وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

جماليات الخطاب الشعري في قصيدة "أراك عصى الدمع"لـ أبو فراس الحمداني

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية ، تخصص أدب قديم

إعداد الطالب :

إشراف الدكتور :

السنة الجامعية: 1435/1434 هـ

2012 / 2013 م

الفصل الأول: الجمالية والخطاب

دراسة في المصطلح والمفهوم.

1. تعريف الجمـال.

1. 1. تعريف الجمال لغة.

1. 2. تعريف الجمال اصطلاحا.

1. 3. علاقة الجمال بالفن والأخلاق.

1. 4. علاقة الجمال بالأدب.

1. 5. النظرية الجمالية الغربية.

2. تعريف الخطـاب

1.2. تعريف الخطاب لغة.

2. 2. تعريف الخطاب اصطلاحا.

2. 3. تعريف الخطاب عند العرب.

2. 4. الخطاب الأدبي.

شكر و عرفان

الشكر لله وحده ، والحمد له جل شأنه.

وبعد

الشكر لكل أساتذتنا دون استثناء

لكل من علمنا درسا أو كلمة أو حرفا.

شكرا لكل أساتذة قسم الأدب العربي وعلى رأسهم السيد رئيس القسم وكل نوابه ومساعديه.

والشكر الخاص والعرفان بالجميل لأستاذتي المشرفة

غنية بوضياف

على كل ما قدمته لي من نصائح وتوجيهات قيمة، كانت ثمرتها هذه الرسالة.

ولكل من ساعدنا في انجاز هذه الرسالة، من قريب أو من بعيد بالكثير أو بالقليل بالدعاء أو الابتسامة.

مقدمة..... أ،ب

- **مدخل**.....4-16
  - ✓ التعريف بالأسرة الحمدانية.....4
  - ✓ مولده ونسبه.....6
  - ✓ نشأته.....10
  - ✓ أسره ووفاته.....13
- **الفصل الأول الجمالية والخطاب دراسة في المصطلح والمفهوم**.....18-50

❖ **مفهوم الجمال**.....18
- ✓ لغة.....18
- ✓ اصطلاحا.....19

❖ **علاقة الجمال بالفن والأخلاق**.....22

❖ **علاقة الجمال بالأدب**.....25

❖ **النظرية الجمالية الغربية**.....32

❖ **الخطاب**.....38
- ✓ لغة.....38
- ✓ اصطلاحا.....40

❖ **الخطاب عند الغرب**.....43

❖ **الخطاب الأدبي**.....48

- **الفصل الثاني: دراسة جمالية في قصيدة أراك عصي الدمع** 52-87

❖ **البناء العام**.....56
- ✓ المطلع.....52
- ✓ التخلص والانتقال.....55
- ✓ الخاتمة.....58

❖ **جماليات اللغة والأسلوب**.....59
- ✓ المجال النفسي.....62

✓ المجال السياسي.....63
✓ المجال الاجتماعي.....63
✓ المجال الطبيعي.....64
✓ اسلوب الحوار.....65
✓ اسلوب الاستفهام.....66
✓ اسلوب التمني.....67
✓ اسلوب النهي.....67

❖ **جماليات الموسيقى**

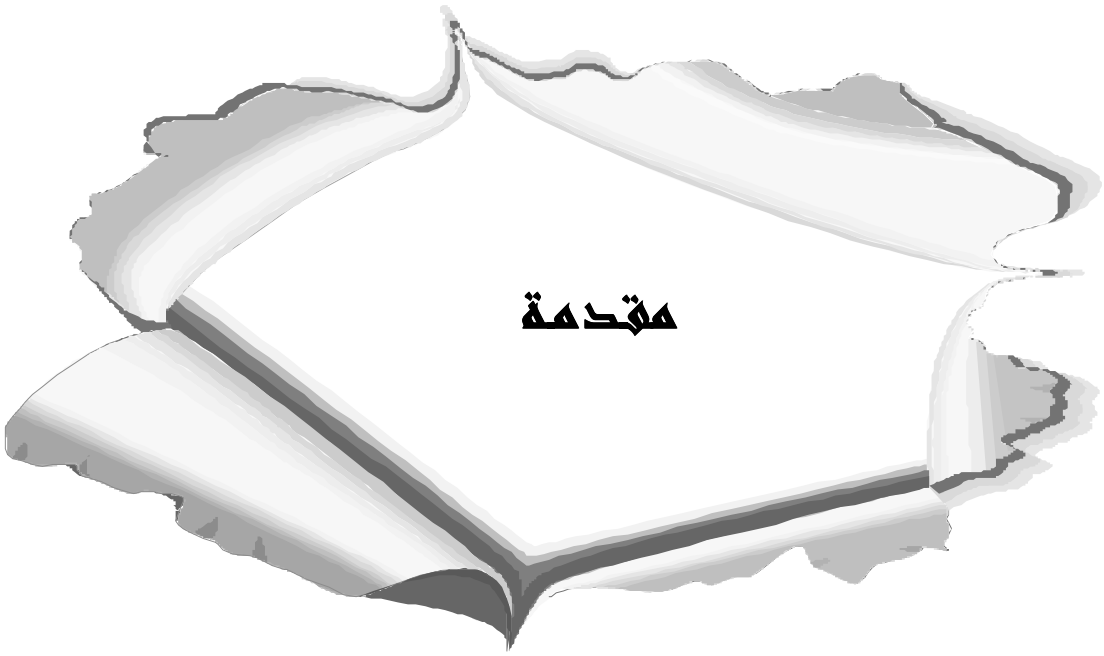
✓ الموسيقى الخارجية.....69
- الجانب الصوتي.....72

✓ الموسيقى الداخلية.....74
- التكرار.....75
- التصريع.....77
- الجناس.....78
- الطباق.....78
- الترادف.....80

❖ **جماليات الصورة الشعرية**

✓ التشبيه.....82
✓ الكناية.....84
✓ الاستعارة.....85

خاتمة.....89
قائمة المصادر والمراجع.....92-99
الفهرس.....101-102


مقدمة

شهد العصر العباسي انفتاحا كبيرا ميزه عن باقي العصور الأدبية الأخرى ، و لم يتوقف هذا الانفتاح على الجانب الثقافي فقط، بل تعداه إلى اغلب ميادين الحياة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية....، كما تميز هذا العصر بالحروب و العداوات التي كانت بين العرب و أعدائهم من الروم و غيرهم.

وقد كان أبا فراس شاعرا متميزا في عصره، حمل بين جوانحه روح الشاعر الرومانسي، الذي تفرد بمشاعره و أحاسيسه الرومانسية التي طبعت شعره بطابع خاص، ولقد كان لمراحل حياته الأثر الكبير في نتاجه الشعري الذي وصلنا، فالمتتبع لشعره يجده إسقاطا لكل ما يعانيه و يكابده، فاحتوى ديوانه على الكثير من القصائد الجميلة و أهمها "**أراك عصي الدمع**" التي تعد من ابرز القصائد التي نظمها في الأسر. و سنحاول إبراز جمالياتها و الغوص في أعماق نصه الشعري ،و للتّعرف أكثر على الذات المبدعة و المؤثرات الخارجية فيها ، فالقارئ يستقبل النص بما يمتلكه من قدرات فكرية و لغوية، و هذه العناصر درجات بين القراء، ففي النص الواحد تفسيرات مختلفة و في هذه الدراسة نسعى إلى تحديد القيم الجمالية في النص الشعري العباسي، فما مدى استجابة النص للقيم الجمالية، وهل وفق أبو فراس في إبراز جماليات الخطاب، وأين تكمن مظاهر الجمال في هذه القصيدة ؟

و للإجابة على هذه التساؤلات سلكنا خطة مكونة من مدخل و فصلين، عرّفنا في المدخل الأسرة الحمدانية والعوامل التي أثرت في مسار حياته ومراحلها منذ مولده إلى غاية وفاته وعن نشأته وثقافته وفي الفصل الأول عرفنا فيه الخطاب من جانبه اللغوي والاصطلاحي وكيفية ظهوره عند العرب وفي شقه الثاني تناولنا تعريف الجمال وعلاقته بالأدب والفن والأخلاق وعن النظرية الجمالية الغربية،أما الفصل الثاني فكان دراسة تطبيقية جمالية للقصيدة، وقد اعتمدت على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساسا للدراسة الفنية الجمالية، على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل

مادته الفنية، وقد قمنا بتتبع الظواهر اللغوية في هذه القصيدة بدءا بالبناء ثم دراسة اللغة والأسلوب و جماليته، ثم دراسة جمالية الموسيقى الداخلية والخارجية من بحر و روي وجناس وطباق ، كما تعرضنا لبعض جماليات الصورة الشعرية من تشبيه و استعارة وكناية وغيرها وفي الأخير خاتمة تعرضنا فيها لأهم النتائج المتوصل إليها في دراسة الخطاب الحمداني .

أما المصادر والمراجع فكانت متنوعة يتقدمها ديوان الشاعر أبي فراس الحمداني بتحقيق خليل الدويهي، وبعض المراجع أهمها :الوساطة بين المتنبي و خصومه لعبد القادر الجرجاني، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري و العمدة لابن رشيق القيرواني، وأدباء العرب في العصر العباسي لبطرس البستاني وكتاب أبو فراس لأبي حافة ، وكتاب تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، وكتاب الأسس الجمالية في النقد الغزلي لعز الدين إسماعيل و بعض المعاجم كلسان العرب لابن منظور، وتاج العروس لمرتضى الزبيدي .

وفي الأخير أمل أن أكون قد وفقت ولو بالقدر القليل في دراسة جماليات هذه القصيدة الحمدانية واستنباط ابرز ما جاء فيها من صيغ وتراكيب أضفت على البناء العام للقصيدة بعدا جماليا.

مدخل: أبو فراس
وبيئته الثقافية

1- التعريف بالأسرة الحمدانية.

2- مولده ونسبه.

3- نشأته وثقافته.

4-أسره ووفاته.

1- التعريف بالأسرة الحمدانية:

قبل الحديث عن أبي فراس الحمداني، يحسن بنا أن نتطرق إلي الدولة الحمدانية التي كان أبو فراس فارسها وشاعرها علي السواء، «إن الدولة الحمدانية استقلت عن الدولة العباسية، وهي دولة عربية شيعية قامت في الموصل حلب وينتسب الحمدانيون إلي حمدان بن حمودة من قبيلة تغلب العربية الأصل»[1].

ولقد كان لها نشاط عسكري ضد الروم من جهة، وضد الخارجين عن الخلافة الإسلامية من جهة أخري، وبالإضافة إلي النشاط السابق، بل كان أرفع منه مكانة وأعظم شأننا؛ إذ كانت هذه الإمارة محط أنظار العلماء في ذلك العصر علي اختلاف تخصصاتهم، ففي مجال الأدب مثلا نجد أبي فراس الحمداني وهو أشهرهم مع المتنبي والصنوبري وابن نباتة السعدي وغيرهم. [2]

وسنخص في هذه الدراسة أبا فراس الحمداني مركزين على أبرز قصائده الشعرية لتبيان ما فيها من جمال فني ونظم إبداعي، وقبل الولوج إلى عالم النص الشعري الحمداني نحاول أن نتقصى حياته الاجتماعية والأدبية وبعض المؤثرات الخارجية التي أدت إلى صقل موهبته الشعرية.

لقد وجد الأمير أبا فراس في عصر كمال من الناحية العلمية و الأدبية ، فالقرن الرابع هجري الذي وجد فيه اتسم بعدة سمات الحضارة والتطور والرقي، كما تجدر الإشارة هنا إلي أن كرم وسخاء سيف الدولة وكرمه البالغ الأثر في اجتماع كل ذاك القدر الهائل

1- محمد شحادة عليان: المديح في بلاط سيف الدولة، www.altemawy.com سا 16:00، 06/21/2012 .

2- ينظر: مصطفى الشكعة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، (د . ط) ، 1958، ص: 95-96.

من الشعراء في حضرته، فقد كان رجلا مولعا بشعر والأدب ،مما جعل بعضهم يصف حضرة سيف الدولة بأنها «مقصد الوفود طلع الجود وقبلة الآمال ومحط الرجال وحلبة الشعراء، ويقال: إنه لم يجتمع بباب أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتمع ببابه من شيوخ الشعر، ونجوم الدهر. »[1]

ورغم قصر عمر هذه الدولة الحمدانية إلا أنها تركت بصماتها في التاريخين السياسي والثقافي بالعالم الإسلامي مما أحالها لأن تحتل «مكانة بارزة في التاريخ الإسلامي في الميدانين السياسي والأدبي »[2]

إذن فمن هم الحمدانيون ؟

الحمدانيون من قبيلة تغلب العربية، التي ذكرها المتنبي في رثائه لأخت سيف الدولة، فقال:

وإنْ تَكُنْ تَغْلِبُ الغَلْباءُ عُنْصُرَها فإنَّ في الخمرِ معنًى ليْسَ في العنبِ[3]

و إذا كان المتنبي قد نسبهم إلى تغلب على سبيل المدح، فلابد وأن تكون قبيلة تغلب عريقة في نسبها وتاريخها وإلا فما المسوغ لمثل هذا الربط؟ ومن هنا فإن الحديث عن نشأة الحمدانيين وأصلهم يتطلب منا بداية الحديث عن قبيلة تغلب منذ الجاهلية حتى ظهور الحمدانيين في العصر العباسي الثاني.

---

[1] – الثعالبي: أبو منصور عبد الله بن محمد ، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، ج1 ، المكتبة التجارية القاهرة، ط2 ،(د.ت) ، ص:9.

[2]– مصطفى الشكعة: فنون الشعر في المجتمع الحمداني، ص: 109.

[3] _ المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه مصطفي السبيتي، ج2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 1986، ص:134.

تغلب هي « قبيلة عظيمة تنتسب إلى تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب بن درعمي

بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن معاذ بن عدنان»[1]، ومما يقال عن تاريخ هذه القبيلة أنه لما تشعبت القبائل نزل بنو تغلب هضاب نجد والحجاز، واستغرقت هجرتهم إلى جزيرة قرونا ولم تنتهي إلا في العصر الإسلامي، حيث استقروا في المنازل التي عرفت فيها بعد بديار ربيعة وقد تفرع من هذه القبيلة فروع عدة، منها بنو حمدان في الموصل، وقد تنقلت هذه القبيلة قبل أن تستقر بجهات سنجار ونصيبين، وقد أدي هذا التنقل الكثير إلى اصطدامها بغيرها من القبائل في حروب شرسة كان من أبرزها حرب البسوس بين تغلب وبكر وقد دامت أربعين سنة[2] .

2- مولده ونسبه:

أبو فراس الحمداني هو «الحارث بن سعيد بن حمدان الحمداني كنيته أبو فراس ولد في الموصل سنة 320هـ.»[3]

وتكاد كل المصادر التي تعرضت لسيرة الشاعر تجمع علي ذلك غير أن واحدا ممن تعرض لسيرة الرجل يري أنه «ولد في عام 321هـ بدل 320هـ غير أنه استبان بالاستقصاء والتتبع، نجد أن التاريخ الأول أقرب إلى الحقيقة 320هـ، وذلك

كأن المصادر التاريخية تثبت أنه توفي عام 357هـ، وأنه لم يتجاوز السابعة والثلاثين

---

[1]- عمر رضا كحالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، ج1، مؤسسة الرسالة ، ط1، 1986، ص:120.

[2]- المرجع نفسه، ص:120.

[3] - محمد بوزواوي:موسوعة شعراء العرب، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2010، ص:119.

من عمره، ومن هنا فتاريخ مولده 320هـ – 932هـ »[1]

ولد بمنبج عام عشرون وثلاث مئة للهجرة وقيل أنه ولد في الموصل، (وأبو فراس) هي كنية عربية فقد كان يكنى بها كل من يتوسم فيه الشجاعة والحارث أبو فراس هو الأسد في اسمه وكنيته، وربما كان أصدق من ينطبق عليه القول.[2]

وتزامنا مع هذا الاختلاف في تاريخ ولادته نجد أنه نشأ يتيما فقد « قتل أبوه وعمره ثلاث سنوات على يد ابن أخيه ناصر الدولة، لخلاف سياسي بينهما .

وتجدر هنا الإشارة إلي قصة تيتمه، وتذكر الروايات خبر تيتمه وهو لم يتجاوز سن الثالثة من عمره وكذا خبر مقتل والده، فتذهب هذه الروايات إلي أن "حمدان" جد الشاعر، وقد عرف بالطموح ولما رأى تسرب الضعف إلي جسم الدولة العباسية في أيامه، حدثته نفسه بالاستيلاء علي بعض مقاطعاتها إلا أن الموت لم يمهله، فقضي نحبه قبل تحقيق أمنيته، فإذا بابنه عبد الله والد سيف الدولة يستولي علي الموصل ويورثها لابنه ناصر الدولة الحسن،فما كان من سعيد والد سيف الدولة يستولي علي الموصل ويورثها لابنه ناصر الدولة الحسن، فما كان من سعيد والد أبي فراس إلا أن سعي مع الراضي بالله لأجل توليه الموصل وديار ربيعة، ولكنه عندما أراد دخولها لم يتردد ابن أخيه ناصر الدولة من قتله وعندما استولي سيف الدولة علي مقاليد الدولة الحمدانية، أحاط ابن عمّه اليتيم برعاية والعطف، ولم يكن لأبي فراس من العمر آنذاك إلا ثلاث سنوات، الأمر الذي

[1] – مصطفى محمد السيوفي: أمراء الشعر في دولة بني العباس، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، 2008، ص: 141.

[2] –محمد رضا: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص:30.

أنسى الشاعر شبح الجريمة، وأما عن رعاية ابن عمه له وفضله عليه لم ينكره أبا فراس في أشعاره.[1]

فنشأ أبو فراس « يتيما تحتضنه أمه ويعطف عليه ابن عمه سيف الدولة أخو قاتل أبيه»[2] ومما ذكرناه نجد أبا فراس ترعرع في بيئة خالط فيها الحكام والوزراء وأرباب العلم والأدب، والفرسان وقادة الجيوش من دولته وبلاط سيف الدولة، ربما كان ذلك من أبرز العوامل التي ساعدت في نشأته وتكوين شخصيته، فولاّه ابن عمه على منبج، وكانت عرضة لهجمات الروم، فكافح دونها في بأس وشجاعة[3] .

ومن الملاحظ أن أبا فراس الحمداني «عربي النجار، ينتمي بعمومته إلى تغلب ... وبخؤولته إلى تميم.» [4]

ومع أن نسب الرجل في بني حمدان ظاهر العروبة وغير مشكوك فيها، وكما كان الاختلاف في تاريخ مولده نجد اختلاف آخر عند المؤرخين والدارسين لحياة هذا الرجل وذلك من ناحية نسب أمه والشك حول عروبتها؛ حيث نجد: "جورج غريب" « ينسب الشاعر إلى العرب من جهة أبيه وإلى الروم من جهة أمه»[5]

ويرجع هذا الرأي إلى بيت شعري قاله أبو فراس وأستدل به جورج غريب.

---

[1] –ينظر :محمد رضا مروة:أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، ص:35–36.

[2]– عباس صادق: أمراء الشعر العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2002، ص: 80.

[3]– ينظر: محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، ص: 119.

[4]– بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، ج2، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص: 363.

[5]– غريب جورج: أبو فراس الحمداني، دراسة في الشعر والتاريخ، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط2، 1971، ص: 17.

إذا تَخَوّفْت مِنْ أَخْوَالِي الرُوم مرةً تَخَوّفْت من أعمَامي العربِ أربعًا. [1]

لكن هذا الزعم غير مقطوع في صحته؛ إذ يقول أبي فراس في مقطع أخر

لَمْ تَتَفَرَّقْ بَيْنَنَا خُؤُول فِي جَذْمِ عِزْ وَلاَ عُمُومْ.

سَمَتْ بِنَاَ وائِلٌ وَفَازَتْ بِالعِزِّ أَخْوَالِنَا تَمِيـمْ[2] .

وبالنظر إلى هذين البيتين يتبين لنا أن أم الشاعر عربية هي الأخرى، بل يعد البيتان دليلا قاطعا على أن أبي فراس يعود في خؤولته إلى تميم، عند أنصار هذا الرأي.

وأمام هذا الخلط في نسب أم أبي فراس؛ يحاول " أحمد أبو حاقة" التوفيق فيميل إلى اعتبار أنه إما أن «تميما هم أخوال أبيه، وهو الأرجح وإما أن تكون إحدى جداته لأمه أو لأبيه رومية... كان عربيا في كل شخصيته، ولم يكن للدماء الرومية أي أثر فيه إذ كان عدوا للروم يحاربهم ويسخر منهم، ولا يعتد إلا بالفضائل العربية الأصيلة»[3].

ورغم الشكوك في عروبته من جهة الأم إلا أنه كان عربيا صميما يغار على العرب وعلى حكمهم وملكهم وكان ذا مواقف وأخلاق نبيلة كما كان فخور بعروبته، وهذا هو الأهم.

