سابق ، ص ٦١

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١١٧

إنَّ الصراع في نفس الشاعر ، يتطلب تعبيراً بهذا الشكلّ ، فهذه الفوضى التي تسكن وجدان الشاعر ، تملي عليه أن يُفرد كلّ شيء معنوي في شخصيَّة منفردةٍ ، لتصوير هذا الصراع .

يجمع الشاعر الدموع والقلب والنفس معاً مرةً أخرى ، ولكنه في هذه المرة يجعلها في موقف اتحاد ومشاركة في الشوق إلى أخيه ، فكان جمع هذه الأشياء معاً في إقرار الشوق ، أشد وقعًا في نفس المتلقي ، قال أبو فراس : -

تـقرّ دمـوعي بشوقي إليك ، ويـشهد قلبي بطول الكرب
وإنـي لمجتهد في الجحـود ، ولـكن نفسـي تأبى الكذب
وإني عليك لجاري الدمـوع ، وإني عليك لصبٌّ وصِب (١)(٢)

نلحظ أن الشاعر بعد أن افرد كلّاً من الدمع والقلب والنفس في البيتين الأولين ، عاد وجمعها في حديثه عن نفسه في البيت الثالث ، وذلك إقرارٌ بالشوق دون أيّ ريبة ودون نزاع .

يقول أبو فراس مخاطباً عينيه : -

هيَ الدار من سلمى وهاتي المرابع فحتى متى ياعين دمعك هامـع ؟
ألم ينهك الشَّيب الّـذي حلَّ نازلاً؟ وللشيب بعـد الجهل للمرء رادع !

ويكمل :-

وإن ظمئت نفسي إلى طيب ريقها لقد رويت بالدمع مني المدامع . (٣)

---

١) صَبِبْتُ إليه صَبَابة فأنا صَبٌّ أي عاشق مشتاق – الوَصَبُ الوَجَعُ والمرضُ والجمع أَوْصابٌ ووَصِبَ يَوْصَبُ وَصَباً فهو وَصِبٌ : أي مريض .

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٨

٣) المصدر ذاته ، ص ٢٠٩ – ٢١٠

يعاتب الشاعر عينيه في هذه الأبيات ، جاعلاً منها شخصاً آخر غيره ، ليبعد عن نفسه الإقرار بالبكاء ، فالبكاء من الرجل ضعف ،لكن الشاعر يجعل من عينيه معادلاً موضوعياً لحزنه ، فينسب الدموع والبكاء لها ، دون أن يكون مجبراً على البوح بضعفه ، مع سوقه للانحرافات الأسلوبيَّة .

يأتي لنا الشاعر بصورة أخرى في الأبيات السابقة ، حيث يجعل من الشَّيب شخصاً رادعاً للعين ، ليعيد الشاعر صورة الصراع بين عدة أشخاص ، هم في الحقيقة رموز تمثل الصراع النفسي داخل ذات الشاعر ، مدخلاً عنصراً ثالثاً في الصراع ، وهو النفس ، فهي الطالبة للحبيبة الظامئة إلى طيب ريقها ، فترويها الدموع .

إن هذا النسيج الخلَّاق بين انحرافات الصورة في الأبيات السابقة ، يشكلّ جزءًا من البُنية اللغويَّة للنص الأدبي ، فتداخل هذه الأشكال في نسق تعبيري خلاّق ، هو ما يجعل هذا النص يمتلك بنية شعريَّة متماسكة ، ينسج خيوطه ويجمع أجزاءه الأسلوب الأدبي ، الَّذي لا يمكن عزله عن الشعريَّة . (١)

ليست هذه المرة الوحيدة التي يدخل الشاعر فيها الشَّيب كشخصيَّة فعّالة في تصويره ، فقد خاطب الشَّيب ، وقال : -

عذيري من طوالع في عذاري ، ومن ردّ الشباب المستعار !(٢)

ويكمل :-

وما زادت على العشرين سني فما عذر المشيب إلى عذارِ ؟
وما استمتعت من داعي التَّصابي إلى أن جاءني داعي الوقارِ
أيا شيبي، ظلمت ! ويا شبابي لقد جاورت ، منك ، بشرّ جارِ!
يُرحِّل كلّ من يأوي إليه ويختمها بترحيل الديارِ (٣)

---

١) انظر : خوسيه ماريا (Jose Maria) ، نظرية اللّغة الأدبيَّة ، مرجع سابق ، ص ٣١

٢) مَن يَعْذِرُك فَعِيل بمعنى فاعل يقال عَذِيري – طوالع : بداية الشيب – عِذَارٍ حسَنٍ على خَدِّ فرس ومنه العذار : الجانب

٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٨٨ – ١٨٩

نجد أنَّ الشاعر جعل من الشَّيب معادلاً لتقدّمه في السِّن ، وذلك لعدم قدرته على الاستمرار في التصابي والنشاط ، فالشَّيب علامة وقار ورزانة ، لكنه يثير في نفس الإنسان صراعاً ، بين ما كان وما سيكون ، فالشَّيب علامة على مضيّ الزمن ونقصانه ، لهذا فإنه يولّد الخوف من فقدان ما يملكه الشخص من شباب وصحة وقوة .

تبرز صورة الشَّيب جليّة في الأبيات السابقة ، في تشخيص الشاعر له ، جامعاً إياه مع شخصيَّة مقابلة له وهي الشباب ، فالشَّيب ظالمٌ جائر ، يأتي من غير موعد ودون تنبيه ، والشباب يرحل مسرعاً دون أن يستمتع الشاعر به . ومن ذلك قول الشاعر : -

رأيتُ الشَّيب لاح فقلت : أهلاً ، ووودعت الغواية والشبابا (١)

ففي هذه الصورة يُرسخ الشاعر فكرته ، في عدم اجتماع الشَّيب والتصابي معاً ، فاستقبال الشَّيب مرافق لتوديع التصابي والشباب .

و من مخاطبة الشاعر للمعنويات مخاطبته للجرح النفسيّ، فالشاعر يجسد ألمه وحزنه على ولديه، في شكلّ الإنسان الواعي، وذلك ليظهر الشاعر مدى ألمه وشدة حزنه في مخاطبته لهذا الجرح، فيقول: -

يا قرح ، لم يندمل الأوّلُ ! فهل بقلبي لكما محملُ ؟
جُرحان ، في جسم ضعيف القوى ، حيث أصابنا فهو المقتلُ ! (٢)

فمخاطبة الشاعر لجرحه، احتياجٌ منه إلى من يشكو إليه ، فلم يجد سوى جراحه يفضي إليها حزنه وانكساره ، فالجرح شيء خفي من خبايا النفس ، ومن الصعب التعبير عنه دون استعمال الصور الدالة الكاشفة للمشاعر ، فلا بد من تجسيد هذا الألم ليكون واضحاً للملتقي واقعاً في نفسه .

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٩
٢) المصدر ذاته ، ص ٢٢٩

وخلاصة القول في ما جاء بمخاطبة الشاعر للمعنويات ، أنَّ الشاعر استخدم المعنويات في شعره ،ليجعل منها معادلاً موضوعيًّاً و معنوياً لما يحس به ، يحكي من خلالـه مكنونـات نفسـه ، و ممثلاً صراعه الداخلي بواسطة تلك الشخصيات المبتكرة، شادًّ في ذلك انتباه المتلقي ، ومفاجئـاً لـه ، دون أن يكون مجبراً على الوصف والبوح المباشرين .

سابعاً : مخاطبة الصفات : -

يكثر أبو فراس في قصائده من مخاطبة سيف الدولة ومناداته له بالصفات ، ولذلك تأثير في نفس المتلقي ووعيه ، فمناداة شخص بصفة ما ، ترسيخ لهذه الصفة ودلالة على وجودها ، حتى أصبحت جزءاً منه ، يُعرف من خلالها ، غير مغفلين أنَّ أبا فراس كان يخاطب سيف الدولة ويناديه بصفاتٍ تكشف عن رأيه فيه ، وترسم صورته ، فكان هذا الانحراف الأسلوبي أداة ناجحة في يدي أبي فراس ، ليفاجئ المتلقي ويترك في نفسه أثراً ، و يرسخ في مخيلته انطباعاً ، يصبُّ في مصلحته .

يقول أبو فراس مخاطباً سيف الدولة ، بعد أن بلغهُ ذهاب أمه إلى سيف الدولة لتطلب منه افتداءه ، فردَّها خائبة :-

يا سيداً، ما تُعدّ مكرمةٌ، إلا و في راحتيه أكملها

ويكمل :-

أنت سماءٌ ، ونحن أنجمها ، أنت بلاد ، ونحن أجبلها !
أنت سحابٌ ، ونحن وابله ، أنت يمين ، ونحن أنملها !

ويكمل في نفس القصيدة قائلاً : -

يا واسع الدار؛ كيف توسعها ونحن في صخرةٍ نزلزلها !
يا ناعم الثوب ! كيف تبدله؟ ثيابنا الصوف ما نبدِّلها !
يا راكب الخيل ! لو بصرت بنا نحمل أقيادنا ، و ننقُلُها !

ويكمل :-

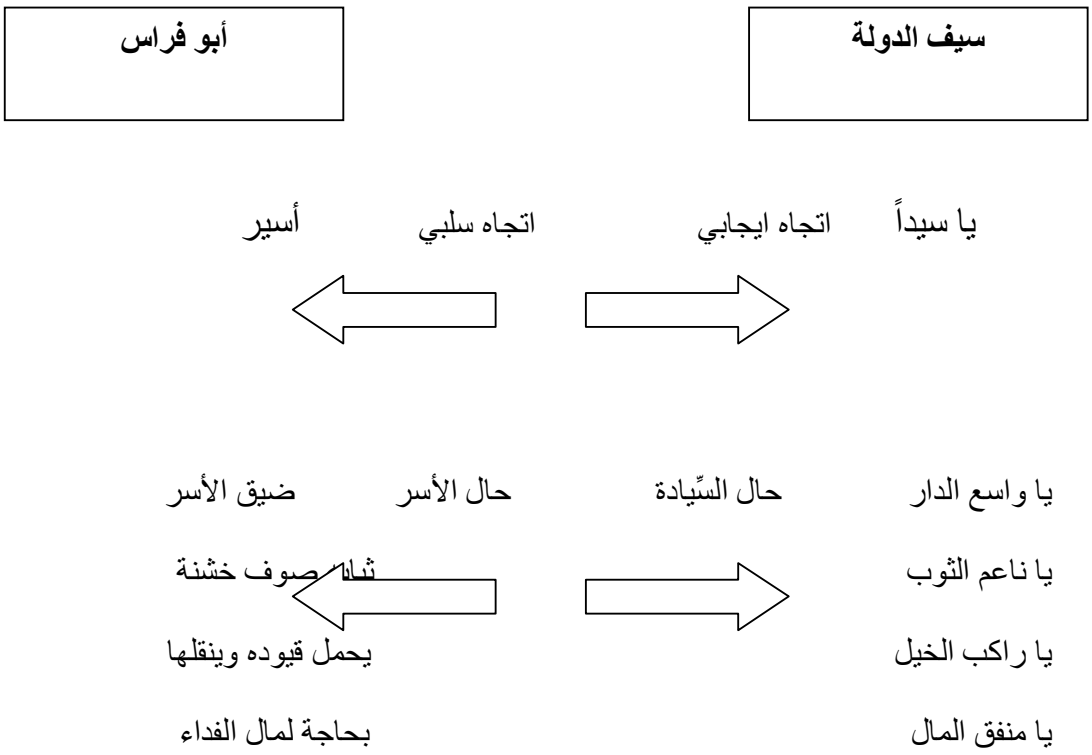
يا منفق المال لا يريد به إلا المعالي التي يؤثِّلُها(١)(٢)

---

١) التأثيل التأصيل وتأثيل المجد بناؤه و يؤثِّلها هنا : يؤصلها و يعظِّمها .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٧٣ – ٢٧٦

إنَّ منـاداة سيف الدولـة بالصـفات السـابقة ، يقدم لنـا تصـويراً للحـال الَّـذي يعيشـه ، ليصـل الشاعرمن خلال هذا التصوير إلى إظهار صورته المقابلـة لسيف الدولـة ، فنجد أن هذه الصـفات جاءت مقارِنةً بين الأحوال ، حاملـةً لـون الاستعطاف ، فمخاطبـة سيف الدولـة بمـا يتصـف بـه من صفات وبما يتحلى به من نعيم ، مع مقابلة هذه الصفات ، بصفات أبـي فـراس ، يجعل من الملتقي أكثر تعاطفاً مع الشاعر . وبخاصـةً المُخاطَب الأول في هذه القصيدة وهو سيف الدولة .

ويمكن توضيح هذه الصفات ومقارنتها مع ما يقابلها، بالرسم الآتي الَّذي يظهر ملامح الصورة المرسومة في اتجاهين: الأول إيجابي والأخر سلبي:-



يقوم الشاعر بذكر مجموعة من الصفات التي تُظهر حال سيف الدولـة ، والتـي كـان الشـاعر جزءاً منه في الماضي ، ليقابل هذه الصفات ، بصفاتٍ جديدةٍ تحكي حاله في الوقت الحاضر ، حيث تشكِّل كُلَّ مجموعةٍ من الصفات صورةً لحياةٍ عاشها الشاعر ، ليجري مقارنةً بين هاتين الصورتين ، ويطرح سؤالاً مستتراً ، لماذا لا يشارك سيف الدولة في النعيم ، كما كان يفعل قبلاً ، ولماذا يبقيه في العذاب ؟.

يبدو أن مناداة أبا فراس لسيف الدولة بصفاته ، سمة عامة من سمات أبي فراس الأسلوبيَّة ، ففي معظم الأحيان ، ينادي الشاعر ابن عمه بصفات العظمة والقوة والعزَّة ، فيقول :

يا فـارج الكرب العظيـم ، وكاشف الخطب الجليل
كن ، يا قوي، لذا الضعيف ، ويا عزيز ، لـذا الذلّيل !

ويقول : -

يا عـدّتي فـي النائبـات ، وظـلـتي عند المقيل ! (١)

ويقول في موضع آخر : -

وإنـك للمولى ، الَّـذي بك اقتدي ، وإنك للنجم ، الَّـذي بك أهتـدي
وأنـت الَّذي عرّفتني طرق العلا ؛ وأنت الَّذي أهديتني كلّ مقـصدِ
وأنـت الَّذي بلّغتني كـلّ رتبـةٍ ، مشيت إليها فـوق أعناق حسّدي
فيا ملبسي النُّعمى التي جلَّ قدرهـا لـقد أخلقت تلك الثياب فجدّدِ (٢) .

ومن مخاطبة الشاعر لسيف الدولة وهو في الأسر ، بعد أن ردّ عليه رداً خشناً : -

أسيف الهدى ، وقريـع الـعرب عـلام الجفاءُ ؟ وفـيم الغضب ؟

ويكمل :-

وأنت الكريمُ ، وأنت الـحليـمُ ، وأنت العطوف ، وأنت الحَدِب (٣)(٤)

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٦٤ ، ٢٦٥
٢) المصدر ذاته ، ص ٩٧
٣) حَدِبَ فلان على فلان يَحْدَبُ حَدَباً فهو حَدِبٌ وتحَدَّبَ تَعَطَّفَ وحَنا عليه و الحَدِب : العطوف .
٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٣٧

إنَّ الأبيات السابقة ، وإن كانت ذاكرة للصفات عادَّةً لها (يا فارج الكرب ، يا كاشف الخطب، يا قوي، يا عزيز، يا عدتي ، ظلتي، إنك للمولى ، إنك للنجم ، وأنت الَّذي ، فيا ملبسي النعمى ، سيف الهدى ، قريع العرب ، أنت الكريم ، أنت الحليم ،أنت العطوف ،أنت الحدب) ، لا يمكن عدّها من باب الوصف ، فلكلّ صفة منها غاية ، وسبب خفي يحرك المشاعر في الاتجاه الذي يبتغيه الشاعر .

إن استخدام الشاعر لهذه الصفات بهذه الطريقة ، انحراف أسلوبي يدفع القارئ للبحث عن جوهر النص ودلالته الحقيقية ، التي تتعدى الوصف والتشبيه ، إلى ما هو شعوري كامن في نفسيَّة الكاتب ، آخذين في عين الاعتبار مهمة السِّياق في ضبط دلالات هذه الصفات وتوجيهها (١)

---

١) انظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته ، مرجع سابق ، ص ٢٥٢ – ٢٥٥

الفصل الثالث
الحوار

الـحـــوار

الحوار لغةً" كلّمته فأرجع إليّ حَوَاراً و حِوَاراً و مُحاورةً و حويراً ومَحُورة بضم الحاء بوزن مَشُورة أي جواباً ، وأحار علمه جوابه ردَّه ، وأحرت له جواباً وما أحار بكلّمة ، والاسم من المحاورة الحوير تقول سمعت حويرهما وحوارهما ، والمحاورة المجاوبة والتحاور التجاوب وتقول كلّمته فما حار إلي جواباً وما رجع إلي حويراً ولا حويرة ولا مَحُورة ولا حواراً أي ما ردَّ جواباً ، واستحاره أي استنطقهُ " (١)

والحوار اصطلاحاً " أسلوب يجري بين طرفين ، يسوق كلّ منهما من الحديث ما يراه ويقتنع به ، ويراجع الطرف الآخر في منطقه وفكره ، قاصداً بيان الحقائق وتقريرها من وجهة نظره " (٢)

ولا تلزم في الحوار صورة الخصومة، وإنما يغلب عليها صورة تبادل الكلّام بين الطرفين أو أكثر (٣) ، فهو أداة أسلوبيَّة تستخدم في معالجة الموضوعات ، للوصول إلى حقيقة معينة في أحد العلوم ، أو جانب من جوانب الفكر (٤) .

أما الحوار الفني فإنه " حديث بين شخصين أو أكثر تضمّه وحدة الموضوع والأسلوب ، وهو يقوم أساساً على ظهور أصوات أو صوتين على الأقل لأشخاص مختلفين ، وهذا ما يجعل الكلّام يتسق بطريقة تثير الاهتمام " . (٥)

---

١) ابن منظور ، لسان العرب ، مصدر سابق ، مادة (حور) .

٢) عبد الستار الهيتي ، الحوار (الذّات ...والآخر) ، ط ١ ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، قطر ، ٢٠٠٤ ،ص ٤٠

٣) انظر : السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، ط ١ ، د.م ، ١٩٩٣ ، ص ٩

٤) انظر : عبد الستار الهيتي ، الحوار (الذّات ... والآخر) ، مرجع سابق ، ص ٤٠

٥) السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ١٠

إن استخدام القصَّة بشكلّها الحواريّ في القصيدة ، استخدام لوسيلة تعبيرية ناقلة للأحوال بشكلّ أكثر واقعية ، وليس المراد من هذه الوسيلة القصة بحدِّ ذاتها ، لذلك فإن الشعراء الَّذين استخدموا هذه الوسيلة اكتفوا باللمسات الموحيَّة الدّالة (١)

" والحوار لون من ألوان الأداء الفني ، وأداة من أدوات التعبير ، يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن فكرته بطريقة مثيرة ، وتزداد أهميته كلّما كان طبيعياً في التعبير عن الفكرة ، لا افتعال فيه ولا تكلّف " (٢)

والحوار في القصيدة حكاية الواقع مضافاً إليه عنصر التشويق والخيال ، يأتي به الشاعر ليحكي ما دار بينه وبين غيره ، بطريقته الخاصة ، ليبتعد عن التجسيم ويقترب من السرد القصصي (٣).

