

جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

٢٠٠٠
٥٠٠
٢٠٠٠

دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني

بحث مقدم من الطالبة

نهيل فتحي أحمد كتانه

بإشراف الدكتور

خليل عودة

قدم هذا البحث استكمالاً لدرجة الماجستير في قسم اللغة العربية وأدائها
بكلية الدراسات العليا

١٩٩٩ - ٢٠٠٠ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

نوقشت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية
وآدابها بتاريخ ٢٠٠٠/٦/١٢ وأجيزت بنجاح.

أعضاء لجنة المناقشة :

١. د. خليل عودة (مشرفاً)

٢. د. غسان عبد الخالق (عضواً خارجياً)

٣. أ. د. محمد نوفل (عضواً داخلياً)

التوقيع

.....
.....
.....

الإهداء

إلى نزوجي العزيز، الذي ساندني حتى أوصل مسيرتي العلمية،
وأضاء في دربتي مشاعل الأمل .

إلى أمي وأبي وإخوتي، الذين نرعرعوا في حب العلم وتقديره .

إلى أهل نزوجي، الذين شجعوني وكانوا لي نعم الأهل .

إلى النور الذي أضاء حياتي وبدد ظلمتها... إلى ولدي الحبيب
نور وابنتي الغالية أسيل...

أهدي دراستي المتواضعة هذه...

شكر

إلى أستاذي الجليل الدكتور خليل عودة الذي منحني من علمه
ووقته الكثير، حتى أتممت دراستي المتواضعة هذه...

وإلى الأساتذة أعضاء هيئة المناقشة "أ. د. محمد نوفل ود.

غسان عبد الخالق" لما تكبدوه من عناء تقييم هذه
الدراسة...

وإلى الأستاذ محمد احمد حاج حسين الذي قام بتدقيق الرسالة.

وإلى جميع أساتذتي الذين ساندوني أثناء مسيرتي العلمية، لهم مني

كل الشكر والتقدير...

المقدمة

لقد كان دافعي الأول للقيام بهذه الدراسة هو إعجابي بشعر أبي فراس، وشعوري بتميزه، فقد كان أبو فراس شاعراً متميزاً في عصره، حمل بين جوانحه روح الشاعر الرومانسي، الذي تفرّد بمشاعره وأحاسيسه الرومانسية التي طبعت شعره بهذا الطابع الخاص. وبالإضافة إلى هذا فإن أبا فراس لم ينل حقه من الاهتمام قديماً وحديثاً، ففي القديم طغى ذكر المتنبي على أبي فراس، فالتفت حوله الدارسون والنقاد مما انعكس سلباً على أبي فراس والشعراء في عصره. أما في الحديث، فبعض الدراسات لم يتعدّ دورها التركيز على حياة أبي فراس واختيار بعض أشعاره، أما الدراسات التي تناولت شعره من الناحية الفنية، فلم تستطع أن تعكس نواحي الجمال في شعره أو القيمة الفنية فيه.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتمثل في التركيز على أهم الظواهر الأسلوبية التي ميزت أسلوب الشاعر، ومدى ارتباطها بنفسية أبي فراس وظروفه. وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول :

وقد اعتمدت في دراستي هذه على جانبين، جانب نظري تناولت فيه حياة أبي فراس بالقدر الذي يخدم موضوع الدراسة حيث مرّاحل حياته، والعوامل التي أثّرت في بناء شخصيته، ومميزاته كإنسان، وآراء النقاد فيه قديماً وحديثاً، وقد جاء هذا في الفصل الأول. أما الفصل الثاني، فقد تناولت فيه الأسلوبية من حيث مفهومها، ومناهجها، وعلاقتها باللغة.

أما الجانب التطبيقي من الدراسة، وهو الفصل الثالث، فقد اعتمدت فيه على المنهج الأسلوبي الذي يتخذ من اللغة أساساً للدراسة الفنية، على اعتبار اللغة هي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية، فتتبع الظواهر اللغوية المميّزة التي ألحّ عليها في ديوانه، وتناولت أشعاره بالتحليل على مستويات اللغة : التركيبية، الموسيقية، الصورة.

فعلى المستوى التركيبية، كانت الأساليب الإنشائية من أكثر الظواهر الأسلوبية دوراناً في ديوانه وهي (النداء، الاستفهام، الأمر، النهي)، وقد عبّر أبو فراس من خلال استخدامه للأساليب الإنشائية عن ثورة مشاعره وانفعالاته، إذ جاءت تلك الأساليب منسجمة مع حالته النفسية وظروفه، حيث اتخذت في روميّاته أبعاداً أخرى أفادت العتاب والشكوى.

وقد تناولت الأساليب الخبرية في ديوان الشاعر، ومن أهمها التوكيد والنفي، وألقيت الضوء على استخدامه المتميّز للضمائر فيما قبل الأسر وبعده.

وعلى مستوى الصورة تناولت توظيفه للتشبيه، والاستعارة، والمقابلة والطباق، والكناية في ديوانه، والعناصر التي شكّلت منها صورته، ومدى تكرارها، ومدى تقليديتها وتجديدها.

وعلى مستوى الموسيقى، أَلْقَيْتَ الضوء على الموسيقى الداخلية والخارجية في ديوانه، ومدى انسجامها مع موضوعات شعره.

أما مصادر الدراسة ومراجعتها فمتعددة، وفي مقدمتها ديوان الشاعر بتحقيق الدكتور خليل الدويهي، والعديد من المصادر البلاغية والنقدية القديمة مثل الإيضاح والتلخيص للقزويني، وبيتمة الدهر للثعالبي، والعمدة لابن رشيق القيرواني. واعتمدت على بعض الدراسات الاستشرافية كالدراسة التي قام بها بلاشير (أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي). كما اطلعت على كثير من الدراسات الأسلوبية الحديثة التي أفدت منها كثيراً. وأسأل الله أن يوفقني في هذه الدراسة، حتى أصل بها إلى النتيجة المبتغاة.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الجليل الدكتور خليل عودة، الذي منحني الكثير من وقته وعلمه، فله مني كل التقدير والإجلال، كما أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى الأساتذة أعضاء هيئة المناقشة لما تكبدوه من عناء مراجعة هذه الدراسة وتقييمها.

الفصل الأول

أبو فراس الحمداني حياته وموقف النقاد منه

حياته :

أولاً : العوامل التي أثرت في تشكيل شخصيته

ثانياً : ثقافته

ثالثاً : فروع حياته

أبو فراس الحمداني في ميزان النقد :

أولاً : أبو فراس الحمداني في ميزان النقد القديم

ثانياً : أبو فراس الحمداني في ميزان النقد الحديث

حياته :

أولاً : العوامل التي أثرت في تشكيل شخصيته :

الظروف هي التي تصنع الإنسان وتشكله، وتؤثر في تكوين شخصيته، وفي تحديد ملامحها، ومن خلال ظروف النشأة، تتحدد رؤية الإنسان وتوجهاته في الحياة، فكيف كانت نشأة أبي فراس؟ وما هي العوامل التي ساهمت في تشكيل شخصيته، ونظرته إلى الحياة كإنسان، وشاعر؟.

أبو فراس، هو الحارث بن أبي سعيد بن حمدان بن حمدون بن الحارث بن لقمان بن راشد بن المثنى بن رافع بن الحارث بن عطيف بن محربة بن حارثة بن مالك بن عبيد بن عدي بن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب الحمداني العدوي التغلبي^(١).

وكنيته أبو فراس، وهي كنية غلبت عليه حتى لا يكاد يُعرف إلا بها، وكنيته من كنى الأسد، فقد قيل للفراس هو الأسد، وقد كنوا بها من كانوا يتوسمون فيه الشجاعة والبطولة، وقيل أسد فراس، أي كثير الافتراس^(٢).

وقد كان عنصر العروبة الأصيل الذي يتمتع به الحمدانيون، وأمجادهم السالفة من أهم عوامل الفخر والاعتزاز التي عززت ثقة أبي فراس بنفسه، فنشأ معتزاً بذاته، فخوراً بقبليته، نراه يقول :

إني امرؤ ببني حمدان مفتخر خير البرية أجدادا وأسلافا^(٣)

ويقول أيضا :

وإذا فخرت فخرت بالشُّمِّ الألى شادوا المكارم من بني حمدان^(٤)
نحن الملوك بنو الملوك أولي العلا ومعادن السادات من عدنان

(١) الأمين، الإمام السيد حسن : أعيان الشيعة، تحقيق : حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، ١٩٨٦م، المجلد الرابع، ج ١٨، ص ٣٠٧.

(٢) انظر : ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن منظور : لسان العرب، طبعة دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦م، المجلد السادس، مادة (فرس).

(٣) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح : خليل الدويهي، طبعة دار الكتاب العربي، ط ٢، ١٩٩٤م، ص ٢٢٠.

(٤) ديوانه، ص ٣٣٤.

ولد أبو فراس سنة ٣٢٠هـ وقد أغفلت كتب الأدب والتاريخ مكان مولده بالتحديد، فذهبت بعضها إلى أنه ولد بالموصل إذ كان أبوه واليا عليها، وكانت عاصمة الحمدانيين قبل أن يقيموا ملكهم في حلب، وذهب بعضها الآخر إلى أنه ولد بمنيح والأقرب إلى المنطق أن تكون ولادة أبي فراس في الموصل، حيث كان يعيش أبوه، ويبدو أن توهمهم لولادته في منيح، كان نتيجة لأن أبا فراس قد صار حاكما لها فيما بعد.

"أما أبوه فهو أبو العلاء سعيد أمير من أمراء بني حمدان وله مقام جليل فيهم، كما كانت له مشاركة في شؤون الخلافة آنذاك، فقد كان ملازما حضرة المقتدر مقيما عنده، واستطاع أبو العلاء أن يحتل مكانة مرموقة في عهد الخليفة المقتدر، فقد ولي ولايات مختلفة من قبل الخليفة العباسي، كما يذكر المؤرخون، إلى أن حظي بولاية الموصل في سنة ٣١٨هـ، بعد أن عزل عنها ناصر الدولة، ومن المؤكد أن هذا كان عاملاً طبيعياً في انقضاء ناصر الدولة على عمه وقتله سنة ٣٢٣هـ (١).

لقد كان لشجاعة والده وفروسيته أثر كبير في نفسيّة أبي فراس، ولكن لم يُقدّر لهذا التأثير أن يستمر، وكان من المفروض أن يحظى أبو فراس برعاية فائقة ويكون الاهتمام بتربيته كبيراً لأنه ابن الأمير والحاكم، ولكنه لم يحظ بتلك الرعاية التي كان يتوقع أن ينالها فقد قُتل والده سنة ٣٢٣هـ، ولم يكن أبو فراس وقتها قد تجاوز الثالثة من عمره، وهكذا فقد حرّم الشاعر من حنان والده ورعايته، وعطفه، في مرحلة مبكرة من عمره، وقد كان لهذه المأساة أكبر الأثر في حياته كإنسان وشاعر.

وقد كان لليتم المبكر الذي عاناه أبو فراس انعكاسات واضحة على تصرفاته وعلاقاته مع الآخرين، ومن هؤلاء ناصر الدولة قاتل أبيه، إذ اتّسمت علاقته معه بالحنق والتعريض الذي بدا واضحاً في أشعاره، وقد أشار أبو فراس في أشعاره إلى يتمه وفقده لأبيه في أكثر من موقع، يقول :

لقد فقدت أبي طفلاً ، فكان أبي من الرجال كريم العود ناصره (٢)

أما والدته، فأشعار أبي فراس تشعرنا بالحيرة تجاه أصلها، هل هي عربية، أم رومية ففى ديوانه يتحدث عن أخواله من بني الأصفر، فيقول :

وأعمامي (ربيعه) وهي صيد وأخوالي (باصفر) وهي غلب (٣)

(١) عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، طبعة مكتبة الأنصاري، ط ١، ١٩٨١م، ص ٧٣-٧٤.

(٢) ديوانه، ص ١٧٥.

(٣) ديوانه، ص ٤٩.

وفي إحدى روميّاته، يتحدّث عن خوفه من أخواله الروم وأعمامه العرب، وأنه لا يوجد من يأمن جانبه حتى أقرب الناس إليه من أخوال وأعمام، فيقول :

أقمت بأرض الروم عامين لا أرى من الناس محزوناً ولا مُتصنعاً^(١)
إذا خفتُ من أخوالي الروم خطّة تخوّفت من أعمامي العرب أربعاً

ولكنه يعود في أحد أبيات قصائده ليخبرنا بأن أخواله من تميم، إذ يقول :

سمّت بنا وائل وفازت بالعزّ أخواننا تميم^(٢)

وتبعاً لذلك، من هم أخواله؟ هل هم الروم أم العرب؟ وهل يُحتمل أن تكون إحدى جداته رومية مثلاً؟! وهل يكون العرب أخواله لأبيه أو جده؟ والواقع أن كتب الأدب لا تسعفنا في تحديد حقيقة الأمر. وهكذا فإن عدداً من الدارسين تناولوا هذه القضية بالبحث فذهبوا مذهبين، فمنهم من رأى أن أخواله من بني الأصفر^(٣)، ومنهم من رأى أن أمه ليست رومية^(٤)، ومنهم من حاول التوفيق بين الرأيين فقال إن إحدى جدّاته كانت رومية^(٥).

ويرى الدكتور عبد الجليل، عبد المهدي، أن أمه كانت رومية حيث أن أباه قد تزوج أكثر من مرة، وقد تكون إحداهن سبيّة رومية تزوجها أبو العلاء، فأنجبت له أبا فراس، ويبدو أنه كان وحيد أمه، إذ يقول :

جاعتك تمّاح ردّ واحدها ينتظر الناس كيف تُقلّها^(٦)

يقول الدكتور عبد الجليل : "ويؤيد ما ذهبنا إليه أن أبا فراس عندما يتحدّث عن خؤولته في تميم لا يخصّ نفسه بذلك، حيث يضيف

(١) ديوانه، ص ٢٠٩.

(٢) ديوانه، ص ٣٠٥.

(٣) انظر : المحاسني، زكي : شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي، طبعة دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٦١م، ص ٣١٤. ضيف، شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، طبعة مكتبة الأندلس، بيروت، ١٩٥٦م، ص ٣٢٥.

(٤) انظر : البستاني، بطرس : أدباء العرب في الأعصر العباسي، طبعة دار الجليل، ١٩٧٩م، ص ٣٥٨. أبو حاقّة، أحمد : أبوفراس الحمداني، طبعة منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط ١، ١٩٦٠م، ص ٢٨-٢٩.

(٥) انظر : الأمين، السيد محسن : أعيان الشيعة، ج ١٨، ص ٢٦. بدوي، أحمد أحمد : شاعر بني حمدان، طبعة مكتبة الأنجلو، ط ٢، ١٩٥٢م، ص ١٩.

(٦) ديوانه، ص ٢٦٤.

الضمير (نا) إلى كلمة (أخوال)، بينما يضيف ياء المتكلم خاصاً نفسه بذلك عندما يتحدث عن أخواله الروم " (١).

وقد تركت والدته في حياته أثراً بالغاً كإنسان وشاعر، فقد كان ابنها الوحيد، لذلك فقد منحته كل حنانها وعطفها، وحاولت أن تعوّضه عن فقد والده، وعن حنان الأبوة الذي حُرم منه، فاحتضنته وحاولت بكل وسيلة أن تربيته، وتؤدبه وتنقّفه، ليشبَ أميراً فارساً كإبيه.

" وكتب التاريخ والأدب لا تسعفنا بشيء عن المرحلة الأولى من حياته، ولكن شعره يحدثنا بأنه خضع في هذه المرحلة لتأثير أمه التي حرصت على أن توفر له من لقنوه علوم الدين واللغة، وتاريخ العرب وأيامهم وبخاصة أيام تغلب، ومن درسوا له شيئاً من الشعر ولا سيما شعر أهل الشام، وكذلك من علموه الرماية، والفروسية من المدربين المهرة، وهذا هو منهج دراسة الأمراء في ذلك الحين" (٢).

ومن خلال ديوانه نستطيع أن نتبين مكانتها بالنسبة إليه، فكثيراً ما تغنى أبو فراس برعايتها له، وصبرها على تربيته وحزنها لفراقه، يقول :

أيا أماء كم هم طويل مضي بك لم يكن منه نصير !؟ (٣)
أيا أماء كم بشرى بقربي أنتك ودونها الأجل القصير !؟

وقد نشأ أبو فراس متأثراً بصفات والدته، حيث كانت تتصف بالتقوى، والصلاح، والبر، والصيام، والقيام، يقول :

ليبك كل يوم صمت فيه مُصابرة وقد حمي الهجير (٤)

وهكذا قضى أبو فراس المرحلة الأولى من عمره متنقلاً هو ووالدته في مواطن متعددة من بينها الرقة، والموصل، وغيرها من البلدان، كما يبدو في شعره، يقول :

وأَيَ بلاد الله لم أنتقل بها ولا وطئتها من بعيري مناسمه؟ (٥)

ونراه يقول أيضاً :

٥٢٠٧٣٠

(١) عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٧٥.

(٢) القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، طبعة دار الثقافة، ١٩٨٢م، ص ٧٣.

(٣) ديوانه، ص ١٦٢.

(٤) ديوانه، ص ١٦١.

(٥) ديوانه، ص ٣١٨.

فأرقت حين شَخَصْتُ عنها لَذَّتِي وتركت أحوال السرور ورائي^(١)
ونزلت من بلد الجزيرة منزلاً خلّوا من الخطاء والندماء
الشام لا بلد الجزيرة لَذَّتِي وقويق لا ماء الفرات مُنَائِي
وأبيت مُرْتَهِنَ الفؤاد بمنبح الس وداء لا بالرقّة البيضاء

وبعد أن قضى أبو فراس ثلاث عشرة سنة من عمره، وفي سنة ٣٣٣هـ، توجه سيف الدولة إلى حلب وملكها وأقام فيها، ورحل معه أبو فراس إلى حلب. وهنا تبدأ المرحلة الثانية من حياة أبي فراس، والتي كان لها بالغ الأثر في تشكيل شخصيته كإنسان وشاعر، فقد أثرت في مجرى حياته اجتماعياً وأدبياً، فقد نال أبو فراس حظوة لا مثيل لها لدى سيف الدولة، فقد اعتنى به فقربه إليه، فأصبح الشخصية الثانية في المجتمع الحمداني بعد الأمير سيف الدولة. وقد كانت هذه المرحلة من أهم المراحل في تشكيل شخصية الفنان والشاعر لدى أبي فراس، حيث كانت حلب من أرقى البيئات من الناحية الأدبية، والفكرية، في العالم الإسلامي. وكان لسيف الدولة أكبر الأثر في تعزيز الاتجاه الفكري والثقافي في تلك المرحلة، فقد رعى الأدباء والشعراء ليقوموا بدورهم في إرساء دعائم ملكه وتخليد ذكره من خلال أشعارهم، فأشادوا ببطولته، وكانوا يحسبون لذوقه ولتقديره للشعر ألف حساب، فقد كان أديباً وشاعراً وناقداً، وكان سيف الدولة يكرم الشعراء على تقديرهم لبطولاته. وقد وجه سيف الدولة عنايته إلى أبي فراس، وحاول أن يعده إعداداً أدبياً وسياسياً، نظراً لما توسمه فيه من صفات القيادة والإمارة، ففي مجال الأدب والفكر أحضر له المؤدبين والمتقنين كابن خالويه، وأبي زر أستاذ سيف الدولة. وبالإضافة إلى ذلك أفسح المجال في مجالس سيف الدولة الأدبية إلى الأمير الشاعر، فشهد ما كان يدور بين الأدباء والشعراء والفلاسفة، حتى اكتمل نضج الأمير وتنامت شخصيته، فكان له الدور الرئيس في تلك المجالس فيما بعد.

وهكذا فقد كان لسيف الدولة دوره الرائد في تطوير شخصية أبي فراس وبنائها، كما كان له كبير الأثر في قيادة الحركة الأدبية في حلب، حيث صارت في عهده قبلة المتقنين والمفكرين، وصارت من أزهى العواصم الإسلامية في عهده، وقد حاز سيف الدولة على إعجاب الجميع بشخصيته الأدبية والحربية، وعنه يقول الثعالبي في اليتيمة " كان بنو حمدان ملوكاً وأمراء أوجههم للصباحة، وألسنتهم للفصاحة، وأيديهم للسماحة، وعقولهم للرجاحة،

(١) ديوانه، ص ١٩.

وسيف الدولة مشهور بسيادتهم، وواسطة قلاذتهم، وكان -رضي الله عنه وأرضاه وجعل الجنة مأواه- غرة الزمان، وعماد الإسلام، ومن به مداد الثغور، وسداد الأمور، وكانت وقائعته في عصاة العرب تكف بأسها، وتنزع لباسها، وتغسل أثيابها، وتذل صعابها، وتكفي الرعية سوء أديابها، وغزواته تدرك من طاغية الروم الثار وتحسم شرهم المثار، وتحسن في الإسلام الآثار، وحضرته مقصد الوفود، وموسم الأدباء، وحلبة الشعراء" (١).

ومن هنا فقد كان للرعاية التي شمل بها سيف الدولة أبا فراس بالغ الأثر في نضجه الشخصي والشعري، وإثراء ثقافته، فقد اعتبر سيف الدولة مؤدبه، ومثقفه، ومثله الأعلى، وإذا ما خصّه بعنايته واهتمامه دوناً عن بني حمدان، فليس هذا عائداً إلا إلى أن سيف الدولة كان يعجب جداً بمحاسن أبي فراس، ويميّزه بالإكرام على سائر قومه ويصطنعه لنفسه، ويصطحبه في غزواته، ويستخلفه على أعماله (٢).

ولعل من أهم الأمور التي دعت سيف الدولة إلى الاحتفاء بأبي فراس فقداًه والسده، فأراد أن يعوّضه ذلك الفقدان، فشمله برعايته واهتمامه.

وفي سنة ٣٣٦ هـ، قلده سيف الدولة إمارة منبج وما حولها، وكان له من العمر ستة عشر عاماً، وقد يستغرب هذا الأمر إذ ما يزال الفتى الحمداني صغير السن، إلا أن سيف الدولة وجد فيه أهلاً لهذا المنصب القيادي لما ظهر له من حسن إدارته، وقيادته، وقيامه بالمسؤولية والمهمّات التي كان يلقيها على عاتقه.

وهكذا فقد "عاش أبو فراس فترة من عمره بمنبج التي كانت إقطاعاً له أنعم عليه به سيف الدولة عندما ارتجل بيتاً أجاز به بيتين للأمير، فقد كان أبو فراس بين يدي الأمير ذات يوم في نفر من ندمائه فقال سيف الدولة :

أيكم يجيز قلبي وليس له إلا سيدي يعني أبا فراس :

لك جسم نُعلُّه فدمي لم تُحلِّه

لك من قلبي المكا ن فلم لا تحلِّه

فارتجل أبو فراس مُجيزاً :

أنا إن كنت مالكا قلبي الأمر كآله

(١) الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، طبعة مطبعة السعادة، ط٢، ١٩٥٦م،

ج ١، ص ٢٧.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٧.

فاستحسنه الأمير، وأعطاه ضيعةً بمنج تغل ألفي دينار^(١).

وقد ساهمت هذه المرحلة في بناء شخصية أبي فراس كفائد وإنسان بشكل فعال، فقد شارك في قيادة الجيش الحمداني، واشترك في معظم الحروب التي خاضها سيف الدولة ضد الروم، كما قام بإخضاع القبائل العربية الثائرة، التي كانت تُغيّر على أطراف ولايته وغيرها، وكانت تسبب الاضطراب في حلب.

وفي منبج عاش أبو فراس في قصور تحيط بها الحدائق، وقد مال إلى اللهو، والاستمتاع بالغناء بعد عناء الحرب، كما شغف بالصيد، وخرج إليه مع قومه وأصحابه. وكان للأدب مكانته الكبيرة في حياة أبي فراس في تلك المرحلة، ولقد كان يتردد على حلب بين فترة وأخرى، فيتصل بالأدباء والشعراء في بلاط سيف الدولة، وقد شارك في مجالات الحياة الفكرية، والسياسية، والأدبية، في حلب على الرغم من إقامته في منبج.

لقد كان أبو فراس فارساً لا يشقُّ له غبار، خاض المعارك بشجاعة وبسالة، إلا أن الحظ قد خانته في إحدى المرات فوق أسيراً في أيدي الروم، وبقي عدة سنوات أسيراً يكابد آلام الأسر وويلاته، وعن أسرته يتحدث التتوخي "كان سيف الدولة، قلده منبج وحران و أعمالهما، فجاء خلق من الروم، فخرج إليهم في سبعين نفساً من غلمانهم وأصحابه يقاتلهم، فنكأ فيهم، وقتل، وقدر أن الناس يلحقونه، فما اتبعوه، وحملت الروم بعدها عليه فأسر. فأقام في أيديهم أسيراً سنين، يُكاتب سيف الدولة أن يفتديه بقوم كانوا عنده من عظماء الروم، منهم البطريق المعروف بأغورج، وابن أخته الملك وغيرهما، فيأبى سيف الدولة ذلك، مع وجده عليه، و مكانته من قلبه، و يقول : لا أفدي ابن عمي خصوصاً و أدع باقي المسلمين، ولا يكون الفداء إلا عاماً للكافة، والأيام تدافع"^(٢). وقد انعكست تلك المعاناة على شعره، فأنشأ روميته التي تعتبر أروع ما قيل من الشعر العربي.

وهذه مرحلة جديدة من حياة أبي فراس، قضاهَا أسيراً بعد أن كان أميراً، طليقاً، يستمتع بحريته وسيادته، وقد انعكست آثار هذه المرحلة بجلاء على حياته وأشعاره. وقد اختلف المؤرخون والدارسون حول زمان أسره ومدته، ويمكننا أن نصنف الروايات المختلفة التي تناولت هذه القضية إلى ثلاثة اتجاهات :

فالاتجاه الأول : يرى أن الأسر وقع عام ٣٤٨هـ، وأن أبا فراس قد اقتيد إلى خرشنة، وأصحاب هذه الواجهة هم ابن العديم في زبدة الحلب، والشيخ المكين في تاريخ المسلمين، وهو

(١) النعالي : بئمة الدهر، ج ١، ص ٣٣.

(٢) التنوخي، أبو علي المحسن بن علي : نشوار المحاضرة وتاريخ المذاكرة، تحقيق : عبود الشالحي، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧١م، ج ١، ص ٢٢٨. انظر : ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن، الجزري : الكامل في التاريخ، تحقيق : محمد يوسف الدقاق، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، المجلد السابع، ص ٢٧٦.

يُصرِّح بأن الأسر استمر سبع سنوات، وابن خلكان الذي أورد رواية الديلمي في وفيات الأعيان وشكك فيها، والصفدي في الوافي بالوفيات، وابن العماد في شذرات الذهب، وابن جماعة في التعليقة، ومذهب هؤلاء جميعاً أن أسر أبي فراس قد استمر سبع سنوات^(١).

والإتجاه الثاني : يذهب أصحابه إلى أن الأسر قد وقع عام ٣٥١هـ، وهم ابن خالويه في شرحه لديوان أبي فراس، والقاضي التتوخي في نشوار المحاضرة، ومسكويه في تجارب الأمم، والأنطاكي في تاريخه، وابن ظافر الأزدي في أخبار الدول المنقطعة، وابن الأثير في الكامل، وابن الفداء في المختصر، وابن الوردي في تاريخه، والذهبي في تاريخ الإسلام، وابن تغري بردي في النجوم الزاهرة، ومن العصر الحديث زكي المحاسني في شعر الحرب، وشوقي ضيف في الفن ومذاهبه، وسامي الدهان في مقدمته لديوان أبي فراس، وأحمد بدوي في شاعر بنى حمدان، وانعام الجندي في دراسات في الأدب العربي، هؤلاء جميعاً تابعوا ابن خالويه على أن الأسر لم يتعد أربع سنين انتهت عام ٣٥٥هـ بافتداء أبي فراس^(٢). أما أصحاب الإتجاه الثالث، فيذهبون إلى أن الأسر قد وقع مرتين أولهما سنة ٣٤٨هـ، وأن أبا فراس سجن بخرشنة، وأنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجا، والثانية سنة ٣٥١هـ، وقد سيق إلى القسطنطينية، وقد تأثر هؤلاء برواية ابن خلكان الذي أورد رأي الديلمي في موضوع الأسر مرتين أولهما عام ٣٤٨هـ، وإن شكك فيه ونسبه إلى الغلط، والثانية أسره في منبج عام ٣٥١هـ، وحمله إلى القسطنطينية حيث أقام في الأسر أربع سنين، وأكثر هؤلاء المؤرخون المتأخرون من مثل أفرام البستاني في الروائع، وبطرس البستاني في دائرة المعارف، وأحمد الزين في الثقافة، وراغب الطباخ في أعلام النبلاء، والقسّ سليمان الصائغ في تاريخ الموصل، وسامي الكيالي في سيف الدولة وعصر الحمدانيين، وفاروق عبود في أدب العرب، وأسعد أطلس في الأدباء العشر، ومحسن العاملي في أعيان الشيعة، والأميني النجفي، وغيرهم من المستشرقين الذين تابعوا ابن خلكان مثل فون كريم في حاشية الديوان، وبروكلمان في تاريخ الأدب العربي، وكذلك بلاشير وغيرهم^(٣).

وعند تقييم هذه الروايات نرى أن "ابن خالويه قد عاصر الشاعر وروى شعره، وكان من مؤدبيه، فروايته أهم من غيرها وأوثق، والتتوخي معاصر لابن خالويه، والثعالبي قريب من عصر أبي فراس، وقد أرخ في يتيمة لبني حمدان، وقد اتّصف هؤلاء الثلاثة بالدقة، والثبوت، هذا بالإضافة إلى قرب عهدهم بالشاعر ومعاصرة بعضهم له، وعلى هذا فإن ما ذهبوا إليه من القول بحدوث الأسر مرة واحدة كانت سنة ٣٥١هـ أقرب إلى الحقيقة، يضاف

(١) انظر، القاضي، النعمان: أبو فراس الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٩٤-١٠٤.

(٢) نفسه، ص ٩٤-١٠٤.

(٣) القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف و التشكيل الجمالي، ص ٩٤-١٠٤.

إلى ذلك أن جُلَّ المؤرخين الذين وصفوا بالثقة والدقة في رواياتهم أمثال مسكويه، والأنطاكي، والأزدي، وابن الأثير، ذهبوا إلى ما ذهب إليه الثلاثة الأول^(١).

وإذا حاولنا أن نتتبع أشعار أبي فراس، فلو كان أسر قبل سنة ٣٥١هـ، ونجا بالطريقة الأسطورية التي رواها ابن خلكان، وهي أنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجا، لكان قد افتخر بذلك في شعره، ولكننا في الواقع لا نجد في أشعاره ما يشير إلى هذه الحادثة، ولو كان سيف الدولة قد افتداه في المرة الأولى، لأشار إلى ذلك في أشعاره التي كان يطلب من خلالها التعجيل بالفداء.

أما عن معاملة الروم لأبي فراس في الأسر فيبدو من شعر أبي فراس أن الروم لمَّا أسروه نقلوه إلى خرشنة أول الأمر، وقد قيّد أبو فراس بعد أسره وذلك بعد أن قيّد العرب بطارقة الروم في حلب، يقول عن أسره في خرشنة :

إن زرت خرشنة أسيراً فلكم أخطت بها مغيراً^(٢)

وقد كانت هذه المرحلة قاسية على أبي فراس، حيث وُضع في مكان ضيق، وألبس الثياب الخشنة، وساعت حالته، فقال مخاطباً سيف الدولة :

يا واسع الدار كيف تُوسّعها؟ ونحن في صخرة نزلزلها^(٣)
يا ناعم الثوب كيف تُبدله؟ ثيابنا الصوف ما نبذلها
يا راكب الخيل لو بُصِرت بنا نحمل أقيادنا وننقلها

وفي أشعار أخرى له، يقول إنه عومل معاملة حسنة، وكأنه نُقل من أهله إلى أهله، يقول :

وشه عندي في الإِسار و غيره مواهب لم يخص بها أحد قبلي^(٤)
حللت عقوداً أعجز الناس حلّها وما زال عقدي لا يذم ولا حلّي
إذا عاينتني الروم كُفّر صيدها كأنهم أسرى لدي وفي قبلي
وأوسع أياماً حللت كرامة كأنني من أهلي نقلت إلى أهلي

(١) عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ١٠٠.

(٢) ديوانه، ص ١١٦.

(٣) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٤) ديوانه، ص ٢٨٣.

وبعد أن قضى أبو فراس فترة في خرشنة نُقل إلى القسطنطينية، ويبدو أن هذه المرحلة هي التي أحسن معاملته فيها ولعل الروم أساءوا معاملته أبي فراس في خرشنة، وسجنوه في سجن ضيق، وألبسوه ثوباً من الصوف، وكتبوه بالحديد، إلا أنهم أحسنوا معاملته كل الإحسان عندما نقلوه إلى القسطنطينية، ولعلهم كانوا يهدفون إلى خلق نزاع بين سيف الدولة وأبي فراس أملاً منهم في أن يكون هذا النزاع خدمة لمصالحهم، فراحوا يستميلون أبا فراس بشيء من المعاملة اللينة، ولكنهم فشلوا فيما قصدوا إليه، وأعلن أبو فراس أنه لا يقبل الفداء إلا من سيف الدولة^(١).

لقد تركت مرحلة الأسر في حياة أبي فراس أثراً بالغاً، وجرحاً عميقاً وانعكست هذه الآثار على أشعاره بشكل لافت، فظهر فن الشكوى غرضاً أصيلاً من أغراض روميته، كود فعل طبيعي للظروف العصبية التي عايشها، وقد كان من أشد الأمور تأثيراً على نفسيته هجره لميادين الحرب والقتال، بعد أن كان فارسها وسيدها، فإذا به يرقد كالأسد الجريح منطوياً على آلامه، وجرحه بعد أن تحولت الفروسية إلى ذكريات يتحسر عليها، يقول :

تمرّ الليالي ليس للنفع موضع لديّ ولا للمعتفين جناب^(٢)
ولا شدّ لي سرج على ظهر سابح ولا ضربت لي بالعراء قباب
ولا برقت لي في اللقاء قواطع ولا لمعت لي في الحروب حوآب

ومن الأمور التي كان لها أشد الأثر في نفسه هي غفلة أحبابه عنه، وتناسيهم له في تلك الظروف الحالكة، يقول :

تناساني الأصحاب، إلا عصبية ستلحق بالأخرى، غداً وتحول^(٣)
ومن ذا الذي يبقى على العهد؟ إنهم وإن كثرت دعواهم، لقليل

وفي مقابل ذلك التجاهل من الأحباب والأصدقاء، يلجأ الشاعر إلى مظاهر الطبيعة يناجيها لتعويض فقدان الأحباب، يقول مخاطباً النجوم، مُسقطاً مشاعر حيرته عليها :

ما لنجوم السماء حائرة أحالها، في بروجها حالي؟^(٤)

(١) أبو حاقّة، أحمد: أبو فراس الحمداني، ص ٤٤-٤٥.

(٢) ديوانه، ص ٤٦.

(٣) ديوانه، ص ٢٥٣.

(٤) ديوانه، ص ٢٧٥.

خاطب العيد، عندما أحسّ بالوحشة به بسبب بعد الأحباب، فرآه بعين أخرى تختلف
عن تلك التي يراه بها الناس، إذ لو تته الوحدة والغربة بالأسى والألم، يقول :
يا عيد ما عدت بمحبوب على معنى القلب مكروب^(١)

وقد عمقت الغربة التي عاشها أبو فراس شعوره بالحنين تجاه من أحبهم، ومن أهم
الذين توجه إليهم بمشاعر الحنين والشوق والدته، التي كثيراً ما توجه إليها بأشعار المواساة
والتصبير على ألم بعده، يقول مخاطباً إياها :

فيا أمتا لا تعدمي الصبر، إنه	إلى الخير والنجح القريب رسول ^(٢)
ويا أمتا لا تحبطي الأجر إنه	على قدر الصبر الجميل جزيل
ويا أمتا صبراً فكل ملّمة	تجلى على علائها وتزول

ومن الذين توجه إليهم بمشاعر الشوق والحنين، زوجته وأولاده، يقول :

لأيكـم أنكـم	وفي أيكم أفكر؟ ^(٣)
وكم لي على بلدتي	بكاء ومُسـتعبر؟
ومن حُبّه زلفـة	بها يكرم المحشر
وأصبية كـالفراخ	أكـبرهم أصغر

وقد كان لرفض سيف الدولة افتداء أبي فراس إلا في فداء عام أشد التأثير على نفسية
الشاعر، فتوجه إلى سيف الدولة بأشعار العتاب الرقيق أحياناً، والعنيف الصريح أحياناً
أخرى، يقول :

أسيف العدى وقريع العرب	علام الجفاء؟ وفيم الغضب؟ ^(٤)
وما بال كتبك قد أصبحت	تكتبني مع هذي النكب؟
وأنت الكريم، وأنت الحليم	وأنت العطوف، وأنت الخدب
وما زلت تسبقني بالجميل	وتنزلني بالجتاب الخصب

وقد جاء عتابه لسيف الدولة في بعض الأحيان قاسياً عنيفاً، إذ يخاطبه قائلاً :

(١) ديوانه، ص ٥٤.

(٢) ديوانه، ص ٢٥٣.

(٣) ديوانه، ص ١٦٦.

(٤) ديوانه، ص ٢٤.

بأي عذر رددت والهة
جاءتك تمّاح ردّ واحدها
إن كنت لم تبذل الفداء لها
تلك المودّات، كيف تهملها؟
تلك العقود التي عقدت لنا،
كيف وقد أحكمت تحالها؟
عليك، دون الوري مَعولها؟^(١)
ينتظر الناس كيف تُقفلها
فلم أزل في رضاك أبذلها
تلك المواعيد كيف تغفلها؟
كيف وقد أحكمت تحالها؟

وقد شكّل تأخّر الأمير في افتداء أبي فراس سؤالاً يصعب الإجابة عليه، فهل كان سببه نسيان سيف الدولة لأبي فراس وإهماله إيّاه بعد المكانة التي كان يحتلّها في حياته، أم أنّ الحُساد قد أوغروا صدر الأمير عليه؟ أم أنّ حروب سيف الدولة، وانشغاله بدفع الخطر عن بلاده حالت دون فداء ابن عمه؟. "ويذهب بعض الدارسين، إلى أنّ سيف الدولة لم يسرع إلى فك أسار ابن عمه قصداً، وأنّ قلب سيف الدولة كان متغيّراً عليه، وأنّ الصفاء الذي كان يسود علاقتهما شابّه شيء من الكدر والجفاء، بدليل ما نجده في شعر أبي فراس من عتاب كثير لابن عمه، ولكننا نتساءل: ما السبب الحقيقي لهذا العتاب؟ أهو ما ذكر من محاولة أبي فراس الاستعانة بالخراسانيين من أجل الفداء، أم يرجع إلى الوشاة والحُساد الذين وشوا بأبي فراس عند سيف الدولة، وهل التأخير في ذلك الشأن راجع إلى الأمرين" ^(٢).

"عاد أبو فراس إلى حلب ليلقى أهله وذويه وخلّانته، ولكنّه عاد رجلاً آخر يختلف عن الرجل الذي بارحها أسيراً، والذي لا شك فيه أنّ نظرته قد تغيّرت إلى الأمور، فقد أفاد من الأسر درساً غيّر مفاهيمه للصداقة والأصدقاء، وعرف من كان معه ممن حوله قد تغيّر كذلك، فحلب قد حلّ بساحتها الخراب، وخيّم على دروبها الأسى، وأميرها أقعده المرض ونال منه الانكسار، فتحولّ نعيمها إلى بؤس، وران عليها حزن مُقيم" ^(٣).

وعند عودته من الأسر عيّنه سيف الدولة والياً على حمص. ولم تمض سنة واحدة من خروج أبي فراس من الأسر حتى توفي سيف الدولة في أوائل سنة ٣٥٦هـ، وبعد وفاة سيف الدولة ساءت الأمور بين أبي فراس وأبي المعالي ابن أخته، الذي كان واقعاً تحت سيطرة حاجبه قرغويه، حيث عزم أبو فراس على التغلّب على حمص، واتخاذها قاعدة للجهاد ضد قرغويه غلام سيف الدولة، وعندها عمل قرغويه على إثارة أبي المعالي ضد أبي فراس، فسار إليه أبو المعالي لحربه، "فانحاز أبو فراس إلي (صدد)، فأرسل أبو المعالي عسكرياً مع

(١) ديوانه، ص ٢٦٤.

(٢) عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ١١٣.

(٣) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ١٣١.

قرغويه، أحد قواد عسكره فكبسوا أبا فراس في (صدد) وقتلوه^(١). و قد جزؤا رأسه، وبقيت جثته في البرية إلى أن كفنها بعض الأعراب.

ثانياً : ثقافته

لقد كانت ثقافة أبي فراس ثقافة عربية الجذور تعكس إلمامه بتاريخ العرب وشعرهم وأدبهم، عدا عن ثقافته الدينية الواسعة، ولا عجب في ذلك فقد اهتمت والدته بتربيته، ورعايته منذ الصغر، فأحضرت له المؤدبين الذين علموه مختلف أنواع العلوم، وعندما انتقل أبو فراس إلى كنف سيف الدولة، كانت هذه المرحلة من أشد المراحل تأثيراً بالنسبة إليه من الناحية الفكرية والثقافية، إذ كانت هذه الفترة وما تلقى فيها من علوم من العوامل التي ساهمت في بناء شخصيته الأدبية، فقد اعتنى به سيف الدولة عناية بالغة، وتلقى علومه على العديد من الأدباء مثل ابن خالويه النحوي، وأبي ذر أستاذ سيف الدولة، وقد اتصل أبو فراس بأبي حصين القاضي، فأخذ عنه الكثير من العلوم والشعر.

ولا يمكننا أن نغفل المجالس الأدبية التي كانت تُقام في ظل سيف الدولة، فقد شكّل بلاط الأمير محور الحركة الأدبية التي كانت تُقام في حلب، إذ جمع نوابغ الأدب، واللغة، والفلسفة، والشعر، ولهذا فإنه لم يجتمع قط بباب أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتمع ببابه من الشعراء، والعلماء، بالإضافة إلى أنه كان يجزل العطاء لهم، فقد كان شاعراً مجيداً، وناقداً بليغاً، ولهذا فقد وصف الثعالبي مجالسه بحلب بأنها مقصد الوفود، ومطلع الجود، وقبلة الآمال، ومحطّ الرحال، وموسم الأدباء، وحلبة الشعراء^(٢).

وهكذا فقد كان بلاطه حافلاً بأعظم أهل عصره من المفكرين والأدباء، وهذا ما يدلنا عليه تلك الأسماء الرنانة التي اجتمعت بحضرة سيف الدولة فابن نباتة الفارقي خطيبه، وابن خالويه النحوي معلمه ومؤدب بني حمدان بعامّة،

(١) أبو الفداء، عماد الدين اسماعيل ابن علي : المختصر في أخبار البشر، تعليق : محمود ديب، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٧م، ج ١، ص ٤٤٧. انظر: ابن خلكان : وفيات الأعيان، تحقيق : إحسان عباس، طبعة دار الثقافة، بيروت، ج ٢، ص ٦١. انظر التنوخي : نشوار المحاضرة و أخبار المذاكرة، ج ١، ص ٢٢٦-٢٢٧.

(٢) الثعالبي: بتيمة الدهر، ج ١، ص ٢٧.

والفارابي مطربه، وكشاجم والخالديان خازنا كتبـه، وكذلك الصنوبري، والمتنبي، والسلامي، والوأواء، والكامي، وابن نباتة السعدي مدّاحه^(١).

وقد شهد أبو فراس ما كان يدور في تلك المجالس من إلقاء للشعر، ومناظرات نقدية، ونشاطات نحوية ولغوية، وما أن قوي عوده، ونضج فكره، حتى أخذ يشارك في تلك المجالس محاولاً أن يجد له مكاناً بين هذه الثلة العظيمة من الأدباء والشعراء.

وهكذا فقد اختلط أبو فراس بتلك المجالس، واتصل بمن كانوا فيها من الأدباء، والعلماء، والشعراء، فنشأ صاحب علم وإحاطة بتاريخ الأدب، والشعر، وتاريخ العرب، وحظي بثقافة أدبية واسعة، أهّلته لأن يكون نجماً من نجوم تلك المجالس.

ومن خلال أشعاره نتبين معرفته التاريخية الواسعة، إذ نجد في أشعاره الكثير من الإشارات إلى الأحداث التاريخية والأعلام ومن ذلك ما نجده في إحدى روميّاته التي خاطب من خلالها والدته مُصبراً إياها، وضارباً لها المثل من خلال الأحداث التاريخية والدينية، إذ يقول :

ويا أمتا، صبراً فكل مَلَمّة	تُجلى على علاّتها وتزول ^(٢)
أما لك في (ذات النطاقين) أسوة	بـ(مكة) والحرب العوان تجول
أراد ابنها أخذ الأمان فلم تُجب	وتعلم، علماً أنّه لقتيل
تأسّي كفاك الله ما تحذرنه	فقد غال هذا الناس قبلك غول!
وكوني كما كانت بـ(أحد) (صفية)	ولم يُشفَ منها بالبكاء غليل
ولو ردّ يوماً (حمزة الخير) حزنها	إذا ما علّتها رنة، وعويل

وقد كان أبو فراس على علم واسع بالمعارك الحاسمة في التاريخ الإسلامي، ففي قصيدته التي بعثها إلى سيف الدولة داعياً إياه إلى الاستعداد لحرب الروم، تحدّث عن تلك المعارك التي سجّل فيها المسلمون نصراً عظيماً يشدّ من أزر سيف الدولة ويشجّعه، فقد تحدّث عن معركة اليرموك، وذي قار التي انتصر فيها المسلمون يقول :

والمسلمون بشاطئ اليرموك لمـ	ما أخرجوا عطفوا على باهان ^(٣)
وسراة بكر بعد ضيق فرقوا	جمع الأعاجم عن أنوشروان
أبقت لبكر مفخراً، وسما لها	من دون قومها يزيد وهانسي

(١) الثعالي : يتيمة الدهر، ج ١، ص ٢٩.

(٢) ديوانه، ص ٢٥٣-٢٥٤.

(٣) ديوانه، ص ٣٤٢-٣٤٣.

وفي معرض الحكمة يتحدث أبو فراس عن حتمية الموت، واختيار الإنسان للموت الذي يلي ذكره، على دفع الردى بالمذلة، مستشهدا بدهاء عمرو بن العاص في إحدى مبارزاته مع علي بن أبي طالب، يقول :

هو الموت فاختر ما علا لك ذكره فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر^(١)
ولا خير في دفع الردى بمذلة كما ردها يوما بسوءته (عمرو)

وقد تحدث عن القضاء والقدر مدعما أقواله بالأحداث التاريخية أيضا، يقول :

إذا كان غير الله للمرء عدة أنته الرزايا من وجوه الفوائد^(٢)
فقد جرت الحنفاء حثف حذيفة وكان يراها عدة للشدائد
وأردى ذؤابا في بيوت عتيبة أبوه وأهلوه بشدو القصائد

أما من حيث ثقافته الأدبية، فإن ما دار بينه وبين المتنبي في مجلس سيف الدولة فيما رواه صاحب الـ (صبح المنبي)، عندما قام أبو فراس بتنفيذ سرقات المتنبي من الشعراء الآخرين ما يشي بثقافته الأدبية الواسعة ومعرفته اللغوية العميقة^(٣).

أما فيما يخص أثر البيئة الرومية في تنمية ثقافته، فيرى الدكتور عبد الجليل عبد المهدي أنه لا يبدو أثر واضح للبيئة الرومية في شعره فليس في ديوانه شيء من ذلك سوى ذكر لبعض القواد الروم والأماكن الرومية التي ذكر جزءا منها في مناظرته للدمستق^(٤).

ثالثا : فروسيته

مثل أبو فراس الفروسية والفتوة أصدق تمثيل وتحلى بصفات الفارس الحقيقي، فقد خاض أبو فراس المعارك الكثيرة منذ أن كان فتى، وكان له في ميدان الحرب صولات وجولات، كما تمتع أبو فراس أيضا بما تتطلبه الفروسية من أخلاق نبيلة، ومثل سامية، وقد تضافرت على إضفاء ملامح الفارس عليه عوامل وراثية، واجتماعية، ونفسية، فقد اتسم بنو حمدان بالشجاعة والفروسية بشهادة الجميع، فعنهم يقول العاملي " نشأ أبو فراس في عشيرة

(١) ديوانه، ص ١٦٥.

(٢) ديوانه، ص ١٠١.

(٣) انظر : البديعي، الشيخ يوسف : الصبح المنبي عن حبيبة المتنبي، تحقيق : مصطفى السقا، طبعة دار المعارف، ١٩٦٣م، ص ٨٦-٨٩.

(٤) انظر : عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ١٢٩.

عربية صميمة، تقلّب أفرادها في الملّك والإمارة قرونا عديدة، وكان لهم أحسن السيرة مملوءة بمحاسن الأفعال، وجميل الصفات من كرم، وسخاء، وعزّ، وإباء، وصولّة، وشجاعة، وفصاحة، وبراعة، وحلم، وصفح، وتدبير، وحماية للجار، وحفظ للذمار، ورأي رصين، وعقل رزين، إلى غير ذلك، وكلّهم أوجّلهم شعراء مجيدون أهل شجاعة، وإقدام، تعودوا ممارسة الحروب وقيادة الجيوش، ويندر أوليس بموجود أن يكون فيهم من ليس بشاعر ولا شجاع فارس، وسيف الدولة المتقدم في الرياسة، والإمارة، والشجاعة والكرم، وأبو فراس الفائق بشعره فيهم والمتميز بشجاعته وفروسيته " (١).

وعن بني حمدان يقول أبو فراس :

فلم يُخلق بنو حمدان إلّا لمجد أو لحمدٍ أو لجود (٢)

ويقول أيضا :

ونحن أناس يعلم الله أننا إذا جمع الدهر الغشوم شكائمه (٣)
إذا وُلد المولود منّا فإنما الـ أسنة والببيض الرقاق تائممه

والفروسية لدى أبي فراس هي العنصر الأصيل في تكوين شخصيته، بينما يُعدّ الشعر أحد مكملات هذه الشخصية يقول :

وصنّعتي ضرب السيوف وإنني مُتعرّض في الشعر بالشعراء (٤)

وهكذا فإن افتخار أبي فراس بفروسيته وفتوّته على اختلاف ملامحها لم يكن من باب الفخر القائم على تضخيم الأنّا، بل هو فخر قائم على أرض الحقيقة والواقع، واقع أبي فراس الذي تعودّ خوض المعارك منذ نعومة أظافره، كما أنّ نشأته يتّيمّا علّمته الاعتماد على النفس والاعتزاز بها.

وهكذا فإن صورة الفارس التي رسمها أبو فراس لنفسه في ديوانه لا تتناقض مع صورته الواقعية، وقد شهد له الأدباء والمؤرخون الموثوق بهم في القديم والحديث بالفروسية والفتوة .

(١) الأمين، السيد محسن : أعيان الشيعة، ج ١٨، ص ٣٠٨.

(٢) ديوانه، ص ١٠٨.

(٣) ديوانه، ص ٣١٠.

(٤) ديوانه، ص ٢٠.

وأبرز مكان تجلّت فيه فروسية أبي فراس في ساحات الحرب والوعى، فقد ألفتها وألفها منذ الصغر، وقد تميز أبو فراس في هذا الميدان بالشجاعة، والجرأة، والإقدام، والثبات في وجه الأعداء يقول :

ألم أثبت لها والخيل فوضى بحيث تخفّ أحلام الرجال (١)
تركت ذوابل المُرّان فيها مخضبةً محطّمةً الأعالي
وعدت أجرَ رمحي عن مقام تحدّث عنه ربّات الحجال

وقد كان أبو فراس يرى الحرب والضرب طريقاً موصلاً إلى المجد والعز ، يقول :

لا عزّ إلا بالحسام المُخدّم وضرب كل مدجّج مُستلثم (٢)
وقراع كل كتيبة بكتيبة ولقاء كل عرمرم بعمرم
ولقد رضعت من الزمان لبانه وعرفت كل معوج ومقوم

وعلى الرغم من بسالته، وشجاعته وإقدامه في الحرب، ومواجهته للأعداء من الروم، والقبائل النائرة، إلا أنه كثيراً ما كان يعفو عن تلك القبائل ويصفح عنها ، وقد كانت هذه القضية موضعاً للفخر في أشعاره ، إذ صفح في إحدى المعارك عن بني كلاب وعفا عنهم ، وفي ذلك يقول :

وقد علم الحي حي الضباب وأصدق قيل الفتى أفضله (٣)
بأنّي كففت وأنّي عففت وإن كره الجيش ما أفعله

ويقول أيضاً في إيقاعه ببني كلاب ، وصفحه عنهم ، استجابة لاستغاثات النساء :

ولي مئة في رقاب الضباب وأخرى تخصّ بني جعفر (٤)
فلما سمعت ضجيج النساء ناديت : (حار) ألا فاقصر!
أحارث من صافح غافر لهن إذا أنت لم تغفر!

(١) ديوانه، ص ٢٧٠-٢٧١.

(٢) ديوانه، ص ٣١٣.

(٣) ديوانه، ص ٢٦١.

(٤) ديوانه، ص ١٨٧-١٨٨.

وفي كل المعارك مع القبائل العربية، لم يكن أبو فراس ليخيب ظن (بنات عمه) اللاتي كن يستجرن به راحيات عفوه، فعندما أوقع ببني جعفر واستجارت به نساء القبيلة، أطلق الأموال والأسرى، وكلف نفسه غرم ما فقد من المال، يقول :

شفيع النزاريات غير مخيب وداعي النزاريات غير مُخَذَّل (١)
رددت برغم الجيش ما حاز كله وكلفت مالي غرم كل مضلل
فأصبحت في الأعداء أي مُمدَّح وإن كنت في الأصحاب أي مُعدَّل

والواقع أن أخلاق الفروسية التي كان يتمتع بها أبو فراس، وشجاعته الحربية، كانت أخلاقاً أصيلة مغروسة في وجدانه، وأصدق دليل على ذلك هو ثباته في أشد اللحظات وأحرجها، اللحظة التي يبدو فيها الإنسان على حقيقته، وهي اللحظة التي أسر فيها، فلم يتراجع أبو فراس، ولم يحاول الهرب على الرغم من صعوبة اللحظة، يقول :

أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مَهْر ولا ربُّه غَمْرُ (٢)
ولكن إذا حُمَّ القضاء على امرئ فليس له بَرٌّ يقيه ولا بحرُ
وقال أصيحابي: الفرار أو الردى؟ فقلت: هما أَمْران أحلاهما مُرُ
ولكنني أمضي لما لا يعينني وحسبك من أمرين خيرهما الأسرُ
يقولون لي بعث السلامة بالردى فقلت أما والله ما نالني خُسْرُ
وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر والضُرُ؟
هو الموت فاختر ما علا لك ذكره فلم يمت الإنسان ما حيي الذكرُ

وهكذا برزت شجاعة أبي فراس أكثر ما تكون في ميدان المعارك والحروب ، فقد كان فارسها الذي لا يشق له غبار، وحتى أنه كان يعزُّ عليه أن يخرج الجيش لخوض معركة دون أن يكون هو على رأسه، ففي إحدى قصائده يتحدث عن حسرته بسبب تأخره عن الغزو قائلاً :

أنطفأ حسرتي وتقرُّ عيني ولم أوقد مع الغازين نارا؟! (٣)
أظن الصبر أبعد ما يُرجى إذا ما الجيش بالغازين سارا

(١) ديوانه ، ص ٢٧٢ .

(٢) ديوانه ، ص ١٦٥ .

(٣) ديوانه ، ص ١١٩ .

وهكذا كان أبو فراس يرى نفسه كالبدْر الذي لا يفتقده الناس إلا في أحلك الليالي،
عندما يشعرون بقيمة غيابه، يقول :

وإني لجرار لكل كتيبة مَعْدَةٌ أن لا يخل بها النصر^(١)
وإني لنزال بكل مخوفة كثير إلى نزالها النظر الشزر
سيدكرني قومي إذا جدّ جدّهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

وقد بلغ من اعتداد أبي فراس بشجاعته وفتوّته أن لقّب نفسه (فارس العرب)، يقول :

يا ضارب الجيش بي في وسط مفرقة لقد ضربت بنفس الصارم العَضْب^(٢)
لا تحرز الدرع عني نفس صاحبها ولا أجير ذمام البيض والتَلْب
ولا أعود برمحي غير متحطم ولا أروح بسيفي غير مُختضب
حتى تقول لك الأعداء - راغمة - أضحي ابن عمك هذا فارس العرب

والى جانب فتوّته وشجاعته وفروسيته في مجال الحرب والمعارك، برزت أيضا
صفات الفتوة المعنوية واضحة المعالم في ديوانه، وهي صفات وأخلاق توارثها بنو حمدان
جيلا عن جيل، يقول :

خلائق لا يوجدن في كل ماجد ولكنها في الماجد بن الأماجد^(٣)

"وحقا كانت خلائق الفروسية من أبرز ما اشتهر به الحمدانيون، ففضلا عن ميراثهم
التغلبّي التليد، فرضت عليهم ظروفهم التاريخية التخلّق بها لتصديهم دون غيرهم من العرب
والمسلمين للخطر البيزنطي، فوسمت طبائع أمرائهم وبخاصة فرسانهم الأبطال، كأبي فراس،
بسمات خلقية عربية أصيلة كالحرية، والعزة، والوفاء، والإباء، والثبات، والإقدام، والعفو عند
المقدرة، وحماية الجار، والنجدة، والتضحية، والكرم، والعفاف، وهي جميعا صفات للفروسية
مباشرة أو غير مباشرة، يتعلّق بعضها بالسلوك الحربي، بينما يتعلّق الآخر بالسلوك
الاجتماعي للفارس"^(٤)، وعن أخلاقه وصفاته المعنوية، يحدثنا أبو فراس في ديوانه :

(١) ديوانه، ص ١٦٥.

(٢) ديوانه، ص ٦١-٦٢.

(٣) ديوانه، ص ١٠٢.

(٤) القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ١٥٣.

لئن ألفتني ملكاً مطاعاً
أقيم على الزمام على ابن أُمي
أفرق بين أموالِي وبينِي
أخو الغمرات في جدٍّ وهزل
جريء في الحروب على المنايا
فإنك واجدي عبد الصديق (١)
وأحمل للصديق على الشقيق
وأجمع بين مالي والحقوق
أخو النفقات من سعة وضيق
جبان عن ملاحاة الرفيق

ويرى أبو فراس أنه قد فاق الأنام بست خصال، يذكرها لنا في شعره :

وأنا الذي فضل الأنام فأصبحوا
بصواهل، وعوامل، وقبائل
طوعاً له قسراً بست فضائل (٢)
ومكارم، وذوابل، ومناصل

ومن مكارم الأخلاق والفروسية المعنوية التي تغني بها أبو فراس، الفناعة والبُعد عن الطمع، ويقول :

ما كل ما فوق البسيطة كافياً
وتعاف لي طمع الحريص أبوتِي
ومكارمي عدد النجوم ومنزلي
فإذا قنعت فكل شيء كاف (٣)
ومروءتي، وفتوتِي، وعفافي
مأوى الكرام ومنزل الأضياف

ومن أهم معالم فروسيته وفتوته (العفة) التي كان دائماً حريصاً على الإشادة بها، وهي عفة مصدرها الأخلاق الكريمة التي تمنع الإنسان من الوقوع في الحرمات، على الرغم من قدرته على ذلك، فهذه العفة ليست ناشئة عن عجز من قبله، يقول في ذلك :

"أيا رب حتى الحلي مما نخافه
ولي فيك من فرط الصباية أمر
عفافك غي، إنما عفة الفتى
وحتى بياض الصبح مما نحاذر" (٤)
ودونك من حسن الصيانة زاجر
إذا عف عن لذاته وهو قادر

ومن الصفات التي تميز أبو فراس بها، الكرم، والسخاء، والبشاشة عند العطاء :

(١) ديوانه، ص ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) ديوانه، ص ٢٧٩.

(٣) ديوانه، ص ٢٢٣.

(٤) ديوانه، ص ١٢٦.

ولست بجهم الوجه في وجه صاحبي ولا قاتلاً للضيف هل أنت راحلٌ (١)
ولكن قرأه ما تشهى ورفده ولو سأل الأعمار ما هو سائلٌ

وهو يوحد النيران ليستدل بها الضيوف، جرياً على عادات آبائه، ويبذل كرمه لمن لا يعرف، يقول :

ناري على شرف تأجـ _____
يا نار إن لم تجلبي ضيفاً، فليست بناريه

وهو يساعد الضعفاء ويرفع عن الظلم والضميم، يقول :

لست بالمستضيم من هو دوني اعتداءً ، ولست بالمستضام (٢)
لا تخطى إلى المظالم كفى حذراً من أصابع الأيتام
وقد نظم أبو فراس أشعاراً في الزهد متحدثاً عن الموت، كرادع عن الغي والضلال، يقول :

أما يردع الموت أهل النهى ويمنع عن غيه من غوى؟! (٤)
فيا لاهيا أمنا والجمام إليه سريع، قريب المدى
إذا ما مررت بأهل القبور تيقنت أنك منهم غدا
وعلى الرغم مما واجه أبو فراس من محن وأحداث مريعة، إلا أنه كان دائماً متمسكاً بالصبر، حتى أنه كان يواسي أمه حاتئاً إياها على الصبر على الرغم أنه كان بحاجة إلى من يواسيه، ويشد من أزره في محنته، يقول :

صبرت على اللأواء صبر ابن حرة كثير العدا فيها قليل المساعد (٥)

وقد اتصف أبو فراس بالوفاء والإخلاص، إلى حد أن يجود بنفسه دون من يحب، يقول :
فمن لم يجد بالنفس دون حبيبه فما هو إلا ماذق الود كاذب (٦)

(١) ديوانه، ص ٢٤٩.

(٢) ديوانه، ص ٣٥٤.

(٣) ديوانه، ص ٣١٩.

(٤) ديوانه، ص ٢١-٢٢.

(٥) ديوانه، ص ١٠٠.

(٦) ديوانه، ص ٤٣.

وقد عبّر أبو فراس عن يأسه من البشر والدهر، بسبب افتقاده
الوفاء والإخلاص، يقول :

أبغى الوفاء بدهر لا وفاء له كأنني جاهل بالدهر والناس (١)

وبطالعنا في أشعار أبي فراس في مقابل تلك العزّة، والأنفة، والكبرياء، والتجأ،
ومواجهة الصعاب، والعفة والزهد، ميلاً إلى اللهو والمتعة، فقد كان أبو فراس ميلاً إلى
سماع الغناء، وكان يتردد على الأديرة وأماكن اللهو، وقد تحدّث أبو فراس عن الخمرة
ودعا إلى شربها، يقول:

أدر الكـؤوس وسقنا فالدهر بالأعمار دائر (٢)
واشرب على زهر الربيع وحسن نغمات المزاهر
وفي أشعار أبي فراس نلمس أنه كان يتخذ من شرب الخمر، ووصل الحسان، دافعا للتفوق في
ساحات الحرب، ويقول :

لولا الغبوق وحث الكأس مصطبحا والجاشدية بين الصبح والغلس (٣)
وما أرجيه من وصل الحسان به لما شكا هز أطراف القنا فرسي
ما كنت أبذل نفسي للرماح ولا ألقى الكمّي بقلب غير مختلس
وتظهر في هذه الأبيات روح عنترية واضحة تماما، فقد كان يشكو حصانه منه لشدة
المعارك وهولها، ومثله كان أبو فراس، ونستطيع أن ننظر إلى هذه الناحية فنعدّها عاملاً
أصيلاً في فروسية أبي فراس، بحيث تتحقّق في شخصيته مثل الفارس وصفاته، شأنه في ذلك
شأن الفرسان العرب في الجاهلية، وعلى رأسهم عنتر بن شداد (٤) .

ويلفتنا هذا التناقض في شخصية أبي فراس، فكيف نستطيع أن نوفّق بين تمّذحه بالعفة
والزهد، ومن ثم ميله إلى اللهو والغناء ودعوته إلى شرب الخمرة؟، والواقع أن هذا ليس
غريباً على الفارس العربي منذ الجاهلية، فقد كان يميل إلى اللهو حتى ينسى عناء الحرب، وقد
جرى أبو فراس على عادة الشعراء منذ القديم .

وقد يكون هذا الشعر الذي يتحدث فيه عن اللهو ليس إلا جرياً على سنن الشعراء في
قولهم ما لا يفعلون، وقد يكون مجرد محاكاة لفظية لروح عصره .

(١) ديوانه، ص ٢٠١.

(٢) ديوانه، ص ١١٣.

(٣) ديوانه، ص ٢٠٠.

(٤) عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ١٣٨.

أبو فراس الحمداني في ميزان النقد

أولاً : أبو فراس في ميزان النقد القديم

إن المتنبي لكتب النقد القديمة، يجد أن أبا فراس لم ينل من الدراسة والاهتمام ما يليق بمكانته الشعرية، فكل ما قيل عن أبي فراس في القديم لا يتجاوز ترجمة لحياته، أو مختارات شعرية، أو إشارات نقدية عابرة، وعلى الرغم من أن ذكر أبي فراس قد ارتبط بذكر المتنبي، فلا يكاد يذكر أحدهما إلا وذكر معه الآخر، إلا أنه يلفتنا ذلك القدر الكبير والعناية البالغة التي لقيها شعر المتنبي في مقابل الإشارات العابرة، والكتابات الضئيلة التي حظي بها أبو فراس.

