



الجمهورية العربية السورية  
وزارة التعليم العالي  
جامعة البعث  
كلية الآداب والعلوم الإنسانية  
قسم اللغة العربية

# الشَّعْرِيَّةُ وَالسَّرْدِيَّةُ فِي شِعْرِ الْمَدْرَسَةِ الْأَوْسَىةِ

أطروحة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها  
بإختصاص الدراسات الأدبيّة

إعداد

**عمرزكي سمسم**

إشراف

**أ.د. سمير الديوب**

1444هـ/2022م



قُدِّمَتْ هذه الرِّسالةُ استكمالاً لمتطلَّباتِ نيلِ درجةِ الدُّكتوراهِ في اللُّغةِ العربيَّةِ وآدابِها باختصاصِ  
الدُّراساتِ الأدبيَّةِ في قسمِ اللُّغةِ العربيَّةِ في كَلِئَةِ الآدابِ والعلومِ الإنسانيَّةِ بجامعةِ البعثِ.

المرشَّح

عمر زكي سمسم

This thesis submitted for a PhD degree of Arabic language and literature  
‘Literary Studies in Arabic language Department in the faculty of Arts and  
Humanities‘ Al-Baath University.

**Candidate**

**Omar Zaki Smsom**



## تصريح

أُصْرِحُ بأنَّ هذا البحثَ (الشَّعْرِيَّةُ والسَّرْدِيَّةُ فِي شِعْرِ الْمَدْرَسَةِ الْأَوْسِيَّةِ) لم يُسَبِّقْ أَنْ قُبِلَ لِلْحَصُولِ عَلَى أَيَّةِ شَهَادَةٍ، وَلَا هُوَ مُقَدَّمٌ حَالِيًّا لِلْحَصُولِ عَلَى شَهَادَةٍ أُخْرَى.

التَّارِيخُ:     /     / 2022م

المرشَّح

عمر زكي سمسم

## DECLARATION

It is here by declared that this research: **(Poetics and Prose in Al-Awsi School Poetry)** Has not already been accepted for any degree and it is not being submitted concurrently for any other degree.

**Candidate**

**Omar Zaki Smsom**



## شهادة

نشهدُ بأنَّ العملَ الموصوفَ في هذه الرسالةِ هو نتيجةُ بحثٍ علميٍّ قامَ به المرشَّحُ **عمر زكي سمسم** تحت إشرافِ الأستاذةِ الدكتوراةِ **سمر الديوب** في قسمِ اللُّغةِ العربيَّةِ من كَلِيَّةِ الآدابِ والعلومِ الإنسانيَّةِ في جامعةِ البعثِ وأيُّ رجوعٍ إلى بحثٍ آخرٍ في هذا الموضوعِ موثَّقٌ في النَّصِّ.

التَّاريخ: / / 2021م

المشرف

أ. د. سمر الديوب

المرشَّح

عمر زكي سمسم

## CERTIFICATE

We certify that this work described in this thesis is the result of the Candidate **Omar Zaki Smsom** own investigation under the supervision of prof : **Samar Al -Dayyoub** In the department of Arabic, and any reference to other researches has been duly acknowledged in the text .

Candidate

**Omar Zaki Smsom**

Achieved by

**prof. Samar Al -Dayyoub**





نُوقِشَتْ هذه الأطروحة بتاريخ / / 2022م

وأُجيزَتْ من قِبَل لجنة المناقشة والحُكم المؤلفة من السادة:

التوقيع

الاختصاص

الاسم

أ. د. فاروق اسليم - اختصاص الأدب الجاهلي

أ. د. أحمد علي محمد - اختصاص الأدب العباسي

أ. د. سمر الدّيوب - اختصاص الأدب الإسلامي

أ. د. م. أحمد الحسن - اختصاص النقد العربي الحديث

أ. د. م. منار العيسى - اختصاص الأدب الجاهلي



# إِهْدَاء

إلى والديّ اللذين أشعلا روحيهما لينيرا لي الطريق . .

فسعيتُ فيه للعلم . .

إلى إخوتي رمز العطاء والمحبة . .

إليكم جميعاً . . اعتزازاً وإجلالاً ووفاءً وتقديرًا



## ملخص البحث

ننظر في هذا البحث إلى النصّ الشعري التراثي نظرةً حداثيّة تكشفُ المكامنَ الجماليّةَ فيه، وتظهر انفتاحه على تطور النظريات النقدية والبلاغية الحديثة، مُعتمدين إبرازَ ظاهرة التجاور بين الخطابين الشعري والسرد في بناء القصيدة الأوسيّة، إذ إنّ مصطلح الشعرية ما يزال يثيرُ جدلاً واسعاً في الدراسات الأدبيّة والنقدية بسبب تعدّد التعريفات التي وضعها النقاد لها على اختلاف مشاربهم، فلاحظنا تطوُّراً واضحاً لمفهوم الشعرية عند النقاد المحدثين عمّا كان عليه عند القدماء، كما أننا حاولنا تعقب أثر السرد في الخطاب الشعري بهدف تأكيد الفكرة التي بُنيَ البحث عليها من جهة، وتأكيد فكرة أنّ الخطاب السردى مكوّنٌ أساسيٌّ من مكوّنات الشعر العربيّ، والأوسيّ بخاصّة من جهة أخرى. واخترنا تطبيقَ هذه الدراسة (الشعرية والسردية) في شعر مدرسة شعرية وسمت بـ (المدرسة الأوسية)، إذ شكّلت هذه المدرسة ظاهرة فريدة في الشعر العربي القديم، لما عُرف عن شعرائها من تنقيح شعرهم، وعناية بألفاظه وتراكيبه وصوره، وحنكة وبراعة فنيّة في البوح عن مقاصدهم، وتعدّد للأساليب التي استخدموها في نسج شعرهم، وتنوع للخطابات الأدبية التي تعمّدها في سبكه، فكانوا يبذلون الجهد الكبير ويستغرقون الوقت الطويل ليطلقوا قصائدهم التي تحتاج إلى دراسة عميقة وبحث دقيق بين طياتها.

# القيمة

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله حمداً يليقُ بجلالِ وجهه، وعظيمِ سُلْطانه، حَمْدًا يُوازِي نِعَمَهُ وَيُكَافِي مَزِيدَهُ،  
والصلاة والسلام على سيدنا مُحَمَّد وعلى آلِهِ وصحبه أجمعين. أمّا بعد..

فقد امتاز تراثنا العربي بغناه في تنوع الأساليب اللغوية والبلاغية التي استخدمها أدباؤنا  
القدامى في تقديم نصوصهم الأدبية؛ الشعرية منها والنثرية على حد سواء، فتركوا لنا تراثاً أدبياً  
ضخماً جاء نتيجة لما عاشوه في حياتهم، وانعكاساً لنظرتهم إلى الحياة.

وبما أن علاقة الشعر بالسرد علاقة أزلية، إذ هما ركنا الأدب وطرفاه المتلازمان، ولا  
ينفصل أحدهما عن الآخر، وينجمان عن المصدر نفسه، ويتفقان في وسيلة التعبير، كان لابد لنا  
من سبر أغوار هذه العلاقة، ودراسة الصلة الوثيقة بين هذين الطرفين.

وقد لاحظ النقاد - في الشرق والغرب - منذ القديم هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والسرد،  
وأولهم (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، وكذلك تتبّه النقاد العرب على أهمية هذه القضية منذ  
القدم، ومنهم (ابن رشيق) في كتابه (العمدة)، إذ يذكر في كتابه الخصومة بين أنصار الشعر  
وأنصار النثر، ويبرز الجوانب الفنية لكل منهما.

وحين بحثنا في التراث الشعري العربي وجدنا أنّ الشاعر العربي يضمّن نصّه الإبداعي  
ذكراً للأحداث التي جرت في زمانه - من حروب وأخبار ورحلات ومغامرات... - من زاوية رؤيته  
الخاصة لها، مُبتعداً بهذا الذكر عن الجنس الشعري في قصيدته الذي يعتمد غالباً على الإيحاء  
وعدم مباشرة المعاني، ومقترباً من السرد في تقديمه تلك الأحداث شعرياً.

وقد تعدّدت الدّراسات التي تدرس بناء الشعر على السرد، وعلى الرّغم من أنّ الدّراسات  
النّقديّة القديمة أكّدت التقارب بين الطرفين لكنّها كانت غير معمّقة، غير أنّ الدّراسات النّقديّة  
الحديثة اهتمّت بركائز السرد في الشعر الحديث والمعاصر، وقلّ أن نجد دراسات نقدية بحثت في

اقترب الشعر من السرد في الأدب العربي القديم، إذ إنّ الشاعر القديم حين قدّم ذكر الوقائع والأحداث التي جرت لم يصوّر تلك الأحداث كما حدثت بل أضفى عليها البعد الرؤيائي الذي جاء نتيجة امتزاج الواقع بالمتخيل في ذاته.

ومن هذه الدراسات:

- رسالة ماجستير بعنوان: (ملامح السرد في النص الشعري القديم من خلال المفضليات)، لعمر بوفاس، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.

- رسالة دكتوراه بعنوان: (مصادر الصورة الفنية وأدوات بنائها في شعر رائد المدرسة الأوسية أوس بن حجر، دراسة وصفية تحليلية)، لسعيد بن عبيد بن عبد الله الوهبي، جامعة العلوم الإسلامية الماليزية، 2019.

- رسالة ماجستير بعنوان: (تجليات السرد في القصيدة الجاهلية)، لعبد المالك بوتويّة، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.

- بحث بعنوان: (القصيدة الجاهلية بين الحس القصصي وتجلي السرد دراسة في فاعلية الاستطراد ووظيفته) لعمر بوفاس، مجلة النص، الجزائر، العدد 12، ديسمبر 2012.

- كتاب: (جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقارنة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية)، د. عبد الكريم الرحيوي، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1، 2014.

- كتاب: (الأشكال النثرية شعريّة في الأدب العربي)، شريف رزق، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2017.

- كتاب: (فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر) محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1983.

ونجد أنّ النصّ الشعري القديم يقترب في كثير من الأحيان من السرد مهما ارتفعت درجة



شعريته، ويتراوح الخطاب الشعري بين طرفي الإخبار والإبداع، ويكسيه المبدع طابعاً جمالياً خاصاً حين يُخرجه من جنسه الشعري الغنائي مُتجهاً به إلى جنس أدبي آخر، مستعيراً معايير وتقنياته في نسج أبياته.

وهذه العلاقات الخطابية بين جنسين مختلفين في الأدب والتي قد تمرّ بنا في النص الشعري الواحد قد أثرت قراءة نقدية جديدة، ممّا دفع بنا إلى البحث وراءها، والتمحيص والتدقيق ودراسة الأمور التي تجعل النصّ الشعري شعرياً وسرياً في آن.

وانطلاقاً من التساؤل الذي يواجهه دارسو الأدب في مختلف مجالاتهم عن الشيء الجديد الذي نستطيع تقديمه لتراثٍ أُشيع بالدراسات النقدية الحديثة والقديمة، تراثنا الشعري، رأينا أن ننظر إلى النصّ الشعري التراثي نظرةً حديثة تكشفُ المكامنَ الجمالية فيه، وتظهر قدرته على مواكبة تطور النظريات النقدية والبلاغية الحديثة، مُعتمدين إبرازَ ظاهرة التجاور بين الخطابين الشعري والسري في بناء القصيدة الأوسية، إذ إنّ مصطلح الشعرية ما يزال يثيرُ جدلاً واسعاً في الدراسات الأدبية والنقدية بسبب تعدّد التعريفات التي وضعها النقاد لها على اختلاف مشاربهم، فلاحظنا تطوراً واضحاً لمفهوم الشعرية عند النقاد المحدثين عمّا كان عليه عند القدماء، كما أننا حاولنا تعقب أثر السرد في الخطاب الشعري بهدف تأكيد الفكرة التي بُني البحث عليها من جهة، وتأكيد فكرة أنّ الخطاب السري مكوّن أساسي من مكونات الشعر العربي، والأوسيّ بخاصّة من جهة أخرى.

وأوّل من ذكر مصطلح الشعرية هو أرسطو في كتابه (فن الشعر) ثم بدأ مسار تطوره على يد الشكلايين الروس وعلى رأسهم (رومان جاكسون) الذي رأى أن موضوع الشعرية يتركز في الإجابة عن السؤال: (ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً)، ثم انتقل (تودوروف) إلى تحديد موضوعها في كتابه (الشعرية) بأنّه ليس العمل الأدبي، بل هو البحث في خصائص الخطاب الأدبي، ويرى أنّها تسعى إلى الكشف عن القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عملٍ أدبيّ وتستنبط

هذه القوانين من داخل الأدب ذاته.

ومن النقاد العرب المحدثين الذي تحدثوا عن مصطلح الشعرية الدكتور كمال أبو ديب، فهي عنده ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل هي تموضع الأشياء في فضاء العلاقات أولاً، وهي فاعلية خلق ثانياً ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة؛ لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. إذن يكمن جوهر الشعرية في البحث عن قوانين الإبداع الفني في العمل الأدبي، وكيفية تحقق وظيفته الاتصالية والجمالية.

أمّا السردية فتختلف في أساليبها وتقنياتها وعناصرها عن الشعرية، ومهما ارتقت درجة شعرية النصّ فلا بدّ أن يوجد الخطاب السردى بمستوى ما فيه، وسنحاول في هذا البحث دراسة هذه المواطن التي بني الشعر فيها على السرد. والشعر العربي القديم بطبيعته غنائي، ولكن يمكن أن يكون السرد غنائياً؛ إذ يحوي الشعر بنية سردية تتضمن نمطاً حكاياً وتقنيات سردية.

واخترنا تطبيق هذه الدراسة (الشعرية والسردية) في شعر مدرسة شعرية وسمت بـ (المدرسة الأوسية)، إذ شكلت هذه المدرسة ظاهرة فريدة في الشعر العربي القديم، لما عُرف عن شعرائها من تنقيح شعرهم، وعناية بالفاظه وتراكيبه وصوره، وحنكة وبراعة فنية في البوح عن مقاصدهم، وتعدد للأساليب التي استخدموها في نسج شعرهم، وتنوع للخطابات الأدبية التي تعمّدها في سبكه، فكانوا يبذلون الجهد الكبير ويستغرقون الوقت الطويل ليطلقوا قصائدهم التي تحتاج إلى دراسة عميقة وبحث دقيق بين طياتها لنصل إلى غايتنا أو نقترّب منها إن شاء الله.

وحاولت هذه الدراسة ألا تقيّد نفسها بمنهج واحد؛ نظراً لانفتاح النصّ الشعريّ الأوسيّ وغناه، فحاولت الاستفادة من معطيات أكثر من منهج، وركّزت بوضوح على معطيات التأويل بهدف اكتشاف مواطن الشعرية والسردية في علاقتهما بالمضمر في النصّ الشعري، ذلك أن اللغة الشعرية لغة مراوغة في إنتاج الدلالة، ولاعتقادنا أن المناهج جميعها تقضي إلى التأويل في

النهاية.

وقمنا بتقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، على الشكل الآتي:

قمنا في الفصل الأول بتقصّي جذور مصطلحي (الشعرية والسردية) في المعاجم اللغوية، ومن ثمّ بحثنا في جهود الفلاسفة والنقاد القدماء والمحدثين، العرب والغربيين، الذين تطرّقوا إلى دراسة مصطلحي الشعرية والسردية، محاولين جمع شتات التعريفات والخروج بقاسم مشترك يجمع بينها، كما قمنا بشرح مقومات الشعرية والسردية وركائزهما ومستوياتهما في الأدب بعامة، وفي الشعر بخاصة. ومن ثمّ قمنا بالتعريف بالمدرسة الأوسية، وضبط أعلامها، وحدودها الزمنية، وآراء النقاد فيها، والخصائص المشتركة بين شعرائها.

وذهبنا في الفصل الثاني إلى تقصّي ركائز الشعرية وسماتها وظواهر الشعرية المائزة في شعر المدرسة الأوسية، فتحدّثنا عن شعريّة اللغة التي استخدمها شعراء هذه المدرسة في إيراد تشكيلاتهم الفنية، وقد اخترنا نماذج شعرية لشعراء هذه المدرسة لاستجلاء التقنيات الشعرية التي مازت هذه المدرسة من غيرها، فتحدّثنا عن الانزياح بأنواعه المختلفة، وهو يتكون من مجالات تعبيرية تأخذ في اتساعها حتى تبلغ ذروة التعبير الفني، فتوسّع الدلالة على مقدار حاجة المعنى تزيد من شعرية التعبير، وتكسر نمطية البناء اللغوي، وتأخذ الذائقة إلى مرمى حسيّ مختلف، ولا سيما حين يستدعي الفصلُ دراسة تقنياتٍ أخرى كالمفارقة والحذف والتقديم والتأخير، فضلاً عن الالتفات، وكل مما سبق يعمل على إضفاء علاقة خاصة بين الدال والمدلول، من خلال القفز فوق مستوى التعبير العام، والخلاص إلى التعبير الخاص، فضلاً عن دراسة شعرية الإيقاع من خلال اقتران الصوتي بالحسي، واندماج السمعّي بالشعوري، وقدرة كل مما سبق على هيكلة التعبير على تركيبٍ يسمح للشعور بأنّ ينفذ على نطاقٍ واسعٍ إلى الدلالة، فتمتاز من خلاله شعرية التعبير الفني، مما يمنح القصيدة الأوسية القدرة على التعبير عن أغراضها الدلالية الفنية على نطاق إنساني أوسع وأشمل.

وتحدّثنا في الفصل الأخير من هذا البحث عن تمازج العناصر الشعرية بالسردية، وعناصر الغنائية بالدرامية، فدرسنا البنية السردية في بناء شعري قوامه الإيقاع والتشبيه والتمثيل، واعتمدنا قصائد كاملة لشعراء هذه المدرسة لأنّ طبيعة البحث في ركائز السرد تقتضي دراسة عناصر السرد في سياقها، وأجبنا في هذا الفصل عن جملة أسئلة منها: ما الأدوات التي تستعيرها القصيدة من السرد لكي تحقق سرديتها؟ وكيف يمتزج الجانب السردى بالشعرية ويظل للنص الشعري طابع الشعرية؟

وقمنا بدراسة التوازي بين الشعري والسردى في قصائد المدرسة الأوسية من جهة، وركائز السرد، وأهمها: الإيقاع السردى، البعد الدرامى، وجهة النظر والبناء السردى، والخطاب السردى والقناع الرامز والتتاص، من جهة أخرى.

وبعدُ ... فقد جاءت هذه الدراسة محاولةً بذلتُ فيها الجهد والطاقة، لأحاول أن أسدّ ثغرةً في جدار الدراسات الأدبية للنصّ الشعري القديم، ولا أزعم أنّي قد سدّتها حقّاً، ولكن حسبي أن اجتهدت باذلاً جهدي ووسعي، والتوفيق - في البدء وفي المنتهى - من المولى الكريم سبحانه وتعالى، الذي أسأله أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن يُجزى عني خيراً أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة الحكم والمناقشة، الذين أشكر لهم قبول المناقشة، وسيفيدونني بملاحظاتهم القيمة، التي ستتمّ الفائدة، وتُقيم أود الدراسة إن شاء الله، أمّا الشكر المضاعف فإنّي أزجيه لأستاذتي التي رعت هذا البحث، وأنفقت الساعات الطوال في رسم المعالم الواضحة التي تهدي بها هذه الدراسة، ولم تبخل عليّ بالنصح والتوجيه طيلة السنوات الماضية، فشكراً من القلب لمشرفتي الأستاذة الدكتورة سمر جورج الديوب، سائلاً المولى سبحانه وتعالى أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناتها، وأن يجزيها عني كلّ خير.

والله وليّ التوفيق..

# الفصل الأول

## (المهاد النظري)



## أولاً: الشعرية لغةً واصطلاحاً.

### • الشعرية لغةً:

جاءت مادة (شعر) في لسان العرب، فيما نصّه : "شَعَرَ بِهِ وشَعَرَ يَشْعُرُ شِعْراً وشِعْراً وشِعْرةً ومشعوراً وشُعوراً وشُعورةً وشُعُوراً وشُعُورَى ومشعوراً ومشعوراً؛ كُلُّهُ: عِلْمٌ. وَلَيْتَ شِعْري أَي لَيْتَ عِلْمي أَوْ لَيْتَنِي عِلْمْتُ، وَلَيْتَ شِعْري مِنْ ذَلِكَ أَي لَيْتَنِي شَعَرْتُ. وَفِي التَّنْزِيلِ: ﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾<sup>(1)</sup>؛ أَي وَمَا يُدْرِيكُمْ. وَأَشْعَرْتُهُ فَشَعَرَ أَي أَدْرَيْتُهُ فَدَرَى. وشَعَرَ بِهِ: عَقَلَهُ<sup>(2)</sup>.

وعرّف ابن منظور الشعر بقوله: "والشَّعْرُ: مَنْطُومُ الْقَوْلِ، غَلَبَ عَلَيْهِ لِشَرْفِهِ بِالْوَزْنِ وَالْقَافِيَةِ... وَرُبَّمَا سَمَّوُا الْبَيْتَ الْوَاحِدَ شِعْراً"<sup>(3)</sup>.

وفي معجم العين أورد الفراهيدي الشعر بمعنى العلم وقال في معناه: "وشعرت بكذا أَشْعُرُ شعرا لا يريدونه به من الشعر المبيّت، أنما معناه: فَطِنْتُ لَهُ، وعلمت به. ومنه: ليت شعري، أي: علمي. وما يُشْعِرُكَ أَي: ما يدريك. ومنهم من يقول: شَعَرْتُهُ، أَي: عَقَلْتُهُ وفهمته"<sup>(4)</sup>.

أما في مقاييس اللغة فنجد أنّ ابن فارس أورد ما نصّه : "شَعَرْتُ بِالشَّيْءِ، إِذَا عِلِمْتُهُ وَفَطِنْتُ لَهُ. وَلَيْتَ شِعْري، أَي لَيْتَنِي عِلْمْتُ. قَالَ قَوْمٌ: أَصْلُهُ مِنَ الشَّعْرَةِ كَالدُّرَةِ وَالْفِطْنَةِ، يُقَالُ شَعَرْتُ شِعْرةً. قَالُوا: وَسُمِّيَ الشَّاعِرُ لِأَنَّهُ يَفْطِنُ لِمَا لَا يَفْطِنُ لَهُ غَيْرُهُ. قَالُوا: وَالذَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ قَوْلُ

(1) سورة الأنعام، الآية 109.

(2) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، مادة (شعر). وأضاف ابن منظور: وَتَقُولُ لِلرَّجُلِ: اسْتَشْعِرْ حَشِيَّةَ اللَّهِ أَي اجْعَلْهُ شِعَارَ قَلْبِكَ. وَاسْتَشْعَرَ فُلَانٌ الْخَوْفَ إِذَا أَضْمَرَهُ. وَأَشْعَرَهُ فُلَانٌ شَرّاً: غَشِيَهُ بِهِ. وَيُقَالُ: أَشْعَرَهُ الْحُبُّ مَرَضاً. وَيُقَالُ: شَعَرَ فُلَانٌ وشَعَرَ يَشْعُرُ شِعْراً وشِعْراً، وَهُوَ الْإِسْمُ، وَسُمِّيَ شَاعِراً لِفِطْنَتِهِ. وَمَا كَانَ شَاعِراً، وَلَقَدْ شَعَرَ، بِالضَّمِّ، وَهُوَ يَشْعُرُ. وَالْمُتَشَاعِرُ: الَّذِي يَتَعَاطَى قَوْلَ الشَّعْرِ. وشاعره فَشَعَرَهُ يَشْعُرُهُ، بِالْفَتْحِ، أَي كَانَ أَشْعَرَ مِنْهُ وَعَلَبَهُ. وشِعْرٌ شَاعِرٌ: جَيِّدٌ؛

(3) المصدر السابق، مادة: (شعر).

(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: د. عبد الكريم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادة: (شعر). وعرّف الشعر بقوله: "والشَّعْرُ: القريض المحدّد بعلامات لا يجاوزها، وسُمِّيَ شعراً، لأن الشاعر يفتن له بما لا يفتن له غيره من معانيه. ويقولون: شِعْرٌ شاعرٌ أَي: جيّد، كما تقول: سبي سائب، وطريقٌ سالك، وإنما هو شعْرٌ مشعورٌ.

عَنْتَرَة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ      أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

يَقُولُ: إِنَّ الشُّعْرَاءَ لَمْ يُغَادِرُوا شَيْئًا إِلَّا فُطِنُوا لَهُ<sup>(1)</sup>.

وفي أساس البلاغة أورد الزمخشري ما نصّه: "ما شعرت به: ما فطنت له وما علمته. وليت شعري ما كان منه، وما يشعركم: وما يدريكم. وهو ذكيّ المشاعر وهي الحواس واستشعرت البقرة: صوتت إلى ولدها تطلب الشعور بحاله... وأشعرت أمر فلان: جعلته معلوماً مشهوراً، وأشعرت فلاناً: جعلته علماً بقبيحة أشدتها عليه"<sup>(2)</sup>.

فالجزر اللغوي لكلمة الشعرية (شعر) يعني المعرفة والعلم بالشيء والفطنة والدراية، واشتُقّ منه مصطلح (الشعرية) فأصبح العلم الذي يُعنى بمعرفة القواعد الضابطة لعملية الإبداع الأدبي، ولا سيما في ميدان الإبداع الشعري، إذ تمتاز لغة الشعر بسمات تجعلها مختلفة عن لغة النثر، منها الغموض والإيحاء والتكثيف واللغة المراوغة والرموز، والابتعاد عن مباشرة المعنى، بالإضافة إلى القوالب الشعرية التي تقيد (الأوزان والقوافي والحروف الروي) ممّا يجعل الشاعر يستخدم تلك الأساليب المراوغة ليعبّر عن الواقع من وجهة نظره الخاصة به، فلا بدّ لنا من علمٍ يستجلي تلك الأساليب التي اعتمدها المبدع في إيصال رسالته إلى المتلقي، فما الشعرية إذن؟

---

(1) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، مادة (شعر). ويضيف ابن فارس: وَيُقَالُ أَشْعَرَ فُلَانًا شَرًّا، إِذَا غَشِيَهُ بِهِ. وَأَشْعَرَهُ الْحُبُّ مَرَضًا، فَهَذَا يَصْلُحُ أَنْ يَكُونَ مِنْ هَذَا الْبَابِ إِذَا جُعِلَ ذَلِكَ عَلَيْهِ كَالْعَلَمِ، وَيَصْلُحُ أَنْ يَكُونَ مِنَ الْأَوَّلِ، كَأَنَّهُ جُعِلَ لَهُ شِعَارًا.

(2) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة (شعر).



## • الشعرية اصطلاحاً:

### أ- الشعرية في النقد الغربي :

يعود الفضل في ظهور مصطلح الشعرية إلى اليونانيين القدماء، فنظرية الشعرية تعدّ من النظريات الحديثة لكنّها في حقيقة أمرها " تعدّ امتداداً لحلم النقاد القدامى ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية؛ وهو حلم بدأ منذ عهد أفلاطون الذي أكّده في محاوره " أيون " في عام 532 قبل الميلاد؛ ثم جاء أرسطو بعده ليذكره في كتابه "فن الشعر" أو "البوطيقا" التي تعني (الشعرية)<sup>(1)</sup>؛ إذ يرى أرسطو أن مبدأ المحاكاة هو القاعدة للتمييز بين هذه الأنواع الشعرية وهي: الغنائي، والدرامي، والملحمي<sup>(2)</sup>.

والمبدع عند أرسطو هو الذي يحاكي الواقع ويفرّغه في نصّه الأدبي بهيئة جديدة، وهذه المحاكاة هي التي تنزع النفس إليها؛ لأنّها " تسرّنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها، أو لألوانها أو ما شاكل كلّ ذلك"<sup>(3)</sup>. إذن الشعرية عند أرسطو تنحصر في (التمثيل) وتتحدد من خلال (المحاكاة). ولعلّ أهم ما يميز نظرية (أرسطو) هو الاهتمام بالجانب النفسي لكلّ من المبدع والمتلقي<sup>(4)</sup>.

- 
- (1) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط1، 2003، ص378.
- (2) سمير السالمي، شعرية جبران، المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص21.
- (3) أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص12.
- (4) قال أرسطو: "المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة" مؤكداً أنّ غريزة المحاكاة مطبوعة في الإنسان وأن ما يجعل من الناس؛ الشاعر وغير الشاعر هو الممارسة والدربة، ممّا يؤكّد لديه أنّ الشعرية طبعٌ وصناعةٌ، وأنّها تتولّد باستخدام الشاعر المادة أو المعنى استخداماً متميزاً، كما "أنّها تتولد من إحساسٍ سابقٍ بالمعنى الذي يشكله الشاعر تشكيلاً يرتفع به من مستواه العادي إلى مستوى لا يصل إليه إلا الخاصة يصدق هذا ويؤكد حضور الاستجابة الشعرية لدى الناس كلّهم، إبداعاً أو قراءة"، ينظر: قاسم المومني، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص25. وفن الشعر لأرسطو طاليس، ص12.

ولابدّ لنا -ونحن نحاول تتبع التطوّر التاريخي لمفهوم الشعرية في النقد الغربي- أن نشير إلى الطبيعة المتغيرة لهذا المصطلح على الصعيد النقدي لها، "لا في طبيعة مكوّناتها، لأنّ مصطلح الشعرية في العصر الكلاسيكي، لا يشير إلى أيّ اتساع، أو كثافة خاصة للإحساس، ولا إلى أي تماسك أو أي عالم منفصل، وإنما يشير فقط انعطاف في صياغة المُقال؛ أي (التعبير) طبقاً للقواعد الأكثر جمالاً؛ وبالتالي الأكثر اجتماعية من معايير لغة الحديث"<sup>(1)</sup>.

وبعدُ (تودوروف) من أوائل النقاد الذين تحدّثوا عن الشعرية، فقد اهتمّ بالخطاب الأدبي في تعاطيه مع مصطلح الشعرية، فقال: "نحن نعلم أن معناها متنوّع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة، وقد سمّاها (فاليري) الذي أكّد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلاً: "يبدو لنا أنّ اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي؛ أي اسماً لكلّ ما له صلة بإبداع كتبٍ أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"<sup>(2)</sup>. وأشار إلى أنّ لفظة الشعرية ليس خاصة بالشعر فقط بل تهتمّ بالأدب برمّته، المنظوم والمنثور؛ وتتعلّق بالأدب كلّ "سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"<sup>(3)</sup>.

كما بيّن تودوروف ضوابط علمية لتحديد ماهيّة الشعرية، منطلقاً من التوازي بين طرفين للعمل الأدبي وهما التأويل القائم على النزعة الذاتية والعلم القائم على استنباط قوانين الإبداع<sup>(4)</sup>. فلا يتعلّق موضوع الشعرية عند تودوروف بالعمل الأدبي وحده، لأن العمل الأدبي موجود،

---

(1) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002. ص57.

(2) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23. اعتمد المترجم ترجمة اسم المؤلف بـ (تزفيتان تودوروف).

(3) المرجع السابق، ص24.

(4) المرجع السابق، ص23.

لكن موضوع الشعرية أو الأدبية هو (المحتمل)؛ أي ذلك العمل الذي ينتج نصوصاً غير منتهية "فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستتطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي؛ وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"<sup>(1)</sup>.

وما نخلص إليه هو أنّ جوهر الشعرية عند تودوروف يتجسّد في إقامة خاصية البحث الأدبية؛ أي: البحث في أدبية الخطاب الأدبي عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية، فالشعرية لا تعترف-حسب رأيه- بسلطة المحدود، بل هي شعرية الانفتاح على أفق المستقبل.

أما رومان ياكبسون فعرفها بأنّها " الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص"<sup>(2)</sup>.

وانطلق ياكبسون في تعريفه هذا من الأرضية اللسانية للشعرية،<sup>(3)</sup> وخلص إلى أنّ الشعرية ذات طابع شمولي للأدب، تستمدّ منهجها من منهج اللسانيات في معالجة الأشكال اللغوية كافة، "فالشعرية تستمدّ هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب، كون الشعر لا يرتبط بزمنٍ محددٍ أو يتقيّد بدلالة معينة"<sup>(4)</sup> فهي تعنى عنايةً فائقةً بالوظيفة الشعرية وخاصةً حينما يكون النص الأدبي نصاً شعرياً؛ لطغيان هذه الوظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى فيه.

ويحاول ياكبسون في ربطه بين الشعرية واللسانيات أن يكسب الشعرية سمة العلمية، وذهب

---

(1) تزفيتان تودوروف، الشعرية ، ص24.

(2) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 ، 1988، ص35.

(3) يرى ياكبسون أنّ الشعرية "ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفاهيم اللسانية، فهي فرع من فروعها؛ لأنها " تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات" المرجع السابق، ص44.

(4) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص90.

إلى أن "القراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية، تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد، وفي الزمن الواحد، مئات الدلالات، مادام محتوى الشعر غير ثابت"<sup>(1)</sup>، فتكون الشعرية بذلك في الشعر خاصة ما يجعل من النص الشعري نصاً شعرياً، وعامةً هي - بتعبير رومان ياكبسون - "ما يجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً"<sup>(2)</sup>.

أمّا جون كوهن فقد عدّ الشعرية نظريةً تبحث عن الخصائص الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الجنس الشعري والجنس النثري، وحدّدها بمفهوم الانزياح Deviation، وخصّها بالشعر دون غيره من الأنواع الأدبية، فالشعرية عنده "علمٌ موضوعه الشعر"<sup>(3)</sup>. ومن ثمّ عرّفها بأنّها "علم الانزياحات اللغوية"<sup>(4)</sup> وعليه فدراسة النص الأدبي والشعري خاصة تنصبّ على لغة هذا النص. انطلق جان كوهن في شعريته من تمييز الشعر من النثر أو المقارنة بينهما، وجعل كوهين الشعر في مقابل النثر، واعتبر أنّ هدف الشعرية البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نصّ في هذه الخانة أو تلك، وعبر عن ذلك بتساؤل: "هل توجد سمات حاضرة في كلّ ما صنّف ضمن الشعر، وغائبة في كلّ ما صنّف ضمن النثر، فإذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ إنّ ذلك هو السؤال الذي تجيب عنه كلّ شعرية تسعى لأن تكون علمية"<sup>(5)</sup>.

وفي هذا الإطار جعل من الانزياح (Deviation) معياراً للمقارنة أو التفاضل بين لغة الشعر ولغة النثر، لكون الشعر لغة خاصة مقارنةً بلغة النثر، وعدّ الانزياح أسلوباً يتميّز به كاتب

---

(1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010، ص300

(2) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص54.

(3) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي وممد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص9.

(4) المرجع السابق، ص16.

(5) المرجع السابق، ص14-15.

من سواه، وخروجاً عن المعيار، ويتيح للشاعر خرق القواعد اللغوية والعدول بها نحو المباغلة والإبهار.

إذن، الانزياح عن المعيار الأصلي في بناء اللغة، وابتعاد المؤلف عن الكتابة في الدرجة صفر -وهي درجة لغة العلم كما وصفها رولان بارت- هما جوهر الشعرية عند كوهن.

أما (جيرار جينيت) فقد وضّح هذا الاختلاف في تحديد مفهوم واضحٍ للشعرية في تعريفه لها بأنها "علمٌ غيرٌ واثقٍ من موضوعه إلى حدٍّ بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حدٍّ ما غيرٌ متجانسة، وأحياناً غير يقينية"<sup>(1)</sup>، ويرفض جيرار أن يكون النص هو موضوع الشعرية، ويتجه إلى أن موضوعها هو كيفية تشكّل هذا النص، بمجموعه الكامل، وهو ما أطلق عليه اسم (جامع النص أو النص الجامع)؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصٍّ على حدة، ونذكر من هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية<sup>(2)</sup>.

فموضوع الشعرية إذن، التعالي النصي لا النص، ويقصد بالتعالي النصي "ما يجعل النص في علاقة - خفية أو جليّة - مع غيره من النصوص"<sup>(3)</sup>.

---

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص10.

(2) المرجع السابق ص5.

(3) ويدخل التداخل النصي (التناص) بمفهومه الدقيق والكلاسيكي الذي أتت به جوليا كرسيفا في باب التعالي النصي لدى جيرار. المرجع السابق ص90.

## ب - الشعرية في التراث الفلسفي العربي:

إنّ دراسة الشعرية عند فلاسفة العرب تتصل اتصالاً مباشراً بالمفهوم الفلسفي الذي أورده فلاسفة اليونان القدماء كسقراط وأفلاطون، وعلى رأسهم أرسطو في كتابه فن الشعر أو في الشعر، وبخاصة بعد أن قام متى بن يونس سنة 328هـ بترجمة هذا الكتاب، ومنذ ذلك الوقت توالى التلخيصات والشرح، وتعددت الترجمات لهذا الكتاب.

فالثقافة الفلسفية العربية تدين للثقافة اليونانية في تفسير مصطلح الشعرية ومفهومه، "ولعل أقدم صورة لهذا الاهتمام المنظم بالشعرية تلك التي نصادفها في كتابات الفلاسفة العرب أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد"<sup>(1)</sup> فقد تلقّف هؤلاء الفلاسفة مصطلح الشعرية عند اليونان وخاصة عند أرسطو، وأفاضوا في تفسيره والإضافة إليه والاستدراك عليه أحياناً، ليناسب الثقافة العربية.

### 1 - الفارابي:

وردت لفظة الشعرية عند الفارابي في قوله: " والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"<sup>(2)</sup>. ويقصد الفارابي هنا السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معيّنين، إذ تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص.

وفي كتاب (إحصاء العلوم) قام الفارابي بتعريف الشعر وتمييز لغته من سائر الفنون، فالأقاويل الشعرية عنده هي التي " تتركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أخس وذلك إمّا جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما

---

(1) قاسم المومني، شعرية الشعر، ص 7.

(2) الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1986، ص 141، وشرح الفارابي في كتابه كيف أن النثر سبق الشعر، ثم تطوّرت الألفاظ والمعاني وتماهت مع الخيال فأحدث ذلك المعاني الشعرية، ولا زال ينمو هذا التطور إلى أن حدث الشعر، لما في فطرة الإنسان من تحرّي الترتيب والنظام في كل شيء، ينظر: المصدر السابق، ص 142.

يشاكل هذه" (1).

يبني الفارابي شعرية في قوله السابق على عنصر التخيل، فمن خلال الشعر يصوّر الشاعر الأمر على نحو أفضل مما عليه أو أحسن. ويخلص في هذا الكتاب إلى تعريف الشعر بأنه : "الصناعة التي بها يقدر الإنسان على تخيل الأمور التي تبين ببراہين يقينية في الصنائع النظرية، والقدرة على محاكاتها بمثيلاتها" (2)

ونلاحظ أنّ حديث الفارابي عن الشعرية كان حديثاً عن الركائز التي تجعل من الشعر شعراً، وأنّه قد تشرب آراء حكماء اليونان القدماء بعامة وأرسطو بخاصة، ولا سيما حينما أضاف عنصر المحاكاة للشعر، وجعله جوهره كما فعل أرسطو - كما مرّ بنا - فيقول في الشعر: القول إذا كان مؤلفاً مما يُحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعدُّ شعراً، ولكن يقال: هو قول شعريّ، فإذا وزن - مع ذلك - وقسم أجزاء صار شعراً؛ فقوام الشعر وجوهه عند القدماء أن يكون مؤلفاً ممّا يُحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروريّ في قوام الشعر وجوهه، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن.. (3).

وذهب بعض الباحثين إلى وجود اضطراب في تعريفات الفارابي للشعر وتوضيح مفهوم الشعرية، وردّوا مصدر الاضطراب أو عدم وضوح الرؤية فيما يورده الفارابي من آراء في الشعرية إلى تبنيّه منهج أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وأنّه كان يعول في تعريفاته للشعر على (المحاكاة) بوصفها عنصراً تكوينياً يتعلق بماهية الشعر (4).

---

(1) الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص 83.

(2) الفارابي، إحصاء العلوم، ص 83.

(3) الفارابي، جوامع الشعر، في تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط 2، 1979، ص 171.

(4) ينظر: محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014-2015، ص 47. وأضاف الباحث: أننا لا نجد تفسيراً لموقف الفارابي السابق إلا لأنه لم يكن إلا سارداً لأقوال قدماء اليونان وآرائهم =

لقد تأثر الفارابي بمذهب أرسطو وكتابه، لكننا لا نجد تعارضاً وتناقضاً في تعريفاته، لأنه كان يتحدث في كل تعريف عن عموميات الركائز الشكلية للشعر، وما يحدثه في نفس المتلقي نتيجة المحاكاة والإيقاع، ولو قمنا بجمع هذه التعريفات لوجدنا أنه أحاط بالسمات الخارجية والداخلية لما يعنيه مصطلح الشعرية، وذكر الدكتور جابر عصفور تعقيباً على تعريفات الفارابي فقال: إنه "ما من فارق بين هذه التعريفات التي أوردها سوى أن بعضها فيه التركيز على الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي، باعتباره تخيلاً؛ وبالبعض الآخر يركّز على العلة التي تحدث هذا الأثر، وهي المحاكاة؛ وفي المحصلة هو يركّز على الخصائص الداخلية، ثم بعد ذلك يأتي التركيز على الخصائص الشكلية، وهي الوزن وتساوي الأشياء في الزمن<sup>(1)</sup>."

## 2- ابن سينا:

عرّف ابن سينا الشعر تعريفاً جامعاً فقال: "الشعر كلامٌ مخيّل، مؤلّف من أقوالٍ ذوات إيقاعاتٍ متّفقةٍ متساويةٍ متكرّرةٍ على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم"<sup>(2)</sup>، ثم شرّع في شرح ألفاظ هذا التعريف، فقال: "ف(الكلام) جنسٌ أوّل للشعر، يعمّه وغيره، مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبههما. وقولنا (من أقوال مخيّلة) يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية والتصويرية. وقولنا (ذوات إيقاعات متّفقة) ليكون فرقاً بينه وبين النثر، وقولنا (متكرّرة) ليكون فرقاً بين المصراع والبيت، وقولنا (متساوية) ليكون فرقاً بين الشعر ونظم يؤخذ جُزأه من جزأين مختلفين، وقولنا (متشابهة الخواتيم) ليكون فرقاً بين المقفّى وغير المقفّى، فلا يكاد يسمّى عندنا بالشعر ما

---

سولو أنه أراد تحديد مفهوم نهائيّ للشعر من وجهة النظر العربية لما صعب عليه ذلك، لكنه كان يورد آراء الآخرين وآراءه هو باستخدام مصطلح الشعر على وجه الإطلاق.

(1) جابر عصفور، مفهومات الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط5، 1995، ص191-192.

(2) ابن سينا، الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة في مصر، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1956، ص122.



ليس مقفَى" (1).

ثم يقسم الرئيس النظرات في الشعر إلى المختصين فيها، فالعروضي له النظرة في الوزن الخاص، والموسيقي له النظرة في الوزن المطلق وعمله وأسبابه، والنحوي له النظرة في اللغة... (2).

ولم يتأثر ابن سينا تأثراً كبيراً بما جاء به أرسطو في كتابه فن الشعر بل كَوّن رؤية خاصة به في الشعر، وجاءت هذه الرؤية نتيجة نزعه إلى التوسع والإفاضة في تقديم آرائه ووجهات نظره، فلم يتقيد "بمعطيات النص الأرسطي ومنطلقاته فضلاً عن استيعابه الأسس النفسية للأثر الشعري، وهذا ما مكنه من رسم نظرية شعرية لها ملامحها النظرية وإطارها الفكري الخاص، بتمييزه ما هو مطلق من القوانين الشعرية وما هو نسبي خاص بأشعار اليونانيين" (3).

ويشير الدكتور سعد بوفلاحة إلى أنّ ابن سينا كان بصدد إقامة موازنة بين نظرية الشعر الأرسطية والشعرية العربية من وجهة نظر واعية تتحوّ نحواً تأسيسياً فيه من الأصالة ما يجعله جديراً بأن يوصف بأنه المشروع الرائد للشعرية العربية في أصولها الفلسفية وإطارها النقدي، "ذلك أنّه قد تخطى عبر ذلك المشروع، النص الأرسطي في أبرز مرتكزاته الفلسفية والفكرية" (4).

---

(1) ابن سينا، الشفاء، ص122-123

(2) ويعرف ابن سينا الشعر ضمن كتابه بقوله: "الشعر من جملة ما يُخَيَّل ويُحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يُتَنَغَّم به، فإنّ اللحن يؤثر في النفس... فتصير محاكاةً في نفسها لحزنٍ أو غضبٍ أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلاً محاكاةً. وبالوزن، فإنّ من الأوزان ما يطيش، ومنها ما يؤقّر. وربما اجتمعت هذه كلّها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيّل... إنّ هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أنّ اللحن المركّب من نُغَمٍ متّفقةٍ ومن إيقاعٍ قد يوجد في المعازف والمزاهر، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة... والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص". انظر: ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص168.

(3) مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها، واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013، ص46.

(4) سعد بوفلاحة، الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2008، ص14.

ومن هذه التعريفات نجد أنّ ابن سينا قد اتخذ نحواً نفسياً يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب متعةً تدفعه إلى ممارسة الشعر، فقد عنى الشيخ الرئيس بلفظة (الشعرية) علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأنتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام كما أنّه يجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر<sup>(1)</sup>. والملاحظ مما سبق أنّ ابن سينا لم يقصد بحديثه السابق تعريف الشعرية وتحديد ماهيتها، وإنّما تحدّث عن خصائص الشعر وركائزه وسماته، وهي الخصائص التي تكسب الشعر شعرية، وتعدّ ركائز الشعرية في النص الشعري.

### 3- ابن رشد:

يعدّ ابن رشد الأنموذج الراقى للشعرية العربية في الغرب الإسلامي، فقد كاد أن يبني نظرية شعرية عربية، من خلال تمثله مسار الشعر العربي والفلسفة اليونانية والمشرقية، مع إخلاصه للتراث النقدي والبلاغي العربي. وظهر أن ابن رشد كان شديد الحرص على تذويب المفاهيم الأرسطية داخل نظريته الشعرية، واستبدال بعضها لتعبر عن الخصوصيات الشعرية العربية، فلم نعد مثلاً أمام المحاكاة الأرسطية بالمعنى الذي ناقش به أرسطو إبداع اليونانيين، بل أصبحنا أمام مفهوم التشبيه الذي يستجيب لخصوصيات الشعرية العربية. وأبان عن نضج في الممارسة النظرية من جوانب نفسية واجتماعية وأخلاقية سواء أعلّق الأمر بالمبدع أم بالمتلقي.

فالشعر عنده إنجاز فني، يمتزج فيه النفعي والجميل، وتكون القصيدة حاضرة فيه، بفعل التصور المسبق في ذهن الصانع عن المنجز المستقبلي، وأنّ الحكم على المنجز الفني، يقتزن بقدرة فهم غاية المنجز، والحكمة المقصودة منه، مما يدعو إلى نسبية التلقي، وتأكيد الفروق الفردية في فهم ذلك المنجز<sup>(2)</sup> وهو بذلك يدعو إلى ضرورة إعمال العقل بالتفكير والتأمل بذلك

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12.

(2) عمر فارس الكفاوين، نظرية الجمال الشعري من وجهة نظر فلاسفة الأندلس، ابن رشد أنموذجاً، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الشارقة، يونيو 2018، مج 15، عدد 1، ص218.

العمل الإبداعي، من أجل إدراك مكنوناته وبواطنه وأسرار جماله، فيكون بذلك قد أسهم في تأسيس منهج نقدي، يقوم على مبدأ قراءة النص قراءة واعية، تستقيم وفق النسق المعرفي.

ويخلص ابن رشد إلى تعريف الشعر بقوله "إنَّ القول الشعري هو المغيّر"<sup>(1)</sup>؛ أي إنه "إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر، وهو يقصد بالتغيير الخروج من الحقيقة إلى المجاز، أو الصور البيانية والبديعية بصورة عامة، ولا سيما الاستعارة"<sup>(2)</sup>.

ويجب أن يجتمع في الشعر عنصران مهمّان هما: المحاكاة والوزن، أمّا الأقاويل التي تأتي موزونة لا محاكاة فيها، كتلك المقطوعات التي تتناول العلوم وغيرها، فحري أن يسمى أصحابها لا شعراء<sup>(3)</sup>.

أمّا مهمة الشعر عند ابن رشد فتتجسد في الغاية الأخلاقية التي يغدو بها الشعر جميلاً، فهذه الغاية هي التي تجسّد حد جمال الشعر<sup>(4)</sup>.

وعلى الرغم من ذلك كلّه، لم يتحدّث الفلاسفة عن الشعرية، وهم يقصدون بما ذكروه ما يجعل من النصّ الأدبي -شعراً أو نثراً- شعرياً، فركّزوا على ركائز الشعرية في النصّ الشعري.

ومن الملاحظ أيضاً أنّ الفلاسفة فرّقوا بين الشعر والقول الشعري، فما وجدوا أنّه عبارة عن كلامٍ مرصوف في أوزانٍ وقوافٍ فقط سمّوه قولاً شعرياً وأطلق ابن رشد على أصحاب هذا المذهب اسم الـ(لا شعراء)، أمّا الشعر فله قوانينه وأسسها التي تتمثّل عبر تقنيات متعدّدة، أبرزها الصورة

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص121.

(2) المرجع السابق، ص121-122.

(3) مصطفى الجوزي، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص207.

(4) فيقول " فلما كان المحاكون والمشبّهون إنما يقصدون بذلك أن يحتووا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفّوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها إمّا فضائل وإمّا رذائل، وذلك أنّ كلّ فعلٍ وكلّ خلقٍ إنما هو تابع لأحد هذين: أعني الفضيلة والرذيلة، فقد يجب أن تكون الفضائل إنما تحاكي بالفضائل والفاضلين، وأن تكون الرذائل تحاكي بالرذائل والأردلّين، وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد به التحسين والتقبيح، ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص59.

القائمة على المحاكاة والتخييل، والتزامه بالأوزان الشعرية، وامتناله للرمزية غير المفرطة، التي تؤدي به إلى التعمية والغموض، وأصحاب هذا المذهب هم الشعراء الحق.

### ج - الشعرية في النقد العربي القديم:

شغل نقادنا العرب منذ القدم بمصطلحي (الشعر والسرد) باعتبارهما قطبي العملية الإبداعية في ميدان الأدب، وكان الشعر أكثر استحواداً على أذهان الأدباء والنقاد العرب القدامى.

ونجد بعض المحاولات الرائدة للتفريق بين الشعر والنثر، أو بمعنى آخر متى يكسب الشعر شعرية، ومتى يخرج منها، فقام النقاد بوضع حدود وفواصل وضوابط تحدد عالم كل منهما. وسنقوم بعرض أهم الآراء النقدية للنقاد العرب القدماء في هذا المقام.

### - الجاحظ:

تحدث الجاحظ عن مفهوم الشعرية حينما استهجن بيتين من الشعر قد أجازهما واستحسنهما أبو عمرو الشيباني، وذهب إلى استحسان المعنى الذي قدماه، وهما<sup>(1)</sup>:

لَا تَحْسَبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتَ الْبَلَى      فَإِنَّمَا الْمَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ  
كِلَاهُمَا مَوْتُ وَلَكِنَّ ذَا      أَشَدُّ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالِ

فيردّ الجاحظ عليه منكرًا إجازة الشعر لحسن معناه فقط، فيقول: "والمعاني مطروحة في

---

(1) تنسب هذه الأبيات للشاعر محمود بن الحسن، (وقيل: ابن الحسين)، أبو الحسن، الورّاق، النّخّاس، البغدادي. أحد الشعراء الموالي في العصر العباسي الأول. يقال: إنه كان مولى بني زهرة، ولم تذكر المصادر شيئاً آخر عن نسبه. أما لقبه (الوراق)، فهو من الوراقة؛ أي نسخ الكتب والاتجار بذلك، و(النّخّاس): لأنه كان يبيع الرقيق من الجوّاري والغلمان، ولعل هذه المهنة قد درّت عليه بعض المال في بداية حياته، وحملته على شيء من اللهو والعبث ومقارعة الخمر، ويعدّ محمود الورّاق من شعراء الزهد والحكمة في العصر العباسي الأول، وشعره كثير كما قال ابن المعتز، وهو «شاعر مجوّد سائر النظم في المواعظ»، ويُعرّف «بأنه شاعر الموعظة والحكمة والزهد، وهو شاعر متميز في هذا الفن»، ومعظم شعره من هذا الباب، إلا بعض النصوص التي قالها في بداية حياته، وقد تناول في شعره بعض العيوب الاجتماعية، وذكر الشيب والشباب، إضافة إلى الحكمة والزهد. ينظر: محمود الورّاق، شاعر الحكمة والموعظة، جمع ودراسة وتحقيق، وليد قصاب، مؤسسة الفنون، عجمان، ط1، 1991، ص9.

الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير<sup>(1)</sup>.

فالجاحظ يعرف الشعر بأنه (صناعة)<sup>(2)</sup>، والصناعة هنا ليست بمعنى بذل الجهد في صنع الأبيات كالمهن الأخرى، وإنما هي الصياغة، أو فن تركيب الكلام وسبكه في تعابير وأوزان<sup>(3)</sup>. فاهتم الجاحظ بالشكل وطريقة صياغته ونسجه، فضلاً عن المضمون، وأكد أهمية النسيج في التأثير في نفوس المتلقين، "فكما أن الثوب يتألف من خيوط تصف طولاً وعرضاً لتشكل لحمته وسداه، هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلفة من رصف ألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع"<sup>(4)</sup>.

ويرى الجاحظ في موضع آخر أن الشعر لا يترجم ولا يمكن أن يحول لأنه "متى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب"<sup>(5)</sup>، واستعصاؤه على الترجمة إنما هو خاصية من خصائص الشكل الذي أكد أهميته.

والذي يقصده الجاحظ بموضع التعجب هو الوزن، "لأنه إذا حوّل تهافت ولم يبق فيه رونق وجمال"<sup>(6)</sup>.

ويؤكد الجاحظ أن أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه، وأن ذلك لا يكون في رأيه

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج3/ص131-132. وذكر المحقق أنه من العجب أن ينعي الجاحظ على أبي عمرو استحسانه هنا، ثم يقع هو فيما عابه على غيره، فيجعل البيتين في مختارات البيان والتبيين.

(2) وهذه الكلمة رواها الجاحظ نفسه عن الخليفة عمر بن الخطاب والتي جاء فيها (من خير صناعات العرب الأبيات يقدّمها الرجل بين يدي حاجته يستنزل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم). ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج2/ص320.

(3) علي بوملحم، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2004، ص198.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ص336.

(5) الجاحظ، الحيوان، ج1/ص75.

(6) داود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي عند العرب، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1981، ص126.

إلا عن طريق المزاجية بين المعنى الشريف واللفظ البليغ<sup>(1)</sup>.

إذن يكمن جوهر الشعرية عند الجاحظ في إبداع الشكل الشعري البليغ الكامل من خلال سبك المعاني التي هي موجودة سابقاً سبكاً جديداً يؤثر في المتلقي عن طريق إيصال المبدع نصّه إلى درجة الكمال في تحقيق شعرية الألفاظ البليغة<sup>(2)</sup> التي يستخدمها في سوق المعاني الشريفة، فيبتعد بذلك عن رصف الكلام في قوالب الوزن والقافية، ويبلغ درجة الشعرية في قصيدته.

### - ابن قتيبة:

تحدث ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء، عن قضية المبنى والمعنى، وعدّ هذه القضية أساس الشعرية والإبداع الأدبي، فقام بتقسيم الشعر -باعتبار هذه القضية- إلى أربعة أضرب، وهي<sup>(3)</sup>:

- ضربٌ حسن لفظه وجاد معناه.
- ضربٌ حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
- ضربٌ من الشعر جاد معناه وقصرت ألفاظه.
- الضرب الذي تأخر معناه وتأخر لفظه.

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ص83. ويرى الدكتور شوقي ضيف أنّ الجاحظ اهتم باللفظ وأعلى من شأنه عن قصد، ولم يغفل المعنى كما اعتقد بعض الباحثين، فقال " ليس الجاحظ من الكتاب اللفظيين، هو يعنى بألفاظه، ولكنها عناية محدودة، فهي لا تنسيه معانيه، بل لعله يُعنى بمعانيه وما تنتشعب إليه من شعب وما تنفرع إليه من فروع أكثر ممّا يُعنى بأساليبه وأن تظهر في صور ومعارض أنيقة . لذلك كنّا ننتظر منه أن يشيد بالمعنى أكثر مما يشيد باللفظ، ولكن لعله ذهب هذا المذهب ليردّ على ما يدعيه الأعاجم والأجانب من كثرة معانيهم بالقياس إلى معاني العرب القدماء، وكأنه في ذلك يتعصب للعرب ولغتهم وأدبهم، ومن ثمّ أخذ يرفع في كتبه من شأن اللفظ ويحتجّ له احتجاجاً قوياً، تارةً بما يعرضه من آرائه، وتارةً بما يعرض من آراء غيره من الأدباء أصحاب البيان" ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962، ص161.

(2) فالبلاغة ركنٌ أساسي عند الجاحظ في تحقيق الشعرية، ولا تتحقق هذه البلاغة إلا باتحاد اللفظ والمعنى. فتوسّع في ذكر القضايا البلاغية في كتبه مثل (الإيجاز، المجاز، الاستعارة، والكناية، والتقسيم والاحتراس...).

(3) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967، ج1/ص64 وما بعدها.

وسنقصر الحديث على الضرب الأول فحسب، لاتصاله بموضوع بحثنا. قال ابن قتيبة:  
"تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب" ضربٌ حسن لفظه وجاد معناه، كقول الفرزدق:

يُغْضِي حَيَاءً وَيُغْضِي مِنْ مَهَابَتِهِ      فَمَا يُكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَبْتَاسِمُ<sup>(1)</sup>  
وكقول أوس بن حُجْر: <sup>(2)</sup>

أَيَّتَهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعاً      إِنَّ الَّذِي تَحْذِرِينَ قَدْ وَقَعَا<sup>(3)</sup>

يوضح ابن قتيبة في هذه الأمثلة الشعرية وغيرها<sup>(4)</sup> أنَّ ألفاظها جاءت حسنة الشكل، أدت إلى معنى جيد، وأنَّ هذه الألفاظ كانت قدر المعاني، لم تزد ولم تنقص عليها، وهذا الضرب من الشعر أسمى ضروبه في رأيه، وهو الذي يتحقق فيه الشعرية بأسمى وجوهها، ويبلغ الشعر فيه الكمال في الجودة ويبتعد عن الرداءة، لأنَّه يحتوي على ألفاظ حسنة أدت معانيها حقَّ الأداء، فالشعرية عنده تكمن في "مسألة صلة بين المعنى واللفظ، وعلاقة الجودة في كليهما معاً هي المفضلة، وهذا يعني أنَّ المعاني نفسها تتفاوت وأنَّها ليست كما زعم الجاحظ (مطروحة في

---

(1) شرح ديوان الفرزدق، تحقيق إيليا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ج2/ص354. وقال ابن قتيبة: لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه.

(2) أوس بن حجر بن عتَّاب، قال أبو عمرو بن العلاء: كان أوس فحل مضر، حتَّى نشأ النابغة وزهير فأخملاه. وقيل لعمرو بن معاذ، وكان بصيراً بالشعر: من أشعر الناس؟ فقال: أوس... وكان أوس عاقلاً في شعره، كثير الوصف لمكارم الأخلاق. وهو من أوصفهم للحُمُر والسلاح، ولا سيَّما للقوس. وسبق إلى دقيق المعاني، وإلى أمثال كثيرة. ينظر: ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج1/ص202.

(3) ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980م، ص53. وقال ابن قتيبة: لم يبتدئ أحد مرثيةً بأحسن من هذا".

(4) - وذكر ابن قتيبة في هذا الضرب قول أبي ذؤيب: وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبَتْهَا      فَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْتَعُ  
وقال الأصمعي: هذا أبدع بيتٍ قاله العرب.

- وقول حميد بن ثور: أَرَى بَصْرِي قَدْ رَابَنِي بَعْدَ حِدَّةٍ      وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصَحَّ وَتَسْلَمَا  
وقال ابن قتيبة: ولم يُقَلَّ في الكِبَرِ شيءٌ أحسنُ منه.

- وقول النابغة: كَلِّينِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ      وَلَيْلِ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاعِبِ  
وقال ابن قتيبة: لم يبتدئ أحدٌ من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب.

ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص65-66.

الطريق".<sup>(1)</sup>

تتضح فيما سبق وجهة نظر ابن قتيبة من الشعرية إذ إنّ التّقسيم الشعري الذي أجراه يبوحي بالمرتبة التي يجب أن يصل إليها الشاعر من تخيّر المعاني ومناسبة الألفاظ لها حتى تتحقق الشعرية لديه، ويركّز على الجانب الأخلاقي في الشعر ويجعله مقياساً يقيس به الشعر وجودته ورداءته، ويرى ابن قتيبة أنّ " الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يُطِلْ فيُمِلّ السّامعين ولم يقطع، وبالنّفوس ظمأً إلى المزيد".<sup>(2)</sup>

### - عبد القاهر الجرجاني:

كانت غاية العلامة عبد القاهر الجرجاني من وضع كتابيه: (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) البحث في القضايا التي تثبت إعجاز القرآن الكريم، إلّا أنّه وقف طويلاً للبحث في الكلام الأدبي وخصائصه، وقضية التفرقة بين مستويات الكلام، بدءاً بالكلام العادي وصولاً إلى الكلام المعجز، وبينهما الكلام الأدبي على وجه العموم، والنص الشعري على وجه الخصوص، جاعلاً من النص الشعري سبيلاً للوصول إلى معرفة إعجاز القرآن الكريم، فأقام بذلك نظرية شعرية تميّز الكلام الشعري من غيره من الكلام.

وعلّل الجرجاني سبب اهتمامه بالشعر في حين أنّ القضية الرئيسة التي ألف كتابيه من أجلها هي الإعجاز القرآني، وردّ ذلك لسببين:

أولهما: أنّه من المحال أن يعرف إعجاز القرآن الكريم من كان جاهلاً بالشعر ولغته،<sup>(3)</sup>.

---

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص108.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص75-76.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992، ج1/ص8. ويقول: "وذاك أنّا إذا كنّا نعلم أنّ الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حدّ من الفصاحة تقصّر عنه قوى البشر، ومُنْتَهياً إلى غاية لا يُطَمَح إليها بالفكر، وكان مُحالاً أن يعرف =



وثانيهما: أنَّ كلاً من القرآن والشعر ينتمي إلى اللغة، ولكن كل واحد منهما يتفرد بخصائص مميزة ولمعرفة تميّز القرآن من سواه من الكلام كان لا بدّ من معرفة خصائص الشعر الذي هو أعلى الكلام الفني عند العرب، أي لا بدّ من علم الشعر.<sup>(1)</sup>

فالجرجاني في كتابيه السابقين يحاول أن يقيم نظرية شعرية أو علماً خاصاً بالشعر، يهتم باللغة الشعرية ومستويات الكلام الشعري، وتمييز الشعر من غيره من الكلام بالعبارة والدليل، فيقول: وجملته ما أردت أن أبينه لك: أنّه لا بدّ لكلّ كلامٍ تستحسّنه، ولفظٍ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةً معلومةً وعلةً معقولةً وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيلٌ، وعلى صحة ما ادّعينا من ذلك دليلٌ<sup>(2)</sup>.

فبحث الجرجاني في الشعرية جاء لغاية بيان إعجاز القرآن، فمن لا يفقه اللغة الشعرية لا يستطيع أن يدرك أوجه البيان القرآني وإعجازه.

ولعلّ أبرز ما جاء به الجرجاني في مجال الشعرية يندرج تحت ما يسمى باسم نظرية النظم، التي شغلت الدارسين حتى يومنا هذا، فيقول الجرجاني في نظم الكلم تحت فصل وسمه باسم (الفرق بين حروف منظومة وكلم منظومة): "وذلك أنّ نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا النظم لها بمقتضى في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمها ما تحرّاه... وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن نظمٌ يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيراً للنسخ والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير، وما أشبه

---

=كونه كذلك، إلا من عرّف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب"، لذلك فهو يستهل كتابه (دلائل الإعجاز) بفصلٍ يبيّن فيه دور الشعر وأهمية الاشتغال به.

(1) طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص55-56.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص41.

ذلك، مما يُوجب اعتبار الأجزاء بَعْضِها مع بعضٍ، حتى يكونَ لوضعِ كلِّ -حيثُ وُضِعَ - علةٌ تَقْتَضِي كونهَ هناك، ولو وُضِعَ في مكانٍ غيره لم يصلح<sup>(1)</sup>. ويشير الجرجاني عقب هذا إلى أنَّ الشعرية تتحقق من اتفاق اللفظ والمعنى وتناسب دلالتهما، وليس من ترتيب الكلم فحسب<sup>(2)</sup>.

ويقف الجرجاني موقفاً وسطاً بين من قدّموا الألفاظ على المعاني، ومن قدّموا المعاني على الألفاظ، ورفض دعوى كلا الفريقين بالانتصار لأحدهما على حساب الآخر، فأعطى كلا حقه ومكانته في عملية الإبداع الأدبي، فعَدَّ الألفاظ بمنزلة الأوعية التي توضع فيها المعاني، والمعاني سابقة الألفاظ، والألفاظ تبعُ لها، إذ لا يمكن أن تتصور أن يكون نظمٌ وترتيبٌ للمعاني سابقاً على نظم الألفاظ الدالة عليها<sup>(3)</sup>.

ويرى أنهما على حدٍّ سواء في الأهمية، وشبّه ذلك بالمعادن النفسية وطريقة صوغها<sup>(4)</sup>. ويتوسّع الجرجاني في علاقة النظم بالنحو في نظريته، إذ يرى أنَّ علم النحو هو الأساس في عملية النظم، فليست الشعرية أن تخلّ بقواعده وأصوله، وإنما تتحقق باتباع ما يقتضيه هذا

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص49.

(2) يقول: "والفائدة في معرفة هذا الفرق: أنَّك إذا عرَفْتَه عرَفْتَ أن ليس العَرَضُ بنَظْمِ الكَلِمِ، أن توالَتْ أَلْفَاظُها في النُّطْق بل أن تتناسَقَتْ دَلالَتُها. المصدر السابق، ج1/ص49.

(3) لأنَّ "اللفظ تبعٌ للمعنى في النظم، وأنَّ الكَلِمَ تترتَّبُ في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس للمعنى في النظم، وأنَّ الكَلِمَ تترتَّبُ في النطق بسبب ترتب معانيها في النَّفْسِ، وأنها لو خَلَّتْ من مَعانيها حتى تَنجَرَّدَ أصواتاً وأصداً حروفٍ، لما وقعَ في ضميرٍ ولا هَجَسَ في خاطرٍ، أن يَجِبَ فيها ترتيبٌ ونَظْمٌ، وأن يُجْعَلَ لها أَمَكْنَةُ ومنازلٌ، وأنَّ يَجِبَ النطقُ بهذه قَبْلَ النطقِ بتلك". ينظر: المصدر السابق، ج1/ص98.

(4) يقول "ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّرُ عنه سبيلُ الشيء الذي يَقَعُ التصويرُ والصَّوْغُ فيه، كالفضة والذهب يُصاغُ منهما خاتمٌ أو سوارٌ. فكما أنَّ مُحالاً إذا أنت أردتَ النظرَ في صَوْغِ الخاتمِ، وفي جودةِ العملِ ورداعته، أن تنظرَ إلى الفضةِ الحاملةِ تلكَ الصورةِ، أو الذهبِ الذي وقعَ فيه ذلكَ العملُ وتلكَ الصنعةُ، كذلك مُحالٌ إذا أردتَ أن تعرفَ مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ، أن تنظرَ في مجردِ معناه وكما أنَّنا لو فضَّلنا خاتماً على خاتمٍ، بأن تكونَ فضةٌ هذه أجودَ، أو فضَّتَه أنفسَ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتمٌ كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيتٍ من أجلِ معناه، ألا يكون ذلك تفضيلاً له مِنْ حيث هو شِعْرٌ وكلامٌ. وهذا قاطع، فاعرفه". انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص255.

العلم، وتعلّم الأصول التي يقوم عليها<sup>(1)</sup>.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الجرجاني لا يقصد في كلامه السابق أنّ من يدري بأحكام النحو وقواعده هو من يؤخذ بشعريته فحسب، ويستطيع أن ينظم الشعر الجيد ويبتعد عن الرديء، فلو كان الأمر كذلك لما كنّا أخذنا بأشعار من سبقوا علم النحو وأصوله، ومنهم شعراء العصر الجاهلي، كأصحاب المعلقة مثلاً، لكنّ الجرجاني عني بعلم النحو أيضاً معرفة مدلول العبارة، لا ترتيب العبارات فقط، ومراعاة العلاقات البنائية أو النظمية أو الموقعية، أو التراتبية للكلمات، والتي يمكن من خلالها أن نتبين ما للنظم من مزية أو فضل. ولو كان المقصود بأحكام النحو الاكتفاء عند الحكم بالقواعد النحوية فحسب "كان البدويّ الذي لم يسمع بالنحو قط، ولم يعرف المبتدأ والخبر شيئاً مما يذكرونه، لا يتأتّى له نظم كلام. وإنّا لنراه يأتي في كلامه ينظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو"<sup>(2)</sup>.

فيتجاوز الجرجاني بذلك الحدّ المعياري لعلم النحو الذي يحكم بالصحة والخطأ مستنداً إلى قواعد علمية مضبوطة إلى حدّ وصفيّ يعطي للشاعر الحرية في بناء لغة مجازية متمثلة في ظواهر من قبيل الاستعارة والكناية والتمثيل والتقديم والتأخير والفصل والوصل إلى غير ذلك مما

---

(1) يقول: "اعلم أنّ ليس 'النظم' إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه 'علم النحو'، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي تهجّت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمَتْ لك، فلا تُخلّ بشيء منها". ينظر: المصدر السابق، ج 1/ ص 81. ويعطي الجرجاني أمثلة واضحة على الخبر والحال والشرط والجزاء وأحوال ما تقدّم، فيقول: وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أنّ ينظر في وجوه كلّ باب وفروقه، فينظر في "الخبر" إلى الوجوه التي تراها في قولك: "زيد منطلق" و "زيد ينطلق"، و "ينطلق زيد" و "منطلق زيد"، و "زيد المنطلق" و "المنطلق زيد" و "زيد هو المنطلق"، وزيد هو منطلق... ويجعل الجرجاني هذا العلم مقياساً لصحة أو فساد، فيقول: "هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً وخطؤه إن كان خطأ، إلى 'النظم'، ويدخل تحت هذا الاسم، إلّا وهو معني من معاني النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحة نظم أو فساده، أو وُصف بمزية وفضل فيه، إلّا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وتلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووُجِدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه" انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج 1/ ص 82-83.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز ج 1/ ص 418.