يساعد الحوار على تصوير المواقف ، وبث الصراعات النفسيَّة والعاطفيَّة و الأحاسيس المتضاربة ، مثل : الخوف ، والغيرة ، والتردد ، أو الشجاعة ، والجبن ، وذلك بجعل الشخصيات تتكلّم مع بعضها البعض ، مصورة نفسها حاكيَّة أفكارها .(٤)

كما يقوم الحوار بتحديد ملامح الشخصيَّة، الطبيعيَّة والبيئيَّة والمهنيَّة والسلوكيَّة. وربما شكلا في بعض الأحيان ، وذلك موافقة لقولنا : أن طبيعة الشخصيَّة وثقافتها وبيئتها وظروفها ، هي التي تحدد كلامها أو حوارها لغةً وفكرًا ومستوى . (٥)

يعتمد الشاعر على الحوار لإقناع المتلقي بخصوصيات الشخصيَّة المختلفة ، وهذا الإقناع ، لا يتحقق تحققاً تاماً ، إلا بكشف الشخصيَّة عن نفسها ، عن طريق الكلام الَّذي تنطق به . (٦)

---

١) انظر : السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ١٥
٢) المرجع ذاته ، ص (أ)
٣) انظر : المرجع ذاته ، ص ١١
٤) انظر: نجم عبد الله كاظم، مشكلّة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٨، ص ٦٥
٥) انظر : الرجع ذاته ، ص ٧٧
٦) انظر : المرجع ذاته ، ص ٧٧ ، ٧٨

" العمل الفني في حقيقته لا يقتصر على تسجيل استجابة الفنان الشخصيَّة لحادث أو موضوع معين فحسب بل يشمل أيضاً آراءه وأفكاره وأحاسيسه وكلّما ازداد الفنان عبقريّة كشفت عبقريته عن مزيد من الطاقة و الفرديّة. والشاعر الكبير هو الَّذي يعالج أحداث الحياة العاديَّة للناس في شعره، فيجعل من لغة الحياة اليوميّة لغةً لشعره ويخرج تلك الأحداث العاديَّة البسيطة بخياله المبدع ، فتبدو في ثوب جديد " (١)

و الحوار يسهم في منح الشخصيَّة الحياة ، وهو أداة فاعلة في تقديم شخصيات حيّة وواقعيّة ومقنعة من جهة ، ومختلفة غير متشابهة من جهة أخرى ، ليستطيع الكاتب الوصول إلى الواقعيَّة والإقناع بالشخصيات ورسمها رسما تصويريا دقيقا . (٢)

يلجأ الشاعر للحوار ، فينقل الخطاب من الوصف المباشر ، الَّذي يعتمد على الصوت الواحد ، إلى صوتين متقابلين ، وذلك ليضفي الحيويّة و الحياة على القصيدة (٣)

يضفي الحوار لذّةً فنيَّة على القصيدة الشعريَّة، و يزيد من تأثيرها في النفوس، ويزيد أيضاً من قدرتها الجماليَّة، مما يجعل نزع الموقف الحواري من سياقه و استبداله بخبر يُروى، إجهاضٌ لجماليَّة النص و إنقاص من قدرته على التأثير في النفوس (٤).

" وفي المواقف القصصيّة، يقوم الحوار بدور هامٍ في العمل القصصي، إذ يساعد في رسم الشخصيَّة ، ونمو المواقف ، وتجسيد التجربة ، كما يخفف من رتابة السرد نظراً لتنوع الأصوات تبعاً لتنوع الشخوص المشاركة فيه . فالحوار يأسر القارئ والسامع ، ويدعو كلّاً منهما إلى المتابعة ، كما يكشف عما يدور في نفوس الشخصيات من أهواء ونوازع وأفكار ، يضائل دونها الحديث العادي الَّذي يظل على وتيرة واحدة ، أو إيقاع واحد " (٥)

---

١) عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، الوكالة العربية للتوزيع والنشر ، د.م ، د.ت ، ص ٥٤

٢) انظر : نجم عبدالله كاظم ، مشكلّة الحوار في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص ٨٠

٣) انظر : السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ب

٤) انظر : المرجع ذاته ، ص ٢٢١

٥) السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ج

يكشف الحوار عن رموز الذّات والحياة ، ويقدم رؤية المبدع المتأججة داخل نفسه ، وكأن الحوار لغة العالم الداخلي للذات ، فالشاعر قد يزيل القناع عند استعماله الضمائر ، ويكشف عن الذّات المتألمة عندما يدير حواراً ساخناً ، أصله صراع داخلي في نفس الشاعر .(١)

عندما يستخدم الشاعر الحوار في قصيدته، فإن ما يهمه أولاً وقبل كلّ شيء ، أن يثير في نفس القارئ أعجاباً ودهشة وميلاً ، ولا يهمه وضع عُقَدٍ مستعصية تكد الذهن وترهق المتلقي(٢)

يساعد الحوار على رسم الأطر والتقاط الأحداث وابتداعها ، وفي رسم تلك الأطر و الأحداث صياغةٌ للقصة بكلّ ما فيها من شخوص ووقائع، مما يجعلها قريبة من النفوس ، مؤثّرةً فيها ، فالشاعر يجعل من الحوار مناسباً لكلّ شخصيَّة ناطقة به ، متناسقة وفكره وموضوعه ، مجسِّمة ً للواقع ، ومفجرة للحيويَّة فيه . (٣)

ومن قدرة الحوار عند استعماله في القصائد الشعريَّة، أنه يجعل الشخصيات قادرة على التحرك والنطق والمشاركة، وكأنها شخصيات مسرحيَّة تمثل قصصاً على خشبة المسرح ، لكلّ شخصيَّة منها دورها ، ولكلٍّ منها طبيعة و شكلٌ مختلف ، يخدم الشاعر و ينقل فكرته بشكلٍّ مؤثر (٤) .

إن الحوار أداة أسلوبيَّة ، يستخدمها الكاتب في تكوين الشخصيَّة والتعبير عنها وعن آرائها ، وعن نظرتها إلى الحياة ، وفي تصارع الشخصيات مع بعضها البعض ، تنكشف لنا حقيقة مشاعرها واتجاهاتها المختلفة . (٥)

---

١) انظر : محمد الخلايلة ،بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ١٩٥

٢) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ١٦

٣) انظر : المرجع ذاته ، ص ٤ ، ٥

٤) انظر : المرجع ذاته ، ص ٦

٥) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ٦ ،٧

يضفي الحوار على القصيدة الجاذبيَّة والتأثير ، فهو يطرق الأسماع طرقاً ويبقى عالقاً في الأذهان ، وله لوطة في القلوب ، لأن هذا الحوار جزء من نفسيَّة الكاتب ، والبناء النفسي لا يختلف شيئاً عن البناء الفني ، إذا كان الفنان يطرح عن طريق الحوار جزءًا لا يتجزأ من نفسيته وطبيعته (١) .

يخدم الحوار الشاعر في إيصال ما يريده من تأثير في المتلقي ، سواءً حمل الحوار طابع المواجهة - وفيه تتحدى الشخصيات المتحاورة بعضها بعضاً - أو حمل طابع الموافقة ، حيث يكمل أحد المتحاورين الفكرة التي يطرحها الآخر ، وفي كلتا الحالتين تظهر الشخصيات على حقيقتها ، لأن الحوار يكشف عن الكثير من الجوانب النفسيَّة لأفراده ، مهما تنوعت موضوعاته وتعددت شخصيَّاته .(٢)

تختلف أنواع الحوار عن بعضها البعض ،وذلك في طبيعتها وطولها و قصرها ، وطبيعة المخاطب في كلّ منها ، ولكلّ نوع من هذه الأنواع وظيفة يؤديها ، تصلح في مكان ، وقد لا تصلح في غيره ، فطبيعة الحوار بين اثنين ناتجة عن تقدير الشاعر لما يريد انجازه من خلال هذا الحوار ، الَّذي يلائم طبيعة كلّ منهما (٣)

ينقسم الحوار من حيث حوار الشاعر مع نفسه أو مع غيره إلى قسمين : -

أولاً: الحوار الداخلي (مع الذّات) : - " وهو العمل على مراجعة الإنسان لنفسه وأفكاره ، والوقوف معها وقفة تأمل وتصحيح لتحديد مواطن الخلل وإصلاحها ، وتحديد مواطن الصحة لتعزيزها ودعمها " (٤)

---

١) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ١١ – ١٣

٢) انظر : السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ب ،ج

٣) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ١١

٤) عبد الستار الهيتي ، الحوار (الذّات ... والآخر) ، مرجع سابق ، ص ٩٩

وهو أيضًا حوار الشاعر مع نفسه ، ويضيف هذا النوع من الحوار للموقف المراد التعبير عنه أبعاداً لم تكن لتظهر ، لو اكتفى الشاعر بالإخبار عن الواقعة ، لكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة عن طريق الحوار ، يجعل من النص أكثر تأثيراً وإقناعاً (١)

إنَّ الحوار مع الذّات يأخذ أشكالاً عديدة ، هي :

" أ- المناجاة والدعاء .

ب- اللوم والمعاتبة للذات ((النفس اللوامة)) .

ج- الحوار الداخلي ((الحوار الوطني)) "(٢) : - وهذا النوع من الحوار " حوار بين أبناء الأمة الواحدة " (٣) وقد اعتبره المؤلف من الحوار مع الذّات ، من ناحية دينية ، قد لا تفيدنا في دراستنا للحوار بوصفه سمة من سمات الأسلوب الشعري ، وبنيَّة من بُنى اللّغة الشعريَّة في شعر أبي فراس .

ثانياً: الحوار الخارجي (مع غير الذّات) : - وهو محاورة الشاعر لغيره في القصيدة ، مما يكشف عما في نفس الشخص الآخر ، فنرى في القصيدة توتر وانفعالاً يجسد لمحات نفسيَّة و فنيَّة امتزجت معاً . (٤)

يتناوب الحوار في القصيدة العربية الطول والقصر، و بذلك يظهر لنا شكلان من الحوار حسب الطول والقصر ، هما :

أولاً: الحوار المديد : وهو حوار يأخذ معظم القصيدة ، يقص به الشاعر كلّ ما يجول في فكره من حقائق وأحاسيس وحكايات ، مدرجاً في هذا الحوار العديد من الشخصيات ، مما يرينا لون الحياة الاجتماعيّة التي يعيشها الشاعر . (٥)

---

١) انظر : السيد أحمد عمارة ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧

٢) عبد الستار الهيتي ، الحوار (الذّات ... والآخر) ، مرجع سابق ، ص ٩٩

٣) المرجع ذاته ، ص ١١١

٤) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ١٢

٥) انظر : المرجع ذاته ، ص (٣٩ – ٤٥)

ثانياً: الحوار البرقي الخاطف :- ويأتي هذا الحوار في القصيدة " يجري في سرعة البرق يخطف الأبصار والقلوب فلا يترك أثراً، سوى تلك اللّمعة وذلك الفيض النوراني الَّذي تتفتح له القلوب دون أن تمسك منه النفوس شيئاً " (١) ، ويأتي هذا النوع ليترك للمتلقي فرصة التفكير والاعتقاد بما يشاء، خالقاً في النفوس توتراً خاطفاً ، يشد النفوس ويلفت الأنظار . (٢)

وبذكرنا للحوار المديد والخاطف ، فإننا لا نحدد قيمته بالطول والقصر ، " فقيمة الحوار الفنيَّة ليست في طوله أو قصره . وإنما تكمن في قدرة هذا الحوار أو ذاك على التغلغل في أعماق النفس البشريّة ، وعلى معرفة نوازعها وميولها وما تفكر به . ثم في قدرة الشاعر على التخيُّر والانتقاء واستغلال عنصر المفاجأة ، ثم إجادته في خلق عنصر التوتر لدى القارئ أو السامع وفي استطاعته أن يخلف في نفسيهما أثراً ما " (٣)

تختلف طبيعة الحوار في طريقة جريانه وتصادم الأصوات أو اتفاقها مع بعضها البعض ، فنجد أن طبيعة الحوار تكون في شكلين :

أولاً: الحوار الدرامي : - و الدراما – مطلقاً – تصارع أضداد وازدحام فكر ، فهي تقوم على تعارض بعض الآراء لبعض والوصول إلى النتيجة المرضية للجمهور عن طريق التحام بعض الأفكار ببعض واصطدامها (٤)

وقد يعتمد الشاعر في هذا النوع من الحوار على عنصر المفاجأة ، حيث تشكِّل جميع العناصر الأخرى روافد له ، فتسير الأصوات . جميعها في اتجاه واحد ، ليأتي الشاعر بعنصر المفاجأة المخالف للمقدمات ، ليبهر المتلقي بغير ما يتوقع (٥)

---

١) عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ،مرجع سابق ، ص ٢٧
٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ٢٨
٣) المرجع ذاته ، ص ٢٥
٤) انظر : المرجع ذاته ، ص ٤٦ ، ٤٧
٥) انظر : المرجع ذاته ، ص ٤٧

ثانياً: الحوار السّردي: - يقوم هذا النوع من الحوار " على التّدرج الطفيف في الشعور وخفايا الفكر، حيث يستطيع الفنان في هذا السبيل أن ينقل كثيراً من مشاعره، وان يرسخ كثيراً من مفاهيمه. فالتعبير الفني ليس اندفاعياً خالصاً وليس مجرد غليان محض بل قد لا يستطيع الفنان أن يخلق إلا إذا استجمع انفعالاته في هدوء " (١)

إن هذا الحوار أقرب ما يكون للسرد ، الَّذي يساعد على طرح الفكر مباشرة دون اللعب فنياً بأفكار الجمهور أو خلق التوتر في أنفسهم ، وهذا لا يعني بالضرورة اختفاء عنصر التشويق من القصيدة ، فالحوار السردي يظهر قدرة الشاعر على تطويع اللّغة لتناسب كلّ الشخوص ، والدرايَّة بنفسيَّة من يتحدث عنهم . (٢)

يتضح لنا مما سبق أنَّ الحوار أداة أسلوبيَّة في يد الشاعر ، تزيد من تأثيره في المتلقي وتزيد من قدرة الشعر على الإقناع ، وبجميع أشكال الحوار وأقسامه ، فإن الحوار يعد فنياً بالمقام الأول ، يحمل على عاتقه مجموعة من المهام ، فهو يبث الحيويّة في النص ، ويجعل منه أكثر تمثيلاً للواقع ، ويكشف رموز الحياة والذّات ، بشكلّ تمثيليّ مسرحيّ وواقعي .

وكما في البنيات السابقة التي قمنا بدراستها ، فإن الحوار يشكلّ ظاهرة في شعر أبي فراس الحمداني ، لا تقل أهمية عن غيرها ، ففي نسج الشاعر لبنية الحوار ، قيمة موضوعيّة وفنيَّة ، ولذّة جماليَّة ، تشكِّل إحدى أبعاد البُنية الشعريَّة في شعره ككلّ ، وتكون إحدى مفاتيح دراسة شعره وفهمه ، ونقطة للكشف عن نفسيَّة الشاعر ، وتوتره ، وصراعاته الداخليّة .

---

١) عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق، ص ٥٨ ، ٥٩

٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ٥٩

*** ظاهرة الحوار في شعر أبي فراس الحمداني :-**

تزيد بنية الحوار اللغوية في شعر أبي فراس من قدرته في التأثير بالمتلقي وتجعل من النص أكثر حيويّة و واقعيّة، مما يجعله أكثر أقناعاً وتأثيراً في المتلقي ، فخيال الشاعر المبدع ، نجح في شق الطريق إلى رسم صورة حيَّة ، وبناء عالم واقعي ، عن طريق استخدامه للحوار في رسم الشخصيات وكشفه عما تحمله هذه الشخصيات من أفكار .

إن الفاحص لشعر أبي فراس الحمداني يجد مجموعة من الحوارات ، يمكن دراستها في عدة عناوين ، هي :-

أولاً: محاورة الذّات
ثانياً: محاورة النساء (المحبوبة ، الأم ، قائلة ، فتيات الحيّ)
ثالثاً: محاورة الأصدقاء

أولاً : محاورة الذّات : -

يكشف الحوار الداخلي ، عن ذات الشاعر المتأزمة ، وكأن الحوار لغة العالم الداخلي للذات ، فعندما تزيد آلام الذّات ، فإن الصوت يملؤها ، ويشكّل الحوار الذّاتي أداة أسلوبيَّة كاشفة لهذا الصوت ومجسدة له (١)

يقوم الشاعر بمخاطبة نفسه وقلبه، لإظهار الصراع القائم في وجدانه، فبعد أن شخّص الشاعر هذه المعنويات، فقد قام النص على الحوار الَّذي كشف عن حقيقة العلاقة بين الشاعر مع نفسه، فهو مضطرب متصارع مع ذاته، فيقول :

فيا نفس ما لاقيت من لاعج الهوى ! ويا قلب ما جرَّت عليك النواظرُ
ويا عفتّي ، مالي ؟ ومالكِ ؟ كلّما هممتُ بأمرٍ ، همَّ لي منك زاجرُ (٢)

---

١) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ١٩٥ ، ١٩٦
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١١٧

إنَّ هذا الحوار ، ذو صوت واحد ، هو صوت الشاعر ، وهذا وإنْ كان مخالفاً لتعريفنا للحوار ،الَّذي يشترط وجود صوتين على الأقل ، فإن صوت الشاعر هنا في مخاطبته لقلبه ونفسه يُعدُّ من باب الحوار ، الَّذي من شأنه خلق صورة تعبيريَّة جماليَّة ، يتكون أحد أطرافها من ذات ناطقة ، وأخرى صامتة يعبر عنها السياق ، ومهما كان نوع هذا الحوار فإنه يقوم بدوره في إضفاء الحيويَّة على النص ، وجعله أكثر إقناعاً للملتقي .

بعد محاورة الشاعر لقلبه ونفسه ومعاتبته لهما ، فإنه يتجه بحواره الذّاتي إلى حوار يناجي فيه ربه ، " حيث أن دعاء الإنسان نابع من حسن الظن بالله تعالى والثقة باستجابته " (١) ، فيقول :

أقول وقد ضج الحُليّ ، وأشرفت ، ولم أُروَ منها ، للصباح بشائر :
أيا رَبِّ حتى الحُليّ مما نخافهُ وحتى بياضُ الصبح مما نحاذرُ (٢)

إنَّ مناجاة الشاعر لله تعالى ، يصور فيه الشاعر معاناته وألمه ، ويظهر فيه شكواه مما يلاقيه من عقبات ، تُولّد لديه صراعًا نفسياً ، فالشاعر يستبدل الشكوى والوصف المباشرين لحاله ، بالحوار الَّذي يتوجه به إلى الله تعالى ، وهو حوار يحتاج لطرف واحد فقط ، يقابله ظنُّ الشاعر بربه .

يقول الشاعر وقد عانى من الشَّيب ، الَّذي غزا رأسه ، وجعل نفسه تضطرب :

أمرت بقصّهِ ، وكففت عنه ، وقرَّ على تحمله قراري
وقلت : الشَّيب أهون ما ألاقي من الدّنيا وأيسر ما أداري !

