جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب عربي قديم
رقم :

إعداد الطالبتين :
سبتي إيمان
توير هاجر
يوم : 2024/06/11

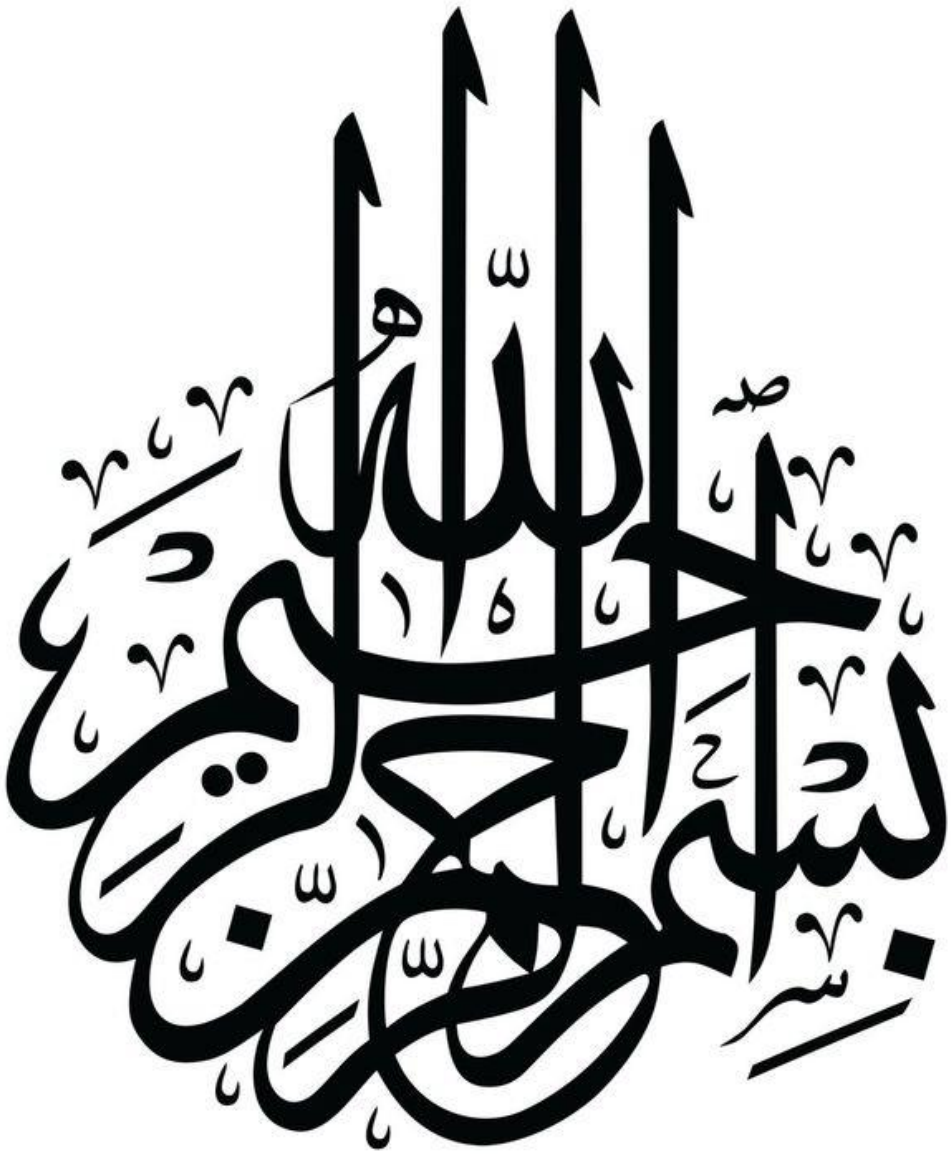
شعرية اللغة في شعر بكر بن حماد

دراسة في كتاب الدر الوقاد

لجنة المناقشة :

تومي لخضر	الرتبة	جامعة محمد خيضر ـ بسكرة ـ	رئيسا
جغام ليلى	الرتبة	جامعة محمد خيضر ـ بسكرة ـ	مشرفا ومقررا
طرطاق الشريف	الرتبة	جامعة محمد خيضر ـ بسكرة ـ	مناقشا

السنة الجامعية : 2023 ـ 2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجاتٍ وَاللَّهُ بِما تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

[سورة المجادلة:11]

شكر وتقدير

الحمد لله عز وجل على توفيقه لنا لإتمامنا هذه المذكرة المتواضعة

وأتشرف بتقديم أسمى عبارات الشكر والإمتنان للأستاذة المشرفة

" جغام ليلى"

على توجيهاتها العلمية ونصائحها القيّمة التي أنارت دروب هذا البحث، والتي كان لها الأثر الطيب في إنجازه، وأسأل الله أن يجزيها كل خير.

وأتقدم بشكري الخالص إلى الأستاذة الفاضلة " دهينة إبتسام " على مساعدتها لنا .

الشكر والتقدير موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لما

يدّخرون من وقت لقراءة وتقويم البحث .

والشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد .

مقدمة

تعد الشعرية من أكثر المواضيع التي نالت اهتماما كبيرا من قبل النقاد والباحثين لكونها تهتم بجماليات النص الأدبي وسعيها لتوضيح القوانين التي تصنع فرادته ، واللغة هي القالب الذي يقدم فيه هذا الفن وهي شريانه الذي لا غنى عنه. وتضيف الشعرية المتعة الجمالية وتعمل على خلق الإبداع ، لذلك سعى الأدباء والنقاد قديما وحديثا إلى فهم أسرارها وخصائصها ، سعيا منهم لكشف جماليات الإبداع وتذوقه ، ومصطلح الشعرية ذو عمر طويل بالقياس إلى غيره من المصطلحات الأخرى .

إنّ الشعرية قديما علم موضوعه الشعر، وهذا الأخير بالنسبة للدارسين هو الكلام الذي تلاحمت ألفاظه في نسيج منتظم ويكون موزون ومقفى دال على المعنى يطرب أذان سامعه. وهذا ما جعلنا نحاول البحث عن جماليات هذا الفن الأدبي في شعر بكر بن حماد التاهرتي وما شدنا إليه هو أسلوبه الشعري المتميز الذي غلب عليه الحزن خاصة في مرثياته وزهدياته ، وبهذا لابد أن يظهر في تعابيره سمات لغوية التي تبعث طاقة تعبيرية وإيحائية، ولعل الإحاطة بعالم النص الشعري عند بكر بن حماد قد استثارت فينا روح البحث في هذه الأشعار. لهذا وقع اختيارنا على هذا الموضوع من أجل محاولة الكشف عن نصوص من الشعر الجزائري القديم وفق منهج نقدي .

ثم نجد في ذلك رد بعض الإعتبار لشعرنا المغربي القديم الذي تعرض للجفوة والإعراض من قبل الدارسين، حتى إن الكتب المؤلفة في تاريخ الأدب العربي كثيرا ما غمطت حق الشعر المغربي القديم .

لهذا جاء بحثنا موسوم بعنوان: **شعرية اللغة في شعر بكر بن حماد التاهرتي دراسة في كتاب الدر الوقاد** .

حيث جاءت هذه الدراسة لتجيب عن التساؤلات الآتية:

- ما مفهوم الشعرية ؟.
- ومن هو بكر بن حماد التاهرتي ؟
- ما هي الشعرية والصورة وفيما تتشكل أنماطها؟ وما هي الشعرية والتوازنات الصوتية ؟ وفيما تتمثل أشكالها؟

والمنهج الاسلوبي المستعين بآلية التحليل والوصف هو المنهج الملائم لهذا الموضوع " **شعرية اللغة** " والأنسب لوصف شعر بكر بن حماد و تحليل أبياته الشعرية .

فمن أجل الإجابة عن هذه الأسئلة، ارتأينا تقسيم دراستنا إلى فصلين إضافة إلى مدخل تمهيدي ومقدمة البحث وخاتمته .

تطرقنا في المدخل إلى مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا ، والتعرف على الشعرية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية ، كما غصنا في رحلة حياة الشاعر بكر بن حماد التاهرتي. وجاء الفصل الأول نظري وتطبيقي والموسوم بالشعرية والصورة ، وينطوي تحته عنصرين أساسيين ، أولا تعريف الصورة لغة واصطلاحا ، أما ثانيا شمل أنماط الصورة وتندرج تحته ثلاثة عناصر ثانوية وهي التشبيه والإستعارة والكناية .

أما الفصل الثاني هو أيضا نظري وتطبيقي بعنوان الشعرية والموازنات الصوتية ، تعرضنا فيه إلى عنصرين أساسيين أولا تعريف الموازنات الصوتية ، وثانيا أشكال الموازنات الصوتية وينطوي تحته عناصر ثانوية تحدثت على التكرار والقافية والإيقاع ، لننهي عملنا بخاتمة ضمت أهم النتائج المتوصل إليها .

وفي معركة البحث هذه تسلحنا بقائمة من المصادر والمراجع التي كانت بمثابة مصباح منير لدربنا نذكر أهمها : " **الدر الوقاد** " لـ : **محمد بن رمضان شاوش** . وكتاب " **الحقيقة الشعرية** " لـ : بشير تاوريريت وكتاب " **مفاهيم الشعرية** " لـ : حسن ناظم وكتاب " **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** " لـ : جابر عصفور، إضافة إلى كتب أخرى ساعدت على الغوص في أعماق موضوعنا .

وكغيرنا من الباحثين واجهتنا مجموعة من الصعوبات التي وقفت عائقا بيننا وبين بحثنا هي صعوبة لغة الشاعر، كما وجدنا صعوبة في قراءة كتاب الدر الوقاد وعدم وضوح بعض أشعاره لأن الكتاب قديم ولا توجد له نسخ أخرى واضحة ، إلا أننا استطعنا بعون من الله أن نتخطى هذا الحاجز ليخرج عملنا إلى النور نحمده ونشكره على تيسيره عز وجل كما نتوجه بأسمى عبارات المحبة والتقدير إلى أستاذتنا " **جغام ليلى**" نشكرها جزيل الشكر على نصائحها وتوجيهاتها التي أنارت طريقنا وما توفيقنا إلا بفضل الله .

مدخل: مفاهيم ومصطلحات

أولا: مفهوم الشعرية

1- لغة

2- إصطلاحا

ثانيا: الشعرية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية

1- الشعرية عند الغرب

2- الشعرية عند العرب

ثالثا: نبذة عن بكر بن حماد التاهرتي

نحاول في هذا الجزء من البحث أن نفصل الحديث في مفاتيح البحث في جانبها النظري ليسهل إستيعابها والتطبيق عليها .

أولا: مفهوم الشعرية

1- لغة:

هي كلمة مشتقة من الفعل شعر ، شَعر به، و شَعُرَ شِعرًا و شَعرا و شِعرةً ومشعورة وشعورا و شُعورة ، و شِعرى و مشعوراء و مشعورا ، والأخيرة عن اللّحياني كُلُهُ: عَلِمَ وحكى ، وهو كلام العرب و ليت شِعري أي ليت علمي أو ليتني علِمتُ ، والشعر منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن و القافية ، وإن كان كل علمٍ شِعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع ، وقال الأزهري : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يُجاوزها ، والجمع أشعارٌ ، و قائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعر غيره أي يعلم[1] ، وعليه فإنّ هذا المصطلح كبقية المصطلحات في اللغة يأخذ إمتدادا كبيرا ومعانيه تدور حول الفطنة والعلم.

كما نجد في كتاب أساس البلاغة : « **جذر شَعَرَ وشعرت به : ما فطنت له وما علمته ، وليت شِعري ما كان منه (...) وشعر فلان : أي قال الشعر** »[2] .

وكما جاء في كتاب القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ **وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ** ﴾ [سورة يس 69] .

ويتجلى أيضا هذا في الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله : " **إن من الشعر لحكمة فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنّه عربي . وشعر الرجل يشعر شِعرا وشَعرا وشَعُرَ ، وقيل : شعر قال الشعر ، وشَعُرَ أجاد الشعر ورجل شاعر والجمع شعراء ، ويقال : شَعرتُ لفلان أي قلت له شِعرا ، وسُمِّي شاعرا لفطنته** " [3] .

---

[1] إبن منظور ، لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي الكبير و آخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ط) ، مادة (شعر) ، ص 2273-2274.

[2] الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 م ، ج1 ، ص 510 .

[3] إبن منظور ، لسان العرب ، ص 2274 .

والأشعرُ : جبل بالحجاز ، والشِّعارُ : ما ولى شعر جسد الإنسان دون ما سواه من الثياب والجمع أشعِرةٌ وشعُر، وفي المثل : هم الشعار دون الدثار يصفهم بالمودة والقرب[1].

وشعار الحج مناسكه وعلاماته وآثاره وأعماله ، جمع شعيرة وكل ما جُعِلَ علماً لطاعة الله عز وجل[2] ، وأشعر الهم قلبي : لزق به وكل ما ألزقتُهُ بشيء أشعَرْته به ، والقوم نادوا بشعارهم ، أو جعلوا لأنفسهم شعارًا ، والناقة ألقت جنينها وعليه شعر[3] .

كما قد ذُكر الشعر في القرآن الكريم أكثر من مرة لما يحمله من أهمية بالغة ، و قد أنزل الله تعالى في كتابه العزيز الحكيم سورة كاملة موسومة بسورة الشعراء في قوله تعالى: ﴿ **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ(225)** ﴾ [سورة الشعراء224-225] .

كما ورد في كتاب مقاييس اللغة أنّ كلمة الشعر: الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علمٍ وعَلَم ، فالأول الشعر معروف و الجمع أشعار وهو جمع جمعٍ ، والواحدة شَعَرة... والأصل قولهم شعرتُ بالشيء إذا علمته وفطنت له، وليت شِعري أي ليتني علمت قال قوم : أصله من الشعرة كالدُّربة والفطنة ، يُقال شَعَرت شُعرة قالوا وسُمِّي الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره [4] . والشعر في إصطلاح المنطقيين : قياس مؤَلَف من المُخيِّلات ، والغرض منه إنفعال النفس بالترغيب والتنفير[5].

2- إصطلاحا :

[1] إبن منظور لسان العرب ، ص 2275 .

[2] نفسه ، ص 2276 .

[3] ينظر ، الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط6 ، 1998 م ، مادة (ش ع ر) ، ص 416 .

[4] إبن فارس ، مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، 1989م ، ج 3 ، مادة (ش ع ر) ، ص193،194 .

[5] الشريف الجرجاني ، معجم التعريفات، تحقيق : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة ، القاهرة ، (د.ط) ، مادة (ش ع ر) ، ص 109.

إن مصطلح الشعرية قديم حديث[1] ، وظهر في الغرب منذ " **أرسطو**" « **الذي عمد إلى السير خطوة خطوة، واضعا تعريفات وتقسيمات تحدد شيئا فشيئا موضوعه ، بل عمد أحيانا إلى جعل المعايير تتقاطع لتشكل تركيبا يسمح له بتميز أوجه الصورة ، وهذا النوع من المقاربة التجريبية كان ينظم بشكل دقيق ما يعالجه وينجزه تدريجيا بتصنيف صارم للأنواع والعناصر عن بناء العمل الفني** »[2].

و" **أرسطو**" من بين أوائل الفلاسفة الذين عرفوا الشعر ، حيث نراه يقول : « **الشعر محاكاة تتسم بوسائل ثلاث ، قد تجتمع وقد تنفرد وهي : الإيقاع، والإنسجام ، واللغة** »[3] .

فإن الشعرية منذ تأسيسها على يد " **أرسطو**" « **كانت تعني بالضبط نظرية الفني عن طريق الكلام ، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو إعتبار الإبداع ليس سرا غامضا غير قابل للتبسيط ولكنه جملة من الإختيارات ، من بين العديد من الإحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى ...** »[4] ، ومنه نستنتج أن أرسطو قد أسس لنظرية الشعرية التي تربط بين الإبداع الفني وإستخدام اللغة، ويرى أن الإبداع عملية إختيارية وليست غامضة ، وأن تحليل النصوص الشعرية وفهمها أمر ممكن . لذا يصرح تودوروف «... **ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (...) لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام** »[5] ، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا في نظرية الأدب .

وبتصور أخر « **فإن الشعرية لا تقف عند حد ما هو حاضر و ظاهر البناء اللغوي في النص الأدبي ، وإنما تتجاوزه إلى سر ما هو خفي وضمني ، كما أنها**

---

[1] ينظر،حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص11.

[2] مشري بن خليفة ، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية ، دار حامد للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 2011م ، ص27 .

[3] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة: عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1973م ، ص40.

[4] مشري بن خليفة ، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية ، ص 27 .

[5] نفسه ، ص 28 .

تقيم إعتبارًا بما ينشأ في نفس القارئ من أثر »[1] ، فخلاصة القول أن الشعرية تجربة غنية ومركبة تتجاوز حدود اللغة و تتفاعل مع مشاعر وأفكار القارئ .

« **فإن الشعرية لا يمكن إلا أن تجعل الأدب موضوعا لها ، فأول سؤال يجب على الشعرية أن تجد له جوابا هو : ما الأدب ؟** »[2] .

فالشعرية كما يقول تودوروف : « **لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ، ولكنها ... ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته** » .

فالشعرية إذن مقاربة للأدب **(مجردة)** و **(باطنية)** في الآن نفسه"[3] ، فإن الشعرية لا تسعى إلى تقديم تفسيرات محددة للنصوص الأدبية ، بل تهدف إلى فهم القوانين العامة التي تحكم بنائها .

ويقول **حسن ناظم** في خضم حديثه عن الشعرية ما يأتي : « **هي عبارة عن وضع نظرية عامة للأدب بوصفه فنا لفظيا ، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن إختلاف اللغات** »[4] .

إن الشعرية موضوع جدل ، لتعدد معاريفها وتشابك معانيها ، كما أنها تهدف إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي ، وطريقة تحقيقه لوظائفه الجمالية .

ثانيا: الشعرية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية :

1- الشعرية عند الغرب :

أ- <u>الشعرية عند تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) :</u>

إقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي " تودوروف" وهو في طليعة النقاد اللذين عنوا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث منذ الستينيات وحتى الوقت الحاضر، إذ لا تجد مؤلفا من مؤلفاته إلا وقد وظف فيه مصطلح " **الشعرية** " كما هو

---

[1] مسعود بودوخة ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط1، 2011م ، ص10.

[2] نفسه ، ص 10 .

[3] ينظر ، تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبجوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط2 ، 1990م ، ص23.

[4] ينظر ، حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج) ، ص17 .

الشأن في كتابه المترجم إلى العربية والموسوم بالشعرية وفي كتابه شعرية النثر ، وسنخص الإهتمام بالكتاب الأول " **الشعرية** " الذي تناول فيه شعرية أرسطو بإعتبارها اللبنة الأولى [1] ، إذ يقول : « **إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب وقد شبهها في قوله : فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب** » [2] ، فتودوروف يشير هنا بتصوره إلى إكتمال ونضج الشعرية الأرسطية ، وتَبَنى تودوروف في إطار خيار إستراتيجي ، المفهوم الإيثمولوجي للشعرية

مستهلها بتعريف فاليري لكونها ترتبط بكل الأدب منظومه ونثره ، إلا أنَّ شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية بإعتبارها عينات فردية إذ لا يهمها الأثر الأدبي في ذاته بقدر ما يهمها الخطاب الأدبي ليس بإعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا، أي يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي[3] ، وذلك أن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية ، ما دام أنَّ الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة **(الأدب)**.

يقول تودوروف « **إن الخطاب الذي يعرفنا فقط على الفكر غير مرئي ، إذا يستحيل وصفه** » فبما يصبح الخطاب مرئيا و مثيرا وقابل للوصف ؟

ويقول أيضا تودوروف أنَّ الفكر يقوم على الطبيعي وأنه لا يصبح موضوعا للإثارة إلا إذا تم من خلال غشاء أو رسم أو لباس ، الذي هو بالنسبة لنا صور بلاغية فالخطاب دون صور بلاغية هو خطاب شفاف بالمرة ، ومن هنا غير موجود...وإن وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب ومعنى هذا أن الكلام الأدبي لا يحدث عمقه وثخانته إلا من خلال وضيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية ، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته ، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي

---

[1] خولة بن مبروك ، الشعرية بين تعدد المصطلح و أضطراب المفهوم ، مجلة المخبر ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر، العدد 9 ، 2013م ، ص 368 .

