الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي أكلي محند أولحاج

معهد الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

دراسة قصيدة "أراك عصيّ الدّمع" لأبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية تطبيقية

مذكرة لاستكمال متطلبات شهادة ليسانس

إعداد:

* العمري حفيظة لطرش

* عمارة دليلة

المشرف

الدكتور علي

السنة الجامعية 2011/2010

شكر وتقدير

بعون الله وتوفيقه تم هذا العمل المبارك نتيجة لجهود موفورة وتوجيهات مذخورة وبهذه المناسبة لا يفوتنا نحن الطالبتين "دليلة عمارة وحفيظة العمري" أن نتوجه

بالشكر الجزيل إلى الدكتور علي لطرش

الذي أفادنا بخبرته وتوجيهاته القيمة وساعدنا على تجاوز العقبات ومدّ يد العون والمساعدة دونما كلل أو تقصير فخرج هذا العمل إلى الوجود بفضل هذه الجهود فيه عظيم الشكر والامتنان ونأمل أننا وفقنا في انجاز هذا البحث ليستفيد منه كل مهتم بالعلم ومن الله التوفيق والسداد.

إهداء

... عندما ينسج المرء ثياب مذكراته ويوشحها باللؤلؤ الأبيض ليصبح الدمع في مدينة العلم أكبر من الأجفان، ويخفف القلب لما سقى برحيق العلم والمعرفة، ليولد نور مضيء، يقودنا لفجر مشرق إلى بر الأمان لأكتب بحروف من نور بريشة مغروسة في آنية الشمس لأغلى وأعز الأحباب.

إلى روح أغلى إنسان منبع الطيب والحنان الدفيء والأمان... الخ

من عانقتني روحه بجانحي كل عام... أبي الغالي.

إلى من غطتني بحرير قلبها لأرتشف الأمان من بحور حنانها وأجد المكان بين رموش عينيها... أمي.

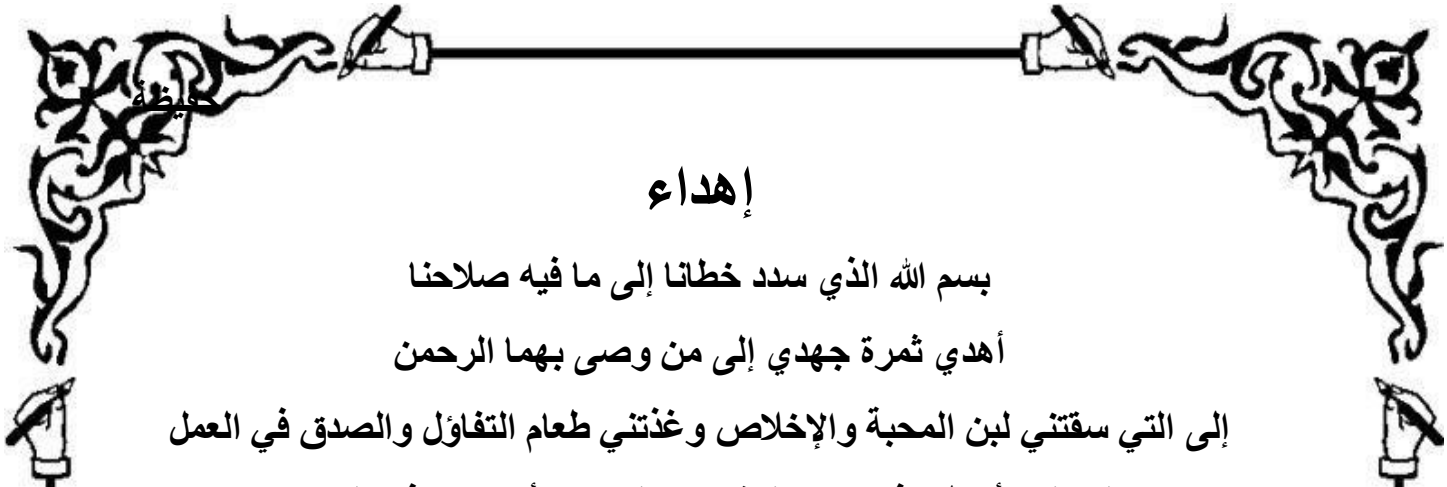
إلى من منحوني الأمان والحنان، علموني الكتابة فزادوا معرفتي منذ الولادة إخوتي وأخواتي.

إلى ذلك الوجه النقي، كهدوء الليل في قريتي، كاللؤلؤ في بطن المحار...

زهور الربيع، شموع الأمل، منى، هند، عبد الحق، أدم، نهال، منال.

إلى الورود التي زينت حديقة العلم في سنوات الجامعة وملؤها عطرا صادقا وحبا خالصا... إليك دليلة، فتيحة، جميلة، لويزة، فايزة، خديجة، حياة.

إلى كل من زاد معرفتي وعلموني... أساتذتي الكرام من الابتدائي إلى الجامعة.



حفيظة

إهداء

بسم الله الذي سدد خطانا إلى ما فيه صلاحنا

أهدي ثمرة جهدي إلى من وصى بهما الرحمن

إلى التي سقتني لبن المحبة والإخلاص وغذتني طعام التفاؤل والصدق في العمل

إلى التي أيقظت فيا روح المثابرة والنجاح وأروع ما في الوجود

أمي الحبيبة

إلى الذي تحمل مشاق دربي وواصل معي مشوار علمي

فكان سندي في الوجود

أبي العزيز

إلى أخواي اللذان كان دائما دعما لي

كمال وحكيم وإلى زوجاتهم

إلى أختي مليكة وزجها وأولادها فاتح، محمود، خديجة، ناصر، صورية، إلهام

،إلى التي وقفت معي في كل الأوقات

و شاركتني الحياة بما قيها أختي العزيزة صبيحة .

إلى برعومة البيت حنان .

إلى الذي قضيت معهم أجمل الأوقات رفيقات الدرب وصديقات العمر حفيظة، فتيحة، حياة، كلثوم، صليحة

إلى كل من يرتقي إلى مصاف الأهل والأحباب وساعدوني ولو بكلمة طيبة.

مقدمة

مقدمة:

إن حياة الشعراء في العصر العباسي المتحضر الزاخر بأسباب الرفاهية وهذا اللهو قد وجد طريقة إلى شعر الشعراء، فيذهب التشدد والتحفظ أمام المغريات، فبرز في حملة هذا العصر شعراء بارزون، امتاز كل واحدد منهم بشخصية كانت نتيجة ما يحيط به من ظروف أثرت في نشأته ونبوغه.

ولقد كان اختيار البحث في حياة وشعر أبي فراس الحمداني نابعا من كونه فارسا، أميرا مجاهدا.

نشأ يتيما ومات شابا يافعا ومع ذلك أثر الشعر وأثر فيه فأصبحت قصائده ألحانا يتغنى بها المولعون ويرددها الولهى المفجعون.

ومن هذا المنطلق فإن موضوع دراستنا يتمحور حول نص من النصوص الشعرية ألا وهي: "أراك عصيّ الدّمع" التي تعد من أشهر قصائده وأكثرها اتصالا ودلالة عليه، ومن هنا رسمت لنا إشكالية البحث في كون:

1- لماذا يعد شعر أبي فراس من بين أكثر الشعراء انتشارا في عصره ؟
2- ما الذي يميز أسلوب أبي فراس عن غيره من الشعراء.
3- ماذا تقدم الدراسة الأسلوبية لهذا النوع من النصوص الشعرية ؟

ومن أجل تبيان هذا كله عمدنا إلى تقسيم هذا البحث إلى مقدمة، وفصلين وخاتمة.

في المقدمة تناولنا شاعرا كانت له مكانة في عصره وكذلك أهم ما يميزه عن غيره، وبعدها ذكرنا موضوع دراستنا والقصيدة التي وقع اختيارنا عليها وطرحنا الإشكالية ثم عرضنا تقسيما للخطة والمنهج المتبع، وذكرنا أهم المصادر والمراجع التي تناولناها في الدراسة.

أما الفصل الأول والمخصص للجانب النظري، عرضناه للدراسة الأسلوبية بعنوان مفهوم الأسلوب والأسلوبية حيث عرفنا بهذه الدراسة التي سنعتمد عليها في تحليلينا للقصيدة.

والفصل الثاني تناولنا فيه الجانب التطبيقي، حيث حاولنا استخلاص أهم ما يميز قصيدة أبي فراس الحمداني، فكان ذلك عبر مستويات منها المستوى الدلالي، التركيبي، الإيقاعي.

ثم كانت الخاتمة وفيها قدمنا أهم ما توصلنا إليه من خلال هذه الدراسة.

كما أن هذا التقسيم كان وفق منهجية مع مراعاة التسلسل والمنطق، حيث بدأنا بالتنظير ثم التطبيق والتحليل.

كما قد اعتمدنا على العديد من المصادر والمراجع نذكر منها: ديوان أبي فراس الحمداني لليازجي، فن الأسلوب لحميد أدم الثويني، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية لفتح الله أحمد سليمان، الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، النقد الأدبي الحديث من المحكاة إلى التفكيك لإبراهيم محمود خليل، وغيرها من المراجع التي اعتمدنا عليها وقد اعترضتنا بعض الصعوبات منها البحث، الجمع والتدوين وكذلك صعوبة فك الشفرة الشعرية لكن بعون الله تعالى وكذا بتوجيهات الدكتور علي لطرش الذي أمدنا بالنصائح والذي رسم لنا الطريق الصحيح لهذا البحث استطعنا أن نتجاوز كل هذه الصعوبات وننجز هذا العمل.

الفصل الأول: مفهوم الأسلوب والأسلوبية

1- الأسلوب

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الاصطلاحي

2- الأسلوبية الحديثة

أ- اتجاهاتها

ب- خطوات التحليل الأسلوبي

مفهوم الأسلوب:

قبل البدء في تحديد مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا لا بد من الإشارة إلى أن معناه في الأدب العربي قد اختلط بمفهومات النقد الأدبي والبلاغة، مع غلبة هذه الأخيرة على المفهوم الأول والتي بدورها ارتبطت بوشائح عديدة مع المفهومات النقدية، وظلا متلازمين في المضامين حتى بعد عصر التدوين في القرن الثاني هجري، والأمر عينة عند الكثير من الأمم العربية، وعليه ينبغي أن نحدد الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الأسلوب.[1]

أ- لغة:

إن العرب في أول تدوين معجمي لهم يذكرون لفظة الأسلوب في جذر "سَلَبَ" الذي هو كل لباس على الإنسان "سَلْبٌ" والأسلوب من التوق التي يؤخذ ولدها وجمعه "سُلْبٌ" ويقال "السَلْبٌ الطوال" فرس سلب القوائم، وبعير مثله.

والسليبْ الشجرة أخذت أغصانها وأوراقها وامرأة "مُسلَبٌ": سُلِبَتْ عن زوجها أو غيره، وفرس سَلْبُ القوائم خفيف نقرها".[2]

إنّ جذر اللفظة في دلالته ومعناه لم يشار إليه إلاّ إشارات رمزية في السعة والطول، ولكن يتطور الزمان أشار "ابن دريد" (ت 321هـ) فقال: "سَلَبْتُ الرجل وغيره، أَسْلُبُهُ سَلْبًا وقالوا سَلِبًا وقالوا سُلْبًا فهو سَلِيبٌ ومَسْلُوبٌ، جذر سَلْب إذ فقدت ولدها بموت أو نحرٍ،والأسلوب الطريق والجمع أساليب".[3]

وتستمر لفظة الأسلوب في توسيع مفهومها الكلامي كلما مر زمن أبعد، لذلك نجد "الزمخشري" (ت 538هـ) يعيد تأكيد دلالة الوضع الأول للفظة، وعند "الخليل ابن احمد الفراهيدي" (ت 175هـ) "في أن السَلْبُ هو اللباس ولكنه يضيق عليها، وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة" [4]

إن ابن منظور (ت 711هـ) رأي فيما نقله عن غيره من أصحاب المعاجم التي اعتمدها في معجمه: سَلَبَ من سَلَبَهُ الشيء يَسْلُبُهُ سَلْبًا، استلبهُ إياه، والاستلاب: الاختلاس، ويقال للشطر من التخيل أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه المذهب.[5]

وهذا القول يقودنا إلى بعدين هما: البعد المادي وهو تحديد مفهوم الكلمة التي ارتبطت بالاستواء والإمداد في خط واحد.