و يكمل :

ومعتكف على حلب بكيٌّ ، يقوتُ عِطاشَ آمال غزار
يقول لي: انتظر فرجاً ؛ ومن لي بأنَّ الموت ينتظر انتظاري ؟ (٣)

---

١) عبد الستار الهيتي ، الحوار ... الذّات و الآخر ، مرجع سابق ، ص ١٠١
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١١٨
٣) المصدر ذاته ، ص ١٨٩ ، ١٩٠

إنَّ صوت الشاعر في البيت الثاني ، حوار ذاتي ، يبوح من خلاله بمكنونات صدره ، ويخرج الصوت المكبوت في أعماق نفسه بشكلٍ أكثر إقناعاً وواقعيَّة من غيره .

وفي البيت الرابع يستعين الشاعر بشخصيَّة مجهولة، لا نعرف عنها سوى ما تقوله وتنطق به ، وذلك لينشر الشاعر الحياة في الأبيات ، فالحوار بين ذات متكلّمة وأخرى غائبة ، ما هو إلا حديث النفس للنفس ، وخلق هذه الشخصيَّة إثراء فنيَّ للقصيدة (١).

ثانياً : محاورة النساء :-

تكثر في شعر أبي فراس مواقف حواريَّة مع النساء ، يظهر لنا الشاعر فيها صوت المرأة ورأيها فيه ، وحبها له ، ولوعتها عليه ، موسعاً في ذلك إطار الحوار ، ومادا في أفقه ، ليشمل جزءًا مهماً من الحياة اليوميَّة ، فصوت المرأة له دوره في المجتمع ، و هي جزءٌ لا يتجزأ منه ، وفي إدراج صوتها ورأيها في الشعر عن طريق الحوار ، بث للواقعيّة والحيويّة ، التي تحاكي حياة الشاعر اليوميّة ، وتقنع القارئ بمصداقيّة الشاعر في كتاباته .

يقول أبو فراس في وصفه لامرأة أعجبت به ، وراحت تخاطب جاراتها وتشكو إليهن بحزن :-

قامت إلى جاراتها تشكو ، بذلٍ وشجا :
أما ترين ذا الفتى ؟ مرَّ بنا ما عرّجا
إن كان ما ذاق الهوى ، فلا نجوت ، إن نجا (٢)

---

١) انظر : محمد خليل الخلايلة ، شعرية القص والحوار ، مرجع سابق ، ص ١٩٨

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٧٢

نلحظ أنَّ الشاعر نجح في نقلنا إلى عالم المرأة ، وجعلنا نحس بلوعتها وحزنها ، وذلك من خلال حوار المرأة لجاراتها ، الَّذي يجعل من الأبيات الشعريَّة مشهدً تمثيلياً مقنعاً ما كان ليتم بهذا الشكلّ لو أن الشاعر استبعد الحوار ، واكتفى بالوصف .

يصوِّر لنا الشاعر مرَّة أخرى نفسه ، وقد دار حديث النساء حوله ، وهو في هذا الحوار يقنع نفسه أولاً بجمال أثر الطعن في وجهه، ومن ثم فهو يحاول إقناع المتلقي بذاك الأمر ، فيقول :-

ما أنسَ قولتهنّ ، يوم لقيني : أزرى السنان بوجه هذا البائس
قالت لهُنّ ، وأنكرت ما قلنهُ : أجميعكنّ على هواه منافسي ؟
إني ليعجبني ، إذا عاينته ، أثرُ السّنان بصحن خدّ الفارسِ(١)

يفتخر الشاعر بنفسه و يعزز شخصيته و إعجابه بنفسه من خلال هذا الحوار الَّذي يجريه الشاعر على لسان النّسوة، فقد استطاع الشاعر إخراج هذا الفخر على شكلّ أصوات شخصيات متحاورة حواراً درامياً، ينتج عنه أمر في صالح الشاعر ومرضيًا له.

يهتم الشاعر في إظهار صوت المرأة في الكثير من المواضع ، فعند عودته من معركة دارت بينه وبين الروم ، نجده لا يُهمِل صوت النساء ورأيهن فيه ، وذلك في قصيدة كتبها يصف فيها حال تلك المعركة ، فيقول :

وعدتُ أجرّ رُمحي عن مقامٍ ، تُحدِّثُ عنه رباتُ الحجالِ (٢)
فقائلة تقولُ : أبا فراسٍ ، أُعيذُ عُلاكَ من عين الكمالِ
وقائلة تقول : جزيت خيراً لقد حاميت عن حرم المعالي (٣)

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٩٦
٢) يقال هو رَبُّ الدابةِ ورَبُّ الدارِ وفلانٌ رَبُّ البيتِ وهُنَّ رَبَّاتُ الحِجالِ أي : النساء
٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٣٦ ، ٢٣٧

وكما نرى فإن الحوار كان خير أداة في يد الشاعر ليعبر بـه عن آراء الشخصيات ، التـي قامت بالحكاية عن نفسها وشكَّلت الصورة الشعريَّة ، بتفاصيل أدق وأوضح .

يلجأ الشاعر إلى الحوار في تصوير علاقته مع محبوبته ، وهذا لما " للحوار من أثر في الإبانة عن بعض سرائر النفوس ومسارب الهوى وإفصاحه عن الأجواء الداخلية من قلق أو تطلع ، أو سلوى أو اطمئنان " (١) فالشاعر يجعل العشق يتحدث عن نفسه ، فكلّام الشخصيَّة ، إفضاء لما تحويه من مشاعر وأحاسيس ، لا تتأتى بالوصف المباشر .
يقول أبو فراس مصوراً ما يدور بينه وبين محبوبته : -

تقولُ إذ ما جئتها ، متدرعاً : أزائر شوقٍ أنت أم أنت ثائرُ؟
فقلت لها : كلّاً ولكن زيارةٌ تخاض الحتوفُ دونها والمحاذرُ (٢)

إنّ هذه الصورة التي ينسجها الشاعر ، في لبسه للدروع عند ملاقاته لمحبوبته ، تثير المتلقي وتحمسه ، فالحوار يجعل من هذه الصورة عنصراً جاذبًا للمتلقي ، حيث يقوم الشاعر باستغلال هذه المفاجأة ليخلق التوتر في نفس المتلقي ويترك في نفسه أثراً (٣)
يقول أبو فراس في قصيدة يبدأها في وصف حبه ولوعته ، إلى أن يصل إلى لحظة الوداع :

وقالت : أتنسى العهد بالجزع و اللّوى وما ضمَّه منّا النّقا والأجارعُ ؟(٤)
وأجرت دموعاً من جفونٍ لحاظها شِفارٌ،على قلب المحبّ قواطع
فقلت لها : مهلاً ! فما الدمع رائعي ، وما هو للقرم المصمِّم رائع ! (٥)(٦)

إنَّ وضوح الشخصيات بهذه الدرجة للملتقي ، أمرٌ من شأن الحوار ، فالحوار يمنح الشخصيَّة شكلاً وملامحًا وبالتالي يعطيها الحياة ويجعلها مؤثرة في النفوس (٧)

---

١) عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ١١
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١١٦
٣) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ٢٥
٤) الجزع و النقا : موضعان – الأجارع ، جمع أجرع : أرض رمليَّة .
٥) راعني فهو رائع والرَّوْعةُ الفَزْعة و رائعي : مخيفي – القَرْم فحل الإبل وإنما سمي السيد الرئيس من الرجال المُقْرَم لأنه شبه بالمُقْرَم من الإبل لعِظَم شأنه وكَرَمه و القرم هنا : السَّيد الشجاع .
٦) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢١٠
٧) انظر : نجم عبدالله كاظم ، مشكلّة الحوار في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص ٧٧

يبدو أن أبا فراس قد أدرك قدرة الحوار على شدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه ، فنجد أنه لا يضيع الفرصة في الحديث عن شجاعته وسيادته في المقاطع الحواريّة ، خاصةً تلك التي يحاور فيها النساء والمحبوبة ، ويظهر فيها الصوت الأنثوي ، ليزيد من اهتمام المتلقي ، ويشجعه على التركيز ، ويجعل من شعره سائغاً للرجل والمرأة فهو يضرب على الوتر الحساس فيحدّث الرجل ويحّدث المرأة بما يدور في نفسيهما أو بما يفكران به أو يكتمانه (١) .

يستعمل أبو فراس الحوار مع النساء في العديد من الأغراض فنجده في الغزل والشكوى والفخر والمديح وغيرها.

يقول أبو فراس في محاورته للنساء : -

سلي فتيات هذا الحّي عنّي ... يقلن بما رأين وما سمعنه
ألست امدّهم ، لذويّ ، ظلاًّ ... ألست أعدّهم ، للقوم ، جفنه

و يكمل :

رضيت العاذلات ، وما يقلنه ، ... وإن أصبحت عصّاءً لَهُنّه
بكرن يلمنني ، ورأين جودي ... على الأرماح بالنفس المضنّه (٢)
فقلت لَهُنّ : هل فيكن باقٍ ... على نوب الزّمان ، إذا طرقنه ؟

ويكمل قائلاً :-

وراجعةٍ إليّ ، تقول سرّاً : ... أعودُ إلى نصيحته لعنَّه
فلمّا لم تجد طمعاً تولت ، ... وقالت فيَّ عاتبةً وقلنه :
أريتك ما تقول بنات عمّي ... إذا وصف النّساء رجالهنّه ! (٣)

---

١) انظر : عبد الفتاح نافع ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، مرجع سابق ، ص ٦

٢) النفس المضنّة : النفس التي يُبخل بها .

٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٣٢٧ - ٣٢٩

في هذه الأبيات نجد أنَّ الشاعر اختار الحوار في رسم قصيدته الفخريَّة ، ليبث في أرجائها الحياة ويتوصل بها إلى وجدان المتلقي ، ويقوم بإقناعه عن طريق حوار درامي تتعارض فيه الأصوات والآراء ، يتوصل الشاعر من خلالها لإثبات فكرته .

ومن الحوار الَّذي خدم أبا فراس في موضوع المديح ، تصوير أبو فراس للنساء يحاورن سيف الدولة ويناديه ، فيقول :

وصُنّا نساءً، نحن أولى بصونها ، رجعنّ ، ولم تُكشف لهنّ ستائرُ
يناديه ، والعيس تزجى كأنّها على شرفات الرّوم نخل مواقرُ:(١)
ألا إنّ من أبقيت ، يا خير مُنعمٍ ، عبيدك ما ناح الحمام السّواجرُ (٢)
فنرجوك إحساناً ونخشاك صولةً، لأنك جبّارٌ ، وأنّك جابرُ ! (٣)

في هذه الأبيات نجد أنَّ الحوار كان أكثر إقناعاً للملتقي في مديح سيف الدولة ، فكأن أبا فراس استشهد بتلك النّسوة لتكون دليلاً حيّاً على مكرمات سيف الدّولة وحسن جيرته .

يقول أبو فراس في قصيدة ملؤها الإحساس والشعور ، وقد فاض بأمه الشوق والاحتراق وهو في الأسر :

تسأل عنّا الرُّكبان ، جاهدةً بأدمعٍ ما تكاد تمهلها :
يا من رأى لي، بحصن خرشنة ، أَسد شرىً ،في القيود أرجلها
يا من رأى لي الدّروب، شامخةً دون لقاء الحبيب أطولها
يا من رأى لي القيودَ ، موثقةً على حبيب الفؤاد أثقلها !
يا أيها الرّكبان ، هل لكما في حمل نجوى يخفّ محملها
قولا لها ، إن وعت مقالكما وإنّ ذكري لها ليذهلها :

---

١) العِيس هي الإبل البيض مع شُقرة يسيرة – تُزَجِّي البَقَرةُ ولَدَها أَي تَسُوقُه و تُزجى : تساق – الوِقَرُ الحِمْل الثقيل و المواقر : النخل كثير الحمل .
٢) السواجر، من سجر : حن ، جمع ساجرة .
٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٣٤

يا أُمّتا، هذه منازلنا نتركها تارةً ، وننزلها !

يـا أُمّتـا ، هـذه مـواردنا نُعلُّها تـارةً ؛ وننهلـهـا !(١)(٢)

تكاد هذه الأبيات أن تفيض بالعاطفة الحيَّة ، التي لا يمكن للمتلقي إغفالها وعدم الإحساس بها ، فاستخدام الشاعر للحوار تصوير للشخصيَّة بتفاصيلها الدقيقة ، ليحس المتلقي بنبض الأم المفجوعة بولدها ، وكأن هذه الأم تقف أمام المتلقي ، وتسأله عن ولدها الَّذي أبعده الأسر عنها ، ومن ثم يردُّ الشاعر بدوره عليها، محملاً الركبان رسالته ، فيشعر المتلقي بلذةٍ فنيَّة كبيرة ، ناجمةً عن قدرة متمرسة في نقل الشعور والعواطف .

ثالثاً : محاورة الأصدقاء : -

إنَّ الشخصيات المتحاورة في القصيدة من صنع الشاعر ، تستمد وجودها من قلمه ، لكن الشاعر المبدع يستطيع جعل هذه الشخصيات مطابقة للواقع ببراعة ودقة تامتين . (٣)

يقوم أبو فراس بنسج حوراه مع الأصدقاء ، بشكلّ متقن يعينه في إيصال فكرته للمتلقي والتأثير فيه ، فالصديق غالباً ما يكون أمين سرّ الشاعر ، يشكو له ويبوح له بما في نفسه ، وفي حوار الشاعر مع صديقه في القصيدة بوح صادق بالمشاعر ، يجعل من المتلقي حاضراً للحظة المصورة ، وكأن الأحداث تحدث في الوقت الحاضر الَّذي يقرأ فيه المتلقي القصيدة .

يقول أبو فراس مخاطباً صديقيّه :

يا خليليَّ ، خلّياني ودمعي إنّ في الدمع راحة المكروبِ
وما تقولان في جهاد محبّ وقف القلب في سبيل الحبيبِ ؟ (٤)

---

١) نعلها : نسقاها عللا أي مرة بعد مرة – ننهلها : نسقاها السقية الأولى .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٧١ ، ٢٧٢
٣) انظر : السيد أحمد عماره ، الحوار في القصيدة العربية ، مرجع سابق ، ص ب
٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٦٢

في هذين البيتين نجد أنَّ صوت الشاعر هو الصوت الوحيد الظاهر ، لكن من غير الممكن إنكار وجود صوت خفي يتضمّنه السّياق ، يظهر مشاركة الخليلين في محاورة الشاعر ، فكأننا نسمع صديقي الشاعر يطلبان منه الكفّ عن البكاء وترك الحزن والألم جانباً ، ليأتي بعد ذلك ردُّ الشاعر عليهما ، قائلاً لهما أن يتركاه لدمعه ، مبرراً ذلك لهما بأن الدمع يريح المكروب ، ولا يكون التبرير والمجادلة إلا من باب الحوار .

غالباً ما يجعل الشاعر من حواره مع أصدقائه سبيلاً ليظهر من خلاله أفكاره وأحاسيسه ، فيجعل لهم رأياً مخالفاً لرأيه ، وذلك يظهر تميزه وانفراده ، بشكلّ واقعي ومقنع ، يقول أبو فراس : -

يقول صحابتي واللّيل داجٍ وقد هبَّت لنا ريح الصّباح:
لقد أخذ السُّرى واللّيل منّا، فهل لك أن تريح بجوٍّ راحِ ؟
فقلت لهم على كُرهٍ : أريحوا ففي الذُّملان روحي وارتياحي (١)(٢)

يبدو لنا الشاعر في هذه الأبيات بصورة الرجل القويّ الَّذي لا يتعبه المسير والسفر، مظهراً ذلك عن طريق الحوار ، الَّذي أمَّن للشاعر مجالاً للمقابلة ، بشكلّ واقعي ، في أطار قصصي يشد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه.

من أكثر قصائد أبي فراس احتواءً على الحوار ، واستخداماً له بشكل أساسي في نسيج القصيدة كاملة ، هي الأرجوزة ، التي كتبها ليحكي بها أحداث يوم طرد ، وقد استخدم الشاعر الحوار في هذه القصيدة بشكلّ سردي هادئ ، دون خلق توتر في نفسيَّة المتلقي .

تقوم هذه الأرجوزة على الحوار بين الشاعر ومن معه من أصدقاء في ذلك اليوم ، فيقول : -

حتى إذا أحسست بالصباح ناديتهم : حيّ على الفلاحِ !

---

١) يَسِير ذَمِيلاً أي سَيْراً سريعاً

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٧٤

نحن نصلي ، و البزاة تُخرَج مجرّدات ، والخيول تُسرج

فقلت للفهّادِ ! فامض و انـفـرد وصح بنا ، إن عنَّ ظبيٌ ، واجتهد

و يكمل :

ثم أتاني عَجِلاً، قال : الـسّبـق ! فقلت : إن كـان العيان قـد صدق

و يكمل :

ثـم دعوت القـوم : هـذا بـازي ! فـأيكـم ينـشـط للـبـراز ؟
فـقـال منهم رشـأ : أنـا ، أنـا ! ولـو درى مـا بـيـدي لأذعنا!(١)
فـقـلت : قابلـنـي وراء النهـر ، أنت لِشـطـر وأنـا لِـشـطـر !
طــارت لـه درّاجـةٌ فـأرسـلا، أحـسـن فـيـها بـازه وأجملا(٢)
علّقها فعطعطوا ، و صـاحـوا، والصـيـد مـن آلتـه الـصياحُ!(٣)
فقلت : مـا هذا الصياح والقلـق ؟ أكلّ هـذا فـرح بـذا الطّـلـق ؟
فقال : إنَّ الكلّـب يشوي الـبـازا ، قد حـرز الكلّب فنـجز ، وجـازا
فلـم يـزل يزعق : يـا مـولائي ! وهو كمثل الـنـار في الحـلـفاءِ

و يكمل :

صِحتُ : أهذا البازُ أم دجـاجـة ؟ لـيـت جنـاحيـه على درّاجـه
فـاحمرت الأوجـه والـعيـون ، وقال : هذا موضـعٌ مـلـعـونُ

و يكمل :

فقلتُ : هـذي حجّةٌ ضعيـفـة ، وغرّةٌ ظـاهـرةٌ مـعـروفـة !

---

١) الرَّشَأُ على فَعَلٍ بالتحريك الظبي إذا قَوِيَ وتَحرّك ومشَى و رشأ هنا : غلام .
٢) دراجة : طائر .
٣) عيطِ كلمة يُنادي بها الأَشِرُ عند السُّكْرِ يَلْهَجُ به عند الغلبة فإن لم يزد على واحدة قالوا : عيَّطَ وإن رجَّع قالوا : عَطْعَطَ و عطعطوا هنا : صاحوا.

نحن جميعاً في مكـان واحـد ، فـلا تعُلِّـل بالـكلّام الـبـارد !

و يكمل :

حتى إذا أبصرته ، وقد خـجـل قلت : أراه ، فارهاً ، على الحـجل
دعه ، و هذا الباز فاطَّـرد بـه تفاديـاً من غـمـه وعـتـبـه !
وقـلت للخيل، التـي حولينـا : تشاهـدوا كـلّكـم عـلـيـنـا !

و يكمل :

سُـرّ ، وقال: هاتِ ! قلت :مهلاً ! اِحـلِـف على الرّد ! فقال : كلّاّ !
أمّـــا يميني، فهي عندي غالية، وكلّـمتي مثل يـمـيني وافيـه
قـلـــت: فخذه هبة بقلبه ! فصدّ عـني، وعـلـته خجلـه
فـلـم أزل امسحه حتى انبسط وهـشَّ للـصـيد قـليلاً، ونشط
صحت به :اركب!فاستقلَّ عن يدي مـبادراً أسـرع من قول : قـدِ!