3- نشأتـه وثقافته:

---

[1]- أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، دار الكاتب العربي، ط2، 1944، ص: 209.

[2]- المصدر نفسه، ص: 305.

[3]- أحمد أبو حاقة، أبو فراس الحمداني، دار الشرق الجديد، بيروت لبنان، ط1، 1960، ص:13.

نشأ أبو فراس يتيما، «قتل أبوه سنة 323هـ، وكان الشاعر أنا ذاك لم يتجاوز الثانية أو الثالثة من العمر وكان أبوه بطلا من أبطال الحمدانيين وزعيم من زعمائهم وكان على صلة بالخليفة المقتدر»[1].

وكما قلنا سابقا أنه شب في ظل أسرة عرف المجد طريقه إليها، نعمت بالغنى والثروة والسلطان والجاه، واغترفت من الفضل والمعرفة، وكانت موضع تقدير من ذوي المكانة والمنزلة فنعم أبو فراس بما أضفته هذه النشأة علية، وكانت سببا في رفع ذكره وعلو شأنه ومنزلته، وطالما أقر هذه الحقيقة أستاذه" إبن خالويه"، وهذا ما ساعد في رواية شعره، ونسبه من والد كان أميرا على الموصل اسمه سعيد بن حمدان، ومن أم كانت طيبة القلب رغم اختلاف في نسبها إلى الروم أو العرب.[2]

ولقد قام سيف الدولة تجاه هذا الفتي بواجب العناية والرعاية، فحاول أن يكون بمثابة الوالد لهذا اليتيم، فحمله معه إلي بلاطه في حلب، والحق أن سيف الدولة الحمداني قد وفر لابن عمه الناشئ تربية صالحة، ولعله كان في أشد الحاجة الي شبان من أمثال أبي فراس يعتمد عليهم في بناء دولته وفي الذود عنها من العدو المحيط بها، فخرج أبو فراس فارساً مقداماً غير هياب لشدائد عارفاً بأصول الحرب، قادراً علي قيادة الجيوش والثبات في ساحة الوغى، فقد تدرب علي الفروسية أساليب القتال وأصول فن الرماية علي يد "واصل بن عبد الله" أعظم المدربين وأبرعهم في هذه الدولة، وعندما لاحظ سيف الدولة هذه القدرة التي ظهرت منذ الصبا، زاد تعلقه به فصحبه معه في الغزوات التي كان

---

[1]– أحمد أبو حاقة، أبو فراس الحمداني، ص: 29.

[2]–ينظر: مصطفي محمد السيوفي: أمراء الشعر في دولة بني العباس، ص:119.

يقودها حتى إذا اشتد عوده أوكلت له الإمارة وكانت تفرض علي صاحبها مهمة شاقة ألا وهي تعرضها للغزو من طرف الروم وغيرهم.[1]

ولقد أسهمت عدة عوامل في التكوين الثقافي لشخصية أبي فراس أهمها:

- **العامل الأول:**

ويتمثل في بيئة حلب التي كانت بيئة خصبة من الناحية الثقافية، فقد كانت قبلة العلماء والمثقفين، ومحط أنظارهم، وقد أشرنا سابقاً أن بلاط سيف الدولة قد ضم من العلماء ما لم يضمه بلاط احد من الأمراء.

ويشير "جورج غريب" إلي أن الحياة العقلية كان لها ،مراكز من أهم مواطنها: مصر، والشام والعراق وجنوب فارس وخراسان وما وراء النهر والسند وأفغانستان وبلاد المغرب ».[2]

- **العامل الثاني:**

يتمثل في دور الأمراء الحمدانيين- وبالأخص سيف الدولة – في تشجيع العلم والثقافة فقد كانت هناك عوامل خاصة بسيف الدولة جعلته يشجع الثقافة والأدب«فهو عربي من تغلب يعتز بنفسه ومجد بيته،وفيه الطباع العربية »[3]، فاستقطاب العلماء والأدباء إلي حلب أمكن أبا فراس من التعرف إليهم و التعلم عليهم والثابت أن أبا فراس لم

---

[1] – ينظر: مصطفي محمد السيوفي: أمراء الشعر في دولة بني العباس،ص:195-196.

[2]– جورج غريب: أبو فراس الحمداني دراسة في الشعر والتاريخ،ص:10.

[3] –أحمد أمين: ظهر الإسلام ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط5، 1969، ص: 56.

ينظم الشعر يوماً من أجل المال فهو «شاعر مطبوع مشبوب العاطفة، يقول الشعر إرضاء لنفسه، ولم يتخذ الشعر حرفة»[1].

- **العامل الثالث:**

ويتمثل في طبيعة الأمراء الحمدانيين المجبولين علي قرض الشعر ومحبته وروايته، فلم يكن أبو فراس الحمداني الشاعر الوحيد من بين الأمراء الحمدانيين فكان أبوه سعيد بن حمدان شاعراً أيضا، وهكذا فإن هذا العامل كان نابعاً من نسبه العريق،وبهذا أسهمت هذه العوامل مجتمعة في التكوين الثقافي والأدبي لشخصية الشاعر في ظل هذه البيئة الثقافية وقد «أدي اجتماع عدد وافر من الأدباء و الشعراء في البلاط إلي التنافس بينهم، وقد شجع سيف الدولة ذلك »[2].

وكما قلنا في ذكر هذه العوامل المساعدة في تكوين أبي فراس وتعددها جعلت من هذا الرجل شاعراً وفارساً تهابه الرجال، فقد«امتاز شعره ولغته بحسن اختيار الألفاظ وجمال التعبير، و الجزالة وشدة الأسر في موضع الشدة، وفيها الرقة والسهولة في موضع الحنوّ».[3]

«فشعر أبي فراس يدل بوضوح علي شخصية شاعرنا وهو الأبيٌّ النفس الشجاعة الكريم الوطني الصادق في وطنيته ،فالعاطفة هي ما يتضح في شعره أكثر وخصوصا في

---

[1] – بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص:213.

[2] – المرجع نفسه،ص:363-364.

[3] –محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، ص:122.

الروميات وهي تلك القصائد التي نظمها في أسره والتي تطالعنا فيها العاطفة الجياشة والإحساس الصادق، والتصوير الدقيق، والحزن والألم وذلك ما خلد ذكره إلي الأبد.»[1]

ونجده يعرف الشعر فيقول:«هو ديوان العرب وسجل حافل بحياتهم ومعايشهم وما كان لهم من أثار تذكر علي الزمان وتتابع الأجيال، ومن هنا كان الشعر في نظره عنوان الأديب، فيه الذوق وفيه الشعور ورقة الإحساس، وفيه الظرف والكياسة والذكاء... وفيه أيضاً المعرفة الواسعة بشؤون اللغة من الفصاحة والبلاغة والبيان والنحو.»[2]

4-أسره ووفاته:

مر بنا في الصفحات الماضية، أن أبا فراس الحمداني أمضي زهرة شبابه في الجهاد تارة ضد القبائل العربية الخارجة عن الطاعة، فقد تولي منبج وهي الثغر المهم وخط الدفاع الأول عن حلب وهو لم يتجاوز السادسة عشر من عمره.

لم يدم ذلك العزّ الذي عاش فيه الشاعر في ظل إمارة منبج طويلا، إذا ما لبث أن وقع أسير في أيدي الروم، إلا أننا نجد اختلاف الباحثين في مدة هذا الأسر، إذا تذكر الروايات التاريخية أن أبا فراس الحمداني «وقع في أسر الروم ... فمن الرّواة من قال أنه أسر مرة واحدة ومنهم من رأى أنه أسر مرتين، ويورد أصحاب الرأي الثاني أنه في عام 348هـ خرج لمحاربة البيزنطيين عند مغادرة الكحل، فأسر ونقل إلي خرشنة قلعة في بلاد الروم قرب ملطية من تحتها الفرات وفيها حصن علي النهر، ففر الأسير بنفسه[3]

---

[1] -مصطفي محمد السيوفي: أمراء الشعر في دولة بني العباس،ص:197.

[2] -المرجع نفسه،ص:204.

[3] -محمد رضا مروة: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، ص:38.

ويقول "ابن خلكان" :إن الشاعر كب جواده، وركله برجله فأهوى به من أعلي الحصن إلى الفرات، إلا أن حادثا من هذا النوع أقرب إلي الأسطورة منه إلي الواقع والحقيقة، وقيل أن سيف الدولة فداه، وفي عام 354هـ هاجم الروم منبج فأسر أبو فراس، فنقلوه إلى القسطنطينية حيث بقي أربع سنوات كتب خلالها روملياته ومنها قصيدته الرائعة التي نحن بصدد دراستها، افتدي عام 354هـ ، أما الرأي الثاني فيرى أصحابه أن أبا فراس عند أسره، نقله الروم إلي خرشنة، ومنها إلي القسطنطينية عام 348هـ، وعلي هذا تكون مدة الأسر سبع سنوات لا أربعا، وهناك فئة ثالثة أن الشاعر أسر مرة واحدة، ودام أسره أربع سنوات فقط.[1] وإلي هذا الرأي أيضا يذهب "إنعام الجندي" قائلا: «ونرجح أنه أسر مرة واحدة بعد أن أصيب بنصل في فخذه، فحمل إلي حصن خرشنة، ثم فيها يقال إلي القسطنطينية، وتختلف الآراء في عدد السنين التي قضاها هناك، فمن قائل هي سبعن ومن قائل خمس،أو غير ذلك إلا أننا نرجح أنه أسر عام 351هـ، وافتدي 355هـ.»[2]

ومن أمثلة أشعاره في الحرب نجد :

يمُنّون أَن خَلَوا ثِيابِي وَإِنّما عَليّ ثيابٌ منْ دِمَائِهِمْ حُمْرُ.

وَقائِمُ سَيْفِي فيهم أنْدَق نصله وأَعْقَابُ رمحي فِيهِمْ حُطمَ الصدرُ .[3]

نعم لقد كان أبو فراس يرتدي ثياباً مخصبة بدماء الروم، كناية عن البلاء فيهم، وكذلك فإن سلاحه الذي يحمله فيه الأثر من جهادهم، وما دام الأمر كذلك فقد حق لأبي فراس أن يفخر بنفسه في البيت التالي:

---

[1] – ينظر: محمد رضا مروة: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، ص: 38–39.

[2] – إنعام الجندي: دراسات في الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص: 198.

[3] –ديوان أبي فراس الحمداني: أبو فراس الحمداني، شرحه خليل الدويهي، ص: 160.

سَيذْكُرنِي قَومِي إذا جَدَّ جِدُهُمْ وفي الليلة الظلماءُ يُفْتَقَدُ البَدرُ.[1]

ويشير "عمر فروخ" إلي أنه «لم يرغب سيف الدولة في افتدائه افتداءً خاصاً بعظيم من عظماء الروم، بل تركه في الأسر حتى فودي بالطريقة العادية في مبادلة الأسري.»[2]

ومدام الأمر كذلك فإنه علينا التماس العذر لسيف الدولة، ولا نسئ الظن بالرجل، فهذا"ابن خالويه " يشير إلي أن «الروم كان في أيديهم فضل ثلاثة آلاف أسير من العرب، ولم يكن سيف الدولة ليرضي بافتداء أبي فراس، ليبقي بين أيدي الروم هذا العدد الضخم من رجاله، لهذا ظل ينتظر الظروف المواتية التي تسمح له بافتداء الجميع ولكنه لم يوفق إلي ذلك إلا بعد زمن.»[3]

وبعد مضي سنة علي خروجه من الأسر توفي سيف الدولة 967م، فضاعت الإمارة وكان سيف الدولة مولي اسمه "قَرْغَوَيه" طمع في التسلط، أملا أن يبسط يده علي الإمارة، فدارت حرب حول السلطة قتل فيها أبو فراس، وكان ذلك في 8 ربيع الأول سنة 357هـ، 12 آذار 968م.[4]

وسوف نعرض لجملة من المفاهيم للخطاب والجمال في الفصل الأول.

---

[1] –المصدر نفسه، ص:165.

[3]– بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص:366.

[3] – أبو حاقة: أبو فراس الحمداني، ص: 50.

[4]– أبو فراس الحمداني: الديوان، ص6.

1-مفهوم الجمال:

1-1-لغة:

«جُمل الشئ: إذا جمعه بعد التفرق، أجملَ: اعتدل واستقام،والجمال مصدر الجميل والفعل جَمُل، والجَمال: الحسن يكون في الفعل والخلق.»[1]، و« الجُمّال، بالضم والتشديد: أجمل من الجميل وجَمَلهُ أي زينه، والتجميل: تكلف الجميل، ويقول أبو زيد: جَمّل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له أن يجعله الله جميلاً حسناً.»[2] ، والجَمَال، الحسن يكون في الخلق لقوله تعالى:﴿ ♦❒◆☜♦▤↗☠⇗ ▫⑩♌⌧ ♎♦◆☜✌➘ ▫✓♌❍ ☜ ♦♌❑↖❍◆❸⇳❶■✍ ♦✖✓♌■◆❒ ♦♌❑🡐♦⑥❎❷🡒✍ ﴾[3]، أي بهاء وحسن وفي الحديث.

وجاء في مفهوم الجمال أيضا، عند «إبن سيده:الجَمَال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُل الرجُل بالضم، جمالا فهو جميل وجمال، والجُمّال، بالضم والتشديد:أجْمل من الجميل

وجَمَله أي زينه، والتجميل: تكلف الجميل، الجميل: المليح البهي، الحسن الذي سر حين النظر إليه، ونقول: ناقة جملاء، أي ناقة حسناء.»[4]

ونلاحظ أن جل المعاني تجمع علي أن الجمال يدل علي الحسن والزينة والبهاء.

---

[1]- أبن منظور: لسان العرب، دار صادر، ج1، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة (جمل).

[2]- المصدر نفسه:ج1، مادة(جمل).

[3]- سورة: النحل، الآية:06.

[4]- مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1994، مادة (جمل)، ص: 121.

1-2-إصطلاحا:

إن البحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء، وتعدد المواقف، واختلاف النظريات باختلاف أصحابها، وتباين منابعهم الفكرية، لذا يتعذر الحصول علي تعريف شامل للجمال.

إن حبّ الجمال فطرة فطر الله بها نفوس البشر عليها،ولولاه لكانت الحياة عديمة المعني، فإنسان منذ مجيئه إلى الدنيا تهديه فطرته إلى التعلق بكل ما هو جميل، والجمال هو كل ما ترتاح إليه النفس، ويحس به الوجدان،ولكنه إحساس متفاوت تفاوت ملكة الذوق عند الأشخاص،و«بالتالي، فالجمال صفة متحققة في الأشياء، وسمة بارزة من سيمات هذا الوجود، تحسه النفوس وتدركه بداهة.»[1]

والجمال يتجلي في الأشياء بنسب متباينة بحكم حركته النشطية وتحوله الدّائم فهو«ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلي أخر، ومن لحظة إلي أخري ...»[2]

وهنا نجد أنه لا يمكن أن نوحد الشعور بالجمال في ذات اللحظة، فما يسرك الآن قد لا يعجب فيما بعد.

ويعرف "أفلاطون" الجمال:«بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الشئ عد جميلاً، وإذا امتنعت عن

---

[1]- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص:85.

[2]- علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 50.

الشئ لا يعتبر جميلا، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشئ بحسب مدى إشتراكه في مثال الجمال الخالدة.»[1]

ويعتبره "كروتشيه"« حدساً أو إدراكا فطرياً أو إحساسا فطريا بالطبيعة، ولكنه معرفة كذلك تنبع من العقل والخيال معاً، ويتم إدراك مكوناتها بملكة تتفاوت درجاتها وقوة إدراكها بين بني البشر.»[2]

وأشار "شارل لالو" إلي أن«الجمال إشباع منزه عن الغرض، هو لعب حرّ واتفاق لملكاتنا، أي توافق بين خيالنا الحسي، وبين عقلنا.»[3]

وتبعا لهذا، فإن الجمال إعجاب وتمتع، قيمته تنبع من جوهره بعيدا عن الجانب الحسي و العقلي، ولكنه في الحقيقة هو اشتراك في التقاطه والتأثر به عناصر الإدراك العقلي والشعور الباطني ومن تفاعلها جميعاً. [4]

ويبقي الجمال ارتياح القلب، وذوق عقل لأن العقل محل كل الملكات الفكرية والقلب محل كل الانفعالات والتغيرات الوجدانية،وقد ذهب البعض إلي ربط الجمال بالمنفعة واللذة الفائدة، وعبر عن ذلك "سقراط" من قبل حين قال: «إن الشئ يكون جيداً وراقيا إذا كان هذا الشئ قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة» .[5]

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1974، ص: 68.

[2]– بند توكر وتشيه: علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا،(د.ط)،1963، ص:165.

[3]– عز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي، ص:50.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 55.

[5]– نيكون أو فيسا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السيقا، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص: 17.

ورأى "أرسطو" « أن الفن الجميل هو الفن النافع»[1]، على أن المنفعة عند عملية التطهير، ولكن الواقع غير ذلك، فالجمال صفة فريدة لا تتعلق بأي مقصد أو غاية أو منفعة.

« وإذا كان الموضوع نافعا أو ضروريا علي نحو ما، أو كان له تأثير علينا بطرق أو بآخر بالألم أو المتعة فإن هذا الموضوع يكون خارجا من مجالات الموضوعات الجمالية.» (2)

وهنا دعوة صريحة إلي إبعاد الجمال عن الأخلاق والمنفعة وكل القيم الأخرى، وخلقه جمالا لذاته غايته تكمن فيه وهذا ما ذهبت إليه مدرسة الفن للفن.

كما أن الجمال غير المنفعة والرغبة واللذة التي دعت إليها النظرية النفسية وعلي رأسها من قال: إن الجمال هو الشروق بتحقيق الرغبة، ويقصد الرغبة عند "فرويد" الجنسية لأن الجمال إذا اقترن بوشائج، فإنه يفقد صفته الجمالية الحرة، والأشياء الجميلة حقاً هي التي تستقل بجمالها عن أي هدف خيري أو قرينة خارجية[3].

وعلي كل فإن تعاريف الجمال تبقي متعددة، ومتباينة لتعدد وتباين الآراء والنظريات والمتفق عليه أن الجمال هو التناسق و الانسجام و التناسب إذ لا نحكم علي جمال الكلمة المفردة ما لم نتعرف علي موقعها في الجمل، أو في العمل الأدبي من مسرحية أو قصيدة، أما هي في حد ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح.[4]

---

[1]– محمد هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1993، ص: 58.

[2] – محمد الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، (د.ت)، ص: 48.

[3]– ينظر: علي شلق: الفن والجمال، ص: 53.

[4]– ينظر: ميشال عاصي:الفن والأدب، مؤسسة نوفل لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص: 71.

1-3 علاقة الجمال بالفن والأخلاق :

إن إدراك الجمال يفرض علينا مراعاة جوانب لها صلة بالمجتمع والعقل والحواس والنظام، فهو قيمة فنية تعود إلي القدرة والمهارة وتعتمد علي المحاكاة والتناسب، تحتاج إلي فن راق وذوق رفيع، هذا الفن الذي يجعل الجمال إحدى غاياته ويجعله الجمال أحد وسائله، إذن ثمة علاقة تربط بينهما تحتم علينا معرفة نوعها، فهل صحيح أن الجمال والفن صنوان؟

لا ريب أن العلاقة جد وطيدة بين الجمال والفن حتى لا يكاد بعضهم يظن أن الجمال هو الفن نفسه بحكم تعبيره عن الأفكار الجمالية التي لها من غنى المادة ما يكفي لإحداث هذا في غاياتها عن الأفكار العقلانية.[1]

وعرف فلاسفة علم الجمال الفن على أنه تلك الدنيا الفريدة و المبتدعة والحية و المتحفظة بحيويتها وطزاجتها علي الدوام، والفن بهذا يكون عميق الأثر في حياة الناس، إذ يتمتع بالقدرة علي توليد الجمال وبعث اللذة و المتعة المصاحبتين لعملتي الإبداع و التذوق الفني، أضف إلي ذلك أنه الحياة في دعاتها واطمئنانها و الوسيلة للوصول إلي الغاية، والوسيلة التي تحتاج إلي الذوق و إدراك و رغبة ومعطيات أخري قد تكون مادية.[2]

إن علاقة الجمال بالفن في نظرنا مسلمة تتبع من نسق الفلسفة، والخوض في غمارها صعب أكيد يحتاج إلي تفكير أكثر و وقت أطول، ولكن ما يتوجب علينا فهمه أن الجمال

---

[1]- ينظر: إنوكس وآخرون: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1985، ص: 69.

[2]- ينظر: محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1980، ص: 98-231.