نجدّه في لغة الشعر ولغة الإعجاز القرآني.

وعن طريق هذا تصوّر استطاع عبد القاهر ردم الهوة الفاصلة بين النحو والبلاغة بجعلهما أساساً واحداً لقيام الشعرية أو ما يسمى بعلم الأدب، وبهذا ارتكزت الشعرية عند الجرجاني على منهج لغويّ رصين<sup>(1)</sup>.

ثمّ يتحدّث الجرجاني عن دور الألفاظ في تكوين شعرية العمل الأدبي، فينطلق من فصاحة اللفظة الواحدة دون النظر إلى سياقها الذي وردت فيه، فينكر أن يكون هنالك لفظة فصيحة وأخرى غير فصيحة. وإنّما تصبح الكلمة فصيحة باعتبار "مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها"<sup>(2)</sup>. ويضيف "أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظٌ مجرّدة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة، وأنّ الفضيلة وخلاتها في ملاءمة معنى اللفظة معنى التي تليها"<sup>(3)</sup>.

وقياساً على ذلك المعنى، لا توجد إذن لفظةٌ شعرية وأخرى غير شعرية؛ وإنّما تصبح اللفظة شعرية حسب مكانها من النظم: "ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر"<sup>(4)</sup>.

فالحكم إذن في تحقق شعرية في نصّ دون غيره - في رأي الجرجاني - يكون من خلال النظر في السياق الذي اعتمده المبدع في نصّه، وفي الصور التي خلقها نتيجة البوح عن

---

(1) "وهو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود التّحكّم بالصحة والفساد، بل يمتدّ في البحث عن العلاقات التي تقيّمها اللغة بين الكلمات، وإلى اجتلاء معانيها، وكشف غامضها، وبذلك اتسع أفق النحو، وغنيت مادته، ودخل فيه كل ما يُراعى في النظم من تقديم وتأخير وما إليه من أسباب الجودة وعدمها، ممّا استقر عليه العرفُ فيما بعد بجعلها من علم المعاني، ومن ثمّ فإنّ الأساس عنده هو النحو، على أن يشمل النحو علم المعاني، وأن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية". ينظر: عبد القادر حسين، (عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم)، مجلة الفكر العربي، بيروت، عدد 46، 1987، ص149.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1، ص44.

(3) المصدر السابق، ج1/ص46.

(4) المصدر السابق، ج1/ص46.

المعاني المختزنة في نفسه عن طريق ترتيب هذه الألفاظ ونسجها في صورٍ وسياقٍ معيّنين، ويتمّ اكتشافها من قبل القارئ من خلال نظره في الأشكال اللغوية الماثلة في النص بعد إعمال الفكر فيها، فـ"هي صورة العقل في الكلام، إن صحّت العبارة، بمعنى أنّها غير موجودة في ظاهر النص، وإنّما يتوصّل إليها بالتفكير في العلاقات الخفية التي تشدّ بناءه"<sup>(1)</sup>.

ويتحدّث الجرجاني عن شعرية الألفاظ في صياغة الصورة الأدبية ويفصّل الحديث فيها<sup>(2)</sup>، ومن ثمّ ينقل الجرجاني الحديث إلى ركائز الشعرية، وأدواتها، وطرق تحقيقها في النص الأدبي، من خلال مفهوم الصورة<sup>(3)</sup>.

وأشار الدكتور أحمد دهمان في كتابه (الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني) إلى أنّ "جميع الأشكال البلاغية، والمجازية منها خاصة، تتضافر لتؤدي بُعداً ثانياً أو ثالثاً للمعنى الذي يحاول الشاعر إبرازه؛ ليعبّر عن جوهر تجربته "<sup>(4)</sup>.

وفصّل الجرجاني في تعريف المجاز -لأنّه بحسب رأيه حجر أساس في شعرية النص- فيقول : وأمّا "المجاز"، فقد عوّل الناس في حدّه على حديث النّقل، وأنّ كلّ لفظٍ نُقلَ عن

---

(1) حمادي الصمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981، ص521.

(2) فيقول: " واعلم أنّ قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نعلّمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيين إنسانٍ من أنسانٍ وفرسٍ من فرسٍ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيين خاتمٍ من خاتمٍ وسوارٍ من سوارٍ بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأنّ قلنا: "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك". وليس العبارة من ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فيُنكّرهُ مُنكّرٌ، بل هو مُستعملٌ مشهورٌ في كلام العلماء، وبكفيك قول الجاحظ: "وإنّما الشعرُ صياغةٌ وضربٌ من التصوير". انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج2/ص508.

(3) والجدير بالذكر أنّ مصطلح الصورة لا يستعمله الجرجاني بالمعنى الفني الضيق الشائع في مؤلّفات نقد الأدب والذي تتدرج فيه وجوه المجاز كالاستعارة والكناية والتمثيل، وإنّما يستعمله في معنى أعم قريب من استعمال المنطقة وقت يقابلون بين الصور وبين المادة. ينظر: في الشعرية العربية، طراد الكبيسي، ص58.

(4) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000، ص160-161.

موضوعه فهو "مجاز"<sup>(1)</sup>. ونلاحظ هنا أنّ الجرجاني يلامس مصطلح "الانزياح" الذي قال به أصحاب نظريات الشعرية الحديثة؛ وبذلك يكون الجرجاني هو أول من تحدث عن الانزياح وسمّاه: "نقل اللفظ عن موضوعه". كما يسميه في موضع آخر "الإمالة"، وهو أن يميل اللفظ عن معناه الذي وُضِعَ له في الأصل.

ويؤكد الجرجاني شعرية بالجمع بين المتباعدات في التشبيهات، وأنّ الشعرية عنده قائمة على التباين والاختلاف بين الكلمات التي تحدث في نفس القارئ غربةً وإعجاباً وارتياحاً، خاصة عندما يفهمها ويفهم غموضها بعد إعمال عقله واجتهاده، يقول: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب."<sup>(2)</sup>.

كما أنه يؤكد أهمية المجاز في تحقيق الشعرية، أو إن صحّ القول اللغة المراوغة، وهو ما أشار إليه رولان بارت بمفهوم الكتابة في الدرجة صفر.

ويعني الجرجاني بالتخييل هنا إثبات ما هو غير مثبت في الواقع، وإقناع النفس بما هو غير موجود، وتلك هي سمة بارزة من سمات الشعرية، والتي تأكد مقولة (خير الشعر أكذبه)<sup>(3)</sup>، فيقول الجرجاني: "وجملة الحديث أنّ الذي أريده بالتخييل ها هنا، ما يُثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُرِيها ما لا ترى.. وستمرُّ بك ضروب من التخييل هي أظهرُ أمراً في البُعد عن الحقيقة، وأكشفُ وجهاً في

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص66.

(2) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت471)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، ص130.

(3) ويتحدّث الجرجاني عن هذه المقولة، فيميّز بين ما يندرج تحتها من الشعر وما يخرج عنها، فليس المقصود بالكذب أن يقول الشعراء كلاماً ساذجاً يكذب فيه صاحبه ويفرط، نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة، ويقول للبائس المسكين إنك أمير العزّاقين، ولكن ما فيه صنعة يتعمّل لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقبٍ وغوصٍ شديد. ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص275.

أنّه خداعٌ للعقل، وضربٌ من التزويق<sup>(1)</sup>.

ثم يتوصل الجرجاني إلى مصطلحه المشهور: "معنى المعنى"، حين يقول: "وإذ قد عرفت هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى"، و "معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تَصِلُ إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى"، أن تَعْقِلَ من اللفظ معنى، ثم يُفْضِي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخر، كالذي فسَّرْتُ لك."<sup>(2)</sup>

لقد توصل عبد القاهر الجرجاني في بحثه عن خصائص اللغة الشعرية إلى إثبات المقولات النظرية المتعددة التي يعتقد بعضهم أنها مستوردة من الغرب وأنه لم يسبق إليها في النقد العربي، ومن هنا فإن الكثير من مقولات الشعرية قد سبق للنقد العربي التراثي أن توصل إليها على يد عبد القاهر الجرجاني، الذي استطاع أن يضع أسس نظرية جمالية تميز الكلام الشعري من غيره من الكلام بخصائص مازالت تشغل النقاد والمنظرين حتى يومنا هذا.

## - حازم القرطاجني:

مما يحسب لحازم القرطاجني أنه استخدم مصطلح (الشعرية) صراحةً في كتابه (منهاج البلغاء) في حين أن معظم النقاد السابقين أشاروا إليه بمصطلحات متعددة منها: الأفاويل الشعرية، والمعاني الشعرية، والأبيات الشعرية...<sup>(3)</sup>.

تأثر القرطاجني بالمناهج الفلسفية في الشعرية، الغربية منها بدءاً بأرسطو في كتابه (فن

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 275.

(2) المصدر السابق، ص 263.

(3) وأشار الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) إلى أن الشعرية جاءت إجمالاً في التراث النقدي العربي في صورتين: (المصدر الصناعي، وصيغة النسب)، وأن تردده بالصورة الأولى يكاد ينعدم إلا عند القرطاجني، الذي أفاد من اتصاله بفكر أرسطو، وعرضه مفهوم الشعرية في كتابه فن الشعر. أما إذا تناولنا المصطلح في صورته الثانية فهو يتردد بكثرة في المؤلفات القديمة النقدية والبلاغية، وذلك كقولهم المعاني الشعرية، والأبيات الشعرية، ولعل أقربها مصطلح النظم الذي أتى به الجرجاني. ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1995م، ص 87-88.

الشعر)، والعربية متمثلةً بآبن رشد وآبن سينا والفارابى؁ ولكن لا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ هذا التأثير بالفلسفة اليونانية لم يكن عبارة عن احتذاءٍ لما جاء به السابقون من الفلاسفة؁ إذ إنّ القرطاجنى أدرك درجات الاختلاف بين الشعر اليونانى والعربى؁ فجاء منهجه مُتمماً ومكمّلاً للشعرى الغربىة حتى توضّحت معالم الشعرى العربىة على يديه؁ وتجلّت هذه الرؤىة عند القرطاجنى فى كتابه (منهاجُ البلغاء وسراجُ الأدباء)؁ فهو يصرّح فى بداية كتابه باختلاف القوانين التى تحكم الشعر اليونانى عن القوانين التى تحكم الشعر العربى وتصنع شعرىته؁ فىقول: "ولو وجدَ هذا الحكيم أرسطو فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال؁ والاستدلالات؁ واختلافِ ضروب الإبداع فى فنون الكلام لفظاً ومعنى؁ وتبحُّرهم فى أصناف المعانى؁ وحسنِ تصرفهم فى وضعها؁ ووضعِ الألفاظ بإزائها؁ وفى إحكام مبانيها؁ واقتنائها ولطفِ التفاتاتهم وتنميماتهم؁ واستطراداتهم؁ وحسنِ مأخذهم؁ ومنازعهم وتلاعبهم بالأقوال المخيّلة كيف شاؤوا؁ لزاد على ما وضع من القوانين الشعرىة"<sup>(1)</sup>.

والناظر فى كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) يجد أنّ القرطاجنى قد أقدم على تأليفه لأسبابٍ أوجزها الدكتور طراد الكببسى فى كتابه (فى الشعرى العربىة)<sup>(2)</sup>؁ وأهمّها ضىاع الشعر فى عصره واستهانة الناس فىه<sup>(3)</sup>. فأراد أن يرجع للشعر مكانته المرموقة؁ وأن يعيد إليه شعرىته

---

(1) القرطاجنى؁ حازم أبو الحسن؁ منهاج البلغاء وسراج الأدباء؁ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجه؁ دار الغرب الإسلامى؁ بىروت؁ ط3؁ 1986م؁ ص69.

(2) ينظر: طراد الكببسى؁ فى الشعرى العربىة؁ ص75-76.

(3) حازم القرطاجنى؁ منهاج البلغاء وسراج الأدباء؁ ص 128. ويكمل القرطاجنى أنّ الناس "وصلوا إلى درجة عدّوه نقصاً وسفاهة؁ بعد أن كان الشاعر ينزل منزلة عظيمة بين الناس؁ فىقول القرطاجنى: "وكان القدماء؁ من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فىها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة؁ على حال قد نبّه عليها أبو على ابن سينا فقال: "كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى؁ فىعتقدُ قوله؁ ويصدقُ حكمه؁ ويؤمن بكهانتة" فىنظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حالاً كان يُنزل فىها منزلة أشرف العالم وأفضلهم؁ وحالاً صار ينزل فىها منزلة أخسّ العالم وأنقصهم!" ويرجع القرطاجنى سبب هذا الهون إلى عجمة ألسنة الناس واختلال طباعهم؁ وقصر عنايتهم بلغتهم؁ وبشعرهم القديم؁ فأصبحوا يلحنون فى نسجه متجاهلين قواعده وأصوله؁ فأصبحوا يستحسنون الغث الردىء؁ ويكرهون الجيد البديع؁ "فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائع المحركة جملةً؁ فصرفوا النقص إلى الصنعة؁ والنقص بالحقيقة راجع إليهم"



التي سلبت منه، باعتبار الشعرية مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية، وتكسيبها خاصيتها وسماتها المحددة، وكل عمل لغوي لا يخضع لتلك القوانين، إنما هو كلام ليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية، "وكذلك ظنّ هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم؛ أي لفظاً اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاد به إلى القافية فلا يزيد بما صنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره"<sup>(1)</sup>.

ويذهب القرطاجني بعد أن بيّن غايته من تأليف كتابه إلى وضع أسس الشعرية الصحيحة والقوانين النازمة لعملية الإبداع الشعري، فيبدأ بتعريف الشعر بأنه: "كلامٌ موزونٌ مقفَى من شأنه أن يحبّب على النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوياً انفعالها وتأثرها"<sup>(2)</sup>.

إذن، الشعر ليس كلاماً موزوناً ومقفى فحسب، بل يضيف القرطاجني حسن التخييل والمحاكاة والتأليف لتلك القوانين حتى يكسب النص شعريته، ويجب أن يثير هذا الشعر استغراب المتلقي وتعجبه، ويحثّه على أعمال قدرته على إدراك المراد أو ما أراد أن يوصله الشاعر من رسالة إلى المتلقي. وهذه القوانين لم تأت من خارج النص الشعري، بل هي مستمدة من ماهيته،

---

=وموجود فيهم، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضاً. ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص128.

(1) المصدر السابق، ص 28.

(2) المصدر السابق، ص 71.

قارةً فيه وتستنتقُ من داخله، فلا يعقل أن نأتي بهذه القوانين ونفرضها قسراً على الشعر ونظمه، فلا بدّ من "الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم وخصوصياتها، فقوانين الشيء وأصوله، لا بد أن تؤخذ من الشيء نفسه، وإلا كانت مجافية لطبيعته"<sup>(1)</sup>.

والملاحظ أنّ اهتمام القرطاجني لم ينصب على قضية اللفظ والمعنى فقط، ولم يهتم بالشكل الخارجي للقصيدة الشعرية ممثلاً في مطلعها، وأغراضها، أو بعض صفاتها اللغوية، وإنّما انشغل بما هو خفي، وكامن في النص، وهو ما يؤثر في النفس؛ عن طريق حسن التأليف والمحاكاة والتخييل، فتلك هي الشعرية في رأيه.

وبالعودة إلى تعريف الشعر عند القرطاجني وجدنا أنّ أهمّ ركائز الشعرية لديه: التخييل والمحاكاة.

## - التخييل:

ويعرّفه بقوله: "والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوراً ينفعل لتخيّلها وتصوّرُها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"<sup>(2)</sup>. إذن، هو بناء لغة شعرية تثير لدى السامع صوراً تحرك أحاسيسه وشعوره سلباً أو إيجاباً، وهو المسؤول في النص الشعري عن استجابة السامع ورغبته بما يحتويه هذا النص وما يشير إليه الشاعر، أو تنفيره منه وتكريهه فيه، وهو الأساس في صناعة الشعر عنده.

ويحدّد القرطاجني مواضع وقوع التخييل في الشعر في أربعة أنحاء: "من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"<sup>(3)</sup>. ثمّ يقسّمه في الشعر إلى ما هو ضروري وغير ضروري، "ولكنّه أكيدٌ ومستحب لكونه تكميلاً للضروري وعوناً له على ما يراد من

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 32.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(3) المصدر السابق، ص 89.

إنهاض النفس على طلب الشيء أو الهرب منه<sup>(1)</sup>.

ويشير إلى أنّ ضرورة استخدام التخيل تكون في المعاني والألفاظ التي تترتب من أجل تلك المعاني، وتكون أساساً في بناء الشعرية، فيقول: "والتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه، وتخايل الأسلوب، وتخايل الأوزان والنظم"<sup>(2)</sup>.

ويتحدّث القرطاجني عن طرق وقوع التخيل في النفس، وتأثيره بها، فهي إمّا تكون "بأن يتصوّر في ذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصويرٍ نحتيٍّ أو خطيٍّ أو ما يجرى مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوتٍ أو فعلٍ أو هيئةٍ، أو بأن يُحاكي لها معنىً بقولٍ يخيله لها -وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يُوضع لها علامة من الخط تدلُّ على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة"<sup>(3)</sup>. ويحيلنا هذا القول إلى الركيزة الثانية من ركائز الشعرية عند القرطاجني وهي التي يُساق التخيل من خلالها، ألا وهي:

## - المحاكاة:

يتحدّث القرطاجني بإسهاب عن المحاكاة وأقسامها، إذ يعدّها ركيزة أساسية في الشعرية، ونوجز القول فيها بأنها -عنده- لا تخرج عن قسمين، الأول: أن يحاكي الشاعر موجوداً بموجود

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(2) ويقول القرطاجني: وأحسن مواقع التخيل: أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي. فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخيل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه. ويحسن موقع التخيل من النفس، أن يترامى بالكلام على أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام، ينظر: المصدر السابق، ص 89.

(3) المصدر السابق، ص 89 - 90.

أو بأوصافه، والثاني: أن يحاكي موجوداً بمفروض الوجود مقدّره<sup>(1)</sup>. ويدخل هنا القرطاجني في باب الغرابة والتعجب، فكلما ابتعد طرفا المحاكاة كانت أجمل وأوقع في نفس المتلقي، وأنّ القرب بين الطرفين يكون لتقرير الشبه بينهما، فـ "كلّما قرب الشيء ممّا يحاكي به كان أوضح شبهاً. وكلّما اقتربت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبعد"<sup>(2)</sup>.

فأفضل أنواع المحاكاة التي تسهم في تحقيق شعرية النص -بحسب رأيه- هي المحاكاة التي تقع في باب الإغراب، وتثير تعجب المتلقي، لأن لها وقعاً في النفس أكثر من وقع الذي اعتادت عليه، وبالتالي تصل بشعرية النص إلى درجة عالية،<sup>(3)</sup> على الرغم من أنّ المعنى قد يكون واحداً في المحاكاتين، ولكنّ طريقة القول المختلفة جعلت المحاكاة الغريبة أوقع في النفس من المحاكاة القريبة المعهودة، وهذا هو الفرق بين اللغة الشعرية وغير الشعرية.<sup>(4)</sup>

ولكنّ المحاكاة الشعرية لا تكون دائماً بأبهى صورها في القصيدة، فهي متفاوتة الدرجات، تبعاً لقدرة الشاعر الإبداعية، وأساليب لغته المستخدمة في نسج أبياته، واستعداد نفوس المتلقين للتلقي. فيقول القرطاجني: "ليست المحاكاة في كلّ موضعٍ تبلغُ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثرُ فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة

---

(1) ويفصل القرطاجني الحديث في هذه الأقسام فيقول: ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. ومحاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 91.

(2) وكذلك تعددت أنواع التقسيمات للمحاكاة عنده، فمنها تقسيمٌ بحسب القدم والجدة، وبحسب الجزء من المعنى وكلّه، وبحسب المحسوس وغيره...، ينظر: المصدر السابق، ص 91.

(3) فيقول: "وللنفوس تحركٌ شديدٌ للمحاكيات المستغربة لأنّ النفس إذا خُيّل لها في الشيء ما لم يكن معهوداً من أمرٍ معجبٍ في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل. ووقع ما لم يعهده في نفسه موقعاً ليس أكثر من المعتاد المعهود". ينظر: المصدر السابق، ص 96.

(4) ويقول: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بما هيته وحقيقته". ينظر: المصدر السابق، ص 119.

النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها<sup>(1)</sup>.

لقد استطاع القرطاجني أن يصوغ مفهوم الشعرية من خلال الغور في ماهية النصوص الأدبية بعقل واع، وذوق رفيع، ليحدد بصورة شمولية القوانين والنظم التي تتولد منها شعرية النصوص، ثم صوغ هذه القواعد والقوانين في شكل نظرية يركز إليها في عملية إنتاج النصوص الشعرية من ناحية، وتحليلها وكشف أبعادها من ناحية أخرى؛ أي إننا يمكن أن نوظف تلك القوانين في دراسة العمل الأدبي وتحليل بنياته الداخلية التي صبغته بالصبغة الأدبية، وفي الوقت نفسه نضيء بمعرفتها السبيل أمام إنتاج النصوص وإبداعها.

### - أبو حيان التوحيدي:

أورد التوحيدي في كتاب المقابسات مقابلة بعنوان (في النثر والنظم وأيهما أشد أثراً في النفس)، ففاضل التوحيدي في هذه المقابلة بين لغة النظم ولغة النثر، وأشار إلى وجود عقد اشتراك في الجانب البلاغي بينهما، فهما في حاجة لبعضهما، وفي كل واحد منهما ظل للآخر، "ففي النثر ظل النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا انتلفت وصائله وعلائقه". فلا نثر دون شعر، ولا شعر دون نثر<sup>(2)</sup>.

فلا يوجد نص شعري نقي، ولا نص نثري نقي، بل لا بد من الامتزاج بين هذين الجنسين لكي يصل النص الأدبي إلى درجة عالية من الشعرية، فأحسن الكلام في رأي التوحيدي "ما رق"

---

(1) ويشير القرطاجني إلى أن الاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما، بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى. والاستعداد الثاني: هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة. هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر. فكم خطب عظيم هوته عندهم بيت! وكم خطب هين عظمه بيت آخر!. انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 121.

(2) أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد بن العباس، المقابسات، تحقيق: حسن السندوي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992، ص 245-255.

لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم<sup>(1)</sup>.

ولكنّ التوحيدي يعي أنّ هناك خصائص تميز كلاً من لغة النثر ولغة الشعر، فلا بدّ للمبدع من أن يعرف حدود هاتين اللغتين، ويقف عند حدودهما، حتى يصل إلى المركّب منهما، فإذا خلا هذا المركب من "شوائب التكلف، وشوائب التعسف، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً، تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس، والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، إنما هو في هذا المركّب الذي يسمّى تأليفاً ورصفاً"<sup>(2)</sup>.

### - ابن طباطبا:

تحدّث ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) عن أدوات الشعر وحدوده وتمييزه من المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، ولكنّه لاحظ وجود ترابطٍ وصلةٍ وعلاقةٍ بين الشعر والنثر، فالشعر على حدّ تعبيره ليس إلّا "رسائل معقودة، والرسائل شعرٌ محلولٌ، وإذا فتّشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبةً لكلام الخطباء، وخطب البلغاء وفقّر الحكماء"<sup>(3)</sup>.

ثمّ تطرّق ابن طباطبا للحديث عن الصلة الوثيقة بين الشعر وفنّ القصّ، وكيف يذهب القصّ في الشعر إلى إغناء شعريته، وإثارة نفوس المتلقين حين سماعه، فأورد ما نصّه "وليسَت تَخْلُو الأشعارُ من أن يُقْتَصَّ فيها أشياء هي قائمةٌ في النفوس والعقول فتَحَسُنُ العبارةُ عنها، وإظهارُ ما يكمنُ في الضمائر منها، فَيَبْتَهِجُ السّامِعُ لما يَرِدُ عليه ممّا قد عَرَفَهُ طَبَعُهُ، وقَبِلَهُ فَهْمُهُ، فَيُثَارُ بذلك ما كانَ دَفِيناً وَيُبْرَزُ به ما كانَ مَكْنُوناً فَيُنْكَشِفُ لِفَهْمِ غِطَاوِهِ فَيَتِمَكَّنُ من وُجْدَانِهِ بعد

---

(1) أبو حيّان التوحيدي، علي بن محمد بن العباس، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004، ص 256.

(2) المصدر السابق، ص250.

(3) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985، ص127.

العناء في نشدانه<sup>(1)</sup>.

ولكن ابن طاطبا كان قد أورد شروطاً قيّد بها الشاعر الذي يريد أن يعتمد أسلوب القصّ في نسج أبيات قصيدته، فلشعر لغته الخاصة، وللنثر أيضاً لغته الخاصة، ولكن المزج بين هاتين اللغتين يضيف رونقاً وجمالاً على الشعر، ويزيد من شعريته ومكانته عند المتلقين، على ألاّ تطغى لغة النثر على الشعر فتخرجه من جنسه، بل على الشاعر أن يتخيّر الأوزان المناسبة لاستيعاب لغة الشعر للغة النثر (القصّ)،<sup>(2)</sup>.

#### د - الشعرية في النقد العربي الحديث:

استحوذ مفهوم الشعرية على اهتمام الدارسين العرب وراحوا يستقصون جذور هذا المصطلح (poetics) في النقد الغربي، وكيف وضعت قوانينه وقواعده. والباحث في هذا الموضوع في نقدنا العربي الحديث يلاحظ اختلاف الترجمات التي تُرجم إليها مصطلح الشعرية إلى العربية، وقد جمع الدكتور حسن ناظم الترجمات التي استخدمها النقاد العرب لمصطلح (poetics) وهي كالآتي<sup>(3)</sup>:

ترجمه سعيد علّوش في معجمه إلى (الشاعرية)، وأخذ معناه من تودوروف بأنّه مصطلح مشابه لمصطلح نظرية الأدب، وعرفه بقوله: "درس يتكفّل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي؛ أي الأدبية، كما تعرف الشاعرية بأنها نظرية عامّة للأعمال الأدبية"<sup>(4)</sup>. وشاركه في هذا المصطلح الدكتور عبد الله الغدامي في كتابه (الخطيئة والتكفير)، بل انتقد

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص202.

(2) ويقول: "وعلى الشاعر إذا اضطرّ إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيراً يسلسل معه القول ويطرّد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقصي يحدف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مُحدّجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيّدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه" ابن طباطبا، عيار الشعر، ص72-73.

(3) وقد تعدّت هذه الترجمات العشر، ذكرها الدكتور حسن ناظم جميعها في كتاب مفاهيم الشعرية، انظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15-16.

(4) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 127.

من ترجمه إلى (الشعرية) لأنّ هذا اللفظ " يتوجّه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابس، نأخذ بكلمة (الشاعرية)؛ لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر"<sup>(1)</sup>.

وأشار الدكتور حسن ناظم إلى أنّ بعض النقاد قد اتجه إلى تعريب هذا المصطلح (poetics) فقال: "ويعرّب خلدون الشمعة poétics إلى بويطيقا في كتابه (الشمس والعنقاء) وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته كتاب أرسطو. وعرّب المصطلح Poétics إلى بوتييك، وقد تبنى هذا التعريب حسين الواد في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران)"<sup>(2)</sup>.

---

(1) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص21. وردّ الدكتور حسن ناظم هذا التعليل الذي ذهب إليه الدكتور الغدامي بقوله: "ويبدو لي أنّ هذا التسويغ لا يؤدّي مهمته إطلاقاً، فلفظة (الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية - بما هي لفظة فحسب- لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فالشاعرية مشتقة عن (شاعر) وبالتالي هي ألصق بالشعر وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغدامي إلى لفظة الشعرية". ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15.

(2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15. ومن الترجمات التي ذكرها "نظرية الشعر" وهذا ما تبناه علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب "نورثروب فراي" "تشریح النقد". وتترجم "إلى" الإنشائية" وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد "البنية القصصية في رسالة الغفران" "وعبد السلام المسدي في كتابه" الأسلوبية والأسلوب" مع الإشارة إلى أنه يترجم poétics أيضاً إلى "الشعرية"، وفهد عكام في ترجمته لكتاب "جان لوي كاباناس" في "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية" والطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان "مفاتيح الألسنية" وحسين العربي وحمادي صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب-أسسه وتطوره في القرن السادس". وتترجم Poetics إلى "فن الشعر"، وقد تبنى هذه الترجمة صموئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة أدوارد ستاكيفيتج "فن الشعر النبوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث" و عليّة عزت عياد في "معجم المصطلحات اللغوية الأدبية". وتترجم Poétics إلى "فن النظم" في كتاب "أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب" رومان جاكسون، ترجمة فالح صدام الإمارة، وعبد الجبار محمد علي. وتترجم Poétics إلى "الفن الإبداعي" أو إلى الإبداع، وقد تبنى هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته كتاب ميخائيل باختين "شعرية ديستوفسكي"، كما تبنى هذه الترجمة محمد خير البقاعي في ترجمته مقال رولان بارت "نظرية النص". وتترجم Poétics إلى "علم الأدب" وقد تبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته كتاب "عصر النبوية" لأديت كيرزوبيل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز "النبوية وعلم الإشارة". ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 15 - 16.



ويرى الدكتور حسن ناظم أنَّ لفظة (الشعرية) مقابلٌ مناسبٌ لـ Poétics، لأنها أكثر شيوعاً من غيرها وقد ثبت صلاحيتها في كثيرٍ من كتب النقد، وقد تبني هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها، ومنهم: "محمد الولي، ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن" بنية اللغة الشعرية"، وشكري المبخوت ورجاء سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف "الشعرية" وكاظم جهاد في بعض مقالاته وعبد السلام المسدي، الذي يرواح بين ترجمتين هما الإنشائية والشعرية، وسامي سويدان في ترجمته كتاب تودوروف "نقد النقد"، كما تبني هذه الترجمة أحمد مطلوب في بحثه (الشعرية) <sup>(1)</sup>.

وأشار الدكتور حسن ناظم إلى اقتراب مصطلح الشعرية من مصطلح الأدبية، فالأدبية "مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية في أهدافه - وإلى حد ما - في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، نجد أنَّ الأدبية - تارةً - تتخلّى عن كونها مفهوماً نظرياً مستقلاً لتكون موضوعاً لعلم الأدب، وأخرى لتكون موضوعاً للشعرية نفسها" <sup>(2)</sup>. فالشعرية والأدبية تتماهيان لتكونا طرفين لعملة واحدة، وهذه العملة هي عملية إنتاج النصّ الأدبي، أو القوانين الناظمة لهذه العملية. ويرى الدكتور حسن ناظم أنَّ تعدّد هذه الترجمات يسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعانيتها النقد العربي الحديث، ويهاجم هذا الاختلاف غير المسوّغ بين النقاد والمترجمين لمصطلح (poetics)، ويشير إلى أنّه " لا يوجد مسوّغ لاجتراح ترجمات متعددة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حلّ أزمة المصطلح في نقدنا العربي" <sup>(3)</sup>.

وقد رتب الدكتور حسن ناظم هذه الترجمات في جدول لكثرتها وتشعبها ووضحها في الشكل الآتي <sup>(4)</sup>:

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.

(2) المرجع السابق، ص 36.

(3) المرجع السابق، ص 16.

(4) المرجع السابق، ص 18.

## Poetics

الشعرية	الاشعائية	الشاعرية	علم الادب	الفن الابداعي/الابداع	فن النظم	فن الشعر	نظرية الشعر	بوتيقا	بوتيك
١ - محمد الرلي	١ - توفيق حسين بكار	١ - سعيد علوش	١ - جابر عصفور	١ - جميل نصيف	١ - فالح الامارة	١ - يونس عزير	١ - علي الشرع	١ - حلدون	١ - حسين الشمة
٢ - محمد المصري	٢ - المسدي	٢ - الغنلي	٢ - مجيد اللطفة	٢ - محمد خير الباقعي	٢ - عبد الجبار	٢ - علي عباد			الواد
٣ - شكري البخت	٣ - نهد الكام								محمد
٤ - رجاء بن سلامة	٤ - الطيب الكوش								
٥ - كاظم جهاد	٥ - حسين النزي								
٦ - المسدي	٦ - حمادي صرد								
٧ - سامي سويدان									
٨ - أحمد مطلوب									

وتعود نشأة هذا الاختلاف إلى اختلاف المدرسة الأدبية والمنهج النقدي لكل ناقد، واختلاف النظرة لموضوع الشعرية وميدانها وقواعدها وقوانينها، وهذا ما أثار التساؤل لدى البعض أن ليس هنالك شعرية واحدة، بل أكثر من شعرية، كما تساءل الناقد والروائي نبيل سليمان: "أليس الأولى بالمرء أن يتحدث عن شعرية لا عن شعرية، مادام لدينا شعرية النثر، وشعرية التأليف، وشعرية الرؤية، وشعرية القصة، وشعرية أرسطو، وشعرية فاليري، وشعرية تودوروف؟" (1).

ويُرجع الدكتور يوسف وغليسي هذا الاضطراب في تعدد المصطلحات والمفاهيم إلى عدم التنسيق بين الدارسين الذين واجهوا هذا المصطلح "بجهودٍ انفراديةٍ تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتماً على مستوى المفاهيم" (2).

ونحن نرى أن هذه الشعرية والمسميات المختلفة لمصطلح الشعرية (poetics) تنحصر في إطار مفهومٍ عامٍ يتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي. ولكن هذا المفهوم شُرح وعُرف بطرقٍ ومصطلحاتٍ مختلفة (3).

ومن النقاد المحدثين من استفاض في موضوع الشعرية وماهيتها، وسنُرجع على بعضهم، ومنهم:

## - أدونيس:

يعدُّ أدونيس من أبرز النقاد المحدثين الذين تحدّثوا عن الشعرية، ولا سيما في مؤلفه "الشعرية العربية"، إذ ينظر أدونيس إلى الشعرية العربية نظرةً تطوريّةً وفق المحطات التي مرّ بها الشعر العربي، ابتداءً من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث، مستظهِراً أهمّ العوامل المؤثرة في

---

(1) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط3، 2006، ص 104.

(2) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، 287.

(3) ويبيّن هذا الاختلاف في المصطلح الدكتور حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية، إذ قال: "ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوماً واحداً بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزاً هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحدٍ من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي أكثر جلاءً". ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص13.

الشعرية العربية، فقسم دراسته بحسبها، وهي أربعة أقسام:

- الشعرية والشفوية الجاهلية.

- الشعرية والفضاء القرآني.

- الشعرية والفكر.

- الشعرية والحادثة.

بدأ أدونيس مؤلفه بالحديث عن الشعرية والشفوية الجاهلية مؤكداً خصائص الشعرية الصوتية التي نشأ من خلالها الشعر الجاهلي بشكل مسموع لا مقروء، غنائي لا كتابي، "وكان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسم الحي، وكان موسيقى جسدية"،<sup>(1)</sup> ثم يميزه من الكلام السردي العام بأن الشعر الجاهلي كان "الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصة المكتوب. وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته"<sup>(2)</sup>.

ويوضح أدونيس أهمية الصوت في إبراز شعرية النص، وذلك أن الشعرية لا تكمن في الحروف التي تؤلف الشعر فحسب، وإنما في الكيان الذي يؤديه الشعر وينطق به الشاعر، فحين نسمع الكلام نشيداً لا نسمع الحروف وحدها وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح"<sup>(3)</sup>. وبذلك يكون النشيد (الكلمة المقرونة بالصوت)، ليس مجرد طاقة إشارة إلى دلالة ما، وإنما هو طاقة متعددة الإشارات، "إنه الذات وقد تحولت إلى كلام - غناء، إنه الحياة لغة، أو في شكل لغوي"<sup>(4)</sup>.

ولما كانت الطريقة الشفوية تستدعي السماع، نبه أدونيس على أهمية طرق التعبير التي يستخدمها الشاعر ليمتلك الأذان ويسترعي الأنباه، فالسامع على علم بما يقوله الشاعر إجمالاً،

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص5.

(2) المرجع السابق، ص5.

(3) المرجع السابق، ص6.

(4) المرجع السابق، ص6.

كأن يقول عاداته وتقاليده وحروبه ومآثره وانتصاراته وانهزاماته، وعليه فإنّ "فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أنّ حظّه من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع كان تابعاً لمدى ابتكاره المتميّز في هذه الطريقة" (1).

فالشعرية إذن تكمن في طريقة التعبير في هذا النشيد الذي هو جسدٌ "مفاصله الوزن والإيقاع والنغم، وعلى إحكامه الفني تتوقف استجابة السمع، فالنشيد فنٌّ في الصوت يفترض فناً يقابله هو فنُّ الإصغاء" (2).

ويشير أدونيس إلى أنّ نتيجة هذا الإحكام الفني تمّ التوصل إلى ابتكار بنى إيقاعيّة خاصّة، وهي السجع، وبعده أدونيس "الشكل الأوّل للشفوية: الشعرية الجاهلية..." (3) وتلاه الرجز، ثم جاء القصيد وهو اكتمال التطور الإيقاعي.

وعن خصائص الشعرية الشفوية الجاهلية يقول أدونيس: "تأسّس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي في معظمه وتأسّست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها وتولّدت عن ذلك من معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها وإنما أيضاً على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياها" (4).

ويقصر أدونيس حديثه على ثلاث قضايا هي: قضية الإعراب وقضية الوزن وقضية السماع، لكونها الأكثر التصاقاً بالشعرية العربية، فمنها تشكّلت الأدوات التي تجعل من الكلام العادي شعراً، كما كانت هذه القضايا الأساس الذي انطلقت منه الشعرية في عصر التدوين،

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص 6. ويتحدّث أدونيس عن العلاقة بين الشفوية الشعرية والسماع وأنها جعلت النقد الشعري يتأسس محورياً على مبدأ السماع وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسماعه، فلم يكن الشاعر الجاهلي ينشئ الشعر لنفسه، بل لغيره لمن يسمعه، لكي يتأثر به، ومن هنا كانت تقاس شاعريّة الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يُؤثّر في نفس السامع. إذن، تكمن الشعرية في مدى تأثير طريقة إثبات الشاعر - كما وصفها الجرجاني - لما يقوله على السامع. ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 22.

(2) المرجع السابق، ص 9-10.

(3) المرجع السابق، ص 10.

(4) المرجع السابق، ص 13.

وكانت الخطوط الأمامية للدفاع عن اللغة العربية وخصوصيتها نتيجة دخول اللحن، فيقول: "وفي هذا المناخ وضعت قواعد اللغة خوفاً من أن يتسرّب اللحن أو التحريف إلى القرآن والحديث، ووضعت أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشعرية، اليونانية والسريانية و الفارسية والهندية ووضعت قواعد الصناعة الشعرية، والتذوق والتواصل الشعريين"<sup>(1)</sup>.

ويدعو أدونيس إلى قراءة جديدة للتراث لا لنرى ما رآه الخليل والنقاد القدامى فحسب، وإثماً لنكشف ما غابَ عنهم ولم يذكروه، ونستنتق ما سكت عنه، "فنحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصاً أنّ التقنين والتقييد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية"<sup>(2)</sup>.

ثمّ ينتقل أدونيس بعد أن أتمّ حديثه عن الشعرية الشفوية في الجاهلية، إلى الحديث عن مرحلة تأثر الشعرية ببنية القرآن الكريم، وكيف أنّ نزوله أحدث نقلة جديدة في طرق الكتابة والبيان عند العرب، "فكان تحولاً جذرياً وشاملاً، به وفيه تأسست النقطة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهرة الوثني، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي، وفي شموله نشأة ومصيراً ومعاداً"<sup>(3)</sup>.

ولا يخفى على الباحث كيف أنّ لغة القرآن الكريم أثارت حفيظة النقاد والباحثين دراسةً وتمحيصاً ولا سيما أنّه نزل معجزاً للعرب في لغته وبيانه، فنجد الدراسات الكثيرة التي قدّمت في هذا المجال وفي مقدّمتها " أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" للجرجاني، الذي بيّن دور القرآن الكريم المهم في الكشف عن شعرية النص الأدبي، فكان النصّ القرآني " مدارَ النقاش في كلّ ما

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص 15.

(2) ويقول: "فاللغة الشعرية بما هي الإنسان في تجرّه واندفاعه واختلافه تظلّ في توهج وتجدد وتغايير، وتظلّ في حركية وتفرّج، إنها دائماً شكّل من أشكال اختراق التقنين والتقييد". ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 31.

(3) ويوضّح أدونيس أنّ حديثه عن النصّ القرآني ليس من زاوية الرؤية الدينية، أو للكشف عن جماليته، إنما غرضه هو توضيح الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية أمام الشعرية العربية. انظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 35-36.

يتصل بالبيان وفنيّة القول -بعمامة- وبالشعر والنثر- خصوصاً-، إنّه قضية أدبية فنيّة، إلى جانب كونه قضية نبوية دينية<sup>(1)</sup>.

ويخلص أدونيس إلى أنّ جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعمامة كامنة في النص القرآني، "من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثّل القِدَم الشعري، وأنّ الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقديّة جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً ممهدةً بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"<sup>(2)</sup>.

وأخيراً يرى أدونيس أنّ "كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشياءه... وسرّ الشعرية هو أنّ تظلّ دائماً كلاماً ضدّ الكلام، لكي تقدر أن تسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة؛ أي تراها في ضوء جديد. فاللغة هنا لا تتبكر الشيء وحده، وإنما تتبكر ذاتها فيما تتبكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتةً من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورةً جديدةً، ومعنى آخر.

### كمال أبو ديب:

ينطلق الدكتور كمال في دراسته مصطلح الشعرية من ميدانها النصّي القابل للاكتناه والتحليل المتقصّي، والوصف، فالشعرية لديه "خصيصة نصيّة لا ميتافيزيقية"<sup>(3)</sup>، فيتجاوز في تقصّيه ماهيّة هذا المصطلح كل ما هو ماورائي وغيبّي، ويعتمد على مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى المحور الاستبدالي للألفاظ (أو المحور المنسقي كما أطلق عليه أبو ديب)، والمحور السياقي (أو التراصفي) للألفاظ في النص الأدبي، لأنّ "النص هو - في آن - تجسّد لغويّ لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونية في الغياب؛ أي إنّه علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليّته وحسب بل على مستوى مكوّناته اللغوية أيضاً، وما هو حضور هو - تحديداً - علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها إلّا عبر هذا

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص41.

(2) المرجع السابق، ص50-51.

(3) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص18.

التجسّد اللغوي" (1).

فأساس الشعرية لديه أن يكون النصّ الفيزيائي (المكتوب أو المسموع) ميداناً لاستنباط خصائص الشعرية، مبتعداً - في بادئ الأمر - عن علاقات الغياب التي تنتمي إلى ما اسماء بـ (البعد الخفي)، وهو علاقات النص بآخر خارج النص (2).

ويوضّح هذا أنّ " كمال أبو ديب" ينظر للخطاب الأدبي برؤية لسانية معتبراً " أنّ المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته، فهي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو في الفضاء الفيزيائي الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية؛ أي نظام العلامات، التي هي جسده وكيونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً" (3).

والشعرية عند الدكتور " كمال أبو ديب" وظيفة من وظائف (الفجوة أو مسافة التوتر) (4)، ويشير إلى أنّ هذا المفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية، بل " أنّه خصيصة مميزة، أو شرطاً ضرورياً للتجربة الفنية، أو بشكل أدق للمعانية، أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئاً متميزاً عن - وقد يكون نقيضاً ل- التجربة أو الرؤيا العادية اليومية" (5).

ولكن لا يعني هذا أنّ (الفجوة: مسافة التوتر) هي الوظيفة الوحيدة للشعرية أو مادتها الرئيسية، وإنما هي المميز الأساسي لبنية الخطاب الأدبية، يقول أبو ديب في ذلك " إنّ ما يميّز

---

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 19.

(2) المرجع السابق، ص 19.

(3) المرجع السابق، ص 21. ويشير الدكتور كمال أبو ديب إلى أنّ الاهتمام بالبنية الداخلية للنص لا ينفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح، بل إنّ كلتا الدراستين تتحرك وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن - لكنّه متكامل مع - الصعيد الآخر. ينظر: المرجع السابق، ص 20.

(4) ويشير الدكتور كمال إلى أنّه سيمضي في استخدام كلا المصطلحين معاً (الفجوة) و (مسافة التوتر) معاً، لأنّ أيّاً منهما لا يفي بغرضه، وسيستخدمها دون حرف العطف بصيغة (الفجوة: مسافة التوتر). انظر: المرجع السابق، ص 21.

(5) المرجع السابق، ص 20 .



الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسّدها الطاعي فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى، وتكون المميّز الرئيسي لهذه البنية<sup>(1)</sup>.

وترتكز الشعرية لديه على مفهومين متكاملين هما العلائقية والكلية؛ فالشعرية " خصيصة علائقية؛ أي إنّها تُجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكّونات أوليّة، سمتها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكّونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشّر على وجودها<sup>(2)</sup>.

ويؤكد "أبوديب" أنّ الشعرية لا تتجسد إلّا في بنية كلية توحد بين مفهومي الكلية والعلائقية فالشعرية لا تتحدّد على "أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي أو الصورة، أو الرؤيا أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي..."<sup>(3)</sup>.

إذن، (الفجوة: مسافة التوتر) لا تنشأ من ظاهرة مفردة ومعزولة بل تنشأ من وجود المادة اللغوية في بناء علائقي " أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادة فيه وتتفاعل معه"<sup>(4)</sup>.

ويعدّ كمال أبو ديب (الإفحام) أحد المنابع الأصلية للشعرية، "لأنّه ينشأ من وضع مكّونات وجودية لا متجانسة في بنية لغويّة متجانسة، وعليه تتشكل (الفجوة: مسافة التوتر) -نتيجة الإفحام- "لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصوريّة أيضاً، أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضاً"<sup>(5)</sup>.

كما يعدّ الدكتور كمال أبو ديب الانحراف (الانزياح) منبعاً آخر للشعرية، وليس كلّ

---

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21 .

(2) المرجع السابق، ص 14.

(3) المرجع السابق، ص 13.

(4) المرجع السابق، ص 94.

(5) المرجع السابق ص 37.

انزياح، إنما أشار إلى الانزياح الداخلي؛ "أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً: دلاليًا، أو تصويريًا، أو فكريًا أو تركيبياً، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميّزه ريفايتر من لائحوية في النص"<sup>(1)</sup> فالانزياح بمفهومه العام مولّد للفجوة: مسافة التوتر ذلك "أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"<sup>(2)</sup>.

ويؤكد الدكتور كمال أبو ديب أنّ الشعرية حركة استقطابية، بمعنى "أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، ما أسميته مسافة التوتر، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، أحد أوجه الاستقطابية الأبرز"<sup>(3)</sup>.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ "كمال أبودييب" يؤكد أهمية علاقات الحضور والغياب في شعرية فالشعرية تتشكل لديه "باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي، أو بالإبداع الفردي والذاكرة الشعرية"<sup>(4)</sup> فالمكوّن الشعري لا تحدّد طبيعته ووظيفته البنيوية في علاقاته الحضورية فقط وإنما "بكونه جزءاً من علاقة جدلية مستمرة بين الحضور والغياب"<sup>(5)</sup>.

ختاماً، سعى الدكتور كمال أبو ديب إلى استنباط قوانين شعرية وركائزها من بنية القصيدة الحديثة فحسب، إذ كان الجانب التطبيقي في كتابه (الشعرية العربية) معتمداً القوائد الحديثة فقط، لأنها -بحسب رأيه- "تشكّل عالماً من التشابك والتعقيد والتنوع، يجعل تأسيس (شعريات) جديدة نابعة من الشعر الحديث، عملاً على درجة كبيرة جداً من الصعوبة، من هنا تأتي الضرورة

---

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 141.

(2) المرجع السابق، ص 38.

(3) المرجع السابق، ص 94.

(4) المرجع السابق، ص 107.

(5) المرجع السابق، ص 106.

القصوى لتتناول النماذج الشعرية نموذجاً نموذجاً، واكتناه مكوناتها المميزة، وبلورة التناول الفردي الخاص في كلٍّ منها، ثم تجاوز ذلك كلّهُ إلى تحديد المكونات البنيوية" <sup>(1)</sup>، من خلال هذا المشروع جاء سعي الدكتور كمال أبو ديب تجسيداََ لنظريةَ شعريةَ تُعنى بالقصيدة الحديثة فقط. ويأتي مصطلح السردية مقابلاً للشعرية، فما جذوره، وما ركائزه في النقد الأدبي؟

---

(1) كمال أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر عدد 4، 1996، ص66.

## ثانياً: السردية لغةً واصطلاحاً:

يُعدُّ السردُ من أهمِّ أدوات التعبير عند الإنسان، لصلته بالوسائل التي استخدمها في التعبير عن مكونات نفسه، فهو حاضرٌ في اللغة المكتوبة واللغة الشفوية، وفي لغة الإشارة، وفن الرسم، وفي السينما، والمسرح، وفي كلِّ ما نقرؤه ونسمعه سواء أكان الخطاب كلاماً عادياً نستخدمه في حياتنا اليومية، أم خطاباً فنياً له قواعده وضوابطه، فالسرد بذلك يكتسب خاصية العموم والشمول. والسرد بهذا المعنى الواسع يدخل في الجنسَيْن الأدبيين الشعر والنثر، والباحث في بنية القصيدة العربية القديمة يجد أنَّ الشاعر العربي القديم اعتمد بشكلٍ أساسي سردَ أحداثٍ ووقائع حدثت في زمنه، فأراد التغني بها في شعره، وتقديمها من وجهة نظره الخاصة، مُضيفاً عليها طابعه الدرامي الخاص؛ لذا نجد السرد حاضراً في الشعر مهما بلغت درجة شعرية.

لقد رافق السردُ القصيدةَ العربية منذ نشأتها، فاستهلَّ الشاعر القديم - غالباً - قصيدته بذكر الأماكن، ثم اتجه لسرد قصةٍ حدثت معه لغرض من الأغراض كإبراز الكرم أو المدح أو الرثاء...، فتضمَّنت القصائد التراثية عناصر سردية متعددة استخدمت في نسج تلك القصص التي سردها شعراؤنا منذ القدم، فنشأ مصطلح (القصة الشعرية)؛ نتيجةً لتمازج فنِّ السردِ بعامه والفنِّ القصصي بخاصة بفن الشعر.

فاقتترن الجنس الشعري بالسرد ليس بجديد إذن، فهو موجود منذ نشوء الشعر العربي. والقصيدة العربية أولاً وقبل كلِّ شيء خطابٌ أدبيٌّ يأتي على درجة من الشعرية، ثم تكتمل غايتها الجمالية بهذا التمازج والانصهار بين الشعرية ورحابة السردية وتقنياتها التي تتيح للمبدع رفد قصيدته بأدوات جديدة، يخرج بها الشاعر نصّه عن المألوف الشعري إلى درجة التميّز.

ولا بدّ لنا قبل الحديث عن طبيعة هذه العلاقة بين السردية والشعرية من تأصيل جذور مصطلح السرد وبيان ماهيته حتى نبين كيفية اقتران السرد بالشعر.

### - السردية لغةً:

حظي مصطلح السرد بنصيبٍ وافٍ من الشروح في المعاجم العربية، لما له من معانٍ متعددة

تتطلق من جذره اللغوي، فقد جاءت لفظة السرد في الذكر الحكيم في موضع واحد في قوله تعالى: ﴿أَنْ اَعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾<sup>(1)</sup>؛ أي أحكم يا داود نسج الدروع وأجد في تنقيبها، وكن متقناً صناعتها، فاجعلها تامة الجودة، وحسب التأويل القرآني، كانت الدروع صفائح ثقيلة من الحديد تعيق الحركة، ولذلك أمر الله النبي داود بأن يسردها، أي يصنعها حلقات متداخلة بعضها في بعض، فتيسر حركة المقاتل بها عند الحرب<sup>(2)</sup>.

وجاء في لسان العرب حول جذر (سرد) ما نصّه<sup>(3)</sup>: "السَرْدُ فِي اللَّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلَى شَيْءٍ تَأْتِي بِهِ مَتَّسِقاً بَعْضُهُ فِي أَثَرِ بَعْضٍ مُتَتَابِعاً. سَرَدَ الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ. وَقُلَانِ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا؛ أَيْ يُتَابَعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وَسَرَدَ الْقُرْآنَ: تَابَعَ قِرَاءَتَهُ فِي حَذَرٍ مِنْهُ. وَالسَّرْدُ: الْمُتَتَابِعُ.

وجاء في الاشتقاق لابن دريد ما نصّه: "والسرد: ضمك الشيء، بعضه إلى بعض، نحو النظم وما أشبهه. ومنه قولهم: سرَدَ الدرْع، أي ضمَّ حديدَ بعضها إلى بعض"<sup>(4)</sup>. وجاء في العين للفراهيدي ما نصّه<sup>(5)</sup>: "سرَدَ القراءة والحديث يسرُدُهُ سَرْدًا أي يُتَابَعُ بعضه بعضاً. والسَرْدُ: اسمٌ جامع للدُّرُوعِ ونحوها من عَمَلِ الحَلَقِ، وسُمِّيَ سَرْدًا لِأَنَّهُ يُسْرَدُ فَيُنْقَبُ طَرَفًا كُلُّ حَلَقَةٍ بِمِسمَارٍ فَذَلِكَ الحَلَقُ المُسَرَّدُ".

(1) سورة سبأ، الآية 11.

(2) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، توزيع دار قنديل للطباعة والنشر، دبي، الإمارات، ط1، 2016، ج1/ص11.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سرد). وأضاف: وَسَرَدَ قُلَانٌ الصَّوْمَ إِذَا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ؛ وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: كَانَ يَسْرُدُ الصَّوْمَ سَرْدًا؛ وَفِي الْحَدِيثِ: أَنَّ رَجُلًا قَالَ لِرَسُولِ اللَّهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِنِّي أَسْرُدُ الصَّيَّامَ فِي السَّفَرِ، فَقَالَ: إِنْ شِئْتَ فَصُمْ وَإِنْ شِئْتَ فَأَفْطِرْ. وَقِيلَ لِأَعْرَابِي: أَتَعْرِفُ الْأَشْهُرَ الْحُرْمَ؟ فَقَالَ: نَعَمْ، وَاحِدٌ فَرْدٌ وَثَلَاثَةٌ سَرْدٌ، فَأَلْفَرْدٌ رَجَبٌ وَصَارَ فَرْدًا لِأَنَّهُ يَأْتِي بَعْدَهُ شَعْبَانُ وَشَهْرُ رَمَضَانَ وَشَوَّالٌ، وَالثَّلَاثَةُ السَّرْدُ: ذُو الْقَعْدَةِ وَذُو الْحِجَّةِ وَالْمُحَرَّمِ. ينظر المصدر السابق، مادة (سرد).

(4) ابن دريد، الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، مادة (سرد).

(5) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة: سرد.

فالسرد بحسب هذه التعريفات المعجمية يتحدّد في دلالات الاتساق والتتابع وجودة السياق والترابط، فهو النسخ، وهو ضمّ الأشياء بعضها في إثر بعض وتداخلها.

## - السردية اصطلاحاً:

### 1- السردية في النقد الغربي:

تشكّلت ملامح مصطلح علم السرد "Narratology" بوصفه مصطلحاً نقدياً على يد الشكلايين الروس؛ إذ قامت هذه الحركة (حركة الشكلايين الروس) بالبحث عن أشكال جديدة من دراسة الأدبية<sup>(1)</sup>، فقد غيّرت تصوّرنا للعمل الأدبي، "فحلّلت أجزاءه المكوّنة له وأغنت إغناءً واسعاً معرفتنا بالتقنيات الأدبية، وأسّست هياكل للدراسة الأدبية والتتظير لها"<sup>(2)</sup>، وانصبّ اهتمامهم على كيفية القول، لا على ما يقال، ورصد -في المقابل- مقارنة بنيوية (شكلية) تسعى إلى تحليل المضامين الأدبية، متخذةً من أدبية (ياكبسون) مصدراً أساسياً لكلّ مقارنة تنهّجها؛ أي "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، إنّما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"<sup>(3)</sup>. وبعدهُ الشكلايون الروس أول من فرّق بين مفهومي القصّة والخطاب، ويعنون بالقصّة الوقائع التي حدثت بالفعل، أمّا الخطاب فهو الطريقة التي نقل بها المبدع هذه الوقائع إلى المتلقي، فأطلقوا عليهما "الحكاية أو المتن الحكائي (ما وقع فعلاً)، والموضوع أو المبنى الحكائي

---

(1) دراسة (الأدبية) لا الأدب، هذه هي الصيغة التي أعلنت قبل حوالي خمسين سنة عن ظهور أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية ونعني به الشكلائية الروس...، فلم يكن الأمر يقف البتّة عند حدود وصف عمل أدبي، بل من الأصح أن نقول: إنّنا هنا نسقط العمل الأدبي على الخطاب الأدبي بدل إسقاطه على صنف آخر من الخطابات، فلنسا ندرس المؤلّف، وإنّما ندرس إمكانات الخطاب الأدبي التي جعلته ممكناً، وهكذا يمكن للدراسات الأدبية أن تصبح علماً للأدب. انظر: مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص39.

(2) فيكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص7.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص27.

(الكيفية التي يتعرّف بها القارئ على ما وقع فعلاً)<sup>(1)</sup>.

وماز (توماشوفسكي) المتن الحكائي، من المبنى الحكائي بقوله : "إننا نسمي متناً ما حكائياً، إذا كان يحوي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل.. وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل الحكائي، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّننا لنا"<sup>(2)</sup>.

وانطلاقاً من مذهبهم الذي يرى أن المهم هو البحث عن السمات المائزة للمادة الأدبية؛ أي بنيته الداخلية، وليس عن الأحوال الخارجية التي تنتج في إطارها الآثار الأدبية، تطوّر علم السرد لديهم، ولم يعد يقتصر على النصوص ذات الطابع السردية، بل تعدّها إلى مختلف الآداب العالمية، فتمّ تطوير القواعد والمفاهيم التي تحكم هذا الفن، حتى شملت جنسي الشعر والنثر، والأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية وغيرها..

والجدير بالذكر هنا أنّ أول دراسة تناولت الخطاب السردية وهدفت إلى الكشف عن أسلوب بنائه، وعن نمط اشتغاله، ترجع إلى عشرينيات القرن السابق مع الناقد السوفيّاتي "فلاديمير بروب" الذي أجرى دراسةً على الحكايات العجيبة في كتابه "مورفولوجية الخرافة"، فحلل فيه متناً يتألف من مئة خرافة روسية.<sup>(3)</sup>

وتشير الدراسات إلى أنّ الفضل في إطلاق مصطلح علم السرد Narratology يعود إلى

---

(1) تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 41.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 27.

(3) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2001، ص 10. وكانت دراسته الشهيرة "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 معلماً بارزاً في تاريخ السيميائيات السردية، فأراد من خلال هذه الدراسة أن يكشف عن العناصر المشتركة التي اعتمد عليها المتن الحكائي للحكايات الخرافية التي اختارها كمجال للدراسة.

- وحاول بروب مسألة النص السردية بإخضاع الحكاية الخرافية إلى الدراسة من خلال البنية الشكلية للكشف عن الخصائص الفنية التي مازت الخطاب السردية من غيره من الخطابات. وخلاصة أفكاره: أنّ كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف فاسد لأنّ الحكاية لا تتفرد بموضوعات خاصة بها، ولا تتقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى. ينظر: المرجع السابق، ص 19.

(تزفيتان تودوروف) الذي اشتق المصطلح من كلمة Narrative وتعني السرد، وكلمة logy وتعني العلم، وعرفه بأنه (علم القصة)، وذهب إلى أنّ للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهرين: فهو قصّة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى "أنّه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان في الإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنتقل بواسطة شريط سينمائي مثلاً، وكان في الإمكان التعرّف إليها كمحكي شفوي ما دون أن يتجسّد في كتاب، غير أنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"<sup>(1)</sup>.

إذن الكيفية التي نقل بها المبدع الأحداث هي الأهم في دراسة العمل الأدبي، سواء أكان شعراً أم قصّة أم رواية أم غيرها من الفنون الأدبية، فالسرد إذن متداخلٌ في الفنون الأدبية جميعها التي تنتقل الأحداث بشكلٍ أدبيٍّ إلى المتلقي.

ولخصّ (تودوروف) موقف الشكلايين الروس من الخطاب الأدبي في قوله: "تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية -أي غياب أيّ وظيفة خارجية- بكونها أكثر نسقيّة من اللغة العملية، أو اليومية"<sup>(2)</sup>، ثم تطرّق إلى الحديث عن لغة العمل الشعري فقال: "إنّ العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كلّ شيء فيه بفضل ذلك ننظر إليه بذاته، أي من كونه لا يحيل على مجال آخر"<sup>(3)</sup>.

فأصبح بذلك علم السرد -أو علم الحكاية أو القصة كما أطلق عليه تودوروف- علماً يُعنى بمضامين الحكاية وبنائها، وغدا كلّ بناءٍ محكيٍّ يحمل طابع السرد.

وتوسّع الناقد (يان مانفريد) في مفهوم السرد، فرأى أنّ السرد موجودٌ في كلّ مكان حولنا؛ "لأنّ بناء التمثيلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلاً ومعنى للواقع الذي ندركه.

(1) تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 41.

(2) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص26.

(3) المرجع السابق، ص 26.



والسرد بعبارة أخرى طريقة أساسية للتفكير، أو أداة للمعرفة" (1). ووصل مانفريد بالسرد إلى أنه " موجودٌ في أيِّ أثرٍ أدبي، أو غير أدبي (2).

كما رأى الناقد (جان أيف تادييه) أنَّ كلَّ قصيدة هي في مستوى من المستويات محكيٌّ في الأصل، ولكنها متدرّجة في نسبة المحكي فيها (3)، فكلُّ نصٍّ شعريٍّ حكايةٌ في مستوى ما، ويأخذ سياقاً سردياً ما، ولا يستطيع أن يتخلّى عن سرديته (4).

وقد ذهب رولان بارت إلى أنَّ السرد لا يعبر اهتماماً لا لجودة الأدب ولا لرداءته، فهو عالمي، وحاضرٌ في الأزمنة كلّها وفي الأمكنة كلّها، وفي المجتمعات كلّها، يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم كتابية، والصورة ثابتة كانت أو متحركة، فهو كالحياة تماماً موجودٌ في كلّ مكان، وفي كلّ فن، كالأسطورة والخرافة والأقصوصة والشعر... ويشير بارت إلى أنه "لم يكن يُنظر إلى الشعر الكلاسيكي إلا باعتباره تنوعاً زخرفياً للنثر، وثمره من ثمرات الفن (أي أنه تقنية أو صنعة)، ولم يكن يُعتبر لغة أخرى مختلفة، أو نتيجة لحساسية خاصة، فما الشعر لديهم إلا طرفاً في معادلة زخرفية - ملحوظة أو ملفوظة - للنثر الكامن بالجواهر أو بالقوة داخل كل طريقة من طرق التعبير" (5).

وتحدّث بارت عن مستويات التحليل السردى للعمل الأدبي، فعَدَّ السرد من دون تردد

---

(1) يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أمانى أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011، ص6-7.

(2) المرجع السابق، ص 57.

(3) ينظر: سمر الديوب، المرايا المتوازية، دراسات في الأدب العربي القديم، مركز أبو ظبي للغة العربية، دائرة الثقافة والسياحة، ط1، 2021، ص348. نقلاً عن: Jean Yves : Le récit poétique. P U F, 1978, p:6.

Tadié

(4) يرى الدكتور محمد مفتاح أنَّ كل نص شعري حكاية؛ أي: رسالة تحكي صيرورة ذات، وإذا ما صحت هذه المصادرة على كل أنواع الشعر فإنّها تصير غير مدافعة في الشعر التاريخي الذي لا يقتصر على حكاية ما جرى لشاعر وإنما يتعدّى ذلك إلى استعراض تاريخ أقوام متعددين في لقطات موحية. ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التواصل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص149.

(5) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص56-57.

"بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات، ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبّع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقّف أيضاً على التعرف فيها على (طوابق) وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية (للخيط) السردية على محور عمودي ضمناً، فقراءة سرد ما أو سماعه ليست فقط هي الانتقال من كلمة إلى أخرى، بل هي كذلك المرور من مستوى إلى آخر"<sup>(1)</sup>.

وخلَصَ (جيرار جنيت) إلى تحديد الوظيفة الجمالية الرئيسة للسرد في كتابه (حدود السرد)، فقال: "إذا ما قبلنا أن نقتصر على جمال التعبير الأدبي فسنخلص، دونما صعوبةٍ تذكر، إلى تحديد السرد كعرضٍ لحدثٍ أو لمتواليّةٍ من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرضٍ بواسطة اللغة، وبصفةٍ خاصّةٍ بواسطة اللغة المكتوبة"<sup>(2)</sup>.

والتعريف السابق لجيرار يشير إلى مفهوم التتابع الذي أحال إليه مفهوم السرد في اللغة العربية، فالأحداث السردية تتحرك وتتتابع وتنمو في النصّ الأدبي، بغض الطرف عن نوعيّة هذا النصّ، فالمهم إذن هو الكيفية وليست الطريقة.

والجدير بالذكر هنا أنّ جنيت رفض تقسيم الأجناس الأدبية إلى شكلٍ غنائيٍّ وشكلٍ ملحميٍّ وآخر دراميٍّ<sup>(3)</sup>، ويرى أنّ الإطار النظري للتفريق بينها يجب أن يوضع أمامه ثلاثة اعتبارات؛ "هي الموضوع والصيغة والشكل، وهذه الاعتبارات تحدد التعالق بين النصّ وغيره من النصوص"<sup>(4)</sup>.

نستنتج مما سبق أنّ السرد في النقد الغربي يتوقف على الكيفية التي اعتمدها المبدع في نقل الأحداث إلى المتلقي بغض النظر عن الطريقة الأدبية التي اختارها هذا المبدع في سرده وقائع تلك الأحداث، سواء أكانت شعراً أم نثراً، فيكون السرد بذلك طريقة عرض الأحداث في

---

(1) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة عبد القادر عمار وآخرون، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص13. أخذ هذا المقبوس من الكتاب من غير تصرّفٍ فيه على ما وجدته من بعض الهنات اللغوية. وكذلك فعلتُ في المقبوسات كلها.

(2) جيرار جنيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص71.

(3) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص15.

(4) المرجع السابق، ص86.

الخطاب الأدبي.

## 2- السردية في النقد العربي:

حينما بحثنا في كتب النقد العربي ومعاجم المصطلحات العربية وجدنا تداخلاً بين مصطلح السرد ومصطلحات متعدّدة كان أهمها: القصة - الحكاية - المحكي.. وغيرها من المصطلحات التي تدخل تحت باب السردية.

وقد عرّف السرد في نقدنا العربي تعريفات متعددة، فهو في إطاره العام مصطلح أدبي " يُقصد به الطريقة التي يصف بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغّل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات"<sup>(1)</sup>.

وذهب الدكتور عز الدين إسماعيل، في كتابه الأدب وفنونه، إلى تعريف السرد بقوله: "إنّه نقلُ الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورتها اللغوية".<sup>(2)</sup>

وقد حدّد الدكتور سعيد علوش في معجمه في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) قانوناً للسرد فقال: "وقانون السرد هو: كلُّ ما يخضع لمنطق الحكيم والقصّ الأدبي"<sup>(3)</sup>.

وعرّف السرد بأنّه: " خطابٌ مغلقٌ حيث يدخل زمن الدال في تعارض مع الوصف"<sup>(4)</sup>.

ثمّ انتقل إلى تعريف مصطلح السردية، بأنها: " الطريقة التي تروى بها القصة والخرافة

---

(1) طه وادي، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، ط1، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1987، ص75.

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013، ص 104-105. ويضرب مثلاً لذلك فيقول: فحين نقرأ مثلاً: "وجرى نحو الباب وهو يلهث، ودفعه في عنف، ولكن قواه كانت قد خارت، فسقط خلف الباب من الإعياء" نلاحظ هذه الأفعال: جرى، يلهث، دفع، خار، سقط، فهذه الأفعال هي التي تكون في أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائماً أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال "وهو يلهث، في عنف، من الإعياء، في المثال السابق". وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية، ويجعله لذلك فنياً.

(3) سعيد علوش، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، ص110.

(4) المصدر السابق، ص 110.

فعلياً، وهي من مشتقات الأدبية وفرعٌ عنها، وتبحث في مدى التعبير عن الشكل الأجوف العام الذي تندرج فيه كلّ النصوص". وأضاف: "هي نمطٌ خطابيٌّ متميّز" (1).

وفي معجم (مصطلحات نقد الرواية) وجدنا أنّ السرد أو القص هو "فعلٌ يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعلٌ حقيقيٌّ أو خياليٌّ ثمرته الخطاب" (2).

ونجد في كتاب " دليل الناقد الأدبي" تحت تعريف (علم السرد) ما نصّه: "دراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه" (3).

فتعنى السردية بكيفية بناء النص السردية، واستنباط عناصره ومقوماته، وليس المقصود بالنص السردية النص القصصي فحسب، بل بالطريقة الأدبية التي تساق بها أحداث تلك القصة، فيكون السرد بذلك موجوداً في أنواع أخرى - غير الأنماط التقليدية من قصة ورواية - "تتضمن السرد بأشكالٍ مختلفة مثل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة وكذلك الإعلانات أو الدعايات، وغير ذلك ففي كل هذه ثمة قصص تحكى وإن لم يكن بالطريقة المعتادة" (4).

