الجمهوريــة الجزائريــة الديموقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليــم العالــي والبحث العلمــي
المركز الجامعي آكلي محند أولحاج
البويــرة
معهـد الآداب واللغـات
قسم اللغة والأدب العربــي

دراســة أسلوبيــة لقصيـدة أبــي فـراس الحمدانــي ـفــي رثــاء أمــهـ

مذكـرة لاستكمال متطلبات شهـادة الليسانـــس

من إعداد:

- حاج مرابط جهاد

تحت إشراف الأستاذة:

* قاسي صبيرة

السنة الجامعية: 2011/2010

شكر وإهداء

أحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات ، وأشكره على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل المتواضع.

ثم أتقدم بجزيل الشكر لأستاذنا الفاضل الدكتور **"ملوك رابح"** الذي تعلمنا منه الكثير من أسرار هذه اللغة الشريفة، أسأل الله أن يعينه في خدمتها، وأن ينفع بعلمه جميع طلابه .

آمين

أهدي ثمرة جهدي إلى التي أنجبتني و ربتني و علمتني ، و كانت إلى جانبي منذ ولادتي إلى الآن **"أمي الحبيبة : صفية"**

كما أقدم إهدائي لأكبر إخوتي الذي أعتبره دائما في مقام والدي ، و أحترمه كثيرا : **"علي"**

و إخوتي الثلاثة الذين لم يقصروا يوما في مساعدتي ، فلهم كل الشكر و الاحترام : **"عبد الباسط" ، "رياض" ، "عامر"**

و أشكر كل أخواتي الحبيبات على وقوفهن إلى جانبي طوال هذه الفترة.

كما لا أنسى صديقتي الوفية **"زينب"** و جميع صديقاتي بدون استثناء.

و أشكر كذلك تلك الإنسانة التي لطالما شجعتني و شحذت من همتي بنصائحها الطيبة : **"عمتي ظريفة"**

و في الأخير أسأل الله أن ينفع بهذا البحث من اطلع عليه.

جهـــاد

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له هو يتولى الصالحين وأشهد أن محمدا عبده ورسوله، صلى الله عليه و سلم صلاة و سلاما دائمين متلازمين إلى يوم الدين:

فـ "منذ بدء الخليقة والإنسان يتهرب من الموت الذي لا بد منه ويتذكره كلما سمع بوفاة أحد وكلما فقد عزيزا، وقليلون جدا من يجدون الصبر والصلابة أمام موت أحد الأقرباء أو الأعزاء على قلوبهم"[1]، وإذا ما تصفحنا دواوين الشعر العربي التي تناولت غرض رثاء أقرب الأقرباء، وأعز الأعزاء ألا وهي الأم، فإننا سنجد ذكر القليل الذي لا يليق بمكانتها مقارنةً مع أشعار العرب الكثيرة في سائر الموضوعات

---

[1])- ينظر: سراج الدين محمد، الرثاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، د.ط، لبنان، د.ت، ص5-6.

الأخرى، حيث أن الإلم مع كل أسف تغيب عن الشعر العربي القديم على الرغم من غزارته وغنى موضوعاته، ما عدا فئة قليلة من الشعراء القدامى وفي مقدمتهم شاعرنا الحمداني **"أبو فراس"**.

ولقد اطلعتُ على قصيدته في رثاء أمه قبل سنوات، ونالت إعجابي لدرجة أنني أردتُ أن أدرسها دراسة أسلوبية، باعتبار أن المنهج الأسلوبي هو المنهج الأكثر قدرة على الكشف عن الإشراقات الدلالية للنص، كما أنه يتسم بشمولية التحليل، لأنه يعتني بالمبدع على اعتبار أن النص هو اختيار المبدع لسمات لغوية معينة من قائمة الاختيارات اللغوية المتاحة، ويوجه المتلقي نحو الظواهر الأسلوبية التي تُعد منبها على دلالات مائزة في النص.

وقد انطلقتُ في هذه الدراسة من المدخل: الذي قدمتُ فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية، وأهم اتجاهاتها بشكل مختصر ثم بدأتُ تحليل هذه القصيدة انطلاقا من البنية التركيبية وجانبيها الأساسيين: النحوي والبلاغي، ثم درستُ البنية الموسيقية وكذا بعض الظواهر الموسيقية التي وُجِدت في هذه القصيدة، وختمتُ دراستي بالبنية الدلالية وركزتُ فيها على اللغة الشعرية والصورة الشعرية، وأهم الحقول الدلالية ومعانيها في النص، وفي نهاية هذا البحث قدمتُ خلاصة و استنتاجا لهذه الدراسة.

مـدخـل

1/ مفهوم الأسلوب:

أ/ لغـة:

جاء مفهوم الأسلوب لغة في القاموس الجديد للطلاب:

«سَلَبَ، يسلُب، سلبا، وسلبه الشيءَ: انتزعه من غيره قهرا، قال تعالى { وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لاَ يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْه} [الحج73].

سلبَ فلانا: جرده من ثيابه وسلاحه، سلب الشجر: جرده من ورقه وثمره، فهو سالب، (ج): سُلّاب (م): سالبة»[2].

وجاء في المنجد «الأسلوب: الشموخ في الأنف، ومنه 'أنفه في أسلوب' أي: لا يلتفت يمنة ولا يسرة: يقال للمتكبر»[3].

وكلمة الأسلوب «مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب: يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع ذلك على أساليب والأسلوب: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه»[4].

---

[2]- علي بن هادية-بلحسن بليش-الجيلاني يحيى،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط7،الجزائر،1991م،ص478.

[3]- ينظر:الأب لويس معلوف،المنجد في اللغة و الأعلام،دار المشرق،ط23،لبنان-بيروت،1986م،ص343.

وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيين أمرين:

«**الأول: البعد المادي:** الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة.

الثاني: البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ولعل المعنى الاصطلاحي لما يبعد كثيرا عن المفهوم اللغوي إن لم يطابقه، وحسبنا أن ننظر في الكلمة نفسها كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود كيف جاءت لندرك صدق ذلك بالنسبة للأسلوب وارتباطه بنفس صاحبه من حيث أخذت كلمة السلب معنى الأخذ والانتزاع وارتبطت بمفهوم العطاء المادي و المعنوي»[5].

وإذا ما انتقلنا من مفهوم الأسلوب عند العرب إلى مفهومه عند الغرب فإننا "نجد أن كلمة "أسلوب" (style) ترجع في أصلها إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة، ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار، وفي نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية"[6]، وهنا تجدر الإشارة إلى أن التعريف اللغوي للأسلوب عند الغرب والعرب على السواء يجري مجرى واحدا، فكلاهما يحمل البعدين: المادي والفني، فكما أننا رأينا في البعد المادي للمفهوم العربي في أن كلمة "أسلوب" ارتبطت بالنواحي الشكلية فكذلك نجد في ارتباط كلمة (style) بأداة الكتابة التي تحيلنا إلى شيء مادي. أما البعد الفني فيكمن في ارتباط الكلمة بالفن أيّا ما كان مجاله.

ب /اصطلاحا:

ثمة تعريفات ثلاثة لمصطلح "أسلوب" لا بد من الإشارة إليها:

"**التعريف الأول:** ويتم من منظور المنشئ، ويقوم على أساس أن الأسلوب يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه، بل ويعكس أفكاره، ويظهر صفاته الإنسانية.

التعريف الثاني: وهو ينبع من زاوية النص، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين:

مستوى اللغة: ويقصد به بنية اللغة الأساسية.

ومستوى الكلام: ويعني اللغة في حالة التعامل الفعلي بها.

وينقسم المستوى الثاني إلى قسمين آخرين:

أولهما: الاستخدام العادي للغة. و**ثانيهما**: الاستخدام الأدبي لها.

وهذا المستوى الثاني هو مجال البحث الأسلوبي باعتبار أن الفرق بين الاستخدام العادي للغة والاستخدام الأدبي لها يكمن في أن هناك انحرافا في المستوى الثاني عن النمط العادي. والانحراف هنا يعني: الخروج على ما هو مألوف في الاستعمال اللغوي، مما يشكل في النهاية ما يسمى بالخاصية الأسلوبية.

التعريف الثالث: يتحدد من جهة المتلقي، وأساس هذا التعريف أن دور المتلقي في عملية الإبلاغ مهم إلى الحد الذي يراعي فيه المخاطِب حالة مخاطَبه النفسية، ومستواه الثقافي والاجتماعي، كما يؤثر في هذا الخطاب عمْرُ المخاطب وجنسه، وعلى المنشئ أن يثير ذهن المتلقي حتى يحدث تفاعلا بينه وبين النص، واستجابة المتلقي ورفضه هما المحك على مدى حدوث هذا التفاعل»[7].

2/ مفهوم الأسلوبية:

إن من المفيد أن نحاول الوصول إلى تحديد المقصود بالأسلوبية من خلال هذه التفصيلات التي تناولناها من خلال التعريف الاصطلاحي للأسلوب «والتي تكاد تخرج من منطلق أن الأسلوب يمثل الأنماط المتنوعة في اللغة، في حين تنصب "الأسلوبية" على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفردية»[8].

وقبل أن نحدد مفهوم "الأسلوبية" لا بأس أن نعرج على تاريخ هذا المصطلح بشكل مختصر:

---

[4]- محمد عبد المطلب،البلاغة و الأسلوبية،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط1،مصر-القاهرة،1994م،ص9 [نقلا عن لسان العرب،ابن منظور،دار المعارف،مصر،ص2059]

[5]- المرجع السابق، ص10.

[6]- فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب،د.ط،القاهرة- مصر، 1990م، ص33.

[7]- ينظر:المرجع السابق:ص13-21.

[8]- المرجع السابق:محمد عبد المطلب،البلاغة و الأسلوبية،ص186.

ظهر على يد **"فون ديرقابلنتز"** سنة 1875م، و"الأسلوبية" نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة **"بيفون"** الشهيرة" الأسلوب هو الرجل نفسه"، «وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، موضوعها: دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية»[9]، وهي «تفصيلات خاصة يؤثرها الكاتب، لأن المبدع في العملية الإنشائية يميل إلى اختيار كلمات واستعمالات دون غيرها، يراها تعبر عن نفسه وهو طرح يبدو أن جذوره تعود إلى الدراسات اللغوية المسماة عند الغربيين بفقه اللغة، وهو حقل معرفي يرمي إلى تفسير النصوص وشرحها، ويبحث في الصلة بين الأعمال اللغوية، والصناعة الأدبية، وذلك من خلال اهتمامه الواضح بقضايا اللغة، وموازنة النصوص، وتحديد لغة المؤلفين، ومحاولة فك رموزها، وتفسير كتابات صيغت بلغة مهجورة أو غامضة»[10].

وقد «سار في هذا الاتجاه سنة 1887م العالم الفرنسي **"جوستاف كويرتنج"** الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفترة، إذ تبين له أن واضعي الرسائل الجامعية يقتصرون على وضع تصنيف وقائع الأسلوب الحقيقي لهذا النوع من البحوث، ينبغي أن يتوجه للبحث في أصالة التعبير الأسلوبي، أو خصائص النتاج الأدبي أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الصناعة الأدبية، وتكشف بالطريقة نفسها عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع، كما يرغب **"كويرتنج"** كذلك في أن تقوم هذه الأبحاث بدراسة تأثير بعض العصور والأجناس في الأسلوب، أو دراسة العلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن أو بشكل أسلوب الثقافة»[11].

وللأسلوبية عدة تعريفات أهمها:

أنها «علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، و اقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه، و كشف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبله»[12].

أما **"شارل بالي"** و هو مؤسس الأسلوبية ، فيعرفها على أنها «دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة و أفعالها»[13].

والأسلوبية عند **"جاكبسون"** هي«الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية»[14]، فمن المهم إذن الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف على المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز، وليس معنى هذا أننا نقيم حاجزا صلبا بين اللغة الأدبية ولغة التخاطب، لأن الأولى تستمد وجودها بلا شك من الثانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة ثم القطعة بأكملها، وبمعنى آخر يمكننا القول: إن لغة الأدب هي التي تحدد الإمكانات التعبيرية الإجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب فتفيد منها في إبداعات جديدة لا تنتهي.

وعلى هذا يمكننا القول إن «علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال مستخدمةً الوصف والتحليل في آن واحد»[15].

3/ اتجاهات الأسلوبية:

«أفضى الاهتمام بالأسلوبيات ونتائجها إلى تنويع حقولها واتجاهاتها، والسر في ذلك موضوعاتها المتشعبة التي توسعت بقدر مناحي الحياة الإنسانية، فالبنى الاجتماعية والرؤى الفكرية، والإبداعية والجمالية هي مادة حيوية يتنافس المتنافسون الأسلوبيون عليها لتطبيق مناهجهم الاجتماعية والنفسية واللسانية، فصارت الأسلوبية أسلوبيات»[16].