لا يصبح غاية في ذاته إلا في حالة التفنن المتصنع التي هي احتضار للفن، ولهذا يكون الفن تعبيرا ناجحا لأنه ينقل النقيضين معاً الجميل والقبيح والفنان بعبقريته وحريته لا يضره أن يجمع بين الجمال والقبيح في عمله الفني فيتقمص شخصيته الملك، ويصبح قي لحظة صاحب الشأن، أو يجسد دور الواشي أو السارق فيأخذ طابع الخسة والنذالة، فهذه الفروق كلها تمحي تماما أمام بصره.[1]

إن الفن حصيلة معرفة ونشاط ذهني، يوحي إيحاء جماليا بحقيقة أخري، إنه باختصار رفيق الإنسان السّاعي إلي اكتشاف نفسه والعالم الذي يحيط به ومن ثم كانت العلاقة بين الجمال و الفن علاقة ضرورة واحتياج، ولا شك أن هناك علاقة بين الجمال و الجلال

«فالجلال يفجر فينا صراع بين الذهن والخيال، وعالمه الفكر ومادته العقل، بينهما الجمال يستمد مقوماته من الطبيعة، فهي مملكته و فضاؤه... »[2]

وهما في الحقيقة وجهان للحكم الجمالي، فقد يكون الجميل ضمن الجليل، وقد يحتوي الجليل علي نسبة من الجميل، وكلاهما موجود في الفن أكان غرض هذا الفن حسي أو عقلي، وفي هذا الصدد يقول "بيرك": «هما في الحقيقة فكرتان بطبيعيتين مختلفتين جداً، فالأولى تقوم علي الألم، بينما الثانية تقوم علي اللذة أو المتعة ومهما تغيرا بعد ذلك حسب علتيهما، فإن علتيهما تدفعان باستمرار نحو تأكيد الفارق بينهما، فارق يجب ألا يعقل دوره في إطار إثارة العواطف.»[3]

---

[1]– ينظر: علي شلق، الفن والجمال، ص: 53.

[2]– علي شلق: الفن والجمال، ص: 54.

[3]– إ نوكس: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، ص: 78.

هكذا أرجع "بيرك" الجميل والجليل إلي مصادر و أوصول غريزية، فالجليل باتساعه يثير فينا الشعور بالخوف، والجميل بصغره ونعومته ورقته يثير فينا الشعور بالذة والود.

ورغم هذا الاختلاف حول مسألة الجميل والجليل، فإن المتفق عليه أن الجمال يبعث التناغم و الانسجام بين الحواس والعقل، فإن الجميل والجليل قيمتان يتحققان في الفن ويتطلبان قاعدة كلية عامة تنطبق علي كل فرد أو جماعة أو ظرف تعبر عن المنطق الكوني العام.

- أما من جانب الأخلاق فإلي أي مدي تؤثر الأخلاق في الفن؟

لقد حظي موضوع الأخلاق عناية واسعة من الفلاسفة والعلماء، ولما كانت الأخلاق تشكل ركنا أساسيا في البناء الفني، وتساهم في تكوين الجمال الفني.

إن مسألة الأخلاق وارتباطها بالفن والجمال مسألة قديمة جدا، يعود عهدها إلي الفلاسفة الأولين إلي سقراط وأفلاطون وأرسطو... وغيرهم، بل ترجع إلي نشأة الإنسان نفسه مادام كل فنان إنسان ومادام الخير والشر قيمتين انطلقتا بانطلاقه،و هنا تتضح الرؤية خاصة إذا رجعنا إلي فكرة أفلاطون الأساسية في الميتافيزيقا وهي الخير، حيث يقول: الجميل هو المساعد الذي يقود إلي الخير.[1]

وفي نفس المعني يشير "سانث توماس" إلي «أن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما ... ولكن من الممكن التميز بينهما... فمن الواضح أن الجمال يقدم إلي قدرتنا علي المعرفة شيئا منظما فوق الطيب، ويعلو عليه لهذا فإن ما يكفي لأن يلبي الرغبة يسمى طيبا ولكن ذلك الذي يمتع فهمه يسمى جميلا». [2]

---

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 95.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص: 95.

واضح أن "توماس" يؤكد علي العلاقة بين الخير والجمال عندما تكون هناك رغبة، وبوجدها نحكم علي العمل الفني بأخلاقيته لا بجماله، حيث تتقدم الأخلاق علي الجمال، ولا كن قد نجد أعمالا فنية رائعة تتنافي والأخلاق، فهنا نعني مدرسة الفن للفن.

ومن بين أراء هذه المدرسة – الفن للفن– نجد«... إذا كانت وظيفة الفن لا تقوم في تعليم وصايا أخلاقية أي بإملاء أفكار محددة، فإن الفن يقود إنسان الحسّ نحو ميدان الواجب والعقل، ويسهم في استعداد الإنسان لإنجاز إلزامات الضمير ووظائف العقل، والطبيعة الجمالية توحد في الإنسان بين الطبيعة والعقل.»[1]

يرون أن الفن ليس محل للحكم عليه أخلاقيا، ولكنه في الوقت نفسه لا يعارض الأخلاق، وإنما يسعى إلي خلق الجمال في ذاته، وتحرير الفنون من القيود، ومن اتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن شخصية صاحبها، وتمكن العلاقة بين الفن والأدب في فهم النفس البشرية وتحليلها وخلق الجمال، وتهذيب النفوس بفضله.[2]

1-4- علاقة الجمال بالأدب:

إن البحث عن الجمال في الواقع والحيات أمر شاع، والإنسان بطبيعته ينجذب إلي كل ما هو جميل، فالجمال في حد ذاته قيمة معينة يتميز فيها الحس من القبيح، ولقد أوجد الله عز وجل مقدارا من المظاهر الجمالية في الكون، كما أوجد استعداد التجميل لدى الإنسان ليقوم بالصناعة وبتحويل ما هو قبيح.

غير أن اختلاف تذوق الجمال بين الأشخاص، والبيئات يجعل الإحساس به لا يتوقف أو الإيحاء التلقائي.

---

[1]– إ نوكس: النظريات الجمالية، ص: 98.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 99.

وتقوم الفلسفات القديمة علي قيم ثلاث هي:«الحق والخير والجمال، والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء بين الجمال والحق، فالجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزينة، كما أنه ليس تشكلا ماديا فحسب، ولكنه بالمعني الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها، وعناصرها وتأثيراتها المادية، والروحية وموجاته الظاهرة والخفية، وفي انعكاساتها علي الكائن الحي ذلك لأن أثره يخالط الروح، والنفس، والعقل، فتنطلق ردود أفعال متباينة، بعضها يبدو جليا، وبعضها الآخر يفعل فعله داخليا، ولكن محصلة ذلك كله ما يتحقق للإنسان من سعادة ومتعة، وما ينبثق عن ذلك من منفعة.»[1]

ولكن ليست السعادة والمتعة والمنفعة فقط ما ينتظره الإنسان من الجمال إنما يمكن في تلك الحقائق التي يبحث الفن عنها، خاصة وأن الإسلام أباح الفن والاستمتاع بالجمال، ولكن ليكن الجمال مرتبط بالأخلاق كما تصل الحقيقة بالفن وأن ألوان الأدب المختلفة قد تبلور حقيقة نفسية أو تجسد واقعاً اجتماعيا، أو تبرز قيمة من القيم العليا في إطار معين وهكذا نري أن الأدب تقدم لنا ألوان من الحقيقة في ثوب أخر، أو في شكل جميل،لأن تغليف الحقيقة بما يجعلها جميلة ومؤثرة، لا ينفي عنها حقيقة كونها حقيقة وهذا الشكل الجميل الذي تنزف فيه الحقيقة، ويختلف تماما عن الحقيقة العارية المجردة التي تنتج عن البحوث العلمية.[2]

والأمثلة كثيرة على ذلك فالرواية مثلا تعكس مأساة لعرض هموم إنسانية، والشعر كذلك على جماله يقدم حقائق مختلفة، وعلم الجمال يستطيع أن يحدد مستوى الإبداع في النص، فيصبح المفهوم ذا قيمة بعد خضوعه لذات المبدع، وتشكله ضمن الصورة الفنية.

---

[1]– نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال،مجلة المعرفة السورية، ع249، 1988، ص: 13.

[2]– ينظر: نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال ،ص14.

ويمكن لعلم الجمال عبر دراسته للقيم الجمالية، ولجمالية الشكل الفني أن يأخذ طابع العلوم الإنسانية فيستفيد من كل المناهج النقدية بما في ذلك المنهج النفسي لاستيطان الجميل، والقبيح في النص أو القصيدة، وللبحث عن الأسباب التي كانت وراء نجاحه واستفساره عن سبب حضور التراجيديا مثلا، وغياب الكوميديا كما أنه يحتاج إلي الإجابة كما جعل الجميل جميل والقبيح قبيح، ووجود التسلسل وغيابه ونجاح الفكرة أم لا ولا يكتفي علم الجمال بهذا فحسب، وإنما احتاج إلي مبادئ البنيوية كذلك للإجابة عن أسئلة كثيرة تثيرها بنية النص من خلال البحث عن الأسس التي ترتكز عليها جمالية الشكل الفني عبر الثنائي والمتضاد والمتقابل بأشكاله ولعلم الجمال دور في إفادة العلوم الأخرى كالتاريخ والاجتماع والفلسفة وغيرها التي تساعد علي معرفة مستوى النصوص، وبالتالي الحكم علي مستواها الإبداعي ومن ثم الجمالي، ولكن الجانب الحسي الانفعالي غير كاف لإنتاج القصيدة الجمالية والإحساس باللذة في ظل الحرية أمر طبيعي فطري يتطلب جوانب أخرى حتى تكتمل التجربة الجمالية التي هي عبارة عن توحد بين الذات والموضوع، وتفاعل بين الإنسان ومحيطه إذ ينشأ ما يسمى بالنسق العام غير أن هذا التأثير الذاتي، وهذا الإحساس بالأبعاد الوجدانية للأثر الفني، أو العمل الأدبي الذي يعطي جودة، ويضفي جمالا قد يغيب أحيانا، إن غياب الحسية ليس بالضرورة غياب التجربة الجمالية فعملية الإبداع مثلا نتيجة حتمية لتجارب مختزنة من طرف الذات المبدعة.[1]

[1]– ينظر: رمضان كريب: بذور الاتجاه الجمالي، مؤسسة قاعدة الخدمات الجديدة، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص: 75.

وفي هذا الصدد يقول "جوير": «إن الجمال إدراك أو فعل يوقظ فينا الحياة في صورها الثلاث معاً: الحساسية والعقل والإرادة»[1]، هذه الثلاثية تصل بنا إلي التكامل والتزاوج الحسي والروحي إضافة إلي ذلك الانفعال شبه المعقد الذي تواجد بها موضوعها وكذا انعدام المنفعة.

والحق أن التجربة الجمالية تكون في الانفعال كما تكمن في الذاتية والموضوعية وحتى في المنفعة، والإفادة وقد اعتبر أرسطو من قبل «أن الفن الجميل هو الفن النافع، لأن هذه المنفعة تحقيق فعلين أساسيين في آن واحد: التطهير بالنسبة إلي الإنسان، وردم الهوة الناقصة بينه بين الطبيعة.»[2]

وهكذا استطاع رجال الفن وكبار الأدباء أن يجمعوا بين المنفعة والقيم الجمالية فأبدعوا أدباً جديراً باحترام جميع العصور.

« وهنا تكمن الأدبية حيث آليات الصياغة والتركيب،فالشعر مثلا هو تشكيل الكلمة ذات القيمة المستقلة في طرائق التعبير، وهو يعتمد علي تكثيف اللغة من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلي استخدام الصور التي تكون داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات.» [3]

من خلال ذلك تتشكل التجربة الجمالية الغوية التي تبتعد كل البعد عن الوظيفة الاجتماعية أو الفكرية وتهتم بصقل الشكل وتوازي الصوت والإيقاع وكذا بعض المستويات الدلالية الأخرى، إنما تبحث عن تركيب شكلاً جميلا يتمثل في قصيدة أو نص ما، وتعتبر

---

[1]– لجيريحان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1965، ص: 85.

[2]– لمحمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، دار العودة للنسر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص: 58.

[3]– رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان،ط1، 1981، ص: 252.

هذه النظرة نظرة اللسانيين قد استبعدت الجمال عن كل ما هو ضروري للحياة وعن كل ما هو مفيد وأخلاقي بحكم اقتصارها علي اللغة وما تحمله، لأن كتابة الشعر هي عملية الاكتشاف وانفتاح المجود وتحقيق التاريخ، فهو فن يرشد الإنسان ويلهمه بالكلمات، «والشاعر هو الكائن الذي يكشف والذي يستدعي الحقيقة من طوايا الأرض لكي ينشرها في صورة قصيدة هي بمثابة عالم إنساني قائم بذاته علي تعبير "هيدغر".»[1]

؛وهنا يتأسس ما يسمى بجمالية الشعر أو (استطيقا الشعر) التي يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته، فيضحي أثرا فنيا أو صورة جمالية تتحرك فيها مؤثرات انفعالية، والحقيقة أن الشعر أو القصيدة الشعرية تكون نتيجة بنية اجتماعية منبثقة من فكر عقلاني ووضعي حول الطبيعة، تكمن جماليتها من توطيد الصلة في الذات والموضوع حيث يحدث تفاعل بينهما، ولابد من قوة خيالية تستند إليها النظرة الشاعرية قوة خصبة تعطي للشعر بعدا جماليا.[2]

إن وعي الإنسان لذاته يعد محرك شاعريته، وإن التجربة الجمالية تكون باتحاد الذات والموضوع، وأن ذاتية الفنان ومعايشته للواقع ومواقعه كلها مبثوثة ضمن ثنايا شعره وهذا تنتهي الذاتية إلى محور الفروق والتضاد بين الأفراد لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية، أو قل للذات الكاملة في كل فرد[3].

وفي القصيدة الشعرية أو العمل الأدبي تخاط الكلمات لتعود نسيجا في حركة بهية جميلة لان الكلمة هي الرحم الخصب لكل طاقات البداية، والخلق حيث تصبح اللغة حركة

---

[1]– دولوز غاتاري: ما هي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي، معهد الأنماد القومي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1996، ص: 184.

[2]– ينظر: دولوز غاتاري: ما هي الفلسفة ، ص: 184.

[3]– محمد راني العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1975، ص:06.

كائن مصهورة في السياق، في الصوت، في الإيقاع، وفي كل شيء وهنا يتيح لنا الشعر العلاقة الأكثر جمالا بالعالم، ويفكك وحدة، ويخترق عالما من خلال تناسقه اللغوي، وانسجامه الإيقاعي، وتشكيله الصوري وهو الجمال بعينه يتحقق ليضفي على الأثر الفني استطيقا من نوع خاص؛ «ويبقى الشعر كائن حي تتعدد مكوناته ومقوماته وأغراضه وأهدافه، كما تتعدد مواقع التأمل فيه ومساقط النظر إليه، هذا علاوة على أنه يترعرع في بيئات متفاوتة السمات والملامح، وينبثق في نفوس متباينة الأهداف والمطامح »[1]

ولعل "إحسان عباس "جمع بين الشكل والمضمون في تحديده لقيمة الشعر الجمالية، بالإضافة إلى الخيال والغاية المنشودة[2]، والواقع أن الجمالية في الشعر تمس الجانبين معا؟، الجانب الشكلي وما يشتمل عليه من دقة وجودة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان[3].

إذ يقاس هنا جمال الشعر بما يشتمل عليه النص من معاني وإيحاءات وصور تنطوي على إثارات شتى، وهنا نشير، إلى نظرية الإفادة التي نادي بها "سقراط" إذ قال: «إن الشعر يكون جيدا ورائعا إذا كان هذا الشئ قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة منه، فالدرع التي تؤدي مهمتها جيدا جميلة، وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة. »[4] وهنا يتطلب الجمال في الشعر الوزن والتناسب في الشكل والمضمون.

إذا رجعنا إلى الإسلام فإنه يعلي من شأن القيم الجمالية ويحيطها بسياج من العفة والنقاء، بل يطالب بالكلمة الجميلة التي من شأنها أن تحدث أثرا في النفس، وبالمعنى

---

[1]– جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر، مجلة عالم الفكر، ع1، سبتمبر، 2000، ص: 243.

[2]– إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1959، ص: 141.

[3]– يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص: 127.

[4]– فؤاد المرعى: الفكر الجمالي، مجلة المعرفة السورية،ع 247، أيلول، 1982، ص: 72.

الأخلاقي الذي يأخذ بالعقل وهنا نرى أن الإسلام قد أمر المؤمنين أن يأخذوا زينتهم عند كل مسجد، وعلمهم أن الله نظيف يحب النظافة وجميل يحب الجمال .[1]

والإحساس بالجمال أمر طبيعي؛ حيث يولد الإنسان على هذه القيمة ويزداد حبه لها بتعاقب الأيام والأعوام، فتراه يحاول تصوير كل ما هو أجمل، القصائد العربية الأحسن دليل على ذلك لما اشتملت عليه من جمال الصورة وحسن الكلمة وروعة التركيب، سواء لتصويره للمرأة أو للحيوان أو للمجالس أو للمعارك أو غيرها من الصور.

1-5- النظرية الجمالية الغربية:

إن بواكير التفكير الفني لدى أهل الحضارات القديمة بدت بوضوح في ذلك الإنجاز المعماري الروحي الهائل للمصرين في المعابد المزخرفة، وفي الأهرامات الضخمة وفي القصور المزينة... إلا أن هذا التفكير لم يأخذ شكل التأصيل، ويتحول إلي فهم محدد إلا في بلاد الإغريق حيث انتشرت مصطلحات وتسميات مختلفة كالجميل والرائع والموسيقى والرقص... [2]

وكانت هذه المصطلحات بمثابة الإرهاصات الأولى للنظرة الجمالية، تناولها الفلاسفة من أجل الوصول إلي ما يسمى بالجمال، ومن أشهرهم "فيثاغورس"«الذي اشتهر بفلسفة العدد، فاعتبره جوهر الأشياء، وفلسفته ليست عبارة عن أرقام بل هي نقاط، وهو ما سيكون له أهمية في فهم فيثاغورس العميق لنظريته الموسيقي وعلاقة النغم بطول الوتر وتردده، هنا العلاقة التي أقامها فيثاغورس بين الفلسفة والرياضيات والفن من شأنها أن تنتج جمالا، فلما كان الانسجام في العدد كان الجمال إتماما كانسجام اللحن وعلاقة النغم بطول الوتر.»[3]

---

[1]- ينظر: نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال، ص: 14.

[2]- ينظر: محمد شفيق شيا: النظريات الجمالية، ص:16-17.

[3]- المرجع نفسه، ص: 17.

أما "أفلاطون" ومن قبله "سقراط"، فقد نزعا نزعة مثالية موضوعية في فهم الجمال، فارتبط الجمال عندهما بعالم المثل، يري "أفلاطون" أن «الجمال يكون من جهة الصورة لا من جهة المادة، وكلما تخلصت من المادة تحدث أكثر جمالا.»[1]

إن معيار الجمال عند "أفلاطون" يقوم علي المُثلْ، فهناك الجمال المثالي المطلق والكلي، فالعمل الفني عند أفلاطون لا يحاكي المثل الثالثة للأشياء وإنما يحاكي مظاهر الجزئية فقط، وبتالي لا يتحقق الجمال الكلي، وإن كان قد رفض الشعر وأخرج الشعراء من جمهوريته، فلأنه كان علي وعي بأن مواضيعهم تتنافى والأخلاق والمثل العليا، ولكنه في الوقت ذاته يبقي الشعر التعليمي بوصفه أداة تربوية نافعة يهدف إلي صقل النفوس وتوجيه السلوك، وتحديد الطريق المستقيم.[2]

ومهما يكن موقف أفلاطون من الفن والجمال، حيث لا يتحقق المطلق والكلي فإننا لا يمكن أن ننكر فضله في ظهور الأفكار الجمالية، وإلا كيف نفسر بداية الفكر الجمالي اليوناني؟

ليأتي من بعده "أرسطو" الذي توفر لديه تراث هام وفي مختلف ميادين المعرفة، فوصل مسري أستاذه أفلاطون وإن يكن اختلف عنه قليلا كونه جعل الفن يفوق الطبيعة وأخرج الفنانين من القيود الأفلاطونية.[3]

إن «العمل الفني الجميل الجيد يشتمل علي اكتمال في الشكل واعتدال في الأسلوب، وبدرجة تضمن أن يكون كلا مشبعا ومنفعا في ذاته، وتحدث عن أهمية الانسجام والتآلف

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص: 37.

[2] ينظر: محمد شفيق، النظريات الجمالية، ص: 21.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 20–21.