وقد أبدى الشكعة رأيه في ذلك قائلاً: "فإهمال شأن أبي فراس أمام المتنبي جاء نتيجة لقصور الذوق الفني، وسقم الإحساس الشعري عند النقاد العرب، ونتيجة للمؤامرة التي حاكها المستشرقون ضد كل ما هو حمداني"^(١). "وقد أيّده في هذا الرأي النعمان القاضي".^(٢)

وقد كان ابن خالويه أستاذ أبي فراس، وجامع ديوانه ومؤدبه، من أوائل المهتمين بشعره، إذ يقول عن أبي فراس: "من حلّ به من الشرف السامي، والحسب النامي، والفضل الرائع، والأدب البارع، والشجاعة المشهورة، والسماحة المأثورة، محلّ الأمير أبي فراس الحارث بن سعيد، رحمه الله، وكان الأمير سيف الدولة مُنبته ومُتقنه ومُخرجه ومُوقّفه على سُننه العادلة، وآثاره الفاضلة، شهدت له شواهد العقل، ودعت إليه دواعي الفضل، وما زال رضي الله عنه وأرضاه، وكرم منقلبه ومثواه، إيجاباً بحق الأدب، ورعاية لحق الصحبة، وعلماً بأهل المخالصة، يلقي إليّ دون الناس شعره، ويحظر علي نشره حتى سبقتني وإياه الركبان.

فجمعت ما ألقاه إليّ، وشرحت من أيامه وأخباره والأيام المذكورة فيه، وأرجو أن يقرنه الله الصواب والرشاد"^(٣).

ومن الذين عاصروه وأعجبوا بشعره وبلاغته (الصاحب بن العباد) وقد سجّل هذا الإعجاب الثعالب في يتيّمته إذ يقول: "وكان الصاحب يقول: (يُدئ الشعر بملك، وختم بملك، يعني امرأ القيس وأبا فراس)"^(٤).

ويلفتنا في قول الصاحب ذلك الحكم المطلق الذي يعبر عن خلاله عن شاعرية أبي فراس، وأن من جاء بعده لا يدانيه في شاعريته، وقد انتقد أحمد بدوي قول الصاحب هذا، إذ

(١) الشكعة، مصطفى: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٥٢٥.

(٢) انظر: القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٥٧٥.

(٣) ابن خالويه، أبو عبيد الله الحسين: ديوان أبي فراس الحمداني، رواية: ابن خالويه، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٦١م، ص ٥٥٧.

(٤) الثعالي، نيمة الدهر، ج ١، ص ١٠٢.

جاء بعد أبي فراس الشريف الرضي، وأبو العلاء، ولكنه يجد له العذر في هذا الحكم المطلق إذ إنه لم يعيش ليذكر نضج الشريف، أما أبو العلاء المعري، فكان لم يبلغ بعد مبلغ أبي فراس^(١).

أما الثعالبي، فقد خصّ أبا فراس بجزء كبير في يتيّمته، وقد بدا إعجابه بأبي فراس واضحاً، إذ يقول: "كان فرد دهره، وشمس عصره، أدباً، وفضلاً، وكرماً، ونبلاً، ومجداً، وبلاغة، وبراعة، وفروسية، وشجاعة، وشعره مشهور سائر بين الحسن والجودة، والسهولة والجزالة، والعذوبة والفخامة، والحلاوة والمثانة، ومعه رواء الطبع، وسمة الظرف، وعزة الملك، ولم تجتمع هذه الخلال قبله إلا في شعر عبد الله بن المعتز، وأبو فراس يعدّ أشهر منه عند أهل الصنعة ونقّدة الكلام"^(٢).

والواقع أن قول الثعالبي هذا يعكس تقديره لأبي فراس، إذ يفضل على ابن المعتز، ويعتبره أشعر منه.

وقد أورد الثعالبي، مختارات شعرية لأبي فراس، وكثيراً ما كان يعقب على تلك المختارات ويبدى رأيه فيها، فيقول هذا جيد وهذا حسن، وهذا أجود ما قيل.

ويُفرد الثعالبي حديثاً خاصاً عن روميّات أبي فراس، يقول مختتما حديثه عنها "قد أطلت عناء الاختيار من محاسن شعر أبي فراس، وما محاسن شيء كله حسن، وذلك لتناسبها، وعذوبة مشاعرها، ولا سيّما الروميّات التي رمى بها هدف الإحسان، وأصاب شاكلة الصواب، ولعمري إنها - كما قرأته لبعض البلغاء - لو سمعته الوحش أنست، أو خطبت به الخرس نطقت، أو استدعيت به الطير نزلت"^(٣).

ويعلّق أحمد أحمد بدوي على ما جاء في اليتيمة، فيما يخصّ أبي فراس، إذ يرى أن الثعالبي قد عني في كتابه بعرض نماذج كثيرة من شعره، إلا أنه لم يُغنِ كثيراً بحياته، ولا بتحليل نفسيته ولا بتحديد الحوادث، ولا بإعطاء القاريء صورة صحيحة كاملة للشاعر^(٤).

وقد جاء في اليتيمة أن من بين المعجبين بأبي فراس المتنبّي، فيقول الثعالبي:

"وكان المتنبّي يشهد له بالتقدم والتبريز، ويتحامى جانبه فلا ينبري لمباراته، ولا يجتريء على مجاراته، وإنما لم يمدحه ومدح من دونه من آل حمدان تهيّباً له وإجلالاً، لا إغفالاً وإخلالاً"^(٥).

(١) بدوي، أحمد أحمد: شاعر بني حمدان، ص ١٨١.

(٢) الثعالبي: يتيمة الدهر، ج ١، ص ٤٨.

(٣) نفسه، ج ١، ص ١٠٣.

(٤) بدوي أحمد أحمد: شاعر بني حمدان، ص ١٤٨.

(٥) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج ١، ص ٤٨.

والواقع أن قول الثعالبي هذا عليه اعتراضات كثيرة، فالمتنبى كان متعالياً ولم يكن يرى من هو أفضل منه، وكان يرى الشعراء الآخرين (شويعرين) وليسوا شعراء، وعلى هذا الأساس فإن شهادته لأبي فراس بالتقدم والتبريز أمر مستبعد إلى حد كبير .

وأما أن المتنبى كان يتحامى جانبه ولا ينبري لمباراته، ولا يجتريء على مجاراته، فربما أن هذا يعود إلى مكانة أبي فراس لدى سيف الدولة، فقد كان المتنبى يتحاماها حتى لا يثير حفيظة سيف الدولة، ويكسب عداؤه، وعن مكانة أبي فراس لدى سيف الدولة يقول الثعالبي " وكان سيف الدولة يعجب جداً بحاسن أبي فراس، ويميزه بالإكرام عن سائر قومه، ويصطنعه لنفسه، ويصطحبه في غزواته ويستخلفه على أعماله، وأبو فراس ينثر الدر الثمين في مكاتباته إياه، ويوفيه حق سودده، ويجمع بين أدبي السيف والقلم في خدمته " (١).

أما عدم مدح المتنبى لأبي فراس فلا أظنها بسبب الإجلال والتهيب، فلا نظن أن المتنبى كان يتهيب أبا فراس أكثر من تهيبه سيف الدولة، والذي لم يمنعه تهيبه له من أن يمدحه .

والواقع أن عدم مدح المتنبى لأبي فراس يبدو أمراً طبيعياً، خاصة ونحن نعلم بأمر العداوة التي كانت بين الشاعرين (٢).

أما ابن رشيق القيرواني، فكان منحازاً إلى المتنبى على حساب أبي فراس إذ يقول : "وأما أبو الطيب فلم يذكر معه شاعر إلا أبو فراس وحده، ولولا مكانه من السلطان لأخفاه" (٣). ومن جاؤوا بعد الثعالبي، لم يزدوا شيئاً ذا بال على ما قاله، فابن خلكان نقل عنه ، إلا أنه حاول أن يبرز الأحداث المهمة في حياة الشاعر مثل تاريخ أسرته ومقتله، وغير ذلك (٤). ولا نجد عند الأدباء والنقاد القدامى، غير ما ذكرنا سوى ذكر بعض الأشعار القديمة لأبي فراس كما هو شأن العسكري في ديوان المعاني، والأبشيهي في المستطرف، وياقوت في معجمه، وابن العربي في شرح المضمون به على غير أهله، وغيرهم (٥).

(١) الثعالبي : يتيمة الدهر، ج ١ ص ٤٨.

(٢) انظر : البديعي : الصبح المنى عن حثية المتنبى، ص ٨٧-٨٩.

(٣) القيرواني، ابن رشيق : العمد في صناعة الشعر ونقده، طبعة مطبعة هندية، ط ١، ١٩٢٥م، ج ١، ص ٨٣.

(٤) انظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان، ج ٢، ص ٦٠ وما بعدها.

(٥) عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، ص ٤٠٧.

ثانياً : أبو فراس في النقد الحديث :

أما في عصرنا الحاضر، فقد تنوعت آراء النقاد في شعر أبي فراس، وقد كان جورج زيدان من أوائل من تناولوا حياته وشعره، ولكنه اعتمد فيما كتبه عن أبي فراس على كتابي الثعالبي وابن خلكان، ولم يضيف إليهما شيئاً جديداً^(١).

وقد تحدث عنه سامي الكيالي في كتابه (سيف الدولة وعصر الحمدانيين) حديثاً مطولاً أبرز فيه أهم مراحل حياته، وأبرز ملامح شخصيته، وتحدث عن شعره مُشيداً بأرجوزته المطولة، ومُهيّياً بروميّاته إذ يقول: "قد كتب في الأسر أجمل قصائده وأرقّها، وعرفت هذه القصائد بالروميّات، وهي - وإن اختلفت أغراضها ومراميها - ذات نغم حزين واحد سواء هذه التي بعثها إلى سيف الدولة، أو إلى أصدقائه، أو إلى أمه، أو التي ناجى فيها نفسه في وحدته، وغربته، وهي مزيج من الحنين والنجوى، ومن الفخر والعتاب والشكوى"^(٢).

ومن الذين تناولوا شعره بالدراسة بطرس البستاني في كتابه (أدباء العرب في الأعصر العباسية)، إذ يرى أن أبا فراس يستوي على الدرجة الرفيعة مع الشعراء المبدعين، ولكنّ الأدباء المتقدمين لم يلتفتوا إليه كل الالتفات لأسباب منها أن معاصرته للمتنبّي أخفت صورته، كما أخفت صوت غيره من الشعراء، لكنه يرى أن أبا فراس أظهر منهم بسبب مكانته في دولته.

وعلى الرغم من إعجابه بأبي فراس وشعره، إلا أنه يرى أن عمق العاطفة لديه قد جعل خياله ضيقاً محدوداً، يقول: "وغلّب على شعره العاطفة، لأنه لم يتكلّفه تكلفاً وإنما جرى به طبعه الصحيح، وهو في أشد حالات التأثر محارباً كان أو أسيراً.

واستسلامه إلى العاطفة المطلقة جعل في خياله ضيقاً، فلم يفسح له مجال التصوير والتزيين، فقد كان يصف حالته في الأسر كما يحسّها ويشعر بها، لا كما تجسّمها المُخيّلة وتوسّعها، وكان يصف الحروب، ويذكر الوقائع دون أن يلجأ إلى الخيال لتلوينها وتعظيمها فعّل المتنبّي، فصوره الخيالية قصيرة الخطى، قريبة المدى، ولكنها لطيفة محببة"^(٣).

أما زكي مبارك في موازنته، فقد أعجب بأبي فراس إعجاباً شديداً، ورأى أن شعره أشد تأثيراً، وأكثر عاطفة من شعر المتنبّي، والمعرّي، وابن زيدون، يقول: "لا تذكروا آلام المتنبّي، ولا أشجان المعرّي، ولا وجد ابن زيدون، كل أولئك أحمالهم

(١) زيدان، جورج: تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧م، ج ٢، ص ٣٢-٣٣.

(٢) الكيالي، سامي: سيف الدولة وعصر الحمدانيين، طبعة دار المعارف بمصر، ص ١٤٥-١٤٦.

(٣) البستاني، بطرس: أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص ٣٧٥.

خفاف بجانب ما حمل أبو فراس، وما ظنكم بقائد عظيم يذله الأسر حتى يعود طفلاً يتوجع من جراحه ويشكو آلامه^(١).

وقد وازن زكي مبارك بين أبي فراس والبارودي، وحتى البارودي نفسه قد تمثل تجربة أبي فراس في الأسر، وعارضه في الكثير من أشعاره .

أما محسن الأمين العاملي في كتابه أعيان الشيعة، فيتحدث عن أبي فراس حديثاً مطوّلاً متحدثاً عن مولده، ووفاته، وشخصيته، وروميته، وعلاقته بسيف الدولة والمتنبي، وينم عن إعجابه الشديد بأبي فراس، تلك التعليقات التي كثيراً ما كان ينثرها في ثنايا حديثه عن أبي فراس، فيقول متحدثاً عن شخصيته: " هو أمير جليل، وقائد عظيم، أكبر قواد سيف الدولة، وشجاع مدرة، وشاعر مفلق، وعربي صميم، تجلّت فيه الأخلاق والشيم العربية السامية، بأجلى مظاهرها في شجاعته، ولوعه بالحرب، وكرهه للإخلاق إلى الدعة والراحة، وفي إباء نفسه، وفخره، وحماسه، واعتزازه بعشيرته، وعلوّ همته، وارتفاعه عن الدنيا، وسخائه.... " (٢).

وتحدث عنه أحمد أحمد بدوي في كتابه شاعر بني حمدان حيث تحدث عن حياته وشعره وآراء النقاد فيه، ويقول مختتماً حديثه عنه: " وبعد فهذه حياة أمير، ولد في أسرة طامحة، لأب يرنو إلى الإمارة والملك، استقبل الحياة عند طفولته يتيماً، ولكنه استعاض عن اليتيم رعاية أمير أحبه، وعطف عليه، ونشأ خير ما ينشأ عليه الأمراء، وخرج قائداً شجاعاً، خاض غمار شتى المعارك، وصادفه سوء التوفيق في إحداها، فأسر وظل مدة طويلة بعيداً عن أهله وبلاده، ولم يكد يخرج من الأسر حتى تحرك فيه طموح ورثه، وكان سبب مصرعه^(٣).

أما أحمد أبو حاق، فيتحدث عن أبي فراس والمتنبي مقارنة بينهما، و متحدثاً عن أسباب الخلاف بينهما في بلاط سيف الدولة، ويرى أن أبا فراس كان ينحو نحو الطبع والعموية من حيث المعاني، ولم يكن يتكلّف في اختراعهما، وكان تعبيره عما يجول في نفسه من خواطر وأفكار تعبيراً سهلاً، وقد استخدم المحسنات البديعية والمجاز دون إسراف، وهو بهذا قد جرى على عادة الشعراء في زمنه، أما المتنبي فقد أراد أن يجعل الشعر عملاً فكرياً فيه عمق واتساع في معطيات العقل، واستقصاء للمعاني الشاملة، على عكس ما كان شعر العرب في الزمن القديم^(٤).

(١) مبارك، زكي : الموازنة بين الشعراء، طبعة دار الفكر، ط ٢، ١٩٣٦م، ص ٣٠٥-٣٠٦.

(٢) الأمين، السيد محسن : أعيان الشيعة، ص ٣١٠.

(٣) بدوي، أحمد أحمد، شاعر بني حمدان، " الخاتمة " .

(٤) أبو حاق، أحمد : أعلام الفكر العربي (أبو فراس الحمداني)، ص ١٩٦.

ومن الذين تحدثوا عن أبي فراس، وتناولوا شعره بالدراسة، مصطفى الشكعة في كتابه (فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين) حيث أفرد حديثاً خاصاً عن المتنبي وأبي فراس، ودافعه إلى ذلك إهمال شأن أبي فراس وصحبه من بقية الشعراء الممتازين في مقابل العناية التي حظي بها المتنبي من جمهور الدارسين والنقاد. وقد أرجع الشكعة أسباب ذلك إلى تسلط المتنبي بشعره وجبروته، وانشغال النقاد بشعره بين معجب به ومدافع عنه، وبين قادح فيه متحامل عليه، وكانت النتيجة هي علو ذكره وإهمال شأن بقية الشعراء المعاصرين له، وقد أبدى الشكعة استغرابه وعجبه من خلو المؤلفات النقدية من دراسات متعمقة لأبي فراس وصحبه، واقتصارها على العناية بالمتنبي إذ يقول: "وإنه ليدهشنا كثيراً أن تخلو كُبريات المؤلفات النقدية الباكورة مثل الوساطة للجرجاني، والعمدة لابن رشيق، من التوفر على دراسة أبي فراس وزملائه، واقتصارها على العناية بالمتنبي، فأفردت لأشعاره الصفحات العديدة، كي تحتل المكانة الكبرى حاجبة بذلك أبا فراس وأقرانه" (١).

ويرى الشكعة أن لكل من المتنبي وأبي فراس مميزاته الخاصة، ولكن مميزات المتنبي لا يمكن أن تكون سبباً في حجب أبي فراس لأن مميزاته لا تقل قوة عن مميزات المتنبي، فهي تتصل بصميم الشعر والوجدان فمنبعها القلب والإحساس، بعكس أبي الطيب المتنبي الذي اعتمد في شعره على براعة الصناعة اللفظية، وجودة السبك، وخلق الصورة المعنوية، دون الغوص إلى الاحساسات الوجدانية.

أما درويش الجندي فقد كان رأيه مغايراً إذ يرى أن أبا فراس لا يرتقي بشعره إلى مستوى المتنبي، إذ يقول بعد أن يتحدث عن دور المتنبي وأبي فراس في تسجيل وقائع حروب سيف الدولة في قصائدهما: "على أنه إذا كان أبو فراس في خبرته بالحرب وفي شجاعته وبطولته قد يفوق المتنبي، فإنه لا يقاس به في شعره بوجه عام وفي قصائده الحماسية بوجه خاص، فكلا الشاعرين وإن كان قد شهد المواقع، واشترك فيها وذاق لذاتها وآلامها، ثم وصفها ووصف ما تركت في نفسه وفي نفس غيره من الأثر، إلا أنك تجد في وصف المتنبي قوة، وفتوة، ونشاطاً يقرب صور هذه الحرب إلى الأذهان، ويدنو بها من حقائق التاريخ، على حين يظهر في شعر أبي فراس رقة الحس، ورقة العاطفة، وهو لا يخلو من فتور لا يلائم هذه الحياة العنيفة التي كان يحياها هؤلاء العرب من المسلمين في ذلك الوقت" (٢).

ويعود ليؤكد على هذه الحقيقة بشكل غير مباشر مشيراً إلى التفاوت بين الشاعرين إذ يقول: "وجملة القول إن هذين الشاعرين معاً بوجه خاص - على تفاوت بينهما - يعدان من

(١) الشكعة، مصطفى، فنون الشعراء في مجتمع الحمدانيين، ص ٥٢٤.

(٢) الجندي، درويش: الشعر في ظل سف الدولة، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، ١٩٥٩م، ص ١٦٤.

مصادر التاريخ السياسي التي تلقى بكثير من الضوء على عصر سيف الدولة وتميط اللثام عن كثير من جوانبه ونواحيه^(١).

أما الدكتور عبد الجليل عبد المهدي ، فقد قام بدراسة قيّمة عن أبي فراس تحدث فيها عن شخصيته كما تبدو في شعره، وقام بدراسة حول موضوعات شعره، وروميّاته، وخصائص شعره الفنية.

وقد أشار الكاتب إلى أن التاريخ قد ظلم أبا فراس، ولم يعطه حقه في الماضي، أما في الحاضر فإن أبا فراس ما يزال ينتظر من يدرسه دراسة جديرة به، يقول في مقدمته: "إن اختيار هذا الموضوع، يعود إلى عوامل عديدة، فأبو فراس من شعراء العربية المشهورين، ولكنه لم ينل حظه في تاريخ الشعر العربي، قديماً وحديثاً، ففي الماضي لم يلتفت إليه الأدباء والنقاد القدامى حق الالتفات باستثناء الثعالبي"^(٢).

ومن الدراسات القيّمة التي دارت حول أبي فراس، الدراسة التي قام بها د. النعمان القاضي، الذي تناول شعره بالنقد، وأورد آراء النقاد المحدثين والقدماء في شعره، وعلّق عليها، وقد قارن بين المتنبي وأبي فراس، ويرى أنه على الرغم من أن مقدمات أبي الطيب تُعدّ من عيون الشعر العربي على الإطلاق، إلّا أننا نشعر عند قراءتنا شعره أننا أمام شاعر مُتَكسّب، وهكذا فإننا لا نشعر بروحه ولا بعاطفته ولا بذاته. أما أبو فراس فهو على النقيض من ذلك، فنحن نشعر بروحه وبذاته وبمشاعره في كل موضوعاته، ويرى القاضي أنه "لم يكن عبثاً أن يعترف كرات شكو فسكي بقيمة شعر المتنبي من الناحية الفنية، ولكنه يراه ضعيفاً من الناحية العاطفية، ومن ثم فقد قدّم عليه أبا فراس لسهولة شعره، ولغناه بالعواطف، وهو نفس ما قرره بلاشير عندما ذهب إلى أن المتنبي أقدر من أبي فراس، ولكن شعر أبي فراس أروع من شعره"^(٣).

ومن الذين تحدثوا عن أبي فراس من وجهة نقدية، خليل شرف الدين في موسوعته الميسرة، إذ يرى أنه على الرغم من كلاسيكية شعر أبي فراس من حيث القالب والموضوع، إلّا أن روح الرومانسية قد تمثلت في شعره، فهو يعيش حالة من التفرّد، والانتماء والتكّر للقيم السائدة والهذيان بقيم جديدة.

ويقارن خليل شرف الدين بين رومانسية أبي فراس والرومانسية الحديثة، فيرى أن الرومانسية بمفهومها الحديث من خلال تعلّق أصحابها بالأرض، وأنسنتهم للطبيعة وتغنيهم بالطهر والبراءة، ورتاؤهم للشباب الضائع، ما هؤلاء الرومانسيون سوى أبي فراس جديد

(١) الجندي، درويش: الشعر في ظل سف الدولة، ص ١٦٥.

(٢) عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٣.

(٣) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٥٧٤.

يعكسون روحه، ويعيشون تجربته، والفرق بينه وبينهم أن رومانسيته جاءت عفو فتوته وشبابه المأساوي، في عصر لم يعرف الرومانسية كفلسفة أو منصب، ويُسهب الناقد في حديثه عن رومانسية أبي فراس قائلاً: "وهكذا تراءت لنا بوضوح رومانطيقية مبكرة، في الشعر العربي القديم، لاحت لنا من خلال روح أبي فراس الهائمة، التوافق إلى العيش بعيداً عن عالم الدنس والرعون، إلى عالم البكارة والطهر، شيمة الرومانطيقين المحدثين، عالم تمثله الطبيعة، ويعكسه شاعرنا بانسجامه مع أشياء الطبيعة الحلوة البريئة، والتي لم تغد في نظره، امتداداً مادياً للطبيعة، بل رموزاً حية، تشكل في لا وعيه، جزءاً هاماً من كيانه ووجدانه"^(١).

أما فيما يخص المستشرقين الذين تناولوا أبا فراس بالنقد، فقد كان من أهمهم بروكلمان الذي وضع أبا فراس في منزلة أعلى من منزلة أبي الطيب أولاً، ثم عاد بعد ذلك ليكمل رأيه السابق بقوله: "أكثر معاصري المتنبي والمتأخرين عنه من النقاد يرونه أحد أعظم الشعراء أو على الأقل خاتمة الشعراء العظام".^(٢)

أما بلاشير في كتابه الذي وضعه عن المتنبي، فقد تحدث عن أبي فراس في عدة مواضع، فقد تحدث عن الخلاف بين المتنبي وأبي فراس حيث قال عن هذه القضية: "ولعلّه قبل تشكيل حلقة، عصبية مناوئة، انضم إليها جميع الذين استنارته أعمال الشاعر، والذين خشوا فقدان صلات الأمير، وكان روح هذه العصبية أبو فراس الحمداني - ابن عم سيف الدولة - فإن حقد هذا الرجل على المتنبي مرده إلى نفور فطري، نفور السيد الكبير من الرجل العامي، والكرام السجاي من النفاق، والرجل الحساس من المحاج الهادي...."^(٣).

وقد تحدث أيضاً عن شخصية أبي فراس، بإعجاب شديد، إذ يقول: "وأخيراً فإن ثمة شخصية تعبر في نظرنا أكثر من شخصية الرقاء عن الشعر الحقيقي والإنساني بعمق، ألا وهي شخصية أبي فراس، فإن حياة هذا الشاب بالإضافة إلى ناحية أكثر مأساوية (كان عمره سنة ٣٣٧هـ / ٩٤٨م سبعة عشر عاماً) تذكرنا بصورة مدهشة بحياة الشاعر الفرنسي شارل دوليان، وكان أبو فراس ابن أمير حمداني، واغتيل أبوه أمامه....."^(٤).

(١) شرف الدين، خليل: الموسوعة الأدبية الميسرة "أبو فراس الحمداني فترة رومانسية"، طبعة دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٥م ص ٦٤.

(٢) بروكلمان: دائرة المعارف الإسلامية، طبعة دار المعرفة، بيروت، ج ١، ص ٦٣٨، ص ٨٦٠.

(٣) بلاشير: أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، طبعة دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٨٥م، ص ٢٠٥.

(٤) نفسه، ص ١٩٤-١٩٥.

وهكذا يستمر بالحديث عن أبي فراس مبدئاً إعجابه به وبيطولاته. أما آدم مستر في كتابه (الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري) فقد قدّم لنا صورة مُشوّهة للحمدانيين إذ يقول عنهم: "وكان بنو حمدان من بين سائر أمراء البلاد أسوأ من يمثل خصال البدو"^(١). ويقول أيضاً ذاكراً مقتل أبي فراس: "وكان النزاع، وعدم رعاية حقوق الطاعة سائدين في بيت بني حمدان، ولا سيما في فرعهم بالجزيرة، وكذلك كان الحال في فرعهم بالشام حيث قتل أبوالمعالى بن سيف الدولة بن حمدان خاله أبا فراس، فقد لحقه وقتله رغم استئمانه، ثم أخذ رأسه وترك جثته في البرية"^(٢).

(١) آدم متر: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، نقله إلى العربية: عماد عبد الهادي أبوريدة، ط ٣، ١٩٥٧م، ص ٢٨.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٢٩.

الفصل الثاني

أولاً : الأسلوبية المفهوم والدلالة

ثانياً : الأسلوبية في الموروث النقدي

أولاً : (الأسلوبية) المفهوم والدلالة :

تتمثل مشكلة الدراسات النقدية الحديثة في تناولها السطحي للنصوص، واعتمادها الظواهر الشكلية في معالجتها، فالعملية النقدية للنص الأدبي لا تتوقف عند مرحلة شرح النص وتوضيح معناه العام، والواقع أن تناول النصوص بهذه الطريقة يهبط بمستوى النص إلى درجة يفقد فيها جمالياته المميزة له، ووسائله التعبيرية الخاصة. ومن هنا تبرز أهمية علم الأسلوب الحديث (Stylistics) في تجاوزه دور النقد السطحي في التعامل مع النصوص وتحليلها، وقد تميزت الدراسات الأسلوبية الحديثة بتناولها الناضج والعميق للنصوص، وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية التي تغذي الدراسات النقدية بحيث تتجاوز الجوانب الشكلية للنص والنقد السطحي الذي يقوم على الشرح والتفسير، وهكذا فإن الدراسة الأسلوبية الحديثة تفيدنا كثيراً في فهم النص الأدبي "واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما يتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية"^(١).

ومن هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لأبي فراس بما يحمله هذا المنهج من إمكانيات نقدية تحليلية عميقة، نستطيع من خلالها أن نرصد جماليات النص، معتمدين لغة الشاعر وأدواته الفنية وسيلة للتحليل النقدي، آخذين بعين الاعتبار الأساليب التي ألحَّ عليها الشاعر في ديوانه، وعلاقتها بشخصية الشاعر وأفكاره ومشاعره.

"وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية (Stylistic)، وفي الفرنسية (La Stylistique)، والباحث في الأسلوب (Stylistician)، وكلمة (Style) تعني طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Stylas) بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب"^(٢).

وهكذا يمكننا القول إن الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، وعلى هذا الاعتبار يمكننا أن نعرف الأسلوبية على أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية

(١) عودة، خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، المجلد (٢)، العدد (٨)، ص ١٠٠.

(٢) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، طبعة مكتبة لبنان ناشرون، ط ٢، ١٩٩٤، ص ١٨٥.

للنصوص، ويُقيّم أسلوب مبدعها، محدداً المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين.

وهكذا تبدو أهم سمات المنهج الأسلوبي هي : "استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميّزة التي تشكّل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلجّ على أساليب معينة، ويستخدم صيغاً لغوية تشكّل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي"^(١).

الأسلوبية واللغة :

اللغة هي الأساس الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية، وهي الأداة الأولى التي تركز عليها الأسلوبية في تحليل النصوص الإبداعية والكشف عن مظاهر الجمال فيها. وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة التي تربط علم اللغة بالأسلوبية، إلا أن الفرق بينهما كبير وملحوس من حيث مادة الدراسة وهدفها، فعلم اللغة يتناول بالدراسة اللغة العادية المنطوقة والتي يستخدمها المجتمع في حياته اليومية الاعتيادية أداة للاتصال. أما علم الأسلوب فهو يتعدى اللغة المتداولة في المجتمع إلى الأنماط اللغوية الفردية المتميّزة بما فيها من انحرافات لغوية لافتة ومتميّزة على المستوى الفردي.

وهكذا فإن الدراسة الأسلوبية تتركز على اللغة الأدبية لأنها تمثل التميّز في الأداء على المستوى الفردي عن وعي واختيار وانحراف عن المستوى المألوف للغة.

وعلى هذا الاعتبار فإن اللغة تدرس ما يقال، أما الأسلوب فهو يدرس كيف يقال، وبما أن الأسلوب يتخذ اللغة أساساً للتحليل الأسلوبي، فإنه يعتمد دراسة المستويات اللغوية مبدأ لفهم النص الأدبي، آخذاً بعين الاعتبار كيفية استخدام اللغة في العمل الأدبي بشكل اختياري وإرادي ومتميّز.

وهكذا فإن الأسلوبية تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثّل في وضع الكلمات في أنساق معينة، وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى، فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب"^(٢).

(١) عودة، خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، ١٩٩٤، المجلد (٢)، العدد (٨)، ص ٩٩.

(٢) عودة، خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، ١٩٩٤، المجلد (٢)، العدد (٨)، ص ١١٣.

ومن هنا تأتي أهمية توظيف اللغة في فهم النص الأدبي في الدراسات الأسلوبية، فهي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية تشكيلاً يعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفي عليها بذلك ملامح جديدة وأبعاداً مختلفة.

وعلى هذا الأساس، فسوف تكون أداتنا الأولى في دراستنا الأسلوبية هذه هي اللغة بمستوياتها المختلفة، الصوتية، والتركيبية، وعلى مستوى الصورة، لننفذ من خلالها إلى عمق النص الشعري لدى أبي فراس، آخذين بعين الاعتبار مدى تميزه في صياغة تلك اللغة وتشكيلها وجماليات هذا التشكيل.

وتهتم الأسلوبية بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية، إذ تسعى الأسلوبية إلى تتبع الكثافة الشعورية التي تميز النص الأدبي، وهكذا فإن الأسلوبية تدرس "قائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس"^(١).

المؤلف والنص :

وفي الأسلوبية شاعت كثيراً دراسة النص ابتداءً من ذاته واعتماداً على النص من الداخل بعيداً عن دور المؤلف والقارئ والمؤثرات الخارجية، وقد كان هذا رد فعل للدراسات التي ركزت على حياة المؤلف وظروفه وجعلتها أساساً للدراسة النقدية، ولكن هذه النظرية وهي الفصل بين المؤلف والنص، أو الفصل بين العلاقات الداخلية في النص وما يحيط بالنص من علاقات خارجية أثبتت فشلها على نطاق التطبيق من الوجهة الأسلوبية، إذ كثيراً ما نضطر إلى الإشارة إلى مدى ارتباط الظواهر الأسلوبية في عمل شاعر ما بشخصية ذلك الشاعر وظروفه، أو تحليل تلك الظواهر على أساس العلاقات الخارجية المحيطة بالنص.

والواقع أن ذلك الفصل بين الكاتب وظروفه وتشكيله للنص يضعف الدراسة النقدية ويحط من مستواها. وهكذا فإن ما يحيط بالكاتب من علاقات وظروف نفسية، واجتماعية، فكرية، عاطفية، تجارب، وخبرات، يكون له أكبر الأثر في تشكيل المادة الفنية للأديب والعلاقات الداخلية القائمة بينها. فهناك علاقة وثيقة بين تجارب الشاعر، وخبراته، وأفكاره، ومشاعره، واختياره لأسلوب معين، أو إلحاحه على صيغ معينة، وانتقائه لكلمات معينة في تشكيله لنصوصه.

ومن هنا تأتي أهمية الربط بين المؤلف والنص، إذ إن "أسلوب النص يرسم صورة واضحة لشخصية مبدعه، من حيث تعامله مع اللغة، وقدرته على اكتشاف علاقات خاصة

(١) العطار، سليمان: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، ١٩٨١، المجلد (١)، العدد (٢)، ص ١٣٣.

مميزة تكشف عن إحساس مميز في نفسه، فهو صاحب رؤية خاصة ليس في مجال اللغة وإنما في كل ما يتصل بحياته، وعلى هذا فإن أسلوبه صورة ذاتية لنفسه، وهو يختلف بطبيعة الحال على أساليب غيره من الكتاب^(١).

ويمكننا القول إن التحليل الأسلوبي للنص يتميّز بطابع مقارن، إذ إنه كثيراً ما يعتمد إلى مقارنة أسلوب كاتب ما بكاتب آخر، ومدى الاختلاف والاقتران بين الأسلوبين. وهكذا فإن عملية الربط بين العلاقات الخارجية والداخلية للنص تساعدنا كثيراً في تحليل بعض الظواهر الأسلوبية للنص، فكثيراً ما نشعر بحاجة إلى اللجوء إليها في تفسير بعض تلك الظواهر، فالكثير من الظواهر الأسلوبية الملحة في ديوان أبي فراس لا نستطيع أن نجد لها تفسيراً مقنعاً إلا من خلال إدراكنا لمدى انعكاس ظروف الشاعر على تشكيل تلك الظواهر، فمثلاً ظاهرة أسلوبية كإحاح الشاعر على موضوع الفخر في ديوانه وغلبته على مواضيعه الأخرى وتقلص الهجاء في ديوانه، وكذلك إحاح الشاعر على استخدام الأساليب الإنشائية، كل هذه الظواهر لا يمكننا تفسيرها إلا من خلال العلاقات الخارجية المحيطة بالشاعر وظروفه النفسية. فغلبة الفخر على ديوانه لا نجد له تفسيراً إلا من خلال معرفتنا لظروف الشاعر، وظروف نشأته في بيئة عربية أصيلة ذات جذور ثابتة، تمتعت بكل صفات الفروسية والفتوة، وهو كأمير حمداني نشأ في بيئة متميزة يترفع عن الهجاء المقذع إلا في حالات نادرة جداً.

أما اتكاؤه على الأساليب الإنشائية في ديوانه فيعكس وجدانية الشاعر وطبيعته النفسية الشديدة التأثير والسريعة الانفعال، وهي ظواهر كان من الصعب علينا تفسيرها لولا أن ربطناها بظروف الشاعر الخارجية من حيث نشأته وطبيعة نفسيته التي انعكست على أسلوبه بشكل كبير.

اتجاهات علم الأسلوب :

ويتفرع العلم الذي يدرسه (الأسلوب) إلى ثلاثة اتجاهات:

- ١- علم الأسلوب العام ويتم من خلاله دراسة القوانين العامة التي تحكم الدرس الأسلوبي دون التركيز على لغة معينة، وهو علم نظري على الأغلب، وغير تطبيقي، وهو يوازي علم اللغة العام.

(١) عودة، خليل: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، ١٩٩٤، المجلد (٢)، العدد (٨)، ص ١٠٤.

٢- اتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة، وهو يمثل الجانب التطبيقي لعلم الأسلوب، ويتناول التنوعات اللغوية، ولكن ليس على أساس فردي بل إنه يبحث في طاقات التعبير في لغة معينة.

٣- الاتجاه الثالث وهو الذي يدرس الظواهر الأسلوبية في إنتاج كاتب معين محاولاً رصد الظواهر الأسلوبية الملحة في عمله الأدبي، وأسباب تميز إنتاجه الأدبي عن غيره من الأدباء. وهذا هو الاتجاه الذي سنتبعه في دراستنا الأسلوبية هذه.

وفي داخل هذه الاتجاهات يستخدم علم الأسلوب مستويات التحليل اللغوي وهي :

(١) المستوى الصوتي :

وهو الذي يدرس الأنماط التي تخرج عن النمط العادي، والتي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب.

وفي ديوان أبي فراس حاولنا توظيف التحليل الصوتي وسيلة من وسائل توضيح التشكيل الموسيقي في ديوانه وما يميز هذا التشكيل، إذ كان التركيز على دور التكرار في التشكيل الموسيقي سواء أكان ذلك التكرار يتعلق بالحرف أو بالكلمة أو ما يسمى بالتكرار التدويمي، هذا فيما يخص الموسيقى الداخلية وأثرها كظاهرة أسلوبية في ديوان الشاعر، وكان التركيز على الموسيقى الخارجية لقصائده، وأثرها في تشكيل الإطار العام لموسيقاه. ويأخذ التحليل على المستوى الصوتي بعين الاعتبار الوقف، والوزن، والنبر، والمقطع، وكذلك التغميم كعناصر أسلوبية لافتة تميز مبدعاً عن مبدع آخر.

(٢) المستوى الدلالي :

ويعتبر المستوى الدلالي من أهم عناصر البحث والتحليل الأسلوبي، ويأتي التركيز هنا على الألفاظ في المقام الأول لما لها من تأثير جوهري على المعنى. ويتم التركيز هنا على الكلمات وتركيباتها، وتجاوز الألفاظ، وانعكاسات هذه المجاورة، وعلاقتها بالمعنى، كما يتم التركيز على الصيغ الاشتقاقية وعلاقتها وتأثيرها على الفكرة، وكذلك يتم ملاحظة المصاحبات اللغوية حيث أن هناك ألفاظاً معينة لا نكاد نذكرها إلا وتتوافق معها ألفاظاً أخرى.

ولدراسة المجاز دور هام على المستوى الدلالي، والمقصود هنا هو الاستخدام الاستعاري المتميز الذي يحمل قدرة ابتكارية قادرة على تجاوز المألوف وإضفاء دلالات جديدة متميزة.

٣) المستوى التركيبي :

والأسلوبية ترى في هذا المستوى عنصراً هاماً في مجال البحث الأسلوبي، إذ يعتبر هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين، ويتوجه علم الأسلوب على المستوى التركيبي إلى بحث العناصر التالية: دراسة طول الجملة وقصرها، دراسة أركان التركيب كالمبتدأ والخبر، والفعل، والفاعل، والعلاقة بين الصفة والموصوف، والإضافة، دراسة (ترتيب التركيب) لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدي إلى تغيير الدلالة، ودراسة (الروابط) كبحث استعمال المؤلف للواو، والفاء، ثم، إذن، وانعكاسات ذلك على الأسلوب.

٤) مستوى الصورة :

وهو يدرس تشكيل الصورة لدى الشاعر من حيث العناصر المكونة لها، ومدى تكرارها، وأثر هذا التكرار، والبيئة المستمدة منها عناصر الصورة، ومدى تدخل الخيال في تشكيل صور الشاعر. وهو يدرس كذلك تقليدية تلك الصور، ومدى تجددتها، ونظرة الشاعر الفلسفية في تشكيل هذه الصور، ودور العاطفة في تشكيلها. وعلى هذا الأساس قامت دراستنا للصورة في ديوان أبي فراس.

مناهج الأسلوبية :

يمكننا تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية :

(١) النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره خرقاً للأسلوب العادي وانحرافاً عنه، ويطرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة مثل "ماذا يضيف الأسلوب في النص الأدبي إلى الرسالة، أو المعلومات الإخبارية الموصلة إلى المتلقين، وما هي الصفات التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فينحرف عن قواعد اللغة؟ وما هي الأنماط التركيبية أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها عندما يتاح له الاختيار"^(١).

(٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة، ومحاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة. ويتبنى هذا المنهج قواعد النحو التحويلي، وتصنف اللغة على هذا الأساس إلى مستويين أساسيين هما المستوى السطحي الظاهري، والمستوى الباطني، ويربط بين المستويين مجموعة من التحويلات الإجبارية والاختيارية، ومن

(١) عياد، محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، ١٩٨١، المجلد (١)، العدد (٢)، ص ١٢٥.

الممكن أن نقول "إن استغلال الشاعر أو المؤلف لأنواع معينة من التحويلات وخاصة الاختيارية منها، يعد أساساً من الأسس التي تكوّن أسلوبه، إن اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها، أو إلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوي، إنما هو استخدام مميز لطاقت اللغة، وأهم من ذلك إنه أسلوب، الكاتب على المستوى اللغوي"^(١).

(٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها في النصوص الأدبية، وهو يركّز على الأساليب التي يلج عليها الشاعر ويكررها في أعماله الأدبية، والتي تعكس انفعالات الشاعر وأحاسيسه التي دفعته إلى الإلحاح على تلك الأساليب. وهذا هو المنهج الذي سنعمده في دراستنا لديوان أبي فراس.

الأسلوبية والنقد الأدبي :

ومن خلال إدراكنا لأهمية الأسلوبية في دراسة النص لنا أن نتساءل: هل يمكن للأسلوبية أن تحلّ محلّ النقد الأدبي وتقرض نفسها كنظرية شاملة في الدرس الأدبي؟ شكّلت الدراسات البلاغية القديمة أساساً للدراسات النقدية قديماً وحديثاً على الرغم من العيوب التي اتسمت بها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، واقتصارها على الدراسة الجزئية التي تناولت اللفظة المفردة ومن ثم الجملة. وهكذا تحولت معالم البلاغة إلى قوانين كان الخروج عليها أمراً مرفوضاً. حيث خلقت تلك البلاغة الأشكال الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية، ونحن بدورنا ورثنا تلك الأسس البلاغية التي شكّلت معظم الاتجاهات النقدية في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن.

والواقع أن الأسلوبية كوسيلة إدراك للأسلوب الذي هو صفة لازمة للإبداع الفني والذي هو مجال التفرد والتميز، جاءت لتجعل الوسائل التعبيرية الموروثة إحدى مجالاتها ليس على اعتبارها قوانين مقدسة، ولكن على اعتبارها إمكانات لغوية يتم رصدها وتحليلها لاكتشاف النظام الذي يحكمها. وهكذا فقد تخلّت الأسلوبية عن ما قدمته البلاغة من قوانين جامدة آلية "وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبي، والنظام الذي تتشكل فيه صياغته، بحيث تصبح هذه الصياغة جزءاً جوهرياً في العملية النقدية، وبوسع النقد الوصول إلى هذه الكيفية بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لإعادة تركيبها، بعد كشف علاقاتها والنية الجمالية المبيّنة فيها"^(٢).

(١) عياد، محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، ١٩٨١، المجلد (١)، العدد (٢)، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٣٥٥.

وهكذا حاولت الأسلوبية أن تسد تلك الثغرات التي تركتها البلاغة بجمودها، وحاولت أن تتصل بالنقد الأدبي وتدعمه في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي. وإن كنا لا نستطيع أن ننفي التداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة.

وقد شكّلت الأسلوبية أيضاً همزة وصل بين النقد الأدبي وعلم اللغة، فاللغة هي أساس الدراسة الأسلوبية التي تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جمعت تحت نسق واحد يمثل العمل الأدبي المتكامل، وعلى اعتبار أن اللغة هي نقطة الانطلاق التي تشكّل الكلمة كأصغر نواة في الإبداع الفني والأدبي يبرز دور الأسلوبية كأداة هامة في تشكيل النص الأدبي، وهكذا لا يمكننا الفصل بين اللغة وجماليات النص في النقد الأسلوبي، لأن اللغة هي أداة صياغة هذا النص وأداة كتابته، فالعمل الأدبي ما هو إلا بناء لغوي يستغل أكبر قدر من إمكانات اللغة بمستوياتها الصوتية والدلالية لتجسيد المشاعر والأفكار بشكل متميز.

ولم تكف الأسلوبية باعتمادها للغة كأساس لدراسة النص الأدبي، بل تجاوزت ذلك إلى إزالة الحواجز بين اللغة والأدب بحيث أصبحت عاملاً أساسياً في قراءة النص قراءة نقدية لغوية. وقد حاولت الأسلوبية في ربطها ما بين اللغة والأدب أن تسد الثغرة التي تركها النقد في هذا المجال، لأن نصيب اللغة في الدراسات النقدية للأدب كان ضئيلاً جداً بسبب ضعف الاتصال بين الأدب ولغته نتيجة لانهيار البلاغة داخل الشروح التقليدية. فانصبّ اهتمام النقد في مجالات أخرى نفسية واجتماعية كأساس للنقد الأدبي مما أضعف علاقته مع اللغة كأداة لدراسة النص الأدبي.

وهكذا أصبحت المناهج النقدية لا تقدم لنا سوى حياة الشعراء وتاريخهم والمدارس الفنية التي ينتمون إليها، دون محاولة لتقييم النص الأدبي من داخله كبناء لغوي جمالي فني. ومن هنا تبرز أهمية الأسلوبية في سد الثغرة التي تركها النقد من خلال اعتمادها للغة التي أغفلها النقد كأداة أساسية في بناء النص وتحليله من داخله ومن خلال ذاته بما فيه من طاقات وإمكانات صاغت اللغة.

وعلى الرغم من أن مباحث الأسلوبية تستمد مادتها من جوهر الأسلوب إلا أنها قد اختلطت بتيارات متنوعة تركز على النص ذاته تارة، وتشد الأسلوب إلى مبدعه طوراً، وإلى متلقيه طوراً آخر، وهكذا فقد حدث نوع من التداخل بين ما يختص به النقد الأدبي، وما يختص به البحث الأسلوبي، ومن ثم تداخلهما مع علم اللغة، وقد ساعد هذا التداخل على صياغة النقد الأسلوبي. ومن منطلق هذا التداخل تصوّر البعض أن الأسلوبية جاءت لتستولي على دور النقد الأدبي وحقوقه، والواقع أن هذا التصوّر بالإضافة إلى ظلمه للأسلوبية فإنه يحاول أن يضعها في خصومة حادة مع الاتجاهات النقدية الأخرى.

والحقيقة التي لا يمكن إغفالها استحالة وجود النقد الشامل، كما أنه من الصعب علينا أن نتوقف عند مفهوم واحد للنقد، لأن تطور العلوم والمعارف وتطور العقل البشري قد يمكننا من كشف جديد في مجال النقد بين الفترة والأخرى، مما يؤكد صعوبة التوقف عند منهج نقدي بعينه.

والواقع أن النقد حاول كثيراً أن يقترب من غيره من العلوم حتى يصنع منهجاً متكاملًا في النقد يمكنه من معالجة النص الأدبي، فالمنهج النفسي حاول الإفادة من الاتجاه اللغوي في كشف الأبعاد النفسية للأديب. والمنهج التاريخي حاول الاعتماد على علم الاجتماع في صياغة قوانينه، هكذا كانت محاولات النقد في توظيف العلوم المختلفة في دعم المناهج النقدية بغية الوصول إلى منهج نقدي شامل.

وهكذا فإن النقد "حاول أن يلتم بكل ما يحيط بالنص، وبكل ما في النص، وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية رافداً نقدياً يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها، فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة الذي تثبته. كلما تقدم بها الزمن بترائها التطبيقي في مجال الإبداع"^(١).

وقد قامت الأسلوبية بدور كبير في مجال التوصيف اللغوي للنص في محاولة منها توضيح الطريق وتمهيدها أمام النقد الأدبي، بغية تثبيت دعائمه وتقييم القيم الجمالية فيه. وقد قدمت الأسلوبية الكثير من الإنجازات وخاصة على الصعيد اللغوي، فقد فجّرت الأسلوبية الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة على جميع المستويات اللغوية، وهكذا فنحن نقف ضد من يقولون بعجز التحليل الأسلوبي عن استيعاب الخواص والظواهر اللغوية للنص الأدبي.

"وبهذا يمكن أن نعترف باستقرار الأسلوبية كنظرية أساسية ضمن نظريات أخرى- في دراسة النص عامة، وأسلوبه على وجه أخص، وإن كان هذا لا ينفي، من وجهة نظرنا أنها أقرب إلى الصحة من غيرها، باعتبار تركيزها على العمل ذاته، ولن يعيبها في هذا المجال إن تركت أبعاداً أخرى للعمل الأدبي تتعرض له مناهج نقدية أخرى. فليس من هم الأسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه -مثلاً- كما أنها لا تتدخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة. وهي أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى كتلك التي ترى في الأدب تمثيلاً لتجربة بشرية، أو التي ترى فيه نقداً للحياة، أو تلك التي ترى فيه فناً لافناً، أو تلك

(١) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٣٧٩.

التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من حسن أو قبح^(١).

ثانياً : الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي :

لقد عانت البلاغة القديمة من الجمود فترة طويلة من الزمن، وقد ساهمت الدراسات النقدية القديمة في صياغة الأشكال الأدبية الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية بما وضعت من قوانين صارمة أصبح الخروج عليها يشكل مخالفة للمألوف، ولذلك لم يكن للأسلوب ذلك الوجود المستقل المتميز الذي يعكس شخصية المبدع.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نعدم نقاطاً مضيئة في عالم البلاغة قد أخذت الأسلوب بعين الاعتبار، وإن كانت تتميز بمحدودية تناولها للأسلوب في حدود المعرفة السائدة في تلك الفترات.

وعلى الرغم من بدائية تلك النظرة الأسلوبية وعدم تبلورها، إلا أنها حملت بذور النظر الأسلوبي الذي تطور شيئاً فشيئاً حتى بلغ مرحلة النضج في نظرية النظم التي صاغها عبد القاهر الجرجاني، حيث نلمس تشابهاً واضحاً بين المنهجية الأسلوبية التي صاغها عبد القاهر، ونظريات الأسلوب الحديث.

"وقد وجدت كلمة الأسلوب مجالاً طيباً في الدراسات القديمة، خاصة في مباحث الإعجاز القرآني، التي استدعت بالضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز، وتفاوت هذا المفهوم ضيقاً واتساعاً من باحث إلى آخر"^(٢).

ومن هؤلاء الذين نجد في كتاباتهم بذوراً للنظر الأسلوبي (ابن قتيبة) فقد تميز ابن قتيبة بربطه اللافت بين الأسلوب وطرق أداء المعنى على اعتبار أن لكل مقام مقالاً، وهو يرجع تعدد الأساليب إلى اختلاف المواقف، وطبيعة الموضوع، ومن ثم إلى مقدرة المتكلم.

ونلمس في كلامه محاولة للربط بين الأسلوب والنص الأدبي كله، إذ إنه يقصر كلامه على الجملة الواحدة، يقول: "فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً من نكاح أو حمالة، أو تحضيض، أو صلاح، أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واحد بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى

(١) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٣٧٩.

(٢) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص ٣٥٣.

يغرض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد، وجلالة المقام".^(١)

أما عبد القاهر الجرجاني فإن القضية الأساسية لديه هي التفرقة بين مستويات الكلام البشري والإلهي المعجز، ولا تتم هذه التفرقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار (مستوى الكلام الأدبي) ومميزاته. ومن خلال التفرقة بين اللغة والكلام يمضي عبد القاهر ليؤسس نظرية (النظم) التي يميز على أساسها بين كلام وآخر، فعلى مستوى (النظم) تتحقق للمتكلم الحرية المتاحة له داخل قوانين اللغة.

وهكذا فقد كان عبد القاهر "على وعي تام بالفارق بين (اللغة) و(الكلام)، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السويسري فرديناند دي سوسير، وطوره تشومسكي في تفرقته بين (الكفاءة) و(الأداء)، وأن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر (النظام) القار في وعي الجماعة الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية، أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه"^(٢).

ويرى عبد القاهر أن الدور الأساسي في عملية النظم يعود إلى المتكلم، إذ إن قوانين النحو المعيارية هي قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام، ولا تؤدي إلى تفاضل في مستويات الكلام، إن دورها يقتصر على تحديد معايير الخطأ والصواب، ولكن الفارق بين مستوى كلام ومستوى كلام آخر يعود إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة، وإعادة تشكيلها، أي إلى (النظم) الذي يفرق بين الكلام.

ويرجع عبد القاهر القدرة على النظم إلى المقدرة العقلية للمتكلم التي لا تقتصر على مجرد العلم باللغة، وتتمثل براعة المتكلم في القدرة على الانتقاء التي تمكنه من الاختيار بين الإمكانيات المختلفة المتاحة له.

أما الباقلاني فقد تأثر كثيراً بالخطابي والرماني وكلاهما معاصر له. ويرى الدكتور إبراهيم خليل أن النقاد العرب قد أغفلوا أبا بكر الباقلاني، ولم يلتفتوا إلى جهوده النقدية المتمثلة في كتابه (إعجاز القرآن)، على الرغم من تأثيره الكبير فيمن جاؤوا بعده، إذ يرى الدكتور إبراهيم أن أساس نظرية النظم التي صاغها عبد القاهر مستقاة من كتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني، يقول متحدثاً عن أهمية كتاب (إعجاز القرآن) "ويكفي أن نعلم ما أحدثه من أثر في عبد القاهر الجرجاني وكتابه "دلائل الإعجاز" للتدليل على قيمته الأدبية والنقدية،

(١) ابن قتيبة، عبد الله بن هسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد صقر، طبعة دار إحياء الكتب العربية - القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٠-١١.

(٢) أبو زيد، نصر: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، ١٩٨٤، العدد الخاص بالأسلوبية، ص ١٣.

فصلب نظرية (النظم) التي جاء بها عبد القاهر موجود في كتاب (إعجاز القرآن)، وما فعله عبد القاهر في الدلائل إعادة قراءة لمنهج الباقلاني في الكلام على القرآن الكريم وإعجازه^(١). أما الأسلوب كما عالجها الباقلاني هو (المظهر اللفظي للنص)، فقد كان تحليله للنصوص التي تناولها قائماً على دراسة الجانب اللفظي والتركيب، وما يعرض للكلام من أساليب التناسب والاتساق والتركيب، وهذا ما يتم تناوله في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تعتمد الوحدة في النص، والملاءمة بين الألفاظ، ومعرفة الأسلوب الشخصي للكاتب. ومن هنا يأتي تميز أسلوب القرآن الكريم الذي يمثل المظهر اللفظي للكلام الإلهي، بحيث لا يشاركه في هذا الأسلوب كلام آخر.

ويرى الباقلاني أن التشابه بين شاعرين من حيث الطريقة لا يمكن أن يقع أبداً، لأن الأسلوب الشخصي للكاتب يعكس صفاته الذاتية الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد، يقول الباقلاني "فإنه لا يخفى على أحد أن يميز سبك أبي فراس من سبك ابن الرومي، أو سبكه من سبك البحتري، ولا يخفى على أحد أن يميز بين شعر جرير والأخطل، فلكل منهج معروف، وطريق مألوف"^(٢).

وقد تحدث الباقلاني عن الأسلوب العصري، وهي الطريقة التي تميز كتاب عصر من العصور، وعلى هذا الأساس، فإن الكتاب قد يتقاربون في أساليبهم وفق ما يمليه الأسلوب الشائع في تلك الفترة التي عايشوها، يقول "ولا يخفى على الرجل في زماننا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته، ومن جاء بعده، حتى أنه ليشتبه عليه بين رسائل ابن العميد ورسائل أهل عصره، ومن برع بعده في صناعة الرسائل وتقدم في شأوها"^(٣). واللافت أن ما قاله الباقلاني من وصف لطريقة الشاعر مقارب لما يقال الآن في الأسلوب في عصرنا الحاضر.

وعلى الرغم من النظرة الجزئية التي تميز بها النقد الأدبي في تلك الفترة والتي اقتصر على معالجة البيت الواحد في القصيدة، إلا أنه قد برزت النظرة الشمولية في معالجة النص عند العديد من البلاغيين من خلال أعمالهم ومؤلفاتهم النقدية كما في كتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني، إذ يؤكد في كتابه على النظرة الشمولية للقرآن الكريم، وأن سبب إعجازه هو ما يتكرر فيه من خصائص الرشاقة والأسلوب.

(١) خليل، إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص، طبعة دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص ١٧.

(٢) الباقلاني، محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، طبعة دار المعارف- القاهرة، ط١، ١٩٦٣، ص ١٠٤.

(٣) نفسه، ص ١٠٤-١٠٥.

وقد أكد عبد القاهر على النظرة الشمولية للنص والتي تمكن القارئ من الوقوف على جمالياته، "فهو -في نظره- لا يستطيع أن يحكم على المزية فيه من قراءة البيت، أو الأبيات الأولى، وإنما يقتضيه هذا النظر والانتظار حتى يقرأ بقية الأبيات.

وقد لا يستطيع أن يقف على أسرار النص ما لم يستفرغ جهده في تأمل القطعة الأدبية كاملة، وبعد ذلك يستطيع أن يبين المزايا التي تجعله يقف على ما فيها من براعة النقش أو جودة التصوير والتعبير"^(١).

وضياء الدين بن الأثير في كتابه (المثل السائر)، فقد أنكر ما ذهب إليه الجمهور من استقلالية البيت الشعري عن غيره، كما أنكر إعابتهم للتضمنين.

أما حازم القرطاجني فقد تميز عن البلاغيين بنظرة أكثر شمولاً للنص تميزه عن غيره من أهل النظر في علوم البلاغة، فهو أول من قسم القصيدة العربية إلى فصول رغم أن لها أحكاماً في البناء. وأول من أدرك الصلة الرابطة بين مطلع القصيدة وما سماه بالمقطع وهو آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير والنهائي عن القصيدة "وكان حازماً أدرك ببديهيته صلة ما بين خاتمة النص والتدرج الداخلي للمعاني، فلا يجوز -في رأيه- أن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولد عن مجمل الانطباعات الخاصة بفحوى القصيدة"^(٢).

وهكذا فقد شكّل وجهة نظر في الاستهلال والخاتمة على اعتبار مراعاة شعور القارئ، فلا يجدر في رأيه مفاجأة القارئ بنظرة الشاعر غير المتوازنة في تشكيله للنص مما ينتج عنه أحاسيس متناقضة.

ومن النقاد الذين نلمح لديهم ملمحاً أسلوبياً في معالجاتهم النقدية ابن رشيق، الذي ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج، وعذوبة النطق، وقرب الفهم، يقول: "قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخرج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، وهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سامعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فهم سامعه، فإذا كان متافراً متبايناً عسر حفظه، وتقل على اللسان النطق به، ومجّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"^(٣).

(١) خليل، إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص، ص ٥٥.

(٢) نفسه، ص ٥٧.

(٣) القيرواني، ابن رشيق: العمد في صناعة الشعر ونقده، تحقيق ونصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، طبعة

السعادة- مصر، ط ١، ١٩٠٧، ج ١، ص ١٧١-١٧٢.

أما ابن خلدون فقد تناول الأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه، وقد اتخذ الأسلوب لدى ابن خلدون شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة التي تميز كل مجتمع من المجتمعات، بحيث يمكننا التوصل إلى العوامل المشتركة التي تميز أفراد مجتمع ما عن سواهم من خلال دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد مجتمع هذه الظاهرة، وفي هذا يقول ابن خلدون: "وأما ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه، وتنظيم التراكيب فيه بالجمال وغير الجمال، إنشائية، وخبرية، اسمية وفعلية، متفقه وغير متفقه، مفصولة وموصولة، على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكانة كل كلمة من الأخرى، يعرفك فيه ما تستفيد به بالارتياض في أشعار العرب من القالب الكلي المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها، فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه، أو المنوال الذي ينسج عليه فإن خرج من القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً... وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب"^(١).

(١) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. إحسان عباس، طبعة دار الثقافة - بيروت، ط ١، ١٩٥٧، ج ٢، ص ٤٧٤-٤٧٥.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية على مستوى اللغة

المستوى التركيبي
أولاً : الأساليب الإنشائية الطلبية
ثانياً : الأساليب الخبرية
ثالثاً : الضمائر

مستوى الصورة :
أولاً : التشبيه
ثانياً : الاستعارة
ثالثاً : الكناية
رابعاً : الطباق والمقابلة

مستوى الموسيقى :
أولاً : الموسيقى الخارجية
ثانياً : الموسيقى الداخلية

المستوى التركيبي

أولاً : الأساليب الإنشائية الطليبية :

ينقسم الكلام من حيث معناه إلى خبر وإنشاء.

أما الخبر، فأهل اللغة يعرفونه بأنه كلام، يتم من خلاله إفادة المخاطب أمراً ما، قد يكون في الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، وهو قابل للتصديق، أو التكذيب، وقد يكون هذا الخبر ممكن الحدوث، أو جائز، أو ممتنع الحدوث، وسنفضل القول في الخبر فيما بعد إن شاء الله.

أما الإنشاء، فهو كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه ليس لمدلول لفظه وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه قبل النطق به^(١). والإنشاء ضربان طلب، وغير طلب . وما يعنينا في هذه الدراسة هو الأساليب الإنشائية، وسنحاول دراستها من خلال شعر أبي فراس الحمداني، ونتبين دلالتها الفنية، وعلاقاتها على مستوى المعنى، وعلاقته بالشاعر، وخصوصاً الأساليب الإنشائية التي شكّلت بالنسبة له مادة الصورة وأساليب التعبير.

النداء :

النداء من الوجهة البلاغية :

يعرّف النداء بأنه التصويت بالمنادى لإقباله عليك^(٢)، وأحرف النداء وأدواته ثمان [الهمزة، (أي)، و(يا)، و(أيا)، و(هيا)، و(أ)، و(أي)، و(وا)]^(٣).

وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان :

١. الهمزة، وأي، لنداء القريب.
٢. والأدوات الست الأخرى لنداء البعيد و" أيا وهيا موضوعان لنداء البعيد، وقد يُنزل غير البعيد، وهو الحاضر منزلة البعيد لكونه نائماً، أو ساهياً حقيقة، فيُجعل كل واحد من النوم والسهو بمنزلة البُعد في إعلاء الصوت، لتتزيل المنادى منزلة ذى غفلة، لعظم الأمر

(١) انظر : ابن فارس ، أحمد بن فارس: الصحاح في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشوملي، طبعة مؤسسة أ.بدران، بيروت، ط١، ١٩٦٤م، ص١٧٩. انظر : السكاكي : مفتاح العلوم ، نعيم زرزور ، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص١٦٣. انظر : القزويني : التلخيص ، ضبط و شرح : عبد الرحمن البرقوقي، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت، ط٢، ١٩٣٢م، ص٣٨.

(٢) التفنازي : شروح التلخيص، طبعة مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، ج٢، ص٣٣٣.

(٣) نفسه، ج٢، ص٣٣٣-٣٣٤.

المدعو له، حتى كأن المنادى غافل عنه مقصراً لم يحظ بما هو حق له من السعي والاجتهاد الكلي، فيستعملان له، فنقول مثلاً هيا فلان تهيأ للحرب عند حضوره^(١).
 "وقد يُنزل البعيد منزلة القريب، ويستعملان فيه تنبيهاً على أنه حاضر في القلب، لا يغيب عنه أصلاً حتى صار كالمشهود الحاضر"^(٢).

وقد يخرج النداء إلى أغراض بلاغية متنوعة، من الصعب حصرها هنا، وهذا ما سنحاول تلمسه في دراستنا لشعر أبي فراس، من أجل استجلاء هذه المعاني، وبيان قيمتها البلاغية على مستوى المعنى، وعلاقة ذلك بالحالة النفسية والشعورية للشاعر.

أسلوب النداء في ديوان أبي فراس الحمداني :

يبرز النداء ظاهره أسلوبية بارزه في ديوان أبي فراس الحمداني، وأول ما نلاحظه من خلال تقصينا لأساليب النداء في ديوانه، أن أدوات النداء لم تكن تتردد بمستوى واحد، فقد جاءت أداة النداء (يا) بشكل لافت للنظر في ديوانه، ثم جاءت بعدها أداة النداء (أيها)، وأداة النداء المحذوفة لتحلّ المرتبة الثانية إذ وردتا في ديوانه بنسب متقاربة، ومن أدوات النداء التي يُكثر من استخدامها كذلك (الهمزة) .

وتعكس ظاهرة النداء في ديوانه مدى علاقته بالآخر (المنادى) وهو الذي يتوجّه إليه أبو فراس بالخطاب، فهذه العلاقة تنعكس على شعر الشاعر، وتترجم من خلال اللغة، لتكون تعبيراً صادقاً عن أبعاد تلك العلاقات.

وبناءً على ما سبق سوف تتمحور دراستنا لأسلوب النداء في ديوان أبي فراس، حول تقسيم موضوعات شعره تبعاً للمنادى، آخذين بعين الاعتبار علاقة أسلوب النداء بالشخص الذي يتوجّه إليه الشاعر بالخطاب.

(١) الفتازان: شروح التلخيص، ج٢، ص ٣٣٤ .

(٢) نفسه، ج٢، ص٣٣٤.

أولاً : النداء مع سيف الدولة

لقد كان سيف الدولة المنادي الأول في شعر أبي فراس، وتعكس لنا أساليب النداء الموجهة إليه العلاقة المتميزة التي تربط بينهما بشكل واضح، كما تعكس أيضاً الإعجاب والتقدير والإكبار الذي يحمله الشاعر لابن عمه، الذي يمثل له صورة المثل الأعلى، فمن خلال صورة المنادي التي رسمها الشاعر لسيف الدولة، نلمس ملامح الرمز، والمثال، والأسطورة، إذ يبرز التضخيم، والمبالغة كعنصرين أساسيين من عناصر تلك الصورة، وذلك انعكاساً لعظم المكانة التي يحتلها سيف الدولة في نفس الشاعر.