---

[9]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب،منشورات جامعة باجي مختار، د.ط، لجزائر، د.ت، ص13 [نقلاعن:[george mounin , clefs pour la linguistique.

[10]- ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها [نقلا عن عدنان بن رذيل، اللغة و الأسلوب، دمشق، 1980م، ص151].

[11]- ينظر:المرجع نفسه،الصفحة نفسها[نقلاعن علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،صلاح فضل،ص12].

[12]- المرجع السابق: ص2 [نقلاعن المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، حمادي صمود، تونس،1981م، ص230].

[13]- ينظر: المرجع نفسه: ص5.

[14]- ينظر المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[15]- ينظر: المرجع السابق: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص186.

[16]- المرجع السابق: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص32.

وسنتعرف على أهم هذه الإتجاهات:

أ- الأسلوبية الوصفية (أسلوبيات التعبير):

أسس هذا الاتجاه اللساني الشهير «**شارل بالي**»[17]، الذي «درس اللغة من جهة المخاطِب والمخاطَب وانتهى إلى أن اللغة لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني، أي أن الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية، كالأمل أو الترجي أو الصبر أو النهي...»[18] وهذا الطرح «نلتمس بعض جوانبه في علم البيان الذي حدد قواعد التعبير الأدبي، وأعدَّ الجداول وصنف الصور التي تجعل الفكرة محسوسة باستخدام فن التصوير»[19]، «لذلك وجب علينا أن نعيد النظر في مفهوم الصورة الموحية المؤثرة وعطائها الأسلوبي، ومن خلالها يمكن أن نطرح قضية التعبير في البلاغة العربية، لأن التعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة، وما اللغة إلا أصوات وألفاظ وجمل تعبر وتدل. وعليه فهذا الاتجاه يدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي وآثارها على السامعين وهذه الآثار نوعان: طبيعية ومبتعثة (اجتماعية)» [20].

ب- الأسلوبيات التكوينية:

ينسب هذا الاتجاه إلى «**ليوسبيتزر**»[21] إذ يعد مصمم الأسلوبيات النقدية بتأثير من "**كارل فوسلير**" والأسلوبيات التكوينية تدرس وقائع الكلام أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصلية لكاتب أو لكتاب معين، فهو إذن اتجاه تميزه المعالجة النقدية و اصطناع الحدس، و الشرح و التأويل، لذلك فهو يسمى عند بعض الأسلوبيين بـ"أدب الأسلوب" أو "أسلوب النقد".

واللافت للانتباه في الأسلوبيات النقدية هو أن **سبيتزر** يرفض التقسيم التقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللغة معتمدا الحدس للتوغل في عمق الفعل الأدبي الذي ينتمي إليه من خلال أصالة الشكل اللساني، أي الأسلوب، وقد استطاع "ليوسبيتزر" برؤيته هذه أن يحدث انقلابا فكريا في تاريخ اللسانيات والنقد الجامعي، تجلى هذا في أبحاثه العميقة المفيدة مثل«"دراسات في الأسلوب" 1928م ، و"اللسانيات و تاريخ الأدب" 1948م، و "**اللسانيات و تاريخ الأدب**"1948م، و"**الأسلوبيات**" 1955م"»[22].

ج- الأسلوبيات البنيوية (الأسلوبيات الوظيفية):

«لم تفوّت اللسانيات الحديثة فرصة طرح قضية الأسلوب، فعمدت إلى استخدام مصطلح البنية (structure) لكي تبرز أن القيمة الأسلوبية للعلامة لابد أن تنتمي إلى بنيتين»[23].

الأولى: بنية القانون: أي أن مكانة العلامة فيه تكون ضمن المحور الاستبدالي.

الثانية: بنية الرسالة: والعلامة فيها تحتل موقعا تأليفياً محددا.

إن الأسلوبيات البنيوية -انطلاقا من هذا التحديد- «تحاول كشف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليس في اللغة بعدها نظاما مجردا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها»[24].

د- أسلوبيات العدول (الأسلوبيات السيميائية):

ظهر هذا المفهوم «في أواخر القرن التاسع عشر على يد "**فون درجبلتس**" سنة 1875م حينما أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، وهي وسائل عُدّتْ تفضيلات خاصة يؤثرها الكاتب عند التأليف، كاختياره كلمات وصيغا دون غيرها ليعبر بها عن نفسه»[25]، ثم تطور هذا المفهوم فصار عند "**موروزو**" سنة 1931م دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الوسائل التي تضعها اللغة في متناول المبدع، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى "حالة

---

[17])- لساني سويسري ولد في جنيف ومات فيها(1865-1947)،تتلمذ على سوسير، فاستهوته وجهة اللسانيات الوصفية، ولما تمثلت مبادئ المنهج البنيوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوئه، فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث[انظر:المسدي عبدالسلام، الأسلوب والأسلوبية، ص188].

[18])- المرجع نفسه:رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، الصفحة نفسها[نقلا عن: اللغة والأسلوب، عدنان بن رذيل، ص146].

[19])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها [نقلاعن الأسلوب والأسلوبية، جيرو بيار، ص36.

[20])- ينظر: المرجع السابق: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص186.

[21])- نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي الاختصاص(1887-1960)، من علماء اللسانيات ونقاد الأدب [نقلاعن: المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص194].

[22])- ينظر: المرجع نفسه، رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، الصفحة نفسها.

[23])- ينظر:المرجع نفسه،ص36[نقلا عن: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية،ص74].

[24])- المرجع السابق: ص 37.

[25])- السابق: ص41 [نقلا عن : الأسلوب و الأسلوبية، بيار جيرو، ص 53].

الحياد اللغوي«او الانطلاق من نوع من درجة الصفر في الأسلوب»[26]، «او من شكل لغوي اقل ما يمكن تمييزه » [27] « وصارت عند **"اليوسبيتزر"** السمات المميزة في الأعمال الأدبية انزياحات شخصية لأنها أفعال أسلوبية خاصة في الكلام تختلف عن الكلام العادي وتتميز عنه، لذلك عد كل عدول عن القاعدة انعكاسا لانزياحات في بعض الميادين الأخرى.

وقد بحث ضمن هذا التطور **"بيار جيرو"** سنة 1954م عن مقياس موضوعي لأنواع العدول باعتماد منهج إحصائي، فانتهى إلى أن الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالقياس إلى التواتر الموضوعي من خلال كتاب آخرين معاصرين له، تكون هي الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب»[28].

فالمنهج الأسلوبي إذن هو المنهج الأكثر قدرة على الكشف عن الإشراقات الدلالية للنص، كما أنه يتسم بشمولية التحليل لأنه يعتني بالمبدع على اعتبار أن النص هو اختيار المبدع لسمات لغوية معينة من قائمة الاختيارات اللغوية المتاحة، ويوجه المتلقي نحو الظواهر الأسلوبية التي تجعله محاولا اكتشاف الدلالات المهمة في النص الأدبي.

فـ «قضايا الأسلوبية والأسلوب لا تخفى على القارئ الكريم دقة مسالكها وجدة مقولاتها، وتداخل حقولها تصورا واصطلاحا»[29]، ولهذا السبب حاولت أن أختصر مفهوم الأسلوب والأسلوبية في صفحات قلائل، ثم تعرضت إلى أهم اتجاهاتها لأدخل بعد ذلك في دراسة هذه القصيدة الشيقة ببنياتها الثلاث الأساسية: التركيبية، الموسيقية والدلالية.

الفصل الأول

---

[26]- ينظر: السابق: الصفحة نفسها [نقلا عن جورج موني، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، ص134].

[27]- ينظر: السابق:الصفحة نفسها [نقلا عن رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة ،الرباط ، 1985م].

[28]- ينظر: السابق: الصفحة نفسها [نقلا عن: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص139].

[29]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت، 2006م، ص 15.

البنيــة التـركيبيــة

تمهيـد:

من المعقول أن أبدأ تحليلي لهذه القصيدة المميزة انطلاقا من بنيتها التركيبية، لأن أول ما يسترعي انتباه القارئ الكريم عند اطلاعه على قصيدة من القصائد: الشكل قبل المضمون.

وفي بنية القصيدة نشرع أولا بدراسة العنوان، باعتباره «عنصرا من عناصر البنية»[30] ولكن هذه القصيدة لا تحمل عنوانا، « وهذه الظاهرة ليست غريبة عند شعرائنا القدماء، فأغلبهم قد عزف عن عنونة قصائده اكتفاءً بدلالة المطلع عليها، وقد حاول النقاد المعاصرون معالجة العلة من وراء هذا العزوف»[31].

إذن فبإمكاننا – نحن الباحثين كذلك – محاولة تفسير سبب عدم وضع الشاعر أبي فراس الحمداني عنوانا لهذه القصيدة :

---

[30])- قاسم عدنان، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر و التوزيع، د.ط، مصر،2001م، ص291.

[31])- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن مما يجب التذكير به أن الشاعر فضلا عن أنه «لم يهتم بجمع شعره وتنقيحه، فإننا لا نجده يختار عناوين لأغلب قصائده العاطفية، وللأديب ابن خالويه الفضل الكبير في جمع قصائد الشاعر الأمير وشرحها، حتى ألف منها ديوانا متوسط الحجم»[32]

والعنوان كباب المنزل، قبل أن تدخله عليك أن تطرقه أولا، و لكن الشاعر يعلم جيدا أن قلب أمه باب مفتوح على مصراعيه، خاصة بعد أن تركت له إرث مودتها.. ولذلك نجده في مطلع قصيدته يدخل مباشرة في مخاطبتها والبكاء عليها دون مقدمات طللية أو استهلالية كما عهدناها عند شعرائنا السابقين.

كما أن القصيدة ذات بنية تقليدية، فقد بناها الشاعر على الشكل العمودي المعهود في تراثنا الشعري القديم، كما تجلت بنية النص التقليدية في التزام الشاعر بقافية واحدة سنتعرض لذلك بالتفصيل في البنية الموسيقية.

I. المستوى النحوي ودلالته:

«اللغة العربية هي الكلمات المركبة في جملة، يعبر بها العرب عن مكنون نفوسهم، والجملة هي الكلام المفيد، وتتألف من فعل و فاعل، أو مبتدأ وخبر، والكلمة لفظ يدل على معنى مفرد، وهي ثلاثة أنواع: اسم وفعل و حرف»[33].

1- الأفعال:

الفعل هو «ما دل على معنى في نفسه، واقترن بالزمان»[34]، وينقسم الفعل من حيث الزمن إلى: ماضٍ، مضارع، وأمر:

أ/ الفعل الماضي:

«هو ما دل على حدث وقع قبل زمن التكلم»[35]، والقصيدة تنضح بالأفعال الماضية، بل إن نسبة ورودها أكبر من نسبة ورود الأفعال المضارعة مثلا، ومن ذلك قوله «سقاكِ، لقي، تحير ذقتِ...الخ»، فالشاعر يستعمل الفعل الماضي ليستشعر حالته النفسية المفجوعة، كما أنه يستذكر فضائل أمه.

ب/ الفعل المضارع:

«هو ما يدل على وقوع حدث في الحال أو الاستقبال»[36]، ومن أمثلة الأفعال المضارعة الواردة في القصيدة: «يقيم، يسير، يأتي، يدعو...الخ»، فالشاعر يستعمل الأفعال المضارعة ليصف لأمه حالته النفسية في اللحظة التي ينظم فيها هذه القصيدة، فكأنه يشكو إليها ألم ومعاناة فراقها، وتشتد حالة الشاعر المرثي حينما يتساءل في الأبيات الأخيرة عن مصيره أو حاله بعد أن فقد والدته التي لم يكن يملك سواها، فلا يجد من يجيب عن أسئلته، إلا أنه في البيت الأخير يطفئ حرقة قلبه بأنه لا فرار من أمر قدر الله فعله، وعليه أن يرضى بقضاء الله عز وجل، وكل هذا الوصف باستعمال الأفعال المضارعة الدالة على الحال والاستقبال.

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر قد استخدم الفعل المضارع المبني للمجهول ، وهذا الأخير سواء أكان ماضيا أو مضارعا يعرف بأنه "الفعل الذي يحذف فاعله وقد يوجد نائب عنه يسمى نائب الفاعل"[37].

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

أيا أم الأسير لمن تربى وقد مت الذوائب والشعور

فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول (لمن أربي) فالمعنى مستقيم، ولكنه استعمل المبني للمجهول فأصبحت الذوائب والشعور نائبة عنه هو.

وفي العادة نستعمل الفعل المبني للمجهول «إذا كنا لا نعرف من الذي أحدث الفعل، أو كنا نعرفه ولكننا نريد أن نحذفه لهدف من الأهداف»[38]، ويبدو أنه حذفه هنا رغبة في إبهام نفسه وتهميشها –إن صح التعبير- فالشاعر يهمل نفسه لأنه في مقام مخاطبة أمه التي هي أعظم منه بكثير.