وربط الناقد سعيد يقطين السرد بمختلف الفنون الأدبية التي أنتجها الإنسان منذ أقدم العصور وعرفه بأنّه " فعلٌ لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان...، وقدّم لنا العرب منذ أقدم العصور أشكالاً وأنواعاً سردية متعددة، وتضمّن السرد الخطاب اليومي، والشعر، ومختلف الخطابات التي أنتجوها" (5).

وجاء في (موسوعة السرد العربي) للباحث عبد الله إبراهيم أنّ مفهوم السرد "ارتبط بصوغ

---

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، ص111. وخُلصَ علّوش إلى أنّ هناك تمازجاً وتماهياً بين مصطلح السرد ومصطلح المحكي، "فكلّ ما يدرك سردياً هو حكايةٌ وأنّ الوحدات الحكائية هي وحدات سردية وتعتبر كمكونات للعمل الأدبي انظر: المصدر السابق ص 74 - 75.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 105.

(3) ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص174.

(4) المرجع السابق، ص 174.

(5) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص19.

الخطاب السردى شفويًا كان أم كتابيًا، وهذا الصوغ هو موضوع السردية، التي تختصّ بالبحث في مكونات ذلك الصوغ الخطابي من راوٍ، ومرويٍّ، ومرويٍّ له، ثم الانتقال إلى دراسة مظاهره الأسلوبية، والبنائية، والدلالية" (1).

ورهنَ إبراهيم السردية بقدرات الناقد، ورؤيته ومنهجه، وثقافته، وأهدافه، ووعيه، فبها يتمكّن من "تأسيس علاقة متفاعلة مع النصوص السردية، وبمساعدها يعرف كيفية استجابتها لوسائله الوصفية، وغاياته التأويلية" (2).

ويرى الدكتور عبد الملك مرتاض أنّ العمل السردى "ينشأ عن فنّ السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي استرجاعي يعالج أحداثاً خيالية في زمانٍ معين، وحيّزٍ محددٍ، تنهض بتمثيله شخصيات هندسية يصمّم هندستها مؤلف أدبي. والسرد - إن شئت أيضاً - هو بثُّ الصوت والصورة بواسطة اللغة" (3).

واقترب الكثير من النقاد في تعريفهم علمَ السرد من المفهوم الوافد من النقد الغربى كالناقد حميد لحميداني الذي ذهب إلى تعريف السرد بأنّه: "الكيفية التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها يتعلّق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر بالقصة ذاتها" (4).

ويرى لحميداني أنّ الحكى كائنٌ في الخلفية العميقة لكلّ قصيدة غنائية، مما يدلُّ على أنّ غنائية الشعر لا تعفيه في العمق من كونه يحكى عن الأحوال التي مرّت بها الذات، وأنّه من خلال هذه الأحوال يؤسّس سردية كلّية تشمل مجموع النص (5).

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربى، ج1/ ص11-12.

(2) المرجع السابق، ج1/ ص 12

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص219.

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص45.

(5) حميد لحميداني، الواقعي والخيالي في الشعر العربى القديم "العصر الجاهلى"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص49.

وتأثر الدكتور محمد عبد المطلب بمفهوم (جيرار جنيت) في تعريفه السردَ فتحدّث عن طبيعته ومستوياته الأفقية وإسقاطاته العمودية، لكنّه توسّع في مفهومه العام فأضاف إليه بعض التقنيات التي لم يُشر (جيرار) في تعريفه، فقال: "ويبدو أنّ مصطلح (السرد) قد استقرّ معرفياً في الخطاب النقدي حتى إنه لم يعد بحاجة إلى تحديد، وقد تأسّس هذا الاستقرار على أعمدة بنائية حاملة للرواية بمكوناتها الأفقية والرأسية التي تنتجها مجموعة الأقوال والأفعال في النص؛ أي إنّ السرد هو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخص والزمان والمكان، وهي مكونات أنتجت اللغة بكلّ طاقاتها الواسعة والمحاورة والشارحة والمعلّقة"<sup>(1)</sup>.

فأصبح السرد بذلك يدخل في أنواع الأدب جميعها، فهو موجودٌ إذن في القصة والحكاية، وفي الشعر والملاحم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون المحكية.

ونخلص مما سبق إلى أنّ هناك مفاهيمَ متعددةً للسرد في معناه البسيط - كما جاء في لسان العرب - تنطلق من أصله اللغوي، الذي يعني - مثلاً - التتابع في الحديث. وقد تطوّر مصطلح السرد فغداً يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية.

أمّا مصطلح السردية أو علم السرد فهو مصطلحٌ حديثٌ نسبياً، ويُشير إلى الدراسة النظرية للنص الأدبي (شعراً كان أم نثراً) وتحليل السرد فيه، فهو العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردية أسلوباً وبناء ودلالة، وتُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للجنسين الأدبيين: الشعر والنثر، واستخراج النظم التي تحكمهما وتوجّه أبنيتهما، وتحدد خصائصهما وسماتهما، ووُصِفَتْ بأنّها نظام نظري، غُذّي وخصّب بالبحث التجريبي.

وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب الأدبي من راوٍ ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردية نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي :

---

(1) محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2007،

المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب الأدبي، أسلوباً وبناء ودلالة.

### 3- ركائز السردية:

وهي الأركان الأساسية التي لا يكون هناك سردٌ من غيرها، واختلفت تسميات هذه الركائز الثلاث، وهي<sup>(1)</sup>:

- الراوي أو السارد أو المرسل أو المبدع.
- المروي أو المسرود أو الرسالة أو النص.
- المروي له أو المسرود له أو المرسل إليه أو المتلقي.

### ثالثاً: العلاقة بين السردية والشعرية:

ماز نقادنا العرب القدماء جنسين رئيسين في الأدب هما (الشعر والنثر)، فعَدَّ العسكري الكلامَ جنساً كبيراً يتفرّع منه جنسان أصغر هما: (المنظوم والمنثور)، ثمَّ نجد أنَّه قد ضمَّ الخطب والرسائل إلى قسم المنظوم في أثناء تقسيمه الكلام المنظوم إلى ثلاثة أقسام، فيقول: "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر"<sup>(2)</sup> وعدَّ العسكري الرسائل الأدبية والخطب من باب المنظوم لأنَّ هذه الأجناس جميعها تحتاج إلى حسن تأليف وجودة تركيب<sup>(3)</sup>.

والباحث في علاقات الفنون الأدبية بعضها ببعض كالشعر والخطب والرواية والقصة وغيرها من الفنون يجد أنها وثيقة الصلة فيما بينها، من حيث التأثير والتأثير، فلا شك في أنَّ الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير، وقد تؤثر فيها العوامل الاجتماعية نفسها<sup>(4)</sup>،

---

(1) سحر شكيب، البنية السردية والخطاب السرد في الرواية، مجلة دراسات، جامعة اليرموك، الأردن، العدد 14، 2013، ص30.

(2) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، ص167.

(3) وشبه العسكري حسن التأليف وجودة التركيب في هذه الأجناس الثلاث "بالعقد إذا جعل كل خُرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعاً في المراءى وإن لم يكن مرتفعاً جليلاً، وإن اختلَّ نظمه فضمت الحبة منه إلى ما لا يليق بها اقتحمتها العين وإن كان فائقاً ثميناً". انظر: المصدر السابق، ص167.

(4) جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ص10.

حيث تلتقي معظم هذه الفنون في عرض أفكار الفنان أو الأديب، ولكن الاختلاف يكون بالوسيلة التي يعبر بها.

فلا يوجد فنّ أدبي نقي لا يدخل في نسيجه فنون أخرى تقوّي بنيانه، وتعزز مكانته، وتسهم في تحقيق هدفه في إيصال الرسالة المرادة من المبدع إلى المتلقي على أكمل وجه.

وما يهمنا هنا هو السرد وأنواعه الأدبية، والتعالق الحاصل بين هذه الأنواع والجنس الشعري، إذ نجد أنّ علماء الجمال حين تحدّثوا عن العلاقة بين الفنون اختاروا الشعر تمثيلاً لفن الأدب، ولم يتحدّثوا عن علاقة القصة بالفنون الأخرى، وذلك لحدّثة فن القصة، فالقصة أحدث فنون الأدب على حين أنّ الشعر أقدمها، فقد كان مصاحباً لنشأة الفنون<sup>(1)</sup>.

وبما أنّ مصطلح السرد ينتمي إلى الخطاب الروائي أو القصصي، ومصطلح الشعر ينتمي إلى الخطاب الشعري، كان هناك تقاطع واضح بين هذين المصطلحين حينما استخدم شعراؤنا القدماء تقنيات السرد في نسج قصائدهم لكي يرووا قصصهم وأحداثهم ومناقبهم، فقدّموا خطاباً إبداعياً امتلك سمات الخطابين (الشعري والسردية)، فأطلق عليه بعضهم مصطلح (القصة الشعرية) أو (الشعر القصصي)، وهو مصطلح نُحِتَ من (القصة والشعر)، وهو جامعٌ لهما، وإن كانت كثافة الشعر طاغية عليه لأنّه ميدانه، "لكنّ القصة في هذا الشعر لا تبدو على إطلاقها ولا تختفي على إطلاقها، وإنّما تظلّ في إطارٍ من ظلالِ الفنية، فتبقى متماهيةً في الشعر لتصبح موضوعاً لجنسيين متباعدين تصلّ بينهما في نسجٍ حميمي ذي فنيةٍ عالية"<sup>(2)</sup>.

وأشار الدكتور صلاح فضل في أثناء حديثه عن تحليل النصّ السردية إلى النصوص التي

---

(1) السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991، ص 25.

(2) عائشة سواعدية، تجليات السرد في الشعر العربي القديم، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، الجزائر، 2016، ص 3. وذهب أبو هلال العسكري إلى أنّ أفضل المنظوم هو "ما خرج مخرج المنثور في سلاسته، وسهولته واستوائه، وقلة ضروراته" العسكري، كتاب الصناعتين، ص 165.



نشأت نتيجة المزج بين السردية والشعرية ووسم هذا المولود باسم (السرد الشعري) وذكر أهم القضايا المتعلقة به وهي<sup>(1)</sup>:

- الربط بين الوزن وما يقتضيه فنّ القصّ الشعري من صيغ وأشكالٍ.
- الاهتمام بسرد النصّ بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.
- الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثّل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف، وهو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة.
- مراعاة الصدق، دون تفصيلٍ واضحٍ لطبيعة هذا الصدق، هل يقوم في علاقة الكلام بالقصة المسرودة فيكون صدقاً فنياً، أو بالواقع الذي ترويه فيكون من قبيل الصدق التاريخي؟

وهذا السرد الذي تماهى مع الشعر أنتج نصاً سردياً شعرياً بُنيَ "بطواعية شعرية فائقة لأنّه يرتكز إلى عدد من الآليات التي تضمن انتظامه وتسمح بأعلى نسبة من التماسك الظاهري دون أية فرضية لبروز عامل تشتت يريك المتلقي أو يثير تأمله الجمالي"<sup>(2)</sup>.

وتحدّث الدكتور (فايز عارف القرعان) عن هذا النصّ الهجين، ووسمه باسم (نصّ السرد الشعري)، وعرفه بأنّه: "نصّ يعتمدُ على تصوّر تداخل الأنواع الأدبية"<sup>(3)</sup>، ويتمتّع بخاصية منطقة التقاطع النصّي بين السرد بوصفه خبيصة قصصية أو روائية له تقنياته الخاصة به من الشخوص والراوي والزمان والمكان والحبكة، وبين الشعرية بوصفها سمةً أساسيةً في القصيدة

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص259. وذكر الدكتور صلاح هذا النوع في أثناء حديثه عن الشعر القصصي عند ابن طباطبا.

(2) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص73.

(3) والمقصود بالأنواع الأدبية هنا الأدب السردى من رواية وقصة ومسرحية من ناحية، والأدب الشعري المتمثّل في القصيدة الغنائية المقابلة للشعر القصصي أو الملحمي أو المسرحي على وجه الخصوص من ناحية أخرى.

الشعرية الغنائية بوجه الخصوص وما لها من خصائص تؤشّر إلى النص بوصفه نصاً شعرياً له إيقاعه ووزنه وكثافته التعبيرية، وبعده عن الواقعية القصصية أو الروائية، في الوقت الذي تتوفّر فيه قصديّة الشعر<sup>(1)</sup>.

كما أشار إلى أنّ ربط السرد بالشعر يقود إلى ملاحظة منطقة أدبية تتمتع بكثير من التعقيد التكويني في النص، وذلك "أنّها منطقة تمتصّ سمات السردية الروائية أو القصصية في الوقت الذي تمتصّ فيه سمات الشعرية الغنائية، فهي منطقة تنتمي إلى سمة التصاهر الذي يولّد منتجاً أدبياً يجمع سمات تصبغ المكوّن النصّي بصبغة خاصة"<sup>(2)</sup>.

فيكون نصّ السرد الشعري بذلك نصاً محايداً، لا ينتمي إلى الشعر الغنائي<sup>(3)</sup>، ولا إلى الشعر القصصي، بل هو نصّ تتمثّل فيه الحكاية المسرودة من دون أن تظهر عياناً، وتتمثّل فيه الغنائية أيضاً من غير أن تظهر عياناً أيضاً، فهو "يأخذ من النص الشعري سمة التعالي على الواقع التاريخي، وهذا ما يتعارض مع النص القصصي، أو الروائي، الذي يستمد كينونته، من صلته بالواقعية التاريخية (زمنية القص) التي تنتمي إلى الخطاب الحياتي، ويأخذ من النص القصصي أو الروائي صلاحية التكوّن الحكائي للأحداث وتتاليها وتتابعها، لتبدو قابلة لحركة السرد ونموّها وتطورها"<sup>(4)</sup>.

إذن ومما تقدّم نجد أنّ الشاعر العربي على الرغم من اعتماده اللغة الشعرية المتوارثة جيلاً

---

(1) فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السردى والشعري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن، 2008، مج2/ص47.

(2) فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السردى والشعري، ص 50.

(3) يرى كثير من دارسي الأدب أنّ هناك تلازماً بين الشعر والغناء. يقول جورجى زيدان: يظهر أنّ الشعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم فالشعر وضع أولاً للتغني به وإنشاده للآلهة والملوك، ولذلك فالليونان والرومان يقولون: (غنى شعراً) لا (نظم شعراً) أو وضع شعراً، والعرب يقولون (أنشد شعراً) أو أنشد الشعر الفلاني؛ أي غناه، وقضى اليونان أجيالاً كثيرة لا يقولون الشعر إلا إنشاداً، ولعلّ العرب كانوا كذلك في أقدم أحوالهم". ينظر: جورجى زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة جديدة راجعها وعلّق عليها الدكتور شوقي ضيف، دار الهلال، مصر، ج1/ص54.

(4) فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السردى والشعري، ص 50-51.

بعد جيل استمدّ من السرد آليات وتقنيات أسهمت في إغناء نصّه، وجعلته يخرج به من غنائيته الخالصة إلى السردية ورحابتها، ومن أهمّ هذه الركائز البعدُ الدرامي، والبعد الأسطوري، وما تقدّمه هذه التقنيات كالشخص، والأزمنة، والأمكنة، والحوار، والرموز،... في بناء أحداث النصّ وتقديم رؤية الشاعر الخاصة به في سبك خارطته الشعرية والشعورية.

فأصبح البناء السردى والبناء الدرامى ميزة هذا الشعر بوصفهما آليات إبداعية، تُضاف إلى الإمكانيات التي ينظر المبدع إلى استخدامها وتوظيفها بالشكل الأمثل، كما فعل في الإيقاع والصورة والترميز والتكثيف والإيحاء والغموض...، مما يثري النص الشعري ويمنحه بعداً جمالياً جديداً.

وسنحاول فيما يأتي أن نتتبع كيف استطاع شعراء المدرسة الأوسية نسج قصائدهم مستعينين بسمات السردية وركائزها وأدواتها في نسج طريقة سرد الأحداث والشخص والزمان والمكان والحبكة وغيرها في هذه القصائد، وكيفية تتابعها واتساقها لإبراز قدرة السرد في تعزيز شعرية النص من غير أن تخرج القصيدة عن جنسها الشعري.

#### رابعاً: المدرسة الأوسية :

لا يخفى على الباحث في الميدان الأدبي أهميّة الشعر في حياة العرب باعتباره الفن الذي مثّل حياتهم منذ القدم، فأطلقَ عليه (ديوان العرب)؛ لما يحمله من وصف دقيق لحياتهم الإنسانية والاجتماعية، وهو وثيقة تاريخية يثبتون من خلالها الأحداث التي جرت في عصورهم من هزائم وانتصارات...، يضاف إلى ذلك أنّه الوسيلة الإعلامية التي تحتاجها القبائل في إظهار قدراتها وإمكانياتها، فكان الشاعر لسان القبيلة وسلاحها في الحروب الكلامية والمنافرة عن شرف هذه القبيلة وأمجادها في وجه من يريد النيل من هيبتها والتقليل من شأنها، وهذا ما دفع شعراء كل قبيلة إلى السعي لتحسين شعر شعرائها وصقله والخروج به في ثوب جذاب وجميل ليذيع سيط صاحبه وتنتشر أشعاره في الجزيرة العربية.

ولمّا كان للشعر حصّة الأسد في النقد العربي القديم، قام النقاد بالبحث في ماهيته وطبيعته

وأسسه وأغراضه وطريقة بنائه، وبحثوا في جميله وقبيحه، جيّده وردئيه، محاولين وضع القواعد التي تضبط شعريّته، فشاعت عندهم قضايا متعدّدة فاضلوا من خلالها بين الشعراء وقصائدهم، ومن هذه القضايا، قضية التكلّف والطبع، التي ماز النقاد من خلالها طبقتين من الشعراء، طبقة الشعراء المطبوعين الذين يأتي شعرهم عفو الخاطر، ولا يتكبّدون عناءً في قوله، وتحدّث بعض النقاد في أثناء حديثهم عن شعراء هذه الطبقة عن قضية الإلهام الشعري؛ والتي تعني أنّ الشاعر يستلهم قصديته عن طريق قرينٍ من الجن أو شيطان شعري، إذ شاع في القديم "أنّ الشاعر متصلٌ بشيطانٍ خاصٍّ به يلهمه الشعر"<sup>(1)</sup>.

وقد ذكر القرشي في كتاب الجمهرة أشعاراً لمشاهير شعراء العرب في الجاهلية وأشار لذلك في مقدمته تحت عنوان (ما حُفظ عن الجن من الشعر)<sup>(2)</sup>، وكيف أنّها أتت عن طريق الجن الذين كانوا يصاحبون هؤلاء الشعراء.

لم يكن كلّ شاعرٍ مصاحباً أحداً من الجن أو أنّ شياطين الشعر كانت تزوره وتلهمه الشعر، بل كانوا يقولون الشعر عن طبع وقريحة شعرية بعيدة عن التماس العون من قوى أخرى، وهذا ما دعا النقاد للحديث عن الطبقة الأخرى من الشعراء وهم الشعراء المتكلّفون، أصحاب الصنعة، الذين يعيدون النظر فيه بالتهذيب والتنقيح والتثقيف والتحكيك، فنشأت قضية (الطبع والصنعة) في الشعر، وقُسم الشعراء قسمين عند النقاد، حيث ارتبط أولهما بالإلهام وانتفاء المشقة والعنت أو التكلّف في قول الشعر، و"أصحابه يسيرون وفق عمود الشعر الموروث، فلا يَمَقُّون، ولا يتأنّقون ولا يتكلّفون ولا يُعْرِبون"<sup>(3)</sup>، وثانيهما الشعراء الذين يحاولون في كلّ لحظة تحسين أدائهم الشعري وزخرفة هذا الثوب حين ظهوره أمام الناس، وكان ديدنهم في الشعر العودة للقصيدة أكثر من مرّة قبل إخراجها للناس، لغرض التنقيح والتهذيب وإخراجها في أكمل شكلٍ

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص16.

(2) أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجادي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1981، ص11.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، ص7.

ممکن في المبنى والمعنى.

وكان بعضهم يبقي قصيدته حولاً كاملاً قبل إخراجها للناس، فأطلقوا على تلك القصائد اسم (الحوليات)، يقول الجاحظ: "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكثُ عنده حولاً كريئاً وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره ويُجِيل فيها عقله، ويقلبُ فيها رأيه؛ انتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زمناً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّادات، والمنقّحات، والمحكّمات"<sup>(1)</sup>، وكان الحطيئة يقول: "خير الشعر الحوليّ المنقّح المُحكّك"<sup>(2)</sup>، وكان زهير بن أبي سلمى "يسمّي كبرى قصائده بـ"الحوليات"<sup>(3)</sup>، ووصفها الثعالبي بأنها: "يضرب بها المثل في جيد الشعر وبارعه، وهي أمّهات قصائده، وغرر كلماته التي كان لا يعرضُ واحدة منها حتّى يحول عليها الحول، وهو يجتهدُ في تصحيحها وتنقيحها وتهذيبها"<sup>(4)</sup>.

والغاية من ذلك كلّهُ عند أصحاب هذا المذهب إنتاجُ قصائد ذات مستوى متميز في الشعر، فتذكره العرب في مجالسها وتعدّه من أفخم ما جاء به أبناؤها.

في حين ماز ابن قتيبة الشاعر المطبوع من المتكلّف بأنّه "من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امثّلن لم يتلغن، ولم يتزحرن"<sup>(5)</sup>.

ووسم أصحاب هذه الطريقة باسم (عبيد الشعر)، لما كانوا يقومون به من تنميقٍ وتأنقٍ وإغرابٍ وتكلّفٍ في صناعة الشعر، فقال عنهم ابن قتيبة في الشعر والشعراء واصفاً الشاعر

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج2/ص8.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص78.

(3) المصدر السابق، ج1/ص78.

(4) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص216.

(5) يتزحّر من الزحير، وهو إخراج الصوت أو النفس بأنين عند عمل أو شدة، انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص91.

المتكلف بقوله: " هو الذي قَوَّم شعره بالثقاف، ونَقَّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما (عبيد الشعر)، لأنهم نَقَّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين "(1).

وشرح ابن رشيق قول الأصمعي حينما أطلق وصف (عبيد الشعر) على زهير والنابغة بأنه: " يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما. ومن أصحابهما في التنقيح والتنقيف طُفيل الغنوي، وقد قيل: إنَّ زهيراً روى له، وكان يسمى محبباً لحسن شعره، ومنهم الحطيئة والنمر بن تَوَلب وكان أبو عمرو بن العلاء يسميه: الكَيِّس "(2).

وزاد الجاحظ على قول الأصمعي فأدخل في هذه الطائفة " كلَّ من جَوَّدَ في جميع شعره، ووقفَ عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة "(3). وكان هؤلاء الشعراء يفتخرون بطريقتهم ومذهبهم، فهذا كعب بن زهير (4) يفخر بشعره وشعر الحطيئة؛ لأنَّهما يتقنانه ويهذبانه وينقحانه، فيقول (5):

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص78.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد محبي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ج1/ص133.

وكان يقال: "لولا أنَّ الشعرَ قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتصم قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنتال عليهم الألفاظ انثيالاً، ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج2/ص10-11.

(4) وهو كعب بن زهير بن أبي سلمى المزني، أبو المضرب، من أهل نجد، وأحد فحول الشعر المخضرمين المقدمين، أمه كبشة بنت عمار، وهي أم سائر ولد زهير، تتلمذ على يد والده، وهو شاعر عالي الطبقة، كان ممن اشتهر في الجاهلية. ولما ظهر الإسلام هجا النبي صلى الله عليه وسلم وأقام يشبب بنساء المسلمين، فهدر النبي دمه، فجاءه " كعب " مستأماً، وقد أسلم، وأنشده لاميته المشهورة التي مطلعها: " بانئت سعاد فقلبي اليوم مبتول " فعفا عنه النبي صلى الله عليه وآله وخلع عليه بردته. وهو من أعرق الناس في الشعر: أبوه زهير بن أبي سلمى، وأخوه بجير، وابنه عقبة وحفيده العوام، كلهم شعراء.. ينظر: الشعر والشعراء، ج1/ص154. الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد ابن علي بن فارس، الأعلام، دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط15، 2002، ج5/266.

(5) ديوان كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ص73-74.

فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحَوُّهَا      إِذَا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَفَوَزَ جَرُولُ<sup>(1)</sup>  
يَقُولُ فَلَا يَغِيَا بِشَيْءٍ يَقُولُهُ      وَمِنْ قَائِلِيهَا مَنْ يُسِيءُ وَيَعْمَلُ<sup>(2)</sup>  
يَقُومُهَا حَتَّى تَقُومَ مُتُونُهَا      فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يُتَمَثَّلُ<sup>(3)</sup>  
كَفَيْتُكَ لَا تَلْقَى مِنَ النَّاسِ شَاعِرًا      تَتَخَلَّ مِنْهَا مِثْلَ مَا أَتَخَلُّ

ويدافع عدي بن الرِّقاع عن تهذيبه شعره فيقول<sup>(4)</sup>:

وَقَصِيدَةٍ قَدْ بَتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا      حَتَّى أَقُومَ مِيلَهَا وَسِنَادَهَا<sup>(5)</sup>  
نَظَرَ الْمُتَقَفِّ فِي كُعُوبِ قَنَاتِهِ      حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافَهُ مُنَادَهَا<sup>(6)</sup>

ويبدو أنَّ سويد بن كُرَاع كان يجهد نفسه في مراجعة قصيدة نظمها للاعتذار من سعيد بن عثمان بن عفَّان تأكيداً منه على اعتنائه بها وخوفاً من عدم قبولها، فيقول<sup>(7)</sup>:

(1) ثوى: هلك، فوز: مات.

(2) وروي صدر البيت: نقول فلا نغيا بشيءٍ نقوله.

(3) ويروي: حين تلبين متونها. وأراد أنه يقوم القوافي كما تقوم السهام فيقصّر دونها كل ما يضرب مثلاً.

(4) ديوان عدي بن الرقع العاملي، عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، والدكتور حاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ص 1987، ص 88، 90.

(5) السناد: الاختلاف. يقال: خرج القسوم متساندين. أي: لم يتبعوا رئيساً واحداً. ويقال: إن قريشاً خرجوا يوم الفجار متساندين. وقد ذكرت العرب السناد. وقال ذو الرمة:

وَشِعْرِ قَدْ سَهَرْتُ لَهُ كَرِيم  
أُجِبُّهُ الْمُسَانَدَ وَالْمَحَالَا

وقال جرير بن عطية:

فَلَا إِقْوَاءَ إِذْ مَرَسَ الْقَوَافِي      بِأَفْوَاهِ الرِّوَاةِ وَلَا سَنَادَا

ينظر: التتويحي، القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص129.

(6) الكعوب: الأنابيب، الثقاف: خشبة مختلفة الرؤوس فيها خروق، فيدهن المتقف القناة ويدنيهها من النار ثم يدخلها في خرق الثقاف فيغمزها حتى يستوي اعوجاجها فإذا أدناها من النار قيل: صلاها. والمناذ: المعوج.

(7) قال أبو الفرج الأصفهاني في مناسبة قول هذه القصيدة: "استعدت بنو عبد الله سعيد بن عثمان بن عفَّان على سويد بن كراع في هجائه إياهم، فطلبه ليضربه ويحسبه، فهرب منه، ولم يزل متوارياً حتى كَلَمَ فيه، فأمنه على ألا يعاود"، فاعتذر إليه بقصيدة مطلعها:

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا      أَصَادِي بِهَا سِرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نُرْعَا<sup>(1)</sup>  
أَكَالُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَمَا      يَكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعِيدَ فَأَهْجَعَا<sup>(2)</sup>  
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرَوِّى عَلَيَّ رَدْدُهَا      وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلُعَا<sup>(3)</sup>  
وَجَشَّمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا      فَتَقَفَّهَا حَوْلًا حَرِيدًا وَمَرَبَعَا<sup>(4)</sup>

إِذَا، قُصِدَ بَلَقِب (عبيد الشعر) إظهار جودة الشعر، والارتفاع به إلى أعلى شكلٍ من التميز والكياسة، وإمضاء الوقت الكثير والتكلف في تنقيحه وتهذيبه والعودة إلى النص أكثر من مرة قبل إخراجهِ للناس، ولا نقصدُ بالتكلف هنا معنى الضعف في قول الشعر وطبعه، وإدخاله في باب الإيهام والغموض حتى يستغلّق النص على الفهم، ولكن تزيين هذا القول بالمحسنات اللفظية والمعنوية واستخدام الأدوات الفنية المثلّية المناسبة للنص والتي تظهره على أكمل وجهٍ ممكن، وبذلك يكون الشاعر الناقد الأول لشعره قبل أن ينتقده غيره.

وقد ماز النقاد طوائف من الشعراء، فقسموهم إلى مدارس فنيّة<sup>(5)</sup>، وأطلقوا عليها تسميات

#### تقول ابنة العوفي ألا ترى      إلى ابن كراع لا يزال مفزعاً

ينظر: الأغاني، أبو فرج الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1415هـ، ج12/ ص514-515. وقد جمع شعره الدكتور حاتم صالح الضامن ونشره في مقال له تحت عنوان شعر سويد بن كراع العكلي في مجلة المورد، المجلد الثامن، العدد الأول/ ربيع 1979، ص149-162.

(1) صاده: داراه وساتره.

(2) أكالها: أراقبها وأراقبها وأردد النظر فيها، أعرس: أنزل آخر الليل. ويريد أنه يبقى في انتظارها حتى بزوغ الفجر.

(3) لم يرد هذا البيت عند الأصمعي في الأغاني، وذكره الجاحظ في البيان والتبيين، ج2/ ص13.

(4) الحريد: التام، والمربع: فترة مطر الربيع.

(5) يشير الدكتور طه حسين إلى تعدّد المدارس الفنية التي كانت موجودة سابقاً، فمنها المدرسة الشعرية في المدينة، وأهم شعرائها قيس بن الخطيم، وحسان بن ثابت، وكعب بن مالك وغيرهم، والمدرسة الشعرية في مكة، التي كانت تتألف من شعراء لم يكن لهم شأن في الجاهلية، ولكنهم ظهرت عندا اشتدّ جهاد قريش للنبي وقويت شخصيتهم حتى كوّنوا في مكة سنة شعرية قرشية خاصة مثلها بعد الإسلام شعراء كعمر بن أبي ربيعة والعرجي، ومن تلك المدارس أيضاً في البادية كمدرسة الشامخ بن ضرار التي كانت تنافس مدرسة زهير. انظر: في الأدب الجاهلي، طه حسين، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933، ص 283.



مختلفة، فمنها المدرسة الأوسية، أو المدرسة الزهيرية، أو مدرسة الصنعة، أو المدرسة التيمية، وجاء هذا التمييز لاعتبارات عدة منها: القبلي أو الجغرافي (المكاني) أو الأسلوب (الصناعي) أو الروائي<sup>(1)</sup>.

وأول من بدأ بهذا التمييز عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، إذ أشار في كتابه (في الأدب الجاهلي) وتحت عنوان (الشعر المضري والنحل)، إلى المدارس التي أنشأت هؤلاء الشعراء، من خلال البحث عن الخصائص الفنية التي تجمع بينهم والتي انفرد بها كل واحد منهم، معتمداً على مقياس علمي مركّب، ويبيّن هذا المقياس بقوله: "إذ لا نعتمد على اللفظ وحده، ولا نعتمد على المعنى وحده، ولا نعتمد على اللفظ والمعنى ليس غير، وإنما نعتمد على اللفظ والمعنى وعلى أشياء أخرى فنية وتاريخية، ومن مجموع هذه الأشياء كلها نستخلص لأنفسنا مقياساً يقرب إلينا صواب الرأي في هذا الشعر الجاهلي المضري، أو بعبارة أصح في طائفة من هذا الشعر المضري الجاهلي"<sup>(2)</sup>.

والمراد من تطبيق هذا المقياس الظفر بخصائص مشتركة للشعراء، لا للرواة، كي نرجح أنّ لشعر هذه الطائفة نصيباً من الصحة، وأختار الدكتور طه حسين لتطبيق هذا المقياس شعر زهير ابن أبي سلمى، ليستنبط منه الخصائص الفنية للمدرسة المضرية الجاهلية، ثم يوضح الصلة بين

---

(1) وقد كانت أولى الدراسات التي تقوم على فكرة التقسيم المدرسي القبلي للشعر الجاهلي هي دراسة (شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي) للدكتور أحمد كمال زكي، حيث تعد هذه الدراسة أولى دراسات العصر الحديث في الوطن العربي التي تتكفل بمهمة دراسة شعر مجموعة شعراء بوصفهم مدرسة ذات سمات وخصائص مشتركة. ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1969.

وجاء (كتاب الشعر في ظلال المناذرة والغساسنة) للدكتور عمر شرف الدين، قائماً على أساس تقسيم الشعر الجاهلي تقسيماً مكانياً. فخلال هذا الكتاب عمل المؤلف على إثبات خصائص الشعر في ظلال إمارتي المناذرة والغساسنة، انظر: الشعر في ظلال المناذرة والغساسنة، عمر شرف الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987.

(2) طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 271-280. والجدير بالذكر أنّ الدكتور طه حسين كان سابقاً إلى فكرة تقسيم الشعر الجاهلي إلى مدارس، حتى إنّه ظن أنّ القارئ سيسخر من هذه الفكرة، ومن ثمّ فإنه ذهب يؤكدّها ويدعو القارئ إلى أن يتتبعها. ينظر: المرجع السابق، ص 266.

شعرائها، يقول: " فأرى أنّ الرواة يحدثونا بأنّ زهيراً كان راوية أوس بن حجر، وأنّ الحطيئة كان راوية زهير، وأنّ كعب بن زهير كان شاعراً تعلّم الشعر من أبيه، وإذا فبين يدي شعراء أربعة: أوس وزهير وكعب والحطيئة، وقد رأيت الرواة يحدثونا بأنّ زهيراً كان يصنع شعره ويتكلّفه، وينفق الحول أحياناً قبل أن يظهر القصيدة من شعره، وأنّ الحطيئة كان عبداً من عبيد الشعر، يتكلّفه ويشقى في صنّعه، وأنّ كعباً والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر وتثقيفه والعناء فيه"<sup>(1)</sup>.

فإذا صحت نتائج هذا المعيار على هؤلاء الشعراء ووجد أنّهم قد تشاركوا بطائفة من الوجوه الفنية على اختلاف شخصياتهم نكون إذاً أمام مدرسة شعرية "أستاذها الأول أوس بن حجر، وأستاذها الثاني زهير، وأستاذها الثالث الحطيئة الذي أخذ عنه في الإسلام جميل، وعن جميل أخذ كثير"<sup>(2)</sup>.

يبدأ الدكتور طه حسين بحثه برأس هذه المدرسة وهو شاعر تميم الأول أوس بن حجر، ويقف عند مذهبه الشعري في الوصف، لأنّ " تشخيص هذا المذهب سيعيننا على أن نفهم شعر زهير وتلاميذه من ناحية، وعلى أن نلاحظ تطوّر هذا المذهب نفسه ورقّيه في عصر قصير من ناحية أخرى"<sup>(3)</sup>. ومن ثمّ ما يستتبط من ميزات شعر أوس يجب أن ينطبق على سائر أفراد هذه المدرسة، لاسيما أنّ الصلة بين شعراء هذه المدرسة هي الرواية، إذ إنّ كل شاعرٍ منها تتلمذ وأخذ وروى عن سابقه الشعر.

ويخلص الدكتور طه حسين إلى أنّ أهمّ ميزتين تميّز بهما شعر أوس وتلاميذه: الخيال الحسيّ المادي<sup>(4)</sup> أولاً، واتخاذ الشعر حرفة وصناعة وفناً يُدرس ويُتعلّم، ويُنشئه صاحبه إنشاءً،

---

(1) طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 281.

(2) المرجع السابق، ص 282.

(3) المرجع السابق، ص 286.

(4) فيصف الدكتور طه حسين هذه الميزة عند أوس بأنّه "يشعر بحسّه، كأنه يشعر بعينيّه وأذنيه ويديه، أو قل كأنّ ملكة الخيال لم تودع منه حيث أودعت في الآخرين من وراء الحواس وإنما أودعت الحواس نفسها، أو قل إنّ ملكة الخيال عند أوس كانت شديدة الاتصال بحسّه المادي، قليلة الاستقلال عن هذا الحس.. فكان الوصف في شعره أشبه بالتصوير منه بأيّ شيء آخر". ينظر: في الأدب الجاهلي، طه حسين، ص 286.

ويفكر فيه تفكيراً، ويقضي في إنشائه والتفكير فيه الوقت غير القصير<sup>(1)</sup> ثانياً.

ويشير الدكتور طه حسين إلى أنَّ الميزة الأولى كانت فطرية عند أوس لم يُنشئها، ولكنه نماها وتعهدها وأكثر الاعتماد عليها، أما الميزة الثانية فجاءت إرادية تعدها الشاعر وقصد إليها واتخذها قاعدةً أساسيةً لفنّه الشعري، وهي "مقاومة الطبع وعدم الاندفاع في قوله الشعر مع السجية التي ترسل إرسالاً فتفيض بالشعر كما يفيض الينبوع بالماء"<sup>(2)</sup>.

وهذه الميزة جعلها الدكتور طه حسين القاسم المشترك بين أوس وتلاميذه، ف"هذه المقاومة التي حملت شاعرنا على أن يعمل شعره وينكّفه هي التي ستجدها ظاهرة عند زهير وكعب والحطيئة، وهي التي ستزى أن الرواة أحسّوها عند هؤلاء الشعراء فوصفوه بما وصفوه به من الأناة والروية في قول الشعر"<sup>(3)</sup>.

ومن هنا أُبتدئ تسليط الضوء على هذه المدارس الفنية -ومنها المدرسة الأوسية- في النقد الحديث، بعيداً عما شهدناه عند الأقدمين من إشارات إلى عبيد الشعر والشعراء المطبوعين أو المتكفين.

إذاً نشأت هذه المدرسة في العصر الجاهلي - حسب رأي الدكتور طه حسين - على يد "أوس بن حجر ونماها زهير والحطيئة، وكان لها ممثلون في العصر الأموي منهم جميل وكثير، واتصلت سنتها إلى أيام بني العباس فتناولها مسلم ثم أبو تمام وابن المعتز ثم المتنبّي"<sup>(4)</sup>.

وذكر الدكتور شوقي ضيف هذه المدرسة في كتابه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي)، واحتذى بالمنهج النقدي التطبيقي الذي أورده الدكتور طه حسين في تمييز المدرسة الأوسية عن

---

(1) طه حسين، في الأدب الجاهلي، 287.

(2) المرجع السابق، ص 288.

(3) المرجع السابق، ص 288.

(4) المرجع السابق، ص 288.

غيرها، فجعلها مدرسة قائمة بذاتها، يتعلّمها الجيل اللاحق، ويطوّرها<sup>(1)</sup>. ويستشهد بقول زهير في وصف امرأة<sup>(2)</sup>:

تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبْهًا، وَدُرُّ النُّـ حورٍ، وشَاكَهَتْ فِيهَا الظَّبَاءُ<sup>(3)</sup>  
فَأَمَّا مَا فُوقَ الْعَقْدِ، مِنْهَا، فَمِنْ أَدْمَاءٍ، مَرْتَعُهَا الْخَلَاءُ<sup>(4)</sup>  
وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ وَلِلدُّرِّ الْمَلَا حُلَّةٌ، وَالصَّفَاءُ<sup>(5)</sup>

فيوضّح الدكتور شوقي ضيف الفرق بين أسلوب التشبيه عند زهير الذي اعتمد وصف أدق التفاصيل في تحقيق صورته، وأنّه "لم يكن يعتمد في هذا التحقيق على اللغة وحدها، بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصور واسعةً هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع وكأنّه يريد أن يحملها أكثر طاقةً ممكنة في التعبير والتمثيل"<sup>(6)</sup>.

وكانت الرواية هي الصلة بين أفراد هذه المدرسة - حسب رأي الدكتور شوقي ضيف-، فكلّ شاعر كان راويةً لسابقه، وأشار إلى قول الحطيئة في الأغاني وهو يقول لكعب بن زهير: "إنّه لم يبقَ من أهل بيتنا إلّا أنا وأنت، وتتفق الروايات على أنّ الحطيئة كان راويةً لزهير، وأن

---

(1) فناقش سؤالاً سألته: "أين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة، وقد عرفناه يكثر التشبيهات كما نرى في معلقته، إذن هو رأس المدرسة أو هو أحد أفرادها"<sup>(1)</sup>. فيجيب عليه مبيّناً المقياس في اختيار شعراء هذه المدرسة، وهو أنّ "الطريقة البيانية عند امرئ القيس تعتمد على تراكم التشبيهات... أما حين نتقدم عند زهير فإننا نجد هذه الطريقة تتعقّد وكأنّها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرةً تامّة، ولعلّ أوّل ما يسترعي الباحث في عمل زهير، أنّه يُعنى بتحقيق صورته، فهو لا يأتي بها متراكمة كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعمدُ إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتفاصيلها، وكأنّه يبحثها ويحقّقها". ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 25.

(2) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص125-126.

(3) المها: بقر الوحش. شاكته: شابهت وشاكلت. ويروى: ودُرُّ البحور.

(4) الأدماء: الطيبة البيضاء.

(5) المهامة: مفرد المها.

(6) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 26.

هدبة كان راويةً للحطيئة، وأنّ جميلاً كان راويةً لهدبة، وأنّ كثيراً كان راويةً لجميل<sup>(1)</sup>.

وإذا كان الدكتور طه حسين قد جعل من أوس بن حجر الأستاذ الأول لهذه المدرسة، فإنّ الدكتور شوقي ضيف قد جعل زهيراً أستاذاً مدرسة الصنعة.

وحدّد حنا الفاخوري (المدرسة الأوسية) في كتابه (تاريخ الأدب العربي) بأنّها: "مدرسة شعرية مضرّية، ضمّت جماعة من شعراء مضر أوغلوا في البادية إيغالاً شديداً وتأثّروا بمدينة بكر سكّان المدن، لِمَا كان بين الفريقين من جوار، ثمّ تأثّروا ببعض ما لفارس التي اضطرت أن تصانعم لتأمين أسباب اتصالاتها باليمن وشرقي افريقية والحفاظ على سلامة القوافل المارة ببلادهم. وقد تخرّجت تلك المدرسة على أساليب أوس بن حجر ومذاهبه الفنيّة في النظم"<sup>(2)</sup>.

والملاحظ من هذا التعريف أنّ (حنا الفاخوري) قد احتذى بقول سابقه في تحديد إطار هذه المدرسة، فضيّق مدارها عن سابقتها (عبيد الشعر) لتبدأ بأستاذها الأول ومؤسسها أوس بن حجر، وتمتد لتشمل من احتذى بطريقته من المضرّيين فقط، كالنابغة الذبياني، ومنهم أيضاً زهير بن أبي سلمى الذي أورث هذه الطريقة لابنه كعب، ثمّ تبعه الحطيئة، وجاء من بعده جميل بن معمر.

ويشير الفاخوري إلى أنّ أبرز سمات هذه المدرسة نزعتها إلى الأناة والروية في قول الشعر، والابتعاد عن الطبع، بل إنها كانت "تسير في تودةٍ وتفكيرٍ متطلّبةً نوعاً من الفنّ، ولهذا كثر عند شعرائها التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وما إلى ذلك من ضروب التفنّن والصناعة"<sup>(3)</sup>.

ولا يقصد بذلك خلوّ غيرها من المدارس الشعرية من هذه الضروب ولكن شعراء هذه المدرسة اتبعوا طريقةً بيانيّةً تختلف عن الطرائق المعتادة، فيضرب الفاخوري - كسابقه - تشبيهات امرئ القيس مثلاً على اختلاف هذه المدرسة عن غيرها، فيقول: إنّ التشبيهات عند الملك الضليل كانت في خطوتها الأولى القائمة بتراكم التشبيهات والإكثار منها، وقد خطّت مع

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص25. وينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ج8/ ص91.

(2) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، لبنان، ط2، 1953، ص 130-131.

(3) المرجع السابق، ص 131.

المدرسة الأوسية خطوتها الثانية، فكثرت تعقدها وازدادت صنعةً وبعداً عن الطبع، يحقّزها عامل التكسّب أحياناً كما يحقّزها عامل التحضّر أحياناً أخرى<sup>(1)</sup>.

ودرس الدكتور (سيد حنفي) هذه المدرسة دراسة نصيّة مفصّلة في كتابه (الشعر الجاهلي)، إذ يقوم الكتاب على أساس تقسيم العصر الجاهلي تقسيماً زمنياً إلى ثلاث مراحل متلاحقة، لكلّ مرحلة طابعٌ أساسي تتبثق عنه ظواهر فنيّة متعدّدة تميّز شعر هذه المرحلة، فكانت المرحلة الأولى مرحلة الطبع والتلقائية، والمرحلة الثانية هي مرحلة الصنعة والاحتراف، والمرحلة الثالثة هي مرحلة الجمود<sup>(2)</sup>، وقد توصّل إلى هذا التقسيم من خلال تطبيق ثلاثة منهاج هي: المنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، والمنهج النصي، وأقام الدكتور حنفي في المرحلة الثانية (الصنعة والاحتراف) موازنةً بين أوس بن حجر وتلميذه زهير بن أبي سلمى، ذاكراً ميّزات المدرسة الأوسية، وأعطى رئاسة هذه المدرسة لأوس بن حجر.

أمّا الدكتور (يوسف خليف) فقد أتى على ذكر هذه المدرسة في كتابه (دراسات في الشعر الجاهلي) في أثناء تقديم نظريةٍ جديدةٍ لتقسيم العصر الجاهلي تقسيماً زمنياً معتمداً على الأحداث الكبرى التي جرت في هذا العصر، وهي حرب البسوس وحرب داحس والغبراء، ويوم ذي قار.

إذ أطلق على المرحلة الأولى والتي تبدأ من حرب البسوس، وتنتهي عند بداية حرب داحس والغبراء اسم مرحلة الطبع، أو مرحلة النضوج الطبيعي، وذلك تبعاً لما رآه من أنّ شاعر هذه المرحلة بصورة عامة "يمارس عمله الفني في غير تكلف أو تصنع، وفي غير عناء أو جهد، فهو يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً ينقل فيه إحساسه كما يحسُّ به، ويصوّر مشاعره كما يشعر بها، ويرسل العبارات كما تخطر على ذهنه، دون أن يبذل في سبيل ذلك جهداً أو مشقة"<sup>(3)</sup>.

وأهمّ ميّزات هذه المرحلة عنده هي: "غلبة اتخاذ التشبيه وسيلة فنية دون غيره من أساليب

---

(1) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي ص132.

(2) سيّد حنفي، الشعر الجاهلي، مراحل واتجاهاته الفنية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1971، ص31.

(3) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ط1، 1981، ص 73.

البيان التي تحتاج إلى شيء من الصنعة، وعدم الاعتناء بتركيب الجملة أو إحكام صياغة العبارة"<sup>(1)</sup>.

وتشمل هذه المرحلة جيلين من الشعراء، "أولهما من شهد حرب البسوس، وعلى رأسهم المهلهل وجليلة والحارث بن عباد، وثانيهما فهو الجيل التالي الذي يمثل قمته امرؤ القيس وطرفة وعبيد وعلقمة والمرقشان الأكبر والأصغر"<sup>(2)</sup>.

والمرحلة التي تعيننا في هذا الكتاب هي المرحلة الثانية إذ تبدأ هذه المرحلة من حرب داحس والغبراء وتنتهي بيوم ذي قار، ويطلق الدكتور خليف على هذه المرحلة اسم (عصر داحس والغبراء أو مرحلة الصنعة)؛ ونشأت في هذه المرحلة المدرسة الأوسية، أو كما أطلق عليها الدكتور يوسف (مدرسة الصنعة)؛ ذلك لأنه لاحظ من خلال تحليل بعض نماذج أشعار هذه المرحلة أن "أهم ما يلفت النظر في العمل الفني عند شعراء هذه المدرسة أنه كان عملاً تظهر عليه آثار العناية والجهد والتعب ونضح الجبين التي يبذلها الشاعر في سبيله. فالشاعر من هذه المدرسة ينظم قصيدته ثم يعيد النظر فيها ليهذبها ويجودها ويحذف ما لا يرضى عنه ذوقه، وما لا يستقيم مع مذهبه الفني. وهو - من أجل ذلك - لا يتسرع ولا يتعجل، وإنما يلتزم الأناة الشديدة التي تحقق له كل مقومات مذهبه الفني وعناصره"<sup>(3)</sup>.

ويرى الدكتور يوسف بعد تحليله أبياتاً من معلقة زهير أن أهم ما يميز هذه المدرسة هو: غلبة الاستعارة على الصور البيانية والحرص في رسم الصور الجزئية والكلية على التفاصيل، والعناية بالجزئيات، والإلاحاح على أن تكتمل لصورهم خطوطها المعبرة وألوانها المميزة، والجنوح إلى التشبيه التمثيلي حال استخدامهم التشبيه حتى لتبدو قطع كثيرة من شعرهم لوحات فنية متكاملة الألوان والخطوط"<sup>(4)</sup>.

---

(1) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 76، 78.

(2) المرجع السابق، ص 211.

(3) المرجع السابق، ص 85.

(4) المرجع السابق، ص 87، 90، 92. بتصرف.

والجدير بالذكر هنا أنّ الدكتور يوسف يتحدّث عن الخطأ الشائع بين الباحثين ومنهم الدكتور طه حسين وشوقي ضيف وحنا الفاخوري وآخرين في اعتمادهم على أنّ مؤسس هذه المدرسة ورأسها هو أوس بن حجر، فيصحّ ذلك بأنّ أساس هذا المدرسة هو طفيل الغنوي، لأنّه "أكبر من أوس وأقدم منه، وكان الطفيل أستاذاً لأوس، وكانوا يلقبونه بالمحبّر لما لاحظوه على شعره من ضروب التتميق والتجويد والصناعة"<sup>(1)</sup>؛ لذلك رفض تسميتها (المدرسة الأوسية)، واعتمد تسميتها (مدرسة الصنعة).

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التقليد، وتمتدّ من يوم ذي قار إلى نهاية العصر الجاهلي، دون إنكار تغلغلها في العصر الإسلامي، حيث ظهرت فيها مدرسة شعرية "استطاعت أن تتمثل تمثلاً واضحاً تقاليد المدرستين السابقتين، وأن تستوعب التراث الخصب الذي خلفه شعراؤهما، وأن تستغل الرصيد الثري الذي احتفظت به خزائن الرواة والشعراء - رصيد المدرستين - استغلالاً حققت به موازنة بارعة بينهما"<sup>(2)</sup>.

ونخلص مما تقدّم إلى أنّ تعدد التسميات التي أطلقت على المدرسة التي أنشأت لنا هذا الجيل من شعراء الصنعة، والاختلاف الحاصل في من ترأسها وأنشأها يؤكّد أهميتها ومنزلتها الكبيرة في التراث الشعري والنقدي، وسنقتصر في دراستنا التطبيقية على اسم (المدرسة الأوسية)

---

(1) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 85. وردّ هذا الحكم الدكتور عبد الحميد المعيني، في مقالة كتبها في مجلة الفيصل، تحت عنوان (مدرسة الصنعة التميمية)، ينفي فيها أنّ طفيلاً أكبر من أوس، وأنّ هناك من لقّب بالمحبّر غير طفيل، ومنهم الشاعر الطريف، ويخلص الدكتور عبد الحميد إلى أنّ رأس مدرسة الصنعة هو علقمة الفحل التميمي، لأسباب أربعة هي: أولاً: أنّ علقمة أسبق في الزمن من الشاعرين أوس وطفيل، وثانياً: أنّه شاعر يجود شعره ويتقّفه، ويصنعه، ويعنى به، وثالثاً: أنّ خصائص مدرسة الصنعة من حيث الصناعة الشعرية والسمات الفنية والمقومات الأساسية تتمثّل في شعر علقمة تمثلاً واضحاً وتبرز عنده بروزاً قوياً. وأخيراً: بما أنّ مدرسة الصنعة تعتمد في أن شعراءها يتصلون فيما بينهم ويأخذ اللاحق عن السابق، ويتلمذ على يده ويروي له ويتأثر به، فإنّ زهيراً قد تأثر بشعر علقمة الفحل كما تأثر بشعر الطفيل وأوس. ينظر: مدرسة الصنعة التميمية، عبد الحميد المعيني، مجلة الفيصل، العدد 67، نوفمبر، 1982، ص 78-82.

(2) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 214.



معتمدين في اختيار تسميتنا ما ذهب إليه مجموعة باحثين وعلى رأسهم الدكتور طه حسين في أنّ رأس هذه المدرسة هو الشاعر أوس بن حجر، ومن ثمّ امتداد هذه المدرسة معتمدين أسلوب الرواية<sup>(1)</sup> ابتداءً بأوس ثم زهير بن أبي سلمى يعقبه الحطيئة، وكعب بن زهير، ثم هذبة بن الخشرم، وراويته جميل بثينة وصولاً إلى كثير عزة.

فكيف تجلّت ركائز الشعرية لدى شعراء المدرسة الأوسية؟

---

(1) وقد أورد الأصفهاني نظام الرواية هذا في حديثه عن هذبة فقال: " وهذبة شاعر فصيح متقدم من بادية الحجاز، وكان شاعرا راوية، كان يروي للحطيئة، والحطيئة يروي لكعب بن زهير، وكعب بن زهير يروي لأبيه زهير، وكان جميل رواية هذبة، وكثير رواية جميل، فلذلك قيل: إنّ آخر فحل اجتمعت له الرواية إلى الشعر كثير. ينظر الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج21، ص166.



## الفصل الثاني

### (الشعرية في شعر المدرسة الأوسية)



## مقدمة :

من المتعارف عليه أنَّ الشعرَ طريقةً أدبيَّةً للتعبير عن المعاني في نفس المبدع من خلال استخدام الألفاظ التي تستوعب تلك المعاني ضمن قوالبها الشكلية، ومن خلال هذا الاستخدام تنشأ اللغة الشعرية، والتي تعرّف بأبسط أشكالها بأنّها "كلّ مكُونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقا ومواقف بشرية"<sup>(1)</sup>.

فالألفاظ هي الأوعية التي يسكب المبدع معانيه فيها، ويقدمها للمتلقّي، فتصل رسالته حاملةً -من خلال ألفاظه- معانيه ومشاعره ويعكس فيها رؤيته واقعه على مختلف مستوياته (الاجتماعي والسياسي والاقتصادي...).

وسبق أن أشرنا في الفصل الأول من هذا البحث إلى أهميّة الشكل اللغوي ودوره الأساسي في تكوين شعريّة القصيدة، وكيف أنَّ النقاد القدماء قد تنبّهوا على هذه القضية وعلى رأسهم الجاحظ الذي اهتمّ بالشكل الشعري وطريقة صياغته ونسجه، فضلاً عن المضمون، وأكد أهميّة النسيج في التأثير في نفوس المتلقين، فقال: "فكما أنَّ الثوب يتألف من خيوط تصفّ طولاً وعرضاً لتشكّل لحمته وسداه، هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلّفة من رصفِ ألفاظ تشكّل الصنيع الفني الرائع"<sup>(2)</sup>.

فكيف استطاع شعراء المدرسة الأوسية أن يرتقوا بلغتهم إلى درجة الشعرية؟ وما ركائز الشعرية التي اعتمدوها في بناء قصائدهم؟

ونظراً لتعدّد مصادر الشعرية في قصائد شعراء المدرسة الأوسية آثرنا الوقوف على الظواهر المائزة فيها.

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص68.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ص336.

## - اللغة الشعرية:

إنَّ اللغةَ أكثرُ الوسائلِ التعبيرية قدرةً على الكشف عن مكامن النفس البشرية وأعماقها، وحينَ يعمدُ الإنسانُ إلى استخدام اللغة فهو يكشف عن آليةٍ فريدةٍ في التواصل مع الآخر من خلال الفعل الكلامي، فيقتنصها العقلُ المقابلُ دلالةً وإشارةً إلى مدلول ومُشار إليه؛ لذلك كان حرياً بالإنسان أن يبرعَ في لغته، ويبتكر فيها، وأن يوشّيهما بأبداع التراكيب، ويكسيها أجمل الخُلل، وقد عرّفها ابن خلدون في مقدّمته بقوله: "اعلم أنَّ اللغة في المتعارف عليه، هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعلٌ لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام، فلا بد أن تصير ملكةً منقررةً في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتها"<sup>(1)</sup>.

وعرّفها دوسوسير بقوله: "كل ما يمكن أن يدخل في نطاق النشاط اللغوي؛ من رمز صوتي، أو كتابي، أو إشارة؛ أي إنَّ اللغة تعني الكيان العام الذي يضم النشاط اللغوي الإنساني في صورة ثقافية؛ منطوقة، أو مكتوبة، معاصرة أو متوارثة"<sup>(2)</sup>.

فاللغة إذن، وسيلةٌ من وسائل الإرسال - الاستقبال التي تتفرع منها خيوط التعبير الدلالي، وتتكشف منها حواشي التعبير الفكري والشعوري نحو المقابل، فضلاً عن كونها طريقةً للتلاحم والاندماج بين طرفين أو أكثر، فتعمل على إشغال الفراغ التواصلية بأنماط حسية مسموعة أو مقروءة؛ لتفسح الطريق أمام عوالم خلاقية وفسحات ممتدة على آفاق الفكر البشري.

والشاعر الأوسّي إنسانٌ وشاء ذو صنعة لغويةٍ محبوكة، وذو باعٍ متمرسٍ في أساليب التعبير الفني، إذ تتلمذ في رحاب مدرسةٍ وسمت بالصنعة الشعرية، فكانت لغته التصويرية أداة كاشفة لخواطره المدهشة، وضوءاً انعكس على خصوصية تجربته فأظهرها خير إظهار، من خلال اعتماده الوسائل التعبيرية والأساليب اللغوية المتنوعة في شعره.

وبما أنَّ اللغة هي الوسيلة الخالدة من وسائل التعبير البشري، وجب على الإنسان أن يبلغ

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، ج1/ص83.

(2) محمد توفيق شاهين، علم اللغة العام، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، ص 16.

من اهتمامه بها مبلغاً يجعلها في صدارة الاهتمامات البشرية، ونحن في معرض بحثنا عن شعرية الصورة الفنية في شعر المدرسة الأوسية سنقف عند أبرز مظاهر عناية الشاعر الأوسي بلغته الشعرية، إذ إنّ لغة الشعر لغة تكثيف وإيحاء وترميز، إنها لغة اللامباشرة، كما أننا سنقوم بدراسة شعرية التصوير من خلال الرموز والأمثال والإيقاع الشعري والأساليب اللغوية التي اعتمدها شعراء المدرسة الأوسية في قصائدهم. وسنبحث في أسرار تلك الصورة التي تكتنزها بلاغة التعبير الشعري.

### - شعرية التصوير الفني؛

من المعروف أنّ الصورة الشعرية التي يأتي بها الشاعر تكون انعكاساً لما يدور في داخله من أفكار ومشاعر، وتعرّف التجربة الشعرية بأنها "الصورة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمرٍ من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاصٍ فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليبعث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم"<sup>(1)</sup>.

إذن، ينقل الشاعر إلينا في أبياته ما يحيط به من أحداثٍ في العالم الخارجي من زاوية رؤياه الشخصية، فتتمثل في قصيدته "الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إنّ التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس"<sup>(2)</sup>.

ونستهل في معرض حديثنا عن الصورة الفنية بما جاء به الحطيئة<sup>(3)</sup> من صورٍ نقل من

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986، ص 383.

(2) المرجع السابق، ص 383.

(3) وهو جرول بن أوس، من بني قطيعة بن عبس، ولقب الحطيئة لقصره وقربه من الأرض، ويكنى أبا مليكة، وكان راوية زهير. وهو جاهليّ إسلامي، هو من فحول الشعراء ومتقدميهم وفصحائهم في جميع فنون الشعر، من المديح والهجاء والفخر والنسيب، مجيد في ذلك أجمع، وكان ذا شر وسفه، ونسبه متدافع بين قبائل العرب، وكان ينتسب إلى كل واحدة منها إذا غضب على الآخرين، وكان جشعاً سؤولاً ملحقاً، دنيء النفس، كثير الشر قليل الخير، بخيلاً، =

خلالها الجمال الحركي والسمعي واللوني إلى المتلقي، فيبتدئ قصيدته بمطلعٍ طللي يقول فيه<sup>(1)</sup> :

عَرَفْتُ مَنَازِلًا مِنْ آلِ هِنْدٍ      عَفْتُ بَعْدَ الْمُؤَبَّلِ وَالشَّوِيِّ<sup>(2)</sup>

تَقَادَمَ عَهْدُهَا وَجَرَى عَلَيْهَا      سَفَى لِلرِّيحِ عَلَى سَفَى<sup>(3)</sup>

تَرَاهَا بَعْدَ دَغْسِ الْحَيِّ فِيهَا      كَحَاشِيَةِ الرِّدَاءِ الْحَمِيرِيِّ<sup>(4)</sup>

أنشأ الحطيئة في مطلعهِ الطللي بُعداً موازياً لما هو محسوس ومعروف، فعمل على تجريد المرئيات من صفاتها الحسية الجامدة، وإعطائها حركة معنوية، فالحطيئة يعيدُ خلقَ تلك المنازل من خلال صورة جريان الرياح المتتابع في هذه الديار، فجعلها صورة حركية، معتمداً عامل الرياح التي فعلت فعلها في تلك المنازل، فمن جهةٍ أظهرتها خالية مهجورة ليس فيها أي مظهر من مظاهر الحياة، ومن جهةٍ أخرى أعطتها حيوية الحياة من خلال حركتها الدائمة وصوتها المتكرر، فإدخال الرياح عاملاً حركياً عمل على تحريك صورة الديار الجامدة ونحتها، فالحركة والتدافع في أبيات الحطيئة قد أثارا جلبة المعاني؛ إذ توالى معاني الهجر والحزن والفرق والذكريات الجميلة الماضية مع توالي الحركة البصرية والسمعية، ولعلَّ (تقادم العهد)، كان مبتدأ تلك الحركة، ونقطة انطلاقها، لأنَّ الفعل (تقادم) مرتبط بدلالة الوقت الماضي، فلا يمكن أن يحدث تغيير ما دون أن يترافق مع عامل الزمن، والزمن مرتبط بالحركة التي تؤدي إلى تغيير، ممَّا يجعل من تقادم العهد -بوصفه مفهوماً زمانياً- مرتبطاً ارتباطاً تبادلياً بتغيير ملامح تلك المنازل، فكان هذا الارتباط هو عماد الصورة التي ساقها الحطيئة، ويمكن لنا استجلاء الارتباط

---

= قبيح المنظر، رث الهيئة، مغموز النسب فاسد الدين، وما تشاء أن تقول في شعر شاعر من عيب إلا وجدته،  
وقلما تجد ذلك في شعره. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص322. والأصفهاني، الأغاني، ج2/41-42-  
43.

(1) ديوان الحطيئة، بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق: نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ص 35.

(2) عفت: درست. المؤبَّل: الإبل الكثيرة، والشوِيُّ: جمع شاء، وهو صاحب الغنم.

(3) والسفَى: ما سفته الرياح من التراب. وهو السافياء.

(4) الحميري: ويروى: الأحمي: وهو ثوبٌ من البرود، وحمير: قوم من اليمن. والدعس: كثرة الوطء والآثار.



بين الزمان والحركة في صورة الأطلال في الشكل الآتي :

1- الزمان: تقادم العهد ↔ الحركة: جريان الرياح وتغييرها لملامح الديار

2- الزمان: تعرّف الشاعر منازل آل هند ↔ الحركة : ارتحال الشوي والمؤبّل.

وهذا التفاعل المتبادل بين الحركة والزمان، يقودنا إلى القول: إنّ تماسك الصورة وترابط أركانها قائمان على اندماج مشروط بين عناصرها؛ إذ إنّ الصورة الحركية: "هي التي يكون التأثير فيها متبادلاً بفعل البصر، أو بفعل أمر معلوم من النظر بالضرورة، والصورة الحركية هي أنسب أنماط الصورة البصرية التي تشعّ سحراً وجمالاً"<sup>(1)</sup>.

ثم يضيفي الحطيئة صبغةً لونيةً على صورته من خلال التشبيه، فيشبه وشي الريح في هذه المنازل بوشي الرداء الحميري، فحاشية هذا الرداء فيها خطوط كالخطوط التي سببتها الريح نتيجة جريانها في الديار وسقي التراب فيها، فتتشكل في ذهن القارئ معالم صورة الديار الحركية والسمعية والبصرية واللونية بشكلٍ كاملٍ، والحطيئة شاعر أوسي فحلّ متمرسٌ في صنعة الشعر، فجاء بأركان هذه الصورة كاملةً لأنّه يدري أنّ "الشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواءً أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسليلاً لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسقٍ خاص. إنّه تصوراتٌ تستمتع الحواس باستحضارها، وإلاّ كان شيئاً مملاً"<sup>(2)</sup>.

ونجدُ مثل هذه الصورة التي ساقها الحطيئة في شعر جميل حين قال<sup>(3)</sup>:

هَاجَتْ فَوَادِكُ الْحَبِيبَةِ دَارُ	أَقْوَتْ وَغَيَّرَ آيَهَا الْأَمْطَارُ
وَعَفَا الرَّبِيعُ رَسُومَهَا، فَكَأَنَّهَا	لَمْ يَغْنِ قَبْلُ بِرَبْعِهَا دِيَارُ <sup>(4)</sup>

(1) أميمة محمد عبد العزيز ركابي، الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، العدد: 25، 2019، ج3، ص19.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، ص 59.

(3) ديوان جميل، شعر الحب العذري، تحقيق حسين نصّار، دار مصر للطباعة، 1979، ص 84.

(4) الربيع: المطر. يغنى: يقيم. ديار: ساكن.

وقد استخدم الشاعر الأوسي الاستعارة في رسم صورته للارتقاء في لغته الشعرية وتكثيف المعنى وتوضيحه وتجليته للقارئ، كما نجد في قول هذبة بن الخشرم<sup>(1)</sup> حينما قصدَ إلى استخدام الاستعارة ليوضح مُشكلاً ضاقَ منه صدره، فقال<sup>(2)</sup>:

أَلَا نَعَقَ الْغَرَابُ عَلَيْكَ ظُهُراً  
أَلَا فِي فِيكَ مِنْ ذَاكَ التَّرَابُ<sup>(3)</sup>  
يَخْبِرُنَا الْغَرَابُ بِأَنْ سَتَنَآيَ  
حَبَائِبُنَا، فَقَدْ تَكَّ يَا غَرَابُ

نلاحظ أنَّ هذبة قد اعتمد الاستعارة لتوضيح حاله المأساوية؛ إذ استعار رمزَ الغراب في معرض الإنذار بالفراق؛ لما يحمله هذا الرمز من تكثيف وإيحاء في المعاني، فحمله هذبة مسؤولية الإنذار بالبين، من خلال استحضر الرابط المعروف عند العرب بين نغيق الغراب ورحيل الأحباب في ذهن المتلقي، وبين اللون الأسود الذي يحمله الغراب و ما يحمله هذا اللون من معاني الكآبة والحزن والأسى، فاستحضر التقنية الصوتية في قوله (نغق) جاء محاولة منه لاكتمال الصورة الفنية وإشباعها بملحقات الرحيل من حزنٍ وألمٍ مضمَرين في السياق، الصورة التي ستكتمل حينما أعطى الغراب قدرة الإخبار، كما أدَّى الغراب دوراً مهماً إلى جانب دوره الاستعاري، وهو إضمار الخوف والحزن في نفس هذبة، فلا نجد هذبة يصرِّح بمشاعره الناتجة

---

(1) هذبة بن خشرم بن كرز، من بني عامر بن ثعلبة، من سعد هذيم، من قضاة: شاعر، فصيح، مرتجل، راوية، من أهل بادية الحجاز (بين تبوك والمدينة)، كنيته أبو عمير. وقال محقق ديوانه أنَّ كنيته أبو سليمان، شاعر من شعراء الصدر الأول، وأحد الشعراء الموصوفين بالجودة والإبداع من مدرسة أوس، التي عرفت بتحسين الشعر وتجويده، وكان هذبة قد هاجى ابن عمّه زيادة بن زياد، وأدَّى الهجاء إلى الخصومة، فقتل ابن عمه، فسجن هذبة ست سنوات في السجن انتظاراً للقصاص، وأُعدم وهو شاب، ينظر: الزركلي، الأعلام، ج8/ص78. وشعر هذبة بن الخشرم العذري، يحيى الجبوري، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1986م، ص5. والشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج2/ص691.

(2) يحيى الجبوري، شعر هذبة بن الخشرم العذري، ص63.

(3) وَنَعَقَ الْغَرَابُ نَعِيقاً وَنُعَاقاً، وَالْغَيْنُ فِي الْغَرَابِ أَحْسَنُ، قَالَ الْأَزْهَرِيُّ: نَعَقَ الْغَرَابُ وَنَعَقَ، بِالْغَيْنِ وَالْغَيْنِ جَمِيعاً. وَنَعِيقُ الْغَرَابِ وَنُعَاقُهُ وَنَعِيقُهُ وَنُعَاقُهُ: مِثْلُ نَهَيْقِ الْحِمَارِ وَنُهَاقِهِ، قَالَ: وَالتَّقَاتُ مِنَ الْأُتَمَةِ يَقُولُونَ كَلَامَ الْعَرَبِ: نَعَقَ الْغَرَابُ، بِالْغَيْنِ الْمُعْجَمَةِ، وَنَعَقَ الرَّاعِي بِالشَّاءِ، بِالْغَيْنِ الْمُهْمَلَةِ، وَلَا يُقَالُ فِي الْغَرَابِ نَعَقَ وَيَجُوزُ نَعَبَ، قَالَ: وَهَذَا هُوَ الصَّحِيحُ. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (نغق).

من هذا الفراق علناً، بل هاجم الغراب -سبب الفراق والحزن بحسب رأيه-، ليستر ما يكمن في نفسه من مشاعر، ويترك للمتلقي إدراك الحالة النفسية التي يعشيها.