والمنتبج لأسلوب النداء في أشعار أبي فراس الموجهة إلى سيف الدولة، يلحظ أن الشاعر لم يتوجه إلى سيف الدولة بالنداء من خلال اسمه (علي)، أو لقبه (سيف الدولة)، والواقع أن استخدام اسم سيف الدولة ولقبه في نداءات أبي فراس الموجهة إلى سيف الدولة، تُعدُّ من الظواهر اللافئة التي لا نشهدها في نداءاته الأخرى، فنراه يناديه قائلاً :

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------|
| (١) يا أيها الملك الذي | أضحى لذيل المجد ساحب |
| (٢) يا باذل النفس والأموال مبتسماً | أما يهولك لا موت ولا عدم |
| (٣) يبكي الرجال وسيف الدين مبتسم | حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جيل |
| (٤) أيا سيداً عمّتي جوده | بفضلك نلتُ السنا والسناء |

والملاحظ أن المنادي في الأشعار السابقة هو (سيف الدولة) ولكنه ناداه بـ (يا أيها

الملك)، (يا باذل النفس)، (يا جيل)، (أيا سيداً)، وكلها تحمل معنى الإكبار والتفخيم الذي يصل إلى حد المبالغة كما أشرنا، إذ يناديه بـ (يا جيل) كناية عن شدة تحمّله.

ويدعم الشاعر منادياته تلك بأوصاف تعمق نظرة الإعجاب التي يحملها (لسيف الدولة) فيصوره بأنه (أضحى لذيل المجد ساحب) و(عمّتي جوده) وكذلك يصوره مبتسماً في أصعب المواقف، وهذا طبعاً من قبيل المبالغة التي يقصد الشاعر من خلالها إلى توضيح المفارقة بين سيف الدولة والرجال العاديين، قائلاً :

(١) ديوانه، ص ٢٩.

(٢) ديوانه، ص ٢٩٩.

(٣) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٤) ديوانه، ص ١٧.

(يبكي الرجال وسيف الدين مبتسم)^(١)، (يا باذل النفس والأموال مبتسماً)^(٢)، ويدعم ذلك بأساليب الاستفهام التي تحمل معنى الإعجاب الذي يصل حدّ الذهول (أما يهولك لاموت ولاعدم؟)^(٣)، (حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جبل؟)^(٤).

والملاحظ في أساليب النداء تلك، هو استخدام أداتي النداء (يا) و(أيا) حيث تُستخدمان لنداء البعيد، على الرغم من قرب سيف الدولة من الشاعر مكانياً، وقد يكون السبب في ذلك هو المكانة العظيمة التي يحتلّها سيف الدولة في قلب الشاعر وعقله. كما يمكننا أن نرجع عدم مناداة الشاعر لسيف الدولة باسمه أو لقبه للسبب ذاته، وهو علو مكانة سيف الدولة لدى أبي فراس، وقد ينطبق هذا على المناديات التي لا تتأدى باسمها مباشرة أحياناً، وذلك بهدف التعظيم والإكبار، فقد نادى الله تعالى الرسل بأسمائهم "أما نداء الرسول عليه السلام، فقد لاحظ الزمخشري أنه لم يناد باسمه كما نودي غيره من الأنبياء عليهم السلام، وذلك تشريفاً له، رفعاً لمحلّه"^(٥).

وهكذا فقد نتجنب مناداة بعض الأشخاص باسمهم، نظراً لمكانتهم العالية بالنسبة إلينا، فنخاطبهم من خلال صفات معينة تفيد الإكبار والتمجيد، وهذا هو موقف أبي فراس من سيف الدولة، إذ ناداه من خلال صفات يعبر عن خلالها عن حبه له، واعتزازه به، (يا أيها الملك)، (يا باذل النفس) وهكذا.

وظل سيف الدولة من أبرز الأشخاص الذين توجّه إليهم أبو فراس بنداءاته، في مرحلة أسره كذلك، لكن العلاقة بينهما في تلك المرحلة اتخذت أبعاداً جديدة، وانعكس هذا على النداء أيضاً، فقد رأينا كيف أن أسلوب النداء في أشعاره الموجهة إلى (سيف الدولة) قبل الأسر قد عبّرت عن توطّد العلاقة بينهما، وتميزها بالحميمية والإكبار، ولكن الصورة تتقلب وتسترزع في روميّاته، ففي تلك المرحلة تتخذ علاقاته مع الآخر بعداً مختلفاً عنها قبل الأسر، فقد كان رفض سيف الدولة افتداء أبي فراس إلا في فداء عام بمثابة الصدمة له. فبعد أن كانت صورة (سيف الدولة) راسخة ثابتة في مُخيّلته، تمثّل المثل الأعلى والرمز نراها الآن وقد أخذت تتأرجح في مُخيّلته بين صورة الخاذل، وصورة صاحب الفضل والأب، وتبعاً لذلك يتغير الهدف من أسلوب النداء ويتخذ النداء كذلك بُعداً آخر ومعنى آخر، فنرى النداء الموجه إلى

(١) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٩٩.

(٣) ديوانه، ص ٢٩٩.

(٤) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٥) أبو موسى، محمد حسنين: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، طبعة دار الفكر العربي، ص ٣١٤.

سيف الدولة في روميّات الشاعر، يحمل معنى الشكوى، والعتب على ذلك العزيز الذي تخلى عنه، كما يحمل معنى الرجاء والاستعطاف، فنراه يقول :

أسيف العدى وقريع العرب علام الجفاء وفيم الغضب؟ (١)

ونراه يناديه مستعطفاً معاتباً :

يا من يحاذر أن تمضي علي يد مالي أراك لبيض الهند تسمحي بي؟ (٢)

ويناديه كذلك مستعطفاً راجياً :

فيا ملبسي النعمى التي جل قدرها لقد أخلفتك تلك الثياب فجدد (٣)

وفي بعض الأحيان كان نداؤه إلى سيف الدولة يحمل معنى العتاب الصريح، والتعريض المباشر، فنراه يناديه قائلاً :

يا تاركي إني لذك رك ما حييت لغير تارك (٤)

ويقول كذلك معرضاً :

إليك أشكو منك يا ظالمي إذ ليس في العالم مغد عليك (٥)

وما يلاحظ في هذه الأشعار، أن أبا فراس في روميّاته يتجنب ذكر اسم (سيف الدولة) أو لقبه في أشعاره، تماماً كما هو الحال في أشعاره الموجهة إلى (سيف الدولة) قبل الأسر، وقد يكون السبب هو احتفاظ الشاعر لسيف الدولة بتلك المكانة العالية، على الرغم من البعد والجفاء، فنرى المنادى هنا (سيف العدى) (قريع العرب)، إذ يعكس هذا النداء استمرارية إعجاب الشاعر بسيف الدولة وإكباره، على الرغم من العتاب الموجه إليه من خلال أسلوب الاستفهام (علام الجفاء؟ وفيم الغضب؟) (٦). ويدعم ذلك الإكبار المتبقي في نفس الشاعر تجاه (سيف الدولة) استخدامه لأداة النداء (الهمزة) التي

(١) ديوانه، ص ٢٤.

(٢) ديوانه، ص ٦٢.

(٣) ديوانه، ص ٩٨.

(٤) ديوانه، ص ٢٣٦.

(٥) ديوانه، ص ٢٣٦.

(٦) ديوانه، ص ٢٤.

تستخدم لنداء القريب، على الرغم من البُعد القائم بينهما مكانياً وهذا دليل على أنه ما زال يعزّه ويكبره.

وفي الأبيات السابقة، تعكس صورة المنادى محاولة أبي فراس تذكير (سيف الدولة) بأنه غير ناس لفضله عليه، فيناديه من خلال تلك الأفضال، في محاولة منه لإستعطافه، فيقول :

(يا من يحاذر أن تمضي عليّ يد) ^(١)، (يا ملبسي النعمى التي جلّ قدرها) ^(٢)

ويعزّز الشاعر نداءاته بأسلوب الاستفهام الذي يحمل معنى الاستعطاف المقترن بالعتاب (مالي أراك لبيض الهند تسمح بي؟) ^(٣)، ويقول (لقد أخلقت تلك الثياب فجدد) ^(٤)، فأسلوب الأمر هنا، يحمل معنى الدعاء المقترن بالرجاء، وذلك عندما يتوجّه به المرء إلى من هو أعلى منه قدراً.

وعندما يشعر أبو فراس بعدم جدوى أسلوب الاستعطاف، فإن النداء في تلك المرحلة، يعبر عن العتاب الصريح، الذي يصل حد التعريض، من خلال استخدام صيغة اسم الفاعل، (تارك) و(ظالم)، في قوله : (يا تاركى)، (يا ظالمى)، بعد أن كان المنادى (سيف العدى)، (قريع العرب)، (يا ملبسي النعمى).

وللنداء في ديوان الشاعر أبعاد مختلفة، فهناك النداء على مستوى الواقع، إذ يتخذ النداء بُعداً واقعياً، فينادى البعيد بأدوات النداء الخاصة بنداء البعيد، بينما يُنادى القريب بأدوات النداء الخاصة بنداء القريب، وعندها يُنزل كل شخص منزلته من حيث القرب والبُعد. وهناك النداء على مستوى النفس والشعور، وعندها يتجاوز الشاعر الواقع، ليعبر عن النداء ليس من خلال قوانينه الموضوعية له، وليس من خلال الواقع الذي يحكمه من حيث البعد والقرب، ولكن من خلال شعوره بالأشياء والأشخاص، ومكانتهم بالنسبة إليه، ونظراته إليهم، فينادي القريب بأدوات النداء للبعيد فيُنزله منزلته لغرض التحبيب والإكبار، ويُنادي البعيد بأدوات النداء للقريب ويُنزله منزلته، انعكاساً لقرب المنادى من الشاعر من ناحية نفسية، وإن كان بعيداً عنه مكانياً.

وفي ندائه لسيف الدولة في مرحلة ما قبل الأسر، نلمس ذلك البُعد الشعوري واضحاً في ندائه له ، (أيا سيداً)، (يا أيها الملك)، فعلى الرغم من قُرب الشاعر منه مكانياً إلا أنه أنزله منزلة البعيد في أشعاره قبل الأسر إكباراً له، وكذلك في بداية أسره، إذ أنزله منزلة القريب وهو بعيد عنه للسبب ذاته (أسيف العدى)، أما فيما بعد عندما وصل موقف سيف الدولة من

(١) ديوانه ص ٦٢

(٢) ديوانه، ص ٩٨.

(٣) ديوانه ص ٦٢

(٤) ديوانه ص ٩٨

أبي فراس حدّ التخلّي والجفاء، يتلاشى البُعد الشعوريّ في ندائه، ليحلّ محله البُعد الواقعيّ، ولتطغى أداة النداء (يا) لنداء البعيد على ندائه لسيف الدولة، الذي أصبح بعيداً عنه مكانياً، وشعورياً أيضاً، إذ يناديه بـ (يا ظالمي)، (يا تاركي).

ثانياً : النداء الذي توجه به الشاعر إلى أصدقائه :

لقد توجه الشاعر إلى أصدقائه وهم أحياء من خلال رسائله وقصائده الإخوانية، وتوجه إليهم بالنداء كذلك من خلال مرثياته بعد أن فارقوا الحياة. وتغلب أداة النداء (يا) على أدوات النداء الأخرى في رسائله الإخوانية فنراه يقول :

يا أخي يا (أبا زهير) ألي عندك عونٌ على الغزال الغرير؟! ^(١)

وكذلك كان يعتمد أداة النداء المحذوفة في ندائه تلك فيقول :

إني عليك (أبا حصين) عاتبٌ والحزُّ يحتمل الصديق ويصبر ^(٢)

ويقول كذلك :

(أبا الحصين) وخير القول أصدقه أنت الصديق الذي طابت مفاخره ^(٣)

والواقع أن أسلوب النداء في إخوانياته يعكس العلاقة الحميمة بين الشاعر والمنادي، إن أداة النداء تلك، أو لنقل أسلوب النداء، ما هو إلا انعكاس لمحاولة الشاعر استحضار ذلك الصديق، ورغبته في القرب منه، وفيه عتاب لا يُفسد للصدقة ودّاً.

والملاحظ أن أبا فراس في أشعاره تلك كان يُنزل المنادي منزلته الحقيقية من حيث البُعد المكانيّ متكلماً على أداة النداء (يا) الخاصة بنداء البعيد، على اعتبار ذلك البُعد المكانيّ الفاصل بينه وبين من يرسل إليه بقصيدته الإخوانية، بينما كان يُهمل تلك الأداة أحياناً أخرى ويجعلنا نستشفها من خلال السياق، وإذا حذف حرف النداء نرى الزمخشريّ يلحظ في هذا الحرف معنى التقريب والملاطفة يقول تعالى : ﴿يُؤَسِّفُ أَنْغْرَضُ عَنْ هَذَا﴾... حذف منه حرف

(١) ديوانه، ص ١٧٩.

(٢) ديوانه، ص ١٥٩.

(٣) ديوانه، ص ١٧٤.

النداء لأنه منادى قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب له وتلطيف لمحلّه^(١)، ونرى معنى التقريب والملاطفة في حذف أداة النداء عندما توجه الشاعر بالنداء (لأبي الحصين) حاذفاً أداة النداء. ولما اعتمد أداة النداء (الهمزة) الخاصة بنداء القريب في قصائده الموجهة إلى أصدقائه، كما نرى في ندائه إلى أبي العشائر، يقول :

أ(أبا العشائر) إن أسرت فطالما أسرت لك البيض الخفاف رجالا^(٢)

فقد أنزل الشاعر (أبا العشائر) منزلة القريب ليشره بقربه منه، ومكانته عنده، فهو في القلب على الرغم من بعده المكاني عنه، ولكنه قريب من النفوس، والواقع أن النداء هنا يحمل رغبة الشاعر في مواساة أبي العشائر في أسرته، والتخفيف عنه، من أجل ذلك اعتمد على أداة النداء (الهمزة)، وأنزله منزلة القريب، إمعاناً في إشعاره بقربه منه ومواساته له. أما في مراثياته التي توجه بها إلى أصدقائه يعزيهم بوفاة أقربائهم، والتي توجه بها إلى أصدقائه بعد أن فارقوا الحياة، فقد بدت المفارقة واضحة في استخدام أداة النداء في المراثيات التي توجه بها إلى الفقيد بذاته، إذ تبرز أداة النداء (الهمزة) بشكل لافت للنظر على الرغم من موت ذلك الصديق وبعده عن الشاعر، إلا أنه يستخدم في ندائه أداة النداء (الهمزة) التي تستخدم لنداء القريب، فقد أنزل الشاعر صديقه الفقيد منزلة القريب تعبيراً عن شدة ألمه وتحسره على فراقه، وتعبيراً عن عدم نسيانه، ومدى قربيه منه حتى بعد الموت، يقول :

أ(أبا العشائر) لا محلك دارس بين الضلوع ولا مكانك نازح^(٣)

ويقول :

أ(أبا المُرَجِي) غير حزني دارس أبداً عليك وغير قلبي سال^(٤)

وتأتي أداة النداء (الهمزة) لنداء القريب منسجمة تماماً مع المعاني التي عبر عنها الشاعر في إلحاحه على (أسلوب النفي) الذي عزز به ندائه، فالهدف من أساليب النفي تلك (لا محلك دارس)، (ولا مكانك نازح)، (غير حزني دارس)، (غير قلبي سال)، الهدف منها هو التأكيد على تعلق الشاعر بالفقيد، ونفي نسيانه له والتأكيد على قربيه منه، ومكانته لديه ويؤكد

(١) أبو موسى، محمد حسنين: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص ٣١٤-٣١٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٤٢.

(٣) ديوانه، ص ٧٥.

(٤) ديوانه، ص ٢٧٧.

معنى هذا القرب، قول الشاعر : (بين الضلوع) وكذلك استخدام أداة النداء (الهمزة)، وإنزال الصديق المقفود منزلة القريب، تأكيداً على قربهِ إليه، وحزنه عليه.

أما في المراثيات التي توجّه بها إلى أصدقائه، يعزيهم بوفاء أقرّبائهم فتختفي أداة النداء (الهمزة)، ليحلّ محلّها أداة النداء (يا)، إذ ينزل الشاعر الشخص الذي يتوجّه إليه بالتعزية منزله الحقيقية من حيث البعد المكاني.

ومن أهم الأشخاص الذين خاطبهم الشاعر في موضوع العزاء (سيف الدولة)، الذي كتب إليه قصيدة من الأسر يعزيه فيها بأخته زوجة سيف الدولة :

يا مفرداً بات يبكي لا مُعينَ له أعانك الله بالتسليم والجَلَدِ (١)

وكذلك كتب إليه من الأسر يعزيه بابنه (أبي المكارم) :

يبكي الرجال و(سيف الدين) مبتسم حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جبل؟! (٢)

وتبرز أداة النداء (يا) بشكل ملحوظ في قصائده، التي توجّه من خلالها بالتعزية إلى سيف الدولة من أسره، وقد أنزل (سيف الدولة) منزلته الحقيقية من حيث البعد المكاني، مستخدماً أداة النداء (يا) المستخدمة في نداء البعيد، ونستطيع أن نحلل هذه المفارقة في استخدام الشاعر لأداة النداء (الهمزة) في نداء الفقيّد على الرغم من بعده عنه، بينما يستخدم أداة النداء (يا) في نداء الذي يتوجّه إليه بالتعزية وهو بعيد عنه مكانياً أيضاً، بأن الشاعر عندما يتوجّه للفقيّد يكون أشد تأثراً، وأكثر تألماً، وأكثر حاجة إلى التعبير عن مكانة ذلك الفقيّد بالنسبة إليه، من أجل ذلك يلجأ إلى إنزاله منزلة القريب، مستخدماً أداة النداء (الهمزة).

والملاحظ في قصائده الموجهة إلى أصدقائه سواء أكانت رسائل إخوانية، أو مراثيات، هو بروز اسم المنادى بشكل واضح، ففي إخوانياته نرى المنادى (أبا زهير)، (ابن نصر)، (أبا الحصين)، (أبا العشائر)، وفي مراثياته نرى المنادى (أبا العشائر)، (أبا المرجي)، ولكن عندما يصل الأمر إلى سيف الدولة، نرى الصورة تتغير فعلى الرغم من أنه توجّه إليه بهذه الرسائل بهدف التعزية، كما توجّه إلى أصدقائه برسائله لأهداف أخرى وبمراثيات، وذكر أسماءهم فيها بصراحة، إلا أنه تجنّب ذكر اسم سيف الدولة أو لقبه في تلك الرسائل، فكان يناديه (يا مفرداً)، (يا جبل)، ويعكس هذا تميّز العلاقة بينهما، إذ انعكس هذا على اللغة التي خاطبه من خلالها، إذ كانت متميزة أيضاً، تختلف عن اللغة التي خاطب الآخرين بها، لذلك فقد لجأ إلى ندائه

(١) ديوانه، ص ١١.

(٢) ديوانه، ص ٢٤٥.

بصفات تعكس حبّه له، وإعجابه به، بدلاً من ندائه باسمه كما هو الحال مع أصدقائه العاديين الذين ناداهم بأسمائهم.

ثالثاً : نداء الشاعر إلى نفسه :

ومن أساليب النداء التي كان يلجأ أبو فراس إليها، تلك الأساليب التي توجّه من خلالها إلى نفسه ولكن بشكل غير مباشر أحياناً، وبشكل مباشر أحياناً أخرى، إذ لجأ الشاعر إلى التجريد لإيصال الفكرة التي يريدّها، والتجريد نوعان :

النوع الأول هو (المحض)، وهو " أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك" ^(١).

أما النوع الثاني من التجريد فهو (غير المحض)، وهو " الخطاب لنفسك لا لغيرك هو نصف تجريد، لأنك لم تجرد به عن نفسك شيئاً، وإنما خاطبت نفسك بنفسك كأنك فصلتها عنك وهي منك" ^(٢).

أما الهدف من التجريد فهو : إما : " طلب التوسّع في الكلام " ^(٣)، أو لكي يتمكّن الشاعر " من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطباً بها غيره، ليكون أعز وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه" ^(٤).

وفي نداءات أبي فراس التي توجّه بها إلى نفسه، نراه يعتمد أسلوب التجريد غير المحض، إذ يخاطب نفسه قائلاً :

ولمّا سمعت ضجيج النساء ء ناديت : (حار) ألا فاقصر! ^(٥)
أ(حارث) من صافح غافر لهن، إذا أنت لم تغفر؟!

ومن الواضح أن الهدف من استخدام هذا الأسلوب وهو التجريد (غير المحض) هنا، هو الفخر المباشر، إذ نرى الشاعر هنا في حالة مواجهة مع الذات، وحديث مع النفس، عندما تستثيره نخوته ومروءته، التي تأبى عليه أن يصمّ أذانه عن استغاثات النساء .

(١) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محي الدين عبد الحميد، ١٩٣٩م، ج ٢،

ص ٤٤٢. انظر : الإمام يحيى بن حمزة بن علي : الطراز، طبعة مؤسسة النصر، طهران، ج ٣، ص ٧٢ وما بعدها.

(٢) نفسه، ج ١، ص ٤٢٦.

(٣) نفسه، ج ١، ص ٤٢٣.

(٤) نفسه، ج ١، ص ٤٢٣.

(٥) ديوانه، ص ١٨٨.

وفي بعض الأحيان كان أبو فراس يعتمد نوعاً آخر من التجريد في نداءاته، إذ لم يخضع للنوع الأول من التجريد وهو (المحض) أي : "خطاب الغير وهو يريد نفسه " بل إنه جرّد أشخاصاً يوجّهون الخطاب إليه من خلال نداءاتهم، فنراه يقول :

بالمرج إذ أم بسام، تتأشـدني: "بنات عمك يا (حار بن حمدان)!"^(١)

ويقول كذلك :

غداة تتادينني الفوارس، والقنا تردُّ إلى حدّ الظُّبا كلّ ناكث^(٢)
"أحارث، إن لم تُصنِرِ الرمح قانيلاً ولم تدفع الجُلَى فلست بـ (حارث)"

فقد افتخر الشاعر بنفسه من خلال استجداد (أم بسام) به، وإشادة (الفوارس) بشجاعته وقوته. ولأسلوب التجريد أثر بلاغي ملموس في تأكيد فخر الشاعر بنفسه، إذ يقدّم الشاعر الفخر من خلاله، بأسلوب بلاغي يتحاشى فيه المباشرة، بحيث يأتي على لسان آخرين يمدحونه، ويستجدون بشجاعته، ويستغيثون به، ويكون بذلك قد أخرج الفخر من دائرة الغرور إلى دائرة المدح الذي يقرّه الآخر، ويعترف به، وهذا أبلغ من فخر الإنسان بنفسه بأسلوب مباشر.

ويعكس استخدام الشاعر للتجريد، محاولته تأكيد قوة حضوره في ذهن الآخر، فهو من خلال هذا الأسلوب غير المباشر في الحديث عن نفسه، يرينا نفسه في أذهان الآخرين، وقد تشكّل بصورة البطل المغوار الذي تستغيث به النساء أثناء المعركة، أو ذلك البطل المنجد الذي لن يعرف النصر طريقه إلى المعركة لولا وجوده.

ونتضخم (الأنا) لدى أبي فراس إلى درجة أننا نرى اسمه يتكرر في أشعاره بصورة لافتة للنظر، وهي ظاهرة لم نشهدها عند أحد من الشعراء بهذا التركيز، إذ نرى النداءات الموجهة إليه (حار)، (أحارث)، (يا حار بن حمدان)، وكذلك قول الفوارس : (لست بحارث). والملاحظ هنا هو دقة استخدامه لأدوات النداء، وصدق تعبيرها عن الموقف، ففي قوله :

بـ(المرج) إذ (أم بسام) تتأشـدني "بنات عمك يا (حار بن حمدان)!"^(٣)

(١) ديوانه، ص ٣٣٩.

(٢) ديوانه، ص ٦٨.

(٣) ديوانه، ص ٣٣٩.

يستخدم الشاعر في أسلوب النداء هذا أداة النداء (يا)، لنداء البعيد، وهي مناسبة تماماً للموقف الذي صورّه في هذا البيت، إذ تستغيث به امرأة، وتناشده وتستعطفه، مما يوحي ببُعده المكاني عن الموقع، أو غفلته عن الموقف، مما حدا بالمرأة أن تناشده وتستعطفه، وتستثير فيه النخوة، والمروءة الكامنة فيه، و (الكمُون) بُعْد واختفاء وغياب، وفي ندائها هذا محاولة منها إيقاظ ذلك الكامن، المختفي، الغائب، البعيد، وتحفيزه على الحضور والتجَلّي، وهذا يتناسب مع استخدامه لأداة النداء للبعيد(يا).

أما في قوله :

غداة تتاديني الفوارس والقنا تردُّ إلى حدّ الظُّبا كلّ ناكث (١)
"أحارث، إذ لم تُصنِرِ الرمح قانيّاً ولم تدفع الجَلَى فلست بـ(حارث)!"

في أسلوب النداء هذا، استخدم الشاعر أداة النداء للقريب (الهمزة)، والواقع أنها أداة مناسبة للموقف تماماً، فالشاعر ليس بعيداً عن أرض المعركة مكانياً ولا نفسياً، فهو موجود فيها جسداً وروحاً، فنذاؤهم له ليس نداءً لشخص غافل عن المعركة، أو هارب منها، بل على العكس، إنه نداء يعكس حواراً مباشراً بينه وبينهم، مما يؤكد تواجده معهم ، كما يعكس هذا النداء إعجابهم بحماسة وشجاعته التي تعودوها منه، والتي ارتبطت بالحارث، الذي لن يكون هو الحارث إذا لم يقم بهذا الدور الشجاع الذي اعتادوه منه، ومن هنا جاءت أداة النداء للقريب (الهمزة)، لتعبّر عن موقف القرب والمُعاشاة للمعركة والفرسان.

أما في قوله :

فلما سمعت ضجيج النساء ء ناديت : (حار) ألا فاقصر! (٢)
أ(حارث) من صافح، غافر لهن، إذا أنت لم تغفر؟

في هذا الأسلوب يستخدم الشاعر أداة النداء للقريب (الهمزة)، وأداة النداء (المحذوفة)، وهذا أمر طبيعي ما دام الشاعر يخاطب نفسه، وهي أقرب ما تكونه إليه، ومن هنا جاء استخدام أداة النداء للقريب(الهمزة) منطقياً، ما دام الشاعر في حالة حديث مع النفس، وكذلك استخدام أداة النداء المحذوفة، التي توحي بأنه لا فارق بين الإنسان ونفسه، مما حداً به إلى حذف أداة النداء، دلالة على تَوَحُّده مع نفسه، ودلالة على ضرورة السرعة في تنفيذ الأمر (ألا فاقصر)، ونلاحظ كذلك تكرار صيغة اسم الفاعل (صافح) (غافر) إمعاناً في الفخر، وبدل

(١) ديوانه، ص ٦٨.

(٢) ديوانه، ص ١٨٨.

استخدامه لهذه الصيغة (اسم الفاعل) على سرعة التنفيذ والآنية في التنفيذ، أي (صافح)، (غافر) الآن في هذه اللحظة، بخلاف استخدامه لصيغة الحاضر أو المستقبل للتعبير عن (الصفح) و (الغفران)، فلو قال (يغفر، سيغفر) أو (يصفح، سيصفح)، فإن هذا سوف يوحي بالتباطؤ أي (يغفر، سيغفر) فيما بعد، أما الأسماء المشتقة وخاصة اسم الفاعل والمفعول، تدل على (الحديث والتجدد ... لأنها إشارات مُحتملة بحدث في زمان مُقَيَّد ولكنها تسبح في السياق متوجهة معه حيث توجه زمانياً)^(١)

النداء في روميات أبي فراس:

وفي بعض المراحل التي مرَّ بها شعر أبي فراس، كان لأسلوب النداء وظيفة نفسية مُعيَّنة، إذ كان النداء بمثابة تلك الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر للتنفيس عن الألم الضاغط الذي يربح الشاعر تحت وطأته، وساعد على تأدية وظيفة النداء، وجود حرف المد (الألف) في الأداتين (أيا) و (يا) ، الذي يؤدي وظيفة التنفيس عن ألم الشاعر على أكمل وجه، مُتيحاً للآه أن تخرج وتمتد مع امتداد حرف المد.

وتبرز الوظيفة النفسية لأسلوب النداء أكثر ما تكون في روميات أبي فراس، وفي هذه المرحلة الحرجة من حياة الشاعر، إذ تتحول البطولة في حياته إلى ذكرى، وترتفع نبرة الشكوى والعتاب في شعره، فقد "تضافرت عوامل مختلفة على خلق الألم والحزن في نفس أبي فراس، فكان الأسر العامل الرئيسي في ذلك، حيث ابتعد عن أمه العجوز التي أحبها حباً جماً، وابتعد عن زوجته وأولاده، وأقاربه، وأصدقائه، ووطنه، كما ابتعد عن مبادئ الكرم والفروسية، والبطولة التي كان أبو فراس يتعشقها، وينهل من وريدها العذب، هذا بالإضافة إلى تأخر سيف الدولة في اقتدائه، وقد كان هذا الألم ذا أثر كبير في نفسيّة أبي فراس، فانبعثت أشعاره هذه عن الألم الذي ألَمَّ به"^(٢). وانعكاساً لذلك الألم كله، يتلوّن شعره في مرحلة الأسر بالشكوى، وتعلو نبرة الحزن والحسرة في أشعاره، يقول:

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها^(٣)

(١) الغدامي، عبد الله محمد : تشريح النص، طبعة دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٧م، ص ١٨.

(٢) عبد المهدي، عبد الجليل حسن : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٢٧٦ وما بعدها.

(٣) ديوانه، ص ٢٦٣.

وتتغير نبرة القوة التي تميز بها فخره بنفسه قبل الأسر، إلى نبرة الاستعطاف، والحزن، واليأس، بعد أن افتقد الأحبة، والأصدقاء، والرفيق الصادق، فيتعالى صوته بالنداء والتساؤل :

يا خليلي بالشام أفيقا هل تحسنان لي رقيقاً رقيقاً؟! (١)
وفي كل من تلك الظروف القاسية، يتخذ أسلوب النداء بُعداً آخر، ويصبح للنداء دور نفسي ذو أهمية بالغة في التنفيس عن ذلك الضغط الذي يحس به الشاعر بسبب ما يكابده من معاناة، إذ توجه من خلاله إلى كل من يشعر بحاجته إليه، شاكياً حاله، ومعاتباً لانتماً.

النداء الذي توجه به الشاعر إلى والدته:

ومن أهم الأشخاص الذين توجه إليهم أبو فراس بالنداء خلال أسره (والدته) إذ يؤدي النداء في روميّات أبي فراس الموجهة إلى (والدته) دوراً بارزاً للغاية، وتعكس أشعاره الموجهة إلى والدته مدى تعلقه بها، والواقع أن والدته الشاعر تحتل المرتبة الأولى في ديوانه من حيث عمق العلاقة التي تربطه بها، ففي أشعاره الموجهة إليها نشعر دائماً بالخصوصية التي تتميز بها هذه العلاقة، والتي تتسم بالحميمية والدفء، وتتفاقم هذه المشاعر وتتضخم خاصة مع بُعد المسافة والفراق، إذ يرزح الشاعر تحت وطأة الأسر والآلام، ولا يجد من يبتئ شكوها أعلى من والدته القريبة البعيدة، وهنا يؤدي النداء وظيفته على أكمل وجه، إذ يبدو النداء هنا متميزاً تماماً كتميز مشاعره تجاه والدته، ذلك التميز، الذي انعكس من خلال اللغة ومن خلال أسلوب النداء على وجه التحديد، فنراه يتوجه إليها شاكياً تارة :

يا أمّنا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها (٢)
يا أمّنا هذه مواردنا نعلّها تارة وننهلها

ونراه يتوجه إليها مسانداً مواسياً تارة أخرى، على الرغم من حاجته إلى من يسانده ويواسيه :

فيا أمّنا لا تعدمي الصبر إنه إلى الخير والنّجح القريب رسول (٣)
ويا أمّنا لا تحبطي الأجر إنه على قدر الصبر الجميل جزيل
ويا أمّنا صبراً فكل ملّمسّة تجلّي على علائها وتزول

(١) ديوانه، ص ٢٢٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٦٣.

(٣) ديوانه، ص ٣٥٣.

ويقول مواسياً لها أيضاً :

يَا أَمْتَا لَا تَحْزَنِي وَتَقِي بِفَضْلِ اللَّهِ قِيَّه (١)
يَا أَمْتَا لَا تَيَاسِي اللَّهُ أَطْوَافٌ خَفِيَّة

وفي أشعار أبي فراس الموجهة إلى والدته، يلفتنا اعتماده أداتي النداء (يا) و (أيا)، إذ تتسجم هاتان الأداتان مع غرض الشاعر من شكواه بسبب وجود حرف المد فيهما، والذي يسهم في وظيفة التنفيس عن الأم الشاعر كما أشرنا سابقاً.

ويلفتنا أيضاً تركيز النداء في هذه الأشعار، وتكراره، مما يعكس الضغط النفسي الذي يسيطر على الشاعر، ورغبته في التنفيس عن هذا الضغط من خلال محاولته استحضار من يحب، ليتوجه إليه بنداءاته وألمه وشكواه، ونلاحظ كذلك وجود أساليب أخرى قد تراكمت مع أسلوب النداء، تعبر أيضاً عن مواساة الشاعر لوالدته ومساندته لها إشفافاً عليها، ومن هذه الأساليب (أسلوب النهي)، حيث يأتي مكرراً وملزماً لأسلوب النداء (لا تعلمي، لا تحبطي، لا تحزني، لا تياسي) في محاولة لمواساتها وبث الشجاعة في قلبها والأمل.

كذلك يلجأ الشاعر إلى أسلوب التوكيد المباشر وغير المباشر، في محاولة منه لتصويرها وزرع الأمل في نفسها، من خلال التأكيد على ثقته بالله تعالى، والتأكيد على أهمية الصبر، حيث يقول : (إنه إلى الخير والنجاح رسول) (٢)، (إنه على قدر الصبر الجميل جزيل) (٣).

ثم يأتي الأسلوب الذي يحمل في طياته معنى التوكيد (فكل مَلَمَّةٌ تَجَلَسَى عَلَى عِلَاتِهَا وتزول) (٤)، (لله أطاف خفية)، ثم يأتي فعل الأمر كنوع من التوكيد أيضاً (وتقي بفضل الله فيه).

كما نشهد كثافة تكرار كلمة الصبر، وهي كلمة مناسبة للموقف الذي يعيشه الشاعر، بما فيه من ألم، وأسى، في قوله (على قدر الصبر الجميل جزيل) و (صبراً).

ومن أشد القصائد تأثيراً، تلك المراثية التي نظمها راثياً والدته بعد أن فارقت الحياة، إذ رثى أبو فراس أمه بقصيدة فاضت باللوعة والأسى والحزن، وكان فيها صادقاً كل الصادق، منفعلًا ومتأثراً بالحدث الجلل الذي نزل به فأفقده أعز الناس في دنياه، وحرمه من عطفها،

(١) ديوانه، ص ٣٥٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٦٣.

(٣) ديوانه، ص ٢٦٣.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٣.

وحنانها، ورعايتها، فإلى من يُفضي بما في سريره بعد أن قضت أمه نحبها، وودعت دنياها إلى دار القرار" (١).

وفي هذه القصيدة يؤدي النداء دوراً هاماً، حيث يبلغ الشاعر قمة الانفعال على الإطلاق فنراه يقول متفجعاً :

أيا أم الأسير سقاك غيث	بكره منك ما لقي الأسير (٢)
أيا أم الأسير سقاك غيث	تخير لا يقيم ولا يسير
أيا أم الأسير سقاك غيث	إلى من بالفدا يأتي البشير؟
أيا أم الأسير لمن تربى	وقد ميت الذوايب والشعور؟

وانعكاساً لحالة الانفعال التي يعيشها الشاعر، نراه يعبر عن فجيعة بكافة الأساليب اللغوية المتاحة أمامه، ولا يكتفي بذلك، بل يلجأ إلى الإلحاح على تلك الأساليب وتكرارها، انعكاساً لسيطرة تلك المشاعر على أبي فراس وطغيانها، مما يدفعه إلى تكرارها والإلحاح عليها، وتأكيدا، وكأن الشاعر هنا يخرج إلى حالة اللاوعي، فتتدفق المشاعر منسابة جيّاشة. وتبلغ هذه القصيدة قمة جماليتها، عندما يتكرر النداء فيها على صورة تدويم موسيقي رائع، يتردد بين الفينة والأخرى، مُعبِّراً عن حالة الشاعر المضطربة الحزينة، ومُشيعاً في القصيدة هذا الجو الموسيقي الحزين، ونعني بالتدويم: "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بُغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، وعندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، وتصبح رمزاً تتكفّ حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري" (٣).

وفي بعض الأحيان كان أبو فراس يلجأ إلى إيصال ما يريد من أخبار على صورة إنشاء طلبيّ متمثلاً، بالنداء مثلاً وذلك ليتحاشى المباشرة. فقد لاحظنا في أشعار أبي فراس السابقة والتي تناولناها بالدراسة في مجال النداء، أن (المنادي) فيها كان واضحاً تماماً ومميزاً، فقد يكون المنادى هو (سيف الدولة)، أو والده الشاعر، أو أصدقائه، أو مظاهر الطبيعة والأشياء من حوله، وقد يتوجّه الشاعر بالنداء إلى ذاته، ولكنه في بعض أشعاره التي ألح على أساليب النداء فيها، كان المنادى مجهولاً، وغير واضح المعالم، أي أنه لم يكن يتوجّه بالنداء إلى شخصية محدّدة ومعروفة، فقد يُجرّد الشاعر أشخاصاً يتحدث إليهم بهدف إيصال الفكرة

(١) عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٣٠٥.

(٢) ديوانه، ص ١٦١.

(٣) فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ١٩٨١م، ع (٣-٤)، ص ٢١١.

التي يريدّها، وهنا يضعف التركيز على المنادى، وتبدو صورته باهتة، وفي المقابل يبدو التركيز الأكبر على الفكرة المطروحة.

ونستطيع القول إن المراد هنا هو (خبر) ولكنه جاء في صورة إنشاء، بحيث يحتلّ (الخبر) الذي هو في صورة إنشاء الموقع الأول، ويبدو المنادى مجرد وسيلة لطرح هذا الخبر، من خلال اختلاق منادى وتجريده، بحيث يتوجّه إليه الشاعر بهذا الخبر، ولكن بعد أن يكون قد صاغه في صورة إنشاء، فعلى الرغم من أن " لكل من الخبر والإنشاء دلالتة فإن أحدهما قد يقع موقع الآخر لأغراض بلاغية"^(١)، ويلجأ أبو فراس إلى استخدام هذا الأسلوب في فخرياته يقول :

أيها المُبتَغى محلّ بني حم — دان مهلاً، أتبلغ الجوزاء؟^(٢)
يا مُجِيل الأفكار فيهم، إلى كم — تُتعب النفس، هل تنال السماء؟

والواقع أن الهدف الأساسي من هذه الأبيات، هو إيصال الفكرة، أو الخبر الذي مفاده (أن أحداً لن يبلغ الجوزاء، ولن ينال السماء سوى بني حمدان)، ولكن الشاعر قد صاغ هذا الخبر في صورة (إنشاء)، مُستخدماً أسلوب النداء والاستفهام، لإيصال فكرته التي ترمي إلى إثبات حضوره، وإلغاء حضور الآخر ووجوده، ذلك الآخر المجهول أو المتجاهل. ويلفتنا استخدام أبي فراس لصيغة اسم الفاعل (مُبتَغى، مُجِيل) للدلالة على ذلك الشخص الغامض، ويعكس اسم الفاعل هنا إمعان ذلك الآخر في الفعل وتركيزه عليه، بحيث يجعله غايته ومُبتَغاه، حيث يكون ابتغاء محل بني حمدان وإجالة الأفكار فيهم، هو هدفه الأساسي.

وفي المقابل لتطاول ذلك الآخر يأتي أسلوب النداء ليحمل صيغة التصغير والتجاهل للآخر، بالمقارنة مع السماء والجوزاء العالية البعيدة المنال، تتصاغر صورة المنادى المتجاهل إلى درجة تجعله يعجز عن الوصول إليها، ويبدو الشاعر هنا ممعناً في فخره بقومه، في مقابل تحقيره للآخر، فبعد أن يوجّه الشاعر النداء لذلك الآخر المجهول المتطاول، يُحدث لديه تلك الصدمة، من خلال توجيه الصيغة الأمرة (مهلاً)، التي تبدو هنا بمثابة الرادع أو الصفعة، التي يوجهها الشاعر لذلك المتطاول على قومه، تماماً كحالة الإحباط التي يحدثها الاستفهام (إلى كم تتعب النفس؟!) للمنادى في البيت الثاني، ذلك الإحباط الذي يثبّط عزيمة المتجاري، ويحدّ من تطاوله.

(١) مطلوب، أحمد : أساليب بلاغية، طبعة وكالات المطبوعات، ط١، ١٩٨١م، ص١٣١. انظر : الإمام نبي بن حمزة : الطراز ، ط٣، ص٢٩٣ وما بعدها .

(٢) ديوانه، ص١٦.

ويبلغ التجاهل قمته، عندما يوجه الشاعر الاستفهام للمنادى، وهو استفهام استنكاري ذو داليتين، أولاً : إثبات سموّ القدر لقومه من جهة، ثانياً : الإمعان في تجاهل الآخر والاستهزاء به وإنكاره من جهة أخرى، ومن هنا نرى كيف أن هذا الاستفهام الإنكاري يحمل في طياته صورتين متقابلتين فشهرة الجوزاء يقابلها إنكار وتجاهل الآخر، وعلو السماء ورفعتها يقابلها تحقير وتصغير الآخر، وهنا تبدو علاقة الشاعر مع المنادى علاقة متوترة، ترجمتها اللغة من خلال أساليب النداء والاستفهام والأمر.

ويعود هذا الأسلوب في فخریات أبي فراس ليطلعننا من جديد بالتركيب ذاته، إذ يقول:
أيا جاهداً في نيل ما نلت من علا رويدك إني نلتها غير جاهد^(١)

وهنا نرى الأسلوب السابق يتكرر من جديد، حيث أداة النداء (أيا)، ثم المنادى المجهول الذي عبّر عنه الشاعر من خلال صيغة اسم الفاعل (جاهداً)، ثم الصيغة الأمرة (رويدك)، تليها الجملة التقريرية (إني نلتها غير جاهد)، وهنا يبرز الأسلوب الخبري والإنشائي معاً في البيت ذاته، حيث الأساس في هذا البيت هو الجملة الخبرية، التقريرية، التوكيدية (إني نلتها غير جاهد)، بينما جاء أسلوب النداء الإنشائي ليعزّز هذا الخبر، حيث يُجرد الشاعر شخصاً يتوجّه إليه بهذا الخبر، مُنبّها إياه بأداة النداء (أيا).

ومن أساليب النداء التي كان المنادى فيها مجهولاً، ما نراه في غزليات أبي فراس، فإذا حاولنا تتبّع صورة المنادى في أشعاره الغزلية، فستظهر لنا صورة الحبيبة في بعض غزلياته هُلامية، فنراه يقول :

علّينا بطيب ريّيك يا من بجنى النحل ريقها ممزوج^(٢)

وقد يصفها قائلاً :

يا من وجهه بدر وفي الحاظه سحر^(٣)
ويا من جسمه ماء ويا من قلبه صخر

فالملاحظ أن المنادى في هذه الأبيات هو (من)، وقد يكون المنادى (هذه) كما في قوله :

(١) ديوانه، ص ١٠٠.

(٢) ديوانه، ص ٧٠.

(٣) ديوانه، ص ١٦٠.

ألا يا هذه هل من مقييل لضيفان الصبابة أو مَراح؟^(١)

فهذه المناديات (من)، و(هذه)، لا تحمل ملامح إنسانية محدّدة، فهي ليست أسماء دالّة على أصحابها مباشرة، بقدر ما هي أسماء مُبهمّة، تدل على مُجرّد أشخاص لا يمكننا تحديد هويّتهم، فلغة الشاعر هنا لا تُسعفنا في رسم ملامح مخصوصة لهذه المحبوبة، لأن الأدوات التي استخدمها الشاعر كمناديات، تزيد من غموض الصورة، وعدم وضوح شخصية المتغزل بها، ومن يتوجّه إليها بالنداء، مما يدعونا إلى القول أن هدف الشاعر في هذه الغزليات، كان التركيز على الصفة التي تتصف بها المحبوبة وتسليط الضوء عليها أكثر من تركيزه على شخص الموصوفة بحدّ ذاتها، فالهدف هنا توضيح أن المحبوبة (ريقها بجنى النحل ممزوج)^(٢)، و(وجهها بدر وفي الحاظها سحر)^(٣)، و(جسمها كالماء وقلبها كالصخر)^(٤)، دون الاهتمام بمن تكون هذه الحبيبة على وجه الخصوص، ولكن الأهم، هو أنها تتمتع بهذه الأوصاف.

(١) ديوانه، ص ٨٠.

(٢) ديوانه، ص ٧٠.

(٣) ديوانه، ص ١٦٠.

(٤) ديوانه، ص ١٦٠.

الاستفهام :

الاستفهام من الوجهة البلاغية :

الاستفهام هو السؤال، والاستفسار لغرض الفهم والتوضيح، باستخدام ألفاظ مخصصة و " للاستفهام كلمات موضوعية وهي : الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، ومتى، وأيان، بفتح الهمزة وبكسرهما،....." (١)

وتأتي أدوات الاستفهام شاملة لكل معنى يمكن الاستفهام عنه، وقد يخرج الاستفهام إلى معان أخرى تُستفاد من السياق وقرائن الأحوال، وهذه المعاني كثيرة ولا يمكن حصرها وكل ما يهمنا، هو موقع الاستفهام في ديوان أبي فراس، والمعاني التي خرج إليها في ديوانه وكيف وظّف الاستفهام في شعره، ليشكل ظاهرة أسلوبية لها خصوصيتها في ديوانه.

الاستفهام في ديوان أبي فراس :

ومن أساليب التعبير التي وظّفها الشاعر في مخاطبة الآخر أسلوب الاستفهام، وشكل هذا الأسلوب ظاهرة أسلوبية في ديوانه.

وتتضح أهمية الاستفهام في ديوانه من خلال المساحة الواسعة التي يحتلّها في موضوعات شعره المختلفة، فقد وظّفها للتعبير عن أفكاره ومشاعره.

استخدم أبو فراس في ديوانه عدداً كبيراً من أدوات الاستفهام، ولكن تفاوت استخدامها لها من أداة إلى أخرى، فبعض الأدوات، كانت أكثر انتشاراً في ديوانه مقارنة مع غيرها، ويتضح ذلك من خلال الجدول الإحصائي التالي :

(١) السكاكي : مفتاح العلوم، ص ٣٠٨ .

الموضوع الأداة	الغزل	الفخر	الرثاء	الزهد	الشكوى والعتاب	الهجاء	الإخوانيات	التشيع	الوصف	المدح
الهمزة ^(*)	٢٤	٢٦	٢	٦	١٦	٥	١٣	٨	٢	٧
هل	٩	٩	١	٩	٨	-	٥	٢	١	٣
من	٦	٩	٥	-	٧	-	٣	٦	-	-
ما	٤	٦	٢	١	١٣	-	٣	-	١	-
كيف	١١	-	-	١	١٠	-	٢	-	-	-
كم	١	٨	٣	-	٣	-	١	١	-	٣
أين	٤	-	٤	-	٩	-	-	-	-	-
أي	٢	١	٢	١	-	-	-	١	١	-
متى	٢	٢	-	-	٣	-	١	-	-	-
لم	٢	-	-	-	٢	-	-	-	-	-
علام	١	-	-	-	١	-	-	-	-	-
فهم	-	-	-	-	٢	-	-	-	١	-
أنى	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
لماذا	٢	-	١	-	-	-	-	-	-	-

فهذا الجدول يوضّح أن (الهمزة) شكّلت ظاهرة أسلوبية من أساليب التعبير التي وظّفها الشاعر ليعبّر من خلالها عن مختلف أغراضه الشعرية، وزاد استخدامها في الفخر، الغزل، ثم الشكوى، والإخوانيات.

أما (هل) فقد جاءت تالية للهمزة من حيث شيوعها في الديوان، وبما أنها تحمل نوعاً من خطاب العقل، والنفس، وإثارة التفكير، فقد جاء تركيزها الأكبر في موضوعي الحكمة والزهد، وكذلك الشكوى والعتاب^(١).

أما (من) فقد تلت (هل) في نسبة شيوعها في الديوان، من خلالها تساءل الشاعر عن الشخصية، وجعلها محور خطابة، فكان التركيز على الشخص، سواء كان في مدح، أو رثاء، أو فخر، أو تشيع^(٢).

و (ما) قد كثر استخدام الشاعر لها في موضوعي الشكوى، والعتاب، إذ نستشفّ منها معنى الألم والحيرة^(٣).

(*) الأرقام تشير إلى عدد تكرار الأداة.

(١) انظر: ديوانه، ص ١٢٧، ١٤٨، ٢٧٣.

(٢) انظر: ديوانه، ص ٣١، ١٦٣.

(٣) انظر: ديوانه، ص ٢٧٥، ٥٧.

أما (كيف) فقد استخدمها بشكل واضح في موضوع الغزل، وكذلك جاء تركيزها في العتاب والشكوى، إذ تحمل في طياتها معنى المواجهة الصريحة، والعتاب اللاذع واستخدم (كم) في الفخر لغرض المبالغة والتكثير^(١).

و (أين) تدور معانيها في ديوانه حول الغياب والافتقاد، ومن خلالها يتساءل الشاعر عن الذين فقدهم، سواء كان هذا الافتقاد واقعياً، من خلال الموت، أو معنوياً من خلال تخليهم عنه، لذلك فقد وردت هذه الأداة أكثر ما يكون في الرثاء، والشكوى^(٢). أما الأدوات الباقية، فلم يكن لها حضور ملموس، كما هو واضح في الجدول السابق.

ومن حيث الموضوع، فقد كان من أكثر الأدوات وروداً في موضوع الغزل، هي (الهمزة)، وتليها (كيف)، ثم (هل)، و (من).

وفي الفخر، كانت (الهمزة) من أكثر الأدوات وروداً تليها (هل)، ثم (كم)، و (ما). وفي الرثاء، كانت (من)، و (أين)، من أكثر الأدوات وروداً.

وفي الحكمة والزهد، كانت (هل) من أكثر الأدوات وروداً، تليها (الهمزة).

أما في الشكوى والعتاب، فقد كانت (الهمزة) أكثر الأدوات استخداماً، تليها (ما)، و (كيف)، ثم (أين)، ثم (هل)، و (من).

وفي الإخوانيات، كانت (الهمزة) أكثر الأدوات استخداماً.

الاستفهام والغزل :

نستطيع القول إنه كان لأساليب الاستفهام في شعر أبي فراس الغزلي حضور ملحوظ كما أن أساليب الاستفهام التي استخدمها الشاعر في غزلياته، ومقدماته الغزلية، قد شملت معظم أدوات الاستفهام، وقد عبّر أسلوب الاستفهام في غزلياته عن معاني الغزل بكل أبعادها إذ وظفها في التعبير عن الإعجاب بحسن الحبيب، وجماله، وفتنة الشاعر بهذا الجمال، وتأكيد حقيقة هذا الجمال، يقول :

أوما تراه كأنه بدر الدجى؟ عوّد محاسن وجهه بحياته^(٣)

ويقول :

وكيف لا تسحر العيون بها وحلّتها الشمس والشعرى؟ !^(٤)

(١) انظر : ديوانه ، ص ١٥٨ ، ١٦٢ .

(٢) انظر : ديوانه ، ص ٢٤٥ ، ٢٧٤ .

(٣) ديوانه ، ص ٦٥ .

(٤) ديوانه ، ص ١١٩ .

ووظف الاستفهام أيضاً لغرض إظهار الشكوى والألم من صدور الحبيب وهجرانه،
ومن لوعة الهوى ولواعجه، يقول :

هلاً رثيت لمُستفهام مُغرم أعلمت ما يلقاه أم لم تعلمي؟^(١)

ويقول :

فمن يُجير مُعنى القلب مكتئباً؟ سَلت عليه جفون العين أسيفاً^(٢)

تحمل أساليب الاستفهام السابقة معاني متنوعة، يدور أغلبها في دائرة الشكوى وبث
الأحزان، ففي بعض الأحيان، كان أبو فراس يتوجّه إلى الآخر مستنجداً به، من خلال
استفهاماته تلك ليشاركه ألمه وشكواه، وقد يكون ذلك الآخر هو الحبيب ذاته، إذ نراه يتوجّه
إليه باستفهاماته الحزينة، وهنا تبرز بوضوح أداة الاستفهام (من) التي يتوجّه من خلالها
بالخطاب إلى شخص ما (من يجير؟)، وكذلك ضمير المخاطب (التاء)، إذ يقول (هلاً رثيت)،
(لم فتكت؟).

أما في أساليب الاستفهام التي وظفها لهدف الشكوى مع التركيز على حال الشاعر،
يبرز ضمير المتكلم بشكل واضح، وتبرز كذلك أداة الاستفهام (كيف) تلك المختصة بالسؤال
عن الحال، إذ يقول :

كيف احتيالي في كتمان حرّ هوى؟ أطويه مُجتهداً والدمع ينشره؟^(٣)

وهنا يتضح تركيزه على ضمير المتكلم (الياء) في قوله (احتيالي)، كذلك أداة الاستفهام
(كيف)، للدلالة على أن التركيز هنا ينصبّ على حال المتكلم.

المقدمات الغزلية :

أما في مقدماته الغزلية، فقد "اقتصرت المقدمات التي استهلّ أبو فراس بها بعض
قصائده على فنون شعرية بعينها، مثل الفخر، والإخوانيات ، في غالب الأمر"^(٤).
والواقع أن للاستفهام دوراً كبيراً في تلك المقدمات الغزلية، فبينما كان يدور الاستفهام
في قصائده الغزلية حول معاني الإعجاب بالحبيب، والشكوى من لواعج الهوى ونساره، تبدو

(١) ديوانه، ص ٣١١ .

(٢) ديوانه، ص ٢٢٠ .

(٣) ديوانه، ص ١٧٥ .

(٤) عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٢١٥ .

المقدمات الغزلية في إخوانيات أبي فراس وفخرياته تنحو منحى مختلفاً، وبالتالي ينعكس هذا على أساليب الاستفهام في تلك المقدمات، حيث عبّرت أيضاً عن هذه المعاني الجديدة، إذ يلفتنا في تلك المقدمات الغزلية توظيفه للاستفهام في الحديث عن الشيب والمشيب تحديداً، وهذه ظاهرة لم نجدها في أساليب الاستفهام التي وظّفها في غزلياته من أجل الحديث عن الهوى وعذابات. وقد ارتبطت هذه المقدمات التي دارت حول المشيب بقصائده الفخرية، يقول مستفهماً :

فما للغواني إذ علّا الشيب مفرقي يُعلن قلبي بالأمان الكواذب؟^(١)

ويقول أيضاً :

ألم ينهك الشيب الذي حلّ نازلاً؟ وفي الشيب بعد الجهل للموء رادع^(٢)

والواقع أن توظيف الاستفهام للحديث عن الشيب والمشيب في تلك المقدمات، قد ساهم في إثراء المعنى، إذ إن الهدف من الحديث عن المشيب، هو فخر الشاعر بنفسه، وبحكمته، ووقاره، والتحصّر على الشباب الضائع، وتوظيف الاستفهام في التعبير عن هذه المعاني، أدى إلى تعميقها، وجعلها أكثر تأثيراً في النفس، إذ يعبر هذا التساؤل عن مدى تأثر الشاعر من حلول الشيب في رأسه، وكذلك مدى اعتزازه بنفسه، إذ يبدو الشيب دليلاً للحكمة.

الفخر :

لعب الاستفهام دوراً كبيراً في تأكيد معاني الفخر في ديوان أبي فراس، إذ وظّف هذا الأسلوب كثيراً في فخرياته، كما تنوعت أدوات الاستفهام التي استخدمها مع تنوّع دلالاتها، فقد استخدم أبو فراس (الهمزة) بكثرة في فخرياته، يقول :

ألم ترنا أعز الناس جاراً وأمنعهم وأمرعهم جناباً؟^(٣)
ألم تعلم ومثلك قال حقاً بأنني كنت أنقبها شهاباً؟

فمن خلال هذا الأسلوب الذي يوجّه من خلاله الخطاب الاستفهامي إلى الآخر المجهول، يرمي إلى تقرير هذه الحقائق وإثباتها ولكن بشكل غير مباشر، ومن خلال أسلوب

(١) ديوانه، ص ٥٨ .

(٢) ديوانه، ص ٢١٢ .

(٣) ديوانه، ص ٣٣-٣٧ .

الاستفهام الذي يتوجّه به إلى الآخر، كما ساهم التوكيد في إثراء معنى الفخر، ويساند الاستفهام في ذلك، من خلال قوله (باني كنت أنقبها شهاباً). كما استخدم أداة الاستفهام (كم)، والتي تفيد التكثير، وتشير إلى العدد، يقول :

فكم بلد شَتَّناهن فيه ضحى وعَلا منابره الغبار؟ (١)
وكم ملك نزعنا الملُك عنه وجَبَّار بها دمه جَبَّار؟

فقد وظّف الشاعر هذه الأداة في التعبير عن الكم الهائل من الانتصارات التي لا تُعدُّ ولا تحصى، في مقابل هزيمة الأعداء الهائلة .

واستخدم كذلك أداة الاستفهام (من) التي يستفهم بها عن العاقل، يقول :

لمن الجدود الأكرمو ن، من الـورى، إلّا ليّه؟ (٢)

ويعكس استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (من) وتوظيفه لها في الفخر، تضخُّم (الأنسا) لدى الشاعر من خلال تركيزه على شخصه، كما يعكس استخدامه لهذه الأداة الاستفهامية، رغبته في قَصْر تلك الصفات على نفسه، واستهتاره بالآخر في مقابل تمجيد ذاته.

ومن خلال توظيفه لأدوات الاستفهام في تأكيد معنى الفخر، يبدو واضحاً أهمية أسلوب الاستفهام في تأكيد معاني الفخر، الذي جاء على صورة تساؤل خرج عن معناه الأصلي إلى تأكيد هذا الفخر وتوطيده، إذ يبدو أن الهدف من هذه الاستفهامات هو الإخبار عن أمجاد الشاعر وقومه، ولكنه صاغ هذه الأخبار على صورة إنشاء طلبى تمثل في الاستفهام، حتى يكون الأسلوب أبعد عن المباشرة، وأعمق تأثيراً في النفس.

ومن الملاحظ أن فخر أبي فراس في ديوانه قد توزّع بين فخره بذاته، وفخر يجمع بين ذاته وقومه، يقول مفتخراً :

أتعجب أن ملكنا الأرض قسراً وأن تُمسي وسائدنا الرقاب؟ (٣)
وتربط في مجالسنا المذاكي وتبرك بين أرجلنا الركاب؟

ويقول مفتخراً بنفسه، موظفاً أسلوب الاستفهام لهذا الغرض :

(١) ديوانه، ص ١٥٨ .

(٢) ديوانه، ص ٣٥٣ .

(٣) ديوانه، ص ٣٧ .

ألا هل منك ريا ابني (نزار) مقامي يوم ذلك أو مقالي؟^(١)
ألم أثبت لها، والخييل فوضى بحيث تخف أحلام الرجال؟

ومن الظواهر البارزة في فخريات أبي فراس التي اتكأ فيها على أسلوب الاستفهام، ارتباطها بأفعال الأمر، وتحديدًا بفعل الأمر (سل)، إذ يظهر فعل الأمر كعامل مساند للاستفهام، ويتضافران معاً في إكساب المعنى إحياء قوياً فيما يخص الفخر. وقد عبر الشاعر من خلال هذه الظاهرة عن معنيين :

أولهما، فخر الشاعر بنفسه، فمن خلال هذا الأسلوب كان يتوجّه إلى الآخر من خلال فعل الأمر (سل) المترافق مع أسلوب الاستفهام ، لغرض الفخر بنفسه وبأمجاده، يقول :

سل الدهر عني هل خضعت لحكمه؟ وهل راعني أصلاله وأراقمه؟^(٢)

ويقول :

سلي فتيات هذا الحي عني يقن بمسا رأين وما سمعنه^(٣)
ألست أمدهم لذوي ظلاً ألست أعدهم للقوم جفنه؟
ألست أقرهم بالضيف عيناً؟ ألست أمرهم في الحرب لهنه؟

فأبو فراس لا يتحدث عن نفسه، ولكنه يطلب من الآخر أن يسائل عنه، (سل الدهر عني)^(٤)، (سلي فتيات هذا الحي عني)^(٥)، وفي هذا تأكيد لحضوره في ذهن الآخر، فالدهر يعرفه وكذلك الفتيات، وانعكاساً لتقته بنفسه وفخره بها جاءت صيغة الأمر (سل) لتوطيد معنى الفخر، إذ إن فعل الأمر لا يصدر إلا عن شخصية قيادية إلى من هو أدنى منها، كما أن مجيء الفخر على صورة استفهام (هل خضعت لحكمه؟)^(٦)،

(١) ديوانه، ص ٢٧٠ .

(٢) ديوانه، ص ٣٠٨ .

(٣) ديوانه، ص ٣٢٦ .

(٤) ديوانه، ص ٣٠٨ .

(٥) ديوانه، ص ٣٢٦ .

(٦) ديوانه، ص ٣٠٨ .

(ألست أمدهم لذوي ظلاً؟) ^(١)، كان أبلغ في إيصال معنى الفخر من الأسلوب المباشر، وهكذا يشترك أسلوب الاستفهام والأمر، في تأكيد معنى الفخر، ويكسبان المعنى صلابة وعمقاً.

وثانيهما، سخرية الشاعر من الروم والقبائل الثائرة، يقول :

وسائل (كلاباً) يوم (غزوة بالس)	ألم يتركوا النسوان في القاع حُسرًا؟ ^(٢)
وسائل (نميراً) يوم سار إليهم	ألم يوقنوا بالموت لما تَتَمَرًا؟
وسائل (عقيلًا) حين لاذت بتدمير	ألم نَقَرها ضرباً يَقْدَ السِنُورًا؟
وسائل (قشيراً) حين جَفَّتْ حلوقها	ألم نُسَقها كأساً من الموت أحمرًا؟

ويبدو أسلوب السخرية واضحاً في هذه الأبيات، يقابله في الوقت ذاته فخر الشاعر بنفسه وبقومه، وقد وظَّف الاستفهام ليعبر عن السخرية والفخر بشكل موفق، ففي الوقت الذي يواجه فيه القبائل بفشلها وهزيمتها (ألم يتركوا النسوان في القاع حُسرًا؟) ^(٣)، (ألم يوقنوا بالموت لما تَتَمَرًا) ^(٤)، نراه أيضاً يشيد بشجاعته وأمجاد قومه، (ألم نَقَرها ضرباً يَقْدَ السِنُورًا؟) ^(٥)، (ألم نُسَقها كأساً من الموت أحمرًا؟) ^(٦).

والواقع أن توظيف الشاعر لأسلوب الاستفهام في التعبير عن معاني السخرية والفخر كان توظيفاً مناسباً، إذ أكسب التعبير قدرة أكبر على التأثير، وعمقاً أكثر مما لو جاء التعبير مباشراً، كما أن فعل الأمر (وسائل) جاء ليحمل معنى (المواجهة) التي تكشف عن خزي الآخر وهزيمته، إذ إن توجيه السؤال له عن هزيمته يشعره بالخزي والخجل، ومن هنا كان الهدف من استخدام الأمر (وسائل كلاباً يوم غزوة بالس) ^(٧)، (وسائل نميراً يوم سار إليهم) ^(٨)، هو تعميق الشعور لدى المهزوم بالهزيمة، تماماً كما أدى الاستفهام إلى تعميق الشعور بالهزيمة لدى الأعداء، والفخر لدى المنتصرين.

(١) ديوانه، ص ٣٢٦.

(٢) ديوانه، ص ١١٧.

(٣) ديوانه، ص ١١٧.

(٤) ديوانه، ص ١١٧.

(٥) ديوانه، ص ١١٧.

(٦) ديوانه، ص ١١٧.

(٧) ديوانه، ص ١١٧.

(٨) ديوانه، ص ١١٧.

ويمكننا القول إن توظيف الاستفهام مع وجود فعل الأمر، قد حقق غرض التقابل التفاضلي في تقديم المعنى، إذ إن انتصار أبي فراس وقومه، يقابله هزيمة الآخر. وهذا ما نجده في القصيدة التي هجا فيها أبو فراس الدمستق، يقول :

وسل (بردساً)، عنا أباك وصهره	وسل آل (برداليس) أعظمكم خطباً! (١)
وسل (قراقوساً) و (الشميشق) صهره	وسل سبطه (البطريق) أثبتكم قلباً!
وسل صيدكم (آل الملاين) إننا	نهينا ببيض الهند عزهم نهياً!
وسل آل (بهرام) وآل (بلنطيس)	وسل (آل منوال) الجاحجة الغلباً!
ألم تَفْنِهِم قَتلاً وأسراً سيوفنا؟!	وأسد الشرى الملقى وإن جمدت رعباً؟
بأقلامنا أحجرت أم بسـيـوفنا؟	وأسد الشرى قدنا إليك أم الكتب؟!