---

[32])- ينظر: فؤاد أفرام البستاني، الروائع "أبو فراس الحمداني"، دار المشرق،ط7، لبنان، 1974م، ص330.

[33])- أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب، دار الجيل، ط2، بيروت- لبنان، د.ت، ص6.

[34])- المرجع نفسه، ص30.

[35])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[36])- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[37])- ينظر، المرجع السابق، ص160.

ج/فعل الأمر:

«وهو طلب حدوث فعل في الزمن المستقبل»[39]، وفي هذه القصيدة نفتقد حضور أفعال الأمر، إلا أننا نرى أن الشاعر يستعمل أربع مرات الفعل المضارع المقترن بلام الأمر، وهو الفعل (ليبكك) فهنا تتفجر ينابيع الحزن فيستبكي الأنام وحتى الجماد، فنشعر ونحن نقرأ هذه المقطوعة بأن الشاعر يبكي بكاء مرا في هذه اللحظات، ولم يشف غليله من البكاء بل راح يستدعي كل من له علاقة بأمه ليبكي معه ويعزيه في آن واحد.

2- الجمل:

سبق وأن عرفنا الجملة بأنها الكلام المفيد، وتعرف كذلك على أنها «كل كلام يحسن السكوت عليه أي: تحصل منه الفائدة ويدل على معنى، وقد قسم جمهور النحاة الجملة في اللغة العربية إلى قسمين كبيرين هما: الاسمية، والفعلية»[40].

أ/الجملة الاسمية:

«وهي الجملة التي تبدأ باسم، وتتكون من المبتدأ والخبر، ويكون المبتدأ والخبر جملة مفيدة، أي: كلاماً ذا معنى ويقرر النحاة أن المبتدأ معتمد الفائدة والخبر محل الفائدة، ولا بد منهما، إلا أنه قد توجد قرينة لفظية أو حالية غني عن النطق بأحدهما فيحذف لدلالتها عليه، لأن الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز أن لا تأتي به، ويكون مرادا حكما وتقديرا فالفيصل هنا والأهم هو وضوح المعنى وتمامه»[41].

ب/الجملة الفعلية:

وهي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية « وهي التي تبدأ بفعل، وتتكون من ركنين أساسيين هما الفعل والفاعل»[42].

إن قصيدتنا تنضح بالجمل الفعلية، فلا نكاد نقرأ بيتا إلا والفعل في مقدمته، وكثرة ورود الجمل الفعلية في القصائد بشكل عام والقصيدة بشكل خاص توحي بالانفعال المستمر، فنحن لا ننسى أن الشاعر الهمام يرثي أمه، فأغلب الجمل الواردة في هذه القصيدة هي الجمل الفعلية.

وقد استوقفني البيت السادس لأنه مكون من جملة اسمية [حرام أن يبيت قرير عين]، فكلمة حرام عبارة عن مبتدأ، والجملة التي تليها في محل رفع خبر، فتحريم الشاعر عن نفسه من أن تحيى قريرة العين، مطمئنة، مناسب جدا لأن يبتدئها باسم، بدل من أن يبتدئها بفعل، لأن التحريم في أصله يدل على حبس النفس عن فعل أمر ما، والأسماء في عمومها تدل على الثبوت، والشاعر فعلا قد عزم على أن لا يبيت قرير العين بعد أن ماتت أمه، والجملة التالية المعطوفة عليها وهي:

[ولوم أن يلم به السرور] كذلك توحي بنفس الدلالة، فاللوم مرادف للعيب، والعيب يدل على كف النفس عن فعل أمر ما، رغم أننا نلاحظ أن الشاعر كان قاسيا جدا على نفسه، فقد حرمها من أمور مباحة لا تستدعي أن تحرم أو تعاب.

3- الحروف:

الحرف«ما دل على معنى في غيره، فإذا جاء في كلام ظهر له معنى، وإذا انفرد بنفسه لم يدل على معنى»[43] وهنالك عدة أنواع من الحروف، نذكر أهمها فيما يأتي:

أ/حروف العطف:

الأصل في العطف أنه «تابع وقع بينه وبين متبوعه أحد أحرف العطف وهي: الواو،الفاء، ثم حتى، أو...الخ»[44].

---

[38])- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[39])- المرجع نفسه، ص30.

[40])- محمود مطرجي، في النحو و تطبيقاته، دار النهضة العربية، ط1، بيروت- لبنان، 2000م، ص12.

[41])- خليل إبراهيم، المرشد في قواعد النحو و الصرف، الأهلية للنشر والتوزيع، ط.1، عمان-الأردن، 2002م، ص246.

[42])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[43])- المرجع السابق، محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص12.

[44])- المرجع السابق، خليل إبراهيم، المرشد في قواعد النحو والصرف، ص246.

ونلاحظ ورود أحرف العطف بشكل كبير في هذه القصيدة، فمن ذلك قول الشاعر في البيت السابع:

وقد ذقتِ الرزايا والمنايا ولا ولد لديكِ ولا عشيرُ

فقد تكرر حرف العطف 'الواو' أربع مرات في هذا البيت، وحرف الواو «يفيد الجمع دون التقيد بترتيب زمني»[45]، يعني ذلك أن الفترة التي ذاقت فيها أم الأسير المصائب والمحن، لم يكن معها أحد يؤنسها أو يخفف عنها آلامها.

كما نلاحظ أنه استعمل على غرار حرف العطف 'الواو' حرفا آخر هو 'أو' والذي ذكر مرة واحدة، وهذا النوع من الحروف «يفيد التمييز بين شيئين»[46] وذلك في قوله:

إذا ابنكِ سار في بر و بحر فمن يدعو له أو يستجير

فالشاعر يتصور مستقبله في حال سفره برا وبحرا، فمن سيخلف مكان أمه في الدعاء له؟ أو من الذي سيحميه بعد أن كان في حمى أمه؟

ب/النداء:

في أسلوب النداء يهمنا المنادى باعتباره صاحب الخطاب، والمنادى هو «اسم نناديه بأحد أحرف النداء، والغرض منه: دعوة المخاطب وتنبيهه»[47].

والقصيدة تكرر فيها حرف النداء 'أيا' عدة مرات، ولم يستعمل الشاعر نوعا آخر من أنواع هذه الحروف، فهذا الحرف يستعمل للمنادى البعيد، ولنضرب مثالا عن الأبيات من الثالث عشر إلى الخامس عشر التي كرر فيها الشاعر هذا الحرف ' أيا ' ثلاث مرات على التوالي، وكأننا نحس بأنه بعد أن بكاها واستبكى معها المخلوقات التي ذكرها يناديها بحرف نداء يستعمل للمنادى البعيد، فنفهم أن الشاعر بدأ يشعر بأن أمه فعلا قد بعدت عنه لأنه بعد أن سألها ووجد الجواب وهو أنه لا حل له إلا أن يرضى و يسلم بقدر الله عز وجل ويصبر، ويسلي نفسه بأنه عن قريب سيصير إلى ما صارت إليه، فهذا ما جعل الشاعر يستعمل هذا الحرف من حروف النداء.

ج/الجـــر:

حروف الجر في القصيدة أنواع منوعة، فلا يكاد يخلو بيت من الأبيات إلا ونجد ورودا لحرف من أحرف الجر:

❖ **الباء:**

ولها معانٍ عدة تختلف باختلاف السياق الذي وردت فيه ، ومن أهم المعاني التي ذكرت في هذه القصيدة باستعمال هذا الحرف :

- ✓ **الإلصاق:** «ومعناه اختلاط الشيء بالشيء، ويكون حقيقة وهو الأكثر نحو: (به داء)، ومجازاً كـــ(مررت به)» [48].

«وهذا المعنى، أي الإلصاق لا يفارق الباء كما رأى ذلك ابن هشام (ت 761هـ) والسيوطي»[49].

وأمثلة الإلصاق "حقيقةً" غير موجودة في القصيدة فقد ورد معنى الإلصاق "مجازيا" فقط، والأمثلة في ذلك كثيرة أذكر منها: (بكره منكِ، ملائكة السماء به حضور، مضى بكِ، بأي ضياء...الخ).

- ✓ **الاستعانة:** نحو قوله (بأي دعاء، بمن يستفتح الأمر العسير...الخ)، فالشاعر يستعين بأمه في الدعاء، واستفتاح الأمر العسير... وهكذا.

ونلاحظ أن «هذا المعنى متداخل – نوعا ما – مع معنى الإلصاق الذي ذكرناه سابقا، ويدعم هذه الملاحظة 'المزني' في جعله هذه الباء بمعنى الإلصاق»[50]، كما «تتداخل باء الاستعانة بباء السببية»[51].

---

[45]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[46]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[47]- المرجع السابق، محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص407.

[48]- نور الهدى لوشن، حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، المكتب الجامعي الحديث، د.ط، 2006م مصر، ص44 [نقلا عن المبرد ، المقتضب، ج4، ص144، وانظر ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1 ص132].

[49]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[50]- المرجع نفسه، ص45 [نقلا عن المزني، الحروف، ص55].

[51]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها [نقلا عن السيوطي، الهمع، ج4، ص158].

أما النوع الثاني من أحرف الجر الواردة في القصيدة هو:

❖ **في:**

و"تفيد الظرفية المكانية والزمانية، وتكون للظرفية الحقيقية كقولك :(الطلبة في القسم)، وتكون للظرفية المجازية كقولك: (نظرتُ في الأمر)، ومن النحاة من قال هي الوعاء، فأبدل مصطلح الظرفية، وقال ابن فارس: هي للتضمين.

«ولا شك أن كلا من الوعاء والظرفية والتضمين يؤدي وظيفة لغوية واحدة تفيدها ' في' سواء في الحقيقة أو المجاز»[52].

ومن المعاني التي تضمنها هذا الحرف:

✓ **المقايسة:** وهي «الداخلة بين مفضول سابق وفاضل لاحق نحو قوله تعالى { فما متاع الحياة الدنيا في الآخرة إلا قليل }»[53].

ومن أمثلة هذا المعنى في القصيدة (كل يوم صمت فيه ، قمتِ فيه ، في الأخرى نصير)

✓ **التوكيد:** «وهو المعنى الثاني من معاني هذا الحرف، ونجد ذلك في قوله تعالى {اركبوا فيهما}»[54].

ومن الأمثلة الموجودة في القصيدة الدالة على هذا المعنى قول الشاعر (سار في بر، في العظم زير...الخ).

❖ **إلى:**

وهو النوع الثالث من أنواع أحرف الجر الواردة في هذه القصيدة «وتدل على انتهاء الغاية مطلقا، سواء في الزمان»[55].

ونجد ذلك في قول **أبي فراس**: (إلى أن يبتدي الفجر المنير)، «أو في المكان»[56] كقوله: (إلى ما صرتِ في الأخرى نصير) ونحو ذلك من الأمثلة الواردة في القصيدة.

أما بالنسبة لباقي أحرف الجر فقد وردت بنسبة قليلة جدا لا تستدعي دراستها و تحليلها، كحرف الجر 'لِ' الذي ذُكر مرة واحدة، وكذلك 'عن'...الخ.

4/ الضمائر:

الضمير«هو اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب، أو غائب، ولا يثنى ولا يجمع، ويدل على المفرد المذكر أو المؤنث، والمثنى المذكر والمؤنث، أو على جمع المذكر وجمع المؤنث، ويمكن أن يقع في أول الجملة، ويبتدئ به الكلام، وقد يسبق العامل ويستقل بنفسه»[57].

"والضمير نوعان: بارز ظاهر، ومستتر غير ظاهر، وتكون الضمائر البارزة:

أ/ منفصلة:

وهي «تنفرد في التلفظ بها، ولا تتصل بما قبلها»[58]، والقصيدة تفتقد ضمائر الانفصال، التي تدل في أصلها على المواجهة والفخر أحيانا، كما قال **المتنبي** مثلاً:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ

أو قول **بشار بن برد**:

أنا المرعّث لا أخفى على أحد ذرت بي الشمس للقاصي و للداني

فأبو فراس في موقف لا يسمح له أن يصرح و لو بنفسه رغم أنه هو صاحب هذا الابتلاء.

---

[52])- المرجع السابق، ص60.

[53])- المرجع نفسه،الصفحة نفسها، التوبة38، وانظر: الزركشي، البرهان، ج4، ص303.

[54])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، هود41.

[55])- المرجع نفسه، ص69.

[56])- المرجع السابق،الصفحة نفسه.

[57])- المرجع السابق، محمود مطرجي، في النحو و تطبيقاته، ص60.

[58])- المرجع السابق، خليل إبراهيم، المرشد في قواعد النحو والصرف، ص243.

متصلة. هي«ما تتصل بكلمة قبلها،فلا تنفرد في التلفظ بها ، و لا تقع في أول الكلام»[59].