[2] عثماني الميلود ، شعرية تودوروف ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990م ، ص 8 .

[3] نفسه ، ص 16 .

صورا ورسوما ، سيتوقف القارئ قبل أن يمكنه من إختراقه وتجاوزه[1] . ويقول تودوروف أيضا : يمكن أن نلخص إنطلاقا من هذه الملاحظات ، أنه يوجد قطبان إثنان داخل الوعي الإنساني للكلام ، الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (**opaque**) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس ، فهو كلام لا يصلح إلا أن يُفهم ، وفي مقابله هناك الخطاب الثخن المكسو جيدا برسوم وصور لا يجعل ما خلفه مرئيا ، وبذلك سيكون كلاما لا يحيل على أي واقع مكتفيا بذاته ، و مفاد كل هذا أنَّ الخطاب الذي يُوصل شيئاً آخر غير موجود لأنه ينطمس في العملية التواصلية[2] .

ويحاول تودوروف أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة الشعرية و مفهومها الذي طرحه ويستند هذا المفهوم إلى فاليري (**valery**) الذي يقول : « **يبدوا أن إسم شعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الإشتقاقي أي إسما لكل ما له من صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آنٍ واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر**» [3].

ونخلص إلى أن تودوروف كان قد أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية ومثلت تلك المدلولات حصرا مفهوميا مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية ويتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية (**poetics**) يدل على :

أولا : أي نظرية داخلية للأدب .

ثانيا : إختيار إمكانية من الإمكانيات ، أي إتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما .

ثالثا : تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها ، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا[4] .

وهكذا يتضح لنا أنّ الشعرية عند تودوروف تعني مجموع الخصائص والقوانين العامة التي تحدد أدبية النص ، ومن مهامها ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته وإنما تكشف عن الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى .

---

[1] عشماني الميلود ، شعرية تودوروف ، عيون المقالات ، ص 22 .

[2] نفسه ، ص 22 .

[3] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 19 .

[4] نفسه ، ص 19 .

ب- الشعرية عند جان كوهين (John-Cohen) :

لقد تأثر جان كوهين في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري و ما هذا المنتوج من جماليات أسلوبية ، يقرأ بنظرة وصفية عمودية ، تحاشي مسألة النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة [1] ، ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في معرض حديثه عن شعرية كوهين فهي يد ذات إتجاه لساني ، ولحرص كوهين على أن يُكسب شعريته علمية معينة حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية ، وقد إقترح كما تكون الشعرية علما ، المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ (المحايثة) أي تفسير اللغة باللغة نفسها [2] .

وقد عرَّف جان كوهين الشعرية بقوله : « **الشعرية علم موضوعه الشعر** »[3]، وجاء أيضا في تعريف كوهين للشعرية بوصفها : « **علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية** » لكن كوهين يركز كثيرا على خاصية الإنزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره هو «**علم الإنزياحات اللغوية** » [4] ، فالإنزياح عنده يتخذ طابعا تعميمي يشمل كل مكونات القصيدة و بذلك تتحول إلى إنحراف عن القاعدة ، ويكون هذا الإنحراف أكثر ظهورا في بنية اللغة الشعرية للنص فهذه اللغة تتسم بالغموض وينعتها كوهين باللغة العليا[5] .

إنَّ نظرية الإنزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية ، لأنَّ الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا مجاوزة فردية طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد[6] .إن مسألة الفرق بين الشعر والنثر في

---

[1] بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، ط1 ، 1431هـ ، 2010م ، ص 306 .

[2] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 113 .

[3] جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986 م ، ص 09 .

[4] نفسه ، ص 15،16 .

[5] بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 308 .

[6] جان كوهين ، النظرية الشعرية ، ترجمة : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2000م ، ص 36 .

تصور كوهين ، هي ليست مسألة وزن أو إيقاع لأنَّ الإيقاع يوجد في النثر ، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق [1] .

ولذلك يقترح كوهين أن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويا ، يكمن في نمط خاص خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى [2] .

كما تحدث جان كوهين عن الشعر الذي يستحق أن نعطيه صفة الشعر الكامل فهو الكامل فهو الشعر الصوتي الدلالي ، ويمكن تشخيص هذا التصنيف في الجدول التالي[3]:

	الجنس	الصوتية	الدلالية
01	قصيدة نثر	−	+
02	نثر منظوم	+	−
03	شعر كامل	+	+
04	نثر كامل	−	−

هذه هي أنماط الشعرية عند كوهين على ضوء المستويين الصوتي والدلالي. ويسمي كوهين القصيدة النثرية **(قصيدة دلالية)** لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريا والدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما ، ويستدل عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي على أن قصيدة النثر موجودة شعريا على الرغم من أنها تبدوا شعرا أبتر لإهمالها الإمكانات الصوتية ، ويسمى الصنف الثاني قصيدة صوتية لتضمنها الوزن والقافية في حين أنها دلاليا لا تعدوا أن تكون نثرا ، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري،

وإنما موسيقى فحسب ، أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص ، ويسمى هذا **(الشعر الصوتي الدلالي)** أو **(الشعر الكامل)** ،

---

[1] جان كوهين ، النظرية الشعرية ، ص 76 .

[2] نفسه ، ص 49 .

[3] عز الدين المناصرة ، علم الشعريات **(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1428هـ ، 2007م ، ص 487 .

وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهين ، ولكن لكي يبلغ الشعر تكامله المنشود لابد أن يستنفذ كل أدواته ومن هذه الأدوات أو بالأحرى أهمها المستويان الصوتي والدلالي ، وهذا لا يعني أنَّ كوهين يفرق بين الشعر والنثر من زاوية الوزن فالتفريق بين هذين الكونين يكون عن طريق تظافر المستويين معا الصوتي والدلالي [1] .

ويرى كوهين أن للشعر دورا فعالا فهو : « **قوة ثانية للغة، وطاقة وسحر وإفتنان**»[2].

فمن خلال هذا نرى أن الشعرية عند جان كوهين تمثلت في الإنزياح فهو يساوي الشعرية بالأسلوب والأسلوب إنزياح وهذا الأخير يعني العدول والإنحراف عن المعاني

ج-<u>الشعرية عند رومان جاكبسون (Roman Jakbson) :</u>

يمثل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ونشير هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها ، ولقد لعب رومان جاكبسون دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم ، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها السِت ، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية [3] .

وقد بين جاكبسون أنّ إستهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص ، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة[4] ، مؤكدا بأنّ كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية ، إلا أنّ هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر، و قبل الخوض في مختلف الأسس التي نادى جاكبسون في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أنّ هذا العلم قد إنبثق من أرضية ألسنية وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف جاكبسون للشعرية ، فهي : « **ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع**

[1] بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 311 .

[2] جان كوهين ، النظرية الشعرية ، ص 259 .

[3] بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 297 .

[4] رومان جاكبسون ، قضايا شعرية ، ترجمة : محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988م ، ص31 .

للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »، ويطرح جاكبسون تعريف آخر يمتاز بالإيجاز : « **يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص** »[1] .

وهكذا يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما ، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة ، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية ، وعلى الرغم من أنّ تعريف جاكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية ، إلا أنّ النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر[2] .

وقد تطرق جاكبسون في مفهومه إلى الشعر قائلا : هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص ، فالشعر ليس كلاما عاديا ، أي أنه لا يحيل إلى شيئ خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا بذلك كثافة اللغة الشعرية ، وبالتالي فإننا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ظرورية لفهم المرسلة بمجملها[3] .

ومعنى ذلك أن الشعرية تتجلى في إدراك الكلمة بوصفها كلمة ، لا مجرد بديل عن الشيء المسمّى ، إنها تتجلى في كون الكلمات ونحوها ومعناها ، و شكلها الخارجي والداخلي ، ليست علامات آلية للواقع بل علامات تملك وزنها الخاص و قيمتها الذاتية ، وهذا ما يعطي للرسالة طابعها الجمالي [4] .

وما يعتقده جاكبسون هو أنّ : محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و يتغير مع الزمن ...[5] ، هذا هو مفهوم الشعر عند جاكبسون ، فهو لا يُعرِّف الشعر كما يعرفه الأدباء بوصفه صيغ كلامية مفعمة بشحنات الشعور و بوراق الفكر بل يعرفه بأسلوب جديد ،

---

[1] رومان جاكبسون ، قضايا شعرية ، ص 35 .

[2] بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 298 .

[3] نفسه ، ص 299 .

[4] مسعود بودوخة ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط1 ، 2011م ، ص 32 .

[5] ينظر ، بسام قطوس ، إستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، إربد ، 1998م ، ص 202 .

ينظر إلى النص بوصفه مدونة كلامية منفتحة الدلالة ترتبط بالأزمنة المتعاقبة فكأن الزمن هو الذي يقدم قراءته الصحيحة والموضوعية لعالم المدونة الشعرية ، إنها لعبة كلامية والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد ، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات ، ما دام محتوى الشعر غير ثابت .

ولقد تحدث جاكبسون عن موضوع الشعرية الذي هو تمايز الفن اللغوي و عن غيره من الفنون الأخرى ، وعما سواه من السلوك القولي ، وهذا ما يجعل مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية ، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي ، وإنما تتجاوزه إلى ما هو خفي وضمني ، ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي إلى علم السيميولوجيا العام[1].

ومن هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة ، ونعبر من خلالها عن الأشياء ، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة ، أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث ، وهذه هي الشعرية ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها ، وتستكشف تركيباتها الخفية[2] .

ولقد قدم جاكبسون موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني ، حيث عرضها على النحو التالي : إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ، ولكي تكون رسالة فعالة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه وهو يدعى بالمرجع ، وتقتضي الرسالة أخيرا إتصالا أي **(قناة)**، وكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تلد وظيفة لسانية ، حيث ميز جاكبسون بين ست وظائف للغة وهي : **(الوظيفة المرجعية ، الوظيفة الإنفعالية ، الوظيفة الإفهامية ، الوظيفة التنبيهية ، والوظيفة الإنعكاسية ، والوظيفة الشعرية)** ، فالوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى ، حيث قال جاكبسون عنها : « **بأنها إحدى الوظائف الموجودة في**

[1] بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 300 .

[2] نفسه ، ص 300 .

كل أنواع الكلام ، فبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما فالوظيفة الشعرية تُدخل ديناميكية لحياة اللغة »[1] .

ومن هنا نستنتج أن الشعرية عند رومان جاكبسون هي العلم الذي يبحث أدبية العمل الفني فهو ركز على الوظيفة الشعرية وإعتبرها الوظيفة المهيمنة ، فهو يعد الشعرية فرعا من اللسانيات والوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية للغة .

2- الشعرية عند العرب :

- **عند القدماء :**

الشعرية بمفهومها الحديث علم مأخوذ من الدراسات الغربية ، وإن كانت مسمياتها أو ما يماثلها متجذرة في الثقافة العربية القديمة ، ودراسات الأوائل ، وكلمة الشعرية بحد ذاتها لم ترد عند العرب قديما بل كانت بمفاهيم ودلالات أخرى .

وقد تطرق إليها اللغويون والنقاد واللبلاغيون ، نذكر منهم :

أ- إبن سلام الجمحي :

حيث تطرق إلى مفهوم الشعر ، ومعرفة صحيح الشعر من منحوله ، فنجده قد عرَّف الشعر بأنه صناعة فقال : « **وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات** » [2] ، كما يقتضي أن يكون في الشعر قواعد يميزون بواسطتها الجيد من القبيح فقال ابن سلام : « **وقال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك . قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه رديء ، فهل ينفعك إستحسانك إياه ؟** »[3] .

فهو يؤكد بأن للشعر معايير يجب توفرها فيه ليكون جيد ومستحسن ، ويستطيع الناقد أن يميز جيد الشعر من رديئه، وصحيحه من منحوله .

ب- **إبن رشيق القيرواني :**

حدد إبن رشيق الشعر بأربعة أشياء نصفها للوزن و القافية ، فيقول : « **إنَّ الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، فهذا هو**

[1] نفسه ، ص 301 .

[2] خليل موسى ، جماليات الشعرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008م ، ص77 .

[3] نفسه ، ص 77 ، 78 .

حدّ الشعر »[1] **« فكان من بين النقاد العرب الذين أجمعوا بأنّ الشعرية في الوزن والقافية أولا يعني أنّ الشعر صناعة معقدة تختلف عن صناعة النثر أو أي صناعة أخرى "**[2] .

ومنه نقول أن جوهر الشعر وخصائصه ، ترتبط بشكل وثيق بالوزن و القافية .

ج- **إبن قتيبة :**

« يستحسن إبن قتيبة الشعر الذي حسن لفظه وحلا في أثناء القراءة ولو إذا فتّشه وما وجد فيه كبير معنى » .[3]

ومن محاسن اللفظ عنده ، تنويع العبارة بين خبر وإنشاء ، وحقيقة ومجاز ، فتغدوا اللفظة المفردة ، وهي هنا غيرها هناك ، وإذا اللفظة الواحدة ذات إمكانات ووظائف كثيرة وهي في السياق تشع بحركتها وحيويتها أما الحسنة الأهم فهي السهولة في الألفاظ [4].

ويمكن القول أيضا أنه من المهم تنويع الأساليب اللغوية في الكتابة لجذب إنتباه القارئ ، ويجب فهم السياق الكلمة لتحديد معناها ووظيفتها ، ومن المهم إستخدام كلمات بسيطة وسهلة الفهم .

« **فمعظم النقاد العرب يميلون إلى السهولة و الوضوح ، ولا يكون ذلك إلا بوساطة إختيار الشاعر لألفاظه إختيارا دقيقا** »[5] ، وهذا ما ورد في كتاب العمدة « **وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ، (...) وإنما الشعر ما أطرب ، وهزَّ النفوس ، وحرَّك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له و بني عليه ، لا ما سواه** »[6] فعلى الشاعر أن يكون عالما بأسرار اللغة وخبير في التعامل معها ، وعليه أن يضع اللفظ في مكانه المناسب ، وعليه أن يكون حافظا ومتمرسا في خبايا الشعرية .

د- **عبد القاهر الجرجاني :**

---

[1] إبن رشيق ، العمدة ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1981م ، ص197 .

[2] ينظر : خليل موسى ، جماليات الشعرية ، ص 84 .

[3] نفسه ، ص 88.

[4] ينظر : نفسه ، ص 88 .

[5] نفسه ، ص 89 .

[6] إبن رشيق ، العمدة ، ص1، 128 .

كان الجرجاني من النقاد الذين يقدمون المعنى ويقدرون أهميته في القول حيث قال : « **وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه ، إذ الألفاظ خدمت المعاني والمصرّفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها**»[1].

يعني أن جماليات الشعرية عند الجرجاني والعديد من النقاد العرب تكمن في المعنى المعنى أو المضمون ، وقدّموا المعنى لتقديمهم الأخلاق والنبل والقيم على كل شيء [2] ، ومن هنا نستنتج أهمية المعنى عند الجرجاني وآخرون فالمعنى هو العنصر الأساسي الذي يجب أن تبنى عليه القصيدة ، وأن الألفاظ هي أداة للتعبير عن المعنى وخدمته .

ومما سبق نستنتج أن موضوعات الشعرية العربية عند القدامى تمحورت حول مسائل محددة منها مسألة الطبع والصنعة ، مسألة الوزن والقافية ، وقضية اللفظ والمعنى وغيرها من الموضوعات الأخرى .

- **عند المحدثين :**

إنّ الجهود العربية الحديثة في مصطلح الشعرية إختلفت وتنوعت ، ومن بين المحدثين نذكر :

أ- محمد بنيس :

تحدث " **محمد بنيس** " عن الحداثة الشعرية فهي عنده : « **حداثة الإنفتاح القائمة على منطق التطور والتجاوز والتغيير** »[3]. يقول " **بنيس** " في شعرية التغيير والإنفتاح : « **إنّ الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا ، ومغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر ، ولن تكون إمساكا بنظام ثابت ، ولا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية ، لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية** » [4] ، فهو هنا يؤكد على ديناميكية الشعرية المفتوحة فهي ليست نظاما ثابتا ، بل هي عملية مستمرة من

---

[1] خليل موسى ، جماليات الشعرية ، ص 93 .

[2] نفسه ، ص 93 ، 94 .

[3] ينظر : بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 381 .

[4] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بناته وإبدالاته ، مسألة الحداثة ، المغرب ، ط2 ، 2001م ، ج 4 ، ص 55.

التجديد والتطور ، ويجب التجربة والمغامرة في الشعر ، كما ركز في القراءة وفهم الشعرية العربية المفتوحة فمن خلال قراءة النصوص يمكننا فهم خصائصها وتطورها .

ومن خلال هذه الخاصية قام بنيس« **بدراسة الشعر المعاصر في المغرب ، من خلاله دراسة الكائن إلى إنشاء الممكن ، وهذا السعي الدائب وراء الجديد يفتح النص الشعري إذا الشعرية عنده هي دراسة الحدود اللانهائية للنص الشعري**»[1] . حيث يقول في دراسته للنص والخارج النصي : « **تهتدي هذه الدراسة بفرضية الشعرية العربية المفتوحة التي تتهيأ لقراءة النص الشعري بأضلاعه اللانهائية** »[2] ، وهذه الأضلاع اللانهائية هي المؤثرات التي تكون خارج النص من أنساق ثقافية وتاريخية.

كما يقول " **محمد بنيس** " ذلك : « **إن الزمنية الكبرى مظهر للخارج النصي ، غير أن الخارج النصي تحدده الأنساق الثقافية التاريخية أيضا ، وهذا ما يدعون إلى الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث** »[3] ، فمحمد بنيس هنا أكد لنا أنه لا يمكن فهم النص الأدبي بشكل كامل دون فهم سياقه الخارجي فالنص هو نتاج للمجتمع ، كما أن العوامل الخارجية تؤثر على النص الأدبي بطرق مختلفة مثل موضوعه وأسلوبه ، ويجب الإنتباه إلى العوامل الخارجية عند تحليل النصوص لفهمها بشكل أفضل .

وعلى الرغم من عجز الشعرية العربية التقليدية للنص الشعري إستطاعت بدورها الفعال ، أن تحافظ عليه وبالتالي إبقائه في مكانه المقدس[4] .

وما توصل إليه بنيس أن أفاق الشعرية العربية شاملة و واسعة ، تطمح دائما إلى الحداثة وتنسقها بالقديم لتكون شعرية كاملة .

ب – <u>كمال أبو ديب :</u>

[1] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، ص 81 .

[2] نفسه ، ص 81 .

[3] نفسه ، ص 81 .

[4] ينظر : بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 381 .

أشار " **أبو ديب** " إلى أن شعريته هي شعرية لسانية ، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية ، مبتعدا بذلك عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني مها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة و الموسيقى ، أو ربطها بعقد القمع والجنسية أو ربطها بالحس الديني[1] . وإن البحث في الشعرية حسب " **أبو ديب** " هو البحث في علاقات مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية و الدلالية وغيرها ، إلا أن " **أبو ديب** " يؤكد في تطبيقاته بالذات أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية ، فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية **(الأيديولوجية)** أو برؤيا العالم العام [2] .

فالشعرية عنده هي وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، أي مسافة التوتر هي نتاج لكسر بنية التوقعات ، ولهذا فهي ضرورة على مستوى المصطلح والمفهوم ومن هنا لم يستطيع " **أبو ديب** " أن يقتصر في تسمية نظريته ، على مصطلح **(الفجوة)** بل إستكمل هذا المفهوم مسافة التوتر في الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي[3].