ومن أبرز ملامح الشعرية للصورة الفنية ما جاء في قصائد جميل بثينة فقد عمد إلى استحضار أرق معاني الحب والحنين في صوره الشعرية، وذلك أن شعور الحب من أكثر المشاعر قدرةً على خصّ الصورة الفنية بالجمال، وإشباعاً لها بالقوة والمتانة التركيبية، يقول جميل<sup>(1)</sup> :

هي البدرُ حسناً والنساءُ كواكبٌ      وشتانُ ما بين الكواكبِ والبدرِ  
لقد فضّلتُ حسناً على الناسِ مثلاً      على ألف شهرٍ فضّلتُ ليلةَ القدرِ<sup>(2)</sup>

يتجلى البعد الجمالي في التشبيه المؤكّد الذي استخدمه (هي البدر حسناً - النساء كواكب) في قوة الإيحاء والتكثيف، على الرغم من اتسام التشبيه بالطابع التقليدي الموروث، ولكن هذه التقليدية تتسم بالحرارة التعبيرية، فإذا كان استجلاب التشبيه تقليدياً، فإن الجدة تتمثل في توظيفه الآن في السياق، وتوسيعه ليكون مشروطاً بما بعده، فحدوده لا تقف عند كون بثينة بديراً وحسب! فحين تكثر الكواكب (النساء) وتتعدد، يبرز من بينها جميعاً البدر الواحد، وهذا ما يميزه ويعلي شأنه، فبثينة في حسناتها وجمالها تتميز من النساء الكثيرات، كما يتميز البدر في حسنه وشدة ضيائه من الكواكب المتعددة.

---

(1) هو جميل بن عبد الله بن معمر، ويكنى أبا عمرو. وهو أحد عشاق العرب المشهورين بذلك، وصاحبته بثينة، وهما جميعا من عذرة، وكانت بثينة تكنى أم عبد الملك، والجمال في عذرة والعشق كثير. قيل لأعرابي من العذريين: ما بال قلوبكم كأنها قلوب طير تنمات كما ينمات الملح في الماء؟ أما تجلدون؟ ! قال: إنا لننظر إلى محاجر أعين لا نتظرون إليها! وقيل لآخر: ممن أنت؟ فقال: من قوم إذا أحبوا ماتوا، وعشق جميل بثينة وهو غلام صغير، فلما كبر خطبها فرد عنها، فقال الشعر فيها، وكان يأتيها سراً، ومنزلها وادى القرى، فجمع له قومه جمعاً ليأخذه إذا أتاه، فحذرت بثينة، فاستخفى.. وهجا قومه فاستعدوا عليه مروان بن الحكم، وهو يومئذ عامل معاوية على المدينة، فنذر ليقطعن لسانه، فلحق بجذام، فأقام هناك إلى أن عزل مروان عن المدينة، وانصرف إلى بلاده، ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ ص 260-261.

(2) ديوان جميل بثينة، ص 104.

وإن اعتماد التشبيه التمثيلي في البيت الثاني يحيلنا إلى عوز جميل إلى الموجودات المحيطة ليفسر من خلال التشبيه جمال بثينة، فجمالها في نظره أعجزه عن الوصف، مما أحوجه إلى التمثيل، فكأنه لم يجد شيئاً من المحسوسات يضاهي جمال بثينة وعظم مكانتها، فلجأ إلى المعنويات والروحيات لتفضيلها على غيرها، ودفع المتلقي إلى إعمال عقله في إيجاد المكانة المناسبة لبثينة في نفس جميل.

وتجلى التمثيل في إشراك قرينة دالة على المشبه والمشبّه به، فتفضيل بثينة في الناس، كتفضيل ليلة القدر في شهر الصوم على سائر الليالي، فالرابطة هي الأفضلية والامتياز. ولعل الصورة الفنية تكتمل حين تتضافر عناصرها، وتلتئم أجزاؤها المكونة، فكيف لو تضاعف كل جزء على حدة؟ لا بد أن تقوى الصورة فنياً وتكثر أبعادها الدلالية وتزدحم دوالها المعنوية في السياق، فبثينة بين الناس، كليلة القدر في ليالي شهر رمضان، فزاد التمثيل المعنى وضوحاً وأكسبه تأكيداً، وأدى دوره على أكمل وجه في المبالغة والبيان والإيجاز<sup>(1)</sup>.

## - شعرية الرمز :

ومن أبرز وظائف الصورة الفنية قدرتها التبليغية والبلاغية معاً، فالصورة الفنية يراد منها إيصال معنى قبل كل شيء، ولكن قد يراد بها أيضاً التكتيف، فيغدو الرمز شكلاً من أشكالها، ووظيفة من وظائفها، فيصبح التكتيف المضموني أداة فنية تفرق الرمز عن غيره وتجعله مطلوباً لذاته، ومحققاً في إطار السياق بوصفه أداة فنية، "ويستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد

---

(1) وهي المعاني التي ذكرها ابن الأثير للتشبيه في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ويقول: "إنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخبال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه". ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي - بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، ج2/123.

إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما<sup>(1)</sup>، وهذا ما يكسب الرمز صفةً مضافةً إلى التكنيف، وهي سمة الخصوصية الدلالية. وفي قول كعب بن زهير<sup>(2)</sup>:

من سرّه كرم الحياة فلا يزل	في مقتب من صالحى الأنصار <sup>(3)</sup>
تزن الجبال رزاة أحلامهم	وأكفهم خلف من الأمطار
المكرهين السّمهريّ بأذرع	كصواقل الهنديّ غير قصار <sup>(4)</sup>
والناظرين بأعين محمّرة	كالجمر غير كليلّة الأبصار

يكثر كعب من استخدام الرموز في الأبيات السابقة، وقد يُعزى ذلك إلى كثرة المناقب التي أراد كعب أن يصف بها الأنصار، فمناقبهم الكثيرة فسحت المجال واسعاً أمامه ليختار ما يوائم مقاصده المدحية، والقصيدة في سياق مدح الأنصار الذين أخذوا على كعب أنه أقلّ في مدحهم مقارنةً لهم بإخوتهم من المهاجرين<sup>(5)</sup>.

فاستخدام كعب رمز (المطر) جاء عن درايةٍ وعلمٍ بالآفاق الدلالية لهذا الرمز، فضلاً عن قدم هذا الرمز وتداوله لدى عدد غير قليل من الجاهليين، فالمطر، له دلالة الخير، وهي دلالةٌ مكثفةٌ مقرونةٌ بمعنى؛ وهو الخير الناجم عن هطول المطر، فأكف الأنصار جزءً من الخير المنهمر من السماء؛ لأنّهم نافحوا عن دعوة النبي الكريم، وناصروه ونصروه، وقد جاء الرمز في قالبٍ تشبيهيٍّ بليغ، وقد صرح بكلا طرفي التشبيه: أكف الأنصار وهي المشبه، وخلف من الأمطار، وهو المشبه به، وهذا التصريح من باب الإيضاح والتبيان، فالأمر تقريريّ بقدر ما هو بلاغيّ، والمباشرة سمة واضحةٌ تعنري التشبيه، لأن كعباً أراد مباشرة الأنصار بصفاتهم، ولم يعتمد

(1) قدامة بن جعفر، أبو الفرج الكاتب البغدادي، نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933م، ص 52-53.

(2) ديوان كعب بن زهير، ص 19.

(3) المقتب: الجماعة من الخيل تجتمع للغارة.

(4) السّمهري: ضربٌ من القنا. صواقل الهندي: السيوف القاطعة.

(5) ديوان كعب بن زهير، ص 19.

إلى الإيحاء والتخييل، فهو في مقام الخطاب، إلى جانب ملازمته الاعتذار في مجمل القصائد التي قالها بُعِيدَ مثوله بين يدي النبي الكريم، فقد كان أكثرها محاذياً لشرط الاعتذار، قاصداً باب الغفران.

وجاء جنوح كعب إلى استخدام الرمز من عوزه إلى الصبغة الفنية الإسلامية، وحاجته أن يسبغ شعره بمعاني المديح الإسلامي ؛ فهو لما يتمرّس بعدُ بأفانين القول الديني، ولما تنهياً له صروفٌ ملائمة لمقام المدح النبوي، فلجأ إلى تقنية الرمز الموروثة قاصداً منها الولوج إلى فضاء الوصف الديني، والقدرة على تقصي ألوان الصورة المدحية الإسلامية الجديدة، من خلال الإيحاء المقصود والمباشر، إذ إنّ الرمز "أسلوبٌ إيحائي يفيدُ هدفاً معيناً، وموضوع اللوحة لا يكون الرسم فيه بعيداً عن الإيحاء الذي يقصد من وراء الخطوط والأشكال، وهو أسلوب ترمي فيه اللوحة لمعنى أوسع من حدودها. إنّه يفتح أفقاً لإعطاء مفهومات أشمل ممّا يراها الإنسان من خطوط وظلال وألوان"<sup>(1)</sup>.

واستخدام الرمز اللوني في أبيات كعب يرتدُّ إلى قدرة تصويرية عالية، فالتوظيف اللوني حاضرٌ في السياق الرمزي للون الأحمر، فالأعين المحمرة فيها غضب وحنق، وفيها صلابَةٌ وعناد، وفيها إلى الأنفة مدعاة، وقُصِدَ من الرمز إلى مدح الأنصار بقوتهم وبأسهم، ويمثل اللون الأحمر في معظم قصائد الشعر العربي: "العواطف الثائرة، والحب الملتهب، والقوة والنشاط، وهو يرمز للنار المشتعلة، فالأحمر لون الأشخاص المتصفين بقوة الشعور، وهو لون حيٍّ وحركي"<sup>(2)</sup>.

ويتوالى استخدام كعب اللون الأحمر في غير موضع، فيقول<sup>(3)</sup> :

هَبَطْتُ بِمَلْبُؤُونٍ كَأَنَّ جَلَالَهُ      نَضَتْ عَنْ أَدِيمٍ لَيْلَةُ الطَّلِّ أَحْمَرًا<sup>(1)</sup>

---

(1) إشراق خليل عودة، مستويات الخطاب البلاغي في سورة البقرة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية، نابلس، 2001م، ص14.

(2) محمد مرعي حسين الهدروسي، تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2002م، ص24.

(3) ديوان كعب بن زهير، ص24.

أراد كعبُ من استخدام الرمزِ اللوني هنا أن يصفَ الفرسَ المُضنى وقد تلوّن باللون الأحمر نتيجة امتزاج عرقه بالتراب في ليلةٍ ماطرة، فأراد من اللون الأحمر أن يجسّد الطاقة المخبوءة في فرسه والتي تشعُّ احمراراً متوهّجاً، فتوحي بالقوة، وتتضح بالسرعة والمتانة، إذ إنّ لكل من الألوان مرجعٌ دلالي شرطي، فيربطُ اللون بمدلولٍ إيحائيٍّ شعوريٍّ يترافقُ مع سمةٍ متلازمة للمعنى، وقد أشار ابن سيده إلى الألوان الثلاثة (الأحمر والأبيض والأسود) وما يرافقها من مدلولات مقترنة بقوله: "ولهذه الأنواع الثلاثة (أحمر، وأسود، وأبيض) أسماء مستعملة قريبة، وآخر بالإضافة إليها وحشية غريبة، لا تدور في اللغة مدارها، ولا تستمر استمرارها، ألا ترى أن قولنا أبيض وأحمر وأسود من اللفظ المشهور، وقد تداولته ألسن الجمهور، وقولنا في الأبيض: ناصع، وفي الأحمر: قُمد، وفي الأسود: غريب، من الأفراد التي رفعت عن الابتذال، وأودعت صواناً في قلّة الاستعمال، مع أنك لا تجدها في غالب الأمر إلا تابعة للألفاظ المشهورة،" (2).

وقد يؤدّي الرمز اللوني دوراً مغايراً لما يستخدم له عادةً، فليس من الضروري أن يعبر اللون الأحمر عن العواطف الثائرة، والحب الملهب، والقوة والنشاط، وأن يرمز للنار المشتعلة، بل يرتبط استخدام اللون بالحالة النفسية للمبدع، ففي القصيدة ذاتها لكعب نجده قد استخدم اللون الأحمر لدلالة مغايرة عمّا ساقه من قبل، فيقول كعب (3):

وَمَرْقَبَةٍ عَيْطَاءٍ بَادَرْتُ مُقْصِرًا      لِأَسْتَأْنِسَ الْأَشْبَاحَ أَوْ أَتَوَّرًا (4)

عَلَى عَجَلٍ مَنِي غَشَاشًا وَقَدْ بَدَا      ذُرَا النَّخْلِ وَاحْمَرَّ النَّهَارُ فَأَدْبَرًا (5)

(1) الملبون: الفرس ربّي بالبلن. الجلال: ما تلبسه الدابة لتصان به. نضت: نزعت. الأديم: التراب.

(2) ابن سيده، المخصص، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ط1، 1317هـ، ج2/ص106.

(3) ديوان كعب بن زهير، ص: 25

(4) المرقبة: المكان المشرف العالي. العيطاء: الطويلة. المقصر: الذي دخل في العشي فبدأ بصره يقصر. الأشباح: هنا: الأشخاص. أتتور: ينظر ضوء نار.

(5) الغشاش: شدّة الخوف.

نلاحظُ أن الرمزَ اللوني قد أدّى دوراً بصرياً ضوئياً مغايراً لدوره السابق في القصيدة<sup>(1)</sup>، فالسياق سياقُ خوفٍ وعجلٍ، والحالة النفسية للشاعر قد تغيّرت حينما بدأ بصره يقصر بعد زوال الشمس، فحملَ الشاعر اللون الأحمر دلالةً الخوف والرهبنة جزاءً ذهاب الضوء وقدم الظلام، ليسهم اللون في تشكيل الصورة الفنية والجمع بين أجزائها؛ ذلك أنه في الشعر يعدُّ اللون من المكونات الحسية المهمة في تشكيل الصورة الشعرية، ومن أبرز عناصر التشكيل المكاني المرئي؛ لما يحدثه من سعةٍ في فضاء الصورة وثراءٍ في دلالاتها، ولما له من ارتباط وثيق بسياق النص والحالة النفسية لمبدعه، لذلك فإن النقاد " حين يربطون بين الألوان مثلاً وحالتنا النفسية الخاصة لا يربطون بذلك بين الأسس الموضوعيّة لجمال الجميل في الصورة، وإنما يربطون بين أجزاء من الموضوع ونفسيّتنا، ذلك أن اللون الأحمر في ذاته ليس أساساً لجمال الصورة، وإنما الأساس هو توزيع اللون، وتنسيقه على أجزاء اللوحة، فالأساس الجمالي الموضوعي هو في هذا التنسيق لا في الحمرة ذاتها "<sup>(2)</sup>.

### - شعرية الأمثال:

ويعدُّ المثل من أبرز العناصر التي ترفع مستوى الشعرية وتكثف الدلالات البيانية، وهو في أبرز تعريفاته : "التماثل بين الشئيين في الكلام كقولهم : كما تدين تدان، وهو من قولك: هذا مثل الشيء ومثله، كما تقول شبهه وشبهه، ثم جعل كل حكمة سائرة مثلاً. وقد يأتي القائل بما يحسن أن يتمثل به إلا أنه لا يتفق أن يسير، فلا يكون مثلاً"<sup>(3)</sup>.

---

(1) يشير الدكتور عز الدين إسماعيل هذه القضية في كتابه الأسس الجمالية، فيقول "وإذا كان من الممكن أن أربط أنا بين اللون الأحمر والدم فقد يربط غيري بينه وبين الورد، وعندئذٍ ما أنفرُ منه أنا يكون محبباً إلى غيري، وهذا معناه أننا في حينا وكراهيتنا هذه لا نتكلّم عن الشيء ذاته؛ لأنّ الشيء لا يمكن ان يجمع حقيقتين متناقضتين، وإنما نتكلّم عن أنفسنا، عن ذواتنا الخاصّة". ينظر: عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974، ص110.

(2) المرجع السابق، ص110.

(3) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - عبد المجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ط1، 1964م، ج1/ص7.



ويدرج استعمال المثل في المناطق الشعرية التي تحتاج إلى رفع الدفقات العاطفية التي تعجز عنها الحال الحاضرة في السياق، فيلجأ الشاعر إلى اقتباس معنى من حادثة جرى عليها من الزمن جارٍ، فيُشبعها بدلالاته الحاضرة، ويبثها في حديثه الآني، فيصعدُ بها إلى مبتغاه الدلالي ويقصد منها تكثيف الإيحاء، ففي قول زهير بن أبي سلمى (1):

تَدَارَكْتُمَا عَبَسًا وَذُبْيَانًا بَعْدَمَا      تَفَانُوا وَدَقُّوا بَيْنَهُمَ عَطَرَ مَنْشِمٍ (2)

إنَّ التوظيف البلاغي للمثل جاء مؤاتياً للمعنى محاذياً له، مناسباً لمقاصده، ولإبانة القيمة الفنية للمثل يجب الوقوف عند معناه، وذلك لأن المثل " عبارة عن قولٍ في شيء يشبه قولاً في شيء آخر، بينهما مشابهةٌ لِيُبَيِّنَ أحدهما الآخر ويصوره نحو قولهم: (أهملت وقت الإمكان أمرك) قلت: وتلخيص القول في هذا المقام : إن المثل هو قول يردُّ أولاً لسبب خاص، ثم يتعدَّاهُ إلى أشباهه فيستعملُ فيها شائعاً ذائعاً على وجه تشبيهها بالمورد الأول" (3)

وكذلك المثل الوارد في قول زهير، فهذا المثل ورد مرتين، أول مرة حين أطلق على المعنى الخاص المتصل بمنشم (الامرأة العطارة)، وورد مرة ثانية حين استخدمه زهير من باب التخصيص والتذكير، فالشيء بالشيء يُذكر، وكذلك يُطلق المثل لمماثلة أمر بآخر، ولمشابهة حادث بحادث آخر من باب اقتناص الحكمة والمعنى المراد.

أما المعنى الخاص للمثل: فقد زعموا أن منشم هي امرأة عطّارة من خزاعة، كانت تبّيع العطر، فإذا تحارب قوم مع آخرين لجؤوا إليها ليشتروا منها الكافور لموتاهم، فتشاءموا بها،

(1) هو زهير بن أبي سلمى أو بن قرط، واسم (أبي سلمى) ربيعة بن رياح المزني. واختلف في نسبه، فالناس ينسبونه إلى مزينة مضر، وأشار ابن قتيبة إلى أنَّ نسبه في غطفان، وكان جاهلياً لم يدرك الإسلام، وأدركه ابنه كعبٌ وجبير، ويقال إنّه لم يتصل الشعر في ولد أحد من الفحول في الجاهلية ما اتصل في ولد زهير، وفي الإسلام ما اتصل في ولد جرير، وكان زهير راوية أوس بن حجر وأستاذ الحطيئة، ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1/ص137 - 141.

(2) شعر زهير بن أبي سلمى، ص15.

(3) الحسن بن مسعود اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمد حجي - محمد الأخضر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981م، ص21.

وضربت مثلاً على الحرب والصراع<sup>(1)</sup>، وهذا المعنى الخاص يشابه المعنى الذي قصد إليه زهير، ويعطي القول شعريّةً كبيرةً من خلال عملية دمج المعنيين وإعادة إنتاج الدلالة، فهو لم يقصر القول على المعنى المباشر؛ فلم يقل: لقد تداركتما عبساً وذبيان بعد أن احتدم بينهما القتال، بل أعاد إنتاج الدلالة من خلال دمج الصياغة، فأتبع القول الصريح (تداركتما عبساً وذبيان بعدما..) بالمثل مباشرةً، وفي هذا الإتيان كثافةً شعريّةً معنويةً، فيها مماثلة واردة على خاطر، عملت على تعزيز المعنى، فقد سُمّي المثل مثلاً "لأنه مائلٌ لخطر الإنسان أبداً، يتأسى به، ويعظُ ويأمر ويزجرُ، والمائلُ : الشاخصُ المنتصبُ، من قولهم: (طلُّ مائلٌ) أي شاخصٌ"<sup>(2)</sup>.

ونستطيعُ تمييز المثل من سائر الكلام، من خلال مخالفة المثل السياق الكلامي، ومطابقته السياق المعنوي، لأن "هناك فرقاً بين الأمثال وبين أقوال العرب وكلماتهم السائرة، ومن ثم فلا ينبغي أن يلتبس علينا الأمر فنخلط بين الأمثال وغيرها من أنواع الكلام، ونقع فيما وقع فيه بعض الباحثين المعاصرين إذ عدُّوا أقوال العرب وكلماتهم السائرة أمثالاً"<sup>(3)</sup>، فنحن لا يمكننا تجاهل الاصطدام الحاصل في البيت، فعندما نتابع التسلسل اللغوي لوحدات النص على الشكل الآتي : (تداركتما-عبساً وذبيان - بعدما - تفانوا ) فإننا لا نلاحظ منافرةً أو غربةً في السياق، فالتسلسل متتابعٌ مستمرٌ على هيئةٍ لا تخالف الواقع السمعي للقارئ، ولا تعاكس النطاق الاعتيادي للصياغة، حتى يأتي المثل ( ودقُّوا بينهم عطرَ منشمٍ) فيصدمُ تسلسل السياق، ويفاجئُ القارئ حين يأخذه على حين غرة، مُحققاً وقعاً موسيقياً دلاليّاً، ورافعاً من شعريّة المضمون.

ولكي يرفع المثل من شعريّة السياق، لا بدَّ له أن يخلدَ فعلاً شعبياً موروثاً، أو أن يتضمن في صياغته وعباراته شيئاً من الفكر الجمعي، أو إحالةً إلى موروث تقليدي، إذ يتيح للخط الشعوري أن يتصاعد إلى أعلى، رافعاً معه من شعريّة النص، وجاعلاً منه حقلاً عاطفياً فيه شيءٌ من فكر الجماعة، مما يكسبه صفة الخلود والاستمرار، لأن العمل الأدبي حين يقتربُ بالموروث

(1) ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى، ص15.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1/ص92.

(3) عبد المجيد قطامش، الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988م، ص25.

يحمل صبغة الخلود ويتعدى حدود الكائن نحو الممكن أن يكون، ويكسبه بقاءً أطول، لأنه " في ظل عوامل التغيير تتشبث موروثات غير قليلة ببقائها، وتسبب استمرار مآثرات شعبية في الاستعمال، فإذا كانت عوامل التغيير تؤدي إلى اندثار مآثرات كاملة، أو جزئيات أساسية من بعضها، فإن عوامل التثبيت تؤدي إلى اضطراب مآثرات أخرى وبقائها، بل إنَّ الاندثار والتثبيت ليسا وحدهما التيارين اللذين يحيطان بالمآثرات الشعبية، هناك تيار التوليد التي يأتي تلقائياً فتتلاءم الموروثات الشعبية مع ظروف الحياة المتغيرة، بأن تغير في ترتيب عناصرها، وتتولد عنها صيغ جديدة، أو يسقط منها ما يلائم الاستعمال في ظل الحياة الجديدة "(1).

### - شعريّة التّكثيف والإيحاء:

يؤديّ التّكثيفُ دوراً في رصد المواطن الجمالية وتجميعها على هيئة دفقات عاطفية متواترة، وترسم للنص أبعاداً شعوريةً مكثفة من خلال الضغط على المفردة وتحويلها إلى أداة فاعلة في تحديد السياق.

وفي قصيدة الحطيئة التي قالها في استجداء عطف الخليفة عمر بن الخطاب بعد أن منعه عن الهجاء وكفّ لسانه عن مقذع القول، يقول الحطيئة<sup>(2)</sup>:

يا أيُّها المَلِكُ الَّذي أُمَسْتُ لَهُ      بُصْرِي وَغَزَّةُ سَهْلِهَا وَالْأَجْرَعُ<sup>(3)</sup>  
أَوْ مُلْكُهَا وَقَسِيمُهَا عَنْ أَمْرِه      يُعْطِي بِأَمْرِكَ مَا يَشَاءُ وَيَمْنَعُ

فالتكثيفُ في المعنى يتجلى في اقتصاد الكلام، وقلة المبنى في سبيل تكثيف المعنى، وكما يقال البلاغة في الإيجاز، وهذا مرده إلى فسح المجال للبصيرة كي تكمل بناء الصورة فيما يُخَيَّلُ إليها من أجزاء، فقله: (أُمَسْتُ لَهُ بَصْرِي وَغَزَّة) فيه إيحاء غير مباشر يحيلُ المعنى إلى

---

(1) أحمد رشدي صالح، المآثرات الشعبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، نيسان، 1972م ص65.

(2) ديوان الحطيئة، ص210.

(3) الأجرع: كتيب جانب منه رمل، وجانب حجارة.

فضاءات دلالية أرحب، ففقدرة الخطيئة على تضيق المعنى وحصره في تركيب لغوي موجز، أمكن النص من الامتداد إلى معانٍ كثيرة، فقد استطاع اختصار هذا الملك الجغرافي المترامي وتحجيمه في يد الخليفة، على هذه الطريقة الإيحائية الوصفية، فالشمال والجنوب، قد انتهيا إلى يد الخليفة على عظم ملكه وشدة بأسه، فالإيحاء نابعٌ من شدة التكتيف، وذلك لأنَّ "اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصلية التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشاً من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها"<sup>(1)</sup>. ويتابع الخطيئة قصيدته فيقول<sup>(2)</sup>:

فَبُعِثَ لِلشَّعْرَاءِ مَبْعَثٌ دَاحِسٌ      أَوْ كَالْبَسُوسِ عِقَالُهَا تَتَكَوَّعُ  
وَمَنْعَتِي شَتَمَ الْبَخِيلِ فَلَمْ يَخَفْ      شَتَمِي فَأَصْبَحَ آمِنًا لَا يَفْزَعُ

ويتجلى التكتيف اللغوي في تشبيه الأثر النفسي الذي تركه فعل الخليفة في الشعراء بحرب داحس والغبراء، وحرب البسوس، وكلاهما حرب أنهكت وأهلكت، ففي التشبيه تكتيفٌ فيه من الحذق والبراعة ما يجعل البناء اللغوي في غنى عن إضافة المزيد من التراكيب، وذلك من خلال الإذعان للمخيلة بأن تتبنى إعادة بناء الدلالة، فللمتلقي أن يتخيل، وله أن يكمل بناء المشهد، معتمداً بذلك على الإشارات المكثفة، التي تخلق فضاءً تخييلياً مترامياً الأبعاد.

ويكثر التكتيف في شعر المدرسة الأوسية، فنطالعه في شعر كعب بن زهير، فقد عمد إلى الصورة الفنية فأشبعها تكتيفاً، وعمل على إنشاء قوالب جديدة في إطار شعوري عام، ولكنه يكتسب خصوصيته من الوصف، يقول كعب<sup>(3)</sup>:

نَفَى شَعَرَ الرَّأْسِ الْقَدِيمِ حَوَالِقَهُ      وَلَا حَ بِشَيْبٍ فِي السَّوَادِ مَفَارِقَهُ

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص24.

(2) ديوان الخطيئة، ص 210.

(3) ديوان كعب بن زهير، ص54.

## وأَفْلى شَبَابِي صُبْحُ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ      وما الدَّهْرُ إِلَّا مُسَيُّهُ وَمَشَارِقُهُ

فبلاغة التكتيف تتبع من قدرة أسلوب القصر على إيصال معنى كامل، فهو يصف الدهر بأنه صباحٌ ومساءً يأتيان على كل شيء فيبليانه ويفنيانه، فغرض القصر بلاغيٌّ مضمَّرٌ في سياق التعبير، واستخدام القصر من شأنه أن يزيد من إمكانية وصول الدلالة إلى المعنى، فقد قصر كينونة الدهر على أنه عملية إفنائية هدامة تقوم على إلغاء وجود الأشياء بشكل متتابع، وهذا القصرُ يوحي للقارئ بتسلسل تلك الخطوات المتلاحقة لتلك العملية المستمرة، فقد قام القصر على عنصري التخيل والإيحاء.

### - شعرية الانزياح :

الانزياح كما في دلالاته اللغوية خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوزٌ للسائد والمتعارف عليه والعادي، فهو في الوقت نفسه إضافةً جمالية يقوم بها المبدع لنقل تجربته الشعرية للمتلقي والتأثير فيه، ومن ذلك لا يُعد أيُّ خروج عن المألوف وتجاوزٍ للسائد وخرقٍ للنظام انزياحاً إلا إذا حقَّق قيمةً جماليةً وتعبيرية.

وقد تبنَّى هذا المفهومَ عددٌ من الباحثين والنقاد، ومنهم جون كوهن الذي يرى "أنَّ الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعريَّة هو حصول الانزياح، باعتباره خرقاً للنظام اللغوي المعتاد"<sup>(1)</sup>، ويقول جون كوهن: "الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مَصُوغاً في قوالب مستهلكة...، هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذاً خطأ مُراد"<sup>(2)</sup>.

وقد لاقى مفهوم الانزياح اهتمامَ البلاغيين والنقاد القدماء، على الرغم من أنهم لم يعرفوا المصطلح، إذ بحثوا في الخروج عن القاعدة والمألوف بتسميات مختلفة تُشكِّل في النهاية علمَ البلاغة؛ فدرسوا الاستعارة، والتقديم والتأخير، والعدول، إلى غير ذلك من المباحث البلاغية. ويُعدُّ عبد القاهر الجرجاني من أبرز النقاد الذين تطرَّقوا إلى موضوعات تلامس بقوة مفهوم

(1) إسماعيل شكري، نقد مفهوم الانزياح، مجلة فكر ونقد، العدد 23، 1999، ص 95.

(2) المرجع السابق، ص 95.

الانزياح بمعناه الحديث؛ إذ أُولى عنايةً خاصة للعدول<sup>(1)</sup>، وعدّه ميزةً كبيرةً للغة الشعرية. فالانزياح إذن، الانتقالُ بالألفاظ في النصِّ من سياقها المألوف إلى سياق جديد غير اعتيادي، ممّا يثير تساؤلَ القارئ، ويُلَفِت انتباهه. ويُقسم الانزياح قسمين:

### الأول: الانزياح الدلالي (الاستبدالي):

ويرتبط هذا النوع من الانزياح بعلوم البلاغة من تشبيه واستعارة ومجاز...، وأطلق عليه الدكتور صلاح فضل اسم (الانحراف الاستبدالي) وعرفه بقوله: "الانحراف الاستبدالي يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية؛ كمثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف"<sup>(2)</sup>.

### الثاني: الانزياح التركيبي:

يرتبط هذا النوع بالتركيب والنحو والمعجم وما يتصل بهما. ويرى صلاح فضل أنّ هذا النوع من الانزياح يتصل "بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"<sup>(3)</sup>.

وحينما نظرنا في شعر المدرسة الأوسية وجدنا أنّ أشعار هذه الطائفة من الشعراء كانت تعجّ بأنواع الانزياح المختلفة، لما كانوا ينقحون ويهدّبون أشعارهم كما أشرنا سابقاً، وجاء استخدامهم هذه الأساليب المراوغة لإدراكهم ما للشعر من تأثير كبير في نفوس العرب، فكما كان يحطّ من ذكر قبيلة كاملة ويضع من شأنها بين القبائل، كان يخلّد ذكر أخرى ويعلي من شأنها، كما حدث في قصّة الحطيئة مع بني (أنف الناقة) وهم بنو حنظلة بن قريع بن عوف بن كعب،

---

(1) والعدول في اللغة هو دلالة على حياد الشيء عن وجهته وإمالاته عنها. أما في المعنى الاصطلاحي، فهو ميل عن النظام أو الأصل اللغوي. ينظر: العين، الفراهيدي، مادة (عدل). وينظر: الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم دراسة نظرية تطبيقية التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عبد الحميد أحمد يوسف هنداي، المكتبة العصرية، بيروت، 2008م، ط1، ص141.

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 212.

(3) المرجع السابق، ص 211.

وكانوا يمتعضون من هذه الكنية<sup>(1)</sup> حتى جاء الحطيئة فمدحهم بقوله<sup>(2)</sup>:

قَوْمٌ هُمْ الْأَنْفُ وَالْأَذْنَابُ غَيْرُهُمْ وَمَنْ يَسُوِّيْ بِأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنْبَا؟

فأصبحت هذه الكنية مدعاةً للفخر عندهم، فعزّ شأنهم بهذا البيت الذي قاله فيهم أبو مليكة. ومن أشهر أشعار الحطيئة في مدحهم - وكان استخدام الانزياح واضحاً في بنائها - قصيدة همزية قالها الحطيئة حينما رحل عن الزبرقان وقومه، وأقام عند بني أنف الناقة، فقال في مطلعها مقرّعاً الزبرقان<sup>(3)</sup>:

وَهَلْ قَوْمٌ عَلَى خُلُقٍ سَوَاءٍ	أَلَا أَبْلِغُ بَنِي عَوْفِ بْنِ كَعْبٍ
فَجَاءَ بِي الْمَوَاعِدُ وَالِدُعَاءُ	أَلَمْ أَكُ نَائِيًّا فَدَعَوْتُمُونِي
لِكَأْبِي فِي دِيَارِكُمْ عُوَاءُ	أَلَمْ أَكُ جَارِكُمْ فَتَرَكْتُمُونِي
أَوِ الشِّعْرَى فَطَالَ بِي الْأَنْاءُ <sup>(4)</sup>	وَأَنَيْتُ الْعِشَاءَ إِلَى سُهَيْلٍ
بِأَنْ يَبْنُوا الْمَكَارِمَ حَيْثُ شَاوُوا	فَلَا وَأَبْيَكُ مَا ظَلَمْتُ قُرَيْعَ
وَلَا بَرَمُوا لِذَاكَ وَلَا أَسَاوُوا	فَلَا وَأَبْيَكُ مَا ظَلَمْتُ قُرَيْعَ
فَيَغْبُرَ حَوْلَهُ نَعَمٌ وَشَاءُ <sup>(5)</sup>	بِعَثْرَةِ جَارِهِمْ أَنْ يَجْبَرَوْهَا

---

(1) وكان بنو حنظلة بن قريع بن عوف بن كعب يقال لهم بنو أنف الناقة يسبّون بهذا الاسم في الجاهلية، وسبب ذلك أن أباهم نحر جزوراً وقسم اللحم، فجاء حنظلة وقد فرغ اللحم وبقي الرأس، وكان صبيها، فجعل يجزّه، ف قيل له: ما هذا؟ فقال: أنف الناقة. فلَقَّبَ به، وكانوا يغضبون منه حتى قال فيهم الحطيئة بيته المشهور، فعاد هذا الاسم فخراً لهم وشرفاً فيهم. انظر: ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1404هـ، ج3، ص300.

(2) ديوان الحطيئة، ص128.

(3) المصدر السابق، ص98-102.

(4) أنَيْتُ: أخَرْتُ، انتظراً لكم، وهو من التأنّي. سهيل والشعري: نجمان يطلعان في آخر الليل أو في نصفه.

(5) الغابر: الباقي.

فَيَبْنِي مَجْدَهَا وَيُقِيمُ فِيهَا	وَيُمَشِي إِنْ أُرِيدَ بِهِ الْمَشَاءُ <sup>(1)</sup>
وَإِنِّي قَدْ عَلِقْتُ بِحَبْلِ قَوْمٍ	أَعَانَهُمْ عَلَى الْحَسَبِ الثَّرَاءِ
هُمُ الْآسَوْنَ أَمَّ الرَّأْسِ لَمَّا	تَوَاكَلَهَا الْأَطْبَاءُ وَالْأَسَاءُ <sup>(2)</sup>
هُمُ الْقَوْمُ الَّذِينَ إِذَا أَلَمَّتْ	مِنَ الْأَيَّامِ مُظْلِمَةٌ أَضَاوُوا
إِذَا نَزَلَ الشِّتَاءُ بِجَارِ قَوْمٍ	تَجَنَّبَ جَارَ بَيْتِهِمُ الشِّتَاءُ

احتوت قصيدة الحطيئة على تقريع مبطن للزريقان وقومه، على الرغم من أن الحطيئة لم يصرح به، ولكنه اعتمد الانزياح في مدحه بني قريع (بنو أنف الناقة)، فأضمر نسقاً موازياً للمديح وهو التقريع والهجاء للزريقان وقومه، وبدا ذلك واضحاً منذ مطلع القصيدة؛ إذ يشير الحطيئة إلى أنه لم يلقَ في جوار الزريقان سوى الوعود الكاذبة، وأكد ذلك بأسلوب الانزياح الدلالي في مواضع متعددة، فنجدته يرسل إشارات غير مباشرة إليهم ليوضح مضمون البلاغ الذي يريد إيصاله، فيستخدم مثلاً الكناية (عواء الكلب)، فكلب الحطيئة حينما كان في جوار الزريقان كان كثير العواء لسوء الحال في ذلك الجوار، ولأن قوم الزريقان كانوا لا يترددون على الحطيئة، بل يرحلون ويدعونهم وحيداً، وتكمن شعرية هذه الكناية بأن الحطيئة عرض من خلالها بجوار هؤلاء القوم، وهجاءهم، وسوغ للمتلقى سبب رحيله عنهم.

ثم يعرض الحطيئة ببخل قوم الزريقان وكيف أنه كان يببب ليله جائعاً حتى آخر الليل وبزوغ نجمي سهيل والشعري، إشارة منه إلى سوء ضيافتهم، فقد انتظر معروفهم حتى أصابه اليأس.

وحينما بدأ الحطيئة بمديح بني قريع استخدم أسلوب الانزياح معتمداً الاستعارة المكنية في

(1) يُمشي: تكثر ماشيته، ويقال قد أمشى بنو فلان: أي كثرت ماشيتهم.

(2) الآسون: المداون، والآسي: الطبيب. أم الرأس: الجلدة الرقيقة التي ألبست الدماغ. تواكلها: يكل كل واحد منهم إلى صاحبه يقول: أفل أنت. الأساء: يروى بضم الألف ويفتحها، فمن روى بالفتح أراد الدواء، ومن روى بالضم أراد الأطباء جمع آسي.



إثبات حميد الصفات لهم، فقال: (بينوا المكارم حيث شاؤوا)، فجعل الحطيئة المكارم كالبناء الذي يقوم بنو قريع ببنائه أينما حلّوا وارتحلوا، فهي مطاوعة لأمرهم ملازمة لهم. فانزياح لفظة المكارم عن معناها الأصلي وإدخالها في باب الانزياح جعلها ثابتة متأصلة في صفات بني أنف الناقة. ثم يعطي الحطيئة القصيدة طابعاً عقلياً من خلال السبب والنتيجة، فبنو قريع قد أقالوا عثرته وأحسنوا جواره وأصبح لديه بسببهم مالٌ وأنعامٌ وفيرة، فمن الطبيعي أن يكون شاكرًا لهم ولفعلهم معه، ولكن شكر الحطيئة ليس شكرًا عاديًا، بل هو شكرٌ يُعلي شأن بني قريع، ويبني مجد هذه القبيلة، فأكد هذه الفكرة بالانزياح الاستبدالي من خلال الاستعارة المكنية، إذ استخدم البناء للمجد ليصبح بذلك مجداً ثابتاً لا يتزعزع.

فقد أحبَّ الحطيئة جوار بني قريع، وأراد البقاء عندهم لما لاقاه من حسن الضيافة والرعاية؛ إذ أصبح ذا مالٍ وشاءٍ ونعمٍ كثيرة، فمن الطبيعي أن يتعلّق هواه بهم، وللتصريح بهذا الشعور والاعتراف به استخدم مفردة (الحبل)<sup>(1)</sup> مكانَ الكرم الذي لاقاه الحطيئة وحسن الضيافة؛ لما تعطيه هذه المفردة من معنى التعلّق وشدة الارتباط بالشيء والأمان، وأكد هذا المعنى بمؤكّدات متعدّدة (إنّ - قد - الاستعارة المكنية)؛ ليثبت لدى المتلقي شدة تعلّق قلبه وعقله بهم.

ويعود الحطيئة إلى التعريض بالزبرقان وقومه، وهجائهم بشكل غير مباشر من خلال مديح بني قريع، فيستخدم الانزياح في شكل الاستعارة في قوله (أمّ الرأس)، وهي الجلدة الرأس، فشبه الحطيئة بني قريع بأنهم المداوون لما حلّ به من مصيبة عظيمة في حين كان الأطباء السابقون يتواكلون في علاجها ويرمي أحدهم علاجها على الآخر، واختار الحطيئة لفظة (أم) لما فيها من دلالة على الحياة، كما اختار كلمة (الرأس) لما فيه من دلالة على العظمة والأهمية، والإصابة فيه تؤدّي إلى الهلاك المؤكّد، فأراد من هذه الإشارات كلها أن يؤكّد أهميّة الدور الذي قام به بنو

---

(1) وأصل الحبل في كلام العرب ينصرف على وجوه منها العهد وهو الأمان. كان من عادة العرب أن يخيف بعضها بعضاً في الجاهلية، فكان الرجل إذا أراد سفراً أخذ عهداً من سيد كل قبيلة فيأمن به ما دام في تلك القبيلة حتى ينتهي إلى الأخرى فيأخذ مثل ذلك أيضاً، يريد به الأمان، فهذا حبل الجوار أي ما دام مجاوراً أرضه أو هو من الإجارة الأمان والنصرة انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (حبل).

قريع في احتوائه وتقدم حسن الجوار له، فهم الأحقُّ بجواره، بعد أن كاد يهلك في جوار الزبرقان. ثم يؤكد أهمية هذا الدور الذي قدّمه في حياته، لقد أصبحوا كالشمس التي تضيء الدنيا، وتعطي سبل العيش، فاستخدامه هذه الاستعارة (أضأؤوا) أحال المتلقي إلى ثنائية الظلام والنور، وما تعطيه من دلالة الموت والحياة، فقد بيّن الدور العظيم الذي أدّاه بنو قريع في حياة الحطيئة، في حين أنّ زمانه في جوار الزبرقان كان مظلماً حالكاً، كما أنّ وصف بني قريع بالشمس أعطى دلالة التقديس لهم، "لما بين طرفي الاستبدال من تشابه كامن فيهم، وهو الضياء والنور، وما نعلمه من تقديس العرب للشمس والنجوم والكواكب والنار وعبادتها"<sup>(1)</sup>، فيضع الشاعر بني قريع في منزلة الآلهة المعبودة، و"كأنهم ظلُّ للآلهة السماوية على الأرض، بما يحققونه من هداية وإرشاد وقيادة متمثلة بالإضاءة في وقت الظلام (وقت الحاجة والمصيبة)، بأن أزالوا هذا الظلام بضيائهم"<sup>(2)</sup>. ومن ثمّ أدّت اللغة الشعرية دورها على أكمل وجه في هذه الاستعارات التي فتحت النص على التأويل أمام المتلقي وأعطت دلالات مختلفة بأقل الوسائل تذكيراً، وقد أشار الجرجاني إلى "أنّ الكناية أبلغ من التصريح"، وفسّر ذلك بقوله: "أنك لما كنّيت عن المعنى زدّت في ذاته، بل المعنى أنك زدّت في إثباته، فجعلته أبلغ وأكثر وأشدّ. فليست المزية في قولهم: "جَمُّ الرماد"، أنّه دلّ على قَرَى أكثر، بل المعنى أنك أثبت له القَرَى الكثير من وجهٍ هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشدّ، وادّعيته دَعوى أنت بها أنطق، وبصِحَّتْها أوثَقُ"<sup>(3)</sup>.

ثمّ أراد الحطيئة تبيان قدرة بني قريع على العطاء في الأحوال جميعها، فاستخدم الانزياح في قوله (نزل الشتاء) والشتاء يحمل معنيين متضادين وهما: الخير بمعنى المطر الذي يتساقط في هذا الفصل وما يحدث جرّاء نزوله من خير في الأرض، وضدّه من معاني الجذب والمجاعة

(1) عماد علي الخطيب، الصورة الفنية أسطورياً، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار جهيئة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2006، ص 241. والجدير بالذكر أنّ العرب لم تقدّس العرب بعامة الشمس والكواكب، بل بعض العرب فقط.

(2) ربحان إسماعيل أحمد المساعيد، الانزياح في شعر الحطيئة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، 2010، ص 42.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج 1/ ص 70.

والبرد والجهد التي ترافق هذا الفصل، وأراد الحطيئة المعنى الثاني (الجذب) ليبين قدرة بني قريع في التوسعة على جارهم فلا يؤثر ضيق الشتاء فيه؛ لتوسعتهم عليه، بل زاد الحطيئة من المبالغة حينما أنسن الشتاء فجعله يتجنب زيارة من في جوارهم، لشدة كرمهم وجودهم.

والملاحظ من النص السابق اعتماد الحطيئة التعبير بشكل غير مباشر، ومما يدل على تمكنه اللغوي وقدرته الشعرية، ومعاودة النظر في قصيدته مرة بعد مرة حتى تستوي على قدر واحد من الشعرية.

وقد أشاد الجرجاني في دلائل الإعجاز بأسلوب عدم مباشرة المعاني والمراوغة في التعبير عما يريده الشاعر من شعره -كالذي اتبعه الحطيئة في نصنا السابق-، فقد ورد في حديثه عن التمييز بين اللغة الشعرية وغيرها، أنه قسم الكلام إلى ضربين: وهما: "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: "خرج زيد"، وبالاتفاق عن "عمرو" فقلت: "عمرو منطلق"، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل"<sup>(1)</sup>. وبذلك يكون الحطيئة قد ابتعد بلغته الشعرية عن النثر أو الدرجة صفر في الكتابة كما وصفها رولان بارت، واعتمد في نصه اللغة الشعرية المراوغة كما وصفها الجرجاني في الضرب الثاني، فقام الانزياح الدلالي بدوره على أكمل وجه في بلوغ النص غايته.

كما أدى الانزياح التركيبي دوراً مهماً في إرسال إشاراتٍ للمتلقي توضّح مراد الحطيئة في نصّه، فنجدّه حينما أراد مديح بني قريع اعتمد أساليب لغويةً وتراكيبَ نحويةً أعانته على مراده، فنراه قد قدّم ذكرهم في المواضع التي أراد خصّهم بصفات المديح فيها من دون غيرهم، فقال:

هُمُ الْقَوْمُ الَّذِينَ إِذَا أَلَمَّتْ      مِنْ الْأَيَّامِ مُظْلِمَةٌ أَضَاوُوا

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص262.

كما نلاحظ كثرة المواضع التي استخدم فيها الخطيئة أسلوب الشرط؛ لما له من أثر في ترابط الأفكار في النص، ولكننا نلاحظ الانزياح التركيبي الحاصل في حذف جواب الشرط في قوله :

**هُمُ الْآسُونُ أُمَّ الرَّاسِ لَمَّا تَوَاكَلَهَا الْأَطْبَةُ وَالْأَسَاءُ**

فقدّم ما يدلّ عليه (هم الآسون أمّ الرأس) لأهميّة المتقدّم؛ وهذا الانزياح التركيبي جاء به الخطيئة ليدلّ على علوّ مكانتهم وعظم شأنهم.

كما نلاحظ تكرار بعض الأساليب: كالاستفهام الإنكاري في قوله : (ألم أكُ)، وأسلوب القسم في قوله: (فلا وأبيك)، وأسلوب النفي (ما ظلمت قريع)،

ومن شعراء المدرسة الأوسية الذين استخدموا الانزياح وأساليبه في بناء قصائدهم زهير بن أبي سلمى في قصيدة قالها في مدح حصن بن حذيفة، فبدأها بمطلع غزلي يقول فيه:<sup>(1)</sup>

**صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَغَرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاجِلُهُ**

اعتمد زهير الإسناد الانزياحي والتعابير المجازية في مطلع قصيدته لتكثيف الإيحاءات والمعاني والدلالات التي يقدّمها هذا الأسلوب، إذ إنّ اللفظ الحقيقي يدلّ على شيء معيّن، وفي المجاز لا يبقى اللفظ دالاً على مدلول واحد، وإنما ينحرف أو ينزاح عن مدلوله الأصلي، فهناك إذن مدلول ثابت يعبر عن الحقيقة، ومدلول متحرّك يُعبّر عنه بالمجاز حيث يُعدل به إلى الحقيقة الثانية<sup>(2)</sup>.

ويرى الجرجاني أنّ التعبير الحقيقي هو الذي يستخدم اللفظ وحده فيما وضع له، من دون الاستناد إلى ما يجاوره من ألفاظ، بينما التعبير المجازي هو التعبير الذي لا تكتفي فيه الألفاظ بمعناها الأصلي، بل تحمل معاني أخرى اكتسبتها من علاقاتها بالألفاظ الأخرى، فإنّ الشعرية لا تتحقق في الشعر حتّى تحمل دلالات متعددة، وتفتح على القارئ باب التأويل والتخييل، فيقول:

(1) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 45.

(2) أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009، ص109.

"وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساعٌ ومجازٌ، وحتى لا يُراد من الألفاظ ظواهر ما وُضعت له في اللغة، ولكن يُشار بمعانيها إلى معانٍ أُخر".<sup>(1)</sup>

ومن المعروف أهمية مطالع القصائد عند العرب، فيستخدم زهير الانزياح في مطلع قصيدته ليرتقي بشعرية النص إلى درجة كبيرة، لما يثيره هذا الانزياح من تساؤل في نفس المتلقي، فكيف يصحو القلب؟ وهل هو نائم؟ أو أنه غافلٌ عن شيء؟ وما العلاقة بين القلب والفرس؟ وهل للقلب حقٌ وباطلٌ؟! ثم كيف تعرّى أفراس الهوى ورواحله؟

لقد اقتصر تحليلنا على مطلع هذه القصيدة فقط لما فيه من دلالات إيحائية عميقة وكثيفة، فلكل كلمة منه دلالة، واختارها زهير بعناية فائقة لتؤدي وظيفتها الشعرية على أكمل وجه كما سنرى.

فبدأ زهير نصّه باستخدام الصورة الاستعارية التي أسند فيها الفعل (صحا) للمسند (القلب)، بقصد إثارة الدهشة في نفس المتلقي منذ البداية، فالقلب لا يصحو ولا يستيقظ، بل استعار الشاعر هذه الصفة من صفات الإنسان الذي تنبّه على شيء بعد غفلة، لإنزاله منزلة هذا الإنسان الغافل الذي كان غارقاً في هوى باطلٍ، ثم يشير زهير إلى أنه قد اعتزل هذا الهوى بعد أن كان فارسه، وجاء بلفظة (أفراس) بصيغة الجمع ليدلّ على أن الهوى لم يكن واحداً، بل كان أهواءً كثيرةً، وكان له صولاتٌ وجولاتٌ متعددة فيه، فإذ به يشبه الهوى الكائن في القلب بفرس حربٍ قد عُري من سرجه وأعتزل لكبر سنّه فصار غير صالحٍ للركوب، وعطف عليه لفظة (الرواحل) ليؤكد رحيل هذه الأيام عنه وعدم عودته إليها، فكأن مخرج كلام زهير إنما هو مخرج كلام من أراد القول: "إنّه لمّا كانت الأفراس للحرب، وإنما تُعرى عند تركها ووضعها، فكذلك تعرّى أفراس

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص265.

الصبا، إن كانت له أفراس، عند تركه والعزوف عنه<sup>(1)</sup>.

وتردّد هذا المطلع عند زهير في قصيدة أخرى يقول فيها<sup>(2)</sup>:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو      وَأَقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ فَالْتَقَلُ<sup>(3)</sup>  
وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلْمَى سِنِينَ ثَمَانِيًا      عَلَى صِيرٍ أَمْرٍ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحْلُو<sup>(4)</sup>  
وَكُنْتُ إِذَا مَا جِئْتُ يَوْمًا لِحَاجَةٍ      مَضَتْ وَأَجَمْتُ حَاجَةَ الْغَدِ مَا تَخْلُو<sup>(5)</sup>  
وَكُلُّ مُحِبٍّ أَحَدَثَ النَّأْيُ عِنْدَهُ      سَلَوُ فُؤَادٍ غَيْرَ حُبِّكَ مَا يَسْلُو

فقد أفاق قلبه عن حبّ سلمى لبعدها عنه، وقد كان لا يخلو منه لشدة حبها وتعلقه بها، بل أقفرت المواضع من ذكرها، فالسياق الظاهر هنا أنّ حبّ سلمى قد انتهى، ولكنّ الناظر في النص السابق يلاحظ أنّ الشاعر يحاول الهروب من حدود المكان المقيّد بذكرى سلمى (التعانيقُ فالْتَقَلُ)، والجدير بالذكر هنا أنّ سلمى عند زهير ليست بأنثى حقيقية بل هي رمزٌ للحب ولأيام الشباب ومغامراته فيها<sup>(6)</sup>، وإذا كانت رمزية الطلل توحى بتجدد الحياة وانبعاثها، فاختار زهير أن تكون الأنثى وسيلة هذا التجدد أو الانبعاث، فجاء باسم سلمى ليعيد إلى هذه المواضع الحياة. إنّ الشاعر يحاول أن يصوّر للمتلقّي حال " سلب مكاني للمرأة، ويسعى بعمله الذكوري

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 176. ويشير المحقق إلى أنّ قدامة يعيب البيت وهو من أبلغ الشعر وأروعها!. وكان قدامة قد أورد بيت زهير في باب المعاطلة وهي من عيوب اللفظ، وتعني مداخله الشيء في الشيء. ينظر المصدر السابق، ص 174.

(2) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 31.

(3) التعانيق والتقل: موضعان.

(4) قوله: (على صير أمرٍ): أي على طرف أمرٍ، ومنتهاه، وما يصير إليه. وهذا مثلٌ فيقال: أنا من حاجتي على صيرٍ؛ أي على طرفٍ منها، وإشرافٍ من قضائها.

(5) مضت وأجمت: أي انقضت تلك الحاجة. وقوله: أجمت حاجة الغد: أي دنت وحن وقوعها. وروبت أجمت بالحاء، وقال الأصمعي: ما كان معناه قد حان وقوعه فهو أجم بالميم، وإذا قلت أحم فهو قُدّر. ينظر: لسان العرب مادة (حمم).

(6) ينظر: مجتبى بهروزي - مسعود اقبالي، الرمزية وتجلياتها في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة آداب الكوفة، العدد 49/ ج 1، 2021، ص 427.

ليسلب انتصار المكان على الأنثى<sup>(1)</sup> فهو الذي غادر هذه الأيام المتمثلة بـ"سلمى" وليس العكس، وخلو المكان منها إنما هو انتصار للمكان على حساب سلمى، ومن ثمّ هو انتصار ذاتي للشاعر، وهذا الانتصار تجسّد في أول كلمة في القصيدة (صحا)، ولكنّ الأبيات اللاحقة توجي بشيء مضاد، فهذه الصحوة لم تكن حقيقة، بل هي صحوة مصطنعة من الشاعر، فانزاحت لفظاً (أقفر وصحا) إلى المعنى المضاد تماماً، فالقلب لم يصحّ عن حبها، وذكرها لم تفارق الأماكن، فالشاعر لم يقض حاجته منها في السنين الثماني التي ذكرها، إذ إنّ سلمى لم تكن "تصرمه فيحمله ذلك على اليأس والسلو، ولا تواصله كلّ المواصله فيهون عليه أمرها، ويشفي قلبه منها"<sup>(2)</sup>.

وفي البيت الثالث يؤكّد زهير أنّ محبّته لسلمى مستمرة، فأتى بلفظة (الغد) منزاحة عن معناها الأصلي، فهي ليست للدلالة على اليوم الذي بعد يومه، بل هي كناية عمّا يستأنف من زمانه، فالغد دائماً موجود ولا ينتهي إلا بانتهاء حياة الشاعر، "فكلّما نال من هذه المرأة حاجة تطلّعت نفسه إلى حاجة أخرى"<sup>(3)</sup>، فهو في حالة شوقٍ دائمة لا تنتهي لسلمى وزمانها.

ثم يأتي زهير بقاعدة عامة تخصّ المحبين، فكلّ محبّ إذا نأى عن حبيبته سلا ونسي، ولكنّه يستثني نفسه من تلك القاعدة (غير حبك ما يسلو)، مما يؤكّد أنّ معاني الصحوة والإقفار التي افتتح بها زهير نصّه لم تكن إلا معاني بلاغية انزاحت عن معناها الحقيقي، وأوردها زهير رغبةً منه في شدّ انتباه المتلقي وإيقاظ ذهنه لاستقبال ما سيأتي، ولا سيما أنّ هذا المطلع هو لقصيدة كتبها زهير في مدح سنان بن أبي حارثة المُرّي.

ومن الجدير بالذكر أنّ رأس هذه المدرسة أوس بن حجر قد استخدم هذا المطلع قبل زهير، وبما أنّ زهيراً تلميذُ أوس وراويته فقد حاكى قصيدة أوس التي استخدم فيها هذا الانزياح الدلالي،

---

(1) سمر جورج الديوب، الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009، ص 50.

(2) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 31.

(3) المصدر السابق، ص 32.

إذ يقول أوس<sup>(1)</sup>:

وَمَا كَانَ بِذِكْرِي أَمْ عَمْرٍو مُوَكَّلًا	صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا
وَكُلُّ إِمْرِي رَهْنٌ بِمَا قَدْ تَحَمَّلَا	وَمَا كَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمُتَّاحُ حَمُولَةً
رَأَيْتُ لَهَا نَاباً مِنَ الشَّرِّ أَصَلَا	وَإِنِّي إِمْرُؤُ أَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا
نَوَى الْقَسْبَ عَرَّاصاً مُزَجَّاً مُنْصَلَا <sup>(2)</sup>	أَصَمَّ رُدَيْنِيّاً كَأَنَّ كُعُوبَهُ

واستخدم أوس الانزياح الدلالي في وصف الحرب، فقال: "رأيت لها ناباً من الشر أصلاً"،  
فحينما طال عهد الحرب واشتد أمرها، جعلها كالبعير الذي طال عمره وأسن فاشتد نابه واعوجَّ.  
ونلاحظ هنا أنَّ زهيراً استمدَّ صورة صحوة القلب من أستاذه أوس، ولكنَّ أوساً جعل صحوة  
القلب عن حالة السُّكْرِ التي كان بها، في حين كانت صحوة قلب زهير عن سلمى، فجعلها بمنزلة  
الشراب المسكر.

والجدير بالذكر أيضاً أنَّ الألفاظ التي تدلُّ على النسوة كسلمى وأم عمرو ما هي إلا رموز  
استخدمها الشعراء لإرسال إشارات رمزية إلى المتلقي فيصبح شريكاً من خلال فهمها في إنتاج  
النص الشعري، لما تحمله هذه الرموز من كثافة وإيحاءات شعرية، فيحملها المبدع معاني جماعية  
تتداولها الجماعة الإنسانية التي ينتمي إليها الشاعر بحسب العصر الذي عاش فيه، فتحوّل تلك  
الإشارات إلى دوالّ جماعية يمكن أن تُستشَفَّ من خلالها أفكار الجماعة، فاستخدام  
الرموز (فاطمة-أم عمرو-سلمى) يحيلنا إلى معنيين، هما: معنى ظاهرٌ وهو (المحبوبة)، ومعنى  
مضمّرٌ في السياق، فعمل المبدع يشيرُ إلى تطلّعات الجماعة نحو تحقيق طموحاتٍ تتبع من

---

(1) ديوان أوس بن حجر، ص82

(2) الرمح الأصم: المصمت الذي لا جوف له، الرديني: نسبة إلى ردينة وهي امرأة كانت تقوّم الرماح، وكان زوجها  
سمهر أيضاً يقوّم الرماح، ويقال لرماحه السمهريّة، الكعب: العقدة، القسب: التمر اليابس، العراض: الشديد  
الاضطراب، المزجي: الذي جعل له زُجٌ وهي الحديدية التي في أسفل الرمح تغرز في الأرض، والمنصل: الذي له  
نصل وهو السنان.



صميم العقل الجمعي، وذلك لأن " الوقفة الطللية أنموذج فني جماعي، يبرز فيها التراث والتقاليد والأساليب المتوارثة، وتعبّر عن طقوس وشعائر تصدر عن عقل الأمة وضميرها، لا عن حالة فردية خاصة، وتجربة ذاتية متفردة"<sup>(1)</sup>.

وتركيز الشعراء على ذكر أسماء النسوة - وما تحمله هذه الأسماء من أبعاد رمزية متعددة تتصل بذات الشاعر وبيئته وزمانه - في قصائدهم من شأنه أن يدل على إحساس المبدع بأزمته الوجودية التي تنتمي كما ذكرنا إلى لب الهموم الجماعية التي تستشعرها قبيلة الشاعر، وتلك الأزمّة الوجودية الفردية -الجماعية تحتاجُ مُتنفساً روحياً لإبراز ذاتها إلى ساحة الشعور الفردي - الجماعي أيضاً، إذ يعمل هذا الظهور على استشفاء الذات الفردية -الجماعية من آلامها الحسية والفكرية الموسومة بطابع الفقد والحنين، لتخرج من كينونتها الداخلية إلى سياقات فنية أوسع، من خلال الرمز الإشاري الذي يتوحدُ مع دلالاته فيصنع رحلةً شعوريةً فردية-جماعية تنوءُ بالذات كي ترتقي إلى ساحة الفن والتعبير<sup>(2)</sup>.

## شعرية المفارقة ولغة التضاد :

المفارقة مصطلح غربي لم تعرفه العربية بمعناه الواسع - بل عرفت ما يتّصل به من جوانب-، ولم يدخل دراساتها إلّا من وقت قريب بالترجمة، والحقيقة أنّ محاولة تقصّي جذور هذا المصطلح وإيجاد تعريف واضح له مسألة صعبة جداً؛ نظراً لتاريخه الطويل المتشعب، فهو أشبه "بجسد قطّعت أوصاله - دونما اتفاق مسبق - ووزّعت بين مجموعة من اللغويين، والفلاسفة، والبلاغيين، وبين آخرين تداولوه بأشكال مختلفة، وطوّروه بحيث أصبح له في كلّ سياق يرد فيه

(1) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمّان، ط1، 1987م، ص133.

(2) للتوسع في هذه الفكرة ينظر: أحمد محمد الحراحشة، أسماء النساء في الشعر الجاهلي، هريرة أنموذجاً، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 39، العدد3، 2012، ص 765-778.

معنى مختلف وجديد<sup>(1)</sup>، فهو مصطلح حديث، دخل إلى النقد العربي منذ وقت قصير، ولم يتطرق النقد العربي القديم إلى أي ذكر صريح لمصطلح المفارقة، لكن الباحث في هذا المصطلح يجد أن هناك الكثير من المصطلحات النقدية والبلاغية التي اقتربت كثيراً من دلالة هذا المصطلح؛ مما يعني وجود جذور له في التراث العربي القديم قبل أن يتأصل بوصفه مصطلحاً بلاغياً مستقلاً في النقد العربي الحديث.

ومذ أدرك الإنسان حقيقة الصراع القائم في الكون، والمفارقات الناتجة منه، وهو يحاول دراسة هذه الظاهرة، فتعددت التعريفات وتوالى بكثرة، نتيجة أن مصطلح المفارقة يعيش حالة تطوّر مستمر، فأصبح "زئبقي التعريف، لا يميل إلى السكونية والاستقرار؛ لأنه لا يكاد يستثني نشاطاً إبداعياً يأتيه الإنسان إلا واتصل به"<sup>(2)</sup>، فالمفارقة "لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، كما أنها لا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا تعني في الشارع ما تعنيه في قاعة الدرس، ولا عند باحث ما تعنيه عند باحث"<sup>(3)</sup>، ولذلك سيجد الباحث في هذا المجال أقوالاً كثيرة لكتاب وفلاسفة وأدباء حاولوا توضيح هذا المصطلح وبيان ماهيته وتأثيره.

#### أ- المفارقة لغةً:

اسمُ مفعولٍ من (فارق) وجذرها الثلاثي (فَرَقَ) ومصدرها (فَرَقَ)، وجاء في لسان العرب لابن منظور أن: "الْفَرَقُ: خلاف الجمع، فَرَقَهُ يَفْرُقُهُ فَرْقاً وفَرَقَهُ، وقيل: فَرَقَ للصّلاح فَرْقاً، وفَرَقَ للإفساد تَفْرِيقاً، وأنْفَرَقَ الشيء، وتَفَرَّقَ وأفْتَرَقَ. والتَفَرَّقَ والافْتِرَاقُ سواء، ومنهم من يجعل التَفَرَّقَ للأبدان والافْتِرَاقَ في الكلام؛ يقال فَرَقْتُ بين الكلامين فافْتَرَقَا، وفَرَقْتُ بين الرجلين فَنَفَرَقَا، وفَارَقَ الشيء

---

(1) نجاه العلي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد 53، 2009، ص 27.

(2) الزهراء حصباية، المفارقة في الرواية العربية الحديثة، رواية "الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينه أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف - المسيلة، الجزائر، 2015، ص 10.

(3) دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1993، مج 4، ص 129.

مُفَارَقَةً وَفِرَاقًا: بَابْنُهُ، والاسم الفُرْقَةُ وَتَفَارَقَ القَوْمُ: فَارَقَ بعضهم بعضاً. وَفَارَقَ فلان امرأته مُفَارَقَةً وَفِرَاقًا: بَابْنَهَا<sup>(1)</sup>.

ومن خلال النظر في بعض المعاجم العربية الأخرى<sup>(2)</sup> وجدنا أنَّ المفارقة تعني المغايرة للواقع والتضاد والفرق والافتراق والفصل والتباعد والتباين والتمييز بين شيئين، أو أمرين، أو موقفين، لا سيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض، أو أن أحدهما خلاف الآخر، أو بالضد منه.

### ب-المفارقة اصطلاحاً:

يعدُّ مصطلح المفارقة من المصطلحات النقدية حديثة الولادة في نقدنا العربي مع أنَّ له جذوراً تراثية، فلم يتطرق النقد العربي القديم إلى أيِّ ذكرٍ صريحٍ لمصطلح المفارقة، لكن هنالك الكثير من المصطلحات النقدية والبلاغية التي اقتربت كثيراً من دلالة هذا المصطلح، منها: (التورية، والتهكُّم، والسخرية، وتجاهل العارف، ومخالفة الظاهر، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، والعكس، والهزل الذي يُرادُّ به الجد...) <sup>(3)</sup>، وغيرها، وهذا يعني أننا نجدُها بوفرة في التراث العربي القديم قبل أن تتأصل مصطلحاً في النقد العربي الحديث.

وبالنظر إلى هذا التداخل بين المفارقة والمصطلحات البلاغية، نجد أن المفارقة تتصل بمعظم الفنون الأدبية، وبالشعر خاصة، لكونها أكثر مناطق الإبداع الأدبي فاعليةً في إذكاء روح

---

(1) ابن منظور (ت711هـ)، لسان العرب، مادة (فرق).

(2) الفيروز أبادي، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، (ت817هـ)، القاموس المحيط، الجزء الثالث، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة 1301هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، مادة: (فرق).

- الفراهيدي، العين، مادة (فرق).

- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (ت393هـ)، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط3، 1404هـ، 1984م، مادة (فرق).

(3) وقد ذكر سعيد شوقي أكثر من أربعين نوعاً من المصطلحات البلاغية التي تلامس دلالة المفارقة. ينظر: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، دار إيتراك، القاهرة، ط1، 2001، ص35.

الشعرية والجمال في رحاب النص الشعري؛ ولأنّها تُنسج من الالتقاء بين الأضداد، والالتئام بين النقائص، فتعمل كما يقول عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) "عملَ السحرِ في تأليف المتباينين حتى يُختَصَرُ لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشْتَم والمُعَرِّق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجهاد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين" (1).

وفي النقد العربي الحديث نجد أنّ الدكتور (سعيد علوش) قد أورد في معجمه الاصطلاحي أنّ مصطلح المفارقة "تناقض ظاهري لا يلبث أن نتبين حقيقته" (2)، وينبّه على أنّ المفارقة ذات أهمية خاصة، بحكم أنّها لغة شعرية، لا مجرد محسن بدعي، وهي "إثبات لقول، يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي" (3).

والمفارقة في أبسط تعريف لها: "هي شكل من أشكال القول، يُساق فيه معنى ما، في حين يُقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر" (4)؛ أي في حين يدلّ اللفظ على شيء لا يتوقع، أو تطلق الصفة بخلاف واقع الحال. فتقوم بنية المفارقة على اجتماع عناصر ثنائية متضادة لا يُتَوَقَّع اجتماعها في سياق واحد.

إذن، هي تلك المساحة أو الخط الفاصل بين ما هو موجود من المعاني وبين ما ينبغي أن يكون موجوداً، أو هي المرآة السحرية التي تظهر المتوقع وتعكس غير المتوقع، فهي التي تنقذ النص من البرودة والتقيرية الساذجة من خلال ما ينجم عنها من لغة ساخرة وشعور بالفكاهة أو الحزن على حد سواء، وللمفارقة علاقة برؤية صانعا للحياة، وبرؤياه أيضاً، ويجسد ذلك عن

---

(1) والجرجاني يتحدث في هذا الموضع عن التمثيل في تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس، انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص132.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص162.

(3) المصدر السابق، ص162.

(4) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1982م، ص28.

طريق المزاوغات الكلامية التي يسوقها خلال نصّه المفاوق، فيتوقف تأثير المفاوق على قوة تأثيرها المفاوق توقّعات المتلقي، لأنّ المفاوق في كنهها تتطوي على صراع بأشكال مختلفة وبطريقة مخطط لها من قبل صانع المفاوق (المبدع)؛ صراع ناتج من وعي بالواقع داخل الذات المبدعة ودخوله في علاقة تضاد مع الواقع الخارجي، وهنا تكمن جمالية المفاوق حين تحدث خيبة التوقع وإحداث المفاجأة لدى القارئ، فيكون الهدف من استخدام المبدع المفاوق هو تقديم رؤيته للوجود بطريقة مغايرة، مستعيناً بطبيعة العلاقات الضدية في ذلك، وكما يقال (الضدّ يظهر حسنه الضدّ).

ومن هنا كانت المفاوق "اختباراً لذكاء القارئ الذي إن أدركها كما أرادها الكاتب كان قارئ مفاوق نموذجياً، وإلا فقد وقع في سوء فهم يصعب التخلص منه، وهو ما قد يشكل مفاوق أخرى ضحيّتها القارئ نفسه"<sup>(1)</sup>، لذلك يجب على المتلقي أن ينظر إلى ما وراء اللغة ويبحث بين السطور عن المعنى المضاد التي أنتجه المبدع وساقه عن طريق المفاوق، ومن ثم "فإنّها تنتمي إلى الذهنية الواعية، وليس إلى الغنائية الحسية"<sup>(2)</sup>.