أما البعد الثاني فهو فني وذلك حين ارتبطت بأساليب وأفانينيه.[6]

1- ينظر: أدم حميد الثويني، فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار الصفاء، عمان، 2006، ص 13.

2- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، مجلد 02، ط1، بيروت، 2003، ص 262.

3- المرجع نفسه، ص 263.

4- أبو قاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، (د.ط)، بيروت 2000، ص 304.

5- ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط4، بيروت ص 255.

6- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، نظرية الأسلوب، عند ابن سنان الخفاجي، دراسة تحليلية بلاغية ونقدية، دار الخنادرية، (د.ط)، عمان، ص 62.

ولم يبتعد المعجميون الذين تتابعوا في تدوين معاني لفظة "الأسلوب" ومدلولاتها، عما ذكره المتقدمون فالرازي (ت 889هـ) قال: "سَلَب الشيء من باب نظّر، والاستلاب: الاختلاس والسّلب بفتح اللام المسلوب وكذا السليب والأسلوب: الفن".[1]

وقد حاكى هؤلاء السابقون من ابن منظور، الزمخشري، ابن دريد، والمعجميون المتأخرون فعبد الله البستاني (ت 1932م) ومن سبقه من المعجمين اللبنانيين بصفتهم عنوان الثقافة التي ركدت في العصور المتأخرة يرى أن "الأسلوب من سَلَّبَ والأسلوب الطريق وعنق الأسد والفن من القول، جمع أساليب والشموخ بالأنف، يقال: أنفه في أسلوب، والشطر من النخيل والطريقة".

وهذه الإضافات لا تخرج عما نقله الزمخشري في معجمه أساس البلاغة إذ قال: "من المجاز سلَّبَه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب أخذوا ورقها وثمرها وشجرة سَلبٌ وناقة سلوب أخذوا ولدها وعوق سلائب.

ويقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذ لم يلتفت يمنة ولا يسرة.[2]

مما تقدم يتضح أن المعجميين العرب قديمهم وحديثهم لم يخرجوا أثناء تحديد دلالة الأسلوب عن الطريق والفن من القول والطريق: هو المنهج أو المسلك الذي يتبعه الإنسان في سيره أو في كلامه والفن هو النوع أو الضرب من الكلام أو الشكل الظاهر لما نراه من اللون أو مسالك تحدد في القول أو العمل وذلك لم يبتعد بطبيعته معناه عن التلميح إلى الجوانب الأدبية، بيد أن دلالته الأعمق ترتبط بالأمور المادية المحسوسة التي اتصلت بحياة العرب المعيشية في جميع أطرافها، من نوق، نساء، شجر، ملابس... الخ.

كما نجد "ابن خلدون" (ت 808هـ) يحدد مفهوم الأسلوب بقوله: "هو القالب أو الإطار الذهني الذي تنتصب أو تؤطر فيه التراكيب اللغوية بشكل يفيد مما يقصد بالكلام ويتطابق مع فن القول.[3]

كما أقر النقاد الغربيون المحدثون في كون الأسلوب "طرق التعبير الخاصة بأديب من الأدباء في فن من الفنون"[4]

ب- اصطلاحا:

لم يتفق الباحثون في علم الأسلوب على مفهوم واحد، ومحدد له بالنسبة "لشارل بالي" (أول من أصل علم الأسلوب وأسس قواعده) نشر كتابه الأول بحث في علم الأسلوب الفرنسي فقال: " هو العلم الذي يدرس وقائع التّعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللّغة وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية."[5]

ومن هنا يتضح أن "بالي" ربط الأسلوب باللسانيات وذلك من خلال مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا في القارئ والمستمع على حد سواء "فبالي" يرى أن الأسلوب يدرس

1- حميد أدم الثويني، فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ص 14.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 15.
3- حميد ادم الثويني، فن الأسلوب، ص 15.
4- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج نقد المعاصر، دار الوفاء، ط1، ص 109.
5- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، ص 09.

وقائع التعبير اللغوي من ناحية المحتوى العاطفي والشعور من خلال كما يدرس اللغة من ناحية الحساسية الشعورية.

يحدد البعض ثلاث تعاريف لمصطلح الأسلوب:

التعريف الأول: فيقوم من منظور المنشئ ويقوم على أساس أن الأسلوب يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه بل يعكس أفكاره، ويظهر صفاته الإنسانية."[1]

إن هذا التعريف يقوم من منظور المنشئ أي المخاطب بحيث أن الأسلوب ما هو إلا تعبير عن صاحبه وانعكاس لشخصيته بحيث أنّه من خلال قراءتك لنص كاتب ما فإنك تلمس طريقة تفكيره وطريقة نظرته للأمور، وتفسير لها وكان الكاتب حاضر رغم غيابه.

كما يعبر "بيفون" عن ذلك أصدق تعبير فيقول: "الأسلوب هو الرجل نفسه".[2]

ومعنى هذا أن الأسلوب يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالاته إذ أن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب، والأسلوب لبس سوى نظام والحركة التي تجعلها الأفكار.

التعريف الثاني: يتبع من زاوية النص، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستووين:

مستوى اللغة: ويقصد به بنية اللغة الأساسية، ومستوى الكلام ويعني اللغة في حالة التعامل الفعلي بها، وينقسم المستوى الثاني الذي هو مجال البحث الأسلوبي باعتبار أن الفرق بين الاستخدام الأدبي لها، يكمن في أن هناك انحرافًا في المستوى الثاني عن النمط العادي.[3]

وهذا التعريف ينبع من زاوية النص، فهو يعتمد على الثنائية اللغوية وهي ثنائية اللغة والكلام التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين هما:

أ- **مستوى اللغة**: ويتضمن القواعد الأساسية للبنية اللغوية.
ب- **مستوى الكلام**: ويقصد به اللغة أثناء الأداء الفعلي لها، أي استعمالها في الوقع.

أما التعريف الثالث: "فهو يتحدد من جهة المتلقي، وأساس هذا التعريف أن دور المتلقي في عملية الإبلاغ هام إلى الحد الذي يراعي المخاطب حالة مخاطبة النفسية، وعلى المنشئ أن يثير ذهن المتلقي حتى يحدث تفاعلا بينه وبين النص، واستجابة المتلقي أو رفضه هما المحك في الحكم على مدى حدوث هذا التفاعل".[4]

من هذا التعريف يتضح أن الأسلوب يتحدد من جهة المتلقي لما لهذا الأخير من دور مهم في عملية الإبلاغ، بالإضافة إلى مراعاة المخاطب أو المنشئ في حالة المتلقي سواء من الناحية النفسية أو الثقافية أو الاجتماعية، كما يثير ذهن المتلقي حتى يكون هناك تفاعل بينه وبين النص.

وهناك تعاريف كثيرة للأسلوب نذكر منها: "إن الأسلوب اختيار وانتقاء."[5]وبناء على هذا فإن الأسلوب يتبع مجموعة الاختيارات الخاصة لمنشئ معين لملاحظة الأسلوب الذي يمتاز به عن

---

1 - المرجع نفسه، والصفحة.
2- رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،(د.ط)، الجزائر، ص 08.
3- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 09-10.
4- المرجع نفسه، والصفحة.
5- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، ط1، الأردن، ص 36.

غيره من المنشئين وكذلك نجد "أن الأسلوب مفارقة أو انحراف أو انزياح عن نموذج أخر من القول، ينظر إليه على انه نمط معياري ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق في كل منهما."[1] ومنهم من يرى أنه "تضمن"[2] بمعنى أن كلّ سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وهذه القيمة قابلة لتغيير البيئة التي توجد فيها والموقف الذي تعبر عنه.

مفهوم الأسلوبية الحديثة:

لقد تعددت مسميات الأسلوبية وتعددت تعريفاتها وذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى الاختلاف حول تفسير النصوص الأدبية، زيادة على ذلك أن الأسلوبية علم جديد لم تترسخ أصوله بعد، ويمكن تعريف الأسلوبية على انه: "فرع من اللسانيات الحديثة، مخصص لتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو الاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدوثون والكتاب في السياقات الأدبية وغير الأدبية.[3]

كما يعرف "بيار غيرو" الأسلوبية على أنها: "دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي وتحديد نوعية الحريات داخل هذا النظام نفسه.[4]

كما يعرفها "شارل بالي" بأنها: "دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة وأفعالها.[5]

فالأسلوبية إذا هي فرع من فروع اللسانيات، تهتم بالدراسة العلمية للأسلوب الأعمال الأدبية، وتلخص نظرتها إلى النص في ثلاث عناصر هي:

1- العنصر النفعي ويتمخض عنه إدخال المقولات غير اللغوية في التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي وصدق الرسالة.

2- في العنصر الجمالي للأدبين ويكشف عن تأثير النص على القارئ وعن التفسير والتقويم الأدبيين له.

3- العنصر النحوي الذي يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها

أما الأسلوبية عند "جاكبسون"": بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا."[6]

ويقول "عبد السلام المسدي" في الأسلوبية أنها: "تعمل على تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، وتعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتقف بنفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي وتبرز المفارقات العاطفية كما تبرز كذلك القيم الجمالية والاجتماعية والنفسية، فهي إذا تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني."[7]

1- المرجع نفسه، ص 37.
2- المرجع نفسه، والصفحة
3- ينظر: المرجع نفسه ص 38.
4- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 02، 09.
5- المرجع نفسه، ص 05.
6- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، در الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت 2006، ص 34.
7- المرجع نفسه، والصفحة.

وبهذا فإن الأسلوبية في مفهومها المباشر والبسيط تشير إلى الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن السمات المتميزة للكلام عامة، والفنون الإبداعية خاصة.

والأسلوبية تتحدد في ثلاث مجالات رئيسية هي:

1- المجال الأول:

أ- الأسلوبية النظرية: وهي التي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي، وتطمح إلى أن تصل يوما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وهذا ما يجعل لها التحويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها.[1]

فالأسلوبية النظرية هدفها الأساسي هو إرساء القواعد النظرية التي ينطلق فيها الناقد الأسلوبي في تحليل النص.

2- المجال الثاني:

ب- الأسلوبية التطبيقية: وغاية هذه الأسلوبية تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته من حيث أنه بشكل فني يبني المنشئ عن طريقة التأثير والإقناع، ومدخلها في تطبيق هو لغة الأثر الأدبي.[2]

4- المجال الثالث:

ج- الأسلوبية المقارنة: وتعتمد على المقارنة أساسا ولا يتجاوز حدود لغة واحدة وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة من أجل تبيين خصائصها المتميزة وذلك عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر، من أجل تقدير أدوارها المتعددة في بنى عصور الجمال في النصوص الأدبية والمقارنة الأسلوبية تقتضي بالضرورة حضور نصين فأكثر أضف إلى ذلك وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة كالاشتراك في الموضوع مع الاشتراك في المؤلف أو عدمه، أو الاشتراك في المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة.[3]

من خلال ما تقدم يمكن القول أن لكل أسلوبية من الأسلوبيات السابقة الذكر غاياتها وأبعادها في تحليل النص الأدبي والوصول إلى بنياته الجزئية، بحيث أن الأسلوبية النظرية تضع الأسس التي ينطلق منها الناقد الأسلوبي ليتمكن من تحليل النص.

أما الأسلوبية المقارنة فتهدف إلى المقارنة بين عملين أدبيين وذلك بإحضار نصين فأكثر أو كاتبين فأكثر وهذا كله من أجل الكشف عن سمات أسلوب هذا الكاتب أو هذا النص عن كاتب أخر أو نص أخر.

1- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.
2- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 35.
3- ينظر: المرجع نفسه، والصفحة.

ورغم اختلاف أهداف هاته الأسلوبيات في ظاهرها إلاّ أنها تشترك جميعها في هدف واحد: وهو تحليل النص والوقوف على أعمدة بنائه.

وقد اخترنا بدورنا الأسلوبية التطبيقية لأن هدفنا من ذلك هو اقتحام هذا النص الشعري من كل زواياه، وإظهار الأسلوبية والعناصر الفنية التي استعملها شاعرنا هذا، ومن هذا فإن الأسلوبية التطبيقية كانت هي الأنسب لدراسة هذا النص.

اتجاهات الأسلوبية

أ- الأسلوبية التعبيرية:

تأسس هذا الاتجاه على يد "شارل بالي" إذ أن تحديد الأسلوب عنده يرتبط باللسانيات، يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعيها أو قرائها.

ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، ولهذا فالأسلوبية عنده هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1]

ويقصد بالي بالوقائع اللسانية تلك التي لا تلتصق بمؤلف معين، فهذا النمط الأخير من الوقائع اللسانية يبعده "بالي" عن الدراسة الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معينة، ومن المعروف أن "بالي" كان من أهم مؤسسي الأسلوبية الحديثة، ولهذا وقعت على عاتقه مسؤولية إثبات شرعية وجود الأسلوبية التي أنكرها بعض المنظرين.[2]

ومن المعروف أيضا أن "بالي" قد صب جهوده كلها على التحليل الأسلوبي للغة الفرنسية وفي الوقت ذاته حاول أن يقصى الأدب من الدراسة الأسلوبية، وقد كانت أسلوبيته تتيح فرصة استثمار الإمكانيات الصوتية الكاملة في المادة الصوتية على الرغم من أنه يقر بعدم وجود ذلك العقل الذي يعنى بالخصائص التعبيرية في اللغة على مستواها الصوتي، فهو يعني بالتراسل الذي يحدث بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة.[3]

لقد نحى "بالي" عن أسلوبيته اللغة الأدبية وعمد إلى ما هو يومي ومتداول، أي أنه نظر إلى لغة الاستعمال وذلك متعددا بطبيعة نظرته إلى اللّغة بوصفها مؤسسة اجتماعية وليس مجرد أبنية أو نظام من القواعد، وكذلك محددا أيضا طبيعة نظرته الأسلوبية فليس من وجهة نظره غاية نفعية أي أنها لا تتوخى أي هدف تعليمي، ولا تعني بالقيمة الجمالية التي يتضمنها النص الأدبي.

ومن هنا فإن "بالي" حصر مهمة الأسلوبية في البحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وأبرز الجهد الذي بذله المتكلم ليوافق بين رغبته في القول وما نستطيع قوله."[4]

1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دارسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002، ص 31.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 32.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 33.
4- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دارسة أنشودة المطر للسياب، ص 33.

إن أسلوبية "بالي" تراعي البنى اللسانية المؤثرة ذات التعبير الوجداني أو العاطفي وتستبعد في مقارنتها دراسة اللغة الأدبية، ونظرا لإنكارها لاعتبارات جمالية في الدراسة الأسلوبية فهي تحاول أن تثبت جذورا بالقيم التعبيرية للغة ما.

الأسلوبية الصوتية:

"تعتبر الأسلوبية الصوتية، أو علم الجمال الصوتية فرع من علم الأسلوبية، حيث أن هذا الأخير يهتم بدراسة الجانب الصوتي والفنولوجي في النصوص حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي وذلك لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة ويشرح أبعاد التكرار، والتوازي في مستوى الأصوات والفنولوجيا".[1]

كما ناقش "ياكبستون" الأسلوبية الصوتية وتعرض إلى عدة مسائل في غاية الأهمية منها:

- ميل الشعر إلى نموذج مقطعي متكرر في القوافي للأبيات أو ميله في نماذج أخرى إلى نوع من المقاطع التي تنتهي بالصوائب وتميل أيضا إلى المقاطع الطويلة والقصيرة وإلى الحدود النحوية التي تعلن الوقوف وتحديد الكلمات.

و"كابسون" يفرق بين الشعر الحر والشعر المبني على وحدة عروضية، وكذا تناوب التفعيلات الطويلة والقصيرة، وكل هذا يتطرق إليه الأسلوبية الصوتية، ومنه فهي تهتم بدراسة ثلاث فروع هي:

الفرع الأول: يهتم بدراسة الأصوات مجردة.

أما الثاني فيعتني بدراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة.[2]

أما الفرع الثالث فيدرس العلاقة الموجودة بين الصوت والمعنى فتكرار الأصوات المهوسة مثلا تؤدي إلى فكرة معينة كميل الشاعر إلى موسيقى هادئة، وكذلك استعمال المحسنات

اللفظية من طباق وجناس وتكرار يؤدي إلى إتقان الصوت وتقوية المعنى في الوقت نفسه.[3]

ومن هنا يتضح لنا بأن الجانب الموسيقي "موسقى داخلية" وهي التي تنبعث من الحروف والكلمات والجمل وتعتني بدراسة موسيقى النفس من خلال الحرف والكلمة والعلل والزحافات وهي موسيقى النفس عميقة تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وهمسه، "وموسيقى خارجية وهي التي تدرس الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي إضافة إلى الجوانب الأخرى كالتدوير.[4]

3- الأسلوبية التكوينية:

أن هذه الأسلوبية تهتم بدراسة الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يريد التعبير عنه بأسلوب رفيع.

1- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، ص 35.
2- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث في المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة، ط1، عمان، ص 153.
3- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث في المحاكاة إلى التفكيك، ص 155.
4- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 34.

أن السمات الأسلوبية يمكن أن تتنوع وتختلف أو تأتلف وذلك من شخص إلى أخر، وهذا ما ذهب إليه "ليوسبتزر" باعتبار رائد هذا الاتجاه حيث نجده يعتمد على الحدس للتوغل في عمق العمل الأدبي.

ويرى "ليوسبتزر" "أن تكثيف المجاز والعدول باللفظة عن أصل الوضع، أو ما يسمى بالانحراف أو بالانزياح هي بعض المصادر الجمالية في النص الأدبي، والاهتمام بدراسة هذه الوسائل وطرق توظيفها، هو الذي يعرف بالأسلوبية التكوينية." [1]

كما أن الأسلوبية التكوينية هي الأسلوبية التي تدرس وقائع الكلام أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات الأصلية لكاتب أو لكاتب معين، فهو اتجاه جاء ليميز المعالجة النقدية واصطناع الحدس والشرح والتأويل.[2]

ولعل من أهم المبادئ التي تقوم عليها هذه الأسلوبية نذكر:

1- دراسة نصوص كثيرة ذات أنواع أدبية مختلفة وأجناس متعددة وعصور متباينة، وذلك بغية الكشف عن الآليات التي تتحكم في تكوّن الأسلوب الشعري وتعميم النتائج المستخرجة بواسطة الاستقراء وتوظيفها من جديد لتحليل الأعمال الأدبية وتحليلا أسلوبيا دقيقا.

2- لاستفادة من نتائج علم لنفس في إلقاء الضوء على الأصل الاستقاضي لبعض السمات الفردية لكاتب ما أو شاعر باعتبار أن عقل المبدع أثناء إبداعه لعمله الشعري أو النثري أشبه بنظام شمسي تنجذب إلى مساره العناصر كلّها كلغة دوافع العقدة، وهذا كلّه يؤثر في المظهر اللفظي للنص"[3]

5- الأسلوبية الإحصائية:

تهتم الأسلوبية الإحصائية بتتبع السمات الأسلوبية ومدى تواترها وتكرارها في النص، وفي نطاق الأسلوبية الإحصائية اشتهر ما يعرف بمعادلة "بوزيمان" وهو عالم شغل بدراسة خصائص الأسلوب في الأدب الألماني ونشر دراسة في الموضوع سنة 1925 وهذا الاتجاه يقوم على دراسة ذات طرفين:

أولهما هو التعبير بالحدث والثاني: هو التعبير بالوصف فهو يعني بالأول الكلمات أو الجمل التي تعبر عن حدث وبالتالي الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما أو تصنيف هذا الشيء.[4]

وبحسب هذا الاتجاه يتم احتساب عدد التراكيب التي تنتمي إلى النوع الأول، واحتساب عدد التراكيب التي تنتمي إلى النوع الثاني ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد أو تنقص تبعا لزيادة أو نقص عدد الكلمات المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية.

وقد تستخدم هذه القيمة العددية للدلالة على أدبية الأسلوب أو للتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب آخر.[5]

6- الأسلوبية النفسية الاتجاه النفسي:

1- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 155.
2- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 34.
3- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 155.
4- ينظر: المرجع نفسه، ص 156.
5- ينظر: المرجع نفسه، ص 157.

لقد كانت أسلوبية "ليوسبتزر" ترصد علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب بوجه خاص في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي. "إن أسلوبية ليوسبتزر" تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني"[1]

وبهذا فالأسلوبية عنده تربط الأسلوب بنفسية الكاتب إذا أنها تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس مستكشفة عبر اللغة أسلوبها الذي يترشح عنه وضع نفسي معين فهي تفترض موازاة بين السمات الأسلوبية وعناصر المضمون، وتتحقق هذه الموازاة عبر استقصاء أفكار رئيسية مدى تواترها في النص ولقد حاول "لويسبتزر" في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي فهو يحد نظام التحليل بما يسميه منهج الدائرة الفيلولوجية إذ يبتدئ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمل النص، كما يصل إلى شيء في لغته يلفت نظره ، ولا شك في أن الخطوة الأولى لا تسند إلى منهج بل تعتمد على الموهبة والخبرة والإيمان.

فهي تمثل دراسة المثيرات في النص، بيد أن الخطوة الثنائية وهي خطوة تفسيرية تسند إلى اختيار الغرض وفق طرائق تبتعد عن التذوق الشخصي، ويبدوا أنه من الأفضل لدى "ليوسبتزر" الانطلاق من سطح النص الخارجي ومن ثمة الوصول إلى مركزه، أي بتحليل تركيبي ينفذ من خلاله إلى الأفكار ولا بد من أن نصل بعد حركات عدة إلى ذلك المركز الحيوي الذي يكمن في النص.[2]

كما أن أسلوبية "ليوسبتزر" هي أسلوبية الكاتب ذلك من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه أو بناء أسلوبية للنص الأدبي وأن أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الانحراف عن المعيار الذي يمثل خروج بنى النص عن الاستخدام الاعتيادي للغة، وأنها توجد انحياز للنص من معالجة هذا النص معالجة أسلوبية.[3]

وخلاصة القول أن كل هذه الاتجاهات هي كل متكامل بحيث لا يمكن لأي ناقد أسلوبي الاستغناء عن واحدة منها.

خطوات التحليل الأسلوبي:

إن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد إلى النحو بكل فروعه الأصوات، والتحليل الصوتي والصرف، والتراكيب، والمعجم بالإضافة إلى الدلالة.

فهذه هي التقسيمات الأساسية التي يرتكز عليها البحث الأسلوبي انطلاقا من الصيغ النحوية التي هي أساس الأسلوب، ويتم ذلك أولا عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة وثانيا تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف وبمعنى أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه، والتحليل الأسلوبي يرتكز على ثلاث خطوات هي:

1- الخطوة الأولى:

تتمثل في اقتناع الباحث الأسلوبي أن النص جدير بالدراسة والتحليل، ومن ثم تنشأ علاقة بين النص والناقد الأسلوبي وتكون هذه العلاقة قائمة على القبول، والاستحسان بحيث لا يكون الباحث مترددا أو غير مقتنع بالموضوع الذي سيحلله، وبمجرد أن تبدأ عملية التحليل تنتهي هذه

1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة أنشودة المطر للسياب، ص 35.
2- ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة أنشودة المطر للسياب، ص 37.
3- ينظر: المرجع نفسه، والصفحة.