و " **أبو ديب** " يلح على مسافة خلق التوتر أو الفجوة كما يسميها و يُحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة فيقول : « **إنّ وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي ، بين اللغة وبين الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد** »[4] ، يؤكد " **أبو ديب** " هنا على أنّ اللغة الشعرية لغة إبداعية تُحرر اللغة من قيودها المألوفة وتعيد وضعها في سياق جديد . ويضيف أيضا يقول : فالفجوة تميز الشعرية تميزا موظوعيا لا قيميا [5] .

إن الفجوة التي تخلقها اللغة الشعرية هي سمة أساسية للشعرية ، لكنها ليست العامل الوحيد الذي يميز الشعرية عن غيرها ، وهكذا تكون الشعرية عند " **أبو ديب** " إكتمل نضجها .

---

[1] ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 123 .

[2] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 123 .

[3] ينظر : بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، ص 345 .

[4] ينظر : عبد العزيز إبراهيم ، شعرية الحداثة ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 2005م ، ص 11.

[5] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، دمشق ، ط1 ، 1987م ، ص 35.

ثالثا: نبذة عن بكر بن حماد :

- **إسمه وكنيته :**

هو بكربن حماد بن سمك الزناتي ، أبو عبد الرحمان التاهرتي ، شاعر ، عالم بالحديث و رجاله ، فقيه من أفاضل المغرب ، ولد بتاهرت أو تيهرت ويسميها الفرنسيون (**Tiaret**)

بالجزائر ، ورحل إلى البصرة سنة **217هـ** ثم إلى القيروان ، وعاد منها إلى تاهرت سنة **295هـ** فتوفي فيها [1] .

- **مولده :**

ولد بمدينة تاهرت حوالي عام **200هـ** وبها تلقى دروسه الأولى على مشاهير علمائها وجلة فقهائها وكبار محدثيها وذلك إلى إن بلغ السابعة عشر من عمره وهي السنة التي غادر فيها تاهرت موليا وجهه نحو إفريقية والمشرق [2] .

- **رحلاته :**

سافر بن حماد من مسقط رأسه تاهرت عام **217هـ (832م)** قاصدا البلاد الشرقية وهو لا يزال في عنفوان الشباب فتوقف بالقيروان وقرأ بها الفقه والحديث وبقية العلوم التي كانت تُلقى حينذاك بمساجدها على أكبر علمائها وبالخصوص على الشيخ عون بن يوسف الخزاعي ، والإمام سحنون بن سعيد التنوخي [3] .

- **إنتقاله إلى المشرق وإقامته ببغداد :**

الظاهر أنّ إقامته بالقيروان كانت قصيرة سنة أو أقل لأنّ المؤرخين والأدباء إتفقوا على أنّه إتصل ببغداد بالخليفة المعتصم العباسي ومدحه ونال جوائزه [4] ، وأنّ المعتصم تولى الخلافة عام **218هـ (833م)** أي سنة بعد أن غادر شاعرنا مسقط رأسه تاهرت ، لكن الذي نعرفه عنه بالتفصيل هو أنّه إتجه إلى العراق ودخل البصرة والكوفة ثم إستقر بدار الخلافة بغداد ، وفي هذه الفترة أخذ الحديث عن الشيخ عمر

---

[1] خير الدين الزركلي ، الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط15 ، 2002م ، ج1 ، ص 63 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ط1 ، المطبعة العلوية بمستغانم ، 1385هـ ، 1966م ، ص 43 .

[3] نفسه ، ص 44 .

[4] نفسه ، ص 45.

بن مرزوق البصري ومدد بن مصرهد الأسدي وأبي الحسن البصري و بشر بن حجر ، وأبي حاتم السجستاني، وأنه لقى من علمائها الرياشي وابن الأعرابي كما أنه إجتمع بأدبائها و شعرائها وخصوصا بدعبل بن علي الخزاعي المتقدم الذكر ، وأبي تمام حبيب بن أوس الطائي وغلي بن الجهم الخرساني ، وأنه إتصل بالخليفة المعتصم العباسي وأنّ هذا الأخير وصله بصلات جزيلة على مدحه إياه [1].

- **عودته إلى المغرب و إقامته بالقيروان للمرة الثانية :**

الظاهر أنّ إقامته بالمشرق وخصوصا بالعراق كانت طويلة جدا لأننا لا نجد له ذكرا بالمغرب قبل عام **274هـ (887 م)** وهي السنة التي رحل قاسم بن أصبغ البياني من الأندلس إلى المشرق ولقى بالقيروان شاعرنا التاهرتي وسمع منه حديث مدد بن مصرهد الأسدي ودونك كلام أبي العباس أحمد المقري في هذا الشأن قال : « **لما رحلت إلى المشرق نزلت بالقيروان فأخذت عن بكر بن حماد حديث مدد فقرأت عليه يوما حديث النبي صلى الله عليه وسلم أنه قدم عليه قوم من مصر مجتابي الثمار فقلت إنما هو مجتابي الثمار هكذا قرأته على كل من لقيته بالأندلس والعراق فقال لي : بدخولك العراق تعارضنا تفخر علينا أو نحو هذا ثم قال لي : قم بنا إلى ذلك الشيخ كان بالمسجد فإن له بمثل هذا علماً فقمنا إليه وسألناه عن ذلك فقال : إنما هو مجتابي الثمار كما قلت وهم قوم كانوا يلبسون الثياب مشققة جيوبهم أمامهم والثمار جمع ثمرة فقال بكر بن حماد : رغم أنني على الحق وإنصرف وانتهى** »[2] .

فيا سبحان الله من أرسى الرواسي وأوتدها على السبع الشداد فقال أحمد بن سليمان فلما إنتهى إلى هذا البيت قلت له : امسك رفعت الجبال فوق السماوات وأنزلة السماوات تحت الجبال فقال لي : وكيف ذلك ؟ فقلت له : إقرأ سورة عم يتساءلون فقرأها حتى انتهى إلى قوله تعالى: ﴿ **وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا** 12 ﴾ [سورة النبأ 12] .

فقال لي والله لقد أنشدتها بالعراق ومصر وتاهرت و القيروان فما فهمه أحد وقد كسرته أنت وأصلحه فقلت له : أفلا قلت : فأوتدها مع السبع الشداد قال : فقال لي : قد أصلحت ما أفسدت فهذه الحكاية والتي قبلها تدلان دلالة واضحة على أنّ ابن حماد كان قد رجع من المشرق بعلمٍ غزير و أدب جم وأنّه كان من رواة الحديث كما كان من هواة

[1] نفسه ، ص 47 ، 48 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 48 ، 49 .

الأدب وأنّ مجالسه لم تكن تخلوا من مباحثات ومناقشات ومناظرات علمية وأدبية ممّا يدل على رفعة شأنه في الفقه والحديث وعلو كعبه في الأدب والشعر[1] .

- **عودته إلى تاهرت ووفاته بها :**

كان يقيم بالقيروان حينا وبتاهرت حينا آخر حسبما كان يقتضيه صفاء الجو السياسي وتعكره في كل من العاصمتين أمّا عودته من القيروان إلى مسقط رأسه تاهرت فإنها كانت بسبب وشاية وقعت من منافسيه لدى الأمير إبراهيم ابن أحمد بن الأغلب فخرج فارا من القيروان مصحوبا بإبنه عبد الرحمن ولما بلغا المكان المعروف بقلعة ابن حمة على مسافة قريبة من تاهرت في الناحية الشمالية منها تعرض لها لصوص في الطريق فجرحوا الأب وقتلوا الإبن وقد وقعت هذه الحادثة عام **295هـ (907م)** ثم إنّ حماد دب ديبا إلى أن وصل إلى تاهرت ، وبها قبضت أنفاسه في شهر شوال من عام **296هـ (909م)** [2] .

- **شيوخه :**

1- في المشرق :

إرتحل إلى المشرق وسمع بالحديث من ابن مدد وعمر وبن مرزوق بشير بن حجر .

2- في القيروان :

سمع بها من سحنون وغيره ... [3].

- **مكانته العلمية :**

قال الباروني عن المراكشي كان ثقة مامونا حافظا للحديث ، وكان نابغة في الأدب وإشتهر بالشاعر وله القصائد الطويلة الجيّدة في الأغراض المختلفة من غزل ووصف ومديح وهجاء ورثاء وإعتذار وزهد ووعظ ، مدحَ الملوك والأمراء بالمشرق والمغرب وعارض دعبل من متعصبة الشيعة وعمران بن حطان من الخوارج[4]

---

[1] نفسه، ص 50 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 51 ، 52 .

[3] مبارك بن محمد الميلي الجزائري ، تاريخ الجزائر في القديم والحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1406هـ ، 1986م ، ج2 ، ص 80 .

[4] نفسه ، ص 80 ، 81 .

وذكر الحافظ التنسي كلمته في معارضة مدح عمران بن حطان لإبن ملجم على فعلته وذكرها المسعودي أيضا في مروج الذهب ولكن لم ينسبها لأحد ثم وقفة عليها منسوبة له في طبقات الشافعية الكبرى ، وهي هذه :

قال لابن ملجم والأقدار غالية — هدمت ويلك للإسلام أركانا
قتلت أفضل من يمشي على قدم — وأول الناس إسلاما و إيمانا
وأعلم الناس بالقرآن ثم بما — سن الرسول لنا شرعا وتبيانا
صهر النبي ومولاه وناصره — أضحت مناقبه نورا وبرهانا
وكان منه على رغم الحسود له — مكان هارون من موسى بن عمرانا
وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا — ليثا إذا لقي الأقران أقرانا
ذكرت قاتله ، والدمع منحدر — فقلت سبحان رب الناس سبحانا
إني لاحسبه ما كان من بشر — يخشى المعاد ولكن كان شيطانا
أشقى مراد إذا عُدت قبائلها — واخسر الناس عند الله ميزانا
كعاقر الناقة الأولى التي جلبت — على ثمود بأرض الحجر خسرانا
قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها — قبل المنية أزمانا فأزمانا
فلا عفا الله عن ما تحمله — ولا سقى قبر عمران بن حطانا
لقوله في شقي ظل مجترما — ونال ما ناله ظلما وعدوانا
يا ضربة من غوي أورثته لظا — مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا
كأنه لم يرد قصدا بضربته — إلاّ ليصلى عذاب الخلد نيرانا[1]

كما أجمع المؤرخون وأصحاب التراجم والسِير على أنّ ابن حماد كان عالما بالحديث وتمييز رجاله وأنه كان ثقة مأمونا يروي عنه أهل السنة كما يروي عنه الخوارج لكن هل ابن حماد من الخوارج الإباضية كجل سكان تاهرت حينذاك أم كان من أهل السنة ، ثم إن سليمان الباروني صاحب كتاب " **الأزهار الرياضية** " يدعي أن ابن حماد كان ممن جهل مذهبه والصواب أنه كان من أهل السنة والجماعة بدليل هجائه لعمران بن حطان

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 82 .

الخارجي الشاعر ، ومعارضته لقصيدته الواردة في مدح الشقي عبد الرحمن بن ملجم المرادي قاتل الإمام علي كرّم الله وجهه .

نعم يحتمل أن إبن حماد كان من الخوارج الإباضية بادئ بدء أي قبل مغادرته لتاهرت للمرة الأولى عام **217هـ (832م)** أمّا بعد أن إتجه إلى إفريقية ثم إلى وعاد منهما بعد تلك الإقامة الطويلة ببغداد والقيروان فممّا لا شك فيه أنه على فرض إباضته ، يكون قد رجع إلى مذهب السنة والجماعة لما كان لتلك الإقامة الطويلة بالمشرق وبإفريقية من التأثير العميق على معتقده[1] .

- **مكانته الأدبية و شعره :**

ليس بالقسم الرابع من كتاب الدر الوقاد كل ما أنشده ابن حماد من الشعر وإن كنا لم نقف له إلاّ على قطع قليلة مبعثرة بين صفحات الكتب و ثنايا المخطوطات وقد بذلنا جهدنا كي نجمع له ما إستطعنا من مختلف المصادر التي أمكننا الوصول إليها فما عثرنا بعد البحث الطويل المستمر إلاّ على نحو المائة وعشرة أبيات من شعره لا غير بعد أن أحصينا عدد المقطوعات والقصائد التي تتألف منها هذه الأبيات ألفينا مجموعها تسع عشرة مقطوعة وقصيدة والمقطوعات منها هي الغالبة أربع عشر مقطوعة وخمس قصائد فقط ، وأطول قصيدة له هي القصيدة التي عارض بها الشاعر ابن حطان الخارجي المتقدم ذكره ، على أن هذه القصيدة لا تتضمن إلاّ ستة عشر بيتا لكن أغلب القطع التي أثبتناها له ناقصة لا تتألف إلاّ من ستة أبيات أو خمسة أو أربعة ، أو ثلاثة أو بيتين وحتى من بيت واحد فقط ، ونقصها هذا يدل دلالة واضحة على ضياع أكثر شعره [2] ، والشعر في عصر ابن حماد لا يخفى على أحد من الأدباء أنَّ الشعر في كل عصر يُعبّر عمّا يجيش في خاطر المعاصرين من رغبات و ميول و نزعات و يترجم كما يخالج صدر الجيل الناشئ من عواطف و مشاعر وإحساسات والعالم العربي عموما والشرقي خصوصا والعراق الذي زاره و أقام به شاعرنا بصفة أخص يسوده في ذلك العهد كما قال أحمد أمين في كتابه " **ضحى الإسلام**" نزعتان إثنان : الإفراط في اللهو والمجون وما يتبع

[1] نفسه ، ص 52 ، 53 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 53 ، 54 .

ذلك من الإنغماس في الشهوات والملذات ، والثانية الإفراط في الزهد في الدنيا و ملذاتها والإعراض عنها ، وشاعرنا ابن حماد كان بغريزته ميالا إلا أصحاب النزعة الثانية أي من الناس الذين زهدوا في الدنيا وزينتها وأعرضوا عنها كل الإعراض ولذلك نجد الزهد هو الغالب على شعره والوعظ هو المسيطر على أدبه ، أضف إلى ذلك أنه كان عالما دينيا راوية لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم ومن كان هذا شأنه فإنه يميل طبعا إلى الزهد في الدنيا وملذاتها ويرضى بالقليل من العيش ويفضل حياة التقشف ويحتقر اللذة ويفر منها ويُذَكِرُ دائما بالموت ويُخوف منه ومما يأتي بعده من الأهوال كما يُخوف من عذاب الله ويرغب في ثوابه وهو في ذلك صادق اللهجة خالص القصد [1] .

إنّ ابن حماد كأبي العتاهية يغلب عليه الزهد والوعظ في شعره الذي هو من الجودة بمكان مع وضوح المعنى ولطفه ورقته وإنطباعه وقربه من إفهام الناس كما يمتاز كذلك بقلة التكلف وسهولة التعبير مع بساطة اللفظ وسلاسته بحيث ينقاد إلى فهمه الخاص والعام بدون كثير عناء ، لكن الزهد و الوعظ ليس هما كل ما في شعر ابن حماد إذ نجد له كذلك قصائد و مقطوعات شعرية في أغراض أخرى من وصف وهجاء ومدح و إعتذار ورثاء وهي لا تقل جودة عمّا له في الزهد والوعظ وكلها لطيفة المعاني غزيرة المادة ليّنة التراكيب سهلة الألفاظ [2] .

[1] نفسه ، ص 55 ، 56 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 57 .

الفصل الأول: الشعرية والصورة

أولا : تعريف الصورة

1- لغة

2- إصطلاحا

ثانيا : أنماط الصورة

1- التشبيه

2- الإستعارة

3- الكناية

لا يمكن دراسة سياق الصورة بمعزل عن سياق اللغة أي يترابط سياقها بشكل وثيق، حيث تعد اللغة أداة أساسية لمفهوم معنى اللفظ وتأثيراته ، بينما يساهم اللفظ في إثراء اللغة وتوسيع نطاقها. فاللغة تعتبر نسيج الشاعر وأداة تعبيره التي يمارس من خلالها وظيفته ويولي النقاد اهتماما بالغا بالصورة الشعرية التي ينسجها الشاعر من خلال توظيفه للتشبيهات والاستعارات والكنايات ، ويأتي تفصيل ذلك في العناصر التي سنتناولها في هذا الفصل .

أولا : تعريف الصورة :

1- لغة :

وردت في لسان العرب لفظة صورة والجمع صورٌ وقد صوّره فتصور وتصورت الشيء : أي توهمت صورته فتصور لي والتصاوير : التماثيل [1] .

وجاء في مقاييس اللغة عن الصورة هي صورة كل مخلوق ، والجمع صورٌ وهي هيئة خلقته ، والله تعالى البارئ المصور [2] .

أما في معجم الوسيط وردت الصورة بمعنى الشكل والتمثال المجسم ... وصورة المسألة أو الأمر صفتها ويقال هذا الأمر على ثلاث صور ، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل [3] .

ومن هنا نرى أنّ الصورة جاءت بمعنى الشكل في مفهومها اللغوي أي أن الصورة كانت التمثال بين وصف الشيء وحقيقته .

وفي التنزيل العزيز الحكيم قوله تعالى : ﴿ **ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ (7) فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ (8)** ﴾ [سورة الانفطار 7- 8] .

وأيضا قوله تعالى : ﴿ **ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ قَرَارٗا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءٗ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمۡۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ (64)** ﴾ [سورة غافر,64] .

2-إصطلاحا :

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (صور) ، ص 2523 .

[2] ابن فارس ، مقاييس اللغة ، مادة (صور) ، ص 320 .

[3] ابراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط4 ، 1425هـ ، 2004م ، ص528 .

الصورة هي وسيلة من الوسائل التي تمكن الشاعر من صياغة أفكاره و ترجمتها ، وقد إهتم البلاغيون والنقاد العرب بدراسة الصورة لأنها تعتبر جوهر النص الشعري الذي يتميز به حيث يقول جابر عصفور في تعريفه للصورة أنها هي أداة الخيال و وسيلته ، ومادته الهامة التي يمارس بها ، ومن خلالها فاعليته و نشاطه [1] . أي أن الصورة هي لغة الخيال وأداة تعبيره ، أي كما نستخدم الكلمات للتواصل نستخدم الصور لنعبر عن أفكارنا ومشاعرنا لذلك فالخيال يعتبر وسيلة رئيسية للتعبير عن الأفكار من خلال الصورة فهي تسمح للشاعر بتجسيد رؤيته و توصيل رسالته للآخرين لأنها وسيلة قوية للتواصل والتعبير عن الذات .

ويرى أيضا أن : « **الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تُحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، ولكن أيًا كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته ، إنما لا تغير إلّا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه** » [2] .

فالصورة هي طريقة خاصة للتعبير ولها قوة في نقل المعاني والتأثير ومع ذلك فإنّ الصورة لا تغير المعنى الأساسي لذاتها بل تعمل على تغيير طريقة عرضه وتقديمه .

كما تعين عند الجرجاني في قوله : « **ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها ، مما يُفردَ فيه اللفظ بالنعت والصفة ويُنسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى ، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة ثم تَبَرُجها في صورة هي أبهى وأزين و آنقُ وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس ، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب** » [3] .

فهو يشير هنا إلى أنّ بعض العبارات ليس لها معنى محدد و لكنها تبرز فيها اللفظ والتعبير بشكل جميل أي يتحدث عن الكلام الجميل والمعبر يمكن أن يلهم القلوب والتأثير على النفوس .

---

[1] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، بيروت ، 1992م ، ص14 .

[2] نفسه ، ص 323 .

[3] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، ط3 ، 1992م ، ص 43 .

وكذا جاء في قول الجزري : « **والصورة تردُ في كلام العرب على ظاهرها** » [1]

.

وهو ما جاء في المثل السائر لابن الأثير الموصلي في قوله : " زيد شجاع لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام ، فإذا قلنا زيد أسد يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس وهذا لا نزاع فيه "[2] .

ثانيا : أنماط الصورة :

1- التشبيه :

أ- لغة :

التمثيل ، وهو مصدر مشتق من الفعل **(شبّه)** بتضعيف الباء ويقال :شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته به [3] .

فالتشبيه عملية تمثيل الشيء بشيء آخر ، ويستخدم لمقارنة شيء بشيء آخر بناءً على صفة مشتركة بينهما .