ففاعل الأمر (سل) يحمل معنى المواجهة لإشعار الطرف الآخر بهزيمته، والسخرية منه، (سل صيدكم (آل الملاين) إننا نهينا ببيض الهند عزهم نهياً) (٢). كما حقق الاستفهام مع الأمر عنصر التقابل التفاضلي بين الطرفين، إذ وظف الشاعر الاستفهام للتعبير عن الهزيمة في مقابل النصر، يقول :

ألم تَفْنِهِم قَتلاً وأسراً سيوفنا؟ وأسد الشرى الملقى وإن جمدت رعباً؟ (٣)

وقد كان استخدامه وتوظيفه للاستفهام والأمر في التعبير عن معنى النصر والهزيمة، أبلغ وأشد تأثيراً في إيصال المعنى من الأسلوب المباشر .
والملاحظ أن أفعال الأمر (سل)، و (سائل) غالباً ما جاءت (مكررة)، إي أنها اتّسمت بالتكرار، ولم تأت مفردة إلا نادراً، والواقع أن استخدام الشاعر لأفعال الأمر بهذه الصورة الكثيفة والمكررة، يوحي بمدى سيادة الشاعر، وشعوره بقوة ومكانته بين قومه والتي تخولّه أن يأمر وينهى من خلال استخدامه لأفعال الأمر وتكرارها، إذ إن "تكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدي" (٤)

الإخوانيات :

وقد أدى الاستفهام في إخوانيات أبي فراس دوراً بارزاً، إذ وظفه في التعبير عن

(١) ديوانه، ص ٣١-٣٢ .

(٢) ديوانه، ص ٣٢ .

(٣) ديوانه، ص ٣٢ .

(٤) عشموي، محمد زكي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، طبعة دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ص ٢١٧ .

شوقه للصديق، وأسفه على فراقه، كما جاء في الرسالة التي بعث بها إلى القاضي (أبي الحصين) يقول فيها :

أفي كل يوم رحلة بعد رحلة تُجرع نفسي حسرة وترؤها؟! (١)
ألم ترني أقبلت أزجي من الأسى قلائص أحسو سربها وأريعا؟! (٢)

فقد وظف الشاعر الاستفهام الاستكاري لغرض عتاب الصديق والتعبير عن شوقه له كما وظف أبو فراس الاستفهام في إخوانياته لغرض العتاب ، كرسالته التي بعث بها إلى (أبي أحمد عبد الله بن ورقاء الشيباني)، والتي يقول فيها :

أظناً إن بعض الظن إثم؟ ومزحاً رب جدد في مزاح؟! (٣)
أترك في رضاك مديح قومي وتحبير المحبرة الفصاح؟
أريتك يا ابن عم بأي عذر عدوت عن الصواب وأنت لاح؟
أجعل في الأوائل من (نزار) كفعلك ، أم بأسرتنا افتتأحي؟! (٤)

وهذا ما نجده في رسالته التي بعث بها إلى (أبي زهير)، إذ وظف الاستفهام فيها لغرض العتاب، أيضاً، يقول :

أيا ظالماً أمسى يعاتب منصفاً ألتزمني ذنب المسيء تعجرُفا؟! (٥)
بدأت بتميق العتاب مخافة ال عتاب، وذكري بالجفا خشية الجفا

وقد خرج الاستفهام في إخوانياته إلى غرض مدح الصديق وإكباره، كما جاء في قصيدته التي بعث بها إلى (أبي زهير)، يقول فيها :

هل من الظاعنين مُهدٍ سلامي للفتى الماجد ، الحصيف ، الأديب؟! (٦)
ابن عمي الداني على شَخطِ دار والبعيد القريب غير القريب

فمن الملاحظ ذلك الحشد المتتابع من الصفات، الذي عزز به أبو فراس استفهامه، وكلها صفات تحمل معنى المدح، وتوضيح مكانة الصديق لدى أبي فراس، من خلال الصفات المتتابعة المتصلة التي لا يفصل بينها فاصل، الفتى، الماجد، الحصيف، الأديب، إذ تعكس

(١) ديوانه، ص ٢١٤ .

(٢) ديوانه، ص ٨٢ .

(٣) ديوانه، ص ٢٢١ .

(٤) ديوانه، ص ٦١ .

كثافة هذه الصفات وتتابعها كثافة شعوره بالإكبار تجاه صديقه، انعكس من خلال اللغة. وكذلك كما جاء في رسالته التي بعث بها إلى (أبي زهير) أيضاً، يقول فيها :

أخي يا ابن الكرام (أبا زهير) دعاء فتى لعهدك غير ناسي (١)
ألست ابن الأولى شادوا المعالي وأرسوا الناس بالشرف الرياسي؟!
ألم تعلم بأنني مُذ تتساءت بك الأوطان بالأحزان كاسي

وقد خرج الاستفهام إلى معنى مساندة الصديق، كما في قصيدته التي بعث بها إلى القاضي (أبي الحصين)، وقد أسر ابنه (أبو الهيثم)، من (حمص) وكان قد أصيب بإبنه (أبي الحسين) منذ أيام، قائلاً:

يا قرح لم يندمل الأول فهل بقلبي لكما محمل؟! (٢)
جرحان في جسم ضعيف القوى حيث أصابا فهو المقتل
لا تعدمن الصبر في حالة فإنه للخلق الأجمل

وقد حقق الاستفهام في إخوانياته معنى الفخر، إذ إنه كثيراً ما كان يمزج الفخر مع أغراضه الأخرى، ومنها الإخوانيات من خلال توظيفه لأساليب الاستفهام في التعبير عن الفخر، كما في قصيدته التي بعث بها إلى (أبي زهير)، يقول مفتخراً :

سل الدهر عني: هل خضعت لحكمه؟! وهل راعني أصلاله وأراقمه؟! (٣)
وهل موضع في البرّ ما جُبت أرضه؟! ولا وطنته من بعيري مناسمه؟!
ولا شسعت لمسا وردت نجوده ولا بعدت أغواره وتهائممه

الرثاء :

ومن الأغراض التي لعب فيها الاستفهام دوراً هاماً (الرثاء)، وبشكل عام، كان الغرض الأساسي من توظيف الاستفهام في رثائيات أبي فراس، هو إبداء الذهول، وإظهار التفجع، والوفاء للميت، يقول في قصيدة رثى فيها أخته :

(١) ديوانه، ص ٢٠٠.

(٢) ديوانه، ص ٢٤٥-٢٤٦.

(٣) ديوانه، ص ٣٠٨.

أترعِمُ أنكَ خِذْنُ الوفاء وقد حجب التُّرْبُ من قد حجب ؟! (١)
 فإن كنت تصدق فيما تقول فمت قبل موتك مع من تحب ؟!
 يُعزُّون عنكَ وأين العزاء ؟! ولكنها سُنةٌ تُسَنِّحُ حَب

وكذلك لعب الاستفهام دوراً كبيراً في القصيدة التي رثى بها (أبا المكارم)، ابن سيف الدولة، والتي كتبها في أسره، يقول:

ما بعد فقدك، في أهلٍ، ولا ولدٍ ولا حياةٍ، ولا دنيا، لنا أمل (٢)
 يا من أتنه المنايا غير حافلة أين العبيد، وأين الخيل، والخول ؟
 أين الليوث التي حوليك رابضة ؟ أين الصنائع ؟ أين الأهل ؟ ما فعلوا ؟
 أين السيوف التي يحميك أقطعها ؟ أين السوابق ؟ أين البيض والأسل ؟
 يا ويح خالك بل يا ويح كل فتى أكل هذا تخطى نحوك الأجل ؟!

ففي هذه القصيدة يوظف الشاعر أسلوب الاستفهام في التعبير عن تفجعه لفقد ابن أخته، وابن سيف الدولة (أبي المكارم)، وتلعب أداة الاستفهام (أين)، دوراً كبيراً في تحقيق هذا المعنى إذ ألح عليها الشاعر بشكل لافت.

والواقع أن تلك القصيدة، تحمل معنيين متضادين، فمن خلالها يحاول الشاعر أن يقابل بين الموت والإنسان المتمثل (بأبي المكارم)، فالمنايا (غير حافلة)، ويشعرنا استخدام الشاعر لأسلوب النفي هذا بسيطرة تلك المنايا وتسلطها، وفي مقابل هذه السطوة يقوم الشاعر بتوظيف الاستفهام للتعبير عن عجز الإنسان أمام سطوة المنايا وجبروتها (أين الليوث التي حوليك رابضة؟) (٣)، (أين الصنائع؟) (٤)، (أين الأهل ما فعلوا؟) (٥)

إذ إن تركيز الشاعر على أداة الاستفهام (أين)، يوحي بغياب قوة تلك الأشياء التي تسأل على وجودها، وشعوره بافتقادها، وبالتالي عجزها عن الحماية، ومن خلال الاستفهام، حقق الشاعر تلك المفارقة بين حضور المنايا وقوتها، وغياب الآخر وعجزه عن التصدي لها، وتتركز هذه الفكرة في البيت الأخير الذي يقول فيه :

(١) ديوانه، ص ٢٣

(٢) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٣) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٤) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٥) ديوانه، ص ٢٤٥.

يا ويح خالك بل يا ويح كل فتى أكل هذا تخطى نحوك الأجل؟^(١)

ويطالعنا الاستفهام في البيت الأخير حاملاً معنى الذهول والأسف، إذ يبدو بوضوح ضالة (الكل) أمام جبروت (الأجل)، (أكل هذا تخطى نحوك الأجل؟)^(٢) كما أن تكرار الشاعر لأساليب الاستفهام، وأداة الاستفهام (أين)، يعكس مدى انفعال الشاعر وتأثره، وكذلك يشيع في القصيدة نوعاً من التقسيم الموسيقي الحزين والرتيب، الذي يوحي بالألم والمأساة. أما القصيدة التي قالها في رثاء والدته وهو في الأسر، فتحمل طابعاً رثائياً مميّزاً، إذ يلعب الاستفهام فيها دوراً فعالاً، يقول :

أيا أم الأسير سقاك غيث إلى من بالفدا يأتي البشير؟^(٣)
أيا أم الأسير لمن تربى وقد ميت الذوائب والشعور؟
إذا ابنك سار في برّ وبحر فمن يدعو له أو يستجير؟
أيا أماء كم هم طويل مضى بك لم يكن منه نصير؟

في هذه القصيدة يبرز الاستفهام عنصراً أساسياً من عناصر بناء والقصيدة ويشكل جزءاً كبيراً من أبياتها، وتعكس كثافة الاستفهام وتكراره المفاجأة، والذهول، والانفعال الذي يسيطر على الشاعر، كما وظّف الشاعر النداء إلى جانب الاستفهام ليعبر عن مدى حاجته إلى والدته، وافتقاده لها، فنحن لا ننادي إلا من نشعر بافتقاده وجوداً ومعنى، وكذلك عبرت أدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر عن افتقاده لوالدته، فقد تنوعت أدوات الاستفهام في هذه القصيدة، إذ ألحّ الشاعر على استخدام أداة الاستفهام (من) إلحاحاً شديداً، (إلى من بالفدا يأتي البشير؟)^(٤)، (لمن تربى وقد ميت الذوائب والشعور؟)^(٥)، (من يدعو له أو يستجير؟)^(٦)، (لمن أشتكي، ولمن أناجي؟)^(٧)، (بمن يستدفع القدر الموقى؟)^(٨)، (بمن يستفتح الأمر العسير؟)^(٩)

(١) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٣) ديوانه، ص ١٦١.

(٤) ديوانه، ص ١٦١.

(٥) ديوانه، ص ١٦١.

(٦) ديوانه، ص ١٦١.

(٧) ديوانه، ص ١٦٢.

(٨) ديوانه، ص ١٦٢.

(٩) ديوانه، ص ١٦٢.

ويعكس تكراره لأداة الاستفهام (من)، وإلحاحه الشديد عليها، مدى افتقاده لوالدته، والفراغ الذي تركته في نفسه، إذ لا أحد يسدّ مسدّها.

وتبرز كذلك أداة الاستفهام (كم) بشكل متكرر أيضاً (كم هم طويل؟)^(١)، (كم سر مصون؟)^(٢)، (كم بشرى بقربي؟)^(٣)، وكما عكس تكرار (من) افتقاده لشخص والدته، فإن تكراره (كم) يعكس افتقاده لمآثرها المتعددة وحرمانه منها، وهو في إزاء غياب والدته ومآثرها يعتمد إلى تكرار أداتي الاستفهام (كم) و(من)، في محاولة منه لاستحضار تلك الوالدة الغائبة، ويأتي هذا التكرار على شكل تدويم يتناسب مع حالته النفسية المنفعلة، ويضفي على هذه القصيدة نغماً حزيناً.

والواقع يبدو للتكرار دوراً هاماً في تأكيد معنى الرثاء إلى جانب الاستفهام، إذ يبدو حضوره مع الاستفهام عاملاً هاماً في ترسيخ معنى الحزن والألم من ناحية معنوية، ويعكس تكرار الاستفهام شدة الألم، وعمقه، ويؤكد من ناحية موسيقية أيضاً، إذ يشيع التكرار والتقسيم موسيقى حزينة، تتناسب مع جو الرثاء، كذلك فإن إلحاح الشاعر على أداتي الاستفهام (أين) و(من) في رثائياته، وتوظيفه لهما، جاء منسجماً مع موضوع الرثاء، إذ تبدو الأداتان (أين) و(من) الأكثر تعبيراً عن الغياب والفقد من بين أدوات الاستفهام، ومن هنا فقد جاء استخدام الشاعر وتوظيفه لهما في الرثاء موفقاً.

الحكمة والزهد :

لأسلوب الاستفهام في الحكمة والزهد دور بارز على الرغم من قلة شيوخ هذين الغرضين في أشعار أبي فراس، وكان الغرض الأساسي من الاستفهام في أشعار الحكمة والزهد، هو مواجهة الذات، وإيقاظها من غفلتها، فمن خلال أساليب الاستفهام حاول أبو فراس أن يوقظ في الآخر القدرة على التفكير والتدبر، وأن ينبّه فيه الضمير الغافل، ومن الملاحظ خروج أساليب الاستفهام في أشعار الحكمة والزهد إلى معنى الاستتكار والرفض للغفلة، ومحاولة التنبيه والإيقاظ، يقول :

(١) ديوانه، ص ١٦٢.

(٢) ديوانه، ص ١٦٢.

(٣) ديوانه، ص ١٦٢.

أَمَا أَنْ أَنْ ارْتَاعَ لِلشُّـ
وَأَكْفَ عَنْ سُبُلِ الضُّلَا
أَمْ قَدْ أَمِنْتَ الْحَادِثَا
أَنْيَ أَعُوذُ بِجِسْنِ عَفْـ

يَبِ الْمَفُوفِ فِي عِذَارِي؟^(١)
لِ وَاكْتَسَى ثُوبَ الْوَقَارِ؟
تَ مِنَ الْغَوَادِي وَالسَّوَارِي؟
وَاللَّهِ مِنْ سَوْءِ اخْتِيَارِي

ومن اللافت تركيزه على أداة الاستفهام (الهمزة) في زهدياته، وقد جاء توظيفه لها مناسباً في هذا الموضوع، إذ نستشعر في هذه الأداة نوعاً من التنبية على اعتبارها صوتاً انفجارياً واضحاً، يقول :

أرأيت قلبي أما تخشع؟ ويا علمي أما تتفجع؟^(٢)
أما حقّي بأن أنظ ر للدنيا ، وما تصنع؟

وهنا يشترك النداء مع الاستفهام ليؤدي دورهما في وظيفة التنبيه والإيقاظ، إذ يستخدم الشاعر أداتي النداء (أيا) و(يا) لنداء البعيد الغافل، على الرغم من أنه أقرب ما يكون إلى الإنسان (قلبه) و (عقله)، ولكن تأتي أداتا النداء (يا) و (أيا) لتجسدا غفلة القلب والعقل اللاهيين، وبعدهما على مستوى الشعور وليس على مستوى الواقع.

ومن ثم يبرز الاستفهام ليؤدي وظيفة اللوم والتأنيب، (أما تخشع؟) ^(٢)، (أما تنفع؟) ^(٤) بعد أن سبقه النداء ليؤدي وظيفة التنبيه.

الاستفهام فی رومیات اُبی فراس :

أما في مرحلة الأسر، فقد اتخذت بعض الموضوعات الشعرية التي طرقتها أبو فراس، أبعاداً مختلفة عنها قبل الأسر، و " لقد خلقت هذه التجارب القاسية، وتلك الأحداث المريرة في نفس أبي فراس حالة من الشعور النفسي، يظللها الألم، وتكسوها المرارة، ويحوطها الأسى، وولدت فيها عاطفة آسية، تتشج بحزن واضح، وأسى عميق، إنها عاطفة الحزن الذي ألمَّ به نتيجة التجاهل والتكبر الذي مُني به من قبل الأهل والأحباب" ^(٥)، وانعكاساً لذلك فقد اكتسبت أساليب الاستفهام في روميّاته معاني جديدة في بعض المواضيع منها :

(۱) دیوانہ ص ۱۸۴-۱۸۵.

(۲) دیوانہ، ص ۲۰۷.

(٣) نفسه، ص ٢٠٧.

(٤) نفسه، ص ٢٠٧.

(٥) حسن، محمد عارف محمود: عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس، طبعة مطبعة الأمانة، ط ١، ١٤-٨-١٩٨٨م، ص ٥٦.

الفخر :

ففي فخرياته بعد الأسر وظّف أساليب الاستفهام توظيفاً جديداً، فإلى جانب تعبيرها عن إثبات الذات وتقديرها، عبّرت أيضاً عن العتاب أحياناً، والشكوى أحياناً أخرى، ومن الملاحظ أن أساليب الاستفهام التي عبّرت عن الشكوى والعتاب في فخرياته، قد جاءت في قصائده التي نظمها مُعاتباً قومه، بينما جاءت أساليب الاستفهام التي عبّرت عن الفخر الخالص في قصائده التي قالها في هجاء الروم، يقول مخاطباً قومه وعاتباً عليهم :

متى تخلفُ الأيام مثلي لكم فتى طويل نجاد السيف رَحَبَ المَقْلَدِ (١)
متى تلد الأيام مثلي لكم فتى شديداً على البأساء غير مُلَهَّدٍ

ويبدو هنا توظيف الشاعر لأداة الاستفهام (متى) التي حملها معنى النفي، وكأنه يقول : (لن تخلف ولن تلد الأيام لكم مثلي).

والواقع أن هذا الاستفهام، يعكس إلى جانب عتاب الشاعر لقومه، تقديره لنفسه، فهو يحاول أن يوقف صيرورة الحياة، من خلال استخدامه للأفعال (تلد) (تخلف)، التي جاءت في صيغة المضارع، والتي تحمل معنى الاستمرارية، ومن ثم نفيها، من خلال أداة الاستفهام (متى) التي أفادت معنى النفي، ليشعرنا أنه بفنائه سوف تتجمّد الفتوة التي لا تتوفّر في سواه. وقد وظّف أبو فراس الاستفهام في فخرياته الرومية التي عبّرت عن الشكوى، لهدف المقابلة بين ماضيه قبل الأسر وحاضره وهو أسير، يقول :

إن زرت (خرشنة) أسيراً فلكم أخطت بها مُغِيراً؟ (٢)
ولقد رأيت النار تتـ تهب المنازل والقصورا
ولقد رأيت السبي يجـ لب نحونا حُورًا ، وحُورا

ويطالعنا الاستفهام (فلكم أخطت بها مغيراً) (٣)، مُحَمَّلاً بمعاني الحسرة على البطولة الطليقة، الراحلة، الغائبة، في مقابل البطولة الجريحة، المقيّدة، الحاضرة، (إن زرت خرشنة أسيراً) بينما يسترسل الشاعر في سرد ذكرياته البطولية الغائبة، في محاولة منه لاستحضارها، علّه يواسي نفسه بمصابها (ولقد رأيت النار....) . (٤)

(١) ديوانه، ص ٩٨.

(٢) ديوانه، ص ١١٦.

(٣) ديوانه، ص ١١٦.

(٤) ديوانه، ص ١٦١.

أما في فخرياته الرومية الخالصة، التي وظّف الاستفهام فيها لغرض الفخر، والتي قالها في هجاء الروم، فقد خرج الاستفهام فيها ليؤدي غرض الاستنكار، والسخرية من العدو، إلى جانب الفخر، يقول :

أترعم يا ضخم اللغاديد أننا	ونحن أسود الحرب لا نعرف الحرباً؟ ^(١)
فويلك، من للحرب إن لم تكن لها	ومن ذا الذي يمسي ويضحى لها تريباً؟
ومن ذا يلفُ الجيش من جنباته؟	ومن ذا يقود الشُّمَّ أو يصدّم القلباً؟
وويلك من خلّى ابن اختك موتقاً؟	وخلاك (باللقان) تبتدر الشُّعْباً؟
لقد جمعنا الحرب من قبل هذه	فكنا بها أسداً وكنّا بها كلباً

والملاحظ هنا أن إلحاح الشاعر على استخدام أداة الاستفهام (من)، وتكرارها بشكل تدويمي، يعكس فخر الشاعر بنفسه وبقومه فـ (من) تحمل معنى الاستفهام عن العاقل، وتركيز الشاعر عليها، يهدف إلى وضع الشاعر وقومه في دائرة الضوء، والتأكيد على حضورهم من خلال تكراره الأداة (من).

ومن اللافت هنا أننا نجد أبا فراس يفخر بقومه أيضاً على الرغم من جفوتهم له، ويبدو السبب في ذلك أن أبا فراس في خطابه للروم، أحب أن يظهر قوياً بقومه مُعْتَزاً بهم في مواجهة الروم، ونلاحظ ذلك من خلال استخدامه للضمائر، إذ استخدم ضمير المتكلمين (نحن) و (نا) الفاعلين، بينما نجد عكس ذلك في فخرياته الرومية المتّسمة بالشكوى والعتاب لقومه، إذ يبدو الفصل بينه وبينهم واضحاً من خلال الضمائر، (متى تلد الأيَّام مثلي لكم فتى؟)^(٢)، حيث يبرز ضمير المتكلم (الياء) على حدة في قوله (مثلي)، وضمير المخاطب للجماعة في قوله (لكم)، وهذا انعكاس لحالة الشقاق التي بينه وبينهم، بينما يتوحد الضمير في القصيدة السابقة، ليعبّر عنه وعن قومه مجتمعين من خلال ضمير المتكلمين (نحن) و (نا) الفاعلين) إذ يقول : (نحن أسود الحرب)^(٣)، و(أتوعدنا بالحرب)^(٤).

(١) ديوانه، ص ٣١.

(٢) ديوانه، ص ٥٨.

(٣) ديوانه، ص ٣٢.

(٤) ديوانه، ص ٣٢.

الاستفهام في قصائده الموجهة إلى سيف الدولة :

أما فيما يخص قصائده الموجهة إلى سيف الدولة، فنلمح فرقاً واضحاً بين استخدامه لأساليب الاستفهام فيما قبل الأسر، وفيما بعد الأسر، من حيث الكم والمعنى، ففي مرحلة ما قبل الأسر نستطيع القول إن أساليب الاستفهام في قصائده الموجهة إلى سيف الدولة كانت تتميز بقلتها من حيث الكم، إذ قليلاً ما كان أبو فراس يعتمد أسلوب الاستفهام وسيلة يخاطب من خلالها سيف الدولة، وكانت تلك الأساليب القليلة التي استخدمها تدور حول الإعجاب بسيف الدولة وإكباره، يقول :

أشدّة ما أراه منك أم كرم؟! تجود بالنفس والأرواح تصطلم! (١)
يا باذل النفس والأموال مبتسماً أما يهولك لا موت ولا عدم؟! (٢)

ويقول :

أشكو، وهل أشكو جنابة مُنعم غيظ العدو به وكُبت الحاسد؟! (٣)

أما في قصائده الموجهة إلى سيف الدولة بعد الأسر، فقد تميّزت بكثافة أساليب الاستفهام فيها مقارنة مع قصائده قبل الأسر، إذ اعتمد أبو فراس أسلوب الاستفهام وسيلة يركّز عليها كثيراً في قصائده الموجهة إلى سيف الدولة بعد الأسر، ونستطيع أن نفسّر هذه الظاهرة بتغيّر أبعاد العلاقة بين أبي فراس وابن عمه، إذ أحدث موقف سيف الدولة من أبي فراس وتخلّيه عنه في الأسر، نوعاً من الصدمة التي أصابته بالذهول، ومن ثم تضخّمت حالة التساؤل لديه عن سرّ تغيّر موقف سيف الدولة منه، وانعكس هذا على شعره في تلك الفترة فاتّسمت أساليب الاستفهام بالعتاب والحيرة من موقف ابن عمه المجافي له، في حين اتّسمت قصائده الموجهة إلى سيف الدولة قبل الأسر على قلّتها بالإعجاب والتقدير الذي انقلب فيما بعد الأسر ليتحوّل إلى عتاب وشكوى، وإن كنّا لا نعدم في عتابه الموجّه إلى ابن عمه نوعاً من الإقرار بفضل عليه، وبقايا من ذلك الإعجاب والتقدير المختزن في قلبه تجاهه، وهو الذي ربّاه وأحسن معاملته، لذلك فقد كان من الطبيعي أن يفاجئه موقفه منه، وتجاهله له فتوجّه إليه بالكثير من التساؤلات حول هذا الموقف والكثير من العتاب، ومن هنا فقد لعب الاستفهام دوراً هاماً في قصائده الموجهة إلى سيف الدولة بعد الأسر :

(١) ديوانه ص ٢٩٩.

(٢) ديوانه ص ١١٠.

فقد وظف أبو فراس الاستفهام للتعبير عن عتابه الرقيق لابن عمه الذي اختلط فيه العتاب بالمديح، والحيرة من موقفه تجاهه، يقول:

أسيف العدى وقريع العرب	علام الجفاء؟ وفيم الغضب؟ ^(١)
وما بال كتبك قد أصبحت	تكتبني مع هذي النكب؟!
وأنت الكريم، وأنت الحليم	وأنت العطوف، وأنت الخدب
أنتكر أني شكوت الزمان	وأني عتبك فيمن عتب؟
فهل رجعت فأعتبتني	وصيرت لي ولقومي الغلب؟

ويتضمن أسلوب التحضيض مع الاستفهام في التعبير عن العتاب الرقيق لسيف الدولة، إذ يعبر هذا التحضيض عن أمل الشاعر في عودة ابن عمه عن موقفه الجافي، (هــلا رجعت)^(٢)، كما تلفتت كثافة أساليب الاستفهام، انعكاساً لحالة الحيرة التي يعيشها الشاعر، فحيث تتضخم الحيرة، يكثر التساؤل.

ويأتي الاستفهام في مرحلة تالية، ليعبر عن عتاب الشاعر لابن عمه ذلك العتب الخالي من المديح، والرقّة، والمتميز بالمواجهة، يقول:

زمانني كله غضب وعتب	وأنت عليّ والأيام إليّ ^(٣)
إلى كم ذا العتاب وليس جرم	وكم ذا الاعتذار وليس ذنب؟
أمثلي تقبل الأقوال فيسه؟!	ومثلك يستمر عليه كذب؟

وأحياناً كان أبو فراس يعتمد على الأسلوب غير المباشر في عتاب سيف الدولة، والتعريض به، ويوظف الاستفهام للتعبير عن ذلك، يقول:

فما هو إلا أن جرت بفراقنا	يد الدهر : حتى قيل من هو حلوث؟! ^(٤)
يذكرنا بعد الفراق عهوده	وتلك عهود قد يلين رثائث

وهنا يصور أبو فراس موقف سيف الدولة منه بطريق غير مباشر، من خلال أسلوب يحمل نوعاً من الأسف على هذا الموقف غير المتوقع، إذ نرى أبا فراس يستخدم الفعل الماضي المبني للمجهول (قيل) دون أن يوضح لنا القائل، ثم يتبعه باستفهام يفيد تجاهل القائل

(١) ديوانه، ص ٢٤-٢٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٥.

(٣) ديوانه، ص ٤٩.

(٤) ديوانه، ص ٦٧.

لشخص أبي فراس (من هو حارث؟) إذ يعكس هذا الاستفهام استخفاف القائل بشخص الشاعر، وإنكاره له وتجاهله إياه، ثم يؤكد هذا التجاهل من خلال العبارة عن عهوده قبل الأسر (وتلك عهود قد بلين رثائث) ^(١)، وهذا القول على لسان القائل المجهول أو المتجاهل الذي يصف عهود أبي فراس بأنها بليت ورثت.. ويتوضح لنا أن المقصود بالأبيات هو سيف الدولة الذي أنكر أبا فراس، وأنكر معرفة أهل (خراسان) به، ويؤكد أن المقصود بالأبيات هو سيف الدولة، تعليق (ابن خالويه)، الذي أشار إلى أن هذه الأبيات موجهة إلى سيف الدولة ^(٢).

وربما تحمل محاولة أبي فراس، الرغبة في تجاهل القائل بجعل الفعل مبنياً للمجهول (قيل)، دون الإشارة إلى شخص القائل، محاولة منه الانتقام من سيف الدولة الذي أنكره وتجاهله بقوله (من هو حارث؟) ^(٣).

وعندما يبلغ أبو فراس من سيف الدولة مرحلة اليأس، يأتي الاستفهام ليعبر عن هذه المرحلة أصدق تعبير، إذ يخرج الاستفهام من معنى العتاب إلى معنى المواجهة الصريحة الجريئة، بعد أن كان أسلوبه يتسم بالتعريض غير المباشر، ويخرج من صيغة العتاب الرقيق إلى الحساب العنيف، والتقريع، يقول :

بأي عذر رددت والهبة	عليك دون الوري موعولها؟ ^(٤)
جاعتك تمّاح ردّ واحدها	ينتظر الناس كيف تقولها
تلك المودات كيف تهملها؟!	تلك المواعيد كيف تغفلها؟
تلك العقود التي عقدت لنا	كيف وقد أحكمت تحالها؟
أرحامنا منك لم تقطعها؟	ولم تزل دائماً توصلها
أين المعالي التي عرفت بها؟!	تقولها دائماً وتفعلها
لم يبق في الناس أمه عرفت	إلا وفضل الأمير يشملها
نحن أحق الوري برأفته	فأين عنا؟ وأين معدلها؟

إذ نلاحظ خروج الاستفهام إلى معنى الاستنكار والرفض لموقف سيف الدولة، كما ونلاحظ تعدد أدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر، (أي، كيف، لم، أين) وذلك انعكاساً لانفعال الشاعر، وثوران نفسيته، واضطرابها، الذي دفعه لاستخدام أسلوب الاستفهام الاستنكاري بشكل كثيف، وبالتالي تنوّع أدوات الاستفهام.

(١) ديوانه، ص ٦٧.

(٢) ديوانه، ص ٦٧ انظر تعليق ابن خالويه .

(٣) ديوانه، ص ٦٧.

(٤) ديوانه ص ٢٦٣-٢٦٤.

الإخوانيات :

تتخذ الإخوانيات في روميات أبي فراس أبعاداً مختلفة عنها في مرحلة ما قبل الأسر، وبالتالي تختلف وظيفة الاستفهام التي اتخذها أبو فراس وسيلة يعبر من خلالها عن مشاعره تجاه أصدقائه في قصائده ومقطوعاته الإخوانية .

وأهم ما يمكن قوله في هذا المجال، هو أن هذه الإخوانيات في روميات أبي فراس قد تميزت بطابع الشكوى والعتاب، بعد أن كانت أغراض رسائله الإخوانية متنوعة، ومن هنا فإن أهم ما يميز أسلوب الاستفهام في إخوانياته الرومية، هو أنها كانت تدور حول العتاب، يقول في قصيدة كتب بها إلى أخيه يستزيره وهما بالأسر :

أترك إتيان الزيادة عامداً وأنت عليها لو تشاء قدير؟! (١)
فكم كان رأيي في لقائك نافذاً ورأيك فيه ونيةً وفتور؟!

ويقول أيضاً معاتباً (أبا المكارم) و(أبا المعالي) ابني سيف الدولة :

يا سيدي أراكمـا لا تذكران أخاكمـا (٢)
أوجدتمـا بدلاً بهـ بيني سماء غلامكمـا؟
أوجدتمـا بدلاً بهـ يفري نحرور عداكمـا؟
ما كان بالفعل الجمـ بل بمنـله أولاكمـا؟
من ذا يعاب، بما لقيـ ست من الوري إلا كمـا؟

وقد وظف أبو فراس الاستفهام في إخوانياته الرومية، للتعبير عن خيانة أصدقائه له، وعدم وفائهم لصحبته، يقول في مقطوعة كتب بها إلى غلاميه (صاف) و (منصور) وهو في الأسر :

يا خليلي بالشام أفيقا! هل تحسان لي رفيقا رفيقا؟ (٣)
فانكراني، وكيف لا تذكراني كلما استخون الصديق الصديقا!

(١) ديوانه، ص ١٥٨.

(٢) ديوانه، ص ٢٨٨.

(٣) ديوانه، ص ٢٢٥.

يتضامن النداء والأمر مع أسلوب الاستفهام، في أداء المعنى الذي أراده الشاعر، إذ يتوجه أبو فراس بالنداء إلى غلاميه بهدف لفت انتباههما إليه، انعكاساً لشعوره ببُعدهما عنه ونسيانهما له، فجاء نداؤه لهما محاولة منه لإيقاظ ذكراه في ذهنهما، ويأتي فعل الأمر (أفياً) الذي يحمل الهدف ذاته، وهو تذكيرهما وإيقاظهما من غفلتهما عنه، ويأتي أسلوب الاستفهام ليعزز معنى افتقاده للصديق الحقيقي، من خلال محاولته إشراكهما بشعوره من خلال توجيه الخطاب الاستفهامي لهما (هل تحسنان لي رفيقاً رفيقاً؟)^(١)، ثم يأتي فعل الأمر الثاني (اذكراني) كإشارة صريحة ومباشرة، عبرت عن وحدته وشعوره بنسيانهما له، تأكيداً منه على حُثهما على عدم نسيانه، ثم يأتي الاستفهام الأخير (وكيف لا تذكراني كلما استخون الصديق الصديقاً)^(٢)، تعبيراً عن أسفه وتأثره بخيانة أصدقائه له.

الشكوى في روميته :

جاءت الشكوى في روميته أبي فراس موضوعاً مستقلاً أحياناً، كما تخللت مواضيعه وأغراضه الأخرى، وقد كان لأسلوب الاستفهام فيها حضور لامع، إذ عبّر أبو فراس من خلالها عن أحاسيسه ومشاعره وآلامه في تلك الفترة البائسة من حياته، وقد عبّر من خلال شكواه عن مواضيع معينة متكنناً على أسلوب الاستفهام، فقد وظّف الاستفهام للتعبير عن الشكوى من الغدر والخيانة، يقول :

وهل غضّ مني الأسر؟ إذ خفّ ناصري	وقلّ على تلك الأمور مُساعدٍ؟ ^(٣)
وهل نافعٍ إن عضّني الدهر مفرداً	إذا كان لي قوم طوال السواعد؟
وهل أنا مسرور بقرب أقاربي	إذا كان لي منهم قلوب الأبعاد؟
خليلي ما أعددت ما لمتيهم	أسير لدى الأعداء جافي المراقد؟

فالاستفهام هنا يخرج إلى معنى الاستنكار لموقف قومه منه، وتعبيره عن أسفه لتخليهم عنه، وتأتي المبالغة لتعزز المعنى الذي وظّف الشاعر الاستفهام للتعبير عنه، فيستخدم الكثرة (طوال السواعد)، في مقابل القلة (مفرداً). وهو من خلال الاستفهام يعبر عن أسفه لتلك المفارقة التي ترجمها من خلال استخدامه للمبالغة، ويأتي الطباق أيضاً إلى جانب المبالغة لتعزيز المفارقة، فـ (قرب أقاربي) يقابلها (قلوب الأبعاد)، ومن هنا يأتي توظيف الشاعر

(١) ديوانه، ص ٢٢٥.

(٢) ديوانه ص ٢٢٥.

(٣) ديوانه، ص ١٠٠.

لأسلوب الاستفهام، لغرض التعبير عن أسفه لموقف قومه، وأسفه لتلك المفارقات المؤلمة، التي وظّف الطباق والمبالغة للتعبير عنها.

ومن خلال الاستفهام عبر عن شوقه لأهله، وشكا بعده عنهم، يقول :

لأَيْكُمْ أَذْكَرُ؟	وفِي أَيِّكُمْ أَفْكَرُ؟ ^(١)
وَكَمْ لِي عَلَى بِلَدَتِي	بِكَـأَاءٍ وَمُسْنُـتَعَبِرٍ؟
أَيُّهَا غَفَلْتُ كَيْفَ لَا	أُرْجِي الَّذِي أَحْذَرُ؟
وَمَاذَا الْقَنُوطُ الَّذِي	أَرَاهُ فَاسْتَشْعَرُ؟

الأمر والنهي :

الأمر والنهي من الوجهة البلاغية :

يأتي الأمر لطلب الفعل بمعنى الإلزام، بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب منه تنفيذه^(٢). وإذا خرج الأمر عن هذا الأصل، فإنه يخرج إلى معانٍ أخرى تستفاد من السياق.

ويقابل الأمر، أسلوب النهي، وهو طلب الكف عن الفعل استعلاءً أيضاً. والنهي له حرف واحد، هو لا الجازمة في نحو قولك : لا تفعل، وهو كالأمر في الاستعلاء^(٣). وكما يخرج الأمر عن معناه الحقيقي إلى معانٍ تستفاد من السياق، يخرج النهي كذلك إلى معانٍ بلاغية يحددها السياق، وموضوع دراستنا في شعر أبي فراس يُظهر بشكل واضح تنوع هذه الأساليب، ودلالاتها البلاغية والأسلوبية.

الأمر في ديوان أبي فراس :

وللأمر في ديوان أبي فراس دور هام، فعلى الرغم من كونه أقل الأساليب الإنشائية شيوعاً في ديوانه إذا قارناه بالنداء والاستفهام، إلا أنه أدى دوراً كبيراً في التعبير عن مشاعر أبي فراس، وانفعالاته، وحالاته النفسية. فمن خلال أسلوب الأمر تراعت لنا علاقات الشاعر بالآخر، ومن خلاله أيضاً، تراعت لنا مشاعر الأسير، وقيوده، وشوقه لمن يحب، وألمه لغدر من يحب ، وكذلك أمجاد الأمير، ومفاخره، واعتزازه بنفسه.

(١) ديوانه ص ١٦٦.

(٢) انظر السكاكي: مفتاح العلوم ، ص ٣١٨.

(٣) انظر : القزويني : التلخيص ، ص ١٧٠.

وجاء الأمر ليعبر عن كل تلك المعاني، فقد وظّفه الشاعر، ليوصل من خلاله كل تلك المشاعر والانفعالات والأفكار. فمن خلال الأمر توجه إلى مثله الأعلى، ورمز البطولة، سيف الدولة مؤيداً ومسانداً في مرحلة ما قبل الأسر، يقول :

يا سيف دين الله غير مدافع اغضب لدين الله ربك واعزم^(١)

ولكن في مرحلة ما بعد الأسر، يتغير موقف سيف الدولة بالنسبة لأبي فراس، فيأتي توظيفه للأمر مغايراً عنه في مرحلة ما قبل الأسر، إذ يحمله الشاعر معنى الدعاء الذي يصلح حد الرجاء والتوسل، يقول :

أعانك الله بخير، أعـن من ليس يشكو منك إلا إليك^(٢)

ومن الملاحظ، خروج الأمر عن معناه الحقيقي ، إلى الأسلوب البلاغي، إذ يخاطب الشاعر سيف الدولة بأسلوب خاص، نظراً لعمق العلاقة بينها.

وعندما تشتد الأزمة التي يعيشها أبو فراس، وتتفاقم محنته، ويستشعر تخلي سيف الدولة عنه، تتضخم نبرة الرجاء التي يحملها الأمر، إلى حد التذلل، والذي يعكس حاجة الشاعر إلى سيف الدولة، وعندها نشهد إلحاح الشاعر على فعل الأمر وتركيزه عليه بشكل لافت، إذ يتكرر في ثلاثة أبيات، ويتكرر في البيت الواحد أكثر من مرة، يقول :

دعوتك، والأبواب ترتجّ دوننا فكن خير مدعوّ وأكرم منجد^(٣)
تشبّث بما أكرومة قبل فوّتها وقم في خلاصي صادق العزم واقعد
أقلني، أقلني عثرة الدهر إنه رماني بسهم صائب النصل مقصد

والواقع أن تركيز الشاعر على فعل الأمر وتكراره، يعكس انفعال الشاعر، واضطرابه، وتنامي أفعال الأمر لتساير هذا الانفعال والاضطراب، إذ يبدأ الشاعر بفعل الأمر (كن خير مدعو) ثم يتطور إلى ثلاثة أفعال (تشبّث، قم، اقعد)، وأخيراً (أقلني، أقلني)، إذ نشهد من خلال تكرارها قمة اضطراب الشاعر، وتوتره، ورجائه لسيف الدولة، إذ يصوّر الفعل (أقلني) الشاعر في حالة عجز تام عن النهوض، إلاّ من خلال مساعدة سيف الدولة. وقد وظّف الشاعر أسلوب الأمر، ليلج من خلاله باب العتاب، إذ خاطب سيف الدولة بأسلوب الأمر الذي يحمل هذا المعنى، يقول :

(١) ديوانه، ص ٣١٦.

(٢) ديوانه، ص ٢٣٧.

(٣) ديوانه، ص ٩٧-٩٨.

فقل ما شئت فيّ فلي لسان مليئ بالثناء عليك رطب (١)
وعاملني بإنصاف وظلم تجدني في الجميع كما تحب

ويقول في بيت آخر :

كن كيف شئت فإنني ذاك المواسي والمشارك (٢)

ويحمل تباين موقف سيف الدولة والشاعر، واستسلام الشاعر لحكم سيف الدولة، عتاباً خفياً ورقيقاً لسيف الدولة على موقفه هذا، من خلال فعل الأمر الذي وظّفه الشاعر لهذا الغرض في قوله : (كن كيف شئت)، (فقل ما شئت).

وقد ارتقى أبو فراس بالأمر من خطاب سيف الدولة إلى خطاب والدته، التي كانت دائماً صورة حية في خياله وهو في الأسر، يقول :

ويا أمتاً صبراً فكل مَلَمّة تجلّى على علائها وتزول (٣)
تأسي، كفاك الله ما تحذرينه فقد غال هذا الناس قبلك غول
وكوني كما كانت (بأحد) (صفية) ولم يُشف منها بالبكاء غليل

ويقول أيضاً :

يا أمتاً لا تحزنني وثقي بفضل الله فيّه (٤)

ومن الملاحظ، خروج فعل الأمر الذي خاطب الشاعر والدته من خلاله عن معناه الأصلي إلى معنى الدعاء المقترن بالمواساة، من خلال أفعال الأمر (تأسي، ثقي)، والمصدر النائب عن فعله (صبراً) فكلها تحتّ على التماسك، وتدعوا إلى المواساة .

وفي دائرة أسلوب الأمر الذي توجّه به الشاعر إلى الآخر، نجده يتحدث إلى ابنته فيخاطبها قائلاً:

(١) ديوانه، ص ٥٠.

(٢) ديوانه، ص ٢٣٦.

(٣) ديوانه ص ٢٥٣-٢٥٤.

(٤) ديوانه، ص ٣٥٥.

أَبْنَيْتَنِي لَا تَحْزَنِي
أَبْنَيْتَنِي صَبِراً جَمِيراً
نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ
قُولِي إِذَا نَدَيْتَنِي
زَيْنَ الشَّبَابِ (أَبُو فَرَا
كُلَ الْأَنْهَامِ إِلَى ذَهَابِ^(١)
لَا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ
مَنْ خَلْفَ سَتْرِكَ وَالْحِجَابِ
وَعَيَّيْتُ عَنْ رَدِّ الْجَوَابِ
(س) لَمْ يُمَتِّعْ بِالشَّبَابِ

وأفعال الأمر التي استخدمها الشاعر تعكس تضارب مشاعره واضطرابها، إذ يتضافر الأمر (صبراً)، والنهي (لا تحزني)، ليؤدبا معنى النصيحة، والتشجيع، والتصبير لابنته في حالة فقدان والدها، ولكن تأتي أفعال الأمر التالية، لتحمل معاني مناقضة للمعاني الأولى التي كانت تحت على التماسك، إذ تدعو إلى الندب والتفجع من خلال قوله (نوحى) (قولي، زين الشباب (أبو فراس) لم يمتّع الشباب)^(٢).

والواقع أن هذه الأفعال تعكس نفجّع الشاعر على نفسه، من خلال حثّ ابنته على ندبه، كما تعكس اضطراب مشاعره ما بين التماسك والانهيّار، من خلال تضارب أفعال الأمر ما بين الحثّ عن الصبر والندب.

ومن خلال التجارب القاسية التي عاشها أبو فراس، والظروف المؤلمة التي مرّ بها في حياته بشكل عام، وفي الأسر بشكل خاص، يطفو على سطح قاموسه اللغوي مصطلح (الصبر)، الذي يتمثل في فعل الأمر (اصبر)، والمصدر النائب عن فعله (صبراً) كانعكاس طبيعي لتجاربه المؤلمة، ومن هنا يأتي الأمر تعبيراً صادقاً عن المرحلة التي عاشها بكل ما فيها من ألم، وتجارب وانفعالات، وتوتر، إذ عبّر عن مشاعره في تلك المرحلة بدقة، بحيث لا نتصور فعلاً آخر يمكن أن يقوم مقامه في التعبير عما أراده، يقول :

يَا أُمَّتَا صَبِراً فَكُلْ مَلَمَةً تُجَلِّيَ عَلَى عِلَاتِهَا وَتَزُولَ^(٣)

وظّفه كذلك لنصح ابنته، وتشجيعها، يقول :

أَبْنَيْتَنِي صَبِراً جَمِيراً
لَا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ^(٤)

(١) ديوانه، ص ٥٩.

(٢) ديوانه، ص ٥٩.

(٣) ديوانه، ص ٢٥٣.

(٤) ديوانه، ص ٥٩.

ونلاحظ تضافر النداء مع الأمر في تأكيد معنى التشجيع، والمواساة، إذ يشعرنا النداء بالقرب المعنوي وإن كان المخاطب بعيداً، لأنه انعكاس لحاجتنا لمن نتوجه إليه بالنداء، أو حاجته لنا؛ لذلك فهو يستخدم (الهمزة) لنداء القريب في خطاب ابنته نظراً لقربها المعنوي والحسي منه. أما والدته، فيستخدم في ندائها (يا) لنداء البعيد في محاولة منه لإشعارها بحاجته لقرب تلك البعيدة، ورغبته في مواساتها.

وقد وظفه أيضاً، لمواساة نفسه وتصبيرها في الأسر، ففي قصيدته التي مطلعها :
 إن زرت (خرشنة) أسيراً فلكم أخطت بها مغيراً؟^(١)

يقول مواسياً نفسه :

ولئن رميت بحادث فلأفئتن له صبوراً^(٢)
 صبراً لعل الله يفيح _____ فتح بعده فتحاً يسيراً
 كما وظف الأمر، ليعبر عن تجاربه، والحكم التي خرج بها من خلال هذه التجارب، معتمداً على الأمر (صبراً)، و(اصبر) أيضاً، يقول في الحكمة والزهد :

احذر مقاربة اللئام فإنه يُنبئك عنهم في الأمور مجرب^(٣)
 اصبر على ريب الزمان فإنه بالصبر تدرك كل ما تتطلب

ويقول أيضاً :

واصبر ما لم يحسب الصبر ذلة والبس للمذموم حلة حامد^(٤)

ومن خلال موقع الشاعر الأمير القيادي في قومه، لا بد أن يكون لفعل الأمر مكان في فكرياته، يعبر عن مدى اعتزازه بنفسه وقومه، وقد كان من أكثر الأفعال التي ألحّ عليها ليعبر عن فخره بنفسه وسخريته من الأعداء، أفعال الأمر (سل)، و (سائل)، يقول مفتخراً :
 سل الدهر عني هل خضعت لحكمه؟ وهل راعني أصلاله وأراقمه؟^(٥)
 سل المجد عنا، يعلم المجد أننا بنا أظدت أركانه ودعائمه

(١) ديوانه، ص ١١٦.

(٢) ديوانه، ص ١١٦.

(٣) ديوانه، ص ٣٨.

(٤) ديوانه، ص ١٠٠.

(٥) ديوانه، ص ٣٠٨.

كما اعتمد على فعل الأمر (سائل) و(سل) في السخرية من الأعداء، إذ يحمل هذا الفعل معنى المواجهة، مواجهة الآخر بهزيمته لإشعاره بالضعف والخزي والإهانة، يقول :
وسائل(كلاباً) يوم (غزوة بالس) ألم يتركوا النسوان في القاع حُسَراً؟!^(١)

والملاحظ هنا تضامن (الاستفهام) مع (الأمر) في تأكيد معنى السخرية، إذ يحمل الاستفهام معنى التهكم من موقف تلك القبائل الثائرة. ومن خلال الأمر (سل؟) سخر أيضاً من (الدمستق)، واقتترنت هذه السخرية بفخر الشاعر بنفسه وبقومه، يقول :

وسل (بالبرطسيس) العساكر كلها وسل (بالمستطرياطس) الروم والعرب!؟^(٢)
ألم تَفْهِم قَتلاً وأسراً سِـوَفنا؟ وأسد الشرى الملقى وإن جمدت رعباً!؟

والواقع أن الهدف من توجيه الأمر (سل) و(سائل) سواء كان ذلك في السخرية أو الفخر، ليس طلبياً بقدر ما هو إبلاغ خبر ما بهدف الفخر والسخرية، ولكن هذا الخبر صيغ على صورة إنشاء طلبى ليكون أبلغ في إيصال المعنى.

ويبدو أن اعتماد أبي فراس لأسلوب الأمر في صياغة هذا الخبر، هو لإبداء الاستعلاء الذي يتناسب مع الفخر، الذي هو الهدف الأساسي لفعل الأمر.

وهكذا يوظف أبو فراس فعل الأمر في التعبير عن الفخر، ويخرجه عن معناه الأصلي، ليدخله في دائرة الاعتزاز بالنفس، والسخرية والمواجهة والتهكم.

وكما وظف أبو فراس (الأمر) في التعبير عن مواقف من الأشخاص، وعن آلامه وأحزانه، وتجاربه، ومفاخره، عبّر من خلاله أيضاً عن أحاسيسه، ومشاعره، وعواطفه، مستخدماً إياها في الغزل. واللافت أن، أفعال الأمر في شعر أبي فراس الغزلي، ومقدماته الغزلية والطللية، قد دارت حول معنيين محددين هما (التجلى، والخفاء) فيقول في المعنى الأول(التجلى) :

علّينا بطيب ريقك يا من بجنى النحل ريقها ممزوج^(٣)
أيها المانع لذيذ الهُجود جُذْ بإنجاز ذلك الموعود^(٤)

(١) ديوانه، ص ١١٧.

(٢) ديوانه ص ٣٢.

(٣) ديوانه، ص ٧٠.

(٤) ديوانه، ص ١٠٤.

أما الخليط فمُتَّهِمٌ أو مُنْجِدٌ فاذرف فما لك غير دمعك منجد^(١)
هو الطلل العافي وهاتا معالمه فُبُحْ بهوى من أنت في القلب كاتمه^(٢)

والمنتبَّع لأفعال الأمر في هذه الأبيات، يلحظ بوضوح أنها تحتّ على إظهار الأشياء، والاستزادة فيها، وتجلّيها، وذلك من خلال الأفعال (علّينا، اذرف، جُد، بُح) أما المعنى الثاني الذي يفيد الخفاء، فيقول فيه :

يا عاذلي كف الملام فإنه لا يُستطاع على الفراق تجلّد^(٣)
فدع التعزُّز إن عزمت على الهوى إنّ العزيز إذا أحبّ ذليل^(٤)
أقلّي فأبام المحبّ قلّيل وفي قلبه شغلّ عن اللوم شاغل^(٥)
بعيشك ردّ عليك اللثام أخاف عليك جراح المقلّ^(٦)

فالملاحظ أنّ أفعال الأمر التي استخدمها الشاعر، تتناقض تماماً من حيث معناها مع أفعال الأمر في المجموعة الأولى، فبينما كانت أفعال الأمر فيها تحمل معنى الحدثّ على الجود في الأشياء، والاستزادة منها، وتجلّيها، نرى أفعال الأمر في المجموعة الثانية من الأبيات على العكس تماماً، تحمل معنى الانقباض والانكماش، والنقلّص الذي يصل إلى حدّ الخفاء، من خلال أفعال الأمر (أقلّي، كفّ، دع)، ثم أخيراً (رد اللثام) الذي يحمل معنى الحدثّ على الخفاء، والتغطية بصراحة، بينما أفادت أفعال المجموعة الأولى معنى الانتشار، والانسحاق، والشيوخ، الذي يصل إلى حدّ التجلّي من خلال الأفعال (علّينا، جُد، بُح، اذرف).

(١) ديوانه، ص ٩٠.

(٢) ديوانه، ص ٣٠٧.

(٣) ديوانه، ص ٩٠.

(٤) ديوانه، ص ٢٥٠.

(٥) ديوانه، ص ٢٥٨.

(٦) ديوانه، ص ٢٣٩.

النهى في ديوان أبي فراس :

لم يكن للنهي في ديوان أبي فراس انتشار واسع، ولكن ما يلفتنا فيه هو تشابهه بشكل ملحوظ مع الأمر من حيث الهدف والتوظيف، وكذلك يلفتنا ترافقهما معاً في كثير من أشعاره يقول :

يا أمّنا لا تحزنّي وثّقني بفضل الله فيّه^(١)

ونستطيع القول إن النهي أقل الأساليب الإنشائية حضوراً في ديوان الشاعر. وقد وظّفه للتعبير عن مشاعره، وأفكاره، وأحزانه، وتجاربه، وحكمه، فمن خلاله خاطب أعلى من في الوجود بالنسبة إليه، والتي لم يفارقه ذكرها طوال مرحلة أسره (والدته) إذ وظّف الشاعر النهي في خطابه معها ليؤدي معنى الدعاء المقترن بالمواساة، تماماً كما هو الحال في أسلوب الأمر، يقول مخاطباً إياها :

فيا أمّنا لا تعدمي الصبر إنّه إلى الخير والنّجح القريب رسول^(٢)
ويا أمّنا لا تحبّطي الأجر إنّه على قدر الصبر الجميل جزيل

ويقول مؤاسياً والدته، وحثاً إياها على التماسك :

يا أمّنا لا تحزنّي وثّقني بفضل الله فيّه^(٣)
ويا أمّنا لا تيأسي لله الطّواف خفيّة

ومن الملاحظ ارتباط النهي بأسلوب النداء، أو تحديداً بأداة النداء (يا) للبعيد، في أشعاره الموجهة إلى والدته، إذ يتضافر الأسلوبان في تأكيد المواساة والتصبير، إذ وظّف الشاعر النهي لغرض تشجيع والدته ومواساتها، ويأتي النداء ليعزّز هذا المعنى، إذ يعكس النداء حاجته إلى والدته، وشعوره بحاجتها إليه ورغبته في إشعارها بأنه معها يواسيها ويساندها، وأنها لم تغب عن باله بالرغم من البعد، فهو يعيش مشاعرها وقلقها عليه، ومن هنا جاء استخدامه للنداء الذي قرّب بينهما المسافات معنوياً، وأكدّ هذا التقارب، ليتضافر مع النهي الذي أدى معنى المواساة والدعاء.

(١) ديوانه، ص ٣٥٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٥٣.

(٣) ديوانه، ص ٣٥٥.

ومن خلال النهي، خاطب سيف الدولة في مرحلة ما بعد الأسر، وأخرج النهي إلى معناه البلاغي الذي حملته معنى العتاب، والحث على افتدائه.

كما عبّر من خلال النهي عن تجاربه في الحياة وحملته معنى الحكمة والنصيحة، وما يلفتنا في النهي الذي استخدمه الشاعر في خطاب سيف الدولة وعتابه، والنهي الذي استخدمه للتعبير عن حكمه وتجاربه، هو ترافق النهي مع أسلوب التوكيد بشكل ملحوظ ولافت، إذ يتضافر الأسلوبان معاً في إيصال المعنى الذي أراده الشاعر. ففي خطابه لسيف الدولة، يندمج النهي والتوكيد، لتؤكد معنى العتاب، يقول :

فلا تتسبنّ إلى الخمول أقمتُ عليك فلم أغترّب^(١)

ويقول :

ولا تقبلنّ القول من كل قائل سأرضيك مرأى لست أرضيك مسمعا^(٢)

ويأتي أسلوب التوكيد منسجماً مع النهي والمعنى الذي حملته النهي، ومسانداً له، إذ يأتي التوكيد ليعكس إلحاح الشاعر على الفكرة ورغبته في التأكيد عليها، ففي مرحلة أسره لم يكن هناك ما يشغل تفكيره أكثر من فكرة افتدائه، وتخلي سيف الدولة عنه، ومن هنا جاء النهي ليعبّر من خلاله عن عتبه على سيف الدولة بسبب تخليه عنه، وحثه على افتدائه، ويأتي التوكيد ليساند النهي وليؤكد معناه نظراً لأهمية الفكرة وإلحاحها على الشاعر.

ومن خلال النهي عالج الشاعر موضوع الحكمة، إذ حمل النهي معنى النصيحة، ووظفه ليبيّن من خلاله تجاربه وحكمه، وعزّزه بالتوكيد، ليؤكد أهمية تلك التجارب وقيمة الحكم التي استخلصها من هذه التجارب، يقول :

لا تكذبنّ، من غالب الأ يام كان لها الغلب^(٣)

لا تطلبنّ دنوؤاً ر من حبيب أو معاشر^(٤)

ويقول أيضاً :

فلا تتركّن العفو عن كل زلّة فما العفو مذموم، وإن عظم الجرم!^(٥)

(١) ديوانه ص ٢٥.

(٢) ديوانه ص ٢٠٩.

(٣) ديوانه ص ٢٩.

(٤) ديوانه ص ١١٥.

(٥) ديوانه، ص ٢٩٢.

دور الأساليب الإنشائية في بناء القصيدة :

لعبت الأساليب الإنشائية دوراً بارزاً في بناء قصائد أبي فراس، وكان أكثرها دوراً أساسياً النداء، والاستفهام، والأمر، بينما يأتي النهي، والتمني، بعد ذلك. ويمكن ملاحظة دور الأساليب الإنشائية في بناء القصيدة على النحو التالي :

الافتتاحيات والمطالع :

لأسلوب النداء في قصائد أبي فراس حضور كبير لا يمكن إغفاله، فقد احتل أسلوب النداء حيزاً واسعاً من مطالع قصائده، ومقطوعاته على اختلاف مواضيعها الغزلية وتلك التي اختصت بالشكوى، والعتاب، والإخوانية، والفخرية، والراثية.

ويعكس انكاء الشاعر على أسلوب النداء في قصائده بشكل عام، ومطالعه بشكل خاص علاقته بالآخر، إذ إن صيغة النداء هذه تتوجه إلى الآخر، وتتكى على خطابه، فهي تعكس مدى حضور الآخر في ذهنه، بحيث يعكس اتساع ظاهرة النداء، لتشمل أغلب مطالعه، وفي أغلب موضوعاته، إذ إن الشاعر "يتجه دائماً إلى الخارج، ويتمثل الغير على أنه مركز النقل في تعبيره"^(١). كما تعكس هذه الظاهرة عمق علاقته بالآخر، وطبيعة هذه العلاقة، فأسلوب النداء في مطالعه وأشعاره عموماً، يصور العلاقة الحميمة بينه وبين الآخر، سواء كان والدته، أو حبيبته، أو أصدقاءه، أو ابنته.

ويصور النداء أيضاً تذبذب العلاقة بينه وبين المنادي، ما بين الحميمية والجفاء، كما هو الحال مع سيف الدولة، فقد صور النداء حميمية العلاقة بينهما تارة، يقول :

يا أيها الملك الذي أضحي لذيّل المجد صاحب^(٢)

كما صور توتر هذه العلاقة تارة أخرى، يقول :

إليك أشكو منك يا ظالمي إذ ليس في العالم مُغِدٍ عليك^(٣)

وصور النداء تذبذب علاقته مع أصدقائه، التي كانت تتسم

بالإكبار تارة، يقول :

(أبا الحصين) وخير القول أصدقه أنت الصديق الذي طابت مخابره^(٤)

(١) فضل، صلاح : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ١٩٨١ م (٣-٤)، ص ٢١٢.

(٢) ديوانه، ص ٢٩.

(٣) ديوانه، ص ٢٣٦.

(٤) ديوانه، ص ١٧٤.

بينما اتّسمت بالعتاب تارة أخرى :

إني عليك (أبا حصين) عاتب والحرّ يحتمل الصديق ويصبر^(١)

وفي بعض الأحيان، كان الشاعر يوظّف النداء لغرض فخره بنفسه، وتصوير حضوره في ذهن الآخر، من خلال استخدامه لأسلوب التجريد :

ولما سمعت ضجيج النساء ء ناديت : (حار) ألا فاقصر!؟^(٢)
أ(حارث) من صافح غافر لهن إذا أنت لم تغفر!؟

كما وظّف النداء ليصور من خلاله علاقته بالأشياء من حوله، ومدى تحوّل علاقته مع الآخر بعد الأسر، إذ يتّجه إلى نداء الأشياء، ومظاهر الطبيعة من حوله، بعد أن يؤس من نداء البشر.

ومن هنا نستطيع القول، إن أسلوب النداء صور نظرة الشاعر إلى نفسه، من خلال تمثّله لحضوره في ذهن الآخر من جهة، كما أنه صور علاقته بالآخر على وجه دقيق وحاسم، نستطيع من خلاله أن نتتبّع تطور هذه العلاقة، ونموّها، ومدى تذبذبها، وتوتّرها، وتغيّر مسارها من جهة أخرى.

أما الاستفهام، فقد شكّل عنصراً آخر من عناصر تشكيل افتتاحيات قصائده على مختلف مواضيعها، ولكن الملاحظ هو أن التركيز الأكبر لأساليب الاستفهام، كان في مطالع قصائده ذات المواضيع المؤثرة، إذ ورد الاستفهام كثيراً في افتتاحيات قصائده ومقطوعاته الغزلية من مثل قوله :

من أين للرّشأ الغريّر الأحور في الخد مثل عذاره المتحدّر^(٣)

وكذلك ورد الاستفهام في مطالع قصائد ومقطوعات العتاب، والشكوى، بنسب متقاربة مع مطالع الغزل الاستفهامية، يقول :

يا خليلي بالشّام أفيقا هل تحسّان لي رفيقاً رفيقاً!؟^(٤)

(١) ديوانه، ص ١٥٩.

(٢) ديوانه، ص ١٨٨.

(٣) ديوانه، ص ١٨٦.

(٤) ديوانه، ص ٢٢٥.

وبليها افتتاحيات قصائد الفخر، والزهد، ثم الرثاء، وأخيراً قصائده الموجهة إلى سيف الدولة، ومن هنا نستطيع القول، إن أبا فراس كان يتكئ كثيراً على أساليب الاستفهام في خطابه مع الآخر، لغرض التعبير عن مشاعره لذلك الآخر، ليشاركه تأثره بتلك المشاعر، أو ليؤثر في الآخر من خلال تلك المشاعر، خاصة عندما يكون في حالة انفعالية، إذ يعمد إلى تكرار أساليب الاستفهام بشكل لافت إلى حدّ قد يصل إلى التدويم الذي كان يضيف على القصيدة جواً موسيقياً انفعالياً يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية.

ويبدو أنه من أكثر المواضيع التي ترجمت انفعالات الشاعر في ديوانه الغزل، والشكوى، لذلك فقد جاء أسلوب الاستفهام في أغلب افتتاحيات هذه القصائد. وقد وظّفه الشاعر ليترجم حالة التساؤل التي كان يعيشها من خلال تجاربه الغزلية المحزنة منها والمفرحة، وكذلك تجاربه التي عاشها في الأسر، والتي تمثّلت في ذلّ الأسر والقيد، وغدر الأصدقاء، والشوق إلى الأحباب، والأهل، وكذلك تجاربه الأخرى، الرثائية والفخرية. ولذلك فإن أهم ما يميز أساليب الاستفهام في افتتاحيات قصائده بشكل خاص، وديوانه بشكل عام، هو ترافقها مع انفعالات الشاعر وانسجامها معها، إذ تتخذ أساليب الاستفهام صورة التكرار، كلما ازدادت حدة انفعالات الشاعر وتوتره، إذ إن " الاستفهام أوفر أساليب الكلام معاني، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً، ولذا نرى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير، وحيث يُراد التأثير وهيج الشعور للاستمالة والإقناع، والاستفهام أقدر الأساليب على الوفاء بحق تلك المواقف، إذ إن معانيه الكثيرة تقدّره على ذلك وتعيّنه عليه"^(١).

أما فيما يخص الأمر، فقد جاء في كثير من مطالع قصائده ومقطوعاته، وقد جاء الأمر مطالعاً لقصائد ومقطوعات الغزل بشكل لافت للنظر، تلتها قصائد الشكوى والعتاب، ثم الفخر، والوصف، وأخيراً الزهد، والرثاء.

والواقع أن استخدام أبي فراس لصيغة الأمر في مطالعه، يعكس ثقته بنفسه واعتزازه بها، والذي استمده من خلال موقعه في قومه، الذي يخوله ليأمر وينهي، وتكون له الكلمة العليا، لذلك فقد انعكس وضعه هذا على لغته الشعرية، إذ شكّل الأمر ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوانه، واتكأ عليها في مطالع قصائده.