ونلاحظ حضورا قويا لضمائر الاتصال في القصيدة، وخاصة استعماله لضمير المخاطب (الكاف) كقوله: "سقاكِ، ابنكِ، ليبككِ، بقلبكِ...الخ" والمخاطب في هذه القصيدة هي أم الشاعر الأسير، ونحن كذلك نعلم وشاعرنا أن أمه ميتة، فكيف به يخاطب ميتا؟

وكذا استعماله لضمير المخاطب (التاء) في قوله:"مُتِّ، ذقتِ، صمت، قمت...الخ".

كما استعمل ضمير الغائب ولكن بنسبة قليلة، كقوله "يلم به، ملائكة السماء به، صمت فيه أجرتيه...الخ"، فنلاحظ أن هؤلاء الغائبين هم في أصلهم حاضرون، فالشاعر والناس الذين أغاثتهم أمه في حياتها، والليل والنهار... كل هؤلاء موجودون، وفي الأصل هي الغائبة، فالشاعر برع في هذه القصيدة أيما براعة، وأبدع فيها أيما إبداع، وخلق فيها جوا مميزا جدا، إذ أنه أحيا أمه في خياله الواسع وجسد ذلك على مستوى هذه القصيدة، وذلك كله بمجرد لعبه – إن صح التعبير – بضمائر الاتصال.

أما الضمائر المستترة فهي الأخرى لا تقل نسبة عن ضمائر الاتصال، ومن أمثلة ذلك قوله "يقيم يسير، أشتكي، أناجي...الخ"، فخلف كل فعل من هذه الأفعال وغيرها يستتر ضمير صاحبه هو **أبو فراس،** والضمائر المستترة في تعريفها الاصطلاحي «هي التي لا تلفظ ، بل تقدر في الذهن، وتعود على اسم قبلها»[60]، وقد سبق وأن طرحنا فكرة أن ضمائر الانفصال تعد ضمائر مواجهة، وتقابلها ضمائر الاستتار، فشاعرنا منغلق على نفسه، ومجزم بأن القصيدة التي نظمها ليست إلا متنفسا له فحسب، فهو لا يعطي اهتماما للقارئ لأننا كما نعلم بأنه لم يعتبر نفسه يوما من الأيام بأنه شاعر حتى أنه كان يقول:

«نطقتُ بفضلي فامتدحتُ عشيرتي فما أنا مدّاح و لا أنا شاعرُ»[61]

5/ التعريف والتنكير:

أ/ التعريـــف:

من أبرز أنواع التعريف الواردة في هذه القصيدة:

التعريف بـ"**ال**"، والتعريف بالإضافة، فمن الأمثلة التي وردت فيها الأسماء المعرفة بـ"ال": "البشير، الذوائب، الشعور، السرور، الهجير...الخ"، ونلاحظ أن هذه الكلمات كلها معروفة عند الشاعر وحتى عند المتلقي.

أما أمثلة التعريف بالإضافة فنجد منها "حبيب قلبكِ، ملائكة السماء...الخ"، «والأصل في التعريف بالإضافة أن يكون لتعيين المقصود بإضافته إلى معين يعرفه، وقد تتضمن الإضافة تعظيما لشأن المضاف أو المضاف إليه، أو إليهما معا»[62].

والشاعر في هذا الصدد يعظم والدته في قوله "أم الأسير"، فهو يعرفها بأنها ليست كأي أم، لأن ولدها أسير «والأسر للأبطال»[63] كما يقال.. وكذلك في قوله "ملائكة السماء"، فهو يشعرنا بتعظيمه لشعائر الله عز و جل كما يقول جل من قائل { ومن يعظم شعائر الله فإنها من تقوى القلوب} فتعظيمه للملائكة دليل على تقوى قلبه.

ب/ التنكير:

وردت الأسماء النكرة في القصيدة بشكل ملفت للانتباه، لأن الشاعر بصدد الإخبار عن أمور جديدة حلت، وربما ستحل به بعد أن تركته أمه يعيش واقعه المر، ويواجه حياته التي قدر الله له أن يعيشها، ومن أمثلة ذلك قوله:

أيا أم الأسير سقاك غيث تحير لا يقيم و لا يسير

أو كقوله:

بأي دعاء داعية أوقّى؟ بأي ضياء وجه أستنير

أسماء العلـم:

---

[59])- المرجع نفسه، ص244.

[60])- المرجع السابق، ص244.

[61])- المرجع السابق، فؤاد أفرام البستاني، الروائع "أبوفراس الحمداني"، ص332 [نقلا عن: الثعالبي، اليتيمة 1:57، والمنتخبات، ص41].

[62])- عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية – المعاني، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة – مصر، 2002م، ص78.

[63])- خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني فتوة رومنسية، دار ومكتبة الهلال، د.ط، بيروت– لبنان، 2004م، ص27.

و«الأصل في الأعلام أن تكون للدلالة على معين بذاته، كما هو معناها اللغوي، ولكننا قد نشعر مع هذا بمدح أو ذم أو نحوهما»[64]، وإذا ما أردنا دراسة الأعلام الموجودين في القصيدة، فإننا نجد أن الشاعر ينادي أمه ويكرر ذلك عدة مرات، ولكن بالتكني عنها، فيناديها تارة بـ"أم الأسير" وتارة أخرى بـ"أماه"، وفي الإضمار عن ذكر اسم والدته نوع من الاحترام والوقار لها.

أما عن نفسه هو، فلم يذكرها على الإطلاق إلا في قوله "حبيب قلبكِ" وبعض ضمائر الغائب، وهذا لا يشفع لنا بأن نقول إنه قد صرح بذكر نفسه في هذه القصيدة.

التقديم والتأخير:

«هو نقل لفظ عن رتبته في نظام الجملة العربية»[65]، وقد قال عبد القاهر في دلائل الإعجاز عن التقديم والتأخير:«هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان»[66].

وهذا الكلام كله حق لمن كان له ذوق في قراءة الأشعار المتميزة بفن التقديم والتأخير، والشاعر وُفِّق في توظيفه لهذا الفن في عدة أبيات كقوله مثلا:

أيا أم الأسير لمن تربى وقد مت الذوائب والشعور

فهذا البيت مثلا من أجمل ما قاله، لأنه يشعر القارئ الكريم بنوع من التشويق، فهو يقدم الفعل "مت" على "الذوائب والشعور". وكذلك قوله:

إلى من أشتكي؟ ولمن أناجي؟ إذا ضاقت بما فيها الصدور؟

فأصلها "إذا ضاقت الصدور بما فيها"، ولكن الشاعر عدل عنها للدلالة على صعوبة الأمر وعظم المصيبة.

II. المستوى البلاغي ودلالته:

البلاغة في اللغة هي «الوصول والانتهاء، يقال بلغ فلان مراده، إذا وصل إليه، وبلغ الركب المدينة إذا انتهى إليها، ومبلغ الشيء: منتهاه.

وتقع في الاصطلاح وصفا للكلام والمتكلم فقط، دون الكلمة لعدم السماع.

والبلاغة في الكلام: مطابقته لما يقتضيه حال الخطاب مع فصاحة ألفاظه مفردها ومركبها.

أما بلاغة المتكلم فهي ملكة في النفس يقتدر صاحبها بها على تأليف كلام بليغ مطابق لمقتضى الحال مع فصاحته، أي في معنى قصده.

وتلك غاية لن يصل إليها إلا من أحاط بأساليب العرب خبرا، وعرف سنن تخاطبهم في منافراتهم ومفاخراتهم، ومديحهم وهجائهم وشكرهم واعتذارهم ليلبس لكل حالة لبوسها»[67].

والشاعر قد لبس لبوس مرثيته العجيبة التي زانها بهذه العلوم الثلاثة: البيان، البديع، والمعاني وسنرى كيف أنه قد وفق في استعمالها، وأخرج لنا صورا تهز القلوب، وتؤثر في متلقيها أيما تأثير.

---

64)- ينظر: جاد الكريم، المعنى و النحو، مكتبة الآداب، ط1، المملكة السعودية، 2002م، ص59.

65)- عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية – المعاني -،ص72.

66)- المرجع نفسه، ص82 [نقلا عن دلائل الإعجاز، الجرجاني، 83، تح: خفاجي].

67)- ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، 1999م، ص29 – 32.

1/ البيان:

يتميز الشاعر في هذه القصيدة بالتلميح لا بالتصريح، وهذه سمة من سمات فحول الشعراء وحسبنا في ذلك شهادات الثعالبي والمتنبي والصاحب بن عباد حول شعره المتميز «بالحسن والجودة، والسهولة والجزالة، والعذوبة والفخامة، والحلاوة والمتانة»[68]، وغيرها من الخلال التي «لم تجتمع قبله إلا في شعر عبد الله بن المعتز، وأبو فراس يعد أشعر منه عند أهل الصنعة ونقدة الكلام»[69].

ولنحاول الإبحار معا في عالم البيان لأنه وافر الاستعمال في هذه القصيدة، ولنبدأ أولا بالكناية:

أ/ الكنايــة:

هي «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، وتنقسم الكناية باعتبار المكني عنه ثلاثة أقسام، فإن المكني عنه قد يكون صفة وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة»[70].

ومن أمثلة الكنايات الواردة في القصيدة أذكر قول الشاعر:

أيا أم الأسير سقاكِ غيث بكره منكِ ما لقي الأسير

فهذه كناية عن صفة كثرة البكاء، فالشاعر يصف حالة استقباله لخبر وفاة أمه كيف كان يبكي ذلك البكاء الشديد الذي جعله يكرر نفس الصورة في البيتين الثاني والثالث، والكناية «مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته»[71]، وهذا ما نلاحظه جليا في شخصية هذا الشاعر الرقيق من خلال إتيانه بهذه الكناية التي تجعلنا نشعر ببكاء مر وإجهاش غزير لدى هذا الأسير، ونحن نلاحظ كيف أنه يكرر نفس الكناية، وكأنه يرى أن من حقها عليه أن يبكيها كل هذا البكاء لحظة وفاتها، ومغادرتها هذه الحياة.

ومن الكنايات الواردة في هذه القصيدة كذلك قوله:

أيا أم الأسير سقاكِ غيث تحير لا يقيم ولا يسير

فقوله "تحيّرَ لا يقيم ولا يسير" هذه كناية عن الحزن الشديد والإحساس بالعجز والحيرة وصعوبة تلقيه لهذا الخبر المدهش والمروّع.

ونستحضر الحديث المشهور للنبي صلى الله عليه وسلم "الصبر عند الصدمة الأولى" حينما نقرأ البيت السادس من القصيدة، فتنكشف لنا شخصية الشاعر الذي حرم على نفسه من أن يعيش سعيدا بعد وفاة أمه في قوله:

حرام أن يبيت قرير عين ولوم أن يلم به السرور

فهذه كناية عن النفور من متاع الدنيا، وهذا القرار الذي اتخذه أبو فراس قاسٍ جدا: على نفسه لأنه إن عاش بقية عمره حزينا عبوسا متشائما، والموت أريح له في هذه الحالة، كما أنه سينسى أمرا عظيما هو أن "الله ما أخذ وله ما أعطى" كما جاء في قوله صلى الله عليه وسلم في الحديث الذي رواه أسامة بن زيد رضي الله عنهما، ولكنه رغم ذلك لم يصل إلى درجة الجهل بالله الذي أدى بكثير من الشعراء في مزالق الكفر، وهذا كله لقلة وعيهم وهم يكتبون مراثيهم.

ونطمئن على حال أبي فراس هذا الشاعر المؤمن الصابر، حينما عاد إلى رشده في البيت الأخير وجاءنا بهذه الكناية عندما قال:

نسلّى عنكِ أنّا عن قليلٍ إلى ما صرتِ في الأخرى نصير

فهذه كناية عن إيمانه بالبعث وقرب الأجل الذي يجمع بينه وبين أمه.

ونكتفي بهذا القدر من أمثلة الكنايات، ولنعرّج معا إلى الاستعارات الواردة في هذه القصيدة:

ب/ الاستعارات:

هي "تشبيه حذف أحد طرفيه ، فعلاقتهما المشابهة دائما"، وهي قسمان:

- ✓ **تصريحية:** وهي «ما صرح فيها بلفظ المشبه به».
- ✓ **مكنيــة:** وهي «ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه»[72].

---

[68]- أبو منصور الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت-لبنان، 2000م، ص58.

[69]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[70]- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار قباء، د.ط، القاهرة، 2007م، ص217.

[71]- المرجع نفسه، ص229.

[72]- المرجع السابق، ص12.

ومن أمثلة الاستعارات المكنية قوله في البيت السابع:

وقد ذقتِ الرزايا والمنايا ولا ولد لديكِ ولا عشير

شبه الشاعر الرزايا وهي المصائب والبلايا بالطعام المر، حذف المشبه به (الطعام المر)، وترك أحد لوازمه وهو الفعل "ذقتِ"، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الصورة توحي لنا أن المصائب والهموم التي عاشتها أم الأسير كثيرة ومتنوعة، وهذا التنوع الذي جعل الشاعر يصفه بحاسة الذوق التي نستعملها في الطعام، وهذه الحاسة تدلنا على التنوع في الأطعمة، فلكل طعام ذوقه الخاص، فالشاعر يشير هنا إلى كثرة وتنوع المصائب التي مرت على أمه.