ب- إصطلاحا

أورد الشعراء التشبيه في قصائدهم بكل أنواعها ، وإتخذها نوعا من الشواهد التي يصيغها إلى الصورة للوصول إلى المبتغى ، وهي الوسيلة تخدم النص[4] . والتشبيه هو الدلالة على وجود تشابه أو تماثل بين أمرين يشتركان في صفة أو في مجموعة من الصفات[5] .

---

[1] الجزري ، النهاية في غريب الحديث و الأثر ، تحقيق : طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناح ، المكتبة العلمية ، بيروت . 1399هـ ، 1979م ، ج3 ، ص58 ، نقلا عن إبتسام دهينة ، التصوير الفني في شعر أبي الصلت ، مركز الكتاب الأكديمي ، عمان ، ط1 ، 2018م ، ص 19 .

[2] الموصلي المعروف بإبن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1995م ، ج1 ، ص 79 .

[3] عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، (د.ط) ، بيروت ، 1405هـ ، 1985م ، ص61 .

[4] بودية شهيناز ، التجربة الشعرية الجديدة ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي ، جامعة جيلالي ليابس ، الجزائر ، 2017م ، 2018م ، ص 90 .

[5] حسن طبل ، الصورة البيانية في الموروث البلاغي ، مكتبة الإيمان ، بالمنصورة ، ط1 ، 2005م ، ص 40 .

أي أنّ التشبيه يستخدم للمقارنة بين شيئين أو أمرين مع بعضهما البعض ، ولابدّ أن تكون صفة أو مجموعة من الصفات مشتركة بينهما .

والتشبيه هو صفة بما قاربه وشاكله ، من جهة واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته[1] .

كما عرفه أبو هلال العسكري بقوله : " **التشبيه هو الوصف بأن أحد الموصوفين الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ، ناب التشبيه منابه أو لم يَنُبْ ، وقد جاء جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه** " [2] .

فهو يقصد بأنّ التشبيه يُستخدم للمقارنة بين شيئين أو أكثر من خلال إثبات صفة مشتركة بينهم ، ويمكن أن يتم ذلك باستخدام أدوات التشبيه أو بدون إستخدامها ، أي أنّ أحد هذين الشيئين المقارنين **(المشبه)** يصبح بمثابة الشيء الآخر أي **(المشبه به)** في حمل الصفة المشتركة .

وللتشبيه أربعة أركان هي المشبه والمشبه به ويسميان **(طرفا التشبيه)** ، وأداة التشبيه وأيضا وجه الشبه وهو يجمع بين المشبه و المشبه به .

نجد في شعر بكر بن حماد التشبيه بشكل قليل أي لم يوظف التشبيه في شعره كثيرا، وعلى الأغلب يعود ذلك إلى كثرة إستعماله للإستعارة في شعره ، لكن رغم قلة التشبيه في شعره إلاّ أنه إستعمله في مختلف الأغراض الشعرية ، فنجد في باب الوصف حيث يصف جو تاهرت مدينته في الشتاء ووظف التشبيه في قوله :

تبدو من الغيم إذا ما بدت

كأنها تنشر من تخت

فالشاعر هنا شبه ظهور الشمس من الغيم كأنها تظهر من تخت بمعنى الفراش ويقصد أنها تدخل من خلال فتوحاته .

وقوله أيضا في نفس الباب :

نفرح بالشمس إذا ما بدت

---

[1] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 173 .

[2] أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار أحياء الكتب العربية، ط1 ، بيروت ، 1952م ، ص 239 .

كفرحة الذمي بالسبت [1]

حيث شبه الشاعر فرحتهم إذا ظهرت الشمس في فصل الشتاء كفرحة اليهود بيوم السبت فهو عيد بالنسبة لهم .

ورد التشبيه أيضا في باب الهجاء من هجو عمران بن حطان في البيت الرابع من قوله :

صهر النبي و مولاه و ناصره

أضحت مناقبه نورا وبرهانا [2]

يتمثل التشبيه في هذا البيت في أضحت مناقبه نورا وبرهانا فقد شبه الخصال الحسنة لعلي بن أبي طالب بالنور والبرهان وهنا تشبيه بليغ .

ومن التشبيهات أيضا نجد في نفس الباب من هجو الخليفة المعتصم العباسي في قوله :

ملوك بني العباس في الكتب سبعة

ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب

كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة

خيار إذا عدوا و ثامنهم كلب [3]

شبه الشاعر ملوك بني العباس أي خلفائهم السبعة بأصحاب الكهف سبعة وثامنهم كلبهم ، حيث ذكر المشبه وهو **(ملوك بني العباس)** وذكر أيضا المشبه به **(أهل الكهف)**، وهذا تشبيه بليغ .

وذكر تشبيها آخر في قوله :

وبجعفر الطيار في درج العلا

وعلي العضب الحسام الصارم [4]

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 61 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 63 .

[3] نفسه ، ص 68 .

[4] نفسه، ص 73 .

فهنا التشبيه يقع في : علي العضب الحسام الصارم ، أي شبه علي بالسيف الصارم العضب أي القاطع ، حيث ذكر المشبه والمشبه به أي تشبيه بليغ .

كما وظف أيضا بعض التشبيهات في باب الزهد و الوعظ لأنها ذات بعد ديني وتتمثل في الخوف من المصير والأحاسيس لدى الزاهد المتمسك بالآخرة و خوفه من الموت الذي قد يأتيه على غفلة دون سابق إنذار ، و من التشبيه في هذا الباب قوله :

فلو كان خيرا قل كالخير كله

وأحسب أن الخير منه بعيد [1]

ويتمثل التشبيه في هذا البيت في قول : فلو كان خيرا قل كالخير كله ، حيث شبه الشاعر قلة الكلام المختار والخيِّر بالخير كله ، لأنه لا توجد فائدة من كثرة الكلام ولا خير فيه وكما يقال خير الكلام ما قلّ ودلّ .

ونجد التشبيه أيضا في قوله :

تبيت على فراشك مطمئنا

كأنك قد أمنت من المعاد [2]

فهنا شبه الشاعر غفلة الإنسان عن الموت و إطمئنانه للحياة الدنيا ، وغروره بها كأنه متأكد أنه أمن النجاة من يوم المعاد .

كذلك في قول الشاعر :

والله لو ردوا و لو نطقوا

إذا لقالوا : التقى من أفضل الزاد

فالتشبيه هنا في : إذا لقالوا التقى من أفضل الزاد (تشبيه بليغ) .

وفي باب الرثاء لجأ الشاعر إلى التشبيه فيقول في رثاء تاهرت بعد تخريبها : ماذا عسى تنفع الدنيا مجمعها : و هذا تشبيه تمثيلي .

كما وردت الصورة التشبيهية أيضا في رثاء نفسه بقوله :

أحبوا إلى الموت كما يحبوا الجمل

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 75 .

[2] نفسه ، ص 76 .

قد جاءني ما ليس لي فيه حيل[1]

شبه الشاعر نفسه بالجمل الذي يحبوا على اليدين والرجلين ، أي تشبيه تام .

يستعمل الشاعر التشبيه للكشف عن حالة الشاعر الشعورية أي يعبر عن شعوره وعلى نفسيته وذلك جرّاء تأثير المواقف التي تعرض لها فهو يكتبها ويجسدها ليُظهر القيم الجمالية فيها ، أي لهدف سرد أحواله النفسية ولإضافة متعة القراءة .

2- الإستعارة :

أ- لغة :

إعتنى البلاغيون القدامى بالإستعارة لأنها توضيح أو تجسيم و تشخيص ويدل على معنى خفي أريد له ، وبالإستعارة من الغاية الأصلية لإنجاز هدف مراد له أو المطلوب ،إذن هو السمة الجوهرية للنص الإبداعي لأنه يوغل القارئ إلى عالم التأمل والتبصر يُعمل عقله فيه[2] ، ووردت في لسان العرب لابن منظور : العارية والعارةُ ، ما تداولوه بينهم وقد أعاره الشيء، وأعاره منه وعاوره إيّاه والمعاورة و التّعاورُ : شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين إثنين ، وتعور وإستعار : طلب العارية ، وإستعاره الشيء وإستعاره منه : طلب منه أن يُعيره إياه ، وقيل : مستعار بمعنى متعاورٍ ، أي متداول[3] .

أما في معجم الوسيط جاءت بمعنى : إستعار الشيء منه : طلب أن يُعطيه إيّاه عاريه ، ويقال إستعاره إياه ، والإستعارة في علم البيان : إستعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة المشابهة مع القرينة الدالة على هذا الإستعمال ، كاستعمال الأسد في الشجاعة [4] .

ب- إصطلاحا :

يعرّف عبد القاهر الجرجاني الإستعارة بقوله : « **فالإستعارة : أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فَتَدَعَ أنْ تفصح بالتشبيه وتظهره ، وتجيءَ إلى إسم المشبه**

---

[1] نفسه ، ص 92 .

[2] بودية شهيناز ، التجربة الشعرية الجديدة ، ص 93 .

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عور) ، ص 3168 .

[4] إبراهيم أنيس و آخرون ، المعجم الوسيط ، ص 636 .

وتجريه عليه » [1]. ويُقصد بالإستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر[2] .

فالإستعارة هي عبارة عن تشبيه حُذف أحد طرفيه أي المشبه أو المشبه به وحذفت الأداة ووجه الشبه .

ويعرفها الخطيب القزويني بقوله : « **الإستعارة مجاز علاقته تشبيه معناه بما وضع وضع له ، و كثيرا ما تطلق الإستعارة على إستعمال إسم المشبه به في الشبه ، فيسمى فيسمى المشبه به مستعارا منه ، والمشبه مستعارا له ، واللفظ مستعارا** » [3] .

فهي تعتبر ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي ، ويقسمها البلاغيون من حيث ذكر أحد طرفيها إلى : تصريحية و مكنية ، فالإستعارة التصريحية وهي ما صُرِّحَ فيها بالفظ المشبه به ، أو ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه ، أما الإستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ، ورمز له بشيء من لوازمه [4] .

ويعرفها أيضا أبو هلال العسكري « **بأنها نقل العبارة عن موضع إستعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ** »[5].

من خلال ما سبق نرى أن الإستعارة لها عدة معاني لدى النقاد فمثلا أبو هلال العسكري يرى أنّ الإستعارة تفيد شرح المعنى والإبانة والمبالغة ، أما عبد القاهر الجرجاني يرى أنها إستخدام لفظ لغير أصله ، أي تستعمل فيه الكلمة في غير معناها الحقيقي .

إعتنى الشاعر بكر بن حماد في قصائده بالإستعارة ليرسم صورا جمالية وبلاغية لكون الإستعارة ذروة البيان ونجد مجموعة من الإستعارات ومن أمثلة ذلك في باب الوصف حيث يقول :

ما أخشن البرد و ريعانه

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 67 .

[2] صيفي الدين الحلي ، شرح الكافية البديعية ، تحقيق : الدكتور نسيب نشاوي ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 1412هـ، 1992م ، ص 126 .

[3] عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، ص 175 .

[4] نفسه ، ص 176 .

[5] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 268 .

وأطرف الشمس بتاهرت [1]

شبه البرد بتاهرت أنه خشن مثل الإنسان في ريعان شبابه ، حيث ذكر المشبه **(البرد)** وحذف المشبه به **(الإنسان)** وترك ما يدل عليه وهو **(ريعانه)** على سبيل الإستعارة المكنية.

كما وردت الإستعارة المكنية في موضع آخر من نفس القصيدة :

تجري بنا الريحُ على السمت : إذ شبه الريح بالإنسان الذي يجري فذكر المشبه وهو **(الريح)** وحذف المشبه به **(الإنسان)** وأبقى على قرينة دالة عليه وهي **(تجري)** على سبيل الإستعارة المكنية .

وترد الإستعارة أيضا في قول الشاعر في باب الهجاء :

وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا

ليثا إذا لقي الأقران أقرانا [2]

هنا نجد الشاعر شبه علي كرم الله وجهه في الحرب بالسيف الصارم ، حيث ذكر المشبه به **(سيفا صارما)** وحذف المشبه **(علي)** وهذه إستعارة تصريحية .

كما وقد رسم الشاعر صورة إستعارية أخرى في باب الزهد والوعظ يقول :

تمر الليالي بالنفوس سريعة

ويبدئ رأي خلقه ويعيد [3]

شبه الليالي بالخيل السريعة فصرّح بالمشبه وهو **(الليالي)** وحذف المشبه به وهو **(الخيل)** وترك لازما من لوازمه وهو **(تمر سريعة)** على سبيل الإستعارة المكنية .

يسعى الشاعر إلى توظيف النفس الحزينة والخائفة من الموت في الصور الإستعارية مثلا في قوله :

لقد جمحت نفسي فصدّت و أعرضت

وقد مرقت نفسي فطال مروقها [4]

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 61 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 63 .

[3] نفسه ، ص 75 .

[4] نفسه ، ص 78 .

تمثلت هذه الصورة في : جمحت نفسي فصدت و أعرضت : هنا الشاعر شبه النفس المستعصية بالفرس الجموح المتمرد الذي يستعصي على راكبه ، ذكر المشبه وهي **(النفس)** وحذف المشبه به **(الفرس)** تاركا أحد لوازمه وهو **(جمحت)** على سبيل الإستعارة المكنية ، وهذه الصورة دالة على سيطرة وقوة النفس الأمارة بالسوء .

ويقول أيضا من نفس القصيدة : ومن جرع للموت سوف أذوقها : إستعارة مكنية ، وظفها الشاعر لوصف النفس التي تتذوق مرارة الموت حيث ذكر المشبه وحذف المشبه به .
كما نلمح الإستعارة في قول الشاعر :

سحاب المنايا كل يوم مظلة

فقد هطلت حولي ولاح بروقها [1]

إستعارة مكنية ، حيث شبه الموت بالسماء الملبدة بالسحب والتي تهطل منها المطر ، فذكر المشبه و حذف المشبه به و ترك ما يدل عليه وهو **(هطلت)** .

وقوله أيضا : و أيدي المنايا كل يوم و ليلة : حيث شبه الموت بالإنسان الذي يملك أيدي ، حيث ذكر المشبه وهو **(المنايا)** وحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو **(أيدي)** وهي إستعارة مكنية .
كما نجد الإستعارة في قول الشاعر :

قوم تقطعت الأسباب بينهم

من الوصال وصاروا تحت أطواد [2]

إستعارة مكنية حيث شبه فراق الإنسان عن أخيه بالحبل المتين .
وتتجلى الإستعارة المكنية أيضا في قوله :

الموت يهدم ما نبنيه من بذخ

فما إنتظارك يا بكر بن حماد [3]

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 79 .

[2] نفسه ، ص 80 .

[3] نفسه ، ص 82 .

وتتجلى الإستعارة في هذا البيت في قول الموت يهدم ما نبنيه من بذخ : شبه الشاعر الموت بآلة الهدم حيث ذكر المشبه ألا وهو **(الموت)** ، وحذف المشبه به وهو **(آلة الهدم)** وترك ما يدل عليها **(يهدم)** على سبيل الإستعارة المكنية ، فالشاعر هنا يعبر عن شدة ومرارة الموت الذي يأتي فجأة وكما هو معروف أن الموت لا يعرف زمان ولا مكان .

ووظف أيضا الصور الإستعارية في باب الرثاء قوله :

وليس الهم يجلوه نهار

تدور له الفراقد والثريا [1]

تتمثل الصورة في هذا البيت في قول : وليس الهم يجلوه النهار : إستعارة مكنية ، حيث شبه الهم بالليل الذي يجلوه أي يكشفه نهار ، فحذف المشبه به وهو **(الليل)** وترك ما يدل عليه **(النهار)** .

وفي قوله كذلك : و لو أن طول الحزن مما يرده : إستعارة مكنية ، شبه الحزن بالحبل الطويل ، فذكر المشبه **(الحزن)** وحذف المشبه به **(الحبل)** وترك لازما من لوازمه **(طول)**.

ووردت الإستعارة في قوله :

الموت أجحف بالدنيا فخر بها

وفعلنا فعل قوم لا يموتونا [2]

إستعارة مكنية ، حيث شبه الموت أنه يهلك كالإنسان فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو **(أجحف)** .

وقوله في رثاء دعبل وابن خصيب :

الموت غادر بزويلة

وبأرض برقة أحمد بن خصيب [3]

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 88 .

[2] نفسه ، ص 90 .

[3] نفسه ، ص 91 .

إستعارة مكنية ، حيث شبه الموت بالإنسان الذي يغادر ، فذكر المشبه وحذف المشبه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه (**غادر**) .

إستخدم الشاعر في شعره الصور الإستعارية بكثرة للتعبير عن أحاسيسه وتجاربه ، وتعتبر الإستعارة أداة فعالة في إثارة وشد المتلقي نحو الدلالات المختلفة في النص الشعري .

3-الكناية :

أ- لغة :

جاء في لسان العرب لإبن منظور ، معنى الكناية وهي « **أن تتكلم بشيء و تريد غيره**»[1] وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه ، ويعني هذا أن الكناية هي الشيء الذي يقال ولكن المقصود هو الشيء الآخر .

ب- إصطلاحا:

يعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله : « **أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدفُه في الوجود ، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه** »[2] .

مما يعني أن الكناية هي قول لفظ معين على شيء ما وفي الحقيقة يراد منه غير ذلك الشيء المتلفظ به ، أي التلميح إلى المعنى دون الإدلاء به . فالكناية مرتبطة بعلم البلاغة وهي نوع من أنواع التعبير ، أي يعبر بها الشاعر العربي في قصائده .

كما يعرفها السكاكي بأنها « **ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك ، ويقسمها بحسب المراد منها ثلاثة أقسام: كناية عن الموضوع ، وعن صفة ، وكناية نسبة أي التي تدور على تخصيص الصفة بالموصوف**» [3] .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ص 3944 .

[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 66 .

[3] محمد مصطفى هرارة ، علم البيان ، دار العلومالعربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1409هـ ، 1989م ، ص 30 .

وعرفها أبو هلال العسكري بقوله : « **وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح ، على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء** »[1] .

إستعان بكر بن حماد بالكناية في شعره فنجدها في باب الهجاء من هجو عمران بن حطان الشاعر قوله : **وكان منه على رغم الحود له** : وهي كناية عن الذل .

وأيضا في قوله : **ذكرت قاتله والدم منحدر** : كناية عن شدة تأثره بمقتل الإمام علي كرم الله وجهه .

ووظف صورة كنائية أخرى : **فتى يسخط المال الذي هو ربه** : كناية عن إحسان والجود والكرم .

وأيضا : **ويرضى العوالي والحسام المهندى** : كناية عن الشجاعة وحسن قيادته في الحرب .

وتظهر الكناية في موضع آخر :

سائل زواغة عن فعال سيوفه

ورماحه في العارض المتهلل

تعتبر هذه كناية عن القوة والشجاعة والربح في الحرب .

وفي قوله :

وديار تفزة كيف داس حريمها

والخيل تمرغ بالوشيج الذبل

وغشى مغيلة بالسيوف مذلة

وسقى جراوة من نقيع الحنظل [2]

فيها كناية عن الضعف والخسارة في الحرب .

ونجد أيضا مثال آخر يتضمن الكناية في قوله :

لقد جفت الأقلام بالخلق كله

فمنهم شقي خائب وسعيد [3]

---

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 368 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 74 .

[3] نفسه ، ص 75 .

وتتمثل الكناية في هذا المثال في عبارة لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم : حيث تعبر عن النهاية ، أي أن الأقدار مكتوبة من رب العالمين فهو من كتب أقدارنا في الحياة .

وتظهر الكناية في مثال آخر عند قوله : **تمر الليالي بالنفوس سريعة** : كناية عن الزمن وسرعة مروره كالعمر الذي يمر بسرعة في لمح البصر .

وأيضا في قوله : **والحديث يزيد** : كناية عن ما لا نهاية .

ومن أمثلة الكناية في شعر بكر بن حماد قوله : **هما هدما دعائم عمر نوح** : كناية عن غدر الزمان .

وقوله : **سافروا من غير زاد** : كناية عن الموت .