(١) فودة، عبد العليم السيد: أساليب الاستفهام في القرآن الكريم طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، ص ٢٩٢-

بناء القصيدة :

أما على المستوى العمودي، من حيث علاقة الأساليب الإنشائية في بناء قصائد أبي فراس نستطيع القول، إن لها دوراً فعالاً في تحديد هيكل القصيدة، وبُنيتها عند الشاعر، واللافت للنظر هو تعاضد أساليب الإنشاء في بناء قصائده، فمن النادر أن يقوم بناء القصيدة الشعرية لديه على أسلوب إنشائي واحد، ومن الملاحظ أيضاً مجيء أسلوب إنشائي كعنصر أساسي في بناء القصيدة، بينما تأتي أساليب إنشائية أخرى، كعناصر مساعدة، تتضامن مع الأسلوب الأساسي في بناء القصيدة. ففي قصيدته التي مطلعها :

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها^(١)

يلعب النداء دوراً هاماً في بناء هيكل القصيدة، إذ يشكّل النداء المحور الأساسي الذي يركز عليه بناء القصيدة ويتمفصل حوله، وذلك " عندما يستهلّ به. حركاتها ومقاطعها في لون من التدويم المتراوح"^(٢). إذ يفتتح الشاعر قصيدته بالنداء الذي يفيد التحسر (يا حسرة). وبعد أن يفتتح الشاعر قصيدته بتلك الافتتاحية الندائية، يطالعنا صوت الوالدة الوالهة الحزينة، التي تطلق نداءاتها المتكررة، متوجهة بها إلى الآخر المجهول (يا مَنْ)، إمعاناً في تعميق معنى الاستغاثة والاستجداء والوله وتأنياً لسيف الدولة، بسبب إهماله لها مما دفعها إلى الاستغاثة بالآخر لينجدها في صورة نداء مكرر :

تسأل عن الركبان، جاهدة	بأدمع ما تكاد تمهلها : ^(٣)
"يا من رأي لي بحصن "خرشنة"	أسد شرى في القيود أرجلها؟"
"يا من رأي لي الدروب شامخة	دون لقاء الحبيب أطولها؟"
"يا من رأي لي القيود موثقة	على حبيب الفؤاد أنقلها؟"

ثم يطالعنا الشاعر، يردّ مستجيباً لنداء والدته بنداء تدويمي آخر متتابع ومتراوح، غير مفصول عن نداءات الوالدة السابقة :

يا أيها، الركبان، هل لكما،	في حمل نجوى، يخف محملها؟ ^(٤)
قولاً لها، إن وعت مقالكما	وإن ذكرى لها ليذهلها :
"يا أمّنا هذه منازلنا	نتركها تارة ونزلها!!"
"يا أمّنا هذه مواردنا	نعلها تارة وننهلها!!"

(١) ديوانه، ص ٢٦٣.

(٢) فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ١٩٨١م، ع (٣-٤)، ص ٢١٢.

(٣) ديوانه، ص ٢٦٣.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٣.

ثم ينتقل الشاعر إلى خطاب سيف الدولة، متكئاً على أسلوب النداء من جديد :

يا سيداً ما تعد مكرمة إلا وفي راحتيه أكملها^(١)

وفي هذه القصيدة يبرز دور الاستفهام في دعم النداء الذي وظّفه الشاعر لغرض عتاب سيف الدولة وتأنيبه، إذ يحمل في طياته معنى التوبيخ والاستكار ويتحد مع النداء، في توطيد معنى العتاب والتأنيب :

تلك المودات، كيف تهملها؟ تلك المواعيد كيف تغفلها؟^(٢)
تلك العقود، التي عقدت لنا، كيف، -وقد أحكمت- تحللها؟
أرحامنا منك، لم تقطعها؟ ولم تزل، دائماً، توصلها؟

ومن اللافت للنظر أن هذه الأبيات تدور حول ثنائية الحركة والسكون، أو الحرية والأسر (القيد) ففي خطابه لسيف الدولة، نلاحظ إلحاحاً واضحاً على استخدام صيغة (اسم الفاعل)، تلك الصيغة الشبيهة بالفعل من حيث أنها تحمل معنى الزمن، والتجدد، والاستمرارية، هذا من حيث الدلالة العامة للصيغة، فزاه ينادي سيف الدولة بقوله، (يا واسع الدار)^(٣)، (يا ناعم الثوب)^(٤)، (يا راكب الخيل)^(٥)، فكان سيف الدولة يعيش في سعة ونعومة متجددة، ومستمرة بلا انقطاع، وكذلك في قوله (يا راكب الخيل)، فركوب الخيل قوة، وحرية وانطلاق. وفي المقابل يصوّر وضعه الساكن المقيّد فيقول (ونحن في صخرة نزلزلها)^(٦)، والصخرة تحمل مفهوم النقل، والنقل قيد، لأنه يعيق الحركة، ونلاحظ كذلك استخدام الفعل (زلزل)، الذي يدل على تدرّج الحركة بسبب ثقلها، ويوحى بصعوبة الحركة وبطئها.

وفي قوله (ثيابنا الصوف ما نبذلها)^(٧)، يطالعنا الفعل (بذل) الذي يحمل معنى التجديد، فالتبديل تجديد، ولكن الشاعر يوقف صيرورة الفعل، ويجمّده، باستخدام حرف النفي (ما)، الذي يعيد الفعل إلى معنى الجمود، والسكون، بنفي التبديل. وفي قوله : (نحمل أقيادنا وننقلها)^(٨)، دلالة صريحة على الجمود، من خلال استخدامه لفظه (أقيادنا) والتي عزز الشاعر معناها

(١) ديوانه، ص ٢٦٤.

(٢) ديوانه، ص ٢٦٤-٢٦٥.

(٣) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٥) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٦) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٧) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٨) ديوانه، ص ٢٦٥.

ودلالاتها على الثقل والجمود بإضافة (الهمزة) لها، وجمعها على (أقياد) وليس (قيود)، فالهمزة صوت حنجري يتميز بأن جهاز النطق البشري يحتاج إلى جهد كبير عند النطق به دوناً عن بقية الأصوات ^(١)، لذلك فقد مالت القبائل إلى تسهيل الهمز، لكن الشاعر يتكئ على (الهمز) إمعاناً في التعبير عن ثقل القيد وشدته، وحتى الفعل (نقلها) مع أن (الانتقال) حركه وتجدد، إلا أن الشاعر قد خصه (بالأقياد) التي جمّدت الحركة، وجعلتها بطيئة وثقيلة.

وأخيراً، يختتم الشاعر قصيدته العتابية بفكرة جديدة مشيداً بسيف الدولة، ومحفزاً له لمساعدته، ومتكناً على أسلوب النداء :

يا منفق المال لا يريد به إلا المعالي التي يؤثّلها ^(٢)

ومن هنا يظهر دور النداء جلياً، في تحديد هيكلية القصيدة، إذ شكّل النداء مفاصل القصيدة، ومحاورها، بدءاً من المطلع وحتى الخاتمة، وكذلك الانتقال من فكرة إلى أخرى، ومن صوت إلى آخر قد تمّ من خلال أسلوب النداء الذي أدى وظيفته على أكمل وجه في التعبير عن هذه الأفكار والأصوات التي احتوتها القصيدة.

ومن هنا فقد لعب النداء دوراً جوهرياً في ذلك التكثيف الموسيقي الحزين والعتاب، الذي أشاعه تكرار النداءات من ناحية، وساهم هذا التكرار التدويمي في تحديد بنية القصيدة من ناحية أخرى، إذ بُنيت القصيدة " على أساس التكرار الإيقاعي المقصود لفكرة ما، حيث نراها تتكرر في القصيدة كأنها القرار لكل جواب أو الخاتمة لكل مطاف أو كأنها الهاجس الملح، أو الخاطر المثل لا يفتأ يواجه الشاعر" ^(٣)، وقد شكّل النداء في القصيدة الأساس الذي قامت عليه أفكارها ومطلعها، وخاتمتها، ومفاصلها، إذ تكرر بشكل ملح وتدويمي.

وكون قصيدة أبي فراس هذه متعددة الأفكار، فإن هذا لا يتنافى مع الوحدة العضوية التي هي " وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر" ^(٤).

فالقصيدة وإن تعددت أفكارها وأصواتها، فقد عبّرت في مجملها عن هدف واحد وهو عتاب سيف الدولة، وقد وظّف الشاعر النداء والاستفهام، للتعبير عن هذا الغرض الأساسي، وإن تعددت أفكار القصيدة، فالقصيدة " تتألف من عدة وثبات نفسية، لكل وثبة منها طابع

(١) انظر : النوري، محمد جواد : فصول في علم الأصوات، ط١، ١٩٩٧.

(٢) ديوانه، ص ٢٦٥.

(٣) الصيفي، اسماعيل، وآخرون : فصول من البلاغة والنقد الأدبي، طبعه مكتبة الفلاح، الكويت ط١، ١٩٨٣، ص٤٣٦-٤٣٧.

(٤) هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، طبعه دار النهضة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٤، ص ٤٩٤.

شعوري خاص، والوثبة النفسية تعبّر عنها عدة أبيات، بل لا يتنافى ذلك مع ما نراه من أن الوثبة النفسية تتألف بدورها من بعض الدفقات الوجدانية، لكل منها طابع وجداني خاص، فإن تعددت الوثبات النفسية، والدفقات الوجدانية، قد يكون تعميقاً للعاطفة السائدة في القصيدة وثناء لها". (١)

ونستطيع القول، إن النداء كان الرابط الذي ربط أجزاء القصيدة وأفكارها ببعضها البعض، حيث اتكأ عليه الشاعر، ووظفه في مطلع القصيدة، وخاتمتها، وكذلك شكّل النداء مطلعاً لكل فكرة جديدة كان ينتقل الشاعر إليها، ليكون محورها، من خلال تكراره بصورة متتابعة، ومتراوحة، وليشكل بالتالي، محاور القصيدة بأكملها، وليعمل في النهاية، على تشكيل هيكل القصيدة، وبنيتها، كما قام الاستفهام بدور مساند للنداء، في تأكيد غرض العتاب التأنبيهي، إذ خرج الاستفهام ليؤدي معنى الاستنكار والتوبيخ.

أما في قصيدة الشاعر التي قالها في رثاء والدته :

أيما أم الأسير سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسير (٢)

نلاحظ بوضوح دور الأساليب الإنشائية في بناء هذه القصيدة، إذ تتضافر في إيصال المعنى وتوطيده. فالغرض الأساسي الذي قيلت من أجله هذه القصيدة، هو رثاء والدته، والتفيس عن حزنه العميق إزاء هذا الحدث المروع، ومن هنا يأتي توظيف الشاعر لتلك الأساليب الإنشائية (النداء)، (الاستفهام)، (الأمر)، وكذلك أسلوب الدعاء (الإنشائي غير الطلبي) في توطيد المعنى، إذ تتشابه هذه الأساليب بغرض خدمة معنى الحزن، والتفجع، والألم.

ويفتتح الشاعر قصيدته بالنداء في محاولة منه لاستحضار الوالدة الراحلة، ويأتي

الدعاء ليؤكد معنى حبه لها وأسفه على رحيلها :

أيما أم الأسير سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسير (٣)

ثم يتكرر النداء بعد ذلك في ثلاثة أبيات متلاحقة، ويتكرر معه الدعاء، ويظهر الاستفهام ليدعم معنى افتقاد الشاعر لوالدته، من خلال تكراره أداة الاستفهام (من)، والتي يستفهم من خلالها عن العاقل، إذ يفيد تكرارها معنى افتقاده لها والفراغ الذي تركه رحيلها، يقول :

(١) الصفي، اسماعيل، وآخرون : فصول من البلاغة والنقد الأدبي، ص ٤٣٤-٤٣٥.

(٢) ديوانه، ص ١٦١.

(٣) ديوانه، ص ١٦١.

أيا أم الأسير، سقاك غيث تحيّر لا يقيم ولا يسير^(١)
 أيا أم الأسير، سقاك غيث إلى من بالفدا يأتي البشير؟
 أيا أم الأسير، لمن تُربّي وقد ميت الذائب والشسوعور؟!

ثم يظهر الأمر أسلوباً جديداً، يعبر الشاعر من خلاله عن حزنه وألمه :

ليبك كل يوم صمت فيه مصابرة وقد حمى الهجير!^(٢)
 ليبك كل ليل قمت فيه إلى أن يبتدي الفجر المنير!
 ليبك كل مضطهد مخوف أجرتيه، وقد قلّ المجير !
 ليبك كل مسكين فقير أغثتيه، وما في العظم زير!

ويعكس أسلوب التجسيم والأمر، محاولة الشاعر تطويع الأشياء لتشاركه حزنه عليها، وكأنه يرى العالم بأسره حزينا على فقدها. ثم يعود إلى التدويم بالنداء والاستفهام من جديد في ستة أبيات متتالية متكناً على أداة النداء (أيا)، وأدوات الاستفهام (من)، (كم)، (أي)، ليعبر من خلالها عن أفضال والدته التي لا تعد ولا تحصى، واقتناده لتلك الأفضال.

ومن اللافت أن التكرار التدويمي، كان له وجود ملّح في هذه القصيدة، فقد عمد الشاعر إلى تكرار الاستفهام والنداء بشكل متتابع ومتراوح مما أدى " إلى الوصول بالصياغة الشعرية إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية "^(٣). مما عمق تجذير تلك النغمة الحزينة في بنية القصيدة، من خلال تدويم أسلوب النداء والاستفهام، إضافة إلى أن النداء هنا أدى وظيفة نفسية هائلة، من خلال تعبير الشاعر عن ألمه من خلال أسلوب النداء، ومن خلال الزفرة الملتهبة التي يتيح لها حرف المد في أداة النداء (أيا) أن تخرج لتعبر عن ألم الشاعر ولوعته.

أما الدعاء والأمر، فيمكن اعتبارها عناصر ثانوية، جاءت مساندة للاستفهام والنداء في بناء القصيدة، وإيصال المعنى، إذ لا يمكننا أن نعتبر هذا النوع من تكرار الصيغة مسن قبيسل التدويم " لأنه يفتقد شرطه الضروري وهو الإلحاح على الصيغة في نفس المقطوعة بشكل ينتج أثره من النشوة الموسيقية والشعرية الخالصة " ^(٤).

(١) ديوانه، ص ١٦١.

(٢) ديوانه، ص ١٦١.

(٣) فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ١٩٨١م، ع(٣-٤)، ص ٢١١.

(٤) فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ١٩٨١م، ع(٣-٤)، ص ٢١١.

ويلعب الاستفهام دوراً رئيسياً في بناء قصيدته التي قالها في مناظرة جرت بينه وبين
الدمستق، إذ يفتحها الشاعر بالاستفهام الاستكاري، والذي يسأله النداء، إذ يعكس المنادى (يا
ضخم اللغاديد) سخرية الشاعر من الدمستق :

أترعم يا ضخم اللغاديد أننا ونحن أسود الحرب لا نعرف الحرباً؟^(١)

ثم يتبع هذه الافتتاحية، بمجموعة من الاستفهامات المتكررة والمتتالية، التي تفيد
الاستكثار، ويلفتنا اتكاء الشاعر على أداة الاستفهام (من)، التي نستشف من خلالها محاولة
الشاعر إثبات وجوده وقومه، في مقابل إلغاء وجود الآخر (الروم)
والسخرية منهم :

فويلك ، من للحرب إن لم تكن لها؟ ومن ذا الذي يمسي ويضحى لها تريباً؟^(٢)
ومن ذا يلف الجيش من جنباؤه؟ ومن ذا يقود الشّم أو يصدّم القلبيا؟
وويلك، من أردى أخاك (بمرعش)؟ وجلّ ضرباً وجه والدك العضبيا؟
وويلك، من خلّى ابن أختك موثقاً؟ وخلاك (باللقان) تبتدر الشّعبا؟
أتوعدنا بالحرب حتى كأننا وإياك لم يعصب بها قلبنا عصباً؟

ثم يتبع الاستفهام بعدد من أفعال الأمر المتكررة، التي تفيد استعلاء الشاعر وقومه
على الروم، والسخرية منهم، ومواجهتهم بالهزيمة، من خلال فعل الأمر (سل) الذي يفيد
المواجهة، والذي يتضافر مع الاستفهام في أداء معنى التقابل التفاضلي في المقارنة بين
شجاعة العرب وهزيمة الروم.^(٣)

وأخيراً يعود إلى التدويم بالاستفهام من جديد، مختتماً به قصيدته التي افتتحها
بالاستفهام أيضاً :

ألم تُفْنِهم قتلاً وأسراً سيوفنا؟! وأسد الشرى الملقى وإن جمدت رعباً؟^(٤)
بأفلامنا أحجرت أم بسـيوفنا؟! وأسد الشرى قدنا إليك أم الكتبيا؟

ومن هنا يبدو دور الاستفهام واضحاً في تحديد هيكلية القصيدة، وتشكيل محاورها،
ففيه يفتح الشاعر قصيدته ويختتمها، ويعمد إلى تكراره بشكل تدويمي. والواقع أن الاستفهام،

(١) ديوانه، ص ٣١.

(٢) ديوانه، ص ٣١.

(٣) انظر : ديوانه، ص ٣١-٣٢.

(٤) ديوانه، ص ٣٢.

والأمر، أدباً دورهما في التعبير عن مشاعر أبي فراس الهائجة والمنفعلة من خلال الاستفهامات الاستكارية، التكرارية، التدويمية، وكذلك أفعال الأمر (سل)، وعبارات التهديد المتكررة (وبلك)، إذ أضفى التكرار التدويمي نوعاً من الموسيقى الصاخبة، والعنيفة، والتي جاءت منسجمة مع جو القصيدة العام وهو الفخر والسخرية.

ومن خلال ذلك كله، نستطيع القول إن أساليب (النداء، الاستفهام، الأمر، النهي) قد شكّلت ظواهر أسلوبية بارزة في ديوان أبي فراس، وذلك على اعتبار أن " مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب، يشير إلى الملمح التعبيري البارز، الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويتقضي هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص، تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته " (١).

ثانياً : الأساليب الخبرية :

أما الخبر الذي هو كل قول يستفيد المُخبر به علماً بشيء لم يكن معلوماً له عند إلقاء القول عليه، وهذا ما نسميه فائدة الخبر، أما إذا قصدنا إعلام المُخبر به، بأننا على علم بذلك الخبر، فإن هذا يسمى لازم فائدة الخبر. (٢)

ويكون الخبر في الماضي، أو الحاضر، وقد يكون ممكن الحدوث، أو جائز، أو ممتنع الحدوث، ويكون الخبر محتملاً للصدق والكذب، على اعتبار مطابقته للواقع، أو عدم مطابقته له وهذا ما هو متعارف عليه.

وقد يعود الصدق والكذب أحياناً لاعتقاد المُخبر، أو ظنه، سواء كان ذلك الاعتقاد خطأ أو صواباً، بغض النظر عن مطابقته للواقع. (٣)

ويتلَوّن الخبر تبعاً لمقامات الكلام المتفاوت، وهذا ما يسمى عند البلاغيين ملاءمة الكلام لمقتضى الحال، ولهذا يأتي الخبر ابتدائياً، أو طلبياً، أو إنكارياً. (٤)

وقد يخرج الخبر عن معناه الأصلي وهو الإعلام، ليؤدي أغراضاً بلاغية أخرى كالفخر والمدح وغيرها (٥).

(١) فضل، صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي - مجلة فصول ١٩٨١ع (٣-٤) ص ٢١١.

(٢) انظر، القزويني : التلخيص، ص ٤٠-٤١.

(٣) انظر السكاكي: مفتاح العلوم، ص ١٦٦.

(٤) انظر، القزويني : التلخيص، ص ٤١-٤٢.

(٥) انظر، ابن فارس : الصحاح في فقه اللغة، ص ١٧٩-١٨٠.

وما يهمننا في هذا المقام، هو دور الخبر في ديوان أبي فراس، وكيف وظّفه للتعبير عن مواقفه، ومشاعره، وعلاقة الخبر بأساليب التعبير الأخرى في ديوانه .

الخبر في ديوان أبي فراس :

ويبرز الخبر في ديوان أبي فراس ، ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، ومن أكثر الأساليب الخبرية دوراناً في ديوانه تلك التي اقترنت بالتوكيد تارة والنفي تارة أخرى، وسوف نتناولها من حيث تعبيرها عن نفسية الشاعر، وتجسيدها لأفكاره، وأحاسيسه، ومدى اعتماده عليها، وبراعته في توظيفها لتؤدي المعنى الذي أراد.

فالأساليب الخبرية التي وظّفها الشاعر في ديوانه تقف على طرفي نقيض من حيث التوكيد والنفي، إلا أنها كانت تسير في اتجاه واحد، فالملاحظ أن الشاعر قد وظّفها في ديوانه لتخدم موضوعاً بعينه، على الأغلب ، وهو الفخر، إذ كثيراً ما عبّر عن فخره من خلال الأساليب الخبرية، ووظّفها لخدمته، وليس من الغريب أن يستأثر الفخر في ديوانه بأغلب الأساليب الخبرية لتؤكد معناه، " فأبرز أغراض شعره على الإطلاق هو الفخر الذي يبدو في ديوانه غرضاً أساسياً وأصيلاً وبارزاً، إذ يحتل مقام الصدارة بين موضوعات شعره الأخرى، وما ذلك إلا لتوفر دوافعه إليه وقوتها لديه، سواء أكانت دوافع ذاتية يستشعرها في نفسه من مكانته الرفيعة أميراً من أمراء البيت المالك، وقائداً من أبرز قوّاده، وفارساً نبيلاً يتمتع بخلال الفروسية العربية ومثلها، فضلاً عن ذلك فهو شاعر ذو صوت متفرد وعذب وقوي، أم كانت دوافع عرقية وعصبية، يستمدّها من نسبه العريق، ومقام أسرته التي مثّلت عبر التاريخ العربي الإسلامي قوة لها بأسها، وحملت على كاهلها عبء التصدي للروم".^(١)

والواقع أن هدف الشاعر من توظيف الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي في ديوانه ، لم يكن لهدف الإعلام، أو إيصال خبر ما، بقدر ما كان يهدف من خلاله إلى المبالغة في الفخر أو تأكيده أو ترسيخ معناه، ومن هنا يخرج الخبر في ديوانه عن معناه الأصلي وهو الإعلام، إلى غرض أكثر عمقاً وبلاغة، وهو تعزيز معنى الفخر ، والاعتداد بالنفس.

وغالباً لم يكن أبو فراس يتوجه من خلال أساليبه للخبرية التي وظّفها لخدمة الفخر بالخطاب إلى شخص بعينه، إلا فيما ندر، ومن هنا فإن إقتران تلك الأخبار بالتوكيد والنفي كان لغرض المبالغة أكثر من كونه موجهاً إلى شخص متردد أو منكر لهذا الخبر على الأغلب.

(١) القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف التشكيلي الجمالي ، ١٩٨٢، ص ٢٣٠.

ومن خلال الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي، عبّر أبو فراس عن الكثير من معاني الفخر، والاعتداد بالنفس. فمعتمداً على الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد، سعى أبو فراس إلى تأكيد معاني القوة والشجاعة، والسعي لتحقيق الغلا، والفتك بالظالمين، وكرم المنبت، والترفع على قمة المجد إلى درجة يلجأ معها إلى استنطاق الفخر والمجد، ليتحدثا عن أمجاده وأمجاد قومه يقول :

سل المجد عنا، يعلم المجد أننا بنا أطدت أركانه ودعائمه^(١)

ومن خلال التوكيد، يرتقي الشاعر بالفخر إلى مستوى السيادة التي لا تضاهي على نطاق البشر :

والفخر يقسم أننا أربابه دون البرية، والمكارم تشهد^(٢).

وفي المقابل تراه يقول متكئاً على التوكيد أيضاً :

إذا أمسيت نزار لنا عبيداً فإن الناس كلهم نزار^(٣)

ويلفتنا الانسجام بين البيتين من حيث الفكرة وتكاملها، على الرغم من أنهما ليسا من قصيدة واحدة، فبين ربوبية الفخر وعبودية (نزار) و(الناس) تكتمل محاولة الفخر التي هدَف إليها الشاعر، والتي من خلالها عبّر عن أعلى مراتب الفخر.

أما الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي، فقد وظفها الشاعر، لنفي الصفات القبيحة عن نفسه، وهو ما يدور في دائرة الفخر أيضاً.

فمن خلالها نفى عن نفسه انقياده للهوى وسعيه وراء العورات، أنكر عن نفسه الجبن، والبخل، والغدر، والعجز، يقول :

فديتك ما الغدر من شيمتي قديماً، ولا العجز من مذهبي^(٤)

وأنكر عن نفسه وقوفه موقف الذل، ووجومه إذا غالته صروف الدهر، يقول :

وما أثري يوم اللقاء مذمم ولا موقفي عند الأسار ذليل^(٥)

(١) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٢) ديوانه ص ٩١.

(٣) ديوانه، ص ١٥٨.

(٤) ديوانه، ص ٥٦.

(٥) ديوانه، ص ٢٥٤.

وقد نفى عن نفسه الظلم، والضعف، والخوف من الردى، وتقلب الدهر. ^(١)
وفي الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي، كان أبو فراس يعزف على وتر الذاتية من
خلال اتكائه على ضمير المتكلم (أنا) بشكل لافت للنظر، يقول :

ولا أنا من كل المطاعم، طاعم ولا أنا من كل المشارب شارب ^(٢)

ومن جديد يتردد صوت أنا في أشعاره الفخرية، التي عبّرت عنها الأساليب الخبرية
المقترنة بالنفي :

أنا الجار لا زادي بطيء عليهم ولا دون مالي للحوادث باب ^(٣)

كما تضخمت (الأنا) في أشعاره معبرة عن اعتداده بنفسه، وإيمانه بها، تردد كذلك
ضمير المتكلم (الياء) ليعبّر عن المعنى ذاته، يقول :

ولا والله ما بخلت يميني ولا أصبحت أشقاكم بمالي ^(٤)
وعلى النقيض من ذلك، نجد روح الجماعة قد سادت أشعاره التي اقترن فيها التوكيد
مع الأساليب الخبرية، إذ يبرز ضمير الجماعة (نا) ليؤكد من خلاله على فخره بعشيرته،
وسيادتهم، ومكانتهم، يقول :

وإننا لتنتينا عواطف حلمنا	عليهم وإن ساءت طرائقهم جداً ^(٥)
ويمنعنا ظلم العشيرة أننا	إلى ضرّها لو نبتغي ضرّها أهدي
وإننا إذا شئنا بعباد قبيلة	جعلنا عجالاً دون أهلهم نجداً
وإننا لنرمي الجهل بالجهل مرة	إننا لم نجد منه على حالة بُداً

فالملاحظ هنا ترديد الشاعر لضمير المتكلمين (نا) بشكل ملّح ومتكرر، مما يشيع في
الآبيات موسيقى توحى بالقوة والتماسك، وإصرار الشاعر على إثبات وجوده وقومه، ويشعرنا
بذلك تكرار نون التوكيد المشددة والمدغمة مع (نا) الفاعلين. والملاحظ في أشعاره أن تكرار
(نا) الفاعلين والإلحاح عليها في الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد، غالباً ما كان يترافق مع

(١) انظر ديوانه، ص ٤٩، ١٠٠، ٩٦، ٢١٢.

(٢) ديوانه، ص ٤٢.

(٣) ديوانه، ص ٤٦.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٩.

(٥) ديوانه، ص ٨٩.

القصائد التي توجّه بها الشاعر إلى القبائل الثائرة،^(١) ربما ليوحي لهم بقوته وقومه وقدرتهم على المجابهة، إذ توحى (نا) الفاعلين بتماسك الجماعة وتعاضدها.

ومع التوكيد والنفي المقترنان بالأساليب الخبرية، التي وظفها الشاعر لتؤدي معنى الفخر، كان يلوح ما بين الفينة والأخرى طيف المبالغة توأم الفخر الذي لا يفترق عنه ليؤكد معناه، وليتضافر مع الأساليب الخبرية المقترنة مع التوكيد والنفي في ترسيخ المعنى، يقول:

فلا تتكريني يا ابنة العم إنه ليعرف من أنكرته : البدو والحضر^(٢)
ولا تتكريني، إنني غير منكر إذا زلت الأقدام، واستنزل النضر
وإنني لجرار لكل كتيبة معودة أن لا يخل بها النصر
وإنني لنزال بكل مخوفة كثير إلى نزالها النظر الشزر

ومن الملاحظ أن استخدام الشاعر للأساليب الخبرية المدعمة بالنفي والتوكيد، جاء منسجماً مع موقف الحبيبة المنكرة وموازيًا له، ففي مقابل تجاهلها له جاءت ردة فعله موازية لقوة ذلك التجاهل، وتأثيره الشديد على نفسية الشاعر، إذ لجأ إلى تأكيد حضوره من خلال تكثيف الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد (إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر)^(٣)، (إنني غير منكر)^(٤)، كذلك عمد إلى تكثيف أدوات التوكيد وتعزيزها بالمبالغة، فقد استخدم (إن) و (اللام) إضافة إلى صيغة المبالغة على وزن (فعال) (وإنني لجرار)، (وإنني لنزال).

كذلك وظف النفي للغرض ذاته، وألح عليه (فلا تتكريني)، (ولا تتكريني)، وهكذا تتضافر المبالغة مع التوكيد والنفي في توكيد فخر الشاعر بنفسه، وترسيخ حضوره في مقابل إنكار الحبيبة له، وهكذا تأتي الأساليب الخبرية ملائمة لمقتضى الحال ومنسجمة مع موقف الإنكار والرفض.

وفي بعض الأحيان كان الشاعر يوظف التوكيد، والنفي، والمبالغة في الوقت ذاته، لتعزيز معنى الفخر، فيقول في معرض اعتزازه بقومه وبنفسه .

وإننا غير بُخَالٍ لنحلمي جِمام المساء والمرعى المباح^(٥)
وإننا غير أُنَامٍ لنحوي منيع الدار والمال المراح

(١) انظر : ديوانه، ص ٥٠.

(٢) ديوانه، ص ١٦٤.

(٣) نفسه، ص ١٦٤.

(٤) ديوانه، ص ١٦٤.

(٥) ديوانه، ص ٨١.

فالملاحظ تضافر أداة التوكيد (إن) مع أداة النفي (غير) وصيغة المبالغة (فَعَالٌ)، لتأكيد فخر الشاعر بنفسه وبقومه، وبُعدهم عن مواقف البخل والإثم.

دور الخبر في قصائد أبي فراس :

وفي قصائد أبي فراس، غالباً ما كانت الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي تمثل صوت الفخر، وتعبّر عنه، بسبب تميزها بالمباشرة في إيصال الفكرة، وما تحمله من توكيد وتعميق لمعنى الفكرة وهذا ما يحتاجه الفخر.

وهنا يبدو الفرق واضحاً بين توظيف الشاعر للأساليب الخبرية، وتوظيفه للأساليب الإنشائية، فبينما وظّف الأساليب الإنشائية للتعبير عن أغراضه الشعرية بشكل عام، وروميّاته بشكل خاص، نجد أنّ الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي، قد ارتبطت على الأغلب بموضوع الفخر، حتى في روميّات الشاعر، فالفخر " الذي كان أهم الموضوعات في شعر أبي فراس وأضخمها قبل أسره، ظلّت له هذه الخاصية في الروميّات، فلا تكاد قصيدة من روميّاته تخلو منه.

وطبيعي أن يقوم فخره في هذه الظروف على اجترار مفاخره القديمة مشوباً بالأسى إلا أنه لم يتخلّ فيه عن إيبائه وأنفته، بل ربما زاد فخره بنفسه وتضاعف فخره بقومه مع تطاول فترة الأسر، وتأخر الفداء، مع ما أخذ يظهر له من قلة وفاء أهله، وعدم صيانة أصفياه لعهد مودته وإخائه^(١).

ومع أن الفخر هو الغرض البارز في أشعاره قبل الأسر، والذي استمر حضوره في أشعاره بعد الأسر، إلا أن نبرة الألم والشكوى في روميّاته قد غطّت على نبرة الفخر، وإن كانت لم تنفها وتُلغها على الإطلاق. ومن هنا يأتي استخدام الشاعر للأساليب الإنشائية والخبرية منسجماً مع حالته النفسية، والفكرية، ومعبراً عنها. ففي روميّات الشاعر التي تلوّنت أغلب موضوعاته فيها بالألم والشكوى والعتاب، نشهد كثافة توظيفه للأساليب الإنشائية التي عبّرت عن آلامه وأحزانه، إذ كانت هي الأقدر على تجسيد مشاعره من خلال نداءاته المتكررة وتساؤلاته الحزينة.

أما الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي، فقد جاء تركيزها الأكبر في موضوع الفخر، حتى في روميّات الشاعر، ويأتي هذا منسجماً مع حالته النفسية والشعورية، ففي مواقف الفخر والعزة، كان يعتمد الأسلوب المباشر الذي يتسم بالقوة والمواجهة، وهذا ما

(١) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٣٤٣-٣٤٤.

يعكسه التوكيد والنفي المقترنان مع الأسلوب الخبري، إذ يشعرنا استخدام الشاعر للتوكيد والنفي محاولته إثبات وجوده بقوة وإصرار.

وهكذا يبدو الأسلوب الخبري المقترن بالتوكيد والنفي هو الأقدر على التعبير عن مشاعر الأنفة والعزة والفخر في ديوانه.

وفي محاولة لتتبع دور الأساليب الخبرية في قصائده، ومدى تعبيرها عن أفكاره، ومعانيه، وارتباطهما بتجاربه، وما عايشه من مواقف، سوف نتابع قصيدته التي مطلعها:

دعوتك للجفن القريح المسهد لدى والنوم القليل المشرد^(١)

إذ يفتح الشاعر قصيدته ببيت يعتمد فيه الأسلوب الخبري، الذي يتوجّه من خلاله إلى سيف الدولة بالخطاب. ففي هذه القصيدة عبّرت الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي عن فخر الشاعر بنفسه واعتداده بها، وذلك من خلال الأبيات التي تلت المطلع مباشرة، يقول :

وما ذاك بخلاً بالحياة وإنها	لأول مبدول لأول مجتد ^(٢)
وما الأسر مما ضقتُ نزعاً بجمله	وما الخطب مما أن أقول له قد
وما زلّ عني أن شخصاً معرضاً	لنبيل العدى، إن لم يُصَب، فكان قد
ولست أبا لي إن ظفرتُ بمطلب	يكون رخيصاً، أو بوسم مزود

وحيث يتسم موقف سيف الدولة بالتردد تجاه أبي فراس، يلجأ الشاعر إلى تعزيز الخبر بالنفي لهدف تأكيد ذاته وحضوره، ولتذكير سيف الدولة وتنبهه بسبب تجاهله له.

ومن خلال تطعيم الأسلوب الخبري المنفي بالمبالغة، عبّر الشاعر عن إصراره على توكيد معنى الفخر بنفسه، والاعتداد بذاته، يقول :

وما كل وقاف له مثل موقفي	ولا كل وراد له مثل موردي ^(٣)
وما كل من شاء المعالي ينالها	ولا كل سيار إلى المجد يهتدي

وإمعاناً في الفخر، يلجأ الشاعر إلى القسم، ليؤكد من خلاله معنى الفخر، وليعزز الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي، يقول :

(١) ديوانه، ص ٩٦.

(٢) ديوانه، ص ٩٦.

(٣) ديوانه، ص ٩٨.

فلا وأبى ما ساعدان كساعِدٍ ولا وأبى ما سيّدان كسيّد (١)
ولا وأبى ما يفتقُ الدهر جانباً فيرتُقّه إلا بأمرٍ مسدّدٍ

ومن المعاني التي أداها الأسلوب الخبري المقترن بالنفي، اللوم، والعتاب،
والتقريع، يقول :

فلا كان كلب الروم أرأفَ منكمُ وأرغبَ في كسب التّاءِ المخلّدِ (٢)

والملاحظ هنا ميل الشاعر إلى التعبير عن فكرة الفخر من خلال الأساليب الخبرية المقترنة بالتوكيد والنفي، بطريقة مباشرة، أكثر من اعتماده على الأساليب الإنشائية غير المباشرة للتعبير عن الفخر، وإن كنّا لا ننكر توظيفه للأساليب الإنشائية للتعبير عنه في بعض الأحيان.

ثالثاً : الضمائر في ديوان أبي فراس :

وللضمائر في ديوان أبي فراس حضور ملموس، ودور هام، فقد استخدم الشاعر في ديوانه الضمائر بمختلف أنواعها، ولكن أكثرها دوراً في ديوانه (ضمائر المتكلم) على اختلاف أنواعها، سواء كانت للفرد أو للجماعة، ومن خلال تتبعنا لتلك الضمائر نستطيع أن نتصور علاقته بالأشخاص والأشياء من حوله.

كما تعكس الضمائر العلاقة بين الأنا والجماعة في ديوانه وفي حياته أيضاً، إذ يصوّر لنا توظيفه للضمائر خطّ سير تلك العلاقة بين الأنا والآخر، ونلمس ذلك بوضوح إذا قارنا استخدامه للضمائر في شعره قبل الأسر وبعده.

ففي شعره قبل الأسر، نلمس للجماعة حضوراً فعّالاً إلى جانب الذاتية بينما في شعره بعد الأسر، يتقلص الاحتفاء بالجماعة، وتبدو الذاتية ملمحاً هاماً من ملامح روميّاته، كل ذلك تترجمه الضمائر من خلال توظيفه لها، الذي يأتي منسجماً مع حالته النفسية، ومتوافقاً معها، ومعبراً عن حالته الشعورية بشكل دقيق، وفي شعره قبل الأسر تظهر ضمائر المتكلم عنصراً أساسياً من عناصر شعره الفخري، ويبلغ تمجيد الذات ذروته، ويتردد صدى الأنا في أشعاره بوضوح، يقول :

(١) ديوانه، ص ٩٨.

(٢) ديوانه ص ٩٧.

أنا (الحارث) المختار من نسل (حارث) إذا لم يسد في القوم إلا الأخير^(١)

وهنا يتضافر الضمير المنفصل (أنا) مع العلم (الحارث) في توطيد معنى الفخر، وترسيخه.

وإلى جانب ضمير المتكلم المنفصل (أنا)، والذي استخدمه بكثرة، شاع أيضاً في ديوانه ضمير المتكلم المتصل (الياء)، و(التاء)، فيقول :

سل الدهر عني : هل خضعت لحكمه؟ وهل راعني أصلاله وأراقمه؟^(٢)

ويأتي استخدامه لضمير المتكلمين المنفصل (نحن)، بشكل لافت في ديوانه، ليعزز انتماءه للجماعة، وثقته بها، إلى جانب فخره الذاتي، يقول :

ونحن (أناس) لا تزال سراتنا لها مشرب، بين المنايا، ومطعم^(٣)
نظرنا إلى هذا الزمان وأهله فهان علينا ما يشت وينظم

ويجسد استخدامه للضمائر في هذه الأبيات الفوقية التي ينظر أبو فراس من خلالها إلى الآخر، ففي مقابل (نا) في قوله (نظرنا) يأتي (هذا الزمان وأهله) في موقع المفعولية، ليعبر هذا التركيب (هذا الزمان وأهله) في مقابل (نا) عن ثقل الفاعلين ومكانتهم وفوقيتهم. ويشيع استخدامه لصيغة (نحن أناس) كثيراً في ديوانه، يقول في موضع آخر :

ونحن أناس يعلم الله أننا إذا جمع الدهر الغشوم شكائمه^(٤)
إذا ولد المولود منا فائماً، أسنة، والبيض الرقاق، تائممه

ويقول أيضاً :

ونحن أناس، لا توسط عندنا، لنا الصدر، دون العالمين أو القبر^(٥)

ويشيع في ديوانه استخدام ضمير المتكلمين المتصل (نا)، يقول :

(١) ديوانه، ص ١٢٨.

(٢) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٣) ديوانه، ص ٢٩٤.

(٤) ديوانه، ص ٣١٠.

(٥) ديوانه، ص ١٦٥.

بنينا من العلياء مجداً مشيداً وما شأئُ مجداً كمن هو هادمه (١)
سل المجد عنا يعلم المجد أننا بنا أطدت أركانهُ ودعائمه

ومن الملاحظ تكرار ضمير المتكلمين المتصل (نا) بشكل لافت، مما يشيع في الأبيات موسيقى صاخبة تنسجم مع جو الفخر، إذ "إن الدقّ بهذه الضمائر المتوالية بصيغة الجمع على أذن المخاطب ليكاد ينسبه ذاته" (٢).

وفي ديوانه مقطوعات كاملة يشكّل ضمير المتكلمين فيها عنصراً بنائياً هاماً، كما في مقطوعته التي يقول فيها :

اطرحوا الأمر إلينا	واحملوا الكلّ علينا (٣)
إننا قوم، إذا ما	صعب الأمر كفيننا
وإذا ما ريم منّا	موطن الذلّ أبيننا
وإذا ما هدم الـ	عزّ بنو العزّ بنينا

في هذه المقطوعة يبدو التركيز على (نا) المتكلمين لافتاً من من خلال كثافتها، إذ تتكرر في كل شطر مرة، في قاع البيت ورويه، في إيقاع مدوّ، وحازم، ورنّان، يوحي به صوت (النون) الذي يعكس الثقة، والأنفة، والاعتزاز بالذات، إذ يتجاوب هذا الصوت بما يحمله من موسيقى قوية ومؤكدة مع المعنى الذي أراده الشاعر، وهو إثبات حضوره وقومه، والتأكيد على هذا الحضور.

الضمائر في روميات أبي فراس

أمّا في روميّاته، فنلاحظ تحولاً واضحاً في مسار استخدام الضمائر في أشعاره، ففي روميّاته يتقلّص حضور الجماعة في شعره، ومعه يتقلّص حضور ضمائر المتكلمين على مختلف أنواعها، إلّا في حالات نادرة، كتلك التي يقع فيها الشاعر تحت تأثير استغراق ما، يضطره لأن يستعيد حضور قومه ليستمدّ منه القوة في مواجهة الأعداء، وإن كان هذا الحضور يقع في دائرة الماضي، يقول في مواجهة المستق :

(١) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٢) السيد، عز الدين علي : التكرير بين المثير والتأثير، طبعة دار الطباعة المحمدية، ط ١، ١٩٧٨م، ص ١٧٨.

(٣) ديوانه، ص ٣٢٤.

أترعّم، يا ضخم اللغاديد، أننا ونحن أسود الحرب! لا نعرف الحرب! (١)
فويلك؛ من للحرب إن لم نكن لها؟ ومن ذا الذي يمتسي بضحي لها ترّبا؟
أتوعدنا بالحرب حتى كأننا وإياك لم يُعصب بها قلبنا عصباً؟

لقد كان استفزاز الدمستق لأبي فراس، هو دافعه الأول لصياغة هذه القصيدة للرد على سخرية الدمستق من العرب، وأدعائه أنهم أصحاب أقلام لا أصحاب سيوف وحرب، وفي هذه القصيدة يعزف أبو فراس على وتر الجماعة بتركيز لافت، إذ تتسجم كثافة (ضمير المتكلمين) مع ثورة الشاعر وحالته النفسية المحتدمة، التي تعبّر عن دفاعه عن قومه وانتمائه لهم على الرغم من خيانتهم له في أسره، وعتبه عليهم في قصائد كثيرة، إلا أن استفزاز الدمستق له أثار فيه الحميّة ليستعيد من خلالها أمجاده وأمجاد قومه السالفة، ويتخذها وسيلة لمواجهة الدمستق.

ويأتي توظيفه لضمائر المتكلمين متوافقاً مع نفسيته النائرة والمتأججة، إذ يستخدم في هذه القصيدة ألواناً عدة من ضمائر المتكلمين المتصلة والمنفصلة.
ويستخدم الضمير المنفصل (نحن)، بينما يأتي استخدامه للضمير المتصل (نا) على نطاق أوسع (أننا)، (أتوعدنا)، (كأننا)، و (قلبنا).
ويقول مختتماً إحدى روميّاته :

ونحن أناس لا توسّط عندنا لنا الصدر، دون العالمين، أو القبر (٢)
تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسنا لم يغلها المهر
أعزّ بني الدنيا، وأعلى ذوي العلا وأكرم من فوق التراب ولا فخر

والواقع أن هذه الخاتمة تتسجم مع تلك القصيدة الرومية التي حاول الشاعر من خلالها أن يثبت حضوره وحضور قومه مفتخراً في مقابل استفزاز (ابنة العم) له، ومحاولتها تغييب هذا الحضور :

فلا تتكريني يا ابنة العم إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر (٣)

ابنة العم هي سن الرولة من الرولة سيّد قومه
الرب عز وجله من الأسماء باسمه في البيت الآخر (الرولة)

(١) ديوانه ص ٣١.

(٢) ديوانه، ص ١٦٥-١٦٦.

(٣) ديوانه، ص ١٦٤.

وفيما عدا تلك الأبيات تطالعنا في روميّاته أبيات قليلة جداً، يلوح فيها للجماعة طيف باهت لا يكاد يذكر^(١).

وفي روميّاته تبدو الذاتية هي الملمح الأكثر بروزاً وخصوصية، إذ يشيع ضمير المتكلم المنفصل (أنا) بشكل ملحوظ وإلى حد بعيد .
ففي تلك المرحلة، ينسحب أبو فراس من ميدان الفروسية، والحرية، والانطلاق ليقبع في الظل، وينزوي مع ذكريات أمجاده السالفة، وتنزوي معه (الأنا) التي كان صداها يملأ الدنيا في شعره قبل الأسر، تنزوي (الأنا)، وتراجع أمام جبروت الأسر، وقيوده، فـ(الأنا) لدى أبي فراس مرتبطة مع الفروسية، وحيث تغيب الفروسية تغيب (الأنا)، وهذا هو سر تقلص (الأنا) في أشعاره بعد الأسر، إذ لا حاضر مشرق يغذيها وينميها، فتذوي، وتذبل.
وفي أشعاره بعد الأسر يسيطر ضمير المتكلم المتصل (الياء) يليه (التاء) يقول :

تمنيتُم أن تفقدوني وإنمّا تمنيتُم أن تفقدوا العزَّ أصيداً^(٢)
يودون أن لا يبصروني سفاهةً ولو غبت عن أمر تركتهم سدى

ويقول :

إن زرتُ (خرشنة) أسيراً فلكم أخطتُ بها مُغيراً!^(٣)

وفي بعض الأحيان كانت تمتاز (الأنا) مع الجماعة في روميّاته، ثم لا تلبث (الأنا) أن تتسلخ منها مخلفة وراءها ذكرى الجماعة، ممتزجة مع حزنها الذاتي، الذي كان يستلها من الآخر مطوقاً إياها بسياج الألم الشخصي، يقول في إحدى روميّاته، مفتخراً بقومه وبنفسه :

وأُسرتُ في مجرى خيولي غازياً، وحُبستُ فيما أشعلت نيرانِي^(٤)
يرمي بنا، شطر البلاد، مُشيع صدق الكريهة، فائضُ الإحسان
إنا لنلقى الخطب فيك وغيره بموفق، عند الخطوب، مُعان
أصبحتُ ممتنع الحراك، وطالما أصبحتُ ممتعاً على الأقران

(١) انظر : ديوانه، ص ١٩٨، ٣٤٠.

(٢) ديوانه، ص ٨٥.

(٣) ديوانه، ص ١١٦.

(٤) ديوانه، ص ٣٤٠.

ولطالما حطمت صدر مثقف ولطالما أرعفت أنف سينان
ولطالما قدت الجياد، إلى الوغى قُبَّ البطون، طويلة الأرسان
وأنا الذي ملأ البسيطة كلها ناري، وطنب في السماء دخاني
كان القضاء فلم تكن لي حيلة غلب القضاء شجاعة الشجعان

في المقطوعة السابقة يبدو الاضطراب واضحاً في نفسية أبي فراس، ذلك الاضطراب والتشتت الذي انعكس على أشعاره من خلال توظيفه للضمائر، ففي البداية يتحدث الشاعر عن نفسه وأسرّه مستخدماً ضمائر المتكلم المتصلة (التاء) و (الياء)، يقول : (أسرت)، (حبست)، (خيولي)، (نيراني)، وتسود الأفعال الماضية المبنية للمجهول.

وفيما بعد ينتقل الشاعر للحديث عن الجماعة مستخدماً ضمير المتكلمين (نا)، يقول : (بنا)، (إنّا)، واللافت أن الأفعال هنا تتحول إلى المضارعة، (يرمي)، (نلقى)، ثم ما يلبث أبو فراس أن يتراجع إلى عالمه الحزين مستعيداً ذكرياته البطولية، وهنا يعود الشاعر إلى ضمير المتكلم (التاء) و (الياء)، يقول : (أصبحت)، (وحطمت)، (أرعفت)، (قدت)، (ناري)، (دخاني)، ويتحول مسار الأفعال إلى الماضي، يقول : (حطمت)، (أرعفت)، (قدت)، (ملأ)، (طنب).

وفي نهاية الأبيات عندما يبلغ الفخر ذروته، يبرز ضمير المتكلم المنفصل (أنا) معلناً قمة الفروسية والمجد، وإن كان في زمن الماضي.

وفي بعض الأحيان كان يأتي استخدام أبي فراس للضمائر استخداماً متميزاً، يقول متحدثاً عن نفسه، مخاطباً أبا العشائر في أسره :

ألاً دعوت أخاك وهو مصاقب يكفي العظيم ويدفع الأهوالاً^(١)
ألاً دعوت (أبا فراس)، إنه ممن إذا طلب الممنوع نالاً

يتحدث أبو فراس عن نفسه مستخدماً ضمائر الغيبة، ويبدو هذا الاستخدام متميزاً ولافتاً، إذ يستخدم ضمير الغائب المنفصل (هو)، وضمير الغائب المتصل الهاء (إنه).

ويعكس هذا الاستخدام ثقة أبي فراس بنفسه، وتقديره لها، وكأنه يرسم صورته في ذهن الآخر كما يتصورها هو، لذلك فهو يستخدم ضمائر الغيبة بدلاً من ضمائر المتكلم، ويوظفها توظيفاً أسلوبياً مميزاً.

(١) ديوانه، ص ٢٤٣.

مستوى الصورة :

يعتمد العمل الفني الصورة أساساً في تقديم المعاني، والانتقال بها من مرحلة المباشرة إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة، فالصورة الفنية هي أساس البناء الشعري والأدبي، وعماده الذي يقوم عليه، والخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صورته بكل أبعادها، وهو الذي يهب الشاعر القدرة على "الانتقال من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير والوصول إلى معان جديدة فيها من القوة وإثارة الانتباه ما يميزها عن غيرها من المعاني التي لا دور للخيال فيها" (١).

ومن خلال اللغة، يصوغ الشاعر صورته وبشكلها، وعلى هذا الأساس، تأتي الصورة انعكاساً لذات الشاعر ونفسيته فهي تحمل هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره، ومشاعره وأحاسيسه، وتجاربه الخاصة، ونظراته إلى الحياة يصوغها بلغته، وبشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجارب الشاعر وتأملاته "فالصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها" (٢).

وللصورة في العمل الفني وظائفها الأساسية التي لا يمكن إغفالها. فقد تتحول بعض الصور مع تكرارها إلى رموز تشكل ما يشبه اللازمة الموسيقية (٣). وتعتبر الصورة عن أفكار الكاتب الفلسفية، وتأملاته الشخصية، وقد تمكن الصورة الكاتب أن يعبر عن أفكاره بطريقة لا يمكنه أن يعتمد فيها على غير الصورة للتعبير عن تلك الأفكار.

وتساهم الاستعارة والمجاز في بناء الصورة الفنية، ولكن دورها هذا جزئي، "وكثيراً من أشكال المجاز والاستعارة لا تعد صوراً الآن لتأكلها وضعفها عن أن تثير الخيال وتجسد فيه شيئاً معيناً" (٤). وهناك صور "تحقق شرط الاستحضار الحسي البارز، لثراء تفاصيلها ودقة تركيبها" (٥). على الرغم من أنها لا تعتمد على شكل من أشكال المجاز.

وعند الدراسة الأسلوبية لإنتاج كاتب ما، لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار جميع تشبيهاته، واستعاراته، واستخداماته المجازية دون إهمال أي منها، إذ يساعد ذلك على تكوين نظرة شاملة لصوره.

(١) عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٠.

(٢) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، طبعة دار الأندلس، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٠.

(٣) انظر فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، طبعة دار عالم المعرفة، ٩٩٢، ص ٢٨٢-٢٨٤.

(٤) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٢٦٩-٢٧٠.

(٥) نفسه، ص ٧٠.

وعند تصنيف الصور من الناحية الأسلوبية، لابد أن نأخذ بعين الاعتبار أركان العملية التصويرية الشاملة. وقد تصنف الصور طبقاً للمشبه، وقد تصنف طبقاً للمشبه به، أو طبقاً لوجه الشبه.

ومن المهم عند دراسة الصورة أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعتها، ووظيفتها، وبواعثها، وتأثيرها. ومن المهم أن نأخذ بعين الاعتبار أيضاً الموضوعات التي تدور حولها مجموعات الصور في عمل أدبي ما.

وبالإمكان أن ندرس وبأسلوب مقارن "درجة ما في كل صورة على حدة وبالتعاون مع غيرها من عناصر تراثية، وما في توظيفها وتركيبها من محاولة إبداعية مستحدثة، وتتبعنا نتيجة لذلك كيفية انتقالها من السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، ومدى ما تقدمه من إمكانات بتوافقها وتخالفها مع غيرها من العناصر، لتصير ظاهرة أسلوبية بارزة" (١).

الصورة في ديوان أبي فراس :

وفي ديوان أبي فراس، يهمن المنحنى الأسلوب في تشكيل صورته وبنائها، من حيث مكونات الصورة، ومصادرها، ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية فيها، وكذلك التراثية، ووظيفتها، وبواعثها، وتأثيرها، آخذين بعين الاعتبار أركان العملية التصويرية الشاملة.

أولاً : التشبيه

والتشبيه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياءه، ألا ترى أن قولهم (خد كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كائمه..." (٢).

وفي ديوان أبي فراس، يغلب التشبيه على صورته الشعرية بشكل ملحوظ، وخاصة في شعره قبل الأسر. وقد وظف أبو فراس التشبيه في جميع أغراضه الشعرية، وخاصة الغزل، يقول:

أقناعه من بعد طول جفاء بدنو طيف من حبيب ناء (٣)
بأبي وأمي شادن قلنا له تفديك بالأمات والآباء

(١) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٢٨٢.

(٢) الفيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة مطبعة السعادة - مصر، ط ٢، ١٩٦٣، ج ١، ص ٢٨٦.

(٣) ديوانه، ص ١٨.

رشاً إذا لحظ العفيف بنظرة كانت له سبباً إلى الفحشاء
وجناته تجني على عشاقه ببديع ما فيها من اللألاء
بيض علتها حمرة، فتوردت مثل المدام خلطتها بالماء
فكأنما برزت لنا بغلالة بيضاء تحت غلالة حمراء

وتظهر الحبيبة بجمالها الفتان كمثير أصلي تدور حوله تلك التشبيهات وتتداعى، إذ يؤدي التشبيه هنا وظيفة توكيدية، إضافة إلى وظيفته الجمالية في تشكيل الصور الفنية، إذ يُبرز الشاعر من خلال التشبيه حجم ذلك الجمال من خلال التدفق التشبيهي المستمر الذي يقوم على تشقيق فكرة الجمال وإبرازها، فالحبيبة شادن، وهي كالرشا، وجناتها متألئة، بيضاء تعلوها حمرة، مثل الخمرة المختلطة بالماء الصافي، ثم يستمر في تشقيق الفكرة وإبرازها فيقول (فكأنما برزت لنا بغلالة بيضاء تحت غلالة حمراء)^(١)، وهي كالجؤذر، ونظرتها كالسهام.

وفي قصيدة أخرى يعتمد أبو فراس الأسلوب التشبيهي ذاته، القائم على تداعي التشبيهات القائمة على تشقيق الفكرة في الغزل، فيقول:

تبسم إذ تبسم عن أقاح وأسفر، حين أسفر، عن صبلح^(٢)
وأتحفني بكأس من رصاب وكأس من جنى خد وراح
فمن لألاء غرته صبساحي ومن صهباء ريقته اصطبّاحي

وتستمر التداعيات التشبيهية لتأكيد جمال الحبيب، فغرته الذي يشبه الأحوان، ووجهه الذي يشبه الصباح، ورضابه الذي يماثل الراح. وكثيرة هي النماذج الغزلية التي قامت على التداعي التشبيهي في ديوانه، إذ يزخر بها بشكل لافت.

وفي الهجاء يوظف أبو فراس التشبيه لغرض السخرية من الدمستق وتحقيره، يقول:

أترعم يا ضخم اللغاديد، أننا ونحن أسود الحرب، لا نعرف الحربا!^(٣)
فوبلك، من للحرب إن لم تكن لها؟! ومن ذا الذي يمسي، ويضحى لها تربا؟!
ومن ذا يلف الجيش من جنباته؟! ومن ذا يقود الشم أو يصدّم القلباً؟!

(١) ديوانه، ص ١٨.

(٢) ديوانه، ص ٧٦-٧٧.

(٣) ديوانه، ص ٣١-٣٢.

لقد جمعنا الحرب من قبل هذه
فسل (بردساً) عنا أباك وصهره
ألم تفنهم قتلاً وأسراً سيوفنا
بأقلامنا أحجرت أم بسيوفنا؟
تركناك في بطن الفلاة تجوبها
وجدت أباك العليج لما خبرته
فكنا بها أسداً وكنتَ بها كلباً
وسل آل (برداليس) أعظكم خطباً!
وأسد الشرى الملقى وإن جمدت رعباً؟
وأسد الشرى قدنا إليك أم الكتب؟
كما انتفق اليربوع يلتثم الترباً
أفلكم خُبراً، وأكثركم عجباً

وتبرز قوة الشاعر وقومه في القصيدة كمثير أصلي في الصورة الشعرية، إذ يبدو هو الموضوع المباشر للصورة. ومن هنا يمكن أن نميز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر في كشف ملامح هذا الموضوع، أو الانتقال به من طور الدلالة المباشرة (كموضوع) إلى طور الدلالة غير المباشر (كصورة).

أما المستوى الأول فيتمثل في النقاط أوجه الشبه بين المثير الأصلي (المشبه) والمستثار الإضافي (المشبه به)، وقد ترددت الإشارات إلى هذا المستوى في البيت (الأول)، (الرابع)، و(السابع)، و(الثالث عشر)، و(الرابع عشر)، إذ يبرز المشبه به (أسود الحرب)، (أسداً)، (أسد الشرى)، ثم تأتي الكناية لتحقيق معنى الشمول الزماني في قوله (يمسي ويضحى لها ترباً)^(١)، وكذلك الشمول المكاني في قوله (من ذا يلف الجيش من جنباتسه)^(٢)، والالتفاف يعني الإحاطة والشمول المكاني.

أما المستوى الثاني، فتأتي المفارقة التصويرية بين العرب والروم التي كانت تتخذ شكل التلميح أحياناً، إذ يقول (سل سبطه البطريق أثبتكم قلباً)^(٣)، (سل آل برداليس أعظكم خطباً)^(٤)، (نهبتنا بببيض الهند عزهم نهبا)^(٥).

وأحياناً كانت هذه المفارقة تتخذ شكلاً صريحاً من خلال الصفات الصريحة، إذ يشبه الروم ب(الكلب)، و(اليربوع)، ويدعوه (بالعليج)، وهكذا تظهر المفارقة التصويرية عنصراً هاماً قام عليه بناء الصورة، إذ يؤدي وظيفة تركيدية لتوطيد السخرية وتعميقها.

ويطالعنا الأسلوب التشبيهي ذاته القائم على المفارقة التصويرية في المناظرة الدينية التي جرت بينه وبين الدمستق وهو أسير، يقول:

(١) ديوانه، ص ٣١.

(٢) نفسه، ص ٣١.

(٣) نفسه، ص ٣١.

(٤) نفسه، ص ٣١.

(٥) ديوانه، ص ٣٢.

تأملني الدمستق إذ رأني	فأبصر صيغة الليث الهمام ^(١)
أنتكرني كأنك لست تدري	بأني ذلك البطل المحامي؟
وإني إذ نزلت على (دلوك)	تركتك غير متصل النظام
أما من أعجب الأشياء علج	يعرفني الحلال من الحرام
وتكفنه بطارقة تيوس	تباري بالعنانين الضخام
لهم خلق الحمير فليست تلقى	فتى منهم يسير بلا حزام
أناجي كل طبل هرثمي	عريض الذقن، بزاق الكلام

تتميز هذه القصيدة بجملة النبرة الهجائية وطغيانها، إذ يقوم التشبيه على المفارقة التصويرية الحادة بين الشاعر والروم، وتبرز قوة الشاعر كمثير أصلي يدور حوله موضوع القصيدة، وتتراكم حوله الصورة وتتداعى.

وعلى المستوى الأول يشبه الشاعر نفسه ب(الليث الهمام)، (البطل المحامي)، و(الحسام). أما على المستوى الثاني الذي تبدو فيه المفارقة صريحة وحادة بين الشاعر والروم، يسمى الدمستق ب(العلج)، ويشبه البطارقة ب(التيوس)، و(الحمير)، و(الطبل)، ويصفهم بأنهم (عريض الذقن)، (بزاق الكلام)، ويصفهم ب(اللثام).

ثم يأتي فخر الشاعر بنفسه مستغرقاً للزمان (أبيت، أصبح) سالماً مبرءاً، وكذلك تستغرق صفة (البراءة) و(السلامة) عموم الدلالة (من كل عيب)، (من كل ذام).

ونلمح المفارقة التصويرية في تشبيهاته القائمة على السخرية كظاهرة أسلوبية لافتة

أيضاً في سخريته من القبائل العربية الثائرة، يقول:

إذا شئت أن تلقى أسوداً قساوراً	لنعماهم الصفو الذي لن يكدر ^(٢)
يلاقيك منا كل قرم سميذع	يطاعن حتى يحسب الجون أشقرا
وسائل (كلابا) يوم (غزوة بالس)	ألم يتركوا النسوان في القاع حُسرا؟
وسائل (نميرا) يوم سار إليهم	ألم يوقنوا بالموت لما تتمّرا؟!
وسائل (عقيلاً) حين لاذت بتدمر	ألم نقرها ضرباً يقدُّ السنورا؟!
وسائل (قشيراً) حين جفت حلوقها	ألم نسقها كأساً من الموت أحمر؟!

(١) ديوانه، ص ٣١٨.

(٢) ديوانه، ص ١١٧.

وهنا تبرز قوة الشاعر وقومه كمثير أصلي يدور حوله موضوع القصيدة، وتبرز الصورة على المستوى الأول إذ يشبه الشاعر نفسه وقومه ب(الأسود القساور)، ويصفهم بـ(القرم)، (السميدع).

واللافت أنه على المستوى الثاني الذي يتم من خلاله إجراء المفارقة التصويرية بين الشاعر وقومه والعرب الثائرين، تتخذ هذه المفارقة الشكل الكنائي غير الصريح، بينما كان الوضع مغايراً عندما كان الشاعر يصور الروم إذ جاءت المفارقة صريحة وحادة. أما في هذه القصيدة، فتتخذ المفارقة شكلها الكنائي الذي يتضافر مع التشبيه ويقوم على التداخي والتراسل، إذ يطالعنا سيل من الكنايات المتدفقة المتتابعة التي تهدف إلى تأكيد فكرة السخرية وتأصيلها، إذ يقول ساخرأ من العرب الثائرين: "ألم يتركوا النسوان في القاع حسراً؟!"^(١)، "ألم نقرها ضرباً يقذ السنور؟!"^(٢)، "ألم نسقها كأساً من الموت أحمر؟!"^(٣)، إذ تتخذ الكناية هنا صورة الاستفهام الذي وظفه الشاعر للسخرية والتهكم، فهو استفهام تهكمي ساخر.

ومن المواضيع التي وظف الشاعر التشبيه للتعبير عنها الفخر والمدح، وقد برزت بعض التشبيهات والصور كظواهر أسلوبية، متكررة في ديوانه.

ومن أبرز الصور القائمة على التشبيه في مجال الفخر والمدح في ديوانه، تلك الصور التي تشبه الممدوح أو الشاعر (بالأسد)، يقول مادحاً نفسه وقومه :

أسد قساور في الحروب تخافها الأسد القساور^(٤)

ويقول مادحاً ابني سيف الدولة :

ابن أم شبلان ذان فسانني لأرى دماء الدارعين غذاهما^(٥)
تنبى الفراسة أن في ثوبيهما ليثين تجتنب الليوث حماهما

واللافت هنا المفاضلة بين الأسد الحقيقي والممدوحين، إذ تتصاغر صورة الليث الحقيقي أمام قوة وشجاعة الممدوحين، يقول : (تخافها الأسد القساور)^(٦)،

(١) ديوانه، ص ١١٧.

(٢) نفسه، ص ١١٧.

(٣) نفسه، ص ١١٧.

(٤) ديوانه، ص ١١٤.

(٥) ديوانه، ص ٢٨٧.

(٦) ديوانه، ص ١١٤.

و(تجتنب اللبث حماهما)^(١)، ويقول مادحاً سيف الدولة :

صبراً فإنك في كفالة سيد ماضي العزيمة كالهزبر الضيغم^(٢)

ويلفتنا ثراء مصطلحات الشاعر التي تدور حول الأسد، إذ يستخدم الشاعر للأسد أسماء عديدة ومتنوعة، (الضيغم)، (الهزبر)، (اللبث) وهكذا. وعلى الرغم من تنوع الأسماء التي استخدمها الشاعر للأسد وتعددتها إلا أن توظيف صورة الأسد كان لهدف واحد هو التعبير عن القوة والشجاعة والتحدى. ومن الصور التي تلت صورة الأسد في الشيوخ أدوات الحرب، ومن أهمها (السيف)، (القيس)، (السهم)، والتي وظفها الشاعر للتعبير عن السرعة، والمضاء، والقوة، يقول :

وإن حاربوا كنت المجنّ أمامهم وإن ضاربوا كنت المهنّد واليد^(٣)

ويقول مفتخراً بنفسه :

أنا سيفك الماضي وليس بقاطع سيف إذا ما لم يشدّ بمعصم^(٤)

ويقول مفتخراً بقومه وب نفسه :

لما برزنا (للدمسق) مرة ورأى بوادر خيلنا كالأسهم^(٥)

ويقول :

وجرد كأمثال السعالي سلاهب وخص كأمثال القسيّ نجائب^(٦)

وأهم ما يميز الصورة في شعره الفخري أنها تقوم على الترقّي والتصاعد الناشئين عن تكرار أسلوب النفي تحديداً، يقول :

(١) دوانه، ص ٢٨٧.

