بلاغة النّص من منظور لغوي
دراسة في مستويات التحليل اللغوي لقصيدة أبي فراس الحمداني (يا حسرة ما أكاد أحملها)

د. أماني سليمان داود*

د. حنان إبراهيم العمايرة**

الملخص

يجتهد هذا البحث في إبراز بلاغة النّص من منظور لغوي، وذلك من خلال تأمل مستويات التحليل اللغوي، الذي يقتضي ربط اللفظ بالمعنى والدال بالمدلول. ويستند البحث من الناحية المنهجية إلى تراث منهجي مميز في التراث العربي، وخصوصاً عند عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، وهو اتجاه حيّ عززته الدراسات البلاغية والأسلوبية واللغوية الحديثة بتطبيقات متنوعة.

واختار البحث لغايات تحليلية تطبيقية قصيدة أبي فراس الحمداني المعروفة باسم (الروميّات) وهي التي مطلعها: (يا حسرة ما أكاد أحملها)، وذلك بقراءتها في مستوياتها اللغوية المتعددة؛ باستخدام أدوات إجرائية تبدأ من تأمل الجزئيات اللغوية المكونة للنص الأدبي -وصفاً وتفكيكاً وتحليلاً- وصولاً إلى الدلالات الكبرى التي يحملها النص في سياقه الخاص. ويتأمّل البحث اختيارات الشاعر: الصوتية والتركيبة والدلالية التي أوصل عبرها رسالته ومعاناته للمتلقي الداخلي الذي وجّه إليه القصيدة، واستحثّه على بذل الجهد لإخراجه من الأسر والقيد.

---

* أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية، جامعة البترا.

** أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية جامعة البلقاء التطبيقية/ كلية السلط، المملكة الأردنية الهاشمية.

Text Rhetoric from A linguistical Perspective

Study in the levels of linguistic analysis in a poem for Abu Firas al-Hamdani

abstract

This research strives to highlight the eloquence of the text from a linguistical perspective through the reflection of the linguistic analysis levels, which requires linking the word with the meaning and signifier. The research is based on the methodology to systematically distinctive heritage in the Arab heritage, especially for "Abdul Qaher Jorjani" and "Hazem Al Qartajanni" which are a trend reinforced by special rhetorical, stylistic and linguistic studies of modern applications and varied extensions.

For analytical purposes, this research chose a very impressive poem of Abu Firas Al Hamdani poems (known as Romaat), which starts its opening lines by "Oh I Can't almost carry it", and then read it in the multi-linguistic levels; using procedural tools starting from the linguistic particles consisting of the text of literary - a description, dismantling and analysis - up to the major significance of the text in its context.

The research mediates the poet's acoustic, semantic and structure choices in which he delivers his message and his suffering to the recipient which he writes the poem for.

التمهيد

أبو فراس الحمْداني[1] هو الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي الربعي، ولد عام ٣٢٠هـ في الموصل لأم رومية، وتيتّم من جهة الأب في سن الثالثة بعدما قتل والده على يد عمه، فنشأ في مواطن الحمْدانيين في ظل ابن عمه وزوج أخته (عليّ) المعروف بـ(سيف الدولة الحمْداني)، حيث ربّاه وأدّبه وعلّمه الفروسية، عاش في أوج مجد حلب حيث كانت محطّ أنظار الكتّاب والفلاسفة واللغويين والشعراء، إلى جوار الحياة الحافلة بالحروب. قلّده سيف الدولة "مَنْبِج" و"حرّان" وأعمالهما؛ فكان عليه أن يتحمل مسؤولية مضاعفة، فمنبج حصن حصين لحلب، وعليه أن يدفع عنها هجمات القبائل المحيطة بها، وحملات الروم الغازية. ظل أبو فراس يعيش بين الحرب والشعر والجد والهزل إلى عام ٣٥١هـ، حيث كمنت له مفرزة بيزنطية تحت حصون "منبج" وهو عائد من الصيد، ليباغته الروم فيقع أسيراً بعد مقاومة، وينقاد إلى حصن "خرشنة"، لينقل بعدها إلى القسطنطينية، وفي أسره الذي دام بضع سنوات نظم أبو فراس قصائده (الروميّات) المشهورة.

---

(١) انظر: **ديوان أبي فراس الحمداني**، رواية ابن خالويه، تحقيق سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤، ص ٤_١٠. ومن المراجع الحديثة انظر في: عبدالجليل عبدالمهدي، أبو فراس الحمداني حياته وشعره، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨١. وكذلك: يوسف بكار، عصر أبي فراس الحمداني، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين، الكويت، ٢٠٠٠.

وقد قيل إن سيف الدولة الحمداني أبى أن يفك أسره مفرَداً، رغم إلحاحه ورجائه، رغبة أن يكون الفداء لأسرى المسلمين كافة[٢]، وتحرر أبو فراس في مبادلة تمَّتْ بين أسرى المسلمين وأسرى الروم: "ففي اليوم الأول من شهر رجب سنة ٣٥٥هـ، خرج أبو فراس بثلاثة آلاف أسير إلى خرشنة، ووصل إليها سيف الدولة بأسراه فدفع ستمئة ألف دينار رومية، وتم الفداء بعد أربع سنوات"[٣]. ومع ذلك تظل "مسألة أسر أبي فراس من المسائل المهمة في حياته وحياة الدولة الحمدانية معاً، وهي من المسائل الجدلية التي اختلف فيها القدماء وما زالت حتى الساعة، واختلاف المحدثين لا يخرج في إطاره عن اختلاف القدماء، بل هو امتداد له وانبجاس عنه"[٤]. ولكن هذا الخلاف على قدمه واستمراره لا يمس –في نظرنا– جوهر القضية ولا حقيقتها، وإنما يكاد ينحصر في الاختلاف حول سَنة الأسر وحول ملابساته وحول أسباب تأخر فداء أبي فراس وإطلاقه، وهي مسائل تاريخية مهمة، ولكنها لا تمسّ الجوهر المؤثر في شاعرية أبي فراس وما أنشأه من قصائد أرّخت تلك التجربة القاسية.

---

(٢) القاضي التنوخي، **نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**، طبعة مرغليوث، لندن، ١٩٢١، ص١١٠_١١٢. وقد عني يوسف بكار بهذه المسألة ورجّح تفسيراً لفؤاد أفرام البستاني ملخصه أن الحقبة التي أسر فيها أبو فراس لم تكن من العهود الزاهرة في بلاط حلب، فقد قوي الروم وتقدم جيشهم، حتى سقطت حلب أو كادت في أيديهم، فهي حقبة تراجع مقارنة مع ما سبقها قبل أسر أبي فراس. يضاف إلى ذلك اعتلال صحة سيف الدولة نفسه وقد انتهى ذلك بموته سنة ٣٥٦هـ بعيد افتداء الأسرى ومن بينهم أبو فراس. ومن الطبيعي أن هذه الصعوبات لم تكن تبلغ أبا فراس. انظر: يوسف بكار، عصر أبي فراس الحمداني، ص٧٤. عن فؤاد أفرام البستاني، أبو فراس الحمداني (الروائع)، ص(هـ، و).

(٣) **ديوان أبي فراس الحمداني**، تحقيق سامي الدهان، ص١٤ (من توطئة المحقق).

(٤) يوسف بكار، **عصر أبي فراس الحمداني**، ص٧١.

ومن تلك القصائد المميزة قصيدة مطلعها (يا حسرة ما أكاد أحملها) تتبدى فيها أحاسيس أبي فراس العالية وانفعالاته الصريحة بين الغضب والرجاء والعتب والتعاطف والمحبة، وقد نظم هذه القصيدة بوصفها رسالة إلى سيف الدولة، حين علم بعلّة أمه وكان مقيداً بخرشنة، وقد قيَّد البطارقةَ وهم من الروم المسجونين بميافارقين/ في حلب(٥).

قراءة القصيدة في مستوياتها اللغوية:

يُعد الإبلاغ/ الإخبار الوظيفة الأساسية للغة، فإذا حملت اللغةُ من الأبعاد الفنية والجمالية ما يعلو بها عن مستوى اللغة العادية، تضاعفت الوظيفة اللغوية وغدت إلى جوار دورها الإبلاغي/ الإخباري حاملةً لدور جمالي تأثيري.

ويعمل التحليل اللغوي على تفكيك النص -بوصفه ظاهرة لغوية- إلى العناصر الأساسية التي يتألف منها، حيث تنتمي الظاهرة اللغوية إلى مجموعة من المستويات التي تتوزع بين ما هو صوتي وتركيبي ودلالي، وجميعها تتصل في تكوينها، وتتلازم في إنتاج معناها، فيتحقق -عبر هذا التحليل- فهمُ النص فهماً عميقاً في جلّ أبعاده.

ففي **المستوى الصوتي** يمكن الوقوف عند **الإيقاع** في القصيدة حيث يشير إلى عدد من دلالاتها السطحية والعميقة، فيبدو صدى لمعناها، ويكشف الصراع داخل بنيتها، فهو ليس مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة متفق عليها، بل هو

---

(٥) إذ "لما طال الأمر على والدته، خرجت من منبج إلى حلب، وراسلت سيف الدولة، ووافق ذلك أن البطارقة قُيدوا بحلب، فقُيد أبو فراس بخرْشنة، ورأت الأمر قد عظُم فاعتلّت من الحسرة، فبلغ ذلك أبا فراس، فكتب إلى سيف الدولة" فكتب بهذه القصيدة. انظر: ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق سامي الدهان، الجزء الثاني، ص٣٢٩_٣٣٠.

نظام إشاري مركّب، يتألف من إشارات شعرية عديدة؛ أيقونية أو تصويرية متعددة الدلالات مكثّفة المعاني من ناحية، ولا تؤدي معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى(٦). ويؤكد شارل بالي أن: "ثمة إمكانيات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية. ونقصد بالمادة الصوتية كل ما يُحدث إحساسات عضلية سمعية وهي الأصوات المتميزة وما يتألف منها، وتعاقب الرنّات المختلفة للحركات والإيقاع والشدة وطول الأصوات والتكرار وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة، والسكنات... إلخ، هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لهذه القيم، ولكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية"(٧).

ويعد **المستوى التركيبي** عنصراً أساسياً في الظاهرة اللغوية، وفيه يتم نظم الكلام وتنضيده لتشكيل الخطاب الأدبي، ويعتني المستوى التركيبي بتركيب "الكلمات في الخطاب من مستويين؛ حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقياً على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضاً تتوزع غيابياً في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية"(٨). فالمستوى التركيبي يعمل على ربط وحدات النظام اللغوي وعناصره بعضها ببعض؛ حيث يبنى بذلك الكلام وتتضح به المعاني والدلالات.

---

(٦) انظر: د. سيد بحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٣٥، ١٣٦.

(٧) **علم الأسلوب وعلم اللغة العام**، مقالة لشارل بالي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة، شكري محمد عيان، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥، ص٣٢.

(٨) عبدالسلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٢، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢، ص٨٤.

وفي التراث العربي، وضع عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، خلاصة مهمة لما أنتجه التفكير العربي في سياق تناول تركيب الجملة وتأليفها مما يتمثل في (نظرية النظم)، يقول: "واعلم أنْ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا يُخَلّ بشيء منها، وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجه كل باب وفروقه..."(٩).

أما في **المستوى الدلالي**؛ فإن الدلالة التي نعبّر عنها بأداة اللغة، لا تنفصل عن اللغة التي تحملها، وإذا كان ميدان الدلالة هو اللغة، فإن ميادين الدرس اللغوي ستغدو ميادين للدرس الدلالي؛ فيمكننا التحدث عن الدلالة الصوتية، كما يمكننا التحدث عن الدلالة الصرفية، كما يمكننا التحدث عن الدلالة التركيبية التي هي جملة العلاقات بين المفاهيم في الجملة، وعن دلالة علاقات الجمل بعضها ببعض والتي تعدّ الرابط بين أجزاء الخطاب في الكلام، وبين أجزاء النص في الأدب(١٠). ففي الدلالة ندرس العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول وندرس المعنى **ومعنى المعنى** بتعبير الجرجاني.

وبشكل عام فإن المستويات اللغوية التي توظّف في تحليل النص، تعدّ أدوات إجرائية تربط بين **النص** بوصفه أدباً مؤكّدة أدبيته، وبين **اللغة** التي أُنتج النص بها، بحيث يتقاربان ويمتزجان ويتكاملان، بما يجعل الفصل بينهما أشبه بالفصل بين الجسد والروح.

---

(٩) عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١، ص٦٤.

(١٠) انظر: د. منذر عياشي، **اللسانيات والدلالة**، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦، ص٦١، ٦٢.

وفي الوقوف عند قصيدة أبي فراس الحمْداني أعمد إلى مواجهة القصيدة، ومحاولة الإفادة من أدوات التحليل على نحو يمكّن من وصف نص القصيدة وتقييم بنائها **من جهة**، ومن ثم محاولة تفسير بلاغتها عبر تجاوز النسق الجمالي الداخلي للقصيدة إلى وضعها في العالم -كما يرى إدوارد سعيد[١١]- من **جهة ثانية** فقصيدة الحمداني هذه على وجه التخصيص لا تستمد كينونتها من انتمائها إلى الشعر بوصفه جنساً أدبياً وحسب، أو من سياقها النصي الداخلي وإمكانياتها البلاغية واللغوية، بل من دنيويتها ووضعها في العالم؛ أي من وضعها في سياق ارتباطها بمنتجها أبي فراس -ابن الدولة الحمدانية أو إمارة بني حمْدان في حلب- وهو سياق ذو تداعيات مختلفة، أدى في ما أدى إليه تعرّض الشاعر للأسر، وما تبع ذلك من أحوال تكشف عنها القصيدة. فالسياق الدلالي الخارجي يتراءى بشكل جلي في القصيدة، ذلك أن "الدنيوية والظرفية ومنزلة النص كحدث له خصوصيته الحسية فضلاً عن احتماله التاريخي، أشياء كلها محط الاعتبار، بأنها مندمجة في النص، وأنها جزء لا يتجزأ من قدرة النص على إنتاج المعنى وتوصيله. وهذا يعني أن النص له موقع محدد يضع فيه القيود على المؤول وتأويله لا لأن الموقع مخبوء ضمن النص كسِرّ، بل على الأرجح لأن الموقع موجود على نفس مستوى الخصوصية السطحية كالموضوع النصي نفسه"[١٢].