ووردت الكناية في قوله : فقولوا له : **يزداد في الطول والعرض** : هذه كناية عن عدم الإهتمام أو كناية عن العجز أمام قوة الخالق ، أي مهما كان قويا فإنه ضعيف أمام الله عز وجل .

ففي هذه الصور أو الكنايات الشاعر يجسد الخوف من الموت و مشاعر الحزن فيها.

كما وردت الكناية في قوله : **ومن جرع للموت سوف أذوقها** : كناية عن النهاية التي لا محال منها للإنسان وهي الموت .

وقوله : **فيا أسفي من جنح ليل يقودها** : كناية عن الغفلة والإنحراف الذي تتمتع به النفس المنشغلة بالدنيا وشهواتها وملذاتها والغفلة عن مصير الآخرة .

ومقابل الصورة السابقة صورة أخرى في قوله : **وضوء نهار لا يزال يسوقها** : كناية عن حب الحياة الدنيا .

كما وظف الكناية أيضا في قوله :

وأيدي المنايا كل يوم و ليلة

إذا فتقت لا يستطاع رتوقها [1]

تتجلى الكناية في هذا البيت : **وأيدي المنايا كل يوم وليلة** : كناية عن المصائب وعلى أن الموت يذوقها كل إنسان مهما كان بعيدا أو ذا قدرة .

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص 79 .

وفي قوله كذلك : **ويأتيك في حين البيات طروقها** : كناية تعبر عن الموت المفاجئة، فهو هنا يتحدث عن الموت ويشخصها في صورة على أنها شخص يطرق الباب فجأة .

ونجد الكناية في قوله : **ما بالقلوب حياة بعد غفلتها** : وهي كناية عن الإنشغال بالدنيا و ملذاتها .

ويقول في مثال آخر :

أين البقاء و هذا الموت يطلبنا

هيهات هيهات يا بكر بن حماد [1]

هذه كناية تعبر عن الموت والإنتقال إلى الرفيق الأعلى .

وجاءت الكناية في قوله : **قوم تقطعت الأسباب بينهم** : كناية تعبر عن البعد و الإنفصال والفراق .

ووردت الكناية في الأبيات الثلاثة :

رفع السماء بلا عماد بين

والبحر أمسكه على أرجائه

لولاه فاض على العباد بموجه

وعلى الجبال الراسيات بمائه

أخذ البلاد بسيفه فاستسلمت

وبعدله وبفضله وسخائه [2]

تعبر هذه الأبيات عن كناية عن موصوف .

ونجد مثال آخر يتضمن كناية في قوله :

تسر بأشهر تمضي سراعا

وتطوي في لياليهن طيا [3]

كناية تعبر عن موت .

---

[1] نفسه ، ص 81 .

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 86 .

[3] نفسه ، ص 88 .

وقوله : **فقد قطع البقاء غروب شمس** : كناية تعبر عن الدهر .

خلاصة :

نخلص مما سبق أن مفهوم الصورة في القديم يقتصر على التشبيه والإستعارة والكناية وذلك لأهميتها الكبيرة في الشعر ، ونرى أن بكر بن حماد إستخدم الصور في شعره مثل التشبيه بشكل قليل بالنسبة للإستعارة والكناية ، فهو أرد بالتشبيه والإستعارة إظهار الجماليات فيها وكذلك التعبير من خلاله عن حالته ونفسيته المعاشة ، لأن هذه الصور الشعرية تعتبر أداة فعالة للتأثير في المتلقي .

الفصل الثاني : الشعرية والموازنات الصوتية

أولا : تعريف الموازنات الصوتية

ثانيا : أشكال الموازنات الصوتية

1- التكرار

2- القافية

3- الإيقاع

أولا: تعريف الموازنات الصوتية

يلعب الجانب الصوتي دورًا جوهريا في صناعة الشعر، فهو يشكل عنصرًا بنائيا لا غنى عنه في نسج القصيدة ، لأن **(التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها)**[1].

إن الدور المركزي الذي يلعبه التشكيل الصوتي في بناء العلاقات التركيبية في القصيدة الشعرية ، فهو بمثابة العماد الذي تبنى عليه الموسيقى الشعرية ، والعنصر الأساسي الذي يفسر المعنى ويضفي على القصيدة جمالها وسحرها.

وتتحول الأصوات اللغوية إلى نغمات إيقاعية تلخص المعنى وتجسده « **ينهض الشعر من الجانب الصوتي باعتباره عنصرا بنائيا فيه، فيختزل الكثير من الوظائف في تعلقها البنية اللسانية للقصيدة، والتي تقوم على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب الشعري من خلال تجزئة جملة إلى مقاطع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي ، وطبيعة هذه البني الجملية المتوازية تجعل الشاعر يحرص على تنويعها بما يوافق الغرض النصي، والظاهر أن هذه الخاصية البنيوية الصوتية تحقق سمة الإرتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب الأدبي ومبانيه** »[2] .

يعد الجانب الصوتي عنصرا هاما في الشعر، وله وظائف متعددة، منها الإيقاع والموسيقى والتعبير والتكثيف، ويحقق التوازن الصوتي للشعر سمة الإرتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب الأدبي ومبانيه .

« **وإن كانت الخاصية الصوتية العروضية مهمة في بناء الشعر، لتتكون الوحدة العضوية للقالب الموسيقي للشعر فإن هناك نسق بنيوي أسلوبي يفرض وجودة عن طريق العلاقات الصوتية بين المقاطع والوحدات الدلالية، لتصبح نغمات موسيقية ، تعضد الموسيقى الخارجية، موسيقى يطبعها النبر والتنغيم ، وتتناثر أثريتها من الموازنات الصوتية مثل التكرار** »[3].

---

[1] ينظر: رومان جاكوبسن ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988م ، ص 105، 106.

[2] بلقاسم بودنة ، الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي ، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، المجلد 5 ، العدد 1 ، مارس 2022م ، ص2.

[3] نفسه ، ص3 .

إن وجد نسق بنيوي أسلوبي في الشعر، يكمل الموسيقى الخارجية للشعر، ويضفي عليها جمالا ودقة، ويعتمد هذا النسق على العلاقات الصوتية بين المقاطع والوحدات الدلالية، مما يحولها إلى نغمات موسيقية متناسقة.

تُضفي الموازنات الصوتية على القصيدة ديناميكية إيقاعية ، وذلك من خلال ربطها بين المقاطع الشعرية وتكوين نسيج إيقاعي منسجم ، « **وقد يكون هذا الربط داخل إطار شطر واحد أو بيت واحد ، أو بين البيت الشعري والذي يليه** »[1] ، فضلا عن وظيفتها الجمالية المؤثرة في إيقاع القصيدة، فهي تعمل على أن يكون الإيقاع أكثر وضوحًا، وأعمق أثرا، لذلك شبهها الهادي الطرابلسي بـ « **موسيقى الغناء التي تصاحب موسيقى الشعر، فتكسبه إيقاعا إضافيا، وطاقة جديدة في الأداء** »[2] ، ومن هنا تكون دالاً من دوالِ الإيقاع مما تضفي الموازنات الصوتية على القصيدة انسجاما وجمالا فريدين ، مما يعزز من قوّة بنائها الشعري، فهي تساهم في تحريك مشاعر المتلقي وجذب انتباهه ، مما يجعله أكثر إستيعابًا للإيقاع المتميز الذي تحمله .

ثانيا: أشكال الموازنات الصوتية

1- التكرار

تعدّ تقنية التكرار من أهم تقنيات البلاغة العربية، حيث تساعد على الكشف عن المعاني النفيسة والدلالية للتشكيل اللغوي، وإضفاء القيمة الجوهرية والجمالية عليه، وقد أدرك الشعراء العرب قديما أهمية هذه التقنية في تمثيل الإيقاع الموسيقي للنص، ولذلك أتقنوا استخدام تقنية التكرار في أعمالهم الأدبية .

ولتعريف التكرار لغة، جاء في لسان العرب « **الترداد والترجيع من كَّرر الرجوع على الشيء ومنه التكرار وكرّر الشيء وكَرْكَرَه أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث إذا أرددته عليه** »[3] . أما في القاموس المحيط « **كرّرهُ تكريرًا وتكرة كتحلة وكررهُ:أعاده مرة بعد أخرى** »[4] نجد التعريفين السابقين لهما نفس المعنى أعاده وردد.

---

[1] بلقاسم بودنة ، الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي ، ص 5.

[2] نفسه ، ص5 .

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 1، مادة (كرر) ، ص 135.

[4] الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، 2005م، ص 469.

كما وردت لفظه التكرار في القران الكريم بصيغه " **كرَّتين** " قال الله تعالى : ﴿ **ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ**﴾ سوره الملك الآية: 4

وتعني لفظة كَرَّتَيْنِ هي مرتين فيظهر التكرار من الأساليب التعبيرية.

صورة بيّنة في تأصيل الشعراء والأدباء ، وقد يأتي التكرار بإعادة اللفظ أو المعنى مرتين أو أكثر.

ونأتي لاستعراض تعريف التكرار قديما اصطلاحا، عند السجلماسي في قوله: « **والتكرار اسم لمحمول يشابه الشيء شيئًا في جوهره المشترك لهما فذلك جنس عال تحته نوعا: أحدهما التقرير اللفظي ولنسمّه مشاكلة والثاني : التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة ، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ وإما أن يعيد المعنى فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة** »[1].

إذن أن التكرار هو أداة بلاغية غنية ذات أبعاد متعددة فهو فعل بياني دلالي جمالي وإيقاعي، وتتنوع تشاكلات التكرار مما تساهم في تماسك بنية النص وانسجامه بالترديد، لأن الترديد يعيد المتلقي إلى النص ليؤكد على معنى أي **(مناسبة)** أو **(مشاكلة)** يريد الشاعر إيصالها .

كما حظي التكرار باهتمام كبير من قبل الباحثين والنقاد، وذلك لما يمثله من تقنية وأداة فعالة في أيدي الشعراء والأدباء، مما أضفى عليه أهمية خاصة ودلالات عميقة، فيقول عبد الحميد جيدة: « **التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبًا كان أم إجابًا، خيرًا أو شرًا، جميلا أم قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته وتكرار يصوّر مدى المكرر وقيمته وقدرته...**»[2].

فالتكرار له دلالات عميقة تتجاوز مجرد إعادة استخدام الكلمات أو الجمل، وهو يعبر عن مشاعر وأفكار الكاتب، ويؤكد على أهمية الموضوع الذي يتناوله.

---

[1] السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب، ص 476.

[2] عبد الحميد جيدة ، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980م، ص 67.

يعد التكرار ظاهره فنية عريقة حظيت باهتمام كبير من قبل الشعراء والكتاب من القدم، حيث تنوعت أشكاله وأنواعه في النثر والنظم، كما يستخدم التكرار كأداة فعالة للكشف عن مشاعر وأفكار الكاتب، وتأكيد المعنى الأساسي للقصيدة أو النص ، ويمكن للكاتب تحقيق ذلك من خلال تكرار الحروف أو الكلمات أو الجمل ، مما يساعده على التركيز على الأفكار الرئيسية وترسيخها في ذهن القارئ .

أ- تكرار الحروف

يلجأ الشاعر إلى تكرار الحروف في نظمه وهذا المنطق الأول في الإيقاع، حيث يوظفه لجلب انتباه القارئ وتأكيد المعنى المراد إيصاله ، « **فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحديث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس** »[1] . يعتمد الشعراء على تكرار الحروف بشكل حرفي لما له من تأثيرات إيجابية على المستوى الإيقاعي والصوتي والدلالي للمعنى .

يذهب شاعرنا بكر بن حماد التاهرتي إلى توظيف هذا النوع من التكرار في شعره فيقول:

أ/تكرار حرف اللام:

يعد حرف اللام صوتا لثويا مجهورًا « **يحدث بمرور الهواء من جانبي اللسان** »[2]، ويتميز بالتوسط الذي يعطيه قوة سمعية عالية، وله خاصية التفخيم والترقيق[3] . وهذا ما لوحظ في قصيدة بكر بن حماد في هجو عمران بن حطان الشاعر، الذي أضفى لمسة فنية من خلال تكراره لحرف اللام قائلا:

قل لابن ملجم والأقدار غالبة هدمت ويلك للإسلام أركانا

قتلت أفضل من يمشي على قدم وأول الناس إسلاماً وإيمانا

وأعلم الناس بالقرآن ثم بما سن الرسول لنا شرعاً وتبيانا[4]

---

[1] عمر خليفة إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات قار يونس ، لبنان ، 2003م ، ص 199.

[2] عبد الصبور الشاهين ، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي ، مؤسسة الرسالة ، لبنان،ط1، 1980 ، ص 28.

[3] ينظر: عبد القادر جميل ، علم الصرف الصوتي ، دار الأزمنة، 1998م ، ص 89.

[4] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 62.

أعطى حرف اللام هنا جمالا فنيا وإيقاعيا جليا تسال إلى ذهن المتلقي تسالا عذبا، الشاعر من خلال ترداده لهذه الكلمات بهذا الصوت عبر عن أحاسيسه بطريقة مبهرة حيث جعل اللام يصدر نغمات يمكن تلقيها بكل سهولة .

ب/تكرار حرف النون:

يعد النون حرفا جهريا، تنوع في قصائد الشاعر بكر بن حماد من بينها قصيدة هجو عمران بن حطان الذي مدح فيها علي بن أبي طالب قائلا:

وأَعْلَمُ النَّاسِ بالقرآنِ ثُمَّ بما سَنَّ الرَّسولُ لنا شرعاً وتبيانا

صِهْرُ النَّبِيّ ومَوْلاَهُ وناَصِرهُ وأَضْحَتْ مَنَاقِبْهُ نوراً وبُرهانا[1]

دورا هاما في تحقيق هذا التأثير، بحيث أضفى على النص نغما هادئا وسلسا يبعث في النفس شعورا بالسكينة والطمأنينة . وبفضل هذا التوظيف المتقن نجح بكر بن حماد في إيصال رسالته بوضوح ودقة ، معبرا عن محاسن ممدوحه علي كرم الله وجهه .

ج/ تكرار الهمزة :

تعد الهمزة من الأصوات الإنفجارية ذات الصعوبة في النطق وهذا راجع إلى مخرج صوت الهمزة. « **ينغلق الوتران الصوتيان بصورة محكمة، ثم يفتحون بصورة خاطفة، فيكون الانفجار المسمى بالهمزة** »[2] يجسد صوت الهمزة بثقله وصعوبة نطقه في ثقل مشقة بكر بن حماد في باب الحجاب فانفجر يحرض المعتصم علي دعبل وفي القصيدة القسوة والصلابة فإنتشر في جو الإيقاع فيه نغمات وأكثر حدة وتواتر في قوله:

أيهجو أمير المؤمنين ورهطه ويمشي على الأرض العريضة دعبل

أما والذي أرسى ثبيرا مكانه لقد كانت الدنيا لذاك تزلزل

ولكن أمير المؤمنين بفضله يهم فيعفو أو يقول فيفعل[3]

إن تردد صوت الهمزة الانفجارية جاء مناسبا للمقام القصيدة حيث أشعرنا تكراره بقوة أمير المؤمنين، حيث أن زوج الهمزة أحدث دويا وانفجار في الأجواء القصيدة وذلك لأن

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 63 .

[2] شاهين عبد الصبور ، المنهج الصوتي للبنية العربية ، رؤية جديدة في الصرف العربي ، ص 28.

[3] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 70 .

الشاعر في موضع تحريض، وهذا ما يناسب انفجارا للأحاسيس مع موسيقى طنانة ، وتحمل معازف ثائرة تعكس مشاعر بكر بن حماد اتجاه دعبل الذي هجا أمير المؤمنين.

د/ تكرار حرف الباء:

أما عن دلالة **(الباء)** ويقول " **الأرسوزي** " « **أنه يوحي بالانبثاق والظهور** »[1] أي انطباق صوته بين الشفتين إيماء وتمثيلا، فهو يصلح أن يكون تمثيلا للأحداث التي تنطوي معانيه عليها .

واعتمد بكر بن حماد في تكرار هذا الحرف في رثاء ابنه عبد الرحمن قائلا:

بَكَيْتُ عَلَى الأحبَّةِ إِذْ تولَّوْا ... ولَوْ أَنّي هَلَكْتُ بَكَوْا عَلَيَّا

فيا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا ... وَفَقْدُكَ قدْ كَوَى الأَكْبَادَ كيَّا

كَفَى حَزْنًا بِأَنّي مِنْكَ خِلْوٌ ... وَأَنكَ مَيتٌ وبقِيتُ حَيَّا

وَلَمْ أَكُ آيسًا فيئسْتُ لمـَّا ... رَمَيْتُ التُّرْبَ فَوْقكَ مِنْ يديَّا

فَلَيْتَ الخَلْقَ إِذْ خُلِقُوا أطالُوا ... وليْتَكَ لمْ تَكُ يَا بَكْرُ شيـَّا

تُسرُّ بِأَشْهُرٍ تَمْضِي سِرَاعًا ... وتُطْوَي في لَيَالِيـهِنَّ طيَّا

فَلاَ تَفْرَحْ بِدُنْيَا لَيسَ تَبْقَى ... ولاَ تَأسفْ عَلَيْهَا يَا بُنَيَّا

فَقَدْ قطَعَ البَقَاءَ غُرُوبُ شَمْسٍ ... ومَطْلَعُهَا عليَّ يا أخيَّا

وَلَيْسَ الهَمُّ يَجْلُوهُ نهار ... *تدُوُر لَهُ الفَرَاقِدُ* والثريَّا*[2]

الأبيات	عدد الحروف المكررة	الكلمات المكررة
البيت الأول	تكررت الباء ثلاث مرات	بكيت– الأحبة–بكوا
البيت الثاني	تكررت الباء مرتان	بقاؤك– أكباد
البيت الثالث	تكررت الباء مرتان	باني– بقيت

[1] حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998م، ص 99.

***الفرادق:** جمع فرقد: نجم قريب من القطب الشمالي يهتدى به.

***الثريا:** مجموعة من النجوم في صورة الثور

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 87، 88.

البيت الرابع	تكررت الباء مرة واحدة	الترب
البيت الخامس	تكررت الباء مرة واحدة	بكر
البيت السادس	تكررت الباء مرة واحدة	بأشهر
البيت السابع	تكررت الباء ثلاث مرات	بدنيا– تبقى– بنيا
البيت الثامن	تكررت الباء مرتان	بقاء– غروب

تجسد هذه الأبيات نبرة حوارية مؤثرة، وكأن الشاعر يخاطب الموت مباشرة، معاتبا إياه على اخذ ابنه **(عبد الرحمن)**، ونجد انه يشترك مع صوت **(الباء)** في صفة القلقلة وفي الدلالة نفسها على « **القوة والشدة مما يساعد على أبانه هذه المعاني للكلمات** »[1] في هذه المقطوعة الشعرية **(بقاؤك– بقيت– البقاء)** من خلال بنية الحياة التي تدل على مصدر القوة المتمثل في التشبث بالحياة على عكس بناية الموت التي توحي باليأس والفناء .

بعد هذه القراءة الصوتية، انفجر حرف الباء في النص الشعري، حاملا معه شحنة هائلة من الدلالات المتفجرة، فأطلق الشاعر العنان لصوته تعبيرا عن مشاعره المكبوتة، وزفراته المتراكمة، وآلامه العميقة ، شاركته في هذا الانطلاق كل حروف الأبجدية تاركة أثرا هائلا على مسامع المتلقين. كما بذل الشاعر جهدا صوتيا هائلا ، ونفسا طويلا ، ليخرج من أعماقه كرباته وحزنه الأليم وجرحه الدفين، فمشاعره لم تكن هادئة ، بل كانت ثائرة متموجة، تعكسها قوة صوته وحدة تعبيره .

1-2- تكرار الكلمات

وترداد الكلمات التي تنبثق من مجموعة حروف هي أخرى تثري النص الشعري إيقاع موسيقي بناء مليء بالأحاسيس المؤكدة ويخلق الشاعر من خلالها جوا موسيقي

[1] ينظر: جاسم غالي رومي المالكي ، الأثر الدلالي للأصوات الإنفجارية في قصائد ديوان أنين الصواري للشاعر علي عبد الله خليفة ، مجلة الخليج العربي، مجموعه 36 ، العدد 3 ، 2008م، ص 118.

