وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة -
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

البناء الأسلوبي في الروميات لأبي فراس الحمداني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية
تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
عقاق لمياء

إشراف الدكتورة:
جوادي هنية

السنة الجامعية:
1436/1435هـ
2015/2014 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـــان

قال تعالى:

« رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ »

(النمل19)

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا العمل أشكره وأحمده فلا أحصي له ثناء.

أتقدم بالشكر والتقدير إلى من كانت المرشدة والناصحة لي الأستاذة المشرفة

"جوادي هنية"

لما تفضلت به من اهتمام وتوجيه بكل رحابة صدر، كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى كل

أساتذة الأدب العربي .

وفي الأخير أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث خاصة الذي كان

لي سندا خلال مشواري الدراسي.

وآخر دعواي أن الحمد الله رب العالمين، وصلاة وسلاما على نبينا وإمامنا وقائدنا محمد

بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين.

مقدمـــــــة

يعتبر العصر العباسي عصرًا ذهبيا ازدهرت فيه الثقافة العربية وظهر فيه أئمة الفكر وأعلام الأدب العربي شعره ونثره، كما شهد هذا العصر تحوّل الذوق وظهور المؤلفات القيمة، هذا ما جعل الدارسين يهتمون به ويولونه بالغ العناية.

وبالرغم من كثرة الدراسات التي اتخذت من هذا الأدب موضوعا للدراسة، فهذا لا يعني أنّه علينا أن نتوقف عن البحث الأدبي في هذا العصر؛ لأن الثبات في هذه الحالة يخدعنا، فالأدب في حركة دائمة وتطور مستمر، وهذا ما جعل الإبداع القديم موضوعا متجددا لكل باحث.

يقدم التراث الأدبي القديم للباحث مادة خصبة لما تحمله من معاني ومظاهر أسلوبية متنوعة، تجعله يساهم في تطوير الرؤيا الشعرية بصفة عامة.

ومن ذلك ارتأيت أن أتناول البناء الأسلوبي في الروميات "لأبي فراس الحمداني" وهو من بين شعراء العصر العباسي الذين تأثروا بعوامل كثيرة فرضتها البيئة ومجريات الأحداث في عصره.

نظم الشاعر في سجنه قصائد سميت "بالروميات" نسبة إلى مكان أسره وقد عبرت هذه القصائد عن اغترابه وعتابه وشكى من خلالها الزمان الذي جار عليه .

ومن ثم كانت إشكالية البحث تدور حول الخصائص الأسلوبية للروميات التي أطرح من خلالها مجموعة من التساؤلات أوجزها في الآتي:

– ما أهم المظاهر الأسلوبية التي تميز الروميات؟ وما أبرز الأدوات التي اتكأ عليها الشاعر في بناء أسلوبه الشعري؟

– وهل استطاعت هذه الأدوات الفنية أن تعبر عن مواقف الشاعر وعواطفه؟

وقد جرى تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين، حاولت الإحاطة في مدخل البحث ببعض مفاهيمه الأساسية كمفهوم البناء والأسلوب، في حين تناول الفصل الأول: المستوى الصوتي الذي اشتمل على مبحثين، الأول يتمثل في الموسيقى الخارجية وذلك من خلال الوزن، القافية، الروي، أما المبحث الثاني فقد عالج الموسيقى الداخلية فتطرق للتكرار والإيقاع وما يحتويه من تنغيم ونّبر.

أما الفصل الثاني فقد ضم المستويين التركيبي والدلالي، ففي المستوى التركيبي تناولت الجملة والأفعال والأسماء وفي المستوى الدلالي تناولت الصور البيانية والصور البديعية.

أنهيت البحث بخاتمة ضمت بعض ما توصلت إليه من نتائج.

هذا وقد اعتمدت على المنهج الأسلوبي في تحليل الظواهر الفنية، كما استعنت بالمنهج الوصفي والتاريخي.

أما عن المصادر والمراجع التي ساعدتني في إنجاز بحثي فكانت في مقدمتها :

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني.
- الصناعتان " الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس.

اعترض سبيلي وأنا أنجز هذا البحث بعض الصعوبات أبرزها ضيق الوقت الذي لم يسمح لي بالتعمق أكثر في جميع الجوانب الأسلوبية للروميات.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "**جوادي هنية**" على حسن متابعتها لهذا البحث.

مدخـــــــــــــــــــــــــــل

تحديـــــــــد المــفاهيـــــــــم

أولا /البنـــــــــاء:

1- مفهومه لغة

2- مفهومه اصطلاحا

ثانيا /الأسلـــــوب :

1- مفهومه لغة

2- مفهومه اصطلاحا :

أ ــ عند العرب

ب ــ عند الغرب

3- أنواع الأسلوب

ثالثا /الأسلوبيـــــــــة :

1- نشأتها

2- تعريفها

3- اتجاهاتها

أولا/البناء:

1- مفهومه: لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة" بنى" ما نصه:

"بنى البناء وبنيا وبناء وبنى، مقصور وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه والبِنَاءَ والمَبْنِي، والجمع أبنية وأَبْنِياتٌ جمع الجمع، واستعمل أبو حنيفة البِنَاءَ في السُفُنِ، فقال: يصف لوحًا يجعلُهُ أصحابُ المراكب في بناء السُفُنِ، والبنية والبُنية ما بنيته وهو البُنى أو البِنى، بنية وبُنى وبنية وبِنى بكسر الباء مقصور مثل جِزية وجِزًى، وفُلانٌ صحيح البِنْيَةِ أي الفطرة".[1]

من خلال التعريف اللغوي السابق ينصرف معنى البناء إلى:

أن البنية هي أصل الشيء ولبه، ولهذا يقول أبو حنيفة أن اللوح هو الأصل في بناء السفن، وهذا التعريف يربط البنية بالجانب المادي.

2 ــ اصطلاحا:

يعود أصل كلمة "بنية" إلى الجذر اللاتيني"stuere" ومعناه البناء أو الطريقة التي يؤسس عليها مبنى ما، ثم توسع معناه ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من زاوية الرؤية الفنية المعمارية وما يلحق ذلك من جمال تشكيلي، وتذكر المعاجم الغربية أن فن المعمار يستعمل هذا المصطلح منذ القرن السابع عشر.[2]

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، مج-1، 1997، ص 258.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 175-176.

ومن خلال هذا التعريف يمكن القول أن البنية هي أصغر تركيبة يبتدئ بها البناء، وأيضا هي الطريقة التي تتألف بها العناصر مشكلة بذلك شكلا متكاملا سواء أكان جسما حيا أو معدنيا أو كلاما لغويا.

ثانيا/ الأسلوب :

- **مفهوم الأسلوب:**

إن تحديد مصطلح "أسلوب" من أهم أسس التنظير الأسلوبي، الذي من خلاله يمكن للدارس الأسلوبي تعريف الأسلوب تعريفا دقيقا ويتحدد مكوناته وإجراءاته التي شكله، فيحفظ له حقه وقيمته وما يلعبه من دور فاعل في النص، ولابد أن يشهد ذلك نوعا من الانتظام على صعيد الطرح النظري لمفهوم الأسلوب.

1 ــ لغة:

فإذا ما عدنا إلى المعاجم اللغوية القديمة وجدنا علماءنا العرب قد ولجوا هذا الباب وكان لهم حديث ورؤية في تحديد الأسلوب، ففي لسان العرب في مادة "سلب" جاء التعريف: ويقال للسطر من النخيل، أسلوبٌ، وكل طريق ممتد فهو أُسْلُوبٌ، قال: الطريق الموجه والمَذْهَبُ، يقل: أَنْتُمْ في أُسْلُوبِ سوءٍ، ويُجْمَعُ: أساليبَ، والأُسْلُوبُ: الطريق تأخذ فيه.[1]

وفي تاج العروس للزبيدي: والأسلوب بالضم: "الفن"، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين مِنْهُ، والأسلوب، (عنق الأسد) لأنها لا تثنى.[2]

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص143.

[2]– محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، تاج العروس من جوهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، م ج.2، 1994، ص 86.

ومن المجاز: الأسلوب: (الشموخ في الأنف). وإن أَنْفَهُ لفي أسلوبِ، وإذا كان متكبرًا لا يلتفت يمنة ولا يسرة.

قال الأعشى:

ألم تروا للعجب العجيب.

أن بنى قلابة القلوب.

أنُوفُهُمْ مِنَ الفخر في أسلوب.[1]

وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي: سلبه: سَلبًا وسِلبًا :اختلسه، كاستلبه. ورجل وامرأة سلبون وسلابة. والسليب :

المستلب العقل،ج: أسلاب، وشجر طويل ونبات، ومن الذبيحة، أهابها وأكرعها وبطنها، ومن القصبة: قشرها، ولحاء شجر وباليمن منه الحبال، وسوق السلابين بالمدينة الشريفة.[2]

أفهم من خلال هذه التعاريف أن مفهوم كلمة الأسلوب يرتبط ببعدين، بعد مادي ارتبط مدلوله بالطريق الممتد، أو السطر من النخيل. وبعد فني أو معنوي ارتبط مدلوله بأساليب القول وأفانينه، يقال: سلكت فلان طريقه وكلامه على أساليب حسنة أما قوله: أساليب من القول أي: أفانين من القول.

[1]– محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي، تاج العروس من جوهر القاموس، ص 86.

[2]– مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن ابراهيم الفيروزيادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1991، ص 111.

2 ــ اصطلاحا:

2-1- عند العرب:

أراد **ابن قتيبة** بالأسلوب طريقة التعبير وطريقة العرب في النظم، لأن "الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[1] .

وقال أيضا: "واسحب له ألا يسلك فيما يقول الأساليب التي تصح في الوزن ولا تحلو في الأسماع". وأراد به- أيضا- الافتنان في التعبير قال:" وإنما يصرف فضل القرآن من كثر نظره فيه واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب"[2].

والأسلوب عند **القاضي الجرجاني** طريقة التعبير، والأساليب مختلفة باختلاف الأغراض والمذاهب وقد" كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعد منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطباع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع و دمانة الكلام بقدر دمانة الخلق" وقال مشيرا إلى تعدد الأساليب :"ولا أمرك بإجراء أنواع الشعر كله ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك تقسم على رتب المعاني"[3].

ويأتي الأسلوب عند **القرطاجني** الطريقة، وبمعنى صورة التعبير أو هيئته قال: "فالأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[4].

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط.1، 2001، ص77.

[2]- المرجع نفسه، ص 77.

[3]- المرجع نفسه ، ص77.

[4]- المرجع نفسه، ص77.

إذا الأسلوب عند جميع اللغويين كونه لا يتعدى لفظتي الطريق والفن من القول، والطريقة والمنهج، أو المسلك الذي يتبعه الإنسان في سيره، أو في كلامه والفن هو النوع أو الضرب من الكلام أو الشكل الظاهر، لما تراه من ألوان ترسم أو مسالك تحدد في القول أو العمل.

2-2- عند الغرب:

يعد **شارل بالي(charls Bally)** مؤسس علم الأسلوب معتمدا في ذلك على دراسات أستاذه" **فرديناند دوسوسير (F.D)**" لكن "**بالي**" تجاوز ما قاله أستاذه وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، وهو تركيز تلقنه عالم الأسلوب الألماني(Seidler) الذي نفى أن يكون الجانب العقلي في اللغة يحمل بين ثناياه أي يعد أسلوبي وإنما ركز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه.[1]

من خلال المناقشات التي أدارها "**بالي**" في دراسته فعنده تبنى فكرة أساسية ومحورية لها أهميتها في الدراسات الأسلوبية.

حيث يقول:" تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي تدرس الوقائع الحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فصل الوقائع اللغوية على الحساسية".[2]

يقول **بيارغيرو (Pierre Guerond)**:"إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها المعيار والنظام، لقواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن

[1]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1،2003 ، ص 10.

[2]- المرجع نفسه ، ص 10.

يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص"[1].

يرى أغلب منظري الأسلوبية أن :" الأسلوبية علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني، يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية"[2].

يعد الأسلوب البنية الركيزة التي قامت عليها النظرية الأسلوبية فيما تنشغل به عند تعاملها مع النص ومكوناته وحدوده ومفاهيمه وقضاياه.

ثالثا /الأسلوبية:

1- نشأتها:

إذا ما حاولنا تحديد تاريخ مولد علم الأسلوب، أو الأسلوبية، فسنجد أنه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي "**جوستاف كويرتينج**" عام 1886م على أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت. وإذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر، فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة[3].

وقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، ذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها[4].

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ج.1، د.ط، 2010، ص 16.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2006، ص 41.

[3]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الاردن، ط.1، 2007، ص 38.

[4]- المرجع نفسه، ص 38.

ومن هنا يمكن القول أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يُدْرَسُ لذاته، أو يُوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك[1].

2- مفهومها:

يعرفها "**ميشال ريفاتير**":" بأنها العلم الذي يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"[2].

فينتهي في تعريفه إلى: "أن الأسلوبية "لسانيات" تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[3].

وفي الأخير أخلص إلى أن الأسلوبية علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من وسيلة إبلاغ إلى أداة فنية، وأن الأسلوبية من جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب، وأن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها في خدمة الأدب حتى تتحول إلى أسلوبية.

3-اتجاهاتها :

أفضى الاهتمام بالأسلوبيات ونتائجها إلى تنويع حقولها واتجاهاتها والسر في ذلك موضوعاتها المتشعبة التي توسعت بقدر مناحي الحياة الإنسانية، فالبنى الاجتماعية

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 39.

[2]-عبد السلام المسدي، الاسلوبية والأسلوب، ص 37.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

والرؤى الفكرية والابداعية والجمالية هي مادة حيوية يتنافس المتنافسون الأسلوبيون عليها لتطبيق مناهجهم الاجتماعية، والنفسية واللسانية، فصارت الأسلوبية أسلوبيات[1].

3-1-الأسلوبية التعبيرية:

اعتبر "شارل بالي" أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية بين مرسل ومتلقي، ومن هنا يؤكد على علامات الترجي والأمر والنهي، التي تتحكم في المفردات والتراكيب، وتعكس مواقف حياتية وفكرية واجتماعية، ثم تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل ذاته، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية وطريقة "بالي" الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والوسائل اللغوية التي جسدها في النص"[2].

إن هذا الاتجاه أي الأسلوبية التعبيرية تدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير وآثارها على السامعين، وهذه الآثار نوعان طبيعية متبعثة (اجتماعية).

3-2- الأسلوبية الإحصائية:

يسهم الإحصاء إلى حد كبير في تحديد الظواهر المدروسة ولذلك تستعين به كثير من العلوم والمناهج لتقارب الموضوعية العلمية تتوسل بالمقاربة الأسلوبية الواقع الإحصائي للنص، تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية، وتصب فيما يسمى" التعليل الأسلوبي" والمقاربة الأسلوبية تتدرج من الإحصاء إلى البنية، ومن البنية إلى الانتساب، ومن الانتساب إلى الوظيفية، فالبنية المناسبة هي البنية ذات الوظيفة[3].

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 62.

[2]- المرجع نفسه، ص 62.