و يكمل قائلاً :

فـقـلت : قد صاد، وربِّ الكعبة، ونحن فـي وادٍ بقرب جـنبه! (١)

في الأبيات السابقة نجد أنّ الشاعر اعتمد اعتماداً كلّياً على الحوار في سرد حكايته ، وجعلها أكثر واقعية وتأثيراً في نفس المتلقي ، فبالحوار أصبحت القصيدة أشبه بقصة قصيرة أو مسرحيَّة نرى فيها ملامح الشخصيات المرسومة وردود أفعالها ، متصورين الإطار العام لهذه الرحلة من مكان وزمان وأحداث، وكأن المتلقي أحد أصدقاء الشاعر، فهو مدعو للمشاركة في تلك التجربة .

---

١) الديوان، مصدر سابق، ٣٥٦ ـ ٣٦٥
إنَّ حكاية أحداث القصيدة السابقة أمر متعذر دون استخدام الحوار كعنصر أسلوبي رئيسي فيه، فالشاعر ينقل لنا أحداث قصة حقيقية عاشها مع أصحابه، فلا بدَّ من معادل لهذه الواقعيَّة، التي قام الحوار بتمثيلها.

الفصل الرابع
التّكرار

الـتـكـــرار

التكرار لغة : " الكرُّ الرجوع ، يقال كرَّه وكرَّ بنفسه يتعدّى ولا يتعدّى والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكُرُّ كرَّاً وكروراً وتكراراً عطف وكرِّ عنه رجع وكرَّ على العدو يكُرُّ ورجل كَرَّار و مِكَرّ وكذلك الفرس ، وكرَّرَ الشيء وكرّره أعاده مرة بعد أخرى والكرَّة المرَّة والجمع الكرَّات ، ويقال كرّرتُ عليه الحديث وكركرته إذا ردّدته عليه " (١)

وفي الإصطلاح : " هو الإعادة ، أي : إعادة اللفظ أو الجملة وقد يكون في الحروف " (٢) وهو " أن يكرر المتكلّم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذَّم أو التهويل أو الوعيد"(٣)

" والتكرار من أساليب البلاغة والفصاحة ، وقد ورد في القرآن الكريم والحديث الشريف وكلّام العرب ، ومن عادة العرب إذا أبهمت بمشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه أو قصدت الدعاء كررته توكيداً " (٤)

ومن التكرار ما هو مفيد وما هو غير ذلك، والمفيد أن يأتي التكرار لمعنى، فيأتي في الكلّام تأكيداً له وتشييداً من أمره، ودلالة على العناية بالشيء، بينما يأتي غير المفيد لغير معنى ومن غير حاجة له. (٥)

وكثرة التكرار تكون في إعادة اللفظ أكثر من مرَّة، " أي إذا أُعيد مرة ثانية كان تكراراً وإذا أُعيد ثالثة فأكثر كان كثرة التكرار " (٦)

---

١) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (كرر)

٢) محمد سمير اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية والصرفية ، ط ٣ ، دار الفرقان ، عمان ، ١٩٨٨ ،ص ١٩٤

٣) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، مصدر سابق، ص ٣٧٥

٤) احمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج ١ ، مرجع سابق ، ص ٣٧٠

٥) انظر : ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج ٣ ، مصدر سابق ، ص٤

٦) احمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطويرها، ج ٣، مرجع سابق، ص ١٤٨

٧)

والتكرار يأتي في اللفظ ، كقولك لمن تستدعيه (أسرع أسرع) ، ومنه قول المتنبي :-

ولـم أرَ مثل جـيراني ومثلـي لـمثلي عند مـثلهم مُقـامُ (١)

ويأتي في المعنى دون اللفظ ، كقولك : أطعني ولا تعصني (٢) ، ويدخل في هذا الباب ما يسمى (ذكر الخـاص بعد العـام) وهو تكريـر الشـيء بمعنـاه لا بلفظـه (٣) ومن التكرار أيضـاً (ردّ العجز على الصدور) ويسمى التصدير والتضييق أيضاً ، وهو أن يعيد الشاعر أو الكاتب في آخر كلامه كلمة ذكرها في أوله : إما بلفظها ، أو بما يقارب لفظها ، أو بمعناها (٤)

ونجد فيما يمكن إدراجه في بـاب التكرار مـا يسمى (تشـابه الأطـراف) ويسمى أيضـاً (التسبيغ) وهو أن يعيد الشاعر لفظ القافية في أول البيت الَّذي يليها . (٥)

وللتكرار عدة أغراض نوجزها في : -

١- التأكيد .
٢- زيادة التنبيه .
٣- إذا طال الكلّام وخُشي تناسي الأول أُعيد تطرية له وتجديداً لعهده .
٤- التعظيم والتهويل .
٥- الوعيد والتهديد .
٦- التعجب .
٧- لتعدد المتعلق . (٦)

---

١) أبي الطيب المتنبي ، ديوان المتنبي ، ج ٢ ، مصدر سابق ، ص ٤٢٦
٢) انظر : ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قسم ٣ ، مصدر سابق ، ص ٣
٣) انظر : محمد لطفي عبد التواب ، البلاغة العربية في القرن الرابع الهجري ، ط ١ ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ١٩٨١، ص ١٢٧
٤) انظر : أبي منصور الثعالبي ، روضة الفصاحة ، مصدر سابق ، ص ١٠١
٥) انظر : ابن أبي الأصبع المصري ، تحرير التحبير ، مصدر سابق ، ص ٥٢٠
٦) انظر : أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٣٧٠ ، ٣٧١

إن للتكرار إمكانات تعبيرية تستطيع إغناء المعنى ورفعه ، وذلك إن استطاع الشاعر السيطرة عليه سيطرة كاملة ، واستخدمه في موضعه ، حتى لا يتحول التكرار إلى ابتذال لا مبرر له . (١)

وعلى ذلك فلا بُدَّ للفظ المكرر أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وأن يخضع التكرار لما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقيَّة وجماليَّة وبيانيَّة . (٢)

" تكمن أهمية التكرار في إشاعة الانتظام في النص ، مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام ، وبذلك يعمل التكرار على توجيه الانتباه إلى اللّغة ذاتها أولاً قبل النظر إلى ما تعنيه ، وهذا يعني في المحصلة النهائية أن التكرار يضفي على اللّغة كثافة تشد انتباه المتلقي ، وتحيل الاهتمام على طريقة التعبير باللّغة ، وأسلوب الشاعر أو الأديب ، وهذه هي غاية الشعريَّة التي يبحث عنها النص الأدبي " (٣)

ومن أهمية التكرار أيضاً أنه يعمل على إقامة ضربٍ من التوازن بين عناصر النص الأدبي ، التي تشكلّ توازيات دلالية وتركيبية وعروضية ونطقية لهذا النص . (٤)

وللتكرار وظيفة أسلوبيَّة مهمة في النص الشعري، إذ أن تكرار عنصر من العناصر كفيل بتوليد نسق أو سياق داخل النص، وهو سياق الانتظام، وفي كسر هذا السياق أو الانحراف عنه، يتشكلّ ملمحٌ أسلوبي مثير للمتلقي. (٥)

---

١) انظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٨ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ٢٦٣،٢٦٤

٢) انظر : المرجع نفسه ، ص ٢٦٤

٣) محمد خليل الخلايله ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٣٢

٤) انظر : يوري لوتمان (Yury Lotman) ، تحليل النص الشعري – بنية القصيدة ، ترجمة : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة، د.ط ، د.ت ، ص ٦٥

٥) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعري عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٣٢

وعلى الصعيد الموسيقي فإن تكرار كلّمة معينة في السياق يشكلّ نسقاً موسيقياً متناسقاً يصوِّر الانفعال الإنساني ويجسده ، حيث يبدأ الانفعال بنقطة صغيرة ، ثم يأخذ بالنمو مع التكرار(١).

" إن النص الأدبي على درجة عالية من التنظيم ، وهذا التنظيم يتحقق عن طريقين ، فعلى الصعيد اللغوي يمكن تحقيقه بخاصيتي الموقعيّة والسياقيّة ، والموقعية تكون في النصوص ذات الوظائف الصياغيّة والطاقة التعبيرية القوية - وإليها ينتمي الشعر بالذّات ، والشعر الغنائي بوجه الخصوص - حيث يكون التنظيم عن طريق التكافؤ والموازنة، فيتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداث لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي ، أما السياقية فيكون غالباً في أجناس الأدب القصصيّة " (٢) .

وللتكرار باعث نفسي من عند الشاعر ، فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة من النص ، حيث يركز الشاعر على هذه الجهة أكثر من غيرها ، ليصور حالة نفسيَّة دقيقة ، أو مجرى اللا شعور من إنسان مأزوم.(٣)

إذن فللتكرار مجموعة من المهام والدلالات ، تجعل منه متعلقاً تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام، بحيث يستحيل حذفه دون أن تنهار القصيدة (٤) وذلك يدلنا إلى أهمية التكرار،كونه جزء لا يتجزأ من البُنية الشعريَّة ، لأن البُنية الشعريَّة ذات طبيعة تكراريَّة حين تنتظم في نسق لغوي، لتخلق وضعاً شديد التعقيد فيما بعد . (٥)

---

١) انظر: موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبيه- " ، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس ، العدد (١)، ١٩٩٠، ص ١٦٨.

٢) يوري لوتمان (Yury Lotman) ، تحليل النص الشعري- بنية ألقصيده- ، مرجع سابق ، ص ٦٣ .

٣) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .

٤) انظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص٢٧١ .

٥) انظر : يوري لوتمان (Yury Lotman) ، تحليل النص الشعري – بنية القصيدة ،مرجع سابق ، ص ٦٣.

" إنَّ ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلّمة إلى العبارة وإلى بيت الشعر، وكلّ واحدة من هذه الظواهر تعين على إبراز دور التكرار ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجانب الإيقاعي

في الشعر قائم على التكرار أيضاً ، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية . والسر في ذلك يعود إلى كون التفعيلات العروضيَّة متكررة في الأبيات " (١)

ويمكن تقسيم التكرار إلى عدة أقسام : -

أولاً : تكرار الحروف .
ثانياً : تكرار الكلّمة .
ثالثاً : تكرار العبارة (الجملة) (٢)

أولاً : تكرار الحروف :

قد جاءت الكلّمة العربية إرثاً عن مراحل كثيرة و متنوعة فتحول كلّ حرف من حروفها بفعل تعامله مع الأحاسيس والمشاعر الإنسانية طوال آلاف الأعوام إلى وعاء من الخصائص والمعاني ، فما أن يعيها القارئ أو السامع ، حتى تتشخص الأحداث والأشياء والحالات في مخيلته أو ذهنه أو وجدانه ، وبذلك ينوب الحرف في العربية عن الكلّمة (٣)

وبغض النظر عن دلالة الحروف على معانٍ محددة ، فإن تكرار حرف ما في بيت من الشعر أمر لافت للنظر ، ولا يمكن عزل قيمته الموسيقية عن المعنى ، فتكرار الشاعر لحرف من الحروف ، ابتداعٌ إلى جانب البحر العروضي لإيقاع موسيقي داخلي ، يدلل – على الأقل – على النغمة الانفعاليَّة التي يقصدها الشاعر . (٤)

---

١) موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة – "، مرجع سابق ، ص ١٦١

٢) انظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٦٤ ، ٢٧٣

٣) انظر : حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص ١٧

٤) انظر : موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة "، مرجع سابق ، ص ١٦٤ ، ١٦٥

" وإذا أراد المرء أن ينظر إلى تكرار حرف ما على مستوى القصيدة بكاملها ، فإنه يجد فعلاً أن هنالك حرفاً يتردد أكثر من غيره من الحروف في القصيدة ، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذا الحرف دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة " (١)

وفي محاولة دراسة تكرار الحروف ، فمن غير الممكن وضع أسس ثابتة تقضي بربط كلّ حرف بغرض معين في القصائد كلّها ، ومن غير الممكن بأي حال من الأحوال أن نتجاهل هذا التكرار ، فلا بُدَّ لنا بربط هذا التكرار بسياقه وبإطاره العامين . (٢)

ثانياً: تكرار الكلمة :-

يشكلّ تكرار الكلّمة مثيراً أسلوبياً ، يحث القارئ على البحث فيما وراء النص ، ليبحث عن دلالات هذه الكلّمة ، وليتساءل عن سبب إلحاح الشاعر على تكرار كلمة معينة دون غيرها (٣)

" ولعل أبسط ألوان التكرار ، تكرار كلّمة واحدة في أول كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، يتكئ إليه أحياناً صغار الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة " (٤)

لكن تكرار الكلّمة في القصيدة ، بشكلّ يجعل اللفظ المكرر يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع السياق ، يجعل منه متعلقاً تعليقاً مباشراً ببناء القصيدة العام ، مما يجعلنا نعده تكراراً ناجحاً . (٥)

---

١) موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة –" ، مرجع سابق ، ص ١٦٦

٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٦٧

٣) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٣٤ ، ٣٥

٤) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٦٤

٥) انظر : المرجع ذاته ، ص ٢٦٥ ، ٢٦٦

" إن الشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلّمة فقط ، بل إلى تكرارها ولو لم يكررها على هذه الشاكلّة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة وأن تثير إحساساً لدى المتلقي " (١)

إن تكرار الكلّمات يخلق رابطاً بين الأبيات مما يجعلها تشكلّ بناءاً متكاملاً ، وهذا التكرار يشكلّ إدهاشاً للمتلقي ، وهذا الإدهاش هو سر الصيغة الجماليَّة التي يختلقها تكرار شيء معين في سياق معين . (٢)

قد يأتي تكرار الكلّمة مرتبطاً بالنداء " إذ يقوم الشاعر باستحضار هذا الاسم ، ويكرره منادياً إياه ، وما إضافة أسلوب النداء للاسم إلاّ تأكيداً للتأكيد ، فيضفي على الاسم المكرر خصوصيَّة أخرى ، فإذا كان الشاعر قد كرر الاسم ليثبت رؤيته من خلال الآخر ، فهذا الاسم يزداد توهجاً عند استعمال أسلوب النداء ، وتزداد الرؤية تركيزاً ، ويزال عنها – الرؤية – ما يمكن أن يعتريها من غفلةٍ وتناسٍ " (٣)

ثالثاً: تكرار العبارة (الجملة) :-

يُظهِر تكرار العبارة الأثر النفسي العميق الساكن في نفس الشاعر ، ويشكلّ مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في وجدانه ، و يقدم إضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور . (٤)

ومن الأمثلة على هذا التكرار في الشعر الجاهلي ، تكرار المهلهل لعبارة (على أن ليس عدلاً ً من كلّيب) ، والتي يكررها ثلاث عشر مرة وبشكلّ متتالٍ في قصيدة واحدة (٥) ، ومن ذلك قوله :

---

١) موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة –" ، مرجع سابق ، ص ١٦٩

٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٧٦ ، ١٧٧

٣) محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٤٠

٤) انظر: فهد ناصر عاشور ،التكرار في شعر محمود درويش ، ط ١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٤ ، ص ١٠٠

٥) انظر: المرجع ذاته، ص ١٠٠، ١٠١

على أن ليس عدلاً من كلّيبٍ إذا طرد اليتيم عن الجزورِ

على أن ليس عدلاً من كلّيبٍ إذا رجف العضاة من الدَّبورِ

على أن ليس عدلاً من كلّيبٍ إذا ما ضيم جيرانُ المجُيرِ
على أن ليس عدلاً من كلّيبٍ إذا خيف المخوفُ من الثُغورِ (١)

" ولا يخفى أن للتكرار في هذه المواضع كلّها ، علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسيَّة ، وطبيعة حياته البدويَّة ، ولا شك في أنه كان يلاحظ أن التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال " (٢)

إن تكرار تركيب معين في نص ما ، يجعل منه لازمة تدخل في بنية النص عامة ، حيث تتآزر التشكيلة التكرارية في بنيتها مع بنية النص لتجسيد رؤية الشاعر . (٣)

وقد تأتي الجملة مكررة في بداية كلّ بيت ، لتكشف عن فاعليَّة قادرة على منح النص الشعري ، بناءاً متلاحماً ، إذ أن كلّ تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع في القصيدة ، لإثارة التوقع لدى المتلقي ، مما يجعله أكثر تحفزاً لسماع الشعر والانتباه له . (٤)

---

١) المهلهل ، ديوان المهلهل ، تحقيق : أنطوان القوال ، ط ١ ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٤٠ ، ٤١
٢) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٦٧
٣) انظر : محمد خليل الخلايلة ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، مرجع سابق ، ص ٤٩
٤) انظر : موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة – "، مرجع سابق ، ص ١٧٩

*** ظاهرة التكرار في شعر أبي فراس الحمداني :-**

استخدم أبو فراس التكرار في شعره ، كوسيلة لإيصال مشاعره وأحاسيسه ، وبث أفكاره ، بشكلّ أعمق وأكثر تناسقاً ، وبقدرة أكبر على التأثير .

والفاحص لشعر أبي فراس ، يجد أن دراسة التكرار في شعره ، من خلال ثلاثة عناوين :-

أولاً : تكرار الحرف .
ثانياً : تكرار الكلّمة .
ثالثاً : تكرار البداية .

أولاً : تكرار الحرف :-

يقول أبو فراس في قصيدة كتبها ، بعد نصره هو وسيف الدولة على قبائل نزار ، واستسلام بني نمير وخضوعهم لهما :-

أبت عبراتهُ إلاّ انسكابا ... ونارُ غرامهِ إلاّ إلتهابا
ومن حقِ الطُّلولِ عِليّ ألاَّ ... أُغِّبَ من الدّموعِ لها سحابا
وما قصّرتُ في تسألِ رَبعٍ ، ... و لكنّي سألتُ فما أجابا
رأيتُ الشَّيب لاح فقلتُ : أهلاً ، ... وودّعت الغواية والشّبابا
وما إن شبتُ من كبرٍ ، ولكن ... رأيتُ من الأحبّة ما أشابا
بعثن من الهموم إليّ ركباً ... و صّيرن الصُّدودَ لها ركابا
ألم ترنا أعزَّ الناسِ جاراً ... وأمرعهم وأمنعهُم جنابا ؟!(١)
لنا الجبلُ المطلُّ على نزارٍ ... حَللنا النجّدَ مِنهُ والهضابا (٢)

---

١) المَرْعُ الكَلأُ والجمع أَمْرُعٌ و أمرعهم : أخصبهم – جناب الدار : فناؤها وما أحاط من محلّة القوم .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٨ ، ١٩

هذه الأبيات مقطوعة من القصيدة التي يبلغ عدد أبياتها خمسة و خمسون بيتاً ، جميعها تنتهي بنفس الحروف (ا + ب + ا) ، وهذا التكرار للحروف ، لا يأتي بغير فائدة ومعنى ، فعندما يسمع المتلقي هذه الأبيات، فإنه يحس بعظمة الموقف وكِبره ، ويشعر بإحساس الشاعر وبفخره بالنصر.