ومن الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أنّ عماد المفاوق ليس التناقض، وإنما هو علاقة التضاد القائمة بين المعنى المباشر الحاضر في النصّ الأدبي والمعنى الغائب الذي أضمره المبدع، وقد تنبّه دارسو المفاوق على أهمية هذا العنصر (التضاد) في بناء المفاوق، لكن تعددت تسمياتهم له، فأطلق عليه بعضهم اسم "التغاير" كالديكتورة (سيزا قاسم) في مقالها "المفاوق في القص العربي المعاصر"<sup>(3)</sup> ووسمه (دي سي ميويك) بـ "تضاد المخبر والمظهر"<sup>(4)</sup>، وأطلقت عليه

---

(1) ناصر شبانة، المفاوق في الشعر العربي الحديث، (أمل دنقل - سعدي يوسف - محمود درويش نموذجاً)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002م، ص 81.

(2) خالد سليمان، المفاوق والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، ط1، 1999، ص 8.

(3) سيزا قاسم، المفاوق في القص العربي المعاصر، ص 28.

(4) دي. سي. ميويك، المفاوق وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، مج4، ص 129.

الدكتورة (نبيلة إبراهيم) مصطلح "التناقض/التعارض"<sup>(1)</sup> ونحن نذهب إلى ضرورة وسمه بالتضاد، لأنّ مبدع المفارقة يهدف للوصول إلى المعنى الكامن أو الخفي في مفارقتها على الرغم من وجود المعنى الظاهري؛ أي وجود المعنيين معاً، أما التناقض فوظيفته حذف المعنى الظاهر وإزالته والإبقاء على المعنى المراد الكامن، فهو نقيضه وبوجوده ينتهي وجود الآخر، "فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فوجود النور ينفي وجود الظلام؛ لذا يدخل النور والظلام في علاقة تناقض، أما وجود الأبيض فيتضاد مع الأسود، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد"<sup>(2)</sup>.

ويعدّ التضاد من أهم وسائل المفارقة، لمناسبتها لموقف المبدع الانفعالي، فهي تعبّر عن درجة توتره الدرامي الناشئ من التقابل والتضاد بين موقفين مثلاً أو فكرين أو شعورين... ويرتكز جوهر التضاد حول ثنائية الدلالة أو تعددها في الألفاظ، ممّا يجعله من العناصر الفعالة في بناء المفارقة، بل يمكن لنا اعتباره حجر الأساس في بنائها، إذ يقع على عاتقه إقامة العلاقات بين المعاني الحاضرة والغائبة في النص المفارق، ومنه تنطلق إشارات الاستفهام في ذهن القارئ؛ نتيجة شعوره بتعدد المعاني في النص، وظهور المعنى المباشر وهو ضدّ المعنى الخفي، فيبدأ البحث عن المعنى المضاد الحقيقي للنص المفارق، فإن وصل إليه كان قد اكتشف المفارقة في النص، وإلا كان ضحيتها.

والمتنبع موضوع المفارقة يجد لها أقساماً وأنواعاً متعددة في الدراسات الحديثة، ممّا يصعب على الدارس الإحاطة بها جميعها، فانطلق بعضهم في تقسيمه لها من ناحية اختلاف درجاتها وتفاوتها، وبعضهم الآخر انطلق من ناحية تأثيرها في النص والمتلقي، وبعضهم الآخر انطلق في تقسيمه من ناحية موضوعها...<sup>(3)</sup>، ويعود هذا التقسيم إلى أنّ هناك "عدداً كبيراً من النقاط المتشابهة والمترابطة التي تشير إلى أنّ كلّ شكل من أشكال المفارقة يمكن تعريفه ومعالجته من

(1) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد 7، العدد الثالث والرابع، أبريل وسبتمبر، 1987م، ص 133.

(2) سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص 5.

(3) خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص 245.

زوايا متعددة، كما أن نماذج المفارقة وأنماطها تتشابك عادةً مع عناصر أخرى يمكن أن تدخل بشكل غير مبرر في تعريف المفارقة وتحديد مفهومها<sup>(1)</sup>.

والمفارقة من الأساليب المراوغة التي اعتمدها شعراء المدرسة الأوسية في إظهار شعريتهم وإبراز قدراتهم اللغوية في اختيار الألفاظ المراوغة ذات الدلالات الثنائية التي تفتح أمام المتلقي آفاق التأويل والتوقع، فتوظيف المفارقة في النص يجعلها تباغت القارئ أو المتلقي، ومن ثمّ تثير انتباهه، ثمّ تحفّزه على التفكير والتأمل في موضوع المفارقة، فهي تتمتع القارئ أو المتلقي انفعالياً "لأنّها تمنحه حسّاً قوياً، ومقدرةً على اكتشاف علاقات خفية في النص"<sup>(2)</sup>.

والجدير ذكره أنّ المتلقي هو ضحية المفارقة، وهو الأمر الذي يثير ناحيةً جماليةً في النصّ الأدبي الذي سيجعل المتلقي يتوقع شيئاً ثم يصاب بخيبة توقّع جمالية.

فكيف أورد شعراء المدرسة الأوسية المفارقة في شعرهم؟ وما الأنواع التي استخدموها من المفارقات؟ وما الأساليب التي ساقوا من خلالها مفارقاتهم؟

## ت - المفارقة الأسلوبية:

تُعنى المفارقة الأسلوبية بالأساليب التي استخدمها المبدع في إدراج مفارقاته، فإذا كان الأدب يُعرّف بأنه "الكلام الذي يُعبّر عن العقل والعاطفة"<sup>(3)</sup>، فإنّ الأسلوب هو الوسيلة اللازمة لنقل ما في نفس الأديب من عناصر معنوية كالعاطفة والفكرة<sup>(4)</sup>، وبذلك يكون الأسلوب هو الميدان الأمثل لنسج المفارقات؛ لأنّ اختيار الكلمات والجمال وتنسيقها للتعبير عن الأفكار عمل المبدع، وهذا العمل يقوم به المبدع "متأثراً بموضوعه من جهة، وبشخصيته من جهة أخرى"<sup>(5)</sup>.

---

(1) خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص80.

(2) عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص27.

(3) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1990م، ص13.

(4) المرجع السابق، ص12.

(5) المرجع السابق، ص51.

فيختار الأسلوب المناسب الذي يساعده على تقديم فكرته، وإشباع رغبته في التعبير عما يجول بداخله، فيفرغ بأسلوبه الشحنات العاطفية المتصارعة في داخله، ويلقي بها في نصّه موجّهةً إلى المتلقي لتحث الأثر في نفسه، إذ إنّ "عاطفة الشاعر القويّة تُثير مثلاً في نفوس القراء والسامعين بوساطة الأسلوب"<sup>(1)</sup>. فالأسلوب يعبر تعبيراً كاملاً عن شخصية صاحبه، ويعكس أفكاره وصفاته، وهذا "ما قصده الناقد الفرنسي (بوفون) بقوله : "الأسلوب هو الرجل"<sup>(2)</sup>.

ومن خلال دراستنا شعر المدرسة الأوسية وجدنا أسلوباً شاع استخدامه بين شعراء هذه المدرسة، ألا وهو أسلوب التضاد وكثرة اعتمادهم الثنائيات الضدية في التعبير عن معانيهم وصوغ ألفاظهم، ويعدّ أسلوب التضاد من أهمّ الوسائل التي تسهم في إقامة المفارقة في النصّ الشعري؛ لمناسبته موقف المبدع الانفعالي، ففيه يعبر المبدع عن درجة توتره الدرامي الناشئ من التقابل والتضادّ بين موقفين مثلاً أو فكرين أو شعورين...، ولأنّ شعراء هذه المدرسة شعراء صنعة كان من الطبيعي أن يلجؤوا إلى أسلوبٍ مراوغٍ يعتمد اللامباشرة والانزياح في إيراد الفكرة وإضمار الضدّ لها، ولا سيما أنّ الفكر البشري يعتمد بشكلٍ عام في نشاطه "الثنائيات الضدية، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، وهو ما يسمّى بالفلسفة الجدلية، أو الديالكتيك، فتجتمع في النفس البشرية ثنائيات ضدية يمكن عدّها كامنة في أغوار النفس الإنسانية... ويمكن القول: إنّ مظاهر الحياة كلها نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية"<sup>(3)</sup>.

ويلاحظ الباحث في شعر المدرسة الأوسية اعتماد المبدع إيراد المفارقة من خلال أسلوب

---

(1) أحمد الشايب، الأسلوب ، ص78.

(2) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004م، ص7. ويختلف الأسلوب عن الأسلوبية بأنّه إنزال للقيمة التأثيرية منزلة خاصّة في السياق، أمّا الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية، فالأسلوب هو التعبير اللساني، والأسلوبية علم له أسس وقواعد يعنى بدراسة التعبير اللساني. وللتوسع ينظر: الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص25. وفي الأسلوب والأسلوبية، محمد سعيد اللويحي، مطابع الحميضي، الرياض، ط1، 2005، ص42.

(3) سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص4.



التضاد وما فيه من ثنائيات الضدية وأفكار متقابلة نجدها في النصّ الواحد، فيمدُّ المبدع خيوط الثنائية المختارة - كثنائية الموت والحياة، أو الظلام والنور، أو الخير والشر... - على سائر أفكار قصيدته، ويجعلها القاسم المشترك بين أفكار نصّه بشكلٍ عام؛ ليعلن من خلال هذه الثنائية ما يريد إعلانه ويخفي ما يريد إخفاءه.

وخير مثال على ذلك شعر أوس بن حجر، ولا سيما أنّ السمة الأساس في شعره هي تهذيبه شعره وتنقيحه وصقله، وهذا ما دفعه في أثناء وصف شيء ما شعراً إلى الاهتمام بذكر التفاصيل الدقيقة، والعناية بالجزئيات، معتمداً إيراد المفارقات الناتجة من استخدام الثنائيات الضدية في وصفه التفصيلي، كما نجد في قصيدته (اللامية)<sup>(1)</sup> التي وصف فيها أسلحته، فأطال في وصفها للإبانة عن متانتها وجودتها، ففي وصفه رمحه نجده قد وقف على كلّ جزء من أجزائه، وعرض له، وفصّل فيه، يقول من الطويل<sup>(2)</sup>:

وَإِنِّي امْرُؤٌ أَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا      رَأَيْتُ لَهَا نَاباً مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلَا  
أَصَمَّ رُدَيْنِيّاً كَأَنَّ كُؤُوبَهُ      نَوَى الْقَسْبِ عَرَاصاً مُزَجّاً مُنْصَلَا<sup>(3)</sup>  
عَلَيْهِ كَمِصْبَاحِ الْعَزِيزِ يَشُبُّهُ      لِفِصْحٍ وَيَحْشَوْهُ الذُّبَالُ الْمُفْتَلَا<sup>(4)</sup>

وأوّل ما يلاحظ دقّة التفاصيل في وصف الرمح؛ إذ جمع أوس له ستة أوصاف في البيت الثاني، ولكن أوساً استخدم في وصفه مجموعةً من المفارقات، فقد وصف رمحه بالصلابة

(1) إن هذه القصيدة جعلت له خصوصية انفرد بها عن الآخرين الأمر الذي دفع النقاد القدامى إلى الإشادة به وتمييزه من سواه من الشعراء، فيقول ابن قتيبة: "وهو من أوصفهم للحر والسلاح، ولاسيما القوس". انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج 1/ص 131.

(2) ديوان أوس بن حجر، ص 82-83. يقول في مطلعها:

صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا      وَكَانَ بِذِكْرِى أُمَّ عَمْرٍو مُوَكَّلَا

(3) الرمح الأصم: المصمت الذي لا جوف له، الرديني: نسبة إلى ردينة وهي امرأة كانت تقوم الرماح، الكعب: العقدة، القسب: التمر اليابس، العراص: شديد الاضطراب، المزجى: الذي جعل له رُجٌ وهي الحديد التي في أسفل الرمح تغرز في الأرض، والمنصل: الذي له نصل وهو السنان.

(4) مصباح العزيز: سراج الملك ويكون أشدّ ضوءاً، يشبه: يوقده، الفصح عيد النصارى، الذبال الفتائل وكل فتيلة ذبالة.

والمتانة والقساوة، ومن ثمَّ أعطاه صفات المرونة والمطواعة؛ فجعله يتحرَّك ويهتز ببد حامله بشكلٍ مرن. فمن المفارق للطبيعة أن تكون ظاهرتان منفصلتان متضادان في الواقع - وهما (الليونة والصلابة) - مجتمعتين ومتوافقتين في شيءٍ واحدٍ (الرمح)، فما الغاية من هذا التقابل في وصف الرمح؟ وكيف أضحى الرمح مرناً وصلباً في آنٍ؟

إنَّ رابطة التضاد لا تعني إلغاء الضد، بل إثباته وتأكيد حضوره في السياق، وتكمن إرادة أوس من هذا الوصف في الوصول إلى درجة الكمال في وصف رمحه، الأمر الذي جعله يستخدم أسلوب المفارقة في الانتقال من الشيء إلى ضده، وهذه الأوصاف الدقيقة المتضادة لأجزاء الرمح تأتي من معرفة أوس الكبيرة بجيد الرماح وأفضلها، فهناك القاسي الصلب الذي لا يكسر، وهناك المرن اللين الذي تسهل حركته في يد حامله، ولكن رمح أوس صلبٌ مرناً في الآن نفسه، فاعتمد أسلوب الجمع بين المتضادات (الليونة/الصلابة) في خلق المفارقة التي أثارت دهشة القارئ.

ونلاحظ أنَّ أوساً قد صعد في سياق إيراد الثنائيات، فنجدته ينتقل من الخاص إلى العام، إذ انطلق من الثنائية الخاصة (الليونة والصلابة) إلى ذكر ثنائية أعم وأشمل هي (النور والنار)؛ وما للنار من دلالة الدمار والخراب، وما للنور من دلالة مضادة للدلالة السابقة وهي دلالة الضياء والسلام، وما يتفرَّع من هذه الثنائية من ثنائيات متعددة منها (الحياة والموت، والحرب والسلام؛ والأفراح المصاحبة للأعياد والمآتم المصاحبة لذكر الحروب)، إذ "إنَّ تحوُّل النار إلى نور أخرج الصورة من الرؤية المأسوية المرتبطة بالحرب، وما فيها من قتل وخراب إلى الرؤية الإشرافية المرتبطة بالحياة وفرح الأعياد والبشارة"<sup>(1)</sup>.

فأسهمت هذه الثنائية في خلق بنية متطورة أعمَّ من سابقتها، فالمزج الحاصل بين المعاني المتعددة والمتضادة المتراوحة بين الشيء وضده أسهم في إغناء شعريّة النص من خلال خلق بنية مكثفة أفادت ربط أطراف الثنائيات بأسلوب شعري مرواغ، فأدّى ذلك كلّهُ إلى "إحداث أبلغ

---

(1) مصطفى حداد، صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، السنة الرابعة، العدد 15، 2013م، ص 27.

الأثر بأقلّ الوسائل تبذيراً<sup>(1)</sup> إذ فتحت أبواب التأويل والتحليل أمام المتلقي، ومن ثم جعلته مشاركاً في إبداع النص.

كما استخدم أوس ثنائية (القوة والصلابة / الانسيابية واللين) مرةً أخرى حينما وصف درعه التي أعدها للحرب فقال<sup>(2)</sup>:

وَأَمْلَسَ صَوْلِيًّا كَنَهِي قَرَارَةٍ	أَحَسَّ بِقَاعِ نَفْحِ رِيحٍ فَأَجْفَلَا <sup>(3)</sup>
كَأَنَّ قُرُونَ الشَّمْسِ عِنْدَ ارْتِفَاعِهَا	وَقَدْ صَادَقَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أَعْزَلَا <sup>(4)</sup>
تَرَدَّدَ فِيهِ ضَوْؤُهَا وَشُعَاعُهَا	فَأَحْسِنَ وَأَزِينْ بِإِمْرِي أَنْ تَسْرِبَلَا

شبه الشاعر درعه بغديرٍ قد حرّكت الريح ماءه فتلاً وبرق، فقابل دلالة الدرع (الصلابة والقوة) بدلالة الماء وما فيه من انسيابية ولين، واعتمد على تشخيص المشبه به (الغدير) فجعله يحسُّ بحركة الريح فيجفل، فهو كائنٌ مرهفٌ له مشاعره، ومن ثم أضحى هذا الدرع مرهف الإحساس أيضاً، فأين ذلك من درعٍ أعدت للمعارك ولدفع ضربات الرماح والسيوف، وتحملها؟! فأغنى أوس وصفه بهذا الأسلوب المفارق المعتمد على التضاد مرةً أخرى، إذ أضمر وراءه ثنائية أخرى هي ثنائية (الحياة/ الموت) التي تجسّدت في النص بكامله، فقام أوس ببيت الحياة بذكره المياه -وما تعطيّه هذه المفردة من دلالة مباشرة للحياة - في حين كان السياق يدور حول فكرة وصف عدّة الحرب وما تخلفه من موت حتمي، ولعلّ "أجمل ما قام عليه أدب الحروب في روائعه الإنسانية منذ إلياذة هوميروس حتى ما كتبه روائيون وشعراء معاصرون هو إبرازه الإنسان في مشاعره وعواطفه أمام الأحداث الجسام، ويظلّ هذا الشعور أعمق وأبعد غوراً حين يكون الشاعر

(1) د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 126.

(2) ديوان أوس بن حجر، ص 84.

(3) الأملس: الدرع الناعم المشدود. صولي: نسبة إلى صول. النهي: غدير الماء.

(4) الأعزل: منزلة من منازل القمر، وسمي أعزل لأن لا شيء بين يديه من الكواكب كالأعزل من السلاح.

أو الأديب مقاتلاً يعيش الحرب معاناة وتعبيراً<sup>(1)</sup>، فانطوت الأبيات السابقة على مفارقة للموقف الحاصل بين رغبة النفس الخفية التي تتجسد في الحياة والعيش بسلام، وما عبّر عنه النص بشكل مباشر من معاني الحرب وما تخلفه من موت وخراب.

وقد أكّد الدكتور كمال أبو ديب أنّ ثنائية (الصلابة واللين) التي ظهرت في صورة الدرع وتشبيهه بالغدير تتشابه مع الثنائية الرئيسة (ثنائية الحياة والموت)، فقد أظهر المبدع التفاصيل الدقيقة لصورة الدرع المادية في عزلة كاملة عن أبعادها الأخرى، فتشبيهها بالماء الذي يتغضن وجهه حين تحركه الريح قد أعطى للصورة بُعداً آخرًا شمولياً؛ "هو طبيعتها الضدية العجيبة، فهي توحد بين آلة الحرب والقتل (نفي الحياة) وبين الماء (مادة الحياة الأولى خصوصاً في الصحراء)، وهكذا تلغى التضادات العميقة بين الأشياء مادياً ورمزياً لتوحد في صورة ضدية تفور بالمفارقة والالتباس والإثارة"<sup>(2)</sup>.

والملاحظ مما سبق أنّ الثنائية الضدية الواحدة أسهمت في توليد ثنائيات متعددة، وهكذا استمرّ أوس في بناء نصّه باستخدام أسلوب المفارقة معتمداً الثنائيات الضدية والأفكار المتقابلة ليخلق نصاً مشبعاً بالدلالات، فنجد في وصف سيفه يقول<sup>(3)</sup>:

وَأَبْيَضَ هِنْدِيًّا كَأَنَّ غِرَارَهُ      تَلَأَلُوْا بَرْقٍ فِي حَبِيٍّ تَكَلَّلَا<sup>(4)</sup>  
إِذَا سُلِّ مِنْ جَفْنٍ تَأْكُلُ أَثَرَهُ      عَلَى مِثْلِ مِصْحَاةِ اللُّجَيْنِ تَأْكُلَا

---

(1) إحسان سركريس، الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص116.

(2) وحلل الدكتور أبو ديب المفارقة الضدية في بيت عمرو بن كلثوم الذي أورد فيه صورة مشابهة لقول أوس في تشبيهه الدرع بالغدران فيقول عمرو بن كلثوم: كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتَوْنُ غُدِرٍ      تُصَفَّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرَيْنَا  
ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص649-650.

(3) ديوان أوس بن حجر، ص84-85.

(4) الغرار: حد السيف، والحبي: ما حبا من السحاب أي ما ارتفع وأشرف، وتكلّل السحاب أي صار بعضه فوق بعض وهو أشدّ لإضاءة البرق.

كَأَنَّ مَدَبَ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرَّبَى      وَمَدْرَجَ ذَرٍّ خَافَ بَرْدًا فَأَسْهَلَ  
عَلَى صَفْحَتَيْهِ مِنْ مُتُونٍ جِلَائِهِ      كَفَى بِالَّذِي أُبْلِيَ وَأَنْعَتُ مُنْصُلًا

فتشبيهه أوس حدَّ سيفه بتألُّؤ البرق في سحب متكدَّس تشبيه له دالتان متضادَّتان هما دلالة المضاء وشدة القطع فهو سيفٌ بتَّار يقطع كل ما يقف في طريقه، ويصيب الجميع كالمطر التي تحمله السحب الكثيفة، ودلالة إشراقية مفارقة ومضادة للدلالة الأولى؛ وهي "دلالة السحاب المشبَّع بالضوء وبالمطر الذي يبشر ببشارة خير دوماً"<sup>(1)</sup>، وبهذه الصورة الإشراقية أعطى أوس سيفه دلالةً ضديةً مفارقة لدلالة الموت (هي دلالة الحياة)، ثم عزَّز معنى الحياة بصورة رديفة أخرى هي صورة حركة النمل في الصعود والنزول بحثاً عن الدفء، فأكد بذلك أنَّ المعنى المراد هو الحياة والسلام، مفارقاً المعنى المباشر المضاد الذي قدَّمه في أبياته من وصف الحرب وعدتها وما تستخدم من أجله من قتل وموت، فمزج أوس بهذه المفارقة صورة الحياة بصورة الموت، وكذلك عبَّر من خلال هذه الثنائية عمَّا يجول في نفسه من مشاعر مضطربة وإحساس بالخطر ممَّا تحمله الحرب.

فتقصَّد أوس استخدام أسلوب المفارقة في نصّه من خلال إيراد العناصر المتضادة، لدرايته بما لها من أثر كبير في خلق معنى النص، وتشكيل نصٍّ موازٍ يستطيع القارئ إدراكه من خلالها.

واستمرَّ تردّد هذه الثنائيات في قصيدة أوس حينما انتقل إلى وصف القوس، فنجد صداها قد تجلّى في تصوير أوس السهام وكيف أنَّ صانعها بخبرته وثقافته كساها ريشاً ليناً، متناسقاً، ناعماً، مُتلائماً، فيقول<sup>(2)</sup>:

فَلَمَّا قَضَى فِي الصَّنْعِ مِنْهُنَّ فَهْمَهُ      فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تُسَنَّ وَتُصْقَلَا

(1) مصطفى حداد، صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر، ص 30.

(2) ديوان أوس بن حجر، ص 90.

كَسَاهُنَّ مِنْ رِيَشٍ يَمَانٍ ظَوَاهِرًا      سُخَامًا لُؤَامًا لَيِّنَ الْمَسِّ أَطْحَلًا<sup>(1)</sup>  
يَخْرُنَ إِذَا أَنْفَزْنَ فِي سَاقِطِ النَّدى      وَإِنْ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِيبٍ مُخْضِلًا<sup>(2)</sup>  
خُورَ الْمَطَافِيلِ الْمُلَمَّعَةِ الشَّوَى      وَأَطْلَائِهَا صَادَفْنَ عِرْنَانَ مُبْقِلًا<sup>(3)</sup>

فبعد أن أعطى السهام صفات الليونة والنعومة، نجده قد جعلها سهاماً قاتلة، فهي تنفذ في أجساد البقر الوحشي، التي ترعى في وادي عرنان الأخضر مع أطفالها الصغار، فمفارقة السياق جاءت على دراية من القارئ هنا، لأننا نعلم ماهية السهام، ولماذا تصنع، ولكن استخدام أوس صفات متضادة لها أعطى السياق طاقة شعرية إبداعية، فمزج الموت بالحياة، والليونة بالقسوة، والأبيض بالأسود، والندى بالجفاف، فكأنه في قصيدته يتحدث عن وجود النار في الماء، والحياة في الموت وغيرها من التناقضات التي تسهم في شدّ القارئ وتقوية انفعالاته، وهذا ما أكّده كولريديج في أنّ محاكاة الواقع "ليست جميلة إن لم يتحقق فيها عنصر التشابه والاختلاف معاً"<sup>(4)</sup>.

ومن شعراء هذه المدرسة الذين أوردوا هذا النوع من المفارقات في شعرهم معتمدين التناقضات الضدية وما تحدثه من مفارقة لسياق القصيدة الشاعر هدية بن الخشرم الذي حاز شعره إعجاب النقاد والأدباء في عصره وبعده، وقد كان للسجن الأثر الأكبر في حياته وشعره، فكان شعره تعبيراً صادقاً عن عواطفه وإحساساته، وهو يعاني آلام الحبس وترقب الموت، فقد قالوا: " كان هدية أشعر الناس منذُ يوم دخلَ السجنَ إلى أن أُقيدَ منه"<sup>(5)</sup>.

(1) السخام من الريش: اللين الحسن، والريش اللؤام: هو ما يلائم بعضه بعضاً وهو ما كان بطن القذة منه يلي ظهر الأخرى، وهو أجود ما يكون. والطحلة: لون بين البياض والسواد.

(2) يخرن: يسمع لهن صوت إذا أدبرت على الظفر وحركت بالأصابع، وإذا صوتت في الندى فكيف في الجفاف، أهاضيب جمع أهضوبة: وهي الرابية، والمطرة العظيمة القطر.

(3) المطافيل: ذوات الأطفال، الشوى: الأطراف، عرنان: واد واسع في الأرض منخفض يوصف بكثرة الوحش، مبقل: طلعت فيه البقلة.

(4) محمد مصطفى بدوي، كولريديج، سلسلة نوابع الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988، ص 182. وانظر: التناقضات الضدية، سمر الديوب، ص 9.

(5) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ج21/ ص296.

وأورد هدبة هذه المفارقة في سياق تذكر الأنثى (الزوج) في السجن، إذ نجده قد استخدم في بناء نصّه ثنائية (الجميل والقيح)، ففرن الشيء القبيح (السجن) بالجميل (الأنثى)، فيقول<sup>(1)</sup>:

وَلَمَّا دَخَلْتُ السِّجْنَ يَا أُمَّ مَالِكٍ      ذَكَرْتُكَ وَالْأَطْرَافُ فِي حَلْقِ سُمْرٍ  
وَعِنْدَ سَعِيدٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ أَبَحْ بِهِ      ذَكَرْتُكَ إِنَّ الْأَمْرَ يُذَكِّرُ بِالْأَمْرِ<sup>(2)</sup>

جمع هدبة بين أمرين متضادين في قوله السابق، فقد ذكره السجن القبيح وهو مكبل بحلقاته بمحبوبته أم مالك، ثم يأتي بالمفارقة في حين ذكره جمال الثغر الذي نطق بحكم السجن عليه لينتظر فيه موته المحتوم، بثغر محبوبته الجميل، ثم نجده يورد تعليلاً لهذه المفارقة بقوله: (إنّ الأمر يذكر بالأمر). فكيف غدا السجن جميلاً؟! وكيف أصبح ثغر سعيد وهو الذي خرج منه حكم السجن والموت على هدبة جميلاً في نظره لدرجة أنّه ذكره بثغر المحبوبة.

إنّ المفارقة الواردة في هذين البيتين تتجسد في ثنائية الحضور والغياب، فنلاحظ رفض الشاعر الحاضر القبيح، إذ يحاول أن يثور على ما فيه من معاني الموت والأسر من خلال تذكر الماضي (الغائب) الجميل المتجسّد بالمحوبة فهي رمز الحياة الجميلة لديه، فاجتماع هذين الشعورين في نفس الشاعر قد ولد لديه توتراً كبيراً ظهر في نصّه، "قالحب يدفعه إلى الصراع مع المكان؛ لإثبات ذاته، والكره يدفعه إلى الانفلات من قيود المكان بحال حلم"<sup>(3)</sup>.

### ث - مُفَارَقَةُ الْأَحْدَاثِ وَالْمَوَاقِفِ:

ونعني بمفارقة الأحداث والمواقف: التفاوت بين القصد والنتيجة، ومثال ذلك حين تكون نتيجة عملك تناقض المتوقع أو المطلوب، أي يحدث تعارض بين ما تتوقعه وما يحدث، وتندرج

(1) يحيى الجبوري، شعر هدبة بن الخشرم، ص 106.

(2) ويقصد بسعيد: سعيد بن العاص والي المدينة، وحين سئل هدبة عن قوله هذا فقال: ( لما رأيت ثغر سعيد - وكان حسن الثغر جداً - ذكرت به ذكرها).

(3) سمر جورج الديوب، الثنائيات الضدية، ص 50.

فيها المفارقة الكونية؛ وهي التباين بين رغبات الإنسان والوقائع القاسية من العالم الخارجي<sup>(1)</sup>.  
ومن شعراء المدرسة الأوسية الذين استخدموا هذا النوع من المفارقة في بناء قصائدهم  
الخطيئة في قصيدته اللامية التي مدح بها علقمة بن عُلاثة وكان قد علم بموته<sup>(2)</sup> فقال:

أرى العيرَ تُحدى بينَ قنٍّ وضارجٍ      كما زالَ في الصُّبحِ الأشاءُ الحوامِلُ<sup>(3)</sup>  
إلى القائلِ الفَعَالِ علقمةَ الندى      رحلتُ قَلوصي تجتويها المناهلُ<sup>(4)</sup>  
فما كانَ بيني لو لقيتُكَ سالماً      وبينَ الغنى إلّا ليالٍ قلائِلُ

لقد اعتمد الخطيئة في مديحه أسلوب المفارقة من خلال إيراد ثنائية (الموت والحياة)،  
فالممدوح كان رمز الحياة عند الخطيئة وهذا ما يظهره النص، ولكنّه قد مات، فناسب المقام أن  
يكون النص بثنائيته هذه محاكياً الواقع المُعاش. فبعد أن صوّر الخطيئة رحلة الطعائن إلى  
الممدوح بدأ بتأكيد فكرة أنّ الممدوح - المتوفى - رمز الحياة والعطاء في نظر الشاعر.

وتجلّت المفارقة حينما جعل الخطيئة النوق تتجاهل موارد المياه (المناهل) وهي المصدر  
الأساسي للحياة في الواقع بعامة، وفي أثناء الرحلة بخاصة (تجتويها المناهل)، في سبيل الوصول  
إلى مصدر الحياة في نظر الشاعر (الممدوح)، فجعل الخطيئة النوق معادلاً موضوعياً لحالته  
النفسية، إذ جعلها تدرك أنّ جوهر الحياة يكمن في الممدوح وليس في المياه، فأصبحت هذه النوق  
تعرض عن الموارد وتزيد في سرعتها على الرغم من أحمالها الثقيلة حتى تستطيع الوصول إلى  
هدفها، ولكن سرعان ما كسر الخطيئة أفق التوقع لدى المتلقي بموت الممدوح (لو لقيتُكَ سالماً)،

---

(1) أوراق فلسفية، مجموعة من الباحثين، تحقيق: سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

2012، ص 23. وانظر: المفارقة في الرواية العربية الحديثة، الزهراء حصباية، ص 25.

(2) وقد صادف الخطيئة علقمة قد مات، وانصرف الناس عن قبره، فوقف عليه وأنشد مراثيته اللامية هذه، وبدأها بوصف  
النوق ومسيرها، ثم انتهى بوصف علقمة، فقال له ابنه: كم ظننت أنّ علقمة يعطيك؟ قال: مئة ناقة، قال: فلك مئة  
ناقة يتبعها مئة من أولادها، فأعطاه إياها. ينظر: ديوان الخطيئة، ص 18 - 24.

(3) العير: الجمال، قن وضارج: موضعان، الأشاء: النخل. ويقصد أنّه إذا سار الإنسان رأى النخل كأنّه يسير. ثم استمرّ  
الخطيئة بوصف الرحلة والنوق حتى تخلّص إلى غرض المديح في البيت: إلى القائل الفَعَال...

(4) القلوص: الفتية من الإبل. تجتويها: يقال: اجتويت أرضاً كذا إذا لم توافقك ولم تستمرئها.



فأصبحت الرحلة بلا هدف، ورموز الحياة التي أوردتها أصبحت هباءً حينما قابلها الموت، واستخدم الحطيئة لهذا الحرف (لو) لما يعطيه من معنى التمني مستحيل التحقق، فامتعت أسباب الحياة نتيجة فقدان الممدوح.

وحينما بدأ الحطيئة بالمديح المباشر لعلقمة استمرّ بالنسج على تلك الثنائية، فقال:

لَعْمَرِي لَنِعَمَ الْمَرْءِ مِنْ آلِ جَعْفَرٍ      بِحَوْرَانَ أَمْسَى أَعْلَقْتَهُ الْحَبَائِلُ  
يَدَاكَ خَلِيجُ الْبَحْرِ إِحْدَاهُمَا دَمًا      تَفِيضٌ وَأُخْرَى جَوْدٌ يَفِيضُ وَنَائِلُ  
فَإِنْ تَحْيَ لَا أَمَلُ حَيَاتِي وَإِنْ تَمُتَ      فَمَا فِي حَيَاةٍ بَعْدَ مَوْتِكَ طَائِلُ

لقد استخدم الحطيئة لفظة (جعفر) لما تحمله هذه اللفظة من دلالة على الخير والحياة، فالجعفر هو النهر المألن وقيل النهر الواسع الكبير<sup>(1)</sup> ثم قدّم ذكر (حوران) - وهي كورة واسعة في دمشق ذات قرى ومزارع وحرار<sup>(2)</sup> - لما في هذه المنطقة من خصبٍ وخير، ليفارق معنى الخير في هاتين اللفظتين بصورة الموت المحتمّ نتيجة الوقوع في المصيدة (أعلقته الحبائل)، ففارقت دلالة المصيدة وما يتفرّع منها من دلالات الموت والهلاك دلالة الخير التي ساقها الحطيئة في مطلع نصّه، فتحققت بذلك ثنائية الموت والحياة التي أقامها الحطيئة ليقيم لغته الشعرية من خلال المفارقة التي أحدثها بين طرفي هذه الثنائية.

وتتقاطع مفارقة الأحداث مع المفارقة الدرامية في عناصر الصراع والحركة والشخص، ولكنّها تختلف عنها في كون مفارقة الأحداث "يساير فيها جهلَ الضحية جهلاً عند الجمهور الذي يشارك الضحية غفلتها، وحين تتكشف الحقيقة للضحية وللجمهور، تتولّد مفارقة الأحداث"<sup>(3)</sup>، فيأخذ الحطيئة دور الضحية على الرغم من علمه بموت الممدوح، ولكنّه يستمرّ بتوجيه الخطاب المباشر له، وكأنّه يسمع ويعي ما يقوله الشاعر.

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (جعف).

(2) ديوان الحطيئة، ص 25.

(3) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 68.

وتبرز المفارقة بوضوح في بيته اللاحق إذ نجده قد استخدم الثنائيات الضدية التي تحمل معنى الموت في جانب ومعنى الحياة في الجانب المقابل، فجعل الحطيئة يدي الممدوح تفيضان بأمرين متضادّين، فأحدهما تفيض بالدم وما تحمله هذه اللفظة من دلالة الشر والقتل والموت، وجعل الأخرى تفيض بالعطاء والخير والناثل، وتشبه هاتان اليدان خليج البحر الذي يحمل الخير والعطاء والكنوز وفي الوقت نفسه فيه يلاقي فيه الإنسان الأهوال والأخطار والمتاعب التي قد تؤدّي إلى الموت. فوضع الحطيئة المتلقي في هذا البيت موضع الحيرة والتأمل، إذ جعل في الممدوح أمرين متضادين لا يجتمعان في شيء وهما الموت والحياة، ولكنهما موجودان في الممدوح، لدرجة أنه قد قرّن حياته ووجوده بوجود الممدوح وبقائه، وموته مقروناً بموت الممدوح وغيباه، وهذه القدرة على الجمع بين المتضادات هي ما أعطى النص شعريته العالية، إذ يقول (توماس مان) في حديثه عن لغة الشعر المفارقة للغة العادية، وما تحدث المفارقة في اللغة من خلال "الجمع بين المعاني المتضادة مثل الجمع بين معانٍ شيطانية وإلهية معاً، عدمية وشاملة، موضوعيّة ووديّة..."<sup>(1)</sup>.

وهذبة بن الخشرم من الشعراء الذين أوردوا هذا النوع من المفارقات في شعرهم، فيصوّر من خلالها عبثية الحياة وسخرية القدر مستخدماً الثنائيات الضدية في إيراد مفارقاته، فنجدته يذكر قصّته مع ابن عمه التي غيّرت حياته، وكيف أنّها كانت قدراً مكتوباً عليه، لا بدّ من حدوثها، ولم تحصل بإرادته، فيبدوها بذكر ثنائيات ضدية متنازعة تخلق جوّاً من التوتر في القصيدة يبوح بما تكتنزه نفس الشاعر من اضطرابات داخلية، فيقول<sup>(2)</sup>:

وَمَا أَتْبَعُ الْأَلْوَى الْمُدَلِّيَ بَوْدَهُ      عَلَيَّ وَمَا أَتَأَى مِنَ الْمُتَقَرَّبِ<sup>(3)</sup>  
وَلَسْتُ بِمَفْرَاحٍ إِذَا الدَّهْرُ سَرَّنِي      وَلَا جَارِعٍ مِنْ صَرْفِهِ الْمُتَقَلَّبِ

(1) د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 61.

(2) يحيى الجبوري، شعر هذبة بن الخشرم، ص 73 - 74.

(3) الألوى: الرجل المتجنّب المتقرّد، والشديد الخصومة، والكثير الجدل.

وَلَا أَتَمَنَّى الشَّرَّ وَالشَّرُّ تَارِكِي      وَلَكِنْ مَتَى أَحْمَلْ عَلَى الشَّرِّ أَرْكَبِ  
وَحَرَبْنِي مَوْلَايَ حَتَّى غَشِيَتْهُ      مَتَى مَا يُحَرِّبُكَ ابْنُ عَمِّكَ تَحْرَبِ  
وَمَا يَعْرِفُ الْأَقْوَامُ لِلدَّهْرِ حَقَّهُ      وَمَا الدَّهْرُ مِمَّا يَكْرَهُونَ بِمُعْتَبِ  
وَلِلدَّهْرِ مِنْ أَهْلِ الْفَتَى وَتِلَادِهِ      نَصِيبٌ كَحَزِّ الْجَاوِزِ الْمُتَشَعِّبِ

إنَّ اعتماد هدية استخدام المفارقات في نصّه السابق واضحٌ وجلي، مما يظهر طبيعة نفسه المضطربة، ولكنه تعمّد أن يجعل هذه الثنائية متتابعة، ليصل شعوره إلى المتلقي على أكمل وجه، "قالحالتان المتضادان إذا تتالفا أو اجتمعتا معاً في نفس المدرك كان شعوره بهما أتمّ وأوضح"<sup>(1)</sup>، فنجدّه قد أورد هذه الأفكار المتقابلة على شكل تمهيدٍ أو مقدّمة لما سيأتي فيما بعد، فهو يضع المتلقي في حالة تأهب للخبر الذي سيورده، فذكر (المبتعد/ المتقرّب) ثمّ (الفرح والسرور/ الجزع والتقلّب) ثمّ (الابتعاد عن الشر/ تقبّله) حتى وصل إلى الخبر الذي يريد المتلقي أن يعرفه، وهو قصّة قتاله مع ابن عمّه، فيُدخل هذه القصّة تحت مبدأ القدرية أو الحتمية، مفارقاً إرادته الذاتية في هذه الحادثة، ومؤكّداً دور الدهر في حبكة هذه القصّة بقوله:

وَمَا يَعْرِفُ الْأَقْوَامُ لِلدَّهْرِ حَقَّهُ      وَمَا الدَّهْرُ مِمَّا يَكْرَهُونَ بِمُعْتَبِ

فيوجّه هدية حديثه هنا إلى الناس ولكنّ المراد والمقصود هو نفس الشاعر معتمداً ثنائية (العموم/الخصوص)، فذكر الخبر بصيغة العموم، ولكنّه قد فارق السياق الظاهر بسياق مضمّر وهو الخصوص، فليس للشاعر قوّة في رفض رغبة الدهر ومقاومته، إذ إنّّه الذي حكم بهذا، والمسؤولية تقع على عاتقه، وعلى الرغم من مبادئه التي اتبعها في بداية النص، وعرّف القارئ بها على أكمل وجه، نجد أنّه وقع ضحيّة رغبة الدهر الذي شاء أن يقيم الحرب بينه وبين ابن عمّه، وهو شيءٌ يكرهه الناس بعامة، فكيف يريده الشاعر.

لقد وضّح هدية فكرته السابقة عن طريق انحلال العناصر المتضادة في جسد النص،

(1) سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص 5.

وليكسبه الطبيعة الجدلية التي أدت إلى مفارقة النسق الظاهر تجاه نسقٍ مضمرٍ، إذ لا بدّ من توافر التضاد لتشكيل هذا النسق، "ولكي يتشكل لا بد أن ينحل؛ لتنشأ عبر التغاير (الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تتبع من التمايز بين عنصرين أساسيين"<sup>(1)</sup>، وهما (الإرادة الحرة والجبرية).

ثم يعطي هدبة لنصّه خاتمةً مأسويةً تناسب الحال التي آل إليها، مستخدماً التشبيه لما له من دلالات التأكيد وتقريب المراد لذهن المتلقي؛ ليؤكد سوداوية الوضع الراهن، فهو في السجن ينتظر موته المؤكّد، فيورد صورة الجازر الذي يقوم بنزع الحياة من الدابة ثمّ يقطع أوصالها ويشعبها، فهذه الحال مشابهة لما يشعر به الشاعر، وصورة استشرافية لما سيؤول إليه حال بدنه وماله.

### ج- المفارقة اللفظية :

وهي شكلٌ من أشكال القول، سياق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر<sup>(2)</sup>.

ومن شعراء هذه المدرسة الذين استخدموا هذا النوع من المفارقة زهير بن أبي سلمى، فنجده قد أورد هذا النوع في خضم حديثه عن صاحبه أسماء وحال وصالها المتقلّب، وكيف أمسى وحيداً بعد فراقها، فيقول<sup>(3)</sup>:

صَرَمَتْ جَدِيدَ حِبَالِهَا أَسْمَاءُ	وَلَقَدْ يَكُونُ تَوَاصُلٌ وَإِخَاءُ
فَتَبَدَّلَتْ، مِنْ بَعْدِنَا، أَوْ بُدِّلَتْ	وَوَشَى وَشَاءَ، بَيْنَنَا، أَعْدَاءُ
فَصَحَوْتُ عَنْهَا بَعْدَ حُبٍّ دَاخِلٍ	وَالْحُبُّ، تُشْرِبُهُ فُؤَادَكَ، دَاءُ

فينسج زهير نصّه معتمداً ثنائية (الحاضر/ الماضي – الحاضر/ الغائب)، فأسماء قد

(1) سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص 5.

(2) للتوسع يُنظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006م، ص71.

(3) شعر زهير بن أبي سلمى، ص201.

قطعت صلات المودة بينهما، بعد أن كانت موصولة بشدة، ولكنّ زهيراً شاعر صنعة من الطراز الرفيع، يستخدم الإشارات والإيحاء لينتج لغة مراوغة تساعد في تقديم مقاصده ومفارقاته، فنجد أنه قد استخدم للحاضر فعلاً ماضياً (صرمت) مع إعطائه صفة التجدد (جديد)، كما أنّه استخدم (حبال) بصيغ الجمع، للدلالة على كثرة تقلّب ودّ أسماء، فعهد المودة لم يكن عهداً واحداً، بل كانت عهوداً كثيرة، وهذا العهد الأخير لم يدم طويلاً، إذ سرعان ما نكثته.

وفي المقابل نجده قد استخدم للزمن الماضي ولعهد المودة الغائب الفعل المضادّ للفعل الماضي وهو الفعل المضارع (يكون) المؤكّد بـ(لقد)، مما أثار التساؤل لدى المتلقي، فلماذا استخدم زهير فعلاً ماضياً ثم جاء بالمضارع المؤكّد؟

لقد عبّر زهير من خلال الألفاظ التي أعطت دلالات (الماضي والحاضر) عن مفارقة تجسّدت في رفضه الحاضر الذي لا يوجد فيه وصلُ أسماء، وينتصر للماضي الجميل، وهذا ما أدتّه المفارقة على أكمل وجه في مطلع القصيدة، إذ إنّها "بنية أسلوبية موضوعها الأساس هو التضاد، ووظيفتها الرئيسة هي تحقيق الدهشة لدى المتلقي من خلال كسر توقعاته، وتحتلّ حداً فاصلاً بين ضدين، وتقصح عن نفسها من دون أن تذكر صراحة، بل يلجأ القول المفارق إلى التلميح والإشارة سبيلين يبني من خلالهما ذاته، وعلى الرغم من غياب القصيدة أو حضورها، فإنّ المفارقة تتحقق حين يبذل المتلقي جهداً في رصدها وتحديد مكوناتها ويقع ضحية لها في الآن نفسه"<sup>(1)</sup>.

وفي البيت الثاني يستخدم زهير أسلوب التقديم والتأخير في تقديم فكرته، فيقدّم النتيجة على السبب، فالوشاة أعداء المحبين دوماً هم السبب، والنتيجة هي تبدّل ودّ أسماء، ولكنّ زهيراً يعتمد إلى إشراك المتلقي في نسج نصّه، فيفتح أمامه أفق التأويل والتوقع، فهل أسماء هي التي أرادت التبدّل (تبدّلت)، أو أنّه فرض عليها (بُدّلت)؟!، فنجد أنّ زهيراً العاشق يلتمس لأسماء عذراً للتبدّل، ويفتح أمامها سبيلاً لعودة الوصال بينهما، ويترك القرار بيد المتلقي، ولكنّ الأمران سيّان عند

---

(1) محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص، دراسة في التأويل السرد، دار رند، دمشق، 2011، ص 5.

زهير، فهذا التبدل أدى إلى صحوته عنها، فكأنه كان نائماً ووصلها كان حلاً جميلاً، وزهير لشدة حبه كان غارقاً في هذا الحب، ثم صحا. فالسؤال المثار هنا هل توقف حب أسماء عند زهير بعد صحوته؟!

لم يلبث زهير أن يفارق الشطر الأول بإيراده المفارقة في قوله (والحب داءٌ تشربه فؤادك)، فينفي بها المعنى الذي أورده في الشطر الأول، فكيف لمن دخل الحب في فؤاده وتشربه هذا الفؤاد بإرادته أن يصحو وأن يشفى منه؟! بل هل يريد هذا الفؤاد وصاحبه الشفاء؟! فجاء المعنى الثاني مفارقاً المعنى الأول؟ فزهير لم يصح قلبه، بل إنه لا يريد ذلك، فأدت المفارقة وظيفتها على أكمل وجه من خلال إيصال المعاني التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي من دون التصريح بذكرها.

إنّ جوهر المفارقة يكمن في القراءة الواعية والاحتكام إلى النصوص الشعرية وتلمس روح الشاعر وصوته المعبر النابع من أعماق تلك الروح التي يفضي صدقها إلى قوة هذا الصوت وصدق إحياءاته، وتعدّ وحدها - بلا شك - السبيل الذي يُمكننا من أن نُزيح عنا الأحكام المسبقة التي نُطلقها على هذا النص، ويتيح لنا الإبحار ما وراء الأسطر لنكتشف المعاني التي قصدها الشاعر وأراد منا الاهتداء إليها، ومن ثمّ يمكننا أن النظر إلى المفارقة على أنها من الأساليب المهمة التي تسهم في إغناء شعرية النصوص، ولا سيما المفارقة التي تعتمد الثنائيات الضدية في سبكها، إذ إنها تقوم بإظهار العناصر المتضادة بشكل متكامل، غير متناقض، فلا يلغي أحدها الآخر.

### شعرية الحذف:

لابدّ لنا من إشارة سريعة إلى مفهوم الحذف في الشعر؛ لبيان ما يقدمه هذا المصطلح من دورٍ مهم في إغناء شعرية النصّ، وحين بحثنا في المعاجم اللغوية عن الجذر اللغوي (حذف) وجدنا أنّ الحذف يعني قطع الشيء والأخذ من طرفه، فجاء في لسان العرب ما نصّه: "حذَفَ الشيءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا: قَطَعَهُ مِنْ طَرَفِهِ، وَالْحَجَّامُ يَحْذِفُ الشَّعْرَ، مِنْ ذَلِكَ. وَالْحَذَافَةُ: مَا حُذِفَ مِنْ

شيء فطرح، وخصّ اللحياني به حُدافة الأديم. وقال الأزهري: تَحْذِيفُ الشَّعْرَ تَطْرِيرُهُ وَتُسْوِيَتُهُ، وإذا أَخَذْتَ من نواحيه ما تُسَوِّيه به فقد حَذَفْتَهُ وَقَالَ امْرُؤُ الْقَيْسِ:

لَهَا جَبْهَةٌ كَسَرَةِ الْمَجَنِّ حَذَفَهُ الصَّانِعُ الْمُقْتَدِرُ

وَهَذَا الْبَيْتُ أَنشده الْجَوْهَرِيُّ عَلَى قَوْلِهِ حَذَفَهُ تَحْذِيفاً أَي هَيَّأَهُ وَصَنَعَهُ،... وَفِي الصَّحَاحِ: حَذَفَ رَأْسَهُ بِالسَّيْفِ حَذْفاً ضَرَبَهُ فَقَطَعَ مِنْهُ قِطْعَةً<sup>(1)</sup>.

إذن، الحذف هو القطع والأخذ من الشيء وتسويته، وهذا المعنى اللغوي يوافق المعنى الاصطلاحي للحذف، إذ إِنَّ الحذف في الاصطلاح "إسقاط جزء من الكلام أو كَلِّه لدليل"<sup>(2)</sup>، وهو أسلوب بديع من أساليب اللغة العربية، فمن دقائق اللغة وعجيب سرّها، وبديع أساليبها، أنك ترى الجمال والروعة تتجلى في الكلام إذا أنت حذفت أحد ركني الجملة أو شيئاً من متعلقاتها، فإن أنت قدّرت ذلك المحذوف وأبرزته صار الكلام إلى غثّ سفاسفٍ ونازلٍ ركيكٍ لا صلة بينه وبين ما كان عليه أولاً<sup>(3)</sup>.

ولقد تحدّث الجرجاني عن أهميّة هذا الأسلوب في كتابه (دلائل الإعجاز)، فقال: "هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسّحر، فإنك ترى به تَرَكَ الذِّكْر، أَفْصَحَ من الذِّكْرِ، والصمتُ عن الإفادة، أَزِيدَ للإفادة، وتَجْدُكَ أَنْطَقَ ما تكونُ إذا لم تَنْطِقْ، وأَتَمَّ ما تكونُ بياناً

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (حذف)

(2) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1957، ج3/ص102. وقد تحدّث الزركشي عن الفرق بين الحذف وبين الإضمار والإيجاز فقال: والفرق بينهما: أن شرط الحذف والإيجاز أن يكون [في الحذف] ثم مقدر، نحو: {وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ} بخلاف الإيجاز فإنه عبارة عن اللفظ القليل الجامع للمعاني الجمّة بنفسه. والفرق بينه وبين الإضمار: أن شرط المضمر بقاء أثر المقدر في اللفظ، نحو: {يُدْخِلُ مَنْ يَشَاءُ فِي رَحْمَتِهِ وَالظَّالِمِينَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَاباً أَلِيماً}. {وَيُعَذِّبُ الْمُنَافِقِينَ}. {انْتَهُوا خَيْراً لَكُمْ}. أي انتوا أمراً خيراً لكم وهذا لا يشترط في الحذف. ويدل على أنه لا بد في الإضمار من ملاحظة المقدر باب الاشتقاق فإنه من أضمرت الشيء أخفيته. وأما الحذف فمن حذفت الشيء قطعه وهو يشعر بالطرح بخلاف الإضمار ولهذا قالوا: [أن] تنصب ظاهرة ومضمرة.

(3) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ص89.

إذا لم تبين<sup>(1)</sup>.

ويستخدم المبدع أسلوب الحذف في الأدب لغاياتٍ متعددة لخصها الدكتور حسن طبل في غايتين: الأولى أنّ الحذف "وسيلةٌ من الوسائل الفنية في التعبير الأدبي يلجأ إليها الأديب بوحى من ذوقه الرّفيف وحسّه اللغوي للإيحاء بما لديه من معانٍ وأغراضٍ لا تتحقق إلا بهذا الأسلوب"<sup>(2)</sup>.

وتكمن الثانية في أنّ "الحذف تنشيطٌ لخيال المُتلقي ودعوى غير مُباشرة له للحدس بهذا المحذوف، واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار، وتلك إحدى غايات الفن، فالأدب الجيد ليس بثّاً مُباشراً أو إفشاء صريحاً بالمعنى الكامن فيه، ولكنّه لون من التظليل والغموض الشفيف الذي يُثير ذهن المُتلقي ويحرك خياله، فهو لا يُعطي مضمونه إلا بعد تسويق ومُماطلة كما يقول نُقادنا القدماء، وهو بذلك يُحقق المُتعة الفنية للمُتلقي، إذ إنه ينقله من سلبية الأخذ والتلقي إلى إيجابية الحدس والتخيل"<sup>(3)</sup>.

ويعدّ الحذف من العمليات الأساسية والجوهرية في العملية الإبداعية بعامة، وفي عملية الإبداع الشعري خاصة؛ لأنّه "يتضمن تصوراً آخرّاً للتركيب باعتباره تحولاً أو انحرافات تصيبُ السياق وتثير المُتلقي"<sup>(4)</sup>، وهو ما يعمد إليه الشاعر؛ لخلق لغة شعرية تجذب انتباه المُتلقي وتدفعه إلى البحث عن المحذوف والقصد من وراء هذا الحذف، ليصبح - بذلك - شريكاً في عملية الإبداع الفني.

كما يؤدّي الحذف دوراً مهماً في الشعر من خلال إبراز عبقرية الشعراء وقدرتهم الفائقة على امتلاك زمام اللغة عند تناول هذا الأسلوب في شعرهم؛ ممّا يضيف قيمةً فنيّةً كبيرة في

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

(2) حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، تأصيل وتقييم، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط2، 2004، ص105.

(3) المرجع السابق، ص105.

(4) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، 83.



توضيح رؤاهم الفنية الخاصة في قصائدهم، وإشراك المتلقي في عملية الإنتاج الأدبي، لأنّ "الحذف يمثل نقطة الالتقاء بين الباث والمتلقي، ذلك أنّ الأخير يسعى إلى استحضار الدال المحذوف الذي أسقطه الأول، الأمر الذي يترتب عليه تحريك فاعل لذهن المتلقي وخياله"<sup>(1)</sup>.

وعملية الإبداع الشعري لدى الشاعر الأوسي تحيله إلى الانتقاء من الأساليب التعبيرية ما يرتضيه لإنتاج نصّه، معتمداً طريقته الخاصة في بناء التراكيب ورصف ألفاظها وانتظامها في نسق معين يحاول من خلاله إبراز فكرته، وهو ما يمكنه من التفرد ببنائه الشعري المنسق المنتظم المتكامل حتى لا يمكن فصل جزئياته.

واعتماد شعراء المدرسة الأوسية أسلوب الحذف في تكوين شعريتهم جاء ممّا يحدثه هذا الأسلوب في ذهن المتلقي من شحنات فكرية تجعله ينقّب عن المستتر، فيغدو مشاركاً في العملية الإبداعية باحثاً عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحويه في ثناياها من مؤثرات نفسية دفعت الشاعر إلى استخدام الحذف دون الذكر، كما أنّه يقدّم نصّاً موازياً للنص الإبداعي ينتجه كل قارئ ومتلقٍ له نتيجة التحليل والتأويل وملء الفراغات التي انتجها أسلوب الحذف، فالحذف إذن "ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً أو شكلاً مفروضاً على القصيدة من الخارج، وإنّما هو عمل واعٍ وسمة من سمات القصيدة الحديثة ومظهر من مظاهر الإبداعية التي تعمل على استثمار الطاقات التعبيرية الهائلة التي تتركز بها اللغة العربية"<sup>(2)</sup>.

إنّ كلّ حذف يقع في اللغة يستلزم وجود أمرين هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه وإلى إمكانية تحديده، ووجود سرّ بلاغي جمالي يكمن وراء هذا الحذف ويرجّحه على الذكر، وهذه الأسرار الجمالية الكامنة في أسلوب الحذف بما هو إيجاز في القول، وإثارة لخيال المتلقي وتحريك لحسّه الجمالي لإدراك ما طوى ذكره، وسكت عنه، هو ما يحقق شعرية النص، وقد عدّ ابن رشيق الحذف نوعاً من أنواع البلاغة، لما فيه من إعمال لذهن المتلقي، وفتح أفق التوقع

---

(1) فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص160.

(2) محمد ميلاني، جمالية الحذف من منظور الدراسات الاسلوبية، مجلة كلمة، العدد 76، 2012، ص122.

والتأويل أمامه، كما يبتعد به المبدع عن اللغة التقريرية المباشرة، فقال: "وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة، لأنَّ نفس السامع تتسع في الظنِّ والحساب، وكلُّ معلومٍ فهو هيِّنٌ" (1).

ولمّا كان شأن الحذف كبيراً في إظهار شعرية الشاعر وقدرته على نسج الشعر وتنقيحه، ونظراً لكثرة استخدامه من قبل شعراء المدرسة الأوسية، آثرنا الوقوف عليه من خلال تقسيم استخدامات شعراء المدرسة الأوسية هذا الأسلوب في شعرهم بحسب الموضوعات التي سيقَ فيها؛ حتّى يتسنى لنا استجلاء صورهِ ومظاهرهِ وغايات الشعراء من استخدامه في نصوصهم على أكمل وجه إن شاء الله.

#### أ- في ذكر المحبوبة وفراقها:

من شعراء المدرسة الأوسية الذين استخدموا أسلوب الحذف في التعبير عمّا لاقوه من آلام البعد وشدة الوجد نتيجة فراق المحبوبة زهير بن أبي سلمى، كما نجد في قوله (2):

لَقَدْ طَالِبْتُهَا، وَلِكُلِّ شَيْءٍ	وَإِنْ طَالَتْ لَجَاجَتُهُ انْتِهَاءُ
تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبَهَا وَدُرُّ الْـ	نُحُورٍ وَشَاكَهَتْ فِيهَا الظِّبَاءُ
فَأَمَّا مَا فُوقَ الْعَقْدِ مِنْهَا	فَمِنْ أَدْمَاءٍ، مَرْتَعَهَا الْخِلَاءُ
وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ	وَلِلدُّرِّ الْمَلَا حُوءٌ وَالصَّافَاءُ

يصوّر زهير في الأبيات السابقة حاله مع هذه المرأة، وكيف أنّه قد وصل إلى مرحلة العجز واليأس من عودتها إليه، فيُورد ذكر قاعدة (لكلّ بداية نهاية) بأسلوبٍ شعري معتمداً في سبكه أسلوب الحذف، فقوله: (وإن طالت لجاجته انتهاء) معناه أنّ لكلّ شيء غايةً ينتهي إليها، وإن طالت لجاجة الإنسان في ذلك الشيء وإلحاحه عليه، "وضُرب هذا مثلاً لطول مطالبتة، وتتبعه هذه المرأة، ورجوع نفسه عنها" (3)، واعتمد زهير الحذف هنا لغايةً شعرية؛ ففي قوله: ( وإن

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 251.

(2) شعر زهير، ص 125.

(3) المصدر السابق، ص 125.

طالت) حذف الإنسان الذي يلجُ ويتمادى في طلب الشيء، وجعل اللجاجة للشيء نفسه، لأنَّ زهيراً كان قد يئس من عودة هذه المرأة، وأقنع نفسه بالعدول عنها، ولكنَّ قارئ الأبيات التي أعقبت هذا البيت يجد أنَّ زهيراً لم ينسَ هذه المرأة ولم ينته من تذكُّرها، بل إنَّها ما تزال تتخيَّل له وتتصوَّر أمامه، فالمؤكِّدات التي استخدمها في قوله (لقد طالبتها) تؤكد أنَّ زهيراً لم يترك وسيلة لوصلها إلا قام بها، ولكننا نجده قد جمع صفات هذه الأنثى الرمزية<sup>(1)</sup> في بيت واحد، ثمَّ عاد وفصَّل هذه الصفات تفصيلاً يكاد يفوق ريشة الرسَّام روعةً وحرفةً، فهي تشبه المها بحسن عينيها، وتشبه صفاء الدَّرِّ وملاحته، وتشبه الطباء في طول العنق، وليست أيَّ طباء بل عاد ليخصَّ الطبية البيضاء (الأدماء)؛ لتظهر شعرية زهير بأبهى صورها في هذا الحذف، فهذه الصفات الجميلة في المحبوبة أعطته عذراً للجاجته وتماديه في طلبها، لأنَّها رمزٌ للحياة والنماء في نظره، ثمَّ إنَّ زهيراً عكس الطبيعي من خلال هذا الحذف فجعل صفات هذا الشيء هي التي تطلب وتلجَّ في طلبها على الشاعر، فالحذف هنا جاء تقنيةً أدَّت إلى "تفاعل من نوعٍ ما بين المرسل والمتلقي، قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة النقص من جانب المتلقي"<sup>(2)</sup>، فيتوافق بذلك الحذف الذي استخدمه زهير آنفاً مع التفصيل في الصفات ليؤدِّي المعنى الذي أراد المبدع إيصاله إلى القارئ وهو أنَّ حبه لها وطلبه إيَّاها لا يزال قائماً في نفسه.

ومن شعراء المدرسة الأوسية الذين اشتهروا بمعاناتهم من لواجع الحب وآلام البعد والفرق فاستخدموا أسلوب الحذف في بثِّ تلك الأوجاع والزفرات جميل بثينة، إذ نجده يصف ما حلَّ به

---

(1) ثمة دلالات رمزية عامة استلهمها شعراء العصر الجاهلي في توظيفهم المرأة في قصائدهم، "فهي رمزٌ قادرٌ على تمثيل معاناة الشاعر في مختلف جوانب الحياة الاجتماعية، وما يصاحبها من علاقات إنسانية تكون قوية حيناً وتتفرط حيناً آخر، ففي حالات الخصب وتوفُّر المياه تبدو العلاقات قويَّة ومترابطة، وفي حالة انعدام الخصب ونضوب المياه تبدأ هذه العلاقات بالانهيار؛ لذلك يلجأ الشاعر إلى المرأة التي ترمز إلى البناء الاجتماعي المتماسك، والعلاقات الإنسانية الحيَّة". ينظر: التلقي والتأويل في شعر زهير بن أبي سلمى، عصام لطفي صَبَّاح، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص219.

(2) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص137.

من الشوق جزاء رحيل بثينة فيقول<sup>(1)</sup>:

أَلَا تَتَّقِينَ اللَّهَ فِي قَتْلِ عَاشِقٍ      لَهُ كَبَدٌ حَرَّى عَلَيْكَ تَقْطَعُ  
غَرِيبٌ مَشُوقٌ مَوْلَعٌ بِإِدْكَارِكُمْ      وَكُلُّ غَرِيبٍ الدَّارِ بِالشَّوْقِ مَوْلَعٌ

فیبوح جمیل بما یعتلج فی داخل كبده من نار الشوق ویخاطب بثینة بشكل مباشر (ألا تتقین)، ثم نجده یذكر العشق وآثاره فی نفسه، ویأتي بأسلوب الحذف بهدف إبراز حال الغربة والشوق والولع، وتأكيد هذه الحال فی ذهن المتلقي الذي أدرك أنَّ المحذوف هو ذات الشاعر (أنا)، ولكن ذكرها أصبح بلا قيمة أمام أثبات الصفات التي یرید الشاعر إیصالها للمتلقي، فتكون ذات الشاعر (الضمیر المحذوف أنا) منصهرة فی الأخبار (غریب - مشوق - مولع).

وفی موضع آخر یصف جمیل بعد دار المحبوبة ومشقة الوصول إليها، فیقول:

أَلَا تَلْكَ أَعْلَامٌ لِبَثْنَةٍ قَدْ بَدَتْ      كَأَنَّ ذَرَاهَا عَمَّتْهُ سَبِيبٌ<sup>(2)</sup>  
طَوَامِسُ لِي مِنْ دُونِهِنَّ عَدَاوَةٌ      وَلِي مِنْ وَرَاءِ الطَّامَسَاتِ حَبِيبٌ<sup>(3)</sup>  
بَعِيدٌ عَلَيَّ مِنْ لَيْسَ يَطْلُبُ حَاجَةً      وَأَمَّا عَلَيَّ ذِي حَاجَةٍ فَقَرِيبٌ

فقد استخدم جمیل أسلوب الحذف فی البيت الثالث مرتین؛ لتأكيد الطباق الحاصل بین لفظتي (بعید - قریب)، فالغریب الذي لیس یطلب حاجةً من منزل بثینة یرى هذا المنزل بعید وتهوله مشقة السفر والوصول إلیه، أمّا ذو الحاجة فلا یهمّه البعد والعداوة الكائنة ومشقة السفر، بل یرى المنزل قریباً، فلم یقل (فهو قریب - وهو بعید) بل اعتمد علی ذكر الخبر فحسب لیسهم الحذف فی تقوية معنی الطباق المراد، فكلُّ الناس ترى المنزل ذا الصفات الآتفة بعیداً، إلا الشاعر صاحب الحاجة الملحة التي تجعله یستسهل الصعاب ویتجاوزها من أجل الوصول إلی

(1) دیوان جمیل بثینة، ص 119.

(2) الأعلام: الجبال، الذرا: القمم، السبیب: الشقة الرقیقة من الثیاب شبّه بها السحاب.

(3) الطوامس: البعیدة غیر الواضحة، ویرید بالعداوة عداوة أهل بثینة له.

هدفه (المحبوبة)؛ فأضحى المتلقي بهذا الحذف شريكاً في الإبداع من خلال استحضاره المحذوف والتساؤل عن سبب حذفه.

ومن أجمل المواضع التي استخدم فيها جميل أسلوب الحذف قوله في بثينة وكانت قد مالت إلى حُجْنة الهلالي فجفاها جميل، وقال فيها<sup>(1)</sup>:

وَرُبَّ حِبَالٍ كُنْتُ أَحْكَمْتُ عَقْدَهَا      أَتِيحَ لَهَا وَاشٍ رَفِيقٌ فَحَلَّهَا  
فَعُدْنَا كَأَنَّا لَمْ يَكُنْ بَيْنَنَا هَوًى      وَصَارَ الَّذِي حَلَّ الْحِبَالِ هَوًى لَهَا  
وَقَالُوا: نَرَاهَا يَا جَمِيلُ تَبَدَّلَتْ      وَغَيَّرَهَا الْوَاشِي، فَقُلْتُ: لَعَلَّهَا

فحذف خبر لعل في البيت الأخير إشراكاً مباشراً للمتلقي في إبداع النص الشعري، وتحفيزاً لإيقاظ ذهنه وإعماله في إيجاد تكملة السياق، إذ فتح هذا الحذف أفق التأويل أمام المتلقي وجعله في حيرة مما يريد جميل من ذلك، فهل لعلها تبدلت أو تغيرت...؟ أو لعلها لم تتبدل أو تتغير؟ أو لعلها تعود إلى صوابها وترجع إليه؟ وما إلى ذلك من تقديرات متعددة ترك جميل الاختيار منها للمتلقي بحسب حالته النفسية، ليجعله شريكاً في صناعة القصيدة، لأنَّ أسلوب الحذف يثير في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تجعله ينقّب عن الإحياءات المستترة، ويشارك في العملية الإبداعية باحثاً عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحوي في ثناياها من مؤثرات نفسية تدفع الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب دون غيرها، كما أنَّ الحذف "يمثّل نصاً قريباً ينتجه كل قارئ، ويشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أريد إيصالها إلى متلقي النص"<sup>(2)</sup>.

ولكن ما الذي يريده جميل من هذا الحذف؟ إنَّ الباحث في شعر جميل يدرك أنَّ الشاعر

---

(1) ديوان جميل بثينة، ص 190. ورُوي البيت الأول:

بَيْنَا حِبَالٌ ذَاتُ عَقْدٍ لِبَثْنَةٍ      أَتِيحُ لَهَا بَعْضُ الْغَوَاةِ فَحَلَّهَا

(2) رضوان جنيدي، جمالية الانزياح التركيبي في النص الشعري القديم، أسلوب الحذف في شعر الحصري الضرير، مجلة آفاق العلمية، الجزائر، العدد التاسع، 2014، ص 9.

قد دخل في حالة إنكارٍ للواقع المرير الذي آلت إليه حاله مع بثينة، فهو لا يريد الإقرار بتبدل بثينة، أو تغييرها، وإنما ترك الأمر مفتوحاً لأي احتمالٍ يدنيها منه، ومن ثمَّ يترك الأمل معلقاً بعودتها، فالكاره التارك لا يسلك هذا السبيل الذي سلكه جميل، إذ تجده يقول في موضعٍ آخر<sup>(1)</sup>:

أَبْثُنِينَ إِنَّكَ قَدْ مَلَكَتِ فَأَسْجِحِي      وَخُذِي بِحَظِّكَ مِنْ كَرِيمٍ وَاصِلٍ<sup>(2)</sup>

فنجده قد حذف المفعول به للفعل (ملكتِ)؛ فهو لا يصرح بالذي ملكته بثينة منه؛ بل حذف المملوك لإفادة التعميم والشمول والابتعاد عن التخصيص، فكلُّ ما يقدره المتلقي من المحذوفات صحيح، فقد ملكت بثينة ذات الشاعر كاملةً امتلاكاً مطلقاً غير محدودٍ، فاستخدام جميل هذا الحذف أثرى شعرية نصّه إثراءً واضحاً؛ إذ لم يكن المعنى على هذه الشاكلة إذا حدّد جميل مفعولاً للفعل ملكت كـ (قلبي - فؤادي - حشاشتي...)، بل لأصبح المعنى واضحاً، معروفاً، ومقرراً لدى الجميع.