---

(١١) انظر: إدوارد سعيد، **العالم والنص والناقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ترجمة عبدالكريم محفوظ، ٢٠٠٠، ص٣٤ وما بعدها. يقول إدوارد سعيد:"إن الشيء الأساسي هو أن النصوص لها طرق في الوجود بحيث أنها حتى في أسمى شكل لها تبقى دائماً فريسة الوقوع في شراك الظرف والزمان والمكان والمجتمع، وباختصار فهي في الدنيا ولذلك فإنها دنيوية" ص٣٤.

(١٢) إدوارد سعيد، **العالم والنص والناقد**، ص٣٩.

وفي بحثي هذا أجمع بين النص ومنتجه على نحو يشبه تعليق العمل الأدبي بصاحبه؛ على هدي من رؤية سبتزر الذي "يبحث عن روح الكاتب أو الشاعر في لغته، على ما تظهر في الخصائص التي يخرج فيها عن المعايير اللغوية الشائعة ويتجاوزها، بحيث يلوح منها الطريق التاريخي الذي يختطه، والتغير الطارئ عليه من روح العصر والثقافة في الصورة اللغوية الجديدة. ومن هذه الجهة كان البحث عنده من قبيل البحث السيكولوجي اللغوي، يتبلور معه المضمون الروحي في الصورة، فكأنه يرجع إلى ما يقتضيه مذهب كروتشه وكارل فوسلر من إيجاد العلاقة الوثيقة بين الإدراك الفطري وأحوال النفس من جهة، ثم الخصائص اللغوية للكاتب ومسلكه الروحي من جهة أخرى"(١٣).

واختيار قراءة هذه القصيدة من جوانبها: الصوتية والتركيبية والدلالية يلقي الضوء على ما في القصيدة من غنى إيقاعي وموسيقي، وما فيها من أساليب تركيبية وبلاغية، فضلاً عن الأبعاد الدلالية المحمّلة بالدراما العالية، والإيحاءات الإنسانية المؤثرة، ولعل الباحث في هذا النوع من القراءة يسعى إلى التقاط طريقة الشاعر في بناء قصيدته، وإلى إبراز الاختيارات اللغوية التي فضّلها من بين الأساليب اللغوية المتاحة أو الممكنة، وتأليفه بينها على نحو يجعل من تكرارها سمة بنائية لغوية في القصيدة. فالسمة اللغوية هي: "أية وحدة من وحدات نظام اللغة ككل، المعجمية منها والدلالية والقواعدية والصوتية والشكلية... فالتحليل اللغوي يتناول وصف السمات اللغوية وصفاً دقيقاً"(١٤).

---

(١٣) لطفي عبدالبديع، **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩، ص١٤٤.

(١٤) حسن غزالة، **الأسلوبية والتأويل والتعليم**، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ديسمبر ١٤١٩هـ-١٩٩٨، ص٥٩، ٦٠.

بناء القصيدة:

ونظراً للطبيعة الانفعالية الجوهرية للقصيدة فإن بناءها يرتكز على الدفقة العاطفية، ويمكن توزيع مواقف القصيدة أو موجاتها وفقاً لذلك الدفق الانفعالي، على النحو التالي:

أولاً: الوحدة الأولى: الأبيات من (١-١٤)

تشكل المدخل الدرامي، وهي أقرب إلى وحدة دلالية ابتدائية تحضر فيها شخصيات القصيدة كلها:

- الأبيات من (١-٥) صورة الأم الحزينة المتألمة
- الأبيات من (٦-٨) صوت الأم وكلامها
- الأبيات من (٩-١٠) صوت الشاعر يخاطب الركبان لمراسلة أمه
- الأبيات من (١١-١٤) صيغة الرسالة التي يحملها الشاعر للركبان

ثانياً: الوحدة الثانية: الأبيات من (١٥-٤٥)

تشكل وحدة دلالية ثانية؛ يتوجه الشاعر فيها بكليته إلى سيف الدولة في محاورة معه، ووصف، ونداء واستعطاف ورسم صورته الذاتية مقارنة مع صورة المخاطب (سيف الدولة).

ويمكن تمثيل بنية القصيدة وفق هذا التصور على النحو الآتي:

القصيدة

مدخل درامي	جوهر القصيدة (رسالة القصيدة)
١-١٤	١٥-٤٥

أولاً: المستوى الصوتي (phonetics level)

بنيت القصيدة على **بحر** (المنسرح)[١٥]، وهو بحر ثنائي التفعيلة يتألف من تفعيلتي: (مستفعلن مفعولات)، ويأتي على النحو التالي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

والمنسرح بحر غير مألوف الاستعمال، إذ قليلاً ما يستخدمه الشعراء؛ يقول إبراهيم أنيس: "حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه، ويخيل إلينا

(١٥) وقد سمي منسرحاً "لانسراحه وسهولته" وفق ما قال الخليل بن أحمد الفراهيدي (انظر: ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٥، الجزء الأول، ص١٣٦)، ولانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه. وقد وصفه حازم القرطاجني بالاضطراب والتقلقل: "أما المنسرح ففي اطّراد الكلام على بعضه اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً" (انظر: حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص١٦٨).

أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضاً، وإن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع"[١٦].

أما **قافية** القصيدة، فبنيت على حرف (اللام) الذي يعدّ رويّها، فهو يشترك في قوافي القصيدة كلها، ويتكرّر في أواخر أبياتها على مسافات ثابتة محققاً قيمة إيقاعية عالية خصوصاً مع ثبات مجيء اللام سابقة للهاء(هاء الوصل) في جميع القوافي، ومجيء المقطع الطويل (صوت الألف) الذي يمتد الصوت عند النطق به بما يتواءم مع دلالات القصيدة (أولها، معللها، تشعلها، تقلقلها، تمهلها...)، فهو من الحركات الطويلة التي يحتاج النطق بها زمناً أطول من نطق الحركات القصيرة، مما يعزّز نداء الشاعر المستمر بما في هذا النداء من ألم وتوجع وحنين[١٧]. ولعل هذا الوصل المفتوح (آ) يمتاز عند نطقه بانعدام "أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق"[١٨] فتُسمع من بعيد بوضوح أكثر مما يُسمع غيرها من الأصوات (كالضمة والكسرة)، مما ينسجم مع فكرة التنبيه والنداء وإبلاغ الرسالة والتأثير.

فتبدو القافية بمكوناتها (اللام تليها هاء الوصل ومن ثم ألف الإطلاق: لها) تعبيراً مؤثّراً عن ضيق وتعب ولهاث عالٍ لا يكف ولا يتوقف. إذ "يتخذ الفم عند النطق بالهاء وضعاً يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[١٩] التي

---

(١٦) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥، ص٩٤-٩٥.

(١٧) انظر: كمال بشر، **علم اللغة العام- الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة، ص٨٠.

(١٨) سعد مصلوح، **دراسة السمع والكلام**، ط١، علام الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٢١٣.

(١٩) إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص٨٨.

تحتاج إلى نفس عميق يشي بالتأوه. فاختيار الشاعر لهذه القافية يعد اختياراً مميزاً، فالهاء أيضاً "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"(٢٠). وقد أضفى تناثر حرف الهاء في القوافي، وفي حشو الأبيات: (أحملها، أحشاءها، الهموم، جاهدة، هل، لها، هذه، نعلها، أيسرها...) جناسات صوتية وإيقاعية حقّقت للقصيدة تماسكاً صوتياً ودلالياً بيّناً.

ويمكن أيضاً تأمل ألفاظ القوافي –على نحو مخصوص– لنجد أنها تتوزع بين أسماء وأفعال مضارعة، وقد بلغت القوافي الاسمية تسع عشرة قافية، وزادت عليها قافية الأفعال فبلغت ستاً وعشرين قافية. ولعل هذا التنويع يمثل بعض اختيارات الشاعر المرتبطة بما يأمل التعبير عنه، سواء بثبوتية الألم في الأسماء التي تخلو من الزمن، أو في دلالات الألم الواضحة التي تحملها الأفعال المضارعة المعبّرة عن زمن مستمر في الحاضر والمستقبل؛ إذ إن كلمة القافية بحدّ ذاتها، مَدْعاة لانتباه المتلقي كونها تنهي جملة/ بيتاً وتختمها بضربة إيقاعية واضحة.

ويمكن الخروج بمجموعة ملاحظات بتأمل توزيع كلمات القوافي بين الأسماء والأفعال:

أولاً: تغلب القوافي التي تنتمي إلى الأفعال المضارعة على تلك التي تنتمي إلى القوافي الأسماء، ما يشير إلى أن حال الشاعر تمور بالحركة والأحداث واقعاً ومجازاً وانفعالاً وأفكاراً، لا سكون ولا استقرار فيها، إلا الاستقرار في الألم والحزن.

ثانياً: دلالات معظم القوافي الأفعال تستبطن حالة من القلق والتوتر؛ ففيها الاشتعال والقلقلة والذهول والإقفال والبذل والزلزلة والجهل والإهمال...

(٢٠) إبراهيم أنيس، المرجع نفسه، ص٨٨.

ثالثاً: يتكرر الفعلان: أحملها/ يقفلها في أكثر من بيت واحد مع اختلاف طفيف في مرجعية الضمير (يحملها/ أحملها/ محملها)، (يقفلها/ تقفلها)، وفي التكرار تأكيد وتركيز على الدلالة التي يرمي إليها الشاعر.

رابعاً: تغلب صيغة التفضيل (أفعل) على القوافي الاسمية، فيما يؤكد المقارنة التي يقيمها الشاعر بين سيف الدولة وسواه، مثل: أطولها، أثقلها، أقتلها، أمثلها، أكملها، أجملها، أنولها، أفضلها.

ظواهر صوتية أخرى (الإيقاع الداخلي):

وبتأمل بعض الأبيات نجد بروزاً لحرف المدّ، حيث يقول:

يا حسرةً ما أكادُ أحمِلها، آخرُها مزعــجٌ، وأوّلُها

عليلــةٌ بالشــآم مفــردةٌ، باتَ بأيدي العدا مُعلّلُها

تُمسِك أحشاءَها على حُرَقٍ تُطفِئها والهمـومُ تُشعِلُها

وهو ما ينسحب على الأبيات الخمسة والأربعين على نحو لافت. حيث نجد تكراراً كمياً لوحدة صوتية هي صوت المد الذي يتألف من صامت وصائت طويل (ب –)، وخصوصاً الألف حيث يعدها ابن جني "أوسع حروف المدّ وألينها"[٢١]، وهي مقارنة مع حرفي الواو والياء "أمدّهن صوتاً، وأنداهن، وأشدهن إبعاداً وأنآهن"[٢٢]، ما يجعل القصيدة تحفل بإيقاع موح ومعبّر، تنسجم فيه ألف الإطلاق في القافية مع هذه الكثافة في المدّ في ثنايا الأبيات، فالقافية كما تقدّم تتجاوب مع أصوات اللين داخل الأبيات وتتناسق وتتعاضد مع الرغبة بالنداء أو

(٢١) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط٤، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥٧.

(٢٢) المرجع نفسه، ص١٥٧.

المخاطبة عن بعد، فلحرف المد وظيفة فنية صوتية تُنوِّع من النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة لمرونتها وسعة إمكانياتها الصوتية، مما يضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يحققه عادة اللحن الموسيقي، فكأن القصيدة برمتها صرخة استغاثة عالية تتماوج على لسان الشاعر (مرّة) يخاطب وينادي فيها أمه: (يا أمّتا هذه منازلنا... يا أمّتا هذه مواردنا)، أو ينادي سيف الدولة بشكل مباشر: (يا سيداً...، يا واسع الدار...، يا راكب الخيل...، يا منفق المال...)، وعلى لسان أمه (مرة ثانية) حيث يظهر صوتها تقول: (يا مَنْ رأى لي بحصن خرشنة... يا مَنْ رأى لي الدروب شامخة... يا مَنْ رأى لي القيود موثقة). وكأنما يحاول الشاعر أن يجد لهذا النداء صدى لدى سيف الدولة، فيتأثر لحاله ويسرع لإغاثته –بدل هذه المماطلة– ويفك أسره. ويعضد هذا المعنى ما سنلاحظه عند دراسة أسلوب النداء في المستوى التركيبي.

ثانيا: المستوى التركيبي (structure level)

يعد المستوى التركيبي أحد المستويات التي تتألف منها اللغة، ففيه يتم نظم الكلام وترتيبه لتشكيل الخطاب الأدبي، حيث يتوقف الدارس عند الخيارات التركيبية التي هيمنت على القصيدة، إذ "كل تركيب أسلوبي يتضمّن أبعاداً دلالية تخصّه، وأن أي تغيير في بنية التركيب... يكون بهدف ويتقصّده المنشِئ عن وعي وإدراك، ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفاً في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق، ويتطلبه السياق"[٢٣].

وفي المستوى التركيبي "تنشأ الدلالة التركيبية من ائتلاف العناصر الدلالية الجزئية (المصرِّفات والكلمات) بعضها مع بعض، ووضعها وفقاً للمناويل اللغوية المألوفة

(٢٣) نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، الجزء الأول، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧، ص١٧٢.

في اللغة. وتعد الجملة الوحدة الدلالية الكبرى، وعندما تستخدم الجملة في سياقٍ ما تصبح قولة، ونظراً لارتباط القولة بالسياق، فإن معناها أغنى من معنى الجملة. فإذا أريد دراسة القولة دراسة نحوية بمعزل عن الاعتبارات التخاطبية، فينبغي أن نقدر ما حذف منها حتى يمكن إرجاعها إلى منوال الجملة الذي تمثله تلك القولة"(٢٤).