وفي رجوعنا إلى معاني الحروف ، نجد أن حرف الألف يحمل معنى " الامتداد في الزمان والمكان " (١) وأن حرف الباء ممدوداً (با) هو أصلح الحروف في التمثيل للأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الاتساع والضخامة والارتفاع ، بما يحاكي واقع انفتاح الفم على مداه عند خروج صوته من بين الشفتين . (٢)

وفي اجتماع هذين الحرفين (الألف ، الباء) مع بعضهما وتكرارهما في جميع أبيات القصيدة ، حكايةٌ لِعظم الموقف المحكيّ وامتداد فترته ، وفخر الشاعر به .
يقول أبو فراس وقد تخلَّف عن غارة لم يصحبه سيف الدولة إليها :

دَعِ العبرات تنهمرُ انهمارا ، ونار الوجدِ تستعر استعارا
أتطفأُ حسرتي ، وتقرّ عيني ، ولم أوقد ، مع الغازين ، نارا ؟
رأيتُ الصّبر أبعد ما يُرجّى ، إذا ما الجيش بالغازين سارا
وأعددت الكتائب مُعلماتٍ تنادي ، كلّ آنٍ ، بي : سعارا !(٣)
وقد ثقفت للهيجاء رمحي ، وأضمرتُ المهاري والمهارا
وكان إذا دعانا الأمر حفّت بنا الفتيانُ ، تبتدرُ ابتدارا
بخيلٍ لا تُعانِدُ من عليها ، وقومٍ لا يرون الموتِ عارا
وراء القافلين بكلّ أرضٍ ، وأول من يُغيرُ ، إذا أغارا (٤)

هذه مجموعة من الأبيات في قصيدة من اثنين و عشرين بيتاً، جميعها تنتهي بحروف مكررة (الألف + الراء + الألف)، والقارئ لهذه القصيدة يشعر بحركةٍ قوية من الأحاسيس

---

١) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص ٩٧
٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٠١
٣) السُّعارُ حر النار وهنا سعارا : بقوة ، بشدّة ، بحماسة ، باشتعال .
٤) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٥٤

والمشاعر ، فتكرار حرف الراء يثير نغمة قوية (١) ، تتناسب مع حزن أبي فراس وعدم قدرته على الصبر في قعوده عن الغزو ، وتتناسب أيضاً مع وصفه لنفسه في المعارك ، وحرف الراء يدل على الحركة و الاضطراب و التكرار و الترجيع و الانفعال النفسي وهو في ذلك يصور حال الشاعر وينقل شعوره (٢) .

وفي جمع الشاعر لحرف الراء مع الألف ، دلالة على هذا الانفعال والاضطراب مع طول زمنه وامتداده ، ومهما قلنا في معاني الحروف ودلالاتها فإن إحساس المرء بهذه الحروف أكبر دليل على فاعليتها وقدرتها على الإيصال ، ولو حذف التكرار " لفقدت الصورة الفرعية كثيراً من جمالها ، غير أن للتكرار ، فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية " (٣)

ثانياً : تكرار الكلّمة : -

تكثر الكلّمات المكررة في قصائد أبي فراس ، فنجده يكرر ألفاظًا معينة مرات عدّة في القصيدة ، وكأنه يحاول نقل ما يريد من خلال التركيز على هذه الكلّمات وتكرارها .

يقول أبو فراس مخاطباً أخاه بعد أن لحقه عند أسره من الجزع :

وهل يدفعُ الإنسان ما هو واقعٌ ، وهـل يعلمُ الإنسان ما هو كاسبُ ؟
وهل لقضاء الله في الناس غالبٌ ، وهل من قضاء الله في الناس هاربُ
علّي طـلابُ الـمجد من مستقرّه ولا ذنـبَ لـي إن حاربتني المطالبُ
وهل يرتجي للأمر إلا رجالـهُ ، ويأتي بـصوبِ المزن إلاّ السّحائبُ !؟ (٤)

---

١) انظر : موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبيَّة – "، مرجع سابق ، ص ١٦٦
٢) انظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص ٨٥ - ٨٩
٣) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٧٤
٤) الديوان، مصدر سابق، ص ٤٥، ٤٦

في هذه الأبيات نجد الشاعر كرر الاستفهام (وهل) خمس مرات في أربعة أبيات ، وذلك يدلّ على أنَّ الشاعر يلجأ إلى الاستفهام كي يثبت قدرة الله وحكم القدر عليه ، فيضح بالسؤال إن كان أحدٌ من البشر يستطيع الهروبَ من قدر الله وقضائه .

يكمل الشاعر قصيدته بمجموعة من التكرارت، ينفي بها عن نفسه الضعف في الأسر ، فيقول :

ولا أنـا ، من كلّ المطاعمِ ، طاعمُ ولا أنـا ، من كلّ المشاربِ ، شاربُ
ولا أنـا راضٍ إن كـثرن مكاسبي إذا لـم تكن بالعزّ تلك المـكـاسـبُ
ولا الـسـيـد القمقامُ عـندي بسيدٍ إذا استنزلته عن عُلاه الرّغـائبُ (١)(٢)

نرى في هذه الأبيات أن الشاعر أكثر من النفي ، وجاء هذا النفي مقرونًا بالضمير (أنا) ثلاث مرات ، وذلك أنَّ الشاعر في القصيدة ينفي عن نفسه الضعف والهوان ، ويبدو أنه لم يجد خيراً من التكرار لينقل هذه الأحاسيس والأفكار التي تعتريه فنجده يكرر معظم كلّمات الأبيات (المطـاعم ، طاعم) و (المشارب ، شارب) و (مكاسبي ، المكاسب) و (السيد ، سيد) ، وذلك يـوفر نغمـة قوية في الأبيات تشعرنا بإلحاح الشاعر واضطرابه النفسي .

يخاطب الشاعر أخاه ، فيبقيه حاضراً ،و يقول :

أأبقى أخي دمعاً ، أذاق كرىً أخي ؟ أابَ أخي بعدي من الصبر آئبُ
بنفسي وان لم أرض نفسي لراكبٌ يـسائلُ عني كلّما لاح راكـبُ
قريح مجاري الدمع مستلبُ الكرى يقلقلهُ همٌّ مـن الشـوقِ ناصبُ
أخـي لا يذقـني الله فقدان مثله ! وأين له مثلٌ ، وأين المقاربُ ؟
تـجاوزتِ الـقُربى المودّة بيننا ، فـأصبح أدنى ما يعدّ المناسبَ

---

١) القمقام : العالي المقام .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٤٧
ألا لـيتني حُمِّلـتُ همّـي وهمّهُ ، وإنّ أخــي ناءٍ عن الهمّ عازبُ (١)

إنَّ تكرار الشاعر لكلّمة (أخي) في الأبيات ، يجعل من أحاسيس الشـاعر تطفو علـى السطح ، ليلتقطها المتلقي بسهولة ، فيطغى عليه الإحساس بحرقة الشاعر وألمه ، حتى يصل الشاعر إلى البيت الّذي يصرّح فيه بحزنه ، متكئاً إلى التكرار مرة أخرى ، فيقول : -

وكم من حزينٍ مثل حـزنـي ووالـهٍ ولكنّي وحدي الحزينُ الـمراقبُ (٢)

فعندما نقرأ هذا البيت ،.فإننا نقرُّ بوجود حزن منتشر في أرجـاء البيت الشعري ، نـاجم عن قلبٍ ملتهبٍ وحزين ، فجاء تكرار كلّمة (حزين) ضرورياً ولازماً في هذا الموضع .

يقول أبو فراس داعياً سيف الدولة لافتدائه من الأسر :-

دعـوتُك للـجفن القريـح المسهـَّدِ لـديّ ، وللـنّوم القليل الـمُشـرّدِ(٣)

ويكمل قائلاً :

دعوتُك ، والأبـوابُ ترتج دوننـا ؛ فكُـن خير مـدعـوٍّ وأكرم مـنجـدِ
فـمـثلك مـن يُدعى لكلّ عظـيـمةٍ ومـثلــي مـن يُـفدى بكلّ مسوَّدِ (٤)
أنـاديك لا أنـي أخاف مـن الرّدى ، ولا أرتـجي تأخير يـومٍ إلى غـدِ (٥)

في تكرار الشاعر لكلّمة (دعوتك) في الأبيات السابقة ، تركيز وإلحاح ، يدل على حاجة الشاعر لسيف الدولة ، وانقطاع الأمل في غيره ، فيكثر من دعائه ، والدعاء يومئ بمخاطبة

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٤٧، ٤٨
٢) المصدر ذاته ، ص ٤٨
٣) السُّهادُ الأَرَقُ والسُّهْدُ بضم السين والهاء القليل من النوم وسَهِدَ بالكسر يَسْهَدُ سَهَداً وسُهْداً وسُهاداً لم يَنَمْ ورجل سُهْدٌ قليلُ النوم و المسهد : المحمول على السهر .
٤) مُسوَّد : سيِّد كريم .
٥) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٩٣ ، ٩٤

القريب من الشخص ، وإن لم يكن هذا القرب قرباً بالمسافة لكنه قربٌ من القلب ، ثم نجد الشاعر يأتي بكلمة (أناديك) التي تشابه كلّمة (دعوتك) بالمعنى لكن النداء يكون للبعيد أكثر منه للقريب ، وقد يكون هذا التنوع في التكرار ، ليرسخ الشاعر من خلاله حاجته الماسّة فيدعو من قريب وبعيد .

يكرر الشاعر كلّمات أخرى تؤكد لوعته ، وإصراره على طلب الفداء ، وتصور حالته النفسيَّة ، فيدور كلّامه في مجموعة من المفردات المكررة ، التي تحتل فكره وتملأ وجدانه ، فيقول :-

فلا تترك الأعداء حولي ليفرحوا ولا تقطع السّآل عني ، وتقعُدِ
ولا تقعُدَنْ ، عني ، وقد سيمَ فديتي ، فلستَ عن الفعل الكريم بمُقعدِ
فكم لك عندي من أيادٍ وأنعمٍ رفعتَ بها قدري وأكثرت حُسّدي
تشبَّث بها أكرومةً قبل فوتها ، وقُم في خلاصي صادق العزم واقعدِ
فإن مُتُّ بعد اليوم عابك مهلكي معاب النّزاريّين مهلك معبدِ
هم عضلوا عنه الفداء فأصبحوا يهذُّون أطراف القريض المُقصَّدِ(١)
ولم يكُ بدِعاً هُلكُهُ؛ غير أنّهم يُعابون إذ سيم الفداءُ وما فُدي

ويكمل :-

فإن تفتدوني تفتدوا شرف العُلا، وأسرع عوّادٍ إليها ، مُعوَّدِ
وإن تفتدوني تفتدوا لِعُلاكُم فتىً غير مردودِ اللسانِ أو اليدِ

ويكمل :-

بقيت ابن عبدالله تُحمى من الرّدى، ويفديكَ منّا سيّدٌ بعد سيّدِ (٢)

يكرر الشاعر في هذه الأبيات كلّمة (تقعد) وتصريفاتها أربع مرات ، وكلّمة (الفداء)

---

١) عَضَلَ الرَّجُلُ أَيِّمَه يَعْضُلها ويَعْضِلُها عَضْلاً وعضَّلها مَنَعها الزَّوْج ظُلْماً و عضلوا : منعوا – هَذَّ القرآن يَهُذُّه هَذًّا يقال هو يَهُذُّ القرآنَ هَذًّا ويهذُّ الحديث هذًّا أَي يَسْرُده و يهذّون : يسردون – المقصّد : المنظوم قصائد .

٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٩٥ – ٩٨

وتصريفاتها (فديتي ، تفتدوني ، فُدى ، تفتدوا) تسع مرات ، وهذا يؤكد اهتمام الشاعر وتركيزه على عدم قعود سيف الدولة عن فدائه ، وشدّة تأثره النفسي في الأسر وانتظاره للفداء، فبات الفداء جُلَّ همه ، ليأتي مكرراً بهذه الصورة .

يقول أبو فراس : -

بكيت فلمّا لم أرَ الدّمع نافعي ، رجعت إلى صبرٍ ، أمرّ من الصّبرِ
وقدّرتُ أن الصّبر ، بعد فِراقهم ، يساعدني وقتاً ، فعُزّيتُ عن صبري (١)

نجد أن الشاعر في هذه الأبيات يكرر كلّمة (الصبر) أربع مرات ، ونحسُّ ونحن نقرأ هذين البيتين ، أن الشاعر يُصبّر نفسه على الفراق ، فيكثر من تكراره ، فشعور الشاعر المسيطر عليه " لم يدفعه إلى اختيار الكلّمة فقط ، بل إلى تكرارها ، ولو لم يكررها على هذه الشاكلّة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة أو أن تثير إحساساً لدى المتلقي " (٢)

يحسُّ أبو فراس بالوحدة والشوق لأصدقائه وهو في الأسر ، فيقول :

هل تُجِسّان لي رفيقاً مُخلصَ الودّ أو صديقاً صديقا
لا رعى الله يا خليليّ ، دهراً فرّقتنا ظروفه تفريقا
كنت مولا كما ؛ وما كنت إلا والداً محسناً ، وعمّاً شفيقا
فاذكراني ؛ وكيف لا تذكراني كلّما استخون الصّديقُ الصّديقا
بتّ أبكيكما ؛ وإنّ عجيباً أن يبيتَ الأسيرُ يبكي الطليقا ! (٣)

يكرر الشاعر كلّمتيّ (الرفيق والصديق) ست مرات ، ويكرر كلّمة (تفريق) مرتين ، وكلّمة (اذكراني) مرتين أيضاً ، وهذا التكرار يصور لنا حالة الشاعر وتعلقه بصديقيه ، ليقوم

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص (١٥٣ ، ١٥٤)
٢) موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة – "، مرجع سابق ، ص ١٦٩
٣) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٢٦

بالكشف عن مكنونات صدره ، ويبين لوعته من الفراق ، الَّذي لا ينسيه صديقيه ويخشى أن يُنسي هذا الفراق صديقيه ما كان بينهم .

يرثي أبو فراس ابن أخته وهو ابن سيف الدولة ، و يلعب التكرار دوراً مهماً في هذا الرثاء ، فيقول :-

يا مَنْ أتته المنايا ، غير حافلةٍ ، أين العبيدُ وأين الخيلُ والخَولُ ؟
أين اللّيوثُ التي حوليك ، رابضةً ؟ أين الصّنائعُ ؟ أين الأهل ؟ ما فعلوا ؟
أين السيوفُ التي يحميكَ أقطعُها ؟ أين السّوابقُ ؟ أين البيضُ والأسلُ ؟ (١)

في هذه الأبيات يكرر الشاعر كلّمة (أين) ثمان مرات ، باثاً في ذلك تساؤلاً عميقاً حائراً في صدره ، فالمتلقي يحُسُّ بصدمة الشاعر النفسيَّة الكبيرة ، فهو غير مصدقٍ ما حصل لإبن أخته ، وهو في تساؤله هذا يبحث عما أضاع ، فيقول (أين) ، وهذا التساؤل يقوده للبحث عما كان يحيط بابن أخته ، من خدم وعبيد وسيوف وخيل وغيرها ، فبذهاب ابن أخته ، ذهابٌ لكلّ ما يحيط به .

يمدح أبو فراس أهل البيت عليهم السّلام بمجموعة من الأبيات المنتهية ، بإسم سيدنا عليّ كرم الله وجهه ، فيقول : -

لستُ أرجو النّجاةَ ، من كلّ ما أخـ ـشاهُ ، إلاّ بأحمد وعَلِيَّ
وبـبنتِ الرسولِ فاطمةِ الطُّهـ ـرِ ، وسبطيهِ والأمامِ عَلِيَّ
والتقيِّ النقيِّ ، باقرِ عِلمِ الـ ـلّه فينا ، محمّدِ بن عَلِيَّ
وابنه جعفرٍ وموسى ومولا نا عَليّ ، أكرم بهِ من عَلِيَّ
وأبي جعفر سَمِيِّ رسول الـ ـلّهِ ، ثمّ ابنه الزكِيِّ عَلِيَّ
وابنه العسكريِّ والقائم المظّـ ـهرِ حَقّي مُحمّدِ بن عَلِيَّ
بهم أرتجي بُلوغ الأماني يوم عرضي على الإلهِ العَلِيَّ (٢)

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٢٣١

٢) المصدر ذاته ، ص ٣٤٩

إنَّ تكرار الشاعر لاسم (عَلِيّ) كرم الله وجهه ، يوميء بحضور سيدنا عليّ في نفسه ، حيث " أن الشاعر عندما يلح على تكرار اسم معين ، فإنه يجعله النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حولها القصيدة " (١)، وقد كرر الشاعر هذا الاسم في قصيدته ليؤكد محبته لآل بيت النبي صلى الله عليه و سلم .

إذن فلتكرار الكلّمات في شعر أبي فراس قيمة كبيرة ، ومعانٍ عديدة ، ولكلّ تكرار لهذه الكلّمات يؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال ، فمن غير الصحيح أن نطلق على كلمة مكررة حكماً عاماً بدلالة هذا التكرار في جميع المواضع فلا بُدَّ لنا من ربط كلّ تكرار بسياقه ، والبحث عما يضيفه هذا التكرار من قيمة معنويَّة وجماليَّة في موضعه (٢).

ثالثاً : تكرار البداية : -

وهذا النوع من التكرار " أكثر ارتباطاً ببناء القصيدة أو الأبيات التي يرد بها من أنواع التكرار السابقة . فهو يكشف عن فاعليَّة قادرة على منح النص الشعري . بناءً متلاحماً ، إذ أن كلّ تكرار من هذا النوع قادرٌ على إبراز التسلسل والتتابع ، وإن هذا التتابع الشكلّي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، وقد يأتي هذا التكرار بكلّمة أو كلّمتين أو قد يمتد ليشمل شطراً من البيت الشعري " (٣)

يقول أبو فراس : -

بنـي عَمّنا ما يصنعُ السّيفُ في الوغى إذا فُلَّ مِنهُ مضربٌ وذبابُ ؟(٤)
بـني عَمّنا لا تنكروا الحقَّ إنّنـا شِدادٌ على غير الهوان صِلابُ
بـني عَمّنا نحن السّواعدُ والظُّبـى ويوشكُ يوماً أن يكون ضِرابُ (٥)(٦)

---

١) موسى ربابعة ،" التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبيَّة – "، مرجع سابق ، ص ١٧١
٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ١٦٨
٣) المرجع ذاته ، ص ١٧٩
٤) ذُبابُ السَّيفِ طَرَفُه المُتَطَرِّفُ الذي يُضْرَبُ به وقيل حَدُّه .
٥) الظُّبَة حدّ السيف والسِّنانِ والنِّصْل والخَنجر وما أَشْبه ذلك و جمعها الظُّبى .
٦) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٣٤

إن تكرار الشاعر لبداية هذه الأبيات ، تأكيد منه على صلة القرابة بينه وبين سيف الدولة والأمراء في حلب ، وهذا التأكيد دعوة منه للإسراع في افتدائه فهو من هذه العائلة ، وذلك دون أن نغفل ما يضفيه هذا التكرار على الأبيات من تلاحم وتتابع وتوحيد للفكرة وتأكيداً لها .

يقول أبو فراس وقد جرت بينه وبين قائد الروم مناظرة، اتهم فيها قائد الروم أبا فراس و العرب بعدم معرفة الحرب وإجادتهم للشعر فقط، فقال: -

فـويـلـكَ من للحرب إن لـم نكن لها ومـن ذا الَّذي يـمسي ويضحي لها تربـا
ومـن ذا يلفّ الجيش من جـنبـاته ؟ ومـن ذا يقود الـشّـمّ أو يـصدم الـقلبا
وويـلـك من أردى أخاك بمـرعـشٍ وجلَّلَ ضـرباً وجـه والـدكَ العضـبا ؟
وويـلـكَ مـن خلّى ابن أُختك مُوثـقاً وخـلاّك بـالَّـلَّـقـانِ تبتدرُ الـشِّعبـا؟(١)(٢)

في هذه الأبيات يكرر الشاعر كلّمة (ويلك) في بدايتها ثلاث مرات ، مما يضفي على القصيدة عنصر التهديد والوعيد ، و يظهر الغضب و الحركة المتوهجة في نفس الشاعر ، وقد ظهرت هذه المشاعر على شكلّ نغمة موسيقية موحدة في بداية كلّ بيت .