(٢) ديوانه، ص ٣١٦.

(٣) ديوانه، ص ٨٥.

(٤) ديوانه، ص ٣١٦.

(٥) ديوانه، ص ٣١٤.

(٦) ديوانه، ص ٤٠.

يا ضارب الجيش بي في وسط مفرقه
لا تُحرز الدرع عني نفس صاحبها
ولا أعود برمحسي غير مُنحطم
حتى تقول لك الأعداء راغمة
لقد ضربت بنفس الصارم العُضْب^(١)
ولا أجير زمام البيض واليَلْب
ولا أروح بسيفي غير مختضب
أضحى ابن عمك هذا فارس العرب

وهنا نلمح التصاعد في الصفات الذي عمد إليه الشاعر من خلال اتكائه على النفي،
حتى يصل إلى الغاية التي يرمي إليها:

حتى تقول لك الأعداء راغمة أضحى ابن عمك هذا فارس العرب^(٢)

ويقول مستخدماً الأسلوب ذاته، مفتخراً:

سل الدهر عني: هل خضعت لحكمه؟
وهل موضع في البر ما جُبت أرضه؟
ولا شُيعت لما وردت نجوده
وما صحبتني قط إلا مطيتي
وهل راعني أصلاله وأراقمه؟^(٣)
ولا وطنته من بعيري مناسمه؟
ولا بَعُدت أغواره وتهاثمه؟
وعضب حسام مُخَدَّم الحد صارمه

ومن خلال دراستنا للنشبيه في ديوان أبي فراس، ومن خلال النماذج السابقة لنشبياته في الغزل، والسخرية، والفخر، نستطيع القول إن النشبيه قد غلب على صوره الشعرية "وجاءت أكثر صوره تقليدية، وغلبت فيها مصادر الصورة التراثية على مصادر الصورة الواقعية، وإن كان الأمر قد انعكس تماماً بعد أسره كما بدا ذلك واضحاً في الروميات"^(٤)، "ففي شعره قبل الأسر تظهر الصور التقليدية في جميع أغراضه، وفي الغزل مثلاً تبدو المواءة خوط بانه بيضاء، والحبايب ظباء خرد، وغزلان غيد، ورضابهن جنى نحل، وغدائهن ليل مُدْلِهْم، وحديثهن لؤلؤ وجمان"^(٥).

فالمتتبع لقاموس أبي فراس الغزلي بدقة، يلحظ دوران تشبيحاته حول الصور التراثية القديمة، فوجه الحبيبة كالبرد، وخدودها كالورد، طلعتها كالصباح، وريقها كالراح.

(١) ديوانه، ص ٦١-٦٢.

(٢) نفسه، ص ٦١-٦٢.

(٣) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٤) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٢٦-٤٢٧.

(٥) نفسه، ص ٤٢٧.

ولكن إذا درسنا قاموسه الغزلي نجد ظاهرة أسلوبية جديدة ولافتة، إذ يتخلل ذلك القاموس الغزلي مفردات الحرب وأدواتها، إذ لجأ أبو فراس إلى التعبير عن الحب بلغة الحرب، وهنا يحمل الشاعر تعبيرات الحرب معاني جديدة، ويوظفها توظيفاً جديداً لخدمة الغزل، إذ يبدو الحب في نظره معركة، وهو دائماً الضحية، والحييب هو المهاجم الغازي الذي يهاجم قلبه بجيش الهوى فيرديه سريعاً، وألحاظ الحبيب سهام مصيبة، وظبى صوارم، يقول :

هوانا غريب، شُزَّب الخيل، والقنا	لنا كتب، والباترات رسائل ^(١)
أغر ن على قلبي بخيل من الهوى	فطار د عنهم الغزال المغازل
بأسهم لفظ لم تُركَّب نصالها	وأسياف لحظ ما جلتها الصياقل
وقائع قتلى الحب فيها كثيرة	ولم يشتهر سيف ولا هُزَّ ذابل
أراميتي! كل السهام مصيبة	وأنت لي الرامي وكلّي مقاتل

فهذه المقطوعة يتحدث الشاعر فيها عن الحب، لكنها تزخر بالمصطلحات الحربية بشكل لافت، (القنا، الباترات، أغرن، أسهم، أسياف، قتلى، سيف، ذابل) ولكن القنا تتحول إلى كتب، والباترات إلى رسائل محبة، والأسهم هي أسهم لفظ الحب، والأسياف أسياف ألحاظ الحبيب.

ويقول متحدثاً عن الحب مستخدماً الأسلوب الغزلي ذاته:

وبين بُنَيَّات الخدور وبيننا	حروب تُلْطَى نارها وتطاول ^(٢)
أغر ن على قلبي بجيش من الهوى	وطارد عنهن الغزال المغازل
تعمد بالسهم المصيب مقاتلي	ألا كل أعضائي لديه مقاتل

ويقول أيضاً:

كلما عادني السلو رمانى	غنح ألحظه بسهم مصيب ^(٣)
فاترات، قواتل، فاتتات،	فاتكات سهامها في القلوب

والواقع أن هذا الأسلوب من الظواهر اللافتة في شعره الغزلي الذي تميز بها غزله، إذ تختلط فيه لغة الحب بلغة الحرب، ومصطلحات الغزل بمصطلحات المعركة، على الرغم من تقليدية تشبيهاته بشكل عام.

(١) ديوانه، ص ٢٤٦.

(٢) ديوانه، ص ٢٥٨.

(٣) ديوانه، ص ٦٠.

أما في السخرية فتبدو صورته تقليدية تماماً، ففي هجائه للروم، كانت صورته صريحة ومباشرة، تقليدية، وتراثية في الوقت ذاته، فقد شبه الروم ب(الكلب، الحمار، النيس، اليربوع)، كما شبه الخونة (بالذئاب)، يقول :

وقد صار هذا الناس إلّا أقلهم ذئاباً على أجسادهن ثياب^(١)

ومن هنا فقد جاءت صورته في الهجاء والسخرية تراثية مستمدة من البيئة البدوية التقليدية. وكذلك الحال بالنسبة للفخر والمدح، فقد تكررت صورة الأسد كثيراً في ديوان الشاعر في معرض الفخر والمدح.

وكثيراً ما كان الشاعر يجمع بين صورة الأسد والكلب في معرض المفارقة بين العرب والروم، يقول :

إلى الله أشكو أننا بمنازل تحكّم في آسادهن كلاب^(٢)

ويقول أيضاً :

لقد جمعنا الحرب من قبل هذه فكنا بها أسداً وكنيت بها كلاباً^(٣)

وقد استخدم الشاعر أيضاً ألفاظ الحرب، للتعبير عن المدح والفخر، فشبه نفسه والممدوح بالسيف والسهام، إذ يستمد الشاعر صورته من واقعه الحربي.

ويلفتنا طغيان لغة الحرب على مفردات الشاعر وقاموسه الشعري، وتغشّيها لتتعدى لغة الحرب إلى لغة الحب والفخر أيضاً، ولتتعرض على الصور، مما يشكل ظاهرة أسلوبية لافتة في ديوانه، استمدّها الشاعر من واقعه الحربي الطاعني، فكما احتلت الحرب جزءاً كبيراً من حياة الشاعر، فقد احتلت ألفاظها وصورها أيضاً جزءاً كبيراً من ديوانه، وتخللت أغلب أغراضه، وهكذا لا يمكننا الفصل بين بيئة الشاعر وظروفه وتشكيل الصورة لديه، إذ إن تجارب الشاعر تنعكس بشكل ملحوظ على لغته التي تتشكل من خلالها صورته ولوحاته الفنية. وهكذا تبدو أهم مصادر الشاعر فيما يخص التشبيه هي التراث والبيئة، الطبيعة، وواقع الشاعر وتجاربه ومعاشته للظروف من حوله، وقد أدى التشبيه دوره في تلك المواضيع كعنصر توكيدي وجمالي هام.

(١) ديوانه، ص ٤٦.

(٢) ديوانه، ص ٤٦.

(٣) ديوانه، ص ٣١.

ومن هنا نستطيع القول إن تشبيهات أبي فراس "صور تشبيهية تستمد من واقع الشاعر ومن الطبيعة حوله، وهذا يدل على أن أبا فراس كان يصدر في تشكيل صورته من ممارسات ومعايشات خبرها وعرفها، ومن ثم كان تركيزه على حواسه كبيراً في عقد التشبيهات حين اتخذ من الطبيعة والواقع مصدراً أصيلاً من مصادره إلى جانب استمداده للتراث فجاءت تشبيهاته مادية، حسية، أو أوصافاً للماديات المحسوسة، وتكاد تخلو من التشبيهات العقلية أو المعنوية" (١).

والمتتبع لتشبيهات أبي فراس، يلحظ بروز الصورة البصرية، بشكل لافت، إذ "تحظى الصورة البصرية في تشبيهات أبي فراس بحظ وافر من اهتماماته، وذلك لأنها أكثر الصور الحسية وضوحاً لتوصلها بالعين التي تبصر الأشياء والأشكال وتحددها، والعين أم الحواس وأهمها لصلتها الوثيقة بالكون من جهة، ولأن كثرة ماديات الكون إنما ترى بها، ولكونها من جهة أخرى أكثر الحواس استقبالية للصورة" (٢).

وتتميز الصور البصرية بالحركة، واللون، واللمعان، والضوء. وكثيراً ما تميزت صور أبي فراس بهذه المميزات، إذ يبدو تركيز الصور البصرية في ديوانه أكثر ما يكون في شعر الغزل، الحرب، والوصف.

ففي شعر الغزل غالباً ما كان أبو فراس يركز على صورة المحبوبة، مستخدماً الألوان في تحديد ملامح تلك المحبوبة، فالحبيبة بيضاء ماردة الملامح، يقول:

وكيف لا تسحر العيون بها وحلّتها الشمس والشعري؟! (٣)
بيضاء من تحتها ماردة تشفّ إحداها عن الأخرى

ويقول في صورة أخرى:

ومورد، لما استدار عذاره ببديع توريد يطير شراره (٤)
رطب الأنامل لو تلامس كفه حجراً لأورق يانعاً أثماره
للنظم، نظم الدرّ سمطاً، ثغره وبهار ريح الياسمين بهاره

(١) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٢٨.

(٢) نفسه، ص ٤٣٠.

(٣) ديوانه، ص ١١٩.

(٤) ديوانه، ص ١٧١.

وتتميز هذه المقطوعة بتضامن الصورة البصرية، والشمية، واللمسية في تحديد ملامحها، فالخدود وردية، والأنامل ملمسها رطب وناعم، والرائحة رائحة الياسمين. وقد اعتنى أبو فراس كثيراً بتحديد ملامح صورة الحبيب وتعميقها من خلال تركيزه على الصورة البصرية. وفي موضوع الحرب، كانت عناية الشاعر برسم صورته من خلال الألوان واضحة، يقول في وصف معركة مع القبائل العربية الثائرة :

يلاقيك منا كل قـرم سـميدع يطاعن حتى يحسب الجون أشقرا^(١)
قصدا على الأعداء وسط ديارهم بضرب يرى من وقعه الجو أغبرا

ويقول :

وسائل (قشيراً) حين جفت حلوقها ألم نسقها كأساً من الموت أحمر^(٢)

وهنا يبدو التركيز على الألوان بشكل لافت، فالجون هو اللون الأبيض أو الأسود ويشير كذلك إلى تحوله إلى اللون الأشقر، وهو يشير إلى لون الجو الذي كساه الغبار فصار أغبراً، والموت أحمر من قسوته وعنفه، كل هذه العناصر اللونية وظفها أبو فراس لتحديد ملامح المعركة، وإضفاء العمق والوضوح عليها. وكثيراً ما عني أبو فراس بتحديد لون القنا والنصال التي كان يرسمها في صورته، يقول :

وسمر أعاد، تلمع البيض بينها وبيض أعاد، في أكفهم السمر^(٣)

فقد كنى عن السيوف بالبيض، كما استخدم التضاد بين اللونين الأبيض والأسود في رسم ملامح المحاربين، وسيوفهم.

ويقول مستخدماً اللون في تحديد ملامح النصال :

وقد عرفت وقع المسامير مُهجتِي وشقق عن زرق النصول إهابي^(٤)

(١) ديوانه، ص ١١٧.

(٢) ديوانه، ص ١١٧.

(٣) ديوانه، ص ١٧٠.

(٤) ديوانه، ص ٥٢.

فقد استخدم اللون في تحديد ملامح السيوف التي أصابته، فهي زرقاء صافية حادة وماضية، لذلك فقد كان وقعها مؤلماً ومُمزقاً.

وقد وظّف أبو فراس الصورة البصرية والألوان تحديداً في موضوع الوصف، إذ يقول في وصف زهر الرمان :

وَجَلَنَّا رِشَارَ مَشْرِقٍ	على أعالي شجره ^(١)
كَأَنَّ فِي رُؤُوسِهِ	أصفـره، وأحمـره
قُرَاضَةً مِنْ ذَهَبٍ	في خرق مُعصفـره

وهنا تتضح ملامح الصورة البصرية بجلاء فالجلنار مشرق، يتميز باللمعان، وألوانه حمراء وصفراء، تشبه لون الذهب، والخرق المعصفرة المصبوغة باللون الأصفر.

ومعتدداً على الصورة البصرية والألوان يقول في وصف البرك :

وَكأَنَّمَا البرك الملاء تحفّـها	أنواع ذاك الروض والزهر ^(٢)
بسط من الديباج بيض فروزت	أطرافها بفراوز خضـر

وهنا يجتمع اللونان الأبيض والأخضر في تحديد ملامح الصورة ورسمها. وقد اعتمد

على الصورة البصرية في وصف النار يقول :

لله برد ما أشـ	دَ ومنظر ما كان أعجب ^(٣)
جاء الغلام بنـاره	حمراء في جمر تلهـب
وكانما جمع الحـ	في فمـحرق منها ومذهـب
ثم انطفئت فكأنـها	ما بيننا نـدُ مشـعـب

وفي هذه الأبيات تجتمع عناصر الصورة البصرية بشكل لافت، فهو يشبه النار بلون الحلي المذهب والمُحرق، كما صور حركة النار ولمعانها بقوله (تلهـب)، وكذلك يقرن هذه الصورة البصرية بالصورة الشميّة في قوله (نـدُ مشـعـب).

(١) ديوانه، ص ١٢٣.

(٢) ديوانه، ص ١٨٥.

(٣) ديوانه، ص ٢٦.

ثانياً: الاستعارة

الاستعارة هي استعمال الكلمة في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة.^(١) وقد وضحتها الجرجاني بقوله "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تقصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه تريد أن تقول رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً"^(٢).

ومما تقدم نستطيع القول إن "الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية، وكذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين"^(٣).

وتتميز الاستعارة بقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة، والتوحيد بينها، ليخرج لنا في النهاية مركب جديد ذو صفات خاصة ومتميزة.

وهكذا فإن الاستعارة تتميز بعنصر التكثيف إذ "تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤماً مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق".^(٤) كما تتميز الاستعارة بـ "كسر حاجز اللغة وقول ما لا يقال"^(٥).

وهي تتميز بقدرتها على "تشكيل الأشياء تشكيلاً آخر فتحمو طبائعها وتعطيها صفات وأحوالاً أخرى يفرغها الشاعر والأديب عليها وفقاً لحسه وضروب انفعالاته وتصوراتيه، الاستعارة تنفض عن الأشياء أوصافها الأليفة وتفرغ عليها أوصافاً وجدانية، وقد أوماً عبد القاهر إلى هذا التفسير في قوله "أنها تريك الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإنها تعتمد إلى الخطرات النفسية والمعاني الروحية فتجسدها في صور وأشكال"^(٦)، وهو ما يسمى (التجسيد). "وقد تعتمد إلى الأوصاف الجسمانية فتعود بها لطيفة روحانية"^(٧)، وهو ما يسمى (التجريد).

(١) أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، طبعة دار التضامن للطباعة، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٨١-١٨٢.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد الداية، فايز الداية، طبعة مكتبة سعد الدين، ط٢، ١٩٨٧، ص ١٠٥.

(٣) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٣٤.

(٤) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٢٥٧.

(٥) نفسه، ص ٢٥٨.

(٦) أبو موسى محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص ١٨٣.

(٧) نفسه، ص ١٨٣.

أما في ديوان أبي فراس فقد كانت الظاهرة الأسلوبية البارزة والتي ميّزت استعاراته هي غلبة التشخيص على هذه الصور بشكل كبير. واللافت أيضاً أن استعارات أبي فراس قد تركزت في روميّاته أكثر من شعره قبل الأسر إذ تتبدى عناصر الصورة الفراسية بشكل أكثر حيوية وجمالاً في الروميّات، وقد تأكد لنا أن أبا فراس قد انتقل إلى طور جديد من أطوار نضجه الفني، يتمثل في انحسار الصورة التشبيهية القائمة على عناصر مادية محسوسة، وتفسير ذلك أنه انكفاً على ذاته، وشغل بالآلام النفسية أكثر من شغله بما حوله من مظاهر الكون والطبيعة، ويتضح ذلك في الصور التشبيهية القليلة التي تصادفنا في هذه الروميّات^(١). ويأتي استخدامه للاستعارة، وتوظيفه لها منسجماً مع مرحلة الأسر وعذابات ومعاناته التي شكّلت تجارب جديدة بالنسبة له، عايش فيها الألم والوحدة واكتشف حقائق الناس والأشياء من حوله، فبدت شخصيته أكثر نضجاً وتجربته أكثر عمقاً مما انعكس على أشعاره بما فيها الصور، إذ غلبت على أشعاره الصور الاستعارية التي تميزت بالعمق التصويري، أكثر من التشبيه الذي يتميز بالبساطة إذا ما قارناه بالاستعارة.

كان التشخيص هو العنصر الأبرز في تشكيل صور الاستعارية، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة، إذ كثيراً ما كان أبو فراس يلجأ إلى الطبيعة يبتئها أحزانه وآلامه، فيسقط عليها أحاسيسه ويشخص مظاهرها.

"ولا شك في أن التشخيص سمة من سمات الفنانين الوجدانيين في كل العصور، فعلى الرغم من أن التشخيص ظاهرة عامة في الأدب العاطفي في مختلف العصور والأمم فقد أكثر الرومانتيكيون منها، وكان طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوعاً وأوسع مدى"^(٢).

واللافت في أشعاره أن التشخيص في روميّاته قد ارتبط مع شعر الشكوى والفخر، وقد جاء استخدامه للتشخيص في روميّاته متميزاً إذ استخدمها كوسيلة تشكيل أساسية.

وقد تميزت صور التشخيصية الاستعارية بأنها كانت كثيفة الملامح قائمة الألوان، إذ عمد أبو فراس إلى إضفاء ملامح القسوة والجهامة على شخصياته الاستعارية، وأحياناً كان يضفي عليها ملامح الحزن والكآبة وذلك انعكاس لسوداوية تجربته في الأسر ومرارتها، وهنا نستطيع القول إن توظيف أبي فراس للاستعارة التشخيصية في روميّاته وفي شعر الشكوى على الأخص كان توظيفاً موفقاً، إذ جاءت انعكاساً صادقاً لتجربته الحزينة المؤلمة، وشكّلت شخصياته الاستعارية مجالاً خصباً لإسقاطاته الذاتية والنفسية.

(١) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٣١-٤٣٢.

(٢) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٣١-٤٣٤.

ومن أهم العناصر التي شخصتها أبو فراس في روميته، وأضفى عليها ملامح إنسانية، ولعبت دوراً هاماً في بناء الصورة الاستعارية عنده، وساهمت في تشكيل نسيج قصائده (الدهر)، إذ تحتل صورة الدهر المساحة الأكبر في استعارته التشخيصية، ولكن شخصية الدهر في روميته وأشعاره بشكل عام كانت سوداوية الملامح، كثيبة الظلال، فالدهر شخص ذو وجه قطوب، وله يد تحكم بالفراق بين الأحبة، وهو وحش له أنياب، والدهر دائماً يتوعدده بالردى، وهو رام قد أصابه بسهم صائب مقصد، وهو كاذب، خائن، قد خانته مع من خانوه، يقول :

يا دهر! خنت مع الأصادق خلّتي وغدرت بي في جملة الإخوان^(١)

وهو حاسد، ولياليه كالأقارب في الحسد والضغينة، يقول :

وما كنت أخشى أن أرى الدهر حاسدي كأن لياليه لـدي الأقارب^(٢)

وتلفتنا هنا تلك المزوجة بين الدهر والحساد والخونة، فهل يمكننا القول: إن الدهر بالنسبة لأبي فراس كان معادلاً موضوعياً للخيانة بكل ما تحمله من معاني الحسد، والحقْد، والقهر، والظلم، وبالتالي فقد أسقط عليه أبو فراس جميع مشاعر الألم التي كان يشعر بها، وهذا هو تفسير المساحة الشاسعة التي احتلها الدهر في صورته الاستعارية، فقد استوعب الدهر أغلب مشاعر أبي فراس الحانقة على الحياة، وشكّل أرضية واسعة أسقط عليها أبو فراس تلك المشاعر الصاخبة التي تَضجُّ بالحنق والحزن.

ومن هنا فقد كانت أمنية أبي فراس بجلاء تلك الهموم والآلام أمنية غالية، عبّر عن هذا الجلاء بـ(توبة الدهر) وكأنه يرى أن الدهر هو سبب كل ما أحاط به من مصائب، يقول:

لعل الليالي أن يعـدـن فـرـيـمـا تجلّين إـجـلـاء الغـيـوم المـصـائب^(٣)
فتعـنـز الأيـام عن طـول ذنـبـها إليّ ويأتي الدهر والـدهـر تائب

والصورة الوحيدة المشرقة للدهر في ديوانه، صورة قد ربطها بالله وأفضاله عليه، ومن هنا فقد استمدت صورة الدهر إشراقها لديه من خلال العطاء الإلهي، وهذه الصورة قد رسمها في مرحلة ما قبل الأسر، يقول :

(١) ديوانه، ص ٣٤١.

(٢) ديوانه، ص ٤٣.

(٣) ديوانه، ص ٤٣.

الحمد لله حمداً دائماً أبداً أعطاني الدهر ما لم يعطه أحداً^(١)

ومن العناصر التي شخّصها أبو فراس في روميّاته (الموت)، إذ جعل له أبو فراس يداً ترمي بالمنايا، يقول :

ولم أنر أن الدهر في عدد العدا وأن المنايا السود يرمين عن يد^(٢)

وجعله وحشاً جامحاً له ظفر وناب، يقول :

وأبطأ عني والمنايا سريعة وللموت ظفر قد أطلّ وناب^(٣)

وهو يحيط بالشاعر ويحاصره فله حوله جيئة وذهاب، يقول :

وقور وأحداث الزمان تتوشّني وللموت حولي جيئة وذهاب^(٤)

وهو يتخطّى كل صعب للوصول إلى ضحيّته، والقضاء عليها، يقول :

يا ويح، خالك! بل ويح كل فتى أكل هذا تخطّى نحوك الأجل؟!^(٥)

ومن التشخيصات الشائعة في ديوانه تشخيص (الدموع) و(الهوى)، فالدموع تكتب ما يمليه الشوق على الشاعر، وهنّ طوع لأمر الشاعر، عاصيات له في هواه، والدمع يتحالف مع الحسرة عند فراق الأحبة، وهي تُقرّ بشوق الشاعر إلى سيف الدولة، ويشهد قلبه معها بطول كربه، يقول :

تُقرّ دموعي بشوقي إليك ويشهد قلبي بطول الكرب^(٦)

ومن الملاحظ أن تشخيصه للدموع كان أكثر ما يكون في المقدمات الغزلية لقصائده. وكذلك الحال بالنسبة للهوى، وغالباً ما كان الهوى في قصائده يأخذ صورة الحاكم المتسلّط على القلب، الذي لا يملك إلا أن يستجيب له وبطّيعه، يقول :

(١) ديوانه، ص ٨٦.

(٢) ديوانه، ص ٩٩.

(٣) ديوانه، ص ٤٧.

(٤) ديوانه، ص ٤٥.

(٥) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٦) ديوانه، ص ٢٦.

تملكني الهوى بعد التآبي وراضني الهوى بعد الجماح^(١)

ويقول أيضاً :

أيام يدعوني الهوى فأجيبه ومغازلي فيها الغزال الأغيد^(٢)

ولكن عندما يتعلق الأمر بالفخر فإن الحال يختلف، يقول :

وأجري ولا أعطي الهوى فضل مقودي وأهفو ولا يخفى علي صواب^(٣)

وقد لجأ أبو فراس إلى مظاهر الطبيعة يبيئها أحزانه ومشاعره، فقد خاطب السحاب، والنجوم، والليل، وجعلها تشاركه آلامه وأحزانه، إذ أسقط عليها مشاعره، وأضفى عليها ملامح الحزن والأسى، يقول شخصاً السحاب :

وعارضني السحاب فقلت: مهلاً فأني من دموعي في سحاب^(٤)
وأنت إذا سكبت، سكبت وقتاً ودمعي كل وقت في انسكاب
فهبك صدقت: دمعك مثل دمعي فهل بك في الجوانح مثل ما بي؟!

يصور أبو فراس السحاب بشخص يعارضه، على اعتبار تلك المشابهة ما بين دموع أبي فراس وماء السحاب، ولكن أبا فراس ما يلبث أن يلتوي بتلك المشابهة إلى مفارقة يثبت من خلالها أنه أكثر حزناً من السحاب، فإذا كان السحاب يبكي لوقت محدد فإن دموعه لا تنقطع، وحتى لو كانت دموعهما متشابهة فإن دافعهما مختلف، فأبو فراس دافعه للدموع هو الألم والحزن، وبذلك يتفوق أبو فراس على السحاب بآلامه وحزنه، إذ يتوجه إليه في نهاية المقطوعة باستفهام استنكاري، مستكراً عليه تلك المعارضة غير المتكافئة، يقول :

فهبك صدقت: دمعك مثل دمعي فهل بك في الجوانح مثل ما بي؟!^(٥)

وفي مقطوعة أخرى، يشخص أبو فراس النجوم، ويسقط عليها مشاعر الحيرة والضيق التي يشعر بها ويعيشها، يقول :

(١) ديوانه، ص ٧٩.

(٢) ديوانه، ص ٩٠.

(٣) ديوانه، ص ٤٥.

(٤) ديوانه، ص ٥٧-٥٨.

(٥) ديوانه، ص ٥٨.

ما لنجوم السماء حائرة أحالها، في بروجها حالي؟^(١)
أبيت حتى الصباح أرقبها مُهتديات في حال ضلال
أما تراها علي عاطفة تكاد، من رقة، تبكي لي؟!

ولكن حال النجوم هنا يختلف عن حال السحاب، فبينما اتخذ السحاب صورة المعارض، تأتي النجوم هنا على النقيض لتشارك الشاعر آلامه وأحزانه، وهي عطوفة رقيقة إلى درجة أنها تبكي لحاله، فهي تكتسي ملامح إنسانية حانية، بل إنها تتخذ أيضاً بعض ملامح الشاعر، فهي حائرة مثله تعيش حاله من الضلال وعدم التوازن، لذلك فهي تشاركه ألمه لأنها مثل حاله حائرة تائهة. وهكذا يبدو الفرق بين السحاب المعارض والنجوم المساندة على الرغم من أن السحاب والنجوم يشتركان في عنصر الدموع والبكاء.

ويلفتنا ذلك الخطاب الذي يتوجّه به أبو فراس إلى الآخر (أما تراها علي عاطفة؟)^(٢)، وهذا الخطاب الاستفهامي يؤكد افتقار أبي فراس إلى الصديق الحقيقي المشارك الذي يشاركه ألمه، فيلجأ للجملات كي تواسيه بدلاً من الإنسان، وكأن الاستفهام يحمل في طياته نوعاً من العتاب والاستنكار، والملاحظ أن المقطوعة بشكل عام تتخذ صورة الاستفهام، إذ يعكس هذا الأسلوب تأثر الشاعر، ويؤكد عمق حيرته التي انعكست على صيغة تساؤل. ويلجأ أبو فراس إلى الليل يناجيه ويوجّه إليه الخطاب والتساؤل، يقول :

يا ليل، ما أغفل عما بي حبائبي فيك وأحبائي؟!^(٣)
يا ليل، نام الناس عن موضع ناء، على مضجعه نابي

في هذه المقطوعة، ينعكس الشعور بالوحدة على ألفاظ الشاعر، إذ نرى الألفاظ الموحية بالوحدة تتوزع في أنحاء المقطوعة بإلحاح، يقول: (أغفل)، (نام)، والنوم غفلة وبُعد، (ناء) والناي بُعد.

وكما توجّه أبو فراس إلى مظاهر الطبيعة الجامدة وشكا إليها، توجّه كذلك إلى مظاهر الطبيعة الحيّة وشخصها شاكياً إليها حاله.

ومن أشهر صوره التشخيصية الاستعارية (الحمامة) التي صورها أبو فراس وهي تبكي وتتوح، وتبدو ظاهرة البكاء ظاهرة اشتركت فيها أغلب مظاهر الطبيعة التي شخصها أبو فراس، السحاب، النجوم، الحمامة.

(١) ديوانه، ص ٢٧٥.

(٢) نفسه، ص ٢٧٥.

(٣) ديوانه، ص ٥٧.

وتدور قصيدته هذه حول ثنائية الحرية والأسر، وتبدو الحماسة فيها معادلاً موضوعياً للحرية بعيدة المنال، إذ يستكر الشاعر على الحماسة الطليقة حزنها ونواحيها وهي لم تَدُقْ طعم الهموم يوماً ولا ألم الفراق، لذلك فهو يناديها لكي تشاركه آلامه وهمومه، إذ إن الدهر لم ينصف بينهما فظلت هي حرة طليقة، بينما هو أسير بانس مُقَيَّد الحركة، يقول :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة: أيا جارتاً هل بات حالك حالي؟! (١)
أيا جارتاً، ما أنصف الدهر بيننا! تعالي أقاسمك الهموم تعالي!
أضحك مأسور، وتبكي طليقة، ويسكت محزون، ويندب سال؟
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلّة، ولكن دمعني في الحوادث غال!

ومن صوره الشخصية الاستعارية المميّزة تلك التي شخص فيها (العيد)، إذ أضفى عليه ملامح الكآبة والوجوم على الرغم من أنه رمز الفرحة والبهجة، لكنه أسقط عليه مشاعره، فبدا حزيناً كثيباً كما الشاعر، يقول :

يا عيد ما عدت بمحبوب على مُعْنَى القلب مكروب (٢)
يا عيد قد عدت على ناظر عن كل حُسن فيك محجوب
يا وحشة الدار التي رُبُّها أصبح في أثواب مريبوب
قد طلع العيد على أهله بوجه لا حُسن ولا طيب
مالي وللدهر وأحداثه لقد رمانني بالأعاجيب

وأهم ما يلفتنا في هذه الأبيات التي شخّص فيها الشاعر (العيد) أنها تدور بين ثنائية الحركة والسكون، فالسكون هنا يتمثل في تجميد الشاعر لفرحة العيد وبهجته، إذ يسعى الشاعر إلى تجميد العيد كحدث مفرح، فيعتمد إلى افتتاح أبيات القصيدة بجمل إنشائية المنادى فيها هو (العيد) الذي هو (اسم) وذلك في البيتين الأول والثاني، ثم (الوحشة) التي هي (مصدر) في البيت الثالث، في مقابل بيت واحد فقط افتتحه بفعل ماضٍ وهو (البيت الرابع) إذ افتتحه ب(قد طلع).

ويلفتنا كثافة استخدامه للمصادر (كل حسن)، (لا حسن)، (لا طيب). وتبرز الأسماء والمصادر حينما يتقلص أهمية الحدث والزمان، فالشاعر قد عمد إلى تجميد الزمن والحدث وهو (العيد) في محاولة منه لإسقاط ما في نفسه من حزن وألم على العيد بسبب أسره والأسر

(١) ديوانه، ص ٢٨٢.

(٢) ديوانه، ص ٥٤.

جمود، وقد انعكس الجمود على لغة الشاعر في محاولته تجميد الزمن والحدث، حتى البيت الوحيد الذي افتتحه بفعل (قد طلع) يدل على الزمان، قد نسبه إلى الناس وكأنه يستثني نفسه منهم إذ يقول :

قد طلع العيد على أهله بوجه لا حُسنٍ ولا طيب^(١)

يعكس هذا التعبير مدى انفصاله عن هذا الجو بما فيه العيد وأهل العيد، فهو لم يقل مثلاً (قد طلع العيد علينا). ومما يُعمّق تلك العلاقة المتوترة بين الشاعر والعيد استخدامه لهذه الصورة في وصف العيد (بوجه لا حُسنٍ ولا طيب)^(٢)، فكانه يرى العيد بوجه جامد كئيب.

أما الأفعال الأخرى القليلة المتناثرة التي استخدمها الشاعر في القصيدة، (ما عدت)، (عدت على ناظر)، والتي تعكس التجدد والاستمرارية من حيث دلالتها على الزمن من ناحية ومن حيث دلالتها المعنوية من ناحية أخرى إذ إن (العودة) تجدد، فقد عمد الشاعر إلى تجميد الزمن الكامن فيها وتجميد دلالتها على التجدد من خلال استخدامه لحرف النفي (ما) الذي سبق الفعل في قوله (ما عدت) والذي جمد دلالة الفعل على التجديد، وكذلك في قوله (عدت)، ولكن تلك العودة كانت على (ناظر كل حُسنٍ فيك محبوب)^(٣)، فقد جمد الشاعر دلالة الفعل (عدت) على التجدد من خلال حجب نظر الشاعر وتجميده عن حسن العيد وعودته وتجده.

وفي مقابل ذلك السكون والجمود تطالعنا الحركة المتجددة والمتمثلة في كثافة استخدامه لاسم المفعول في قوله (ما عدت بمحبوب)^(٤)، (مُعنَى)، (مكروب)، (محبوب)، (مربوب)، إذ تحمل صيغة اسم المفعول واسم الفاعل معنى الزمن دوناً عن بقية الصيغ الأخرى، فهي تقيد الاستمرارية والتجدد، تجدد عدائه للعيد (ما عدت بمحبوب)، تجدد المعاناة (مُعنَى)، تجدد الكرب (مكروب)، تجدد الاستعباد والقيود (مربوب)، تجدد احتجاب جمال العيد (محبوب). فالحزن متجدد في مقابل جمود فرحة العيد التي عمد الشاعر إلى تسكينها وتقييدها انعكاساً للقيد الذي يرزح الشاعر تحت وطأته، كما عمد إلى إطلاق سراح ألفاظ الحزن لتتساب وتتداح بتجدد واستمرار، من خلال استخدامه لصيغة (اسم المفعول) انعكاساً لتجدد حزنه^(٥). وفي فكرياته وظّف أبو فراس (التشخيص) للإشادة بنفسه ومكارمه، حتى صارت حلب تعرف أمجاده، يقول :

(١) ديوانه، ص ٥٤.

(٢) ديوانه، ص ٥٤.

(٣) نفسه، ص ٥٤.

(٤) نفسه، ص ٥٤.

(٥) انظر : الغدامي، عبد الله محمد: تشریح النص، ص ١٨.

وإن خراسان إن أنكرت عـلاي فقد عرفتها حلب^(١)

ويشخص أبو فراس (الدهر) متحدياً إياه مفتخراً بذلك، يقول :

سل الدهر عني: هل خضعت لحكمه وهل راعني أصلاله وأراقمه؟^(٢)

واللافت أن أبا فراس يقف من الدهر موقف المتحدّي، ويبدو أن موقف أبي فراس من الدهر قد تغير بعد الأسر، إذ بدا الدهر هو الذي يتحدى الناس ويقهرهم بأحداثه وصروفه. ويجسم أبو فراس (الفخر)، (المكارم)، ويستتقهما، ويجعلها يعترفان بمكانته وقومه، يقول :

والفخر يقسم أننا أربابه دون البريّة والمكارم تشهد^(٣)

ويجسم الشاعر (المجد) في معرض فخره بنفسه وبقومه، يقول :

سل المجد عنا يعلم المجد أننا بنا أطدت أركانه ودعائمه^(٤)

ثالثاً : الكناية

الكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة"^(٥).

وتعتبر الكناية ملمحاً من ملامح الإشارة، إذ يتكئ عليها المبدع للتعبير عما يريد بشكل غير مباشر "ويلجأ الشعراء إلى الكناية إذا أعوزتهم الحيلة إلى التعبير عن معنى قبيح أو مستكره، أو مستهجن، أو لا يجدر الإفصاح عنه بشكل مباشر، وهي وظيفة أقل أهمية من ثم عن وظيفة الصورة الاستعارية والتشبيهية، وذلك لأن قدرتها على الإيحاء أدنى من قدرتيهما، فهي لا تعدو مجرد الإشارة إلى ذلك المعنى المستور. وتأتي أهميتها المحدودة من كونها فضلاً

(١) ديوانه، ص ٢٥.

(٢) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٣) ديوانه، ص ٩١.

(٤) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٥) المرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ١٠٥.

عن قصر عبارتها وسيلة تشكيلية رمزية إلى حد معنى أنها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها، ولكنها تلجأ إلى تناولها تناولاً غير مباشر، وفي هذا تكمن فنيّتها^(١).

وفي ديوان أبي فراس نجد حضوراً واضحاً للكنائية، إذ شكّلت بالنسبة له وسيلة ملائمة يعبر من خلالها عن مشاعره تجاه بعض المواقف المحرجة أو المؤلمة في حياته، عندما يصبح البوح أمراً صعباً، ويكون الجرح من ذوي القربى أشد وأقسى، وعندما يعيش الإنسان مواقف الضعف، بعد أن كان رمزاً للقروسية والقوة، وعندما تسجن الشجاعة وتصير حبيسة الأسر والقضبان، عندها فقط يصبح الاعتراف أمراً قاسياً، فتكون الكناية الأسلوب الأمثل للتعبير عن تلك المشاعر.

وقد وظّف أبو فراس الكناية للتعبير عن آلامه في الأسر، وكيف انزوى إلى الظل فافتقدته الأشياء والناس من حوله، يقول :

هل تعطفان على العليل؟	لا بالأسير، ولا القتيـل؟ ^(٢)
يرعى النجوم السائرا	ت من الطلوع إلى الأفول
فقد الضيوف مكانه	وبكاه أبناء السبيل
واستوحشت لفراقه	يوم الوغى، سرب الخيول
وتعطّلت سمر الرما	ح، وأغمدت بيض النصول

فقد كنّى عن قلقه بقوله : (يرعى النجوم من الطلوع إلى الأفول)^(٣)، وكنّى عن افتقاده الناس والمعارك له بقوله : (تعطّلت سمر الرماح وأغمدت بيض النصول)^(٤).

ويقول مكنياً عن عجزه عن خوض المعارك بسبب الأسر :

تمرّ الليالي ليس للنفع موضع	لدي ولا للمعتفين جناب ^(٥)
ولا شدّ لي سرج على ظهر سابح	ولا ضربت لي بالعراء قباب
ولا برقت لي في اللقاء قواطع	ولا لمعت لي في الحروب حراب

(١) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٤٤.

(٢) ديوانه، ص ٢٧٣.

(٣) نفسه، ص ٢٧٣.

(٤) نفسه، ص ٢٧٣.

(٥) ديوانه، ص ٤٦.

من الأمور والأغراض التي وظّف الكناية للتعبير عنها علاقته بسيف الدولة، سواء قبل الأسر أو بعده، فقبل الأسر وظّف أبو فراس الكناية للتعبير عن إعجابه بسيف الدولة، وللتعبير عن مكانته العالية، يقول :

ففي كفّك الدنيا، وشيمتك العُلا وطائرُك الأعلى، وكوكبك السعد^(١)

ويقول :

يا أيها الملك الذي أضحي لذيل المجد ساحب^(٢)

وبعد الأسر، وظف أبو فراس الكناية للتعبير عن عتبه على سيف الدولة، إذ يبدو العتاب الصريح أمراً صعباً بين الأب وابنه، فمن خلال الكناية حاول أبو فراس أن يُذكر سيف الدولة بانتمائه إليه، وقربه منه، حتى يرقّ له قلبه فيسارع إلى فدائه، يقول :

وزندي، وهو زندك، ليس يكبو وناري، وهي نارك، ليس تخبو^(٣)
وفرعي فرعك الزاكي المُعلّى وأصلي أصلك السامي وحسب

وتتكرر الكنايات التي وظّفها الشاعر لاستجداء عطف سيف الدولة وحُثّه على الفداء، يقول :

فيا ملبسي النُعمى التي جَلّ قدرها لقد أخلقت تلك الثياب فجدد^(٤)

وظّف الكناية أيضاً للتعبير عن عتبه على سيف الدولة وخيبة أمله فيه، يقول :

قد كنت عُدتّي التي أسطو بها ويدي إذا اشتد الزمان وساعدي^(٥)
فرُميتُ منك بغير ما أملتُه والمرء يشرق بالزلال البارد
لكن أتت دون السرور مساءة وصِلتُ بها كفُّ القبول بساعد
ونقضت عهداً كيف لي بوفائه؟ وسقيتُ دونك كأس هم صارِد

ويقول أيضاً موظفاً الكناية في عتاب سيف الدولة والتعريض به :

(١) ديوانه، ص ٩٣.

(٢) ديوانه، ص ٢٩.

(٣) ديوانه، ص ٤٩.

(٤) ديوانه، ص ٩٨.

(٥) ديوانه، ص ١١٠.

وما هو إلا أن جرت بفراقنا يد الدهر حتى قيل من هو حارث؟^(١)
يذكرنا بعد الفراق، عهوده وتلك عهود قد بلين رثائث

ومن المواضيع التي لجأ إلى الكناية للتعبير عنها علاقته مع أصدقائه وأقاربه وتخليهم عنه، إذ عالج تلك المواضيع مستخدماً الصورة الكنائية، ومفضلاً إياها عن التصريح، يقول عن خيانة الصديق المخادع الحاقد :

ومضطغن لم يحمل السرّ قلبه تلفت ثم اغتابني وهو هائب^(٢)
تردّي رداء الذل لما لقيته كما تردّي بالغبار العناكب

ويقول مصوراً حسد الأقارب، متكناً على الكناية :

وما كنت أخشى أن أرى الدهر حاسدي كأن لياليه لـديّ الأقارب^(٣)
وأنت أخ تصفو ونصفو وإنما الـ أقارب في هذا الزمان عقارب

ويقول مصوراً معاناته مع أهله وأقاربه، موظفاً الكناية للتعبير عن مشاعره وعتبه :

أراني وقومي فرقتنا مذاهب وإن جمعتنا في الأصول المناسب^(٤)
فأقصاهم أقصاهم من مساءتي وأقربهم مما كرهت الأقارب
غريب وأهلي حيث ما كَرَّ ناظري وحيد وحولي من رجالي عصائب
نسبيك من ناسبت بالود قلبه وجارك من صافيته لا المصائب
وأعظم أعداء الرجال ثقاتها وأهون من عاديته من تحارب
وشر عدويك الذي لا تحارب وخير خليليك الذي لا تناسب
وما أنس دار ليس في مؤانس وما قرب قوم ليس فيهم مقارب؟!

وهنا يتخذ أبو فراس من الكناية مدخلاً وسبيلاً للحكمة التي استمدّها من تجاربه القاسية مع أهله وأقاربه.

ويقول أيضاً في المعنى ذاته، معتمداً على الكناية :

(١) ديوانه، ٦٧.

(٢) ديوانه، ص ٤١.

(٣) ديوانه، ص ٤٣.

(٤) ديوانه، ص ٤٤.

وما كل أنصاري من الناس، ناصري ولا كل أعضادي من الناس عضدي^(١)
 وهل نافعي إن عضتي الدهر مفرداً إذا كان لي قوم طوال السواعد؟

وفي دائرة الكناية عبّر أبو فراس عن سخطه على القبائل العربية الثائرة وسخريته منها، إذ إنه لم يلجأ إلى هجائهم بصورة مباشرة كما هو الحال مع الروم، بل اختار أن يكون أسلوبه في هجائهم كنائياً غير صريح، يقول :

قصدنا على الأعداء، وسط ديارهم بضرب يرى من وقعه، الجو أغبراً^(٢)
 فسائل (كلاباً) يوم (غزوة بالس) ألم يتركوا النسوان في القاع حُسراً؟
 وسائل (نميراً) يوم سار إليهم ألم يوقنوا بالموت، لما تتمّرا؟
 وسائل (عقيلاً) حين لاذت (بتدمر) ألم نقرها ضرباً يُقْدُ السنورا؟
 وسائل (قُشيراً)، حين جفت حلوقها، ألم نسقها كأساً من الموت أحمرأ؟

وعلى الرغم من القصائد الكثيرة التي نظمها أبو فراس في وصف المعارك التي دارت بين سيف الدولة والقبائل الثائرة، إلا أنه كان دائماً يفاخر بحمايته لبنات قومه من بنات تلك القبائل وحرصه عليهن في خضمّ المعارك، حتى أنه كان يصفح عن تلك القبائل، ويتراجع عن حربها إكراماً لهن، وكانت تلك الصورة كثيراً ما تتكرر لديه في معرض الكناية، يقول :

وحى رددت الخيل حتى ملكته هزيماً وردتني البراقع والخمر^(٣)
 وساحبة الأذيال نحوي لقيتها فلم يلقها جهم اللقاء ولا وعر
 وهبت لها ما حازه الجيش، كله وراحت، ولم يُكشف لأثوابها ستر

وعن رعايته لأواصر العروبة وروابطها في معرض حرصه على القبائل العربية على الرغم من ثوراتها، يقول متكنناً على الكناية :

وذلك أني شديد الإبـا ء، آكل لحمي ولا أؤكله^(٤)

(١) ديوانه، ص ١٠٠.

(٢) ديوانه، ص ١١٧.

(٣) ديوانه، ص ١٦٤.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٢.

ومن المواضع التي وظّف أبو فراس الكناية للتعبير عنها الفخر، وهذا يعكس تحرّجه من المفاخرة بصفاته وبطولاته، فاختر الكناية لتكون تعبيراً غير مباشر عن فخره بنفسه، إذ نراه يستخدم الكناية في التعبير عن تفوّقه في الحرب وتميّزه، وتفردّه، وشجاعته، يقول :

ألم تعلم ومثلك قال حقاً بأنّي كنت أثقّبها شهاباً^(١)

إذ شبه نفسه بالشهاب الثاقب متكنّاً على صيغة التفضيل (أفعل)، بهدف تعميق دلالة التميّز والتفرد.

استخدم أبو فراس الكناية في التعبير عن جلده وتماسكه، يقول :

نصّوتُ على الأيام ثوب جلادتي ولكنني لم أنضُ ثوب التجلّد^(٢)

ويقول مُكنّياً عن كرمه وجوده :

ألسْتُ أمدهم لذوي ظلاً؟ ألسْتُ أعدّهم للقوم جفنة^(٣)
ألسْتُ أقرّهم بالضيف عيناً ألسْتُ أمرّهم في الحرب لهنة

ويقول في المعنى ذاته متكنّاً على الكناية :

وأنا الذي ملأ البسيطة كلها ناري، وطنّب في السماء دخاني^(٤)

وفي نطاق الكناية عبّر أبو فراس عن فخره بحكمته وتجربته في الحياة، يقول :

وقد ألبستني كل حال لباسها وأحكمني طول السرى بالتجارب^(٥)

وافتخر بشجاعته في الحرب، مُكنّياً، يقول :

وقوم متى ما ألقهم روي القنا وأرض متى ما أغزّها شبع النسر^(٦)

ويقول مفتخراً بعلوّ همته، وطموحه الذي لا حد له، وذلك في دائرة الكناية أيضاً :

(١) ديوانه، ص ٣٧.

(٢) ديوانه، ص ٩٦.

(٣) ديوانه، ص ٣٢٦.

(٤) ديوانه، ص ٣٤١.

(٥) ديوانه، ص ٥٨.

(٦) ديوانه، ص ١٧٠.

ونَفْسٍ دُونَ مَطْلَبِهَا الثَّرِيَّا وَكَفَّ دُونَهَا فَيْضَ الْبَحَارِ^(١)

واستخدم أبو فراس الكناية مصوراً الندم الذي سيعيشه قومه بسبب تخليهم عنه وهو في الأسر، إذ إنهم بفقده سوف يخسرون الكثير، وهذا تعبير عن فخره بمكانته العالية، يقول :

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدُّهُمْ وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءِ يُفْتَقِدُ الْبَدْرَ^(٢)
وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتَ اكْتَفَوْا بِهِ وَمَا كَانَ يَغْلُو التَّبَرُّ لَوْ نَفَقَ الصَّفَرُ

ويقول أيضاً في هذا المعنى متكناً على الكناية:

لَقَدْ قَنَعُوا بَعْدِي مِنَ الْقَطْرِ بِاللَّندَى وَمَنْ لَمْ يَجِدْ إِلَّا الْقَنُوعَ تَقَنَّعَا^(٣)

ويقول أيضاً:

فَإِنْ تَقْتَدُونِي تَقْتَدُوا شَرَفَ الْعَلَا وَأَسْرَعَ عَوَادٍ إِلَيْهَا مَعَوْدَ^(٤)
وَإِنْ تَقْتَدُونِي تَقْتَدُوا لِعَلَاكُمْ فَتَى غَيْرِ مُرْدُودِ اللِّسَانِ أَوْ الْيَدِ

عبر أبو فراس عن فخره بقومه واعتداده بهم معتمداً على الكناية:

يُلُوحُ بِسِيْمَاهُ الْفَتَى مِنْ بَنِي أَبِي وَتَعْرِفُهُ مِنْ غَيْرِهِ بِالشَّمَائِلِ^(٥)
مُقَدِّى مُرَدِّى، يَكْثُرُ النَّاسُ حَوْلَهُ طَوِيلُ نَجَادِ السَّيْفِ سَبْطُ الْأَنْمَالِ

وهذا يذكرنا بفخر أبي فراس بنفسه مستخدماً الصورة ذاتها، يقول :

مَتَى تَخْلَفَ الْأَيَّامُ مِثْلِي لَكُمْ فَتَى طَوِيلُ نَجَادِ السَّيْفِ رَخْبُ الْمَقْلَدِ^(٦)

وفي أحيان كثيرة كان أبو فراس يقرن فخره بنفسه مع فخره بقومه متكناً على ضمير

المتكلمين (نا)، ومعتمداً على الكناية، إذ يقول عن سيادته وقومه:

(١) ديوانه، ص ١٨١.

(٢) ديوانه، ص ١٦٥.

(٣) ديوانه، ص ٢٠٩.

(٤) ديوانه، ص ٩٨.

(٥) ديوانه، ص ٢٨٠.

(٦) ديوانه، ص ٩٨.

إذا أمست نزار لنا عبيداً فإن الناس كلهم نزار^(١)

ويقول مكنياً عن شجاعتهم وخوضهم المنايا :

ونحن أناس لا تزال سُرارتنا لها مشرب بين المنايا ومطعم^(٢)

ومستخدماً الكناية، عبّر أبو فراس عن مكانته وقومه، وعدم رضاهم بالحلول

الوسيلة، فإما الصدر، وإما القبر، يقول :

ونحن أناس لا توسّط عندنا لنا الصدر دون العالمين أو القبر^(٣)

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحساء لم يغلها المهر

وقال مكنياً عن سعة ملك قومه وكبر شأنهم :

أتعجب أن ملكنا الأرض قسراً وأن تمسي وسائدنا الرقاب؟^(٤)

وتربط في مجالسنا المذاكي وتبرك بين أرجلنا الركاب؟

وقد تطورت بعض الكنايات في ديوان أبي فراس لتصل إلى مرتبة (الرمز)، ويُستخدم

الرمز في محاولة الشاعر لطّي معنى معين وإخفائه وعدم التصريح به حتى لا يكون جلياً لكل الناس، وقد يكون مفهوماً للبعض أو من يعنيه الشاعر بالرمز، وعلى هذا الأساس، يكون هناك دالتان إحداها ظاهرة، والأخرى كامنة مُستكنة.

ومن الكنايات التي بلغت مستوى الرمز في ديوانه، والتي تكرر بشكل لافت،

استخدامه لفظة (البيت)، إذ وظّفها أبو فراس بصور متعددة، وكُنّي من خلالها عن المجد، والرفعة، يقول :

لنا بيت على عنق الثريا بعيد مذاهب الأطناب سام^(٥)

ويقول :

(١) ديوانه، ص ١٥٨.

(٢) ديوانه، ص ٢٩٤.

(٣) ديوانه، ص ١٦٥.

(٤) ديوانه، ص ٣٧-٣٨.

(٥) ديوانه، ص ٣٢١.

أعلى لنا (لقمان) أبيات العلا وأناف حمدان وشيّد أحمد^(١)

ويقول:

والمجد يعلم أننا أركانـه والبيت معتمد على الأركان^(٢)

ويقول أيضاً في هذا المعنى معبراً عن المجد والعلا بالمنزل:

فما أنا من حمدان في الشرف الذي له منزل بين السماكين طالع^(٣)

ويلفتنا تردد هذه الصورة كثيراً في شعره (البيت، والمنزل)، وكلها تدور في دائرة المجد والعلا، إذ وظّف أبو فراس (البيت) في شعره، وكُنّي به عن السؤدد، وأمجاد بني قومه، ولكثرة تكراره في شعره ارتفع إلى مستوى الرمز.

ومن الكنايات التي ترددت في ديوانه حتى صارت بمثابة الرمز صورة (الجبل)، يقول:

لقد علمت سُراة الحي أننا لنا الجبل الممنّع جانباه^(٤)
يَقِيء الراغبون إلى ذراه ويأوي الخائفون إلى حمّاه

ويقول مخاطباً سيف الدولة:

وإنك للجبل المشمخ ——— رُّ لي، بل لقومك بل للعرب^(٥)

ويلفتنا الترقّي في المبالغة والوصف، فليس هو الجبل المشمخ للشاعر فحسب، بل له ولقومه، وليس لقومه فحسب بل للعرب. وهكذا نلاحظ تصاعد الصورة المدحية وترقيتها. ويقول أيضاً واصفاً سيف الدولة:

يكي الرجال وسيف الدين مبتسم حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جبل^(٦)

(١) ديوانه، ص ٩١.

(٢) ديوانه، ص ٣٣٤.

(٣) ديوانه، ص ٦١.

(٤) ديوانه، ص ٣٤٨.

(٥) ديوانه، ص ٢٥.

(٦) ديوانه، ص ٢٤٥.

والواقع أن الجبل في أشعاره تلك يحمل مدلولات ورموز متنوعة، ففي البيت الأول يحمل الجبل معنى العلو، والرفعة، والمنعة، أما في البيت الثاني فيحمل معنى الرمز، والمثال، والأسطورة. وفي البيت الثالث، يحمل الجبل معنى التماسك والصلابة.

رابعاً : الطباق والمقابلة

والطباق "هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى" وقد يكونان اسمين، أو فعلين، أو حرفين، أو مختلفين، فيكون تقابل المعنيين مما يزيد الكلام حسناً وطرافة.^(١) والمقابلة "هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب، كقوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى فَسَنِيسِرْهُ لِلْغَيْبِ، وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى فَسَنِيسِرْهُ لِلْغَيْبِ﴾^(٢).

وظف أبو فراس الصورة البديعية لتخدم أغراض شعره المختلفة دون تكلف أو تمحل، وتأتي صوره البديعية نتيجة لهذا متممة بالعفوية والبساطة بريئة من التمحل، ويسيطر على شعر أبي فراس صور الطباق بغير منازع، وتبرير ذلك ميسور وواضح ومتعلق بغلبة الصور المبنية على الكناية في شعره ويرجع هذا إلى استمداده لواقع تجربته الأليمة التي جمعت بين المتناقضات النابعة من وجدانه المأساوي الحزين^(٣).

والطباق في ديوان أبي فراس لم يكن طباقاً زخرفياً متكلفاً بهدف الزينة والتجميل، ولكنه كان طباقاً فكرياً فلسفياً يجمع بين الأضداد، لذلك فقد كان عنصراً أساسياً في تشكيل صوره وبنائها.

واللافت في صوره، أنه كان يقيّمها على الطباق ليستخلص من تناقض عناصرها فلسفته الخاصة، وأفكاره المتعمقة في الحياة والكون.

وقد جاء تركيز صوره الطباقية في موضوع الحكمة أكثر ما يكون، فمن خلال ملاحظته لتناقضات الحياة وجدلية عناصرها استخلص أبو فراس حكمته وتجاريه العميقة، ويبرز الدهر والزمان من أهم العناصر التي بنى حولها أبو فراس صوره الطباقية، ولا عجب في ذلك، فالدهر مليء بالمتناقضات والأحداث المتضاربة التي استفاد أبو فراس من ملاحظتها وخوضها فخرج بتلك الفلسفة، يقول :

(١) انظر : الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع، ص ٣٦٦-٣٦٧.

(٢) نفسه، ص ٣٦٧.

(٣) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٥٥.

الدهر يومان : ذا ثَبِت، وذا زلزل
 كذا الزمان، فما في نعمة بَطُر
 والعيش طعمان : ذا صاب، وذا عسل^(١)
 للعارفين، ولا في نقمة فشل
 والعدل أن يتساوى الهمُّ والجذل
 وما الهموم وإن حاذرت ثابتة
 ولا السرور وإن أملت يتصل
 وما الأسى لهموم، لا بقاء لها
 وما السرور بنعمى سوف تنتقل

وهكذا تبدو فلسفة (التحول) هي الفلسفة التي خرج بها أبو فراس من تناقضات الدهر،
 فالحياة نعمة ونقمة، همّ وسعادة، ولا شيء ثابت، ولا شيء يدوم، فكل الأمور متحوّلة تحكمها
 الصيرورة، وأبعد ما تكون عن الثبات.

وعلى المقابلة يقيم أبو فراس صورة يرسمها للحياة، يستمدّها من تضارب مواقع
 الناس فيها وتحولها، فتارة يكون الإنسان في الأعلى، وتارة يصير إلى الأسفل، وهكذا يصيغ
 هذه الحكمة قائلاً :

لكنهما الأيام تجري بما جرت فيسفل أعلاهما ويعلو الأسافل^(٢)

وحول التحول والصيرورة يبني أبو فراس إحدى مقطوعاته على المقابلة، مستمداً من
 تناقض عناصر الصورة فلسفته التي تدور حول الغنى والفقير، وجدلية
 العلاقة بينهما، يقول :

هل ترى النعمة دامت لصغير أو كبير؟^(٣)
 أو ترى أمرين جاءا أولاً مثل أخير؟
 إنما تجري التصاريح فبتقارب الدهور
 فقير من غنيّ وغني من فقير

وحول فلسفة (الموت) كما يراها أبو فراس يقيم صورة تقابلية تقوم على تناقض
 صورة الموت، والتي يخرج منها بحكمة مفادها أن الموت إما أن يكون مؤجلاً، وإما أن يكون
 معجلاً، مصوراً حياة المرء بسلسلة من المصائب المتواصلة، يقول :

(١) ديوانه، ص ٢٥٦.

(٢) ديوانه، ص ٢٤٨.

(٣) ديوانه، ص ١٨٥.

المرء رهن مصائب لا تنقضي حتى يوارى جسمه في رمسه^(١)
فمؤجل يلقي الردى في أهله ومُعجل يلقي الردى في نفسه

وحول جدلية (الغدر والوفاء) يبني أبو فراس هذه الصورة التي يوظف الطباق للتعبير عنها، يقول:

كثر الغدر والخيانة في النسا س فما إن أرى صديقاً صدوقاً^(٢)
قلّ أهل الوفاء واتبع النسا س من الغدر والجفاء طريقاً

وكما استمدّ أبو فراس حكمته من تجاربه المؤلمة، وعناصرها المتناقضة التي دارت حول نصاريه الزمن، والغنى والفقر، والحياة والموت، والغدر والأمانة، استمدّ حكمته كذلك من تجارب الحب والحرب، وخرج منها بفلسفات عميقة بناها على الطباق أيضاً. ففي الحب، يخرج أبو فراس بفلسفته التي تقضي بأن الحب يجعل العزيز ذليلاً، يقول :

فدع التعزُّز إن عزمت على الهوى إن العزيز إذا أحب ذليلاً^(٣)

ويقول أيضاً :

ولكنني وجدت الحب يكسو عزيز القوم أثواب الذليل^(٤)

ومن خلال الحرب وتجاربها القاسية المتناقضة التي تدور حول الحياة والموت، والانتصار والهزيمة، يخرج أبو فراس بهذه الحكمة والفلسفات التي وظّف المقابلة للتعبير عنها، يقول :

وموت في مقام العز أشهى إلى الفرسان من عيش بمهنة^(٥)

ويقول أيضاً حول فلسفة الحرب والحياة، متكلماً على المقابلة:

ولقد رضعت من الزمان لبانه وعرفت كل معوج ومقوّم^(٦)
وقطعت كل تنوّفه لم تلقها قدم ولم تُقرع بباطن منسم

(١) ديوانه، ص ٢٠٥.

(٢) ديوانه، ص ٢٢٥.

(٣) ديوانه، ص ٢٥٠.

(٤) ديوانه، ص ٢٧٥.

(٥) ديوانه، ص ٣٢٧.

(٦) ديوانه، ص ٣١٣.

وأهنت نفسي للرماح وإنه من لم يَهْنُ بين القنا لم يَكْرُم
ورأيت عمري لا يزيد تأخري فيه ولا يغنيه فضل تقدّمي

وهكذا يرى أبو فراس فلسفة الحرب، فالموت في مقام العزّ والمعركة خير من العيش مهزوما ومهاناً، ومهانة الرماح يتولد عنها الكرامة وعزّة النفس.

ومن خلال المقابلة، عبّر أبو فراس عن آلامه وشكواه التي أفرزتها تجربة الأسر، وعبر عن صراعاته النفسية التي دارت حول تناقض القوة والضعف، القوة التي أصبحت ذكرى، والضعف الذي أصبح واقعاً موجعاً، وبين جدلية القوة والضعف رسم الشاعر صوراً بناها على المقابلة، صور من خلالها آلامه وشكواه، يقول :

إن زرتُ (خرشنة)، أسيراً فلكم أخطتُ بها مُغيراً^(١)

ويقول :

إن طال ليلي في ذرا لك فقد نعمتُ به قصيراً^(٢)
ولئن لقيتُ الحزن في — لك فقد لقيتُ بك السرورا
ولئن رميتُ بحادث فلأفئّن له صبورا

وأخيراً يختم أبو فراس قصيدته مبيناً موقفه وفلسفته تجاه الأسر، يقول متكئاً على الطباقي :

من كان مثلي لم يبت إلا أسيراً أو أميراً^(٣)
ليست تخُلُ سُرراتنا إلا الصدور أو القبرا

وبين جدلية الخفاء والتجلى -الحضور والغياب- يرسم لنا أبو فراس صراعاته في الأسر والألم الذي يعتصره ويحاول أبو فراس إخفاءه وتغييبه، والكبرياء الذي يحاول أبو فراس أن يظهره تجلّداً، وبين الألم والكبرياء يدور صراعه الذي وظّف الطباقي للتعبير عنه، يقول :

(١) ديوانه، ص ١١٦.

(٢) نفسه، ص ١١٦.

(٣) نفسه، ص ١١٦.

وإني في هذا الصباح، لصالح
وما نال مني الأسر ما تريانه
جراح تحامها الأساة مخوفة
وأسر أفاسيه وليل نجومه
ولكن خطبي في الظلام جليل^(١)
ولكنني دامي الجراح عليل
وسقمان باد، منهما ودخيل
أرى كل شيء غيرهن يزول

والمنتبّع لشعر أبي فراس القائم على الطباق يلحظ نضج تجربته التي استقى من خلالها صور المقابلة والطباق وعمقها، فمن تجارب الحياة إلى تجارب الحب والحرب، إلى تجربة الأسر المريرة، كل تلك التجارب بتناقضاتها وعناصرها المتضاربة أفرزت الحكمة التي تميّز بها الشاعر، وأفرزت كذلك فلسفته تجاه الحياة والأشياء، إذ "تكشفت هذه الصور الطباقية المنتشرة في شعره، عن ثقافة عميقة بالحياة، واشتمالها النقائض، وعلى امتزاج هذه النقائض، وإفضاء بعضها إلى البعض الآخر، وكون الأمر سبباً في حدوث نقيضه، وقد شكّل صوراً عديدة، يمكن أن نجثلى فيها هذه الأفكار الجدلية"^(٢).

وقد وظّف أبو فراس الطباق ليعبّر عن فخره بنفسه، فمن خلال جمعه للمتناقضات واحتوائها لها كان أبو فراس يحاول أن يرتقي إلى مراتب البطولة والمثال، فالبادية والحضر تتضع حين تُمَدُّ أطنابه، وقد اجتمع له أول العز وآخره، وقد ذكت أوائله كما طابت أواخره، يقول :

أنا الذي لا يصيب الدهر عثرته
يمسي، وكل بلاد حلّها وطن
وما تُمَدُّ له الأطناب في بلد
لي التّخير مُشْتَطّاً ومُنْتَصِفاً
إني لأرعى حمى الجبار مُقْتَدِراً
فكيف تنتصف الأعساء من رجل
زاكي الأصول، كريم النبعين، ومن
ولا يبيت على خوف مجاوره^(٣)
وكل قوم، غدا فيهم عشائره
إلا تضعع باديه وحاضره
وللأفاضل بعدي من أغادره
وأورد الماء، غصباً وهو حاضره
العزّ أوله والمجد آخره
زكت أوائله طابت أواخره

ومتكناً على الطباق، يصور حلمه وسيطرته على غضبه وضجره، يقول :

(١) ديوانه، ص ٢٥٢-٢٥٣.