وقد استخدم جميل أسلوب الحذف كثيراً في أشعاره لإثبات صفات الجمال والأنوثة الكاملة لبثينة كما نجد في قوله<sup>(3)</sup>:

قَطُوفٌ أَلُوفٌ لِلْحَجَالِ يَزِينُهَا      مَعَ الدَّلِّ مِنْهَا جِسْمُهَا وَحَيَاؤُهَا<sup>(4)</sup>

مُنْعَمَةٌ لَيْسَتْ بِسُودَاءَ سَلْفٍ      طَوِيلٌ لَجِيرَانِ الْبُيُوتِ نَدَاؤُهَا<sup>(5)</sup>

وقوله في موضع آخر<sup>(6)</sup>:

(1) ديوان جميل بثينة، ص 179.

(2) أسجحي: أحسني وأجملي.

(3) ديوان جميل بثينة، ص 23.

(4) القطوف: التي تسير على مهل.

(5) السلف: البذيئة السيئة الخلق.

(6) ديوان جميل بثينة، ص 218. ويحاكي جميل في بيته هذا بيت كعب بن زهير في برده إذ يقول فيها:

هيفاء مقبلة، عجزاء مدبرة      لا يشتكى قصر منها، ولا طول

ينظر: ديوان كعب بن زهير، ص 61.

## هيفاء مقبلة، عزاء مدبرة رياء العظام بلا عيب يرى فيها

فقد حذف الشاعر المسند إليه وهو ضمير الغائب العائد إلى المحبوبة بثينة (هي) لغرض تعظيم شأنها في نفس السامع، فاكتفى بذكر الأخبار التي كانت الدافع المباشر لإبداعه هذه الأبيات، فالمطلوب من المتلقي ربط هذه الصفات جمعاء بذات المحبوبة؛ لإيصال صورة كمال الجمال والأنوثة للمحبة في نظر الشاعر إلى المتلقي، فالمهم عند الشاعر هو هذه الصفات وليس المحبوبة بوصفها ذاتاً.

ومثل ذلك أيضاً نجده في قصيدة لجميل قالها في وصف المحبوبة وآثار حبها في نفسه يقول في مطلعها<sup>(1)</sup>:

طربت وهاج الشوق مني وربما	طربت فأبكاني الحمام الهواتف
وأصبحت قد ضمنت قلبي حزاة	وفي الصدر بلبال تليد وطارف <sup>(2)</sup>
وأصبحت أكمي الناس أسرار حبها	وللحب أعداء كثير وقارف <sup>(3)</sup>
فكم غصة في عبرة قد وجدتها	وهيجه مني العيون الذوارف
إذا ذكرتك النفس ظلت كأنني	يقرف قرحاً في فؤادي قارف <sup>(4)</sup>
وقلت لقلب قد تمادى به الهوى	وأبلاه حب من بثينة رادف
لعمرك لولا الذكر لانقطع الهوى	ولولا الهوى ما حن للبين ألف

(1) ديوان جميل بثينة، ص 127 - 128.

(2) البلبال: الهم والاضطراب والتشتت، والتليد: القديم، والطارف: الجديد.

(3) أكمي: أستر، والقارف: الباغي والكاذب.

(4) يقرف: يقشر، والقرح: الجرح والبثر إذا ترمى إلى الفساد، وقارف: المقشر.

- كَافَتْ بِحَمَاءِ الْمَدَامِ طِفْلَةً      حَبِيبٌ إِلَيْنَا قُرْبُهَا لَوْ تَنَاصَفُ<sup>(1)</sup>
- مَنْ أَلْفٌ أَفْخَاذًا إِذَا مَا تَقَلَّبَتْ      مِنْ اللَّيْلِ وَهَنًا أَثْقَلَتْهَا الرُّوَادِفُ<sup>(2)</sup>
- شِفَاءُ الْهَوَى، أَمَثَالُهَا مُنْتَهَى الْمُنَى      بِهَا يَقْتَدِي الْبَيْضُ الْكِرَامُ الْعَفَائِفُ
- قُطُوفُ الْخُطَا عِنْدَ الضَّحَى، عِبْلَةُ الشَّوَى      إِذَا اسْتَعْجَلَ الْمَشْيَ الْعِجَالُ النَّحَائِفُ<sup>(3)</sup>
- أَنَاةٌ كَأَنَّ الرَّيْقَ مِنْهَا مُدَامَةٌ      بُعِيدَ الْكَرَى أَوْ ذَافَهُ الْمِسْكُ ذَائِفُ<sup>(4)</sup>
- فَتْلُكَ الَّتِي هَامَ الْفَوَادُ بِذِكْرِهَا      سَفَاهَا وَبِعِضِّ الذِّكْرِ لِلْقَلْبِ شَاعِفُ<sup>(5)</sup>

يشير جميل في ذهن المتلقي تساؤلاتٍ كثيرةً، فلماذا يريد أن يقدم محبوبته بصورة المرأة الفاتنة؟ ولماذا يصرح بذكر صفاتها إذا كانت العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في ذلك العصر تمنع ذلك؟ ولماذا يريد أن يعذره الناس؟ وهل عشق جميل بثينة حقاً أو عشق فكرة العشق والألم الناجم عنه؟

يباشرنا جميل بتصوير حاله وما يعتريه من حزن وألم جرّاء فراق بثينة، فهو دائم الاضطراب والقلق والخوف من أعين الناس والواشين، فنراه حزيناً آسياً مجبراً على فراق محبوبته، فلماذا اختار جميل تصوير هذه الحال، ولماذا لم يقاتل في سبيل الوصول للمحبوبة على الرغم من أنه كان غنياً قوياً، وأهل بثينة كانوا أقل منه قوة ومالاً، فلم يملكوا إلا أن يشكوه إلى السلطان؟ لقد اختار جميل حال العاشق المُعَذَّب، بل ألفها وفضلها على حال الوصال، ومنحها صفة الديمومة (تليدٌ وطارفٌ). تقول الدكتور سمر الديوب: "كلما أمعن العاشقان في الفراق واللقاء

(1) حماء المدام: سوداء العيون،

(2) وهناً: عند منتصف الليل أو بعده بساعة.

(3) قطوف الخطأ: بطيئة السير صغيرة الخطو، عبله الشوى: ضخمة الأطراف.

(4) أناة: فيها فتور عند القيام. ذافه: خلطه.

(5) شاعف: يغشى القلب ويغلبه.



المبتور ازداد العشق قوّة، وازدادت الحركة الداخلية نحو المعشوقة، ويؤدّي هذا الأمر إلى عدم السيطرة الداخلية على النفس، فيكون البوح مع الحب<sup>(1)</sup>. فاستخدم جميل في القسم الأول من قصيدته أسلوب التقديم والتأخير لتأكيد مشاعر الحزن والأسى بداخله، كما نجد في قوله (وفي الصّدْرِ بُلْبُلًا - وللحبّ أعداء - فكم غصّة في عبْرَةٍ قد وجدّتها - يُقرّفُ قرْحاً في فؤادي قارِفٌ - وهيّجها منّي العيونُ). ومن ثمّ نلاحظ أنّ جميلاً اكتفى بالذكرى، فلا نراه يريد السعي خلف الوصال، ولا نجد إشارة تدلّنا على نيّته في اللقاء، فهو دائم الشكوى والأنين، وكأنّته قد أَلِفَ الألم الذي شكّل الجزء الأعظم من تجربته الشعرية، فأراد أن يبقى على تلك الحال؛ ليكسب ودّ المتلقي فيعطفُ على حاله ويرقُّ له من جهة، ويغضب من المجتمع الذي حرم هذا العاشق المعذّب من الاجتماع بمحبوبته من الجهة الأخرى.

وحينما بدأ جميل بذكر صفات المحبوبة الجسدية نجده قد اختار أن يجعلها امرأة مثالية، ورمزاً أنثوياً من الطراز الرفيع، ولكن ما الذي دفع جميل الشاعر العذري إلى التصريح المباشر بمفاتن محبوبته؟

إنّ سردَ جميل هذه الصفات الأنثوية دليلٌ على حال الحرمان التي عاناها الشاعر العذري في ذلك العصر، "وذكرُ الملامح الجسدية يعمّق الشعور بالحرمان"<sup>(2)</sup>، فضوابط المجتمع وعاداته وتقاليده وقواعد الدين الحنيف حالت بين المحبين؛ ممّا أدّى بالشاعر إلى المزج بين الخيال والواقع، فجسّد ما استقاه من خياله من صفات مثالية أنثوية في قصيدته، محاولةً منه لتخليد الذكريات الجميلة التي خلّفتها المحبوبة في نفس الشاعر من خلال إعطائها صفات الأنوثة الكاملة، ولا يمكننا أنّ نعدّ المزج بين المتخيل والمحسوس في هذه القصيدة إلّا رفضاً داخلياً لقوانين المجتمع التي نتج منها ذلك الحرمان العاطفي.

ولمّا كان الحذف يعلي من شعريّة النصّ العذري الذي يمتلك طاقةً شعريّةً عالية، اعتمد

---

(1) سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص107.

(2) المرجع السابق، ص110.

الشاعر هذا الأسلوبَ لبيان أهمية الصفات المذكورة للمحوبة، وتأكيد استقرارها في نفس المتلقي وفهمه لها، كما في قوله: (أناة - قطوفُ الخطا - شفاءُ الهوى - لو تناصفُ)، كما استخدم أسلوب التقديم والتأخير للغرض ذاته كما في قوله: (حبيبِ إلينا قُربُها - بها يفتدي - فتلك التي...)، وكأنَّ جميلاً يقدّم الحجة والبرهان للمتلقين فيعذرونه على حبّه واختياره لها، ويعذرونها على ما تفعله به من بعدٍ وفراق، ويصرّح بذلك في ختام قصيدته (فتلك التي هام الفؤاد بذكرها)، مستخدماً اسم الإشارة الذي حمل دلالةً ثنائية؛ فدلّ على بعدها عنها، وبُعد منزلتها في الجمال واكتمال الأنوثة عن سائر النساء، فوصل إلى الهيام بذكرها فقط، فكيف بوصالها؟!

فأحب جميل صورة المعذب المحروم، وأوجد لنفسه عذراً أمام المتلقي من خلال إعطاء المحبوبة صفات الأنثى الكاملة المرغوبة من قبل الجميع، حاله بذلك حال الشعراء العذريين، فربّما "لم يحب الشعراء العذريون المرأة بقدر ما أحبّوا ذواتهم فيها. وربما لم يعشقوا الحبيبة بقدر ما عشقوا الألم الناتج من الحب"<sup>(1)</sup>،

إنَّ التساؤلات التي أثارها الشاعر من خلال أسلوبه الحذف والتقديم والتأخير وما أحدثاه من انزياحات دلالية في التراكيب والجمال أسهمت بشكلٍ مباشر ارتقاء اللغة الشعرية للنصوص الإبداعية وإثارة ذهن القارئ وتحفيزه ليغدو مشاركاً في عملية الإبداع الشعري.

## ب- في المديح والفخر:

وهو من الأغراض المشهورة بين الشعراء والتي شاع فيها استخدام أسلوب الحذف بغرض التفضيل والتعظيم لمكانة الممدوح، إذ يعتمد الشاعر إلى حذف الممدوح غالباً والتصريح بصفاته تقويةً للمعنى وزيادة الأثر في نفس المتلقي، ولقد استخدم زهير أسلوب الحذف لهذا الغرض في مواضع متعدّدة حينما مدح (هرم بن سنان)<sup>(2)</sup>.

---

(1) سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص 112.

(2) مدح زهير كلاً من هرم بن سنان والحارث بن عوف وهما الرجلان اللذان أصلحا بين عبس وذبيان وأنهيا حرب داحس والغبراء التي استمرت أربعين عاماً. ينظر: شعر زهير، ص 8. وذكر ابن عبد ربه أنّ عوفاً ومعتلاً ابنا سبيع من بني ثعلبة هما من أصلحا بين عبس وذبيان، انظر: ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج 6/ ص 25.

نذكر منها قوله<sup>(1)</sup>:

تَقِيَّ نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْ غَنِيْمَةً      بِنَهْكَةٍ ذِي قُرْبَى وَلَا بِحَقٍّ<sup>(2)</sup>

سِوَى رُبْعٍ لَمْ يَأْتِ فِيهِ مَخَانَةٌ      وَلَا رَهَقًا مِنْ عَائِدٍ مُتَّهَوِّدٍ<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن زهيراً قد أعطى ممدوحه (هرم) صفات التقوى والنقاء والعدل والكرم، وهذه الصفات جاءت بمنزلة الخبر لمبتدأ معروف من قبل الشاعر والمتلقي، ولكن حذفه زاد من قيمة التعظيم والتفخيم لشخصه، وجعل تركيز المتلقي ينصب على الصفات التي خصّه بها، فجعلها لا تليق إلا به ولا تصلح إلا له من باب الادعاء والمبالغة<sup>(4)</sup>، فأظهر زهير براعته الفنية وشعريته العالية من خلال استخدام أسلوب الحذف في تثبيت هذا الصفات في نفس المتلقي. ومثل ذلك قوله<sup>(5)</sup>:

إِذَا الْخَيْلُ جَالَتْ فِي الْقَنَا وَتَكَشَّفَتْ      عَوَابِسَ لَا يُسْأَلْنَ غَيْرَ طِعَانٍ

وَكُرَّتْ جَمِيعاً ثُمَّ فُرِّقَ بَيْنَهَا      سَقَى رُمَحَهُ مِنْهَا بِأَحْمَرَ أَنِي

فَتَى لَا يُلَاقِي الْقِرْنَ إِلَّا بِصَدْرِهِ      إِذَا أُرْعِشَتْ أَحْشَاءُ كُلِّ جَبَانٍ

يلاحظ القارئ للأبيات الآتية استخدام زهير أسلوب الحذف بكثرة، فقد حذف الفاعل أولاً في الأفعال (يُسْأَلْنَ - كُرَّتْ - فُرِّقَ)، لعلم المتلقي به من جهة، ولتعظيم شأن هؤلاء الفرسان الذين يخوضون غمار الحرب الضروس ولا يابّهون بما سيلاقونه، ولكن هذا الحذف لم يكن سوى تمهيد

(1) شعر زهير، ص 190. وهي قصيدة طويلة قالها زهير يمدح هرم ومطلعها:

غَشِيْتُ دِيَاراً بِالنَّقِيعِ فَتَّهَمِدِ      دَوَارِسَ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أُمِّ مَعْبِدِ

(2) النهكة: النقص والإضرار. الحقل: البخيل سيئ الخلق.

(3) الرهق: الظلم. العائد: من يعود به. المتهود: المطمئن الساكن إليه.

(4) ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت لبنان،

ط3، 1993، ج2/ص5.

(5) شعر زهير، ص 296.

للحذف الذي أتى في البيت الأخير (فتى)، فجعل زهير الممدوح معادلاً ومكافئاً لهؤلاء الفرسان، بل جعله يتفوق عليهم بالقوة والشجاعة والجرأة، فجاء حذف المبتدأ (هو) الدال على الممدوح تعظيماً لشأنه، كما أنّ حذف الممدوح في قوله (فتى) كان مناسباً للسياق الذي اعتمد على الحذف في أكثر من موضع، مما يؤكد فكرة أنّ الحذف لم يكن عفو الخاطر، بل كان زهير يتقصّد هذا الحذف، فـ"يتعاضد سياق الحذف في الأداء التعبيري مع مقتضى الأغراض، وسياق الحال والمقام، وذلك قصداً لما يُعرَف بالنعمد في الأداء، ذلك لأنّ هذه القصديّة شرط لوجود أي إبداع حقيقي في سياق اللغة"<sup>(1)</sup>؛ مما جعل الشعرية ترتفع في هذه الأبيات نتيجة الإيحاء والتكثيف الذي خلفه أسلوب الحذف في النص، إذ إنّ "أصل البلاغة يكون في الوجازة التي تعتمد على ذكاء القارئ والسماع، وتعوّل على إثارة حسّه، وبعث خياله وتنشيط نفسه، حتى يفهم بالقريّة ويدرك باللمحة ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير"<sup>(2)</sup>.

ومن شعراء المدرسة الأوسية الذين استخدموا أسلوب الحذف في إثبات صفات المدح لممدوحهم الحطيئة، ومناسبة قول النص أنّ الحطيئة لقي طريفاً بن دقّاع الحنفي في سفر، فقال له طريف: أين تريد يا أبا مليكة؟ قال: أريد اللبن والتمر، فقال طريف: فاصحبني فلك ذلك عندي، فسار به إلى اليمامة، وأقام عنده حيناً، فأعطاه وأكرمه<sup>(3)</sup>؛ فأنشد الحطيئة مادحاً<sup>(4)</sup>:

تَفَرَّسْتُ فِيهِ الْخَيْرَ لَمَّا لَقِيْتُهُ      لَمَّا أَوْرَثَ الدَّفَاعُ غَيْرَ مُضِيعِ

فَتَى غَيْرُ مِفْرَاحٍ إِذَا الْخَيْرُ مَسَّهُ      وَمِنْ نَكَبَاتِ الدَّهْرِ غَيْرُ جَزْوِعِ

(1) محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، 39.

(2) محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 1996، ص153.

(3) ديوان الحطيئة، ص 70.

(4) المصدر السابق، ص 73.

وَقُسَّ إِذَا مَا شَاءَ حِلْمًا وَنَائِلًا وَإِنْ كَانَ أَمْضَى مِنْ أَحَدٍ وَقِيعٌ<sup>(1)</sup>

فَذَلِكَ فَتَى إِنْ تَأْتِيهِ لِحَصَنِيعَةٍ إِلَى مَالِهِ لَا تَأْتِيهِ بِشَفِيعٍ<sup>(2)</sup>

استخدم الحطيئة أسلوب الحذف في موضعين (فتى - قس) في غرض المديح؛ لإثبات صفتي الفتوة والحلم للممدوح، ولكننا نلاحظ أنَّ الحطيئة قد استخدم أسلوباً آخرًا لتأكيد صفات المديح التي أضفاها على الممدوح بأسلوب الحذف، وهو أسلوب التضاد؛ إذ إنَّ حذف المبتدأ والتصريح بالخبر (فتى) أكَّد فكرة اشتغال الممدوح على معاني الفتوة<sup>(3)</sup>، ثمَّ اتجه الحطيئة إلى التفصيل في صفة الفتوة ليخلص الممدوح من بعض الصفات السيئة التي قد تشوب مرحلة الفتوة، كالتسرع والجهل، فعمدَ إلى أسلوب التضاد لإثبات رجحان عقل الممدوح؛ ولتوضيح الخصال التي تميّز بها من غيره، فهو فتى غير مفراح إذا مسّه الخير ولا يجزع من نوائب الدهر، وهو حليم كريم على الرغم من شدّته وحزمه، فهذه هي صفاته منذ بلوغه، فجاء الحطيئة بأسلوب التضاد لتأكيد أهميّة المحذوف، وتنبيه المتلقي على عظم صفاته.

وبعد هذا الحذف الذي استخدمه الحطيئة في إثبات صفات الممدوح من الشجاعة والكرم والحلم جاء في البيت الأخير بجملة اسمية مكتملة الأركان مستخدماً اسم الإشارة الدال على البعد

---

(1) قس: هو قس بن ساعدة الأيادي، شبهه به لأنّه كان حليماً وبلغياً، الأحذ: السنان الخفيف الماضي، الوقيع: المضروب بالميقعة، وهي المطرقة؛ حتّى يحتدّ ويرقّ.

(2) وذكر المبرد هذا البيت ضمن أبيات لشعراء مختلفين قال عنها: " فمن ألفاظ العرب البيئة القريبة المفهّمة، الحسنة الوصف، الجميلة الرصف، قول الحطيئة (البيت) وذكر بعده أبياتاً لعنترة وزهير والفرزدق". ينظر ديوان الحطيئة، ص 74. وينظر: الكامل في اللغة والأدب، المبرّد، الإمام أبو العباس محمد بن يزيد، تحقيق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ج1/ص40.

(3) الفتوة: فترة الشَّبَاب، وهي ما بين طوري المراهقة والرجولة والنجدة، وقيل: هي مسلك أو نظام ينمي خلق الشجاعة والنجدة في الفتى، والفتى: الشاب أول شبابه بين المراهقة والرجولة. انظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة (فتى). وقال الجرجاني: إنّ الفتوة: في اللغة السخاء والكرم، وفي اصطلاح أهل الحقيقة: هي أن تُؤثر الخلق على نفسك بالدنيا والآخرة. ينظر: الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص138.

(ذاك)؛ ليدلّ على بعد منزلته في الكرم والشجاعة عن غيره، وليضفي خاصية الديمومة التي تعطيها الجملة الاسمية على الصفات الأنفة للممدوح، وليميزه من سائر الناس أكمل تمييز جاء بلفظ (فتى) نكرة لإفادة التفخيم والتعظيم، "مع حلاوة جرس وحسن استفتاح... ولإنشاء المدح بالإخبار باللفظ نفسه وما تعلّق به من الصفات على وجه تعددها متميزة بتكرار الحذف، وكأنّها ذات كيان شامخ منفرد عن غيرها في شخصه،"<sup>(1)</sup>، لتتوافق هذه اللفظة مع أسلوب الحذف الذي وصل الحطيئة من خلاله إلى أعلى درجات الشعرية نتيجة التكتيف والإيحاء للذين أسهم هذا الأسلوب في تكوينهما؛ لأنّ "المتذوّق للأدب لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح والمكشوف، وإنّما يجد متعة نفسه حيث يتحرّك حسّه وينشط؛ ليستوضح الأسرار والمعاني وراء الإيحاءات والرموز"<sup>(2)</sup>.

والملاحظ بعد تناولنا الشواهد السابقة أنّ أسلوب الحذف يعطي دلالة عكسية للنص الشعري، فهو يسهم في تقوية التماسك النصي من خلال إضفاء قيم جمالية ولغوية للقصيدة، كما أنّه يؤدّي دوراً رئيساً في عملية الإيحاء والتنبية من خلال إثارة ذهن المتلقي وحمله على البحث في عمق الجمل التي اكتسبت اتساعاً دلالياً معاكساً لانحسارها اللغوي، إذ أصبحت ذات شحنات دلالية مكثّفة، فكان استخدام أسلوب الحذف دليلاً واضحاً على شعرية الشاعر الأوسي وقدرته على صناعة نصّه بإحكام.

### - شعرية التقديم والتأخير؛

يعدّ أسلوب التقديم والتأخير من الأساليب المراوغة التي يستخدمها الشعراء لأغراضٍ متعدّدة، منها: بيان قدراتهم اللغوية والشعرية في تغيير الأنماط المألوفة للجمال العربية والتقن في استخدام الألفاظ في غير ترتيبها المعهود لشدّ انتباه المتلقي وتنشيط ذهنه وتحفيز حواسّه؛ فيتجه

---

(1) علي بن خليفة السلطان، من بلاغة البناء الشعري الفصيح، بيت الحطيئة أنموذجاً، مجلة الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، مج 5، عدد 34، ص 903.

(2) محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ص 153 - 154.

إلى البحث عن مراد الشاعر من هذا الانزياح الحاصل في النظام النحوي للجملة.

والعرب بعامة - ومنهم الشعراء بخاصة - يعتمدون أسلوب التقديم والتأخير لإظهار أهمية المتقدم وتبنيه المتلقي على أن المراد من الكلام يتصل اتصالاً مباشراً بهذا المتقدم، وتحدث سيبويه في كتابه عن هذه الظاهرة عند العرب فقال: " كأنهم يقدمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهَمَّانهم ويعنيانهم"(1).

ولقد أولى النقاد القدماء أهمية خاصة لهذا الأسلوب، فحاولوا رصد أبعاده وتأثيره في النص الأدبي بعامة، والنص الشعري بخاصة، فقال الجرجاني في أسلوب التقديم والتأخير: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بدعة، ويُفْضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمّعه، ويُطْف ليدك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكانٍ إلى مكان"(2).

وقد نبّه الجرجاني على أهمية هذا الأسلوب وأن استخدامه لا يقتصر على العناية بالمتقدم فحسب، بل يتعدى ذلك إلى سبب تلك العناية، وما أهميته حتى قدّم؟ فيجب ألا يقتصر تفسير هذا الأسلوب على أن المتقدم كان قد قدّم للأهمية والعناية فقط، بل يجب البحث في هذه الأسباب، فيقول: "وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: "إنه قدّم للعناية، ولأن ذكره أهم"، من غير أن يُذكر، من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم؟ ولتخيّلهم ذلك، قد صغر أمر التقديم

---

(1) سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج1/ص34.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص106. ويوضح الجرجاني أهمية أسلوب التقديم والتأخير في تقوية الشعرية في النص الشعري فيستشهد بقول الشاعر:

سالتَ عليه شعابُ الحيّ حينَ دعا... أنصّاره بوجوه كالدنانير

ويقول: "فإنك ترى هذه الاستعارة، على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسنُ وانتهى إلى حيثُ انتهى، بما تُوحّي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازرت لها. وإن شككت فاعمد إلى الجارئين والظرف، فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، قل: "سالت شعابُ الحيّ بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره"، ثم ينظر كيف تكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تُعَدُّم أزيحيتك التي كانت؟ وكيف تُذهب النشوة التي كنت تجدها؟" ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ص99.

والتأخير " في نفوسهم، وهَوَّنُوا الْخَطْبَ فِيهِ، حَتَّى إِنَّكَ لَتَرَى أَكْثَرَهُمْ يَرَى تَتَّبِعُهُ وَالنَّظَرَ فِيهِ ضَرْباً مِنْ التَّكَلُّفِ. وَلَمْ تَرَ ظَنّاً أَزْرَى عَلَى صَاحِبِهِ مِنْ هَذَا وَشَبِهُهُ"<sup>(1)</sup>.

ثم يجعل الجرجاني أسلوب التقديم والتأخير مع أساليب أخرى كالحذف والتكرار، والإظهار والإضمار، والفصل والوصل، من الأساليب التي تسهم في تفضيل القصائد بعضها على بعض، فيعظم بها التفاوت ويشدُّ التباين بينها، فيردُّ الجرجاني على من استهان بأهمية هذه الأساليب بقوله: "لَا جَرَمَ أَنَّ ذَلِكَ قَدْ ذَهَبَ بِهِمْ عَنْ مَعْرِفَةِ الْبَلَاغَةِ، وَمَنْعَهُمْ أَنْ يَعْرِفُوا مَقَادِيرَهَا، وَصَدَ بِأَوَجْهِهِمْ عَنِ الْجَهَةِ الَّتِي هِيَ فِيهَا، وَالشَّقُّ الَّذِي يَخُويهَا. وَالْمَدَاخِلُ الَّتِي تَدْخُلُ مِنْهَا الْآفَةُ عَلَى النَّاسِ فِي شَأْنِ الْعِلْمِ، وَيَبْلُغُ الشَّيْطَانُ مُرَادَهُ مِنْهُمْ فِي الصَّدِّ عَنْ طَلَبِهِ وَإِحْرَازِ فَضِيلَتِهِ كَثِيرَةٌ، وَهَذِهِ مِنْ أَعْجَبِهَا، وَإِنْ وَجَدْتَ مُتَعَجِّباً. وَلَيْتَ شِعْرِي، إِنْ كَانَتْ هَذِهِ أُمُوراً هَيِّنَةً، وَكَانَ الْمَدَى فِيهَا قَرِيباً وَالْجَدَى يَسِيرًا، مِنْ أَيْنَ كَانَ نَظْمٌ أَشْرَفَ مِنْ نَظْمٍ؟ وَبِمَ عَظُمَ التَّفَاوُتُ، وَاشْتَدَّ التَّبَايُنُ..."<sup>(2)</sup>.

ولقد اعتمد شعراء المدرسة الأوسية - كغيرهم من الشعراء - أسلوب التقديم والتأخير في أشعارهم لغايات متعددة منها: إبراز العناية والاهتمام بالمتقدم، وتأكيد وتقرير المعنى المراد من تقديمه في نفس السامع، وقد يكون غرض التقديم المديح، أو التشويق، أو التعجيل، أو التخصيص، وغير ذلك.<sup>(3)</sup>

والباحث في شعر هذه المدرسة يلحظ كثرة استخدام شعرائها أسلوب التقديم والتأخير في سياق المديح، ومن ذلك ما قاله رأس هذه المدرسة أوس بن حجر في مدح حليلة بنت فضالة بن كعدة، وكانت قد مرّضته وأقامت عليه حتى شفي<sup>(4)</sup>، فقال فيها<sup>(1)</sup> :

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج1/ ص 108.

(2) المصدر السابق، ج1/ ص 109.

(3) ينظر: علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2006، ص 164 وما بعدها.

(4) وكان أوس قد وقع عن ناقته في أرض بني أسد؛ فاندقت فخذة، وبات في مكانه حتى الصباح، فإذا ببنات يجنين الكمأة، وما إن يلمحن ناقته حتى يرتعن منه إلا فتاة صغيرة اسمها حليلة بنت فضالة بن كعدة، فقال: من أنت؟ قالت: ابنة فضالة، قال: اذهبي إلى أبيك - وأعطها حجراً - فقولِي له: يقول لك ابن هذا: انتني، فأنته فبلّغته، فقال =



- لَعَمْرُكَ مَا مَلَّتْ ثَوَاءً ثَوِيَّهَا      حَلِيمَةً إِذْ أَلَقْتَ مَرَّاسِي مَقْعَدِ<sup>(2)</sup>
- وَأَكِن تَأَلَّقْتُ بِالْيَدَيْنِ ضَمَانَتِي      وَحَلَّ بِشَرْجٍ مِ الْقَبَائِلِ عُودِي<sup>(3)</sup>
- هِيَ ابْنَةُ أَعْرَاقٍ كِرَامٍ نَمِينَهَا      إِلَى خُلُقٍ عَفٍّ بَرَّازَتْهُ قَدِ<sup>(4)</sup>

فالملاحظ أنَّ أوساً قد تعمّد تقديم المفعول به (الثواء) على الفاعل (حليمة) للعناية به، وتتبيه المتلقي على أهميّة هذا المتقدّم؛ إذ إنّ الإقامة على هذا الضيف ليست بالشيء اليسير، فالضيف هنا ليس بضيفٍ يقيم ساعةً وبمضي، بل هو مقيم حتى الشفاء، وأكد أوس هذا المعنى بقوله (إذ ألقيت مراسي مقعد)؛ أي استقرت عنده حتى برئ من سقمه، ثمّ يستخدم أوس أسلوب التقديم والتأخير مرّة أخرى للغرض ذاته في البيت الثاني، فنجده قد قدّم الجار والمجرور (باليدين) على المفعول به (ضمانتي) ليؤكد دورها المباشر في عنايته والإقامة على علاجه، ثمّ نجده قد قدّم ذكر المكان (شرح) على الفاعل (عودي) لبيان أهميّة هذا المكان في قصّته؛ فهو مكان ناءٍ غير مأهولٍ، وكان فضالة قد رحل مع أهله وأقام فيه لرعاية أوس وعيادته، ثمّ شرع أوس بتقديم ذكر حليمة لغرض مدحها وأهلها؛ إذ كانت نتيجة أفعال حليمة وأهلها مدحاً طويلاً وذكرًا لفعلهم في مواطن متعدّدة.

وقد ذكر الجرجاني أنَّ أسلوب التقديم والتأخير يكثر في المدح، كقولك: "أنت تُعطي

---

=لقد أتيت أباك بمدحٍ طويلٍ أو بهجاءٍ طويل، واحتمل بيته فبناه عليه وقال: لا اتحوّل أبداً أو تبرأ، وأقام عليه حتى شفي. انظر: أحمد الكردي- أحمد مطاع قباني، الشعراء النوابع، دمشق، 1965، ص72. وانظر: الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، ج11/ ص76.

(1) ديوان أوس بن حجر، ص26.

(2) الثواء: الإقامة، الثوي: الضيف. ويقال ألقى مراسيه: أي استقرّ عنده.

(3) الضمانة: العاهة والداء، شرح: موضع بين الجواء وناظرة. العود، جمع عائد: وهو الذي يزور المريض.

(4) الأعراق: الأصول. نمينها: أي رفعها في النسب، البرازة: عفة الخلق ووثوق الرأي، قد: اسم فعل بمعنى يكفي؛ أي يكفيك منها العفة ووثوق الرأي.

الجزيل، أَنْتَ تَقْرِي فِي الْمَحَلِّ، أَنْتَ تَجُودُ حِينَ لَا يَجُودُ أَحَدٌ<sup>(1)</sup>، وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سَلَمَى فِي قَصِيدَةٍ يَمْدَحُ فِيهَا هَرَمَ بْنِ سَنَانٍ فَبَدَأَهَا بِمَطْلَعٍ طَلَلِي عَلَى مَا جَرَتْ عَلَيْهِ الْعَادَةُ، ثُمَّ انْتَقَلَ إِلَى مَدْحِهِ مَبَاشَرَةً فَقَالَ<sup>(2)</sup>:

دَعُ ذَا، وَعَدَّ الْقَوْلَ فِي هَرَمٍ	خَيْرِ الْبُدَاةِ، وَسَيِّدِ الْحَضَرِ
تَاللَّهِ، قَدْ عَلِمْتَ سَرَاةَ بَنِي	ذُبْيَانَ، عَامَ الْحَبْسِ، وَالْأَصْرِ <sup>(3)</sup>
أَنْ نِعَمَ مُعْتَرِكُ الْجِيَاعِ، إِذَا	خَبَّ السَّفِيرُ، وَسَابَى الْخَمْرِ <sup>(4)</sup>
وَلِنِعَمَ حَشَوِ الدَّرْعِ أَنْتَ، إِذَا	دُعِيَتْ: نَزَالٍ، وَلُجَّ فِي الدُّعْرِ <sup>(5)</sup>
وَلَأَنْتَ أَوْصَلُ مَنْ سَمِعْتُ بِهِ	لِشَوَابِكِ الْأَرْحَامِ، وَالصَّهْرِ
حَامِي الذُّمَارِ، عَلَى مَحَافِظَةِ الْ-	جُلَى، أَمِينُ مَغِيَّبِ الصَّدْرِ <sup>(6)</sup>
فَلَأَنْتَ تَقْرِي مَا خَلَقْتَ وَبَعْدَ-	ضُ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لَا يَفْرِي <sup>(7)</sup>
وَلَأَنْتَ أَشْجَعُ، حِينَ تَتَّجِهَ الْ-	أَبْطَالُ، مِنْ لَيْثِ أَبِي أَجْرِي <sup>(8)</sup>

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج 1/ ص 134. والمعنى: إنَّكَ إِذَا تَهَيَّأْتَ لِأَمْرٍ مُضِيَّتَ لَهُ، وَأَنْفَذْتَهُ، وَلَمْ تَعْجَزْ عَنْهُ، وَبَعْضُ الْقَوْمِ يُقَدِّرُ الْأَمْرَ وَيَتَهَيَّأُ لَهُ، ثُمَّ لَا يُقَدِّمُ عَلَيْهِ، وَلَا يُمْضِيهِ، عَجْزاً وَضَعْفَ هَمَّةٍ. وَقَدْ أَطْلَقَ قَوْلَهُ ( فَلَأَنْتَ تَقْرِي مَا خَلَقْتَ ) مَثَلًا.

(2) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 115 - 120.

(3) الحبس والأصر والأزل واحد، وهو خشية أن يُحْدِقَ الْعَدُو بِالْقَوْمِ، فَيَحْبِسُوا أَمْوَالَهُمْ وَلَا يَخْرِجُوهَا إِلَى الرَّعْيِ، خَشْيَةً أَنْ يُغَارَ عَلَيْهَا، وَالْأَصْرُ: الضِّيقُ أَيْضاً وَسُوءُ الْحَالِ.

(4) خَبَّ السَّفِيرُ: اشْتَدَّ الزَّمَانُ، وَالسَّفِيرُ: الْوَرَقُ تَسْفِرُهُ الرِّيحُ أَيْ تَطْيِرُهُ وَتَمُرُّ بِهِ. وَسَابَى الْخَمْرِ: مَشْتَرِيهَا، وَلَا يَسْتَعْمَلُ إِلَّا فِي الْخَمْرِ خَاصَّةً.

(5) لُجَّ فِي الدُّعْرِ: تَتَابَعَ النَّاسُ فِي الْفَزَعِ. وَهُوَ اللَّجَاجُ فِي الشَّيْءِ، وَالتَّمَادِي فِيهِ.

(6) حَامِي الذُّمَارِ: يَحْمِي مَا يَجِبُ أَنْ يَحْمِيَهُ مِنْ حُرْمَةٍ، وَالْجُلَى: النَّائِبَةُ الْجَلِيلَةُ وَيُقَالُ جَمَاعَةُ الْعَشِيرَةِ. وَقَوْلُهُ (أَمِينُ مَغِيَّبِ الصَّدْرِ) أَي: مُؤْتَمِنٌ عَلَى مَا يُغَيَّبُ فِي صَدْرِهِ.

(7) الْفَرِي: الْقَطْعُ، الْخَالِقُ: الَّذِي يُقَدِّرُ الْأَدِيمَ وَيَهَيِّئُهُ لِأَنْ يَقْطَعَهُ وَيَخْرِزَهُ.

(8) تَتَّجِهَ الْأَبْطَالُ: أَيِ يَؤَاجِهْ بَعْضُهُمْ بَعْضاً فِي الْحَرْبِ، أَجْرِي: جَمْعُ جَرَوْ، وَهُوَ وَلَدُ الْأَسَدِ، وَجَعَلَ اللَّيْثُ ذَا أَجْرٍ، لِأَنَّ ذَلِكَ أَجْرٌ لَهُ، وَأَعَدَى عَلَى مَا يَرِيدُهُ، لَاحْتِيَاجَ أَوْلَادِهِ إِلَى مَا تَتَغَذَّى بِهِ.

فالملاحظ الانتقال المباشر إلى موضوع القصيدة (المدح) وكأنّ زهيراً سئم من الوقفة الطللية وأراد البدء في مدح هرم، فاستخدم فعل الأمر (دع) لتبنيه القارئ على أهمية الموضوع المقبل، وإثارة دهشته من هذا الالتفات المفاجئ في السياق، فالغرض الرئيس من قول هذه القصيدة هو مدح هرم خير الغائبين والحاضرين. ثم نلاحظ تأخير العلم الحاصل في قوله: (قد علمت) إلى البيت الثالث لتشويق المتلقي إليه، وإثارة التساؤل في نفسه، فماذا علمت؟ وتقديم ألفاظ الزمن (عام الحبس والأصر) لأهمية هذا الوقت، إذ إنّ الكرام كثير في وقت الرخاء، ولكن في وقت الحرب والضيق يظهر الكريم حقيقةً، فأراد زهير تنبيه المتلقي على أهمية هذا الوقت فقام بتقديمه على مديح هرم بالكرم في استعارته (مُعْتَرِكُ الجِيعِ)، فموضع اجتماع الجِيعِ وازدحامهم يكون في وقت الحرب والشدة، وجاء زهير بهذا التقديم والتأخير ليدلّ على شدة كرم هرم وتناهي جوده، فلا تمنعه شدة الزمن من إنفاق ماله، والجري على كريم عاداته.

ونلاحظ تأخير الشرط في قوله: إذا دُعِيْتُ: نزال، وتقديم ما يدلّ على جوابه (نعم حشو الدرع أنت)، ليناسب غرض المديح التي بنيت القصيدة عليه، فهو نعم لابس الدرع إذا اشتدت الحرب وتزاحمت الأقران، فتداعوا بالنزول عن الخيل، والتضارب بالسيوف.

والتقديم الحاصل في قوله ( ولأنت أوصل - فلأنت تقري - ولأنت أشجع ) يؤكّد عناية زهير ابن أبي سلمى بالمدح، واهتمامه به، وخصّه بصفات (الوفاء بالوعد، وإنجاز الأمور التي تهيأ لها، والشجاعة..) دون غيره، كما أنّ "مِنْ شَأْنِ المَادِحِ أَنْ يَمْنَعَ السَّامِعِينَ مِنَ الشَّكِّ فيما يمدح به، ويباعدَهُمْ مِنَ الشُّبْهَةِ، وكذلك المفتخر"<sup>(1)</sup>، ففي قوله (وبعض القوم يخلق ثم لا يفري) تأكيد واضح على تفرد الممدوح بصفة القدرة على تهيئة الأمور وإنجازها، وتفسير لسبب التقديم الواقع في صدر البيت، وكذلك حينما وصفه بالشجاعة، فيقدّم زهير ذكر الممدوح وصفة الشجاعة ثم يحدّد الوقت الذي تظهر فيه هذه الشجاعة، فهو وقت المواجهة بين الأبطال؛ أي في وقت احتدام

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 135.

القتال، فاختار صورة الليث ذي الأولاد الذي يصارع من أجل تأمين الغذاء لهم، فيكون أقوى وأشرس من سائر الأسود.

وقال زهير مادحاً هرم بن سنان في موضع آخر<sup>(1)</sup>:

إِلَى هَرَمٍ تَهْجِيرُهَا وَوَسِيجُهَا تَرُوحُ مِنَ اللَّيْلِ التَّمَامِ وَتَغْتَدِي<sup>(2)</sup>

إِلَى هَرَمٍ سَارَتْ ثَلَاثًا مِنَ اللَّوَى فَنِعَمَ مَسِيرُ الْوَاثِقِ الْمُتَعَمِّدِ

يتخلّص زهير في هذين البيتين من وصف الرحلة وما فيها من مشاهد إلى غرض المديح، بجعل الممدوح هدفاً وغايةً لرحلته وراحلته، فنجدّه يقدّم ذكر هرم في قوله (إلى هرم) في البيتين؛ ليكشف الشاعر أنّ الغرض من سرد عناصر الرحلة في المطلع الذي بلغ سبعةً وعشرين بيتاً والهدف من هذا الاسترسال في تفصيل المشقة الحاصلة فيها إنما مدح هرم، فهو أهلٌ لتحمل تلك المشقة من أجل الوصول إليه، ثمّ نجده يؤكد أهمية الممدوح وعلوّ شأنه، فيجعل الرحلات على اختلاف أزمانها وأماكن انطلاقها وأنواع مسيرها تشترك في طلبه، فهو القصد في أي زمانٍ ومن أيّ مكان.

ومن ذلك أيضاً قول كثير عزة<sup>(3)</sup> في مدح أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان<sup>(4)</sup>:

وَأَنْتَ الْمُعْلَى يَوْمَ لُفَّتِ قِدَاخُهُمْ وَجَالَ الْمَنِيحُ وَسَطَهَا يَتَقَلَّلُ<sup>(1)</sup>

(1) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 186.

(2) الهجير: السير في الهجرة، وهي منتصف النهار من الصيف إذ يكون الحر شديداً، الوسيج: ضرب من السير السريع، تروح من الليل التمام: أطول ما يكون من الليل.

(3) كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر الخزاعي، أبو صخر: شاعر، متيم مشهور. من أهل المدينة. أكثر إقامته بمصر. وفد على عبد الملك بن مروان، فازدرى منظره، ولما عرف أدبه رفع مجلسه، فاخص به. وكان مفرط القصر دميماً، في نفسه شمم وترفع. يقال له "ابن أبي جمعة" و "كثير عزة" و "الملحي" نسبة إلى بني مليح، وهم قبيلته، قال المرزباني: كان شاعر أهل الحجاز في الإسلام، لا يقدمون عليه أحداً. أخبره مع عزة الضمرية كثيرة. وكان غفيفاً في حبه قيل له: هل نلت من عزة شيئاً طول مدتك؟ فقال: لا والله، إنما كنت إذا اشتد بي الأمر أخذت يدها فإذا وضعتها على جبينني وجدت لذلك راحة. توفي بالمدينة. ينظر: الزركلي، الأعلام، ج 219/5.

(4) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971، ص 257.

وَمِثْلَكَ مِنْ طُلَّابِهَا خَلَصَتْ لَهُ وَقَارُكَ مَرْضِيٌّ وَرَبُّكَ جَحْفَلُ (2)

فقدّم كثير ذكر الممدوح للإعلاء من شأنه وتفضيله على غيره من منافسيه على الخلافة، ومناسبة المعنى الذي أورده بوصفه (المعلّى)، ووصف من سواه بالمنيح. ومن ثمّ قدّم كثير لفظة (ومثلك)، لمناسبة المعنى الذي ساقه في البيت السابق، وقصر الصفات السابقة واللاحقة على الممدوح دون غيره، والجدير بالذكر هنا أنّ الشاعر أورد كلمة (مثلك) التي تعني المشابه والمثيل، وقصد بها المعنى المضاد، فالخليفة هنا لا يشبهه أحد في الجمع بين صفات الشجاعة والعظمة والوقار ومن ثمّ استحقاق الخلافة فكانت ملكه دون غيره من الذين يطلبونها، وقال الجرجاني: "وقول النَّاسِ: "مِثْلُكَ رَعَى الْحَقَّ وَالْحُرْمَةَ"... وما أشبه ذلك ممّا لا يقصد فيه بـ "مثل" إلى إنسانٍ سِوَى الذي أُضيفَ إليه، وَلَكِنَّهُمْ يَعْنُونَ أَنَّ كُلَّ مَنْ كَانَ مِثْلَهُ فِي الْحَالِ وَالصِّفَةِ، كَانَ مِنْ مُقْتَضَى الْقِيَاسِ وَمُوجِبِ الْعُرْفِ وَالْعَادَةِ أَنْ يَفْعَلَ مَا ذَكَرَ" (3). وقال المتنبّي في شرح لفظة مثلك (4):

وَلَمْ أَقُلْ مِثْلُكَ أَعْنِي بِهِ سِوَاكَ يَا فَرْدًا بِلا مُشَبِّهِ

وقال كثير في وصف عزة (5):

إِذَا ذَكَرْتَهَا النَّفْسُ ظَلَّتْ كَأَنَّهَا عَلَيْهَا مِنَ الْوَرْدِ التَّهَامِيَّ أَفْكَلُ (6)

وَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ حَتَّى كَأَنَّهَا بِوَادِي الْقَرْيِ مِنْ يَابِسِ الثَّغْرِ تُحَلُّ (7)

(1) المعلّى: أكثر السهام نصيباً، والمنيح: سهم لا نصيب له، وقال ابن قتيبة في (المعاني الكبير): شبهه بالمعلّى وهو

قدح له سبعة أنصباء وليس فوقه سهم، وشبههم بالمنيح أي لا خير عندهم كما أنّه لا خير عند المنيح.

(2) طلابها: أي طلاب الخلافة، جحفل: عظيم القدر.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 139.

(4) شرح ديوان المتنبّي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ج1/341.

(5) ديوان كثير عزة، ص 254.

(6) الورد: الحمّى، الأفكل: الرعدة والارتعاش.

(7) الثغر: ضرب من النبات فيه حرارة يلذع العين إذا أصابها تدمع.

فلاحظ أنّ الشاعر قد راعى في تقديمه في قوله (عليها من الورد التهامي أفكل) تقديم السبب على النتيجة، فبسبب ذكرها تصاب نفسه بالحمى فترتعد وترتعش، وخصّ الحمى بأنها من تهامة، ومن ثمّ تفيض دموع عينه، فتبدو كأنّها كحلت بثغر فهي تسيل، فقدّم ذكر النبات ومكانه على الفعل (تكحل) للعناية به؛ فهو يابس وينبت في وادي القرى، وفي تقديم ذكر الأماكن (تهامة - وادي القرى) إشارة خفية إلى ما يحمله هذا المكان من دلالة مؤلمة في نفس الشاعر، فالحمى تُهاميّة، ونبات الثغر اليابس من وادي القرى، وكلاهما في الحجاز، وهو مكان عزة، فجاء تقديمهما قصداً لمناسبة للسياق ومضمونه، إذ يقول الدكتور عبد الحكيم راضي: "ومن الصحيح فعلاً أن مجرّد المخالفة يُنبئ عن غرض ما، وأنّ هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازاً يتحقق عنه تأثير ما، وهي فكرة قرّرها (باسكال) حينما صرّح بأنّ الكلمات مختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأنّ المعاني مختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"<sup>(1)</sup>. فأراد كثير أن يبيّن للقارئ أنّ فراق عزة، وبعد مكان إقامتها، هما السبب الكامن وراء عذابه، فلجأ إلى إرسال هذه الإشارات إلى المتلقي من خلال أسلوب التقديم والتأخير لترتقي شعرية في هذه الأبيات إلى أعلى المستويات.

ونسج زهير أحد مطالع قصائده على هذا المنوال، فقال<sup>(2)</sup>:

عَفَا مِنْ آلِ فَاطِمَةَ الْجَوَاءِ      فَيُمنُّ فَالْقَوَادِمُ فَالْحِسَاءُ<sup>(3)</sup>  
فَذُو هَاشٍ فَمِثُّ عُرَيْتَاتٍ      عَفَتَهَا الرِّيحُ بَعْدَكَ وَالسَّمَاءُ<sup>(4)</sup>

(1) عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 218.

(2) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 122-123.

(3) الجواء: ما انحدر من الأرض، يمن - القوادم - الحساء: أسماء مواضع.

(4) ذو هاش: موضع، الميث: جميع ميثاء، وهي الرملة السهلة، عريتات: موضع. عفتها: غيرتها. السماء: المطر.

## فَذِرْوَةُ فَالْجَنَابُ كَأَنَّ خُنْسَ الْ - نِعَاجِ الطَّائِيَاتِ بِهَا الْمَلَأُ<sup>(1)</sup>

فَقَدَّمَ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلَ ذَكَرَ الْمَحْبُوبَةِ وَأَهْلَهَا (آلُ فَاطِمَةَ) عَلَى الْفَاعِلِ (الْجَوَاءُ)، وَهُوَ اسْمُ مَوْضِعٍ، ثُمَّ عَطَفَ عَلَيْهِ أَسْمَاءُ الْمَوَاضِعِ الْأُخْرَى (يَمَنَ، الْقَوَادِمَ، الْحَسَاءَ)، وَلَعَلَّهُ خُلِّصَ إِلَى هَذَا التَّرْتِيبِ مِنْ خِلَالِ إِحْسَاسِهِ الْغَرِيزِيِّ بِالْفَقْدَانِ الَّذِي أُحْرَى بِهِ أَنْ يَنْبَتَ مِنْ جَوَانِحِ هَذِهِ الْأَمَاكِنِ ذَكَرَاهُ الْبَائِدَةُ، وَهُوَ فَرَاغٌ شَعُورِيٌّ يَسْتَدْعِي حُضُورَ الرَّمْزِ بِوصفه أساساً صُلْباً يَعِيدُ هَيْكَلَةَ الطُّلُلِ الدَّارِسِ فِي النَّفْسِ الْمَشْجُونَةِ، فَالرَّمْزُ الطُّلُّيُّ مَا هُوَ إِلَّا إِعَادَةُ إِحْيَاءٍ لَذِكْرَى قَائِمَةٍ فِي نَفْسِ الشَّاعِرِ بَنَاجٍ فِي قَصِيدَتِهِ مِنْ خِلَالِ إِحْيَاءَاتِ الرَّمْزِ وَدَلَالَاتِهِ، مُعْتَمِداً عَلَى الْمَاضِي أَوَّلًا وَآخِرًا، فَهَذِهِ الْمَطَالَعُ الطُّلُّيَّةُ جَمِيعاً "لَا تَعْدُو أَنْ تَكُونَ ذَكْرِيَّاتٍ وَضَرْباً مِنَ الْحَنِينِ إِلَى الْمَاضِي وَالنَّزْوَعِ إِلَيْهِ، فَإِنَّ الشُّعْرَاءَ دَائِماً يَرْتَدُّونَ بِأَبْصَارِهِمْ وَأَنْظَارِهِمْ إِلَى الْوَرَاءِ، إِلَى أَعْلَى جُزْءٍ مَضَى وَانْقَضَى مِنْ حَيَاتِهِمْ، يَوْمَ كَانُوا فِي مِيعَةِ الصَّبَا وَرَبِيعَانِ الشَّبَابِ،... وَإِنَّمَا ثَمَرَةُ الْبَيْئَةِ الَّتِي دَرَجَ الشُّعْرَاءُ عَلَى أَرْضِهَا وَأَلْفُوا نَمَطَ حَيَاتِهَا"<sup>(2)</sup>، خَاصَّةً أَنَّهُمْ عَاشُوا فِي بَيْئَةِ صَحْرَاوِيَّةٍ تَتَسَمَّ بِالْجَدْبِ، وَمَا تَقْتَضِيهِ مِنَ التَّرْحَالِ وَالنَّزْوَعِ بَحْثاً عَنِ الْكَلِّ وَالْمَاءِ، وَمَا يَنْتِجُ مِنْهُ مِنْ انْقِطَاعِ رَوَابِطِ الْحُبِّ.

وَلَعَلَّ اسْتِخْدَامَ الرَّمْزِ - عَلَى مَا فِيهِ مِنْ تَكْثِيفٍ دَلَالِيٍّ - يَحِيلُنَا إِلَى ارْتِبَاطٍ وَجُودِيٍّ مُشْرُوطٍ بَيْنَ الشَّاعِرِ وَطُلُّهِ، فَالرَّمْزُ لَا يَرُدُّ عِبْثًا، وَلَا يَسْتَخْدَمُ جَزَافًا، بَلْ تَتَرَكَّزُ بَوْرُهُ الدَّلَالِيَّةُ عَلَى مَعْنَى مُحَدَّدٍ بَعِينَةٍ، وَتَحِيلُ إِشَارَاتُهُ إِلَى وَحْدَاتٍ دَلَالِيَّةٍ خَاصَّةٍ تَشْعُّ عَلَى فِضَاءِ الرِّغْبَاتِ الْكَامِنَةِ فِي نَفْسِ الشَّاعِرِ الْجَاهِلِيِّ، وَأَنَّ ذَكَرَ (آلُ فَاطِمَةَ) تَعَدَّى دَرَجَتَهُ الصَّفْرِيَّةَ وَانْتَقَلَ مِنْ مَعْنَاهِ الدَّالِ عَلَى (أَهْلِ الْمَحْبُوبَةِ)، لِيَصْبِحَ دَالًّا عَلَى (الْمَكَانِ/الرَّمْزِ)، وَانْتَقَالَ الدَّلَالَةُ مِنَ الْعِلْمِيَّةِ إِلَى الْمَكَانِيَّةِ لَهُ إِسْقَاطُهُ النَّفْسِيَّ الْكَامِنَ، لَا سِيَّمَا حِينَ يَكُونُ الرَّمْزُ دَالًّا فِي مَعْنَاهِ الْخَاصِّ عَلَى الْمَرْأَةِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ الْمَرْأَةَ تَعُدُّ عُنْصُرًا جَوْهَرِيًّا فِي الْمَوْقِفِ الطُّلُّيِّ، تَرْسُخُ لَذَلِكَ الْبَعْدَ التَّرَاجِيدِيَّ لِلشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، إِذْ "اتَّخَذَ الشُّعْرُ

(1) ذِرْوَةُ وَالْجَنَابُ: أَرْضَانِ، النِّعَاجُ: إِنَاثُ الْبَقَرِ، وَالْخُنْسُ: جَمْعُ خُنْسَاءٍ وَهِيَ قَصِيرَةُ الْأَنْفِ، وَالطَّائِيَاتُ: الضَّامِرَاتُ الْبَطُونُ، الْمَلَأَ: أَرْدِيَةَ الْحَرِيرِ، شَبَّهَ بِهَا الْبَقَرُ لِبَيَاضِهَا.

(2) حُسَيْنُ عَطْوَانٍ، مَقْدَمَةُ الْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، دَارُ الْمَعَارِفِ، مِصْرَ، ص 227-228.

الجاهلي طابعاً مأساوياً في أغلب أغراضه، وكان البكاء والنواح من أهم طوابعه، بكاء الطفل والنواح من أجل المطر، والألم لرحيل المرأة، وبكاء الشباب<sup>(1)</sup>.

واستمر الشاعر في البيت الثاني بذكر الأماكن التي أصبحت قفراً جزاء رحيل المحبوبة وأهلها، فعطف (قَدْوَ هاشِ فَمِيثُ عُرَيْتَاتِ) على ما تقدّم في البيت الأول، ثمّ نجده قدّم الظرف (بعدك) على المعطوف (السما)؛ ليؤكد أنّ ما حلّ في هذه المواضع من قفرٍ وقحط كان بسبب ارتحال المحبوبة، ثم يعود في البيت الثالث إلى عطف موضعين جديدين (ذروة، الجنب) على ما تقدّم من مواضع في البيتين الأول والثاني؛ ليظهر للمتلقي أنّ جميع الأماكن أضحت خلاءً في عين الشاعر بعد رحيل محبوبته، فما تكرر أسماء هذه المواضع وتقديم ذكرها إلّا لهذا الغرض. ثم استحضر زهير صورة حيّة وهي صورة النعاج الضامرة ليعزز فكرة القحط التي أوردها في البيت الأول والثاني بالاعتماد على صورة الأماكن الصامتة، فجعل إناث البقر البيضاء ضامرة البطون، فقدّم صفة الطاويات على البياض؛ لمناسبة السياق السابق، ولترسيخ صورة الفناء الذي خلّفه رحيل الأحبة من وجهة نظر الشاعر في نفس المتلقي.

وقد يستخدم شعراء المدرسة الأوسية أسلوب التقديم والتأخير لغرض التلذذ بذكر المتقدم

لبيان شدة تعلّق النفس به، كمان نجد في مواضع متعددة في ديوان جميل بثينة، نذكر منها قوله<sup>(2)</sup> :

بُثَيْنَةُ قَالَتْ يَا جَمِيلُ أَرَبْتَنِي      فَقُلْتُ كَلَانَا يَا بُثَيْنَ مُرِيبُ

وقوله<sup>(3)</sup>:

بُثَيْنَةُ تُزْرِي بِالْغَزَالَةِ فِي الضُّحَى      إِذَا بَرَزْتَ لَمْ تُبْقِ يَوْمًا بِهَا بِهَا

وقوله<sup>(1)</sup>:

---

(1) أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص37.

(2) ديوان جميل بثينة، ص 29.

(3) المصدر السابق، ص 218



لَيْتَ شِعْرِي إِذَا بُنِيَّةٌ بَانَتْ      هَلَّا بَعْدَ بَيْنِهَا مِنْ تَلَاقٍ  
وقوله (2):

بُنِيَّةٌ مَا فِيهَا إِذَا مَا تُبْصِرَتْ      مَعَابٌ وَلَا فِيهَا إِذَا نُسِبَتْ أَشْبُ

فالملاحظ أنَّ جميلاً كان يتلذذ بذكر اسم محبوبته بئينة، فنراه يقدمه في مواضع كثيرة في ديوانه، فيتعجل بذكر اسمها في أيّ سياقٍ ورد فيه.

ومن جميل قصائد جميل قصيدةً قالها في حبِّ بئينة وفراقها وما أجرى ذلك عليه من آلامٍ ووجدٍ، مستخدماً فيها أسلوب التقديم والتأخير لأغراضٍ متعددة، يقول فيها (3):

أَهَاجُكَ أَمْ لَا بِالْمَدَاخِلِ مَرَبْعُ      وَدَارٌ بِأَجْرَاعِ الْغَدِيرَيْنِ بَلْقَعُ  
دِيَارٌ لَيْلَى إِذْ نَحِلُ بِهَا مَعَا      وَإِذْ نَحْنُ مِنْهَا بِالْمَوَدَّةِ نَطْمَعُ  
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو لَا إِلَى النَّاسِ حُبَّهَا      وَلَا بُدَّ مِنْ شَكْوَى حَبِيبٍ يُرْوَعُ  
أَلَا تَتَّقِينَ اللَّهَ فَيَمَنْ قَتَلْتَهُ      فَأَمْسَى إِلَيْكُمْ خَاشِعاً يَتَضَرَّعُ  
أَلَا تَتَّقِينَ اللَّهَ فِي قَتْلِ عَاشِقٍ      لَهُ كَبِدٌ حَرَّى عَلَيْكَ تَقْطَعُ  
غَرِيبٌ مَشُوقٌ مَوْلَعٌ بِادِّكَارِكُمْ      وَكُلُّ غَرِيبِ الدَّارِ بِالشَّوْقِ مَوْلَعُ  
فَأَصْبَحْتُ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ مَوْجَعَاً      وَكُنْتُ لِغَرِيبِ الدَّهْرِ لَا أَتَخَشَّعُ

اعتمد جميل أسلوب التقديم والتأخير في قصيدته السابق لإرسال إشارات إلى المتلقي لتنبيهه على أمور أراد إظهارها وترسيخها في ذهنه، فنراه قد قدّم في البيتين الأول والثاني ذكر الأماكن التي حلّت بها المحبوبة، وكيف أنها أصبحت قفراً بعد رحيلها منها، مراعيّاً بذلك

(1) ديوان جميل بئينة، ص 153.

(2) المصدر السابق، ص 26.

(3) المصدر السابق، ص 118-119.

الموروث الشعري في الوقوف على الأطلال، إذ "كان حزن الأعرابي حين يرى ديار قومه الدارسة شديداً، وكان يحلم باستعادة الزمن ليراها وقد أضحت عامرة ومأهولة بالأهل والأحباب والأصحاب، ولكن استحالة تحقق الحلم تجعل الأعرابي الشاعر يلوذ باللغة والخيال ليعتصم الحياة الإنسانية في الأطلال والرسوم"<sup>(1)</sup>، ثم نجده يقدم ذكر لفظ الجلالة المشكوك إليه على فعل الشكوى؛ ليؤكد عظم ما حلَّ به من الحبِّ، فيرفع شكواه إلى العظيم وحده لأنَّ حلَّ معضلته لا يكمن بيد الناس، فينفي الشكوى إليهم مقدماً ذكرهم على سبب الشكوى (الحب).

ثمَّ نراه يكرّر ذكر الله عزَّ وجلَّ ليذكر المتلقي بعظم المشكلة التي حلَّت فيه، فيقدم في البيت الثالث الحال (خاشعاً) على الفعل (يتضرّع) ليبين للمتلقي الحال التي وصل إليها نتيجة فراقها، ثم يؤكد هذا المعنى في البيت الذي يعقبه، ويقدم الجار والمجرور (عليك)، على الفعل (تقطع)، ليقصر السبب في سوء حاله على الفراق الذي قامت به المحبوبة، فكبدته لا تتقطع إلا عليها، ويستخدم جميل في البيت الذي يعقبه أسلوب ردِّ العجز على الصدر ليؤكد فكرته ويقررها في نفس المتلقي، فهو (غريب، مشتاق، مولع)، ولكنّه يستخدم أسلوب التقديم والتأخير لتكثيف المعنى وتعميم الحال التي يمرُّ بها على الجميع؛ إذ إنَّ كلَّ إنسان مغترب يشقُّ إلى دياره، وبعد أن أصبحت بئينة داراً لجميل ومأوى لروحه، أصبح من هؤلاء المغتربين المشتاقين المولعين باشتياقهم. ثمَّ نراه في البيت الأخير يحيل سبب الفراق بينه وبين المحبوبة إلى الدهر، فهو من قضى بذلك، وليست بئينة السبب، فيقدم ذكر الدهر على الخبر (موجعاً)، وكأنّه يسوّغ لبئينة فراقها، وهذا من شدة الحبِّ في قلبه لها، فأصبح هذا التقديم غايةً وقصداً في هذا البيت، فضلاً عن تقديمه شبه الجملة (بالشوق) على الخبر (مولع)، فبعد أن وجّه للمحبوبة خطاباً مباشراً في الأبيات آنفة الذكر محمّلاً إياها مسؤولية الفراق (ألا تتقين.. ادّكاركم)، عاد وأحال السبب في آلامه ومواجهه إلى الدهر والقضاء والقدر حينما اتصل ببئينة، ولكنّه في غير هذا الموضع

(1) فاروق أحمد اسليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص251.

(الفراق) لا يذل ولا يضعف.

ونلاحظ في المقطوعة السابقة أنَّ أسلوب التقديم والتأخير قد أسهم في بناء النسق الموسيقي للقصيدة وزيادة الشعرية فيها، فأعطى للعبارات نغماً موسيقياً تطرب له الأذن وتقبل عليه النفس، وقد تنبّه القدماء على أنَّ الإيقاع الموسيقي قد ينجم عن التقديم والتأخير وأدركوا "أنَّ ذلك وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها الفنان ليكسب نصّه روعة وإيقاعاً وجاذبية تتحرّك لها النفوس، ويكون تحقيق ذلك بوضع اللفظة في المكان المناسب بحيث تلتحم الكلمة بالأخرى ليكسب الكلام بعضه بعضاً قيماً جمالية" (1).

## - شعرية الالتفات:

يعدُّ البلاغيون الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، وعرفه ابن المعتز بأنه " انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " (2)؛ أي يقوم المبدع بنقل الكلام من صيغة إلى أخرى، كالانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو العكس؛ فهو إذن خاصية تعبيرية تعتمد تغيير الشكل اللغوي المعتاد وتخلق سياقات جديدة ذات طاقات إيحائية مبنية على الانزياح لجذب انتباه القارئ وإيقاظ ذهنه من خلال التنقل بين أساليب الخطاب.

---

(1) أحمد حميد عيسى العامري، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999، ص 152.

(2) ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي، البديع في البديع، دار الجيل، ط1، 1990، ص152. وألوان البديع عند ابن المعتز خمسة: الاستعارة - التجنيس - المطابقة - رد للعجز على الصدر - المذهب الكلامي. ويجعل ما عدا ذلك من محاسن الكلام والشعر ويقول: إنها كثيرة، ولا يرى حرجاً في إضافة هذه المحاسن أو غيرها إلى البديع، وذكر من هذه المحاسن: الالتفات، الاعتراض، الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح بما يشبه الذم، تجاهل العارف، الهزل الذي يراد به الجد، حسن التضمين، التعريض والكناية، الإفراط في الصفة، حسن التشبيه، لزوم ما لا يلزم، حسن الابتداء.

وأشار ابن رشيق إلى أنَّ أسلوبِي الاعتراض والاستدراك يدخلان في باب الالتفات، ويجمع سائر الناس بينهم في بابٍ واحد، فيذكر في باب الالتفات ما نصّه: " وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامه، وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"(1). في حين جعل ابن المعتز للاعتراض باباً مستقلاً بعد باب الالتفات.

وحكي عن إسحاق الموصلي أنّه قال: "قال الأصمعي: أتعرف التقات جرير؟ قلت: وما هو؟ فأنشدني:

أُنْسَى إِذْ تُودِّعُنَا سُلَيْمَى      بَفَرْعِ بَشَامَةٍ، سُقِيَ الْبَشَامُ

ثم قال: أما تراه مقبلاً على شعره، إذ التفت إلى البشام فدعا له"(2).

ونلاحظ استخدام الشعراء الأوسيين أسلوب الالتفات بكثرة في شتى موضوعات أشعارهم؛ إذ عني شعراء هذه المدرسة بأسلوب الالتفات عناية كبيرة، لإسهامه مع الظواهر الانزياحية الأخرى في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، والارتقاء بمستوى الشعرية في نصوصهم، فنجد مثلاً عند كثير عزة وقد استخدمه في سياق عتاب المحبوبة على قلّة الوصال، فيقول(3):

لَوْ أَنَّ الْبَاخِلِينَ، وَأَنْتِ مِنْهُمْ      رَأَوْكَ تَعَلَّمُوا مِنْكَ الْمَطَالَ

نلاحظ الالتفات القائم في توجيه الخطاب بين الغيبة (هم) والمخاطب (أنتِ)، كما نجده قد استخدم صيغة الجمع (الباخلين) ثم التفت إلى صيغة الأفراد (أنتِ)، ومن ثمّ العودة إلى صيغة الجمع (رأوك)، كما نلاحظ الانتقال من الجمل الأسمية (الباخلين رأوك - أنتِ منهم) إلى الجمل الفعلية (رأوك - تعلّموا منك المطال)، فلماذا استخدم الشاعر هذه الالتفاتات في شعره؟ وما المراد

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2/ ص45.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج2/ 46.

(3) ديوان كثير عزة، ص 507. المطال: من المطل بالدين. وروي البيت بقافية: العطايا

من وراء هذا التنويع بينها؟

إنَّ هذه الالتفاتات التي استخدمها الشاعر في بيتٍ واحدٍ توحى بما يختلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر مضطربة، فلجأ إلى استخدام أسلوب الالتفات بكثافة للتعبير عنها، لأنَّ "الالتفات من الفنون ذات الأثر الفعّال في تنويع أنماط الكلام تلبيةً لبواعث نفسية شتى" (1)، فانتقال كثير من سياق الغائب إلى سياق المخاطب كان محاولةً منه لإيقاظ مشاعر المحبة ورغبة الوصال في داخل المحبوبة، لكي يلين له قلبها، فيخصّها بالفتات (أنتِ) لأنّه غير معنيٍّ بسائر البخلاء، وهذا ما أكّده الالتفات الحاصل من صيغة الجميع إلى صيغة الأفراد، وكذلك الانتقال من صيغة الجملة الاسمية التي أعطت دلالة ثبات صفة البخل في الوصال في المحبوبة (وأنت منهم) إلى صيغة الجمل الفعلية التي تعطي دلالة الحركة والتغيّر. كما أنّ التنقل بين تلك الأساليب "يعدّ خروجاً على المألوف إلاّ أنّه خروج يهدف إلى تحقيق إحياءات متعددة لافتة لانتباه القارئ" (2)، فأسهمت هذه الالتفاتات على المستويات المختلفة (الضمائر، العدد، الصيغ الفعلية والاسمية) في زيادة شعرية هذا البيت، وأعطت دليلاً واضحاً على قدرة المبدع في الصناعة الأدبية.

ومن شعراء المدرسة الأوسية الذين استخدموا أسلوب الالتفات الشاعر جميل بثينة في قوله (3):

قَفِي، تَسْلُ عَنْكَ النَّفْسُ بِالْخُطَّةِ الَّتِي      تُطِيلِينَ تَخْوِيفِي بِهَا وَوَعِيدِي  
فَقَدْ - طَالَمَا مِنْ غَيْرِ شَكْوَى قَبِيحَةٍ -      رَضِينَا بِحُكْمٍ مِنْكَ غَيْرِ سَدِيدِ

نلاحظ الالتفات الحاصل في البيتين السابقين بين الأفعال؛ إذ انتقل الشاعر من فعل الأمر

(1) جليل رشيد فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد 9، 1984، ص 65.

(2) عبدالله خضر حمد، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، 2018، ص 63.