يكمل الشاعر في نفس القصيدة فيقول : -

فسَل بردساً عنّا أخاك وصهرهُ ، وسَل آل برداليس أعظمكم خطبا
وَسَل قرقواسٍ والشَّميشق صهرهُ ، وسَل سبطهُ البطريق أثبتكم قلبا
وَسَل صيدكم آل الملاين إنّنا نهبنا ببيض الهند عزّهم نهبا !
وَسَل آل بهرامٍ وآل بلنطسٍ ، وَسَل آل منوال الجحاجحة الغُلبا
وَسَل بالبرطسيس العساكر كلّها وَسَل بالمنسطرياطس الرّوم والعُربا (٣)

---

١) اللقان : بلد بالروم وراء خرشنة – الشَّعْبِ : سِلْسلةً أَي مكانَ الصَّدْعِ والشَّقِّ الذي فيه و الشعب : الطريق في الجبل .
٢) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٥١
٣) المصدر ذاته ، ص ٥٢

وفي تكرار بداية هذه الأبيات ، فإنَّ الشاعر يحاول إثبات وجهة نظره بسوقِ الأدلةِ والمواقف التي تؤيد فكرته ، وزيادة على ذلك فإن الشاعر قام بتكرار كلّمة (سَلْ) في بداية صدر البيت وفي بداية عجزه أيضاً ، وذلك لزيادة التأثير والوصول إلى إقناع المتلقي .

ينظم أبو فراس قصيدة طويلة في مفاخر أسلافه وأهله ، فيكرر مجموعة من الألفاظ في بداية الأبيات ليرسم صورة متوازية الخطوط ومتسلسلة الأحداث ، فيقول :-

وعمّـَي الَّذي أردى الوزير وفاتكاً وما الفارسُ الفتّاكُ إلاّ المجاهرُ
وعمّي الَّذي سُلّت بنجدٍ سيوفه فروّع بالغورين من هو غائرُ
وعمّي الَّذي سمّته قيسٌ مُزرفنا وقد شجرت فيه الرّماحُ الشواجرُ
وعمّي الَّذي أفنى الشُّراة بوقعةٍ شهيدان فيها الرّائبانِ وجازرُ
وعمّي الَّذي ذلّت حبيبٌ لسيفهِ وكانت ومرعاها من العِزّ ناضرُ
وعمّي الحرُونُ عند كلّ كتيبةٍ تخِفُّ جبالٌ ، وهو للموتِ صابرُ (١)

وفي هذه الأبيات فإن تكرار الشاعر لتركيب (عمّي الَّذي) ، يجعل من القصيدة بناءً أكثر تماسكاً وصلابة ، فهذا التكرار يؤمن جرساً موسيقياً واحداً ، ويؤمن تركيزاً متعمداً على الممدوح ليظهر من خلاله مكانة هذا الممدوح وعلو شأنه .

يكمل الشاعر القصيدة بمجموعة أخرى من التكرارات ، فيقول : -

ومـنـّا الَّذي ضاف الإمام وجيشـهُ! ولا جـودَ إلاّ أن تـضيفَ العسـاكرُ
ومـنـّا الفتى يحيى ومـنـّا ابن عمّهِ هـمـا ما هـما للعزّ سمعٌ ، وناظِـرُ !
ومـنـّا أبـو الـيقظان مُنتاش خالدٍ ومـنـّا أخوهُ الأفعوان المسـاورُ
ومـنـّا ابـن قـنّاص الفوارس أحمدٌ غلامٌ كـمـثلِ الـسّيفِ أبلجُ ، زاهرُ
ومـنـّا أبـو عـدنانَ سيـّد قومهِ ، ومـنـّا قريعا العِزّ : جـَبرٌ وجـابـرُ
ومـنّـا الأغـرّ ابـن الأغـرّ مُهَلهلٌ خـلـيـلـيَ، إن ذمّ الخليلُ المعاشِـرُ

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٢٣ – ١٢٦

ومـنـّا علـيّ فارسُ الخيل ، صِنوُهُ عَـلـيّ بـن نصرٍ خيرُ من زار زائرُ
ومـنـّا الـحُسينُ القرمُ مُشبهِ جدّهِ حـمى نفسه والجيشُ للجيشِ غامرُ (١)

يستمر الشاعر في هذه الأبيات بالتأكيد على مفاخر أسلافه وأهله ، وقد خدمه التكرار في إشباع فخره ، فتكراره لكلّمة (منّا) تركيزٌ وإلحاح منه على ذكر أهله ومناقبهم ، وتذكيرٌ بين الفينة والأخرى أنه منهم وهم منه .

يقولُ أبو فراس وقد ضج بالسؤال ، وفاضت نفسه من الدنيا وما فيها : -

أيـا قلـبـي ، أمـا تـخـشـع ؟ ويـا عـلـمـي ، أمـا تـنـفـع ؟
أمـــا حـقّـي بـأن أنـظـــ ـــرَ للـدّنـيـا ، ومـا تصنع ؟
أمـــا شـيـّعـتُ أمـثـالـي إلـــى ضـيـقٍ من الـمضجـع
أمـــا أعـلـم أن لا بُـــ ـــدّ لـي مـن ذلك المصـرع ؟
أيـــا غـوثـاهُ ، بالـلـــ ـــهِ هذا الأمـرُ مـا أفـضـع ! (٢)

إنَّ تكرار الشاعر للاستفهام في بداية الأبيات دلالة على حيرته وضيق صدره ، وهو في ذلك يدخل المتلقي في حيرة مماثلة لحيرته ، ذلك أنه يسأل في كلّ بيت سؤالاً استنكارياً مثيراً للمتلقي جاذباً له .

يستعمل الشاعر تكرار البداية في الرثاء أيضاً ، فنجده يرثي أبا وائل تغلب بن داود ، فيقول :-

كـان ابن عمّي ، إنّ عرا حادثٌ ، كـالليثِ ، أو كالـصّارم الصّاقلِ
كـان ابن عمّي عالمـاً ، فاضلاً والدّهر لا يـبقـي على فـاضـلِ
كـان ابن عمّي بحرَ جودٍ طمى لكـنـّهُ بـحـرٌ بـلا سـاحـلِ (٣)

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ – ١٣٧
٢) المصدر ذاته ، ص ٢١١
٣) المصدر ذاته ، ص ٢٣٣

نجد أنَّ الشاعر قد نجح بتعداد مناقب المرثيّ ، وإبقاء المتلقي منتبهاً واعياً ، لما لهذا التكرار من تأثير، فقد جاء بتتابع الصفات وتسلسلها ، مذكراً بلوعته على هذا الميت فكلّمة (كان) تذكير منه بانتهاء عهد المتوفى ، وذكر منه لما كان عليه .

الفصل الخامس
التَّضمين
العروضيّ

التّضمين العروضي

التضمين لغة " الضَّمين : الكفيل ، ضمن الشيء وبه ضمناً وضماناً : كفل به . وضمَّنه إياه : كفَّله . والمضمَّن من الشعر : ما ضمّنه بيتاً ، وقيل ما لم تتم معاني قوافيه إلا بالبيت الَّذي يليه . وفي المحكم : المُضمَّن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الَّذي بعده " (١)

وفي الإصلاح " هو ألا يتمّ معنى البيت إلاّ بما بعده سواء تمّ اللفظ أو لم يتمّ " (٢) وهو " ألا يستقل البيت الواحد بمعناه . أي أن يأتي البيت الثاني مكملاً لمعنى البيت الأول " (٣)

" والتضمين في العروض : هو أن يُبنى بيت على كلّام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضياً له " (٤)

يأتي التضمين بمعنى آخر كثر استعماله عند النقاد ، وهو عند ابن رشيق القيرواني " قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم ، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه " (٥) وعند أبي منصور الثعالبي " أن يأتي الشاعر في شعره بمصراع أو بيت أو بيتين لغيره على طريق العارية استعانة بذلك على تمام مقصوده ، وتأكيد معناه ؛ وحقه أن ينبه عليه ، أو يكون شعراً معروفاً عند الأدباء كي لا يتوهم السامع أنه سرقه " (٦) وقد أسمى ابن أبي الأصبع المصري هذا النوع إيداعاً ، وذلك " أن يعتمد الشاعر أو المتكلّم إلى نصف بيت لغيره يودعه شعره سواءٌ أكان صدراً أم عجزاً " (٧)

---

١) ابن منظور ، لسان العرب ، مصدر سابق ، مادة (ضَمن) .

٢) محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩١ ، ص ٦٩

٣) عرفات مطرجي ، الجامع لفنون اللّغة العربية والعروض ، مرجع سابق ، ص ٣٦٠

٤) أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، مرجع سابق ، ص ٣٤٩

٥) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، مصدر سابق ، ص ٧٠٢

٦) أبي منصور الثعالبي ، روضة الفصاحة ، مصدر سابق ، ص ٥٨

٧) ابن أبي الأصبع المصري ، تحرير التحبير ، مصدر سابق ، ص ٣٨٠

وقد أورد الدكتور منير سلطان في كتابه (التضمين والتناص) معانٍ كثيرة للتضمين ، وجعله عدّة أقسام ، هي :

أولاً : التضمين في اللّغة : ويأتي في عدة معاني : -
التضمين هو : المعنى المضمر في اللفظ المذكور .
التضمين هو : الجمع بين لفظتين متشابهتين في الوزن والرويّ .
التضمين هو : أن يضمَّن الفعل معنى فعل آخر فيجري مجراه .

ثانياً : التضمين في العروض : وهو عند نقاد الشعر (الاقتضاء) : أن يكون في الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول .

ثالثاً : ويكون التضمين في الأصوات كما في الأشعار : وهو ما لا يستطاع الوقوف عليه حتى يوصل بآخر .

رابعاً : التضمين يكون في النثر كما هو في الأشعار : حيث يضمِّن المتكلّم كلّامه مثلاً أو آية من القرآن الكريم .

خامساً : التضمين في الشعر : وهو البيت المفتوح ، الَّذي لا يكتمل معناه إلا بالبيت الَّذي يليه . (١)

وبعد هذا العرض لمصطلح التضمين ، فإن التضمين العروضي موضوع دراستنا ، يأتي بمعنى الاقتضاء (٢) و الإيداع وهو أن يودع الشاعر تمام معنى البيت الأول في الثاني ويضمنه إياه (٣) ، وهذا النوع من التضمين يرتبط بظاهرة أخرى تسمى (التفريع) وهو أن يأخذ الشاعر في وصف من الأوصاف فيقول (ما كذا) وينعت شيئاً من الأشياء

---

١) انظر : منير سلطان ، التضمين والتناص ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٤ ، ص ٢١ – ٢٤
٢) انظر : احمد احمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص ٣١٧
٣) انظر : محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، مرجع سابق ، ص ٣٥

نعتاً حسناً ثم يقول (بأفعل من كذا) (١) كما قال الأعشى : -

ما روضة من رياض الحزن معشبةٌ خضراءُ جاد عليها مُسبلٌ هَطِلُ
يضاحكُ الشَّمس منها كوكبٌ شِرقٌ مُؤَزَّرٌ بعميم الثَّبت مكتهلُ
يوماً بأطيب منها نشرَ رائحةٍ ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأُصُلُ . (٢)

" تتخذ ظاهرة التفريغ شكلاً ثابتاً إذ أنها تبدأ باسم منفي ثم يأتي خبر هذا الاسم على شكلّ جار و مجرور (بأفعل) ، ولذلك لا يتم معنى البيت إلا بقراءة الجار والمجرور " (٣)

وقف بعض النقاد القدامى وقفة معارضة للتضمين العروضي ، فنجدهم يصفوه بالقبيح والمعيب مظهرين في ذلك كراهتهم له ، فنجد أنَّ أبا هلال العسكري بعد أن يتم المصطلح قام بإيراد مثالٍ من الشعر ثم وصفه بالقبيح (٤) ونجد ابن رشيق يعُدُّ التضمين عيباً من عيوب القافية فيقول: " التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها ، وكلّما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيباً " (٥) و في المصون في الأدب فإن " خير الشعر ما قام بنفسه ، وكمل معناه في بيته ، وقامت اجزاء قسمته بنفسها ، و استغنى ببعضها لو سكت عن بعض " (٦).

أنَّ هذا الموقف من التضمين العروضي عند القدماء ، نابع من رسوخ فكرة وحدة البيت واستقلاله بنفسه ، وجعله مقياساً للموازنة بين الشعراء ، مما جعلهم يصدرون أحكاماً حول أشعر بيت ، وامدح بيت أو اهجى بيت (٧) .

---

١) انظر : موسى ربابعة ،" ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى : دراسة في المفهوم والوظيفة "، مجلة جامعة الملك سعود ، المجلد الثامن ، الآداب (١) ، ١٩٩٦ ، ص ١٤٥
٢) الأعشى ، ديوان الأعشى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ١٤٥
٣) موسى ربابعة ، " ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى : دراسة في المفهوم والوظيفة " ، مرجع سابق ، ص٨٣
٤) انظر : أبي هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، مصدر سابق ، ص ٤٢
٥) انظر : ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، مصدر سابق ، ص ٣٢٢ – ٣٢٤
٦) أبي احمد العسكري، المصون في الأدب، تحقيق: عبدا لسلام هارون، ط٢، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٤، ص ٩
٧) انظر: محمد صايل حمدان وعبد المعطي نمر ومعاذ السر طاوي ، قضايا النقد القديم ، ط١ ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٩٠ ، ص ٧٤

يتفق تفضيل النقاد العرب لاستقلال البيت الواحد بمعناه مع الطبيعة العربية التي تؤثر الإيجاز ، فالبيت الواحد أسير على الألسنة ، ومن المهم إن يكون هذا البيت تام المعنى مستغنٍ بنفسه (١)

" يحتج أنصار فكرة أن النقد العربي " وليس الشعر " لم يحرص على استقلال البيت ، بل حرص على تماسك القصيدة وترابطها، بتشبيه القصيدة بالعقد ٠ وهو تشبيه جيد ، يلخص – بالفعل– الخصائص التي أرادها معظم النقاد للقصيدة ، فهي ينبغي أن تتكون من عدد من الأبيات متساوية في الطول ، مستقل بعضها عن بعض ، يربطها سلك هو الوزن والقافية ، تماماً مثل حبات العقد ،لا تتداخل بل تستقل كلّ حبة منها عن الأخرى ، مع أن سلك العقد يجمع بينها جميعاً " (٢)

وبالبحث عن أهم الأسباب التي دفعت البلاغة العربية إلى الحرص على استقلال البيت بمعناه وإعرابه ، نجد أنَّ السبب العملي المباشر هو سيطرة الأميَّة ، وانتقال الشعر بطريق الرواية الشفهية، معتمدا على الحفظ بالدرجة الأولى ، والحاجة إلى الشعر في الحديث والخطابة ، والتوجيه ، فاستغناء البيت الشعري عن غيره ييسر مهمة المتحدث ، كما ييسر عملية التلقي والحفظ، أما السبب الفلسفي البعيد فيرجع إلى أن التصور الجمالي العربي ينهض على أساس من الوحدة الصغيرة المتكررة ، فالشعر تكرار لمجموعة من التفعيلات المتشابهة(٣)

إنَّ هذا الاهتمام باستقلال كلّ بيت بمعناه ، بحيث لا يتعلق معنى كلّمة فيه أو فهمها بكلّمة أخرى في بيت سابق أو لاحق ، قد عوَّق الوعي البلاغي والنقدي لدى القدماء بأهمية الشكلّ الشامل للقصيدة ، فجاءت الآراء النقدية مبنية على قرآت جزئية و انطباعات شكليَّة بعيدة عن الوعي النقدي لأهمية دراسة العمل الأدبي ككل، فقامت بإهمال قيمة العلاقات المتبادلة بين عبارات النص المتناثرة بين أبيات القصيدة ، والتي لا يمكن حصرها في بيت واحد (٤)

---

١) انظر : أحمد حمدان بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، مرجع سابق ، ص ٣١٧

٢) سيد البحراوي ، التضمين في العروض والنشر العربي ، ترجمة مع بعض التعديل للدراسة التي قدمت بالفرنسية إلى مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن ، باريس ، ١٩٨٥ ، ص٩٣

٣) انظر : محمد حسن عبدالله ، أصول النظرية البلاغية ، ط٢ ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٥٦

٤) انظر : المرجع ذاته ،ص ٥٦

التضمين العروضي عنصرٌ متطورٌ في بناء اللّغة الشعريَّة ، ويمكننا الإشارة إلى بعض الخطوط العريضة التي تربط هذه الظاهرة بالبناء الشعري وتبين تطورها : -

أولاً : - كانت السمة العامة للشعر العربي هي الاستقلال المعنوي لكلّ بيت بحيث يبدو البيت صالحاً للترديد وحده ، وهو ما يسمى بمبدأ (وحدة البيت) .

ثانياً : - هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها .

ثالثاً : - ظلت هذه الاستثناءات محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون في العصر العباسي الأول ومع تعقد وتنوع أغراض الشعر ، حيث بدأ البيت وحده يضيق عن المعنى الَّذي يريده الشاعر أحياناً ، ويبدو أن اللجوء إلى التضمين قد كثر .

رابعاً : - اتسعت ظاهرة التضمين اتساعاً كبيراً في العصر الحديث ، سواءً على المستوى الكمي أو على مستوى درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة .

خامساً : - مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطراً للوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة في المجزوآت أو السادسة أو الثامنة في الأبحر التامة ، ومن ثم يضطر إلى التضمين في البيت التالي عندما لا يكتمل المعنى ، بل أصبح في إمكانه أن يمتد بالسطر الشعري ، العدد الَّذي يريده من التفعيلات ، وكان من المنطقي أن تختفي ظاهرة التضمين في هذا اللون من الشعر ، لكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيراً عند بعض الشعراء ، وأصبحنا نلتقي بالأبيات المدورة ، وهي تلك الأبيات التي لا تمثل فيها نهاية السطر نهاية التفعيلة بل تمتد إلى بداية البيت التالي . (١)

إنَّ دراسة التضمين العروضي ذات أهمية في الشعر العربي المعاصر ، ودراسته تعني

---

١) انظر : جون كوين (Jhon Queen) ، بناء لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص ٨١ – ٨٤

دراسة أحد العناصر الأساسية في بنية العمل الشعري ، على المستويات المتعددة ، الصوتيَّة والنحويَّة والدلاليَّة ، (١)

فالتضمين يشكّل أداة من الأدوات التي تتدخل في تشكيل بناء النص الشعري ، وتمنحه التماسك والتلاحم ، اللذين يبحث عنهما الشعراء ، فاستخدموا هذا الأسلوب . (٢)

لا يستطيع الشاعر أن يجد مجالاً واسعاً للتفنن البلاغي من تقديم وتأخير وحذف وذكر ، في عالم ضيق كعالم البيت ، حيث أن الشاعر العربي ظلَّ يدور في هذا النطاق الضيق قروناً طويلة ، مما يجعلنا ندهش لكثرة تكرار أساليب بعينها ، بل لأسطر كاملة ، مما يجعل الشاعر مضطراً لأن يحذف الكثير ليتقيد بوحدة البيت (٣)

مع ذلك فمن غير الممكن للدارس أن يحكم على التضمين بالجودة والرداءة مطلقاً ، بل لا بد من معالجته لسياقه الفني (على مستوى القصيدة) والحضاري (على مستوى التأريخ للشعر) ، ذلك أن استخدام التضمين العروضي يتزايد كلّما نضج مفهوم (وحدة القصيدة) وذلك مفهوم مختلف بين عصر وآخر (٤)

وبالنظر إلى أهمية التضمين العروضي ، فإننا ننظر إلى " تقنية شعريَّة كاشفة ، تعد واحدة من أهم القيم الجماليَّة في الشعر ، إذ إنها تعبر عن التوتر أو الصراع ، ونحن نتصور أن هذا التوتر – الَّذي يكشف عنه التضمين – له مستويات عدِّة ، بعضها لغوي ، وبعضها تاريخي "(٥) ، وهذه الصراعات على مستوياتها المختلفة تعني وتعكس صراعاً على المستوى الدلالي أيضاً ، فكلّ عنصر من عناصر الصراع يحمل دلالته الخاصة ، وهذه الصراعات تولد توتراً يمكننا عدّه قيمة فنيَّة وجماليَّة ومعرفية ، يضيف تحققها في العمل الفني جودة و إتقان (٦)

---

١) انظر : سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ، مرجع سابق ، ص ٩١

٢) انظر : موسى ربابعة ، " ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى : دراسة في المفهوم والوظيفة " ، مرجع سابق ، ص ٨٣

٣) انظر : سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ، مرجع سابق، ص ٩٣

٤) انظر : المرجع ذاته، ص ٩٤

٥) المرجع ذاته ، ص ٩٤

٦) انظر : المرجع ذاته ، ص ٩٥

يلعب الموقف النفسي للشاعر دوراً مهماً في تشكيل أبياته ، لذلك فإن ذات الشاعر تنفلت عن حدود البيت الواحد ، الَّذي تشكلّ فيه القافية ضابطاً إيقاعياً ، لتجعل بناء الجملة ممتداً ليتجاوز البيت الأول إلى البيت الثاني ، موافقاً في ذلك العاطفة المنداحة في الأبيات التي لا توقفها القافية عند حد معين . (١)

تتجلى فاعليَّة التضمين العروضي كأسلوب بنائي عندما يتعانق أكثر من تضمين بصورة متتالية في القصيدة نفسها ، مما يخلق التلاحم والتماسك بين كلّ بيت وبين ما بعده وما قبله ، وهذا التلاحم الجزئي يشكلّ وحدة جزئية تسهم في بناء الوحدة الكلّية للنص ، مما يجعل انتزاع بيت ما من سياقه أمراً غير ممكناً . (٢)

يقوم التضمين على " إخلاف التوقع وكسر حدود البيت الشعري لأن الدلالة أو المعنى لا تتم إلا باستمرار القراءة ، ولذلك يضحي الوقوف على القافية أمراً غير مستساغ ، لأن ذلك لا يرضي رغبة المتلقي الَّذي يصر على إدراك المعنى وتحقيق الفهم " (٣)

" وينبغي أن نوضح في النهاية أننا حين نرى في التركيز على وحدة البيت دلالة سلبية ، لا نقترح أن يكون البديل هو أن يكون التضمين مباحاً أو غير معيب ، أو أن يعتمد معنى البيت على ما بعده ، إنما نعني أن يتخلل المعنى الواحد أبيات القصيدة ، بحيث يظل الإحساس بالبيت معلقاً إلى أن يتضام مع بقية الأبيات " (٤)

---

١) انظر : موسى ربابعة ،" ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى : دراسة في المفهوم والوظيفة " ، مرجع سابق ، ص ٨٥

٢) انظر : المرجع ذاته ، ص ٨٧

٣) المرجع ذاته ، ص ٩٤

٤) محمد حسن عبدالله ، أصول النظرية البلاغية ، مرجع سابق ، ص ٦١

*** ظاهرة التضمين العروضي في شعر أبي فراس الحمداني : -**

تكثر المقطوعات القصيرة المتكونة من البيتين والثلاثة في شعر أبي فراس ، و نلحظ أن هذه المقطوعات تأتي متلاحمة متوحدة ، يكمل فيها البيت الثاني البيت الأول ، وقد اعتمد الشاعر على التضمين العروضي في خلق هذا التلاحم والتماسك في مقطوعاته ، ومن ذلك قوله : -

كـأنمـا تسـاقط الثلـ ـــج بـعـيـنـي مــن رأى
أوراق وردٍ أبـــيـــضٍ و الـنـاسُ فـي شـاذكلّـي (١)

ففي هذين البيتين نجد أن التشبيه جاء موزعاً ، فنجد المشبه في البيت الأول والمشبه به في البيت الثاني ، وذلك أن الشاعر لو أراد أن يختصر الصورة لتجيء في بيتٍ واحد لنقصت كثيراً وقلَّت قدرتها التعبيريَّة ، فكان من الضروري توزيع الصورة على أكثر من بيت وفقاً لما يتطلبه البناء الفني للصورة الشعريَّة .

ويقول في موضع آخر : -

و لـمـّا أن جـعـلتُ اللـ ـــهَ لـي ستراً من الـنُّوبِ
رمـتـنـي كلّ حـادثـةٍ فـــأخـطـأتـني ولـم تُصبِ (٢)

يأتي التضمين في هذين البيتين بصورة لا تتم فيه الجملة من حيث التركيب النحوي إلا من خلال المتابعة ، فقد جاء فعل الشرط في البيت الأول وجوابه في البيت الثاني ، مما يجعل فصلهما عن بعضهما أمراً غير ممكن .

ويقول أيضاً : -

نـُدِلّ عـلـى مـوالـينا ونـجفو ونعتبـهـم وإن لـنـا الـذنـوبا

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١١
٢) المصدر ذاته ، ص ٥٣

بـأقـوالٍ يـجـانـبـن الـمعانـي وألـسـنـةٍ يـخالفن الـقـُلوبا (١)

وهنا يأتي البيت الأول بفكرةٍ يفسرها ويوضحها الشاعر في البيت الثاني ، فلو أن المتلقي اكتفى بقراءة البيت الأول ، فإنه يضيع جزءاً كبيراً من المعنى .

يقول أبو فراس : -

ألا ليتَ قومي ، والأماني كثيرةٌ ، شهودي ، و الأرواح غير لوابثِ
غداة تُناديني الفوارسُ ، والقنا تَرُدّ إلى حدّ الظُّبي كلّ ناكثِ :
أحارثُ ! إن لم تُصدر الرّمح قانياً ً ، ولم تدفع الجُلّى فلستَ بحارثِ !(٢)(٣)

يؤمّن التضمين العروضي في هذه الأبيات تلاحماً وتماسكاً كبيرين ، فهذه الأبيات تحكي قصةً أراد الشاعر نقلها إلى المتلقي بصورة مشوقة و جذابة ، لا تقف عند بيت واحد فقط بل أنها تمتد عبر الأبيات جميعها .

يقول أبو فراس فيما أصابه من جمال جارية : -

جاريةٌ ، كحلاءُ ، ممشوقةٌ ، في صدرها حُقّانِ من عاجِ
شجا فؤادي طرفها السّاجي ، وكلّ سَاجٍ طرفهُ شاجِ (٣)

في هذين البيتين نجد أن عاطفة الشاعر لم تتقيد ببيت واحد ، فالشاعر يستنفذ البيت الأول في ذكر أوصاف تلك الجارية التي نالت نصيباً من قلبه ، لينتقل في البيت الثاني إلى حاله و هذه الجارية الجميلة ، و نجد أيضاً أن الشاعر قام بخلق شيءٍ من التوتر عندما قام بذكر أوصاف الجارية ، مما يدفع المتلقي إلى متابعة القراءة ليحظى باللذّة الفنيَّة الناتجة عن هذا التوتر.

---

١) الديوان ، مصدرسابق ، ص ٥٥
٢) حارث الاولى : اسم علم – حارث الثانية : ناجح، فالح .
٣) الديوان ، مصدرسابق ، ص ٧١
٤) المصدر ذاته ، ص ٧٢

يقول أبو فراس : -

قـامـت إلى جـاراتـهـا تـشكـو ، بـذلٍّ وشـجـا :
أمـا تـريـن ذا الـفـتـى ؟ مـــرّ بـنـا مـا عـرّجـاً
إن كـان مـا ذاق الـهـوى ، فـــلا نجـوتُ ، إن نـجـا (١)

يحكي الشاعر في هذه الأبيات أحداث قصةٍ دارت بين مجموعة من النساء ، وكما أن القصة تحتاج إلى التسلسل في الأحداث والترابط فيما بينها ، فإن الشاعر جاء بثلاثة أبيات مترابطة متسلسلة ، يحيل كلّ منهما إلى الآخر ، فنجد أن المقطوعة وحدة واحدة ، لا يمكن انتزاع أيّ جزء منها دون الإخلال بالمعنى ، مما يجعلها ذات بنية شعرية متوحدة ومتماسكة .

يقول أبو فراس في بيتين كتبهما لأخيه من الأسر : -

لقد كنت أشكو البُعد منك وبيننا بـلادٌ إذا مـا شـئتُ قرّبها الوخدُ(٢)
فـكيف وفيما بيننا ملك قيصرٍ ولا أمـلٌ يُـحيي النُّفوسَ ولا وعدُ ! (٣)

يظهر الشاعر لنا في هذين البيتين تقلُّب الحال بين الماضي الَّذي كان فيه حراً طليقاً لا يبعده شيءٌ عن أحبائه ، وبين الزمن الحاضر الَّذي يعيشه الشاعر وقد أبعد عن أخيه وفصلت بينهما البلاد البعيدة ، وكان من غير المستساغ أن يجمع الشاعر هذين الزمنين المختلفين في بيت واحد ، فلا بُدَّ من معادل لهذا الامتداد الزمانيّ بامتداد الفكرة من البيت الأول إلى البيت الثاني ، وتعلق البيتين ببعضهما بصورة تجعل منهما وحدة واحدة وبناءاً متماسكاً .

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٧٢
٢) الوَخْدُ : ضرب من سير الإبل وهو سعة الخَطْو في المشي و هو السير السريع .
٣) الديوان ، مصدرسابق ، ص ٩٠
٤)

يقول أبو فراس في وصفه للجود : -

لـيـس جـوداً عـطـيـّةٌ بسـؤالٍ ، قـد يـَهُـزّ الـسـؤال غير الجـوادِ
إنـمـا الجـودُ مـا أتـاكَ ابـتـداءً لـــم تـذُق فيه ذلّة الـتـردادِ (١)

يذكر الشاعر في البيت الأول شكلاً مرفوضاً عنده من الجود ، فلا يتم المعنى في هذا البيت ، ليأتي الشاعر في البيت الثاني ويكمل ما ابتدأ به ليتم المعنى ويخبرنا بما هو الجود في نظره ، ولو أن الشاعر اختصر هذا المعنى في بيت واحد لفقد جملة كبيرة من جماله وتأثيره ، فابتداء الشاعر بالنفي في البيت الأول يجعل من متابعة المتلقي للقراءة شيئاً ضرورياً ومُلحاً .

لا يقتصر التضمين العروضي في شعر أبي فراس على المقطوعات الصغيرة فقط ، بل إننا نجد قصائد طويلة يعتمد فيها كلّ بيت على الآخر ، ونجد تلاحماً كبيراً بين أجزاء القصيدة الواحدة ، ومنها قول أبي فراس : -

أبـلـغ بـني حمدانَ ، في بلدانـهـا ، كـهـولها والـغُـرَّ مـن شُـبـانـهـا
يـوم طـردت الخيل عن فـرسانها وسُـقـْتُ مـن قيسٍ ومن جيرانـهـا
ذوي عُـــلاها وذوي طُعّانـهـا ومُـهـرةً ، تـمرحُ فـي أشطانها(٢)
عـاثـرةً ، تـعـثـر فـي عنانـهـا ؛ تـركـت مـا صَبّحت من فرسانها
وإبـــلاً ، تـنـزعُ من رعيانـهـا ، حتـى إذا قـلَّ غَـنَا شجعانها
طـاردنـي ، عـنـهـا وعن إتيانها ، حـرائـرٌ أرغـب فـي صـيانـها
أستـعـمـل الـشـدَّة فـي أوانـهـا ؛ وأغـفـر الـزَّلّـة فـي إبّـانـهـا
يـالكِ أحياءً ، عـلـى عُـدوانـهـا ، نـسـوانـهـا أمنعُ من فُرسانها!(٣)

في هذه الأبيات نجد أنَّ المعنى متتابع منتشر ، فمنذ بداية القصيدة بـ (أبلغ بني حمدان) نجد أن الأبيات تتابع بعضها بعضاً حتى تتوقف في البيت الأخير

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٠٩
٢) الشَّطَنُ : الحَبْل وقيل الحبل الطويل الشديدُ الفَتْل يُسْتَقى به وتُشَدُّ به الخَيْل والجمع أَشْطان .
٣) الديوان ، مصدرسابق ، ص ٣٣١

بقول الشاعر (نسوانها أمنع من فرسانها) ، فكان من غير الممكن الاكتفاء بمجموعة من الأبيات في أول القصيدة دون الوصول إلى البيت الأخير ، وكان من غير الممكن أيضاً حذف أيَّ بيت من الأبيات دون أن يختل المعنى، وذلك للمحافظة على التسلسل الموجود في القصيدة ، ذلك أننا لا نغفل التوتر الَّذي يصنعه التضمين العروضي في هذه القصيدة ، فالمتلقي لهذه الأبيات يجد نفسه مضطراً للمتابعة ، وقد أصابه التوتر و الفضول ، ليتم ما بدأه ، ويصل إلى المعنى الَّذي يطرحه الشاعر في آخر القصيدة ، وهذا التوتر الموجود في امتدادا المعنى بين أبيات القصيدة ، يؤمِّن اللذَّة الفنيَّة التي تنتاب المتلقي خلال قراءته للقصيدة ، وتزيد من تعلقه بالنص وتشدّ انتباهه .

يقول أبو فراس في موضع آخر : -

ألا مـن مُبلغٌ سروات قـومـي وسـيـفُ الدولةِ الملك ، الهُماما !
أنـي لـم أدع فتيات قـومـي ، إذا حـدّثـن ، جمجمنَ الكلاما(١)
شـريـتُ ثـناءهنّ ببذل نـفسي ، ونـارُ الحربِ تضطرم اضطراما
ولـمـّا لـم أجـد إلا فـراراً أشـدَّ مـن المنية أو حمامـا
حملتُ ، على ورود الموت ، نفسي وقـلـت لعصبتي : موتوا كراما !(٢)

في هذه الأبيات نجد أنَّ التضمين العروضي جاء متتابعاً ، فكلّ بيت مضمَّنٌ فيما بعده ، لتأتي الأبيات وكأنها قطعةٌ واحدة متماسكة متلاحمة ، يخدم كلّ بيتٍ فيها البيت الَّذي يليه ، مما يجعل فكَّ هذا التماسك امراً متعذراً ، فلو أنَّ الشاعر استغنى عن أحد هذه الأبيات ، لوجدنا فجوة يصعب سدُّها في البناء الشعري ، لا يمكن التعويض عنها ببيت آخر .

يقولُ أبو فراس : -

الآن ، حـيـنَ عـرفـتُ رُشـ ـدي ، واغـتـديـتُ على حـذر

---

١) جَمْجَمَ الرجل وتَجَمْجَمَ إذا لم يُبَيِّنْ كلامَه و جمجمن الكلام : قلن كلاما مبهما .
٢) الديوان ، مصدرسابق ، ص ٣٠٠ ، ٣٠١
ونـهـيـتُ نـفـسـي فـانتهت ، وزجـرتُ قـلـبـي فـا نـزجـر

ولـقد أقـام ، عـلى الـضّـلا لـــــةِ ، ثـمّ أذعـنَ ، واستمرّ
هـيـهـات ، لـسـتُ أبا فـرا سٍ ، إن وفـيـتُ لـمـن غـدر ! (١)

يُظهر لنا الشاعر في هذه الأبيات امتداد الفترة الماضية في ضلاله ، ووقوعه في مذلة الحب ، وجاء التعبير عن هذه الفترة بمجموعة من الأبيات المترابطة، فتمتد فيها المعاني عبر الأبيات بشكلّ متداخل يجعل نزع بيت من الأبيات من سياقه مع الإبقاء على المعنى سليماً ، شيئاً مستحيلاً ، وقد جاء تمام المعنى في آخر الأبيات ، وكأن هذه القصيدة جملة واحدة ابتدأت في البيت الأول وانتهت في البيت الأخير .

وفي قصيدة أخرى للشاعر ، نجده يسلب الألباب ويشد الانتباه نحو معاناته وهو في الأسر ، و ذلك عبر نثر ألمه في مجموعة من الأبيات المتلاحمةً مع بعضها البعض ، فيقول : -

دعـوتـك للجفن القريح المسهّدِ لـديّ ، وللنّومِ الـقليل الـمُشـرّدِ
ومـا ذاك بُخلاً بالحياة ؛ وإنـهـا لأوّل مـــبـذولٍ مُـجـتـدِ
ومـا الأسرُ مما ضقتُ ذرعاً بحملـه ومـا الخطب ممّا أن أقول لهُ : قدي
ومـا زلّ عني أنّ شخصاً مُعرَّضـاً لنبلِ العدى إن لم يُصب فكـأن قـدِ
ولكـنني أختارُ موتَ بـنـي أبـي على صهوات الخيل ، غير مُوسَّدٍ (٢)

وقد جاءت هذه الأبيات مفسرة لسبب دعاء الشاعر لسيف الدولة ، فكان من الضروري توسيع الشاعر لحيز المعنى ليستطيع حمله ، فالأفكار في عقل الشاعر كثيرة ، فهو يشرع بنفي الظنون عن نفسه ، بثلاثة أبيات تبدأ بالنفي (وما) ، قبل أن يُظهر السبب الرئيسي الَّذي يجعله يدعو سيف الدولة ، وهو أنه يختار ميتة أهله على صهوة جواده .

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ١٤١ ، ١٤٢
٢) المصدر ذاته ، ص ٩٣ ، ٩٤

تكبر الحاجة للتضمين العروضي في القصائد المشتملة على الحوار ، فهذه القصائد تعتمد بشكلّ رئيسي على تبادل الكلّام واختلاف الأصوات و التصوير ، وهذا يتطلب مساحةً أكبر من البيت الواحد ، ومن ذلك قول أبي فراس : -

يقول صحابتي واللّيل داجٍ وقد هَبّت لنا ريح الصّباح :
لقد أخذ السُّرى واللّيل مِنّا، فهل لك أن تُريحَ بجوِ راحِ ؟
فقلت لهم على كُرهٍ : أريحوا ففي الذَّملان روحي وارتياحي (١)

ففي هذه الأبيات محاورة بين الشاعر و أصحابه و في الحوار حيوية وواقعية تؤمن تأثيراً في نفس المتلقي ، وكان من غير الممكن إيراد حوار كهذا دون انتشاره على مجموعة من الأبيات وجمعها معاً في أطار واحد يجعل منها قصيدة تتسم بالتماسك و الوحدة .