والوضوح والكلية في الفنون الدرامية التراجيدية القائمة علي أساس المحاكاة.»[1]، وفي التناسق والانسجام توافق بين نظرتي أفلاطون وأرسطو فقد قال الأول: « إن الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال،وقال الثاني: إن الجمال يتركب من نظام في الأشياء الكثيرة. »[2]؛ كل منهما إذن اعتمد الوزن والتناسق والنظام في الجمال، ولكن أرسطو تجاوز أراء أفلاطون عندما اعتبر الفن ذا قيمة عليا يستطيع من خلالها أن يبلغ النتاج الفني ذروته، ومن ثم فالجمال الحقيقي موجود في الواقع، يظهر في تتابع الحركات في الرقص، وفي تناسق الكلمات في التعبير وفي أشكال آخري، وهكذا يمثل أرسطو هرم الفلسفة الجمالية.[3]

وقد توسعة نظريات الجمال لتمتد إلي دول أخرى كإنجلترا وألمانيا، حيث أثر وبشكل كبير "شافتسبري" بأفكاره في إنجلترا بحالها، ذلك أنه أعطى للطبيعة قيمتها الجمالية واعتبرها والفن شكلين لقطعة نقدية واحدة، كما أشار إلي فكرة الجلال وإن هي خبرة دينية أخلاقية، فهي كذلك خبرة جمالية، فهو يريد أن يسير بالجلال نحو الجمال، وهنا يظهر موقفه الأخلاقي الجمالي ولكن تأثير شافتسبري لا يعادل إطلاقا تأثير "فرنسيس هوستون" في ألمانيا، حيث أنه قفزة قفزة نوعية بأفكاره النيرة، ومساهماته الفاعلية عندما جعل علم الجمال علما مستقلا وليس فرعا فلسفيا وأكسبه صبغة نفسية تحليلية سيكولوجية.[4]

هذا الاتجاه سار فيه كثير من الفلاسفة أمثال (أديسون، بيرك، هوجارت ...) لأن نظرتهم كانت أقرب إلي النظرة النفسية، وقد حاول "هيوم" أن يصل إلي بما يسمى بالمتعة

---

[1]– شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص: 74–75.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص: 44.

[3]– شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، مجلة عالم المعرفة، ع 267، 2001، ص: 75.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 78–79.

النفسية، مركزا علي حالة الذوق الفني أو الجمالي مشترطا انتظام الأجزاء وتناسقها إما بفعل طبيعتها الأصلية إلي الافتقار إلي الخيال المرهف الحس الفني والدوق الأصيل.[1]

نفهم من أن "هيوم" يربط المتعة بالخيال والحس والذوق، ولكن الذوق الذي تحدث عنه وجعله مشتركا عند جميع البشر قد ينعدم عند البعض، فحاسة الذوق تختلف عن حاسة الذوق العادي فما أراه أنا جميلا وأحس فيه بمتعة فنية، ربما يراه الآخر عكس ذلك وبالتالي مسألة الذوق تبقي نسبية.

وقد رد " ليبتنز" رائد النظرية العقلية علي النظرة التي ترجع وتربط الجمال بالذوق،حيث نجده اهتم كثيرا بالجميل إذ ربطه بالعقل وجعله نتاج تصورات ذهنية، ثم يأتي "باومجارتن" الذي يعود إليه الفضل الكبير في التنقيب عن جذور الفلسفة الجمالية، وتأصيل مصطلح (الاستطيقا) فالجمال عنده هو ما نتج عن الكمال الظاهري، ويقصد كمال المعرفة الحسية المجردة من أية فكرة.[2]

وتبقي محاولة "باومجارتن" بداية مشرفة فتحت أفاق واسعة أمام الكثير ممن أرادو الغوص في بحر الجماليات أمثال: كانط، وهيغل، وشوبينهاور ...

إهتم "كانط" بالجمال ويقول بأنه ما يمتع دون غاية ودون مفهومات، إنه في نظره ما يروقنا فقط، والتصور الخالص للموضوع الجميل هو مخصوص، و اشترط إرتباط الجمال بالجانب الأخلاقي إذ لا يمكن عنده أن يتجرد الجمال من الأخلاق وإلا أن تتجرد الأخلاق من الجمال.[3]

---

[1]– محمد شفيق شيا: النظريات الجمالية، ص: 46.

[2]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص: 53.

[3] – ينظر: المرجع نفسه ، ص: 54.

واستفاد "هيقل" من أراء كانط فتوسعة النظرية الجمالية أكثر، غير أن الجمال يأخذ صفة المطلق وهو يصعد بالجمال إلي الميتافيزيقا، وفي هذا الصدد يقول: «أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلي المستوي المثالي ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والمؤقتة، فالفن يرد من الواقعي إلي المثالية، ويرتفع به إلي الروحانية، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دال علي تصورها العقلي تتحول إلي مثال.»[1]

إن هيغل يريد أن يرتقي بالفن ويجعله أعلي درجة من الطبيعة، فهو ذروة تألق الروح وأن الجمال في الفن يرجع إلي إتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، أي المضمون والشكل، فمضمون الفن هو الفكرة أما شكل عرضها فيقوم في أشكال الحس أو صور المخيلة علي هذا فالجمال عنده يجمع بين الفكرة والشكل أي بين العقل والحس في ظل معتقده الديني ونظرته، فهو يسمو بالفن إلي العالم الروحاني.[2]

إلا أن فكرة هيغل الجمالية توضحت أكثر من خلال تحديده للفترات التاريخية التي مد بها الفن، أولى مرحلة من تاريخ الفن هي المرحلة المركزية التي اهتمت بفن العمارة فهو يفتح فضاء يتسع لإله ويجسد له بيتا يكرس للروح، بل هو أكثر من ذلك، ففي مواجهة العواطف والمطر والوحوش كان فن العمارة يبني تجمعا آمنا لجماعة الله.[3]

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة الكلاسيكية وهي قمة مجد الفن حسب هيغل ، فيها استطاع العقل أن يكرس القيد الذي كان يحيط به، فأخذ من الفن رمزا وجعل النحت أعلي

---

[1]– شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص: 106.

[2]– محمد شفيق: النظريات الجمالية، ص: 107.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 107.

أشكال الفن الكلاسيكي حيث يتوهج الشكل الإنساني بنور المضمون الروحاني من خلال الإله الذي كان تماثل.[1]

بيد أن نظريته هذه بقيت محل نقاش شأنها شأن باقي النظريات وافقه البعض ورفض أفكاره البعض الآخر.

ولقد أضاف بعض المبادئ الأخرى الجديدة التي تتعلق بالخيال إذ من خلاله حاولوا الوصول إلي الحقائق المطلقة "فكلوردج" وهو مؤسس النظرية الخيالية، جعل من الخيال مقياسا تقوم عليه النظرية الجمالية، وقسم هذا الخيال إلي قسمين الخيال الأولي الذي يشترك فيه الناس وهو الإدراك المباشر للواقع والخيال الثانوي ويهم الناقد أكثر، حيث يقوم بعملية التحطيم والتلاشي وإعادة الخلق من جديد، وهو خلق يتسم بالوحدة سماها الوحدة العضوية، ولقد أعطت هذه النظرية بعداً خاصا للجمال وربما استطاعت أن تكشف عن سره من خلال تجديدها للوحدة العضوية وما لهذه الوحدة من قيمة في بناء الصورة الشعرية، فهي تنمو بالتدريج لتصل إلي الإبداع، أضف إلي ذلك أن الصورة عند المذهب الرومانسي مرادف للإحساس والشعور غير أن هذه الوحدة العضوية التي نادي بها الرومانسيون قد لا تتحقق في الشعر العمودي لاعتماده علي استقلالية البيت، وحتى العقاد نفسه لم يستطع تحقيقها في قصائده، وكل ما حققه هو وحدة الموضوع، وربما يعود هذا إلي النزعة الفردية التي كان يؤمن بها أصحاب هذا المذهب.[2]

و«عرفت الجمالية عند " فرديناد دي سوسير" علي أنها ذلك التناسق والانسجام الذي تحدده العلاقات اللغوية في بنية النص، فالصورة الكاملة والفكرة المنتظمة تكون نتيجة

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص: 111.

[2]– ينظر: محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1980، ص:164-165.

النسق اللغوي بهذا استطاعت البنيوية الجمالية أن تكشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر.»[1]

كانت هذه أهم الواقف الغربية التي كشفت عن وجه النظرية الجمالية وإن كنا قد اختصرنا فلأن النظرية الغربية متشعبة، ولا يمكن حشد كل الآراء.

2-الخطاب:

2 -1- لغة:

سوف نعرض لمجمل المعاني المعجمية والقاموسية للخطاب والصيغة المشتقة، تمهيدا لتدليل المصطلح ومن أول معانيه نجد:«الخِطابُ: مصدر خاطب، خطب خطابة وخطبة علي المنبر، وعلي القوم ألقي خطبة»[2]، و«مراجعة: الكلام وقد خاطبه بالكلام مُخاطبة، وخطابا، وهما يتخاطبان ويقال: خطب فلانٌ إلي فلان فخطبه وأخطبه؛ أي أجابه»[3]،و«الخطابُ يكلم الرجل صاحبه، وتقضيه الجواب(فعل الخطاب).»[4]

يقول الأخطل:

---

[1]- يمني العيد: في معرة النص، ص:37.

[2]- رشيد محمد رضا: معجم متن اللغة،ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ط)،(د.ت)، مادة،(خطب).

[3]- ابن منظور: لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة (خطب).

[4]- المنجد في اللغة والأعلام: دار الشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط2، 1979، مادة (خطب).

كَلمعُ أَيْدي مثاكيلٍ مُسلّبةٍ يِنْعِيين ضِرْس بَنَاتِ الدَهْر والخطُب.[1]

ما كان هذا المعني في الخطب والخطب إلا لأن الخطاب فيه أمرٌ يستحق الاهتمام ومن ثمة كان الخطاب في القصيدة مرتبطا بقصد الأهمية لأمر ما، أو إخبار بخبر أو استفهام عن أمر وليس الخطاب لمجرد الكلام فقط؛ إذ هناك خطبٌ وأمرٌ، وهناك تعدد في الأمور؛ «ففي النكاح الأمر يقع وإنما تسمى بذالك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة»[2]

والخطبة عند العرب«الكلام المنثور وفحوه التهذيب والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر، وخطيب حسن الخطبة، وجمع الخطيب خُطباء، وفي الحديث الحجاج ابن يوسف: آمن أهل المحاشد والمخاطب؛ أراد بالمخاطب: الخطب جمعٌ علي خير قياس كمثابة وملامح، ومثل جمع مخطبة والمُخطبة والخطاب والمخاطبة مفاعلة من الخطابا والمشاورة. »[3]

كما وردت كلمة الخطاب في القرآن الكريم بمعني القول والحجة علي من يخاطب في قوله﴿وشددنا مُلْكَهُ وَآتيْناهُ الحِكْمة وفَصْل الخِطَاب﴾[4]، ففي هذه الآية يصرف (الخطاب) في علم فصل الخصومات، بمعني المحاجة؛ أي قوة الحجة في الكلام.

و«الخطب: الأمر الذي يقع فيه المخاطب والحال والشأن، ومنه قولهم جَلّ الخطْبُ؛ أي عظم الأمر والشأن، وجمعه: خَطُوبٌ. »[1]

---

[1]– ديوان الأخطل: تحقيق أنطوان صالحاني اليسوعي، دار المشرق المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان،ط2، 1979،ص: 188.

[2]– ابن فارس: معجم متن اللغة،ج2، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط3، (د.ت)،حرف الخاء، ص:198.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، مادة(خطب).

[4]– سورة: ص، الآية:20.

2-2- اصطلاحا:

من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين، فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد يولد في كل زمن ولادة جديدة، وهو كمفهوم لساني يمتد حضوره إلي النصوص المتعاليات من الشعر الجاهلي والقرآن الكريم، وكذا في الدراسات الأجنبية حيث تمثل الأوديسا والإلياذة نماذج خطابات متفردة بغض النظر إلي نوع الخطاب، ومن المفاهيم الموسعة في شرحها للخطاب وبخاصة حينما استعمل في العصر الحديث من حيث معناه العام المتناول في تحليل الخطاب، يحيل علي نوع أنواع التناول للغة.[2]

ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية من حيث أصولها المقترنة بالنطق، فإن استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له أهميته المتزايدة تدخل بمعانيها إلي دائرة الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلي الترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية إلي معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بمصطلح الخطاب؛هو

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطب).

[2]- ينظر: دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 35.

نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح DISCOURSE في الانجليزية ونظيره DISCOURS في الفرنسية أو DISKURS في الألمانية.[1]

أما علي مستوي الاشتقاق اللغوي«فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح الخطاب مأخوذة من أصل لاتيني هو DIRCURSUS المشتق بدوره من الفعل DISCURSERE الذي يعني (الجري هنا وهناك أو الجري ذهابا وإيابا) وهو فعل يتضمن معني التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة الارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلي معاني العرض والسرد».[2]

وقد «اختلفت هذه التعاريف باختلاف المنطلقات الأدبية واللسانية المقاربة لهذا المفهوم، ومن بينها نذكر: الخطاب مرادف للكلام أي الانجاز الفعلي للغة بمعني اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة كما يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية».[3] والخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل[4]، أي رسالة أو مقولة، وبهذا المعني« يلحق الخطاب؛ بالمجال اللساني، لأن المعتبر في هذه الحالة هو موضوع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول، أول اقتراح دراسة هذا التسلسل اللغوي الأمريكي "سابوتي زليق هاريس" .[5]

---

[1]–جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص: 47.

[2]– جابر عصفور:آفاق العصر، ص:47–48.

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص: 21.

[4]– ينظر:المرجع نفسه، ص: 35.

[5]– محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركزة النشر الجامعي، تونس، (د.ط)، 2004، ص: 25.

كما أن الخطاب مؤطر بأنظمة تحديد الأساليب (الأسلوبية)، وهي مجموعة من القوانين الخطابية تشكل الطاقة في إبداع مجاز وتصور في النصوص الشعرية والأدبية، وقتئذ يمكن تحليل السياق الشعري، كما يقول "آية أوشان" يجمع معاني السياق الشعري«المعني التعيني، الحقيقيLE SENS DENOTATIF المرجعي، الخزانة التي تحتوي ملكات لغوية لدلالات لغوية،إجرائية داخل التركيب، فهي تحدد وجود مضامين للوحدات المعجمية المستعملة داخل السياق، وهي حقيقة لدلالات في مستوي السياق وخارجه، غالبا يعود إليها تناسق المعني، فيعينها بوجودها في تحسس سياقات اللفظية Con texte d'énonciation، ويحدد التعيين المنطقي؛ إذ يعلل العلاقة بين الأشكال اللغوية، ومجسداتها في العالم المحسوس المادي والمعنوي.»[1]

وهذه الأنظمة التي تكلم عنها"علي آية أوشان" هي:

- الماهوية: المعني الماهوي (le sens ide ntique)، القواعد الدلالية والتحديدات التي تؤسس العلاقات الموجودة في لغة ما بين العلاقات والمفاهيم.[2]
- الإجرائية: المعني الإجرائي (le sens opératoire)، تلخيص العلاقات والقواعد التركيبية موجودة في لغة ما، وتبيين الكيفية التي بها تتألف العلامات في التعبير، والتغيرات هذه التعابير.[3]
- التضمينية: المعني التضميني (le sens connotation implicative)، والمتعارف عليه تحويل مدلولي، علاقة تعايش منطقي وجمالي بين المعني التعيني والمعنى

---

[1]– آية أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلي القراءة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 39.

[2]– المرجع نفسه: ص: 40.

[3]– ينظر: المرجع نفسه ، ص: 41.

التضميني داخل حقل اللغة، ولكن النص الشعري يقوم بآلية التضمين؛ لأنه علي مستواه تتحرر المداليل من الدوال المعجمية، إذن الهدف من العملية بناء الخطاب اللغوي المتعلق بلغة الشعر متعدد بضوء السياق التلفظي، كما معروف في اللسانيات التلفظ التلفظات؛ أي المعني يكون بفعل التلفظ في الخطاب الأدبي، وطرائق التلفظ والملفوظات داخل المدونات الشعرية، واستنطاق مرجعياته، وهذه الأداة نسميها الأداة السياقية.[1]

وبهذا أصبح مصطلح الخطاب جامع لمصطلحات عديدة ومتنوعة سواء اللسانية، الدلالية، السيميائية، النفسية، الاجتماعية، الأسلوبية، التداولية، وكثير من الحقول الأخرى ، كما يستعمل هذا المصطلح في تحليل النصوص الأدبية والغير الأدبية، وهو معالجة شكلية لموضوع ما شفوية أو كتابية، ويمكن لنا أن نقف علي بعض التعاريف للخطاب عند بعض الرواد الغربيين.

2-3- تعريف الخطاب عند الغرب

إن الحديث عن الخطاب الأدبي وخصوصياته الأسلوبية والجمالية والبحث في أسراره ومكوناته البنيوية والوظيفية، كان دائما موضع اهتمام النقاد ودارسي الأدب في كل الأزمنة وفي جميع الأمكنة.

يعرف الخطاب "بيار جيرو" بقوله:«الخطاب يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع، ليقيم دلالاته حتى لكأن الخطاب هو المعجم لذاته».[2]

---

[1]- ينظر: آية أوشان، السياق والنص الشعري ، ص: 42-43.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،(د.ط)، 2010، ص: 11.

كما يقدم الباحث "إيميل بنفيست" تعريفا للخطاب كان له أثر في الدراسات الأدبية التي تقوم علي دعائم لسانية وأسلوبية، فهو يري أن الجملة تخضع إلي مجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب ومع الجملة–نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات– علي اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وتدخل إلي مجال آخر

حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب، وهنا يمكن أن نعرفها بأنها وحدة الخطاب حسب نظرة "إيميل".[1]

ويقول " أوليفي روبول" في كلامه عن الخطاب أن هذا الاصطلاح صار حاليا إدعاء فارغا من طرف كل العلوم يشتمل بالفعل علي عدة معان:[2]

– المعنى الشائع: الخطاب هو مجموع منسجم من الجمل المنطوقة جماهيريا من طرف نفس الشخص عن موضوع معطى، ومثال ذلك خطاب انتخابي ويمكن أن يعني عن طريق التوسع نصا مكتوبا، لكنه في الآخر جنس محدد جدا.

– المعنى اللساني: المختزل بالنسبة للسانيين المعاصرين، ويعتبر الخطاب (متوالية من الجمل المشكلة لرسالة لها بداية وإغلاق) إنه إذن وحدة لسانية تساوي الجملة أو تفوقها ومثال ذلك في لغة التربية حكمة مقال.

---

[1]– ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 61.

[2]– صابر محمود الحباشة: الأسلوبية لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث لنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص: 108–109.

– المعنى اللساني الموسع: تأخذ اللسانيات الاصطلاح بمعني أكثر اتساعا إنما تقصد بالخطاب مجموع الخطابات بالمعني المختزل المرسلة من طرف نفس الفرد أو من طرف نفس الجماعة الاجتماعية والتي تعرض طبائع لسانية مشتركة.

ويري "رولان بارت" أن الخطاب جملة كبيرة،ومنها يصير السرد جملة كبيرة، وهذا يعني أن الخطاب لا يوجد إلا في جملة؛ لأن الجملة هي القسم الأصغر الذي يمثل كمال الخطاب بأسره لهذا من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منتظما ضمن مجموعة من الجمل. (1)

ولم يبق "بارت" حبيس هذه الرؤية، بل توسعت نظريته حتي صار الخطاب متعة وعشقا وهو عنده حديثه عن النص يري جماع اللغة بين الذات الراغبة والنص، وعندما ما يكون الخطاب تجسيدا لدوافع الذات ينتج إذن خطابا للمتعة، ومتعة الخطاب هنا لا تتعلق بنظرية في الجمال والجميل، بل هو الحديث عن اللغة المتعة من حيث هي بعد في الخطاب نفسه.(2)

إن المتعة واللذة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب، وقد يكون الخطاب اللغة المنطوقة تحت الأسلوب المكتنفة بذاتها؛ لأن الأسلوب صوت مزخرف وتحول أعمي وعنيد ينطلق من لغة تحتية.(3)

---

[1]– ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، 2006، ص: 86.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 87.

[3]– ينظر: جابر العصفور: آفاق العصر، ص: 40.

كما يحدد "تودوروف تزفتان" :تعريفا للخطاب ويحدد نوعين له هما الخطاب النقدي، والخطاب الأدبي، أما الخطاب الأدبي والشعري خصوصا وهو مجال بحثنا يعد منظور التواصلية خطاب يهدف إلي التعبير، حيث يقول: «إن العمل الشعري ليس ممكنا إلا عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفني به عن نفسه، عن كلية إلا أن هذا الفصل لا يتحقق إلا إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، ويخضع لانتظام داخلي ، ومن جهة النظر الخارجية يتحرر الخطاب بحرية وبطريقة مستقلة، وفي داخله يكون منتظما وخاضعا للانتظام».[1]

إذن الخطاب عند "تدوروف" جسم له ذاته وحركته وزمنه ويخضع لانتظام داخلي، ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص.[2]

"جوليا كرستيفا" ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب إذ أنه موضوع للعديد من الممارسات السيمولوجية التي يعتد بها علي أساس أنها ظاهرة غير لغوية، وبمعني أنها مكونة بفضل اللغة ولكن غير قابلة للانحصار في مقولاتها.[3]

أما "فوكو" فقد عمل علي تأسيس مفهوم جديد للخطاب لا يقوم علي أصول ألسنية أو منطقية بل يتشكل أساسا من وحدات سماها بالمنطوقات، هذه الأخيرة تشكل منظومات منطوقية يسميها "فوكو" (التشكيلات الخطابية)، ويعرفها بأنها المنظومة المنطوقية العامة التي تحكم مجموع الانجازات اللفظية، وهذا يقتضي أن الخطاب ليس أكثر من المنطوقات

---

[1]– رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 88.