(٢) القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٦٠.

(٣) ديوانه، ص ١٧٤.

وَأَسْكَنْ مَا كُنْتُ فِي ضَجْرَتِي وَأَحْلَمُ مَا كُنْتُ عِنْدَ الْغَضَبِ^(١)

وهو يوظف الطباق ليصور حسن تدبيره وحكمته، قائلاً :

نَفَيْتُكُمْ عَنْ جَانِبِ (الشَّامِ) غُصَّةً بِتَدْبِيرِ كَهْلٍ فِي طِعَانِ غَلَامِ^(٢)

فقد جمع أبو فراس بين حكمة الكهولة وقوة الفتوة، محاولاً أن يحقق معنى المثال من خلال جمعه بين المتناقضات.

ومن خلال المقابلة عبّر أبو فراس عن فخره بقومه واعتزازه بهم، يقول :

أَصَاغَرْنَا فِي الْمَكْرَمَاتِ أَكْبَارِ أَوَاخِرْنَا فِي الْمَأْثُرَاتِ أَوَائِلِ^(٣)

ويقول مصوراً سطوتهم ونفاذ أمرهم من خلال الطباق :

وَرَاءَكَ يَا (نَمِير) فَلَا أَمَامَ فَقَدْ حَرَمَ (الْجَزِيرَةَ) فِي (الشَّامِ)^(٤)
لَنَا الدُّنْيَا فَمَا شَتْنَا حَلَالٍ لِسَاكِنِهَا، وَمَا شَتْنَا حَرَامِ
وَيَنْفُذُ أَمْرُنَا فِي كُلِّ حَيٍّ فَيُدْنِيهِ وَيُقْصِيهِ الْكَلَامِ

ومتكناً على الطباق يصور عزّة أنفسهم وإيائهم، قائلاً :

وَإِذَا مَا رِيحٌ مَنَّا مَوْطِنَ الذَّلِّ أَبْيْنَا^(٥)
وَإِذَا مَا هَدَمَ الْعِزَّ بَنَيْنَا

وفي موضوع الغزل وظّف أبو فراس الطباق لتصوير تناقض موقف الحبيب وتذبذبه وحيرته تجاه هذا الموقف، يقول :

مُسَيِّءٌ مُحْسِنٌ طَوْرًا وَطَوْرًا فَمَا أُدْرِي عَدُوِّي أَمْ حَبِيبِي^(٦)
يُقَلِّبُ مُقَالَةً وَيُدِيرُ طَرَفًا بِهِ عُرْفُ الْبَرِيِّ مِنَ الْمَرِيبِ
وَبَعْضُ الظَّالِمِينَ وَإِنْ تَنَاهَى شَهِيءُ الظَّالِمِ مُغْتَفَرُ الذَّنُوبِ

ويقول مصوراً انقياده لحبيبه وتحكم الحبيب فيه معتمداً الطباق وسيلة للتعبير :

(١) ديوانه، ص ٥٥.

(٢) ديوانه، ص ٣٢١.

(٣) ديوانه، ص ٢٤٩.

(٤) ديوانه، ص ٢٩٨.

(٥) ديوانه، ص ٣٢٥.

(٦) ديوانه، ص ٥٣.

فما أنا إلا عبدك القن في الهوى وما أنت إلا المالك المتحكّم^(١)
وأرضى بما ترضى على السخط والرضا وأغضى على علم بأنك تظلم
ومن خلال المقابلة عبّر أبو فراس عن إعجابه بسيف الدولة ومواقفه البطولية الحكيمة
التي جمعت بين المتناقضات، فصار في نظره رمزاً للبطولة والشجاعة والتماسك، يقول :
وتغضب حتى إذا ما ملكت أطعت الرضا وعصيت الغضب^(٢)
يقول مصوراً تماسكه بينما ينهار الرجال معتمداً على الطباقي :
يبكي الرجال وسيف الدين مبتسم حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جبل^(٣)
وفي خضمّ علاقته المتوترة مع سيف الدولة بعد الأسر، وظّف أبو فراس الطباقي
للتعبير عن هذه العلاقة المتوترة، فنراه في إحدى قصائده يتخذ من الطباقي وسيلة يّحي بها حب
ابن عمه له، ويوقظ بها مشاعره اتجاهه مستعظفاً إياه ألا ينساه ولا يضيعه أو يتخلّى عنه وهو
الذي كان يحفظه ويرعاه، يقول :
يا دهر خنت مع الأصادق خلّيتي وغدرت بي في جملة الإخوان^(٤)
لكن سيف الدولة المولى الذي لم أنسه، وأراه لا ينساني
أيضيعني من لم يزل لي حافظاً كرمأ، ويخفّضني الذي أعلنني
فمن خلال الطباقي يحاول أبو فراس أن يشعر (سيف الدولة) أنه بالنسبة له (رمز
الوفاء) في مقابل غدر الدهر، ويحاول أن يشعره بأنه هو السبب في علاه، وأنه غير ناسٍ
لفضله، وذلك لينثر مشاعره تجاهه فيتحرك لنجدته.
وعندما تشتد على أبي فراس محنته، يتوجّه إلى الله سبحانه وتعالى بالدعاء يرجوه أن
يسانده، ويرحم ضعفه، وفقره، ويغفر إساءته، معتمداً على الطباقي، ومشيراً إلى عجز الإنسان
تجاه القدرة الإلهية اللامحدودة، وحاجته إليها، ومنوّهاً بالتناقض الكبير واللامحدود بين القدرة
الإلهية وعجز البشر، يقول :

انظر لضعفي يا قوي! وكن لفقري يا غني!^(٥)
أحسب أن إليّ فإني عبد إلى نفسي مُسيء!

(١) ديوانه، ص ٢٩٣.

(٢) ديوانه، ص ٢٨.

(٣) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٤) ديوانه، ص ٣٤١.

(٥) ديوانه، ص ٣٥٤.

البناء الدرامي في صور أبي فراس :

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة في صورهِ اعتمادهَا على البناء الدرامي، إذ "يعتمد التصوير من خلال البناء الدرامي على عناصر التعبير الدرامي، من حوار خارجي، وحوار داخلي، وحدث درامي، وبطل، وجوقة، وقد يعتمد هذا البناء على السرد القصصي الذي يمثل الصراع والحركة" (١).

وفي صور أبي فراس نلمس حضوراً واضحاً لعناصر البناء الدرامي، أهمها الحوار الخارجي، والحدث الدرامي، والبطل، والشخصيات.

وأبرز ما تكون هذه الصور حضوراً في ديوانه، في تصويره لمواقفه في الحرب، إذ يبدو أبو فراس في هذه الصور رمز البطولة في خضم المعركة، تحفُّه الفوارس التي يدور بينه وبينها في كل مرة حواراً تختلف طبيعته باختلاف طبيعة الشخصيات، بينما يبقى أبو فراس موقفه ثابتاً هو موقف البطولة المطلقة، ومن خلال هذه الصور يحاول أبو فراس أن يقدم لنا فلسفته تجاه المعركة وموقفه فيها كمثال للثبات والمواجهة، والهدف من تلك الصور القائمة على البناء الدرامي والتي تصوّر مواقفه في الحرب هو الفخر الذي يقدمه لنا أبو فراس مكتفياً من خلال الصورة بما تحمله من حوارات ومواقف بعيداً عن المباشرة والتصريح، يقول في إحدى حوارياته الحربية :

غداة تتأدني الفوارس، والقنا
تردُّ إلى حد الطُّبا كل ناكث^(٢)
أحارث إن لم تُصِّدِ الرمح قانيَا
ولم تدفع الجُلبي فلست بحارث!

ويبدو الحوار هنا من طرف واحد، إذ يبدو المنادى وهو أبو فراس حيادياً مع أنه هو من صاغ الموقف على لسان (الفوارس) بهدف الفخر غير المباشر، وإن كان الضمير (ياء المتكلم) في قوله تتأدني يشي بوجوده وحضوره كطرف خفي في الحوار، كذلك في استخدامه (للهمزة) أداة النداء للقريب التي تؤكد وجوده في المعركة.

ويلفتنا في هذا الحوار قول الشاعر في القافية (ناكث) و(حارث)، كذلك التقابل بين القافيتين، ففي الوقت الذي يحثُّ فيه الفوارس أبا فراس على الإقدام في المعركة، تظهر صورة (الناكث) عن المعركة كمعنى مطلق (للهرب) والتخاذل، بينما يظهر في المقابل اسم (الحارث) كمعنى مطلق (للإقدام)، وهنا يتحول (الحارث) من مجرد اسم إلى معنى مطلق وصورة مجسّمة للإقدام والشجاعة يقابل (الناكث)، ويصبح (الحارث) رمزاً للشجاعة والبطولة، وهذا ما يوحي به التقابل بين القافيتين (ناكث) و(حارث).

(١) غنيم، كمال أحمد: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص ٢٢١.

(٢) ديوانه، ص ٦٨.

وهكذا يظهر الفوارس كطرف أساسي في الحوار، بينما يظهر أبو فراس كطرف يستقبل الحوار ويتلقاه، إذ يشكّل صوت الفوارس صوت الفخر الذي يجريه الشاعر على لسان الآخر نيابة عنه، وإن كان يعبر عما في فكر الشاعر وخلده ولكن بصوت الشخصيات المحاور.

والواقع أننا نلمس تحولاً واضحاً في صور أبي فراس القائمة على البناء الدرامي بعد الأسر، إذ يظهر التحول واضحاً في موقف الشخصيات، ففي الوقت الذي كانت فيه شخصية الصديق في حوارياته الفخرية قبل الأسر تشكل عنصراً بنائياً إيجابياً دافعاً الشاعر نحو الإقدام، إذ يظهر الشاعر والصديق على المستوى ذاته من الحدث، بينما يظهر الناكث المتخاذل في الجانب المقابل له، أما في روميته يظهر التحول واضحاً في شخصية الصديق وموقفه، يقول :

وقال أصيحابي (الفرار أو الردى)؟ فقلت هما أمران أحلاهما مر^(١)
ولكنني أمضي لما لا يعينني وحسبك من أمرين خيرهما الأسر
يقولون لي: (بعت السلامة بالردى) فقلت: (أما والله ما نالني خسر)
وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر والضرر؟!

تبرز شخصية المحاور في الصورة عنصراً هاماً بحثاً أبا فراس على النكوث، وهنا يصبح الصديق في كفة بينما أبو فراس وحيداً في الكفة المقابلة انعكاساً لتباين موقفه عن موقف الصديق المحاور، ذلك التباين وتلك المفارقة على مستوى الصورة بين موقف أبي فراس والصديق تدفع بأبي فراس لأن يكون عنصراً إيجابياً في الحوار له حضوره، وصوتاً مخالفاً للصديق الخذول الذي يدعو إلى الفرار و(النكوث).

ويظهر هذا جلياً من خلال اللغة، ففي الوقت الذي كان فيه المحاور في المقطوعة السابقة هو (الفوارس)، صار المحاور هنا (أصيحابي)، وتلفتنا المفارقة بين الصياغة والمعنى ف(الفوارس) تفيد معنى الفتوة، والفروسية، والقوة، وكذلك جاء بها الشاعر على صيغة (الجمع) وهنا يأتلف المعنى والمبنى، والهدف من صيغة الجمع (الفوارس) هو زيادة في الإكبار، والمبالغة، والتضخيم، وإضفاء ملامح القوة والفتوة على المحاورين، بينما المحاور في فخريته الرومية هو (أصيحابي) التي جاءت على صيغة (الجمع) أيضاً، ولكن يأتي (التصغير) ليلغي المعنى الذي يحمله (الجمع) على اعتبار أن "التصغير تغيير مخصوص في بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحول صرفي محض، ولكنه من جهة أخرى يعتبر وصفاً في المعنى،

(١) ديوانه، ص ١٦٥.

ومن هنا تأثيره في الدلالة الجزئية للكلمة، ثم الدلالة الكلية للنسق اللغوي^(١). إذ جاء التصغير بهدف تحقيق موقف الأصدقاء المتخاذل، والتقليل من شأنهم في خضم هذا الحدث الدرامي المصطخب (المعركة)، إذ يبدو موقفهم واضحاً في محاولة إحباط الشاعر من خلال الاستفهام الذي يهدف إلى زعزعة موقفه (الفرار أو الردى)؟^(٢)، وهنا يعلو صوت الشاعر في الحوار الذي يعتمد إلى أساليب إضافية لتدعيم موقفه القوي والمتماسك والمغاير لموقف الخذولين، إذ يلجأ إلى التوكيد قائلاً (لكنني أمضي لما لا يعيبي)^(٣). وبينما يستمر المخذولون في إضعاف موقف الشاعر وإشعاره بالندم من خلال الحوار (بعت السلامة بالردى)^(٤)، يلجأ الشاعر إلى أسلوب أقوى في التوكيد وهو (القسم) (أما والله ما نالني خسر)^(٥).

وهكذا يتصاعد الحوار الدرامي ويتنامى تبعاً لتنامي الأحداث ومواقف الشخصيات، إذ يتصاعد الشاعر في حوارهِ متكلناً على أسلوب التوكيد المتدرج من الحوار العادي إلى التوكيد إلى القسم، ليصل أخيراً إلى فلسفته العميقة حول الحياة والموت والأسر، إذ يقول :

وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر والضو^(٦)؟

وفي حوار مشابه، يقول :

يقولون: (جَنَّب) عادة ما عرفتْها	شديد على الإنسان ما لم يُعوَد ^(٧)
فقلت: أما والله لا قال قائل	شهدتْ له في الحرب ألام مشهد
ولكن سألناها فإِما مَنِيَّة	هي الظنُّ أو بنيان عزٍّ موطَّد

فالحدث الدرامي هو ذاته (المعركة وأحداثها)، والشخصيات هي ذاتها أبو فراس بموقفه الثابت المتماسك، والشخصيات بموقفها المتخاذل الصريح (جَنَّب)، والحوار ذاته حوار متصاعد يتدرج نحو القسم ليصل أخيراً إلى الفلسفة التي يريد الشاعر أن يطرحها وهي: (إِما المنية وإما بنيان عزٍّ موطَّد).

(١) أحمد، محمد فتوح: شعر المتنبي قراءة أخرى، ص ٤٢.

(٢) ديوانه، ص ١٦٥.

(٣) ديوانه، ص ١٦٥.

(٤) نفسه، ص ١٦٥.

(٥) نفسه، ص ١٦٥.

(٦) نفسه، ص ١٦٥.

(٧) ديوانه، ص ٩٨-٩٩.

وفي موضوع الحب والغزل تطالعنا أيضاً الصور التي تقوم على البناء الدرامي وترتكز عليه، إذ يلعب البناء الدرامي دوراً هاماً في تشكيل صورته فسي المقدمات الغزلية لقصائده الفخرية، إذ يهدف الحوار فيها إلى تأكيد حضور الشاعر وفخره بنفسه، ويعتبر هذا تمهيداً ملائماً ومنسجماً يخلص الشاعر من خلاله من مقدمته الغزلية إلى موضوع القصيدة الأساسي وهو الفخر، يقول في حوار جاء ضمن إحدى مقدماته الغزلية لقصيدة فخرية مطلعها :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر^(١)

يقول فيها محاوراً :

وقور وريعان الصبا يستفزها فتأرن أحياناً كما يارن المهر^(٢)
تسائلني من أنت؟ وهي عليمه وهل بفتي مثلي على حاله نكر؟
فقلت كما شأعت وشاء لها الهوى (فتيلك) قالت: أئهم فهم كثر؟
فقلت لها: لو شئت لم تتعنئي ولم تسألني عني وعندك بي خبر
فقلت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا فقلت معاذ الله! بل أنت لا الدهر

تدور هذه الصورة بما فيها من حوار حول ثنائية الحضور والتغيب، إذ تظهر شخصية الحبيبة مجافية تحاول تغيب حضور أبي فراس وإنكاره، بينما يصرُّ هو على تأكيد حضوره ووجوده. ويهدف هذا الحوار إلى فخر الشاعر بنفسه، ويأتي دور الحبيبة في الحوار الذي تتساعل فيه عن شخص الشاعر متجاهلة إياه (من أنت؟)^(٣)، ويأتي دوره هو في التأكيد على حضوره في ذهنها بشكل خاص (وهي عليمه)^(٤)، وحضوره في ذهن الآخر بشكل عام من خلال الاستفهام الذي وظّفه الشاعر لتأكيد معنى الفخر الذي يصل إلى حد الغرور (وهل بفتي مثلي على حاله نكر؟)^(٥)، إذ يحمل هذا التساؤل معنى التأكيد على معرفة الآخر له.

(١) ديوانه، ص ١٦٢.

(٢) ديوانه، ص ١٦٣.

(٣) ديوانه، ص ١٦٣.

(٤) نفسه، ص ١٦٣.

(٥) نفسه، ص ١٦٣.

ويتصاعد حوار الحبيبة وتستمر في محاولة إنكاره وتغييبه (أيهم فهم كثر)^(١)، إذ تحاول في عبارتها هذه ومن خلال الاستفهام إلغاء تميّز الشاعر وإلحاقه، بالآخر من خلال ترديد ضمير الجماعة (هم) في قولها (أيهم)، (فهم). وفي المقابل يتصاعد الشاعر في حوارهِ مؤكداً تميزه وفرديته من خلال محاولته تغليب (الأنا) على (ضمير الجماعة)، إذ تبرز (ياء المتكلم) بشكل ملحوظ :

قلت لها: لو شئت لم تتعنّئي ولم تسألني عني وعندك بي خبر^(٢)

إذ نلاحظ ضمير المتكلم الياء في قوله (عني)، (بي)، والتاء في (قلت). ويظهر إصراره واضحاً على تأكيد حضوره في ذهنها من خلال قوله (عندك بي خبر)^(٣)، كما قال سابقاً (تسألني من أنت وهي عليمه)^(٤).

وهكذا يميّز الحوار في صورهِ القائمة على البناء الدرامي بأنه حوار مُتنامٍ متصاعد يتميز بالديناميكية والتفاعل.

ويبرز البناء الدرامي أيضاً ظاهرة لافتة في (غزله الفخري)، إذ كان يفتخر بنفسه بصورة غير مباشرة معتمداً على غزل الآخرين به، واللاتي يجرّدهن من أجل الحديث عنه من خلال موقف حوارِي يهدف إلى إبراز حضوره في أذهان الآخرين، يقول :

قامت إلى جاراتها	تشكو بـذل وشجا ^(٥)
أما ترين ذا الفتى؟	مرّ بنا ما عرجا
إن كان ما ذاق الهوى	فلا نجوت إن نجيا

وفي صورة درامية مشابهة، يقول أبو فراس :

ما أنس قولتَهن، يوم لقينني	"أزرى السنان بوجه هذا البائس" ^(٦)
قالت لهن وأنكرت ما قلناه	"أجميكن علسي هواء منافسي"؟

(١) نفسه، ص ١٦٣.

(٢) نفسه، ص ١٦٣.

(٣) نفسه، ص ١٦٣.

(٤) نفسه، ص ١٦٣.

(٥) ديوانه، ص ٦٩.

(٦) ديوانه، ص ٢٠١-٢٠٢.

إنني ليعجبني إذا عاينته أثر السينان بصحن خد الفارس
حسناً الثناء بقبح ما فعل القنا بجمال وجهه، نغم ثوب اللابس

وتتميز هذه الصورة التي تقوم على البناء الدرامي في (غزله الفخري) باختفاء أبي فراس من الصورة كصوت حوار، بينما يظهر فيها كحدث مركزي وكشخصية بطولية يدور حولها الحوار والتنافس، بينما لا نلمس له وجوداً فيها كعنصر حوار. إذ يتجنب أبو فراس من خلال هذه الصورة استخدام الفخر الصريح، معتمداً على الصورة في تعميق فكرة الفخر والتأكيد على حضوره في ذهن الآخرين كبطل، وفارس، ورمز للشجاعة.

مستوى الموسيقى

الموسيقى:

لقد تميّز الشعر العربي عبر العصور بتوافر السمات الفنية المتكاملة، التي أهّلته لأن يكون فناً متكاملًا، فقد "وجد الشعر في كل لغة من لغات القبائل البدائية، والأمم المتحضرة، ولكنه لم يوجد فناً كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى في غير اللغة العربية.

والمقصود بالفن الكامل، هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية، وتقسيمات البحور، والأعاريض التي تعرف بأوزانها، وأسمائها، وتطور قواعدها في كل ما ينظم من قَبيلها" (١).

وتعتبر الموسيقى من أبرز الظواهر التي تميّز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية، وللموسيقى دورها المميز والحساس كأهم أداة بنائية من الأدوات التي يقوم عليها البناء الشعري، إذ تساهم الموسيقى في تشكيل جو النص الشعري، بما تشيعه من ألحان، ونغمات، تتسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص، إذ تتلون الموسيقى الشعرية تبعاً لتتوسع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على مشاعر الناس وأحاسيسهم، فتنتقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى العذبة التي تنساب لتوقظ إحساس المتلقي.

ويتميّز الشعر العربي بثنائية تشكيله الموسيقي، إذ يقوم على الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض، وتتمثل في الوزن والقافية، ويعتبر الوزن والقافية العماد الذي يقوم عليه الإطار الموسيقي الخارجي و"ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن" (٢).

وهناك الموسيقى الداخلية، التي تقوم على تنوعات القيم الصوتية سواء كانت جملة، أو كلمة، أو مجموعة من الحروف ذات الجرس المميّز.

وتتضافر الموسيقى الخارجية والداخلية في تشكيل البناء الموسيقي الذي يعمل على خلق إحياء شعوري مؤثر ينسجم من معنى النص.

(١) العقاد، محمود عباس : اللغة الشاعرة، طبعة مكتبة غريب، ص ٤.

(٢) أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، طبعة دار القلم-بيروت، ط ٤، ١٩٧٢، ص ٢٧٣.

أولاً : الموسيقى الخارجية في شعر أبي فراس :

وفيما يخص الموسيقى الخارجية في شعر أبي فراس، واعتماداً على دراسة قام بها الدكتور عبد الجليل عبد المهدي، نستطيع القول إنَّ نَظْمَ أبي فراس على بحور الشعر وأوزانه جاء منسجماً مع ما قرَّره القدماء من شيوع استعمال العرب لأوزان معيَّنة، ومن قلة استعمالهم لأوزان أخرى.

واعتماداً على الإحصائية التي أشرنا إليها، نستطيع القول إنَّ أكثر ما نَظَّمه أبو فراس كان في بحر الطويل، فالكامل، فالوافر، فالبسيط، فالخفيف. وقد نَظَّم أبو فراس في الطويل اثنتين وثلاثين قصيدة، وتسعاً وثلاثين مقطوعة، وهو ما يقرب من ثلث شعره^(١). وقد نظم أبو فراس في البحر السريع، على الرغم من قلة النَظْم فيه لدى من سبقوه، فقد نظم فيه قصيدتين وثلاثاً وعشرين مقطوعة.

وقد نظم أبو فراس في المجتث ولكن بنسبة قليلة جداً، فقد نظم فيه أربع مقطوعات قصيرة، أما المتدارك والرمل، فقد نظم أبو فراس في مجزئيهما، بينما لم ينظم في المضارع والمقتضب أبداً.

ومن خلال تلك الإحصائية التي أشرنا إليها نستطيع أن نخرج بنتائج ميزت أسلوب الشاعر فيما يخص علاقة المواضيع بالأوزان في شعره، ومن أهمها استخدام الوزن الشعري الواحد في العديد من الموضوعات.

وقد كان البحر الطويل أكثر البحور استخداماً في مختلف المواضيع في شعره، وخاصة في تعبيره عن شكواه وعتابه، وكذلك طغى الطويل في إخوانياته، حيث نظم فيه ثلاث عشرة قصيدة، ومقطوعة.

يمكننا القول إنه في أشعار أبي فراس ليس ثمة ارتباط بين الموضوع الشعري ووزنه، وإنما الرباط الحقيقي هو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثِّل حركة النفس وحالاتها، ومناسبة الإيقاع بقدر المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصديِّه لبناء قصيدته، فالموضوع يختار إيقاعه ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي تهض به اللغة وحدها في التأثير على مُتَلَقِّيه. فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن لا يَرُدُّ في النهاية إلى إدراكنا إلى نغمات خارجية تؤثر في أجسادنا تأثيراً مادياً، وإنما يَرُدُّ إلى نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنعيم، فكل نغمة في تجربة فنية ما، تؤثر في إدراكنا، وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا، سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر^(٢).

(١) انظر : عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٣٨٥.

(٢) القاضي، النعمان: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٨٣-٤٨٤.

القافية :

أما فيما يخص القافية في شعر أبي فراس، فقد أكثر من القوافي الزلل وكان مقلداً في استخدامه لها ناهجاً في ذلك نهج العرب، ومن أكثر حروف الروي دوراناً في الشعر العربي، الراء، ومن ثم اللام، والميم، وكذلك الباء، والdal، وذلك بسبب سهولة مخرجها وكثرة أصولها في الكلام.

ومن خلال الإحصائية التي أشرنا إليها يتضح أن من أكثر حروف الروي انتشاراً في ديوان أبي فراس الراء، تليها اللام، ثم الباء، ثم الدال، تليها الميم، ثم الحاء، فالعين، ثم السين والقاف، وتليها الجيم، والكاف، ثم التاء، والثاء، ثم الزاء، ثم الشين والضاد^(١).

واللافت أن الباء، والdal في شعره قد سبقتا الميم في نسبة الشيوع، ويعود السبب في ذلك إلى الصلابة والدوي الذي يتميز به صوت الدال، والذي يتناسب مع شجاعة الشاعر وفروسيته، ويؤكد هذا كثرة قصائده الفخرية التي نظمها على روي الدال، أما الباء، فقد شكّل رويًا لقصائد الشكوى والعتاب على الأغلب.

وقد أكثر أبو فراس من استخدام القوافي المطلقة دون القوافي المقيدة، مما يزيد القافية جمالاً خاصة إذا تميزت بعذوبة الجرس.

(١) انظر : عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٣٩٤-٣٩٥.

العلاقة بين الوزن والموضوع في شعر أبي فراس :

ليس هناك ارتباط بين الموضوع والوزن في شعر أبي فراس، وقد نظم أبو فراس في جميع موضوعات الشعر وعلى مختلف الأوزان الشعرية، وقد نظم فخرياته على جميع بحور الشعر في الطويل، والوافر، والكامل، والبسيط، والمنسرح، والمتقارب، والمديد، والرجز، ولكن ما نظم في الطويل والوافر يحتل المركز الأول فقد بلغ اثنتين وثلاثين قصيدة ومقطوعة من الطويل، ثمانية وعشرين قصيدة ومقطوعة في الوافر، ولم ينظم في الفخر من المجزوءات سوى مجزوء الكامل، حيث نظم فيه ثمانين قصائد ومقطوعات.

ونظم غزلياته في الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط، والخفيف، والسريع بنسب متقاربة، كما نظم في المنسرح والمتقارب، والمجتث، والهزج، بنسب متقاربة أيضاً. أما إخوانياته فقد نظمهما في الطويل، والخفيف، والبسيط، والوافر، والسريع، والمنسرح، والمتقارب، والمديد، وقد نظم بعضاً منها في مجزوء الكامل، ومجزوء الرمل. ونظم في الشكوى والعتاب على الطويل، والوافر، والسريع، والبسيط، والمنسرح، والخفيف، والمتقارب، والرجز.

أما الرثاء، فقد نظم فيه على الكامل، والوافر، والبسيط، والسريع، والمتقارب، وفي التَّشْيِيعِ نظم في الخفيف، والبسيط، والرجز. أما طردياته ومزدوجاته في وصف الطبيعة، فقد جاءت في الرجز، وفي الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، وفي مجزوءات الكامل، والرجز، والوافر. أما بالنسبة للمجزوءات، واعتماداً على الإحصاء الذي أشرنا إليه، فقد نظم أبو فراس ستين قصيدة ومقطوعة، منها سبع قصائد فحسب، وما عداها مقطوعات. وقد احتل مجزوء الكامل المرتبة الأولى فيها، يليه مجزوء الرمل، ومن ثم مجزوء الوافر، ومجزوء الرجز.

وقد نظم في مُخَلِّعِ البسيط، وفي مجزوء الخفيف والمتقارب، وقد نظم على مُخَلِّعِ البسيط، على الرغم من عدم وجوده في الشعر الجاهلي والإسلامي، فهو وزن قد استحدثه المولدون^(١).

والظاهرة اللافتة في موسيقى شعره الخارجية، هو اتكاء أبي فراس على البحور الكثيرة المقاطع، ويدل هذا على "غلبة التعبير الوجداني على عواطفه الجليلة والحزينة، مما يقتضي تمهلاً وأناة، وطول نفس، تتفق مع ما تتصف به البحور الطوال التي تتسع قدرتها

(١) انظر : عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، ص ٣٨٧-٣٨٨.

الموسيقية لمثل هذا التعبير، ولأن الموسيقى هي لغة العواطف والوجدان، ونظراً لغلبة هذا الاتجاه على شعر أبي فراس نتيجة لموقفه الوجودي المأساوي ولما انتابه من فواجع...^(١). وهذا ما يؤكد الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول: "وعلى أننا نستطيع ونحن مطمئنون، أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً، كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية"^(٢).

ثانياً : الموسيقى الداخلية

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر لا يمكننا أن نهمل دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعها المميز، فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يمكن أن يشترك في استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذي يميز أسلوب شاعر عن آخر، إنها البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر المميز الذي لا يمكن أن يشترك معه شاعر آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المتميز وانتقائه لكلماته وحروفه التي تتسجم مع جو القصيدة، وهكذا " ومن خلال اختيار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم بناء موسيقياً يتكون من إحياءات نفسية، تعلو وتهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد لتكون في مجموعها لحناً موسيقياً، أقرب إلى الإطار السنفوني"^(٣) وهو ما يسمى الإيقاع الداخلي للشعر. وعلى اعتبار أن الموسيقى الداخلية هي انعكاس للانفعالات النفسية للمبدع، تلك الانفعالات التي تنعكس على تشكيله اللغوي المتمثل باختياره المتميز للكلمات والحروف، وأسلوب صياغتها، فتجعله يختار من الحروف والكلمات ما يتلاءم مع جو القصيدة ومعناها، فإنه يحلو للبعض أن يطلق على الموسيقى الداخلية (الإيقاع النفسي)، ومن هنا " ينبغي التمييز بين الإيقاع المتولد من الانفعالات النفسية، وبين الإيقاع المتولد من الأوزان العروضية، فالإيقاع النفسي، إيقاع داخلي (معنوي)، مُعبّر عنه بنظام العلاقات اللغوية، الألفاظ، والكلمات، والحروف. بينما الإيقاع العروضي، إيقاع صوتي (تقليدي)، مُعبّر عنه بنظام التفاعل العروضية (البحر

(١) القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٤٧٩-٤٨٠.

(٢) أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، ص ١٩٦.

(٣) عيد، رجا : التجديد الموسيقي في الشعر العربي، طبعة منشأة دار المعارف للنشر، ص ١٠-١٥.

والأوزان)، إذن الإيقاع النفسي للشعر، هو خلاصة لغة نفسية قبل أن يكون لغة عروضية بحيث يفعل بها الشاعر ويتفاعل معها " (١).

وبناء على ما سبق يمكننا أن نعرف الإيقاع على أنه مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل بجانب عناصر أخرى - من الوزن والقافية الخارجية أحيانا- ومن التقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو دقة، ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة " (٢).

وهكذا ينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر وأحاسيس- ولكننا لا نستطيع أن ندركه أو نحده- من خلال انسجام النغم عن طريق عدة مصادر من أهمها استخدام المد، أو استخدام الحروف المجهورة أحيانا والمهموسة أحيانا أخرى، التكرار، والجناس، ورد العجز على الصدر، حسن التقسيم التصريع، وغير ذلك من عناصر الانسجام النغمي التي تشكل الموسيقى.

الموسيقى

أولا : التكرار

ومن أهم المعالم التي شكلت الموسيقى الداخلية في شعر أبي فراس (التكرار)، والتكرار هو ذكر الشيء مرتين فصاعدا، والتكرار قسما " تكرار اللفظ والمعنى جميعا، وتكرار المعنى دون اللفظ، وكل منهما مفيد وغير مفيد " (٣)، وما يهمنا هو التكرار اللفظي. " ولغة التكرار في الشعر تظل باعنا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، تأثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي " (٤).

(١) جاسم، عباس عيد : الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأفلام، بغداد، ١٩٨٥، العدد (٥)، ص ٩٤-١٠٢.

(٢) عيد، رجا : التحديد الموسيقي في الشعر العربي، طبعة منشأة دار المعارف للنشر، ص ١٠-١٥.

(٣) الصرصري : الإكسبر في علم التفسير، تحقيق : عبد القادر حسن، طبعة دار الأوزاعي، ١٩٨٩م، ص ٢٦٩.

(٤) هلال، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م، ص ٢٣٩.

والتكرار في ديوان أبي فراس ظاهرة أسلوبية لافتة، وقد أدت دوراً أساسياً في ديوانه وذلك عندما كان يلحُ بشكل ملحوظ على الألفاظ والعبارات، مما يوحى بسيطرتها على فكره ووجدانه، وإلحاح الشاعر هذا يكشف عن رغبته في التأكيد على المعنى الذي يسوقه والإلحاح عليه، وحرصه على كشفه وإظهاره، والرغبة في التأكيد على المعنى والحرص على كشفه قد يكون بدافع مما يعايشه الشاعر من حالات نفسية كالتوتر والضيق والتبرم، وهو يلحُ على المعنى بإظهاره أكثر من مرة، ويتجلى ذلك في تكرار اللفظ ليبين مدى تألمه وضيقه، وقد يكون إظهار المعنى والحرص على تأكيده بدافع مما يجيش في نفسه من شعور دافق بالاعتداد بنفسه والفخر بفروسيته، ولا شك أن في التكرار الذي يتغنى بسمات الفخر وآيات الاعتداد من الصفات الجميلة والخلال الحميدة لا شك أن في هذا التكرار استعذاباً ولذة يستشعرها الشاعر^(١). وبالإضافة إلى دور التكرار في إثراء المعنى في ديوان الشاعر، فقد كان للتكرار أيضاً دور بالغ الأهمية على المستوى الموسيقي الذي يساند المعنى من جهة، ويتضامن معه ويؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى، إذ إن التكرار في ديوانه تميز بالتدويم وهو "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة، بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري"^(٢).

ويأتي التكرار في ديوان أبي فراس الحمداني على عدة أشكال منها :

أ) التكرار على مستوى الحرف :

ويكون تكرار الحرف، حين تشترك الألفاظ في حرف واحد، سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها، أم في نهايتها، مما يثري الموسيقى الداخلية، ويجعلها أكثر ارتباطاً بالمعنى والدلالة عليه. ولتكرار الحرف في ديوانه حضور واضح، على نحو ما نجد في هذه المقطوعة :

عَلَوْنَا جَوَّشَنَا بِأَشَدِّ مِنْهُ	وَأَثَبْتُ عِنْدَ مُشْتَجَرِ الرَّمَاحِ ^(٣)
جَبِيشُ جَاشٍ بِالْفَرَسَانِ حَتَّى	ظَنَنْتُ الْبِرَّ بَحْرًا مِنْ سِلَاحِ
وَأَلْسِنَةُ مِنَ الْعَذَبَاتِ حُمَر	تَخَاطَبُنَا بِأَفْوَاهِ الرَّمَاحِ
فَجَاعَتْ لَيْلُهَا، سَحَاءً، وَهَطَلَا	وَيَسْكَابَا كَأَفْوَاهِ الْجَرَّاحِ
وَأُرْوَعُ جَيْشِهِ لَيْلَ بِهِيم	وَعُرْتُهُ عَمُودَ مَنْ صَبَّاحِ

(١) حسين، محمد عارف محمود : عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس، ص ١٤٥ .

(٢) فضل، صلاح : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، ١٩٨١، العدد (٣-٤)، ص ٢١١.

(٣) ديوانه، ص ٧٨.

صفوح عند قدرته كريم قليل الصفح ما بين الصفاح
فكان ثباته للقلب قلبا وهيبته جناحا للجناح

وأول ما يلتفتنا في هذه المقطوعة هو موسيقاها الصاخبة، والجلبة التي يوحى بها تكرار الشاعر لصوتي الجيم والشين، واتحادهما معا، فالجيم صوت شديد انفجاري، بينما الشين صوت رخو يوحى بالتفشي والانتشار، ويتضامن إبحاؤه هذا مع المعنى الذي قصد إليه الشاعر وهو السيطرة والتحدي، وهذا ما يوحى به أيضا استخدامه لكلمة (علونا)، إذ يأتي صوت الشين منسجما مع معنى العلو، بما يوحى من معنى التفشي والانتشار الذي يخدم معنى السيطرة أيضا.

وهناك أيضا صوت (الراء) وهو صوت تكراري ترددي بطبيعته، يوحى بالتوتر الذي يتلاءم مع جو الفخر الحربي الذي يشيعه الشاعر في المقطوعة السابقة، ثم يأتي صوت (الحاء) وهو صوت حلقي مهموس، ليغير الإيقاع الصوتي الذي يوحى به كثافة صوتي (الجيم) و (الشين).

وفيما يلي جدول إحصائي نتبين من خلاله مدى شيوع تلك الأصوات وتكرارها في المقطوعة السابقة :

البيت	الحرف	الجيم	الشين	الراء	الحاء
١	٢(*)	٣	٢	١	١
٢	٢	٢	٣	٢	٣
٣	-	-	٢	٢	٢
٤	١	-	١	٢	٢
٥	١	-	٢	١	١
٦	-	-	٢	٣	٣
٧	٢	-	-	٢	٢

وإذا حاولنا تحليل هذا الجدول سوف نلمس كثافة صوتي الشين والجيم في البيت الأول، بينما يلوح لصوت الحاء طيف هامس في روي القافية، (جوشناً)، (أشد)، (مُشْتَجَر) في مقابل (الرماح)، ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن وجود بعض الأصوات ومن ضمنها (الجيم) يوحى بمعنى القوة والعنف " وربما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة : الحاء، القاف، الجيم، الضاد، الطاء، الظاء، الصاد.

(*) الأرقام تشير إلى عدد تكرار الحرف.

فإذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يُستقبح أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة، أحسننا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحسن بهما مع غيرها من الحروف " (١).

وبينما تحافظ الجيم والشين على حضورهما المشترك في البيت الثاني يبدأ صوت الحاء بالانتشار، فبالإضافة إلى الروي نلمس حضوره في قاع البيت وقراره (حتى)، (بحرا)، (سلاح) في مقابل (جيش)، (جاش).

أما في البيت الثالث حيث تبدأ نبرة الفخر العارمة بالهبوط، يختفي صوتاً الجيم والشين، ليعود حرف الجيم بالظهور مرة أخرى منفصلاً عن الشين (جادت)، وبذلك تخفت تلك الجلبة التي كان يحدثها الصوتان باتحادهما معاً، ولتسيطر (الحاء) بلحنها الهامس منسجمة مع نبرة المدح التي بدأت تسود المقطوعة، إذ يبلغ انكاء الشاعر على صوت (الحاء) ذروته في البيت السادس، (صفوح)، (الصفح)، (الصفاح).

والواقع أن شيوع صوت (الحاء) وانتشاره في مقابل تقلص صوتي (الجيم) و(الشين)، يأتي منسجماً تماماً مع تحول جو القصيدة من الفخر إلى المدح، إذ تتحول موسيقى القصيدة من العنف إلى الرقة والهمس الذي يشيعه انتشار صوت الحاء. " ونستطيع القول في غير تردد إن للحرف في اللغة العربية إحياء خاصاً، فهو إن لم يكن يدلُّ دلالة قاطعة على المعنى يدلُّ دلالة اتجاه وإحياء، ويشيع في النفس جو يهيئ لقبول المعنى، ويوجه إليه ويوحى به (٢) " .

وهكذا تؤدي الأصوات وتكرارها دورها في إثراء البنية الموسيقية للقصيدة، وترتفع بها لتسيطر على جو القصيدة، ويكون لها دورها الهام في الإحياء بالمعنى العام للقصيدة، وإثراء الدلالة من خلال تكرارها والإلحاح عليها. فبالإضافة إلى دور الأصوات في إثراء موسيقى القصيدة، فقد ساهمت بما تحمله من إحياءات في رسم ملامح الصورة أيضاً، فالكلمات (مُستَجَر)، (جيش)، (جاش)، (بحرا) توحى بالاحتفاظ، والكثافة، والتشابك، وهي تضيء بذلك من خلال المعنى وكذلك دلالات الأصوات التي تحدثنا عنها سابقاً .

أما للكلمات (سحاً)، (هطلاً)، (تسكاباً)، (جادت) فهي توحى بما فيها من معنى وأصوات بالتداعي والاندماج ومن ثم الانتشار .

وهكذا تسهم الكلمات بإحياءات أصواتها ومعانيها في رسم ملامح الصورة التي رسمها الشاعر، صورة المعركة بصخبها، واحتفاظها، وتداعياتها حيث الجيش، بما يحيط به من جلبة وصخب، الجيش بكثافته واندياحه وانتشاره وضخامته.

(١) أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص ٥١-٥٢ .

(٢) المبارك، محمد : فقه اللغة وخصائص العربية، طبعة دار الفكر، ط ٦، ١٩٧٥م، ص ٢٦١ .

ومن قصائده التي كان للأصوات فيها دور بارز في إثراء الموسيقى، ودعم المعنى، قصيدته التي يقول فيها :

لمن جاهد الحساد أجر المجاهد وأعجز ما حاولت إرضاء حاسد^(١)
ولم أر مثلي اليوم أكثر حاسداً كأن قلوب الناس لي قلب واحد
ألم ير هذا الدهر غيري فاضلاً ولم يظفر الحساد قبلي بماجد
أرى الغل من تحت النفاق وأجبتني من العسل الماذي سُمّ الأسود

وفي هذه القصيدة يتجلى حزن الشاعر ومرارته، بسبب حسد من حوله وحقدهم عليه ومحاولة الكيد له، وينعكس أساء هذا على الأحرف والكلمات، فيعزف من خلالها وعلى أوتارها أنشودة الحزن والمرارة، ويبدو هذا التكرار واضحاً في روي القافية من جهة، وفي قاع البيت وقراره من جهة أخرى، وهنا يساهم تكرار الأصوات بما تحمله من صفات مجهورة، ومهموسة، وصغيرة في إثراء معنى القصيدة وتوطيده، وأول ما يلفتنا هو روي القافية الذي اعتمده الشاعر في هذه القصيدة وهو (الدال)، فإضافة إلى تكراره بحكم كونه روي القافية، جاء تكراره أيضاً في قاع الأبيات بإيقاع منتظم ومتناسق، وهو على اعتباره صوتاً شديداً، كان يضفي على القصيدة موسيقى صاخبة، عكست حق الشاعر وغضبه بسبب موقف الحاسدين والحاقدين، إذ نراه يتكرر كثيراً في الأبيات، (جاهد)، (حاسد)، (حساد)، (واحد)، (الدهر)، (ماجد)، (أسود)، (حامد).

ويتأزر حرف (الراء) مع الدال في الإيحاء بالجو ذاته من الحنق والغضب، على اعتباره صوتاً تكرارياً يضفي جواً من القلق والتوتر بسبب طبيعته التكرارية، (إرضاء)، (أر)، (أكثر)، (الدهر)، (يظفر)، (اصبر)، (الصبر).

ولصوت حرف (السين) أيضاً حضور ملموس في هذه القصيدة، إذ يوحى بطبيعته الصغيرية بإحساس الشاعر بالتقيظ والحذر إزاء موقف الحاسد منه، (الحساد)، (حاسد)، (الناس)، (العسل)، (سم)، (الأسود)، (يحسب)، (ألبس).

وهذه السمفونية التي عزفتها الأصوات، ساندت معاني الكلمات التي تكررت بدورها لتعبر عن انفعالات الشاعر وغضبه، وساهمت في إثراء معنى القصيدة وتوطيده .
وفي إحدى قصائده التي يعاتب فيها سيف الدولة، نلمس حضوراً واضحاً لحرف (الباء) الذي يثري الموسيقى الداخلية للقصيدة، يقول :

(١) ديوانه، ص ٩٩-١٠٠.

زمانى كله غضب وعتب وأنت على والأيام إلـب^(١)
 وأنت - وأنت دافع كل خطب - مع الخطب الملم على خطب
 إلى كم ذا العتاب وليس جرم؟ وكم ذا الاعتذار وليس ذنب؟
 فلا بالشام لذّ بفي شرب ولا في الأسر رق على قلب
 فلا تحمل على قلب جريح به لحواث الأيام ندب

ويبدو التركيز هنا على (الباء) واضحاً، إذ نراه في روي القافية وكذلك موزعاً في قلاع الأبيات وقرارها، والباء صوت انفجاريّ يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به، ثم انفجار الصوت. إذ يحدث النطق به دويّاً انفجارياً، والواقع أن توظيف الشاعر لهذا الصوت في قصيدته العتابية يأتي منسجماً مع حالته النفسية التي اتسمت بالغضب والتوتر، وقد جاء عتابه في هذه القصيدة صريحاً، ومباشراً، يميل إلى التعريض والتفريع، ومن هنا فإن هذا العتاب يعبر عن انفجار مشاعر أبي فراس تجاه سيف الدولة وتوترها، ولذلك يأتي استخدامه لصوت الباء متفقاً مع هذا الموقف بما يحمله هذا الصوت من شدة ودوي على اعتباره حرفاً انفجارياً، إذ أشاع في القصيدة لونا من الموسيقى الثائرة والمتوترة، انعكاساً لكثافته في القصيدة، (غضب)، (عتب)، (إلب)، (خطب)، (العتاب)، (ذنب)، (شرب)، (وقلب)، (ندب). كما يلجأ الشاعر إلى تكرار كلمة (أنت)، و(خطب) ثلاث مرات في البيت ذاته يقول :

وأنت - وأنت دافع كل خطب - مع الخطب الملم على خطب^(٢)

ب) تكرار حروف المد :

من المعروف أن حروف المد تحتاج زمناً أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها، وهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلون الموسيقي، بحيث تمنح المتلقي لحناً مختلفاً، وتأثيرات نفسية متنوعة، وتخلق نوعاً من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع^(٣).

وقد برزت ظاهرة تكرار حروف المد في ديوان أبي فراس ظاهرة مميزة ولا فتة، إذ كثيراً ما اتسمت قصائده بكثافة حروف المد فيها، وقد برزت هذه الظاهرة في قصائد الشكوى والعتاب أكثر ما تكون، يقول في إحدى قصائده مخاطباً النجوم :

ما لنجوم السماء حائرة أحالها في بروجها، حالي؟^(٤)
 أبيت حتى الصباح أرقبها مهتديات ، في حال ضلال

(١) ديوانه، ص ٤٨-٤٩.

(٢) ديوانه، ص ٤٩.

(٣) غنيم، كمال أحمد، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص ٢٨٦.

(٤) ديوانه، ص ٢٧٥.

أما تراها، عليّ عاطفة تكاد من رقة، تبكي لي؟!

تتميز هذه المقطوعة بكثافة حروف المد فيها بشكل لافت، إذ لا تكاد تخلو كلمة من كلماتها تقريباً من حرف مد أو أكثر، فنرى حرف المد (الواو) يتكرر في كلمتين (ما لنجوم)، و(بروجها)، وتكررت (الياء) في ثلاث كلمات، (حالي)، (أبيت)، (لي). أما (الألف) فقد ترددت في أغلب كلمات المقطوعة السابقة، وكان لها الحضور الأكبر، إذ صبغت المقطوعة بلونها، وفرضت موسيقاها الحزينة على المقطوعة التي عبرت عن آهات الشاعر المنبقة من خلال مداته المتوالية التي تشي باندياح مشاعر الألم وانسيابها، وحاجة الشاعر إلى التخفيف من آلامه من خلال تلك المدات المتوالية والمنسابة. ومن القصائد التي لعبت حروف المد دوراً هاماً في تشكيل موسيقاها الداخلية، قصيدته التي بعث بها إلى والدته يعزيها ويصبرها وهو في الأسر، والتي يقول فيها :

مُصابي جليل، العزاء جميل	وظني بأن الله سوف يُدِيل ^(١)
جراح، وأسر، واشتياق، وغربة	أحمّل إنني بعدها لحْمُول
وإني، في هذا الصباح، لصالح	ولكن خطبي في الظلام جليل
وما نال مني الأسر ما تريانه	ولكنني دامي الجراح، عليل
جراح تحامها الأساة، مخوفة	وسقمان : باد، منهما ودخيل
وأسر أقاسيه، وليل نجومه	أرى كل شيء، غيرهنّ، يزول
تطول بي الساعات، وهي قصيرة	وفي كل دهر لا يسرك طول
تناساني الأحباب، إلا عُصيبة	ستلحق بالأخرى غداً، وتَحُول

وفي هذه القصيدة التي تعج بالشكوى تشترك أصوات المد (الواو)، و(الياء)، و (الألف)، لتعزف معزوفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أن يبيثها من خلال تلك القصيدة، إذ تتضمن تلك الأصوات في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، فنرى صوت (الياء) يتكرر بشكل لافت (جليل)، (جميل)، (يديل)، (دامي)، (عليل)، (دخيل)، (أقاسيه)، (قصيرة)، وكذلك نلاحظ صوت الواو الذي يتردد بشكل ملحوظ أيضاً : (حمول)، (مخوفة)، (نجومه)، (يزول)، (تطول)، (طول)، (تحول). أما الألف فلها النصيب الأكبر في تلك المعزوفة، واللافت أن صوت المد (الألف) كان هو الأكثر تكراراً ودوراناً في ديوان الشاعر، إذ يبدو أنه الصوت

(١) ديوانه، ص ٢٥٢-٢٥٣.

الأقدر على التعبير عن مشاعر الألم والحزن وتصويرها من خلال موسيقاها الممتدة، والتي تُسح للضغط النفسي أن يتسرب، ويتسلل، وينداح من خلال امتداداتها العميقة^(*).

وفي الرثاء، كان لأصوات المد أيضاً حضور لافت، إذ يقول أبو فراس في إحدى قصائده الرثائية :

أي اضطبار ليس بالزائل؟	وأي دمع ليس بالهامل؟ ^(١)
إنّا فُجّعنا بقتى (وائل)	لما فُجّعنا "بأبي وائل"
المُشترى الحمّد بأمواله	والبائع النائل بالنائل
ماذا أرادت سطوات الردى	بالأسد ابن الأسد الياسل؟
السيد ابن السيد المرتجى	والعالم ابن العالم، الفاضل

ويتأزر حرفاً المد (الألف) و(الياء) في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة الرثائية التي اتسمت بالحزن والأسى، كما نلاحظ تكراراً واضحاً وملموساً للكلمات في هذه المقطوعة، إذ يكرر الشاعر الكلمات (وائل)، (النائل)، (الأسد)، (السيد)، (العالم)، تعبيراً عن شدة تأثره وفجيئته بموت صديقه.

ج) التكرار على مستوى الكلمة

وفي ديوان أبي فراس، شكّل تكرار الكلمة حضوراً مميزاً، وقد ظلّها الشاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره مما أثرى المستوى الشعوريّ لقصائده، ففي مواجهته للدمشق في قصيدته التي مطلعها :

أترعم يا ضخم اللغاديد أننا ونحن أسود الحرب، لا نعرف الحرباً؟^(٢)

نراه يوظف التكرار ليؤدي وظيفة التهديد والمواجهة العنيفة من خلال تكراره لكلمة (ويلك) يقول :

فويلك، من للحرب إن لم نكن لها؟ ومن ذا الذي يمسي ويضحى لها تريباً؟^(٣)

ثم يعود إلى التهديد مكرراً (ويلك) في بيتين متتاليين :

وويلك، من أردى أخاك "بمرعش" وجلّ ضرباً وجه والدك العضباً؟
وويلك من خلّى ابن أختك موقاً؟ وخلّاك (باللقان) تبتدر الشعباً؟

(*) كاملة لتكرار حروف المد، انظر ديوانه، ص ٢٢٥، ٢٦٣، ٢٧٣، ٢٨٢، ٢٨٨.

(١) ديوانه، ص ٢٦٦.

(٢) ديوانه، ص ٣١.

(٣) نفسه، ص ٣١.

وفي القصيدة ذاتها يلجأ إلى التكرار في صورة تدويم متراكب، معتمداً على فعل الأمر (سل) الذي يوجي بالمواجهة، والعنف، والتحقير للأعداء، وذلك في خمسة أبيات متتالية في بداية كل شطر، يقول :

فسل (بردسا) عنا أباك وصهره وسل آل (برداليس) أعظمكم خطباً^(١)!
وسل (قرقواسا) و(الشميشق) صهره وسل سبطه (البطريق) أثبتكم قلباً

و بالإضافة إلى دور التكرار في ترسيخ المعنى وتأكيد ورَفَع مستوى الشعوري للقصيدة، فقد لعب دوراً هاماً في نسج خيوط موسيقى القصيدة، إذ أشاع فيها لونا من الاستعلاء والشجاعة المقرونة بالمواجهة والتحدى.

وفي دائرة تكرار الكلمة، نراه يوظف تكرار الأمر، بهدف السخرية من القبائل العربية النائرة والاستعلاء عليها، يقول مكرراً الأمر (سائل) في أربعة أبيات متتالية :

فسائل كلاباً يوم (غزوة بالس) ألم يتركوا النسوان في القاع حُسرًا؟^(٢)
وسائل (نُميرًا) يوم سار إليهم، ألم يوقنوا بالموت لما تتمّرا؟
وسائل (عَقِيلًا) حين لانت بتدمر ألم نُقْرِها ضرباً يُقْدُ السنورا؟
وسائل (قُشِيرًا) حين جفّت حلوقها ألم نُسْقِها كأساً، من الموت أحمرًا؟

وبالإضافة إلى تكراره للأمر (سائل)، لجأ إلى تكرار أداة الاستفهام (ألم)، وعمد إلى تكرار بعض الأصوات من خلال التضعيف، في قوله (حسراً) و (تتمّرا). وتتضافر أساليب التكرار تلك في التعبير عن المعنى الذي أراده الشاعر وترسيخه، وهو الإمعان في السخرية والمواجهة اللاذعة التي تهدف إلى التحقير والتصغير.

ويؤدي التكرار هنا دوره ببراعة في التعبير عن موقف الشاعر تجاه الحدث، وهو موقف ساخر لاذع، "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"^(٣).

(١) نفسه، ص ٣١.

(٢) ديوانه، ص ١١٧.

(٣) الملاحكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، طبعة منشورات مكتبة النهضة، ص ٢٤٢-٢٤٣ .

ويُوظف أبو فراس (تكرار) الكلمة في مدحه لسيف الدولة، إذ يكرر لفظه الأمير في ثلاثة أبيات متتالية بقوله :

أَقَمْتُ عَلَى الْأَمِيرِ وَكُنْتُ مِمَّنْ يَعْزُّ عَلَيْهِ فَرْقَتَهُ اخْتِيَاراً^(١)
إِذَا سَارَ الْأَمِيرُ فَلَا هُدُوءاً لِنَفْسِي أَوْ يَثُوبُ، وَلَا قَرَاراً
إِذَا بَقِيَ الْأَمِيرُ قَرِيرَ عَيْنٍ فَدِينَاهُ اخْتِيَاراً، لَا اضْطِرَاراً

وفي أشعار أبي فراس، تكررت ألفاظ بعينها على مستوى الأبيات وعلى مستوى الديوان أيضاً، ويأتي إلحاح أبي فراس على هذه الألفاظ بهذه الصورة اللافتة، انعكاساً طبيعياً للتجارب التي خاضها في حياته، وفي أسره، إذ تركت هذه التجارب بصماتها على مخيلته ووجدانه، فانبثقت الكلمات من خلال اللغة لتعبر عن تلك التجارب، ويؤكد أثرها في نفسيّة الشاعر، ولينعكس أثرها على موسيقى قصائده من خلال إلحاحه عليها.

ومن هذه الكلمات لفظه (المجد) فنراه يكررها في أبيات قصائده قائلاً :

بَنَيْنَا مِنَ الْعِلْيَاءِ مَجْداً مُشِيداً وَمَا شَائِدٌ مَجْداً كَمَنْ هُوَ هَادِمُهُ^(٢)
سَلِّ الْمَجْدَ عَنَّا يَعْلَمُ الْمَجْدُ أَنَّنا بَنَا أَطْدَتِ أَرْكَانَهُ وَدَعَائِمُهُ

في هذين البيتين، يكرر الشاعر لفظه (المجد) أربع مرات، مما يعكس إلحاح الشاعر عليها والموقع الذي تحتله في نفسه، فقد توافقت هذه اللفظة مع فخریات الشاعر بشكل لافت، فكثيراً ما بنى عليها أبيات فخره على مستوى الديوان بشكل عام، يقول مفتخراً بسيف الدولة مادحاً إياه :

يَا أَرِيَهَا الْمَلِكَ الَّذِي أَضْحَى لِذِيَلِ الْمَجْدِ سَاحِبِ^(٣)

ويقول أيضاً مفتخراً بنفسه :

وَفَضْلِي تَعْجَزُ الْفَضْلَاءُ عَنْهُ لِأَنَّكَ أَصْلُهُ وَالْمَجْدُ تَرْبُهُ^(٤)

ومن الألفاظ التي كررها أبو فراس على مستوى البيت أيضاً لفظه (العلا) يقول :

وَيَرْجُونَ إِحْرَازَ الْعُلَا بِنَفْسِهِمْ وَلَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ الْمَعَالِي مَوَاهِبُ^(٥)

(١) ديوانه، ص ١٢٠.

(٢) ديوانه، ص ٣٠٨.

(٣) ديوانه، ص ٢٩.

(٤) ديوانه، ص ٤٩.

(٥) ديوانه، ص ٤١.

إذ نرى اللفظة تتكرر (العُلا) (المعالي)، وقد ارتبطت هذه اللفظة أيضاً في أشعاره بالفخر، ويعكس (المد) في نهاية ألفاظ (العُلا) و(المعالي) يعكس ذلك الامتداد الذي تحمله كلمة (العُلا) في معناها، كما يعكس التشديد في حرف الدال في لفظه (المجد) قوة الفكرة ورسوخها وتأكيد الشاعر عليها. وتتكرر لفظة (العُلا) والمعالي في ديوانه بشكل ملحوظ، ولافت يقول :

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغلها المهر^(١)

ويقول أيضاً مخاطباً ابني سيف الدولة :

أوجدتما بدلاً به بيني سماء غلاماً^(٢)

ومن خلال تجاربه في الحياة، وفي الأسر يبدو الصبر هو السلاح الفاتك الذي كان يستلهم من خلاله التماسك والصمود، لذلك فقد تكررت لفظة (الصبر) كثيراً في ديوانه، وذلك على مستوى البيت إذ يقول :

ولئن رُميتُ بحادث فلائقنَّ له صبورا^(٣)
صبراً لعل الله يفر تح بعده فتحاً يسيرا

وقد تكررت لفظة الصبر على مستوى ديوانه بشكل كبير، يقول في مقطوعة كتب بها إلى غلامه (منصور) وهو في الأسر :

إرثٍ لصبٍ فيك قد زدته علي بلايا أسره، أسرا^(٤)

ويقول معزياً امرأة من أهله بمصائب تواترت عليها مكرراً لفظه (الصبر) :

ألا فاصبري لخطوب الزمان وكوني، على خطبه صابره^(٥)

(١) ديوانه، ص ١٦٥.

(٢) ديوان، ص ٢٨٨.

(٣) ديوانه، ص ١١٦.

(٤) ديوانه، ص ١١٨.

(٥) ديوانه، ص ١٢٣.

وكان للفظه (الحسد) حضور كبير في ديوان الشاعر، وذلك انعكاساً لتجاربه مع الحاقدين، ومحنته في الأسر التي كشفت له حقائق الناس من حوله، فنراه يقول مكرراً لفظه (الحسد) على اختلاف تقاليبيها :

لمن جاهد الحُساد أجر المجاهد	وأعجز ما حاولت إرضاء حاسد ^(١)
ولم أر مثلي اليوم أكثر حاسداً	كأن قلوب الناس لي قلب واحد
ألم يرَ هذا الدهر ، غيري ، فاضلاً	ولم يظفر الحُساد قبلي بماجد

وقد تكررت لفظه (الحسد) في ديوانه، لتعكس مدى تأثر أبي فراس من موقف الخائنين والمبغضين، يقول :

ويقول في الحاسدون تكذباً	ويقال في المحسود مالا يفعل ^(٢)
يتطلبون إساعتي لاذمتني	إن الحسود بما يسوء مُوكل

ويقول أيضاً مكرراً لفظه (الحسد) على مختلف صورها :

ورقية حُساد صبرت لوقعها	لها جانب مني وللحرب جانب ^(٣)
فكم من حزين مثل حزني وواله	ولكنني وحدي الحزين المراقب
رمتني الليالي بالفراق حسادة	وهن الليالي راميات صوائب
وما كنت أخشى أن أرى الدهر حاسدي	كأن لياليه لذي الأقارب

(د) تكرار الأفعال :

وفي ديوان أبي فراس، تكررت أفعال بعينها بشكل لافت، وكان لتكرارها أثره في إثراء الموسيقى الداخلية في قصائده، ودورها في تأكيد المعنى، ومن هذه الأفعال الفعل (نكر) على مختلف صوره، وقد تكرر هذا الفعل في ديوانه في معرض فخره بنفسه وتأكيد حضوره، وقد تركز تردد هذا الفعل في روميته كرد فعل لموقف من تخلوا عنه ونسوه، وأنكروا حضوره أثناء الأسر، لذلك جاء تكرار هذا الفعل في ديوانه محاولة لإثبات وجوده وحضوره في مقابل إنكار الآخر له، نراه يقول مخاطباً سيف الدولة عندما أنكر معرفة أهل خراسان به :

(١) ديوانه، ص ٩٩.

(٢) ديوانه، ص ٢٥٨.

(٣) ديوانه، ص ٤٣.

وإن خراسان إن أنكـرت غلاي فقد عرفتـها (حلب)^(١)
ومن أين ينكرني الأبعدون أمن نقص جدّ، أمن نقص أب؟!

وهنا نلاحظ تكرار الشاعر للفعل (أنكرت)، (ينكرني)، ويعكس هذا التكرار شدة تأثر الشاعر من موقف ابن عمه منه الذي أنكر حضوره، كما أن هذا التكرار يعكس جمالية الموسيقى الداخلية ودورها في توطيد المعنى، ويأتي التوكيد والاستفهام الاستكاري ليؤكد تأثر الشاعر وانفعاله.

وفي إحدى قصائده الرومية، يكرر الفعل (نكر) في حوار مع حبيبته المنكرة له في معرض فخره بنفسه وإثبات ذاته، يقول :

تسألني من أنت وهي عليمة وهل بفتي مثلي على حاله نُكـر^(٢)؟
فلا تتكريني يا ابنة العم إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر
ولا تتكريني إنني غير مُنكـر إذا زلّت الأقدام واستنزل النضر

ويبدو أن هذا الفعل في أشعاره كثيراً ما كان يترافق مع أسلوب التوكيد، كرد فعل طبيعي للإنكار، إذ يقول (إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر)^(٣)، (وأُنني غير مُنكـر)^(٤)، وعلى مستوى الديوان كان تكراره للفعل (نكر) واضحاً وملحوظاً، إذ يقول مخاطباً سيف الدولة في إحدى روميّاته معاتباً إياه :

تَنكّر سيف الدين لما عتبه وعرض بي تحت الكلام وقرعاً^(٥)

وفي مناظرة جرت بينه وبين الدمشقي يوظف الفعل (نكر) في مجال الفخر مخاطباً الدمشقي يقول :

أتكرني كأنك لست تدري بأنني ذاك البطل المحامي^(٦)؟

^(٦) ويقول مخاطباً العرب الثائرين، مفتخراً بنفسه ومتكئاً على الفعل (نكر) :

ألا هل منكر يا ابني نزار مقامي يوم ذاك أو مقالي^(٧)؟!

(١) ديوانه، ص ٢٥.

(٢) ديوانه، ص ١٦٣-١٦٤.

(٣) ديوانه، ص ١٦٤.

(٤) ديوانه، ص ١٦٤.

(٥) ديوانه، ص ٢٠٩.

(٦) ديوانه، ص ٣١٨.

(٧) لرصد ظاهرة تكرار الفعل (نكر) في ديوانه، انظر : الديوان، ص ٥٩، ١٧٠، ١٧٥، ٢٠١، ٢٢٦، ٢٣٧، ٢٩١.

(٨) ديوانه، ص ٢٧٠.

ويظهر أن هذا الفعل كثيراً ما كان يأتي مترافقا مع الاستفهام الاستتكري أيضاً، انعكاساً لجدّة موقف الشاعر، وانفعاله تجاه المنكرين.

(تكرار الأسماء)

وفي ديوان أبي فراس الحمداني تكررت الكثير من الأسماء، فنراه يكرر أسماء أصدقائه في إخوانياته، (كأبي زهير)، و(أبي الحصين)، ونراه يكرر أسماء أقاربه في فخرياته، كأسماء أجداده، وأبيه، وأعمامه، وسيف الدولة أيضاً، وهذه طبيعة نجدتها في دواوين جميع الشعراء على مرّ العصور، ولكن اللافت في ديوانه تكراره لاسمه وكنيته بشكل كثيف تميّز به عن الكثير من الشعراء الآخرين، وهي ظاهرة لا نجدتها تتكرر كثيراً لدى أغلب الشعراء وبهذه الكثافة والتركيز.