يقول أبو فراس :-

و كنت الحبيب و كنت القريب ليالي أدعوك من عن كثب
فلما بعدت بدت فجوةٌ ، ولاح من الأمر ما لا أحب
فلو لم أكن بك ذا خبرةٍ لقلتُ : صديقك من لم يغب (٢)

نجد في هذه الأبيات لمسة فنيَّة مميزة من قِبَل الشاعر ، فالشاعر يبدأ كلّامه بـ كنت ليظهر مكانة سيف الدولة عنده في السابق ، مما يثير فضول المتلقي ، ليعرف ما أصبح عليه الحال بين الشاعر وسيف الدولة ، و بالفعل فإن الشاعر يظهر ما وجد من فجوة و جفوة من ابن عمه ، ليأتي مرة أخرى و يكسر توقع المتلقي ، ويظهر حبه لسيف الدولة لأنه ذو خبرة به .

---

١) الديوان ، مصدر سابق ، ص ٧٤
٢) المصدر ذاته ، ص ٣٩

مما سبق نلاحظ أنَّ التضمين العروضي شكلّ أداةً فاعلة في يد أبي فراس ، أسهمت في تماسك البُنية اللغويَّة العامة في شعرهِ ، وإبراز تفرّده وتميزه عن غيره ، وقد جاءت فاعليَّة التضمين العروضي في شعره، منوطة بالسياق العام للقصيدة ، فقد زاد التضمين من قدرة الشعر على بث دلالات زمانيَّة ومكانيَّة و أسهم في إظهار وجهات نظر الشاعر بشكلّ أكثر جلاءً .

الخاتمة

الخاتمة

قامت هذه الدراسة على قراءة البناء اللغويّ في شعر أبي فراس الحمداني ، فتفسره وتحلله وتقف على مواطن الجمال فيه ، من خلال الخوض في نسيجه اللغوي والنظر في علاقاته ودلالاته نظرة كليَّة شاملة ، فلغة أبي فراس لغة سهلة واضحة في خارجها لكن نسيجها اللغوي يحمل دلالات واسعة تعبر عن شعور متطور و مركب .

وعلى هذا الأساس فقد جاءت هذه الدراسة في خمسة فصول، تدرس خمس ظواهر بارزة في بنية اللغة عند أبي فراس، لتكون طريقا لقراءة النص ومفاتيحاً له ، يسبقها تمهيد وتوطئة نظريَّة .

أما التمهيد ، فقد عرضت فيه لمجموعة من المفاهيم التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع الدراسة وهي (البُنية ، واللّغة ، واللّغة الشعريَّة ، والتركيب ، والأسلوب) ، وذلك بإيراد تنظيرات العلماء الرواد في علم اللّغة الحديث والبُنية الشعريَّة ، من أمثال : جان بياجيه (Jean Pieje) وجان كوهن (Jean cohen) وجون كوين (Jhon Queen) وخوسيه ماريا (Jose Maria) ، مستعيناً بالباحثين العرب البارزين في هذا المجال ، من أمثال : صلاح فضل وعبدالله الغذامي

وعبد السلام المسدي ورجاء عيد ، وبعد ذلك فقد انتقلت في التمهيد إلى أبي فراس الحمداني موضوع الدراسة ذاكراً نسبه وحياته وعارضاً لبعض آراء النقاد في شعره .

أما الفصل الأول فقمت بدراسة التَّضاد باعتباره ظاهرة من الظواهر الكاشفة للبناء الشعري عند أبي فراس ، و جاء هذا التَّضاد فاعلاً في عدة مستويات ، هي : التَّضاد على المستوى الإنساني ، والتَّضاد على المستوى الزمانيّ ، والتَّضاد على المستوى النفسي .

أما في الفصل الثاني فقد قمت بدراسة الانحراف الأسلوبي في شعر أبي فراس، عارضًا لجذور هذه الظاهرة في التراث العربي البلاغي القديم، فتحدثت عن التشخيص و التوسع و الاتساع و العدول و الخيال، وفي تتبع هذه الظاهرة في شعر أبي فراس فقد تجلت فاعليَّة هذه الانحرافات عنده في تشخيص الأيام والزمان ، ومخاطبة اللّيل ، ومخاطبة العيد ، ومخاطبة الحمامة ، ورثاء النفس ، ومخاطبة المعنويات ، ومخاطبة الصفات .

وفي الفصل الثالث قمت بدارسة فاعليَّة الحوار في شعر أبي فراس وقيمته الأسلوبيَّة التي تزيد من قوة اللّغة الشعريَّة عنده ، وذلك بعد العرض لقيمة هذه الظاهرة و فاعليتها في الأدب، وقد تمثلت حوارات أبي فراس في مجموعة من الأطر ، هي محاورة الذّات ، ومحاورة النساء ، ومحاورة الأصدقاء .

أما الفصل الرابع فكان التكرار موضوعه ، وقد قمت بالكشف عن أهمية هذا التكرار وفاعليته في شعر أبي فراس ، و جاء هذا التكرار في شعر أبي فراس كاشفًا عن تضاربات نفسه من جهة، و معبرة عن ذاته من جهة أخرى، فجاء هذا الانحراف متركزاً في عدة أشكال ، هي : تكرار الحرف ، وتكرار الكلّمة ، وتكرار البداية .

وفي الفصل الخامس ، قمت بدراسة التضمين العروضي في شعر أبي فراس، وقد شرعت بالإشارة إلى معنى التضمين العروضي في الدرس العربي و البلاغي القديم، ومن ثم قمت بالكشف عن القيمة الفنيَّة وراء احتياج أبيات القصيدة بعضها بعضًا وعدم استغناء كلّ بيت بنفسه ، وقد وجدت أن لكلّ تضمين عروضي في شعر أبي فراس فاعليّة يجد فيها الشاعر معادلاً لما يريد بثه في سياق شعره .

قائمة المصادر و المراجع

أولاً : المصادر :

١) القرآن الكريم

٢) ابن الأثير ، ضياء الدين بن الأثير ،(ت ٦٣٧ هـ)، المثل السائر ، ج٣ ، قدمه وحقق له : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت

٣) الأعشى ،(ت٥٦٠ هـ)، ديوان الأعشى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠

٤) الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ،(ت ٤٢٩ هـ /١٠٣٨م)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت

٥) ..... ، روضة الفصاحة ، تحقيق وتعليق : محمد إبراهيم سليم ، مكتبة القرآن للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت

٦) ..... ، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر ، شرح : مفيد محمد قميحة ، ج ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣

٧) ثعلب ، أبو العباس احمد بن يحيى ، (ت٢٩١ هـ/٩١٤م) ، قواعد الشعر ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، ط ٢ ، مكتبة ومطبعة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٥

٨) الجاحظ ، أبو عثمان ،عمرو بن بحر،(ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م) ، الحيوان ،تحقيق :محمد باسل عيون السُّود، ج٥ ، ط٢، دار الكتب العلمية ، بيروت ، مجلد٣، ٢٠٠٣

٩) الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ،(ت٤٧١ هـ/١٠٧٨م) ، أسرار البلاغة ، تحقيق :السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨

١٠) ابن جعفر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي ،(ت٣٣٧ هـ/٩٤٨م) ، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى ، ط٢ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، مصر ، د.ت

١١) الحصري ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري ، (ت٤٥٣ هـ /١٠٦١م) ، زهر الآداب وثمر الألباب ، شرح : زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢

١٢) الحمداني ، أبو فراس ، الحارثُ بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون،(ت٣٥٧ هـ/٩٦٨م) ، ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق : يوسف شكري فرحات ، دار الجيل ، بيروت ، د . ت

١٣) ابن خالويه ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد ،(ت٣٧٠ هـ/٩٨٠م) مقدمة شرح ديوان أبي فراس ، تحقيق : سامي الدهان ، ط١ ،ج٢ ، المعهد الإفرنسي بدمشق ، بيروت ، ١٩٤٤

١٤) ابن خلكان ، أبو العباس ، شمس الدين ، احمد بن محمد بن أبي بكر ، (ت٦٨١ هـ /١٢٨٢م) وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان ، ت: إحسان عباس ،مجلد٢، دار صادر ، بيروت ،د.ت.

١٥) الرازي ، زين الدين محمد بن أبي بكر،(٦٦٦ هـ/١٢٦٨م)، روضة الفصاحة ، تحقيق : أحمد النادي شعلة ، ط١، دار الطباعة المحمديَّة ، مصر ، ١٩٨٢

١٦) الشنتريني ، أبو الحسن علي بن بسام ، (ت٥٤٢ هـ /١١٤٧م) ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق : إحسان عباس ، الدار العربية للكتب ، تونس ، ١٩٧٥

١٧) العسكري ، أبو احمد الحسن بن عبدالله ،(ت٣٨٢ هـ/٩٩٣م) ، المصون في الأدب ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، ط٢، مطبعة حكومة الكويت ،الكويت ، ١٩٨٤

١٨) العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل ،(ت٣٩٥ هـ /١٠٠٤م) ، كتاب الصناعتين ، تحقيق :علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى ألبابي الحلبي وشركاه ، سوريا ،د.ت

١٩) القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ، (ت٧٣٩ هـ /١٣٣٨م) ، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح : علي أبو ملحم ، ط ٢ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٩١

٢٠) القيرواني ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ،(٤٥٦ هـ /١٠٦٤م) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق : محمد قرقزان ، ط٢، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ،١٩٩٤

٢١) المتنبي ، أبو الطيب ، احمد بن الحسين بن مرة ،(ت٣٥٤ هـ /٩٦٥م) ، ديوان المتنبي ، تحقيق :عمر فاروق الطباع ، ج١ ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ،١٩٩٧

٢٢) المصري ، إبن أبي الإصبع ،(ت ٦٥٤ هـ/١٢٥٦م) ، تحرير التحبير، تحقيق :حنفي محمد شرف ، وزارة الأوقاف ، مصر ، ١٩٩٥

٢٣) ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل ،(ت٧١١ هـ /١٣١١م) ، لسان العرب ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د. ت

٢٤) ابن منقذ ، أبو المظفر أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ ،(ت٥٨٤هـ/١١٨٨م) ، البديع في البديع في نقد الشعر ، تحقيق : عبدآ . علي مهنَا ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،١٩٨٧

٢٥) المهلهل ، الحارث بن عباد بن قيس بن ثعلبة البكري ،(ت٥٠ق. هـ/٥٧٠م) ، ديوان المهلهل ، ط ١ ، تحقيق : أنطوان القوال ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٩٥

ثانياً: المراجع العربية :

١) جعفر ، عبد الوهاب ، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٩

٢) حمدان ، محمد صايل وعبد المعطي نمر ومعاذ السرطاوي ، قضايا النقد القديم ، ط ١ ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٩٠

٣) خفاجي ، محمد عبد المنعم– محمد السعدي مزهود – عبد العزيز شرف ، الأسلوبيَّة والبيان العربي ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٢

٤) خلايلة ، محمد خليل ، بنائية اللّغة الشعريَّة عند الهذليين ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، اربد ، ٢٠٠٤

٥) درابسة ، محمود ، تشكيل المعنى الشعريّ- قراءات نقدية في الشعر العربي ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة و النشر و التوزيع ،إربد ، الأردن ، ٢٠٠٣

٦) ربابعة ، موسى ، جماليات الأسلوب والتلقي – دراسات تطبيقية – ، ط١ ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، الأردن، ٢٠٠٠

٧) الرباعي ، عبد القادر ، الطير في الشعر الجاهلي ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٨

٨) الساحلي ، منى سليمان ، التَّضاد في النقد الأدبي – مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام ، منشورات جامعة قازيونسن ، بنغازي ،١٩٩٦

٩) السامرائي ، إبراهيم ، في لغة الشعر ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، د.ت

١٠) سلطان ، منير ، التضمين والتناص ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٤

١١) السيد ، خالد عبد الرزاق ، اللّغة بين النظرية والتطبيق ، مركز القاهرة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣

١٢) الشوابكة ، علي و أنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩١

١٣) شيخ أمين ، بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩١

١٤) عاشور ، ناصر، التكرار في شعر محمود درويش ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٤

١٥) عباس ، إحسان ، فن الشعر، ط ٥ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٩٢

١٦) عباس ، حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨

١٧) عبد التواب ، محمد لطفي ، البلاغة العربية في القرن الرابع الهجري ، ط١، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ١٩٨١

١٨) عبدالله ، محمد حسن ، أصول النظرية البلاغية ، ط٢، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٩٦

١٩) ..... ، الصورة ... والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، د . ت

٢٠) أبو العدوس ، يوسف ، الأسلوبيَّة – الرؤية والتطبيق - ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، الأردن : ط ، ٢٠٠٧

٢١) عمارة ، السيد أحمد ، الحوار في القصيدة العربية ، ط١ ، د.م ، ١٩٩٣

٢٢) عيّاد ، عليَّة عزت ، معجم المصطلحات اللغويَّة والأدبيَّة ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ١٩٩٤

٢٣) عيد ، رجاء ، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٣

٢٤) الغذامي ، عبدالله محمد ، الخطيئة والتكفير ، ط١ ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، د.م ، ١٩٨٥

٢٥) فضل ، صلاح ، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته - ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، د . م . ط ٣ ، ١٩٨٨

٢٦) ..... ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢

٢٧) ..... ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ت

٢٨) كاظم ، نجم عبد الله ، مشكلّة الحوار في الرواية العربية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٨

٢٩) اللبدي ، محمد سمير ، معجم المصطلحات النحوية والصرفية ، ط٣ ، دار الفرقان ، عمان ، ١٩٨٨

٣٠) مجمع اللّغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج١، ط٢ ، إخراج : إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، تركيا ،١٩٧٢

٣١) مخلوف ، عبد الرؤوف ، من قضايا اللّغة والنقد والبلاغة ، ط١ ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ١٩٨١

٣٢) المسدي ، عبد السلام ، الأسلوبيَّة والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٧

٣٣) ..... ، قضية البنيوية – دراسة ونماذج - ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٥

٣٤) مطرجي ، عرفات ، الجامع لفنون اللّغة العربية والعروض ، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ،١٩٨٧

٣٥) الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ط٨ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩٢

٣٦) نافع ، عبد الفتاح ، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، الوكالة العربية للتوزيع والنشر ، د.م ، د.ت

٣٧) الهيتي ، عبد الستار ، الحوار (الذّات ...والآخر) ، ط١ ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، قطر ، ٢٠٠٤

ثالثاً: المراجع المترجمة :

١) بياجيه ، جان ، البنيوية ، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري ، ط ٤ ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٥

٢) كوهن ، جان ، بنية اللّغة الشعريَّة ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري ، ط١ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦

٣) كوين ، جون ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، ط ٣ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٣

٤) لوتمان ، يوري ، تحليل النص الشعري – بنية القصيدة ، ت : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت

٥) ماريا ، خوسيه ، نظرية اللّغة الأدبيَّة ، ترجمة : حامد أبو احمد ، مكتبة غريب ، الفجالة ، د.ت .

٦) نيوتن ، ك . م . ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة : عيسى علي العاكوب ، ط١ ،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، د . م ،١٩٩٦

رابعاً : الأبحاث و المقالات :

١) البحراوي ، سيد ، التضمين في العروض والنشر العربي ، ترجمة مع بعض التعديل للدراسة التي قدمت بالفرنسية إلى مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن ، باريس ، ١٩٨٥

٢) ربابعة ، موسى ، التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبيه- ، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ٥ ، العدد١، ١٩٩٠

٣) .....، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى ، مجلة أبحاث اليرموك – سلسلة الآداب واللغويات - ، مجلد ٨ ، عدد ٢ ، ١٩٩٠

٤) .....، ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى : دراسة في المفهوم والوظيفة ، مجلة جامعة الملك سعود ، مجلد ٨ ، الآداب (١) ، ١٩٩٦ .

٥) الرباعي ، عبد القادر ، بناء اللّغة في شعر عرار ، مجلة أبحاث اليرموك ((سلسلة الآداب واللغويات)) ، مجلد ١٩ ، عدد ١ ، ٢٠٠١

٦) الزعبي ، زياد ، تبسيط الخطاب الشعري : دراسة في بنية اللّغة الشعريَّة ومصادرها عند حيدر محمود ، مجلة أبحاث اليرموك ((سلسلة الآداب واللغويات)) ، مجلد ١٤ ، عدد ٢ ، ١٩٩٦

٧) شتيوي ، صالح علي سليم ، تجليات التَّضاد في شعر العباس بن الأحنف ، دراسات ، العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد ٣٢ ، العدد ١ ، ٢٠٠٥

٨) قطوس ، بسام ، مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني ((وجوه دخانية في مرايا اللّيل)) دراسات ، مجلد ١٩ (أ) ، عدد ١ ، ١٩٩٢

٩) محمد ، أحمد علي ، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ – ١٩٢٠ م) ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد ١٩ ، عدد (٣+٤) ، ٢٠٠٣

ABSTRACT

The Structure of The poetic language in Abi-Firas Al-Hamadani's poetry

This study tries to read the poetic text a linguistic reading, where the researcher analysis the languet texture that employed in Abi Firas Alhamadani's poetry.

For trying to find a new reading for the texts that has been explained previously, by studying a group of distinct phenomenon in Abi Firas's poetry which shows its language structure correlative that consider the way to understand the text.

This study comes in five chapters preceded by a theoretical preface, I clarify in it a group of terms , one of which the language structure which means: Forming the language from a group of elements, and the mode of these elements are built up the way that forms a group of fixed relationships between the variant elements in view of the solidarity existent between these elements , in preface also a look at the poetical language which represent an intended deviation from the ordinary language to form a creative language with deep meanings.

As for the five chapters they where a study to five distinct phenomenon in Abi Firas's poetry that formed the structural language to him , which are: Contrast, Stylistic deviation, Dialogue, Replication, Implicit prosody.

In the first chapter I study the concept of Contrast as an important stylistic feature in Abi Firas's Poetry, where the poet

In the final Chapter the research turn to implicit prosody , which study the verse or the line need to the other in the same poem what add connection to the poem , and gives the poet a wide space to express what he wants , and that cannot be done without considering the sequence , and studying each embodiment in it's sequence to reach completeness that every poet seek s .

invested it the best investment to show his scattered soul, and to make from his words the most effect and influence on selves.
And this phenomenon came into three levels at Abi Firas's poetry, so we find contrast on the humanitarian level, the time level, and the psychological level.

At the second chapter I study the stylistic deviation in Abi Firas's poetry , which means studying the features and the resemblances that make from the ordinary language a poetical language ' namely create deviation , and this deviation is related to the style that differ from poet to another, what make for each poet his own fingerprint, I found a group of stylistic deviations in Abi Firas's poet, that I studied it' which have the following titles ,addressing time and days, feast ,the night, morale , characteristics, and elegize himself.

At the third chapter the dialogue was the axis of the research, the dialogue add suspense and imaginary factors to the poetical text, also it picture the states, stances, and it show the psychological strife's and feelings in a more realistic and convincing style.

The dialogue showed at Abi Firas's poet in many frames, he dialogue the self, women. Friends, so his lines become more vital and excited.

The fourth chapter is about repetition , it is to repeat one single word or a letter or a sentence, for an intention the poet donate ,the repetition creates an additional musical rhythm to the poetical text , and it focus on the meaning , and make it strongly related to the whole poem construction . The repetition appears clearly at Abi Firas's poetry in many levels; repeating the letter, the word, and anaphora .