العلاقة حتى تكون هناك نظرة مسبقة مما يؤدي إلى انتقاء الموضوعية والميل إلى الذاتية والانطباعية.[1]

2- الخطوة الثانية:

وتتمثل في ملاحظة وتسجيل التجاوزات النصية ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر ثم تفكك إلى جزيئات وتحلل لغويا، فالتحليل الأسلوبي يقوم أساسا على مراقبة الانحرافات التي تؤدي وظيفة جمالية في النص كالتوضيح والتأكيد، أو عكس ذلك كالغموض أو طمس جماليات الفروق وحتى يحقق الباحث الأسلوبي الحياد والموضوعية في تحليله والوصول إلى نتائج موضوعية ودقيقة فإنه يعتمد على المنهج الأحصائي، وعلى الباحث أن يتعامل مع النص بمعايير منضبطة بغية ترشيد الأحكام النقدية التي تم التوصل إليها.[2]

3- الخطوة الثالثة:

تعتبر هذه الخطوة نتيجة حتمية وهي الخطوة الأساسية التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي، وتتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يقسم بها أسلوب الكاتب، ولا يتم ذلك إلا بجمع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق، واستخلاص النتائج العامة وعليه فهذه العملية قائمة على تفكيك ثم تجميع ووصول إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات وهذه الطريقة يمكن الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللفظ ووصف جمالية العمل الأدبي وذلك من خلال تحليل البنية اللغوية للعمل الأدبي.[3]

وأثناء عملية التحليل يجب أن لا يكون هناك فصل بين الشكل والمحتوى وذلك حتى يتم التوصل إلى المقاصد الحقيقية للكاتب، فالفصل بين هاذين العنصرين قد يؤدي إلى الخروج بنتائج تعسفية وأحكام مشبوهة ونجد "جوته" يحدد التحليل الأسلوبي للشعر وذلك عن طريق تقسيم القصيدة إلى أجزاء وليس هناك طريق آخر للانطلاق للشعر من الإطار العام إلى التقسيم الدقيق ونفس الشيء يطبق على النثر.[4]

وبما أن موضوع البحث "دراسة أسلوبية" فسنحاول تطبيق هذه الخطوات في تحليل قصيدة "أراك عصيّ الدمع" للشاعر أبي فراس الحمداني وبهذا يمكن القول، أنه مهما تكن طرائق التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، إلا أنها تبقى نسبية لا ترقى إلى درجة القبض على معنى النص أو فهمه من داخله فهمًا صحيحًا، وهذا يرجع بالدرجة الأولى إلى النص في حد ذاته، لأن هذا الأخير عبارة عن ظاهرة متناهية التراكيب والدلالة لها أبعاد صرفية، نحوية، صوتية، كثيرة تختلف باختلافه لأن النصوص الشعرية متفاوتة وكذا النثرية حيث يقال: "ليس النص بنايات ثابتة أو جاهزة أو نظام مرسوم سلفًا".[5]

أي كل نص يكسب سماته الفارقة التي تميزه عن غيره من النصوص، ومن هنا فإن النص يبقى الوحيد الذي يفرض طرق التحليل حيث أن الباحث الأسلوبي ينطلق منه ويعود إليه، كما أنه يمكن القول كذلك أن للناقد الأسلوبي طرائقه الخاصة التي تحدد كيفية إقحام النص واستكشاف أبعاده، لأنه ليس ثمة طرق معبدة أو مرسومة وإنما تبقى نسبية.

1- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، ص 52.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 53.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 52.
4- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، ص 53.
5- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، دط، 2001، ص 140.

الفصل الثاني: دراسة أسلوبية تطبيقية

لقصيدة أراك عصي الدمع

1- صلة أبي فراس الحمداني بسيف الدولة

2- مناسبة القصيدة

3- ملخص لمحتوى القصيدة

4- المستوى الدلالي

5- المستوى التركيبي

- جدول سيميائي للجمل الفعلية والاسمية

6- المستوى الصوتي

صلة أبي فراس الحمداني بسيف الدولة:

هو أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان الحمداني التغلبي ولد سنة 932م، من أسرة أمراء، وقد اشتهر جدّه حمدان بالبأس في القتال وبالكرم وحسن السياسة، ترعرع أبو فراس في كنف ابن عمه سيف الدولة، بعد موت والده باكرا فشب شاعرا وفارسا، وراح يدافع عن إمارة ابن عمه سيف الدولة، ضد هجمات الروم ويحارب الدمْستُق قائدهم وفي أوقات السلم كان يشارك في مجالس الأدب فيذاكر الشعراء وينافسهم، ثم ولاه سيف الدولة مقاطعة "منيج" فأحسن حكمها والذود عنها.[1]

كانت أيام أبي فراس حربا متوالية مع الروم، وقد خانه الحظ يوما فوقع أسيرا سنة 959م في مكان يعرف باسم "مغارة الكحل" فحمله الروم إلى خرشنة على الفرات وكان فيها للروم حصن منيع، ولم يمكث في الأسر طويلا واختلف في كيفية نجاته فمنهم من قال أن سيف الدولة افتداه ومنهم من قال أنه استطاع الهرب، والأرجح انه أمضى ثلاث سنوات وعاد القتال بينه وبين الروم إلى أن تكاثر عليه وحصروه في "منيج" ووقع أسير وحمل إلى القسطنطينة وقد وجّه الشاعر جملة رسائل إلى ابن عمه سيف الدولة وفيها يتذمر من طول الأسر وقسوته، ويلومه على المماطلة في افتدائه فيبدوا أن إمارة حلب في تلك الفترة كانت تمر بمرحلة صعبة فقد قويت شوكة الروم وتقدم جيشهم الضخم بقيادة "تقفور" فاكتسح الإمارة واقتحم حلب، فتراجع سيف الدولة إلى ميافارجين ولم يتنفس الصعداء إلا في سنة 966م، فاستعاد إمارته وأسرع إلى افتداء أسره ومنهم ابن عمه.[2]

بعد مضي سنة على خروجه من الأسر توفي سيف الدولة 967م كما كان سيف الدولة طمع في التسلط، فنادى بابن سيدة ابن المعالي أميرا على حلب وابن المعالي هو ابن أخت أبي فراس، وبعدها أدرك أبو فراس نوايا قرغوية فدخل حمص، فأوفد أبو المعالي جيشه بقيادة قرغوية فدارت معركة قتل فيها أبو فراس وكان ذلك سنة 968م.[3]

مناسبة القصيدة:

هي مزيج بين الغزل والفخر، حيث ترجع مناسبة كتابتها عند وقوع أبي فراس أسير لدى الروم فبعث بها إلى ابن عمه سيف الدولة طالبا فيها العون من أجل فك أسره، بعدما تنساه الجميع.[4]

حيث قال الروم لأبي فراس من باب "اعتداد عليه، أنهم لم يأسروا أحد فيبقى عليه ثيابه وفرشه وسلاحه غيره"، فقال هذه القصيدة.[5]

ملخص القصيدة:

1- يوسف شكري فرحات، ديوان أبي فراس الحمداني، دار الجيل، بيروت، ط3، ص 5،6.
2- ينظر: ديوان أبي فراس الحمداني، بيروت، ط1، ص 6.
3- المصدر نفسه، والصفحة.
4- ينظر: خليل شرف الدين، فتوة رومانسية، بيروت، ط4، ص 182.
5- المرجع نفسه، والصفحة.

ليست القصيدة غزلا محضا ولا فخرا محضا، وإنما هي صورة ذكريات تبريرية لنفس عالقة على مشارف لمجد مفقود وسعادة مأسورة، وما الحسناء التي يحاورها الشاعر متغزلا سوى رمز من رموز تشامخه وفتوته، ومعايشته للجمال الأميري أيام كان فتى طليق الجناحين يثير حوله إعجاب الرجال والنساء على السواء.[1]

يقول أبي فراس الحمداني في قصيدته: أراك تعصي الدمع وتخرج من طاعته ومن أخلاقك الصبر، أليس للحب أمر ونهي عليك نعم أنا مشتاق وعندي حرقة في القلب لكن مثلي لا يفشى له سر، وإذا الليل أضعفني مددت يد الحب وأضعفت دمعا، من صفاته العظمة والتجبر حتى النار تكاد تضيء أوائل ضلوعي تحت الترائب، إذا أشعلها الشوق والتفكير معللتي بالوصل والموت دون ذلك إذا مت عطشان وما نزل المطر، وقد أتيت البادية وأهلي مقيمون في الحضر لأني أرى الدار التي أنت لست منها كأرض لا ماء فيها ولا ناس ولا كلأ، وقد حاربت قومي لأجل حبك وإني لولا حبك لامتزجت بهم كما يمتزج الماء والخمر، وإن الوشاة يرون أنني وفيت لإنسانة شيمتها الغدر فالحب الصادق يهدم ما بناه قول الوشاة، وقد رزنت ووثبت وأول الصبا يستخفها، فتمرح أحيانا كما يمرح وينشط المهر.

ثم تسأله من هو ؟ وهي تعلم بأني فتى على حال من الشهرة واللوعة يجهل ولا يعرف ؟ فيجيبها بإرادتها وإرادة هواها أنا قتيلك، قالت أي واحد منهم فهم كثيرون ؟

فأجابها لو أردتي لم تسأليني عن شيء يشق عليك ولم تسأل عني وعندك بي علم، فقالت له لقد حقّرك الدّهر، فقلت معاذ الله بل أنت والدهر معا.

كما أن حبه قد حقّره على عزته ورفعة قدره، لذلك لا عز لعاشق لها بعده، وأدركت أن ما تعلقت به من الآمال خرجت يدي منه خالية، كما أنني نظرت في أمري ولا أرى لدي راحة إذ الفراق أنساني ألم البعد.

وقد عدت لقولي بل أنت والدهر، ونظرت في حكمها أنا معذور وهي المذنبة، وكأني أنادي ظبية مكانها عالي رقيقة الجفون غطاها الخوف والفزع، تمضي وتسرع حينا، ثم تديم النظر بسكون الطرف كأنها تنادي ولد لظبية بالواد عجز عن الركض، أي أنادي هذه الحبيبة لتدنوا إليّ وتترك هجري، فتشرد مبتعدة ثم تنظر إليّ كأنها تدعوني فهي تشبه ظبية رقيقة الأجفان، واقفة في مكان عالٍ وقد شملها الذكر من الصيادين فحينا تبتعد وحينا ترنوا للواد، كأنها تنادي ولدا لها عجز عن اللّحاق بها.

ثم يطلب منها ألا تنكر معرفتها به، فإنه وإن أنكرته تعرفه البدو والحضر، وحتى وإن أنكرته فهو معروف حتى ولو تعثرت أقدام الفرسان في الحرب لهولها، ونزل النصر عليهم، كما أنه ينزل بكل أرض مخوفة يكثر فيها الأعداء فينظر نظرة الغضبان المباغض فأنا أجر كل جيش تعوّد أن لا يغيب عنه النصر فأعطش حتى تشرب السيوف والرماح من الدماء وأجوع حتى تشبع الذئاب والنسور من لحوم القتلى، ثم يخبرها أنه لا يأتي صباحا على جيش رجاله غائبون ولم يبق منه إلا العاجزون والنساء دون أن أُنذره فلا أغزوا جيشا قبل أن أنذره.

ثم يقول يا رب دار لم تخفني طلعت عليها مع الهلاك أنا والفجر، وأرجع عن الحي بعد أن استولي عليه، ولم يسب النساء ولا هتك الأعراض.

1- المرجع نفسه، والصفحة.

ثم يخبرنا عن الفتاة التي رآها بعد النصر آتية إليه تسحب أذيالها بتبختر لما هي عليه من الغمة، فأحسنت لقاءها ولم يكن جافيا صعبا وهذه الفتاة جاءته معترفة له بشهامته، وتسأله أن يرد أموال الحي التي غنمها، فوهبها كل ما حازه الجيش وفارقها وهي مكرومة مصونة.

إلى أن يقول: بأن الغنى لم يجعله طاغيا ظالما مسرفا في المعاصي ولم يمنعه الفقر عن الكرم، فما هي حاجته إلى المال إذا لم يصن عرضه ، فأنا أسرت والسلاح معي في الحرب وفرسي مجرب في الحروب ولا مهر حديث العهد يخوض المعارك.

المستوى الدلالي:

إن الدارس الأسلوبي في هذا المستوى يدرس مدى استخدام المنشئ للألفاظ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كما يدرس طبيعة هذه الألفاظ، وما تمثله من انزياحات في المعنى فهل يا ترى في النص ألفاظ غريبة، حوشية أو مألوفة دارجة ؟ وهل وضعت في سياقها أم أخذت سياق مغاير ؟ بحيث تكسب دلالات جديدة.[1]

فقصيدة "أراك عصيّ الدمع" عبارة عن قصة صغيرة ممتعة ومؤثرة بدأها الشاعر بذكر حالته وإحساسه ومشاعره، وما يشعر به من ألم الوحدة والحزن والأسى، وهو سجين بعيد عن أقاربه وأصحابه، وهي غزليات في أسره، ذكريات كئيبة يلفها هاجس الموت دون أمل في اللقاء.

ونجد ذلك في قوله:

أَرَاكَ عَصِيّ الدَّمْعُ شِيمَتُكَ الصَبْرُ أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ ولاَ أَمْرُ؟
بَلَى أَنَا مُشْتَاقُ وَعِنْدِي لَوْعَـةٌ ولَكِنْ مِثْلِي لاَ يُذَاعُ لَـهُ سِرُ.[2]

بعد ذلك يتطرّق إلى وصف حالته ونفسيته أثناء فترة مكوثه في السجن تأسره الوحدة والكآبة يفكر في شبح الموت الذي يترقبه دائما مستعملا لفضة اللّيل والنّار... الخ لدلالة على حزنه ووحدته وألمه داخل السجن.