وتعكس هذه الظاهرة، تضخّم الأنا لدى الشاعر، واعتداده بنفسه، ومحاولة إثبات حضوره بشكل ملحّ، يقول مفتخراً بنفسه مستخدماً التجريد، ومكرراً اسمه :

غداة تنادينني الفوارس والقنـا
تـردُّ إلى حدّ الظُّبَا كل ناكث^(١)
(أحارث) إن لم تُصدِر الرمح قانيـا
ولم تدفع الجُلَى فلسـت (بحارث)

يقول مخاطباً نفسه في حوار داخلي، مفتخراً بنفسه، متكئاً على تكرار اسمه :

فلما سمعت ضجيج النسا
ء ناديت : (حار) ألا فاقصر^(٢)

ويقول أيضاً، مكرراً (الحارث)، مفتخراً :

أنا الحارث المُختار من نسل (حارث)
إذا لم يَسُد في القوم إلا الأخـاير^(٣)

وعلى مستوى الديوان، نرى كنية الشاعر تتكرر بشكل ملحوظ، إذ يقول مفتخراً :

هيهات لست (أبا فرا س) إن وفيت لمن غدر^(٤)

ويقول مخاطباً (أبا العشائر) عندما أسر متكئاً على كنيته :

(١) ديوانه، ص ٦٨.

(٢) ديوانه، ص ١٨٨.

(٣) ديوانه، ص ١٢٨.

(٤) ديوانه، ص ١١٥.

ألا دعوت أخاك، وهو مُصاقب يكفي العظيم، ويدفع الأهوال؟^(١)
ألا دعوت (أبا فراس)، إنه ممن إذا طلب المُنمَّع نالا

ويقول مخاطباً ابنته متحسراً على نفسه :

قولي إذا ناديتني وعيّنتُ عن ردّ الجواب^(٢)
زين الشباب أبو فرا س، لم يمتَّع بالشباب!

وقد أشاع هذا الاستخدام المتكرر لاسم الشاعر وكنيته نوعاً من الموسيقى الداخلية الفخرية العارمة في ديوانه، كما يعكس مدى ترنم الشاعر بموسيقى تكرار اسمه، وتأكيده لحضوره وثقته بنفسه.

وكانعكاس لفخر الشاعر بنفسه، نراه يكرر لفظة (مثلي) بشكل ملحوظ في ديوانه، مما يشيع في قصائده موسيقى داخلية فخرية، صاخبة، ويؤكد اعتزازه الكبير بنفسه وتقديره لها وكأنه لا يرى من يماثله في هذا الكون من البشر كفارس شجاع وأمير كريم. يقول مكرراً لفظة (مثلي)، معاتباً قومه على تجاهله :

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى طويل نجاد السيف رخب المقلد؟^(٣)
متى تلد الأيام مثلي لكم فتى شديداً على البأساء غير ملهّد ؟

ويبدو أن لفظة (مثلي) في قاموس الشاعر قد ارتبطت بمعنى الفتوة، إذ يتكرر ذكرها مرتبطة مع الفتوة مرة أخرى يقول :

تسألني من أنت؟ وهي عليمه وهل بفتى مثلي على حاله نُكر؟^(٤)

ويقول معاتباً سيف الدولة، ومذكراً إياه بأماجده، ولائماً إياه على تغيير موقفه تجاهه :
أمثلي تقبل الأقوال فيه ومثلك يستمر عليه كذب؟^(٥)

(١) ديوانه، ص ٢٤٣.

(٢) ديوانه، ص ٥٩.

(٣) ديوانه، ص ٩٨.

(٤) ديوانه، ص ١٦٣.

(٥) ديوانه، ص ٤٩.

وتلفتنا تلك الموزانة التي في البيت، (أمثلي) (أمثلك)، إذ يحمل البيت نوعاً من الفخر والمدح المشوب بالعتاب.

ويقول معزياً نفسه في أسره :

من كان مثلي لم يَيْت إلا أسيراً أو أميراً^(١)

(و) تكرار أفعال (التفضيل) :

ومن الظواهر اللافتة في ديوانه تكراره لأفعال (التفضيل)، والتي غالباً ما كانت تأتي متوالية في البيت ذاته، أو في أبيات متتالية، وقد ارتبطت هذه الظاهرة مع الفخر بشكل يعزز الموسيقى الداخلية لشعره الفخري، يقول مفتخراً بنفسه وقومه :

ولما اشتدَّت السهيجاء كنَّا أشدَّ مخالباً وأحدَّ نابا^(٢)
وأمنع جانباً، وأعزَّ جاراً وأوفى ذمَّةً، وأقلَّ عاباً

ويبدو لهذا التوزيع المتناسق للكلمات دوره الهام في تعزيز الموسيقى الداخلية للأبيات، إذ توحى هذه الموسيقى المتوازنة المنسجمة بالحزم، والإقدام، والثقة، والاتزان.

ويقول مخاطباً سيف الدولة، مادحاً إياه، وموظفاً (التفضيل) في هذا المدح :

وأنت أشدَّ هذا لناس بأساً، وأصبرهم على نوب القتال^(٣)
وأهجمهم على جيش كثيف وأغورهم على حي حلال

ويقول مفتخراً بنفسه في الأسر، لاثماً قومه على الغدر به، متكئاً على (أفعل التفضيل) :

تمنيتم أن تفقدوني، وإنما تمنيتم أن تفقدوا العز أصيداً^(٤)
أما أنا أعلى من تعدُّون همّة وإن كنت أدنى من تعدُّون مولداً؟

وفي دائرة الفخر، يقول معتزاً بنفسه وقومه، موظفاً التفضيل ليوطد معنى الفخر :

ألم ترنا أعز الناس جاراً وأمنعهم، وأمرعهم جناباً؟^(٥)

(١) ديوانه، ص ١١٦.

(٢) ديوانه، ص ٣٥.

(٣) ديوانه، ص ٢٧٠.

(٤) ديوانه، ص ٨٥.

(٥) ديوانه، ص ٣٣.

والواقع أن التفضيل أدى دوراً بارزاً في تشكيل الموسيقى الداخلية لقصائد الفخر، إذ يلفتنا في تلك النماذج التي وظف الشاعر (التفضيل) للتعبير عنها، أنسها تميّزت بالتوازن الموسيقي اللافت الذي يوحى بالثقة والحزم، إذ قام (التفضيل) بدور الفواصل الموسيقية التي نظمت الأبيات بما فيها من ألفاظ وكلمات، وجعلتها تسير على نسق متوازن أضفى على الأبيات موسيقى منسجمة^(*).

(ز) تكرار صيغ المبالغة :

وفي دائرة التكرار المرتبط بالفخر وظف أبو فراس المبالغة التي تميّزت بالتكرار لتؤدي دورها في ترسيخ المعنى وتعزيز موسيقى أشعاره، وقد أدت دورها بنجاح كما هو الحال بالنسبة للتفضيل، إذ نظمت تنسيق الأبيات من خلال تواليها بشكل متوازن، أدى إلى إشاعة نوع من الموسيقى الداخلية المتألّفة والمتزنة التي تتناسب مع جو الفخر والمدح، يقول مفتخراً بنفسه في الأسر :

قناتي على ما تعلمان، شديدة وعودي ، على ما تعلمان صليب^(١)
صبور على طي الزمان ونشره وإن ظهرت للدهر في ندوب

ويقول أيضاً مفتخراً موظفاً المبالغة لتأكيد المعنى، معتمداً على التكرار :

صبور ولو لم تبق مني بقية قؤول ولو أن السيوف جواب^(٢)
وقور وأحداث الزمان تتوشني وللموت حولي جيئة وذهاب

وهكذا تأتي صيغ المبالغة في بداية كل شطره لتحدد هيكلية الأبيات من المنحى الموسيقي، إذ تأتي منتظمة ومتناسقة بإيقاع رتيب ومنظم .

وفي أبيات أخرى متبعا للنسق نفسه في تكراره لصيغ المبالغة يقول مفتخراً :

وما كل وقاف له مثل موقفي ولا كل وراد له مثل موردي^(٣)
وما كل من شاء المعالي ينالها ولا كل سيار إلى المجد يهتدي

(*) لرصد ظاهرة تكرار (أفعل التفضيل)، انظر : ديوانه، ص ٢٥، ٤٤، ٦٥، ٨٢، ١٦٦، ٢١٣، ٢٢٩، ٢٣٧.

(١) ديوانه، ص ٣٨.

(٢) ديوانه، ص ٤٥.

(٣) ديوانه، ص ٩٨.

ويقول في مجال المدح متكناً على تكرار المبالغة، ومراوحاً بين صيغ المبالغة واسم الفاعل، مما أضفى على الأبيات موسيقى منسجمة في تقسيم رتيب ومتوازن :

يا بني العم، قد أتانا ابن عم	في طلاب الغلا، صعود لجوج ^(١)
فاضل، كامل، أديب، أريب	قائل، فاعل، جميل، بهيج
حازم، عازم، حرّوب، سلّوب	ضارب، طاعن، خروج، ولّوج
مخرب، همّه حسام صقيل	وجواد مطّهم، غنّجوج

(ح) تكرار الإضافة :

ومن الظواهر اللافتة في ديوان أبي فراس والتي أدخلها في نطاق التكرار ترديده (للإضافة)، إذ جاء تكراره (للإضافة) ظاهرة لافتة في ديوانه، والإضافة من الوجهة اللغوية هي علاقة تبعية بين المضاف والمضاف إليه، إذ إن المضاف يتبع المضاف إليه في جميع أحواله.

ويأتي أبو فراس ليوظف الإضافة في ديوانه كظاهرة أسلوبية تعبّر عن عمق العلاقة بين المضاف والمضاف إليه من جهة، كما تعبّر عن الانتماء والعلاقة الحميمة بينهما. ويؤكد عمق تلك العلاقة، إدخاله (للإضافة) ضمن دائرة التكرار، إذ كان تكراره للإضافة في ديوانه لافتاً، ويأتي هذا التكرار من الوجهة الموسيقية ليُنمّي الموسيقى الداخلية في أشعاره لتتسجم مع المعنى الذي أراده الشاعر. فها هو يوظف الإضافة في خطابه لسيف الدولة متكناً على التكرار يقول :

جناني ما علمت، ولي لسان	يقُدّ الدرع، والإنسان عَضْب ^(٢)
وزندي، وهو زندك، ليس يكبو	وناري، وهي نارك، ليس تخبو
وفرعي فرعك الزاكي المَعْلَى	وأصلي أصلك السامي وحَسْب
وأعمامي (ربيعة) وهي صيد	وأخوالي (بَلَصَقَر) وهي غُلْب
وفضلي تعجز الفضلاء عنه	لأنك أصله والمجد رُرب

(١) ديوانه، ص ٧٠.

(٢) ديوانه، ص ٤٩.

وفي هذه الأبيات يبرز تكرار الإضافة عاملاً بنائياً هاماً قامت عليه الأبيات، فنراه يقول : (جنائي) (فضلي)، إذ تبرز (باء المتكلم) مضافاً إلى الجنان والفضل، حيث ينسب الجنان إلى نفسه، إمعاناً في الفخر وتأكيداً على أنه جزء لا يتجزأ منه، ويقول (أعمامي) (أخوالي)، وهنا يوظف الإضافة للتأكيد على عمق علاقة القربى، كما يوظفها للتأكيد على انتمائه إلى سيف الدولة والعلاقة الحميمة التي بينهما، علاقة الفرع بالأصل، إذ يقول مراوحاً ما بين ياء المتكلم وكاف المخاطب : (وزندي، زندك) (أصلي، أصلك)، (فرعي، فرعك)، (ناري، نارك)، والواقع أن هذا التكرار للإضافة وعلى هذا النسق المتوازن والمتناسق قد أشاع في الأبيات لونا، من الموسيقى الفخرية التي تعبّر عن الانتماء والحميمية.

وفي قصيدة بعث بها أبو فراس إلى سيف الدولة من الأسر عندما امتنع عن فدائه إلا في فداء عام، عاتب أبو فراس سيف الدولة وأبناء عمومته على تنكّرهم له، متكناً على التكرار الذي يقوم على الإضافة يقول :

بني عمنّا ما يصنع السيف في الوغى	إذا قلّ منه مضرب وذباب ^(١) ؟
بني عمنّا لا تتكروا الودّ إنّنا	شديد على غير الهوان صلاب؟
بني عمنّا نحن السواعد والظبا	ويوشك يوماً أن يكون ضراب

وهنا يتكئ أبو فراس على الإضافة والتكرار في كتابه لسيف الدولة، في محاولة منه لتذكيره بعلاقة التبعية التي تربطهم وعلاقة القرابة، فيتكئ الشاعر على الإضافة ويكررها في ثلاثة أبيات متتالية (بني عمنّا)، وهنا يبدو العتاب وقد اتخذ صيغة التودد والملاطفة التي تقترب من الاستعطاف من خلال محاولة أبي فراس إيقاظ مشاعر القرابة والانتماء في سيف الدولة، كما أشاع هذا التكرار إيقاعاً موسيقياً رتيباً ولاهثاً يعبر عن حالة الشاعر المنكسرة.

وفي معرض الرثاء، يوظف أبو فراس التكرار المبني على الإضافة تعبيراً عن شدة تأثيره بسبب رحيل الفقيد، وتأكيداً على تلك العلاقة التي كانت تربطهما، يقول راثياً والدته :

أيا أم السير، سقاك غيث	بكره منك مألقي الأسير ^(٢)
أيا أم الأسير، سقاك، غيث	تحير لا يقيم ولا يسير

وهكذا يكرر الشاعر هذا النداء اللاهث والإضافة في أربعة أبيات متتالية، ليعبر عن خلال (الإضافة) عن عمق علاقته بوالدته، وحميمية العلاقة بينهما، كما يعبر عن هذا التكرار عن

(١) ديوانه، ص ٤٥.

(٢) ديوانه، ص ١٦١.

شدة الحرقه والألم لفقداءها، فلم يجد أبو فراس خيراً من (الإضافة) التي تعزز علاقة الانتماء ليعبر من خلالها عن تلك العلاقة الوطيدة.

ويضفي هذا التكرار لونا من الموسيقى الحزينة الباكية المتوالية التي تُثري معنى الرثاء وتعمقه، وفي الوقت ذاته يكرر نداءه لوالدته الراحلة متكنا على التكرار والإضافة التي جاءت على صيغة مختلفة، إذ يقول :

أيا أماء كم هم طويـل مضى بك لم يكن منه نصير؟! (١)

ويكرر الشاعر هذا النداء ثلاث مرات، ويبدو التركيز على الإضافة واضحاً في تلك القصيدة الرثائية، تعزيزاً لعمق العلاقة وصدقها، كذلك يأتي التكرار ليعمق هذا المعنى، ويدعم موسيقى الأبيات الجنائزية.

والأسلوب ذاته نراه في المراثية التي رثى من خلالها (أبا وائل تغلب بن داود) إذ يقول :

كان ابن عمي إن عرا حادث كالليث ، أو كالصارم الصاقل (٢)
كان ابن عمي عالماً والدهر لا يبقي على فاضل
كان ابن عمي بحر جود طمى لكنه بحر بلا ساحل

وينكيء أبو فراس في هذه الأبيات الرثائية على التكرار الذي يقوم على الإضافة، (ابن عمي)، إذ يكررها في ثلاثة أبيات متوالية تأكيداً على عمق علاقته بالراحل، وتأكيداً على حزنه لفقداءه، وتعزيزاً لموسيقى الأبيات الحانية التي تعبر عن الأسى والنحيب.

وفي خطابه لابنته وهو يواسيها بعد أن رآها تبكي لحزنه وكآبته يوم مقتله، وظف أبو فراس التكرار المعتمد على الإضافة ليعبر عن مشاعره تجاه ابنته، يقول :

أبنيـتي لا تحزنـي! كل الأنـام إلى ذهاب (٣)
أبنيـتي، صبراً جميـلاً لآ للجايل من المصاب

وتعكس هذه الإضافة رغبته في التحبب إلى ابنته، والتودد إليها، ومواساتها (أبنيـتي)، والتأكيد على حميمية العلاقة الأبوية بينهما، ومن خلال التكرار حاول أبو فراس

(١) ديوانه، ص ١٦٢.

(٢) ديوانه، ص ٢٦٧.

(٣) ديوانه، ص ٥٩.

التأكيد على هذه الفكرة، كما أشاع هذا التكرار في الأبيات موسيقى الحزن والكآبه التي سادت القصيدة .

واللافت في التكرار القائم على الإضافة ارتباطه الوثيق بأسلوب النداء الذي يعكس حاجة الشاعر إلى المنادى ورغبته في التواصل معه، فيقول (بنى عمنا)، (أيا أم الأسير)، (أيا أمه)، (أبنيتي)، إذ تتنوع هنا أدوات النداء بحسب علاقة القرب والبعد المكاني والنفسي، كما يحسُّه الشاعر، ففي خطابه لسيف الدولة وأبناء عمومته يحذف أداة النداء، بينما في رثائه لوالدته يستخدم أداة النداء (أيا) نظراً لأنه يخاطب والدته الراحلة البعيدة عنه مكانياً، والتي هو بحاجة لها ولقربها على المنحى النفسي والعاطفي، أما في خطابه لابنته فيستخدم أداة النداء للقريب (الهمزة) نظراً لأن الحوار بينهما قائم في اللحظة ذاتها، فهو قريب منها مكانياً وشعورياً.

ط) تكرار (اسم الفاعل) :

وفي دائرة التكرار، يطالعنا اسم (الفاعل) الذي ألحَّ عليه الشاعر بشكل واضح في ديوانه (كقافية)، كما كان تكراره واضحاً في قرار البيت أيضاً.

وقد أثرى تكرار (اسم الفاعل) الإيقاع الموسيقي الداخلي لقصائده بسبب توالي حرف المد الذي هو جزء أصيل من تركيب اسم الفاعل، وبما يصنعه توالي المد من قيمٍ خلافية مع الأنفاظ الأخرى الخالية من المد، إذ يشكّل وجود المد وانعدامه علو النغمة الموسيقية اللفظية وانخفاضها، مما يخلق إيقاعاً داخلياً مميزاً للقصيدة.

واللافت أن إلحاح الشاعر على تكرار اسم الفاعل غالباً ما كان يتركز في روميّاته ومرثياته، مما يدل على تكرار اسم الفاعل على الصعيد النفسي لقصائده، إذ يشكل تكرار اسم الفاعل بما يحمل من مد، ما يشبه الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر ليفرّج عن همومه وآلامه، وينعكس بالتأكيد ذلك التكرار الملحّ على موسيقى القصيدة من خلال المذات المتتالية التي تخلق في قصائده جواً يتلاءم مع الأسى والحزن.

وعلى صعيد المعنى، كان تكراره لاسم الفاعل يعمّق دلالة التجدد ويؤكدده، إذ إن اسم الفاعل واسم المفعول يحملان دلالة التجدد والاستمرارية دوناً على باقي المشتقات.

ومن القصائد التي لعب اسم الفاعل دوراً هاماً في تشكيل إيقاعها الداخلي، قصيدته التي يقول فيها :

لمن جاهد الحساد أجر المجاهد
ولم أر مثلي اليوم أكثر حاسدا
ألم ير هذا الدهر، غيري فاضلا؟
وهل غضُّ مني الأسر إذ خفَّ ناصري
ألا لايسرُّ الشامتون، فإنها
وهل نفعي إن عضني الدهر مفردا
أيا جاهدا في نيل ما نلت من علا
ويا ساهد العينين فيما يُربيني
وأعجز ما حاولت، إرضاء حاسد^(١)
كأن قلوب الناس، لي قلب واحد
ولم يظفر الحساد قبلي بماجد
وقلَّ على تلك الأمور مُساعدي
موارد أبائي الألى، ومواردي
إذا كان لي قوم طوال السواعد
رويدك إنني نلتها غير جاهد
ألا إن طرقي في الأذى غير ساهد

ولفتنا هنا كثافة (اسم الفاعل)، إذ تكرر اسم الفاعل كقافية، وكذلك جاء تكراره في قرار البيت، لنتسجم القافية مع القرار في تشكيل الموسيقى الداخلية للأبيات، فعلى صعيد القافية يتكرر اسم الفاعل بشكل ملحوظ (حاسد)، (واحد)، (ماجد)، (زاهد)، (جاهد)، (ساهد)، أما في قرار الأبيات التي يتضافر مع القافية في صنع موسيقى الأبيات يتردد (اسم الفاعل) كأصداء لموسيقى تكرر اسم الفاعل في القافية يقول (مجاهد)، (حاسد)، (فاضلاً)، (ناصرى) (الشامتون)، (زاهد)، (نافعي)، (جاهدا)، (ساهد) .

وبسبب توالي المدات، في القصيدة تارة وانعدامها تارة أخرى في الألفاظ الخالية من المد، تتشكل لدينا نغمات عالية وهابطة، تشكل الإطار الداخلي لموسيقى الأبيات، كما يعكس توالي المدّ آلام الشاعر التي يعانيتها بسبب مجاهدة الحساد وكيدهم، إذ تشكل تلك المدات ما يشبه الآهات المتوالية التي تتم عن الحزن والمرارة، كما أن صياغة الألفاظ على (اسم الفاعل) يفيد التجدد والاستمرارية في معناها أيضا.

وفي رسالة بعث بها أبو فراس إلى (القاضي أبي الحصين) بالرقّة، وظّف (اسم الفاعل) ليعبر عن حنينه وشوقه إليه مستخدماً التكرار، ليعمّق المعنى وليشيع في القصيدة جواً يتلاءم مع معنى الشوق والحنين، يقول :

(١) ديوانه ، ص ٩٩-١٠٠.

يا ساهراً لعبت أيدي الفراق به
وأنت يا راكباً يُزجي مطيّته
إذا وصلت فعرض بي وقل لهم:
يا أيها العاذل الراجي إنابته
لا تشعلن، فما تدري بحرقة
وراحل أوحش الدنيا برحلته
وأنتي من صفت منه سرانته
وأنتي واصل من أنت واصله
ولست واجد شيء أنت عادمه
فالصبر خادله والدمع ناصره^(١)
يَسْتَطِرِقُ الحي ليلاً أو يباكره
(هل واعد الوعد ، يوم البين ذاكره؟)
والحب قد نَشِبت فيه أظافره
أأنت عاذله؟ أم أنت عانده
وإن غدا معه قلبي يُسايره
وصحَّ باطنه، منه، وظاهره؟
وأنتي هاجر من أنت هاجره
ولست غائب شيء أنت حاضره

وهنا يتكرر اسم الفاعل في قافية الأبيات وقرارها، عازفاً موسيقى الشوق والحنين التي أراد الشاعر أن يوصلها إلى صديقه من خلال هذا الكتاب، فقد ألحَّ الشاعر على اسم الفاعل من خلال (القافية) يقول : (هاجره)، (ناصره)، (ذاكره)، (عانده)، (ظاهره)، (هاجره)، (حاضره)، وهنا نلمس المعاني التي ألحَّ عليها الشاعر من خلال قوله (هاجره)، (ذاكره)، والتي تعكس الشوق والحنين ولوعة الفراق .

أما في قرار الأبيات فقد كان استخدامه لاسم الفاعل كثيفاً، (خادله)، (راكباً)، (العاذل)، (الراجي)، (عانله)، (راحل)، (باطنه)، (واصل)، (واصله)، (هاجر)، (واجد)، (عادم)، (غائب) .

وقد خلق تكرر المد في القصيدة إيقاعاً يعبر عن ألم الفراق والشوق، كما أن توظيف الشاعر لاسم الفاعل عزَّز معاني الشوق وعمَّقها، من خلال ما يحمله اسم الفاعل من دلالات التجدد والاستمرارية.

وفي قصائده الرثائية، كان لتكرار اسم الفاعل حضور متميز، يقول معزياً سيف الدولة :

قولا لهذا السيد الماجد قول حزين، مثله، فاقد : (٢)
"هيهات ما في الناس من خالد لا بد من فقد ومن فاقد"
"كن المعزّي، لا المعزّي به إن كان لا بد من الواجد"

(١) ديوانه، ص ١٧٣.

(٢) ديوانه، ص ١١٠.

وهنا أيضا يتكرر اسم الفاعل في القافية والقرار، (ماجد)، (فاقد)، (خالد)، (واجد)، وتتضافر المدات المتواجدة في اسم الفاعل مع المدات المتوالية في القصيدة في الألفاظ الأخرى (قولا)، (هيات)، (الناس)، (المعزى)، (كان)، (حزين)، (المعزى) تتضافر في إثراء الإيقاع الداخلي لقصيدة الرثاء التي توحى بالحزن والفجعة .

ويقول في مرثية أخرى رثى من خلالها (أبا وائل تغلب بن داوود)، موظفاً تكرار اسم الفاعل في إثراء المعنى وموسيقى القصيدة :

أي اصطبار ليس بالزائل؟	وأي دمع ليس بالهامل؟ ^(١)
إنّا فُجِعنا بفتى وائل	لما فُجِعنا بأبي وائل
المشترى الحمد بأمواله	البائع النائل بالنائل
ماذا أرادت سطوات السردى	بالأسد بن الأسد الباسل؟
السيد ابن السيد، المرتجى	والعالم ابن العالم ، الفاضل
كأنما دمعى من بعده	صَوَّبَ سحاب واكف وابل
ما كان إلا حدثاً نازلاً	مُوكِلاً بالحدث النازل
أرى المعالي إذ قضى نحبه	تبكي بكاء الواله الثاكل
الأسد الباسل، والعارض الـ	هافل، عند الزمن الماحل

ومن اللافت أن يقيم الشاعر بناء قصيدته هذه على تكرار اسم الفاعل مما يُثري الإيقاع الداخلي الحزين للقصيدة الرثائية بشكل ملحوظ، وقد أدّى كثافة اسم الفاعل بما يحمله من مدات متوالية في هذه القصيدة إلى تصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على مستويات القصيدة الأخرى، كما أدّى هذا التكرار إلى تعميق معاني الحزن والرثاء، كما عكس هذا التكرار مكانة الفقيّد لدى الشاعر التي يجعلها التقدير والإعجاب (البائع)، (النائل بالنائل)، (العالم ابن العالم الفاضل)، (الأسد الباسل)، (العارض الهافل).

والواقع أن تكرار اسم الفاعل على هذه الصورة يعكس حُسن التقسيم الصوتي الذي بنى عليه الشاعر هذه القصيدة، إذ شكّل اسم الفاعل الفواصل الموسيقية التي نظّمت البناء الموسيقي للقصيدة بشكل متوازن.

وفي دائرة التكرار، كان أبو فراس يعتمد على المخالفة بين وحدات التركيب في الوضع الإسنادي بالإثبات والنفي، إذ يقول :

(١) ديوانه، ص ٢٦٦-٢٦٧.

أيا جاهداً في نيل ما نلت من علا رويدك إنني نلتها غير جاهداً^(١)
ويا ساهد العنيتين فيما يُريني ألا إن طرقي في الأذى غير ساهد

ويقول أيضا :

غفلتُ عن الحُساد من غير غفلة وبِتُ طويل النوم عن غير راقد^(٢)
فريد عن الأحباب صَبُّ دموعه مثنى على الخدين غير فرائد

تنبؤى هذه المخالفة في قوله (جاهد)، (غير جاهد)، (ساهد)، (غير ساهد)، (غفلت) (غير غفلة)، (فريد)، (غير فرائد)، ولهذه المخالفة دورها الهام في إثراء الإيقاع الموسيقي للقصيدة، إذ تُسهم المخالفة، كما يسهم التماثل في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره، إلا مزيج من المماثلات، والمفارقات، التتابع، صدع التتابع، الوحدة والتتويج، وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام^(٣).

وفي ديوانه كان يتكى أبو فراس على التكرار الذي يعتمد فيها على اجتزاء مادة لفظية واحدة، يخالف بين مدخولاتها بالإفراد والجمع، أو بالتصريف في صيغ اشتقاقية مختلفة، إذ يقول :

لمن جاهد الحُساد أجر المجاهد وأعجز ما حاولت إرضاء حاسد^(٤)

ويقول :

فكم قد جَلا عني غبار مَلَمّة تطاول منها حاسدي وحواسدي^(٥)

إذ يراوح الشاعر بين الإفراد والجمع (حاسد)، (حُساد)، و(حاسدي)، (حواسدي) .

ويقول :

وما كل أنصاري من الناس لنصري وما كل أعضادي من الناس علضدي^(٦)

(١) ديوانه، ص ١٠٠.

(٢) نفسه، ص ١٠٠.

(٣) أحمد، عماد فروح : شعر المتنبي قراءة أخرى، طبعة دار المعارف، ص ٤٨-٤٩ .

(٤) ديوانه، ص ٦٩.

(٥) ديوانه، ص ١٠٢.

(٦) ديوانه، ص ١٠٠.

إذ يراوح بين الاسم العادي واسم الفاعل من اللفظة ذاتها، (ناصر) (أنصار)، (عاضد) (أعضاء)، كما يراوح بين صيغة المبالغة والمصدر في قوله :

وما كل وقّاف له مثل موقفي ولا كل ورّاد له مثل موردي^(١)

إذ يراوح بين صيغة المبالغة (وقّاف) و(موقفي)، و(ورّاد) و(موردي).

ويزخر ديوان الشاعر بهذا اللون من التكرار، فنراه يقول في أبيات أخرى :

لك بحر من الندى كل بحر من بحار الندى لديه خليج^(٢)
أنت لججت في المكارم ماكـ ل كريم منها له تلجيج

وهنا يكرر الشاعر كلمة (بحر)، (والندى)، ويراوح بين الإفراد الجمع في قوله

(بحر)، (بحار)، كما يراوح بين الفعل والمصدر في قوله (لججت)، (تلجيج)، ويراوح بين الجمع وصيغة المبالغة في قوله (المكارم)، (الكريم) .

التكرار التدويمي :

ذكرنا فيما سبق أن التكرار في ديوان أبي فراس قد تميّز بالتدويم، وهو "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة الى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، وتصبح رمزاً تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري"^(٣).

وقد كان التدويم بالنداء من أهم المظاهر التكرارية التي شاعت في ديوانه، ويلعب النداء دوراً حاسماً في بناء قصائد أبي فراس، إذ يستهلُّ به الشاعر افتتاحيات القصائد ومقاطعها في لون من التدويم المتراوح، كما هو الحال في قصيدته التي بعثها معاتباً سيف الدولة عندما علم أن والدته قد اعتلت حسرة عليه، فهو يفتتح قصيدته بنداء التحسر والتفجع، يقول :

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها!^(٤)

(١) ديوانه، ص ٩٨.

(٢) ديوانه، ص ٧١.

(٣) فضل، صلاح : ظواهر أسلوبية في شعر شرقي، مجلة فصول، ١٩٨١، العدد (٣-٤)، ص ٢١١.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٣.

ثم يتكرر النداء بعد أربعة أبيات، إذ يطالعنا صوت الوالدة الوالهة في مجموعة من النداءات الملّحة، يقول :

"يا من رأى لي بحصن خرشنة	أسد شرى في القيود أرجلها" (١)
"يا من رأى لي الدروب شامخة	دون لقاء الحبيب أطولها "
"يا من رأى لي القيود موثقة	على حبيب الفؤاد أثقلها "

ومباشرة، وبدون فاصل، يأتي صوت أبي فراس مستجيباً لوالدته في مجموعة من النداءات التدويمية اللاهثة، يقول:

يا أيها الراكبان، هل لكما	في حمل نجوى يخفف حملها (٢)
قولاً لها، إن وعّت مقالكما	وإن ذكرى لي لها ليذهلها
"يا أمّنا، هذه منازلنا	نتركها تارة، وننزلها!"
"يا أمّنا هذه مواردنا	نعلّها تارة، وننهّلها!"

وعندما ينتقل أبو فراس إلى خطاب سيف الدولة فإنه يختار النداء أيضاً وسيلة لذلك ، يقول :

يا سيداً ما تعدّ مكرمة إلا وفي راحتك أكملها (٣)

ثم يعود إلى النداء التدويمي من جديد بعد ثلاثة عشر بيتاً مخاطباً سيف الدولة :

يا واسع الدار، كيف توسعها	ونحن في صخرة نزلزلها! (٤)
يا ناعم الثوب! كيف تبدله	ثيابنا الصوف ما نبذلها؟
يا راكب الخيل لو بصرت بنا	نحمل أقيادنا وننقلها!

وكما افتتح الشاعر قصيدته بالنداء اختتمها كذلك به مخاطباً سيف الدولة في المقطع الأخير من القصيدة :

(١) نفسه، ص ٢٦٣.

(٢) نفسه، ص ٢٦٣.

(٣) ديوانه، ص ٢٦٤.

(٤) ديوانه، ص ٢٦٥.

يا منفق المال، لا يريد به إلا المعالي التي يؤثّلها (١)
أصبحت تشري مكارماً فضلاً فداؤنا، قد علمت، أفضّلها!
لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنه تُفّأها

وهنا يعتمد الشاعر النداء مفتاحاً للقصيدة، ويوظف التكرار بما يحمله من طاقات تعبيرية لخدمته، إذ ينداح النداء التدويمي مشكلاً هيكل القصيدة العام من حيث الافتتاحية والمفاصل، والخاتمة، وتكاثف النداء في هذه القصيدة من خلال التكرار التدويمي ما هو إلا انعكاس لكثافة الألم الذي يعتل في صدر الشاعر، والذي يطغى على كل مشاعره، وظّف الشاعر التكرار للتعبير عنه. وذلك التكتيف للنداء لوّن القصيدة بلون حزين لمسناه من خلال الدلالة التي شكّلها تكرار النداء، فجاءت مثقلة بالآهات عميقة المعنى، انعكاساً لما يوحى به التكرار من معاني التأكيد والتعميق للفكرة، كما ينعكس تركيز النداء التدويمي أيضاً على المستوى الموسيقي للقصيدة إذ سيطرت البنية الموسيقية على جميع مستويات القصيدة، تلك الموسيقى الحزينة التي أشاعها أيضاً إلى جانب تكرار النداء وجود المد (الألف) في أداة النداء وفي كلمات القصيدة الأخرى على مستوى روي القافية والقرار، مما أضفى على القصيدة نوعاً من الحزن والانكسار شاع في موسيقاها، إذ "إن مد الصوت كتتفّس الصعداء وهذه المدود الكثيرة المتنوعة، والمصاحبة للنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه، إنها موسيقا شجوه تخلّت موسيقا العروض، إنها أنفاسه داخل كلماته تهبّ الأبيات حياة وصدقاً" (٢).

وقد يعتمد التدويم لدى أبو فراس على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم كأدوات الاستفهام، والنفي فكثيراً ما كان أبو فراس يلجأ إلى تكرار أدوات الاستفهام بشكل تدويمي مُتراكب، موظفاً التكرار للتعبير عن انفعالاته وما يجيش في نفسه، إذ يبدو التكرار بما يحمله من طاقات تعبيرية ذا علاقة وثيقة بنفسية الشاعر، ومن هنا يأتي دوره في إثراء المستوى الشعوري للشعر.

ومن خلال تكرار أدوات الاستفهام يخاطب أبو فراس المستق :

فويلك، من للحرب إن لم نكن لها؟ ومن ذا الذي يمسي ويضحى لها تريباً؟ (٣)
ومن ذا يُلّف الجيش من جنّباته؟ ومن ذا يقود الشُّم أو يصدّم القلباً؟
و ويلك، من أردى أخاك ب(مرعش)؟ وجلّ ضرباً وجه والدك العضباً؟

(١) ديوانه، ص ٢٦٥-٢٦٦.

(٢) السيد، عز الدين علي : التكرير بين المثير والتأثير، طبعة دار الطباعة المحمدية، ط ١ ، ١٩٧٨، ص ٦٧.

(٣) ديوانه، ص ٣١.

و ويلك، من خلّي ابن أختك موثقاً؟ وخلاًك (باللقان) تبتدر الشّعبا؟

والواقع أننا نلمس هنا نوعين من أنواع التكرار، فقد كرر أبو فراس كلمة (ويلك) ثلاث مرات خلال أربعة أبيات متتالية، وفي البيتين الأولين كرر أداة الاستفهام (من) في كل بيت في بداية كل شطرة، وهذا ما يسمى بالتكرار التدويمي المتراكب، بينما كررها في البيتين التاليين في كل بيت مرة .

وهكذا فإن تكرار كلمة التهديد (ويلك) وأداة الاستفهام (من) بهذا الإيقاع المنتظم، يشيع في القصيدة جواً من التوثّب، والتحدّي، وإثبات الذات، يوحي به تراخّم أدوات الاستفهام وانتظامها، مما يتناسب مع جو الحرب والتحدّي والانفعال .

وفي قصيدة رثائية يوظّف أبو فراس تكرار الاستفهام للتعبير عن تفجّعه ولوعته، إذ يقول :

يا من أنته المنايا غير حافلة! أين العبيد؟ وأين الخيل والخول؟^(١)
أين اللوث التي حوليك رابضة؟ أين الصنائع؟ أين الأهل؟ ما فعلوا؟
أين السيوف التي يحميك أقطعها أين السوابق؟ أين البيض والأسل؟

ومن الملاحظ كثافة استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (أين)، إذ كررها في البيت الأول، كما ذكرها في البيت الثاني والثالث (ثلاث مرات) في كل بيت، ويأتي التكرار هنا منسجماً مع نفسية الشاعر ومتوافقاً معها، ومع فجيعة الشاعر ولوعته يتكثّف تكرار الأداة (أين) لتعبّر عن ضالة تلك الأشياء التي تساعل عنها، وغيابها، وعجزها عن حماية الفقد، وإذا شاع التكرير في غرض خطابي لتقرير المعاني، وتوكيد الصفات، ولاستفاد طاقة الانفعال في متكات الاستتارة، فإن الرثاء بالتكرير أجدر لأن شدة الوجد فيه أوفر، ولهذا قلّ أن نقرأ رثاء لا تظهر فيها خصيصة التكرار^(٢).

إضافة إلى ذلك تلفتت موسيقى المقطوعة التي جاءت حزينة ومنتحبة أشاعها تكرار أدوات الاستفهام في إيقاع منتظم ومنسجم، أشاعه التقسيم المتناسق لتوزيع أدوات الاستفهام . وكان لتكرار أدوات النفي دور في ديوانه أيضاً، واللافت في تكراره للنفي أنه غالباً ما كان الموضوع الذي يوظّف تكرار النفي للتعبير عنه هو الفخر، إذ يقول في إحدى قصائده :

أنا الجار لا زادي بطيء عليهم ولا دون مالي للحوادث باب^(٣)
ولا أطلب العوراء منهم أصيبها ولا عورتني للطالبيين تُصاب

(١) ديوانه، ص ٢٤٥.

(٢) السيد، عز الدين علي : التكرير بين المثير والتأثير، ص ١٨٨.

(٣) ديوانه، ص ٤٦.

ويقول في قصيدة أخرى :

ولا أنا من كل المطاعم طاعم ولا أنا من كل المشارب شارب^(١)
ولا أنا راضٍ إن كثُرَ مكاسبِي إذا لم تكن بالعزِّ تلك المكاسب
ولا السيّد القمقام عندي بسيد إذا استنزَلته عن غُلاه الرغائب

والواقع أن تكرار النفي بهذه الصورة الترددية المتراكبة التي ترتقي إلى حد التقسيم يشيع في القصيدة لونا من الثقة والعزّة والأنفة، توحى بها الموسيقى الناشئة عن التكرار المنتظم لأدوات النفي مما ينسجم مع موضوع الفخر .

ثانيا : رد العجز على الصدر

وفي دائرة التكرار المرتبط بالموسيقى، تلفتُنا في شعر أبي فراس ظاهرة ألحّ عليها وهي (رد العجز على الصدر)، وهي أن تتكرر كلمة من الشطر الأول في الشطر الثاني^(٢). وسمي كذلك بالتريد، "وربما كان لتسمية التريد دلالة صوتية لأن اللفظة التي ذُكوت في الشطر الأول ما يكاد تَرَدُّ صداها ينداح حتى يتردد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا التريد أن يهب النص جمالا موسيقيا، وهو أشبه بوثاق رقيق، أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل ونغماً واحداً متصلاً"^(٣). وقدّم لنا أبو فراس من خلال التريد ألواناً متنوعة من الموسيقى، إذ نوع في ترديده ولم يسر فيه على نمط واحد، فنراه يكرر اللفظة أكثر من مرة مُحدِثاً بذلك نغماً موسيقياً داخلياً متوازناً يقول :

حضر الشراب ولم يطيب شرب الشراب وأنت غائب^(٤)

ويقول أيضا :

فكم من حزين مثل حزني وواله ولكنني وحدي الحزين المراقب^(٥)

(١) ديوانه، ص ٤٢.

(٢) انظر الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص ٤٠٧-٤٠٨.

(٣) القاضي، النعمان : أبو فراس الموقف والتشكيل الجمالي ، ص ٥١٠.

(٤) ديوانه، ص ٣٣.

(٥) ديوانه، ص ٤٣.

ومن مثل ذلك قوله:

ألا ليتني حملت همّي وهمّه وأن أخي ناءٍ عن الهمّ عازب^(١)

وفي بعض الأحيان، كانت تتفق الكلمة الأخيرة من الشطر الأول مع الكلمة الأخيرة من الشطر الثانية، يقول :

وأنت -أنت دافع كل خطب- مع الخطب الملمّ علي خطب^(٢)

ويقول أيضا :

ولست أرى إلا عدوا محاربا وآخر خير منه عندي المحارب^(٣)

ويقول مستخدماً الأسلوب ذاته :

بنفسي وإن لم أرض نفسي راكب يُسائل عني كلما لاح راكب^(٤)

وأحيانا كانت تتوافق أول كلمة في الشطر الأول مع أول كلمة من الشطر الثانية، يقول :

وأشرف الناس أهل الحب منزله وأشرف الحب ما عفّت سوائره^(٥)

ويقول أيضا مستخدماً الأسلوب ذاته من الترديد :

وهو أسير الجسم في بلدة وهو أسير القلب في أخرى^(٦)

وأحسن ألوان الترديد أو التصدير ما وافق آخر كلمه في البيت أول كلمة منه، ونرى

هذا الأسلوب من الترديد يتكرر كثيراً في ديوان أبي فراس، يقول :

أبالبين؟ أم بالهجر؟ أم بكليهما تشارك فيما ساءني، البين والهجر^(٧)

ويقول أيضا:

ومن مذهبي حبّ الديار لأهلها وللناس فيها يعشقون مذاهب^(٨)

(١) ديوانه، ص ٤٣.

(٢) ديوانه، ص ٤٩.

(٣) ديوانه، ص ٤٠.

(٤) ديوانه، ص ٤٢.

(٥) ديوانه، ص ١٧٢.

(٦) ديوانه، ص ١١٨.

(٧) ديوانه، ص ١٧٠.

(٨) ديوانه، ص ٤٠.

يقول مستخدماً الأسلوب نفسه :

وما إن شبت من كبر ولكن رأيت من الأحبة ما أشاباً^(١)

وله في مثل ذلك من أبيات بناها على التردد :

ما بال هجرك ظاهراً من بعد وصل منك ظاهر^(٢)
 إن كان أزرك النـوَى فالحزن بعدك لي مُؤازر
 ما إن ذكرتك إنما الذكرى لمن واصلت ذاكر

وفي بعض الأحيان كان يبني البيت بأكمله على التردد، يقول :

فمطاع المقال غير سديد وسديد المقال غير مطاع^(٣)

ثالثاً : التقسيم الصوتي

وفي ديوانه أبي فراس، يظهر التقسيم عنصراً موسيقياً هاماً من عناصر تشكيل الموسيقى الداخلية في ديوانه، " ويفيد التقسيم سهولة الترجيع والتغيم، ويجعل البيت أو الشطر الشعري ينقسم الى وحدات وزنية يستمتع المُتلقي بتكرارها وتتابعها" ^(٤) .

يقول موظفاً التقسيم في خطاب سيف الدولة :

وأنت الكريم، وأنت الحليم وأنت العطوف، وأنت الحـَدَب^(٥)

ويقول أيضاً مخاطباً إياه، متكئاً على التقسيم الصوتي :

أنت سماء، ونحن أنجمها أنت بلاد، ونحن أجبلها^(٦)
 أنت سحاب، ونحن وإبله أنت يمين، ونحن أنملها

ويلفتنا التشكيل الهندسي الدقيق الذي شكّل به الشاعر الأبيات، إذ قسم كل شطر إلى كلمات متساوية في الوزن، والإيقاع، فجاءت موسيقى الأبيات منتظمة متوازنة.

(١) ديوانه، ص ٣٣.

(٢) ديوانه، ص ١١٤.

(٣) ديوانه، ص ٢١٦.

(٤) غنيم، كمال أحمد : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص ٣٠٢.

(٥) ديوانه، ص ٢٤.

(٦) ديوانه، ص ٢٦٤.

الخاتمة

من خلال دراستنا لأبي فراس وتحليلنا لأبعاد نفسيته، ومدى انعكاس شخصيته على سمات شعره الأسلوبية، نستطيع القول إن أبا فراس كان شاعراً متميزاً في عصره، صادقاً فيما يصدر عنه من شعر، فهو في مدحه لسيف الدولة عبّر عن إعجابه الصادق به، فقد كانت نظرة أبي فراس تجاه سيف الدولة تمثل نظرتة نحو المثل الأعلى والرمز، ومن هنا فقد نبغ شعره في مدح سيف الدولة من عاطفة صادقة بعيدة عن التزييف والنفاق، فهو لم ينظم شعره فيه بهدف التقرب منه أو التكسب بمدحه.

أما في الرثاء، فقد عبّرت عاطفته عن صدق تأثره بوفاة من رثاهم، ولا عجب في ذلك إن علمنا أن أغلب من رثاهم أبو فراس كانوا أقرب ما يكونون إليه، فقد رثى والدته، ورثى زوجة سيف الدولة وهي أخته، ورثى أبا المكارم بن سيف الدولة وهو ابن أخته، ورثى أبا وائل تغلب بن داود، وهو ابن عمه، وهذا برهان واضح على صدق عاطفته، فهو لم يكن يهدف من وراء هذه المراثيات سوى التعبير عن حزنه فحسب. أما في إخوانياته، فلم يكن أبو فراس بحاجة إلى التملق والنفاق في رسائله وهو الفارس الأمير، إذ ليس له حاجة عند هؤلاء الأصدقاء سوى المحبة الصادقة والشوق المتبادل.

وحتى في فخره بنفسه وبنبي حمدان فقد كان فخره أقرب ما يكون إلى الواقع، فقد افتخر أبو فراس بشجاعته، وكرمه، وخوضه المعارك، وكذلك فيما يخص قومه. والواقع أن هذه الصفات لم تكن دخيلة عليه ولا على بني حمدان، فهي صفات من صميم واقعهم العربي الأصيل والنضالي في تلك المرحلة. وعلى هذا الأساس فقد تمخّضت هذه الدراسة عن النتائج التالية :

- ١- لقد كانت العاطفة الصادقة والمتدفقة هي الميزة الأولى التي ميّزت شعر أبي فراس، وبما أن الانفعال هو رديف العاطفة الذي لا ينفصل عنها، فقد زخر ديوانه بالانفعالات النفسية ذات المنشأ العاطفي والتي توافقت مع جميع المواقف التي خاضها الشاعر وعبّر عنها.
- ٢- انعكست انفعالات الشاعر على لغته الشعرية بشكل واضح، إذ ليس هناك انفصال بين شخصيته المبدع وما يقدمه من نتاج إبداع، فلا بد أن تنعكس شخصيته بتجاربها وانفعالاتها على إبداعه بشكل مباشر. ومن هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كميّزات أسلوبية ميّزت أسلوبه كانعكاس طبيعي لعاطفته.

- ٣- لقد كان التكرار هو الظاهرة الأسلوبية الأبرز في ديوانه، إذ وظفه للتعبير عن أفكاره ومشاعره، فقد ألجأ عليه بشكل لافت، وقد ترجم التكرار حالة الشاعر النفسية المتأزمة، والمتذبذبة، والتي انعكست على لغته الشعرية من خلال اتكائه على التكرار.
- ٤- لقد تضافر التكرار مع الظواهر الأسلوبية الأخرى في ديوانه، فمن النادر أن نرى تلك الظواهر قد انفصلت عن التكرار أو جاءت بمعزل عنه.
- ٥- يبلغ التكرار في ديوانه ذروة أدائه الأسلوبية المتميز في تشكيل موسيقى شعره، إذ يصل التكرار في شعره حدّ التدويم مما أثرى الموسيقى الداخلية لأشعاره.
- ٦- شكّل توظيف الشاعر لاسم الفاعل، وصيغ المبالغة، وأفعال التفضيل، والإضافة بشكل منتظم ومتكرر ما يشبه التقسيم الموسيقي في أشعاره، مما أشاع في ديوانه نوعاً من الموسيقى الداخلية المتوازنة.
- ٧- لقد جاء إلحاح الشاعر على الأساليب الإنشائية واضحاً في مواقع التأثر والانفعال أكثر ما يكون سواء أكان هنا الانفعال حزناً وألماً، أو فخراً واختيالاً.
- ٨- شكّلت الأساليب الإنشائية عناصر أساسية أقام عليها الشاعر بناء قصائده، معتمداً في ذلك على التكرار والتدويم.
- ٩- ارتبطت الأساليب الخبرية المقترنة مع التوكيد والنفي في ديوانه بموضوع الفخر على وجه التحديد.
- ١٠- جاء استخدام الشاعر للإضافة استخداماً متميزاً، إذ وظفها للتعبير عن حميمية العلاقة التي تربط بين الأشخاص، وذلك كانعكاس لارتباط المضاف بالمضاف إليه من ناحية لغوية .
- ١١- من أهم الظواهر التي ميّزت صور أبي فراس الغزالية استخدامه (لغة الحرب) في التعبير عن (الحب)، إذ صور الشاعر الحب على أنه معركة تدور بينه وبين الحبيبة مستخدمة فيها شتى أدوات الحرب وهو دائماً الضحية.
- ١٢- تأتي روميات الشاعر لتمثّل لحظة التفجّر العاطفي الحقيقية في حياته، وكذلك لتمثّل مرحلة النضج، فروميّاته هي ومضة التميّز في ديوانه، فإذا كان أبو فراس في مرحلة ما قبل الأسر يعتبر مقلداً وإن كان يعبر عن تجربته الخاصة، فإنه في مرحلة الأسر استطاع أن يمتلك أدواته الخاصة في التعبير عن تجاربه، بحيث تبدو الذات هي المحور الذي يتجه نحوه أبو فراس في أشعاره، وهي المنبع الذي ينبع منه شعره، لذا فقد كان شعره عميق العاطفة.
- ١٣- نستطيع أن نستشف من روميات أبي فراس روح الشاعر الرومانسي، ونستطيع القول إن عاطفته في مرحلة أسره وذاتيته هي التي خلقت لديه روح الرومانسية، وقد انعكست

رومانسيته من خلال صورته الفنيّة، إذ جاءت ظاهرة (التشخيص) في أشعاره هي الظاهرة التي ميّزت روميّاته فمن خلالها جسّد الطبيعة ومظاهرها، فأنطقها وخاطبها لتشاركه أحزانه.

١٤- في روميّات أبي فراس تتخذ الظواهر الأسلوبية التي ميّزت أشعاره أبعاداً أخرى، إذ تدخل الأساليب الإنشائية في روميّاته دائرة الحزن، والعتاب، والشكوى، فالنداء مع سيف الدولة على سبيل المثال كان يتخذ قبل أسره صورة الإجلال والإكبار، ولكن في روميّاته يدخل دائرة الشكوى والعتاب. وكذلك في استخدامه المتميّز للضمائر إذ يبدو إلحاحه واضحاً إلى ضمير الجماعة فيما قبل الأسر، بينما تنحصر الضمائر في دائرة المتكلم بعد الأسر، وهذا انعكاس لانسحاب الشاعر إلى عالمه الخاص، وتمحوره حول ذاته بعد أن تخلى الجميع عنه.

وهكذا تبدو العاطفة الصادقة هي ميّزة أبي فراس الأولى التي ميّزت شخصيته، والتي انعكست على شعره أيضاً، فقد عبّر عن ذاته الحقيقية كما هي دون تزيف أو تحريف، فمن خلال ديوانه نستطيع أن نرى أبا فراس الفارس الأمير، الإنسان، والشاعر، بكل طموحاته وأحلامه، بجموحه وانكساره، فهو عندما كان ينظم شعره، لم يكن يتوجّه من خلاله إلى الآخر بقدر ما كان يعبّر عن ذاته ومشاعره، فالشعر عنده موهبة، وليس حرفة أو وسيلة للتكسّب يتّجه من خلالها إلى الآخرين.

ومن خلال دراستنا لأبي فراس نلاحظ انسجام الظواهر الأسلوبية المميّزة لشعره مع شخصيته الواقعية، ومن خلال الانسجام الواضح بين شخصية أبي فراس (الإنسان) وأبي فراس (الشاعر)، نستطيع القول إن أبا فراس استطاع أن يرينا نفسه من خلال ديوانه بكل صدق، فعندما نقرأ ديوان أبي فراس الشاعر، فإننا نقرأ في الوقت ذاته أبا فراس الإنسان، وهذه ميّزة قليلاً ما توافرت لغيره من الشعراء في عصره.

CONCLUSION

In the study and analysis of Abu Firas's poetry, one sees that the style he had adopted expressed his personal psychological dimension. He proved to be a genuine poet, his faithfulness is shown clearly in his praise of Sayf Al-Dawlah, the son of his uncle. This proved his admiration of his cousin as a high perfection. The poet's emotions and faithfulness can be traced in his praise poetry of Sayf Al-Dawlah so as only to come too close to the latter as his model and aimed at not being beneficial.

In all his elegies on dear people, he also sustained and focused his faithfulness and emotion to on all those whom he lamented. It is no wonder that the poet had lamented those relatives and close friends such as his mother, his dear wife and his cousin " Abu Wail Ben Dawood", besides, he lamented the son of his cousin's (son of Sayf Al-Dawlah),as well as his sister's son. All his elegies gave the reader a true and factual picture of his sorrows and grievance which supported our perception of his true faithfulness.

In his Brethren “ Ikhwaniat “ poetry, one notices and smells that the composer tried not to flatter or toady anyone else, or gain benefit from those he grieved for. He showed his true high spirit and mutual love he shared. Even when boasting of himself and his tribe “ Bany Hamdan “ his daring spirit, courage in battlefield, and his hospitality, our poet was realistic. It is true that this peculiarity and attribute were not a blemish on his side. These traits being founded in his tribe embodied in them purity and noble origin during that period of history. For this reason, this study can put forward the following results:-

- The true and faithful emotions were the first attribute that singled out the poems of Abu Firas. Because emotions are reciprocal to compassion, they are considered inseparable. His volume of poetry (collection) was rich in psychological emotions which sprang up from affection attached and declared clearly in all situations. The poet expressed what he thought of as suitable for the occasion.
- In his collections, one notes the style of repetition echoed in his poetry. This repetition was employed to express the

poet's ideas according to the state of affairs. Through this situation, we came to the conclusion that our poet's psychological crisis was apparent in his poetry. Rarely did our poet recourse away from the repetition style. Repetition reached its peak in his collection and thus affected his poetry music and its melody.

- The use of participles, exaggeration and preference and dative case enriched his method, and helped to contain a kind of internal stabilized music.
- The poet's insistence on using composing method was apparent in emotional, affection and passionate attitudes whether the poet was in a state of sorrow, pain or pride.
- The composition methods formed groundwork elements on which our poet originated his poetry depending on the stylistic repetition while informative methods correlated with confirmation which characterized his collection of poetry especially on pride.

among people as a reflection of correlation between by“
al-mudaf wal mudaf eleih“.

- His use of erotic poetry in war times was to express his loving spirit as he portrayed love to a battlefield, where he was the victim. His journal ----“ Yawmiat “ – represented the ripeness of his poetry.

From now on , the reader notices maturity of the poet. His “ Romiyat “- war against Rome” – was a rising gleam in his poetical career as he had been considered only a mere imitator before since he only expressed his self-experience. His captivity- a prisoner in the hands of the Romans, formed a turning point in his life. He mastered his own poetic’ techniques drawn from his own and long experience in prison where his personality was the central point of the new line he adopted in all his verses hereafter where he lost his deep and true affection.

- From “ Romiyat Abi Feras “, one can easily find out his romantic spirit as a result of his captivity. The technique of personification used in his “ Romiyat “, embodied nature and its aspects (features).He addressed it and made

it to to talk share him his grief. His Romiyat manifested his complaint, longing for freedom, and reproach. Before his captivity, he admired Sayf Ad-Dawlah, who won his admiration, but later he adopted the use of pronouns in the plural whereas he used the first person singular after captivity. This leads us to find how our poet with drew to his own world after he was neglected by all. He began his new verses on himself expressing his worries without distortion and falseness.

- This collection highlighted Abu Feras as a knight, Emir (prince), a human being, and a poet, who always tried to speak of his ambitions, dreams, but now he is found a wretched, neglected, and worried humanbeing.
- From this study, we conclude that we are in a face to face with a human being and a poet because in his collection one sees his truthfulness.

المصادر والمراجع

لقد كان ديوان الشاعر مصدري الأول في هذه الدراسة، وقد اعتمدت النسخة التي شرحها الدكتور خليل الدويهي، ونشرتها دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، الطبعة الثانية، وقد اعتمد الدكتور خليل الدويهي على الديوان الذي حققه الدكتور سامي الدهان. وقد كانت هذه الطبعة هي الأفضل من بين الطبعات المتوافرة التي اطلعت عليها، مثل دار الجيل، ودار الشرق العربي، ودار ومكتبة الهلال، ودار مكتبة الحياة، ودار الكتب العلمية، ودار القلم، في بيروت. وقد اطلعت على ديوان أبي فراس برواية ابن خالويه، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٦١م، وأقمت منها.

أولا : المصادر

- ١- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محي الدين عبد الحميد، ١٩٣٩م.
- ٢- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن الجزري : الكامل في التاريخ، تحقيق : محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- ٣- ابن خالويه، أبو عبيد الله الحسين : ديوان أبي فراس الحمداني، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م.
- ٤- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد : مقدمة ابن خلدون، تحقيق : علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، الطبعة الأولى، ١٩٥٧م.
- ٥- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق : إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.
- ٦- ابن فارس، أحمد بن فارس : الصحاح في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، تحقيق : مصطفى الشويمي، مؤسسة أ.بدران، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م.
- ٧- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم : تأويل مشكل القرآن، تحقيق : أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤م.
- ٨- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦م.
- ٩- أبو الفداء، الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل بن علي : المختصر في أخبار البشر، تعليق: محمود ديوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

- ١٠- الباقلائي، محمد بن الطيب : إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.
- ١١- البديعي، الشيخ يوسف : الصبح المنبي عن حيثة المتنبى، تحقيق : مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م.
- ١٢- التتوخي، أبو علي المحسن بن علي :نشوار المحاضرة وتاريخ المذاكرة، تحقيق : عبود الشالجي، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.
- ١٣- التتتازاتي : شروح التلخيص (للخطيب القزويني)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، دون تاريخ.
- ١٤- الثعالبي، أبو منصور : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م.
- ١٥- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- ١٦- الجرجاني، عبد القاهر : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق : محمد الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.
- ١٧- السكاكي : مفتاح العلوم، تعليق : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- ١٨- الصرصري، الطوفي سليمان بن عبد الكريم : الإكسير في علم التفسير، تحقيق : عبد القادر حسين، دار الاوزاعي، ١٩٨٩م.
- ١٩- القزويني : محمد عبد الرحمن : التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح : عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٠٤م.
- ٢٠- القزويني : محمد عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق : محمد خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧١م.
- ٢١- القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق وتصحيح : السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة دار السعادة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٠٧م.
- ٢٢- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٣م.
- ٢٣- القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، مطبعة هندية، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٢٥م.

- ٢٤- الهاشمي، أحمد : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، الناشر : محمد أمين دمج، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية عشرة، ١٩٧٨م.
- ٢٥- يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم : الطراز، مؤسسة النصر، طهران، دون تاريخ.

ثانيا : المراجع

- ١- أبو حافة، أحمد : أعلام الفكر العربي - أبو فراس الحمداني، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.
- ٢- أبو موسى، محمد حسنين : البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات والبلاغة، دار الفكر العربي، (- ١٩٠م).
- ٣- أبو موسى، محمد حسنين : التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
- ٤- أحمد، محمد فتوح : شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، دون تاريخ.
- ٥- الأمين، الإمام السيد محسن : أعيان الشيعة، تحقيق : حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، ١٩٨٦م.
- ٦- أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.
- ٧- بدوي، أحمد أحمد : شاعر بني حمدان، مكتبة الانجلو، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
- ٨- بركلمان : دائرة المعارف الإسلامية، نقلها الى اللغة العربية: محمد ثابت الفندي وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٣٣م.
- ٩- البستاني، بطرس : أدباء العرب في العصر العباسية، دار الجيل، ١٩٧٩م.
- ١٠- البطل، علي : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- ١١- بلاشير : أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة : إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
- ١٢- الجندي، درويش : الشعر في ظل سيف الدولة، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٥٩م.

- ١٣- حسين، محمد عارف محمود : عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس، مطبعة الامانة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- ١٤- خليل إبراهيم : الأسلوبية ونظرية النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- ١٥- الدويهي، خليل : ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
- ١٦- زيدان، جورجى : تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧م.
- ١٧- السيد، عز الدين علي : التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- ١٨- شرف الدين، خليل : الموسوعة الأدبية الميسرة، أبو فراس الحمداني فتوة ورومانسية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٥م.
- ١٩- الشكعة، مصطفى : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة الانجلو المصرية، دون تاريخ.
- ٢٠- الصيفي، اسماعيل، واخرون : فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- ٢١- ضيف، شوقي : الفن ومذاهب في الشعر العربي، مكتبة الاندلس، بيروت، ١٩٥٦م.
- ٢٢- عبد المطلب، محمد : البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة العالمية للنشر-لونجمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
- ٢٣- عبد المهدي، عبد الجليل : أبو فراس الحمداني حياته وشعره، مكتبة الاقصى، عمان، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- ٢٤- عشاوي، محمد زكي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
- ٢٥- العقاد، محمد عباس : اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، (١٩٥٠م).
- ٢٦- عيد، رجا : التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية، ١٩٨٨م.
- ٢٧- الغدامي، عبد الله : تشریح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

- ٢٨- غنيم، كمال أحمد: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- ٢٩- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة، ١٩٩٢م.
- ٣٠- فودة، عبد العليم السيد : أساليب الاستفهام في القرآن، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، دون تاريخ.
- ٣١- القاضي، النعمان : أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.
- ٣٢- الكيالي، سامي : سيف الدولة وعصر الحمدانيين، دار المعارف، مصر، دون تاريخ.
- ٣٣- مبارك، زكي : الموازنة بين الشعراء، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٣٦م.
- ٣٤- المبارك، محمد : فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، الطبعة السادسة، ١٩٧٥م.
- ٣٥- متر، آدم : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو (عصر النهضة في الإسلام) نقله الى العربية : محمد عبد الهادي أبو ريدة، الطبعة الثالثة، ١٩٥٧م.
- ٣٦- المحاسني، زكي : شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦١م.
- ٣٧- مطلوب، أحمد : أساليب بلاغة، وكالة المطبوعات، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- ٣٨- الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م.
- ٣٩- النوري، محمد جواد : فصول في علم الأصوات، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- ٤٠- هلال، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٠م.
- ٤١- هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت-دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

ثالثاً : المجلّات

- ١- أبو نصر، زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، العدد الخاص بالأسلوبية، ١٩٨٤م.
- ٢- جاسم، عباس عيد : الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأقاليم، بغداد، العدد (٥)، ١٩٨٥م.
- ٣- العطّار، سليمان : الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، المجلد (١)، العدد (٢)، ١٩٨١م.
- ٤- عودة، خليل : المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث ، المجلد (٢)، العدد (٨)، ١٩٩٤م.
- ٥- عياد، شكري : الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد (١)، العدد (٢)، ١٩٨١م.
- ٦- فضل، صلاح : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، العدد (٣-٤)، ١٩٨١م.

رابعاً : الرسائل الجامعية

- عودة، خليل محمد حسين : الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
١	الإهداء
ب	شكر و تقدير
ت	المقدمة
١	الفصل الأول (أبو فراس الحمداني حياته، وموقف النقد منه)
٢	أولاً : العوامل التي أثرت في تشكيل شخصيته
١٤	ثانياً : ثقافته
١٦	ثالثاً : فروسيته
٢٤	أبو فراس الحمداني في ميدان النقد القديم
٢٧	أبو فراس الحمداني في ميدان النقد الجديد
٣٣	الفصل الثاني (الاسلوبية)
٣٤	أولاً : الأسلوبية المفهوم والدلالة
٤٣	ثانياً : الأسلوبية في الموروث النقدي
٤٨	الفصل الثالث (دراسة تطبيقية على مستوى اللغة)
٤٩	- المستوى التركيبي
٤٩	أولاً : الأساليب الإنشائية
٤٩	- النداء
٦٨	- الاستفهام
٩٠	- الأمر
٩٧	- النهي
٩٩	- دور الاساليب الانشائية في بناء القصيدة
١٠٨	ثانياً : الأساليب الخبرية
١١٥	ثالثاً : الضمائر
١٢١	- مستوى الصورة
١٢٢	أولاً : التشبيه

الصفحة	الموضوع
١٣٤	ثانياً : الاستعارة
١٤٢	ثالثاً : الكناية
١٥١	رابعاً : الطباق والمقابلة
١٥٨	البناء الدرامي في ديوان أبي فراس
١٦٤	- مستوى الموسيقى
١٦٥	أولاً : الموسيقى الخارجية
١٦٨	ثانياً : الموسيقى الداخلية
١٦٩	- التكرار
١٩٨	- رد العجز على الصدر
٢٠٠	- التقسيم الصوتي
٢٠٢	الخاتمة (باللغة العربية)
٢٠٥	الخاتمة (باللغة الإنجليزية)
٢١٠	قائمة المصادر والمراجع
٢١٦	فهرس الموضوعات