خاص يشع دلالة[1]، ففي شعر بكر بن حماد تكرار الكلمة حضر بشكل مميز وملفت للانتباه، وذلك لتقويه وتأكيد المعنى عن طريق رنه تتسرب إلى أعماق القلب .

أ/ تكرار الأسماء

يلعب تكرار الأسماء دورا مهما وذلك في نقلنا إلى أجواء الشاعر النفسية وهذا ما نشعر به في قول بكر بن حماد في قصيدته الموجهة لابن الملجم قاتل علي قائلا :

يا ضَرْبَةٌ مِنْ تَقِي مَا أَرَادَ بها إلاَّ لِيَبْلُغَ مِنْ العَرْشِ رِضْوَانَا

بَلْ ضَرْبَةٌ مِنْ غَوِيّ أَوْرَثَتْهُ مُخَلَّدًا قَدْ أَتَى الرَّحْمن غَضْبَانَا

كَأَنَّهُ لَمْ يُرِدْ قَصْدَا بِضَرْبَتِهِ إلاَّ لِيَصْلى عَذَابَ الخُلْدِ نيرانَا[2]

يتردد صدى كلمة " **ضربة** " عبر أبيات القصيدة، حاملة معها ثقل المعنى وألم الفقدان، ويشير الشاعر بكلمة " **ضربة** " إلى الطعنة الغادرة التي أودت بحياة الإمام علي بن أبي طالب، تلك الفاجعة التي هزت أركان الإسلام وخلفت في قلب الشاعر جرحا عميقا، كما تجسد هذه الكلمة مشاعر الحزن والأسى التي تغمر بكر بن حماد لفقدانه علي كرم الله وجهه .

فتكرار كلمة " **ضربة** " انبثق منها حقد وتحقير لأخبث الناس بن ملجم، وتحكي وقع الدماء المتساقطة على الأرض، فترداد كلمة ضربة لها دلالة حسية مليئة بالتوجع والآهات تركت هذه الكلمة بصمة على ذاكرة بكر بن حماد، هذا ما دفع به إلى البوح بها وتصويرها للمتلقي وغرضه من ذلك ذم بن ملجم وإظهار نفسه الشرير الحاقدة الكارهة للإسلام، ونلاحظ جليا أن تكرار كلمة ضرب قد أكسبت المقطع إيقاع عذبا أعان هذا التكرار في إعادة تصوير حادثة الطعن، كما جاءت هذه الأبيات الثلاثة بموسيقى حزينة والتي تشعر من خلالها بأنين المتفجر من أعماقه جراء فقدان اعلم الناس في القرآن علي بن أبي طالب.

ب/ تكرار الأفعال

[1] ينظر: مصطفى سعداني ، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، منشأ المعارف ، الإسكندرية ، مصر، 1987م، ص 38.

[2] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 66.

من بين الأفعال التي نجدها تكررت في شعر بكر بن حماد هو الفعل الناقص في قصيدته التي مدح فيها علي بن أبي طالب قائلا :

صِهْرُ النَّبيّ وَمَوْلاَهُ ونَاصِرُهُ أَضْحَتْ مَنَاقِبهُ نوراً وبُرْهَانَا

وكَانَ مِنْهُ عَلَى رُغْم الحَسُودِ لَهُ مَكَان هَارُونَ مِنْ مُوسَى بِنْ عِمْرانَا

وكَانَ فِي الحَرْب سَيْفًا صَارِما ذكرًا لَيْثا إذا لفيّ الأقْرانُ أقْرَانَا[1]

يلعب ترداد الفعل " **كان** " دورا محوريا في إبراز وضوح الأبيات، حيث يضفي عليها إيقاعا خاصا يضاعف من تأثيرها، كما يشير هذا التكرار إلى مرور الزمن، بأن بكر بن حماد قد نظم قصيدته هذه بعد 150 عاما من وفاة الإمام علي بن أبي طالب. فكأن هذا الفعل يضيء شعله من الماضي، ويلقي الضوء على عظمة الشخصية التي رثاها الشاعر .

2- القافية

سميت القافية بهذا الاسم لأنها « **تقفو أثر كل بيت في القصيدة وهي غير الروي الذي تبنى عليه القصيدة فيقال: قصيده رائية أو دالية...**»[2]. ونظرا لأهميتها في القصيدة أولى العروضيون الاهتمام بها وذلك لتضامنها مع المعنى وكذا الوظيفة الإيقاعية، والكشف اللغوي للقافية، جاء في لسان العرب في مادة " **قفا** " « **قفا واقتفاه وتقفاه تبعه واقتفى أثره** »[3].

وعرفها المحدثون اصطلاحا على أنها:« **مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت وهي الفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة** »[4]. في اصطلاح العروضيين تشكل القافية، في علم العروض، العنصر الصوتي المميز في آخر كل بيت شعري، مما يجعلها بمثابة العلامة الفارقة التي تضفي على القصيدة وحدة الإيقاع وتناسق النغمة. وتتميز القافية بثبات حروفها، مما يضفي على القصيدة انسجاما موسيقيا فريدا، وعلاوة على ذلك فإن القافية لا تشكل مجرد عنصر صوتي فحسب، بل

[1] محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 63.

[2] محمد عزام ، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ، دار الشروق العربية ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 282

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، مادة قفا ، ط4 ، المجلد 12 ، 2005م، ص 167 .

[4] صفاء خلوصي ، التقطيع الشعري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987م، ص 238 .

تساهم أيضا في ربط المعاني بين أبيات القصيدة وخلق تفاعل دلالي يثري النص الشعري ويضفي عليه عمقا .

فالقافية « **غير أنه من الخطأ كما يرى الدارسون أن ندرس القافية من الناحية الصوتية أو الإيقاعية فحسب حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن**»[1].

يحذر الدارسون من حصر دراسة القافية في بعدها الصوتي والإيقاعي فقط، مشيرين إلى أنها تتجاوز ذلك بكثير لتشمل أبعادا دلالية وعاطفية عميقة.

تميز ديوان بكر بن حماد التاهرتي بتكرار استخدام القافية على نفس الوزن في أحيان كثيرة " أركانا */0/0*، إيمانا */0/0*، تبيانا */0/0*، برهانا*/0/0*، عمرانا*/0/0*، أقران*/0/0*، سبحانا */0/0*، شيطانا*/0/0*، ميزاب */0/0*، وكأن الشاعر سيسير وفق مسار مستقر على مستوى ختام البيت الشعري، وحين نتكلم نلمس أحيانا تكرار بعض المقاطع نفسها مثل " **غاد** " تكرر مرتين " **حماد** " تكرر مرتين " **عليا** " تكرر مرتين ، " **خدود** " تكرر مرتين، وهو ما يدور حول استخدام الشاعر لألفاظه وفق نمط القافية الواحدة وهي الغالب القافية المطلقة التي تمثل الروي المتحرك الموصول بإشباع[2]. من مثل: أحمد/0//0، المهند 0////0، مرقها//0//0، يسوقها//0//0، خلوقها //0//0.

ومن الواضح أن القافية تظهر بشكل جلي في القصيدة، مما أعطاها صيغه إيقاعية واكسبها جمالية، على مثال قافية الدال، " **أجسد، أطواد، غاد، زاد، مباد مرصاد أعواد، أكباد...**" ، وكذا قافية القاف " **يروقها، يسوقها، ادواقها، خلوقها، طروقها،...**" قافية الراء " **نضير، نشير، قصير، أمور، تدور، قدير...**" وكذا قافيه الياء " **عليا، كليا، حيا، يديا، طيا، شيا، ...** "ونجد في القافية خمسة ألقاب معمولا بها في الشعر وهي:

- المترادفة (/00)
- المتواترة (/0/0)
- المتداركة (/0//0)

[1] عبد القادر رباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1999م ، ص 290.

[2] ينظر: إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 1991م ، ص 165.

- المتراكبة (/0///0)
- المتكاوسة (/0////0)

هذه هي الألقاب والمصطلحات المتوارثة عن الخليل والمعمول بها في الشعر العربي[1] .

أ/ المترادفة (*/00/*)

هي كل « **قافية اجتمعت في آخرها الساكنان وسميت بذلك لترادف الساكنان فيها** »[2]، وهذه القافية لا تتجلى في شعر بكر بن حماد التاهرتي.

ب/ المتواترة (*/0/0/*):

هي « **تسمية مأخوذة من الوتر وهو الفرد وهو كل قافية يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد**»[3] ، وقد اعتمدها بكر بن حماد حيث حضرت في أغلب مقطوعاته وتمثل لها بـ: تاهرتي*/0/0/0* ، سسبتي *0/0/0*.

ج/ المتداركة (*/0//0/*):

هي بالتقاء متحركان بعدهما ساكن: تعرف بأنها توالي حرفان متحركان بين ساكنيها دون أن يفصل بينهما ساكن[4].هي الأخرى تكررت في شعر بكر بن حماد مثل: أحمد */0//0/*، القاسمي *0/0/0*، بفاطمي*//0//0*.

د/ متراكبة (*/0///0/*): وهي التي يفصل ساكنيها ثلاث متحركات.

هـ/ المتكاوسة (*/0////0/*): وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات[5].

ومع تكرار كل من القافية المتواترة والمتداركة، أحصينا قوافي بكر بن حماد على النحو الآتي:

---

[1] عبد الرحمان تيبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003م ، ص 105.

[2] راجي الأسمر ، علم العروض والقافية ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت ، 2005م ، ص 170.

[3] نفسه ، ص 170.

[4] ينظر: أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تحقيق : علاء الدين عطية ، مكتبة دار بيروت ، ط3 ، 2006، ص 138.

[5] ينظر: إميل بديع ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 348، 399.

الباب	عنوان القصيدة	نوع القافية
باب الوصف	وصف جو تيهرت شتاء	متواترة *0/0*
باب الهجاء	-هجو عمران بن حطان الشاعر -هجو الخليفة المعتصم -تحريض المعتصم على دعبل	متواترة *0/0* متواترة *0/0* متداركة *0//0*
باب المدح	-مدح أحمد بن سفيان -مدح أحمد بن قاسم -مدح أبي العيش	متداركة 0//0 متداركة *0//0* متداركة *0//0*
باب الزهد والوعظ	-الخير في الدنيا قليل -السفر من غير زاد -تفضيل بعض الناس على بعض ذكر الموت -وقفة بالقبور	متواترة *0/0* متواترة *0/0* متداركة *0//0* متواترة *0/0*
باب الاعتذار	-الاعتذار إلى أبي حاتم الرسمي -رد الملوك إلى محل قرارهم	متواترة *0/0* متداركه *0//0*
باب الرثاء	-رثاء ابنه عبد الرحمن -رثاء ابنه عبد الرحمن أيضا -رثاء تيهرت بعد تخريبها -رثاء دعبل ابن خصيب -رثاء نفسه	متواترة *0/0* متواترة *0/0* متواترة *0/0* متواترة *0/0* متداركة *0//0*

يكشف الجدول عن استخدام بكر بن حماد التاهرتي المكثف للقافية المندرجة بين **(المتواترة–المتداركة)**، ويعود ذلك إلى سعي الشاعر للتعبير عن مشاعره وأفكاره بدقة، وجذب انتباه القارئ، و إضفاء دلالات خاصة على النص. القافية في هذه الحالة تمثل أداة إيقاعية فعالة تساهم في إيصال المعنى وتعميقه، فعند استعماله مفردات من القافية المتواترة **(خسرانا، أزمانا، غضبانا، نيرانا، شيطانا، ميزانا...)** ، أعطى للقارئ إمكانية الاطلاع على آهاته إذ مثلت القافية من نوع المتواترة حاله الشاعر الذي يريد اطلاع صرخاته وآهاته الحزينة المتواترة مرة بعد مرة .

وإذا القينا نظرة على شعره نجده أيضا وظف القافية المتداركة بشكل بارز، فقد ذكرها ثماني مرات في أبيات غير منتظمة، مما أضفى عليها سيمة موسيقية مميزة وتركز استخدام هذه القافية بشكل خاص في باب المدح، مما يشير إلى أن الشاعر سعى من خلالها إلى تعظيم الممدوح وإبراز صفاته، كما شكل طاقة ايجابية خاصة تستقطب القارئ أثناء القراءة.

فقد اختار بكر بن حماد هذين القافيتين بطريقة ثابتة غير متغيرة لأنه كان أسير مستوى واحد، وجسدت أسلوبه وبراعته اللغوية.

3- الإيقاع

على الرغم من اختلاف وجهات نظر الباحثين حول ماهية الإيقاع، إلا أنهم جميعا يتفقون على جماليته في الشعر، فجاء في لسان العرب أن « **المِيقَعُ والميقَعَةُ مطرقة والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقّعها ويبيّنها** »[1].

والواضح من كلام ابن منظور أن الإيقاع هو إحداث صوت معين من أجل الظهور والبروز ولفت الانتباه وجاء في المخصص لابن سيده أن الخليل بن أحمد الفراهيدي قال أن « **الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية** »[2]، فالخليل يرمي من خلال هذه الكلمات إلى تعريف الإيقاع بأنه نظام من الوحدات المتكررة ذات الوظائف المتساوية. في حين يذهب الخوارزمي في قوله أن الإيقاع هو «**هو النقلة على النغم في**

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، المجلد 6 ، مادة (وقع) ، ص 4897.

[2] أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، المخصص، المجلد 1 ، السفر(3) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، د.ت، ص 145.

أزمنة محدودة المقادير »[1]، فالخوارزمي يرى أن الإيقاع يتجلى في نقلنا على نغمة موسيقية محددة خلال فترة زمنية معينة، ويسهم هذا التجول في إيصال المعنى وتوضيحه، ويحفز على توليد اللحن والغناء، ويشير مصطلح الإيقاع إلى أي كلام ذي معنى عميق وجميل.

ويضيف شوقي ضيف قائلا: « **والموسيقى الإيقاعية هي التي تحرك المتلقي وتجعله ينفعل وتثير فيه** »[2] ، في هذا التعريف شوقي ضيف اهتم بالتأثير الذي تحدثه الموسيقى الإيقاعية الذي يصدره الخطيب للتأثير في المتلقي.

نستنتج من مفهوم الإيقاع أنه يتناسق مع المسافات الزمنية المحددة، وينشئ من خلال نقرات منتظمة.

ونجد نوعين من الإيقاع الشعري إيقاع داخلي وإيقاع خارجي وسنحاول في هذه الدراسة أن نبدأ بـــ :

3-1- الإيقاع الخارجي:

يتميز الإيقاع الخارجي في الشعر بارتباطه الوثيق بالموسيقى، حيث يشكل الوزن والروي ركيزتين أساسيتين في بناء القصيدة، فمنذ القدم اتخذ الشعراء من هذه العناصر الموسيقية منهجا لخلق إيقاع متميز يضفي على قصائدهم سحرا خاصا، ويعد الإيقاع الخارجي الغني بالأنغام الصوتية اللغوية، فهو يجسد إبداع الشاعر وابتكاره، ويتيح له التفاعل مع الأصوات بحرية وإطلاق، يتفاعل مع الأصوات مدفوعا في ذلك بالإيقاع، لذا نجد هذا الإيقاع الخارجي « **ناتجا عن تكرار التفعيلات في البيت الشعري وهو إيقاع مبني على الأوزان الصرفية التركيبية** »[3] .

يسهم هذا الاختيار في تكوين عناصر صوتية تعزز الدلالة التي يجسدها الشاعر في حالة مشاعره من خلال إضفاء انسجام نغمي على النص يحاكي أصوات اللغة .

أ/ الوزن

---

[1] الخوارزمي ، مفتاح العلوم ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت ، ص 103.

[2] شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة، ط1 ، 1981م ، ص 98.

[3] برباق ربيعة ، الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية ، مجلة كلية الآداب واللغات ، العدد 8 ، جانفي 2011م ، ص 20.

من الواضح أن الوزن يعتبر من الإيقاعات الموسيقية، «**لأن الأوزان العربية أوزان موسيقية** »[1] ، يمثل الإيقاع نغما يتناغم مع إيقاع القصيدة، فيلتزم الشاعر بنسق محدد عند استخدامه بناء على أنه « **القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم** »[2] ، وبهذا جاء كظاهرة تلزم الشاعر بتمييز صور كلامه بين الصواب والخطأ، مما دفع الشعراء إلى الاهتمام الشديد بالإيقاع، باعتباره وسيلة لإتقان إيصال المعنى، واحد أسس الشعر، ومن خلال استقراءنا لحوالي 21 مقطوعة لبكر بن حماد عن تنوعه في استخدام البحور الشعرية، حيث رصدنا من خلال تحليلنا عددا محددا من البحور التي وظفها الشاعر حسب نفسيته وانفعالاته المختلفة .

البحور الشعرية		
البحور	**عدد القصائد المنظمة عليه**	**النسبة المئوية**
البحر الطويل	09	% 42.85
البحر الكامل	04	% 19.04
البحر البسيط	03	% 09.52
البحر الوافر	02	% 09.52
البحر الرجز	01	% 04.76
البحر السريع	01	% 04.76

ونلاحظ من خلال الجدول المبين أمامنا أن الشاعر سار في اغلب ديوانه على البحر الطويل: **فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيل**، الذين نال الحيز الواسع من الديوان لتميزه بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي[3].

[1] برباق ربيعة ، الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية ، ص 10.

[2] إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 458.

[3] نفسه، ص 103.

فكان موضوعه في هجاء الخليفة المعتصم العباسي على تفعيلة البحر الطويل حيث يقول:

بكى لِشَتاتِ الدينِ مُكتَئِبٌ صَبٌّ وَفاضَ بِفَرطِ الدَمعِ مِن عَينِهِ غَربُ
وَقامَ إِمامٌ لَم يَكُن ذا هِدايَةٍ فَلَيسَ لَهُ دينٌ وَلَيسَ لَهُ لُبٌّ
وَما كانَتِ الأَنباءُ تَأتي بِمِثلِهِ يُمَلَّكُ يَوماً أَو تَدينُ لَهُ العُربُ
وَلَكِن كَما قالَ الَّذينَ تَتابَعوا مِنَ السَلَفِ الماضي إِذ عَظُمَ الحَطْبُ[1]

يعزز هجاء بكر بن حماد للخليفة المعتصم العباسي مكانته بين كبار شعراء عصره أمثال دعبل الخزاعي، حيث اتسم هجائه له بالأسلوب المؤثر الذي يصور معاناة الشاعر وانكساره أمام الخليفة، فجاءت ألفاظه " **ليس له دين، وليس له لب، لم يكن ذا هداية...**" تتماشى مع موضوع كلامه وما أرادت نفسه البوح به.

ويبقي بكر بن حماد على تفعيلات البحر الطويل في عرض أبياته في تحريض أحد الخلفاء على دعبل إذ يقول:

أيهجُو أمير المؤمنين ورهطهُ ويَمشِي على الأرضِ العريضة دعبلُ
أما والّذي أرسَى ثبيرا مكانَه لقد كانت الدّنيا لذاك تَزَلزَلُ
ولكنْ أميرُ المؤمنينَ بفضلهِ يهُمُّ فيعفُو أو يقولُ فيفعلُ
وعَاتَبني فيه حبيبُ وقال لي لسانُكَ محذورٌ وسمُّك يقتلُ[2]

قدم الشاعر في أبياته صوره ثوريه تحريضية ضد دعبل " **شاعر الهجاء** " ، سعيا منه للكشف عن طريق حفي يظهر فيه مواقفه الشعرية من أمراء عصره وحكامه، سواء من يستحق المديح منهم أو من لا يستحقه، إذ نجده على نفس التفعيلة يمدح أمير الذهب أحمد بن سفيان حيث يقول فيه:

وقائلةٍ: زارَ المُلوكَ فلم يُفدْ فيا ليتهُ زارَ ابن سفيانَ أحمدَا
فتى يُسخِطُ المَالَ الّذي هو ربُّهُ ويُرضِي العوالِي والحُسَامُ المهنَّدَا[3]

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 67- 68.
[2] نفسه ، ص 70.
[3] نفسه ، ص71.