وكذلك في قوله في البيت السابع عشر:

بأي دعاء داعية أوقى بأي ضياء وجه أستنير

ففي الشطر الثاني من هذا البيت استعارة مكنية، إذ أنه شبه وجه أمه بمصباح يستنار به، حذف المشبه به "المصباح"، وأبقى على أحد لوازمه "الضياء"، والضياء هنا يختلف حسب السياق، فحينما نتذكر على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر كعب بن زهير في بردته الشهيرة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم:

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلولُ

فقد شبه الرسول صلى الله عليه و سلم تشبيها بليغا في كونه نورا يستضاء به، أي يُقتدى به .

2/ البديـع:

البديع هو «علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال، ووضوح دلالته على المراد»[73].

ولكن القصيدة تكاد تخلو من البديع، وهذا لا ينقص من قدر الشاعر وحسه الأدبي المرهف وحسبنا أنه استعمل البيان بشكل ملفت للانتباه، ما جعلنا نغض الطرف عن البديع، و«علم البيان في اصطلاح المتقدمين من أئمة البلاغة يطلق على فنونها الثلاثة من باب تسمية الكل باسم البعض»[74].

وهذا دليل على اهتمامهم البالغ بعلم البيان. ولو اطلعنا على القصائد التي تكثر استعمال البديع فإننا نكاد نحصرها في غرض الوصف بشكل عام، لأن الشاعر في هذا الغرض ملزم باستعمال فن البديع ليبرز محاسن وجماليات تلك الطبيعة مثلا باستعماله لوسائل البديع المشهورة، وليجعل القارئ وكأنه يعيش في جو طبيعي جميل، ولكن الشاعر في حالة رثاء.

وقد استعمل القليل من الطباق كما في قوله: (يقيم ، يسير):

أيا أم الأسير سقاكِ غيث تحير لا يقيم ولا يسير

وقوله: (غاب، حضور):

وغاب حبيب قلبكِ عن مكان ملائكة السماء به حضورُ

وقوله: (ليل، فجر):

ليبكِ كل ليلٍ قمتِ فيه إلى أن يبتدي الفجر المنير

ويبدو أن هذه الأمثلة ذكرت عرضا، وليس من أجل تبيان مواطن جمالها.

3/ المعانـي:

علم المعاني «أصول وقواعد يعرف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، بحيث يكون وفق الغرض الذي سيق له.

وموضوعه اللفظ العربي من حيث إفادته المعاني الثواني التي هي الأغراض المقصودة للمتكلم من جعل الكلام مشتملا على تلك اللطائف والخصوصيات التي بها يطابق مقتضى الحال.

وفائدته الوقوف على أسرار البلاغة والفصاحة في منثور كلام العرب ومنظومه، كي تحتذي حذوه، وتنسج على منواله، وتفرق بين جيد الكلام ورديئه»[75].

وينقسم علم المعاني إلى مبحثين أساسيين يتمثلان في: الخبر والإنشاء.

و**الخبر** هو«ما يصح أن يقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب. فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا، وإن كان غير مطابق له كان قائله كاذبا»[76].

---

[73]- المرجع السابق، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص287.

[74]- المرجع نفسه، ص9.

[75]- ينظر:المرجع السابق، ص37 -38.

والقصيدة عبارة عن مرثية ليست لأي كان، بل هي للإمام، فأغراض الخبر التي ساقوتها كلها تعمل صدق قائلها، ومن أهم هذه الأغراض:

إظهـــار الضعـف:

في الحقيقة القصيدة كلها مبنية على إظهار ضعف الشاعر وعجزه عن تلقيه حقيقة الموت التي لا بد منها. ومن الأساليب الخبرية التي توحي لنا بهذا الضعف قوله:

أيا أم الأسير سقاكِ غيث تحير لا يقيم ولا يسير

فقد حقق الشاعر صورة قوية جدا، وذلك في دقة وصفه لحالته الصعبة التي جعلته حائرا، تائها لا يدري ما يمكن أن يفعله حتى في أدنى مواقفه وهي " القيام و المسير".

الاسترحـــام:

وصفة الاسترحام موجودة هي الأخرى في القصيدة، فهي التي حركت الشاعر لقول ما يقوله فطلبه من أمه الدعاءَ استرحام لها، فهي التي كانت تقويه بدعواتها، وكذلك أمله طلب الرحمة من الله جل وعلا وإن لم تكن مباشرة في قوله في آخر البيت:

نسلي عنكِ أنّا عن قليل إلى ما صرتِ في الأخرى نصير

فالشاعر وإن خاطب أمه، رغم أنه يعلم جيدا أنها لن تسمعه، فإن في طيات هذا البيت أملا واسترحاما لله تعالى في أن يجمعه بأمه في الجنة.

إظهار التحسر على شيء محبوب:

ويبدو التحسر واضحا في القصيدة كلها، كيف لا وغرضها الأساسي هو الرثاء، فلطالما رثى شعراؤنا أقرباءهم، وأبدوا تحسرهم، كلُّ وقريحته، ولنا أن نتذكر قول المتنبي مثلا في رثاء جدته مظهرا تحسره:

«أتاها كتابي بعد يأس و ترحة فماتت سرورا بي فمتُّ بها غما

حرام على قلبي السرور فإنني أعد الذي ماتت به بعدها سما»[77]

والبيت الثاني متقارب المعنى مع بيت أبي فراس القائل فيه:

حرام أن يبيت قرير عين ولوم أن يلم به السرور

فمعاقبة نفسه بهذه القرارات تشعرنا بتحسره على فقدانه لأمه المحبوبة.

فهذه الأغراض الخبرية الثلاثة هي الأساس في هذه القصيدة، وأما الأغراض الأخرى فكلها تدخل في إطار ما ذكرتُه سابقا.

4/ الإنـشـاء:

أما الإنشاء فهو «الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه.

وينقسم الإنشاء إلى قسمين: طلبي وغير طلبي»[78]، ومن المفيد ذكره أن الإنشاء الغير الطلبي «ليس من مباحث علم المعاني، وذلك لقلة الأغراض البلاغية التي تتعلق به من ناحية، ولأن أكثر أنواعه في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى.

أما الإنشاء الذي هو موضع اهتمام البلاغيين لاختصاصه بكثير من الدلالات البلاغية فهو الإنشاء الطلبي، ويعرف بأنه: ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب»[79].

وأنواع الإنشاء الطلبي الواردة في قصيدتنا ثلاثة: أمر واستفهام ونداء.

أ/ الأمـــر:

هو «طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، و يقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه، سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا»[80].

ونجد ذلك في الأبيات التي يأمر فيها الشاعر تلك المخلوقات بالبكاء على أمه حين يقول:

ليبككِ كل يوم صمتِ فيه مصابرة وقد حمي الهجير

---

[76]- عبد العزيز عتيق، علم المعاني ، دار الآفاق العربية، دط ، القاهرة ، 2004م، ص52.

[77]- المرجع السابق، ص53.

[78]- المرجع السابق، ص57.

[79]- المرجع نفسه، ص58.

[80]- المرجع نفسه، ص62.

والأبيات الثلاثة التي تليها كلها تحمل نوعا من أنواع الإنشاء الطلبي وهو الأمر، فالشاعر يلزم كلا من هذه المخلوقات أن تشاركه في بكاء أمه، لأن هذه المخلوقات تعرف جيدا مكانتها حينما كانت على قيد الحياة ، فكأنه ينعي أمه عندما أتانا بهذه الصيغة.

ومن أبرز أنواع الإنشاء الطلبي في هذه القصيدة: الاستفهام، وهو «طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة»[81].

والأمثلة كثيرة لا يسع بسطها في هذا المقام، بل إنني اكتفيتُ بما هو أحق بالعناية، و وه قوله في البيت السادس عشر، والسابع عشر، والثامن عشر:

إلى من أشتكي؟ و لمن أناجي؟ إذا ضاقت بما فيه الصدور؟
بأي دعاء داعية أوقى؟ بأي ضياء وجه أستنير ؟
بمن يستدفع القدر المرجى؟ بمن يستفتح الأمر العسير؟

ومن الملاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات يكرر ذكر أداة الاستفهام "من" مرتين، وفي السطر الثاني ذكر أداة الاستفهام "أي" مرتين، ويعود في السطر الأخير ليذكر أداة الاستفهام "من" مرتين فهذا الذكر المنتظم يجعلنا نتأمل في كل بيت على حدة، و«أداة الاستفهام 'من' يطلب بها تعيين العاقل»[82]، كما هو معروف، والشاعر يتساءل لا ليجاب عليه، بل ليبرز مكانة أمه التي يحاول أن ينفي عن نفسه من أنه لن يشتكي ولن يناجي أحدا بعد أن ماتت أمه، وأما 'أي' فـ«تسأل بها عن العاقل وغير العاقل، فإن أضيفت إلى عاقل أخذت حكم 'من'، وإن أضيفت إلى غيره أعطيت حكم 'متى' أو 'أين' أو 'كم'...الخ»[83].

وهذا البيت وإن اشترك مع البيت الذي سبقه في معنى النفي، لكننا نعجب بهذه البلاغة التي يتمتع بها الشاعر، فقد كان ذكيا في تكرار نفس المعنى، ولكن بصيغ مختلفة، وهذه فصاحة لا يقدر عليها إلا الألباب من أمثال هذا الشاعر، وأن تأكيده على نفس الفكرة في السطر الأخير يجعلنا نخرج بنتيجة تتمثل في أن الشاعر يعيش وحدة مؤلمة، مروعة جعلته يخاف من مستقبله، كما أن هذه التساؤلات جعلته في البيت الأخير يعود إلى وعيه ويستسلم لقدر الله الذي لا فرار منه.

أما النوع الثالث من أنواع الإنشاء الطلب الوارد في القصيدة:

ب/ النـــداء:

وهو «طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل 'أدعو'[84]»، ونلاحظ أن الشاعر ملتزم بحرف واحد من أحرف النداء وهو 'أيا' ولم يستعمل حرف النداء 'يا' التي "تعطي الإحساس بأن هناك بعدا بين المنادي والمنادى، ذلك لأنه في داخله رغبة في عدم التصديق بأن أمه قد ماتت فعلا»[85]، فالشاعر يخاطب أمه مع أنها غير موجودة وعلى هذا نشعر بأنه في حالة صدمة مؤثرة وشديدة.

إذا كانت البنية التركيبية لهذه القصيدة قد أبرزت جماليات نظم أبي فراس من ناحية الجانب النحوي والبلاغي، فإننا في الفصل الثاني سنرى شكلا آخر من هذه الجماليات، ألا وهي: البنية الموسيقية، التي تأخذ بنا إلى عالم الأوزان والقوافي.

---

[81])- المرجع السابق، ص74.
[82])- المرجع نفسه، ص79.
[83])- المرجع نفسه، ص81.
[84])- المرجع السابق، ص98.
[85])- ينظر: عبده بدوي، دراسات في النص الشعري: العصر العباسي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000م، ص260.

الفصل الثاني

البنيــة المــوسيقيــة

تمهيــد:

«الشعر فن بديع ينبئ بأسلوب عذب رقيق عما يجيش في داخل النفس البشرية من عواطف ومشاعر، ويعبر عما يدور في العقل الإنساني من أفكار وخواطر، وذلك لما له من سحر خاص خلاب يأسر النفس، وجاذبية رشيقة تأخذ بالقلوب والألباب، فهو يتميز على غيره من الفنون والألوان الأدبية الأخرى بخاصية

فالموسيقى أهم عناصر هذا الفن الرفيع، فلا شعر بلا موسيقى، بل إن الشعر موسيقى ذات أفكار، يقول **صدقي الزهاوي**:

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه فليس جديرا أن يقال له شعرُ»[86]

وقد سبقت الإشارة في البنية التركيبية في الفصل الأول على أن هذه القصيدة ذات بنية تقليدية وسنقوم بتحليلها انطلاقا من التقنيات التي تضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر، متمثلةً في: الوزن والقافية والروي، وكذا ظاهرتي التكرار والضرورة الشعرية.

I. المستوى الإيقاعي ودلالته:

1/الوزن:

الوزن هو «مجموع التفعيلات التي تكون البيت الذي يُعتبر الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية باعتماد المساواة بين الأبيات، بحيث تتساوى في عدد الحركات والسكنات لتألفها الأذن، وتسر بها النفس»[87].