نقيم في المستوى التركيبي علاقة بين علم النحو وعلم المعاني؛ فقد اعتبر السكاكي "العلاقة بين النحو والمعاني علاقة يتمم فيها الثاني الأول. وهو تصوّر يفترض ضرباً من العلاقة المبنية إما على الخطّية وإما على الاحتواء. ونقصد بالخطية أن يكون ما ينتج عن التحليل النحوي للقول مدخلاً يبدأ منه التحليل المعنوي على صورة تجعل مرحلة المعالجة النحوية سابقة زمنياً واعتبارياً لمرحلة المعالجة البلاغية المعنوية... أما الاحتواء فنقصد به أن يكون علم المعاني محتوياً لنتائج التحليل النحوي ما دام الجامع بين المعالجتين هو التركيب الذي ينظر النحوي في كيفيته وينظر البلاغي في خواصه"(٢٥).

ويمكن قراءة البنية التركيبية في قصيدة أبي فراس من ناحية بلاغية/ دلالية، ومن ناحية نحوية؛ فالجملة في العربية في جانبها البلاغي/ الدلالي تنقسم إلى جملة خبرية وأخرى إنشائية، والثانية منهما أي الإنشائية -وهي ما يهمنا هنا- تقترب من كونها شكلاً تواصلياً بين المرسل والمتلقي فهي لا تحمل خبراً يراد إبلاغه أو إيصاله أو نقله وإنما تحمل استفساراً أو توجيهاً وأمراً أو نهياً خصوصاً

(٢٤) د. محمد يونس علي، **المعنى وظلال المعنى: أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، ط٢، بيروت، ص٤١٩.

(٢٥) شكري المبخوت، **الاستدلال البلاغي**، ط١، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٦، ص٩٩.

منها ما ينتمي إلى الإنشاء الطلبي[٢٦]، وتهمّنا جملة الإنشاء الطلبي حين تخرج إلى معانٍ مجازية بلاغية ولا تحتفظ بدلالة وضعها الأساسية أو الحقيقية، بل تكتسب في ظلّ ما يرمي الشاعر إليه من تأثيرِ معانيَ مجازيةً تتوزّع بين استنهاض همة، وتعبير عن دهشة واستنكار ووجع وأنين.

أما الجملة في العربية من ناحية نحوية فتنقسم في الأصل إلى اسمية وفعلية، ولوحظ في القصيدة في بناء الجملة وتركيبها أن اختيارات الشاعر وقعت على الجمْلة الاسمية التي غلب ظهورها في متن الأبيات، على خلاف القوافي التي غلب ختامها بالأفعال قليلاً -كما بيّنا في المستوى الصوتي- إضافة إلى ذلك نجد بروزاً للجملة الشرطية.

وفيما يلي نتأمل المستوى التركيبي من ناحية إجرائية في: أسلوب النداء والاستفهام والجملة الشرطية، غير أننا سنعالج في أثنائها توظيف الشاعر لغيرها من الأساليب والجمل؛ كتركيب الإضافة والجمل الاسمية والجملة المعترضة والتقديم والتأخير، في محاولة للإشارة بأن الدلالة الكبرى للقصيدة هي نتاج تفاعل الأساليب مع بعضها، وتداخلها وتمازجها، وتعاضدها على نحو شمولي لا جزئي، فتحصيل الدلالة بأبعادها المختلفة لا يتأتى من تأمل أسلوب منفرد/ مستقل من الأساليب التركيبية.

---

(٢٦) من المعروف أن الجملة الإنشائية في اللغة العربية تنقسم إلى إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، والطلبي يتألف من النداء والاستفهام والأمر والنهي والتمني، بينما الإنشاء غير الطلبي فيشتمل على القسم والتعجب والمدح والذم، ولتفصيل ذلك يمكن النظر في: أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار إحياء التراث، بيروت، ص٧٥ وما بعدها.

أسلوب النداء:

يعني النداء "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مَناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء"(٢٧). ووفق تكرار هذا الأسلوب في قصيدة أبي فراس يمكن أن نعدّه ملمحاً بارزاً أو سمة تركيبية في القصيدة، إذ ورد في اثني عشر بيتاً، مما يشكّل أكثر من ربع أبيات القصيدة، ولم يستخدم من أدوات النداء إلا حرف النداء (يا)، فكان حضور هذه الأداة حضوراً مركزياً بلا منازع، و(يا) أداة نداء للبعيد، غير أن الشاعر استخدمها بمرونة عالية، فجعل البعيد قريباً، والقريب بعيداً في تنويع وثراء انفعالي ودلالي أغنى القصيدة وحمّلها تأثيرها الخاص ودلالاتها التي ابتعدت عن أصلها اللغوي التقريري، واقتربت من دلالات يفهمها المتلقي حين يقارب النص قراءة وتأملاً.

وتتوزع النداءات في شكلها الأوضح على ثلاث مناطق: صوت الأم وكلامها ومساءلتها الركبان عن ولدها، وقد أغنى هذا الصوتُ القصيدةَ ببعد درامي مؤثّر، ثم صوت الشاعر المأسور يخاطب الركبان، ثم يوجّه الخطاب لأمه، ثم توجيه الخطاب إلى سيف الدولة حتى آخر القصيدة حيث يأتي النداء متفرقاً في أبيات متباعدة أحياناً أو تعلو الدفقة الشعرية الندائية فتتوالى تراكيب النداء في أبيات متتابعة يفتتحها الشاعر بحرف النداء (يا).

وإلى جانب كثرة تردد تراكيب النداء في القصيدة، فإن افتتاح القصيدة بهذا الأسلوب أمر ذو دلالة في مطلع القصيدة:

يا حسرةً ما أكادُ أحملها آخرها مزعجٌ، وأولها!

فالمنادَى: (حسْرة)، ليس ذاتاً ولا إنساناً ينادَى على وجه الحقيقة، وإنما هو العدول الشعري من الحقيقة إلى المجاز، فالحسْرة معنى عاطفي، وحالة داخلية من حالات

(٢٧) أحمد الهاشمي، جواهر **البلاغة**، ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص١٠٥.

الشاعر، فهي في الداخل وليس الخارج، فالقارئ أو المتلقي منذ لحظة البداية مع صيغة من النداء المفارِق الذي يعبّر عن الألم الداخلي وعن وجع الشاعر، خصوصاً مع ما تلاها من نفي لإمكانية تحمّل هذه الحسرة (ما أكاد أحملها)، فكأنه يرى أن هناك حسْرة محتملة وأخرى غير محتملة، فهو مطلع يتناسب مع ما أراد الشاعر توصيفه من أحواله، وما أراد أن يقدمه من صورة لأمه المتألمة، وهو توصيف مفصّل في الأبيات الأولى بعد المطلع، حيث وزّع تفاصيل الصورة المؤثرة في خمسة أبيات، كان الخامس منها يصور الأم المتلهفة، التي تسائل الركبان عن أخبار ابنها الأسير، حيث تتلاحق نداءاتها على نحو تركيبي مخصوص:

تسألُ عنّا الركبانَ، جاهدةً بأدمع ما تكاد تُمهلها (البيت ٥)

يا مَنْ رأى لي بحِصنِ خَرْشَنةٍ أُسْدَ شَرىً، في القيودِ أرجلُها (البيت ٦)

يا مَنْ رأى لي الدروبَ شامخةً دون لقاءِ الحبيبِ أطوَلُها (البيت ٧)

يا مَنْ رأى لي القيودَ موثقةً على حبيبِ الفؤادِ أثقَلُها (البيت ٨)

نلحظ تكرار شكل بنائي واحد (يا + مَنْ + رأى + لي) يتألّف من أداة النداء (يا) يليها (مَنْ)، وهو اسم موصول بمعنى الذي، يؤتى به لربط الكلام ويستخدم للعاقل، يليه فعلٌ ماضٍ (رأى) يرتبط في صورته الأولى بالبصر والرؤية البصرية، ولعله يتعمّق في سياق القصيدة ليغدو عابراً للحواس الأخرى (سمع، أحسّ)، يليه (لي) وهي شبه جملة مؤلفة من جار ومجرور تعود على المخاطِب/المنادي/الأم. والتكرار بحد ذاته يشير إلى التأكيد والتشديد والإصرار والرغبة العميقة بمعرفة أي خبر عن الابن المأسور/أسد الشرى/الحبيب/حبيب الفؤاد، ويعطي طاقة صوتية إيقاعية مفعمة بالأنين، فهذا الاختيار الذي جاء على وجه مخصوص من الحروف والأفعال والأسماء يشي بحالة انفعالية عالية التأثير، فالحزين أو الموجوع يكرر عبارات بعينها علّ الألم يخفت ويخف.

تلي هذا التركيب نداءات متتالية يظهر فيها صوت الشاعر المأسور يخاطب أمه على النحو التالي:

يا أيهـا الراكبـانِ هـلْ لكما في حمْلِ نَجْوى يخفُّ مَحْمَلُها (البيت ٩)
قولا لها، إنْ وَعَتْ مقالَكُما، وإنَّ ذِكْـري لهـا لَيُذْهِـلُهـا (البيت ١٠)
يـا أمَّتـا، هــذه منازِلُنـا نتركُهـا تــارةً ونَنْــزِلُهــا (البيت ١١)
يـا أمَّتـا، هــذه مواردُنـا نعلُّهــا تــارةً، ونَنْــهَلُهـا (البيت ١٢)

ففي البيتين الأول والثاني من هذه الأبيات الثلاثة: يا أيها الراكبان... قولا لها...

نلاحظ اختيار الشاعر نداء راكبين اثنين، مستنداً إلى تراث أقدم في استيقاف الشعراء لصاحبين اثنين، فامرؤ القيس (ت٥٦٥م) يوقف صاحبيه ملتمساً مساندتهما في البكاء على الأطلال، في مطلع معلّقته المشهورة[٢٨]:

قِفا نبكِ مِنْ ذكرى حبيبٍ ومَنزِلِ بِسقْطِ اللِّوَى بيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ

ومالك بن الريب (ت٥٦هـ) يوقف صاحبيه، حين دنا موته وهو بعيد عن قومه وبلاده، في قوله[٢٩]:

فيا صاحبَيْ رَحْلي دَنا الموتُ فانزِلا برابيـــةٍ إنّي مُقيـم لَياليـا
أقيمـا عليَّ اليــومَ أو بعضَ ليلــةٍ ولا تُعجِلاني قدْ تبيَّن شانِيا

ويكرر الشاعر بعد أداة النداء المنادَى (أمَّتا) يليها جملة اسمية تبدأ باسم الإشارة (هذه)، (يا أمَّتا هذه...)، ويكرر استعمال هذا النمط مرتين في بيتين متتابعين، وفي المد المتأتي من ربط (أُمّ)، بالتاء والألف ما يؤكد وجع الشاعر وشوقه وحنينه لأمه التي تمثل الأمن والسكينة والوطن الذي بعدت شقته عنه.

---

(٢٨) بدوي طبانة، **معلّقات العرب**، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٧٤، ص١٠٤.

(٢٩) أبو علي القالي، **كتاب ذيل الأمالي والنوادر**، دار الجيل، ط٢، بيروت، ١٩٨٧، ص١٣٦.

ويلجأ الشاعر باختياره (يا أمتا)، إلى استعمال نادر في النداء وهو الجمع بين ياء المتكلم وتاء التأنيث المفتوحة؛ بالقول: يا أمتا، يا أبتا.

بل لعل النداء على هذا النحو يتجاوز الدلالة المألوفة من النداء إلى تصوير حالة من الندب والاستغاثة، يبحث فيها النادب عن خلاص ومخلّص يأخذ بيده وبيد من يندبه مما هما فيه، ففي زيادة التركيب: **من: يا أمّ إلى: يا أمتا**، زيادة في المعنى، فالشاعر يعبر فيه عن الحاجة إلى الأم وحاجة الأم له، فهي زيادة عاطفية مضاعفة تتناسب مع إحساسه الفادح بألم الأسر والحاجة إلى الأم والوطن، وحاجة أمه وموطنه إليه.

ثم يتوجه الشاعر بعد ذلك إلى مخاطبة سيف الدولة مستخدماً النداء في بدايات الأبيات:

يا سيداً، ما تُعَد مَكْرُمةً، إلا وفي راحتيهِ أَكْمَلُها (البيت ١٥)

يا واسعَ الدّارِ؛ كيف تُوسعُها؟ ونحن في صخرةٍ نُزَلْزِلُها (البيت ٢٩)

يا ناعمَ الثوبِ! كيف تُبدلُهُ؟ ثيابُنا الصُّوفُ ما نُبدِّلُها (البيت ٣٠)

يا راكبَ الخيلِ! لو بَصُرْتَ بنا، نحملُ أقيادَنا، ونثْقُلها! (البيت ٣١)

يا مُنفِقَ المالِ، لا يريدُ بهِ إلا المعالي التي يُؤثِّلُها (البيت ٤٣)

وعدا النداء الأول من هذه التراكيب الذي استخدم فيه الشاعر منادى نكرة غير مقصودة (يا سيّداً)، نلاحظ استخدامه للمنادى المضاف، حيث يسمي الشاعر المنادى (سيف الدولة) على التوالي بـ: (واسع الدار، ناعم الثوب، راكب الخيل، منفق المال)، في مضافات كلها اسم فاعل من الناحية الصرفية، وكلها في الدلالة تشي بالرخاء والراحة والدّعة، بالمقارنة مع حال الشاعر البائس التي يصرح بها حيناً ويلمح إليها حيناً آخر.

ويعتمد الشاعر على تركيب الإضافة -متداخلاً مع النداء أو مستقلاً عنه- بوصفه سبيلاً لتوليد المعنى والدلالة عن طريق الربط بين الألفاظ المتجاورة، وما تتيحه من نفاذ إلى التفاصيل والجزئيات التي لا تمنحها الكلمة المفردة أحياناً، وما تبنيه من علاقات غير متوقعة بين الأسماء، والإضافة كثيراً ما تعطي وصفاً دقيقاً لما يراد توصيفه، أو تحدِّد أو تخصص.

نلاحظ إذن أن موقف النداء موقف واضح في القصيدة، يعززه التماثل الصوتي المتأتّي من المقاطع الطويلة في الأبيات، مما يقدم إيقاعاً صوتياً وامتداداً بمقاطع مساوية للنداء، في محاولة لأن يُسمِعَ الشاعر صوته ويوصل رسالته.