يقول:

إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِيْ بَسَطْتُ يَدَّى الْهَوَى وَأَذْلَلْتُ دَمْعا مِنْ خَلَائِقِهِ الْكُبَرُ
تَكَادُ تُضِيْءُ النّار بَينَ جَوَانِحِـيْ إِذْ هِيَ أَذْكَتْهَا الْصَّبَابَةُ وَالَّفِكْرُ [3]

ثم يدخل الشاعر في حوار وهمي بينه وبين حبيبته يتصور نفسه يخاطبها، ويخبرها بحالته ومعاناته خاصة بعدما نسيه الجميع وخاصة أحبته وأهله.

يقول:

مُعَلِّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُوْنِهِ إِذَا متُ ضَمْآَنٌ فَلَا نَزَّلَ الْمَطِرُ
حَفِظْتُ وَضَيَّعْت الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا وَأَحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْعُذْرُ

1- ينظر: إبراهيم خليل، في النقد والنقد الأندلسي، دار الكندي، دط، عمان، 2002، ص 21.
2- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 177.
3- المصدر نفسه، والصفحة.

ومَا هَذِهِ الْأَيَّامُ إِلَا صَحَائِــفُ لِأَحْرُفِهَا عَنْ كَفِّ كَاتِبُــهَا بَشَرُ
بِنَفْسِيَ مَنْ الْغَادِيَنَّ فِيْ حَيِّ غادَةٍ هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ وَبُهْجَتُهَا عُــذْرُ[1]

يواصل الشاعر مخاطب محبوبته، حيث يخبرها بكل الصعاب التي واجهها بسببها فقد حارب قومه وتخطى كل أقوال الوشاة الذين حاولوا الوشي بها، فهي في رأيه الحب الصادق الذي يهدم ما بناه الوشاة، يقول

بَدَوْتُ وَأَهْلِيْ حَاضِرُوْنَ لِأَنَّنِــيْ أَرَى أنّ الْدَارُ، لَيْسَ مِنْ أَهْلِهَا قَفْرُ
وَحَارَبْتُ قَوْمِيّ فِيْ هَوَاكِ وَإِنَّهُمْ وَإِيَّايَ لَوْلَا حُبُّكِ الْمَاءُ وَالْخَــمْرُ
فَإِن كَانَ كَمَا قَال وَلَمْ يَكُــنْ فَقَدْ يَهْدِمُ الْإِيمَانُ مَا شَيَّدِ الْكَــفَرُ
وَفَيْتُ وَفِيْ بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّــةٌ لأَنِسةً فِيْ الْحَيِّ شِيْمَتُهَا الْغَــدْرُ.[2]

بعد ذلك يتطرق الشاعر إلى جزء أخر من الحوار الذي دار بينه وبين حبيبته، وفيه سألته عن هويته، رغم أنها تعلم من يكون.

وفي ذلك مكر منها ولكن رغم ذلك أخبرها عن نفسه قائلا:

تُسَائِلُنِي مَنِ أَنْتَ وَهِيَ عَلِيِّمَــةٌ وَهَلْ بِفَتَىً مِثْلِيّ عَلَىَ حَالِهِ نُكْرُ
فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَشَاءُ لَهَا الْهَوَى قَتِيْلُكِ قَالَتْ: أَيُّهُمْ فَهُم كُثْــرُ
فَقُلْتُ لَهَا لَوْ شِئْتِ لَمْ تَتَعَنَّتِــي وَلَمْ تَسْأَلِيْ عَنِّيْ وَعِنْدَكِ بِيَ خَبْرُ
فَقَالَتْ: لَقَدْ أَزَرَىَ بِكَ الْدَّهْرُ بَعْدَنَــا فَقُلْتُ مَعَاذَ اللّهِ بَلْ أَنْتِ لا الْدَّهْرُ
فَأَيْقَنْتُ أَنَّ لا عَزَّ بَعْدِيَ لِعَاشِــقٍ وَأَنْ يَدِيَ مِمّا عَلِقْت بِهِ صِـفْرُ[3]

إن لهذا الحوار أثره في الإبانة عن بعض سرائر النّفوس ومسارب الهوى، حيث يفصح عن بعض الأجواء الداخلية المتمثلة في القلق والتّضرع وفي السّلو والاطمئنان... الخ.

يعود الشاعر إلى النظر في حاله فيكتشف أن الفراق قد أنساه ألم البعد، ويجد نفسه معذورا فيما قاله، وأنّ المذنبة الوحيدة هي حبيبته حيث شبهها بضبية مكانها عال، رقيقة الجفون يغطيها الخوف والفزع كلما ناداها من أجل القرب منه، تبتعد عنه كل مرة أكثر.

يقول:

وَقَلْبْتُ أَمْرِيْ ولا أَرَىَ لِيَ رَاحَة إِذَا الْبَيْت أَنْسَانِيَ أَلَحَّ بِيَ الْهَـجْرُ
فَعُدْتُ إِلَىَ حُكْمِ الْزَّمَانِ وَحُكْمِهَا لَهَا الْذَّنْبُ لا تَجْزَىَ بِهِ وَلَّىَ الْعذرُ
كَأَنِّيْ أُنَادِيْ دُوْنَ ميْثَاءَ ظَبْيَــةٍ عَلَىَ شَرَفِ ضَمْيَاءً جِلَّلَهَا الْذُعْـرُ
تَجفَّلُ حِيْنَا ثُمَّ تَرْنُوْ كَأَنَّــهَا تُنَادِيْ طَلا بِالْوَادِ أَعْجَزَهُ الْحَـضْرُ[4]

ينادي الشاعر حبيبته، ويطالبها بعدم الجفاء لأنه فتى معروف في البدو والحضر، وفي ساحة المعارك والحرب فهو فتى شجاع معروف بنزوله في كل أرض يكثر فيها الأعداء، لأنه القائد الذي يجر جيشه إلى النصر، فهو المغوار الذي يهابه كل عدو، ويصور لنا ذلك بقوله:

1- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 178.
2- المصدر نفسه، والصفحة.
3- المصدر نفسه، ص 179.
1- ديوان أبي فراس الحمداني،، ص 180.

فَلا تُنْكَرِيَنِيّ يَا ابْنَةَ الْعَمِّ إِنَّــهُ لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ الْبَدْوُ وَالْحَضْرُ
وَلا تُنْكِرِيْنِي إِنَّنِيْ غَيْرُ مُنْكَــرٍ إِذَا زَلَّتْ الْأَقْدَامَ وَاسْتَنزَلَ النَصَرُ
وَإِنِّيَ لَجرَارٌ لِكُلِّ كَتِيْبَــةٍ مَعُودَة أَنَّ لا يَخلُ بِهَا النَصرُ
وَإِنِّيَ لَنَزَّالٌ بِكُلِّ مَخُوَفَــةٍ كَتِيْرٍ إِلَيَ نُزَّالِهَا النَّظَرُ الشزرُ
فَأَضمأ حَتَّىَ تَرْتَوِيَ الْبِيضُ وَالْقَنَا وَأَسْغُبُ حَتَّىَ تَشْبِعَ الذِّئْبُ وَالنَّسْرُ[1]

بعد ذلك يقوم الشاعر برسم صورة لتلك الفتاة التي تأتي إليه بعد نهاية المعركة، ذليلة ساحبة الأذيال عليها غمة وهم، فيحسن استقبالها وهذا دلالة على شهامته، فتسأله أن يرد أموال الحي التي غنمها منه، فيعطيها كل ما حازه الجيش لأن هدفه ليس المال والطغيان، وإنما ردع الأعداء، فالغنى عنده لم يجعله طاغيا وظالما مسرفا في المعاصي ولم يمنعه الفقر عن الكرم ويجسد ذلك بقوله:

وَسَاحِبَّة الأذْيَالِ نَحْوِيٌّ لَقِيْتُهَا فَلَمْ يَلْقَهَا جَافِيُ اللِّقَاء ولا الْوَعْرُ
وَهَبَتْ لَهَا مَا حَازَهُ الْجَيْشُ كُلَّهُ وَرُحْتُ وَلَمْ يكْشَفْ لأَبْيَاتِهَا سَرُ
وَلا رَاحَ يَّطْغيْنِيّ بِأَثْوَابِهِ الْغِنَىْ وَلا بَاتَ يُثْنِيْنِيْ عَنِ الْكَرَمِ الْفقْرُ
وَمَا حَاجَتَيْ بِالْمَالِ أَبْغِيْ وُفُورَهُ إِذ لَمْ أُفِرَّ عِرْضِيَ فَلا وَفَّرَ الْوَفْرُ[2]

ثم يعود الشاعر إلى الافتخار بنفسه وشجاعته، فيبرر أسره بأنه قد أخذ منه سلاحه، ولم يبق له سوى فرسه الذي يعتز به ويعتبره أفضل فرس في ساحة القتال، ولكن إذا كان مكتوب له الأسر، فلا مفر منه، وبالرغم من أن أصحابه اقترحوا عليه الفرار أو الاستسلام، ولكنه لم يرد عليهما وفضل الأسر على الهروب من العدو.

يقول:

أُسِرْتُ وَمَا صَاحِبَي بِعزْل نَدَىً الْوَغَى وَلا فَرَسَيْ مهْرٌ وَلا رَبهُ عَمْرُ
وَلَكِنْ إِذَا حُمَ الْقَضَاءِ عَلَىَ امْـرِئٍ فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيْهِ، وَلا بَحْــرُ
وَقَالَ أَصْحَابِيْ: الْفِرَارُ أَوْ الْـرّدَى ؟ فَقُلْتُ: هُمَا أَمْرَانِ، أَحَدُهُمَا مُـرُ
وَلَكِنّيْ أَمْضِيَ لَمْـا لا َيعِيبُنَــي وَحَسْبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ خَيْرُهُمَا الأسْرُ
يَقُوْلُوْنَ لِيَ: بِعْتَ السَّلامَةَ بِالْـرَّدَى فَقُلْتُ: أَمَا وَاللَّهِ مَا نَالَنِي خُسْـرُ[3]

يتذكر الشاعر أن الأمر قضاء مكتوب عليه لا مفر منه، فيفضل الموت على المذلة والهوان حتى وإن مات سيبقى في نظر الجميع رجل معارك والحروب متميزا بسيفه الحاد ورمحه الصلب.

فيقول:

وَهَلْ يَتَجَافَىَ عَني الْمَوْتُ سَاعــةً إِذَا مَا تَجَافَىْ عَنْيَ الأسْرُ وَالْضُّـرُ
هُوَ الْمَوْتُ، فَاخْتَرْ مَا عَلا ذَلِكَ ذَكَرَهُ فَلَمْ يَمُتْ الْإِنْسَانُ مَا حَيِيَ الذِّكَـرُ
وَلا خَيْرَ فِيْ دَفْعِ الرَّدِّى بِمذلّــةٍ كَمَا رَدَّهَا، يَوْمَا، بسُوءته عَمْـرُوْ
يَمُنُّوْنَ أَن خَلْو ثِيَابُـي، وَإِنَّمَــا عَلَى ثِيَابٌ، مِنْ دِمَائِهِمْ، حُــمْرُ
وَقَائِمُ سَيْفٍ فيَهِم أَنْدَقَ نَصَّــلَهُ وَأَعْقَابُ رُمحٍ فِيْهِمْ حَطَّمَ الْصَّدْرُ[4]

1- المصدر نفسه، والصفحة.
2- المصدر نفسه، ص 181.
3- ديوان فراس الحمداني، ص 181، 182.
4- المصدر نفسه، ص 182.

وفي الأخير يؤكد الشاعر أنه رغم كل شيء فإن قومه سيظلون يتذكرونه إن احتاجوا إليه لأنه كالبدر في ليلة ظلماء، فإن عاش فهو دائما سيبقى ذلك البطل الذي يتميز بشجاعته وقوته، وإن مات فالموت قضاء وقدر لا مفر منه.