[2]– المرجع نفسه: ص: 89.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 87.

تنتمي إلي تشكيلة خطابية ما، فهو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع أن تحدد شروط وجودها.[1]

إذن فالممارسة الخطابية ترتبط عنده بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية وتحدد علاقته التاريخية والاجتماعية واللغوية.

ويأتي باحث آخر متأخر هو "هرمان باري" مشككا في صحة ما ذهب إليه بعض السيميائيين عندما ميزو الخطاب عن النص، باعتبار أن النص عبارة عن«فعل الإنتاج الكلامي، مؤكدا في هذا السياق أن الخطاب عبارة عن (نص موجه بسياق)، ليخلص إلي أن الخطاب ليس سوى تمظهر سطحي لنص تحتي[2]، ثم يعود ويفصل بينهما ويعطي مجموعة من الخصائص للخطاب وهي:

- التاريخية: وهي سمة ناتجة من كون الذات القائلة محددة في الزمان والمكان وخاضعة لتأثير القوي النفسية والاجتماعية التي تميز عصر ما، وهذه السمة قد أدركها" فوكو" علي نحو فريد عندما نظر إلي الخطاب أنه محكوم بقواعد تاريخية محكومة دائما بالزمان والمكان، تحدد العصر، أو المجال الاجتماعي، أو الاقتصادي، أو الجغرافي، أو لغوي.[3]
- الاطرادية: حيث ينم الخطاب عن مجموعة من الاطرادات، فيكون بذلك خاضع لقواعد، وهذه القواعد لا تتعلق بالنحوية التي تحكم سلامة تكوين الجمل تركيبيا، بل تتعلق

---

[1]– ينظر: عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص: 104.

[2]– ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص ، ص: 128.

[3]– المرجع نفسه، ص: 129.

بأخرى إستراتيجية؛ يجب أن تكون مقبولة تداوليا، في جماعة مقالية، زد علي ذلك أن الاطردات الخطابية متنافرة تنافر مختلف اختلاف أنماط الأسقية التي تولد الدلالة؛ فعلاقة مقطع خطابي بسياقه: الإحالي، أو المقامي، أو النفسي، أو الجماعي محكومة دائما بمجموعة من الاستراتيجيات.[1]

- الحوارية: وهذا انطلاقا من أن الخطاب الحواري، هو النموذج الأمثل لكل سمة خطابية، لذلك فإن الخطاب يعد من المبدأ- تخاطبا- ومن جهة أخرى فإن التخاطب سابق علي الخطاب؛ لأن الخطابات وهي متفرقة ليست سوى عناصر تستعيد هويتها عند عملية التخاطب؛ لأن المعني الخطابي مقيد وخاضع لتأثير وحدة المعاني الواسعة التي يمكن إسقاطها، انطلاقا من المقطع الذي يتعلق بالأمر.[2]
- كل ممارسة خطابية هي عمليا ممارسة لسيميائية بينية: لذلك لا يوجد أي تنافر بين مختلف أنماط التوجيه السيميائي ، لذا يمكن القول إنه توجد سمة خطابية، بمجرد أن يوجد توجيه ذاتي، وتوجيه سياقي لمقاطع لغوية.[3]
- كانت هذه أهم المواقف الغربية التي كشفت وأعطت تعريفا للخطاب ومنهم من جعله يساوي النص وهناك من فرق بينهما، لذلك لا يهمنا حشد كل التعريفات الخاصة بالخطاب، بل نعرض أهم ما يقربنا إليه ليفك لنا شفراتها.

2-4- الخطاب الأدبي:

تعني عبارة الخطاب الأدبي أن هناك نوعا معينا من أنواع الخطاب، وتعني أيضا أن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي، ولكل من النوعين المذكورين معايير

---

[1]- ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص ، ص: 129.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:130.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 130.

تميزه، والتعرف علي الخطاب الأدبي واستخلاص أدبيته، وتبين هذا الخطاب جملة من الشروط والخصائص والمعايير التي تجعل من خطاب معين أدبيا، وهو ما جعل بعض الدارسين المحدثين يرون بأن هدف علم الأدب ليس دراسة الأدب بل دراسة أدبية الأدب.[1]

وهذا ما يشي لنا بصدق مقولة الذاتية الشعرية، بما يخول من أدوات لتحليل الخطاب، ذلك تبعا لقصد المتكلم، والمنتج للخطاب، لنضع في الذهن أن الدراسة هي بحث في أبعاد القصد المضمنة في قول المتكلم؛ إذ إن عالم الخطاب يتحول من حال إلي حال، وعرف لنا بمقصد الشاعر، وحالته النفسية فلهذا الذاتية والتفاعل هما جوهرالخطاب الشعري.[2]

ولقد اهتم الباحثون في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحريره وخاصة في ميدان النظريات النقدية الحديثة اهتماما بالغا بالكشف عن بنيته والولوج إلي كيفية الخطاب الأدبي، والخطاب حسب " بينفيست" هو«كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدي الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما».[3]

ومنهم من يذهب في تعريفه للخطاب إلي معاني أخري تتكامل في تعريف النص، والمقول «علي أن استعماله للنص مرادف للخطاب ليس من باب التبسيط، كما يري بعض الدارسين؛ لأنه إنما يستند إلي اشتراك فعلي للفظتين، في أداء المعني ذاته(ترادف)، فبعض اللغات الأوربية لا تتوفر علي لفظ يقابل لفظتي الفرنسية discours والانجليزية

---

[1]– ينظر: إبراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدي جرجي زيدان، تحليل رواية جهاد المحبين، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، تحت إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2000، ص: 04.

[2]– ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)،(د.ت)، ص:64.

[3]– إبراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدي جرجي زيدان، ص:04.

discorse، ويشير إلي أن الخطاب والنص يستعملان تبعا للدلالة علي ممارسات خطابية، غير لغوية، كأفلام والطقوس المختلفة، والقصص المرسومة».[1]

ويذهب "جاكبسون" في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي إلي أنه نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلي تحديد ما هية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة، لذلك كان النص حسب جاكبسون خطابا تركيبيا في ذاته.[2]

كما يعرف الخطاب بأنه خلق لغة من لغة لأن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة مبدعة وهي لغة الخطاب الأدبي ويمكن أن نقول أن لغة الخطاب الأدبي هي تحويل لغة من لغة موجودة سلفا.[3]

ويقول نور الدين السد: إن الخطاب الأدبي يأخذ استقراره بعد انجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولا يؤتي له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنه من إبلاغ رسالته الدلالية، غير أن دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية، يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب هو التلميح وعدم التصريح.[4]

وسوف ندرس في الفصل الثاني أين تكمن جمالية الخطاب في قصيدة "أراك عصى الدمع "وأبرز المظاهر الأسلوبية التي جعلت من هذه القصيدة جميلة.

---

[1]–ينظر: دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص: 44.

[2]– ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،(د.ط)، 2010، ص: 11.

[3]– عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، (د.ط)، 2006،ص: 33.

[4]– ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 41–42.

1- البناء العام للقصيدة:

تحدث النقاد كثيرا عن بنية القصيدة العربية، من: استهلال، وانتقال بين الأغراض المختلفة، ومدى إجادة الشعراء هذا الانتقال، أو قلة الإجادة، كما تحدثوا عن الوحدة العضوية أو الموضوعية في القصيدة العربية بإسهاب، وجالوا في سؤالهم: هل يتوفر في القصيدة ذات الموضوعات المتنوعة وحدة عضوية أو موضوعية؟ وهل يشترط ذلك أم لا؟ ثم تحدثوا عن خواتيم القصائد،وماذا اشترط النقاد في هذه الخواتيم، فقد قال "الجرجاني" في ذلك: إن الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، وواضح أن الأوائل، لم يكونوا يخصون ذلك بفضل مراعاة [1].

1-1. المطلع:

وقد أطلق عليه أكثر من مصطلح، منه: حسن الابتداء، وبراعة الاستهلال، ولعل اهتمامهم به ينبع من كونه أول ما يطرق السمع من الكلام، فإن حسن كان داعيا لاستماع ما يجيء بعده من الكلام [2]، فالشعر «قفل، أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة» [3] كما أن إجادة المطلع تعد دليلا على مقدرة الأديب.

---

[1]- ينظر:القادر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1966، ص: 48.

[2]- ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص: 489.

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص: 224.

لذلك اشترط النقاد في المطلع أن يكون دالا على موضوع القصيدة، وغرض الشاعر من نظمها، دون أن يكون في تصريح مباشر، « بل إشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدل بها على قصده من عتاب، أو مدح، أوهجوا،...»[1].

اشترط الشعراء في القصيدة العربية القديمة على أن تبدأ بمقدمة من الممكن أن نسميها: مقدمة تقليدية؛ وذلك لأنها إما أن تكون وقوف على الأطلال أو غزلية، أو مقدمة خمرية، وقل من شذ عن هذا العرف.

لقد رسخ هذه العادة الأوائل من أرباب الشعر، وعلموا العالم بأسره كيف يكون الشعر الجاهلي، ثم جاء من بعدهم الإسلاميون فقالوا الشعر كما تنص عليه شريعتهم، فاحتفظت القصيدة العربية عندهم ببنائها الأصيل المتوارث، ثم جاء بعد ذلك العصر الذهبي (العصر العباسي) قام بعض شعرائه بالتجديد إلى حد ما، ولكننا لا نعدم وجود من حافظوا على النمط الشعري القديم وبدأوا قصائدهم بمقدمات طللية أو غزلية أو خمرية، وفي هذا العصر قامت بعض الخصومات بين أنصار القديم وأصحاب الجديد.

وشاعرنا "أبو فراس الحمداني" هو من بين الشعراء الذين حافظوا على المقدمات التقليدية، وقد بدأ قصيدته كما بدأها العرب الأوائل بمقدمة تقليدية غزلية، وتعتبر قصيدته الرائية أجود روملياته والتي تبدأ بقوله:

أَرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ؟ [2]

ولقد توفر هذا المطلع للقصيدة على ما اشترطه النقاد من أسلوب فخم وقوة مؤثرة، ومن ميزة هذه المقدمة التي بين أيدينا لفت للانتباه، فأول ما يقع في السمع من القصيدة

---

[1]– ابن حجة تقي الدين: خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، (د. ط)، بيروت، لبنان، 2004، ص: 30.

[2]– أبو فراس الحمداني: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، ص: 165.

مطلعها الذي كان فيه نوع من البراعة في إيقاظ نفس السامع بما يؤثر فيها من انفعالات وآثار، كما فيها حالات من التعجب والتشويق من خلال طرحه للسؤال (أما للهوى نهى عليك ولا أمر؟) يدعو إلى الإصغاء و الاستماع وهذا ما جعل الشاعر يراعي القاعدة البلاغية المشهورة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال).

وفي البيت الثاني:

بَلَى أنا مُشْتاقٌ، وَعِنْدِي لَوْعَةٌ وَلكِنّ مِثْلِي لَا يُذَاع لَهُ سرُّ ![1]

حمل في طياته نوع من الاستنجاد والمناجاة لمن يشتاق إليه، فهو أسلوب يبرز بعدا نفسيا يعكس توتر الذات الشاعرة، راعى فيه الشاعر جودة المعنى واللفظ معا، والتي تضمن لوعة الفراق لخليله عن طريق دلالة الأفعال التي تشير إلى وجود ذات يخاطبها الشاعر.

كما أولى الشاعر في مطلعه أهمية كبرى للغة محاولا توظيف زاده اللغوي القديم، فوظف في مقدمته ألفاظ وكلمات ضربت بجذورها في التاريخ وذلك في قوله (إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى) ذكرت في كثير من قصائد الشعراء والتي ترمز إلى شدة الولع والشوق للمحبوبة.

وما نلبث أن نصل إلى ختام مقدمته الغزلية حتى نجده قد زين قلبها بأبيات من الحكمة، فبعد مقدمته المتكونة من ستة أبيات يأتي في بيت قصيدته السابع بحكمة وفيها يقول:

وَمَا هَذِه الَأيَامُ إلاَ صَحَائِفٌ لِأحْرُفِهَا مِنْ كَفَّ كَاتِبُهَا بِشرُ[2]

---

[1]– أبو فراس: الديوان، ص: 165.

[2]– المصدر نفسه، ص: 165.

« ولقد ناقش "محمد حسن عبد الله" في مقالته "شاعر وقصيدة ورأي"، فكرة أن هذه القصيدة ليست غزلية ولا تمت إلى الغزل بأدنى صلة وإنما هي قصيدة رمزية، والمتغزل فيها هنا هي الحرية، الحرية التي ينشدها هذا الأسير، معتمدا على أن:

- حال أبي فراس في الأسر والسجن لا يسمح له بمثل هذه البطولات الغرامية.

- ما ذكر في النص من عشق الشاعر لابنة عمه، وفي المقابل اعترافها هي بأن قتلاها في العشق كثر، وهذا لا يتفق وطبيعة البيئة العربية الإسلامية وما عرف عن العربي من غيرته الشديدة على نسائهم »[1].

وعلى هذا فان النص إذا كان غزليا أو فخرا ذاتيا، وإن كان يحتمل هذا أو ذاك فإن مقدمته جاءت تقليدية غزلية خالصة على غرار شعر القدماء، وهذه القصيدة تندرج ضمن شعر الغربة والحنين وهي تعرف عند أبو فراس بالروميات وهي التي نظمها في الأسر، والتي تنم مقدماتها على الحديث عن السحن والغربة والشوق والحنين إلى الماضي والأهل والأحبة، أما في هذه المقدمة التي بين أيدينا نلمس فيها بعض من القوة التي يتحلى بها الشاعر من قوة الصبر والتحمل رغم اعترافه في الشطر الثاني بلوعته وشوقه إلى محبوبته ووطنه الذي ضحى من أجله.

1-2. التخلص أو الانتقال:

حرص النقاد على الاهتمام بالتخلص لأنه نتيجة طبيعية لوجود مقدمة، تمهد للدخول في الموضوع الرئيسي للقصيدة، لذلك سار شعراء هذا العصر (العباسي) على طريقة القدماء في بناء قصائدهم وإن تحرروا منها في بعض الموضوعات وظهرت القصيدة التي بنيت عل موضوع واحد وعاطفة واحدة وفكرة واحدة.

[1]- محمد حسن عبد الله: شاعر وقصيدة ورأي، www.anwar.com, 20: 18 01/04/2013.

ويعرف التخلص بأنه « هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من المعنى إلى آخر يتعلق بممدوحه، بتخلص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقع في الثاني لشدة الالتئام والانسجام بينهما؛ حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد »[1].

ويعتبر ابن رشيق القيرواني أن الانتقال إلى الموضوع الرئيسي، هو النقلة المعنوية الأبرز بين تلك الموضوعات [2].

وهذا ما نلمسه عند " أبي فراس" في هذه القصيدة " أراك عصى الدمع ".

لقد اشتملت رائية أبي فراس على أغراض شعرية ثلاثة هي الغزل والفخر وتزيين قلبي هذين الغرضين بأبيات في الحكمة، حيث نلمس حسن الانتقال والتخلص عند الشاعر من مقدمته الغزلية التي ظل الشاعر يذكر أحواله وآلامه مع العشق والمعشوقة إلى أن يصل إلى البيت السابع الذي يقول فيه:

وَمَا هَذِه الَأيَامُ إلاَ صَحَائِفٌ لِأحْرُفِهَا مِنْ كَفَّ كَاتِبُهَا بِشر[3]

هنا يأذن الشاعر للحكمة وأبياتها بأن تتخلل بناء القصيدة، وبعد هذا يعود مرة أخرى إلى الغزل، ومن ثم وصف حاله التعيس المصاب بالألم والشجن من جراء عشقه، وكيف أنه حارب قومه وأهله من أجل الإبقاء على هواها، وبعد ذلك يبدأ الشاعر في وصفها قائلا:

تُسَأَلُنِي مَنْ أَنتَ وَهِي عَلِيمةٌ وَهَلْبِفَتي مِثْلِي عَلى حَالِهِ نُكْرُ[4]

---

[1]– ابن الحجة: خزانة الأدب، ص: 329.

[2]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر، ص: 239.

[3]– أبو فراس: الديوان، ص: 165.

[4]– المصدر نفسه، ص:166.

حيث يضع صفات لها يبرر للمتلقي هيامه بها في رزينة نشيطة، حيث روح الشباب بها قوية ولكنها متعنتة له، وهنا نلمس تخلصا حسنا رشيقا دون أن يشعر المتلقي به، انتقل إلى وصف محبوبته في بيت وفي سرعة.

ويظل الشاعر في حديثه عن عشقه وآلامه إلى أن يصل إلى البيت السادس عشر يقول فيه:

فَلا تَنْكُرِينِي يَابْنَةَ العمِّ لِيَعْرِفَ مَنْ أَنْكَرَتهُ البَدْوُ والحَضْرُ [1]

وهنا و بهذا البيت يعلن ميلاد غرض شعري آخر هو: الفخر الصريح لقد اقتطع أبو فراس أكثر من نصف القصيدة في مدح نفسه، "عجزت النساء عن أن يلدن من يقول مثلها في مدح نفسه وفي الفخر بها"، لقد زين أبو فراس قلب الأبيات التي افتخر فيها بنفسه بأبيات في الحكمة، ثم ختم قصيدته بأروع وأجود بيتين قيلا في الفخر الذاتي والقبلي يقول:

تَهُونُ عَلَيْنَا فِي المَعَالِي نُفُوسُنَا وَمِنْ خَطبَ الحَسْنَاء لَمْ يَغْلُهَا المَهرُ

وَأَكْرمُ مِنْ فَوْقَ التراَبِ وَلاَ فَخْرُ أَعزُّ بَنِي الدنيا، وَأَعْلى ذَوِي العَلا [2]

لقد حرص أبو فراس على حسن التخلص في هذه القصيدة واعتنى بالخروج من جزء إلى جزء خروجا يشعر بالتحام الأجزاء والأغراض وتماسكها ولا وجود للحواجز واضحة بينها.

وهذا ما لاحظناه في القصيدة خاصة في إدراج أبيات من الحكمة في كل مرة بين أجزاء القصيدة (أغراضها) دون المساس بتمسكها.

---

[1] – أبو فراس: الديوان، ص: 165.

[2] – المصدر نفسه، ص: 166.

1-3. الخاتمة:

حرص الشعراء على أن يختتموا قصائدهم بأحسن خاتمة، لأنها آخر ما يبقى في الأسماع، فإن كان ابن رشيق القيرواني قد أشار إلى أن مصطلح مفتاح، لم ينس أن يجعل لهذا المفتاح قفلا حيث يقول: « قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الأخر قفلا »[1].

واشترط بعضهم في الخاتمة أن تناسب غرضها، كأن تكون سارية في المديح والتهاني، وحزينة في الرثاء والتعازي، إضافة إلى ذلك أن تكون ألفاظها مستعذبة، وتأليفها جزلا متناسبا، وأن تكون أجود بيت في القصيدة، وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها [2].

ومعنى ذلك أن الخاتمة خلاصة القصيدة، وعدم اهتمام الشاعر بها يعد نقصا ومأخذا عليه، لذلك اعتنى شاعرنا بخواتم قصائده وخاصة قصيدتنا "أراك عصى الدمع" التي ظل الشاعر فيها يتحدث عن تجربته الغرامية المكللة بالأسى والحزن والألم، ثم انتقل بعد ذلك إلى الفخر الصريح بذاته وقومه وذلك محاولة منه لاسترضاء محبوبته وامتلاك قلبها واستعطافه إياها، وأيضا لكي يجعل المتلقي في صفه، ويحشده لنصرته، لقد ختم أبو فراس قصيدته بأجود ما قيل في الفخر الذاتي والقبلي بقوله:

وَ نَحنُ أُنَاسٌ لاَ تَوَسُّطَ عِنْدَنَا لنَا الصَّدْرُ دُونَ العَالمِين أَوْ القَبْرُ

تَهُونُ عَلَيْنَا فِي المَعَالِي نُفُوسُنَا وَمِنْ خَطبَ الحَسْنَاء لَمْ يَغْلهَا المَهرُ

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر، ص 239.

[2]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1964م، ص 246.

وَأكْرمُ مِنْ فَوْقَ التراَبِ وَلاَ فَخْرُ أَعزُّ بَنِي الدنيا، وَأَعْلى ذَوِي العَلا[1]

وقد جاءت الخاتمة حسنة المأخذ مناسبة لغرضها واشتملت على الفخر، فهي أبقى في السمع وألصق بالنفس، فقد جاء فيها نوع من الفخر بالنفس كما هو واضح في أبياته.