[3]- المرجع نفسه ، ص 62.

ومنه يمكن القول أن الاتجاه الإحصائي يعتبر عامل مهم في دراسة النص دراسة أسلوبية.

3-3- الأسلوبية النفسية:

وقد تأثر "**ليوشبيتزر**" مبكرا ب"فرويد" ثم تأثر بنظرة "**كروتشة KROTCHA**" و"**كارل فوسلر**" (**Carl Foseler**) إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيا خلافا عن الذات، لتصبح أسلوبية " **ليوشبيتزر**" تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج

بين ما هو نفسي وما هو لساني، فأسلوبيته تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس مستكشفة، عبر اللغة أسلوبها الذي يترشح عنه وضع نفسي معين[1].

وبهذا التصور يمكن القول أن أسلوبية ليوشبيتزر تبحث عن نفسية المؤلف وروحه وذلك عن طريق اللغة.

3-4- الأسلوبية الوظيفية:

شكلت طروحات "**رومان جاكيبسون**" لقضية اللغة والاتصال نقطة مهمة، جدا في تطور الدراسات التي تربط بين اللسانيات والنصوص الأدبية، فهو قد ركز في دراسته للغة على قضية الاتصال. ويرى بأنه إذا كانت أدوات الاتصال غير لغوية لا تقوم بوظيفة نقل الخبر، فإن اللغة تقوم بست وظائف وهي: المرسل، الرسالة، المتلقي، المرجع، القناة، الشفرة. وهذه الأخيرة التي ركز فيها على الوظيفة الشعرية لأنها أبرز الوظائف اللغوية. معنى هذا أن الأسلوبية الوظيفية بحر متموج، أسراره وخفاياه عميقة[2].

---

[1]- رشدي بن قاسمية، الأسلوبية في لامية العرب للشنفري، دراسة في البنية اللغوية، عمار شلواي، مذكرة الماجستير، اللغة والادب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008، ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

3-4- الأسلوبية البنيوية:

ويمثلها كل من " **رومان جاكيبسون**" و"**ميشال ريفاتير**"، وترى أن النص بنية تشكل جوهر قائما بذاته، ذا علاقات داخلية بين عناصره وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من الناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلا في إطار البنية الكلية للنسق[1].

نستنتج مما سبق من بعض اتجاهات الأسلوبية، هو أن الأسلوبية اتجاه يدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي وآثارها على السامعين، والأسلوبية التكوينية تدرس وقائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصلية لكاتب معين. أما الأسلوبية البنيوية فهي تدرس النمط الأدبي وجهازه اللغوي.

[1]- بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، أربد للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن،ط.1، 2010، ص 149.

الفصـــل الأول

المستـوى الصـــوتـي

1 - الموسيقى الخــارجية :

1 -1- الوزن

1-2- القافية

2- الموسيقى الداخـــلية :

2-1- التكرار

2-2- الإيقاع :

2-2-1 - التنغيم

2-2-2- النّبر

تعد الموسيقى الشعرية من أهم الأسس التي يقوم عليها الإبداع الشعري فهي عبارة شيء راقي يسمو بالبيت إلى فضاءات الإلهام والجمال، لذلك لقيت اهتمام العديد من الشعراء منذ القدم، فأخذوا ينظمون قصائدهم على إيقاعات مناسبة لألفاظهم ومعانيهم وتنقسم الموسيقى بدورها إلى قسمين: خارجية وداخلية، وهذا ما سأحاول دراسته من خلال روميات الشاعر "أبو فراس الحمداني" وإبراز أهميتها ومدى قدرتها على تجسيد الأبعاد الجمالية لهذه النصوص .

1 – الموسيقى الخارجية:

إن للموسيقى أثرا بالغا في الخطاب الشعري لا يقل عن أثر الصور لأنها تتآزر مع الصورة لإقامة بنية القصيدة، وهذا الأثر الفاعل للموسيقى هو الذي يفسر اهتمام النقاد بالوزن الشعري ابتداء من النقاد القدامى وحتى النقاد المعاصرين، على أن البنية الموسيقية يجب أن تؤدي وظيفتها بأن تنهض بالنص من أجل إحلاله في دائرة الشعر بحيث يؤدي دوره في التجربة الانفعالية تعبيرا وتوصيلا.[1]

1-1-الوزن :

هو نظام نتعرف عليه من خلال التقطيع وهو ينحصر في كم محدود من التفعيلات تتكرر من كل بيت من أبيات القصيدة والتي من خلالها نتعرف على البحر الشعري.[2] لنقل عن الوزن أنه صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي يغيرها لا يكون الكلام شعرا، وهو خاص بالشعر فلا شعر بلا وزن عند القدماء، وبه يتميز

[1]– ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن،ط.1، 2001، ص215.

[2]– كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفنية والفكرية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر،د.ط،2007، ص626.

الخطأ من الصواب في مجال الشعر[1]. ويعرف **ابن رشيق القيرواني** الوزن بقوله: "الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية ".[2]

وأجد أن **الخليل بن أحمد الفراهيدي** اتبع في وزن الشعر طريقة الوزن الصرفي فجعل الفاء واللام والعين أساسا للتفعيلة، وأضاف إليها بعض حروف الزيادة، وهذه الحروف تكون متحركة وساكنة وأثناء التقطيع نقابل المتحرك أو الساكن بالساكن.[3]

ومما نظمه في البحر الطويل قوله:

أَرَاكَ عَصِي الدَمْعِ شِيمَتُكَ الصَبْــرُ أَمَا لِلْهَــوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمــْرُ؟[4]

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

بالرجوع إلى التقطيع أجد أن بحر الطويل لم يرد صافيا، بل تخلله بعض الزحافات ومنه زحاف القبض الذي هو حذف الخامس الساكن من الجزء وبالتالي تصبح تفعيلة: فَعُولُنْ – فَعُولُ

غير أن هذا الزحاف لم يؤثر على وزنها بل ضبط الإيقاع الموسيقي وفي قصيدة أخرى يقول :

مَصَابِي جَلِيلٌ ، والْعَزَاءُ جَمِيلُ وَظَنِي بِأَنَ اللَهَ سَوْفَ يُدِيلُ[5]

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

---

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2003، ص86.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، ج1، بيروت، لبنان، ط.1،1972، ص134.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط.1، 1993، ص342.

[4]– أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح : خليل الدويهي، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان،ط.5، 2003، ص162.

[5]– المصدر نفسه، ص252.

كذلك قوله :

دَعَوْتُكَ لِلْجُفْنِ القَرِيحِ المُسْهَدِ لَدَي ولِلنوْمِ القَلِيلِ المُشَرَدِ[1]

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

وأذكر من ذلك قصيدته في البحر الخفيف :

يَا خَلِيلِي بِالشَـــــامِ، أَفِيقَا هَلْ تُحِسَانِ لِي رَفِيقًا رَفِيقَا؟[2]

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

وقال أيضا :

هَلْ تَعْطِفَانِ عَلَى العَلِيلِ لَا بِالأَسِيرِ، ولَا القَتِيلِ[3]

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

وكثيرة هي القصائد الأخرى صُبت في قوالب الأوزان الطويلة والتي خدمت الشاعر كثيرًا فكانت إلى الأذواق أقرب وإن النفوس أحبب بحكم العلاقة بين الوزن والموضوع وكلها تتماشى ونبضات قلبه ولواعجه النفسية لتحقق الغرض والهدف الذي سطّره الشاعر.

2-1- القافية :

- تعريف القافية:

القافية كما عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي: " هي من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع ما قبله"[4]. ففي قول أبو فراس الحمداني " **أراك عصي الدمع**":

أَتَعِزُّ أَنْتَ عَلَى رُسُومِ مَغَانِ فَأُقِيمُ لِلْعَبَرَاتِ سُوقُ هَوَانِ [5]

القافية هي: (هوان)

---

[1]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص96.

[2]- المصدر نفسه، ص 225.

[3]- المصدر نفسه، ص273.

[4]- جورج مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.ط، 2008، ص145.

[5]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص339.

- أحرف القافية :

ويعرض في القافية من الحروف والحركات والمسميات المراعيات ستة أحرف وستة حركات، فالحروف: الروي، والوصل، والخروج، والردْفُ، والتأسيسُ، والدخيلُ.

أ- الرَّوي : هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُنسبُ إليه ، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولابد لكل شعر قلَّ أو كثرَ من روي[1]، وأجد في قصيدة "**يا عيد**" لأبي فراس الحمداني:

يَا عِيــدُ مَا عُدْتَ بِمَحْبُــوبِ عَلَى مُعَنَّى القَلْبِ، مَكـــــرُوبِ

يَا عِيدُ قَدْ عُدْتَ عَلَى نَاظِــرٍ عَنْ كُلِّ حُسْنٍ فِيكَ مَحْجُــوبِ[2]

الروي: هو حرف الباء والذي يوضح مدى حزنه وغربته .

ب- الوصل: يكون بأربعة أحرف وهي الألف، الواوّ، الياء، والهاء سواكن يتعين ما قبلهنَّ، يعني حرف الرَّوي، وإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو، وإذا كان مفتوحًا كان ما بعدها الألف، والهاء ساكنة ومتحركة[3]. فمثال الألف الواقعة وصلا قول أبو فراس الحمداني في قصيدة "إلى الله أشكو" :

تَمَنَّيْتُمُ أَنْ تَفْقِدُونِي، وَإِنَّمَـــــا تَمَنَّيْتُمُ أَنْ تُفْقِدُوا العِزَّ أَصْيَـــــــــدَا[4]

⇩

الوصل

[1]- ابن الخطيب التبريزي، كتابي الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،د.ط، 2004، ص117.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص54.

[3]- ابن الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص118.

[4]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص85.

جـــ ــ الخروج: " هو حرف المدّ المتولد من إشباع هاء الوصل المتحرك ".[1]

فهو الألف في قصيدة " إذا كان منا واحد" :

إِذَا كَانَ مِنّا وَاحــدٌ في قَبِيلـــــة عَلاهَا، وَإنْ ضَاقَ الخِنَاقُ حِمَاهَـــــا[2]

الخروج ⇩

د – الرَّدْفُ: "هو حرف مد أولين[3]، يقع قبل الرَّوي دون فاصل بينهما سواءٌ كان الروي مطلقًا (متحركا) أو مقيدا ساكنا، وسمي بذلك لوقوعه خلف الروي كالرَّدف خلف الراكب".[4] ومثال الياء الواقعة ردفا، والرَّوي مطلق في قصيدة: "العزاء جميل":

جِرَاحٌ تَحَامَاهَا الأَسَاةُ، مَخُوفَةُ وَسُقْمَانِ: بَادٍ، مِنْهُمَــا، وَدَخِـيـــــلُ[5]

⇩ الردف

ه– التأسيس:

لا يكون لا بالألف قبل حرف الروي بحرفٍ"[6]، "وقد سميت هذه الألف تأسيسًا، لتقدمها على جميع حروف القافية".[7]

والتأسيس في قصيدة "لعل الليالي إن يعدن" :

أَبِيتُ كَأَنِي للصَّبَابة صَاحِــبُ، وَلِلنَّوْمِ ، مُذْ بَانَ الخَلِيطُ ، مُجَــانـــــبُ[8]

⇩ ألف التأسيس

---

[1]– جورج مارون، علم العروض والقافية، ص150.

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص345.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، مصر،ط.1، 2003، ص24.

[4]– جورج مارون، علم العروض والقافية، ص147.

[5]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص252.

[6]– ابن الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص121.

[7]– جورج مارون، علم العروض والقافية، ص146.

[8]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص60.

و- **الدَّخيلُ:** "هو الحرف الذي بين التأسيس والروي[1]". فالدخيل في قصيدة "ألا لا يُسر الشامتون".

لِمَنْ جَاهَدَ الحُسَّادُ أَجْرُ المُجَــاهِدِ، وَأَعْجَزُ مَا حَاوَلْــتُ إِرْضَــاءُ حَاسِـــدِ[2]

⇩

الدخيل

- أنواعها تبعا لحروفها :

أ - المطلقة المردفة :

"هي المحركة الروي، والتي تشمل على الردف [3]". كقول أبو فراس الحمداني :

أَيَـــــــــا أُمَّ الأَسِيرْ، سقَـــ بِكُرهِ مِنْكَ، مَا لَقِي الأَسِيرُ[4]

غَيْـــــــــثٌ

ب - المطلقة المؤسسة:

" هي المحركة الروي، والتي تشمل على ألف التأسيس"[5]نحو قول أبو فراس الحمداني:

صَبِرْتُ عَلَى اخْتِيَارَكَ واضطِرَارِي وقلَّ، معَ الهوى، فيــكَ انتصــاري[6]

ج - المطلقة المجردة :

"هي المحركة الروي والتي لا تشمل على الردف ولا على التأسيس"[7] نحو قول أبو فراس الحمداني:

يَا ضَارِبَ الجيش بي في وَسْطِ مَفْرِقِه لَقَد ضَرَبتَ بِنَفسِ الصَارمِ الغَضَبِ[8]

---

[1]- ابن الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص122.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص99.

[3]- جورج مارون، علم العروض والقافية، ص159.

[4]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص161.

[5]- جورج مارون، علم العروض والقافية، ص160.

[6]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص184.

[7]- جورج مارون، علم العروض والقافية، ص160.

[8]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص61.

د- المقيدة المردفة:

" هي ساكنة الروي والتي تشمل على الردف"[1] نحو قول أبو فراس الحمداني:

يا خَلِيلَي بالشـــــامِ ، أفيقــا! هَل تُحِسَــانِ لِي رَفِيقَا رَفِيقَا[2]

هــ - المقيدة المؤسسة:

"هي الساكنة الروي والتي تشمل على حرف التأسيس"[3] نحو قول أبو فراس الحمداني:

بِالكُرهِ مِني و اختِيـــــارِك أَن لَّا أَكُـــونَ حَلِيــفَ دَارِك[4]

و- المقيدة المجردة:

" هي الساكنة الروي والتي لا تشتمل على الردف ولا على التأسيس"[5] نحو قول أبو فراس الحمداني:

وَعِلَةٍ لَم تَدَع قَلبًا بِلا أَلَــمٍ سَرَت إلى طَلَبِ العَليا وغَارِبِهَا[6]

من خلال ما سبق أخلص أن الشاعر لم يخرج في موسيقاه الخارجية عن الأوزان والقوافي التي كانت معهودة منذ القدم .

[1]- جورج مارون، علم العروض والقافية، ص160.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص225.

[3]- جورج مارون، علم العروض والقافية، ص160.

[4]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص236.

[5]- جورج مارون، علم العروض والقافية، ص160.

[6]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص55.

2- الموسيقى الداخلية:

إن دراسة الموسيقى الشعرية لا تقتصر على المستوى الخارجي للألفاظ من أوزان وقوافي وإنما توجد موسيقى داخلية تساهم في تكوين النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور الكلام والحالة النفسية للشاعر، فبالموسيقى الداخلية نتعرف على روح الشاعر وعلى الخصائص الفنية التي تبرزها قصائده.