يقول:

سَيَذْكُرُنِيْ قَوْمِيّ إِذَا جَدّ جدهُـــمْ وَفِيْ اللَّيْلَةِ الْظَّلْمَاءِ يُفتقرُ الّـــبَدْرُ
فَإِنَّ عِشْتُ فَالَطّعْنُ الَّذِيْ يَعرِفُونَــهُ وَتِلْكَ الْقَنَا وَالْبِيْضُ وَالْضُّمَّرُ الْشَقْــرُ
وَإِنْ مُتَّ فَالإِنْسَانَ لا بدّ مَيِّــتٌ وَإِنْ طَالَتِ الأيامُ، وَانْفَسَــحَ الْعُمْـرُ
وَلَوْ سَدَّ غَيْرِيّ مَا سَدَدْتُ اكْتَفَوْا بِهِ وَمَا كَانَ يَغْلُوا الْتِّبْرُ لَوْ نَفَقَ الْصُفْرُ
أَعَزُّ بِنِيَ الْدُّنْيَا وَأَغْلَبُ ذَوِيْ الْعُلاَ وَأكْرَمُ مَنْ فَوْقَ الْتُّرَابِ ولا فَخْرُ[1]

إن أسلوب أبي فراس يتميز بالسهولة، وهو نابع من قلب مفعم بالأحاسيس والعواطف فجاء أسلوبه متين النسيج، وقد كان أبو فراس أهلا لذلك بحيث استخدم ألفاظ توافق ما يسرده وما يخالج فؤاده وكيانه الداخلي، وكانت هذه الألفاظ سهلة في مجملها وهذه السهولة ليست ضعفا لملكته اللّغوية، وموهبته الشعرية حيث يقال: "بأنّ الشاعر الحقيقي هو الذي يتلاعب بالألفاظ والذي يغوص في أعماق المعاني ويجعل من الصورة التعبيرية الإيحائية أقوى من الصور الوصفية المباشرة وبأن هذا هو عمل الشعراء النابغين".[2]

المستوى التركيبي:

يهتم هذا المستوى بالتراكيب وتصانيفها، ويبحث عن التراكيب التي تغلب على النص سواء كانت التراكيب الفعلي أو التراكيب الاسمي ويبحث أيضا عن نسبة الإنشاء والخبر "وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة"[3]، كما أنه يشتمل على التّعبير عن الحركة من خلال المقابلة بنوعيها اللّغوي والسياقي والعكس، والتناظر والتدرج والإطراء، كما يتناول أيضا التقديم والتأخير والحذف.

إن الدارس لقصيدة أبي فراس الحمداني "أراك عصيّ الدمع" يجدها تتراوح بين الثبات والحركة والسبب في ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى امتزاج الجمل الفعلية والجمل الاسمية على حدّ سواء.

أما الجمل الفعلية فهي موجودة بكثرة ويظهر لنا ذلك من خلال جدول مستعمل لاحق، كما نلاحظ تنوع الزمن داخل هذه الجمل من ماضي وحاضر ومستقبل.

فقد وظف أبي فراس الحمداني في قصيدته الزمن المضارع والزمن الماضي، إلاّ أننا نجد الزمن المضارع يغلب عن الزمن الماضي في نسبة الاستعمال.

فقد بلغت الأفعال المضارعة في النص ثلاثة وخمسين فعلا أما الأفعال الماضية حوالي اثنان وأربعين مرة. فالأفعال المضارعة تدل على استمرارية الحدث وهي كذلك تدل على الحركية ونذكر من ذلك قوله:

تَكَادُ تُضِيْءُ الْنَّارُ بَيْنَ جَوَانِحِيْ إِذَا هِيَ أَذْكَتْهَا الْصَّبَابَةُ وَالْفِكْــرُ [4]

1- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 182.
2- حميد أدم الثويني، فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور، ص 520.
3- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 156.
4- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 177.

وقوله:

فَلا تَنكُرِيْني، يَا ابْنَةَ الْعَمِّ إِنَّــهُ لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ الْبَدْوُ وَالْحَضْرُ [1]

وقوله كذلك:

وَلا تُنْكِرِيْنِي إِنَّنِيْ غَيْرُ مُنْكَرٍ إِذَا زَلَّتْ الأَقْدَامَ وَاسْتَنزَلْ الْنَّصْرُ [2]

أما الأفعال الماضية فقد استعملها الشاعر في قصيدته عندما كان بصدد سرد لقصة التي وقعت له، وكذا لسرد مشاعره وإحساسه بالوحدة، والعزلة بعدما كانت له مكانته وقيمته بين قومه، يقول:

حَفِظْتُ وُضيّعَتْ الْمَوَّدَةَ بَيْنَنَا وَأَحْسَن، مِنْ بَعْضٍ الْوَفَاءِ لَكَ الْعذرُ [3]

ويقول كذلك:

وَحَيٍّ رَدَدْتُ الْخَيْلَ حَتى مَلَّكْتَهُ هَزِيْمَا وَرَدَّتْنِي الْبَرَاقِعُ وَالْخَمْرُ [4]

ويقول أيضا:

وَلا رَاحَ يُطْغِيْنِي بِأَثْوَابِهِ الْغِنَىْ وَلَا بَابٌ يُثْنِيْنِيْ عَنِ الْكَرَمِ الْفَقْرُ [5]

أما فيما يخص أفعال الأمر فهي لم ترد إلا أربع مرات في قوله:

هُوَ الْمَوْتُ فَاخْتَرْ مَا عَلا لَكَ ذِكْرُهُ فَلَمْ يَمُتِ الْإِنْسَانُ مَا حَيِ الْذّكرُ [6]

وكذلك قوله:

أَعَزُّ بِنِي الْدُّنْيَا وَأَغْلَى ذَوِيْ الْعُلا وَأَكْرَمُ مَنْ فَوْقَ الْتُّرَابِ وَلا فَخْرُ [7]

إن طبيعة الموضوع هي التي تحكمت في استخدام أفعال الأمر بكون أبي فراس الحمداني كان في صدد حوار قصصي استدعى صيغ النقاد والحوار يدل على صيغ الأمر كما أن فعل الأمر يقتل في الحوار.

أما عن أنواع الجمل الفعلية فهي متنوعة حيث تتكون أحيانا من فعل وفاعل فقد مثل قوله:

أسرت- حفظت- ضيّعت، كما نجدها كذلك تتعدى إلى المفعول مثل قوله: "أراك عصيّ الدمع"

1- المصدر نفسه، ص 180.
2- المصدر نفسه والصفحة.
3- المصدر نفسه، ص 178.
4- المصدر نفسه، ص 179.
5- المصدر نفسه، والصفحة.
6- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 179.
7- المصدر نفسه، والصفحة.

وكما سبق وان ذكرنا، إن القصيدة تتراوح بين الثبات والحركة ومن هنا يمكن القول بأن الفعل كان حاضرا في هذه القصيدة سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا ومع العلم بأن الفعل المضارع كان الغالب إضافة إلى الجمل الاسمية المتكونة من المبتدأ و الخبر والنواسخ ومن بين الجمل الاسمية المتكونة من مبتدأ و خبر نذكر: إذا اللّيل أضواني، ساحبة الأذيال نحوي، هو الموت، نحن أوناس... الخ.

كما تحتوي القصيدة على جمل اسمية دخلت عليها النواسخ مثل كان وأخواتها التي ترفع الاسم ويسمى اسمها وتنصب الخبر ويسمى خبرها.[1]

وهذا ما نجده في قوله:

وما كان للأحداق، ولا بات يثنيني عن كرم، وما كان يغلوا، فليكن له بر، ولا أصبح الحيّ الخلوق...الخ.

ومن مثل إن وأخواتها قوله: إن تنصب الاسم ويسمى اسمها وترفع الخبر ويسمى خبرها.[2]

وعن لي أذنا، فإن بك، كأني أنادي، إنه لتعرف، أني الجرار...ألخ.

جدول سيميائي للجمل الفعلية والاسمية

الجملة الفعلية	الجملة الاسمية
أراك عصي الدمع- لا يذاع له سّر- بسطت يد الهوى- أذللت دمعا- تكاد تضيء- أذكتها الصّبابة- إذا مت فلا نزل المطر- حفظت وضيّعت المودة- أحسن من بعض الوفاء لك- تروغ إلى الواشين- بدوت وأهلي حاضرون- أرى أنّ الدار- حاربت قومي- قال الوشاة- لم يكن- يهدم الإيمان- شيّد الكفر- وفيت- تأرن أحيانا- أرن المهر- تسأليني من أنت- فقلت كما شاءت- شاء لها الهوى - قالت- فقلت لها- لم تتعنتي- لم تسألي- فقالت لقد أزرى- فقلت لها- يستفزها- ما كان للأحزان- تهلك بين الهزل والجدّ- فأيقنت أنا لا عز بعدي- وأن يرى- علقت به- قلبت أمري- لا أرى لي راحة، ألح بي الهجر- فعدت لحكم الزمان- لا يجري تجفل حينا- تنادي طلا- لا تنكريني ليعرف من أنكرته- إذا زلت- لا يخل بها النصر- وأسغب حتى يشبعوا- طلعت عليها- وهبت لها- رحت ولم يكشف- راح يطغيني- بات يثنيني- أفر عرضي- قال أصحابي	إذا الليل أضواني- ساحبة الأذيال نحوي- هو الموت- نحن أوناس- إني لجرار- إني لنزال- كان للأحزان- كان يغلوا- فليكن له بر- ولا أصبح الحيّ الخلوق- وإن لي أدنا- فإن بك، كأني أنادي- إنه لتعرف- إنني غير منكر- وإنما فإن عشت- وإن طالت.

1- ينظر: محمد عواد المحموز، الرشيد في النحو العربي، ط1، عمان، 2002، ص 199.
2- ينظر: محمد عواد المحموز، الرشيد في النحو العربي، ص 199.

كما أننا نجد طغيان الأسلوب الخبري في القصيدة على الأسلوب الإنشائي لأنه الملائم لغرض الإخبار إلى وطنه وأهله فهو بمثابة الراوي وهو الشخصية البطولية في هذه القصيدة ومن ذلك قوله: أراك عصيّ الدمع- بل أنا مشتاق- إذا اللّيل أضواني- حفظت وضيّعت- إذا مت ضمآن- وحاربت قومي- فقلت لها- فأيقنت- وقلبت أمري- فعدت إلى حكم الزمان- إني لجرار- إني لنزال- وهبت لها- ما حازه الجيش- أسرت وما صاحبه بعزل- ورحت- ولم يكشف وقال أصحابي- فقلت: هما أمران- هو الموت- ونحن أناس... الخ.

لكن كثرة الأسلوب الخبري لا يعني خلو القصيدة من الأسلوب الإنشائي حيث نجد النهي.

وَلا تُنْكِرِيْنِي يَا ابْنَةَ الْعَم إِنَّهُ لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ الْبَدْوُ وَالْحَضْرُ
وَلا تُنْكِرِيْنِي إِنَّنِيْ غَيْرُ مُنْكَرٍ إِذَا زَلَّتْ الأقدَامَ وَاسْتَنزَالَ الْنَّصْرُ [1]

وكذلك نجد القسم في قوله:

يَقُلُّونَ لِيَ: بعتُ الْسَّلَامُ بِالْرَّدَى فَقُلْتُ أَمَّا وَاللَّهِ مَا نَالَنِي خسرُ [2]

وبهذا فإن أبي فراس الحمداني استطاع أن يجمع بين الفعل والاسم بين الخبر والإنشاء بطريقة محكمة النسيج، بحيث لا نحس أي تغلغل في القصيدة، وكان ذلك من خلال استعمال حروف الربط.

فقد ذكر حروف العطف أكثر من عشرين مرة من: واو، فاء، ثم، أو، بل، والتي تقتضي أن يكون ما بعدها تابعا كما قبلها في الإعراب ويسمى ما بعدها معطوفا وما قبلها معطوفا عليه.[3]

ومن ذلك قوله:

حفظت وضيّعت المودة بيننا

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى

وتهلك بين الهزل والجدّ مهجة

فعدت إلى حكم الزمان وحكمها

تجفل حينا ثم ترنوا كأنها

لنا الصّدر دون العالمين أو القبر

وإن مت فالإنسان لا بدّ ميت

فقلت: هما أمران أحدهما مر

كما نجد من جهة أخرى حروف الجر التي أخذت نصيبا لا بأس به حيث ذكرت أكثر من عشرين مرة، كلها مختصة بالأسماء وتعمل فيها الجر وهي: الباء، إلى، عن، من، في، اللام، مع، وقد استعمل الشاعر حروف الجر والعطف بكثرة من أجل هدف أسلوبي يتمثل في بناء وحدة

1- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 180.
2- المصدر نفسه والصفحة.
3- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي، دروس وتطبيقات، ط1، عمان 2002، ص 205.