2-جمالية اللغة والأسلوب:

تعد اللغة مادة الأدب التي يستعملها الشاعر استعمالا خاصا، وبها ينقل إلى الناس خبرة جديدة، ولغة الشعر تتباين من فن أو موضوع إلى آخر، فلغة الغزل بما فيها من رقة وسلاسة وعذوبة تختلف عن لغة المدح بما فيها من قوة وجزالة وفخامة [2].

فكل غرض من الأغراض له لغة خاصة تلائمه فاللغة عنصرا أساسيا في تكوين القصيدة، لأنها بمثابة المحرك الذي يقود الشاعر إلى التعبير والخلق، والشاعر الماهر النشط هو الذي يتحكم في عناصر اللغة، ويتمكن من توظيفها لإبراز الإحساس الواحد في قصيدته [3].

لذلك أولى العرب عناية بلغتهم من خلال تناولهم لها من جميع زواياها ومكوناتها الظاهرة والباطنية، وذلك جلي في قول عز الدين إسماعيل متحدثا عن مكانتها« هي تلك الصورة القديمة الذي ذهبت إلى أن الألفاظ كالأوعية وأن العرب ربما جعلت كثيرا من الأمتعة في وعاء واحد، فهذه وعاء واحد، فهذه الصورة تعبر لنا في صدق عن تصورهم وإحساسهم بهذه اللغة وطبيعتها »[4].

---

[1]- أبو فراس: الديوان، ص 169.

[2]- محمد بن لخضرفورار: الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية، دراسة موضوعية وفنية، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2009، ص: 200.

[3]ينظر: فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص: 287-288.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 287.

ولأن اللغة هي أداة الفن الشعري ووسيلة إبرازه، لذا يسعى الشاعر إلى تحقيق المعاني بأسلوب شعري، محافظا على الأداة والشعر يمكنه « إلى حد ما أن يحافظ على جمال لغة ما بل يستطيع أن يعيد ذلك الجمال، وينبغي له أيضا أن يساعدها على التطور لتبلغ من التهذيب والدقة في الظروف الأكثر تعقيد »[1].

ولغة الشعر تحيا مع كل قصيدة حياة جديدة، تتوالد فيها المعاني دون أن تخترق القواعد النحوية، بل تستغل الكلمة شعريا لأن: « الكلمة في الشعر تحمل دلالة مختلفة عن دلالتها وفق النظام النحوي المعجمي... فالكلمة في القصيدة تتخذ معناها ودلالتها من السياق والموضوع وترتيبها ضمن الإيقاعات الصوتية في الجملة، ومن سياق اجتماعي وإنساني يفرض نوعا من التأويل في هذه اللحظة أو تلك»[2].

ولاشك أن الشاعر يختار ألفاظه التي يتوقع أن تقوم بعبئ الفكرة، وتؤثر في السامع، مقترنة مع غيرها من العناصر، وهذا العصر ليس عصر بداوة وجفاء، بل هو عصر لمعت فيه مظاهر الحضارة المختلفة لذلك كانت الألفاظ مصقولة مهذبة، أميل إلى السهولة، ولا يحتاج فيها الإنسان إلى كثير من العناء حتى يفهمها، فسهولة الألفاظ مبعثها المطبع لا التكلف وهذا جلي في هذه الأبيات:

أَرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ؟

بَلَى أنا مُشْتاقٌ، وَعِنْدِي لَوْعَةٌ وَلكِنّ مِثْلِي لَا يُذَاع لَهُ سرُّ

إِذَّا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسطتُ يَد الهَوى وَأَذْلَلتُ دَمْعاً منْ خَلائِقِه الكِبْرُ

---

[1]– توماس إلبيروت: الشعر والشعراء، تحقيق محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص: 19–20.

[2]– رمضان الصباغ: في نقد الشعر الغربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1997، ص:132.

تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بَيْن جَوَانِحِي إذا هِي أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ وَالفَكْرُ

مُعَلِلَتِي بِالْوَصِلِ وَالمَوْتُ دُونَهُ إذا مِتّ ظَمْآنًا فَلاَنَزَلَ القَطْرُ

وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الوَفَاء مَذلَةٌ لآنسةٍ فِي الحي شِمَتُهَا الغَدرُ

وَقُورٌ وَرَيْعانُ الصَّبَا يَسْتَفِزُهَا فتأرنُ أَحْيَانًا كَمَا أَرِنَ المَهرُ[1]

إن المتأمل لهذه المقطوعة من مطلع قصيدته "أراك عصى الدمع"، يجد أنه سار على المنهج القديم واتبع طريق القدماء في الاستفتاح بالمقدمات القديمة حيث استهل قصيدته بمقدمة غزلية، وهذا ما كان شائعا.

فهو يصف في مطلع هذه القصيدة حيرة وتعجب محبوبته من صبره الذي لا ينفذ، ودموعه التي لا تنهمر، لكنه يحاول أن يخفف من حدة دهشتها وحيرتها فيبدأ الشاعر بمخاطبتها معلنا أن الشوق قد أضرم النيران في فؤاده في صورة بليغة معبرة عن صدق حالته.

فما حملته لنا هذه الأبيات من آلام وتحسر تعكس لنا كل الانفعالات التي جالت خاطر الشاعر ومشاعر التأسي والوجع والمرض وقمة الألم، فجاءت لغة القصيدة ذات قدرة إيحائية عالية عكست بحق جمالية اللغة والتي تمكن شاعرنا من شحنها انطلاقا من تجربته الشخصية التي زادتها قوة.

كذلك نجد الشاعر يصف حبيبته بقوله:

وَقُورٌ وَرَيْعانُ الصَّبَا يَسْتَفِزُهَا فتأرنُ أَحْيَانًا كَمَا أَرِنَ المَهرُ [2]

[1]– أبو فراس: الديوان، ص: 165.

[2]– المصدر نفسه، ص: 167.

ففي هذا البيت وصف الشاعر محبوبته بصفتين إحداهما نقيضة للأخرى فقد وصفها بالوقار تارة، وتارة أخرى عندما يستفزها بشبابها، ويبدو أن الشاعر شديد الاضطراب بما يعانيه من قرب حبيبته مع عدم قدرته على الظفر بها، فهجرها له ظهر جليا، ومعاناته واضحة في أسلوب تعبيره.

كما تظهر هنا قدرة الشاعر في استخدامه للألفاظ حيث يملك القدرة التي تؤهله لاستخراج عدة معاني من لفظة واحدة وهذه اللفظة يخرجها وهي تحمل بين طياتها مختلف الصور والمشاعر والمعاني التي جسدها الشاعر في قصيدته، كما امتاز بحسن اختيار ألفاظه سواء كانت هذه الألفاظ عربية أم فارسية،حيث أعطت بعدا جماليا في بساطتها وقوتها وبعدها عن التكلف والصنعة، وهي تناسب غرض القصيدة المتنوع بين الغزل والفخر مع أبيات من الحكمة.

ولقد قسمت الألفاظ والكلمات ضمن أربع مجالات:

✓ **المجال النفسي:**

رسمت الألفاظ الدالة على الحالة النفسية، كـ: (الدمع، الصبر، مشتاق، لوعة، صبابة، الهوى، الأحزان) جوا جماليا هادئا حيث نجد هذه الألفاظ ضمن مجموعة من الأبيات وهي:

أَرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ؟

بَلَى أنا مُشْتاقٌ، وَعِنْدِي لَوْعَةٌ وَلكِنّ مِثْلِي لَا يُذَاع لَهُ سرُّ

تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بَيْن جَوَانِحِي إذا هِي أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ وَالفَكْرُ[1]

[1]– أبو فراس:الديوان، ص: 165.

لقد رسمت هذه الألفاظ جوا من الهدوء، فهذا الأمير يجد نفسه أسيرا وراء السجن، بعيدا عن الأم والقوم في قبضة الروم، فتهيج نفسه وتجتاحه الذكريات؛ ذكرى الحب والحكم والحرب، وتفيض مشاعره بالشوق إلى ساحة الحرب وآيات العشق، فكيف إذا اجتمع الحب والقيد، لعلهما ثنائية جمعت بين الإمارة والأسر، وربما هذا هو السر في جمال شعره المطبوع بالطابع النفسي.

✓ **المجال السياسي:**

سيطرت الوحدات الدلالية لهذا المجال على القصيدة، حيث خدمت غرض (الفخر).

وَإِنِي لَجَرارٌ لِكُلّ كَتِيــــةٍ مَعُودةٍ أنْ لاَ يَخلَّ بِهَا النَصرُ

وَلاَ أَصْبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ وَلاَ الجَيْش مَا لَمْ تَأْتِهِ قَبْلِي النُّذْرُ

وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الجَيْشُ كُلَّهُ وَرُحْتُوَلَمْ يَكْشفْ لِأَثْوَابِها سِترُ[1]

فالشاعر في مقام الافتخار والإشادة بالنفس الحربية التي لا تهاب الوغى وتفضل الموت بالاستشهاد على الذل والإهانة وقد جاءت الألفاظ دالة على ذلك: (جرار، نزال، كتيبة، محفوفة، النصر، غارة، الجيش، ....) كما أشارت في نفوسنا معاني عديدة تجسد فروسية الشاعر وشجاعته وصبره، بالإضافة إلى إيحائها لذلك الحزن العميق الذي يعيشه.

✓ **المجال الاجتماعي:**

النزعة القومية تظهر جليا من خلال النص والشاعر عنصر اجتماعي تربطه بعشيرته صلة جد وطيدة، وهو لا يخرج عن تقاليدهم ومبادئهم وأعرافهم رغم أسره ونكرانهم، يلوم ويعاتب ثم يعود ويفتخر، ونجد مجموعة من الألفاظ التي هي ضمن هذا المجال (القوم، الأهل، الواشين....، البدو، الحشر، ...) وكلها جاءت محكمة الدلالة على ما يعنيه

[1]– أبو فراس:الديوان، ص: 167.

الشاعر، فغيرت عن معانيه وأصالة إمارته لأنه أمير حتى في قلبه لا يرضى إلا الشموخ والمكانة العالية.

✓ **المجال الطبيعي:**

اتخذ الشاعر الطبيعة، منهلا يستقي منه ألفاضه التي تخدم غرضه وهدفه، فعبرت (الليل، النار، الماء، الخيل، الفرس، ضبية، المهر، ...) عن ذات الشاعر وواقعه، وأوضحت خاصة الشاعر في انتقاء اللفظ (الطبيعي) الدقيق والموحي في نفس الوقت ولا يوجد أحسن من الطبيعة لرسم الصور وحسن التعبير والإيحاء، وشاعرنا من بين اللذين يتخيرون لغتهم ويحسنون انتقاء ألفاظهم.

كما اعتمد أبو فراس على مجموعة من الأساليب التي مكنته من الإجادة في هذه القصيدة، والأسلوب ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعاني وجودته قد ترقى بالمعاني فتخرجها في كل شيء يدعو إلى الإعجاب [1].

والأسلوب « طريقة الكناية، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني بقصد الإيضاح أو التأثير أو الضرب من النظم والطريقة فيه»[2].

فالأسلوب هو طريقة الشاعر أو الكاتب الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام والفكرة والصورة، وليس الأسلوب اللفظ وحده، وإنما هو مركب من عناصر يستمدها الفنان من ذوقه [3].

ومن بين الأساليب المعتمد في هذه القصيدة نجد:

---

[1]– ينظر: أحمد أمين، في النقد الأدبي، دار كتاب العربي ، بيروت، لبنان، ط4، 1987،ص: 45.

[2]– أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8،2003،ص:33.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 45.

✓ **أسلوب الحوار:**

لقد اعتمد أبو فراس في عرض أفكاره على شكل حوار مشوق للقارئ، وقد بدأ بإعلان أشواقه الملتهبة، حين ينفرد بنفسه حرصا منه على مركزه الاجتماعي، فهو يناجي حبيبته واصفا إياها بالغدر وعدم الاكتراث به، بينما جعل الوفاء سمة بارزة فيه وهذا في قوله:

تُسَائِلِي مَنْ أَنْتَ وَهِي عَلِيمَةٌ وَهَل بِفَتى مِثْلِي عَلَى حَالِهِ نُكرُ

فقلتُ لَهَا: كَمَا شَاءتْ وَشَاء الهَوَى قَتِيلِكُ قَالتْ: أَيُهُـمْ؟ فَهُمْ كثرُ

فَقُلْتُ لها: لَوْ شِئْتِ لَمْ تَتعَنَتِي وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِي وَعِنْدَكِ بِي خبرُ

فَقَالت: لَقضدْ أَزْرَى بِكَ الدَهْر بَعْدَنا فَقُلْتُ: مَعَاذ الله بَلْ أَنْتِ لاَ الدهرُ

وَمَا كَان لِلأَحْزَانْ لَوْلاَكِ مَسْلكٌ إِلَي القَلبْ وَلكِنَّ الهَوَى للبلى جسرُ[1]

في هذه الأبيات ينتقل الشاعر إلى الحوار المباشر بينه وبين محبوبته، فيحكي ما دار بينهما في أسلوب شيق يجعل القارئ متلهف للنهاية ومعرفة السبب الذي جعلها تتجاهله، وهنا تظهر قدرة الشاعر في اختيار الأساليب التي تساعده في نقل أحاسيسه وأحواله في أجود صورة.

✓ **الأساليب الإنشائية:**

وظف الشاعر العديد من الأساليب الإنشائية في قصيدته لتخدم غرضها فقد أكثر من الاستفهام والتمني وهذه الأساليب تتفق وحالة الشاعر، فمرة يتساءل عن حالة محبوبته وعن سبب تبدلها، ومرة بما يختلج في صدره من شوق وحنين وهذا يناسب أسلوب الاستفهام ومرة أخرى يتمنى العودة إلى أهله وإلى عشيقته والعودة إلى الزمن الماضي

[1]– أبو فراس: الديوان، ص: 168.

وهذا يناسب أسلوب التمني كما نجد أسلوب النهى، وسنقوم بتوضيح ذلك على الشكل الآتي:

✓ **أسلوب الاستفهام:**

وهو من الأساليب الإنشائية وتتنوع أنواعه بين الاستفهام الحقيقي والمجازي وكذلك تتعدد أغراضه البلاغية ومن أمثلة الاستفهام في القصيدة نجد:

أرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَـهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ ؟

فقلتُ لَـهَا: كَمَا شَاءتْ وَشَاء الـهَوَى قَتِيلِكُ قَالتْ: أَيُهُـمْ؟ فَهُمْ كثرُ ؟

وَقال أصحابي: الفِرَارُ أو الردى فَقُلْتُ: هُمَا أَمْرَان أَحْلاَهُمَا مرُ[1]

نجد الاستفهام في هذه الأبيات متنوع بين الحقيقي والمجازي ففي البيت الأول نجد استفهام حقيقي وذلك في قوله (أما للهوى نهي عليك ولا أمر)، حيث يسأل الشاعر فيه عن ماهية سلطان الهوى وتأثيره على نفس محبوبته التي أدارت ظهرها له.

وفي البيت الثاني يظهر الاستفهام في قوله (أيهم فهم أكثر) هذا استفهام حقيقي أما تظاهر محبوبته بعدم معرفة الشاعر، وأن الذين يحبونها كثر مما يتعذر عليها تمييزها لشخص منهم، ولقد أفاد هذا الاستفهام في هذين البيتين بصدق عاطفة الشاعر ومدى تأثره وتألمه لفقدانه لمحبوبته وهجرها له، حيث يظهر جليا من خلال هذا الأسلوب مدى حزنه، والألم الذي يعيشه وهو بعيد عن محبوبته؛ ويترك هذا الأسلوب أثرا عميقا في نفس المتلقي ويبين مدى صدق عاطفة الشاعر.

وفي البيت الثالث نجد أن الشطر الأول فيه استفهام مجازي تخييري حيث أن أصحابه يخيرونه بين الهروب من ساحة القتال وبين تلقي الموت فيها وينتظرون منه الإجابة

[1]– أبو فراس: الديوان، ص: 165–166.

فتكون في الشطر الثاني (هما أمران أحلاهما مر)، وقد جاء جوابه ينم عن شخصيته القوية الشجاعة التي لا تهاب الحروب، وهو الذي اشتهر بالفروسية وقد شهد له الروم بذلك.

✓ **أسلوب التمني:**

هو أن يطلب الإنسان بعض الأشياء التي يتمنى حدوثها وقد استخدم أبو فراس أسلوب التمني في قصيدته "أراك عصي الدمع"، ليبرز حنينه وشوقه إلى محبوبته وأهله فهو يتمنى عودة كل ما يفتقده ومن أمثلة أسلوب التمني نجد:

مُعَلِلَتِي بِالوَصلِ والموتُ دونَهُ إِذَا مِتُّ ظَمْآنًا فَلا نَزَلَ القطْرُ[1]

فالتمني في قوله (إذا مت ظمآنا فلا تزل القطر) هذا تمني غرضه الدعاء؛ إذ أن الشاعر يدعو من العشاق إذا مات وهو ظمآنا بسبب العشق، أن يظمئوا هم أيضا كي يشربوا من نفس الكأس التي شرب منها.

✓ **أسلوب النهى:**

وهو الحث على عدم فعل شيء معين، وهو في موضعين هما:

فَلَا تنكريني يابنة العمَّ، إِنَهُ لِيَعرِفُ مَنْ اَنْكَرتِهِ البَدو والحَضْرُ

وَلَا تَنْكُرِينِي إِنني غَيْرُ مُنْكِرٍ إِذَا زلتِ الأقدامِ واستنْزلَ النضرُ[2]

يظهر في هذين البيتين أسلوب النهي الذي غرضه التمني وذلك في قوله (فلا تنكريني يابنة العم) وفي (ولا تنكريني إنني غير منكر)؛ يظهر أسلوب النهي في الشطر الأول، أفاد أن إنكار محبوبته له هو ظلم واقع عليه لا يستحقه، وفي البيت الثاني نهي

[1]– أبو فراس:الديوان، ص: 165.

[2]– المصدر نفسه، ص: 166.

أفاد التأكيد لما جاء من معنى البيت السابق من أن إنكار محبوبته له يتنافى مع منزلة في قومه وعلى هذا فغن الغرض منها هو التمني؛ إذ أن الشاعر يتمنى من محبوبته أن تظل باقية على ذكراه وأن تحبه كما يحبها هو ويطلب منها أن تنتظره حتى يفرج عنه

حيث وظف الشاعر أسلوب التمني رغبة منه في تأكيد صدق عاطفة وتأكيد صدق حبه لابنة عمه التي يتمنى منها أن تبقى على حبه وأن تنتظره حتى يتم فك أسره.

3. جمالية الموسيقى:

يمتاز الشعر عن النثر بعنصر الموسيقى، وبخاصة الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية؛ فالموسيقى والإيقاع من العناصر الرئيسية في الشعر العربي، حمل هذا العنصر في ثناياه الطرب وسرعة الحفظ، زيادة على إثارة العواطف والانتقال، حتى كان الشاعر إذا وصل إلى نهاية القصيدة أو البيت أحيانا، يقابل بالتصفيق والهتاف، دلالة على الإعجاب بالشيء، ولا يعبر عن هذا الإعجاب إلا بعد نهاية الموقف [1].

وعن علاقة الشعر بالموسيقى يرى النقاد أن الشعر العربي لا يستمد موسيقاه من فن آخر هو الموسيقى بل يستمد موسيقاه من مادة وهي اللغة العربية، حيث يكون الوزن الشعري، أو النظم وسيلة إضافية تملكها اللغة، لاستخراج ما تعجز دلالات الألفاظ عن استخراجه، بل إن الموسيقى الشعرية تعد إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، وهذا واضح لكل من يدرس الشعر العربي؛ إذ إن الوزن والقافية عنصران أساسيان لإحداث الموسيقى الشعرية المطلوبة في الشعر [2].

---

[1]– ينظر :شوقي ضيف في النقد الأدبي، ص: 90.

[2]– ينظر: شوقي ضيف في النقد الأدبي، ص: 93.

إذن، فالشعر كلام موسيقي تنغم لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب، ولا ينكر أحد ما للشعر الموزون من إيقاع يساعد على الطرب، وخاصة إذا كان حسب التركيب، معتدل الأجزاء، ويجمع بين صحة الوزن وصحة المعنى.

والموسيقى نوعان: خارجية وداخلية.

3-1. الموسيقى الخارجية:

تبدو الموسيقى الخارجية واضحة من خلال الوزن والقافية والوزن كما يراه ابن رشيق « من أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية»[1]، ويعد الوزن أخص ميزات الشعر، حيث يقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتار والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها [2].

وربط بعض النقاد بين الوزن وموضوع القصيدة، فحازم القرطاجني يؤكد ذلك بقوله « ولما كانت أغراض الشعر، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به التحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان»[3].