(3) ديوان جميل بثينة، ص 77.

(قفي) إلى المضارع (تسلو - تطيلين) إلى الماضي (رضينا)، فالواضح من الأبيات أن الشاعر قد ملّ من وعيد المحبوبة وتهديدها له بتركه والابتعاد عنه، فيستوقفها مستخدماً فعل الأمر (قفي)؛ ليوجّه لها خطاباً مباشراً يحمل معنى النهي، فالتوقف المطلوب توقّف فعلي زماني وليس مكانياً، توقّف عن وعيدها الذي يؤرّقه ويحزنه، ولكننا نلاحظ أن الشاعر حمّل فعل الطلب معنى الشكوى أيضاً، فكأنّه يستوقفها مشتكياً لها مما يصيبه من الأرق والخوف نتيجة الوعيد، فيستخدم الأفعال المضارعة ليوحي باستمرارية هذا الشعور بداخله، ثم يأتي بالفعل الماضي المؤكد تحقيقه بـ (قد) والجملة الاعتراضية -طالما من غير شكوى قبيحة- ليؤكد للمحبوبة والمتلقي في آن أن تهديدها ووعيدها لن يؤدّيا إلى القطيعة أو الخيانة، فهو راضٍ بها، محبٌ لها، لن يترك عشقه جزاء أيّ تصرف تقوم به، فأعطى الفعل الماضي (رضينا) دلالة مضادة لفعل الأمر (قفي) وهي دلالة القناعة الراسخة من قبله على الرضى بما تأتي به المحبوبة، إذن نستطيع القول: إنّ التركيب السطحي لهذين البيتين -والمكوّن من الالتفات الفعلي بين الأفعال- مناسب تماماً لما يريده الشاعر، فاستخدم صيغ الأفعال (الماضي، المضارع، والأمر) وكأنه بهذا الأسلوب أراد أن يبحث في الجوانب والنواحي والأوقات لكي يؤكّد حقيقة مشاعره ورضاه تجاه المحبوبة، وأمام المتلقي، فيكون شاهداً على حبه من جهة، وعلى أفعال المحبوبة بحق الشاعر (الوعيد - التخويف) من جهة أخرى.

ومن الالتفات المباشر قول زهير في مدح هرم بن سنان<sup>(1)</sup>:

لَمَنِ الدِّيارُ بِقُنَّةِ الحِجرِ      أَقْوِينَ مِنْ حِجَجٍ وَمِنْ شَهْرٍ<sup>2</sup>  
لَعِبَ الزَّمانُ بِها وَغَيْرِها      بَعْدِي سَوافي المَورِ وَالقَطَرِ<sup>3</sup>

(1) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 114، 115.

(2) القنة: أعلى الجبل، والحجر: موضع. أقوين: خلون. الحجج: السنون.

(3) المور: التراب.

قَفَرًا بِمُنْدَفَعِ النَّحَائِتِ مِنْ ضَفْوَى أَلَاتِ الضَّالِّ وَالسِّدْرِ<sup>1</sup>  
دَعَا ذَا وَعْدَ الْقَوْلِ فِي هَرَمٍ خَيْرِ الْبُدَاةِ وَسَيِّدِ الْحَضَرِ

يلجأ زهير إلى تقانة القطع، فيقطع حديثه عن الطلل ويوجّه الخطاب إلى المتلقي لينبّهه على أهميّة الممدوح ( دع ذا وعدّ القول في هرم)، فتجاوز من خلال هذا الالتفات المفاجئ مشاعر الحزن والأسى الحاصلة جرّاء الوقوف على الديار ووصف خلّوها ووحشتها، إلى مشاعر الفخر والاعتزاز بهذا الإنسان، كما حمل أسلوب الالتفات دلالة النهي أيضاً؛ إذ وجّه الشاعر من خلال التفاته رسالة إلى المتلقي تفيد في الحديث عن عبثية الوقوف على الأطلال، فمن الأفضل -بحسب رأيه- الانتقال إلى وصف الممدوح فهو خير البداة وسيّد الحضر، فتحوّلت لغة النص من حال الثبات الحاصل من استخدام الغائب إلى لغة إقناع وإفهام وانفعال حصل نتيجة الانكسار الذي أحدثه الالتفات في رتبة النص، ومن ثمّ حسنُ التخلّص من موضوع الأطلال إلى موضوع المديح.

---

( 1 ) النحائت: آبار معروفة، ضفوى: موضع. وقيل ضفوي: أي جانبي.

## - شعرية الإيقاع الشعري :

لم يقف النقاد والباحثون على تعريف واضح ومحدد لمفهوم الإيقاع الشعري وقد خلط بعضهم بين مفهوم الإيقاع والوزن الشعري<sup>(1)</sup>؛ مما دفعنا إلى تمييز الإيقاع من الوزن ولا سيما أنّ مفهوم الإيقاع يتصل بالشعر والنثر في حين أنّ الوزن أمرٌ خاص بالشعر دون غيره. ولا بدّ لنا من الوقوف على هذين المصطلحين وتعريفهما، لبيان ماهيّة كلّ منهما.

فالوزن في اللغة فهو: ثَقُلُ شَيْءٍ بِشَيْءٍ مِثْلُهُ كَأَوْزَانِ الدَّرَاهِمِ، وَمِثْلُهُ الرُّزْنُ، وَرَزَنَ الشَّيْءَ وَزْنًا وَزِنَةً<sup>(2)</sup>. إذن فهو إدراكٌ لثقل الأمر وخفّته. وفي الاصطلاح فقد ارتبط تعريفه في أكثر من موضع بعلم العروض، فعُرفَ بأنّه التقطيع العروضي<sup>(3)</sup>، وجاء في المعجم المفصل لإميل بديع يعقوب: "الوزن هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمد الشعراء، في تأليف أبياتهم، ومقطوعاتهم، وقصائدهم"<sup>(4)</sup>.

أما الإيقاع في اللغة: فهو من وَقَعَ يَقَعُ وَقْعًا وَوُقُوعًا: سَقَطَ، وَوَقَعَ الشَّيْءُ مِنْ يَدِي كَذَلِكَ، وَيُقَالُ وَقَعَ الْمَطَرُ بِالْأَرْضِ، وَلَا يُقَالُ سَقَطَ، وَالْإِيْقَاعُ: مِنْ إِيْقَاعِ اللَّحْنِ وَالْغِنَاءِ وَهُوَ أَنْ يَوْقَعَ الْأَلْحَانُ وَيَبْنِيهَا، وَاسْمُ الْخَلِيلِ، رَحِمَهُ اللَّهُ، كِتَابًا مِنْ كَتَبَهُ فِي ذَلِكَ الْمَعْنَى كِتَابُ الْإِيْقَاعِ<sup>(5)</sup>. إذن، يرتبط المعنى اللغوي للإيقاع بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً إذ يشير معناه اللغوي إلى

---

(1) يقول أحمد كشك: إنّ الإيقاع هو الوزن أو البحر بضوابطه الموسيقية". ينظر: أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، مصر، 2005، ص151.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزن).

(3) ينظر: مجدي وهبة، كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص433. وينظر: التهاوني، محمد علي بن محمد، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص372.

(4) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون للشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص458.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع).



حدوث الألحان والنغمات في شكلٍ متآلف متجانس.

وأما في الاصطلاح: فقد اختلفت وجهة نظر الباحثين في مفهوم الإيقاع، وأجمعوا على عدّه طرازاً فنياً موسيقياً من شأنه أن يعطي من وقع المعنى في سمع المتلقي، ويزيد من جمالية المضمون بالعمل على إغناء شكله الخارجي وتحلية إيحائه الصوتي، فجاء تعريف الإيقاع في معجم المصطلحات العربية بأنّه: "الوتر المتتابع بين حالتَي الصوت والصمت، أو بين النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء.... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالبٍ متحرّكٍ ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، فتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط"<sup>(1)</sup>.

وساق الدكتور عزّ الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي رأي الناقد (استوفر) الذي يرى أنّ الإيقاع غير الوزن، وهو: "حركة الأصوات الدّاخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التّفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه. تقول (عين) وتقول مكانها (بئر) وأنت في أمن من عشرة الوزن، أما الإيقاع فهو التّلوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضاً يصدر عن الموضوع، في حين يُفرض الوزن على الموضوع، هذا من الدّاخل وهذا من الخارج"<sup>(2)</sup>.

والإيقاعُ، كما يرى نعمان القاضي "عزفٌ شخصيٌّ، أي إنّه من قبيل الإبداع، وبقدّر ما

(1) مجدي وهبة، كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص71.

(2) عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 376.

يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وابتكاره وأصالتها<sup>(1)</sup>.

نلاحظ من خلال التعريفات السابقة أنَّ للوزن دوراً في الإيقاع، فهو "ترجمة للثقل أو الخفة، للارتفاع أو الانخفاض، والوزن من أهم الخصائص التي تميز الشعر من النثر.<sup>(2)</sup> وهو في مفهومه الفني مبدأ وجداني يقوم في النفس ويصدر عنها، وبهذا القول تتضح العلاقة المتداخلة بين الإيقاع والوزن، فما الوزن إلا مكوّن من مكوّنات الإيقاع. وعليه نجد أنَّ الإيقاع يستوعب الوزن، لكنّ الوزن لا يستوعب الإيقاع كلّ؛ بمعنى أنَّ الأخير أكبر بالضرورة من الأول. وخير مثال على ذلك "قصيدة النثر" التي شاع ذكرها في العصر الحديث، والتي لا تقتيد بحدود الوزن والقافية، فيرى الدكتور كمال أبو ديب أنَّ "قصيدة النثر لا إيقاع لها سوى الإيقاع النَّابع من النَّبر والتركيب الصوتي للغة النصّ والأبعاد الدلالية للنظم، أي من المكونات ذاتها التي تمنح النثر بكلّ أشكاله وتشكيلاته إيقاعاً ما، ولا تولّد وحدها إيقاعاً شعرياً بالتّحديد العربي للإيقاع الذي يقوم على التكرار المنتظم لمكونات معينة وفي تشكيلات وزنية محدّدة، فقصيدة النثر بهذا المعنى لا وزن لها، لكنّ لكلّ نصّ منها إيقاعاً"<sup>(3)</sup>.

كما أننا نجد إلماحات لمفهوم الإيقاع في فكر علمائنا العرب، فنجد نفراً غير قليل منهم يشيرُ أو يلمحُ إلى هذا المفهوم، ولعلنا في خضم ما جاء به ابن سينا بوصفه عالماً موسيقياً وشاعراً له صولته وجولته في دنيا الشعر وموسيقاه، نقف عند إحدى مقولاته التي حاول فيها أن يستقصي معنى الإيقاع ويبرز أهميته بوصفه عنصراً مصاحباً للشعر قولاً وصنعةً، فيقول ابن سينا: "والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكي بأشياء ثلاثة، بالحن الذي يُننِّعُ به، فإنّ الحنّ يؤثّر في النفس تأثيراً لا يُرتابُ به، ولكلّ غرضٍ لحنٌ يليقُ به على وفقِ جزالته، أو لينه أو توسطه... فإنّ من الأوزان ما يطيشُ ومنها ما يُوقّر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام

(1) نعمان القاضي، شعر النّعيّة والتّراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977، ص 35.

(2) عبد الرحمن الوجّي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص50.

(3) كمال أبو ديب، قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 17، يناير 1999، ص

المخيّل<sup>(1)</sup>.

ولأن الشعر بناءً فنيّ جمالي قبل أي شيء، فإنّه لا يمكن أن يُنظر إليه من منطلق العقل والمنطق، بل يجب أن يفلت له الحبلُ على غارب اللذة وتحقيق المتعة السمعية تحقيقاً يرفعُ قوائم النص إلى درجة تبوّئه مكاناً سامياً في العقل والذوق معاً، وكما يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (392هـ): "والشعر لا يحبُّ إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّ في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة"<sup>(2)</sup>، إذن لا ينظر للشعر بالعقول، بل بالقلوب، وبعد الإيقاع أحد مسببات استساغة الشعر وقبوله. وبالعودة إلى الإيقاع الشعري في شعر المدرسة الأوسية نستطيع أن نميز نوعين اثنين للإيقاع الشعري، فثمة إيقاعٌ داخليّ تستدعيه ضوابطٌ نظاميةٌ تشكلها أنماطُ البناء النحوي البلاغي الدلالي، وإيقاعٌ خارجيٌّ تصنعه موسيقى القول الشعري الذي تحدّده بالبحر ووزنه وتفعيلاته. يقول جميل بن معمر<sup>(3)</sup>:

وَرُبَّ حِبَالٍ كُنْتُ أَحْكَمْتُ عَقْدَهَا	أُتِيحَ لَهَا وَاشٍ رَفِيقٌ فَحَلَّهَا
فَعُدْنَا كَأَنَّا لَمْ يَكُنْ بَيْنَنَا هَوًى	وَصَارَ الَّذِي حَلَّ الْحِبَالِ هَوًى لَهَا
وَقَالُوا: نَرَاهَا يَا جَمِيلُ تَبَدَّلَتْ	وَغَيَّرَهَا الْوَاشِي، فَقُلْتُ: لَعَلَّهَا

(1) زكريا يوسف، موسيقى ابن سينا، مطبعة التقيض، بغداد، ط2، 1952م. ص8. إن هذا المفهوم ضاربٌ في قدمه من خلال إشارات أرسطو إلى الشعر على أنه محاكاةٌ تعتمدُ على وسائل ثلاث: هي اللغة والوزن والإيقاع، مما حرى باليونانيين أن يخصصوا لكل فن من الفنون نوعاً خاصاً من الوزن والإيقاع، فوزن الرقص وإيقاعه يختلف عن إيقاع الشعر الملحمي، وكذلك وزن الشعر الكوميدي وإيقاعه يختلف عن الكوميدي، فخصص اليونان لكل غرض شعري وزناً وإيقاعاً مستقلّين يميزانه من غيره ينظر: عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002م، ص229.

(2) علي بن عزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ص100.

(3) ديوان جميل بثينة، ص137.

إننا إذا ما وقفنا على الإيقاع الخارجي للأبيات، لاحظنا أنها على البحر الطويل، وهو أكثر البحور رواجاً على ألسنة الشعراء، وقد أخذ الصدارة من حيث الاستعمال والشيوع، " فليس في بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"<sup>(1)</sup>، وإذا ما تتبعنا النغمة الحزينة الطاغية على الأبيات، لاحظنا المدى الشعوري الذي يبسط عليه جميلُ عواطفه، وكأنَّ الشاعر يتنفسُ بصعوبة على تراسل التفعيلات الطويلة، فهو يبسطُ حزنه على قدر استطاعته، وتتحقق الشعرية من خلال افتراض التفعيلات الطويلة بهدف إجلاء الحزن إلى أبعد مستوى، ولا سيما أن القصيدة في مقام فراق، فجميلُ يفارق بثثة بعد أن كانت روابط الحب موصولة بينهما، وهذا الفراق كان لسبب، والسبب مذكورٌ في الوشاة ومكرهم لهذا الوصال حتى تقطعت أسبابه، فجاء البحرُ الطويلُ حاضناً لتلك الخيبات الشعورية التي بثَّها جميل في أبياته، كما أنَّ الشاعر اختار البحر الطويل لنسج قصيدته لأنَّه يحقق غاية المجادلة والشرح والإيضاح، ف"البحر الطويل هو الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدلية الجليلة الشأن، فهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال المواقف : المفاخرة، المهاجاة، والمناظرة التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة"<sup>(2)</sup>. فالشاعر يريد أن يسوِّغ أسباب حبه واشتياقه، ويقيم موازنةً بين ثنائية الماضي الجميل والحاضر القبيح، ثم يفتح الأفق أمام المتلقي للشعور بالأمل في عودة الزمن إلى سابق عهده.

وإذا ما وقفنا عند القافية في الأبيات السابقة لتبيان دورها الشعري في إبراز العواطف المتنازعة في نفس جميل، وجدنا أن الأبيات قد انتهت إلى القافية المطلقة المشفوعة بحرفٍ لين، وقد سمحت القافية المطلقة للمعاني بأن تتمدد على أفق المسرى الشعوري؛ إذ لم يرد الشاعر أن يقيّد المعنى، بل اختار البحر الذي يعينه على الشرح والاستطالة، فسمحت له قافيته بذلك، وأوسعت له مكاناً غير ضيقٍ ليبوح بما يريد، لأن " الفتحة بأنواعها تعد من أصوات اللين

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981م، ص59.

(2) المرجع السابق، ص191-192.

المتسعة... فهي قسمٌ مستقلٌ له ظواهره الخاصة<sup>(1)</sup>.

أما من جهة حرف الروي، فقد اختار الشاعر حرف الهاء على رفته ليعبث النغمة الموصولة بالحرقة، وقد ساعد حرف الألف اللينة على امتداد هذه الحرقة في القصيدة، وصولاً إلى المتلقي، وذلك لأنَّ الامتداد الصوتي البطيء يسترعي انتباه السامع ويستمهله حتى يتشبع بما يسمع؛ لأنَّ "العنصر الأساسي الذي يميز الصوت عن الآخر هو قوة إسماعه التي تختلف اختلافاً جوهرياً تبعاً لدرجته وسرعته"<sup>(2)</sup>.

وإذا ما وقفنا عند الإيقاع الداخلي في الأبيات السابقة، فإن أكثر ما يثير الانتباه هو ظاهرة التكرار التي لجأ إليها جميل، وقد عملت على ترسيخ المعاني وإيصالها للمتلقي على أكمل وجه، فالتكرار "من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري"<sup>(3)</sup>.

كما أنَّ التكرار قد نال من نص جميل على النحو الذي أسهم في رسم صورة متكاملة ملامحها الحزن الذي اعتمل في نفس جميل جراء فراقه ببثينة، فتكرار مفردتي (الهوى - الحبال) له أبعادٌ دلاليةٌ كثيرة، فقد أراد بتكراره هذا أن يضغط على المفردة بعينها ليحصل على زخم شعوري صاعد، فهو يريد ترسيخ الهوى، من خلال ربط حبال الوصال، وتكرار مفردة (الحبال) له شأن في توطيد علاقته ببثينة، والإشارة إلى أن هواها باقٍ ويكرره الزمان، وأن تلك الحبال المشدودة لم تكن لتتقطع لولا فعل (الغواة)، وفي هذا تكثيفٌ إيقاعي-دلالي رحبٌ، فشعرية الإيقاع تقوم هنا على الإيحاء والتخييل، وصناعة الصوت تقوم على أنقاض المشاهد الصورية المتتابعة في النص، واندماج الصوت الإيقاعي والصورة البصرية التي كونتها المفردات عمل على توسيع دائرة الشعور وأخذها إلى نواحٍ شاعرية مجردة من خلال تحقيق الإيقاع وظيفته الشعرية من خلال

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ط4، 1971م، ص41.

(2) عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ط2، 1968م، ص 137.

(3) محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، مجلة الخليج العربي، المجلد 46، العدد (1-2) 2018م، ص122.

التكرار، " فشعرية التكرار وقيمتها الإيقاعية والدلالية تكمنان في أنَّ مبدع النص/الشاعر يحاول الاتكاء على تقنية التكرار لكي يكشف لنا عن الأمور والأشياء التي يُعنى بها أكثر من غيره، لأنها تشكل مرآة صادقة تعكس ما يخالغ الشاعر ويعتري وجدانه<sup>(1)</sup>.

ومن دلائل شعرية الإيقاع أنَّ يشف عن رؤيا شاملة تكتنه المعاني التي يريدتها الشاعر، وهي تتبع من جرسٍ موسيقيٍّ خاصٍّ يناسب المعنى فيكونان رنةً مألوفة، يقول كعب بن زهير في قصيدته المشهورة (البردة)<sup>(2)</sup>:

بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولٌ      مُتَيِّمٌ إِنْهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ

نلاحظ أنَّه افتتحها بالتصريع، ويُقصَدُ بالتصريع اتفاقُ العروض والضرب في الوزن والروي، دون زيادة أو نقص، ويكون عادةً في مطالع القصائد، أو حين ينتقل الشاعر في القصيدة الواحدة من غرض لآخر.

ويكشف لنا التصريع عن أبعاد شعرية كامنة في نفس الشاعر، فهو يؤدي عملية نفسية قوامها أن يوازن بين الثنائيات الشعرية المتضادة : الفرح- الحزن، الحب- الكره، الموت- الحياة، فالشاعر يريد من هذا التوازن أن يصل إلى حال نفسية مستقرة، فهي طريقة نفسية تقوم على تمثل قناع إيقاعي يُراد به أن يؤدي إلى استقرار نفسي، من خلال البناء الفني، القائم على التصريع.

وتنشأ شعرية التصريع من تلك الصراعات النفسية التي يلجأ إليها كعبٌ لينبّه على حالٍ نفسية تعاني الصراع، صراع الماضي والحاضر، والمراد أن يجعلهما متوازنين لا يرجح أحدهما على الآخر، لأن رجحان أحدهما يؤدي إلى اضطراب نفسي منبعه الحنين إلى الماضي الذي لن

---

(1) صميم إلياس كريم، التكرار اللفظي وأنواعه ودلالاته قديماً وحديثاً (رسالة دكتوراه)، جامعة بغداد، كلية التربية، ابن رشد 1988م، ص: 138.

(2) ديوان كعب بن زهير، ص: 60

يعود ( حال كعب في الجاهلية)، فقد عمد كعب إلى التنبيه على هذه الحال النفسية المتعبة التي تحاول تحقيق التوازن النفسي من خلال اللجوء إلى التصريح، وقد أشار قدامة بن جعفر إلى أن التصريح من مظاهر قوة الشاعر وحسن صنّعته بقوله: " إِنَّ الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرّعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"<sup>(1)</sup>.

ونخلص ممّا تقدم إلى أنّ القدرة الفنية على إنشاء مستويات شعرية متعددة تعود إلى موهبة الباث وقدرته على تكثيف اللحظة الواقعية وتحويلها إلى وقفةٍ شعريةٍ شديدة الوقع.

وقد استطاعت الشعرية النفاذ إلى لب البناء الفني في قصائد المدرسة الأوسية، عبر تقنيات وظواهر أسلوبية عديدة، عملت على تشكيل الملامح الشعرية للنص الشعري الأوسي.

وقد حاولنا في هذا الفصل أن نستجلي تلك الظواهر والأساليب، فقد توقفنا عند اللغة الشعرية وقدرتها على الإيحاء والتكثيف الشعري، كما بحثنا في الأساليب الأخرى التي أسهمت في تشكيل الأطر الفنية الشعرية لهذه المدرسة، كالصورة الفنية متمثلة في الرمز والمثل والإيحاء والتكثيف، وأساليب التقديم والتأخير والانزياح والحذف وغيرها ممّا يعدّ عاملاً وظيفياً مشاركاً في الارتقاء بالمستوى الشعري لشعراء هذه المدرسة.

وقد اخترنا نماذج شعرية لشعراء هذه المدرسة لاستجلاء التقنيات الشعرية التي مازت هذه المدرسة من غيرها، فتحدّثنا عن الانزياح على أنواعه المختلفة، والذي يتكون من مجالات تعبيرية تأخذ في اتساعها حتى تبلغ ذروة التعبير الفني، فتوسّع الدلالة على مقدار حاجة المعنى تزيد من شعرية التعبير، وتكسر نمطية البناء اللغوي، وتأخذ الذائقة إلى مرمى حسيّ مختلف، ولا سيما حين يستدعي الفصل دراسة تقنياتٍ أخرى كالمفارقة والحذف والتقديم والتأخير، فضلاً عن الالتفات، وكل مما سبق يعمل على توطيد العلاقة بين التركيب الدال والمدلول، من خلال القفز

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86.

فوق مستوى التعبير العام، والخلاص إلى التعبير الخاص، فضلاً عن دراسة شعرية الإيقاع من خلال اقتران الصوتي بالحسي، واندماج السمعي بالشعوري، وقدرة كل مما سبق على هيكلة التعبير على تركيبٍ يسمح للشعور أن ينفذ على نطاقٍ واسعٍ إلى الدلالة، فتمتاز من خلاله شعرية التعبير الفني، مما يمنح القصيدة الأوسية القدرة على التعبير عن أغراضها الدلالية الفنية على نطاق إنساني أوسع وأشمل.

لكنَّ القصيدة العربية بعامةٍ، والقصيدة الأوسية بخاصةٍ، قد بُنيت على تجاوز الخطابين الشعري والسردى، فما ركائز الخطاب السردى في قصائد هذه المدرسة؟!



## الفصل الثالث

### (السردية في شعر المدرسة الأوسية)

يُبنى النص الشعري القديم بناءً غنائياً تمتزج فيه عناصر الشعرية بالسردية، وعناصر الغنائية بالدرامية، فلا يمكن أن نجد نصاً شعرياً خالصاً، أو نصاً غنائياً خالصاً، فنتتوازى الغنائية والدرامية، ولا بد لعناصر السرد من أن تمتزج بالعناصر الشعرية، ونهدف في هذا الفصل إلى دراسة البنية السردية في بناء شعري قوامه الإيقاع والتشبيه والتمثيل، وسنبحث في البنية السردية في الخطاب الشعري لدى شعراء المدرسة الأوسية من خلال عناصر السرد والحكي، وسنعتمد في هذا الفصل على قصائد كاملة سنأخذها عينات للدراسة؛ لأنَّ طبيعة البحث في ركائز السرد تقتضي دراسة عناصر السرد في سياقها، ويثير هذا الفصل جملة أسئلة منها: ما الأدوات التي تستعيرها القصيدة من السرد لكي تحقق سرديتها؟ وكيف يمتزج الجانب السردى بالشعرية ويظل للنص الشعري طابع الشعرية؟

ولتحقيق هذه الغاية ستنتم دراسة التوازي بين الشعري والسردى في قصائد المدرسة الأوسية من جهة، وركائز السرد، وأهمها: البعد الدرامي، ووجهة النظر، والإيقاع الدرامي من جهة أخرى.

## **1- توازي السردى والشعري في شعر المدرسة الأوسية:**

تتأسس القصيدة الأوسية على توازي السردى والشعري شأنها شأن القصيدة بعامة، فتتحكم السردية في أي خطاب أدبي - كما سبق - وقد رافق السرد القصيدة الغنائية ذات البعد الدرامي منذ العصر الجاهلي، ورُبَّ كلام نثري أقرب إلى الشعر، ورُبَّ شعر أقرب إلى السرد<sup>(1)</sup>. فلا وجود لسرد خالص، أو شعر خالص؛ إذ يتجاوز السرد والوصف والحوار في الأثر الأدبي الواحد.

ويمكن القول: لا يوجد نوع أدبي خالص الوفاء لهويته، وكذلك الجنس الأدبي، وقضية

---

(1) تحدّث أرسطو قديماً عن الأناشيد البطولية والهجائية بوصفها جنساً سردياً تحول إلى الإيحائي. ينظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص38.

العبور من جنس إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى آخر قضية معهودة<sup>(1)</sup>، ولا حاجة إلى الكلام عليها، لكن القصيدة تمثل عبوراً يعني توازياً بين الخصوصية الشعرية والخصوصية السردية.

وكل نص شعري حكاية في مستوى ما، فيأخذ الكلام الشعري سياقاً سردياً ما، ولا يستطيع أن يتخلى عن سرديته، ويرى الدكتور محمد مفتاح أن كل نص شعري حكاية؛ أي رسالة تحكي صيرورة ذات، ورأى أن لعوامل غريماس دوراً مهماً في تشكيل بنية النص الشعري<sup>(2)</sup>.

ويرى "يان مانفريد" أن السرد موجود في كل مكان حولنا؛ لأن بناء التمثلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلاً ومعنى للواقع الذي ندرسه. السرد بعبارة أخرى طريقة أساسية للتفكير، أو أداة للمعرفة<sup>(3)</sup>؛ وهذا يعني أن السردية قارة في الخطاب الشعري والخطاب النثري، وفي الأثر الأدبي والأثر غير الأدبي، ففي كل قصيدة شيء من السرد، ولا بد أن تشتمل القصيدة على محكي ما، وعلى أحداث متسلسلة تعاقبية، ويؤكد هذا الكلام الدكتور كمال أبو ديب حين قرّر أن مسألة السرد في الشعر أمر حقيقي، ورأى أن القصيدة الجاهلية تحمل زمنين: زمن الفعل وزمن السرد الذي يوازي زمن المتن الحكائي لقيام زمن السرد مقام المبنى الحكائي<sup>(4)</sup>.

ولتطبيق ما سبق سنورد قصيدة للشاعر الأوسي جميل بثينة، إذ يقول<sup>(5)</sup>:

أَلَا لَيْتَ رِيْعَانَ الشَّبَابِ جَدِيدُ      وَدَهْرًا تَوَلَّى يَا بُثَيْنَ يَعُودُ<sup>(6)</sup>

---

(1) للتوسع في فكرة عبور الأنواع والجنسين الشعر والنثر ينظر: النص العابر، دراسات في الأدب القديم، سمر الديوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، ص 149.

(3) يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ص 7.

(4) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 606.

(5) ديوان جميل بثينة، دار صادر، ص 38-41. وينظر ديوان جميل بثينة تحقيق حسين نصار، ص 61-68.

(6) وهذه رواية الشطر الأول في الأغاني وابن عساكر، أما في الأمالي فقد وردت: ألا ليت أيام الصفاء جديد...

فَنَبْقَى كَمَا كُنَّا نَكُونُ، وَأَنْتُمْ

وَمَا أَنْسَ مِ الْأَشْيَاءِ لَا أَنْسَ قَوْلَهَا

وَلَا قَوْلَهَا: لَوْلَا الْعُيُونُ الَّتِي تَرَى

خَلِيلِي مَا أَخْفَى مِنَ الْوَجْدِ ظَاهِرٌ

أَلَا قَدْ أَرَى وَاللَّهِ أَنْ رَبَّ عُبْرَةٍ

إِذَا قُلْتُ: مَا بِي يَا بُثَيْنَةَ قَاتِلِي

وَأِنْ قُلْتُ رُدِّي بَعْضَ عَقْلِي أَعِشْ بِهِ

فَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بِمَا جِئْتُ طَالِباً

جَزَتْكَ الْجَوَازِي يَا بُثَيْنَ سَلَامَةً

وَقُلْتُ لَهَا: بَيْنِي وَبَيْنَكَ فَأَعْلَمِي

وَقَدْ كَانَ حُبِّيكُمْ طَرِيفاً وَتَالِداً

وَأَنَّ عَرُوضَ الْوَصْلِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا

وَأَفْنَيْتُ عُمْرِي بِإِنْتِظَارِي وَعَدَهَا

قَرِيبٌ وَإِذَا مَا تَبَذَّلِينَ زَهِيدٌ

وَقَدْ قُرْبَتْ نِضْوِي: أَمِصْرَ تُرِيدُ؟<sup>(1)</sup>

لَزَرْتُكَ فَأَعْذِرْنِي فَدَتَكَ جُدُودٌ

وَدَمَعِي بِمَا أَخْفَى الْعَدَاةَ شَهِيدٌ

إِذَا الدَّارُ شَطَطَتْ بَيْنَنَا سَتَرِيدٌ

مِنَ الْحُبِّ قَالَتْ: ثَابِتٌ وَيَزِيدٌ

تَوَلَّيْتُ وَقَالَتْ: ذَاكَ مِنْكَ بَعِيدٌ

وَلَا حُبُّهَا فِيمَا يَبِيدُ يَبِيدُ

إِذَا مَا خَلِيلٌ بَانَ وَهُوَ حَمِيدٌ

مِنَ اللَّهِ مِثَاقٌ لَهُ وَعُهُودٌ

وَمَا الْحُبُّ إِلَّا طَارِفٌ وَتَلِيدٌ

وَأِنْ سَهَّلْتَهُ بِالْمُنَى لَصَعُودُ<sup>(2)</sup>

وَأَبْلَيْتُ فِيهَا الدَّهْرَ وَهُوَ جَدِيدٌ

(1) النضو: الناقة الهزيلة.

(2) العروض: الطريق في عرض الجبل في مضيق، وروي البيت في الأمالي بـ(لكؤود) في موضع (الصعود)، وهما بمعنى واحد؛ أي يصعب السير فيه والوصول إلى غايته.

يَذُوفُ لَهُمْ سُمًّا طَمَاطِمُ سُودُ <sup>(1)</sup>	فَلَيْتَ وُشَاةَ النَّاسِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
تُضَاعَفُ أَكْبَالُ لَهُمْ وَقُيُودُ	وَلَيْتَهُمْ فِي كُلِّ مُمَسًى وَشَارِقِ
إِذَا جِئْتُ، إِيَّاهُنَّ كُنْتُ أُرِيدُ	وَيَحْسَبُ نِسْوَانٌ مِنَ الْجَهْلِ أَنَّي
وَفِي الصَّدْرِ بَوْنٌ بَيْنَهُنَّ بَعِيدُ	فَأَقْسِمُ طَرْفِي بَيْنَهُنَّ فَيَسْتَوِي
بِوَادِي الْقُرَى، إِنِّي إِذَنْ لَسَعِيدُ	أَلَا لَيْتَ شِعْرِي، هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً
لَهَا بِالثَّنَايَا الْقَاوِيَاتِ وَئِيدُ	وَهَلْ أَهْبِطُنْ أَرْضاً تَظِلُّ رِيَا حُهَا
وَمَا رَثَّ مِنْ حَبْلِ الصَّفَاءِ جَدِيدُ	وَهَلْ أَلْقَيْنَ سَعْدِي مِنَ الدَّهْرِ مَرَّةً
وَقَدْ تُدْرِكُ الْحَاجَاتُ وَهِيَ بَعِيدُ	وَقَدْ تَلْتَقِي الْأَشْتَاتُ بَعْدَ تَفَرُّقِ
بِخَرَقٍ، تُبَارِيهَا سَوَاهِمُ قُودُ <sup>(2)</sup>	وَهَلْ أَزْجُرُنْ حَرْفًا عَلَاةً شِمْلَةً
إِذَا جَاَزَ هُلَاكُ الطَّرِيقِ رُقُودُ <sup>(3)</sup>	عَلَى ظَهْرِ مَرْهُوبٍ كَأَنَّ نَشُوزَهُ

(1) يذوف: يخلط، وفي الأمالي: يدوف، وهي بمعناها، والطماطم: جمع طمطم، بكسر الطاءين، وهو المولى الذي لا يبين لسانه عند التكلم بالعربية.

(2) الحرف الناقة الضامرة، العلاة: الناقة المشرفة، الشملة: الناقة السريعة، والخرق: الأرض الواسعة تتخرق فيها الرياح، السواهم: النوق الضوامر، القود: المذلة المنقادة، واحدها أقود وقوداء.

(3) مرهوب: الطريق يرهبُ السير فيه، نشوز: جمع نشز: وهو المكان المرتفع من الأرض، الهلاك: المنتجعون الذين ضلّوا الطريق، رقود: نيام، والمعنى: كأنَّ النشوز قومُ نيامٍ.

سَبَتْنِي بَعِينِي جُودِرٍ وَسَطَ رَبْرَبٍ،	وَصَدَرَ كَفَاثُورِ اللَّجِينِ، وَجِيدُ <sup>(1)</sup>
تَزَيْفُ كَمَا زَاغَتْ إِلَى سَلَفَاتِهَا	مُبَاهِيَّةٌ طَيِّ الْوِشَاحِ مَيُودُ <sup>(2)</sup>
إِذَا جَنَّتْهَا يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ زَائِرًا	تَعَرَّضَ مَنَقُوصُ الْيَدَيْنِ صَدُودُ <sup>(3)</sup>
يَصُدُّ وَيُغْضِي عَنْ هَوَايَ وَيَجْتَنِي	ذَنُوبًا عَلَيْهَا إِنَّهُ لَعَنُودُ
فَأَصْرِمُهَا خَوْفًا كَأَنِّي مُجَانِبٌ	وَيَغْفُلُ عَنَّا مَرَّةً فَنَعُودُ
وَمَنْ يُعْطَى فِي الدُّنْيَا قَرِينًا كَمَثَلِهَا	فَذَلِكَ فِي عَيْشِ الْحَيَاةِ رَشِيدُ
يَمُوتُ الْهَوَى مَنِّي إِذَا مَا لَقِيَتْهَا	وَيَحْيَا إِذَا فَارَقَتْهَا فَيَعُودُ
يَقُولُونَ جَاهِدْ يَا جَمِيلُ بَغْزَوَةَ	وَأَيَّ جِهَادٍ غَيْرَهُنَّ أُرِيدُ
لِكُلِّ حَدِيثٍ بَيْنَهُنَّ بَشَاشَةٌ	وَكُلُّ قَتِيلٍ عِنْدَهُنَّ شَهِيدُ
وَأَحْسَنُ أَيَّامِي وَأَبْهَجُ عَيْشَتِي	إِذَا هِجَ بِي يَوْمًا وَهَنَّ قُعُودُ
تَذَكَّرْتُ لَيْلَى فَالْفُؤَادُ عَمِيدُ	وَشَطَّطَتْ نَوَاهَا فَالْمَزَارُ بَعِيدُ <sup>(4)</sup>

(1) الجُودِر: ولد البقرة الوحشية، الفاثور: الطست، وهو إناء كبيرٌ مستدير، اللجين: الفضة. وروي عجز البيت: وصدر كفاثور الرخام. فالعطف في حال الرفع يكون على معنى قوله: (سبتني بعيني جودِر)، أي: سبتني عيناها وجيدها وصدرها. ويحتمل أن يكون العطف على ضمير الفاعل في (سبتني).

(2) تزيف: تتبختر في مشيتها. والسلفات: جمع سلفة، وهي زوجة أخي الزوج. والميود: المتبختر.

(3) منقوص اليدين: قليل الخير بخيلاً بالمعروف. وروي منقوص اليدين: والمنفوض من أصابته رعدة الحمى، وهنا الرعدة من الغضب والغيرة.

(4) عمد الشوق: أوجعه وأتعبه وأضناه.

عَلِقْتُ الهوى منها وليداً فلم يزلْ	إلى اليوم يَمِي حُبُّها ويزيدُ
فَمَا ذُكِرَ الخَلانُ إِلَّا ذَكَرْتُهَا	وَلَا البُخلُ إِلَّا قُلْتُ سَوْفَ تَجُودُ
إِذَا فَكَّرْتُ قَالَتْ: قَدْ إدْرَكَتُ وَدَّهْ	وَمَا ضَرَّنِي بُخْلِي، فَكَيْفَ أَجُودُ
فَلَوْ تُكْشَفُ الأحشاءُ صُودِفَ تحتَهَا	لِبَثْنَةٍ حُبِّ طَارِفٍ وتليدُ
أَلَمْ تَعْلَمِي يَا أُمَّ ذِي الودعِ أَنَّنِي	أُضَاحِكُ ذِكْرَاكُم وَأَنْتِ صَلُودُ <sup>(1)</sup>
فَهَلْ أَلْقَيْنَ فَرْدًا بَثْنَةً لَيْلَةً	تَجُودُ لَنَا مِنْ وَدَّهَا وَنَجُودُ
وَمَنْ كَانَ فِي حُبِّي بَثْنَةً يَمْتَرِي	فَبِرْقَاءِ ذِي ضَالٍ عَلَيَّ شَهِيدُ <sup>(2)</sup>

لقد وقع اختيارنا على هذه القصيدة من شعر جميل؛ لأنها تحمل نسقاً محكيّاً، ويهيمن عليها السرد والوصف، واللغة النثرية القريبة من لغة الحديث العادي، فيقدّم جميل أفكاره في هيكل سردي حكائي، ويبدأ باللحظة الحاضرة، لحظة الرغبة في عودة أيام الشباب:

أَلَا لَيْتَ رِيْعَانَ الشَّبابِ جَدِيدُ	وَدَهْرًا تَوَلَّى يَا بَثْنِينَ يَعُودُ
فَنَبْقَى كَمَا كُنَّا نَكُونُ وَأَنْتُمْ	قَرِيبٌ وَإِذَا مَا تَبْذُلِينَ زَهِيدُ

(1) الودع: وتفتح الدال: خَرَزَ بِيضَ جُوفٍ، تخرج من البحر، في بطونها شَقٌّ كشَقَّ النَّوَاةِ، تعلّق في عنق الولد بدفع العين، والصلود: البخيلة.

(2) يمتري: يشك. برقاء ذِي ضَالٍ: هضبة، وهو موضع كان جميل وبثينة يجتمعان فيه، وقال أبو الفرج: "إنَّ رَهْطَ بَثْنَةٍ قالوا: إنما يتبع جميل أُمَّةً لَنَا، فواعد جميل وبثينة حين لقيها ببرقاء ذِي ضَالٍ، فتحدثا ليلاً طويلاً حتى أسحرا، ثم قال لها: هل لك أن ترقدي؟ قالت: ما شئت، وأنا خائفة أن نكون قد أصبحنا. فوسّدها جانبه ثم اضطجعا ونامتا، فانسلَّ واستوى على راحلته فذهب، وأصبحت في مضجعها، فلم يرع الحيُّ إلا بها راقدة عند مناخ راحلة جميل، فقال جميل في ذلك هذا البيت.

فيشعر المتلقي أنّه أمام حالة حكائية، يسرد الشاعر من خلالها الأحداث التي مرّت به و يعبر عن المشاعر والأحاسيس التي تختلج بداخله، فمنذ البيت الأول تمنّى الشاعر عودة الزمن الماضي؛ زمن السعادة حين كانت بثينة قريبة منه، وهو زمان يدخل في علاقة تضاد مع الزمن الحاضر؛ زمن الفرقة والألم، لقد كان يراها من بعيد، فما تبذله زهيد، لكنه كان قانعاً به، وقد تسببت قوانين البادية وضوابطها الاجتماعية بابتعاد العاشقين، وهنا نسأل: لماذا صرّح جميل باسم بثينة في شعره، وهو يعلم أنّه سيحرم منها في حال حديثه عن حبّها في شعره<sup>(1)</sup>.

ويسرد حديثاً عن رغبته في وصالها، والعوائق التي تمنعه من ذلك، فهناك سلطة المجتمع، والوشاة الذين يصفهم بالتجرد من المشاعر والقيام بالدور السلبي، وتبدو بثينة راغبة متمنّعة، لذا يريد جهاداً مختلفاً عن الجهاد المعروف، فهو جهاد في سبيل الوصول إلى بثينة، وتغدو دموع عينيه شهيداً على العشق، والشهيد من الشهادة، وكأنّه يريد أن يقيم الدليل أمام الآخرين على شدة عشقه، ويبدو أنّ ما يهمّه حالة العشق نفسها، والألم الناجم عنه أكثر من الحالة العشقية نفسها<sup>(2)</sup>. ونراه يقصّ ما حدث له في إطار علاقته ببثينة وسلطة المجتمع بطريقة تختلف عن النثر العادي، وتختلف عن الشعر الذي تتقد فيه الشعرية، وهو يشتمل على بعض أركان القصص. ففي القصيدة حبكة ليست نامية. يقول:

مِنَ الْحُبِّ قَالَتْ: ثَابِتٌ وَيَزِيدُ

إِذَا قُلْتُ: مَا بِي يَا بُثَيْنَةَ قَاتِلِي

تَوَلَّيْتُ وَقَالَتْ: ذَاكَ مِنْكَ بَعِيدُ

وَإِنْ قُلْتُ رُدِّي بَعْضَ عَقْلِي أَعْشَ بِهِ

وَلَا حُبُّهَا فِيمَا يَبِيدُ يَبِيدُ

فَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بِمَا جِئْتُ طَالِباً

وترتبط القصيدة بوصفها شعراً بوزن، وقافية، ويظلّ النظم علامتها الأساسية، وتتسم بنيتها

(1) سمر الديوب، المرايا المتوازية، دراسات في الأدب العربي القديم، ص200.

(2) للتوسع في هذه الفكرة، ينظر: المرايا المتوازية، دراسات في الأدب العربي القديم، سمر الديوب، ص247-278.



بالتكرار والزخم الإيقاعي، فثمة تكرارٌ في الروي، وثمة تفعيلات متكررة، وثمة شطران متساويان. فهي تمثل وحدة بنائية مستقلة فيها رجوع إلى الوزن.

وأما السرد، فيقوم الشاعر من خلاله بتقديم الحدث تقديماً مفصلاً، ويكون هدفه قصّ حدثٍ أو سلسلة وقائع حقيقية، أو متخيلة بعيدة عن الأدبية، أو يكون هدفه إعادة بناء الأحداث التي انقضت.

وإذا "كان الشعر مبنياً على المشاعر والعاطفة فإن النثر يبنى على التعاقب والسببية؛ إذ يجب أن تتربط الأحداث على وفق منطق خاص، فنتولد أحداثاً من أحداث، وتنشأ علاقات منطقية تفسّر هذه التحولات"<sup>(1)</sup>.

إنّ لغةً جميل لغةً عاطفية، يبتعد الدالّ فيها عن المدلول، وبنيته بنية رجوع، أمّا بنية السرد فبنية استرسال؛ إذ يُحكم السرد بالتعاقب والتتابع ومبدأ السببية. ونجد أنّ السرد في القصيدة سرديّ تكراري، فقد بدأ بالذكرى، والحديث عن بعد بثينة المجازي، لا الجغرافي، والرغبة في الوصال، والخوف من سلطة المجتمع، فنراه يوزّع نظراته بين النسوة خشية أن يعرف الوشاة أنه ينظر إليها، كما في قوله:

وَيَحْسَبُ نِسْوَانٌ مِنَ الْجَهْلِ أَنَّنِي      إِذَا جِئْتُ إِيَّاهُنَّ كُنْتُ أُرِيدُ

فَأَقْسِمُ طَرْفِي بَيْنَهُنَّ فَيَسْتَوِي      وَفِي الصَّدْرِ بَوْنٌ بَيْنَهُنَّ بَعِيدُ

ونراه حريصاً على إثبات عشقه للأخريات في حديثه عن حزنه، ورغبته في الجهاد في سبيلها، كما في قوله:

---

(1) سمر الديوب، الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، العدد 51، ص47.

يَقُولُونَ جَاهِدْ يَا جَمِيلُ بَعَزْوَةً      وَأَيَّ جِهَادٍ غَيْرَهُنَّ أُرِيدُ  
لِكُلِّ حَدِيثٍ بَيْنَهُنَّ بِشَاشَةٌ      وَكُلِّ قَتِيلٍ عِنْدَهُنَّ شَهِيدُ

والملاحظ في هذه القصيدة أَنَّ الشاعر تحدَّثَ عن زمنٍ ماضٍ، هو أيام الصفاء التي تمنَّى أن تكون جديدة، وهي لحظة شعرية، وحدثت دورة زمنية كاملة بدأت في الحاضر، وانتهت في الحاضر أيضاً، قدمها بسرد تكراري قوامه الإعادة، فكانت الحبكة غير نامية، فثمة حدثٌ تطور، لكنَّه كان يقطع تتابعه بجملة شعرية جديدة:

عَلِقْتُ الهوى منها وليداً فلم يزل      إلى اليوم ينمي حُبُّها ويزيدُ  
فَمَا ذَكَرَ الخَلَّانُ إِلَّا ذَكَرْتُهَا      وَلَا البُخْلُ إِلَّا قُلْتُ سَوْفَ تَجُودُ  
إِذَا فَكَّرْتَ قَالَتْ قَدْ إدْرَكَتْ وَدَّهْ      وَمَا ضَرَّنِي بُخْلِي فَكَيْفَ أَجُودُ

فتحدث مراوغة سردية حينما يوقف الشاعر حركة السرد، بالإتيان باللحظة الشعرية، كما نجد في التساؤل الذي أثاره (فكيف أجود؟)، إذ إنَّ من أخصَّ ما يميز لغة السرد من غيرها هو نقل الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً دون انحرافات تخلخل بنيتها، وبسبب رسوخ هذا النظام اعتبر من السمات الأساسية للآداب السردية، "وما يميِّز به هو ترتيب الوقائع في الزمان على نحو متوال تتعاقب فيه مكونات المادة السردية جزءاً إثر آخر، دونما ارتداد، أو التواء، أو انقطاع في الزمان"<sup>(1)</sup>، فعمد المبدع إلى كسر رتابة السرد في قصيدته ومزجها بجمال شعرية ليتوازى النصان السردى والشعري في القصيدة.

وقد قدَّم جميل حدثاً بدأ بلحظة الذكرى وتمنَّى عودة الماضي، ومثَّل تحولاً من الهدوء إلى الثورة الداخلية في عواطفه، فارتبطت نهاية القصيدة ارتباطاً نتيجةً وسببٍ ببدايتها.

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1/ ص16.

ويسير النص متابعاً حركته السردية، والبنية الخطيّة للزمان، فيستمر في الزمن الحاضر، وقد بنى مقدّمته على رؤية واقعية، فذكر أيامه الماضية معها، وعدم تجاوبها معه، فأحدث تفاعلاً بين العناصر الشعرية والعناصر السردية، واستطاعت القصيدة أن تبني حضورها على عناصر سردية قصصية، فأحاط الشعر السرد إحاطة محكومة بالوزن داخل كل شطر. وقد حمت هذه الإحاطة الكلام من الغرق في النثرية، وظل يسير في دائرة الشعر؛ إذ يذكر الإيقاع الرشيق بالنظم، ويظهر بصوت تكراري يحقق إيقاعاً منتشراً على كامل القصيدة، ويحكم عليها بأنّها نظم، لا نثر.

وقد وردت صيغ تناسب بين الشعر والنثر منها تكرار اسم بئينة، وبعد التكرار بؤرة الشاعر الانفعالية التي يركز الشعر إليها، فهو أداة فاعلة في السرد، إذ يتيح مساحات يتحدد السرد بها، وبه يتم البوح النفسي، والإبانة، والكشف. كما أنّه وسيلة لإعادة استحضار المعطيات المستقرة في ركن الذاكرة، فهو عملية إعادة خلق متتابعة الخطوات، ذات نسق عاطفي متباين، فتكرار اسم بئينة من شأنه أن يعزز وجودها الغيبي في اللحظة الحاضرة، فالتكرار سلوك قبل كونه عملية عقلية تخيلية، يقوم على اهتزازات وتردّدات صوتية ذات أبعاد دلالية، ويتعلّق بوصفه سلوكاً بحالة من الفردة والغربة التي لا يمكن أن تستبدل، وهو ليس استبدالاً للمكرر، إنما هو عكس صوري لما هو كائن حقيقةً في ذاته<sup>(1)</sup>.

وقد أدّى التكرار وظيفة غاية في الأهمية وهي استدعاء الآخر -بئينة- كونها عاملاً فاعلاً في عملية السرد من خلال تأثيرها الممتد في الحدث، ذلك التأثير المتشابك الذي يجعل جميلاً معلقاً على شفتي الحياة والموت معاً، فتارةً يشده إلى الحياة وتارةً يشده إلى الموت، وهنا يتصاعد البناء الدرامي حاملاً معه ذروة الحدث الفني، فجميل متعلق بحبل التأثير الدرامي لحب بئينة، وهو بؤرة السرد، وهو السبب في علو النمط السرد في القصيدة على حساب الشعري، وهنا

---

(1) جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، نيسان 2009 ص46.

يتجلى دور التكرار في إعادة تشكيل السبب للوصول إلى النتيجة ذاتها، فيكتف جميل من وجود  
بثينة في النص محاولاً تعزيز أثرها في قلبه عند المتلقي.

ونلاحظ أنَّ الشاعر يحارب النسيان من خلال التكرار؛ لأنَّ التكرار "عملية إنتاجية"  
تستهدف إنماء المكرّر وتكثيف المُعاد في الذاكرة، وقد استخدمه المعاصرون وسيلةً لتكريس الفهم  
وإتقان المهارات من خلال المِران<sup>(1)</sup>.

والملاحظ من هذا التكرار ظهور ثنائية ضدية في شخص بثينة؛ إذ إنَّ بثينة التي تسهم في  
إنهاء حياة الشاعر بصدّها وبعدها، هي في الوقت ذاته سبب حياته وعيشه، وهذه الثنائية الضدية  
هي عقدة البناء الحكائي في شعر جميل، وهي التي تمنح الحركة الدرامية في النص سمتها  
التصاعدية - التنازلية المتضادة، لذلك وجب على جميل أن يعزّز من حضور بثينة في النص  
من خلال التكرار، فأسهم هذا التعزيز في تقوية الاندماج بين عنصري الشعرية والسردية وتوفير  
البيئة الفنية الحاضنة لانفعال الشخصيتين الرئيسيتين، شخصية جميل المنفعلة، وشخصية بثينة  
الفاعلة، وتوالت سلسلة الأفعال في إطار درامي قوامه السرد وأُسّه الشعر.

كما تكررت صيغ النداء في القصيدة، وهي أمور تشد النص إلى السردية، ففي قوله  
(يقولون جاهد يا جميل بغزوةٍ) يستخدم الكثرة في معرض النص، فمن الذين يقولون؟ وكيف  
ظهروا فجأةً من دون قرائن سابقة تدل عليهم؟، ولم استخدموا النداء (يا جميل) ولم يعمدوا إلى  
القول فحسب من دون نداء؟

إنَّ الكثرة توحى للمتلقي بصحة القول، كما أنَّها في تدلُّ على الإجماع في الغالب،  
فاستحضر جميل مجموعةً من الشخصيات الفجائية المجهولة يدلُّ على أنَّه أحوَج ما يكونُ إلى

---

(1) أمين محمد أحمد الشنقيطي، تحفيظ القرآن الكريم بالتكرار عبر التقنية، ندوة القرآن الكريم والتقنيات المعاصرة، وزارة  
الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة، المملكة  
العربية السعودية، 2009، ص17.

الآخر في سبيل مشاركته آلاماً يحسّها ومواجع يكابدها ممّا يختلج في باطنه من آثار حب بثينة. وظهور الشخصيات واختفاؤها على هذا الوجه من السرعة دليلٌ تَقْلُقٍ واضطرابٍ يعترى البناء العاطفي، ولكنّ حضور هذه الشخصيات يقوي وشائج السرد في النص.

وإنّ إضمار المبدع السياق الذي ظهر فيه صوت اللائمين العاذلين (يقولون) دليل على قوة الخيال الشعري وصلابته أمام المتغيرات النبوية التي تعصف بالنص الشعري، ونقصد بالمتغيرات النبوية الأحداث التي يكون حصولها ضرورياً لتسيير النص في الاتجاه الذي يرمي إليه الشاعر، فالمبدع عمدَ إلى إظهار صوت جماعة العاذلين فجأةً لسببين، الأول: جذب انتباه المتلقي من خلال التساؤلات التي ستثيرها لفظة (يقولون) في نفسه، فمن هم؟ ولماذا كانوا جماعة ولا فرداً؟ وهل هم جماعة حقيقة أو أنّهم من نسج خيال المبدع؟ والثاني: فتح المجال أمام الأفكار الكامنة في داخله والتي يريد قولها وإخراجها للعلن، فلا سبيل أفضل من أن يُسأل عنها فيجيب بها.

وفي أسلوب النداء الحاصل في النص نجد أن الأمر يتربع على ناصية المعنى، وقد أراد المنادون أن يسير أمرهم على جميل بأن يجاهد بغزوةٍ لعلّه ينسى مصابه الذي ألم به جراء فقدته لبثينة، فهم يدعونه إلى ذلك، فالنداء "طلبُ الإقبال بحرفٍ نائبٍ منابٍ أدعو ملفوظٌ به أو مقدّر، والمراد بالإقبال : ما يشملُ الإقبال الحقيقي والمجازي، المقصود به الإجابة، كما في نحو : (يا الله)، والحاصل أن النداء هو طلب المنادى بأحد حروف النداء"<sup>(1)</sup>.

وإنّ التصريح بالنداء وعدم إضماره والاكتفاء بتصدير الأمر، هو دعوة واضحة لجميل المضنى كي يشفى من لواعج الشوق بانشغاله بالجهاد لا بالحب، وتلك الدعوة التي تضمنها النداء تضمنت معنى الأمر أيضاً إلى جانب الحض والتنبيه.

ويجمع هذا النص بين الجانبين الشعري والنثري؛ إذ يظهر الجانب النثري في سيطرة السرد

---

(1) عبد القادر محمد المعتصم دهمان، أساليب النداء في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، دار اللؤلؤة، المنصورة، مصر، ط1، 2020، ص20.

سيطرة شبه مطلقة على النص، بالأفعال التعاقبية التسلسلية السببية "فأفنيْتُ، وأبليتُ، وأقسمُ" وبالأفعال التكرارية "يبيدُ، يبيدُ" وبالأفعال التي تؤدي معنى واحداً: "ينمي، يزيدُ" والجمل المتعاقبة بحرف العطف الواو، وهي أمور تشدّ النص إلى دائرة السردية، يضاف إلى ذلك الاسترسال السردى طول السطر الشعري الذي يناظر السطر النثري العادي، واللغة البسيطة التي تقترب من اللغة المحكية.

لكن ثمة مراوغة سردية تقطع هذا الاسترسال، تتمثل في العبارات التي تحمل زحماً شعرياً من مثل قوله: (فَاعْلَمِي - سَهَّلْتُهُ بِالْمُنَى - وَأَبْلَيْتُ فِيهَا الدَّهْرَ - يَذُوفُ لَهُمْ سَمًا طَمَاطِمُ سُودُ - وَمَا رَثَ مِنْ حَبْلِ الصَّفَاءِ - يَمُوتُ الْهَوَى... ويحيا-...)، فنجد المعنى المُقدّم بطريقةٍ شعرية يميل إلى الانزياح الذي يولّد دهشة لدى المتلقي ممّا يعيد النص إلى دائرة الشعر.

وما بين زخم الشعرية والاسترسال السردى يتوسّد نصّنا الذي يضمُّ كلا النوعين معاً بما يحملانه من خصائص وصفاتٍ تميزُ كلاهما من الآخر، والنص كلامٌ أولاً وأخيراً؛ أي "إنّ النثر والشعر ينطويان تحت لوائه باعتباره جنساً أعلى، أي إنّه كلامٌ أو لغة" (1).

وإنّ تأرجح النصّ بين السردية والشعرية، لهو وضوحٌ لفكرة تداخل كلا النوعين الأدبيين في دائرة الكلام، هذا التداخل الذي يغني اللغة التعبيرية ويجعل من الإيضاح ركيزةً أساسية تقوم عليها السمات التعبيرية الأخرى، ويعتمد التداخل على الأدوار التي يلعبها كلّ من الشعر والسرد معاً، فالشعر بدوره يقوم بتكثيف الدفقات العاطفية ومحورتها حول مقصد أو معنى بعينه بهدف تثبيت أفق التلقي وتركيزه على صورة بعينها، وهي تقنية تشبه التصوير في عصرنا الحاضر، إذ يتم تثبيت اللحظة الزمانية في إطارها المكاني ويتم إطلاق عنان الخيال في رسم سائر معالم الأشياء المتحركة في الصورة الثابتة، فحينما يختار الشاعر استخدام التشبيه -مثلاً- في تقديم فكرته

---

(1) رشيد يحيىوي، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص

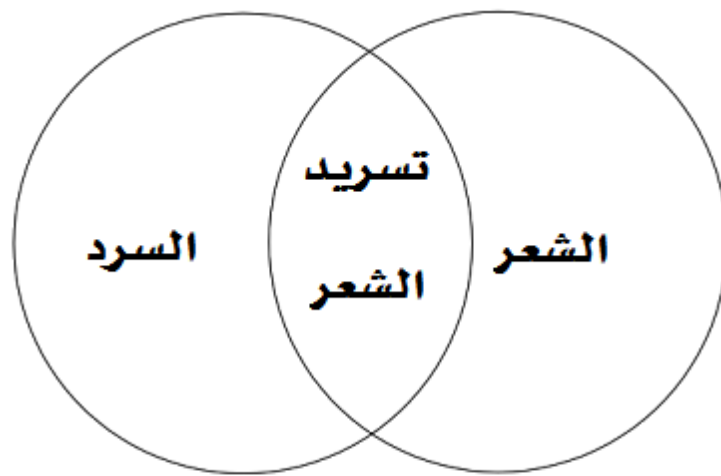
يحاول رسم صورة جمالية في ذهن المتلقي؛ لأنّ التشبيه تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاينه الشاعر في أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنةً؛ لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع وهو يحدد بجوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته<sup>(1)</sup>. ثم يأتي دور السرد في تفكيك تلك الصورة المكثفة وتحويلها إلى عناصر مفصلة مستخدماً أدوات خاصة تهدف إلى تفكيك المعاني المكثفة ووضعها موضعاً جلياً في خيال المتلقي بهدف تحقيق عنصر الإقناع.

ويتوافر الشعر التام على عناصر الشعرية كلها، ويخلو النثر منها، ولا تتدرج هذه القصيدة في الشعر الكامل؛ لافتقارها إلى الطاقات الشعرية الكاملة، وركائزها، فقد تمازجت العناصر اللغوية مع عناصر تتحدر من حقل أجناسي آخر، فتماهت الحدود بين الشعر والنثر، وتشكّل فضاءً إبداعياً مشترك يسعى إلى تحقيق خصوصية شعرية مغايرة، فلم تعد هذه القصيدة شعراً نقياً مطلقاً خالص الانتماء لجنسه، فصارت الحدود بين الشعر والنثر متماهية، وظهر تسريد الشعر، وقد وجد قبل ذلك في قصائد لشعراء آخرين.

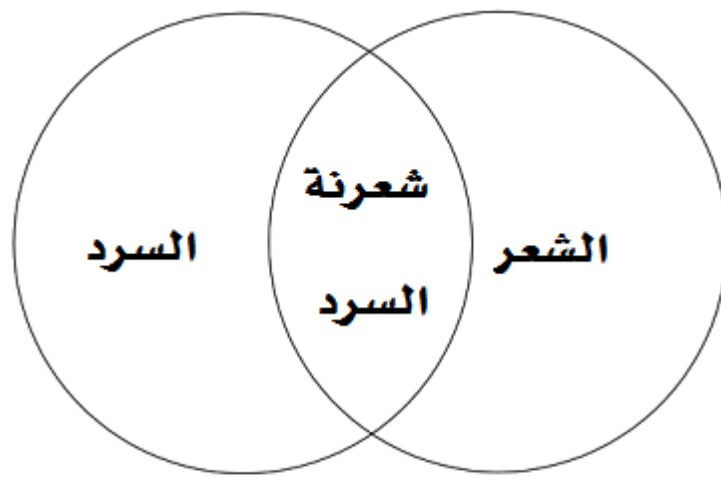
ويمكن تمثيل الكلام السابق بالشكلين الآتيين:

---

(1) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م،



عبر السرد إلى الشعر



عبر الشعر إلى السرد



أخذ الشعر ينهل من النثر بشكلٍ واضحٍ في هذا النصّ؛ إذ إنّ احتكاك الشعر بالنثر ولّد نصّاً جامعاً الخصائص الفنية لكليهما، ممّا يؤكّد "وجودَ جوهرٍ إبداعيٍّ خالصٍ قارٍّ في أعماق النص يتخطّى الحدود الأجناسية والأشكال الشعرية والنثرية القائمة، ويرسّخ في كلّ مرةٍ لشكلٍ عابرٍ للحدود الأجناسية، وجامعٍ بين صيغها المختلفة"<sup>(1)</sup>، فحدث هذا التحول في مسار الكتابة الإبداعية في النص السابق، وحدث الإقرار بشعرية الانفتاح الأجناسي، فثمة مهيمنات فرضت حضورها الطاعي على عناصر أقل حضوراً في هذا النص، وربما هذا ما قصده جاكبسون حين حدّد الوظيفة الشعرية، فلم يحصرها في حدود الشعر فقط، بل تعدّاها إلى أجناس أخرى. وهي وظيفة تؤدي دوراً أساسياً في الشعر، ثانوياً في النثر، ف"الوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة لفن الكلام، إنما هي الوظيفة المهيمنة المحددة فقط، ولكن في أنشطة لفظية أخرى لا تلعب إلا دوراً ثانوياً ملحفاً"<sup>(2)</sup>، فغدت الكتابة الشعرية أرحب من أن تُحدّ في قالب أو جنس أدبي.

ويقوم السرد على الحكّي، وينهض الحكّي على دعامتَيْن أساسيتين: أولاهما أن يحتوي السرد على قصة تضم أحداثاً معينة، وثانيتها أن يتمّ تعيين الطريقة التي تُحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً؛ ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تُسرد بطرق مختلفة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكّي بشكلٍ أساسي<sup>(3)</sup>. فثمة من يروي هذا النص، هو الشاعر نفسه الذي غدا سارداً، وثمة قصة يسردها، وثمة مروي له.

أما الشعر فيتحدّد بضدّه، بما ليس شعراً، فالشعر لدى جاكبسون ليس شيئاً ثابتاً بل هو متغيّر بتغيّر الزمان والمكان؛ إذ إنه لغة ذات وظيفة جمالية<sup>(4)</sup>

وإذا ما جمعنا بين الشعر والسرد ظهر أمامنا هذا النص، وهو ملتقى للجمع بين التمجّعات

---

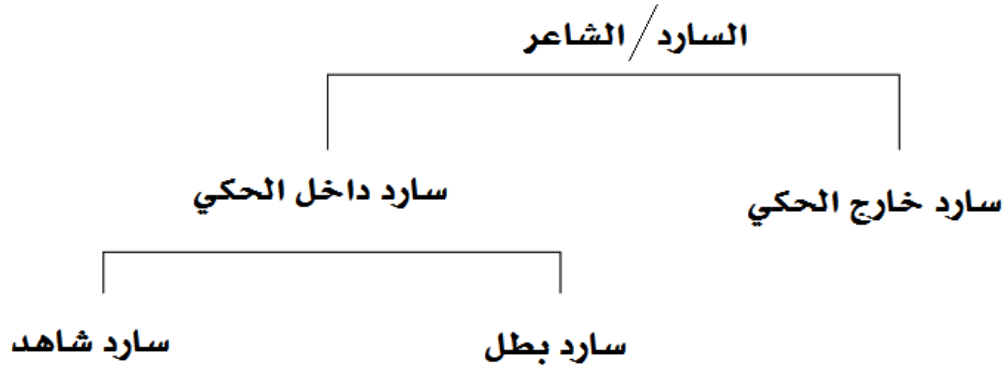
(1) شريف رزق، الأشكال النثرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2017، ص9-10.

(2) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص45.

(4) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص9.

السردية والدرامية، فقد أضحى جميل بطل السرد، ويمكن تمثيل حال الشاعر/ السارد بالشكل الآتي:



إنّه شاعرٌ ساردٌ من داخل الحكى، وشاعرٌ ساردٌ شاهدٌ، ومهما أوغلت هذه القصيدة في السردية فإنّها تظلّ محتفظة بطاقة شعرية على الرغم من الاقتراض من الجنس الآخر؛ إذ يحيلُ التشكيل اللغوي إلى جملٍ سرديةٍ تحيلُ إلى القصة، فيؤسّس أرضيةً سرديةً مركّزة، يتحرّك منها ليصوغ أنموذجاً خاصاً به؛ فيعتمد الشاعر إلى تقنية السرد التراجعي<sup>(1)</sup> في بداية نصّه؛ لكي يعالج إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة والمتتابعة، فبدأ من الحاضر باتجاه الماضي، فتحول "التزامن الحكائي المنطقي (الحقيقي) إلى تتابع روائي غير حقيقي، بل متخيّل سردي تقتضيه الضرورة الفنية"<sup>(2)</sup>، فالحاضر هو لحظة قول القصيدة في زمن الكهولة وذهاب الشباب، ومن هذه اللحظة أخذ السرد مساره التراجعي على نحو ترددي، فيرجع إلى زمن الشباب والوصال، ومع هذه

---

(1) تقنية السرد التراجعي أو الاسترجاع: "هي رجعات يتوقّف فيها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء (الماضي) قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته، مما قد يعرّض السرد لخطر التكرار والتداخل" ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 2، صيف 1993، ص134.

(2) أمانة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص110.

الحركة المعاكسة لسير الزمن تتفتح الذاكرة أمام الذكريات الجميلة التي يحملها ذلك الزمن؛ ثم يعود المبدع إلى الحركة الطبيعية للزمن (الحركة التصاعدية) ليحافظ السرد على حركة الاعتيادية في تتابع الوقائع، وفتح النص على فضاء سردي عام أمام المتلقي.

وإذا ما عدنا إلى المعنى المعجمي لكلمة قصيدة وجدناه يحيل إلى القصد<sup>(1)</sup>، ولم يربط النقاد بين القصيدة والوزن والقافية، بل ربطوها بالشعر الذي ينتمي معجماً إلى الشعور، والفطنة، والعلم. فترتبط القصيدة بالفطنة؛ أي قدرات المبدع الداخلية، والوعي والقصد؛ أي التوجه إلى قلق مقصود، وإلى عالم رآه الشاعر من وعيه.

لقد أخذت القصيدة السابقة من النثر الاطراد، والاسترسال، وتتابع الأفكار، والنزوع إلى الوضوح، ونقل فكرة محدّدة، وقد اختلفت عن لغة الشعر التي يكون أسلوبها غامضاً، واطراد الأفكار ليس ضرورياً فيها.

إنّها نثرٌ وصفيٌّ تقريريّ في أغلب مواضعها، غايتها خارجها، في حين أنّ غاية الشعر في ذاته، يتجدّد دائماً بحسب متلقيه، فالشعر ليس ثابتاً؛ لأنه يتكلم على ما هو غير ثابت. لكن الشعرية لا تتحقّق في الشعر فقط، فقد نعبر نثرياً بالشعر، أو نثرياً بالوزن، وقد نعبر شعرياً بالشعر، أو شعرياً بالوزن -حسب تعبير أدونيس-<sup>(2)</sup>.

فالشعر إذن "نثرٌ موزون"، والوزن قد يحذف، فلا يتغيّر المعنى، فالفرق بين الشعر والنثر في طريقة استعمال اللغة، لا في الوزن"<sup>(3)</sup>.

ويرى جون كوهن أنّ الشعر ليس نثراً مضافاً إليه شيء ما، لكنّه في حقيقته مضادّ للنثر،

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد).

(2) أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص22-23

(3) المرجع السابق، ص24

والشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقاً لتخطيط أسمى<sup>(1)</sup>.