متكاملة في النص وذلك من خلال المفردات والجمل وكل هذا لتوليد قصيدة متجانسة بحيث يصعب فصل شطر عن شطر أخر أو بيت عن بيت أخر.

فمهمة حروف العطف الجمع بين أبيات القصيدة وتحقيق نمو تصاعديا وبناء داخلي وخارجي على حدّ سواء أما حروف الجر فقد استعملها من أجل الدلالة على عمق حزن الشاعر ولحظة بعده عن أهله وأصحابه كما أنه كان يجر لنا الأحداث في تتابع مستمر إذ أن هذه الأحداث تحتاج إلى حروف الجر وكذا حروف العطف، وغيرها من الحروف لتأتي في قالب متين ومحكم النسيج، وحذف حرف من هاته الحروف سيخل بالمعنى وكذا بالمبنى.

المستوى الصوتي:

إن لموسيقى الشعر أهمية كبيرة في التأليف بين الصور الشعرية وتكوينها إلى جانب وظيفتها في تبليغ المعنى، فالموسيقى فن شعري مصدره الطبع والغريزة، فمنذ وجد الإنسان وجدت الموسيقى، تحاكي في غناء الطير وفي حفيف الأوراق وفي وقع المطر في الأمواج... الخ، وهذا النشوء الفطري خلق عندنا الإحساس غريزية بجمالها وتفوقا طبيعيا.[1]

ومن هنا كانت البنية الصوتية الإيقاعية من أول المظاهر المادية والحسية لنسيج الشعري التي يمكن التعرف من خلاله على الوحدات الصوتية وما فيها من التوازيات وبدائل ومن التأليفات ومتنافرات وغير ذلك.[2]

المستوى يتناول موسيقى ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع، وفيه من ذلك النغمة، والنبرة، والتكرار، والوزن، والقافية، وكانت قصيدة أبي فراس الحمداني قصيدة تتشاطر فيها الكلمة مع الإيقاع.

فالنص الشعري يمتاز بخاصية تميزه عن النثر، وهي الموسيقى وهناك نوعان من الموسيقى:

1- موسيقى خارجية: وهي التي تدرس الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وأثرها الموسيقي.[3]

فقصيدة أبي فراس الحمداني لا تخرج عن الشعر العمودي الذي يعتمد على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا يعود إلى أن طبيعة العصر الذي ينتمي إليه شاعرنا هذا لأن العصر العباسي لم يحدث فيه تغير في الموسيقى الشعرية، وهذه القصيدة جاءت على وزن البحر الطويل ومن ذلك نجد:

أراك عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر
أراك عصي ددمع شيمتك صصبرو
//0/ //0/ 0/ 0//0/ // 0/0/0
فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

أما للهوى نهي عليك ولا أمر
أما للهوا نهين عليك ولا أمرو
//0/0// 0/0/0 //0/ //0/0/0
فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

1- ينظر: عبد مجيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، 1980، ص 35.
2- ينظر: فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008، ص 192.
3- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 261.

حفظت وضيّعت المودّة بيننا
حفظت وضيعت لمودة بينـنا
//0/ //0/0/ 0 /0// //0//0
فعول مفاعيلـن فعول مفاعلن

وأحسن من بعض الوفاء لك العذر
وأحسن من بعض وفاء لك لعذرو
//0/ / /0 /0/ //0/ //0/0/0
فعول مفـاعيل فعول مفاعيلن

لجأ أبي فراس الحمداني إلى "البحر الطويل" لأنه يلبي غاياته النفسية في التعبير عن حالته، وكذا في حواره مع الحسناء التي يتخيلها ويتحاور معها، هذا من جهة، كما أنه يخدم الغرض الوصفي الغزلي، من جهة أخرى، وذلك ليؤثر في القارئ بجعله يغوص معه في حزنه وألمه نتيجة طول بعده عن أهله وشوقه إليه، كما أن البحر الطويل: يخدم طول انتصار الشاعر في سجنه وترقبه لمن سيطلق صراحه، فهو طويل طوال نفسية الشاعر التي كانت ممدودة على طول قصيدته.

فكان اختياره لهذا البحر له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها "ومن هذا كان الوزن شيئا واقعا على جميع اللّفظ الدال على المعنى"[1]

ونلاحظ خلال تقطيعنا للأبيات القصيدة أن بحر الطويل يحوي العديد من الزحافات والعلل بحيث نلاحظ القبض في تفعيلة "فعولن" التي تصبح "فعول" "والقبض هو حذف الحرف الخامس السّاكن".[2]

وبهذا فإن عدم اكتمال التفعيلة في البيت وفي القصيدة ككل لها هدف أسلوبي وهو التأثير في المتلقي كما يزيد خفة للموسيقى التي تطبع القصيدة.

ولـ "بحر الطويل: ثلاث أضرب هي: الأول سالم صحيح: مفاعيلن"، الثاني مقبوض (مفاعلن)، الثالث محذوف (مفاعي) وتحول إلى "فعولن"

كما أن توزيع التفعيلات في القصيدة خضعت لقافية واحدة، تردد فيها حرف الروي واحد ألا وهو "الراء" والقافية حسن الخليل بن أحمد الفراهيدي "تحدد من أخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن".[3]

1- نور الدين السدّ، المكونات الشعرية في بائية ابن مالك ابن ريب، مجلة اللّغة والأدب، العدد 14، 1999م، ص 35.
2- عبد اللطيف شرفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، ص 34.
3- عبد اللطيف شرفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 100.

وحروف القافية المخصوصة بها وهي ستة: الروي، الوصل، الخروج، الرّدف، التأسيس، الدّخيل وقد جمعها هني الدّين في قوله:

مَجْرَىْ الْقَوَافِيَ فِيْ حُرُوْفِ سِتَّةِ كَالْشَّمْسِ تَجْرِيَ فِيْ عُلُوّ بِرُوْحِهَا
تَأْسِيْسِهَا وَدَخَيْلَهَا مَعَ رِدَفِّهَــا وَرَوِيُّهَا مَعَ وَصَلَهَا وَخُرُوْجُــهَا [1]

وقافية أبي فراس الحمداني هي واحدة من أول القصيدة حتى نهايتها فعدم تنوعيه للقافية هنا له هدف أسلوبي ألا وهو الإبقاء على اللّحن الواحد المسترسل.

وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على مدى تحكم الشاعر في اللّغة وقد كان لهذه القافية الموحدة دور كبير سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الإيقاع الشعري، فالقافية بصفة عامة لها أهمية كبيرة في الشعر، وهذا ما جعل العرب يقولون: "أطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافز الشعر.

كما أن أبي فراس الحمداني استعمل قافية مطلقة لأن حرف الروي هو حرف متحرك وغير ساكن وحركته هي الضمة مثل "أمرُ، سّرُ، العذرُ، المهرُ، الدّهرُ، الهجرُ، الكفرُ، الفقرُ... الخ.

أما حرف الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة العمودية، ويلزم تكرره في كل بيت منها في موضع واحد وهو نهايته وإليه تنسب القصيدة فيقال: ميمية، لامية، نونية، أو غير ذلك الروي. إذا كان متحرك سمي مطلق، وإذا كان ساكنا فهو مقيد.[2]

وقد اعتمد أبي فراس الحمداني في هذه القصيدة على استعمال الروي الواحد، وهذا دليل على الحالة النفسية الواحدة، ألا وهي حزنه واشتياقه ولومه لمن نسيه، وحرف الروي في قصيدة: أراك عصيّ الدمع" هو حرف الراء لهذا فالقصيدة رائية وقد تكرر هذا الصوت مائة وعشرون مرّة على غرار تكرهه كحرف روي إذ انه تكرر أربعة وخمسون مرّة (54)، وحرف الراء هو صوت مجهور نطقي، تكراري، ويخرج من بين طرف اللّسان أي لثوي، وأثناء نطقه نتابع طرقات اللسان على اللّثة تتابعا سريعا، وهو دليل على رجفة قوية تشيع في النفس، إلى جانب ذلك فهو صوت حزين لكنه لا يلازم مواطن الحزن دائما، كما هو الحال في قصيدة "أبي فراس الحمداني" والكلمات التي اشتملت على هذا الصوت قريبة معنويا من النفس سواء لحظة انكسارها، أو لحظة ابتهاجها، ومن مثل ذلك: الفكر، القفر، الكفر، الدّهر، الحضر، النّصر، الوعر... الخ.

ويعتبر "ابن جني" أن هذا الصوت "الراء" أقوى الحروف وخاصة اللام اللسّقة فيه فهي عند المحدثين أصعب الحروف وأكثرها وضوحا في السمع، وهو رؤيا شائعا في الشعر العربي.[3]

وهذا التكرار في حرف الروي يعطي للقصيدة طاقة موسيقية تحدث وظيفتي الانفعال والتأثير، كما أثرى القصيدة بالخاصية الصوتية، وأطغى عليها خاصية شعرية.

ومن بين الخصائص الأسلوبية التي طبعت القصيدة وبشكل ملفت للانتباه هو التكرار فالتكرار في أبسط تعريفاته هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللّفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا الشرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ

1- المرجع نفسه، ص 99.

2- ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين وشعر الحر ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 117.

3- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة أنجلو مصرية، ط3، 1985، ص 247.

والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر، وتقديره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدّا، وإن كان اللّفظ متفقا، والمعنى مختلفا فالفائدة الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين.[1]

ومما كرره أبي فراس الحمداني نجده في قوله:

وَمَا حَاجَتَيْ بِالْمَالِ أَبْغِيْ وُفُورَهُ إِذَا لَم أفزْ عَرْضِيَ فَلا وَفَّرَ للوَفّرُ [2]

حيث كرر لفظة "وفر" وإذا اختلف وزنها.

وكذلك التكرار الذي ظهر في لفظة "أنكر" في قوله:

فَلَا تُنْكِرِيْنِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ فَإِنَّهُ لِيعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ الْبَدْوُ وَالْحَضْرُ
وَلا تُنْكِرِيْنِي، إِنّيَ غَيْرُ مُنْكَرُ إِذَا زَلَّتْ الْأَقْدَامَ وَاسْتَنْزَلَّ الْمَطَرُ [3]

وكذلك ظهر التكرار في لفظة "العذر"

حَفِظْتُ وَضَيَّعْتِ الْمَوَدَّةَ بَيْنَـنَا وَأَحْسَن مِـنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكِ الْعُذْرُ
بِنَفْسِيَ مَنْ الْغادِين فِيْ الْحُبِّ غَادَة هَوَايَ لَهَا ذَنْبُ وَبُهْجَتُهـا عـذْرُ
وَفَيْتُ وَفِيْ بَعْض الوفاء مَذَلَّـة لأَنسةٍ فِيْ الْحَيّ شِيْمَتُهَا الْعُـذْرُ [4]

وكذلك نجد تكرار الفعل "قال" حوالي عشرة مرات بين المذكر والمؤنث: قال، فقلت، قالت، فقلت، فقالت، قال، يقولون، فقلت، فقلت، فقلت، فقلت.

أما الموسيقى الداخلية: فهي تلك الموسيقى التي تنبعث من الحروف والكلمات والجمل وتعتني بدراسة موسيقى النفس، فهي موسيقى عميقة تتفاعل مع الحروف في حركاته، وجهره وهمسه.[5]

ومن خلال كل هذا فإن قصيدة أبو فراس الحمداني جاء فيها إيقاع متذبذبا بين البطء تارة، والناتج عن حزن الشاعر والذي يظهر من خلال استعماله للحروف المهموسة وبين السرعة تارة أخرى وذلك ما تجسده الحروف المجهورة.

إن قصيدة الشاعر لوحة فنية تملؤها أحاسيس ومشاعر نفسية طبعت من خلال ذلك كلماتها وحروفها برنة موسيقية، إنها موسيقى داخلية عميقة عمق نفسية الشاعر وعمق هاته الأخيرة حركة الأقلام فتجسدت على شكل حروف وكلمات، ومن بين الحروف التي طغت على القصيدة نذكر منها: الراء، الفاء، القاف، النون، اللام، العين، وهذه الأصوات تتأرجح ما بين المهموس والمجهور، بين الشديد والرخو، بين الحنجري والحلقي واللّثوي كتأرجح بين الحزن والمرح والدمع، الشوق، الليل والنهار، الموت، الهوى، كما أنه استعمل الحروف الصفيرية مثل: السين، الزاي وذلك لأنها تبعث زفرات تخرج من نفسه متألمة من مثل ذلك: النفس، ستر، نزل، تسأليني، الأحزان، أزري، أنساني، ساعة، أسغى... الخ.