أسلوب الاستفهام

يُعدُّ أسلوب الاستفهام في بُعده المجازي أسلوباً ثرياً للتعبير عن انفعالات متعددة، تنضاف إلى التعابير اللغوية الأخرى فتغني الدلالة التي يرمي إليها الشاعر، ذلك أن الاستفهام المجازي يعدل عن دلالة الرغبة بالقيام برد فعل أو إجابة من متلق مباشر، إلى حشد عواطف الدهشة والتعجب، أو الاستنكار والرفض، أو الوجع والحزن، أو الرجاء والالتماس والعتب، ولعل جل تعابير الاستفهام في القصيدة تنضوي تحت هذا الباب كما سنرى في القصيدة.

والاستفهام أو السؤال من "أكثر التراكيب اللغوية الفنية استدعاء للمثيرات عند المتلقي، فهو يمارس إثارة الدهشة الناجمة عن قطع رتابة التلقي المستكين، ورضوخ المتلقي لخمول وطأة استقبال التراكيب الجاهزة، ويمارس فعل المفاجأة التي تنتهك جمود التوقع لتنشأ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي عبر تركيب السؤال، ذلك الذي يجعل المتلقي فاعلاً أصيلاً في التجربة الإبداعية بما تتضمنه

من جدلية لا تزول بين المبدع والمتلقي"[٣٠]، فالاستفهام بحقّ أحد الأساليب التي تدخل في نطاق الدرس الأسلوبي، فإذا كان الاستفهام في معناه الأصلي معنى من المعاني يطلب فيه المرسل من المتلقي أو المتكلم من السامع أن يُعلِمه بما لم يكن معلوماً عنده من قبل[٣١]. فإنه يتأثر في كثير من الأحيان بالموقف والانفعال والمرسل والمتلقي بحيث تخرج دلالته عن التركيب ذاته ويكتسب منها دلالة جديدة مجازية بلاغية يتطلبها السياق.

وفي قصيدة أبي فراس يرد الاستفهام في سياق وصف حال أمه التي قلقل فراقه سكينتها، فغدت الطمأنينة أمراً بعيداً مرجوّاً ومأمولاً، ويأتي تعبير الاستفهام بـ(أين) هنا تعبيراً حاراً عن بعد ما تتمناه هذه الأم وتنتظره، وكأن (أين) هنا قريبة الدلالة من اسم الفعل (هيهات) الذي يأتي بمعنى (بَعُد).

إذا اطْمأنَّتْ _ وأينَ ؟ _ أو هدأتْ؛ عَنَّتْ لها ذِكرَى تُقَلْقِلُها (البيت ٤)

وباستخدام الشاعر تعبير الاستفهام (هل لكما)، يلتمس الشاعر من الراكبين العابرين باتجاه الوالدة أن يحملا لها ما يكنّه من حنين، عَلَّ بالها يسكن أو يهدأ:

يا أيها الراكبانِ، هلْ لكُما، في حَمْلِ نَجْوَى، يَخِفُّ مَحْمَلُها؟ (البيت ٩)

وفي سياق خطاب الشاعر لسيف الدولة، يستميل قلبه بذكر أمه التي جاءت الأمير مستجيرة، فلم يستجب لها، ويمكن ملاحظة ذلك في عدد من الأبيات التي جاءت في سياق خطابي واحد، وفي ترتيب متوالٍ أشبه بدفعة انفعالية وجدانية واحدة، ويمكن القول إن الاستفهام في مواطنه المتفرقة جاء بمعناه المجازي، أقرب إلى سبيل موارب للّوم والتعنيف والتقريع، وهو ما لا يستطيع الشاعر مواجهة سيف

---

(٣٠) عيد بلبع، أسلوبية السؤال: **رؤية في التنظير البلاغي**، دار الوفاء، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص٧٧.

(٣١) انظر: عبدالفتاح عثمان، **دراسات في المعاني والبديع**، مكتبة الناشر، حلوان، ١٩٨٢، ص٨٩.

الدولة به، ولا يحسن أن يصرّح به، بل الأجدى أن يوصله مستفهماً بأسلوب بلاغي موارب، لعل ذلك يقوّي رسالته الإنسانية وهي تسريع إطلاقه وفدائه يقول:

بأيّ عُذْرٍ، رَدَدْتَ والهةً عليكَ، دون الوَرَى مُعوَّلُها؟ (البيت ٢١)
جاءتكَ، تَمْتاحُ رَدَّ واحدِها، ينتظرُ الناسُ كيف تُقْفِلُها؟ (البيت ٢٢)
تلك المَوَدّاتُ، كيف تُهمِلُها؟ تلك المواعيدُ، كيف تُغفِلُها (البيت ٢٥)
تلك العقودُ، التي عَقَدتْ لنا، كيف وقد أُحكِمتْ تحلّلُها؟ (البيت ٢٦)
أرحامُنا منكَ: لِم تقطّعها ولم تزلْ، دائباً، توَصِّلُها؟ (البيت ٢٧)
أينَ المَعالي، التي عرفتَ بها، تقولها، دائماً، وتفعَلُها؟ (البيت ٢٨)
يا واسعَ الدارِ، كيف توسعُها؟ ونحن في صخرةٍ نُزلزِلُها! (البيت ٢٩)
يا ناعمَ الثوبِ، كيف تُبدلُه؟ ثيابُنا الصّوفُ ما نُبَدِّلُها! (البيت ٣٠)

ففي قوله:

بأيّ عذرٍ، رددتَ والهةً عليكَ، دون الورى مُعوَّلُها؟ (البيت ٢١)

نجد عتباً ربما يبلغ حدّ التقريع؛ إذ كيف يردّ الأميرُ طلبَ أمّ جاءته ترجو فكّ قيد ولدها واسترداد وحيدها، ولا يستجيب لها. فلا ينتظر الشاعر أن يقدم له الأمير أعذاراً لِما فعل، فليس من مألوف العادة أن يقدم الأعلى رتبة تبريراً للأدنى، ولذلك يخرج الاستفهام إلى معنى مجازي يفيد العتب، بهدف الضغط على الأمير وجدانياً ليتخذ عملاً أو فعلاً لمصلحة الشاعر الأسير. وهو ما يتأكد في قول الشاعر:

جاءتك، تَمْتاحُ ردَّ واحدِها ينتظر الناسُ كيف تُقفِلُها؟ (البيت ٢٢)

وكذلك في باقي الاستفهامات يبدي الشاعر استغرابه واستنكاره ودهشته من إهمال سيف الدولة لأمره، ونسيانه حبل المودة الذي كان يربطهما، والمواعيد التي ضربت بينهما، والصلات التي كانت تجمعهما كيف يفكها بعد أن كانت روابط متينة متماسكة، وكان من عهد سيف الدولة وصلها الدائم. يقول:

تلك المَوَدَّاتُ، كيفَ تُهْمِلُها؟ تلك المواعيدُ، كيف تُغفِلُها (البيت ٢٥)

تلك العقودُ، التي عقدْتَ لنا، كيف وقد أُحكمتْ تُحلّلُها؟ (البيت ٢٦)

أرحامُنا منكَ: لم تقطّعها ولم تزلْ، دائباً، توَصِلُها؟ (البيت ٢٧)

يكرر الشاعر أداة الاستفهام (كيف) التي تستخدم لتعيين الحال وتوضيحها، فتكرارها تأكيد على رغبة الشاعر بمعرفة دوافع سيف الدولة للتنكّر لما كان بينهما من مودات وعقود وصلات، كما يحقق التقديم والتأخير في هذه الأبيات دلالة الاستفهام؛ إذ يؤخر الجمل الاستفهامية التي يفترض تقديمها، ويقدم أسماء (بمثابة المبتدأ من الجمل الاسمية) تركز على دلالة المرحلة التي ارتبطت بكل ما هو جميل، وافتتح بعض هذه الجمل منها باسم الإشارة للبعيد (تلك)، في إشارة إلى أنها لم تعد قريبة وبما يُلمح إلى مقارنة بين ماضٍ مشرق وحاضر أليم. فالأصل في التركيب أن يقول: كيف تهمل تلك المودات؟ كيف تحلل تلك العقود؟ لِم تقطع أرحامنا منك؟ وهو بانزياحه التركيبي -عبر التقديم والتأخير- هذا يبرز حاجة نفسية في داخله، ويؤكد على مرحلة معينة من حياته، ويلقي الضوء عليها.

ويكرّر الشاعر استعمال أداة الاستفهام (كيف) في أبيات لاحقة يتداخل فيها الاستفهام مع النداء، مما يجعلها أداة مركزية، بل أداة مفتاحية في المستوى التركيبي الخاص بأسلوب الاستفهام في القصيدة، وهو يتّبع فيها نهج التقديم والتأخير أيضاً، فيقدّم جملة النداء، ما يشير إلى تركيزه هذه المرة على المنادى المخاطَب وهو سيف الدولة، وتأكيده على ضرورة تعيينه للحال الذي آل إليه، حيث يقول:

يا واسعَ الدار؛ كيف تُوسعُها؟! ونحنُ في صخرةٍ نُزلْزِلُها (البيت ٢٩)

يا ناعمَ الثوب، كيف تُبدلُهُ؟ ثيابُنا الصّوفُ ما نبدِّلُها (البيت ٣٠)

فهذان البيتان يبدآن بأداة النداء (يا) المَتْلوّ بمنادَى (اسم فاعل) يشير إلى رغد العيش الذي يحياه سيف الدولة بالمقارنة مع الشاعر الذي يعاني الضائقة، ويلبس

الأمير ناعم الثياب بينما يلبس الشاعر الصوف الخشن، يعزز ذلك كثافة الدلالات المتطابقة في البيت (ناعم الثوب/ ثيابنا الصوف، تُبدله/ ما نبدِّلها)، ويلي المنادَى في كلا البيتين استفهامٌ يبدأ بكيف، يحمّله الشاعر طاقة التعبير عن دهشته واستنكاره من رضى سيف الدولة برغد العيش وواسع البيوت بينما الشاعر يعيش في سجن يحاول أن يخرج منه، كما يضمّنه شكلاً من أشكال الاستعطاف.

وتتداخل النداءات بين استنكار ودهشة وعتب في كثير من الأبيات التي تحتوي على أسلوب الاستفهام؛ ينادي الشاعر طالباً التفات المنادَى ثم يستفهم منه عن شيء محمّلاً استفهامه معانيَ بلاغية إضافية، مما يجذب المتلقي ويتطلب حضوره ووعيه الدائمين لاستيعاب هذا النمط المتميز من التراكيب التي تؤجج الدلالة وتكثفها.

وفي البيتين السابقين تعود **الجملة الاسمية** للظهور في شطريهما الثاني، أيضاً في محاولة للوصف، مما يؤكد ركون الشاعر إلى الجملة الاسمية بما فيها من ثبات للزمن واختياره لها بوصفها نمطاً قادراً على التعبير عما في ذهنه من صور أساسية ترسم حالتيه الأولى زمن الحرية، والثانية زمن السجن والقيد، فتبدو الجملة الاسمية تركيباً لافتاً في القصيدة، خصوصاً الجملة الاسمية البسيطة المؤلّفة من مبتدأ وخبر، إذ لم يلحظ انتقال هذا الشكل البسيط ولم يتغير أو يتحوّر إلا في حالات قليلة، فيما يعبّر بهذا النمط الأساسي عن حالة استقرار للدلالة، وثبات على رؤية واحدة غير متغيرة دون حاجة إلى المواربة للإمساك بها، كأنما الشاعر يقيم ثلاثية تركيبية تجمع على نحو واضح بين **أسلوب النداء وأسلوب الاستفهام والجملة الاسمية.**

ومن المعروف أن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لوناً من الثبات"[٣٢]، فيلجأ الشاعر إليه عند مواقف الوصف، أو التوصيف والتثبيت. وينوع في الأسماء التي اختارها مبتدأ لجمله الاسمية؛ فمنها ما جاء اسم إشارة للقريب، خصوصاً عند حديثه عن الوطن بمنازله وموارده، فكأنما الأوطان -ولو بعدت الشقة بينها وبين أبنائها- تظل قريبة من القلب والوجدان، وذلك حين يقول بعد النداء بـ(يا أمّتا) مخففاً عن أمّهِ تقلّبَ أحواله، معاتباً فيها سيف الدولة:

يا أُمّتا، هذه منازلُنا نتركها تارةً، وننزِلُها (البيت ١١)

يا أُمّتا، هذه موارِدُنا نَعلُّها تارةً، ونَنْهلُها (البيت ١٢)

وفي نمط آخر يبدأ جملته الاسمية باسم الإشارة (تلك)، للبعيد في محاولة للتذكير بأشياء بعيدة كانت تربط بين الشاعر وسيف الدولة، فيستحضرها بقصد إثارة انفعاله ومعاتبته (كما في الأبيات ٢٥، ٢٦ المشار إليهما سابقاً).

ويستخدم الشاعر همزة الاستفهام في قوله:

أَيَنْبري دونكَ، الكرامُ لها وأنتَ قَمْقامُها، وأَحْمَلُها (البيت ٣٦)

فسيف الدولة هو المُستغاث به، وهو أوْلَى بفتح باب المكرمات. ويحتمل الاستفهام هنا أن يخرج إلى معنيين بلاغيين: فإما أن يخرج إلى معنى النفي؛ إذ ينفي أن يكون بمقدور مَن هم دون سيف الدولة الإفراج عن همه، وكشف غمته، وإما أن يخرج إلى معنى التقرير؛ ولعل التقرير هنا أبلغ في العتاب؛ لأن الشاعر يريد إدانة سيف الدولة، فمهما كان جوابه هو مدان بنظره؛ إذا كانت الإجابة (نعم) ففي هذا إهانة لسيف الدولة، وإذا كانت (لا) فماذا ينتظر!.

---

(٣٢) د. أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٥٣.