2-1- التكرار:

- **مفهوم التكرار:**

تعتبر اللغة العربية أقدر اللغات على خرق القواعد وتجاوز سننِها، إذ احتضنت الإنزياح والتناص، والرمز والتكرار الذي سأحاول دراسته في روميات أبي فراس الحمداني لتواتره فيها بأشكال مختلفة ولكن قبل ذلك أتساءل ما هو التكرار؟ وما هي أهم أشكاله وأغراضه ؟

- **لغة:**

جاء في لسان العرب: "كرر الشيء وكرره، أعاده مرة بعد مرة أخرى، والكرة: المرة والجمع الكرات. ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذا رددت عليه. وكررته عن كذا كررة إذا رددته والكر: الرجوع على الشيء ومنه التكرار".[1]

- **اصطلاحا:**

"التكرار واحد من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني لتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد في الكلام، والجمال في الأداء اللغوي، والدلالة على العناية بالشيء كرر فيه الكلام، وقد ورد التكرار في آيات القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر العربي".[2]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص135.

[2]- عبد الستار حسين زموط، من سمات التراكيب دراسة تحليلية لمسائل المعاني، مطبعة الحسين الإسلامية، مصر،ط.1، 1992م.ص109.

ويكون التكرار بالحرف أو اللفظ والجملة والمقطع، وهذا التعريف لا يخرج عن تعريف القدماء، ويكون التكرار عادة في اللفظ أو المعنى ولذلك قسم إلى قسمين: تكرار لفظي وتكرار معنوي. وهذا ما فعله "ابن رشيق القيرواني" حيث يرى أن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني. وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل. فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب على الشاعر يكرر اسما إلا على جهة التشويق والإستعذاب إذ كان في تعزل ونسيب".[1]

لكن مهما تنوعت المفاهيم واختلفت التعاريف حول التكرار، فهو ظاهرة عرفتها اللغة العربية منذ القديم، إذ يلجأ إليها المتكلم بغية التوكيد والإفهام وتعميق الفكرة، فما هي إذا التكرارات الواردة في شعر أبي فراس الحمداني؟ وما دورها في إيقاع قصائده؟ وسأحاول الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال استخراج التكرارات المتواترة بكثافة في النماذج الشعرية المختارة .

أ- **تكرار الصوت "الحرف" :**

التكرار الصوتي من أنماط التكرار المنتشرة والشائعة ويتمثل في" تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع القصيدة" .

- تكرار حرف "الراء": ما جاء في قول الشاعر:

أَرَاكَ عَصِي الدَمْعِ شِيمَتُكَ الصَبْرُ أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ؟

بَلَى، أَنَا مُشْتَاقُ، وَعِنْدِي لَوْعَــةٌ وَلَكِنَّ مِثْلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِـــــرُّ[2]

هيمن على القصيدة حرف الراء التكريري أو الترجيعي، حيث انتشر في أغلب الرائية بالإضافة إلى أنه حرف الرَّوي المعتمد، وقد استعمل الشاعر هذا الصوة نظرًا لقيمته الجمالية والنفسية، وإذا استطاع أن يضفي حيوية على الموسيقى بفضل ضرباته

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص70.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص162.

المتكررة للسان والمرتبطة بهزات القلب وتردد النفس، وإن اختيار الشاعر لحرف الراء له قصد دلالي يتمثل في حيرته الدائمة وجلده رغم المآسي والخطوب الملمة به .

- تكرار حرف العين : ما جاء في قول الشاعر:

يَا عِيدُ مَا عُدْتَ بِمَحْبُوبِ عَلَى مُعَنَّى القَلْبِ، مَكْرُوبِ

يَا عِيدُ قَدْ عُدْتَ عَلَى نَاظِرٍ عَنْ كُلَّ حُسْنٍ فِيكَ مَحْجُوبِ[1]

فقد تكرر حرف "العين" في هذه الأبيات ثماني مرات، وحرف العين هو الحرف الثامن عشر من حروف الهجاء، حرف مجهور رخو مخرجه من وسط الحلق ولذلك عدّه القدماء من الحروف المتوسطة، وهذا الحرف بما أنّه "مجهور رخو" هو الحرف المناسب لما أراد الشاعر توصيله وبثه في ذهن المتلقي، لأن الشاعر يريد بهذا التكرار لفت الانتباه، بما يتناسب مع نغمة الشكوى المريرة التي غلقت الصياغة بمجمعها، ويكاد الشاعر بما ينفث كل ما يصدره من مشاعر وآلام .

ب- تكرار الكلمة :

هذا النوع من "أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة"[2]. "وتكرار الكلمات يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في الصور والأحداث لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص".[3]

ورد في روميات أبي فراس الحمداني تكرار للفظ بصورته، أو بمشتقاته. ومن ذلك لقوله:

وَإِنْ هُوَ لَمْ يَدْلُلْكَ في كُلِّ مَسْلَـكٍ ضَلَلْتَ وَلَوْ أَنَّ السِمَاكَ دَلِيلُ

إِذَا مَا وَقَاكَ اللَّهُ أَمْرًا تَخَافُـــــهُ فَمَا لَـكَ مِمَّا تَتَقِيهِ مُقِيـــلُ

وَإِنْ هُوَ لَمْ يَنْصُرْكَ لَمْ تَلْقَ نَاصِرًا وَإِنْ جَلَّ أَنْصَارُ وَعَزَّ قَبِيـلُ [4]

---

[1]- أبو فراس الحمداني ، الديوان، ص54.

[2]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية، بيروت،ط.1، 2004م، ص60.

[3]- حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،د.ط، 2001، ص84.

[4]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص254.

ففي البيت الأول يدللك، ودليل وهما من (دل). وفي البيت الثاني: وقاك و تتقيه وهما من (وقى). وفي البيت الثالث ينصرك وناصرًا وأنصار وجميعها مشتقة من (نصر)، وتكرار هذا الألفاظ تعبر عن نفسية الشاعر أو حالته النفسية التي يعيشها وما بداخله من اشتياق إلى لقاء الأحبة الذين فارقوه، وقالها وقد ثقل من الجِراحِ التي نالته، وهو أسير، وكتب بها إلى والدته ويعزيها .

ج- تكرار الجملة:

"يعتبر هذا النمط أشد تأثيرًا من النمط السابق، إذ يرد في عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية".[1]

وكما ورد في روميات الأسير، تكرار لجمل وتراكيب معينة ولا شك في أن هنا التكرار يدل على رغبة الشاعر في التأكيد على المعنى واستيفائه. ومن الأمثلة على ذلك قوله :

بَنِي عَمِّنَا، مَا يَصْنَعُ السّيْفُ فِي الوَغَى ... إِذَا فُلَّ مِنْهُ مَضْرِبَ وَ ذُبَــابُ؟
بَنِـــي عَمِّنَا لا تُنْكِـروا الوُدَّ إِنَنَـــا ... شِدَادٌ عَلَى غَيْرِ الهَوَانِ صِلاَبُ
بَنِي عَمِّنَا نَحْنُ السَّوَاعِـدُ و الظُّبـــَا ... وَ يُشِكُ يَوْمَا أَنْ يَكُونُ ضِرَابُ[2]

وهنا تكرار لتركيب (بني عمنا) وقوله كذلك أيضا :

أَيَا أُمَّ الأَسير، سَقَاكِ غَيْـــــث ... بِكُرهِ مِنْكَ مَا لَقِي الأَسِيـــرُ
أَيَا أُمَّ الأَسير سَقَاكِ غَيـــــــث ... تَحَيْرَ لاَ يُقِيمُ وَلَا يَسِيـــــرُ
أَيَا أُمَّ الأَسير سَقَاكِ غَيْـــــــث ... إِلَى مَنْ بِالفِدَا، يَأْتِي البَشِيرُ
أَيَا أُمَّ الأَسير لمن تُربـــــــي ... وَقَدَمْتِ الذَوَائِبُ وَالشُعُـورُ[3]

---

[1]- حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص85.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص161.

وهنا تكررت أيا أم الأسير أربع مرات وهي تدل على إبراز وقع الأسر في نفس الأم، ويأتي التكرار لتحقيق أغراض عدة من بينها إبراز المعنى وتقريره في النفس واستمالة المخاطب والمبالغة في التحذير .

2-2-ا لإيقاع Rytheme :

إن كلمة إيقاع انحدرت من أصل إغريقي، لم يكن يفرق بينهما وبين القافية للظن بأنها من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم Themes وبقي الاختلاف سائدًا بين المصطلحين "الإيقاع والقافية" لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة، وبقي هذا المفهوم سائدًا إلى غاية القرن السادس عشر، حيث ثم التفريق بين المصطلحين وأصبح كل منهم دلالته ومعناه المستقبل بالحس الفني المتميز.[1]

- الإيقاع عند الغربيين :

ورد تعريفه في القاموس الفرنسي بأنه "وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الإختلاف في الزمن بين القوة والشدة"، أما الموسوعة العالمية فإنها تنظر إلى الإيقاع من خلال تعريف تكوين صنفين على الأقل ما يلي: البنية Structure الزمنية، الحركة Mouvement والمعمول به هو البنية الزمنية "إلا أن الثلاثية المذكورة لا يمكن الإستغناء عنها، وهي لا تغفل عنصر الشكل والرجوع، لاستجابة الوزن والنظم الشعري، ولأن الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع إلى أصل الذات.[2]

يرى الشاعر الفرنسي بودلير "ch . boaudaire" وبحسه الشعري أدرك أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنى عنها ولهما ميزة مشتركة عميقة لا خلط بينهما، لأنهما كما يقول "يستجيبان إلى الحاجيات الخالدة و الرتيبة والسيمترية والمفاجئة".

[1]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص80.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص90.

هنا أطروحة بودلير خرجت عن المفهوم السائد الذي يخضع بالضرورة إلى الرتابة Monotonie والإيقاع وانسيابه والسيمترية Symétrie التي تهتم بقياس الأزمنة والأمكنة المتشابهة بلا زيادة أو نقصان والمفاجئة Surprise التي تحدث اهتزازًا نفسيًا واستفزازًا جماليًا نتيجة التوقع والخيبة .

ينظر"**إيمل بنفينست Benvenist** إلى الإيقاع على أنه زئبقي وخاصة في الجانب النظري، إذ من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع لتسربه وعدم ثبوته أما في الجانب التطبيقي فيعد شيئا بديهيا يمكن للجميع إعطاؤه المفهوم المناسب".[1]

يرى "**بنفينست**" على أنه من السهل تحديد الإيقاع في الجانب التطبيقي وفقاً لما يناسب القارئ أما في الجانب النظري يجد صعوبة في تحديده نظرًا لعدم استقراره.

وهكذا صار مصطلح "الإيقاع" بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسيقيين، وهو الأصل والعرضيين هم الفرع والشعراء هم المنتجون والنقاد هم المقيمون، ثم زحف رويدًا إلى مجالات أخرى كالرسم والنحت والرقص ...إلخ.

ويرى "**ريتشارد**" أن الإيقاع هو نسيج من التوقع والإشباعات والاختلاجات المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع.[2]

يحيلني هذا التعريف إلى أن ريتشارد يهتم بالكلمة بحد ذاتها باعتبارها أساس الإيقاع، إذ لا يعطي اهتماما لأحرف الكلمة، وهي متناغمة وخاضعة لتنسيق منتظم .

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص961.

[2]– محمد علوان سليمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، اسكندرية، مصر، ط.1،2010، ص21.

- الإيقاع عند العرب :

يعتبر **ابن طباطبا العلوي** من الأوائل الذين استعملوا مصطلح الإيقاع في كتابه عيار الشعر لما قال: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة المعنى وعذوبة اللفظ وصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقصه جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[1]

يحيلني النص على الجمع بين الوزن والإيقاع وأن الإيقاع مقترن بالشعر الموزون وبهما يحصل الطرب للفهم، أي الإنشاء وإدراك حسن التركيب وصحة المعنى .

أما المحدثين العرب من تطرقوا لمسألة الإيقاع نجد كل من "ابراهيم أنيس" يستعمل موسيقى الشعر و"شكري عباد" يستعمل موسيقى الداخلية ومن يستعمل الموسيقى العروضية الدكتور "بسام الساعي" والملاحظ عن هؤلاء ميلهم إلى استعمال مصطلح "الموسيقى" للفطرة التي نشأ عليها أجدادهم لأنهم كانوا يميلون إلى الموسيقى أكثر من ميلهم إلى الشعرية .[2]

الإيقاع عنصر هام من عناصر المكون الشعري، فهو الذي ينظم موسيقى القصيدة، ونصه الشعري يصارع ليؤثر في المتلقي ويحرك أوتاره بفضل وسائله الصوتية واللغوية التي تتصل بالتركيب أو السياق فيصبح المكون الصوتي فاعلية وأثر جمالي في البناء الشعري مشكلا خلفية متباينة للموضوع، إذ يتوقف جمال الأسلوب على صفة الصوت وأهميته، وعلى الوقعة الدلالية بما في ذلك من نبر وتنغيم... وتفاعل كل هذه الجماليات داخل نسق يكشف عن إيحاءها وزمتها، وبواطن النفس الشاعرة .

---

[1]- أحمد بن طباطبا العلوي، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط.2،2005، ص34.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص84.

ولعلني أمام نموذج رائع يفرض علي أن أدرس ترطيبه الصوتي ألا وهي قصيدة "**أراك عصي الدمع**" التي مطلعها:

أَرَاكَ عَصِي الدمع، شِيمَتُكَ الصبر أما للهوى نَهيٌ عَلَيكَ ولا أمر[1]

***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 جدول يضم عدد الأصوات الأكثر استعمالا في القصيدة.

الأصوات المجهورة		الأصوات المهموسة	
الأصوات	**عددها**	**الأصوات**	**عددها**
الألف	347	التاء	115
الجيم	16	الثاء	07
الدال	49	الحاء	32
الذال	10	الخاء	14
الراء	147	السين	35
الزاي	14	الشين	19
الباء	39	الصاد	22
الضاء	05	الفاء	27
الظاء	06	الكاف	31
القاف	38	الهاء	38
العين	33		
الغين	09		
اللام	131		
النون	54		

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص162.

الياء	108		
الميم	95		
الواو	87		
الهمزة	02		

ويتبين من خلال هذا الجدول أن الشاعر لم يهتم كثيرا بحرفي الشين والتاء بل ركز على الأصوات المجهورة بنسبة تفوق كثيرا نسبة الأصوات المهموسة، وربما هذا يعود إلى طبيعة الموضوع، وغرضه الذي تمثل في الفخر بصفة عامة.

والشاعر في هذا المقام يغتني بالحروف الشديدة والرخوة الملائمة لحالته النفسية. ويستعمل الحروف المطبقة والمستعملة كالصاد والضاد والظاء والغين والقاف والخاء في **(عصي، البيض، ظمياء، غادة، الخلوف، والقضاء...)** التي يرتفع فيها اللسان ويستعلي إلى الحنك الأعلى، وهذه الصفة الصوتية لها علاقة بصفة ذاتية في الشاعر إذ تحمل معاني القوة والثبات والمرارة والمشقة .