والقصيدة من بحر الوافر، « والعروض والضرب في هذا البحر على وزن (فعولن) إذا استعمل تاما، والحشو (مفاعلتن) مكوّن من وتد مجموع (مفا)، وسببين ثقيل وخفيف (علتن) والحرف الخامس من الحشو وهو (اللام) كثيرا ما يجيء ساكنا" وهو ما نلحظه في أغلب أبيات القصيدة نذكر منها قوله:

حَرَامُنْ أَنْ يَبِيتَ قَرِيرَ عَيْنِنْ وَ لَوْمُنْ أَنْ يَلُمْمَ بِهِ سْرُورُو

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

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

أو كقوله:

أَيَاْ أُمْمَاْهُ كَمْ هَوْلِنْ طَوِيْلِنْ مَضَىْ بِكِ لَمْ يَكُنْ مِنْهُوْ نَصِيْرُوْ

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

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلتن مفاعلْتن فعولن

و«هذا التسكين لا يُلتزم في الأبيات كلها»[88] بل قد تجيء 'مفاعلتن' في الشطر الأول ساكنة اللام ثم تكون في البيت نفسه في الشطر الثاني محركةً كقوله مثلا :

وَ قَدْ ذُقْتِ رْرَزْاْياْ وَ لْمَنْاْياْ وَلَاْ وَلَدنْ لَدَيْكِ وَ لَاْ عَشِيْرُوْ

---

86)-ينظر:محمد محمود بندق، القطوف الدانية في العروض و القافية، مكتبة زهراء الشرق، د.ط، القاهرة مصر، د.ت، ص5.

87)- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،مصر للطباعة والنشر، د.ط،القاهرة، مصر، 2004م ص436.

88)- أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، دار المعارف، د.ط، القاهرة-مصر، 1999، ص102.

0/0//0/0/0/0/0/0/0// 0/0//0///0//0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

فنلاحظ أن الشطر الثاني من القصيدة كانت فيه اللام محرَّكة أي أن هذه التفعيلة و هي (مفاعلتن) خالية من 'العصب' -كما يسميه العروضيون- «إن أجزاء هذا البحر في دوائر الشعر عند الخليل»[89] في الحقيقة تكون على الشكل التالي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن"[90]

إلا أن «العروض والضرب يعتبران صحيحين في الحالة التي رأيناها سابقا و ذلك تيسيرا على الدارسين، وتطبيقا لما وقع في الشعر العربي من أوزان لا ينبغي أن نتجاوزها إلى فروض»[91]

ولم أجد في في القصيدة كلها سوى بيت واحد خلا منه العصب، وهو في قول الشاعر:

وَغَابَ حَبِيْبُ قَلْبِكِ عَنْ مَكَانِيْ مَلَائِكَةُ سُبْحَانِ بِهِيْ حُضُوْرُوْ

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

إن من الجدير ذكره في هذا المقام: أن البحر الوافر –عند علماء العروض- يصلح للإنشاد والترجيع، كما أنه يتفق مع حالات الانكسار، ويقول **"حازم القرطاجني"** في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مبرزا جماليات هذا البحر من خلال بساطته و اعتداله: « ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعا يصير نمط الكلام مائلا إليه أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه، و زال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة و صلابة النبع واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعرَ في كثير من نظمه حتى يُتَبغَّض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه و زال عنه التوعر»[92].

ونجد الشاعرَ في هذه القصيدة معتدلَ الكلامِ يريح يوزنه أذن السامع وعين القارئ، رغم صعوبة الموضوع وشدته.

2/ الـقـافيـة:

أ- تعريفها:

لـغـة: جاء في **"المصباح المنير"**: قفوتُ أثره من باب قال: تبعته، وقفَّيتُ على أثره بفلانٍ: أتبعتُه إياه، والقفا مقصور مؤخر العنق، وفي الحديث: « يعقد الشيطان على قافية أحدكم..."أي: على قفاه.»[93].

اصطلاحا:

يعرفها **"الدكتور خفاجي"** في قوله: «القافية -عند الخليل- هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري»[94]، وتلقب القافية التي عندنا في هذه القصيدة بـ'المتواتر' «لأن حركةً واحدةً وقعت بين ساكني القافية»[95] فـ'سيرو' هي القافية، وبين ساكنيها حركة واحدة هي الراء.

)- ينظر:المرجع السابق،ص89.103

)- المرجع السابق،ص90.103

)- المرجع السابق،ص91.103

)-ينظر:المرجع نفسه:عبده بدوي،دراسات في النص الشعري:العصر العباسي،ص259 .92

)- المرجع نفسه:أمين علي السيد،في علمي العروض و القافية،ص93.177

)- إبراهيم أمين الزرموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 94 مصر، 200م، ص290.

)- المرجع نفسه: أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، ص95.186

ب- حروف القافية:

هي «الحروف التي يختم بها الشاعر الأبيات في قصيدته، ويجب عليه التزامها، وهذه الحروف منها ما يلزم بعينه ومنها ما يلتزم بنظيره»[96] وهي ستة سأذكر منها ما يخدم النص:

✓ **الـروي:**

هو«الحرف الذي تنبني عليه القصيدة ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد وهو نهايته، وإليه تنسب القصيدة فيقال: لامية أو ميمية أو نونية أو غير ذلك، والروي إذا كان متحركا يسمى مطلقا، أما إذا كان ساكنا فهو المقيد»[97] وهذه القصيدة رائية مطلقة سنتعرض لتحليلها في مبحث خاص بها، وذلك لأهميتها البالغة في القصيدة العربية بشكل عام.

✓ **الوصـل:**

هو «ما يجيء بعد الروي من حرف مد ينشأ عن إشباع حركته، وسمي الوصل وصلا لوصله بالروي و مجيئه بعده»[98].

✓ **الردف:**

هو « حرف مد يكون قبل الروي مباشرة، فإذا كان الردف أَلِفاً وجب التزامه بعينه في كل أبيات القصيدة، أما إذا كان واواً أو ياء فإنه يجوز أن يتبادلا»[99] كما ورد ذلك في هذه القصيدة ، فحينا يقول (الأسيرُ، المنيرُ، البشيرُ...الخ) باستعمال حرف الياء، وحينا آخر يقول (السرور، حضور، صدور...الخ) باستعمال حرف الواو.

ج- حركة القافية:

وحركة القافية في القصيدة هي 'المجرى' « وسميت بذلك لأنها منشأ جريان الصوت بالوصل وهي حركة الروي المطلق»[100].

إذن فقد جاءت هذه القافية مطلقة، مردوفة، موصولة، وهذا مناسب جدا لشكل القصيدة من الناحية الصوتية، لأن الشاعر في حالة بكاء غير منقطع، فهو يحتاج لأنْ تكون حركة الروي مطلقة غير مقيدة، حتى يتسنى له الإفصاح عما يحمله القلب من حزن و ألم بعد فراقه أمَّه.

3/ الـروي:

سبقت الإشارة إلى التعريف بأهم حرف من حروف القافية، وهو الروي، وقد سمي بهذا الاسم «أخذاً له من الروية وهي الفكرة، لأن الشاعر يرويه فهو فعيل بمعنى مفعول، وفي الروي من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة، لأننا قد نجد شعرا خاليا من التأسيس و تارة خاليا من الردف، ويوجد ما هو خالٍ من الصلة والخروج، ولا يوجد شعر خالٍ من الروي»[101].

وقد قلتُ إن هذه القصيدة رائية، فقد التزم شاعرنا هذا الحرف من بداية القصيدة إلى نهايتها.

و'الراء' في أصله « صوت تكراري مجهور، يتم نطقه عن طريق تيار الهواء الخارج من الرئتين فيحرك طرف اللسان المرتكز على اللثة ومقدمة سقف الحنك الصلب مرارا فتتكرر ضرباته على اللثة»[102].

من خلال هذا التعريف العلمي لحرف 'الراء' تتبين لنا عدة دلالات، تتمثل في:

1- أن هذا الصوت (الحرف) تكراري، وهذا يدل على أن الشاعر قد وظف هذا الحرف دون ما سواه من الحروف لأنه يكرر فكرة الموت في كل بيت من أبيات القصيدة، وكأنه غير مصدق لهذا الخبر، ومن

)-المرجع نفسه، ص96.189

)-ينظر عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر السطرين والشعر الحر، دار الشروق، ط1، الأردن،1997، ص171. 97

)- المرجع نفسه: أمين علي السيد،في علمي العروض و القافية،ص190.98

)- المرجع السابق، ص99.189

)- ينظر:المرجع السابق، ص100.190

)-ينظر: المرجع السابق، ص189-190، نقلاً عن: العيون الغامرة، ص101.254

)-محمد عكاشة، أصول اللغة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة-مصر، 2005، ص102.57

نوائح هذا العرف كذلك أن جعل شاعرنا في كل مرة يحاول أن يقنع نفسه ويتقبل هذا الخبر بالصبر والسلوان، وهذا ما وصل إليه فعلا في آخر البيت.

2- إن هذا الصوت مجهور وليس مهموسا وهذا طبيعي، لأن كل من يبكي يُصدِر صوتا وإن حاول إخفاء ذلك، وحينما نتذكر أنه في كل مرة يستعمل النداء ويتساءل، فبالضرورة يكون صوته مجهورا، فضلا عن أنه يشعرنا ببكائه من خلال هذه الكلمات المؤثرة.

4/ التكـرار:

لقد اعتنت الدراسات الأسلوبية بشكل كبير بظاهرة التكرار، كما أعطى هؤلاء الدارسون تعريفات عدة لهذه الظاهرة، ولكنها تصب كلها في قالب واحد، فمن التعريفات المعاصرة لهذه الظاهرة أن «التكرار إلحاحٌ على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيِّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر»[103].

وبالفعل، فقد لاحظنا أن الفكرة المتسلطة في هذه القصيدة هي 'الموت' وقد تكررت هذه الأخيرة بشتى أنواع التكرار، وهذا إلحاح من الشاعر لأنْ يؤكد و يحاول إقناع نفسه بأن أمه قد ضمها اللحد وفارقت الحياة، كما أنه يدعو المتلقي "لمشاركة إحساسه و نبضه الشعري»[104]

إن ظاهرة التكرار مناسبة لأنْ تُدرس في البنية الموسيقية لأنها ضرب من المحسنات بمعنى أنها تضفي على القصيدة جمالا في الوزن و يؤكد على هذه الفكرة «الدكتور محمد مفتاح حين يصف هذه الظاهرة بأنها لعب لغوي»[105] وهذا التعريف لا يناقض التعريف السابق في أن هذه الظاهرة ذات دلالة معنوية، بل هو مكمل له، كما أنه «لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصور مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري ، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»[106].

ومن أنواع التكرار الواردة في قصيدتنا هذه نجد :

أ- التكرار الاستهلالي:

وهو « تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار: التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد »[107].

وهذا ما حصل في الأبيات الأولى من هذه القصيدة، فنلاحظ أن أبا فراس قد كرر عبارة 'أيا أم الأسير سقاكِ غيث 'ثلاث مرات، وفي البيت الرابع كرر نفس العبارة إلا أنه حذف كناية 'سقاكِ غيث'، وهذا التكرار يفيد شاعرنا في أنه يحاول أن يؤكد لنفسه بأن أمه قد ماتت، ويكرر صورة بكائه الشديد عليها، وكأنه يدعونا نحن كذلك في أن نشاركه مأساته.

ولا شك أن هذا النوع من التكرار « يسهم بما يوفره من تدفق غنائي في تقوية النبرة الخطابية وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتر القصوى»[108].

ب- التكرار الصوتي:

«يتم فيه تكرار صوت معين من شأنه أن يعطي جرسا صوتيا فريدا إلى جانب الأصوات السابقة»[109].

وقد تكرر صوت المد في أغلب أبيات القصيدة وكأن الشاعر يريد بهذا الصوت: الشهيقَ والزفير لإخراج حزنه و تجديد حياته، وهو مناسب للحالة التي كان عليها الشاعر، فأحرف المد والأحرف السهلة التي عليها أغلب القصيدة دائما تناسب حالة الحزن.

ولنضرب أمثلة في ذلك، وهي كثيرة:

أيا أم الأسير سقاكِ غيث إلى من بالفدا يأتي البشير

---

103)- ينظر: عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق- سوريا، 2005م، ص7.

104)- المرجع نفسه، عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص8، [نقلا عن: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ص915].

105)- المرجع السابق، ص07.

106)- نفس المرجع، ص7.

107)- المرجع نفسه، ص8.

108)- فضيلة مسعودي، التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، دار الحامد للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2008م، ص21.

109)-المرجع نفسه، ص21.

أو كقوله:

بأي دعاء داعية أوقى بأي ضياء وجه أستنير

أو كقوله:

وقد ذقتِ الرزايا و المنايا ولا ولد لديكِ و لا عشير..

إلى غير ذلك من الأمثلة التي وردت فيها أصوات المد، إلى جانبها الأصوات السهلة التي تناسب الذكرى والتألم، فتعطي مساحة صوتية ليخرج الشاعر مشاعر الحزن والألم.