ويبدأ الشطر الثاني من هذا البيت (٣٦) بالضمير المنفصل للمخاطب المفرد (أنت) الذي يُشار به إلى سيف الدولة، مما يعزّز بروز واجهتين متقابلتين تمثل الأولى منهما سيف الدولة الذي يتمظهر في الضمير (أنت) وغيره من الضمائر المتصلة التي تشير إلى المخاطب، وتمثِّل الثانية منهما الشاعر الذي يتمظهر في الضمير المنفصل الذي يشير إلى المتكلم (نحن) [٣٣].

فيقيم الشاعر بما ورد من أنماط من التركيب جدلاً بين النداء والاستفهام بوصفهما ركنين متلازمين يوجب الأول منهما وجود الثاني، تنضاف إليهما الجمل الاسمية، ولعل ذلك يكون سبيلاً لوصول الرسالة التي أرادها الشاعر بتأثير نفسي وجمالي خاص.

ومن أنماط الاستفهام أيضاً استعمال الشاعر أداة الاستفهام (أين):

أين المعالي التي عرفتَ بها، تقولها دائماً، وتفعلُها؟ (البيت ٢٨)

فأداة الاستفهام (أين) ترد هنا على نحو من التودد والتقرب والمديح، فيشير إليه بكونه صاحب المكارم والمعالي، حيث عرف بأنه إذا قال فعل، ثم يكرر (أين) مرتين في البيت التالي، في تعبير حازم مبطّن عن نفاد صبره تجاه سيف الدولة، وتقريره بأنه أحق الناس بإعمال سيف الدولة سلطته لإنقاذه، يقول:

نحن أحقُّ الوَرَى برأْفَتِهِ، فأينَ عنّا؟ وأينَ مَعْدِلُها؟ (البيت ٤٢)

---

(٣٣) وتكثر الجمل من هذا النمط في متن القصيدة، ومن أمثلة ذلك الجمل الاسمية التي تبدأ بضمير المخاطب المنفصل (أنتَ)، تقابلها جمل اسمية تبدأ بضمير المتكلم المنفصل (نحن)، وفيها يمدح الشاعر سيف الدولة مديحاً صريحاً ويعلي من شأنه:

أنتَ سماءٌ، ونحن أنجمُها أنت بلادٌ، ونحن أجبلها (البيت ١٩)

أنت سحابٌ، ونحن وابله أنت يمينٌ، ونحن أنملها (البيت ٢٠)

نجد مما تقدم أن الاستفهام في هذه القصيدة حضر بوصفه تركيباً لغوياً منزاحاً عن المعتاد والمألوف، وعدل عن المعتاد من التراكيب، وقطع رتابة التلقي، ودفع إلى التفكير والتأمل في المعاني والدلالات الجديدة التي حملها في ظل سياق القصيدة وتركيبها.

الجملة الشرطية

للجملة الشرطية منزلة مهمة بين أنماط الجملة العربية، وتتميز بأنها "صيغة فعلية مستقلة تخالف باقي الصيغ في دلالة الفعل على الحدث والزمن، أما الفعل في جملة الشرط فهو غير تام الدلالة، لأن حدوثه معلّق، فجملة الشرط تقوم على تعليق وحدتين إسناديتين، وغالباً ما تكون الوحدة الأولى سبباً للثانية، أو مرتبطة بها... ولذلك تعد جملة الشرط صنفاً من أصناف قيود المركّبات في اللغة العربية؛ أي العلاقة التي تربط طرفي الشرط هي علاقة تقييدية، فما يسميه النحاة شرطاً هو في المعنى سبب لوجود الجزاء، فالشرط اللفظي هو سبب معنوي"(٣٤). وتقوم الجملة الشرطية على وجود أركان ثلاثة، هي: أداة الشرط التي تؤدي وظيفة الربط والتعليق، وفعل الشرط الذي يشكل ركناً معلّقاً عليه، وجواب الشرط وهو ركن معلّق (أي يترتب عليه الفعل). وتعد الجملة الشرطية جملة مستقلة، وإن تألّفت من جملتين تعتمد إحداهما على الأخرى لتغدو جملة واحدة، وهي ليست جزءاً من الجمل الإنشائية بأية حال، لذلك يأتي فعل الشرط فيها خبرياً.

ويلاحظ في قصيدة أبي فراس الحمْداني ظهور تمثيلات غير قليلة لأسلوب الشرط، فهو اختيار ينقل الجملة من البساطة إلى التركيب، ويجعل حصول أمر معين مرهوناً بحصول أمر آخر، وتحقُّق أمرٍ يتطلب التزام الشرط. فكل جملة

---

(٣٤) د. إبراهيم البب وهند سليم خيربك، الجملة الشرطية في شعر ابن الدمينة، **بحث منشور في مجلة تشرين**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣٢، العدد ١، ٢٠١٠، ص١٩٠.

شرطية تتكون من وحدتين لغويتين تتبع إحداهما الأخرى وتعتمد عليها، فالثانية هي خلاصة الأولى والنتيجة المترتبة عليها، وبالتالي يتوفّر الشرط على طاقات مفتوحة للقول، وعلى القابلية للتوسع الدلالي. والوظيفة الشرطية عند بعض الباحثين تعدّ "من ضمن القضايا الأسلوبية التي أثارت اهتمام الدَّرْسين النحوي والبلاغي في سياق الجمل المركبة"(٣٥)، فالجملة الشرطية أشبه بالجملة الإقناعية، لذا تستخدم بوصفها نوعاً أو أسلوباً من أساليب الحِجاج اللغوية في التراكيب البلاغية والنحوية التي يستعان بها في الخطاب، فالشقّ الأول منها يشكل تمهيداً وبسْطاً للرؤية المرغوب إيصالها، وركيزة لإقناع المتلقي. والشق الثاني يشكّل النتيجة التي بني عليها ذلك التمهيد، فاختيار الشاعر يغدو اختياراً متوائماً مع طبيعة الرسالة التي يريد إبلاغها، وتحقيق تأثيرها في المتلقّي.

وقد وظّف الشاعر من أسماء الشرط وأدواته: (إنْ، وإذا، ولو) حيث تلاها جميعها في التركيب فعلٌ ماضٍ، وقد دلّ الماضي فيها على المستقبل أي أشار إلى الاستمرارية، وليس الزمن المنقضي، ويمكن تأمّل توظيف الشاعر لأسماء الشرط وأدواته على النحو التالي:

استخدم الشاعر (إنْ) وهي من أسماء الشرط الجازمة، وليس له وظيفة نحوية في التركيب الشرطي إلا ربط طرفي الشرط، وتعليق أحدهما على الآخر، فهي دوماً على حالة واحدة لا تفارق المجازاة(٣٦). وقد استخدمها الشاعر في خمسة أبيات، ففي قوله:

قولا لها إنْ وَعتْ مقالَكما وإنّ ذِكري لها لَيُذْهِلُها: (البيت ١٠)

---

(٣٥) محمد كنّوني، اللغة الشعرية: **دراسة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٧، ص١٦٨.

(٣٦) انظر: د. إبراهيم البب وهند سليم خيربك، المرجع السابق، ص١٩١.

تأتي الجملة الشرطية في موقع الجملة المعترضة، بعد فعل الأمر (قولا)، والأمر موجّه إلى الراكبيْن ليحملا مقول القول (الرسالة) إلى والدة الشاعر في الأبيات الأربعة التالية، والاعتراض هنا بجملة شرطية يشير إلى مكنونات الشاعر النفسية، فيوضّحها، ويخصصها، وتتكرر الجمل المعترضة في مواقع كثيرة في القصيدة مما يجعل منها علامة في بنية القصيدة، وسبيلاً لكسر توقع المتلقي المنتظِر، فهنا يتوقع المتلقي أن تأتي أوامر الشاعر تباعاً بعد فعل الأمر (قولا)، حيث يحصل إبطاء في إرسال الأوامر بوقفة اعتراضية، تحمل شرطاً يعلَّق عليه جواب الشرط وهو الفعل المقدَّم (قولا)، فتغدو الجملة الشرطية على هذا النحو: (إنْ وعت مقالكما قولا لها وإن ذكري لها ليذهلها: يا أمتا هذه منازلنا... إلى آخر الأبيات الأربعة التالية)، حيث يلجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير، مؤكداً بتقديمه فعل جواب الشرط، على أهمية نقل رسالته والتشديد على ضمان وصولها لأمه إن اطمأنّ الراكبان (حاملا الرسالة) إلى وعْي أمه لهذه الرسالة، فكأن الشاعر يدرك حال أمه التي شاقها بُعده، وأمرضها، فغدت متعبة جسداً وعقلاً -إذ العقل موطن الإدراك- وبالتالي أصابه الريب من قدرتها على استقبال أخباره الحزينة، وفي ذلك ما يعمِّق دلالة الألم والأسى في هذه الأبيات.

وفي قوله:

إنَّ بني العَمّ لستَ تخلفهم؛ إنْ عادت الأسْدُ عادَ أشبلُها (البيت ١٨)

يلجأ إلى استخدام الفعل (عاد) مرتين بوصفه فعل شرط (معلّق عليه) مرة، وفعل جواب شرط (معلّق) ثانية، مؤكداً بذلك على دلالة العودة فاصلاً بين نوعيه باختلاف فاعلهما، ففاعل فعل الشرط هو (الأسْد) ويعود على سيف الدولة بوصفه صاحب السلطة الحرّ الذي يملك زمام الأمر، ويمتلك إمكانية فداء الشاعر، وفاعل جواب الشرط هو (أشبلها) في إحالة ذكية من الشاعر للإيهام بضعفه وتبعيته، فهو هنا مقيّد بلا سلطة، ولا يملك إمكانية تحرير نفسه، وفي الإتيان بالجملة الشرطية

على هذا النحو وفي الشطر الثاني بعد قوله: إنّ بني العم لست تخلفهم، المبدوء بحرف التوكيد (إنّ)، ونفي (الخلف) باستخدام (ليس) دعوة ذكية لاستنهاض حميّة سيف الدولة، وهمّته لتحريره بجامع العمومة والدم المشترك، وكأنما باستخدامه الشرط على هذا النحو من التركيب والاختيارات المعجمية يلزم ضمناً عودة الشبل بعودة الأسد إلى العرين.

أما في قوله:

إنْ كنتَ لمْ تبذلْ الفداءَ لها فلمْ أزلْ، في رضاكَ، أبذُلُها (البيت ٢٤)

فيأتي الشرط وجوابه على نحو تقابلي: (إن كنت لم تبذل، فلم أزل أبذلها)؛ فيغدو (البذل) هنا مركز المعنى ومراد التركيب الشرطي، فإن لم يبذل الأول (أي قصّر سيف الدولة عن الوصول بالبذل إلى غايته) فإن الثاني (الشاعر) سيواصل بذله، وهو شرط مركّب بدقة يصور الشاعرَ إنساناً معطاء، باذلاً الفداء، إيجابياً، لا يردّ على التقصير بالتقصير. ويتخفف الشاعر من حدّة العبارة، بإدخال شبه الجملة (في رضاك) في جواب الشرط على شكل الجملة المعترضة، منعاً لاستثارة غضب سيف الدولة، وهو مما يلمّح بمسايرة الشاعر لصاحبه وتوده له رغم غضبه وألمه الداخلي، وهو يحاول كسب جانبه رغبةً في نيل رضاه وبالتالي الاستجابة لمطلب فدائه. والشرط هنا لم يأت فيه جواب الشرط مسبباً عن فعل الشرط، بل مرتبطاً معه ارتباطاً تلازمياً.

وفي قوله: وأنتَ إنْ عَنَّ حادثٌ جَلَلٌ قلبُها المُرتجَى، وحُوَّلُها (البيت ٣٧)

يوظف الجملة الشرطية مرة أخرى على شكل الجملة المعترضة، بين جزأي الجملة الاسمية: المبتدأ (أنت)، والخبر (قلبها)، مستثمراً التقديم والتأخير، للتأكيد على مركزية حضور سيف الدولة الممثل بضمير المخاطب (أنت)، فإذا أعدنا ترتيب الجملة، تغدو على النحو: (إنْ عنَّ حادثٌ جَلَلٌ فأنت قلبها المرتجى)، فالشاعر يتلاعب في تراكيبه، ويجعل من جمله الشرطية جملاً مرنة، يحرّكها كيفما

شاء، فيقدم فيها ويؤخر، ما يجعلها في خدمة الدلالة، ويخرجها من مجرد التركيب النحوي على مستوى الجملة المفردة، لتبدو تركيباً حيوياً يتطلبه السياق ويتطلع إليه المعنى.

ويستخدم الشاعر (إذا) وهي من أدوات الشرط غير الجازمة، وتعد ظرفاً لما يستقبل من الزمان، وتتضمّن معنى الشرط، وتعمل على الربط بين جملتي الشرط وجوابه(٣٧). ففي قوله:

إذا اطمأنتْ _وأين؟_ أو هدأتْ عنَّتْ لها ذكرى تُقلقلُها (البيت ٤)

يكرر الشاعر أسلوب الفصل بين فعل الشرط وجواب الشرط، كما فعل في جمل شرطية متعددة، فهنا يلجأ لاستخدام أداة الاستفهام (أين؟) التي يحمّلها دلالة الاستبعاد، ويجعلها تفصل بين فعل الشرط (اطمأنت)، وجملة جواب الشرط التي تحمل دلالة مقابلة (عنّت لها ذكرى تقلقلها) فهو يستفيد من الشرط هنا لرسم صورة متقلّبة لحال أمه التي لا تستقر، بل تتأرجح بين طمأنينة وقلقلة مع تأكيده على أنّ الاطمئنان في حالة أمه غير متحقق على وجهه التام.

وفي مثالين من أنماط جمله الشرطية، تمتد جملة الشرط في بيتين متتابعين، يرد في الأول منهما فعل الشرط، ويأتي في الثاني جوابه، وفي هذا التوزيع تزداد المساحة التي يتمكن فيها الشاعر من تقديم صورة تفصيلية لسيف الدولة مستخدماً فيها ضمير الجماعة تمييزاً لذاته وتذكيراً بموقعها غير القابل للمحو أو التقليل، وما يتضمن ذلك من عتاب شديد للأمير في الوقت ذاته.