ولقد اختار أبو فراس الحمداني أن ينظم قصيدته على بحر كثير الاستعمال في الشعر العربي وهو البحر الطويل المناسب لموضوعي الغزل والفخر إذ جمع بينهما، كما يسيطر على هذه القصيدة النفس الملحمية المستمدة من تدفق المأساة التي حلت بالأمير، وتمثل التفعيلتان (فعولن مفاعيلن) المتكررة في البيت أساسا موسيقيا غالبا على النص الشعري عند الشاعر، ولعل قيمة القصيدة الجملية ترجع إلى الصورة الموسيقية، حيث

---

[1]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص: 134.

[2]- المصدر نفسه، ص: 134.

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 266.

تربط التفعيلة بالحالة النفسية التي أهلت الشاعر للإبداع ودفعته لأن يصب دفقاته الشعرية في نص واحد، أضف إلى أن احترام الشاعر للبحر الواحد أضفى على القصيدة انسجاما وتناسقا وتأليفا... وهي عناصر الجمال الحقيقي التي سبق وأن تحدثنا عنها في ثنايا البحث وأكسبتها أهمية وجدانية تجلت في مقاومة الشاعر داخل الأسر والسجن، وربما أصاب التفعيلات بعض الزحافات والعلل، وهو أمر طبيعي، إذ لا يمكن أن يرد البحر سليما وهذا ما نجده في البيت الأول من القصيدة:

أرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ؟ [1]

أراك عصيي ددمع شيمتك صصبر أما للهوى نهين عليك ولا أمرو

//0/ //0/ /0/0 ///0/ /0/0 /0// 0/0/0//0/0// 0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعليل فعولن مفاعيلن فعول مفاعلين

العروض الضرب

البحر الطويل.

نلاحظ الزحاف الذي يصيب آخر تفعيلة (فعولن) و (مفاعيلن) ففي فعولن تحولت إلى فعول بحذف الحرف المسكون (ن)، وتفعيلة مفاعيلن←مفاعلن بحذف حرف (الياء) وهو نوع من الزحاف يسمى (القبض) الذي يدخل على سبب واحد في التفعيلة، حيث لم يؤثر على وزنها بل ضبط الإيقاع الموسيقي وأعطى نوعا من التسريع تقريبا في أغلب القصيدة، فتكامل التشكيل الجمالي لا يكتفي بالوزن كمعيار في الموسيقى، إنما يحتاج إلى القافية التي أحسن الشاعر اختيارها فجاءت ملائمة للحالة النفسية والشعورية، كونها

[1]– أبو فراس :الديوان، ص: 165.

تتحكم في صورة انفعال الشاعر المرتبط بالفخر والصبر والكبرياء رغم المرارة والمشقة والمأساة التي كان يعاني منها.

وقافية هذه القصيدة من قبيل المتواتر حيث « تتكون من آخر ساكنين وبينهما متحرك واحد يسبق الساكن الأول المتحرك»[1]، فهي في البيت الأول (أمرو)، حيث تتبوأ دورها في الإيقاع والتطريب والترنم ليقوي الأثر الموسيقي للقصيدة.

إن أهميتها المرموقة في الشعر جعلتها تحظى ببحوث جادة من طرف اللغويين والدارسين على الأخص العروضيين منهم، حيث يقول حازم القرطاجني: « أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه وإطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته" [2].

أما الروي: هو حرف يخص القافية، وهو الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه وهو (الراء) وبذلك أصبحت تلقب هذه القصيدة (بالرائية)، حيث تحدث النقاد عن حروف جميلة الجرس ولذيذة النغم كالهمزة والراء... وأخري ثقيلة كـ التاء والثاء...، ولاحظوا أن الراء تصلح للغزل والنسيب.[3]

حفظتُ وضَيَعْتِ المَوَدةَ بَيننَا وأَحسَنَ من بعْضِ الوَفاءِ لكِ العَذْر

بِنفسِي منَ الغَادِينَ فِي الحيِّ غَادَةً هَوَايَ لهَا ذَنَبٌ وبَهْجتها عذر

فقللت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا ولم تسألي عني وعندك بي خبر[4]

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ص: 121.

[2]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 271.

[3]– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1999، ص: 331.

[4]– أبو فراس: الديوان، ص: 165.

فقد أراد أن يحدد قيمة الشعر وجودته، فالشاعر هنا لم يأتي بكلمة القافية بمجرد أنها تضاهي مثيلاتها في التوازي المقطعي وحرف الروي، فالقافية عنده لم تكن زائدة فالشاعر أدرجها ليكمل المعنى الذي قبلها.

و المتأمل لنهائية كل بيت أي الضرب يجد أنها تباينت وحافظت على نوع واحد من الكلمة وهو (الاسم) الذي مثل السكون والثبات المتولد من نفسية الشاعر ومن ثقته بنفسه.

✓ **الجانب الصوتي (البناء):**

نجد الشاعر ينظم الموسيقى في شعره ويصارع بها ليؤثر في المتلقي ويحرك أوتاره بفضل وسائله الصوتية فيعطي هذا أثر جمالي في البناء من نبر وتنغيم وغيرها من الأصوات، ولعلنا أمام نموذج رائع يفرض علينا أن ندرس تركيبه الصوتي من خلال الأصوات المستعملة، استعمل أبو فراس كل الأصوات العربية، ولكنه ركز على ما يتلاءم وشخصيته وموقفه المأساوي، إذا اكتسبت بعضها صبغة وجدانية فضلا عن الصفات التي تتميز بها، وهذا الجدول يضم عدد الأصوات الأكثر استعمالا في القصيدة.

الأصوات المجهورة		الأصوات المهموسة	
الأصوات	عددها	الأصوات	عددها
الألف	تعم القصيدة	التاء	32
الجيم	09	الثاء	02
الدال	11	الحاء	27
الذال	08	الخاء	02
الراء	76	السين	16

الزاي	06	الشين	08
الظاء	60	الصاد	05
القاف	26	الكاف	26
العين	28	الهاء	28
الغين	08	الهمزة	30
اللام	16		
النون	49		
الياء	20		

ويتبين من خلال هذا الجدول أن الشاعر لم يهتم كثيرا بحرفي الباء والطاء بل ركز على الأصوات المجهورة بنسبة تفوق كثيرا نسبة الأصوات المهموسة، وربما هذا يعود إلى طبيعة الموضوع، وغرضه الذي تمثل في الغزل والفخر، والشاعر يتغنى بالحروف الشديدة والرخوة الملائمة لحالته النفسية ويستعمل الحروف المطبقة والمستعملة كالصاد، والضاد والظاء، والغين والقاف في (عصي، البيض، غادة، الخلوف، والقضاء...) التي يرتفع فيها اللسان ويستعلى إلى الحنك الأعلى، وهذه الصفة الصوتية لها علاقة بصفة ذاتية في الشاعر إذ تحمل معاني القوة، والثبات، والمرارة والمشقة.

وكذا الحروف العميقة في المخرج، كالهمزة والهاء والكاف في (أراك، الهزل،...) وغيرها حيث تتطلب جهد وقوة وأين هو جهد الأسير الذي أضعفه الأسر.

ويكثر الشاعر من توظيف اللام المنحرفة التي لابد منها في الكلام العربي، إذ نجدها تتكرر في عدة ألفاظ كقوله: معللتي، الليل، أذللت، ... والتي يقصد الشاعر من توظيفها

تأكيد الموقف الوجداني، وكل هذه الأصوات تحتاج إلى أثر موسيقي يرتبط بالأثر النفسي المتمثل في حرفي الغنة (الميم والنون)، والقصيدة غنية بهذين الصوتين؛ أما الصوت الأبرز هو حرف الراء حيث انتشر في أغلب القصيدة كما أنه حرف الروي وقد استعمله الشاعر نظرا لقيمته الجمالية والنفسية، إذ بفضل ضرباته المتكررة للسان والمرتبطة بهزات القلب وتردد النفس، وهو يعطي بعدا مأساوي وبعض من الحيرة والاضطراب في نفسية الشاعر.

3-2. الموسيقى الداخلية:

لقد اهتم الشعراء بالموسيقى الداخلية لشعرهم كما اهتموا بالموسيقى الخارجية لما لها من أهمية منبثقة من ائتلاف الحروف وتناغمها عن طريق التفنن في استخدام اللغة، فيكون لها نغم موسيقي يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات وترتيبها،وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت بالإضافة إلى ما يتكرر في القافية يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان[1].

3-2-1. التكرار:

من الموسيقى الداخلية، وهو من الوسائل الفنية التي تسهم في خلق العلاقات المتعددة داخل البيت وتميزه بالتوازن، وقد وقف النقاد العرب عند الحروف والألفاظ والجمل ودرسوها دراسة جمالية تبدأ بالحروف، فإن تردد بعض الحروف أو الكلمات يكسب الشعر لونا من الموسيقى تستريح إليه الأذن وتقبل عليه، « وهذه الموسيقى حينما تردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا فليس تكرار الحروف

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقي الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1984، ص:45.

قبحينا إلا حين يبالغ فيه وبخاصة حينما يقع في مواقع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا»[1].

ولقد اتسمت هذه القصيدة بظاهرة منفردة بالنسبة لتكرار الحروف بداخلها، وذلك يكمن في استقلال كل بيت بذاته، حيث إن لكل بيت بعض الحروف التي تتكرر فيه ومن أبرز الحروف التي تكررت بكثرة وبصورة واضحة حرف الراء التكريري أو الترجيعي، حيث انتشر في أغلب الرائية، كما أنه حرف الروي المعتمد، وقد استعمل الشاعر أبو فراس هذا الحرف لقيمته الصوتية الجمالية والنفسية، إذ استطاع أن يضفي حيوية على الموسيقى بفضل ضرباته المتكررة على اللسان والمرتبطة بهزات النفس عند الشاعر.

ومن أمثلة تكرار حرف الراء في القصيدة، عن أبي فراس نجد منها في قوله:

وَقُورٌ ورَيْعَانُ الصَّبَا يَسْتَفِزُّهَا فَتَآرنُ أحيانًا كمَا يأْرِنُ المهرُ

وَيَا رُبّ دَارٍ لمْ تَخفْنِي مَنِيعَةٍ طلعتُ عليْهَا بِالردَى أنَا والفَجْرُ

وَحيٍّ رددتُ الخَيْلَ حَتَى مَلَكِتَهُ هَزِيمًا وردتني البَرَاقِعُ والخُمْرُ[2]

« وتكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي قد يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وان تأثير الحرف لا يرقى في قوته إلى تكرار الكلمة، ولكن مع ذلك للحرف صدى كبير في ذهن المتلقي وعادة ما يكون الحرف المكرر منها منبها للقارئ »[3].

ولم يقتصر الشاعر على تكرار الراء فحسب، بل كرر الألفاظ كذلك ومن أمثلة ذلك نجد في قوله:

---

[1]– ينظر :المرجع نفسه، ص:41.

[2]–أبو فراس: الديوان، ص: 41.

[3]– مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1986، ص:68.

تَحْفلُ حِينًا، ثُمَ تَدْنُو كَأَنَمَا تُنادِي طَلَا بالوادِ أَعْجزَهُ الحضرُ

فَلَا تنكريني يابنة العمَّ، إنَهُ لِيَعرِفُ مَنْ اَنْكَرتِهِ البَدو والحَضْرُ

وَلَا تَنْكُرِينِي إنني غَيْرُ مُنْكِرٍ إذَا زلتِ الأقدامِ واستنْزلَ النضرُ [1]

نجد التكرار في اللفظتين (الحضر، تنكريني) بين الصبر والفخر، حيث يصف مكانته عندها وعند قومه، الذي لا يمكن لأحد أن يتنكر لفارس البدو والحضر الذي لا يهاب الموت ولا الأسر.

وربما يعود هذا التكرار إلى بداهة الشاعر، حيث نراه يلبي نداءه الداخلي ويستجيب لمعاناته النفسية التي كانت تملي عليه كلماته دون مراجعة أو تكلف، ثم للتكرار وظيفة تشمل التأثير الصوتي والإلحاح والتأكيد، وهذا هو مقصد البعد الجمالي المأساوي.

3-2-2. التصريع:

عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة فيضفي عليها شيئا من الرونق يحيي ماءها الندي ويمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل من العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد، ومن ثم يقوم بوظيفة لفت انتباه المتلقي وتجعله يهتز طربا بهذا التركيب، فالتصريع « هو نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه بناء مقاطع في البيت على سجع أو تشبيه به من جنس واحد في التصريف»[2].

ولقد وجد التصريع في أشعار كثير من القدماء والمجددين ومثل ذلك في قصيدة "أراك عصي الدمع" نجد بعض الأمثلة للتصريع التي استخدمها الشاعر في نظمه:

---

[1]- أبو فراس: الديوان، ص 166.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د.ط)،1990،ص: 127

أرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ ؟ [1]

فقد ورد تصريع هنا بين كلمتي (الصبر، أمر)، والتصريع هو اتفاق شطري البيت الواحد مما أكسب النص موسيقى داخلية رائعة جلية، حيث بنا الشاعر قصيدته على موسيقى بحر الطويل، متخذا الراء رويا لها، وقد زاد التصريع، في مطلع القصيدة من الجرس الموسيقي الذي تلذ به الأسماع.

والتصريع هو عبارة عن تفعيلة تطرأ على العروض لتتوافق مع تفعيلة الضرب في الوزن والقافية سواء أكان التغيير بالزيادة أم النقص، ويكثر ذلك في مطلع القصائد[2]، وهذا ما نلاحظه في هذه القصيدة.

3-2-3. الجناس:

ويعرفه "بن المعتز" بقوله:« وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام،... ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[3]، إذن الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، وهو أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى، كما هو تقارب الكلمات من الحروف نوعا وعددا ومنه ما هو تام، ومنه ما هو ناقص، وقد ورد الجناس في القصيدة في قوله:

وَمَا حاجَتِي بالمَالِ أَبْغِي وُفُورَهُ إِذَا لمْ أَفِرْ عِرْضِي فلَا وفَرَ الوَفْرُ[4]

---

[1]-. أبو فراس: الديوان، ص: 165.

[2]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص: 137.

[3]- ابن المعتز: البديع، نشره محمد عبد المنعم خفاجي، ص: 55.

[4]- أبو فراس: الديوان، ص: 167.

وهنا يتضح في البيت نوع من الجناس بين الألفاظ التالية: (وفوره، أفر، وفور، الوفر).

حيث نجد جناس ناقص بين:أفر، وفر/ وجناس تام بين:وفوره ، الوفر.

3-2-4. الطباق:

وقد عرفه علماء البلاغة « الجمع بين المتضادتين في الكلام، أو هو عبارة عن إيراد كلمتين معا في بيت شعري واحد أو فقرة واحدة ولكل واحدة منهما معنى مختلف عن الأخرى، مما يكسب النص موسيقى داخلية ذاتية»[1]، وهو متنوع يكون بين اسمين، أو فعلين ومن أمثلة ذلك في القصيدة نجد:

أرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمرُ

بَلَى أنا مُشْتاقٌ، وَعِنْدِي لَوْعَةٌ وَلكِنّ مِثْلِي لَا يُذَاع لَهُ سرُّ

مُعَلِلَتِي بِالوَصلِ والموتُ دونَه إِذَا مِتُّ ظَمْآنًا فَلا نَزَلَ القطْرُ[2]

والطباق هنا بين لفظتي (نهي، أمر)، و بين لفظتي: (يذاع، سر)،الطباق بين: (ظمآنا، القطر)

ونجد الطباق متنوع ومختلف في الأبيات الآتية:

حفظتُ وضَيَعْتِ المَوَدةَ بَيننَا وأَحسَنَ من بعْضِ الوَفاءِ لكِ العَذْرُ

ولَا رَاحَ يُطْغِينِي بِأَثْوابِهِ الغنى ولا بَاتَ يُثْنِينِي عَنْ الكرَمِ الفقرُ

وتَهلِكُ بَيْنَ الهَزْلِ والجدّ مُهْجةٌ إِذَا مَا عدَاهَا البَيْنُ عَذبهَا الهَجْرُ[3]

---

[1]- أمين أبو ليل: علوم البلاغة، المعاني البديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 214.

[2]- أبو فراس: الديوان،ص: 165.

[3]- المصدر نفسه، ص: 166.

جاء الطباق من خلال هذه في الألفاظ الآتية: بين (حفظت، ضيعت)، وبين (الغني، الفقر)، وبين (الهزل والجد).

ولقد أكثر من استعمال الطباق في هذه القصيدة وكان متنوعا بين الاسم والفعل ومنها أيضا (وقور وتأرن، علمية ونكر، يعرف وأنكرته، أظمأ وترتوي، أسغب ويشبع، الموت ولم يمت وحي).

كل هذه الألفاظ تأخذ أبعادا في مخيلة المتلقي الذي يتفاعل وجدانيا مع القصيدة، كما تدل على تجربة شعرية عميقة وطابع مأساوي وكل هذا ينم على الذوق الجمالي الرفيع عند الشاعر.

وقد ورد هذا العنصر في القصيدة بكثرة بالغة؛ وذلك لمناسبة روح التناقض والرفض والتمرد الشائعة في النص، كما أن للتضاد وظيفة أخر هي: إبراز المعنى وتدعيمه وتأكيده وإقناع المتلقي به عن طريق التضاد.

3-2-5. الترادف:

الترادف هو وجد كلمتين مختلفتين يدلان على معنى واحد، وقد ورد هنا في النص في أبيات متعددة منها في قوله:

أرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمرُ[1]

والترادف هنا بين لفظتي (عصي، الصبر) حيث كلاهما يدلان على معنى واحد وهو الصبر والتحمل؛ وهذا الترادف من شأنه تأكيد المعنى ويوحي إلى شخصية الشاعر الصابرة المتحملة رغم الظروف المحيطة به والمعاناة التي يعيشها.

وفي قوله:

[1]- أبو فراس: الديوان، ص: 165.

إِذَّا اللَيْلُ أَضْوَانِي بَسطتُ يَد الهَوى وَأَذْلَلتُ دَمْعاً منْ خَلائِقِه الكِبْرُ[1]

إن ثمة علاقة ترادف بين (أضواني، وأذللت)؛ وذلك لأن أضواني بمعنى أضعفني وأذللت هنا تحمل معنى الضعف أيضا، أي أن: إذلال الدمع هو نتيجة طبيعية لحالة الضعف، فالترادف هنا في جوهره يقوم على السببية والنتيجة.

وفي قوله:

وَقَلبتُ أَمْرِي لَا أَرَى لِي رَاحةً إِذَا البَيْنُ أَنْسَانِي ألحَّ بِي الهَجْرُ[2]

يتضح الترادف هنا بين لفظتي (البين، والهجر) إذ أن كلتيهما يحملان معنى الترك والفراق.

4.جمالية الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية ركنا أساسيا من أركان النص الأدبي، يستخدمها الأديب للتعبير عن أفكاره ومشاعره وتجاربه ومشاهداته اليومية، وتوصيلها للآخرين بأحد أشكال التعبير القائمة على الخيال.

إن مصطلح الصورة الشعرية مصطلح نقدي عرفه القدماء والمحدثون، ولعل أول من أشار إليه الجاحظ بقوله: « فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير »[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص: 165.

[2]– المصدر نفسه ، ص: 165.

[3]– الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1948، ص: 139.

أما عبد القاهر الجرجاني فقال: « ومعلوم أن سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة، والذهب يصاغ منها خاتم وأصوار»[1].

وقد جاء في لسان العرب أنها « حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، فيقال: صورة الفعل كذا كذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[2]، لكن هذا المعنى اللغوي نجده مقتصرا إلا على الهيئة أو الصفة أي على الشكل الخارجي لا غير، بغض النظر عن ما تحمله هذه الصورة من معاني وإيحاءات، « فهي أية هيئة تثيرها الكلمات بشرط أن تكون معبرة وموحية في آن واحد»[3].

والصورة الشعرية ليست مستقلة بذاتها، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالخيال «فالصورة أداة الخيال ووسيلة الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه، فالخيال هو ذلك الإلهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات أو المعاناة من تحصيل وتفكير»[4].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص: 254.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (صور).

[3]– عماد علي الخطيب: الصورة الفنية، دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي، جهينة للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، (د. ط)، 2006 ص: 34.

[4]– عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر والطباعة، الجزائر، ط5، 2006، ص: 75.

فالمفاهيم التي تناولت الصورة كثيرة ولكن بأوضح معانيها هي طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وكل ذلك من إثارة المتلقي ليشارك المبدع في أفكاره وانفعالاته [1].

وما يهمنا هو تعريف الصورة بالمفهوم الفني، وهو « أي هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد»[2].

أشكال الصورة الشعرية:

4-1. التشبيه:

يعد التشبيه من أبرز الفنون البلاغية وأكثرها تداولا في كلام العرب وذلك لأنه أقرب وسيلة للإيضاح والإبانة والتأكيد، وفي ذلك يقول العسكري: « و التشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا»[3].