هذا ما توصلت إليه من خلال ملاحظاتي حول ظاهرة التكرار الموجودة في قصيدتنا ولنتجه مباشرة إلى ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي" الضرورة الشعرية ".

5/ الضرورة الشعرية:

وردت تعريفات عديدة حول ظاهرة "الضرورة الشعرية"، وانقسم الباحثون بين مؤيد لها ومعارض من ناحية أنَّ «الضرورة الشعرية لا ارتباط لها بالوزن ولا تتحدد به، وإنما تتحدد بماهية الشعر نفسه»[110] وقد وجدتُ بعد أن حاولتُ جمع المعلومات عن هذه الظاهرة بأن هذا الرأي هو الأوحد القائل بهذا الكلام، إلا أننا نحترم هذا الرأي لأنه مُدعَّم ببعض الأدلة من كبار النحاة ومنهم 'أبو حيان' الذي قال «يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر، المختصة به، ولا يقع في كلامهم النثري وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام، ولا يعني النحويون بالضرورة أن لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ، وإنما يعنون ما ذكرناه، وإلا كان لا توجد ضرورة لأنه ما من لفظٍ إلا ويمكن للشاعر أن يغيّره»[111]، ويقول ابن عصفور عن هذا المعنى في كتابه 'الضرائر':«أجازت العرب في الشعر ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه لأنه موضعٌ أُلِفت فيه الضرائر»[112].

ثم ينقلنا 'السيد إبراهيم مصطفى' دليلا على أن الضرورة الشعرية لم يكن معتبرا فيها الوزن الشعري قائلا «إنهم ساووا بين الشعر والأمثال من جهة الضرورة، فأجازوا في الأمثال ما أجازوا في الشعر»، حكى **البغدادي** عن **ابن بري** أن «الأمثال تنزل منزلة المنظوم»[113] والأمثال كما هو معلوم لا تحتاج إلى وزن عروضي، أو أنها لا تُقطّع كما تُقطع الأبيات الشعرية لنستخرج في الأخير نوع البحر.

ولكي نكون منصفين فقد جئتُ بالرأيين، مع أنني مقتنعة بالرأي الثاني وهو أن هدف الضرورة الشعرية هو استقامة الوزن العروضي.

يقول **ابن فارس**: « والشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون و يشيرون، ويختلسون و يعيرون و يستعيرون، فأما لحنٌ في إعرابٍ أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك ... وما جعل الله الشعراء معصومين يوقَّوْن الخطأ والغلط، فما صحَّ من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود»[114].

وهذا تعريف شافٍ و وافٍ، كما أنه إلى جانب ذلك قول بليغ يصل إلى درجة أن يكون قاعدة يأخذ بها الشعراء المبتدئون لأن فيه تسهيلا لهم و دعوتهم إلى عدم التكلف، و لكي لا نخرج عن موضوع دراستنا لا بأس بأن أقدم هذا التعريف الحديث للضرورات الشعرية:

«هي رخص شعرية أعطيت للشعراء دون الناثرين في مخالفة قواعد اللغة و أصولها المألوفة وذلك بهدف استقامة الوزن و جمال الصورة الشعرية... وهذه الضرورات لا تستوي في مرتبة واحدة من حيث الاستساغةُ و القبولُ، فبعضها مقبول، و بعضها الآخر مستقبح ممجوج و فئة ثالثة تتوسط بين القبول و القبح، و كلما أكثر الشاعر من اللجوء إليها قبُحَ شعره»[115] وهنا نستطيع القول بأن هذا الكلام الأخير يُعتبر شهادة شاعرية لأبي فراس، لأنه لم يضطر إلا إلى التصرف في كلمتين هما: 'أغثتيه، أجرتيه'، فقد «أشبع الحركة التي يتولد منها حرف مد وهذه الضرورة مستساغة» [116].

)- السيد إبراهيم مصطفى،الضرورة الشعرية:دراسة أسلوبية،دار الأندلس،ط2، 1981م،ص110.64

)- المرجع نفسه، ص111.64

)-المرجع نفسه، ص112.64

)- ينظر:المرجع نفسه:السيد إبراهيم مصطفى،الضرورة الشعرية:دراسة أسلوبية،ص64[نقلا عن الأشباه و النظائر 113 224/1].

)-ينظر:المرجع نفسه، ص225 [نقلا عن الصاحبي، ص231].114

)-ينظر:جورج مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، د.ط، طرابلس، لبنان، 2008م، ص115.33

)-ينظر:المرجع نفسه، ص116.33

خلاصة الفصل:

لقد اكتشفنا من خلال دراسة البنية الإيقاعية لهذه القصيدة أن **أبا فراس** قد وفق في اختيار الوزن والقافية وما يندرج ضمنها من العناصر.

وفي الحقيقة لا يمكننا أن نتحدث عن الشكل دون أن نشير إلى براعة الشاعر في استعمال هذه اللغة التي جعل منها دلالات مولدة، تحمل في طياتها نيران الحزن المتدفقة وذلك ما سنراه من خلال دراستنا للبنية الدلالية.

الفصل الثالث

البنيــة الدلاليــة

تمهيـد:

إن الدلالة «تعاني إلى الآن من عدم تحديد موضوعها، لذلك لم تعد تخصصا وصل إلى النضج العلمي، ومع ذلك فإن الدراسات اللغوية جلها ركزت اهتمامها على الدلالة اللغوية فموضوعها إذن هو المعنى اللغوي -

والمعنى اللغوي كما هو معروف موضوع يتعلق بكل شيء في حياة الإنسان: ثقافته وخبراته، وقيمه ومثله، وعاداته و تقاليده، ومهنته...الخ، وليس من السهل على الدارس أن يحدد هذا كله»[117].

ومن طبيعة تحليل القصائد على المستوى الدلالي التركيز على اللغة الشعرية و الصورة الشعرية و ما تحملان من دلالات و معانٍ في القصيدة، و من أهم عناصر التحليل على هذا المستوى كذلك: دراسة الحقول الدلالية وما تحمله هي الأخرى من دلالات، وهذا ما سنتعرض إليه بإذن الله.

I. المستوى الدلالي ودلالته:

1/ اللغة الشعرية:

إن لغة الشعر «بث يتوجه نحو متلقٍّ مهيأ لتقبله، و الشاعر كتلة من الأحاسيس والخبرات والرؤى، واللغة تحتضن كل ذلك لتتوجه به نحو المتلقين لتغذية كيانهم الروحي وإثراء تجاربهم.

وإن كان الشعر كما حدد ماهيته ابن رشيق: هو ما هز وأطرب النفوس وحرك الطباع، فإن الشاعر الحاذق هو الذي يعزف على أوتار اللغة و يستثمر خصائصها، و يفضّ أسرارها لتحقيق تلك الهزة لدى المتلقين حتى يتخذوا موقفا ما من أساليب الحياة والأحياء.

والشعر بذلك تجربة في عالم اللغة و إبداع لكيان أسلوبي جديد يوحي بعطاءات متجددة، أي أن حرية الشاعر في إبداعاته وسيلة من وسائل إمداد اللغة بإضافات أسلوبية مبتدعة.. واللغة دائما مطروحة بين يدي الشاعر مادةً غفلاً، فإن لم يولها عنايته وينسج منها أثوابا جديدة، أو يبني منها أبنية متجددة تظل في قوالبها الموروثة الجاهزة حتى تذبل»[118]

فالعديد من الشعراء عندما يفقدون أقرباءهم، يرثونهم كلٌّ و لغته الشعرية، فبعضهم يستعمل لغة قوية توحي لنا بقوة وصبر الشاعر وكأنه يتصبر بتلك الكلمات، و بعضهم توحي لنا لغتهم بحالتهم الصعبة وهم يتقبلون هذا الخبر...إلخ، و الذي يهمنا في هذه الدراسة هو أن لغة الشاعر أبي فراس في هذه القصيدة نستطيع أن نسمها بلغة النفي و الغربة و الدهشة، فلا شك من أن معاناته وهو في الأسر بالإضافة إلى غربته التي دامت مدة طويلة خلقت مع دهشته وهو يتلقى خبر وفاة أمه كلمات تتميز بما أسلفنا ذكره من نفي وغربة و دهشة، و المعاني الموجودة في هذه القصيدة كلها تدور في هذه الحالات الثلاثة.

---

[117]- نور الهدى لوشن، علم الدلالة دراسة و تطبيق، المكتب الجامعي الحديث، د.ط، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص35.

[118]- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006م، ص19.

يقول **كولوريج**: "إن كلما كانت الكلمات في القصيدة قابلة لأن تستبدل بكلمات أخرى من اللغة نفسها دون أن تفقد قيمتها، كان ذلك عيبا في القصيدة"[119]

نستطيع أن نضع هذه القصيدة التي هي محل دراستنا في ميزان قول **كولوريج** فنجد أننا لا يمكن أن نستبدل كلمة مكان أخرى، كأن نستعمل مثلا كلمة 'مطر' بدل كلمة 'غيث' الواردة في هذا البيت:

أيا أم الأسير سقاكِ غيث بكره منكِ ما لقي الأسيرُ

والسبب في ذلك هو أن كلمة 'مطر' «ارتبطت بالعذاب و الألم، بالإضافة إلى وقعها الصوتي العنيف وما يوحيه من قوة و خطورة، في حين أن 'الغيث' يمثل الرحمة البحتة »[120]

فالشاعر هنا في مقام الترحم على أمه وهو يبكيها، و بالتالي فإن هذه الكلمة مناسبة لأن توضع في هذا المقام.

«فالكلمة في الشعر لها قيمتها الإيحائية ودورها في البناء من حيث تناسقها في الجرس والهيئة والدلالة، ومن حيث أبعادها الشعورية والنفسية ومن حيث قابليتها للتلون بتلوين موقعها في السياق»[121].

2/ الصورة الشعرية:

الشعر «فن هدفه الأسمى التصوير، ولكل فنان أداته، وأداة الشاعر كلماته بقدر براعته في تصوير امتزاجه بالوجود من حوله، و امتزاج الوجود فيه يكون ناجحا ومؤثرا، وقد تنبه أجدادنا إلى أهمية التصوير في الشعر، فقال الجاحظ "الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[122] فهو «صناعة تحتاج إلى إتقان ودربة، بالإضافة إلى الموهبة والاستعداد النفسي، وهو نسيج تتلاحم فيه خيوط الذات مع خيوط التجربة والطبيعة، لتنتج تصويرا فنيا مبدعا مبتكرا يثير الدهشة من المتلقي»[123].

وهذا ما حدث في هذه القصيدة من نسيج متراص اجتمعت فيه كلمات مؤثرة توحي بأسمى معاني الحزن، وأغنى صوره، فالكلمات كلها عميقة قريبة إلى التلميح منها إلى التصريح وهذه براعة من الشاعر، فهو ينظم لأمه قصيدة يشعرها بأنه مازال يحتاج إليها و إن كان يعلم بأنها لا تسمعه، ولكنه يواصل خطاباته لها، ولعل حرقة غيابها وعلمه بأنها لن تستجيب لهذه الرسالة جعلته يبدع في تشكيل هذه الصورة المحزنة جدا.

ومن الجميل أن نستحضر في هذا الصدد قول الدكتور عبد العزيز المقالح «بدا لي الشعر وكأنه صوت الحزن في ضلوع البشر، فالحزن كان طفولتنا و صبانا و شبابنا، وما يزال»[124]

نلاحظ أن هذا القول ينطبق أشد الانطباق على شخصية أبي فراس، فهو الذي يقول عن نفسه:

زين الشباب أبو فرا س لم يُمتّع بالشباب

فمرحلة الشباب وسط بين مرحلتي الطفولة و الكهولة، وهذا دليل على أنه لم يُمتّع يوما في حياته، وهنا يكمن سر إبداع شعره ككل، فقصائده بشهادات من عصروه ومن جاءوا بعده لا يمكن الإنكار بأن هناك تباينا على مستوى درجة الصورة الشعرية، فهو في كل مرة يبتكر لنا صورا مبدعة بحق.

فسر حزنه و مآسيه التي مرت عليه أعطته هذه القريحة الشعرية فأنتج لنا شعرا يهز القلوب قبل العقول.

إذن «فالصورة الشعرية بوصفها مصطلحا أدبيا في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية و من ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة و التأثير في المتلقي»[125].

---

[119]- إيمان الكيلاني محمدأمين، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، داروائل للنشر، ط1، 2008م، ص323.

[120]- ينظر:المرجع نفسه: إيمان الكيلاني محمد أمين، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، ص236.

[121]- ينظر: الكبيسي عمران، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، د.ط، الكويت، 1962م، ص25.

[122]- ناجي مجيد عبد الحميد، الصورة الشعرية، الأقلام، د.ط، بغداد، 1984م، ص5[نقلا عن:الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، بيروت].

[123]- المرجع نفسه: ناجي مجيد عبد الحميد، الصورة الشعرية، ص5.