وفي المثال الأول يستخدم أداة الشرط (إذا):

إذا رأينا أولي الكرام بها يُضيعها، جاهداً، ويهمِلُها (البيت ٤٠)

لمْ يَبْقَ في الناس أمةً عرفتْ إلا وفضلُ الأمير يشمُلُها (البيت ٤١)

(٣٧) انظر: د. إبراهيم البب وهند سليم خيربك، المرجع نفسه، ص١٩٣.

وفي المثال الثاني، يستخدم أداة الشرط **(لو)** وهي من أدوات الشرط غير الجازمة، وتعدّ حرف امتناع لامتناع، أي امتناع الثاني لامتناع الأول، وتفيد تعليق الجواب على الشرط في الماضي[٣٨]. حيث يقول:

يا راكبَ الخيلِ، لو بَصُرْتَ بنا، نحملُ أقيادَنا، وننقُلُها (البيت ٣١)

رَأَيتَ في الضُرّ أَوجُهاً كَرُمَتْ فارَقَ فيكَ الجَمالَ أَجمَلُها (البيت ٣٢)

فـ(لو) هنا ستعمل في ظاهر الدلالة على نقض الشق الثاني من الجملة الشرطية، أي أن راكب الخيل (سيف الدولة) لن ينظر لحال الشاعر وبالتالي لن يرى وجهه الذي غدا بعد أَلَقِهِ شاحباً بائساً، ووفق ما نتوقع من أن الجمل الشرطية جاءت عند الشاعر حاملة لما يستقبل من الزمان، لا ما انقضى منه، فإن الشاعر هنا يلتمس من سيف الدولة أن يتلطّف فيبصر حالته التي آل إليها.

يلاحظ في الأسلوب الشرطي في الأبيات السابقة أنها جاءت أقرب إلى الارتباط التلازمي، إذ لم يكن جواب الشرط مسبباً عن الشرط أو متوقّفاً عليه، بل جاء ملازماً للشرط، وبالتالي فإن اختيار الشاعر لتركيب الشرط على هذا النحو كان محكوماً للسياق والظرف الذي صحب الشرط على مستوى النص بأجمعه، لا الجملة الواحدة، ويمكن القول إن جملة الشرط لم تأت في القصيدة محسّناً تركيبياً بقصد التنويع أو المصادفة، بل حضرت بوصفها ضرورة في السياق الدلالي، ولذلك عمقت المعنى، وأوصلت حدة الانفعال التي حملها الشاعر، فقد استوعبت تدفّقه الانفعالي، ونقلت جانباً من رسالته ومطالبه، فكانت جملة معقدة مركبة، عبرت عن الحالة المركبة لنفسية الشاعر، وموقفه من أسره، وانفعاله الشديد بما آل إليه أمره.

---

(٣٨) انظر: د. إبراهيم البب وهند سليم خيربك، المرجع نفسه، ص١٩٤.

ثالثاً: المستوى الدلالي (semantics level)

درسنا المستويات اللغوية المتعلقة بشكل النص/ مبناه (صوتاً وتركيباً) مع ما تحمله من دلالات جزئية على مستوى الأبيات، ولا بد من وقفة ملية عند المستوى الدلالي في القصيدة بوصفها نصاً واحداً متكاملاً؛ ذلك أن المبنى لا يمكن بأية حال أن ينفصل عن المعنى. وقد شدّد عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١هـ) على هذا التلازم، ومن ذلك قوله: "وكيف يتصوّر أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى، وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء نظرك؟ وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ على حدة، وذلك محال"(٣٩).

ومن المعروف أنّ "المفهوم الشائع للدلالة مصدره الدلالة المأخوذة من المعاجم، وهي في جوهرها تنصبّ على الكلمة باعتبارها وحدة للنظام اللغوي، والدلالة التي تعنينا هي دلالة الكلام الذي يتعاطاه القائلون والمخاطبون"(٤٠)، وكما لاحظنا فإن المعنى المعجمي لا ينفصل عن المعنى التركيبي أو النحوي أو الصوتي، لذا فإن دراستنا للمستوى الصوتي والتركيبي الآنفين لم ينفصلا عن إشارات إلى الدلالات التي انبثقت عن اختيارات الشاعر الصوتية والتركيبية، فالمعنى المعجمي هو مجموع المعنيين: المعجمي والتركيبي، أو المعجمي والصوتي، ومن المعروف أن المعجم الشعري يتجاوز الدلالات الأصلية أو الحقيقية التي وجدت في أصل اللغة (المعنى الأساسي) إلى دلالات مجازية مشتقّة من

---

(٣٩) عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١، ص٤٩_٥٠.

(٤٠) د. لطفي عبدالبديع، **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩، ص٧٦.

الجذر اللغوي ومنزاحة عنه لمتطلبات السياق (المعنى السياقي)، وبالتالي تحمل طاقات إيحائية يتم التقاطها من النظر الكلي للظواهر اللغوية مع بعضها، فالظواهر تترابط ولا تأتي منفصلة أو مستقلة؛ فالظواهر الصوتية تتكامل دلالاتها بتفاعلها مع الأساليب التركيبية المختلفة، وهذه بدورها تترابط مع وظيفتي الترادف والتضاد في المستوى الدلالي، واللتين تشكلان المحورين الأبرزين والسمتين البلاغيتين اللتين يمكن أن نرسم بهما اللوحة الدلالية لقصيدة الحمْداني. وقد ظهر الترادف بوضوح في القصيدة فحُملت الكثيرُ من الألفاظ معانيَ متشابهة أو متقاربة أو ذات صلة ببعضها مما يؤكد المعاني والدلالات التي رغب الشاعر في ترسيخها، محقّقة وقعاً خاصاً. كما ظهر التضاد بوضوح كذلك، فأورد الشاعر كثيراً من الكلمات التي برزت معانيها عند إيراده أضدادها، والضد يقوّي الصورة ويضاعف المعنى المراد.

التضاد:

تعد مسائل المطابقة والمقابلة، من أبرز المسائل التي دُرست في البلاغة العربية واستقرت في مباحث المحسّنات البديعية، ووقف عندها ابن حازم القرطاجني في منهاج البلغاء مبرزاً العلاقة بين اللفظ والمعنى قائلاً: "فإذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينها، فانظر مأخذاً يمكنك معه أن يكون المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة. فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر، فيكون من اقتران التماثل. أو مأخذاً فيه اقتران المعنى بما يناسبه، فيكون هذا من اقتران المناسبة. أو مأخذاً يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده؛ فيكون هذا مطابقة أو مقابلة"(٤١).

---

(٤١) حازم القرطاجني (ت٦٨٤)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ١٩٨١، شرح وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص١٤، ١٥.

وتنطوي القصيدة موضع درسنا على ثنائيات يقرن فيها الشاعر المعنى بمضاده باستخدام الطباق على وجه الخصوص؛ إذ بدت ظاهرة في قصيدته بما يجعلها ركيزة أساسية اختارها الشاعر لتقديم وجهين متقابلين يرسم من خلالهما صورتين: صورة الشاعر (المرسِل) وهي (صورة أسير مبعد مقيد)، وصورة الأمير (المتلقّي أو المرسَل إليه)، وهي (صورة سيف الدولة الحر المرفّه).

وتتناثر الكلمات التي تحمل معاني متعاكسة في معظم أبيات القصيدة، وأكثر مواضع الطباق ترد متقاربة في الشطر أو البيت الواحد، مما يجعل التضاد أكثر حدّة وتأثيراً، ويمكن رصد ذلك بما يظهر الطباق كاختيار واع من الشاعر يحمّله الصور المتعاكسة والمتخالفة والمتضادة. ويمكن تأمل أبيات مختارة تظهر فيها هذه الدلالات:

آخرها/ أولها (البيت ١): يا حسرةً ما أكادُ أحملُهـــا، آخرُهـــا مزعـــجٌ، وأوَّلُهـــا

تطفئها/ تشعلها (البيت ٣): تُمسِكُ أحشاءَها، على حُـرَقٍ تطفئُهـــا، والهمـــومُ تشعلُها

نتركها/ ننزلها (البيت ١١): يـــا أُمّتـــا، هـــذه منازِلُنـــا نـــتـــركُهـــا تـــارةً، وننـــزلُهـــا

أيسرها/ أقتلها (البيت ١٣): أســـلَمَنا قومُنـــا إلى نُـــوَبٍ أيسَرُها في القلـــوب أقتلُهـــا

تقولها/ تفعلها (البيت ٢٨): أين المعالي التي عرِفتَ بها، تقولُهـــا دائمـــاً، وتفعلُهـــا؟

تعرفها/ تجهلها (البيت ٣٣): قد أثَّرَ الدهـــرُ في محاسنها، تعرفهـــا تـــارةً ، وتجهلُهـــا

معلها/ يعللها (البيت ٣٤): فـــلا تَكِلْنا فيهـــا إلى أحـــدٍ مُعِلُّهـــا مُحسِـــنٌ يعلّلُهـــا

تظهر الأمثلة السابقة توظيف الشاعر أسلوب الطباق على نحو مخصوص، فقد ركز كل كلمتين بينهما علاقة طباق في أعجاز أبياته، تحضر الأولى في أول الشطر والثانية في آخره، أي في موقع القافية التي تعدّ نقطة تنبيهية بارزة في الشعر العربي. ومما يلفت في هذه الاستعمالات تقارب التراكيب الصرفية، وارتباطها جميعاً بضمير (ها) أي بصوتي الهاء والألف، كما توازنت في

مواقعها إذ جاءت على أبعاد متساوية مما حقق إيقاعية عالية انضافت إلى كثافة الدلالة وتأثيرها المأمول.

وتبدو هذه الطباقات طباقاتٍ تامةً، حادة غير متدرجة، ولا متداخلة، تصوّر بوضوح حالتين متقابلين محددتين لا ثالث لهما، أو حالة نفسية انفعالية مترددة متقلّبة متأرجحة بين وجهين متناقضين، فالحسرة التي يحملها الشاعر لا يكفّ ألمها، فإزعاجها مستمر في أولها وآخرها، والحرقة التي تملأ قلب أمّه إن أمسكت قليلاً، تعود الهموم إلى إشعالها ثانية، والأوطان تارة ينزل بها الشاعر، وتارة يبتعد عنها، وأبسط المصائب وأيسرها في قلب الشاعر هي أشدّها وأقتلها... إلخ، وهكذا تتناوب الحالات والمشاعر بين أمرين متضادّين، يعليان من صوت الأنين في القصيدة، ويشددان على صور محددة للشاعر وأمه وسيف الدولة.

ويعزّز الشاعر ما أشرنا إليه بحزمة ثانية من الطباقات، ولكن بترتيب مغاير أو مختلف عن اللون الأول، إذ لا يلتزم فيها ما التزم به من مواقع ورودها ومن توافق صيغها الصرفية. ومن هذه الأمثلة:

يأسها/ مؤملها (البيت ٢٣): سمحتَ مني بمهجةٍ كرمتْ أنتَ_على يأسها_ مؤمّلُها

أحكمت/ تحللها (البيت ٢٦): تلك العقودُ، التي عقدت لنا، كيف -وقد أُحكمتْ- تحلّلُها؟

عليلة/ معلل (البيت ٢): عليلةٌ، بالشآم مفردةٌ، بات، بأيدي العدا، مُعلّلُها

اطمأنت (هدأت)/ تقلقلها (البيت ٤): إذا اطمأنتْ _وأين؟_ أو هدأت؛ عنّتْ لها ذكرى تقلقلُها

ناعم الثوب/ ثيابنا الصوف (البيت ٣٠): يا ناعمَ الثوبِ كيف تُبدلُه؟ ثيابنا الصّوفُ ما نبدّلُها

فرضك/ نافلة (البيت ٤٥): لا يقبلُ اللهُ قبل فرضكَ ذا، نافلةً عندهُ تنفّلُها

فنجد الطباقات في الأبيات السابقة قد توزعت من غير انتظام بين الشطرين، كما اختلفت الكلمات التي تجمعها علاقة الطباق في بناها الصرفية: (فعل ماضٍ/ أحكمت، مع فعل مضارع/ تحللها) أو (صفة مشبهة/ عليل، مع اسم فاعل/ معلّلها) أو (مصدر/ فرضك، مع اسم فاعل/ نافلة)... وغيرها، كما جاء من الطباق ما ينطوي تحت طباق السلب: (تبدله/ ما نبدلها).

وقد تركّزت أكثر الطباقات لرسم مقارنة حادة بين حال الشاعر من جهة، وحال الأمير، مبرزاً الصورتين المتناقضتين اللتين تمثلان التضاد بين الأسر والحرية والذل والكرامة والحياة الرغدة والمعيشة القاسية... وجاء كل ذلك في تضاد معجمي قصدي أثرى القصيدة بعميق الدلالات، وأعلا التوتر فيها، وحقق الجذب والتشويق للمتلقي والتفاعل مع القصيدة ومحتواها الدرامي.

الترادف

حين يُدرس النص في مستواه الدلالي؛ فإن الاعتناء بالترادف يتجلّى بوصفه شكلاً من أشكال التكرار المعنوي الدلالي؛ إذ يتكرر المعنى أو ما يقاربه أو ينتمي إلى حقله مع الإتيان بلفظ جديد، ففي الترادف تدل ألفاظ أو كلمات عدة مختلفة على مسمّى واحد ودلالة واحدة(٤٢)، ويفسر الترادف وفق النص الذي يرد فيه، فهو محكوم به ويفهم في ظله.

ويرى الدكتور محمد يونس علي: "أننا كثيراً ما نستعمل دوالّ مختلفة لمدلول نظنه واحداً، ولا يعني ذلك أن هذه الدوال يمكن عدّها مترادفة، بل إن كلاً

---

(٤٢) انظر: الجرجاني، علي بن محمد الشريف (ت ٨١٦هـ)، **التعريفات**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٩، ص٢١٠. السيوطي، عبدالرحمن جلال الدين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق محمد جاد المولى وآخرين، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٨٧، ج١، ص٤٠٢ وما بعدها.