وكذا الحروف العميقة المخرج، كالهمزة والهاء والكاف في:أراك ،الهزل... وغيرها التي يجد فيها الشاعر صعوبة وثقلا في مخرجها، حيث تتطلب جهدا وقوة وأين هو جهد الأسير الذي أضعفه الزمن؟

لاشك أن أبا فراس يملك من القدرة والاستطاعة وإلا كيف يتحمل وطأة الأسر؟ ويثبت على خطوب الدهر ولعلها تحمل دلالات الصبر والشجاعة والقوة، وهي دلالات نفسية أكثر منها صوتية ترتبط بشخصية الشاعر ومكوناته الذاتية .

وتميزت قصيدة أبي فراس بظاهرة الأصوات الطويلة (حروف المد واللين) فحينما تقرأ قوله :

تَكادُ تُضيءُ النَّارُ بينَ جوانِحِي إِذا هِيَ أَذْكَتْهَا الصَّبَابَةُ والفِكْرُ[1]

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص162.

وقال أيضا :

بِنَفْسِي، منَ الغَادِين في الحَيِّ، غادةٌ هوَايَ لهَا ذنبُ، وبهجتُهَا الغدرُ[1]

أجد أن الصوت الطويل يمثل نسبة عالية، وهو ما تستدعيه تجربة الشاعر، لأن الأصوات الطويلة هي التي وجدها تقوي على الاستجابة لطبيعة التجربة النفسية، فيعبر كل حرف من حروف المد عن أنة من أناته الحادة فيتوافق طول الزمن مع طول الصوت، وتمتد الأمواج النفسية لتتشكل نغمة موسيقية هادئة .

أ- **التنغيم:**

اجتهد كثير من البلاغيين في اتخاذ تعريف شامل جامع لمصطلح التنغيم واجمعوا على أنه يعنى: "بالتغيرات التي تطرأ على درجة الأصوات أو بمعنى آخر للتغيرات في درجة الموسيقى التي تنتهجها الأحبال الصوتية، ففي الكلام العادي نلاحظ أن درجة الصوت في تغير مستمر، فعندما تكبر نقول أن هناك تنغيم متوازن أي أنه رفع الصوت وحفظه في أثناء الكلام للدلالة على النفي أو الاستفهام وغير ذلك، فهو الذي يفرق بين يتوصل إليها من خلال التنغيم الذي يقوم بوظيفة تحديد الوحدات المعنوية الكبيرة في الكلام ".[2]

ب- **النَّبر:**

"هو ارتفاع في علو "Lourdes" الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين يطيع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة وعلى نحو أكثر دقة يمكن القول إن كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من علو شديدة أو ضعيفة وإن درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرًا ويحدد بعض الدارسين

[1]- أبو فراس الحمداني، الديوان ، ص163.

[2]- فضيلة مسعودي، التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية قراءة نافع أنموذجا، دار حامد، عمان، الأردن، د.ط، د.س، ص40.

أربعة أنواع من النبر: الأولى Prémery، الثانوي Seconder والنبر من الدرجة الثالث Tertiaire الضعيف ومنهم من يجعله ثلاثا فقط، الأول والثاني والضعيف، ومنهم من يجعله اثنان: القوي والضعيف.[1]

يعتمد الشاعر في رائيته على النبر المرافق للمد وهذا الاجتماع له ما يبرزه جماليا ونفسيا إذ تكتسي الكلمات ضمن السياق صبغة جمالية، وتأكيدا نفسيا عميقا، حيث أن وقوع الشريعة بعد الحروف الطويلة في الكلمات التالية: "أراك، يزاع، النار، جوانحي، الزمان، الصبابة، الأحزان، كتيبة، مخوفة، أثوابه، الأذيال،البيض، غارة ..." شحن نفس الشاعر وزاد من استمرارية المأساة ، التي كان يتلظى بنارها، ويتجلى ذلك بوضوح في الكاف والعين، الراء، النون، اللغوي في الكثير من الحروف ذاتها(إذ يكثر على الهمزة و النون).

وهذا التوافق بين الطول والنبر من شأنه أن يحي في الشاعر روح البحث عن الحروف المناسبة للإلحاح والتوكيد عن بداخله، فيرتاح لها كما نراه في كلمة "أراك" حيث طال النفس وامتد الأسى وتواصلت الآهات لتقف وتعلن عن صرختها العميقة مثلتها كاف الخطاب أو الباء في كلمة "الصبابة" وهذه الوقفة توحي بالجدد الوجداني والذوق الايقاعي الجمالي اللذين أمدا القصيدة بعدا جماليًا مأساويًا.

وإذا نظرت في روميات أبي فراس الحمداني فإنني أكون أمام أعمال فنية متماسكة من خلال الوحدة الصوتية مشكلة إيقاعات مناسبة تعزى إلى حالات نفسية مختلفة وانفعالات متأرجحة. وقد اعتمد الشاعر الوزن الذي يقوي حالات الاهتزاز والانفعال الطبيعي يكون ضمن تموجات صوتية دالة على الحالة الداخلية وكلما ازداد الانفعال اقترب الحديث العادي من الوزن الشعري، فيتوالد المعنى من الوزن والوزن من المعنى وهما يتوالدان من الحالة الشعرية .

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص93.

وإكثار الشاعر من الأوزان الطويلة له علاقة جد وطيدة بالحالة النفسية، فالبحر الطويل، البسيط، الكامل، الخفيف، السريع، الوافر،المسرح،المتقارب،الرمل، المديد ... يناسب الأحداث الحزينة التي عاشها في الأسر من لوعة فراق وحمى شوق إلى البلد والأهل إلا الأم الوحيدة والخليفة يشتكي جرح القلب وأسر الروم.

فمجمل قصائد الشاعر جاءت على وزن البحر الطويل وذلك لأنه رأى فيه طول النفس، وجلاء المعنى وقوة الإيحاء، فالوزن الطويل يحمل جمالية عدة وأبعاد عميقة ومن البحور المعتمدة بكثرة في الروميات البحور الطويلة على غرار الطويل هي البحر البسيط والخفيف والسريع.

الفصـــل الثاني

المستـوى التـركيبي والـدلالـي

أولا/ المستـوى التركيبي:

1- الجملة

2- بنية الأفعال

3- بنية الأسماء

ثانيا /المستـوى الدلالـي :

1- الصور البيانية :

1-1- التشبيه

1-2- الاستعارة

1-3- الكناية

2- الصور البديعية :

2-1- الطباق

2-2- الجناس

2-3- التصريع

أولا/ المستـــــوى التركيبي:

1.الجملة: هي قول مؤلف من مسند ومسند إليه، وهي المركب الإسنادي بشيء واحد هي لا يشترط فيها تسميته جملة، أو مركب إسنادي، أن يفيد معنى تامًا مكتفيا بنفسه.[1]

- **أقسام الجملة :**

وهي تنقسم الجملة حسب الاعتبارات التي نظر بها إليها، وبحسب الاسم والفعل تنقسم إلى اسمية وفعلية، وبحسب النفي والإثبات تنقسم إلى مثبتة ومنفية، وبحسب الخبر والإنشاء تنقسم إلى خبرية وإنشائية وهكذا.[2]

من بين هذه الأقسام :

أ- **الجملة الاسمية :** "فهي التي يكون فيها المسند اسما أو ضميرا".

ب- **الجملة الفعلية :** "التي يكون فيها المسند فعلا ".[3]

وظف الشاعر في قصيدة "يا حسرة" مجموعة من الجمل الإسمية والجمل الفعلية فمن الجمل الإسمية قول الشاعر :

عَلِيلَة بالشَّامِ مُفْرَدَةُ بَاتَ، بِأَيْدِي العِدَا، مُعَلّلِهُاَ[4]

وقال أيضا :

أَنْتَ سَمَاءٌ، وَنَحْنٌ أَنْجُمُهَا أَنْتَ بِلاَدٌ، وَنَحْنُ أَجْبُلُهاَ
أَنْتَ سَحَابٌ، وَنَحْنُ وَابِلُهُ أَنْتَ يَمِينٌ، وَنَحْنُ أَنْمُلُهَا[5]

---

[1]- مصطفى العلاييني، الدروس العربية، دار الغد الجديدة، القاهرة، ط1، 2007، ص 579.

[2]- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 157.

[3]- محمود أحمد النخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1988، ص 90.

[4]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص 263.

[5]- المصدر نفسه، ص264.

تدل هذه المقاطع على أن الشاعر يعيش لحظة من اليأس فنفسه معلولة لفقدان أمه وهذا ما تبينه كلمة "عليلة" وما زاد من شقائه النفسي أن الشاعر بعيد عنها وراح يرسم خيوط الأمل على منوال الجمل الاسمية التي تعبر عن جمود حاله على الرغم من أن نفسية الشاعر ثائرة رافضة لهذا الحال، أما في ما يخص الجملة الفعلية فقد وظف الشاعر عدة جمل منها قوله :

"وَاستَبْدَلُوا، بَعْدَنَا، رجَالَ وَغَنَى يَوَدُّ أَدْنَى عُلاَيَ أَمْثَلُهَا"[1]

ويقول أيضا:

جَاءَتْكَ، تَمْتَاحُ رَدَّ وَاحِدِهَا، يَنْتَظِرُ النَّاسُ كَيْفَ تُقْلِفُهَا ! [2]

ويقول أيضا :

تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا، عَلَى حَرَقٍ تُطْفِئُهَا، وَالْهُمُومُ تُشْعِلُهَا[3]

وكذلك يقول :

"تَسْأَلُ عَنَّا الرُّكْبَانَ، جَاهِدَةً بِأَدْمَعٍ مَا تَكَادُ تُمهِلُـــــــهَا"[4]

ألاحظ من خلال البيتين الأول والثاني أن أبو فراس وظف الأفعال الماضية المتمثلة في (استبدلوا، جاءتك) تدل على عمق ضياع نفس الشاعر، لذلك اهتدى بالأفعال الماضية أما فيما يخص الجمل الفعلية المضارعة فإننا نجدها في البيت الثالث والرابع وتتمثل هذه الأفعال في (تمسك، تسأل) حيث أن في استعمال الشاعر لهذا النوع من الجمل يدل على نفسه الثائرة الراغبة في التغيير، فهو يسأل الحروف المضارعة بعد أن يَئِسَ من الصراخ في باقي الحروف.

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص263.

[2]– المصدر نفسه، ص 263.

[3]– المصر نفسه، ص262.

[4]– المصدر نفسه، ص262.

ج- الجملة الخبرية :

"هي الجملة المحتملة للتصديق والتكذيب في ذاتها، بغض النظر عن قائلها. فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب، أو كان كاذبا لا يحتمل الصدق أو كان يتحملها فهو خبر".[1]

ومن الشواهد التي وظفها الشاعر في مجال الجمل الخبرية سواء كانت مثبتة أو منفية كقول الشاعر:

إِنْ بَنِي العَمّ لَسْتَ تَحْلُفُهُم إِنْ عَادَتِ الاسْدُ عَادَ أَشْبَلُهَا ! [2]

وقال أيضا:

إِنْ كُنْتَ لَمْ تَبْذُلِ الفِدَاء لَهَا ! فَلَمْ أزَلْ، في رضِاكِ، أبْذلُهَا[3]

يسترسل الشاعر في استعمال الجمل الخبرية المنفية تارة والمثبتة تارة أخرى وهذا ما لاحظته في قصائده فهو يريد ان يثبت للسامع ما يمر به من مآسي وينفي عنهم عدم الوقوف معه، وهذا ما رأيته من خلال مناشدته لسيف الدولة .

د- الجملة الإنشائية :

أما الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو على قسمين: الإنشاء الطلبي وهو ما يستدعي مطلوبا كالأمر والنهي والاستفهام والإنشاء غير الطلبي وهو ما لا يستدعي مطلوبا كصيغ العقود وألفاظ القسم والرجاء ونحوها.[4]

---

[1]–فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص170.

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص264.

[3]– المصدر نفسه، ص264.

[4]– فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص170.

-**الأمر** : يعتبر من الأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر بكثرة وهي طلب الفعل على وجه الاستعلاء ".[1]

ومن أمثلة ذلك قوله :

فَقُلْ لِبَنِي عَمِّي، وَأَبْلِغْ بَنِي أُبِي: بِأَنِّي في نَعْمَاء يَشْكُرُهَا مِثْلِي[2]

فالشاعر يرسل لأهله وذويه رسالة يبين فيها حاله الكريمة وأن ملك الروم أكرمه حق إكرام فيعبر عن المكانة العالية بتكرار فعلي الأمر "قل" و"أبلغ" .

-**الاستفهام** : "هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وهو الاستخبار أو معرفة المجهول".[3]

وقد استعمل الشاعر هذا النوع من الأساليب كثيرًا ومن أمثلة ذلك قوله:

يَا أَيهَا الرَّاكِبَانِ، هَلْ لكُمَا، في حَمْلِ نَجْوَى، يَخِفُّ مَحْمَلُهَا ؟[4]

وقال أيضا :

بِأَي عُذْرٍ، رَدَدْتَ وَالِهَة عَلَيْكَ، دُونَ الوَرَى مُعَوَّلُهَا[5]

وأيضا :

تِلْكَ المَوَدَّاتُ، كَيْفَ تُهْمِلُهَا ؟ تِلْكَ المَوَاعِيدُ، كَيفَ تُغْفِلُهَا،[6]

يتساءل الشاعر عن الوضع الذي يمر به وذلك وظف أدوات الاستفهام "هل، أي، كيف" وغرضها مناجات الأحبة إضافة إلى عتابهم لأنه يعتقد بأنهم نسوه.

---

[1]– محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، مصر، ط.1، 2008، ص86.

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص 283.

[3]– أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط.2، 1999، ص131.

[4]–أبو فراس الحمداني، الديوان، ص263.

[5]– المصدر نفسه، ص264.

[6]– المصدر نفسه، ص264.

– **النداء :** هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء ولا يتحقق إلا بأداة من أدواته.[1] ومن أمثلته قول الشاعر :

يَا مَنْ رَأَى لِي، بِحِصْنِ "خَرْشَنَةٍ" أَسْدَ شَرَى، فِي القُيُودِ أَرْجُلُهَا
يَا مَنْ رَأَى لِي الدُّرُوبَ، شَامِخَةً دُونَ لِقَاءِ الحَبِيبِ أَطْوَلُهَـــا[2]

ويقول أيضا :

يَا وَاسِعَ الدَّار؛ كَيْفَ تُوسِعُهَا ؟ وَنَحْنُ فِي صَخْرَةٍ نُزَلْزِلُهَا![3]

الشاعر يعيش حالة صراخ، فأجده ينادي بصرخات متعالية ليصل صداه إلى أعلى مدى مخترقة كل الآذان الصاغية له وذلك باستعماله حرف النداء "يا"، الذي يُستعمل لنداء البعيد.

– **النهي:** "هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعمال".[4] ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لا تَتَيَمَّمْ، وَالمَاءُ تُدْرِكُهُ غَيْرَكَ يَرْضَى الصُّغْرَى وَيَقْبَلُهَا[5]

ويقول أيضا :

فَلَا تَكِلْنَا، فِيهَا إلى أَحَدٍ مُعِلُّهَا مُحْسِنُ يُعَلِّلُهَا[6]

استعمل الشاعر أسلوب النهي لأنه وصل إلى ذروة اليأس فاستعماله لأسلوب النهي كان القطرة التي أفاضت الكأس وكأن كل الأساليب لم تجد نفعًا، فصار يصرخ ويوبخ ويحرم عن طريق النهي.