إن هذه الأصوات أطغت على القصيدة جانبا إيقاعيا ساحرا يتمثل في تلك الرنة الموسيقية عاكسة للذات التي حاولت أن تلبس هذه الألفاظ والجمل عباءتها إنها حروف انفجارية متفتحة، فقد وردت في الغالب لضمير فاعل يضع من خلاله الحدث ويمثل الحركة فهي حاضرة في هاته

1- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين الدلالة والبنية الإيقاعية، دط ، دمشق، 2001، ص 182.
2- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 181.
3- ديوان أبي فراس الحمداني، ص 178.
4- المصدر نفسه، ص 180.
5- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 261.

القصيدة لدلالة على المتكلم، وهذا يدل على أن الشاعر كان حاضرا في زمن السرد، أي أنه كان محرك الحدث كما جاء حرف الراء متكرر عن اطراد حالة على وتيرة واحدة او متقاربة بغض النظر على أنه حرف روي، إذ أن الشاعر أراد أن يعبر من خلاله عن لحظة احتضاره، وكذا عن لحظة انتصاره، وكذلك حرف الهاء باعتباره حرف هوائي، يدل على تنهيدات الشاعر التي كان يكتمها في النهار، ليسترسل في بثها وبعثرتها عبر مختلف الليالي الطوال ومن هنا يمكن القول بأن طغيان هاته الأصوات على النص أعطته إيقاعا موحدا، كما أنها أوحت بحركة خفية متزنة ومتواصلة، وهذا يتناسب مع اتجاه النص ألا وهو الفخر والغزل.

كما يدل انفتاح الأصوات أيضا على الامتداد والاتساع، أي انفتاح الشاعر على مشاعره، وما يخالجه واطلاع سامعه بها والجهر يعني أيضا بأن المشاعر لها صوتها الجوهري وامتدادها في الداخل والخارج، كما أن الهمس يدل على تلك الأنفاس التي تخرج من نفسه معذبة والناتجة عن سجنه ونسيانه.

وبهذا فإن الشاعر استعمل هذه الأصوات لتحقيق هدف معين يتمثل في إظهار قيم موسيقية، وإيحاءات دلالية، تستطيع من خلالها التعبير عن حالته النفسية فهو يهدف إلى خلق إيقاع متواتر ومكثف على مستوى كل القصيدة، وهذا ما جسده في تكرار بعض الكلمات.

خاتمة

خاتمة:

إن أبي فراس الحمداني من الشعراء البارزين في العصر العباسي، فهو الذي جمع إلى جانب الشعر الصفات النبيلة والفاضلة من الوفاء لابن عمه سيف الدولة والصدق في عمله وأفعاله وأقواله والشجاعة في الدفاع عن قوميته الوطنية، كما أنه يمتاز برقة المشاعر ورهافة الحس التي عبر عنها في كل الأغراض الشعرية، خاصة في الأشعار التي مزج فيها الغزل والفخر.

وتبرز قيمة شعره الذي مزج فيه بين الغزل والفخر من خلال قصيدة "أراك عصي الدمع" غير أن الغزل عند أبي فراس لم يكن غرضه لذاته وإنما اعتبره مطية لموضوعه، أما الفخر المتمثل في افتخاره بنفسه، فإنما كان يعتز بنفسه وشجاعته ونبله حيث يبدو أبو فراس الأسد المقدام، والفارس الأمير والشاعر الأسير.

كذلك مدحه لسيف الدولة ومختلف الصفات التي وصفه بها كالكرم والنبل والشجاعة والوفاء.... الخ.

أما فيما يخص القصيدة فقد جاءت لغتها سهلة الألفاظ قريبة المعاني وقد راعى فيها المقام وهو الأمير سيف الدولة.

أما أسلوب القصيدة فقد اتفق مع القصة حيث سمى بسمة الطواعية، أي تطويع الأسلوب الشعري لمقتضيات البناء الدرامي، حيث اقترب من لغة الحياة اليومية.

وقد جاء حشو هذا الإطار عاديا، كما أن أبي فراس اقتصر على الوصف الذي يعنى كثيرا بالتصوير، ويمكننا القول أن موهبة أبي فراس الدرامية في القصيدة طغت على موهبته الشعرية ومن ثمة لم نجد خيالا محلقا نادرا على بعث كل طاقات الألفاظ ووضعها في صورة فنية موفقة. فأبي فراس لم يكن من شعراء الخيال بقدر ما كان من شعراء الواقع.

وفي الأخير يمكن القول بأن مزجه للغزل والفخر أعطى للقصيدة جمالا وحسا.

ملحق

قصيدة "أراك عصيّ الدّمع" لأبي فراس الحمداني

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر ... أما للهوى نهي عليك و لا أمر
بلى أنا مشتاق و عندي لوعة ... ولكن مثلي لا يذاع له سر
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى ... وأذللت دمعا من خلائقه الكبر
تكاد تضيء النار بين جوانحي ... إذا هي أذكتها الصبابة و الفكر
معللتي بالوصل و الموت دونه ... إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر
حفظتُ و ضيعتِ المودة بيننا ... وأحسن من بعض الوفاء لك العذر
وما هذه الأيام إلا صحائف ... لأَحرفها من كف كاتبها بَشر
بنفسي من الغادين في الحي غادة ... هواي لها ذنب و بهجتها عذر
تروغ إلى الواشين فيَّ و إن لي ... لأذنا بها من كل واشية وقر
بدوت وأهلي حاضرون لأنني ... أرى أن دارا لست من أهلها قفر
و حاربت قومي في هواك و إنهم ... وإياي لولا حبك الماء و الخمر
فإن كان ما قال الوشاة و لم يكن ... فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر
وفيت و في بعض الوفاء مذلة ... لآنسة في الحي شيمتها الغدر
وقور و ريعان الصبا يستفزها ... فتأرن أحيانا كما يأرن المهر
تساءلني من أنت وهي عليمة ... وهل بفتى مثلي على حاله نكر
فقلت كما شاءت و شاء لها الهوى ... قتيلك قالت أيهم فهم كثر
فقلت لها لو شئت لم تتعنتي ... ولم تسألي عني و عندك بي خبر
فقالت لقد أزرى بك الدهر بعدنا ... فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر
وما كان للأحزان لولاك مسلك ... إلى القلب لكن الهوى للبلى جسر
وتهلك بين الهزل و الجد مهجة ... إذا ما عداها البين عذبها الفكر
فأيقنت أن لا عز بعدي لعاشق ... وأن يدي مما علقت به صفر
وقلبت أمري لا أرى لي راحة ... إذا الهم أسلاني ألح بي الهجر
فعدت إلى حكم الزمان و حكمها ... لها الذنب لا تجزى به و لي العذر
كأني أنادي دون ميثاء ظبية ... على شرف ظمياء جللها الذعر
تجفَّل حينا ثم تدنو كأنما ... تنادي طلا بالواد أعجزه الحُضر
فلا تنكريني يابنة العم إنه ... ليعرف من أنكرته البدو والحضر
ولا تنكريني إنني غير منكر ... إذا لا زلت الأقدام واستنزل النضر
و إني لجرار لكل كتيبة ... معودة أن لا يخل بها النصر
وإني لنزال بكل مخوفة ... كثير إلى نزالها النظر الشزر
فأظمأ حتى ترتوي البيض و القنا ... وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر
ولا أصبح الحي الخلوف بغارة ... ولا الجيش ما لم تأته قبلي النذر
ويا رب دار لم تخفني منيعة ... طلعت عليها بالردى و أنا الفجر
وحي رددت الخيل حتى ملكته ... هزيما وردتني البراقع والخُمر
وساحبة الأذيال نحوي لقيتها ... فلم يلقها جهم اللقاء و لا وعر
وهبت لها ما حازه الجيش كله ... ورحت و لم يكشف لأثوابها ستر
وما حاجتي بالمال أبغي وفوره ... إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفر
أسرت و ما صحبي بعزل لدى الوغى ... ولا فرسي مهر ولا ربه عمر

ولكن إذا حم القضاء على امريء ... فليس له بر يقيه ولا بحر
وقال أصحابي الفرار أو الردى ... فقلت هما أمران أحلاهما مر
ولكنني أمضي لما لا يعيبني ... وحسبك من أمرين خيرهم الأسر

يقولون لي بعت السلامة بالـردى فقلت أمـا والله ما نـالني خسـر
وهل يتجافى عني الموت ساعـة إذا ما تجافى عني الأسـر والضـر
هو الموت فاختر ما علا لك ذكره فلم يمت الإنسـان ما حيـي الذكـر
ولا خير في دفع الردى بمذلـة كمـا ردها يومـا بسوءتـه عمـر
يمنون أن خلو ثيابي و إنمـا علـي ثياب مـن دمـائهم حمـر
وقائم سيفي فيهم ادق نصلـه وأعقـاب رمحـي فيهم حطم الصـدر
سيذكرني قومي إذا جد جدهـم وفي الليلـة الظلمـاء يفتقد البـدر
فإن عشت فالطعن الذي يعرفونـه وتلك القنا والبيـض والضُّمر الشقـر
وإن مت فالإنسان لا بد ميـت وإن طـالت الأيـام وانفسح العمـر
ولو سد غيري ما سددت اكتفوا به وما كـان يغلو التبر لو نفـق الصـفر
ونحن أناس لا توسط عندنـا لنا الصدر دون العالمـين أو القـبر
تهون علينا في المعالي نفوسـنا ومن خطب الحسـناء لم يغلـها المهـر
أعز بني الدنيا وأعلى ذوي العـلا وأكرم من فـوق التـراب ولا فخـر

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة أنجلو المصرية، ط3، 1985.

2- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الأندلسي، دار الكندي، دط، عمان، 2002.

3- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط1، عمان 2003.

4- أبو فضل جمال الدين، محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط4، بيروت.

5- أبو قاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، دط، بيروت 2000.

6- إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس وتطبيقات، (د.د.ن)، ط1، عمان، 2002.

7- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، ط1.

8- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002.

9- حميد أدم الثويني، فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار الصفاء، ط1، عمان 2006.

10- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هندواوي، مجلد2، ط1، بيروت، 2003.

11- خليل شرف الدين، فتوة رومانسية، ط4، بيروت.

12- ديوان أبي فراس الحمداني، ط1، بيروت.

13- رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د.ط، الجزائر.

14- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

15- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت، 2006.

16- عبد اللطيف شرفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر.

17- عبد المجيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر (د.د.ن)، ط1، بيروت، 1980.

18- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، دط، 2001.

19- عمر إدريس عبد المطلب، نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي، دراسة تحليلية بلاغية ونقدية، دار الخنادرية، دط، عمان.

20- فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008.

21- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوب مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، دط، القاهرة.

22- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين الدلالة والبينة الإيقاعية، دط، (د.د.ن)، دمشق، 2001.

23- محمد علي سلطان، العروض وموسيقى الشعر العربي، المطبعة الجديدة، ط1، دمشق، 1982.

24- محمد عواد المحموز، الرشيد في النحو العربي، (د.د.ن)، ط1، عمان، 2002.

25- نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية ابن مالك ابن ريب، مجلة اللغة والآداب، العدد 14 1999.

26- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، الأردن.

27- يوسف شكري فرحات، ديوان أبي فراس الحمداني، دار الجيل، ط3، بيروت.

الـــ

- مقدمة ..... أ-ب

الفصل الأول: مفهوم الأسلوب والأسلوبية

1- الأسلوب 05

أ- المفهوم اللغوي 06

ب- ..... ا
لمفهوم الاصطلاحي 07

2- مفهوم الأسلوبية الحديثة 09

أ- اتجاهاتها 12

ب- خطوات التحليل الأسلوبي 16

الفصل الثاني: دراسة أسلوبية تطبيقية للقصيدة

1- صلة أبي فراس الحمداني بسيف الدولة 20

2- مناسبة القصيدة 21

3- ملخص لمحتوى القصيدة.....21
4- المستوى الدلالي.....23
5- المستوى التركيبي.....27
6- المستوى الصوتي.....32
- خاتمة 40
- ملحق 42
- قائمة المصادر والمراجع 45
- الفهرس.....47