منها يعكس وجهة نظر معينة قد تخفي وراءها نية مبيتة... وهكذا تختلف الدوالّ دون اختلاف المدلول بحسب الظاهر، ولكن هذا كله من منطلق النظر إلى المدلول في واقع الأمر، أي في ما هو خارج اللغة، ولكن ما ينبغي أن ينظر إليه هو أن الاختلاف بين الدوال إنما يكون لاختلاف المدلولات في واقع الأمر، أي عندما تكون غير متوافقة في الخارج، أو لاختلاف نظرنا إليها وإن كانت واحدة في الخارج، ولذلك ينبغي لنا أن ننظر إلى الألفاظ إما على أنها تبين لنا الأشياء في ذاتها أو على أنها تبين لنا وجهة نظرنا إلى تلك الأشياء"(٤٣). وكذلك يربط د. صلاح الدين صالح حسنين الترادف بالدلالة، وهذا يعني: "عدم التطابق في مكونات المعنى؛ فقد تزيد مكونات المعنى لوحدة معجمية، وقد تقلّ مكونات المعنى في وحدة أخرى"(٤٤).

ويمكن تأمل الترادف بدرجاته المختلفة في هذه القصيدة من خلال الأمثلة التالية:

إذا اطمأنّتْ _وأينَ؟_ أو هدأتْ عَنَّتْ لها ذكرى تقلقلُها (البيت ٤)

يا مَنْ رأى لي الدروبَ شامخةً دون لقاء الحبيبِ أطولُها (البيت ٧)

لا تتيممْ، والماءُ تدركُهُ غيرُكَ يرضى الصُّغرى ويقبَلُها (البيت ١٧)

تلك المودّاتُ، كيف تهملُها تلك المواعيدُ، كيف تغفلُها (البيت ٢٥)

منكَ تردّى بالفضلِ أفضلُه؛ منك أفادَ النَّوالَ أنْوَلُها (البيت ٣٨)

إذا رأينا أولى الكرامِ بها يضيعها جاهداً، ويهملُه (البيت ٤٠)

---

(٤٣) د. محمد يونس علي، **المعنى وظلال المعنى: أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، ط٢، بيروت، ٢٠٠٧، ص٣٩.

(٤٤) د. صلاح الدين صالح حسنين، **الدلالة والنحو**، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٠١، ١٠٢.

حيث نلمس خيطاً دلالياً يتقارب ويتباعد –في معظمها– ضمن درجات معنوية متنوعة بين كل كلمتين مترادفتين؛ فالطمأنينة والهدوء ينتميان إلى بيئة نفسية واحدة، فتحيل كل منهما إلى الأخرى فيما يمكن تسميته بالترادف الإحالي، والشموخ ينطوي على علو وارتفاع مما يجعل كلمة (شامخة) تتقارب مع كلمة (أطولها) على نحو يشي بالترادف الإشاري، والرضى والقبول من سياق واحد يمكن اعتباره ترادفاً تاماً، وفي الإهمال والإغفال تلاق كبير في المعنى، ومثل ذلك يقال فيما بين الثنائيات التالية: بالفضل/ النوال، يضيعها/ يهملها. فالشاعر كأنما يتلمّس معنى محدداً عبر أزواج من الكلمات في كل مرة، فيكرر معنى موحّداً يحاول التعبير عنه ببدائل متتابعة لعله يقبض على ذلك المعنى أو يتأتى له التعبير عنه بأقصى درجات الدقة والقوة.

بين التضاد والترادف:

تنتمي الحقول الدلالية إلى العلاقات الرأسية الاستبدالية، حيث يمكن تأمل العلاقة بين الكلمة والكلمات التي تشترك معها في حقل دلالي معين، لتحديد المعنى الذي تحمله.

والحقول الدلالية تحقق انسجام النص، وتناغم دلالاته ومعانيه، ولا يمكن تشكيل الحقل الدلالي إلا بتحقق البعد الكمّي للألفاظ التي تنطوي تحت رؤية واحدة أو دلالة متقاربة شكلت معجماً خاصاً بذاكرة الشاعر، وبُعد كَيْفي تتضح عبره كيفية انتظام هذه الألفاظ في نسق لغوي اختاره الشاعر لإيصال دلالاته وتحقيق تأثيره.

ويعرّف أحمد مختار عمر الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي بأنه: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"(٤٥).

(٤٥) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ط٤، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٧٩.

وهي عملية توزيع وتصنيف يقوم على الدلالة المعجمية للكلمات، دون إغفال السياق عند دراسة هذه الكلمات. وعادة ما تكشف الحقول الدلالية عن وجوه الشبه والاختلاف بين الكلمات التي تنطوي تحت حقل دلالي واحد، كما تساعد على وضع محددات الاختيار التي يتطلبها المحمول في كل موضوع.

ويمكن تكوين صورة كلية/ شمولية تجمع التضاد والترادف على مستوى القصيدة كلها بشكل حقلين دلاليين معجميين متقابلين، على النحو التالي:

أولاً: حقل الألم والعذاب والتحسر والوجع والوحدة، وينطوي تحته الشاعر الأسير ووالدته:

أ_ **على مستوى المفردات:** حسرة/ عليلة/ مفردة/ حرق/ الهموم/ تقلقلها/ جاهدة/ بأدمع/ القيود (تكررت بضع مرات)/ أثقلها/ نُوَب/ أقتلها/ يأسها/ أقيادنا/ الضر/ مُعِلُّها/ يقفلها/ حادث...

ب_ **على مستوى العبارات والتراكيب:** ما أكاد أحملها/ آخرها مزعج وأولها/ بات بأيدي العدا معللها/ تمسك أحشاءها/ على حرق تطفئها/ الهموم تشعلها/ عنت لها ذكرى تقلقلها/ تسأل عنا الركبان جاهدة/ في القيود أرجلها/ أسلمنا قومنا إلى نوب/ أيسرها في القلوب أقتلها/ نحن في صخرة/ ثيابنا الصوف ما نبدلها/ نحمل أقيادنا وننقلها (وكل عبارة هنا ترسم لنا صورة مشهدية حركية بليغة مؤثّرة للألم والمعاناة).

ثانياً: حقل الراحة والنعيم والدعة، وينطوي تحته سيف الدولة التي وجهت إليه القصيدة/ الرسالة/ الاستغاثة: واسع الدار، ناعم الثوب، راكب الخيل، المُستغاث، أنت قمقامها، أحْمَلها، قلبها المرتجى، بالفضل أفضلها، أفاد النوال أنولها، الرجاء، فضل الأمير، منفق المال، مكرمة، باب مكرمة، أنت سماء، أنت بلاد، أنت سحاب، أنت يمين، مؤمَّل، المعالي، محسن، أولي الكرام، فضل الأمير...

والمتأمّل فيما احتواه هذان الحقلان الدلاليان من ألفاظ وتراكيب يلحظ بسهولة التقابل والتضاد في الحالين اللذين يمثلهما كل من أبي فراس الحمداني

الأسير وأمه من جانب، وسيف الدولة الحمداني من جانب آخر، ما يؤكد الصورة المتعاكسة التي قدمتها القصيدة لكل منهما بشكل تفصيلي، وما يضيء تلك البنى الأساسية التي تشكّل عليها النص الشعري برمّته.

الخاتمة

وقف هذا البحث عند دراسة أحد النصوص المهمة في الشعر العباسي، وهو نص قصيدة أبي فراس الحمداني في الأسر، ومطلعها: (يا حسرةً ما أكادُ أحملُها)، وهي من النصوص المركزية التي اشتهر بها أبو فراس، حيث جاءت محمّلة بدفقات شعورية مكثّفة اختزلت تجربة الأسر والسجن التي ذاق الشاعر مرارتها ومآسيها، فجاءت قصيدته أشبه برسالة إلى أمه، وإلى سيف الدولة الحمداني، واصفاً حالته البائسة وتطلعه إلى الحرية والانطلاق.

وتأسيساً على أهمية النص بُنيت أهمية البحث ذاته، فقد تكفَّل بتحليل النص من منظور لغوي، متأملاً في مستويات التحليل اللغوي الثلاثة: الصوتية والتركيبية والدلالية، نافذاً إلى جملة الملاحظ والتأملات والعلاقات التي شكلت عمود النص، بدءاً من ملاحظة الوحدات اللغوية الصغيرة وانتهاء إلى تبين الدلالات الكلية التي حملها النص.

والبحث على هذا النحو دراسة لغوية تطبيقية خالصة، تتفحص في اختيارات أبي فراس الصوتية والتركيبية والدلالية في سبيل تبين بلاغة القصيدة من منظور لغوي أسلوبي، تابع البحث تشكيل لقطاته وتفكيك جزئياته؛ ابتغاء الوفاء بحق الدراسة اللغوية التي تحيط بالنص الأدبي من أقطاره كافة، بما أفضى إلى إنارة الموقف العام الذي كان أبو فراس يتحرك فيه معبّراً عن معاناته، ومتواصلاً مع الأمير سيف الدولة من أجل افتدائه وتخليصه من الأسر الذي لم يعد يطيقه.

وقد اتبع البحث منهجاً علمياً قائماً على الملاحظة والرصد والموازنة والتعليل والتحليل، مما يحقق إطلالة جديدة على القصيدة في مستوييها الداخلي والخارجي تضمن مزيداً من التبصّر في جزئياتها وبنيتها الكلية.

وقد كشف البحث عن مجموعة مميزات تأسست عليها القصيدة في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية، حيث وجد الباحث أنها ساهمت في إعلاء

صوت المعاناة عند الشاعر وإيصال ندائه؛ لاستنهاض همة سيف الدولة لفدائه وتحريره. كما عكست صورة الأم المنكوبة، وبينت صوراً متقابلة تتأرجح بين الحرية والأسر، والنعيم والعذاب.

ولعل أبرز الملامح اللغوية التي كشفت عنها الدراسة:

أولاً: ارتكاز الشاعر في المستوى الصوتي على القافية وأصوات اللين؛ وأبرزها الألف التي تناسقت مع ألف الإطلاق الممتدة على قوافي القصيدة جميعها.

ثانياً: اعتماد الشاعر في المستوى التركيبي على بعض أنماط الجمل؛ كالجملة الشرطية، وعلى بعض الأساليب الإنشائية؛ ومن أهمها: أسلوبا النداء، والاستفهام البلاغيين؛ فضلاً عن التراكيب التي تناثرت في ثنايا القصيدة، كبروز الجملة الاسمية، والجملة المعترضة، وتراكيب الإضافة.

ثالثاً: اهتمام الشاعر في المستوى الدلالي بظاهرتي الترادف والطباق، وإثراؤه القصيدة بمعجم من الألفاظ والعبارات التي يمكن أن تنطوي بسهولة تحت حقلين هما: حقل الألفاظ الدالة على الراحة والدعة، وحقل الألفاظ الدالة على القيد والألم والتوجع.

وقد ساهمت هذه الملامح اللغوية جميعها في خلق التماسك والانسجام في القصيدة؛ حيث تناغمت على نحوٍ أوصل الدلالة وحقق التأثير.

ملحق بنص القصيدة[٤٦]:

١. يا حَسرَةً ما أَكادُ أَحمِلُـــــها آخِـــرُها مُزعِـــــجٌ وَأَوَّلُهـــا
٢. عَليلَـــةٌ بِالشَّـــآمِ مُفـــــرَدَةٌ باتَ بِأَيدي العِـــدى مُعَلَّلُهـــا
٣. تُمسِكُ أَحشاءَها عَلى حُـــرَقٍ تُطفِئُهـــا وَالهُمـــومُ تُشعِلُهـــا

---

[٤٦] _ ديوان أبي فراس الحمداني، (**رواية ابن خالويه**)، تحقيق سامي الدهان، الجزء الثاني، المعهد الفرنسي بدمشق، بيروت، ١٩٤٤، ص٣٣٠_٣٣٤.

٤. إذا اِطْمَأَنَّتْ وَأَينَ أَو هَـدَأَت عَنَّتْ لَهـا ذكـرى تُقَلقِلُهـا
٥. تَسأَلُ عَنّا الرُكبـانَ جاهِـدَةً بِأَدمُـعٍ ماتكـادُ تُمهِلُهـا
٦. يا مَن رَأى لي بِحِصنِ خِرشَنَةٍ أُسْدَ شَرىً في القُيـودِ أَرجُلُها
٧. يا مَن رَأى لي الدُروبَ شامِخَةً دونَ لِقاءِ الحَبيـبِ أَطوَلُهـا
٨. يا مَن رَأى لي القُيودَ موثَّقَـةً عَلى حَبيـبِ الفُـؤادِ أَثقَلُهـا
٩. يا أَيُّها الراكِبانِ هَـل لَكُمـا في حَمْلِ نَجْوى يَخِفُّ مَحمَلُها
١٠. قولا لَها إن وَعَـت مَقالَكُما وَإِنَّ ذِكـري لَهـا لَيُذهِلُهـا
١١. يا أُمَّتـا هَـذِهِ مَنازِلُنـا نَتركُهـا تـارَةً وَنَنـزِلُهـا
١٢. يا أُمَّتـا هَـذِهِ مَوارِدُنـا نَعُلُّهـا تـارَةً وَننهَلُهـا
١٣. أَسلَمَنا قَومُنـا إِلى نُـوَبٍ أَيسَرُها في القُلـوبِ أَقتَلُهـا
١٤. وَاستَبدَلوا بَعدَنا رِجـالَ وَغىً يَـوَدُّ أَدنى عُـلايَ أَمثَلُهـا
١٥. يا سَيِّداً ما تُعَـدُّ مَكرُمَـةٌ إِلّا وَفي راحَتَيـهِ أَكمَلُهـا
١٦. لَيسَتْ تَنالُ القُيودُ مِن قَدَمي وَفي اِتِّباعي رِضاكَ أَحمِلُهـا
١٧. لا تَتَيَمَّم وَالمـاءُ تُدرِكُـهُ غَيرُكَ يَرضى الصُغرى وَيَقبَلُها
١٨. إِنَّ بَني العَمِّ لَستَ تَخلُفُهُم إِن عادَتِ الأُسدُ عادَ أَشـبُلُها
١٩. أَنتَ سَماءٌ وَنَحنُ أَنجُمُهـا أَنتَ بِـلادٌ وَنَحـنُ أَجبُلُهـا
٢٠. أَنتَ سَحابٌ وَنَحنُ وابِلُـهُ أَنـتَ يَمينٌ وَنَحـنُ أَنمُلُهـا
٢١. بِأَيِّ عُـذرٍ رَدَدتَ والِهَـةً عَلَيـكَ دونَ الوَرى مُعَوَّلُهـا
٢٢. جاءَتكَ تَمتاحُ رَدَّ واحِدِهـا يَنتَظِـرُ الناسُ كَيفَ تُقفِلُهـا
٢٣. سَمَحتَ مِنّي بِمُهجَةٍ كَرُمَت أَنـتَ عَلى يَأسِـها مُؤَمِّلُهـا
٢٤. إِن كُنتَ لَم تَبذِلِ الفِداءَ لَها فَلَم أَزَل في رِضـاكَ أَبذِلُهـا
٢٥. تِلكَ المَوَدّاتُ كَيفَ تُهمِلُها تِلكَ المَواعيدُ كَيـفَ تُغفِلُهـا
٢٦. تِلكَ العُقودُ الَّتي عَقَدتَ لَنا كَيفَ وَقَد أُحكِمَـت تُحَلِّلُهـا