---

[1]– يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص66.

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص263.

[3]–المصدر نفسه، ص265.

[4]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط.1، 1999، ص57.

[5]–أبو فراس الحمداني، الديوان، ص264.

[6]– المصدر نفسه، ص265.

2. بنية الأفعال:

-**فَعَــلَ:** وهي أبسط صيغ الثلاثي المجرد الدالة على الماضي من الأفعال، "ويجيء بناء (فَعَلَ) للدلالة على الجمع، أو على الامتناع، أو على التفريق، أو على الإعطاء، أو على المنع، أو على الغلبة، أو على التحويل، أو على التحول، أو على الاستقرار".[1] وقد وردت هذه الصيغة في قصيدة "**أراك عصي الدمع**" لأبي فراس الحمداني ومثال ذلك قوله :

مُعَلِّلَتِي بالوصْلِ، وَالمَوْتُ دُونَهُ إِذَا مِتُّ ظَمْآنًا، فلا نَزَلَ القَطْرُ[2]

ويقول أيضا :

بَدَوْتُ، وأهلي حاضرون لأنَّني أَرَى أَنَّ دَارًا، لَسْتِ مِنْ أَهْلِهَا قَفْرُ[3]

يذكر الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من الأفعال جاءت على صيغة فَعَلَ وقد تمثلت في: نَزَلَ، بَدَوْتُ، أَرَى وهي أفعال تصور الحالة النفسية للشاعر وما يعيشه من يأس ثم محاولته التشبث ببصيص أمل من خلال ما حفظه من ذكرى تلاعبت بها الأيام فضيعتها من جديد ليعاود السقوط من جديد وهذه الحالة جعلت الشاعر يبدو له أنه مع قومه وإن وظف الفعل (رأى) ليبين أن السراب الذي يحفه ما هو إلا خيالات تبتعد عن حقيقته فهو غريب مع أناس غرباء.

- **أَفْعَــلَ:** وهي من أوزان الفعل الثلاثي المزيد بحرف، ويجيء هذا البناء للتعدية والدلالة على المصادقة، أو الدلالة على السّلب أو للدلالة على الدخول في زمان أو مكان، أو للدلالة على الكينونة وهي قرب الفاعل من الدخول في أصل الفعل، أو لغير ذلك.[4]

---

[1]-ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الفكر، بيروت، ج.3، ط.6، 1974، ص262.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، 162.

[3]-المصدر نفسه، ص123.

[4]- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ص263.

وقد ورد هذا البناء في قول الشاعر :

لأَيّكُمُ أَذْكُرُ؟ وَفي أَيّكُمْ أَفْكِرُ؟[1]

ويقول أيضا:

وَفِي "مَنْبَجٍ"، مَنْ رِضَاهُ أَنْفَسُ مَا أَذْخَرُ[2]

استعمل الشاعر صيغة أفعل بكثرة وقد رأيناها في :أذكر ،أفكر أذخر، فالشاعر يتعدى بهذه الأفعال واقعه الأليم راسمًا لنفسه حياة يتمنى أن تكون أجمل مما يتمناه الانسان العادي وكان في مدينة منبج أغلى وأنفس ما يذخره.

– **اسْتَفْعَلَ:** لهذا البناء معاني أشهرها ستة: الطلب حقيقة، والصيرورة حقيقة، واعتقاد صفة الشيء واختصار حكاية الشيء والقوة والمصادقة وربما كان بمعنى أفْعل.[3] ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

بِأَيّ دُعَاء دَاعِيَة أَوْقَّى ؟ بَأَيٍّ ضياء وَجْهٍ أَسْتَنِيرُ؟

بِمَنْ يُسْتَدْفَعُ القَدَرُ المُوَقَّى بِمَنْ يُسْتَفْتَحُ الأَمْرُ العَسِيرُ ؟[4]

وقوله أيضا :

وَمَاذَا القُنُوطُ الذي أَرَاهُ فَأَسْتَشْعِرُ ؟[5]

وقوله أيضا :

ولا أَنَّنِي أَسْتَصْحِبُ الصَّبْرَ سَاعَةً وَلي عَنْكَ مَنّاعُ وَدُونَكَ حَابِسُ[6]

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص166.

[2]– المصدر نفسه، ص 166.

[3]– أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، ط.2، 1957، ص42.43.

[4]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص162.

[5]– المصدر نفسه، ص166.

[6]– المصدر نفسه، ص197.

الشاعر باستعماله لهذه الصيغة في الأفعال: أستنير، يستدفع، يستفتح، استصعب، استشعر فهو يتحسس كل ما يمكن أن يبعث له الأمل فيستصعب الألم الوصول إليه وهذا البناء يدل الزيادة فتوظيف الشاعر له لم يكن عشوائيا لأن الأمل يكبر شيئا فشيئا عنده وما زاد التعبير دقة بناءه لبعض هذه الصيغ إلى المجهول يستدفع، يستفتح وذلك لأن مصيره مجهول فهو يبحث عن من يزيل له الضباب فيرى مصيره على مرآة الحياة.

وملخص القول هو أن الشاعر شكل صيغة على حساب ما اقتضاه الحال الذي كان يعيشه، فطوع مادة الفاء، العين، اللام ليصبر بها عن هذه الحال التي كانت كظاهرة المد والجزر، فالزمن يصعد تارة ويغور طورا آخر ومصيره مرمي في غيابات هذا الزمن.

إن الشاعر بعدما استعمل صيغ الأفعال استعمل صيغ الأسماء لاسيما اسم الفاعل واسم المفعول اللذين أراهما منجليين في "روملياته" وأحاول تتبع هذين الصيغتين وألاحظ الدلالة التي تحملها.

3. بنية الأسماء :

-**اسم الفاعل** : نعني به "ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل أو تعلق به".[1] أو هو "اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل".[2]

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

نَعَمْ !تِلْكَ، بَيْنَ الوَادِيَيْنِ ، الخَواتِلُ وَذَلِكَ شَاءُ دُونَهُنَ، وَجَامـــــــلُ

فَمَا كُنْتُ، إِذْ بَانُوا بِنَفْسِكَ فَاعِــلاً فَدُونَكَ مُتْ، إنَّ الخَلِيطَ لَزَائِـــــلُ[3]

---

[1]- أحمد الحملاوي، شذا العرف، ص74.

[2]- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1988، ص75.

[3]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص246.

ويقول أيضا :

أَيُّ اصْطِبَــارٍ لَيْسَ بالزَّائـــــلِ ؟ وَأيُّ دَمْــعٍ لَيْــسَ بالهَامِـــــلِ ؟[1]

ويقول أيضا :

إِذَا كَانَ فَضْلِي لا أَسوغُ نَفْعَهُ فَأَفْضَلُ عِنْدِي أَنْ أَرَى غَيْرَ فَاضِلِ

وَمِنْ أَضْيَعِ الأَشْيَاءِ مُهْجَةُ عَاقِلٍ يَجُوزُ عَلَى حَوْبَائِهَا حُكْمُ جَاهِلِ ![2]

وفي هذه الأسطر الشعرية ألاحظ هذه الكلمات عاقل، جاهل، فاضل، كل منها اسم فاعل فهي تدل على الإنتقال من حال إلى حال. فالشاعر تغيرت لديه المفاهيم فأصبح يتساوى عنده الفاضل وغير الفاضل، العاقل والجاهل ليضعهم في كفة ميزان واحدة لأنه أحس بالوحدة فلا أحد استطاع أن يؤازره ويخفف عنه آلامه وأوجاعه وعلى الرغم من كل هذا فزاد الصبر عنده غير زائل.

فالشاعر استعمل اسم الفاعل بمادتها (فاعل) ليبين أن الفعل حقيقي فالحياة فعلت فيه ما فعلته على الرغم من أنها جميلة.

- **اسم المفعول:** يقصد به "ما اشتق من مصدر المبني للمجهول، لمن وقع عليه الفعل".[3] ويعرفه عبده الراجحي بقوله: "هو اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل ".[4]

ومن أمثلته قول الشاعر:

أَلْعُذْرُ مِنْكَ، عَلَى الحَالَات مَقْبُولُ والعَتْبُ مِنْكَ، عَلَى العِلَاتِ مَحْمُولُ[5]

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان ، ص266.

[2]– المصدر نفسه، ص281.

[3]– أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص74.

[4]– عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص81.

[5]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص251.

ويقول أيضا :

وكُلُّ مُنْتَظَـــــرٍ إلاَّكَ، مُحْتَقَـــــرُ وَكُلُّ شَيْءٍ سِوَى لُقْيَاكَ، مَمْلُــولُ[1]

والشاعر في هذين البيتين استعمل اسم المفعول هذه الصيغة التي أنبعها الشاعر بمجموعة من الدلالات فالكلمات: مقبول، محمول، مملول، تحمل زمرة من المعاني تتفرغ عنها معاني أخرى فكلمات الشاعر تحمل معنى العفو الممزوج بالعتاب لأعز الناس (أبو الفضل) الذي اعتذر له عن تقصيره.

إن براعة الشاعر جعلته يصاحب اللغة فأعطته ما أراده من جمل اسمية وفعلية وأساليب انشائية وخبرية وصيغ مختلفة، أفرزت صبابة الدمع العصي الذي يرسم خيوط الأمل الممتدة في دجَّى الليل الحالك الظلم لأنه يعلم أنه مهما طال هذا اليل لابد أن يأتي ويحتضر فيه بخيوط فجر تبزغ من فلق الصباح المنير.

ثانيا/المستوى الدلالي :

1-الصور البيانية:

تعد الصورة من أهم مقومات الشعر، فالقصيدة لا تتجسد شاعريتها إلا من خلال الصورة وهي(الصورة) ما يؤكد للشاعر براعته. والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية... وكل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه فيهتز لها؛ ذلك أن الصورة عدول عن صور الحياة الواقعية. ومنه سأحاول دراسة أهم الصور البيانية وأكثرها تواترًا في روميات الشاعر أبي فراس الحمداني.

[1]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص251.

1-1- التشبيه:

إن هذا النوع من الصورة هو وجه من وجوه البيان، وفن من فنون البلاغة ويقصد به لغة:" الشبْهُ والشبيه: المِثْلُ، والجمع أشْبَاهُ، وأَشْبَهَ الشيءُ ماثله. والمشابهات من الأمور: المُشْكِلاتُ والمتشابهات: المتماثلات. وتشبه فلان بكذا. والتشبيه: التمثيل".[1]

يتضح من خلال تعريف **ابن منظور** أن التشبيه ورد بمعنى "التمثيل " أما في اصطلاح البلاغيين: فيعرفه **ابن رشيق** على أنه: "صفة الشيء بما قاربه وشاكلهُ، من جهة واحدة أو جهات كثيرة من جميع جهاته ".[2]

كما يعرفه **أبو هلال العسكري** بقوله: "التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب فقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه وذلك كقولك: زيد شديد كالأسد فهذا القول هو الصواب".[3]

فالتشبيه إذًا هو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة، تُعرِبُ بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه.

* **أركانه:** أركان التشبيه أربعة هي:

- المشبه: هو المقصود بالوصف أو المراد تشبيهه .
- المشبه به: هو الشيء الذي يُشبهُ .
- أداة التشبيه: وتكون اسما أو فعلا أو حرفا " ك، كأن، شبه، مثل، يشبه، يماثل، يُحاكي، يضارع ...".

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج.3،ص393.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج.1،ص286.

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، د.ط، 1986، ص239.

- وجه الشبه: هو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، وتكون في المشبه به أقوى وأظهر.[1]

* **أقسام التشبيه:** يُقسم التشبيه إلى:

ـ **تشبيه ضمني:** وهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب.[2]

ـ **تشبيه بليغ:** وهو التشبيه الذي حذفت منه الأداة ووجه الشبه ويُسمى المؤكد المجمل.[3]

ـ **تشبيه تمثيلي:** هو الذي يكون فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد، أو حالة مركبة من جملة صفات والغالب أن يكون وجه الشبه فيه عقليا.[4]

كقوله تعالى:

مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ ٱلَّذِى ٱسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِى ظُلُمَٰتٍ لَّا يُبْصِرُونَ ﴿١٧﴾[5]

فالشبه في هذه الآية صورة المنافقين الذين رأوا أضواء الهداية، لكنهم مُرِدُوا على النفاق وقضوا النور والهداية.

المشبه به: صورة من استوقد نارا في مكان مظلم موحش، فلما أضاءت النار ما حوله ورأى طريقه، وجد أنه على غير ما يريد فابتعد عن الضوء وسار في طريق آخر.

---

[1]– عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط.1، 2011، ص42.

[2]- المرجع نفسه، ص54.

[3]- طالب محمد الزوبعي وناصر حلاوي، البلاغة العربية (البيان والبديع)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1996، ص50.

[4]– المرجع نفسه، ص50.

[5]- سورة البقرة: الآية 17.

وجه الشبه: صورة من رأى الطريق أمامه واضحًا، لكنه سار في طريق آخر فأصبح الأصم و الأبكم والأعمى، غير مستعد لأن يرجع إلى النور.

ـ **تشبيه مقلوب:** وهو التشبيه الذي يجعل فيه المشبه مشبها به، لكون الشبه فيه أقوى وأظهر. قال عند الجرجاني: "أنه يفتح بابًا إلى دقائق وحقائق فيجعل الفرع أصلا والأصل فرعا".[1]

التشبيه في روميات أبي فراس الحمداني :

إذا تأملت روميات أبي فراس الحمداني أجد أن الشاعر استعمل أنواعا مختلفة من التشبيهات فكان يستعين بأداة التشبيه في كثير من الأحيان ليصل إلى الصورة الفنية التي يريد ايصالها إلى المتلقي ومن التشبيهات التي تضمنت هذه الأدوات ما يلي وأمثلة التشبيه التمثيلي قول الشاعر :

وَالمَـــاءُ يَفْصِـــلُ بَيـــْنَ زَهْـــرِ الرَّوْضِ فـــي الشَّطَيْـــنِ فَصْـــلاً
كَبِسَـــاطِ وَشْـــيٍ، جـــــــرَّدَتْ أَيْـــدِي القُيـــُونَ عَلَيْـــهِ نَصْـــلاً[2]

في هذا البيت يرسم الشاعر بمخيلته صورة تقترب إلى التمثيل على أرض الواقع، حيث شبه السيف في لمعانه بالماء الصافي الذي يفصل بين الروض في الشطين، فكانت أركان التشبيه الأربعة: المشبه الماء والمشبه به السيف والأداة الكاف ووجه الشبه الصفاء واللمعان عماد فكرة بناها في ذهن المتلقي لتصله الصورة لامعة لمعان السيف والماء الرقراق ومن أمثلة التشبيه التمثيلي أيضا قول الشاعر :

تَـــرَدّى رِدَاءَ الـــذُّلِ لَمَّا لَقِيتُـــهُ كَمَـــا تَتَـــرَدَّى بِالغُبَـــارَ العَنَاكِـــبُ[3]

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط.1، 2010، ص177.