ولقد أدرك أبو فراس أهمية التشبيه في الوضوح والإبانة والجمال فكثرت تشبيهاته وخاصة في الافتخار بنفسه، وأصبحت بذلك وسيلة من وسائل التعبير لديه، فقد أبان عن قدرة عالية مكنته من اختيار أفضل الأساليب وأكثرها قدرة على توصيل المعنى المراد للمتلقي.

ومن أمثلة التشبيه في القصيدة نجد:

وَمَا هَذِه الأَيَامُ إِلاَ صَحَائِفٌ لِأَحْرُفِهَا مِنْ كَفَّ كَاتِبُهَا بِشرُ

---

[1]-وجدان الصايغ: الصورة الاستعارة في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر الأخطل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 35.

[2]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط2، 1984، ص: 85.

[3]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 167.

بِنفْسِي من الغادِينَ في الحيّ غَادَةً هَواي لهَا ذَنَبٌ وبَهْجَتُهَا عذرُ

وَقُورٌ ورَيْعَانُ الصَّبَا يَسْتَفِزُّهَا فَتَآرنُ أحيانًا كمَا يأْرِنُ المهرُ

أُسِرْتُ ومَا صَحْبِي بِعزْلٍ لَدَى الوَغَى ولَا فَرسِي مَهْرٌ، ولَا ربهُ غمرُ

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إذا جَدّ جَدُّهمْ وَفِي اللّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتقدُ البَدْرُ[1]

نجد في هذه المقطوعة مجموعة من التشبيهات التي استمدها الشاعر من واقعه وتجاربه، فهذا تشبيه بليغ (الأيام صحائف) إذ أنه صور الأيام بالصحائف التي يكتب عليها وتدون عليها الأحداث ووجه الشبه المشترك بينهما هو الأحداث التي تحدث في تلك الأيام ومن ثم ندونها في الصحائف، وفي قوله (هواي لها ذنب وبهجتها عذر) تشبيهان بليغان إذ أنه شبه حبه لمحبوبته بالذنب، وفي المقابل بهجتها هي عذر، (فتأرن أحيانا كما أرن المهر) فقد شبه هنا نشاط محبوبته بنشاط حركة المهر ووجه الشبه هنا خفة الحركة وتمام الشباب مع الصحة والنشاط الذي تتميز به محبوبته.

وفي (أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى، ولا فرسي مهر ولا ربه غمر) هنا تشبيهان سبقا بنفي إذ أنه ينفي أن يكون فرسه مهرا وقت أسره أو هو ذاته صاحب الفرس غمر في نفس الوقت، هذان التشبيهان المنفيان هما من النوع البليغ المحذوف منه الأداة ووجه الشبه.

أما أجود وأحسن صور التشبيه في هذه القصيدة هو في البيت الأخير من هذه المقطوعة (سيذكرني قومي إذ جد دهم وفي الليلة الظلماء، يفقد البدر) وهو تشبيه ضمني فالمشبه حال الشاعر يذكره قومه إذا اشتدت بهم المصائب والخطوب ويطلبونه، فلا يجدون له أثرا، والمشبه به: حال البدر يطلب عند اشتداد الظلام وكلاهما عزيز المنال،

[1]–أبو فراس: الديوان، ص: 166.

وهذا التشبيه لم يصرح به الشاعر إنما نضمه من سياق الكلام، ومضمونه وفي هذا التشبيه يقدم لنا أبو فراس قمة الفخر بالنفس في أحين صور التشبيه وهذا ينم عن قدرته في التصوير والخيال

4-2. الكناية:

وهي « أن يريد المتكلم إشادة معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»[1].

وفيها يتم تصوير المعنى وتجسيده بصورة واضحة وأقرب إلى الفهم، وأكثر تأثيرا في النفس حيث استهل قصيدته بكناية في قوله:

أَرَاكَ عَصِيّ الدّمْع شِيمَتُكَ الصَّبرُ أَما للهَوى نَهْيٌ عَلَيْك وَلا أَمرُ[2]

والكناية في قوله (أراك عصي الدمع) وهي كناية عن التجلد والصبر والثبات والتحدي، كذلك في قوله (ساحبة الأذيال) كناية عن الموت، وقوله (بسطت يدي الهوى) و (أذكتها الصبابة) و (يغطيني بأثوابه الغنى) وفيها يقرن الشاعر بين المادي والمعنوي إذ نراه يجعل للهوى يد يبسطها في الليل كلما هاج شوقه وأشعلت نار حنينه إلى محبوبته وأهله، كما يجعل للغني أثوابا ويقصد هنا شدة الثراء والرغد.

كما نجد أمثلة أخرى منها:

فأَيْقنتُ أنْ لَا عزَّ بَعْدِي لعَاشِقٍ وَأنَّ يَدِي مِمّا عَلِقتُ بِهِ صِفْرُ

وإِنِي لَجَرارٌ لكلّ كَتِيبَةٍ مَعُودةٍ أنْ لَا يَخلَّ بِهَا النَصْرُ

وإِنِي لَنَزَالٌ بِكلَّ مَخُوفَةٍ كثيرٌ إلى نِزَالِهَا النَظْرُ الشزرُ[1]

---

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص:170.

[2]- أبو فراس: الديوان، ص: 166.

تظهر كناية عن القوة والفروسية في (واني لجرار لكل كتيبة)، وفي قوله:(وان يدي مما علقت به الصفر)، هنا كناية عن خيبة الأمل والحسرة ، حيث يقول أن النفع والطائل الذي عاد إليه من جراء عشقه وحبه كصفر، فهو لم يحضي بأي منافع من عشقه وصار هواه لمحبوبته كأن لم يكن.

والكناية هي إثبات الصفة المدعومة بالبرهان، والمصحوبة بالدليل الذي يؤكد الدلالة التي يتوخاها المبدع؛ حيث أن للكناية قيمة إبلا غية، وينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي، ويتمثل البعد الإبلاغي في الكناية في اللمحة الدالة؛ فالشاعر عندما يدل على المعنى الحقيقي الذي يقصد إليه ستارا لفظيا، يجعل المتلقي متحفزا ومتشوقا لرد هذا الستار، ومعرفة المرمى الذي يسدد إليه وهذا ما لاحظناه في الأمثلة السابقة، وخاصة المثال الأول (أراك عصي الدمع).

4-3. الاستعارة:

وهي لون من ألوان التعبير المجازي، تكون العلاقة فيها بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة مشابهة، والاستعارة أبلغ في النفس وأجمل من التشبيه وأكثر قدرة على تصوير المعنى بشيء من التخيل والمبالغة وإن كانت فرع منه كما يشير إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني بقوله: « وأما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه»[2].

« ويأتي الشاعر بالاستعارة لشرح المعنى والإبانة عنه وتأكيده والمبالغة فيه والإشارة فيه بقليل من الألفاظ»[3].

---

[1]- أبو فراس: الديوان، ص: 167 .

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 24.

[3]- المصدر نفسه، ص: 295.

والاستعارة نوعان منها ما يقوم على الكناية ويسمى استعارة مكنية ومنها ما يسمى بالتصريحية وهي ما يصرح فيها بلفظ المشبه به، أي أنها تلك التي حذف منها المشبه، وأخذ المشبه به مكانه.

وقد جاءت الاستعارة هنا بنمطها الأول: الاستعارة المكنية بكثرة في القصيدة أو غلبت على بقية الصور الأخرى، نأخذ بعض الأمثلة منها:

إِذَّا اللَيْلُ أَضْوَانِي بَسطتُ يَد الهَوى وَأَذْلَلتُ دَمْعاً منْ خَلائِقِه الكِبْر

تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بَيْن جَوَانِحِي إذا هِي أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ وَالفَكْرُ

حفظتُ وضَيَعْتِ المَوَدةَ بَيننَا وأَحسَنَ من بعْضِ الوَفاءِ لكِ العَذْرُ [1]

ففي هذه الأبيات مجموعة من الصور الاستعارية، حيث نجد استعارة مكنية.

في البيت الأول حيث صور الهوى بشخص له يد تبسط وحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهي اليد، وهذا تشخيص للهوى (إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى).

ونجد استعارة تصريحية في (تكاد تضيء النار بين جوانحي) حيث شبه عواطفه وانفعالاته الداخلية بالنار التي من الممكن أن تضيء وتشتعل وقد حذف المشبه وأخذ المشبه به النار مكانه وترك شيء من لوازم المشبه وهي كلمة جوانحي (يقصد عواطفه)، وفي (حفظت وضيعت المودة بيننا) استعارة مكنية شبه فيها المودة والمحبة بشيء مادي يحفظ ويضيع، حفظه هو وضيعته المحبوبة.

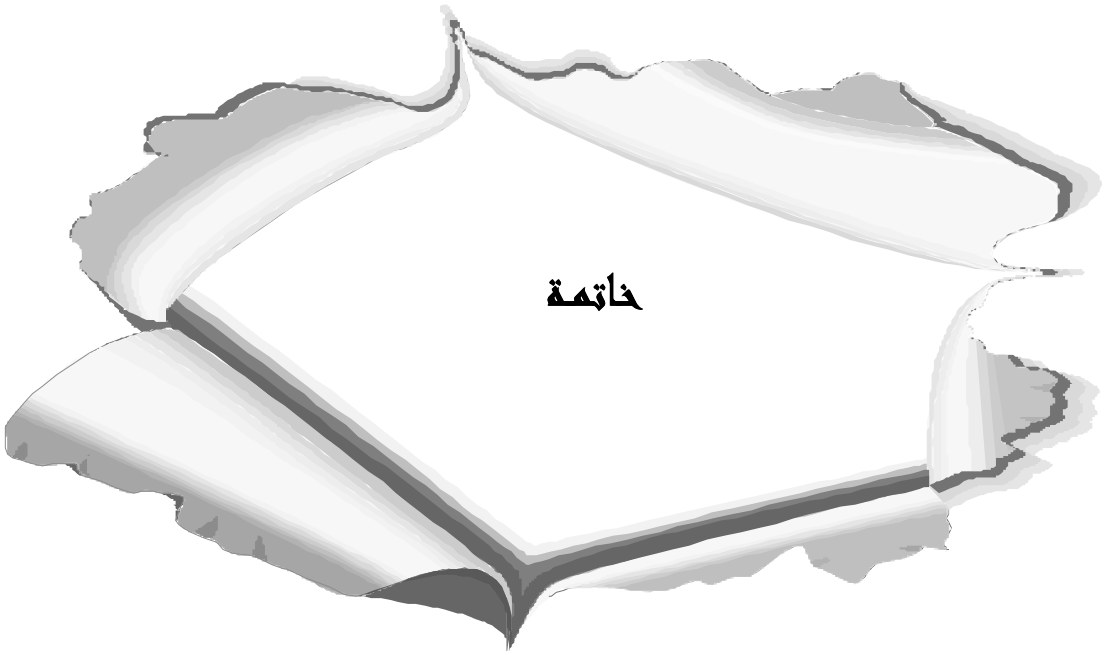
والاستعارة عند تجسيد لما هو معنوي، وإبرازه بصورة حسية ملموسة بالإضافة إلى كون كل صورة استعارية تعطينا تجربة من تجارب الشاعر وهي استعارات مرتبطة بحاله

[1]– أبو فراس: الديوان، ص: 165.

النفسية وبتجربته وبآلامه وما يوحي به نتيجة البعد والأسر وما تحمله من دلالات عميقة .

ولقد استعمل أبو فراس الاستعارة المكنية بكثرة وهذا يدا على براعة الشاعر وقدرته على تحقيق عنصر التشويق في شعره مما يخلق فيه عالما خياليا مليء بالتساؤلات يصل به إلى تحقيق لذة النص وجماله وإيصال مشاعره للقارئ.

إن الصورة الشعرية عند أبي فراس الحمداني ليست مجرد صورة بيانية أو تنميقا وزخرفا للنص الشعري قائم على أدوات بلاغية من استعارة وكناية وتشبيه وما إلى ذلك، وإنما فاقت ذلك لأنها حملت دلالات مختلفة جسدت صورة الشاعر المتألم المغدور من طرف الحبيبة، وحملت دلالة سياسة حربية جسدت صورة الفارس الأسير، كما لها دلالات دينية عبرت عن إيمان الشاعر بالقضاء والقدر واليوم الآخر.



خاتمة

وفي ختام هذا العمل احمد الله الذي وفقني إلى إتمامه ولكني لست واثقا من أنني حققت كل أهدافه ومقاصده فبداخلي شعور ينازعني على أن هناك جوانب أخرى يحتاج إليها وأخاله أمر طبيعي، ولان النهاية مستحيلة ما دام الجمال مرتبط بالحياة، ومادامت الحياة قائمة، والنفس البشرية متحركة.

وقد كانت نتائج هذا البحث كالآتي :

- ✓ إن ظهور الجمال يرتبط بوجود الإنسان وتطوره مرهون بتطور الذات الإنسانية، فهو ظاهرة تنبع من أعماق الفنان، ولكنه حقيقة موضوعية كائنة في العالم الخارجي وبهذا يصبح الجمال معرفة يتقاسمها جانبي الذاتية والموضوعية، إذ يدرك الجمال بالعقل و الوجدان معا فقد يكون الجمال يستدعي نقيضه القبح الذي لابد منه في الدراسة الجمالية فقد يكون العامل الرئيسي في نجاح العمل الأدبي، ها هنا يبرز الفرق بين الجمال الطبيعي و الجمال الفني و يتجلى دور الفنان و غايته في التعبير الراقي، وفي تسخير الطبيعة والإضافة عليها، فالجمال نوع من الارتياح و السرور يراه البعض مرتبط بالنفس مستقلا عن أية غاية أخرى ويضعه البعض الأخر ضمن مجموعة من القيم، ولكنه في الحقيقة انسجام و تناسق أو تأليف قائم على أسس أخلاقية، وقواعد سلوكية وأصبحت الصورة الجمالية عند الغرب والعرب على السواء من خلال النظريتين (الحسية والميتافيزيقية) حيث جعل الجمال الفني غاية مفضلة في الشعر.
- ✓ إن صورة أبي فراس الناطقة بالجمال التي تجمع الأضداد و مجد الإمارة و ذل الأسر وقسوة السيف و قوة القافية، تبعث على البحث في المعرفة مكنونها من خلال أشعاره النابعة من شتى الظروف والمواقف التي عاشها الشاعر والتي تمثلت بالخصوص في قصيدته (أراك عصي الدمع) التي تترجم شخصيته وتصور واقعه

الذي يشكو قسوة الفراق والغدر والشوق إلى الأهل والأحبة، ثم يعود و يفتخر بنفسه و يرجو الحرية و يتمنى تارة أخرى.

وهو في ذلك كله صادق، ينطلق من ذاته المتألمة ليتجه إلى ذوات أخرى موحدا بين الذات و الموضوع.

- ✓ يظهر الحس الجمالي في قصيدة أراك عصي الدمع من خلال التجربة الشعرية التي عكست الواقع الأليم، وذلك من خلال الأساليب الفنية التي استخدمها في بناء قصيدته التي كانت امتداد الشعر القديم.
- ✓ترتكز مواطن الجمال في هذه القصيدة على تجانس العناصر الجمالية و اتحادها وطريقة تناسقها مع بعضها البعض و من انسجام اللغة مع الأسلوب و التي أضفت بعدا جماليها للقصيدة و حسن اختيار الصور الشعرية و التي تعد ركنا أساسيا من أركان النص يستخدمها الأديب لتعبير عن أفكاره و مشاعره بصورة حسية معتمدا في ذلك على خياله.

وهكذا يتحدث الجمال في الخطاب وخاصة الشعر من خلال احترامه للشكل والمضمون، ويكشف ذلك من خلال تناسب التصوير والإيقاع الموسيقى والذوق السليم، وحس مرهف، وخيال خصب، وانسجام اللغة والأسلوب، كلها تعطي للقصيدة رونقا وجمالا من شأنه أن يرفع من قيمة القصيدة بين مجموعة من القصائد.

قائمة المصادر و المراجع

ـ القرآن الكريم

1.المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس: موسيقي الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1984.
2. أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، دار الكاتب العربي، ط2، 1944.
3. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
4. أبي الطيب المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه مصطفي السبيتي، ج2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 1986.
5. احسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1959.
6. أحمد أبو حاقة، أبو فراس الحمداني، دار الشرق الجديد، بيروت لبنان، ط1، 1960.
7. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1999.
8. أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8،2003.
9. أحمد أمين: ظهر الإسلام ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط5، 1969.
10. أحمد أمين، في النقد الأدبي، دار كتاب العربي ، بيروت، لبنان، ط4، 1987.
11. أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد آ، علي مهنا، درا الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.
12. أمين أبو ليل: علوم البلاغة، المعاني البديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
13. إنعام الجندي: دراسات في الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1967.

14.إنوكس وآخرون: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1985.
15.آية أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلي القراءة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
16.بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، ج2، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
17.بند توكر وتشيه: علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، سوريا،(د.ط)،1963.
18.توماس إلبيروت: الشعر والشعراء، تحقيق محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991.
19.الثعالبي: أبو منصور عبدالله بن محمد ، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، *المكتبة التجارية القاهرة، ط2 ،(د.ت).*
20.جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
21.الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1948.
22.جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر، مجلة عالم الفكر، ع1، سبتمر، 2000.
23.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1964.
24.ابن حجة تقي الدين: خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، (د. ط)، بيروت، لبنان، 2004.

25.دولوزغاتاري: ما هي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي، معهد الانماد القومي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1996.
26.دومنيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
27.رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، 2006.
28.رشيد محمد رضا: معجم متن اللغة،ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ط)،(د.ت).
29.ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
30.رمضان الصباغ: في نقد الشعر الغربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1997.
31.رمضان كريب: بذور الاتجاه الجمالي، مؤسسة قاعدة الخدمات الجديدة للطباعة، الجزائر،(د.ط)، 2003.
32.رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان،ط1، 1981.
33.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
34.صابر محمود الحباشة: الأسلوبية لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث لنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.
35.الصايغ وجدان: الصورة الاستعارة في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر الأخطل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

36.صحيح مسلم: تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، دار حياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)،(د.ت).
37.عباس صادق: أمراء الشعر العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الاردن، عمان، ط1، 2002.
38.عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر والطباعة، الجزائر، ط5، 2006.
39.عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط2، 1984.
40.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
41.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
42.عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008.
43.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1974.
44.علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
45.عماد علي الخطيب: الصورة الفنية، دراسة في النقد وتحليل الشعر الجاهلي، جهينة للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، (د. ط)، 2006.
46.عمر رضا كحالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، ج1، مؤسسة الرسالة ، ط1، 1986.

47.غريب جورج: أبو فراس الحمداني، دراسة في الشعر والتاريخ، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط2، 1971.
48.فؤاد المرعى: الفكر الجمالي، مجلة المعرفة السورية،ع 247، أيلول، 1982.
49.ابن فارس: معجم متن اللغة، ج2، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت).
50.فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.
51.القاضى الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1966.
52.لجيريحان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، المؤسسة العربية للدرسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1965.
53.لمحمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، دار العودة للنسر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1987.
54.محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركزة النشر الجامعي، تونس، (د.ط)، 2004.
55.محمد بن لخضر فورار: الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية، دراسة موضوعية وفنية، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2009.
56.محمد بو زواوي: موسوعة شعراء العرب، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2010.
57.محمد راني العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1975.
58.محمد رضا: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

59.محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1980.
60.محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1980.
61.محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
62.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)،(د.ت).
63.محمد هلال غنيمي: النقدالأدبي الحديث، دار العودة لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1993.
64.محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، (د.ت).
65.مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1986.
66.مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تحقيق علي شير، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1994.
67.مصطفى الشكعة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، (د . ط) ، 1958.
68.مصطفى محمد السيوفي: أمراء الشعر في دولة بني العباس، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، 2008.
69.ابن المعتز: البديع، نشره محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي، القاهرة،مصر، (د. ط)، (د.ت).
70.المنجد في اللغة والأعلام: دار الشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

71.ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ج1، بيروت، لبنان، ط1، 1997. ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980.

73.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،(د.ط)، 2010.

74.نيكون أو فيسا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السيقا، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

75..يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3،1985 .

2.المجلات:

1. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، مجلة عالم المعرفة، ع 267، 2001.
2. فؤاد المرعى: الفكر الجمالي، مجلة المعرفة السورية،ع 247، أيلول، 1982.

3.جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر، مجلة عالم الفكر، ع1، سبتمبر،2000.

4.نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال،مجلة المعرفة السورية، ع249، 1988.

3.الرسائل:

1. إبراهيم صحراوي: الخطاب الأدبي لدي جرجي زيدان، تحليل رواية جهاد المحبين، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، تحت إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2000.

4.الإنترنت:

1.محمد حسن عبد الله: شاعر وقصيدة ورأي، www.anwar.com, 01/04/2013 18 :20

2.محمد شحادة عليان: المديح في بلاط سيف الدولة، www.altemawy.com

06/21/2012سا:1620