٢٧. أرحامُنا مِنكَ لِم تُقَطِّعُهـــا وَلَـــم تَزَل دائِبـــاً تُوَصِلُهـــا
٢٨. أَينَ المَعالي الَّتي عُرِفتَ بِها تَقولُهـــا دائِمـــاً وَتَفعَلُهـــا
٢٩. يا واسِعَ الدارِ كَيفَ توسعُها وَنَحـــنُ في صَخرَةٍ نُزَلزِلُهـــا
٣٠. يا ناعِمَ الثَوبِ كَيفَ تُبدِلُـــهُ ثِيابُنـــا الصـــوفُ مانُبَدِّلُهـــا
٣١. يا راكِبَ الخَيلِ لَو بَصُرتَ بِنا نَحمِـــلُ أَقيادُنـــا وَنَنقُلُهـــا
٣٢. رَأَيتَ في الضُرِّ أَوجُهاً كَرُمَت فـــارَقَ فيكَ الجَمالَ أَجمَلُهـــا
٣٣. قَد أَثَّرَ الدَهـــرُ في مَحاسِنِها تَعرِفُهـــا تـــارَةً وَتَجهَلُـــهـــا
٣٤. فَلا تَكِلنـــا فيهـــا إِلى أَحَـــدٍ مُعِلُّهـــا مُحسِـــناً يُعَلِّلُهـــا
٣٥. لا يَفتَحُ الناسُ بابَ مَكرُمَـــةٍ صاحِبُهـــا المُستَغاثُ يُقفِلُهـــا
٣٦. أَيَنبَري دونَكَ الكِـــرامُ لَهـــا وَأَنـــتَ قَمقامُهـــا وَأَحمَلُهـــا
٣٧. وَأَنتَ إِن عَـنَّ حادِثٌ جَلَـــلٌ قُلَّبُهـــا المُرتَـــجى وَحُوَّلُهـــا
٣٨. مِنكَ تَرَدّى بِالفَضلِ أَفضَلُهـــا مِنـــكَ أَفـــادَ النَوالَ أَنوَلُهـــا
٣٩. فَـــإِن سَأَلنا سِواكَ عارِفَـــةً فَبَعـــدَ قَطعِ الرَجـــاءِ نَسأَلُها
٤٠. إِذا رَأَينـا أَوْلَى الكِـرامِ بِهـــا يُضِيعُهـــا جاهِـــداً وَيُهمِلُهـــا
٤١. لَم يَبقَ في الناسِ أُمَّةٌ عُرِفَت إِلّا وَفَضـــلُ الأَميـــرِ يَشمَلُها
٤٢. نَحنُ أَحَقُّ الـــوَرى بِرَأفَتِـــهِ فَأَيـــنَ عَنّـــا وَأَيـــنَ مَعدِلُهـــا
٤٣. يا مُنفِقَ المـــالِ لا يُرِيدُ بِـــهِ إِلّا المَعـــالي الَّتـــي يُؤَثِّلُهـــا
٤٤. أَصبَحتَ تَشري مَكارِماً فُضُلاً فِداؤُنـــا قَد عَلِمْـــتَ أَفضَلُهـــا
٤٥. لايَقبَلُ اللهُ قَبـــلَ فَرضِـــكَ ذا نـــافِلَـــةً عِنـــدَهُ تُنَفِّـــلُهـــا

المصادر والمراجع

١. **ديوان أبي فراس الحمداني**، (رواية ابن خالويه)، تحقيق سامي الدهان، الجزء الثاني، المعهد الإفرنسي بدمشق، بيروت، ١٩٤٤.

٢. عبدالجليل عبدالمهدي، **أبو فراس الحمداني حياته وشعره**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨١.

٣. يوسف بكار، **عصر أبي فراس الحمداني**، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ٢٠٠٠.

٤. القاضي التنوخي، **نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**، طبعة مرغليوث، لندن، ١٩٢١.

٥. د. سيد بحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٦. **علم الأسلوب وعلم اللغة العام**، مقالة لشارل بالي، ضمن كتاب: **اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة**، شكري محمد عيان، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥.

٧. عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٢، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢.

٨. عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١.

٩. د. منذر عياشي، **اللسانيات والدلالة**، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦.

١٠. إدوارد سعيد، **العالم والنص والناقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ترجمة عبد الكريم محفوظ، ٢٠٠٠.

١١. لطفي عبدالبديع، **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩.

١٢. حسن غزالة، **الأسلوبية والتأويل والتعليم**، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ديسمبر ١٩٩٨، ١٤١٩هـ.

١٣. ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٥.

١٤. حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١.

١٥. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥.

١٦. كمال بشر، **علم اللغة العام – الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة.

١٧. سعد مصلوح، **دراسة السمع والكلام**، ط١، علام الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٨. إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩.

١٩. ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط٤، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠.

٢٠. نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧.

٢١. د. محمد يونس علي، **المعنى وظلال المعنى**: أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط٢، بيروت.

٢٢. شكري المبخوت، **الاستدلال البلاغي**، ط١، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٦.

٢٣. أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار إحياء التراث، بيروت.

٢٤. بدوي طبانة، **معلّقات العرب**، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٧٤.

٢٥. أبو علي القالي، **كتاب ذيل الأمالي والنوادر**، دار الجيل، ط٢، بيروت، ١٩٨٧.

٢٦. عيد بلبع، أسلوبية السؤال: **رؤية في التنظير البلاغي**، دار الوفاء، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

٢٧. عبدالفتاح عثمان، **دراسات في المعاني والبديع**، مكتبة الناشر، حلوان، ١٩٨٢.

٢٨. د. أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٩. د. إبراهيم البب وهند سليم خيربك، **الجملة الشرطية في شعر ابن الدمينة**، بحث منشور في مجلة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣٢، العدد ١، ٢٠١٠.

٣٠. محمد كنّوني، **اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٧.

٣١. عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا**، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١.

٣٢. د. لطفي عبدالبديع، **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩.

٣٣. حازم القرطاجني (ت٦٨٤)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ١٩٨١، شرح وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١.

٣٤. الجرجاني، علي بن محمد الشريف (ت٨١٦هـ)، **التعريفات**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٩.

٣٥. السيوطي، عبدالرحمن جلال الدين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق محمد جاد المولى وآخرين، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٨٧، ج١.

٣٦. د. محمد يونس علي، **المعنى وظلال المعنى: أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، ط٢، بيروت، ٢٠٠٧.

٣٧. د. صلاح الدين صالح حسنين، **الدلالة والنحو**، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥.

٣٨. أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ط٤، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣.

35. Al-Sayouti, Abdul Rahman Jalal Al-Deen, Al-Mozher in Linguistics and their Types, verified by Muhammad Jad Al-Mawla et al., Al-Asriyyah Library, Sidon – Beirut, 1987, Part 1.
36. Dr. Muhammad Younis Ali, Meanings and their Shadows: Semantics Systems in the Arabic Language, Dar Al-Madar Al-Islamy, 2nd Edition, Beirut, 2007.
37. Dr. Salah Al-Deen Hasanein, Semantics and Syntax, Al-Adaab Library, 1st Edition, Cairo, 2005.
38. Ahmad Mokhtar Omar, Semantics, 4th Edition, Alam Al-Kotob, Cairo, 1993.

28. Dr. Ahmad Darweesh, Studying Styles between Contemporaneity and Heritage, Dar Al-Ghareeb, Cairo, 1998.
29. Dr. Ibrahim Al-Bab and Hind Saleem Kheirbek, Conditional Sentences in Ibn Al-Dumainah's Poetry, a research published in Tishreen Magazine, Faculty of Arts and Humanities, volume 32, 1st edition, 2010.
30. Muhammad Kannouni, Poetic Language: A Study of Hameed Sa'eed's Poetry, The General House of Cultural Affairs, 1st Edition, Baghdad, 1997.
31. Abdul QaherAl-Jarjani, Proofs of Miracles, correction and comments of Muhammad Rasheed Rida, Dar Al-Ma'refah, Beirut, 1981.
32. Lutfi Abdul Badee', Linguistic Composition of Literature, Al-Marreekh for Publishing, Riyadh, 1989.
33. Hazem Al-Qartajni (died 684 Hijri), "Minhaj Al-Bulagha' wa-Siraj Al-Odaba'", 1981, interpreted and verified by MuhammadAl-Habeeb bin Khawjah, Dar Al-Gharb Al-Islamy, Beirut.
34. Al-Jarjani, Ali bin MuhammadAl-Shareef (died 816 Hijri), Definitions, Lebanon Library, Beirut, 1969.

18. Ibrahim Anees, Linguistic Sounds, 5th Edition, The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, 1979.
19. Ibn Jana, Abu Al-Fateh Othman (died 392 Hijri), Properties, verified by Muhammad Ali Al-Najjar, 4th Edition, The General House of Cultural Affairs, Baghdad, 1990.
20. Noor Al-Deen AL-Sod, Stylistics and Speech Analysis, Dar Homa, Algeria, 1997.
21. Dr. Muhammad Younis Ali, Meanings and their Shadows: Semantics Systems in the Arabic Language, Dar Al-Madar Al-Islamy, 2ndEdition, Beirut.
22. Shukri Al-Mabkhout, Rhetorical Reasoning, 1st Edition, Dar Al-Ma'refah for Publishing, Tunisia, 2006.
23. Ahmad Al-Hashemi, "Jawaher Al-Balaghah fyAl-Maany Al-Bayan Wal-Badee'", Dar Ehya' Al-Torath, Beirut.
24. Badawi Tabanah, Arab Mu'allaqat, Dar Al-Thaqafah, 3rd Edition, Beirut, 1974.
25. Abu Ali Al-Qali, "Thayl Al-Amali Wal-Nawader", Dar Al-Jeel, 2nd Edition, Beirut, 1987.
26. Eid Balba', Questions Stylistics: A Vision in Rhetorical Theorization, Dar Al-Wafa, Cairo, 1st Edition, 1999.
27. Abdul Fattah Othman, Studies of Al-Ma'ani and Al-Badee', Al-Nasher Library, Helwan, 1982.

9. Dr. Monther Ayashi, Linguistics and Semantics, 1st edition, Markaz Al-Inma' Al-Hadari, Aleppo, 1996.
10. Edward Sa'eed, The Scientist, Text and Critic; Publications of the Arab Writers Union, Translation of Abdul Kareem Mahfouth, 2000.
11. Lutfi Abdul Badee', Linguistic Composition of Literature, Al-Marreekh for Publishing, Riyadh, 1989.
12. Hassan Ghazaleh, Stylistics, Interpretation and Education, Kitab Al-Riyadh Series, Al-Yamamah Press Est., December 1998, 1419 (Hijri).
13. Ibn Rasheek Al-Qairawani (546 Hijri), Al-Omdah in Creating Poetry and Critiquing it, verified by Muhammad Mohye Al-Deen Abdul Hameed, Al-Saadah Press, Egypt, 1955.
14. Hazem Al-Qartajni (684 Hijri), "Minhaj Al-Bulagha' wa-Siraj Al-Odaba'", verified by Muhammad Al-Habeeb bin Khawjah, Dar Al-Gharb Al-Islamy, Beirut, 1981.
15. Ibrahim Anees, Music of Poetry, 3rd Edition, the Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, 1975.
16. Kamal Bisher, General Linguistics – Arabic Sounds, Al-Shabab Library, Cairo.
17. Saad Maslouh, Studying Hearing and Speech, 1st Edition, Alam Al-Kotob, Cairo, 2000.

Refernces

1. Diwan Abu Firas Al-Hamdani, (narration of Ibn Khalaweih), verified by Sami Al-Dahhan, Part 2, The French Institute in Damascus, Beirut, 1944.
2. Abdul Jaleel Abdul Mahdi, Abu Firas Al-Hamdani: His Life and Poetry, Al-Aqsa Library, Amman, 1981.
3. Yusuf Bakkar, Abu Firas Al-Hamadani's Era, Abdul Aziz Saud Al-Babteen Institute, Kuwait, 2000.
4. Al-Qadi Al-Tnoukhi, "Nishwar Al-Mohadarah wa-Akhbar Al-Mothakarah", Margoliouth Edition, London, 1921.
5. Dr. Sayyed Bahrawi, Arabic Prosody and Arabic Poetry Rhythm, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1993.
6. Stylistics and General Linguistics, an article by Charles Bali, within the book: Trends of Stylistic Research: Stylistic Studies, Selection, Translation and Addition; Shukri Muhammad Ayyan, Dar El-Uloom for Publishing & Distribution, Riyadh, 1985.
7. Abdul Salam Al-Musdi, Stylistics and Style, 2nd Edition, Al-Dar Al-Arabiyyah for Books, Tunisia, 1982.
8. Abdul QaherAl-Jarjani, Proofs of Miracles, correction and comments of Muhammad Rasheed Rida, Dar Al-Ma'refah, Beirut, 1981.