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص241.

[3]– المصدر نفسه، ص41.

وفي هذا البيت يشبه الشاعر صورة المتخاذل بصورة العناكب التي تتردى بالغبار مستعملا الأداة (كما) فتترسم بذلك صورة مكتملة البناء ذات أمشاج من العلاقات التي ترمي بظلالها أذن المتلقي، ليحاول أن يصل إلى المعنى الحقيقي الذي يهدف إليه الشاعر.

ومن أمثلة **التشبيه المقلوب** قول الشاعر :

وَمَا كُنْتُ أَخْشَى أَنْ أَرَى الدّهْرَ حَاسِدِي كَأَنَّ لَيَالِيه لَدَيَّ الأَقَارِبُ[1]

إن الشاعر يعيش حالة اكتئاب نفسي وحواسه تعاني من الفوضى فكان أحسن تعبير عن ذلك قلب الحقائق وقد استعان بهذا النوع من التشبيه ليطوع اللغة حسب ما ترتاح له نفسيته راسما بذلك صورة الدهر الخائن الغادر الذي كان دائما يخيب آماله، فكان يتأزم لذلك وقد شبهه بلسعة الأقارب الذين يطعنون في الظهر ويبتعدون عنه في اللحظة التي يحتاجهم فيها.

ومن التشبيهات التي لم يستعمل الشاعر فيها أداة التشبيه بل وأحيانا يتجاوزها إلى عدم ذكر وجه الشبه وقد يكون أركان التشبيه كلها في صورة ضبابية لا يستطيع اكتشافها إلا المتلقي الذي يملك الحس المرهف والذوق العالي، ليشترك مع الشاعر في لذة الأخذ والرد باكتشاف هذه المعاني ومن أبرز هذه الأنواع :التشبيه البليغ لما فيه من براعة التصوير. ومن ذلك قول الشاعر:

مَا كُنْتُ إلاَّ السَّيفَ زاد عَلَى صُرُوفِ الدّهْرِ صَقْلاَ[2]

ففي هذا البيت يرتقي الشاعر بنفسه إلى مرتبة المشبه به فيتساويا من خلال حذف أداة التشبيه و يشتركان في كل الصفات بحذف وجه الشبه، فيصبح الشاعر والسيف كوجهين لعملة واحدة وهي معنى الشجاعة والإقدام والمروءة.

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان ، ص43.

[2]– المصدر نفسه ، ص241.

ومن أمثلة التشبيه أيضا قول الشاعر:

وَأَنْتَ أَخٌ تَصْفو وَ نَصْفُو وَإِنَّمَا أَقَارِبُ ، في هَذا الزَّمّانِ عَقَارِبُ[1]

وفي هذا البيت يبلغ الشاعر ذروة الألم الذي كان في البداية ومضات أمل تلوح له من بعيد حيث كان يأمل في مساعدة أقاربه الذي تنكروا له فيصور بلاغة ألمه شبهم بالعقارب.

ومن أمثلة **التشبيه الضمني** قول الشاعر :

سَيَذْكُرُنَي قَوْمِي، إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ وَفِي اللَّيلة الظَّلْمَاء يُفْتَقَدُ البَدْرُ[2]

استعمل الشاعر التشبيه الضمني لأنه الأقرب إلى ما أراد أن يوصله فهذا النوع من التشبيه لا يظهر من أول وهلة له إلا بعد تمعين النظر فيسقط هذه الفكرة على فكرة أخرى وهي عدم اهتمام قومه به فهم لا يحسون بأهميته حتى يفقدوه وحاله كحال البدر في الليلة الظلماء.

أخلص من خلال هذه التشبيهات التي استعملها الشاعر إلى أنه أكثر من التشبيه البليغ والتمثيلي وذلك لمَّا لهذين النوعين من أن البليغ يحتفظ بالركنين الأساسيين في التشبيه على خلاف التمثيلي الذي يبني صورته على أربعة أركان وهذا الاختلاف كان نتاج فوضى حواس الشاعر لألمه تارة وأمله طورا آخر كما أن الشاعر لم يخيب الأنواع الأخرى من التشبيهات إلا أن حظها كان قليل مقارنة بهذين النوعين فهي كحظه في الحياة، لذلك كانت ذات كثافة في التعبير والتصوير، هذا فيما يخص التشبيه. فيا ترى هل وظف الشاعر الاستعارة في شعره؟ وإن كان قد وظفها فإلى أي مدى أصاب في تصويرها ونسجها والابداع فيها من خلال روملياته؟

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص165.

1-2- الاستعارة :

"الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليست في حلي الشعر أعجب منها. وهي محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، و نزلت موضعها".[1]

أما إذا أردنا تعريفها في اللغة فقد جاء في لسان العرب: "استعار: طلب العارية، واستعارة الشيء واستعاره منه، طلب منه أن يعيره ... واستعار ثوبا فأعاره إياه".[2]

أما الاستعارة في الاصطلاح: فهي كما يعرفها أبو هلال العسكري: نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة وفصل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الاشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ..."[3] أو هي "تشبيه حذف أحد طرفيه إمَّا المشبه أو المشبه به، فإذا حذف المشبه فلابد من التصريح بالمشبه به والعكس".[4]

وهي أيضا "لفظ مفرد استعمل في غير المعنى الذي وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنيين، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي".[5]

فالتعريفات السابقة وإن اختلفت في ألفاظها إلا أنها تتفق في مضمونها، على أن الاستعارة: "نوع من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي في حقيقتها تشبيه حُذف أحد طرفيه، بقرينة لفظية أو حالية".[6]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر العربي وآدابه ونقده، ص268.269.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج.3، ص464.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين "الكتابة والشعر"، ص547.

[4]- محمد شيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 1004، ص22.

[5]- المرجع نفسه، ص 22.

[6]- عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، ص86.

-أركان الاستعارة :

- اللفظ المستعار.
- المستعار له.
- المستعار منه.
- القرينة : وهي اللفظ الذي يشير إلى الاستعارة، وقد نُقِل من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي.
- الجامع : وهو الصفة التي تجمع بين كلٍّ من المستعار له والمستعار منه.[1]

-أقسامها :

الناظر في كتب البلاغة يقف على أقسام عدة للاستعارة لاعتبارات كثيرة، ومن بين هذه الأقسام: التصريحية، المكنية، التمثيلية، الحقيقية، التخيلية والأصلية، التبعية والمرشحة، المجرد والمطلقة وغيرها من أنواع الاستعارة.

لكننا في هذه الصفحات سأقف عند عدد من هذه الأنواع التي أرى أنها تكفي للدلالة على مواطن الجمال الفني في النصوص.

أ- الاستعارة المكنية :

"وهي التي حذف منها المشبه به وذكر المشبه. والقرينة".[2] كقوله تعالى: ﴿وَٱلصُّبۡحِ إِذَآ تَنَفَّسَ ١٨﴾[3]. موقع الاستعارة كلمة "الصبح" حيث شبه الصُّبْحِ بكائن حي فذكر

[1]- عاطف فضل محمد، البلاغة العربية ، ص86.

[2]- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها(غلم البيان والبديع)، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط.9، 2004، ص179.

[3]- سورة التكوير: الآية 18.

المشبه "الصبح" وحذف المشبه به (الكائن الحي) ورُمز له بشيء من لوازمه (تنفّسَ) والقرينة لفظية (تنفس) والاستعارة مكنية.[1]

ب- الاستعارة التصريحية :

"هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه به وحذف المشبه. والقرينة لفظية أو حالية"[2]. كقول المتنبي يصف دخول رسول الروم على سيف الدولة :

وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي[3]

موقع الاستعارة (البحر، البدر)، شبه سيف الدولة بالبحر، ثم حذف المشبه. والقرينة لفظية فأقبل يمشي في البساط، فالاستعارة تصريحية وكذلك شبه سيف الدولة، بالبدر ثم حذف المشبه سيف الدولة.

جـ - الاستعارة التمثيلية: يُعرفها البلاغيون بقولهم :

"تركيب استعمال في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي".[4]

وهذه الاستعارة يستعملها الناس في مخاطباتهم وأمثالهم الدارجة نثرية كانت أم شعرية، ويحذف فيها عادة المشبه وأداة الشبه.

د- الاستعارة التبعية: "وهي الاستعارة التي يكون اللفظ المستعار فيها فعلا، مثل أشرق يشرق، أو اسما مشتقا مثل: قاتل، مقتول، مقتلة "[5].

---

[1]- عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، ص87.

[2]- المرجع نفسه، ص87.

[3]- المرجع نفسه، ص87.

[4]- المرجع نفسه، ص87.

[5]- المرجع نفسه، ص87

كقوله تعالى:

قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴿٤﴾ [1]

إذ شبه ظهور الشيب في الرأس باشتعال النَّار.

الاستعارة في روميات أبي فراس الحمداني :

تكثر في روميات أبي فراس الحمداني استعماله الاستعارات بنوعيها التصريحية و المكنية ومن أمثلة الاستعارة التصريحية قوله :

يَا مَنْ رأى لي بِحِصْنِ خَرْشَنَةٍ أَسْدَ شَرًى في القُيُودِ أَرْجُلُهَا [2]

ومن هذا البيت يتلاعب الشاعر بأحد الركنيين الأساسيين في التشبيه فيغيب المشبه الذي هو(الأسرى) ويستحضر المشبه به (الأسود) لينقل للمتلقي صورة متكاملة تعتمد على تصريحه لأحد هذين الركنيين فقوة الاستعارة التصريحية تقابل قوة الأسرى الذين شبههم بالأسود .

ويقول الشاعر أيضا :

أَلَمْ تَرَى أَنِّي فِيكَ صَافَحْتُ حَدَّهَا وَفِيكَ شَرِبْتُ المَوت َ غَيْرَ مُصَرَّدِ[3]

ففي هذا البيت يسترسل بضرب الألم بجذوره في أعماق قلب الشاعر فتنفطر منه شرارات اليأس من البلاء الذي حل به، فراح يغامر بحياته وهذا تبين من تصويره فهو يصافح حد السيف فكانت الاستعارة التصريحية أليق للتصريح بهذا الحال .

ويقول الشاعر أيضا :

هَلْ تَبْلُغُ القَمَرَ المَدْفُونَ رَائِعَةٌ مِن المَقَالِ ، عَلَيْهَا لِلأَسَى حُلَلُ ؟[4]

---

[1]– سورة مريم: الآية 04 .

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص263.

[3]– المصدر نفسه، ص98.

[4]– المصدر نفسه، ص245.

في هذا البيت يشبه الشاعر سيف الدولة بالقمر فيصرح بالمشبه به (القمر) ويختفي المشبه (سيف الدولة) لأن صفات سيف الدولة بلغت من الشهرة ذروتها فكل الآذان تعرفه وكل العيون تتخيله .

إن جدلية التأثير والتأثر حقيقة لابد من التسليم بها وهذا ما رأيناه بيناً واضحًا في نفسية الشاعر المنقلبة من حال إلى حال ويتضح ذلك من خلال استعماله للاستعارة المكنية بعدما رأيناه يتوغل في استعمال الاستعارة التصريحية ومن أمثلة هذا النوع قوله :

أَلَمْ يَرَ هَذَا الدَّهْرُ ، غَيْرِي فَاضِلاً؟ وَلَمْ يَظْفَرِ الحَسَّادُ قَبْلِي ، بِمَاجِدِ ؟[1]

وفي هذا البيت يشبه الشاعر الدهر بالإنسان فيحذف المشبه به (الإنسان) ويشير إلى أحد لوازمه أو صفاته (الرؤية) فالشاعر يتلاعب بالأركان كتلاعب الزمان به فينقل لنا فينقل لنا صورة حية تحمل كل ألوان الألم واليأس .

ويقول أبو فراس الحمداني أيضا :

أَيَا جَارَتا ، مَا أَنْصَفَ الدّهْرُ بَيْنَنَا تَعَالِي أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ ، تَعَالِي[2]

ففي هذا البيت يلقي الشاعر بهمومه على جارته التي رسمها في هذه الاستعارة المكنية لما تكنه له هذه الحياة من متاعب فهو يناجيها ليتقاسم معها هذا المتاع الثقيل الذي يجعل خطاه متثاقلة للمضي إلى الأمام .

ألاحظ أن الشاعر استعمل الاستعارة التصريحية أكثر من المكنية لأنه أراد أن يصرح علنًا عن آلامه وآماله. إلا أنه في بعض الأحيان تصيبه وكسات وتحس بالتعب فيكني عن هذه الآلام بإخفائها من خلال المشبه به فيستعير من هذه الصور ما يحاكي به حاله على لسانها .

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص99.

[2]– المصدر نفسه ، ص 282.

ألخص من هذا أن الشاعر كما وظف في شعره التشبيه وظف الاستعارة. لكن السؤال المطروح: هل وظّف الكناية في روملياته أم لا؟ وإن كان قد وظفها فإلى أي مدى قد وُفِقَ في تجسيدها وبرع في تصويرها؟

1-3- الكناية :

تعد الكناية من أقسام البيان السابقة الذكر، (الاستعارة والتشبيه) غير أنّها تختلف عن هذين الأخيرين في أنها لا تعقد علاقة مشابهة بين طرفي التشبيه، فهي تُفهم من مطابقة العبارة على الوضع الحالي، أي أنها تطلق لفظة وتريد بها معنى آخر، وهذا ما يزيد القصيدة جمالا .

الكناية في اللغة: مادة: "كنن"

"الكناية: أن تتكلم بشيء وتريد غيره. وكنّى عن الأمر بغيره يَكني كناية: يعني إذا تكلّم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط ونحوه".[1]

فالكناية إذًا هي: إيماء إلى المعنى وتلميح أو بمعنى آخر هي "مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود، ولكن يلجأ إلى مُرادفه ليجعله دليلا عليه ".[2]

الكناية في الاصطلاح: ومفهوم الكناية الاصطلاحي قد ورد عند مجموعة من البلاغيين من بينهم: الذي عرفها بقوله: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلا عليه".[3]

من خلال التعريفين السابقين يتضح أن الكناية: أن تتكلم بشيء، وتريد غيره أو تذكر شيئا يستدل به على غيره.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج.5، ص444.

[2]- محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط.1، 2003، ص241 .

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط.2، 1998، ص210.

-أقسام الكناية :

قسم البلاغيون الكناية من حيث ما تدل عليه إلى ثلاثة أقسام وهي: الكناية عن صفة و موصوف والكناية عن نسبة.

أ- **الكناية عن صفة:** "هي استخدام اللفظ للدلالة على صفة من الصفات المعنوية ".[1] والصفة المعنوية هنا غير ملموسة وإنما تدرك من خلال ما يقوم به الشخص نفسه وفي الكناية تطلق الصفة وتريد بها الموصوف وهذه الكناية نوعان كناية قريبة، وكناية بعيدة، فالكناية القريبة هي "ما تكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المستقل عنه والمعنى المنتقل إليه "[2] أما الكناية البعيدة فهي " لما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة أو بوسائط ".[3]

كقول المتنبي في وصف فرسه :

وأصرع أي الوحش قفيته به وأنزل عنه مثله حين أركب[4]

فالمتنبي يصف فرسه بأنّه إذا أتبع به وحشا أدركه وصرعه، وينزل عنه بعد الصيد، وهو باق على نشاطه، مثلما كان عند الركوب.