[124]- رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، د.ط، الاسكندرية-مصر، د.ت، ص783.

3/الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي هو«مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها و توضع عادةً تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك: كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون"، وتضم ألفاظا مثل :"أحمر، أزرق، أصفر، أخضر...الخ".

وعرفه **"أولمان"** بقوله: هو قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة، ويعرفه **"ليونز"** بقوله: هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة»[126]

و قد اجتمعت في قصيدة أبي فراس عدة حقول دلالية أذكر أهمها:

أ/حقل الأشخاص:

تكرر في القصيدة ذكرُ الشاعر للعديد من الأشخاص ولكن ليس بذكر أسمائهم الخاصة، بل بالتكني عنهم، كقوله: (أم، ابن، ولد، عشير، حبيب القلب، مسكين، أماه) فهذه الأسماء تدل على أن الشاعر يتناول في هذه القصيدة حدثا اجتماعيا يهم كل فئات الناس بما فيهم الأم و الابن ، و لكل اسم من أسماء هذا الحقل دلالةٌ تومئ بالرحمة و الشفقة و الحنان ، كيف لا وذكر كلمة "أم" و "أماه" قد تكررت في القصيدة بشكل ملفت للانتباه ، كما لا ننسى أن هاتين الكلمتين لهما دلالة عميقة جدا ، فقد أحسن الشاعر اختيار هذه الأسماء لأنه لو صرح باسم والدته بدل قوله "أم" و "أماه" و ما أشبههما ، لما شعرنا بقوة تأثير هذه القصيدة في نفوسنا فكلمة **"أم"** موجهة للجميع، لكل من فقد أمه بشكل خاص، و لكل الناس بشكل عام.

وخلاصة القول أن هذا الحقل يعبر عن الإنسانية بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

ب/ حقل الدين:

وهو أيضا من أهم الحقول الدلالية المذكورة في هذه القصيدة، فقد استعمل الشاعر ألفاظا تدل على إيمانه بالله عز و جل ، خاصةً و هو في مقام صعب كهذا ، لأن الكثير من الشعراء إذا ابتلوا بأمر ما التفتوا مباشرة إلى القدر، و راحوا يبدعون في شتمه، و الذي يقدر الأمور هو الله عز و جل ، فهذه الكلمات: (ملائكة السماء، حرام، القدر، دعاء، الأخرى...الخ) كلها تدل على أن الشاعر خاضع و لاجئ إلى الله عز و جل في ألمه و مصابه هذا.

واستعماله لهذا الحقل ليس مقتصرا على هذه القصيدة فحسب، بل نكاد نقول إن أغلب قصائده تحتوي على حقل الدين، و هذا يؤكد ما سبق ذكره.

ج/ حقل الطبيعة:

قد لا نتوقع من الوهلة الأولى وجود حقل للطبيعة في هذه القصيدة، لأن القضية معنوية وليست حسية، و يبدو أن أبا فراس حينما وظف هذه الكلمات:(غيث، بر، بحر...الخ) أراد بها أن تشاركه آلامه، و لعل إشراك الطبيعة في المواضيع المعنوية يحيلنا إلى الشعر العربي الحديث ، لأن ذلك من مميزات الرومانسية، وهذه النقطة تؤدي بنا إلى أن نقول: إن أبا فراس قد سبق عصر الرومانسيين، و هذا نتيجة لشعره الإبداعي الذي لا ابتذال فيه.

وهكذا و بعد أن استخرجنا هذه الحقول يمكننا أن نستنتج أن لغة أبي فراس في هذه القصيدة لغة حزن، فيها تئن الحروف و تمتزج بالمعاني التي تحمل في طياتها تدفقا عاطفيا متتاليا لا ينتهي بانتهاء القصيدة، بل هو مستمر.

---

[125]- الغزوان عناد، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، الأقلام، د.ط، بغداد العراق، 1987م، ص85.

[126]- ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998م، ص79.

خاتمة

خـاتـمـة:

مما يمكن التأكيد عليه في ختام هذه الدراسة هو أن ولوجي إلى هذه القصيدة كان عبر المنهج الأسلوبي الذي يعد أكثر المناهج اللغوية دقة في تحليل القصائد، فالدارس الأسلوبي يتحرى الدقة في الكشف عن الجوانب الخفية الموجودة في القصيدة، إذ يتتبع مختلف مستويات التحليل ليصل في الأخير إلى استنتاجات تحقق له فهم النص الأدبي، ومن الإيجابيات التي يتمتع بها هذا المنهج هو أنه يجمع بين المنهجين السياقي والنسقي، بحيث أنه يدرس النص كبنية مستقلة ولا يربطها بالظروف المحيطة بالقصيدة، وفي ذات الوقت يراعي الجوانب النفسية في النص الأدبي، فالفكرة المركزية لهذه القصيدة هي رثاء الشاعر لوالدته ، فمن غير الممكن أن نترك هذه القضية الأساسية جانبا، ونحلل القصيدة دون أن نراعي نفسية صاحبها في تلقيه لهذا الخبر.

ومن أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال تحليل هذه القصيدة المميزة:

- ✓ أن تحليل القصائد ليس بالأمر الهيّن كما يزعم البعض، ولقد أحسن **"أدونيس"** في تعريفه لها من خلال كتابه "زمن الشعر" عندما قال "إنها عالم متموج متداخل، كثيف بشفافية عميق بتلألؤ، يقودنا في سديم من المشاعر والأحاسيس".
- ✓ كما تبيّن لي أن هذه الدراسة تبقى مفتوحة ومتجددة بتجدد دارسيها، كلٌّ وتأويله الخاص وهذا الأمر هو الذي يحقق خلود القصائد العربية، فلو أن دارسا تناول تحليل هذه القصيدة، لتوصل إلى استنتاجات إضافية حسب الاتجاه الأسلوبي الذي انتهجه، لأن الأسلوبية عبارة عن أسلوبيات، وقد تقدم الحديث عن ذلك في مبحث "اتجاهات الأسلوبية"، ولعل أكثر الاتجاهات التي اعتمدتها هو الاتجاه التحليلي الوصفي، ولا يمكن الإنكار أن الدارس لا يستطيع أن يكتفي باتجاه أسلوبي واحد، لأن القصيدة هي التي تفرض عليه الاعتماد على أكثر من اتجاه.

ومن أبرز ما اكتشفته من خلال هذه القصيدة أنها ترتقي إلى مستوى لغوي رفيع جدا، فاللغة الشعرية المحركة لهذه القصيدة تتميز بإبداع خلاق لا ابتذال فيه، ولا مباشرية في التعبير، ولا بساطة في الأسلوب إلى حد التصريح، بل إن لغة أبي فراس تصلح لدراسات معاصرة، بحيث أنني اعتمدت على مجموعة من المراجع التي تتحدث عن لغة الشعر المعاصر بشكل عام فتلاءمت هذه الأفكار مع هذه هذه القصيدة

العباسية، وهذا يدل على انه ليس بالضرورة ان الدارس المعاصر عليه ان يحلل قصائد معاصرة فيها تتجلى جماليات اللغة الشعرية وإلا فإنه لن يجد لغة شعرية في العصور السابقة كلا.. بل عليه أن يعود إلى التراث الشعري العربي ليكتشف صورا فنية لم يصل إليها السياب أو محمود درويش وغيرهما من رواد الشعر المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

1-إبراهيم أمين الزرموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000م.
2-إبراهيم مصطفى ، الضرورة الشعرية: دراسة أسلوبية، دار الأندلس، ط2، 1981م.
3-الأب لويس معلوف، المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، ط23، بيروت، 1986م.
4-أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر-المجلد الأول- دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ، 2000م.
5-أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب، دار الجيل، ط2، بيروت، د.ت.
6-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، د.ت.
7-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، د.ط القاهرة، 1999م.
8-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، د.ط، بيروت، 1972م.
9-أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، دار المعارف، د.ط، القاهر ، 1999م.
10-إيمان الكيلاني محمد أمين، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، القاهرة، 2006م.
11-بلحسن بليش-الجيلاني يحيى-علي بن هادية، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط7، الجزائر، 1991م.
12-جاد الكريم، المعنى والنحو، مكتبة الآداب، ط1، المملكة السعودية، 2002م.
13-جورج مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، د.ط، طرابلس-لبنان 2008م.
14-خليل إبراهيم، المرشد في قواعد النحو والصرف، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمّان-الأردن، 2002م.
15-خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني "فتوة رومنسية"، دار مكتبة الهلال، د.ط، بيروت 2004م.
16-رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د.ط الجزائر، د.ت.
17-رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، د.ط الإسكندرية، د.ت.
18-عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة دراسة وتطبيق في شعر السطرين والشعر الحر، دار الشروق، ط1، الأردن، 1997م.
19-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، بيروت 2006م.
20-عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، د.ط، القاهرة، 2004م.
21-عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية-المعاني، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، 2002م.
22-عبده بدوي، دراسات في النص الشعري: العصر العباسي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000م.
23-عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب د.ط، دمشق، 2005م.
24-علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار قباء الحديثة، د.ط، القاهرة، 2007م
25-الغزوان عناد، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، الأقلام، د.ط، بغداد، 1987م.

26-نواف انزام البحتاني، الروائع "أبو فراس الحمداني"، دار المشرق، ط7، لبنان، 1974م.
27-فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة 1990م.
28-فضيلة مسعودي، التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، دار حامد للنشر، ط1، عمّان 2008م.
29-قاسم عدنان، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 2001م.
30-الكبيسي عمران، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، د.ط، الكويت1962م.
31-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط1 القاهرة، 1994م.
32-محمد عكاشة، أصوات اللغة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة، 2005م.
33-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 2004م.
34-محمد محمود بندق، القطوف الدانية في العروض والقافية، مكتبة زهراء الشرق، د.ط القاهرة، د.ت.
35-محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2000م.
36-ناجي مجيد عبد الحميد، الصورة الشعرية، الأقلام، د.ط، بغداد، 1984م.
37-نور الهدى لوشن، علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، د.ط، الإسكندرية د.ت.

الملحق

الملحق

أيا أم الأسير سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسير
أيا أم الأسير سقاك غيث تحير لا يقيم و لا يسير
أيا أم الأسير سقاك غيث إلى من بالفدا يأتي البشير؟
أيا أم الأسير لمن تربى و قد مت الذوائب و الشعور
إذا ابنك سار في بر و بحر فمن يدعو له أو يستجير ؟
حرام أن يبيت قرير عين و لوم أن يلم به السرور
و قد ذقت الرزايا و المنايا و لا ولد لديك و لا عشير
و غاب حبيب قلبك عن مكان ملائكة السماء به حضور
ليبكك كل يوم صمت فيه مصابرة و قد حمي الهجير
ليبكك كل ليل قمت فيه إلى أن يبتدي الفجر المنير
ليبكك كل مضطهد مخوف أجرتيه و قد عز المجير
ليبكك كل مسكين فقير أغثتيه و ما في العظم زير
أيا أماه كم هول طويل مضى بك لم يكن منه نصير
أيا أماه كم سر مصون بقلبك مات ليس له ظهور
أيا أماه كم بشرى بقربي أتتك و دونها الأجل القصير
إلى من أشتكي؟ و لمن أناجي؟ إذا ضاقت بما فيها الصدور
بأي دعاء داعية أوقى؟ بأي ضياء وجه أستنير ؟
بمن يستدفع القدر المرجى؟ بمن يستفتح الأمر العسير؟
نسلى عنك أنا عن قليل إلى ما صرت في الأخرى نصير

فهـــرس الموضوعات

شكـــر وإهـــداء
مقدمـــة.....أ
المدخـــــل
1- مفهوم الأسلوب.....03
2- مفهوم الأسلوبية.....05
3- الاتجاهات الأسلوبية.....07

الفصل الأول: البنيـــة التركيبيـــة.
تمهيد.....12
I. المستوى النحوي ودلالته.....13
1- دراسة الأفعال.....13
2- دراسة الجمل.....15
3- دراسة الحروف.....16
4- دراسة الضمائر.....20
5- دراسة التعريف والتنكير.....21
6- دراسة أسماء العلم.....22
II. المستوى البلاغي ودلالته.....24
1- البيان.....24
2- البديع.....27
3- المعاني.....28
4- الإنشاء.....30

الفصل الثاني: البنيـــة الموسيقيـــة.
تمهيد.....34
I. المستوى الإيقاعي.....35
1- الوزن.....35
2- القافية.....37
3- الروي.....38
4- التكرار.....39
5- الضرورة الشعرية.....41

الفصل الثالث: البنيـــة الـدلاليـــة.
تمهيد.....45
I. المستوى الدلالي ودلالته.....46
1- اللغة الشعرية.....46
2- الصورة الشعرية.....47
3- الحقول الدلالية.....48

خاتمة.....52
قائمــة المصــادر والمراجــع.....55
الملحــق.....59
فهرس الموضوعــات.....61