صاغ الشاعر هذه المقطوعات تبعا لحالة الممدوح وإعجابه به، مستخدما ألفاظا تشير إلى فيض فضله وخيره في الفتحات .

والحديث عن هذه الأبيات يسوقنا للحديث عن مقطوعات أخرى ضمن تفعيلات الكامل **(متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن)**، يمدح فيها أمراء من مثل الأمير أحمد القاسم بن إدريس صاحب مدينه كرت.

إنَّ السَّماحة والمُروءَةَ والنَّدى جُمِعُوا لأَحمد مِنْ بنِي القَاسِم

وإذا تفاخرتِ القبائلُ وانْتَمَتْ فأَفْخَرْ بفضلِ محمَّدٍ وبفاطمِ[1]

وكذا في مدحه لأبي العيش بن إدريس صاحب جراوة.

سائل زواغةَ عن فعالِ سُيُوفِهِ ورِماحِهِ في العارضِ المتَهلّل

ودِيارَ نفْزةَّ كيف داس حَريمَها والخيلُ تَمرَغ بالوَشيج الذُّبَّلِ[2]

إذ يركز الشاعر في مدحه لهذين الحاكمين على قيود المدح التقليدية، متحدثا عن خصالهما كالسماحة والمروءة والشجاعة والقوة.

كما خصص بكر بن حماد معظم قصائده في باب الزهد، على البحر الطويل وهو من أكثر البحور الشعرية شيوعا عند العرب في العصور القديمة « **إذ أنه ليس بين بحور الشعر ما يضارع بحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن**»[3].

فعمل بكر بن حماد على تصوير صراعه النفسي بين خوفه من الموت وقلقه من العذاب الآخرة، وبين تمسكه بالحياة التي يمضي بها، مع إدراكه أن الموت يقترب منه شيئا فشيئا حيث يقول:

لَقَدْ جَفَّتِ الأَقْلاَمُ بِالْخَلْقِ كُلّهِمْ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ خَائِبٌ وَسَعِيدُ

تَمُرُّ اللَّيَالِي بَالنُّفُوسِ سَرِيعَةً وَيُبْدِي رَبّي خَلْقَهُ وَيُعِيدُ

أَرَى الْخَيْرَ فِي الدُّنْيَا يَقِلُّ كَثِيرُهُ وَيَنْقُصُ نَقْصًا وَالْحَدِيثُ يِزِيدُ

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 72.

[2] نفسه ، ص 74.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، ط2 ، 1952م، ص 57.

فَلَوْ كَانَ خَيْرًا قَلَّ كَالْخَيْرِ كُلِّهِ وَأَحْسِبُ أَنَّ الْخَيْرَ مِنْهُ بَعِيدُ[1]

إذ أن الشاعر في هذه المقطوعة يعيد تبيين مخاوفه وتجربته بصورة أخرى حول أيامه التي تمر وتنقضي ضمن تفعيلات البحر الوافر **(مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن)** ، بمشاعر القلق والحيرة لانقضاء العمر دون عمل يقدم بين يدي الله تعالى فيقول فيها :

نَهَارٌ مُشْرِقٌ وَظَلامُ لَيْلٍ أَلَحَّا بِالْبَيَاضِ وَالسَّوَادِ

هُمَا هَدَمَا دَعَائِمَ عُمْرِ نُوحٍ وَلُقْمَانٍ وَشَدَّادٍ وَعَادِ

فَيَا بَكْرَ بن حَمَّادٍ تَعَجَّبْ لِقَوْمٍ سَافَرُوا مِنْ غَيْرِ زَادِ[2]

ومن خلال بحر الوافر الذي يتميز بتمدده وتقلصه يصلح لكل الموضوعات حسب استخدام الخطاب المراد بثه[3].

ونجد كذلك البحر البسيط كان هو الآخر متناوب الاستعمال في ديوان بكر بن حماد والذي مفتاحه هو:

إن البسيطَ لديه يبسطُ الأملَ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[4]

« وكان جنبا إلى جنب مع الوافر وهذا لتميزه بجزالة موسيقى ودقة إيقاعه حتى أنه يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة ولكنه لا يسع مثله في استيعاب المعاني ومن جهة أخرى يفوقه في الدقة »[5] ، لهذا كان بحر البسيط هو الآخر يعتمده الشاعر في نظم أشعاره، ضمن نسيج مختلف حول تبيان الأقدار والقوة إذ نجد بكر بن حماد يفرق مقارنة مع عمر بن حطان فيقول:

قلْ لابن مُلْجَم والأقدارُ غالبةٌ هدمتَ ويلكَ للإسلامِ أركانَا

قتلت أفضل من يمشي على قدم وأوَّلَ الناسِ إسلاماً وإيمانَا

وأعلم الناس بالقرآن ثمَّ بما سن الرسولُ لنا شرعاً وتبيانَا

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 75.

[2] نفسه ، ص 76.

[3] ينظر: إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص163.

[4] محمد بن رمضان شاوش ، ص 69.

[5] إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 74.

صِهرَ النَّبيَّ ومولاهُ وناصرهُ أضحتْ منافبهُ نورًا وبرهانا[1]

وفي حين نجد مكانه البحر السريع والرجز تتراجع في الديوان ولم تصور بأكبر قدر، إذ اختار من البحر السريع أبيات تصف جو مدينته تيهرت، ذلك أن البحر السريع يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف والانفعالات [2].

ما أخشن البردَ وريعانَهُ وأطرفَ الشمسَ بتاهرت

تبدو من الغيم إذا ما بَدَت كأنّها تنشر من تخت

فنحن في بحر بلا لجّة تجري بنا الريح على السَّمت[3]

أما إذا وقف على بحر الرجز، نجده يمثل « **نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس ببحر الطويل أو الكامل، كما أن هذا البحر يصف من قبل الأدباء بأنه مطية الشعراء أو غير ذلك من النعوت والأوصاف** »[4].

ونجد الشاعر بكر بن حماد يمثله برثاء نفسه قبل وفاته إذ يقول :

أحبُو إلى الموتِ كما يحبُوا الجمل قد جاءني ما ليس لي فيه حيل[5]

وخلاصة هذه الدراسة لمقطوعات شعر بكر بن حماد تبين تنوع عدد البحور التي وظفها، لكنه ركز على توظيف البحر الطويل في أغلب دواوينه لتميزه بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي.

ب/ الروي

« **الروي حرف صامت يلتزمه الشاعر في آخر بيت من قصيدته وهو الموقف الطبيعي للبيت وعليه تبنى القصيدة**»[6]، و« **يطلق على النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال**

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 62- 63.

[2] إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 97.

[3] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 61.

[4] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 126.

[5] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 92.

[6] سميح أبو مغلي ، العروض القوافي ، دار البداية ناشرون وموزعون ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2009م، ص 53.

ميمية أو رائية»[1]، لهذا نجد العروضيين يهتمون به ويعطونه اهتماما كبيرا، شأنه شأن القافية، وبإعتبار حروفها التي تقوم عليه .

يمثل الروي حجر الأساس لبناء القصيدة، فهو الحرف المستقل الذي يتكرر في جميع أبياتها من بدايتها إلى نهايتها، نغمة موسيقية مؤثره تسحر السابع وتخليدها في ذاكرته، وعليه نعتبره مفتاح القصيدة، « **وجميع الحروف الهجائية تصلح، أن تكون رويا ما عدا الحروف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة** »[2] ونجد في شعر بكر بن حماد أن حرف الروي قتل نوع من الدال واللام ونون إلى جانب التاء والراء والميم والهاء والياء والباء والضاد ، إلا أن حرفي الدال واللام أكثر شيوعا وهيمنه في معظم الوحدات الشعرية إذ نجد حرف الروي إرتبط بموضوع قصائده وقام بوظيفة أسلوبية انسجمت بشكل كبير مع رؤية الشاعر.

فكان بكر بن حماد يصغي إلى نغمات قلبه، ويختار حرف الروي الذي ينسجم مع مشاعره، فيساعده على ترجمة ما يختلج في دواخله من حزن واسى أو فرح وسعادة، يجسدها في أبيات شعرية ساحرة تلامس المشاعر وتخليدها في الذاكرة، حيث يقوم بإشباع الراوي بحرف مد سوف يصدر صوتا عاليا مثل روي النون (**أركانا- ضوانا- غضبانا...**)، وروي الدال (**أحمدا- مهندا...**)، وروي القاف (**يسوقها- خلوقها**...)، ويكون الشاعر بذلك عبر عن أحاسيس من خلال تجاربه التي عاشها ويقاس على الإحصاء العددي لاستخدام بكر بن حماد حروف الروي على الأرقام التالية :

الروي	عدد التكرار في المقطوعات	النسبة المئوية
الدال	5 مرات	% 25
اللام	4 مرات	% 20
القاف	3 مرات	% 15

[1] إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 352.

[2] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، بيروت ،ط1، 1991م ، ص 136.

النون	مرتين	% 10
الباء	مرتين	% 10
التاء	مرة واحدة	% 5
الراء	مرة واحدة	% 5
الميم	مرة واحدة	% 5
الضاد	مرة واحدة	% 5
الياء	مرة واحدة	% 5

بالنظر إلى جدول تكرار الروي نلاحظ أن حرف الدال واللام والهاء هي الأعلى من حيث الانتشار والاستخدام، حيث يهيمن حرف الدال على قصائد بكر بن حماد متخذا صفة الطاغية بين حروف الروي بفضل نغمة القوي المؤثر الذي ينبع من كونه صوتا لثويا أسناني مجهورا انفجاريا، فحرف الدال يضفي على القصيدة جرسا هائلا يجسد مشاعر الخوف والحسرة التي تخيم على نفس الشاعر، مستمدة من طبيعة ألفاظه التي وظفها **(السواد- الميعاد- عاد- مرصاد...)** وكذا دلالة الفخر والإعتزاز بالنفس هنالك ألفاظ دالة على ذلك تنتهي بروي الدال **(المهندا - أحمدا- سعيد- يزيد...)**.

وكان غرض اختياره لحرف الدال من أجل تأثير في السامع " **المتلقي** " أضف إلى ذلك نجد حرف اللام هو الآخر يلي الدال، إذ تكرر أربع مرات في شعر بكر بن حماد وهو صوت لثوي مجهور جانبي[1]، الذي يحمل معنى دلاله والألم المتوجع من مثل **(يقتل- تزلزل- الذبل...)**، فيجسد حرف اللام في قصائد بكر بن حماد نغمة حزينة تلامس أعماق المشاعر، ليعكس تأثره العميق بما حوله من أحداث وتجارب، فحرف اللام يتيح للشاعر التعبير عن مشاعره الدفينة من حزن وأسى، ويساعده على التنفيس عن مكنوناته وإخراج ما يثقل روحه.

[1] ينظر: مسعود بودوخة ، محاضرات في الصوتيات، بيت الحكمة ، الجزائر ، ط1 ، 2003 م ، ص 95 .

وينتقل بن حماد في هذا الروي إلى معنى آخر بشكل تعاقبي يحمل صورة الدعوة إلى اختيار أبيات روي يعطي القصيدة جو القوة والتأثير، فأتى حرف الهاء فيها روي ظاهرا (**سمائه- عطائه- نعمائه..**)، كما اختار الشاعر صوت النون والباء رؤيا للقصيدة، حيث في صوت النون ذي الصفة اللثوية أسنانية مجهورة[1]، ترجمة لموقف الرفض عند الشاعر لحياة الاستعباد، إذ إن صوت النون أحاله إلى إيقاع كامل مده رنينا عذبا تولدت من خلال ألفاظه المتمثلة في (**شيطانا- ميزانا- رضوانا**...)، إضافة إلى حرف الباء الذي يعتبر هو الآخر صوتا شفويا مجهورا انفجاري[2]. الذي يعبر عن أفكار الشاعر من خلال نسيج قاعدة فكرية عميقة وفق ما يتولد مع ألفاظه (**غرب- لب- عرب- خطب- كتب...**)

كما استخدم بكر بن حماد في قصيدته حروف التاء والراء والميم والضاد والياء كرموز تعبيرية عن مواقفه، وذلك وفقا لخصائصها وملائمتها للموضوعات المختلفة. إذ فروي التاء صوت أسناني مهموس استعمله الشاعر من اجل توصيل إحساسه وهمسه، إذ يتضح من خلال موضوع مقطوعاته، التي تتناول فيها ذكر مدينته ووصفها.

يوظف الشاعر حرفي الراء والميم المجهورين لترجمة تذبذبات الحالة التي يعيشها، ففي إختياره لحرف الميم رأى فيه القدرة على إخراج ما في نفسه، إذ في باب المدح يعبر عن مشاعر الفخر والإعتزاز، بينما حرف الراء نجده استخدمه في باب الإعتبار أراد به التعبير عن مشاعر الحنين والأسى حيث يقول:

ومؤنسةٍ لي بالعراق تَرَكْتُها وغُصْنُ شبابي في الغصونِ نضيرُ[3]

كما استخدم بكر بن حماد حرفي الضاد والياء كأدوات تعبيرية في قصيدته، معبرا عن مشاعره المتنوعة من خلال دلالات كل حرف، إذ نجد حرف الضاد وهو صوت لثوي أسناني يقطع به دلالة العظمة ومقدره الخالق، إذ يقول في هذا الصدد:

تبارك من ساس الأمورَ بعلمهِ وذلَّ لهُ أهلُ السماوات والأرضِ[1]

---

[1] ينظر : رشيد عبد الرحمن العبيدي ، معجم الصوتيات، دار الكتب والوثائق المعرفية ، مصر ، ط1 ، 2007م ، ص 150.

[2] ينظر : مسعود بودوخة ، محاضرات في الصوتيات ، ص 91 .

[3] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 83.

أما حرف الياء فهو صوت حنكي، فقط إستطاع بكر بن حماد من خلاله أن يخرج صوتا عاليا مليئا بالتفجع والألم على فقدان أغلى أحبته وقد ورد في قصيدة رثاء ابنه، إذ يقول:

بكيتُ على الأحبة إذ تولوا ولو أني هلكتُ بكوا عليَّا[2]

ونستنتج من خلال تنوع الروي في قصيدة بكر بن حماد أنه إختار أبياته بعناية، لخلق صورة شعرية ذات دلالات متعددة، كما يوضح الجدول الآتي:

الروي	الباب	القصيدة
اللام	الرثاء الهجاء المدح	-رثاء ابنه عبد الرحمن -تحريض المعتصم على دعبل -مدح أبي العيش
الدال	الزهد المدح الغزل	-وقفة بالقبور -مدح احمد بن سفيان -ورد الخدود
الهاء	الاعتذار الزهد	-رد الملوك إلى محل قرارهم -ذكر الموت
الباء	الرثاء الهجاء	-رثاء دعبل وابن الخصيب -هجو الخليفة المعتصم العباسي
النون	الهجاء الرثاء	-هجو عمران بن حطان -رثاء تيهرت بعد تخريبها

3_2 الإيقاع الداخلي

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 77.

[2] نفسه ، ص 87.

يشبه بناء القصيدة لحنا موسيقيا يتناغم فيه الإيقاع الخارجي **(الوزن والقافية)**، مع الإيقاع الداخلي **(المعنى واللفظ)** ليخلق بها الشاعر وحده إبداعية ساحرة للوصول إلى غايته ونجد أن « **الداخلية تمثل جانبين هامين، أولهما تبني على اختيار الشاعر لألفاظه وتمييز الحسن منها والمستهجن والقيام على ملائمة ألفاظها وسكبها سكبا واحدا، وهذا الجانب يمكن له أن يتناول أنماطا متعددة من الموسيقى الداخلية تظهر في التصريع، والتنويع والازدواج والتقسيم والجناس والطباق في حين يركز الجانب الثاني على الموائمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها، كأن يختار الشاعر ألفاظ تناسب موضوعاته الشعرية فيختار مثلا للحماسة ألفاظا قويه جزيلة وللغزل ألفاظ الرقيقة سهلة** »[1] .

وبهذا يحقق تلك النغمة التي تظهر مع هذا الإيقاع الداخلي الذي يلعب « **دورا مهما في تعميق الإيقاع والإحساس النفسي وكذلك في خلق نغمات وإيقاعات تتماشى وتتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة** »[2] .

فالموسيقى الداخلية في الشعر هي مجموعة من العناصر التي تمنحه تناغما ونغما خاصا، وتسهم في إثراء المعنى والتعبير عن المشاعر والأفكار بشكل أكثر فعالية، ونجد هذا في شعر بكر بن حماد في الموسيقى على المستوى الوحدات الافرادية، فصبينا تركيزنا على عنصري التصريع والجناس.

أ/التصريع :

يعدّ التصريع محسنا بديعيا لفظيا وغرضه جمالي ، عرفه ابن منظور، فيقول في معرض حديثه عن مادة (صرع) : « **والصرع : علة معروفة . والصريع: المجنون... والصُّرعة : الحليم عند الغضب ، لأنَّ حلمه يصْرَع غضبه على ضد معنى قولهم : الغضب غول الحلم** »[3] .

---

[1] حسين علي محمد حسن ، التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية ، مكتبة العبيكان للنشر ، الرياض ، ط 7، 2011 م، ص 384

[2] هدى الصحناوي ، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجا " ، مجلة جامعة دمشق ، مجلة 30 ، العدد 1-2 ، 2014 م، ص 95.

[3] ابن منظور ، لسان العرب ، ص 2433.

ويقول: « **صرع الباب جعل له مصراعين، قال أبو إسحاق: المصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين الذين هما بابا البيت، قال: واشتقاقهما من الصرعين، وهما نصفا النهار**»[1] .

والتصريع حسب تحديد القدماء له هو: « **ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته**»[2]

وحدده حازم القرطاجني بقوله : « **فان التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعًا من النفس لاستدلالها به على قافيه القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك**».[3]

التصريع هو ظاهرة عروضية نجدها في البيت الشعري من القصيدة والمقصود به ما كان العروض تابع للضرب وزنا وقافية فهو يفيد زيادة النغم على القصيدة.

إعتنى بكر بن حماد باختيار التصريع، فجاء مناسبا لقوافيه ، إذ كان الاهتمام به أحد مقاييس الذوق والجمال، فاتخذه وسيلة لتزيين شعره، مما يزيد النص تناغما موسيقيا جميلا، وهو عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها..

فنجد بعض قصائد بكر بن حماد ورد فيها التصريع في مفتتحها وحشوها، مثل قصيدة الإعتذار **(رد الملوك إلى محل قرارهم)** حيث قال فيها:

ماذا يدبر ربنا في أمره سبحانه في أرضه وسمائه
رد الملوك إلى محل قرارهم مستبشرين بفضله وعطائه
فتبارك الله اللطيف بصنعه ما اغفل الثقلين عن نعمائه
لولاه فاض على العباد بموجه وعلى الجبال الراسيات بمائه[4]

وورد أيضا في مطلع قصيدته **(رثاء الشاعر نفسه)** يقول:

أحبو إلى الموت كما يحبو الجمل قد جاءني ما ليس لي فيه حيل[5]

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ص 2433 .

[2] محمد عبد العظيم ، في ماهية النص الشعري ، مؤسسة الجامعة للدراسات والنشر ، ط3 ، 1984م ، ص 62.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب ابن خوجة ، دار العرب الإسلامية ، بيروت، ط1، 1981 ، 283.

[4] محمد رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 85-86

[5] نفسه ، ص92.

أما في باب الزهد ورد التصريع في وسط القصيدة حيث قال في ذكر الموت:

فيا أسفي من جنح ليل يقود وضوء نهار لا يزال يسوقها[1]

وقال أيضا في وصف جو تاهرت شتاء:

تبدو من الغيم إذا ما بدت كأنها تنشر من تخت

تفرح بالشمس إذا ما بدت كفرحة الذمي بالست[2]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن بكر بن حماد وافق بين صورتي العروض والضرب، من خلال اتفاق قوافي الصدور والأعجاز في مثل **(بموجه، بمائه)** و **(يقودها، يسوقها)** و**(بدت، تخت)**، حيث جاءت قافية عروض الأبيات متناسبة إيقاعيا لقافية الضرب ويولد نغما موسيقيا يحدث إيقاعا في أذن المستمع، حيث كرر صوتا تألفه الأذن، فيشد انتباه السامع فيعرف أنه يستمع لنوع من الشعر، حيث الألفاظ المصرعة في هذه الأبيات تعطي انسجاما موسيقيا كبيرا بينها، منتجة نغما صوتيا متوازنا في نهاية كل بيت، مما يسهم في توقع حرف الروي،ومن ثمة إضفاء زخم إيقاعي يطرب مسامع المتلقي، تاركا أثر في نفس السامع على اعتبار انه يحدث جرسا جميلا، ترتاح له النفس وتنساب إليه الأذن لأن التماثل يقع في الوزن والروي والإيقاع فيشكل ملمحا موسيقيا جذابا.