وقصد المتنبي من وراء هذا التعبير في الواقع أن يصف فرسه، أنّه كريم عتيق لا يُصاب بما يظهر بعد العدو من عرق واضطراب، ودليل الشاعر على ذلك أن حال الفرس عند ركوبه، وعند النزول عنه بعد العدو سواء، فالبيت كما نرى كناية عن "صفة". [5]

---

[1] – محمد شيخ، الوافي في تيسير البلاغة، ص32.

[2]– عبد اللطيف شريفي و زوبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2003، ص164.

[3] – المرجع نفسه، ص165.

[4]– ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية(دروس ودراسات)، ص211.

[5]– المرجع نفسه، ص209.

ب- **الكناية عن الموصوف:** وفي هذا القسم يكون الموصوف هو المتحجب المتواري ومن الأمثلة على ذلك قول شاعر يفتخر بقومه :

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان[1]

فلفظ الكناية هو "موطن الكتمان" كناية عن موصوف وهو القلوب لأن القلوب توصف بأنها مواطن الأسرار الخفية.[2]

جـــ- الكناية عن نسبة: نحو قول المتنبي يمدح كافور الإخشيدي :

إنَّ ثوبك الذي المجد فيه لضياء يزري بكل ضياء [3]

فقد أراد المتنبي أن يثبت المجد لكافور الإخشيدي، وأن يجعله من صفاته، ولكنه بدلا أن ينسب إليه المجد بصريح اللفظ فيقول: "هو صاحب مجد" كنّى عن نسبة المجد إليه بقوله: إنَّ في ثوبك الذي المجد فيه لأنه يلزم من ذلك اتصافه به . [4]

الكناية في روميات أبي فراس الحمداني :

يشيع في روميات أبي فراس الحمداني أنواع الصور البيانية من تشبيه واستعارات وكنايات، ومن أمثلة الكنايات التي أوردها الشاعر قوله :

مَتَى تُخْلِفُ الأيَّامُ ،مِثْلِي لَكُمْ فَتًى طَويلَ نِجَادِ السَّيفِ ،رَحْبَ المُقَلَّدِ[5]

في هذا البيت يلمح الشاعر لقومه بأنه فتى يتميز بصفات خاصة وهي الطول ورحابة الصدر من خلال قوله: طويل نجاد السيف ورحب المقلد وهي كناية عن صفة.

---

[1]- ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية(دروس ودراسات)، ص210-211 .

[2]- المرجع نفسه، ص211.

[3]- المرجع نفسه، ص212.

[4]- المرجع نفسه، ص212.

[5]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص98.

ويقول أيضا :

وَنَحْنُ أُنَاسُ، لا تَوسُّطَ عِنْدَنَا لَنَا الصَّدْرُ، دُونَ العَالَمِينَ، أَو القَدْرُ[1]

في هذا البيت يعلي الشاعر من مراتب قومه فهم قوم عزّ، وهذا ما يكني به من خلال كلمة الصدر والقبر فإما الحياة أو الموت وهي كناية عن صفة .

وقوله أيضا :

يَمُنُّونَ أَنْ خلَّوا ثِيَابِي ؛ وَإِنَّمَا عَلَيَّ ثِيَابٌ ، مِنْ دِمَائِهِمُ ،حُمْرُ[2]

في هذا البيت يرسم الشاعر لنفسه صورة لا يتجسد فيها إلا الأبطال فهو يكني عن نفسه كونه الفتى الذي استطاع أن يتغلب على الروم وهي كناية عن موصوف.

لقد برع الشاعر في استعمال هذا النوع من الصور بكثافة وخاصة الكناية عن صفة، وهذه البراعة تكمن في براعة الكناية لما تحمله من بلاغة التعبير والتصوير.

صفوة الحديث وخلاصة القول في هذا المجال من الصور البيانية التي كانت حاضرة بطريقة مركزة لتحمل على جناحيها كل ما أراد أن يوصله الشاعر لمتلقيه فتكون بذلك رسالة لنفسه ولغيره وذلك لما تمنحه وتأخذه هذه الحياة المتقلبة وقد لاحظنا تنوعها إلا أن التشبيه كان أكثرها، لأن الشاعر يشبه نفسه بالشخص الذي ظلمته الحياة، ولتكون الصور أعمق والكلمة أبلغ استعان بنوع آخر من الصور وهي المحسنات البديعية لما تحمله من نظارة الكلمة وبراعة العبارة. وسنلاحظ كيف طوعها الشاعر لما أراد أن يوصله. فكيف كانت بارزة في روملياته؟ وهل أضفت جانبا جماليا عن الأسلوب؟

[1]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص165 .

[2]- المصدر نفسه، ص165 .

2- الصور البديعية :

"البديع هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، من حيث الألفاظ ووضوح الدلالة على نحو يكسب التعبير الشعري طرافة وجدة ".[1]

وينقسم علم البديع إلى قسمين: محسنات معنوية ومحسنات لفظية؛ وهي ما يرجع الجمال فيها إلى اللفظ مثل الطباق، الجناس، التصريع ...إلخ. وعلى هذا سأحاول أن أسلط الضوء على أهم الصور البديعية الواردة في روميات أبي فراس الحمداني وأكثرها استخداما وهي على الترتيب.

2-1- **الطباق** : عرّفه علماء البلاغة بأنّه الجمع بين متضادين في الكلام، وهو نوعان: طباق إيجاب لا نفي فيه، وطباق سلب وهو الذي يجمع فيه بين فصلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي.

ومن أمثلة الطباق قول الشاعر أبي فراس الحمداني :

كُنْ، يَا قَوِيٌّ لِذَا الضَّعِيفِ وَيَا عَزِيزُ، لِذَا الذَّلِيلِ[2]

ورد الطباق في هذا البيت بين لفظتي: (قوي، ضعيف)، (عزيز، الذليل) حيث أورد الشاعر اللفظ ومعناه فالقوي عكس الضعيف والعزيز عكس الذليل، ليصنع صورة رائعة وخلابة وراء هذا الطباق.

ويقول أيضا:

وَعَيْشُ العَالَمِينَ لَدَيْكَ سَهْلُ وَعَيْشِي وَحْدَهُ بِفِنَاكَ صَعْبُ[3]

في البيت طباق بين لفظتي: (سهل، صعب) وهو طباق بين اسمين صنع التناقض الذي يشكله الفرق بين السهولة والصعوبة .

---

[1]- فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط.1، 2009، ص163 .

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص273 .

[3]- المصدر نفسه، ص49.

ويقول الشاعر أيضا :

وَعَامِلْنِي بِإِنْصَافٍ وَظُلْمٍ تَجِدْنِي في الجَمِيعِ كَمَا تُحِبُّ[1]

ففي هذا البيت طباق بين الانصاف والظلم وهما اتفاق ضدين .

وفي قوله :

تَشَبَّتْ بِهَا أَكْرُومَةً قَبْلَ فَوْتِهَا وَقُمْ في خَلَاصِي صَادِقَ العَزْمِ وَاقْعُدِ[2]

في البيت نلمس طباق (قم، اقعد) وهناك فرق بين القيام والقعود.

وأخلص بعد هذه الدراسة أنّ الشاعر وظف العديد من الطباق ألا وهو طباق الإيجاب الذي نلاحظ كثرته في حين نلمس عدم وجود طباق السلب تماما، وهذا ما يدل على شخصية الشاعر المتزنة وطول باله وصبره وفكره العميق.

وعلى العموم فإن الشاعر لم يفرط من استخدام الجناس والذي سنعرج عليه فيما يلي، ولكن قبل أن أبحث عنه في الروميات يجب أولا أن أتعرف عليه فيا ترى: ما مفهوم الجناس؟ وماهي أنواعه؟.

2-2- الجناس :

" وهو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى، وهو نوعان ".[3]

أ-جناس تام :

"وهو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف شكلها، عددها، ترتيبها".[4]

---

[1]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص97.

[3]- علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان المعاني والبديع)، مكتبة النور الإسلامية، الصومال، د.ط، د.س، ص 363.

[4]- المرجع نفسه، ص363.

ب-جناس غير تام :

" وهو ما اختلفت فيه اللَّفظان في نوع الحروف أو شكلها أو عددها أو ترتيبها ".[1]

ومن أمثلة " الجناس التام " في الروميات قوله :

وَمَا أدَّعي ما يَعْلَمُ اللّهُ غَيْرَهُ رِحَابُ عَلِيٍّ لِلْعُفَاة رِحَابُ[2]

فالجناس في هذا البيت وقع بين(رِحَابُ، رِحَابُ) فاللفظان اتفقتا في المبنى و الحروف غير أنهما لم يتفقا في المعنى فرحاب (الأولى) معناها ساحات، والثانية معناها واسعة وبالتالي فهو جناس تام .

وفي قوله :

يَؤَول به الصَّباحُ إلى صباح وَيُسْلِمُهُ الظَّلامُ إلى ظَلامِ[3]

فالجناس في هذا البيت وقع بين (الصباح، الصباح) فالأولى معناه وقت الصباح، أما الثانية فمعناها التفاؤل والأمل. واتفقا في الحروف والشكل والهيئة وبالتالي فهو جناس تام.

أما الجناس الثاني في البيت نفسه هو (الظَّلام ، ظلام) والظلام (الأولى) معناه الظلام الحقيقي (وقت الظلام)أما الثانية فمعناها اليأس و الهموم وهو يتفق في الحروف والشكل والعدد والترتيب ومنه فهو جناس تام .

وفي قوله :

يَا خَلِيلَيَّ بالشَّامِ، أَفِيقَا هَلْ تُحِسَانِ لي رَفِيقَا رَفِيقَا؟[4]

الجناس وقع بين(رفيقا، رفيقا)الذي تمَّ فيه الاتفاق في الشكل والهيئة وعدد الحروف وفي المعنى وبالتالي فهو جناس تام لأنه استوفى كل شروط الجناس التام.

---

[1]- علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة(البيان المعاني والبديع)، ص363.

[2]- أبو فراس الحمداني، الديوان، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص 317.

[4]- المصدر نفسه، ص225.

ومن أمثلة "الجناس غير التام" ما جاء في قوله :

وَتَأْبَى وآبى أَنْ أَمُوتَ مُوَسَّدًا بِأَيْدِي النَّصَارَى موت أكمد، أَكْبَدِ[1]

فالجناس في هذا البيت وقع بين(أكمد، أكبد)، حيث الاختلاف ألمحه في حرف واحد ألا وهو الحرف الثالث الميم والياء كما اختلف الكلمتين في المعنى .

وفي قوله:

بِنَفْسِي مِنَ الغَادِينَ في الحَيّ غَادَةً هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ، وَ بَهْجَتَهَا عُذْرُ[2]

ورد الجناس بين لفظتي: (الغادين، غادة)، حيث وقع اختلاف في الحروف وبالتالي اختلف المعنى أيضا، وبهذا فهو جناس غير تام .

روميات الشاعر غنية بالجناس بنوعيه (تام وغير تام)، وهذا ما زاد شعره روعة وبهاء وما أكسبه قوة في المعاني وروعة في اختيار الألفاظ ودقة ومرونة.

ومن أبرز مظاهر المحسنات البديعية أيضا التصريع وهو لون آخر من الألوان الجمالية فكيف وظفه الشاعر؟ وماهي الصفات التي أضافها على الروميات؟ وكيف كان دوره بارزا فيها؟

2-3- **التصريع :**

يعد التصريع أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص، وذلك لموقفه المتميز في صدر القصيدة، فهو شكل من أشكال يراه قارئ النص.

والتصريع ــ في الشعر القديم ــ "توازي العروض والضرب وزنًا وقافية في البيت الأول من القصيدة ".[3]

---

[1]- أبو فراس الحمداني، ص96.

[2]- المصدر نفسه، ص 163.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر العربي وآدابه ونقده ،ج.1، ص83.

يلجأ الشاعر إلى التصريع لتحقيق دفعة دلالية في بداية القصيدة مما يمهد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي، فالتصريع أسلوب القفز إلى الأمام، وقد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت ويتحشم بربط آخر الصدر بآخر العجز.[1]

فالتصريع من خلال ما سبق هو ما كانت عروض البيت فيه تابعه لضربه، تنقص وتزيد بزيادته.

ومن أمثلة التصريع الذي وظفه الشاعر في روملياته ما جاء في قوله :

بِنَفْسِي وَإِنْ لَمْ أَرْضَ نَفْسِي رَاكِبُ يُسَائِلُ عَني كُلَّمَا لَاحَ رَاكِبُ[2]

فالتصريع في هذا البيت بين لفظة(راكب) التي جاءت في العروض لتتوافق ولفظة (راكب) التي جاءت في الضرب، وبذلك تصنع إيقاعا وجرسا موسيقيا خاصا يلفت انتباه القارئ ويجذبه، وليس يفي الحرف الأخير فحسب وإنما من خلال تشابه جميع الحروف المتباينة للكلمة.

أيضا في قوله:

وَشَرٌّ عَدُوَّيْكَ الذي لا تُحَارَبُ وَخَيْرُ خَلِيلَيْكَ الذي لا تُنَاسِبُ[3]

فالتصريع في البيت بين(تحارب) التي جاءت في العرض لتتوفق مع الضرب في لفظة تُناسب فصنعت بذلك إيقاع موسيقي داخلي خلاب يضفي جمالا على البيت الشعري.

وكذلك في قوله:

أَمَا لِجَمِيلٍ عِنْدَكُنَّ ثَوَابُ ولا لمسِيء عِنْدَكُنَّ مَتَابُ[4]

---

[1]– ابراهيم جابر، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والايمان، كفر الشيخ، ط.1، 2009، ص682.

[2]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص42.

[3]– المصدر نفسه، ص 44.

[4]– المصدر نفسه، ص 45.

التصريع وقع بين لفظة العروض (ثواب) ولفظة الضرب (متاب) اتحقق كل من اللفظتين إيقاع موسيقي جميل ورائع .

وعلى العموم فالتصريع كان شائعا في مطالع القصائد التي في الروميات، وهذا ما أضفى على الأبيات لمسة شعرية وإيقاع موسيقي رائع، صنع بذلك جرسا موسيقيا داخليا في مطالع القصائد.

أخلص في الأخير أن الشاعر استعمل المحسنات البديعية حيث كان حضورها بارزًا مكثفا بكثافة المعاني التي تحملها فأضفت مسحة خاصة على الأسلوب.

خاتمـــــــة

إنَّ آخر ما يمكن أن أختم به بحثي هذا أن أقدم مجموعة من النتائج التي استطعت الوصول إليها على مدار هذا البحث.

في دراستي لروميات أبي فراس الحمداني يمكنني رصد مجموعة من النتائج منها ما يتعلق بالأسلوب ومنها ما يتعلق بالخصائص الفنية للروميات وهي كالآتي:

1 ــ البناء وهو انتقاء للألفاظ وتأليف فيما بينها، وذلك لا يتأتى إلا لبارع في صنع بناء الألفاظ والتنسيق بين معانيها.

2 ــ الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما والإبانة من خلال هذا الموقف عن شخصية الأدبية أو هو كيفية الكتابة المتميزة لمؤلف معين.

3 ــ أن الأسلوبية تعتبر المنهج الذي يهتم بدراسة الظواهر اللغوية من خلال إبراز جمالياتها، وتجلى هذا في الروميات لأبي فراس الحمداني .

4 ــ استخدام الشاعر الأصوات المجهورة جاء للتعبير عما يشعر به من تمزق ومعاناة في الأسر.

5 ــ وظَّف الشاعر التكرار بنسبة كبيرة في روملياته؛ ليؤكد لنا مدى اغترابه وحزنه وألمه، مما تكشف عن قدرته اللغوية والفنية في تفعيل النص.

6 ــ اختار الشاعر من الأوزان ما يلائم نفسيته ويحمل معاناته وقد برع في استخدام البحور الطويلة على غرار الطويل والبسيط.

7 ــ تهيمن الأفعال وخاصة المضارعة في الروميات على حساب الأسماء وقد جاء تواترها تعبيرًا عن معاناة الشاعر ونفسيته الثائرة الرافضة لكل القيود.

8 ــ إن الشاعر "**أبا فراس الحمداني**" وظف الصور البيانية بكل أنواعها وكذلك الصور البديعية ممّا أدى إلى وضوح معانيه ورونقة أسلوبه .

9 ــ الروميات تدل على ثقافة الشاعر وارتباطه بتاريخه الذي يعتبر جزءًا فاعلا فيه.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد زدت رصيدي العلمي والثقافي لأن كل وعاء بما يضيق يحوي إلا وعاء العلم فإنه يتسع وللّه الفضل على إتمامي هذا البحث والحمد للّه.

مُلحـــــــق

التعريف بالشاعر :"أبو فراس الحمداني"

يعتبر أبو فراس الحمداني واحدًا من أبرز الشعراء العباسيين الذين اتسمت قصائدهم بالرقي الجمالي، ولاسيما في روملياته، التي امتزج فيها ذلك بالرقي وبالحزن والأسى.

هو أبو فراس الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني، ابن عم ناصر الدولة و سيف الدولة ابني حمدان.[1] وكني بأبي فراس لأن العرب كانت تتوسم فيه الشجاعة والبطولة ، وقد قيل "الفراس: هو الأسد".[2]

وينتسب من جهة أبيه إلى العرب ، ومن جهة أمَه إلى الروم وهو يشير الى ذلك بقوله:

إذا خفت من أخوالي الروم خطة تخوَّفت من أعمامي العربْ أرْبعا

وقيل : بل أمه عربية ، لقوله :

لـــم تتـــفـــرق بنـــا خُـــــؤول فـــي العـــزَ أخوالنـــا تمـــيـــــمُ

اتصف جدّه حمدان بالشجاعة والكرم، واحتل عمَه عبد الله والد سيف الدولة بلاد الموصل، وُلد أبو فراس سنة 933م/321هـ في منبج ،وهي بلدة سورية تقع شمالي حلب، وقيل إنه ولد في الموصل، وهي مدنية تقع في شمالي العراق.[3]

قتل والده وهو طفل صغير لم يبلغ الثالثة من عمره، لأسباب سياسية، فعاش يتيما رفقة أمه ثم ما لبث أن احتضنه ورباه ابن عمه وزوج أخته سيف الدولة علي بن حمدان رأس الدولة الحمداني، فأحاطه بالعطف والحنان والرعاية التامة، وهيأ له الأرض الخصبة لينشأ فارساً وأميراً وشاعراً[4].

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص 7.

[3]– المصدر نفسه، ص 7–8.

[4]– محمد رضا مروة، أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1990، ص 30.

وفي ذات يوم من أيام شوال سنة 351هـ كان أبو فراس عائداً من الصّيد مع قلة من أصحابه لا يتجاوزون السبعين رجلً فباغته الروم في ألف رجل تحت قيادة تيودور، فدافع الشاعر حتى أثخن بالجراح وأصابه سهم بقي نصله في فخذه، فوقع أسيراً واقتيد إلى خرشنة، ثم الي القسطنطينية وقيل إنه أسر مرتين، وقد اقتيد في المرة الاولى إلى خرشنة، وفي المرة الثانية إلى القسطنطينية وقيل أنّ الروم أكبدوا بطولة الشاعر، فأكرموه، وأنزلوه في قصد يقوم على خدمته فيه خادم، كما خلوا ثيابه وسلاحه وهو يقول في ذلك:

يمنَون أن خلوّا ثيابي وإنما علي ثياب من دمائهم حُمْرُ

ولكن هذه المظاهر لم تستمل روحه الميلة الحزينة، فراسل ابن عمّه سيف الدولة سائلا إياه افتداءه، وما طل سيف الدولة بالفداء لسبب لا ندري حقيقته تماما، فطال أسر أبي فراس وكانت مرحلة الأسر المعين الذي منه استقى وجدان الشاعر، فمنه غرق الحزن بلا حساب، ومنه كان حنينه ومنه كانت ثورته ونقمته وشكواه وفخره، وبكلمة مختصرة، لولا الأسر لما كانت الروميات تلك الخوالد في الشعر الوجداني العربي وفي اليوم الأول من شهر رجب سنة 355هـ. خرج "أبو فراس" بثلاث آلاف أسير إلى خرشنة، ووصل اليها سيف الدولة بأسراه فدفع ستمائة ألف دينار رومية، وتم الفداء بعد أربع سنوات.

وهذه المرحلة هي آخر مراحل حياته، يعود فيها الشاعر إلى "حلب" ليلقى إخواناً وأهلاً، وتصافح عيناه بلده، فإذا الأسى قد أصابها، وحلت بساحتها الكروب، وشلتها الانكسارات، وأقصد المرض "سيف الدولة" فتحول نعيمها إلى بؤس، ولكن "سيف الدولة" يوليه "حمص" وفيها تبلغه وفاة ابن عمه مالك حلب في العاشر من صفر 356هـ فيخرس النعي، ويعي بيانه، فيتولى عزّه، وينقضي مجده، ويموت شيطان[1]

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص 9.

شعره، وتصبح الأمور بعد "سيف الدولة" إلى حاجيه الظلام التركي "قرغويه " وصياً على ابنه "أبي المعالي" وكيف يطيع "أبو فراس" حاجياً تركياً؟.... بل كيف يسكت "قرغويه" عن أمير عربيّ! لذلك أوغر الحاجب صدر "أبي المعالي" وأعلمه أن خاله ساع إلى الملك، يستلبه منه؛ فوجه إليه جيشا لإخضاعه بقيادة "قرغويه" فجمع أبو فراس من حمص ومن بني كلاب، وسار إلى لقاء عدوه، ولكن أتباعه هالهم عدد العدو، فاستأمنوا إليه، وأسقط في يد أبي فراس، فلبث يقاتل عند قرية "صدد" قرب حمص حتى جرح عند "جبل سنير" فاستأمن ولكن قرغويه أمر عبده "جوشن" بالتركية فضربه بحديدة مدببة، فسقط عن فرسه بعد العصر، وقطع رأسه، وتركنا جثته في البرية إلى أن جاء أحد الأعراب فواراها التراب وحمل رأس الأمير النبيل إلى ابن أخته "أبي العالي" ليقر عيناً بوفاة البطولة، ومقتل الشاعرية، ودفن الوفاء، وذلك يوم السبت لليتين خلتا من جمادي الأول سنة 357هـ.[1]

صفاته وأخلاقه:

كان أبو فراس طويلا يدلّنا على ذلك قوله:

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى طويل نجاد السيف رحب المقلد

كان فارسا اشترك في المعارك إلى جانب سيف الدولة وله من العمر تسع عشرة سنة، شجاعا، أبيًا سموحا يطلق الأسرى والأموال لتسّل النساء إليه ،صلبا عزيزا حتى في أسره، ويروى أن الدمستق الروميّ أراد أن يغيظه يوما، فقال له:

وصناعتي ضرب السيوف وإنني متعرض في الشعر للشّعراء

فلم يسكت أبو فراس، وهو بين يديه أسير، بل أجابه قائلا:

نحن نطأ رأسك منذ ستين سنة بالسيوف أم الأقلام؟[2]

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص 9.

[2]– المصدر نفسه، ص 9–10

ويروى، أيضا أنّ سيف الدولة عرض يوما خيوله على بني أخيه ليختار كل منهم فرسا، فامتنع أبو فراس عن الأخذ مع إلحاح سيف الدولة عليه، لما عاتبه سيف الدولة على موقفه، قال:

إنّ الغنـــيّ هو الغنيّ بنفســـــه و لو أنّه عاري المناكب جـــافي
ما كثـــرة الخيل الجياد بزائـــدي شرفا، ولا عدد السوام الضـــافي
خيلي، و إن قـــلَت، كثير نفعها بين الصوارم والقنـــا الرعّـــاف[1]

الروميات:

أمّا "الروميات" وهي القصائد التي نظمها في بلاد الأسر، فهي من النوع الوجداني فيها تعبير عن ألم الجسم، إذ أصيب الشاعر بسهم في فخذه وأُسر ثم قُيد، وتعبير عن ألم النفس؛ والشعر الوجداني هو أكثر الفنون الغنائية توغلاً في النفس، فيه الصدق والطبيعة والبعد عن التكلف، وروميات أبي فراس هي بمثابة مذكرات أسره، فهو يرسل القصائد إلى ابن عمه يطلب منه فيها أن يفتديه ،ثم يثور لصمت ابن عمه.[2]

و سميت بالروميات أو الأسريات نسبة إلى أسر الروم له، وهي تسمية اختلف فيها الكثير من المؤرخين، أطلق عليها الثعالبي اسم الروميات وعدّها من غرّر أبي فراس حيث قال: "كانت تصدر في الأسر، و المرض واستزاده سيف الدولة، فرط الحنين إلى أهله و إخوانه وأحبابه و التبرم بحاله ومكانه، عن صدر حرج وقلب شج، تزداد رقة ولطافة وتبكي سامعها وتعلق بالحفظ لسلاستها".[3]

---

[1]– أبو فراس الحمداني، الديوان، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 10.

[3]– الثعالبي، تيمية الدهر، مطبعة الضاوي، ج1، مصر، 1931، ص 47.

بلغت روميات أبي فراس، زهاء خمس وأربعين قصيدة ومقطوعة، صوّر فيها حالة أسره ونفسيته المنكسرة وآلامه وجراحه، و حنينه إلى أهله وأمّه، وطلب الغداء من سيف الدولة، وعتابه لبعض أصدقائه، وافتخاره بماضيه بهذا استطاعت أن تتميز عن باقي الأشعار، وتضع لنفسها طابعًا فريدًا وذوقًا خاصًا يتلذذها القارئ والسامع معا وقد نالت شهرة واسعة، جعلت الأدباء عنها بإسهاب كبير.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.**

أولا /المصـــــادر :

1- أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 2005م.

2- الثعالبي: يتيمة الدهر، مطبعة الضاوي، ج1، مصر، 1931م.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.5، 1981م.

4- ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر،ج.3، ط.6، 1974م.

5- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ط.5، 2003م.

6- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط.1، 2010م.

7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط.2، 1998م.

8- أبو هلال العسكري: الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، 1986م.

ثانيا / المراجـــــــــع :

1- ابراهيم جابر: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والايمان، كفر الشيخ، ط.1، 2009م.

2- أحمد الحملاوي: شذا العرف في الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، ط.2، 1957م.

3- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط.1، 1999م.

4- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط.1، 2001م.

5- أحمد مطلوب: حسن البصير: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق، ط.2، 1999م.

6- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط.1، 2001م.

7- أمين أبو ليل: علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2008م.

8- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية(دراسة في الأصول والمفاهيم)، اربد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2010م.

9- جورج مارون: علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.ط، 2008م.

10- حسن الغرفي: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

11- ابن الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصري، صيدا، بيروت، 2004م.

12- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1988م.

13- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م.

14- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م.

15- عبد الستار حسين زموط: من سمات التركيب دراسة تحليلية لمسائل المعاني، مطبعة الحسين الإسلامية، مصر، ط.1، 1992م.

16- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط.4، 1993م.

17- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الحديدة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

18- طالب محمد الزوبعي وناصر حلاوي: البلاغة العربية(البيان والبديع)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1996م.

19- عاطف فضل محمد: البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط.1، 2010م.

20- علي الجازم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة(البيان والمعاني والبديع)، مكتبة النور الإسلامية، الصومال، د.ط، د.ت.

21- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط.1، 2002م.

22- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها(علم البيان والبديع)، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط.9، 2008م.

23- فضل خليل زايد: البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، 2008م.

24- فضيلة مسعودي: التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، دار الحامد، عمان، الأردن، ط.1، 2008م.

25-فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، الأردن، ط.1، 2004م.

26-عبد الطيف شريفي وزبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2003م.

27-عبد اللّه شعيب أحمد: بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية (دروس ودراسات)، ابن خلدون للنشر والتوزيع، د.ط، 2004م.

28-محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط.1، 2003م.

29-محمد الدسوقي: البينة اللغوية في النص الشعري، دار العلم والايمان، مصر، ط.1 ،2008م.

30-محمد الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2004م.

31-محمد بن يحي: الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2011م.

32-محمد رضا مروة: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير، دار الكتب العلنية، بيروت، ط.1، 1990م.

33-محمود أحمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العلمية، بيروت، لبنان، لبنان، د.ط، 1988م.

34-موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط.1، 2003م.

35-نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث،ج.1، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010م.

36-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط.1، 2007م.

ثالثا/ المـــعـــاجـــم :

1- الفيروزبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج.1، 1991م.

2- ابن منظور: لسان العرب، (الأجزاء5.3.1)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، 1997م.

3- محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي الحنفي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، مج.2، 1994م.

رابعا/ الرسائـــل الجامعيـــة:

- رشيد بن قاسمية: الأسلوبية في لامية العرب للشنفرى دارسة في البينة اللغوية، عمار شلواي، مذكرة ماجستير، اللغة والأدب العربي، محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمـة	أ- ب
مدخل: تحديد المفاهيم	5-14
الفصل الأول: المستوى الصوتي	16-32
1- الموسيقى الخارجية	16
1-1-الوزن	16
1-2-القافية	18
2- الموسيقى الداخلية	22
2-1-التكرار	23
2-2- الإيقاع	26
2-2-1- التنغيم	31
2-2-2- النبر	31
الفصل الثاني المستوى التركيبي و الدلالي	35-64
أولا/المستوى التركيبي	35
1- الجملة	35
2- بنية الأفعال	40
3- بنية الأسماء	42
ثانيا/ المستوى الدلالي	45
1- الصور البيانية	44
1-1-التشبيه	44
1-2-الاستعارة	49
1-3-الكناية	54
2-الصور البديعية	58
2-1-الطباق	59
2-2-الجناس	60
2-3-التصريع	62
خـاتمة	66
ملحـق	69
قائمة المصادر والمراجع	75
فهرس الموضوعات	81