وسنتطرق في الجدول الأتي إلى عدد شيوع التصريع في شعر بكر بن حماد:

القصائد	عددها
المصرعة	4
مصرعة غير	15

وانطلاقا من الجدول نجد أن القصائد غير المصرعة أعلى نسبة من القصائد المصرعة، وذلك راجع إلى أن بكر بن حماد رغم علمه بجمالية التصريع وما يحققه من فائدة، متمثلة في أن قبل تمام البيت الأول نعلم قافية القصيدة، إلا أنه يعلم أن الإكثار منه غير مستحب كثيرا، وذلك لأن التصريع يمثل إحدى جوانب البديع الموسيقي في الشعر .

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 78.

[2] نفسه ، ص 61 .

ب/الجناس

مفهوم الجناس:

لغة: جانس الشيء الشيء شاكله واتحد معه في الجنس[1] .

اصطلاحا:

هو « **تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف المعنى** »[2] .

وعرفه السكاكي بقوله: «**هو تشابه الكلمتين في اللفظ** »[3] .

وجاء تعريف المحدثين للجناس أكثر دقة وهو: « **إن يتشابه اللفظان نطقا ويختلفا معنى** »[4]، مما يعني أن الجناس هو أن تحتوي الكلمتين على نفس الحروف لكن المعنى يختلف أي كل كلمة تدل على معنى معين مغاير للأخرى التي تشبهها في اللفظ والجناس نوعان :

أ/ جناس تام : وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، عددها، وهيئتها، وترتيبها .

ب/ جناس ناقص : وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة[5] .

وقد ورد هذا النوع من الجناس في شعر بكر بن حماد التاهرتي، وروده كان قليلا وهذا يرجع إلى المواضيع التي تناولها، ومن الأمثلة التي تدل على وجود الجناس نذكر في قوله :

نحن في بحر بلا لجة تجري من الريح على <u>السمت</u>

نفرح بالشمس إذا ما بدت كفرحه الذمي <u>بالسبت</u>[6]

---

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1993م ، ص 354.

[2] نفسه ، ص 354.

[3] محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب،علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،ط1، 2003م، ص 114.

[4] نفسه، ص 114 .

[5] نفسه ، ص 116 .

[6] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 61.

فالجيناس هنا يتمثل في الكلمتين **السمت** و**السبت**، ويعتبر جناس ناقص وذلك لأنهم اختلفوا في إحدى الأحرف فكلمة السمت يقصد بها جهة الريح وكلمة السبت يقصد بها يوم من الأيام.

كما جاء الجناس في قول آخر:

لقوله في شقي ظل مجترما ونال ما ناله ظلما وعدوانا

يا ضربة من تقي ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا

والجناس بين الكلمتين: **شقي= تقي** وهو جناس ناقص وذلك لاختلاف الحروف

وورد أيضا الجناس في قوله:

لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم فمنهم شقي خائب وسعيد

تمر الليالي بالنفوس سريعة ويبدئ رأيي خلقه ويعيد[1]

تمثل الجناس في الكلمتين: **سعيد= يعيد** وهو جناس ناقص

وكذلك في قوله:

أرى الخير في الدنيا يقال بكثرة ينقص نقصا والحديث يزيد[2]

ورد الجناس بين الكلمتين: **ينقص= نقصا** وهو جناس ناقص

وأيضا في الكلمتين: **أرسى = الرواسي** وهو جناس ناقص

كما ورد الجناس في بيت آخر في قوله:

لقد حمحت نفسي فصدت وأعرضت وقد مرقت نفسي فطال مروقها[3]

والجناس هنا بين الكلمتين: **مرقت= مروقها** وهذا جناس ناقص فمهما كلمتان لهما نفس المعنى وهو الخروج عن الذين بضلاله أو بدعه.

وقوله أيضا :

إلى مشهد لابد لي من شهوده ومن جرع للموت سوف أذوقها[4]

---

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 75.

[2] نفسه ، ص 75 .

[3] نفسه ، ص 78 .

[4] نفسه ، ص 78 .

والجناس كان بين الكلمتين: **مشهد= شهوده** وهو جناس ناقص لاختلاف الحروف، فكلمة مشهد يقصد بها محضر والثانية يقصد بها النظر إليه.

كما يقول أيضا:

وأيدي المنايا كل يوم وليلة إذا افتقت لا يستطاع رتوقها

يصبح أقواما على حين غفلة ويأتيك في حين البيات طروقها[1]

والجناس هنا يتمثل في الكلمتين: **رتوقها= طروقها** وهو جناس ناقص فتعني الكلمة الأولى الرتق وهو ضد الفتق، أما الثانية فيقصد بها وقت إيقاع العدو على حين غفلة.

وورد أيضا الجناس في بيت آخر:

في كل يوم نرى نعشا نشيعه فرائح فارق الأحباب أو غاد[2]

الجناس هنا بين نعشا ونشيعه وهو جناس ناقص أيضا ويقصد به توديع النعش

كما يقول أيضا:

ولو أن طول الحزن مما يرده للازمني حزن عليه طويل[3]

فقد ورد الجناس في هذا البيت بين الكلمتين **طول = طويل** وهو جناس ناقص، فهذان الكلمتان يتفقان في المعنى ولكن مختلفتين في الأحرف

نستنتج مما سبق أن الجناس يضفي قيمة جمالية للنص الشعري ونجد بكر بن حماد ركز على المضمون أكثر من الشكل .

[1] محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ، ص 79

[2] نفسه ، ص 82 .

[3] نفسه ، ص 89.

خلاصة:

ومجمل القول كان تعامل الشاعر بكر بن حماد مع التوازنات الصوتية على أنها أساس جمالية النص الشعري وهذا ما لحضناه في شعره وأسلوبه ، إن الجانب الصوتي هو ركيزة وعماد بناءه القصيدة ، فهو حركة إيقاعية مميزة تربط المقاطع الصوتية وتخلق بينها نسيج متناسق.

وتمثلت أشكال الموازنات الصوتية عند شاعرنا في التكرار فهو ظاهرة فنية له دلالات عميقة يعبر بها عن أفكاره وأحاسيسه ويشد به إنتباه المتلقي، وذلك من خلال تكرار الحروف أو الكلمات .

كما ركز الشاعر على قافية مزدوجة بين المتواترة والمتداركة، ويعود ذلك إلى سعيه للتعبير عن مشاعره وأفكاره بدقة .

إن الإيقاع هو جوهر الشعر، فصب بكر بن حماد اهتمامه لتجليه في شعره وشمل الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة .

خاتمة

وفي ختام بحثنا هذا الموسوم بـ : شعرية اللغة في شعر بكر بن حماد التاهرتي " **دراسة في كتاب الدر الوقاد** " نخلص إلى مجموعة من النتائج ندرجها في النقاط الآتية :

- الشعرية تجربة غنية ومركبة تتجاوز حدود اللغة فهي تهدف إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي ، وطريقة تحقيقه لوظائفه الجمالية .
- تعتبر اللغة أداة تعبير للشاعر عن مكنوناته النفسية ، وقمنا بدراستها في شعر بكر بن حماد التاهرتي من جانب الصورة الشعرية والتوازنات الصوتية .
- نظم بكر بن حماد في عدة أغراض منها الزهد والوعظ ووصف وهجاء ومدح وإعتذار ورثاء .
- يقتصر مفهوم الصورة عند بكر بن حماد على التشبيه والإستعارة والكناية ، لما لها من أهمية بالغة ودور فعّال في بناء الشعر .
- ورد التشبيه في شعر بكر بن حماد للتعبير عن الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر ولإظهار القيم الجمالية فيها ، لكنه وظّفه بشكل أقل مقارنة بتوظيفه للإستعارة و الكناية .
- إستخدم شاعرنا في شعره الإستعارة بكثرة للتعبير عن تجاربه وأحاسيسه ، كون الإستعارة آلية فعّالة في إثارة المتلقي ووردت أغلب الإستعارات مكنية .
- إستعان بكر بن حماد في شعره بالكناية ويود من خلالها نقل المشاعر السلبية الكئيبة المغطاة بالأسى ورعب الفناء ، كما تتميز هذه الصورة البيانية بقدرتها على التأثير بشكل عميق في المتلقي ، ولجمالها الباطني الذي يُضفي على المعنى سحرا وبهاء وعظمة وجلالا .
- يعد الجانب الصوتي عنصرا أساسيا في بناء القصيدة ، حيث تضفي الموازنات الصوتية على القصيدة حركة إيقاعية مميزة ، وذلك من خلال ربطها بين المقاطع الصوتية وخلق نسيج إيقاعي متناسق ، ومن أشكالها التكرار والقافية والإيقاع الداخلي والخارجي.
- لقد كان التكرار شكلا من أشكال الموازنات الصوتية ، حيث كانت ظاهرة لافتة في شعر بكر بن حماد ، فقام بتكرار الحروف والكلمات من أسماء وأفعال ، ووظفها للتعبير عن مشاعره حيث ترجم التكرار للحالة النفسية له ، إذ كان توظيفه يساهم في خلق إيقاع مميز لقصائده و تعزيز مشاعره لدى المتلقي .

- نجد بكر بن حماد قد جسد شكلين من القافية بصورة مكثفة ومزدوجة بين المتواترة والمتداركة ، ويعود ذلك إلى سعي الشاعر للتعبير عن مشاعره وأفكاره بدقة ، فالقافية في هذه الحالة تمثل أداة إيقاعية فعالة في إيصال المعنى وتعميقه .
- كشف الإحصاء لبحور الشعر عند بكر بن حماد إحتلال البحر الطويل الصدارة ، ولقد إستطاع الشاعر تطويع هذا البحر ليناسب تجربته الشعرية التي تنوعت بين أغراض شتّى.
- بكر بن حماد نوع في حروف الروي في قصائده ، لكنه كان أكثر ميلا لحرف **(الدال واللام والقاف والنون والباء)** ، وهذا لخلق صورة شعرية ذات دلالات متعددة ، وهو بذلك سار على نهج الشعراء القدامى ، فتميز شعره بالإيقاع الصوتي والعروضي المنسجم .

كما تنوعت المحسنات البديعية لدى بكر بن حماد وذلك راجع لخلق موسيقى داخلية ساحرة للوصول إلى غايته لإثراء المعنى والتعبير عن المشاعر بشكل أكثر فعالية ، ومن بين أكثر المحسنات إستعمالا لدى بكر هي التصريع والجناس وكان ذلك من أجل أن تخلق إيقاعا جميلا في النص الشعري .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

أولا : المصادر.

1. إبراهيم أنيس و آخرون ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط4 ، 1425هـ ، 2004م .
2. الفيروز أبادي (ت 817هـ) ، القاموس المحيط ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث ، مؤسسة الرسالة للنشر و التوزيع ، دمشق ، ط6 ، 1998م .
3. محمد بن رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، المطبعة العلوية بمستغانم ، ط1 ، 1385هـ ، 1966م .
4. ابن منظور (ت 711هـ) ، لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) .

ثانيا : المراجع

1. إبتسام دهينة ، التصوير الفني في شعر أبي الصلت ، مركز الكتاب الأكاديمي ، عمان ، ط1 ، 2018م .
2. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط2 ، 1952م .
3. أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1414هـ ، 1993م .
4. أحمد الهاشمي :

- جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، المكتبة العصرية ، بيروت .
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تحقيق علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروت ، ط3 ، 2006م .

5. إميل بديع يعقوب ، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991م .
6. بسام قطوس ، إستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، أربد ، الأردن ، 1998م .

7. بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 1431هـ ، 2010م .
8. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992م .
9. حازم القرطاجني (ت 684هـ) ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار العرب الإسلامية ، بيروت ، ط1 ، 1981م .
10. حسن طبل ، الصورة البيانية في الموروث البلاغي ، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، ط1 ، 2005م .
11. حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 1998م .
12. حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994م.
13. حسين علي محمد حسن ، التحرير الأدبي دراسات نظرية و نماذج تطبيقية ، مكتبة العبيكان للنشر ، الرياض ، ط7 ، 2011م .
14. خليل موسى ، جماليات الشعرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2008م.
15. الخوارزمي ، مفتاح العلوم ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتب العلمية ، بيروت.
16. خير الدين الزركلي ، الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط15 ، 2002م ، ج1.
17. راجي الأسمر ، علم العروض والقافية ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت ، 2005م .
18. رشيد عبد الرحمن العبيدي ، معجم الصوتيات ، دار الكتب و الوثائق المعرفية ، مصر ، ط1 ، 2007م .
19. إبن رشيق (ت 456هـ) ، العمدة ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1981م .

20.الزمخشري (ت 538هـ) ، أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998م ، ج1 .
21. السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب .
22. سميح أبو مغلي ، العروض القوافي ، دار البداية ناشرون و موزعون ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2009م.
23. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1981م .
24. صفاء خلوصي ، التقطيع الشعري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987م .
25. صفي الدين الحلي ، شرح الكافية البديعية ، تحقيق : الدكتور نسيب شناوي ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 1412هـ ، 1992م .
26. عبد الحميد جيدة ، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، دار الأمة ، بيروت ، لبنان ، 2003م .
27. عبد الرحمن تيبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003م .
28. عبد العزيز إبراهيم ، شعرية الحداثة ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، (د.ط) ، 2005م .
29. عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1405هـ ، 1985م .
30. عبد الصبور شاهين ، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي ، مؤسسة الرسالة ، لبنان ، ط1 ، 1400هـ ، 1980م .
31. عبد القادر جليل ، علم الصرف الصوتي ، دار الأزمنة ، 1998م .
32.عبد القادر رباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999م .
33. عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : أبو فهد محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة .

34.عثماني الميلود ، شعرية تودوروف ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990م .
35. عزالدين المناصرة ، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1428هـ ، 2007م .
36. علي بن محمد السيد (الشريف الجرجاني) ، معجم التعريفات ، تحقيق : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة ، القاهرة ، (د.ط) .
37. عمر خليفة إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات قاريونس ، لبنان، 2003م .
38. ابن فارس (ت 395هـ) ، مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، 1989م ، ج3 .
39. كمال أبوديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، دمشق ، ط1 ، 1987م.
40. مبارك بن محمد الميلي الجزائري ، تاريخ الجزائر في القديم و الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1406هـ ، 1986م ، ج2 .
41. محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب ، علوم البلاغة ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، ط1 ، 2003م .
42. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، مسألة الحداثة ، المغرب ، ط2 ، 2001م ، ج4 .
43. محمد عبد العظيم ، في ماهية النص الشعري ، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي .
44. محمد عزام ، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ، دار الشروق العربية ، بيروت .
45. محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، بيروت ، ط1 ، 1991م .
46. محمد مصطفى هرارة ، علم البيان ، دار العلوم العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1409هـ ، 1989م .

47. مسعود بودوخة ، الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن ، ط1 ، 2011م .
48. مشري بن خليفة ، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية ، دار حامد للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011م .
49. مصطفى سعداني ، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، منشأ المعارف الإسكندرية ، مصر ، 1987م .
50.الموصلي المعروف بابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1995م ، ج1.
51. أبو هلال العسكري (ت 395هـ) ، كتاب الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار أحياء الكتب العربية ، بيروت ، ط1 ، 1952م .

ثالثا : المراجع المترجمة

1. تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط2 ، 1990م .
2. جان كوهين :
– بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986م .
– النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية و اللغة العليا) ، ترجمة : أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2000م .
3. رومان جاكبسون ، قضايا شعرية ، ترجمة : محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988م .
4. طاليس أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1973م .

رابعا : الرسائل الجامعية

1. بودية شهيناز ، التجربة الشعرية ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة جيلالي ليابس ، الجزائر ، 2017م /2018م .

خامسا : المجلات

1. برباق ربيعة ، الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية ، مجلة كلية الأدب واللغات ، ع8 ، جانفي 2011م .
2. بلقاسم بودنة ، الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي و أدائها الإيقاعي ، مجلة القارئ للدراسات الأدبية و النقدية و اللغوية ، مج5 ، ع1 ، مارس 2022م .
3. خولة بن مبروك ، الشعرية بين تعدد المصطلح و إضطراب المفهوم ، مجلة المخبر ، ع9 ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، 2013م .
4. هدى الصحناوي ، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجا " ، مجلة جامعة دمشق ، مجلة ثلاثين ، ع1-2 ، 2014 م .

فهرس الموضوعات

الفهرس	الصفحة
شكروتقدير	
مقدمة	أ-ب
الفصل الأول: مدخل مفاهيمي	
أولا: مفهوم الشعرية	9-6
1-لغة	7-6
2- اصطلاحا	9-7
ثانيا : الشعرية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية	21-9
1- الشعرية عند الغرب	17-9
2-الشعرية عند العرب	21-17
ثالثا : نبذة عن حياة بكر بن حماد التاهرتي	27-21
الفصل الأول: الشعرية والصورة	
أولا : مفهوم الصورة	31-29
1- لغة	29
2- إصطلاحا	31-29
ثانيا : أنماط الصورة	44-31
1- التشبيه	35-31
2- الإستعارة	39-35
3- الكناية	44-39
الفصل الثاني : الشعرية والتوازنات الصوتية	
أولا : مفهوم الموازنات الصوتية	47-46
ثانيا : أشكال الموازنات الصوتية	75-47
1-التكرار	54-47
2-القافية	58-54

3-الإيقاع	75-58
خاتمة	78-77
المصادر والمراجع	85-80
فهرس الموضوعات	88-87

ملخص

تناول هذا البحث موضوع: **شعرية اللغة في شعر بكر بن حماد التاهرتي" دراسة في كتاب الدر الوقاد"** حيث قسم إلى مقدمة مدخل وفصلين، خصصنا المدخل من مفاهيم النظرية وعنوانا الفصل الأول بـ: الشعرية والصورة، تطرقنا فيه إلى مفهوم الصورة وأنماطها في شعر بكر بن حماد وخصصنا الفصل الثاني للشعرية والموازنات الصوتية وأشكالها في ديوان بكر بن حماد اعتمدنا في هذه الدراسة منهج الوصفي مدعوم بآلية التحليل لأنه المناسب لها، تحصلنا في الأخير على مجموعة من النتائج لعل أهمها :

– الشعرية تجربة غنية ومركبة تتجاوز حدود اللغة وهي تهدف إلى كشف ما يحتويه النص الأدبي، وطريقة تحقيقه لوظائفه الجمالية

– اقتصرت جماليات الصورة عند بكر بن حماد على التشبيه والإستعارة والكناية.

– تشكل الأصوات في القصيدة عنصرا أساسيا في بنائه، فتطفي على النص الشعري جمال ولحنا متناغما، يربط بين المقاطع ويخلق حركة إيقاعية، وتتمثل أشكال هذه الموازنات الصوتية في التكرر والقافية والإيقاع .

Abstract:

This research dealt with the topic: Language poetry in the poetry of Bakr Ben Hamad Al Taherty "Study in the book Dar Al Wakkad", where it was divided into the introduction to the entrance and two chapters, we devoted the entrance to the concepts of theory and our title chapter I B: Poetry and image, in which we touched on the concept and patterns of the image in the poetry of Bakr Ben Hammad. We devoted chapter II to poetry and sound balances and their forms in the Diwan of Bakr Ben Hammad. In this study, we adopted a descriptive approach supported by the analysis mechanism because it is appropriate for it.

- Poetry is a rich and complex experience that goes beyond the limits of language and aims to reveal what is contained in literary text, and how it achieves its aesthetic functions