والوزن لديه ليس الشعر، وليس قيداً يحد من حريته؛ ذلك أن التغيير يتم على مستويين في اللغة: صوتي، ومعنوي، فيمكن أن يستغني الشعر عن الوزن، لكن هذا الأمر سيجعله يتسم بالنقصان، فالفن الكامل -برأيه- يجب أن يستخدم أدواته كلها.<sup>(2)</sup>

ويدور الوزن حول نفسه دائماً، فهو دائري في حين أن النثر امتدادي، ونص جميل ذو نثرٍ امتدادي، لكنه يضطر إلى الوقوف في نهاية كل بيت عند الروي والقافية ليكرّر الأمر مع كل بداية جديدة.

وتعدّ هذه القصيدة مدهشةً لدى المتلقي لما فيها من طاقةٍ انفعالية عالية، فقد قدّم فكرة التعلّق والألم الناجم عن العشق، وجعلنا نتعاطف معه علماً أنّه هو من ابتدّع سببَ البعد عن بثينة، فوقّ قصيدته بنغمات سرديّة، عامداً في ذلك إلى تحقيق عنصر اللذة، إذ يوائم بين اللذة الذاتية التي يحس بها حين يجسد مشاعر مركبة في سياق بنيوي قائم على السرد - الشعر، وبين اللذة الخارجية التي تنتج من تفاعل الآخر مع السياق الداخلي للنص، فيبلغ الشاعر هدفه من هذه القصيدة من خلال عملية الدمج بين شرح معاناته الذاتية وإيصالها للآخر وتفاعله معها، فجميل حينما يشكو حبّه ويظهر معاناته منه يقدّم عرضاً قائماً على التشاركية في الحب، فهو يشارك تجربته مع الآخر، من خلال إحساس الآخر بهذه الآلام التي تعترّيه، وهذه التشاركية تحقق اللذة المرجوة من النص، وهي لعبة انفعالية قائمة على تأثير متبادل بين الكلمة والشعور، يمكن من خلالها خلق تجربة اجتماعية بين باثٍّ ومتلقٍّ؛ إذ إنّ الغرض الأساس من كتابة القصيدة إيصال مشاعر وأحاسيس الكاتب للمتلقي، فتحصل المتعة التشاركية في المعنى والغرض، ولإقامة هذا الهدف يحرص الكاتب على استخدام الوسائل المتنوعة من الشعر والنثر ويمزج بينها ليحرّك

(1) جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص72

(2) المرجع السابق، ص73-74.

شعور القارئ ويلمس الاحتياجات العامة للمجتمع والخاصة بالأفراد المتلقين، "فالكاتب يوجه معانيه إلى قارئه وهو غير عالم أين يوجد وماذا يريد، ولكنه بالضرورة عالم أن عليه أن يولد لديه حاجة أو شعوراً من شأنهما تحقيق عنصر اللذة"<sup>(1)</sup>.

ويعدّ النص السابق أنموذجاً مشحوناً بمفردات لها طاقة شعرية، يقوم على تكثيف الدلالة، فلا يقدّم احتمالاً جاهزاً للمعنى، ومن الناحية الصوتية يوفر الزخم الفعلي إمكانات تطوّر درامي للحركة الفعلية، فثمة تصاعد على مستوى الفعل، يحيل إلى تصاعد نفسي لدى الشاعر، يقدّم حركة تقابلية بين الشاعر/ المجتمع، ويحيل إلى بناء شعري موزون يجنح إلى السردية.

إنّ إيغال الشاعر في الجانب السردى جعل السرد في مقدّمة التقنيّات المستخدمة في الشعر بعد أن كان مجرد تقنيّة ليس له تقدّم عليها، فأصبحت السردية صاحبة السيادة؛ لأنّ السرد يتعامل حصراً مع السبب والمسبّب، المقدمة والنتيجة، العلة والمعلول، فيحكمه الزمن والعقل والمنطق، وهذا ما جعل الشعر في هذه القصيدة يتوازى مع النثر.

وتتخطى قصيدة جميل هذه القول بثنائية الشعر والنثر إلى القول بشعرية إبداعية شاملة توسّع من أفقها الفني حين تتفتح على الجنس الأدبي الآخر بأنواعه المختلفة، والأجناس غير الأدبية، فلغة الشعر موجودة في الأشياء كلّها؛ ذلك أنها ترفض التسليم بجاهزية المعنى والإيقاع وقصدية الكتابة، فلغة الشعر تعبّر عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية بالأشياء، فعلاقة الشاعر باللغة تختلف عن علاقة الإنسان العادي بها الذي يصوّر الواقع كما هو، أمّا الشاعر فيصوّر الواقع بشكلٍ مخيّل مرتبط بنظرته له، ولهذا يصف أدونيس اللغة الشعرية بأنّها: "لا تعبّر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية، وهي علاقة احتمال وتخيل، والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي، وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها، وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرياً لغة

---

(1) رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص14.

مجاز لا حقيقة<sup>(1)</sup>.

إن الحديث عن الشعرية حديثٌ عن وجود مقابل لها هو اللغة غير الشعرية، إنها اللغة التي تحيد عن معناها العادي، فلغة الشعر لغة إشارة، ولغة النثر لغة إيضاح، فالشاعر ينحرف بلغته عن المعاني المعروفة لها إلى معاني جديدة عن طريق تأسيس علاقات لغوية جديدة نتيجة رؤيته المغايرة للحياة، فهو يحاول من خلال لغته الشعرية "أن يقول شيئاً لم تقله بطرائق لم تألفها، فهو يتساءل دوماً ويبحث... وهو في ذلك يغيّر الرؤية السائدة للعالم عبر الشعر. وهنا ينحصر الدور التعبيري للشعر. فيما يغيّر الشاعر أشكال التعبير يغيّر طرائق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن"<sup>(2)</sup> إذن، تتشكل اللغة الشعرية تشكلاً جديداً يتناسب وواقع الحياة، وقد بحثت قصيدة جميل عن لغة جديدة هدفها الإبداع بلغة متغيرة مرتبطة بالواقع الثقافي واللغوي التواصل، وهي لغةٌ تولّد رموزها الخاصة، فتحول المتلقي إلى منتج للنص، لأنها لا تنقل الواقع بحرفيته، بل تعيد تصور الواقع كما يحب الشاعر أن يكون. فتتطور تبعاً لتطور الحياة، فتكون بذلك ترجمةً للفعل الإنساني.

ونلاحظ تجاوز العناصر السردية والشعرية في القصيدة، فحين يستخدم المبدع بعض عناصر القصة يظلّ محكوماً بالتكثيف. فلا يهّمه إبراد خبر، بل يريد أن يوظّفه لتقديم وجهة نظره، فوظف السرد لبناء رؤياه الشعرية معتمداً على الأشكال المجازية والبلاغية، ووضع الوحدات السردية بطريقة شعرية، فثمة بنية سببية منطقية - وهي بنية السرد - قدّمت بمنظور شاعر لا قاص.

والملاحظ في نصنا السابق أنّ المبدع استدعى السرد إلى الشعر ليوّسع أبعاد رؤياه

---

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1974، ج1/ص111.

(2) أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص166. ويميّز أدونيس نوعين من الشعراء، الأول يصفه بأنّ اللغة هي التي تكتبه (التقليدي)، والثاني من يكتب اللغة (المبدع).

الخاصة، ليغدو السرد عاملاً مهماً في إغناء الشعرية، فثمة بدءٌ قصصي حين يسرد الحوار الذي دار بينه وبينها، ثم تحدثُ عرقلة قصصية حين يبدو الحوار معها قصيراً يقطعه السرد الشعري مجدداً، كما في قوله:

وَمَا أُنْسَ مِ الْأَشْيَاءِ لَا أُنْسَ قَوْلَهَا      وَقَدْ قُرَّبْتُ نَضْوِي: أَمِصَرَ تُرِيدُ؟  
وَلَا قَوْلَهَا: لَوْلَا الْعُيُونُ الَّتِي تَرَى      أَتَيْتُكَ فَأَعَذَرَنِي فَدَتَكَ جُدُودُ  
وقوله:

إِذَا قُلْتُ: مَا بِي يَا بُثَيْنَةَ قَاتِلِي      مِنْ الْحُبِّ قَالَتْ: ثَابِتٌ وَيَزِيدُ  
وَإِنْ قُلْتُ رُدِّي بَعْضَ عَقْلِي أَعْشَ بِهِ      تَوَلَّيْتُ وَقَالَتْ: ذَاكَ مِنْكَ بَعِيدُ

لقد أسهم الحوار في جعل القصيدة مثلاً واضحاً عن امتزاج الشعري بالسرد، إذ قام الحوار بدور أساسي من خلال الدفقات الشعورية التي حملها، على اختلاف أنواعه وصوره تبعاً لأصحابه، فبدأ الشاعر القصيدة بحوار داخلي يمثل صوت الشاعر وهو يحاور نفسه ويفصح من خلاله عن مكنونات نفسه، وتردده وقلقه من العامل الزمن الذي غيّر حال الوصل والاجتماع والشباب، إلى حال الهرم والفراق والانقطاع، ثم نجد الحوار الخارجي الذي بثّ من خلاله لواعج نفسه وضعف حاله أمام أسئلة المحبوبة وأجوبتها.

لقد تحولت القصيدة إلى المحتوى السردى حين تخيّر الشاعر البدء باللحظة الحاضرة، وتابع بدورة زمنية متسلسلة متعاقبة إلى أن يعود إلى الزمن الحاضر المأسوي، لكن هذا الزمن يدخل في حال تضاد مع الزمن السابق، ولم يدخل في تفصيل الحديث عن الزمن السابق بل قدمه بضده، وهذا ما تتطلبه لغة الشعر، فصراع الماضي والحاضر صراع أزلي قديم، يقوم على الاختلاف الزمني، ويتولّد عنه اختلاف الحضارات الزماني والمكاني، واختلاف الأعراف والعادات

والقوانين، هذا على مستوى الأمم والشعوب، أما على مستوى الفرد، فصراع الماضي الجميل والحاضر القبيح يولد إبداعاً تعبيرياً يخلق بالانفاس بين يفاعه الماضي وخفته وثقل الحاضر وقساوته، فيدفعها إلى التعبير عن ذلك من خلال الإضاءة على مواضع الاختلاف بين الزمنين، واختلاف الشخصيات والأمكنة والأحداث، وفي قصة جميل نجد خير مثال على هذه الثنائية، إذ يسرد لنا الاختلاف في طبيعة علاقته ووصاله بمحبوبته بثينة، وكيف استطاع البعد المكاني والزمني أن يفصلا بينه وبين ذاته أولاً، وبينه وبين بثينة ثانياً. فقد انفصل عن ذاته حين أدرك أن القديم لا يعود، إنما يُبكي ويُرى ويُندب عليه، وانفصل عن بثينة حين أدرك أنها بعيدة في الزمان والمكان، فحاول أن يخلق عالماً موازياً للواقع يكون فيه الماضي حاضراً والحاضر ماضياً، أي يُعيدُ خلق الماضي من خلال سرد ذكرياته الماضية في أطر تعبيرية إبداعية شعرية، وهي محاولة تعويضية نفسية شأنه في ذلك شأن أسلافه من الشعراء الأوسيين بخاصة، والشعراء القدماء بعامة.

وينقطع الحدث ليبدأ بحدث آخر، فتتوالى الأحداث المتقطعة فيما يعرف بالمتواليات المتوازية<sup>(1)</sup>، فيهيمن السرد على القصيدة المحتفظة بغنائيتها بضمير المتكلم، ودراميتها بضمير المخاطب، والانفعال، والوظيفة الشعرية، فأصبحت القصيدة ملتقى لغتين: سردية، وشعرية، وقد رأى جاكسون أن مبدأ المشابهة يحكم الشعر، ومبدأ المجاورة يحكم النثر<sup>(2)</sup> وتخضع هذه القصيدة إلى مبدأ المجاورة، فقد أظهر الشاعر واقعه، وصور ضغط الضوابط الاجتماعية عليه تصويراً امتزج بحكي قصته الفردية، وصور الزمان الماضي والحاضر، وقدّم كلّ زمان بضده، فقدم سرداً منقطعاً، لا مسهباً عن كل فكرة "الذكريات والتحويلات" وأدرج الأفعال في تسلسل منطقي يظهر العلاقة بين الأحداث، فتسير القصيدة في اتجاهين: بنية سببية تدور حول موقف، وتصور حدثاً،

---

(1) رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص 61.

(2) المرجع السابق، ص 61-67



فقد رحل زمن اللقاء، وحل زمن الفراق، وهذا سبب أدى إلى نتيجة وهي شمول الحزن كل شيء. ويجعل مبدأ السببية القصيدة مترابطة على مستوى الصور الجزئية، لكن التكرار والتماثلات الصوتية جعلت السرد دائرياً، فأيقاع القصيدة، وانتظامها، ومظاهرها الفنية أمور تجعلها عالماً يحيل إلى نفسه لا إلى العالم الخارجي كما هي الحال في السرد.

وقد تمازجت العناصر السردية من مكان وزمان وشخصيات وأحداث في النص السابق تمازجاً يحيلها من كونها بنيةً حكايةً إلى كونها مداراً فكرياً يقوم على التقديم والاستنتاج، عن طريق عرض المشكلة وطلب حلها، وهي ازدواجية متقابلة، فجميل العاشق الكلف يريد مخرجاً لأزمته النفسية التي تتعدى حدوده الزمانية والمكانية كونها تتحدث عن مشكلة الإنسان المظلوم من قبل المحبوبة على مرّ العصور، تلك المشكلة التي يستعصي عليها الحل، وهذا الاستعصاء هو ما يمنحها الديمومة، فلو وجد الحل لوقف السرد وانتفتت الشعرية، ولكان من غير المجدي أن يُعملَ الإنسان لغته وفنه وتعبيره لوصف حالة وجدانية عاطفية تفعل بخاطره ما تفعل، "وهذا هو الشأن في كل المتع الروحية التي نستطيعها نحن أبناء آدم، حتى النشوة الفنية الصافية تبدأ باستمتاع حين تستمتع به أذننا بكلمات أو أنغام جميلة الوقع على الأذن أو تستمتع به عيننا بألوان وأجرام جميلة الوقع على العين، بل هذا هو الشأن في النشوة الدينية تبدأ بالطرب الحسي من تنغيم القرآن المعجز، أو حلاوة ترنيم الأناجيل والمزامير، أو شجْو الحان الأرغن أو الدفوف، أو شذا عطر الأعواد والبخور. ذلك أقصى ما نستطيع معشر البشر، فليقل أنصار الحب الأفلاطوني ما يقولون" (1).

وغنائية الشعر لا تعفيه في العمق من كونه يحكي عن الأحوال التي مرّت بها الذات، وأنه من خلال هذه الأحوال يؤسّس سردية كلية تشمل مجموع النص (2) ومع أن مقومات السرد قد

---

(1) محمد النوبهي، شخصية بشار، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1951م، ص244.

(2) يرى حميد لحميداني أن الحكّي كائنٌ في الخلفية العميقة لكل قصيدة غنائية ينظر: حميد لحميداني، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، ص49.

توافرت- فالقصيدة عرض لأحداث قد تكون حقيقية وقد تكون من خيال الشاعر كما حددها صاحبا نظرية الأدب<sup>(1)</sup> بصفة التتابع الزمني السببي - نجد أنَّ القصيدة تمتلك بناءها الخاص، فقد وُظِّفَ السردُ فيها، وأضحى مكوناً من مكوناتها.

وإذا كانت القصيدة قد بنيت بناءً سردياً فما الركائز التي نهض السرد عليها، وأسّس سرديته على أساسها؟

## 2- ركائز السرد في القصيدة الأوسية<sup>(2)</sup>:

نهضت القصيدة على جملة ركائز، منها:

### 2-1 - الإيقاع السردي:

تصنّف القصائد العربية القديمة فيما يُعرف بالشعر العمودي، والشعر العمودي مصطلحٌ حديثٌ ربما وضعه المحدثون ليفرّقوا بينه وبين شعر التفعيلة والشعر المنثور، وقصدوا بالعمود الوزن والقافية، وهما ليسا من عمود الشعر، فلا يقوم كيان الشعر من غيرهما، ويعرّف عمود الشعر بأنّه "طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها"<sup>(3)</sup>، فحين حدّد القدماء عمود الشعر لم يخطر في بالهم وضع شروط الوزن والقافية، وكانوا يهتمون أبا تمام بخروجه على عمود الشعر، وهو لم يقل بيتاً واحداً خارجاً عن إطار الوزن والقافية، فقد كانوا "يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في

---

(1) رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 228.

(2) لقد اعتمدنا في تقسيم ركائز السرد في هذا المبحث على تقسيمات ركائز السرد في بحث " الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات" للدكتورة سمر الديوب، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، العدد 51، 2016، ص: 378-346.

(3) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ج2/ص 133 .

التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار فيه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما<sup>(1)</sup>.

وتعدّ الضرورات من ضمن هذه الحرية المشروطة، فلكلّ نصّ هويته الخاصة، وربما يمكن لنا أن نعرف قائل القصيدة حتى لو أغفل اسمه كطرفة بن العبد، وابن الرومي، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، فلكلّ منهم هويته الشعرية الخاصة.

إنّ الأذن العربية تهيّأت لتلقّي نوع خاص من الموسيقى الشعرية، وفي الشعر القديم يشكل البيت وحدة موسيقية كاملة، فثمة شطران وعدد متساوٍ من التفعيلات، ولكل تفعيلة حركاتها وسكناتها، وتتكرّر الموسيقى بانتظام فيه.

والشعر -بناء على ما سبق- في حال تعارضٍ مع الثبات، وهذا يعني التجاوز الدائم لقيد الوزن، ففي هذا القيد حرية حركة، لكنها حرية داخلية؛ إذ يمنح هذا الأمر الشاعر إمكانية التنويع في الحركات والسكنات في التفعيلات بما يناسب تجربته، وموقفه الفكري، ودفقته العاطفية.

ولدراسة الإيقاع السردى في شعر المدرسة الأوسية اخترنا قصيدة لهذبة بن الخشرم يقول فيها<sup>(2)</sup>:

طَرِبْتَ وَأَنْتَ أَحْيَاناً طَرُوبُ	وَكَيْفَ وَقَدْ تَعَلَّكَ الْمَشِيبُ
يُجَدُّ النَّأْيُ ذِكْرَكَ فِي فَوَادِي	إِذَا ذَهَلَتْ عَنِ النَّأْيِ الْقُلُوبُ
يُورِّقُنِي اكْتِنَابُ أَبِي نُمَيْرٍ	فَقَلْبِي مِنْ كَابَتِهِ كَأَيْبٍ <sup>(3)</sup>

(1) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، مقدمة شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، 1991، ص9-10-11.

(2) يحيى الجبوري، شعر هذبة بن الخشرم، ص57-63.

(3) أبو نمير: ابن عمه كان مسجوناً معه، وقيل رجل من قرائبه كان يزوره في حبسه.

فَقُلْتُ لَهُ: هَذَاكَ اللَّهُ مَهْلًا  
عَسَى الْكَرْبُ الَّذِي أَمْسَيْتُ فِيهِ  
فَيَأْمَنَ خَائِفٌ وَيُفَكِّ عَانٍ  
أَلَا لَيْتَ الرِّيحَ مُسَخَّرَاتٍ  
فَتُخْبِرُنَا الشَّامَالَ إِذَا أَتَيْنَا  
فَأِنَّا قَدْ حَلَلْنَا دَارَ بَلَوَى  
فَإِنْ يَكُ صَدْرُ هَذَا الْيَوْمِ وَلَّى  
وَقَدْ عَلِمْتَ سُلَيْمَى أَنْ غُودَى  
وَأَنْ خَلِيقَتِي كَرَمٌ وَأَنْنَى  
أُعِينُ عَلَى مَكَارِمِهَا وَأَغْشَى  
وَأَنْنَى فِي الْعِظَائِمِ ذُو غَنَاءٍ  
وَأَنْنَى لَا يَخَافُ الْغَدَرَ جَارِي

وَحَيْرُ الْقَوْلِ ذُو اللَّبِّ الْمُصِيبُ  
يَكُونُ وَرَاءَهُ فَرْجٌ قَرِيبُ  
وَيَأْتِي أَهْلَهُ النَّائِي الْغَرِيبُ  
بِحَاجَتِنَا تُبَاكِرُ أَوْ تَوُوبُ  
وَتُخْبِرُ أَهْلَنَا عَنَّا الْجَنُوبُ  
فَتُخْطِئُنَا الْمَنَايَا أَوْ تُصِيبُ  
فَإِنْ غَدَا لِنَظِيرِهِ قَرِيبُ  
عَلَى الْحِدْثَانِ ذُو أَيْدٍ صَلِيبُ<sup>(1)</sup>  
إِذَا أَبَدَتْ نَوَاجِذَهَا الْحُرُوبُ<sup>(2)</sup>  
مَكَارِمَهَا إِذَا كَعَّ الْهَيُوبُ<sup>(3)</sup>  
وَأُدْعَى لِلْفَعَالِ فَاسْتَجِيبُ<sup>(4)</sup>  
وَلَا يَخْشَى غَوَائِلِي الْغَرِيبُ<sup>(5)</sup>

---

(1) أيد: القوة والشدة.

(2) النواجذ: جمع ناجذ، وهو آخر الأضراس، وأبدت نواجذها: كناية عن الشر.

(3) كعَّ: جبن وضعف، الهيوب: الجبان الذي يهاب الناس.

(4) الفعّال: بالفتح: الكرم.

(5) الغوائل: الدواهي.

وَكَمْ مِنْ صَاحِبٍ قَدْ بَانَ عَنِّي	رُمِيتُ بِفَقْدِهِ وَهُوَ الْحَبِيبُ
فَلَمْ أَبْدِ الَّذِي تَحْنُو ضُلُوعِي	عَلَيْهِ وَإِنِّي لَأَنَا الْكَئِيبُ
مَخَافَةً أَنْ يَرَانِي مُسْتَكِيناً	عَدُوٌّ أَوْ يُسَاءَ بِهِ قَرِيبُ
وَيَشْمَتَ كَاشِحٌ وَيَظُنُّ أَنَّي	جَزُوعٌ عِنْدَ نَائِبَةٍ تَنُوبُ
فَبَعْدَكَ سَدَّتِ الْأَعْدَاءُ طُرُقاً	إِلَيَّ وَرَابَنِي دَهْرٌ يَرِيبُ
وَأَنكَرْتُ الزَّمَانَ وَكُلَّ أَهْلِي	وَهَرَّتَنِي لِغَيْبَتِكَ الْكَالِبُ <sup>(1)</sup>
وَكُنْتُ تُقَطِّعُ الْأَبْصَارُ دُونِي	وَأِنْ وَغَرَّتْ مِنَ الْغَيْظِ الْقُلُوبُ <sup>(2)</sup>
وَقَدْ أَبْقَى الْحَوَادِثُ مِنْكَ رُكْناً	صَالِباً مَا تَوَيَّسُهُ الْخُطُوبُ
عَلَى أَنَّ الْمَنِيَّةَ قَدْ تَوَافِي	لَوْ قَتِ وَالنَّوَائِبُ قَدْ تَنُوبُ

إنَّ هُدْبَةَ بْنَ الْخَشْرَمِ أَحَدُ الشُّعْرَاءِ الْمَشْهُورِينَ بِالْجُودَةِ وَالْإِبْدَاعِ مِنْ شُعْرَاءِ الْمَدْرَسَةِ الْأَوْسِيَّةِ الَّتِي عُرِفَتْ بِتَحْسِينِ الشَّعْرِ وَتَجْوِيدِهِ، وَكَانَ هُدْبَةُ قَدْ هَاجَى ابْنَ عَمِّهِ زَيْدَ بْنَ زَيْدٍ، وَأَدَّى الْهَجَاءَ إِلَى الْخُصُومَةِ فَقَتَلَ ابْنَ عَمِّهِ، فَسَجَنَ هُدْبَةُ وَقَضَى سِتَّ سِنُونَ فِي السِّجْنِ انْتِظَاراً لِلْقَصَاصِ، وَقُتِلَ صَبْرًا وَهُوَ شَابٌ، وَلَوْ اِمْتَدَّ بِهِ الْأَجَلُ لَجَاءَنَا دِيْوَانُهُ حَافِلًا كَبِيرًا، وَهُدْبَةُ أَوَّلُ شَاعِرٍ فِي تَارِيخِ الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ صَوَّرَ حَيَاةَ السِّجْنِ تَصْوِيرًا دَقِيقًا مَفْصَلًا، وَبَجَدَ الْقَارِئُ فِي شَعْرِهِ تَصْوِيرًا صَادِقًا لِحَالَةِ الْإِنْسَانِ الَّذِي يَتَرَقَّبُ الْمَوْتَ وَوُقُوعَهُ فِي سَاعَةٍ وَأُخْرَى، وَقَدْ تَنَازَعَتْهُ حَالَتَانِ فِي سِجْنِهِ، الْأُولَى: رَهْبَةُ الْمَوْتِ وَالْخَوْفُ مِنْهُ، وَالثَّانِيَّةُ: اصْطِنَاعُ التَّصَبُّرِ وَالتَّمَاسُكِ وَالظُّهُورِ بِمُظْهِرِ الشَّجَاعِ

(1) هَرَّتَنِي الْكَالِبُ: إِذَا نَبَحْتَ وَكَشَرْتَ عَنْ أَنْيَابِهَا، وَالْكَالِبُ جَمْعُ كَلْبٍ.

(2) وَغَرَّتِ الْقُلُوبُ: امْتَلَأَتْ حَقْدًا وَغِيظًا، وَالْوَعْرُ: الْحَقْدُ وَالضَّغْنُ.

الجلد الصبور، ولكن سرعان ما تتلاشى هذه الحالة أمام صورة الموت واقترب الأجل المحتوم<sup>(1)</sup>.

وشعر هدية من أشعار الصدر الأول قوّة وحسن صياغة وجودة معنى، لغته فصحة عالية، وعبارته جيدة وأسلوبه حسن جميل، ولذلك وجد فيه النحويون واللغويون مادة دسمة لدراساتهم وشواهد لقواعدهم<sup>(2)</sup>.

يسعى الشاعر في العموم إلى استكناه العالم بدلاً من تفسيره، فيقارب أسرارهِ، ويبعد شعراً موزوناً قادراً على تبليغ المعنى المختلف والمشبع بالرؤيا. وإذا كان ثمة إيقاعات شعرية معهودة فإنّ لهذه القصيدة إيقاعها المختلف والمتعدد.

إذ نلاحظ أنّ شاعرنا هدية اعتمد البحر الوافر بتفعيلاته وجوازاته في نسجه نصّه السابق، فقد أضفت هذه التفعيلات والجوازات على الواقع طابعاً حركياً، وبحر الوافر من أكثر البحور الشعرية استخداماً، وهو من البحور الصافية يتكون من تفعيلة واحدة، تتميز بوفرة حركاتها، ويضطر الشاعر إلى البحث عن الكلمة التي يختم البيت بها بما يتناسب والوزن الشعري، وحرف الروي، مع ذلك حاول أو يوجد حرية من نوع خاص بالتعديلات التي أجراها على تفعيلاته.

وهذه التعديلات جعلته حرّاً ضمن قيد الوزن، وقد استعمل هدية بعض الألفاظ متكاً لفظياً ومعنوياً، تحوّلت إلى متكاً موسيقي، وأدّت إلى شيء من السردية في الإيقاع الشعري كما في لفظ الكآبة التي استخدمها في حشو الشطر الأول و ضرب الشطر الثاني في قوله:

يُورِّقُنِي اكْتِنَابُ أَبِي نُمَيْرٍ      فَقَلْبِي مِنْ كَابَتِهِ كَنِيْبُ

وفي دراسة إحصائية للقصيدة وجدنا أنّ عدد التفعيلات التي لم يلحق بها تغيير "مُتَقَاعِلْن" قد بلغ تسعاً وأربعين تفعيلية سالمة، وبلغ عدد التفعيلات المعصوبة؛ أي التي سُكِّنَ فيها الخامس

(1) وللتوسع في قصّة حياته وسجنه ينظر: يحيى الجبوري، شعر هدية بن الخشرم، ص5-44.

(2) يحيى الجبوري، شعر هدية بن الخشرم، ص43.

المتحرّك "مُتّفاعِلن" سبعةً وأربعين تفعيليةً، أمّا التفعيلات التي لحقها حذف السبب الخفيف، فاجتمع فيها العصب مع الحذف فيما يُعرف بالقطف<sup>(1)</sup> فانتشرت على كامل القصيدة مع التفعيلة الأخيرة من الصدر والعجز، وبلغ عدد الحركات في القصيدة خمسمئة وسبعةً وأربعين حركة، وبلغ عدد الأحرف الساكنة ثلاثمئة وأربعة وخمسين حرفاً ساكناً وتعني هذه العملية الإحصائية أنّ الحركة قد تغلّبت على السكون، وهي تعكس حركةً نفسيةً وفكريةً داخليةً في نفس الشاعر المقيد، فالحركة متوثبة في داخله سعياً إلى الانعتاق من قيد السجن، والإيقاع المتحرّك الصاخب إيقاعٌ دراميٌّ، وذلك يعني اقتراب النص من السردية.

ومما تقدّم نجد أنّ لكلّ قصيدةٍ نغمتها الإيقاعية المتوافقة مع حال الشاعر، وقد أتت تفعيلاته مناسبة لحال التوتّر، والقلق، والألم الناجم عن القيد الذي عاناه في سجنه.

والمُلاحظ على زمن النصّ أنّه زمنٌ دائري، يبدأ وينتهي من النقطة نفسها، فالزمنُ يدور، والقيد في السجن قاسٍ، والصمتُ يقتله في الغربة لأنّ الزمنَ ثقيلُ المرور، إنّهُ حالةٌ مكوّنة من جملة حالات، فتلتقي جملة البداية جملة الختام في الدلالة:

طَرِبْتَ وَأَنْتَ أَحْيَاناً طَرُوبُ      وَكَيْفَ وَقَدْ تَعْلَاكَ الْمَشِيبُ  
عَلَى أَنَّ الْمَنِيَّةَ قَدْ تَوَافَى      لَوَقْتُ وَالنَّوَابِثُ قَدْ تَنَوَّبُ

وليس هذا اللقاء الحاصل بين المقدمة والخاتمة لقاءً شكلياً؛ لأنّه أثر في تشكيل النص؛ إذ نقرأ سرداً عادياً في المطلع: (كيف وقد تعلاك المشيب؟) ثم نرى الشاعر يلجأ إلى جملة أساليب تحكّم لاحقاً ما يأتي في النص: فثمة تكرارٌ أسلوبِي "اكتئاب، كآبة، كئيب"، وثمة حوارٌ داخلي (طربت،، وحوارٌ خارجي مفترضٌ مع أبي نَمير في سجنه (فقلت له)، وثمة جملٌ تحملُ إضاءاتٍ

---

(1) محمد رضوان الداية، العروض وموسيقا الشعر، حقوق النشر محفوظة لجامعة دمشق، المطبعة الجديدة، دمشق، 1988-1989، ص50-53.

شعرية: (إذا أبدت نواجذها الحروب)، فيتوازى الخطان السردى والشعري، ويتحدّد التوتّر الشعري في الأساليب الإنشائية.

كما يستخدم الشاعر أسلوب الشرح التفصيلي، وهو أسلوب سردي، لا يخدم الكثافة الشعرية كما نجد في قوله:

يُورِّقُنِي اكْتِنَابُ أَبِي نُمَيْرٍ	فَقَلْبِي مِنْ كَابَتِهِ كَنِيْبُ
فَقُلْتُ لَهُ: هَذَاكَ اللَّهُ مَهْلًا	وَحَيْرُ الْقَوْلِ ذُو اللَّبِّ الْمُصِيبُ
عَسَى الْكَرْبُ الَّذِي أَمْسَيْتُ فِيهِ	يَكُونُ وَرَاءَهُ فَرَجٌ قَرِيبُ
فَيَأْمَنَ خَائِفٌ وَيُفَكُّ عَانٍ	وَيَأْتِي أَهْلَهُ النَّائِي الْغَرِيبُ

ومع ذلك تبقى الشعرية موجودة في ثنايا بعض الصور التي خللها الشاعر قصيدته من مثل: (تخطئنا المنايا - أبدت نواجذها الحروب - تقطع الأبصار...)، ولكن النصّ بقي يميل إلى السردية - على الرغم من بعض الومضات التصويرية لكنّها لم تستطع أن تنقذه من فخ السردية - بوجود اللغة السببية التعليلية الشارحة المفسّرة.

وفيما يتعلّق بالأفعال نجد أنّ الشاعر بدأ بالماضي الذي يغادر دلالاته إلى المضارع "طربت، تعلّك"، وينتهي بالمضارع: (تتوبُّ)، الذي يمنح المقطع سمة التجدد والاستمرار، وهو تجدد الضياع النفسي الذي ولّده السجن، وتكرار هذه الأفعال وتراوحها بين الماضي والمضارع أعطى للنص إيقاعاً شعرياً وأسهم دلاليّاً في بيان حالة الضياع النفسي والإحساس باقتراب النهاية. ويؤكد هدبة حال ضياعه باستخدامه الشرط لما يحمله من نقدٍ إيديولوجيٍّ لحال الغربة والضياع والألم في السجن، كما في قوله:



## فإن يك صدرُ هذا اليوم ولَّى فإن غداً لناظره قريبُ

ونجد لمحةً من السردِ الفلسفي التأملي الذي يُوحى بتخفيف حدة الإيقاع، وتفتح المجال أمام المتلقي للنظر وإعمال الذهن فيما يريده المبدع، فتغدو مهمةُ السردِ إظهارَ مفاتيح الغنائية الشعرية بوصفه موازياً لها، لا كسرَ رتابتها، ولا تقريب الدرجة الشعرية من النثر. كما أن التأمل الفلسفي أظهر دائرية القصيدة من سير حركاتها، فهي تبدأ وتنتهي من النقطة ذاتها، وهي خلاصة رؤية الشاعر الفلسفية للأشياء<sup>(1)</sup>.

ولقد حافظت الموسيقى العروضية على حضورها الكامل في البناء العمودي، لكن ثمة عملية خروج ضمن هذا القيد في الزخافات والعلل، تعدّ خروجاً عن النسق المثالي للبحر، وهذا ما يؤكد أن رغبة الشاعر تكمن في التحرر من قيود السجن كما تحرر في قصيدته من القيد الذي فرضه الوزن؛ إذ يرى صاحباً نظرية الأدب "أن كل عمل أدبي هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"<sup>(2)</sup>.

ومن الجدير بالذكر أن بعض النقاد المعاصرين نظرَ إلى العروض على أنه ليس شرطاً أساسياً للشعر<sup>(3)</sup>، وقيمة الشعر العمودي لا تكمن فقط في القافية، بل في الرؤى التي كشف الشاعر عنها، ويعني هذا الأمر أن الشعرية العربية لم تحط الوزن بقداصة كاملة، بل كان عرضة للانتهاك.

ويعدُّ الوافرُ بحراً شعرياً يجنح بالنص إلى السردية، فهو يشاكلُ النثر في شكله، وتكرارِ تفعيلته، كما أن إيقاعه السريع يناسبُ سردَ الفكرة، وقد أجازَ هدية إدخال الزخافات على

---

(1) عز الدين المناصرة، تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة، قصيدة النثر، ندوة آفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، الكويت، 2001، ص78.

(2) رينيه ويليك- أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 205.

(3) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص246-247

التفعيلات أينما كان موقع التفعيلة من الشطر الشعري. ويؤدي هذا إلى شيءٍ من السردية.

ولكي يزيد من حضور السرد في قصيدته لجأ إلى التكرار، فثمة تكرار في تفعيلة الوافر من جهة، وتكرار في التفعيلات التي وقع التغيير عليها، فالوافر إذن بحرٌ سردي، وهو بتفعيلاته المتكررة يساعد الشاعر على بسط وجهة نظره، فيوجد فضاء نصياً لعرض أفكاره، ويميل بنصّه نحو السردية مع احتفاظ النص بالوزن والقافية اللذين يشدانه إلى الشعر.

وقد خاض الشاعر في فنٍّ يمتزج فيه الفن الغنائي بالعناصر القصصية السردية، فقد غدا النص شبيهاً بسرد سيرة ذاتية خاصة بالشاعر، يغلب عليها الوصف والتصوير، وقد أعانه الوزن الخليلي الذي انتهجه على أداء تجربته على وفق مستوى فني ما، فقد اعتمد على تفعيلات الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" لكنه جدّد في الوزن، فتحوّلت لديه "مفاعلتن" الأولى في مواضع متعددة من القصيدة إلى "مفاعلتن"، من مثل قوله (عسى الكرب الذي أمسيت فيه). فثمة إذن تفعيلات صحيحة، وتفعيلات طرأ عليها التغيير؛ لتتناسب والإيقاع السردي للقصيدة.

وللوافر سحر خاص في الأداء القصصي والسردي، وقد استغل الشاعر طاقات البحر كلّها بما في ذلك تفعيلاته السالمة، وجوازاته، فمزج بين الشعر والسيرة الذاتية، وعبر بلغة وجدانية عن حالة خاصة مرّ بها في سجنه، فغداً سابحاً ماهراً في بحر الوزن الخليلي، فقد استرشد شاعرنا طاقات الشكل الخليلي موسيقى وصوراً ولغة، لأنّ الشكل الخليلي يضبط كلام الشاعر حين يفكر من خلاله، ويفكر فيه، ومعه.

ونلمح في لغته يسراً وشفافية فثمة جرأة في استخدام اللغة التي تميل إلى النثرية والوضوح والتصوير بما يقترب من الحياة العادية، فنظم على الوافر لكنه بعث فيه روحاً جديدةً بتجاوزه التفعيلات المقررة بجوازاته، فأصبح البحر طوعاً ناظمه، ويحتاج هذا الأمر إلى خبرة عروضية وطاقات شعرية.

والوزن ليس فضلةً في الكلام، بل هو دُمّ الشعرِ وروحه، والوزن قواعدُ شعريّةٌ سابقةٌ، يصبُّ فيه الشعراء كلامهم<sup>(1)</sup>، وشاعرنا قد اختار وزناً متوافقاً مع روحه وحالته الوجدانية ودفقتها الشعورية، لأنّه يرى العالم بحواسّه وبصيرته، فاختر الوافر لأنّه يعدُّ من البحور التي تستلزم الحركة النفسية المضطربة، فأتى نصّه مشحوناً بإيقاعات متفاوتة القوة لا سيما وأنّ الشاعر قد ألزم نفسه بحرف الروي (الباء) والحرف الذي قبله، فهو إمّا الواو وإمّا الياء في النص كله.

فكلّ بحر يقتضي نوعاً من الكلام لا يقتضيه بحرٌ آخر، فثمة أشواطٌ موسيقية خاصة بكلّ بحر، كما تتباين صياغة الشاعر من بحر إلى بحر، والشاعر المقتدر هو الذي يسبح بين تفعيلات البحر بطريقته الخاصة ضمن الصورة المعهودة عنه.

وقد عرّف أدونيس الشكل الشعري بأنه "أولاً كيفية وجوده، أي هو بناء فني، وثانياً كيفية تعبيره، أي طريقة بناء"<sup>(2)</sup> فكلّ أنموذج يحمل بصمات نمطٍ إبداعي معيّن، فيكون الشكل الوجه الأبرز في العملية الإبداعية التي تصدم المتلقي للوهلة الأولى.

وثمة علاقة بين موسيقا القصيدة وموضوعها والانفعال النفسي المترتب على ذلك. فقد لجأ قصداً إلى البحر الوافر في قصائده التي اعتمدت على السرد. والوافر من أغنى بحور الشعر العربي قوة، وأغلبها حركة وقد أشار حازم القرطاجني إلى أن ثمة انسجاماً بين البحر والموضوع بقوله: "ولمّا كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدُّ والرصانة، وما يُقصد به الصغار والتحقيق، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان"<sup>(3)</sup> ففي هذه القصيدة "يسرّد الماضي حين كان حراً مع حبيبته، ثم ينتقل الراوي إلى الحاضر وهو الحالة المقابلة حين أصبح مقيداً يأمل في أن يفك أسرهِ، فهو يقارن بين الماضي والحاضر، فيجئ بنصّه إلى السرد مع تفعيلات البحر الوافر.

(1) وللتوسع في هذه الفكرة ينظر كتاب: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجّي، ص15.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص14.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص266.

ويتضافر الإيقاع السردي مع البعد الدرامي في القصيدة ممّا شكّل نزوعاً نحو السردية على حساب الشعرية.

## 2-2- البعد الدرامي:

لا نستطيع أن نقرر وجود بناء دراميّ في القصيدة العربية القديمة، لكنّ ثمة بُعداً درامياً ماثلاً بين ثنايا الغنائية<sup>(1)</sup>، وإذا كانت الغنائية تمثل ميلاً إلى الذاتية فإن الدرامية تمثل ميلاً إلى الموضوعية؛ لذا يمكن أن نعدّ وجود البعد الدرامي المتوازي مع الغنائية في قصائد شعراء المدرسة الأوسية ميلاً إلى السردية، فهو يعني وجود الصراع الفكري، والتقابل بين العواطف المتضادة، والمواقف المتضادة، وهو ما من شأنه الجنوح بالنص الشعري إلى الدرامية، ومن ثمّ إلى السردية.

ويرى د. محمد حمدي إبراهيم أنّ الدراما حركة فكرية، تخلّق من الصراع والتضاد، وهي "ثنائية وليست أحادية؛ فالدراما تقابل بين موقفين يتولّد عنه موقف جديد، الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه، الدراما هي الحركة، ولا تتفق مع السكون، وهي التنوع، لا الرتابة<sup>(2)</sup>."

والدراما هي تحريكٌ للحدث العاطفي الداخلي ودفعٌ له للخروج إلى العالم، ونعني بالدفع هنا تحويل الشعور العاطفي إلى أداة مسموعة أو مقروءة يمكن للخارج فهمها واستيعابها على نحو يجعل منها مادةً قابلةً للتداول، بعد أن كانت فكرةً داخليةً تعتمل في الكيان الباطني للمُنشئ.

فإذا كانت السردية شكلاً من أشكال الصنعة الفنية، له أبعاده وحدوده، فإن الدراما تعدّ بُعداً جديداً من أبعاد السردية وذلك كونها تنقل الحدث من إطار الداخل، إلى فسحة الخارج، وتحوله إلى عمل جماعيّ ذي صلاتٍ بالعقل الجمعي الذي تتمتع به جماعة بشرية محددة، في مدّة زمنية

(1) سمر الديوب، المرايا المتوازية، دراسات في الأدب العربي القديم، ص12

(2) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص4.

محددة، ومكان جغرافي محدد.

وإذا كانت السمة الغنائية هي السمة الغالبة على الشعر القديم، لأسباب نفسية واجتماعية متعددة اقتضتها متطلبات العصر آنذاك<sup>(1)</sup>، فإنَّ الشاعر الجاهلي لم يتمتع امتناعاً تاماً عن خلق البعد الدرامي، فكثيراً ما نجدُ الشاعر الجاهلي ساعياً إلى مشاركة آلامه وأفكاره وتطلعاته مع الآخرين، لأنه لا ينجي وحده، إنه يشارك كلَّ ما يراه ويحسُّه، ويخلق لذاته قسيماً يقابلها، فيعمدُ إلى مناجاته، وقد يخلق اثنين أو أكثر، حسب ما يقتضيه الموقف الشعوري النفسي الذي يختلجُ في بنيته النفسية والشعورية الضائعة.

ولعل الطريقة التعبيرية هي التي تفتح مجال الحكم على النص، سواء بالجودة، أو نقيضها، ذلك أن التعبير هو المسرح الذي تتجسد عليه وحدات الكلام، وهو الهيكلية التي تتفتق منها أشكال القول، فالبناء الخارجي للنص، هو الذي تسقبله الذائقة استقبالاً انطباعياً وتبسط عليه أحكامها، وعليه فإن البناء الدرامي بناءً واسع يمتدُّ حتى يعبر آفاق الحواس من خلال تكثيفه للحدث، ولعل التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي<sup>(2)</sup>.

ونستطيع أن نستنتج من جهود النقاد فكرةً مفادها: كلما ابتعد الشاعر عن الغنائية اقترب من الدرامية التي تبدأ بالخروج من إطار الذات لتتجاوز مع الواقع، وترتقي بالنص من الذاتية إلى التعبير الأعمِّ عما يؤرِّقه<sup>3</sup>.

وبالعودة إلى المدرسة الأوسية وجدنا رأسها أوس بن حجر يسرد في قصيدته اللامية الهمَّ

---

(1) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979م، ص، 55.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007م، ص278.

(3) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص4-5. وينظر: سمر الديوب، بناء الشعر على السرد في ديوان أنشودة المطر، مجلة فكر الثقافية، العدد80، 2016، ص16.

الشخصي متداخلاً بالهمّ القلبي، والخاصّ متداخلاً بالعام، ويتحدّث عن الشعور بالتوتر، ويقدم صوراً مختلفة للصراع الذي تظهر فيه مركزية الذات مقابل هامشية الآخر المختلف، فيقول<sup>(1)</sup>:

صَحَا قَلْبُهُ عَن سُوْكَرِهِ فَتَأَمَّلَا	وَمَا كَانَ بِذِكْرِي أَمْ عَمِرو مُوَكَّلَا
أَلَا أَعْتَبُ ابْنَ الْعَمِّ إِنْ كَانَ ظَالِمًا	وَأَغْفِرُ عَنْهُ الْجَهْلَ إِنْ كَانَ أَجْهَلَا <sup>(2)</sup>
وَإِنْ قَالَ لِي مَاذَا تَرَى يَسْتَشِيرُنِي	يَجِدْنِي ابْنُ عَمِّ مِخْلَطِ الْأَمْرِ مِزِيلَا <sup>(3)</sup>
أُقِيمُ بِدَارِ الْحَزْمِ مَا دَامَ حَزْمُهَا	وَأُخْرِ إِذَا حَالَتْ بِأَنْ أَتَحَوَّلَا
وَأَسْتَبْدِلُ الْأَمْرَ الْقَوِيَّ بغيرِهِ	إِذَا عَقْدُ مَأْفُونِ الرِّجَالِ تَحَلَّلَا <sup>(4)</sup>
وَإِنِّي أَمْرُوٌّ أَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا	رَأَيْتُ لَهَا نَابًا مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلَا <sup>(5)</sup>
أَصَمُّ رَدِينِيًّا كَانَ كُحُوبِيهِ	نَوَى الْقَسْبِ عَرَّاصًا مُزَجًّا مَنْصَلَا <sup>(6)</sup>
وَأَمْلَسَ صَوْلِيًّا كَنَهِي قَرَارِهِ	أَحْسَ بَقَاعِ نَفْحِ رِيحٍ فَأَجْفَلَا <sup>(7)</sup>
وَأَبْيَضَ هَنْدِيًّا كَانَ غِرَارِهِ	تَلَالُوْ بِرَقٍ فِي حَبِيٍّ تَكَلَّلَا <sup>(8)</sup>
وَمَبْضُوعَةً مِنْ رَأْسِ فَرْعِ شَطِيطَةٍ	بَطْوَدٍ تَرَاهُ بِالسَّحَابِ مُجَلَّلَا <sup>(9)</sup>
عَلَى ظَهْرِ صَفْوَانٍ كَانَ مَتَوْنَهُ	عُلِّلَنَ بِدُهْنٍ يُزْلِقُ الْمُتَنَزِّلَا <sup>(10)</sup>

(1) ديوان أوس بن حجر، ص 82-92.

(2) ألا أعتب: أني لا أعتب.

(3) يخلط الأمر أي أخالط بأمر في موضع المخالطة وأزائل في موضع المزيلة أي أخلط وأميز ما ينبغي.

(4) المأفون: من أفن بمعنى ضعف رأيه وساء.

(5) الأعصل: الأعوج.

(6) الرمح الأصم: المصمت الذي لا جوف له، الرديني: نسبة إلى ردينة وهي امرأة كانت تقوم الرماح، الكعب: العقدة، القسب: التمر اليابس، العراض: الشديد الاضطراب، المزجي: الذي جعل له زُج وهي الحديد التي في أسفل الرمح تغرز في الأرض، والمنصل: الذي له نصل وهو السنان.

(7) الأملس: الدرع الناعم المشدود، النهي: غدير الماء،

(8) الأبييض: السيف، الغرار: حد السيف. الحبي من السحاب: ما ارتفع، تكلل: صار بعضه فوق بعض.

(9) المبطوعة: المقطوعة ويقصد القوس، الفرع: أعلى الشجرة، الشطية: الشقة والفلقة، مجلل: مغطى.

(10) عللن: سقين مرة بعد مرة.

يُطِيفُ بِهَا رَاعٍ يُجَشِّمُ نَفْسَهُ	لِيُكَلِّيَ فِيهَا طَرْفَهُ مُتَأَمِّلًا <sup>(1)</sup>
فَلَاقَى امْرَأً مِنْ مِيدَعَانَ وَأَسْمَحَتْ	قَرُونَتَهُ بِالْيَأْسِ مِنْهَا فَعَجَبًا <sup>(2)</sup>
فَقَالَ لَهُ: هَلْ تَذْكُرَنَّ مُخَبَّرًا	يَذُلُّ عَلَى غُنْمٍ وَيُقْصِرُ مُعْمِلًا <sup>(3)</sup>
عَلَى خَيْرِ مَا أَبْصَرَتْهَا مِنْ بِضَاعَةٍ	لَمُلْتَمَسٍ بَيْعًا بِهَا، أَوْ تَبْكُلًا <sup>(4)</sup>
فُويِقَ جَبِيلٍ شَامَخِ الرَّأْسِ لَمْ تَكُنْ	لِتَبْلُغَهُ حَتَّى تَكِلَ وَتَعْمَلًا
فَأَبْصَرَ أَلْهَابًا مِنَ الطُّودِ دُونَهَا	تَرَى بَيْنَ رَأْسَيْ كُلِّ نَيْقَيْنِ مَهْبِلًا <sup>(5)</sup>
فَأَشْرَطَ فِيهَا نَفْسَهُ وَهُوَ مُعْصِمٌ	وَأَلْقَى بِأَسْنَابٍ لَهُ وَتَوَكَّلًا <sup>(6)</sup>
وَقَدْ أَكَلَتْ أَظْفَارُهُ الصَّخْرَ كُلَّمَا	تَعَايَا عَلَيْهِ طُولُ مَرْقَى تَوَصَّلًا <sup>(7)</sup>
فَمَا زَالَ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ مُعْصِمٌ	عَلَى مَوْطِنٍ لَوْ زَلَّ عَنْهُ تَفْصَلًا <sup>(8)</sup>
فَأَقْبَلَ لَا يَرْجُو الَّتِي صَعَدَتْ بِهِ	وَلَا نَفْسَهُ إِلَّا رَجَاءً مُؤَمِّلًا
فَلَمَّا نَجَا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَزَلْ	يُمِظُّهَا مَاءَ اللَّحَاءِ لَتَذْبُلًا <sup>(9)</sup>
فَأَنْحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدٍّ دَعَا لَهَا	رَفِيقًا بِأَخْذٍ بِالْمَدَاوِسِ صَيْقَلًا <sup>(10)</sup>

- (1) الكالى: الحافظ. وأكلأ يكلئ بمعنى أطلال النظر والتأمل.
- (2) ميدعان: حي من اليمن من أزد السراة وسمي بهذا الاسم نسبةً إلى ميدعان بن نصر بن مالك بن نصر الأزدى، أسمحت قرونته باليأس: أي تابعته نفسه على اليأس ولم تنازعه
- (3) ومعنى القول: هل تذكرن رجلاً يدل على غنيمة ويقصر معملاً أي ويقلّ العمل العناء.
- (4) التبكّل: التغنم ويقال تبكّل أي تغنم إن أراد بيعاً أو غنماً.
- (5) ألهاب: الفرجة والهواء يكون بين جبلين، الطود: الجبل، ودونها: بمعنى أمامها، النيق: المشرف من الجبل، المهبل: المهبل: المهوى والمهلك،
- (6) أشرط نفسه: خاطر بها، المعصم والمعتصم واحد: وهو المتعلق، وقال ابن السكيت: المشفق. السبب: الحبل.
- (7) تعايأ عليه طول مرقى توصلًا: صعب عليه الانتقال من مكان إلى آخر.
- (8) تفصل: تقطع.
- (9) يمظّعها: يشربها، اللحاء: قشر العود.
- (10) الرفيق: الحاذق، المداوس: المصاقل واحدها مدوس وهو الذي يصقل به.

على فخذيه من براية عودها  
فجردها صفراء لا الطول عابها  
كتوم طلاع الكف لا دون ملئها  
إذا ما تعاطوها سمعت لصوتها  
وإن شدَّ فيها النزع أدبر سهمها  
فلما قضى ممّا يريد قضاءه  
وحشوّ جفير من فروع غرائب  
تُخَيَّرْنَ أنضاء ورُكِّبْنَ أنصلاً  
فلما قضى في الصنع منهنّ فهمه  
كسأهنّ من ريش يمان ظواهر  
يُخَرْنَ إذا أنفرن في ساقط الندى  
خوار المطافيل الملمعة الشوى

شبيهة سفى البهيمى إذا ما تفتلا<sup>(1)</sup>  
ولا قصر أزرى بها فتعطلا  
ولا عجزها عن موضع الكف أفضل<sup>(2)</sup>  
إذا أنبضوا عنها نئيماً وأزمل<sup>(3)</sup>  
إلى منتهى من عجزها ثم أقبل  
وصلبها حرصاً عليها فأطولا<sup>(4)</sup>  
تنطع فيها صانع وتنبل<sup>(5)</sup>  
كجمر الغضا في يوم ريح تزيلا<sup>(6)</sup>  
فلم يبق إلا أن تسن وتصل  
سُخاماً لؤاماً ليّن المس أطحلا<sup>(7)</sup>  
وإن كان يوماً ذا أهاضيب مخضلا<sup>(8)</sup>  
وأطلائها صادف عرنان مبقلا<sup>(9)</sup>

(1) السفى: شوك البهيمى. واحده سفاة.

(2) كتوم: كناية عن ارتفاع صوتها ن باب تسمية الشيء بضده، وفي السان: الكتوم والكاثم من القسي التي لا ترنّ إذا أنبضت، وقيل هي التي لا شقّ فيها ولا صدع في نبعها، والعجس: موضع كفّ الرامي من كبد القوس.

(3) نئيماً وأزمل: الصوت الضعيف.

(4) صلبها: يبسها.

(5) الجفير: الكنانة، وحشوها السهام، الغرائب جمع غرب: وهو نوع من الشجر تصنع منه السهام. تنطع الصانع: تحدّق تحدّق في صناعته وتأنّق.

(6) الأنضاء: السهام التي لم تُبَرِّ بعد، جمر الغضا: شجر شديد الالتهاب سريعه، تزيّل: تطاير.

(7) السخام من الريش: اللين الحسن، الريش اللؤام: ما يلائم بعضه بعضاً، الطحلة: لون بين الغيرة والبياض.

(8) يخرن: أي يسمع لهنّ صوت إذا أديرّت على الظفر وحركت بالأصابع، وإذا صوّتت في الندى فكيف في الجفاف.

(9) المطافيل: ذوات الأطفال، الشوى: الأطراف، أطلاؤها: أولادها، عرنان: واد واسع في الأرض منخفض يوصف بكثرة الوحش، مبقل: طلع فيه البقل.



فذاك عتادي في الحروب إذا التظت وأردف بأس من حروب وأعجلا<sup>(1)</sup>

يبدأ أوس قصيدته بتذكّر أم عمرو، والمحب لا يتذكر لأن التذكر عميلة لاحقة للنسيان، فتتشكل هذه القصيدة من لوحات متصلة، مرتبطة ارتباطاً عميقاً، أساسها الصراع النفسي، والعلاقة مع الآخر التي يحكمها التضاد، وتبنى الدراما على التضاد، والتقابل في المواقف والعواطف، وتشكل درامية اللامية من التلاحم بين الأنا القلقة والـ"نحن" المكافحة، ويعلو صوت الـ"نحن" بصمود الأنا، ويضفي وجود الأنا قوة للـ"نحن" فتظهر قوة (أنا) الشاعر نتيجة اندماجه في قبيلته، ولكن الشاعر يضمن حديثاً عن قوته التي كانت سبباً لقوة قبيلته.

لقد عانى أوس مرارة موقف قبلي عنيف يمكن أن نلمح آثاره في قوله:

أُقيمُ بِدارِ الحَزْمِ مَا دَامَ حَزْمُهَا وَأُخِرَ إِذَا حَالَتْ بِأَنْ أَتَحَوَّلَا  
وَأُسْتَبْدِلُ الْأَمْرَ الْقَوِيَّ بغيرِهِ إِذَا عَفُدُ مَأْفُونِ الرِّجَالِ تَحَلَّلَا

فإمّا أن يقبل أوس بظلم أبناء عمه، وإما أن يتحول عن هذا الظلم، ويعمل على نفسه؛ لكي يخرج من هذا الصراع الداخلي، ونرى أنه قد اختار الطريق الثاني في هذه القصيدة، فقد عدل عن مقابلة الظلم بالظلم إلى حال من التسامح واتخاذ موقف الحكيم في قوله:

ألا أعتبُ ابنَ العمِّ إن كان ظالماً وأغفرُ عنه الجهلَ إن كان أجهلاً

لكن هذا الموقف المعلن لا يخفي حال التوتر والاضطراب اللذين يعانيهما، فقد أعقب هذا البيت بحديث عن الحرب، والعدة التي أعدها لمواجهةها، والحرب ميدان صراع، وهو صورة عن صراع فكري وعاطفي، فعدته من أجود أدوات الحرب، وقد ذكرها تباعاً في أبيات متعاقبة، واسترسل في وصف قوسه، وهنا نسأل: لماذا أعطى لكل أداة حرب بيتاً واحداً في قصيدته وأفرد للقوس المساحة الباقية منها؟

مما لا شك فيه أن قوسه فنية أكثر من كونها حقيقية، تمثل موقفه من الحياة، وتعبر عن

---

(1) سنثبت أبيات قصة القوس كلها لحاجتنا إليها في أثناء التحليل.

حال الصراع الداخلي الذي يعانيه، مما يعني أن أبيات القصيدة كلها قد نضحت بالدرامية الممتزجة بالشعرية بدءاً بتذكره أم عمرو إلى ذكره أدوات الحرب والاسترسال في قصة القوس.

ويتسم سرده الشعري بالإخبار، ويصنع موضوع السرد المتوغل في الإخبار الحدث الدرامي<sup>(1)</sup> فالحدث أساس الفعل السردى، وحين يتوغل الشاعر في السرد يقترب من الدرامية والحكاية، فقد روى بصوته حدث ترفعه عن ظلم ابن عمه، وإعداده عدة الحرب لمواجهة خصوم قبيلته على الرغم من الأذى الذي لحقه من ذوي القربى، وسرد حكاية متكاملة تتعلق بالقوس التي كانت فرعاً في شجرة، وروى بضمير الغائب العليم كيف اهتم بها الراعي إلى أن أصبحت قوساً مثالية، والصراع النفسي الذي رافق مرحلة تحضيرها للحرب، والانتصار الذي حققه باحتفاظه بها على الرغم من المغريات الهائلة التي يمكن أن تقدّم له لبيعها، وهذا ما يؤكد أنها قوس نفسية وفنية، لا حقيقية.

وتظل القوس التي شغلت حيزاً كبيراً من القصيدة المحرك الأساس للحظات الدرامية وصولاً إلى التوتر الكبير الذي عاناه، ثم يصور تأزم الحال، وهنا تبلغ الدرامية ذروتها، فقد صوّر القوس في مقام حرب، لا مقام صيد، وتختلف قوس الصيد عن قوس الحرب، فقوس الشماخ بن ضرار الذباني قوس صيد،<sup>(2)</sup> وقد خسرها بعد أن اعتنى بها طويلاً حتى غدت قوساً مثالية حين أغراه المال الكبير الذي عُرض عليه مقابل بيعها، فيندم حين لا ينفع الندم، أما قوس الحرب فهي أداة مواجهة، ويجب ألا يخسرها الشاعر؛ لأنها صورة عنه، وعن أدائه في الحرب، ولأوس قصيدة أخرى يبدؤها بالغزل ببيتين فقط، ثم يتوسع في الحديث عن القوس، فيقول<sup>(3)</sup>:

---

(1) - يرى جيرار جينيت "G. Genette" أن المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث. مدخل إلى جامع النص، ص44.

(2) وللتوسع ينظر: سمر الديوب، سيمياء الصراع في الشعر العربي القديم: قصيدة القوس أنموذجاً، مجلة البيان، العدد 612، يوليو 2021، رابطة الأدباء الكويتيين، ص10-42

(3) ديوان أوس بن حجر، ص96-98.

وَصَفْرَاءَ مِنْ نَبْعٍ كَانَ نَذِيرَهَا	إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ أَفْكَلُ <sup>(1)</sup>
تَعَلَّمَهَا فِي غِيلِهَا وَهِيَ حَظْوَةٌ	بِوَادٍ بِهِ نَبْعٌ طَوَّالٌ وَحَيْثَلُ <sup>(2)</sup>
وَبَانَ وَظَيَّانٌ وَرَنْفٌ وَشَوْحَطٌ	أَلْفٌ أَثِيثٌ نَاعِمٌ مَتَغِيلُ <sup>(3)</sup>
فَمَظَّعَهَا حَوْلَيْنِ مَاءٍ لِحَائِهَا	تُعَالَى عَلَى ظَهْرِ الْعَرِيشِ وَتُنْزَلُ <sup>(4)</sup>
فَمَلَّكَ بِاللَّيْطِ الَّذِي تَحْتَ قَشْرِهَا	كَغَرَقِيءٍ بَيْضٍ كَنَّهُ الْقَيْضُ مِنْ
وَأَزَعَجَهُ أَنْ قِيلَ شَتَّانَ مَا تَرَى	إِلَيْكَ وَعُودٌ مِنْ سَرَاءٍ مَعْطَلُ <sup>(6)</sup>
ثَلَاثَةُ أَبْرَادٍ جِيَادٍ وَجُرْجَةٌ	وَأَدَكُنْ مِنْ أَرِي الدَّبُورِ مَعْسَلُ <sup>(7)</sup>
فَجِئْتُ بَبِيعِي مُؤَلِيًّا لَا أَزِيدُهُ	عَلَيْهِ بِهَا حَتَّى يَوْؤَبَ الْمُنْخَلُ <sup>(8)</sup>
وَذَاكَ سِلَاحِي قَدْ رَضِيتُ كَمَالَهُ	فَيَصْنَدِفُ عَنِّي ذُو الْجُنَاحِ الْمُعْبَلُ <sup>(9)</sup>

وفي كلتا القصيدتين لا يخسر القوس؛ لأنها أداة حرب، لا أداة صيد، ولأنها صورة عن الفارس الذي يستعملها، وهي صورة مبنية بناءً درامياً، فقوسه صفراء، تخيف الوحش من صوت زمجرتها، هي عدته في الحرب، والحرب -أساساً مقام صراع وتوتر- وأتى الحديث عن القوس

- 
- (1) صفراء: يصف قوسه، النبع: شجر مرّن تؤخذ منه القسي. نذيرها: صوتها. إذا لم تخفضه: من خفض الصوت، وهو كناية عن الضرب بها وإرسالها، فإنها إذا أرسلت صوّتت. الأفكل: الرعدة.
- (2) الحظوة: القضييب الصغير ينبت في أصل الشجرة، الغيل: الشجر الملتف. النبع والحثيل من أشجار الجبال.
- (3) البان والظيان والرنف والشوحت: من أشجار الجبال. الألف: الملتف. الأثيث: الكثيف المتشابك وكذلك المتغيل.
- (4) التمتع: شرب القضييب ماء اللحاء تتركه عليه حتى يتشربه فيكون أصلب له.
- (5) الليط: القشر. القيض: قشر البيضة الغليظ، والغرقىء: القشر الرقيق.
- (6) السراء: النبع.
- (7) الجرجة: زق من العسل. الأدكن: يريد زقاً أدكناً. الأري: العسل. الدبور وهو النحل.
- (8) حتى يؤولب المنخل: مثل يضرب لليأس من الشيء، والمنخل، هو المنخل اليشكري الذي اتهمه النعمان بالمتجرده فحبسه، ثم انقطعت أخباره.
- (9) المعبل: الضخم.

في معرض فخره بسلاحه في ميدان الحرب، ويحيل الفخر إلى نسق مضمر، فيعني الفخر إشادة بقوته من جهة، وحديثاً موجهاً إلى خصمه لإخافته من جهة أخرى، وقد وقعت عينه عليها منذ أن كانت فرعاً صغيراً في شجرة إلى أن أصبحت قوساً عزّ نظيرها، ففاز بها، ويعني ذلك رسماً لنهاية المعركة التي لم تقع بعد فنياً، ففوزه بها تحقيق فني لفوزه على خصومه، ونجد في هذا السرد الشعري أن القوس نبعية، ويحيل النبع إلى الأصل الكريم<sup>(1)</sup>.

إن القصيدة -موضع الدراسة- هنا ذات بناء هرمي، فقد بدأ بالذكرى التي تحزن قلبه لفراق أم عمرو، لينتقل بسرعة إلى قدرته على تجاوز الألم النفسي الذي تسبب به ظلم ابن عمه، فيتحدث عن عدته في الحرب، ويتوسع في حديثه عن القوس.

لقد أوصله هذا الحزن الذي بدأ به القصيدة إلى قمة الهرم، فثمة نشوة في امتلاكه هذه العدة الرائعة التي لن يخسر حرباً بها:

### فذاك عتادي في الحروب إذا التظت وأردف بأس من حروب وأعجلا

ويعدُّ الصراع عصب الدراما وأساسها. وتقوم القصيدة على أساس الحركة، وترفض السكون، والحركة عماد الدراما، وهي حركة تقود إلى العمل. فثمة حركة فكرية أدت إلى حركة على أرض الواقع، وتصادم وصراع. وتخلق الدراما من التقابل بين طرفين، وتتضمن رؤية متجددة لسلوك الإنسان ومواقفه.

لقد أتت هذه القصيدة نتيجة موقف نفسي مضاد لموقف الآخر الذي ظلمه، وهذا ما قوى البعد الدرامي الذي مال بالنص إلى السردية نظراً لحاجته إلى بسط الجانب الذي يُظهر علاقته بالآخر بطريقة موضوعية، فثمة ميل إلى متابعة التفاصيل التي تضيف سمة سردية على الشعر،

---

(1) إذ ورد في لسان العرب ما نصّه: النَّبْعُ: شجر، وزاد الأزهري: من أشجار الجبال تتخذ منه القسيُّ وقال مرة: النَّبْعُ شجر أصفر العود رزيبه ثقيله في اليد وإذا تقادم أحمر، قال: وكل القسيِّ إذا ضُمَّتْ إلى قوس النَّبْعِ كَرَمَتْهَا قَوْسُ النَّبْعِ لأنها أجمع القسيِّ للأرز واللّين، يعين بالأرز الشدّة، قال: ولا يكون العود كريماً حتى يكون كذلك، ومن أغصانه تتخذ السّهام؛. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة: نبع.

حتى إنه كاد يخرج عن طابع الحماسة الذي يقتضيه الفخر إلى سرد الصفات، ومع أنه يقول إنه يعدّ عدته للحفاظ على سلامة قبيلته نجد أن التركيز على الـ "أنا" أغلب من التركيز على القبيلة، فهو يرى قبيلته من ذاته، ولا يرى ذاته جزءاً منها، فلا نجد فخراً بالأصل والمحتد، ونجد فخراً بنفسه وقوته ويعني ذلك وجود صراع داخلي بين ما يقوله وما يعتمل في داخله من شعور بالظلم.

ويمكن أن نرى الاستطراد في وصف السلاح -والاستطراد ليس مقامه الشعر الذي يقوم على التكثيف والإيجاز- سببه أنه ضرب من التعبير عن القوة التي يتمتع بها في موقف اقتضى أن يعبر به عن قوته الفردية مقابل ما لاقاه من أهل قبيلته؛ لذا يغدو الحديث عن أدوات الحرب قائماً على الدرامية التي تعني الصراع الداخلي، والتقابل في المواقف والعواطف.

ويعني ذلك أن الحالة النفسية القلقة والمتوترة تغطي على تفاصيل الفخر والسرد الشعري المتصل بفخره بأدوات حربه.

وبتتبع السرد الشعري في قصة القوس عنده نرى أن القوس محور ترتد إليه أجزاء القصيدة كلها، فلا نجد عنده وقوفاً على الطلل، فقد تذكر أم عمرو في بيت واحد، وليست هذه عادة الشعراء الجاهليين الذين توسعوا في الحديث الغزلي:

**صحا قلبه عن سُكره فتأملاً      وكان بذكرى أم عمرو موگلاً**

فلم يقف عند طلل أم عمرو، فإذا كان هدفه من الوقوف على الطلل أن يعبر عن الصراع الذي يعيش فيه بطريقة فنية رامزة عن طريق تصوير صراع المكان والطبيعة فإن قصة القوس قد تمكنت من التعبير عن فكره؛ لذا يمكن أن نعدّها بديلاً من المشهد الطللي، فلا توجد حبيبة هجرت الديار، ولا ديار قد اندثرت معالمها بسبب رحيل المرأة عنها، ولا حيوانات ترود الديار بعد أن تعاورت عليها عناصر الطبيعة فغيرت معالمها، ولا زرع حياة في الطلل الفاني لمقاومة الفناء والانتصار على الطبيعة، إنه بيت واحد فقط تذكر فيه أم عمرو، فقد أراد الانتقال إلى حديث فيه حياة وعمل مقاوم لا التوسع في الحديث عن الطلل البائس، ففي حكاية القوس حياة وطموح

وتوثب وإصرار على النجاح، والقوس مرتبطة بإرهاب خصمه، توسع في الحديث عن صانعها: الإنسان أكثر مما توسع في الحديث عنها، فهو الذي أوصل القوس إلى ما هي عليه الآن من صفات كمالية.

ومن هنا نفهم إصراره على افتتاح قصيدته بطريقة مغايرة، فلم يخبرنا برحيل أم عمرو، فليست هي الراحلة، بل هو الراحل، لا الحبيبة، ويمكن أن نستنتج ذلك بالعودة إلى الأخبار التي بين أيدينا عن حياته لقد كانت حياته تنقلًا بين اليمامة والحيرة؛ ليرفع صوت قبيلته، وجاء في دائرة المعارف الإسلامية أنَّ "أوس بن حجر أكبر شعراء الجاهلية وهو من قبيلة تميم... وكان معاصراً لعمر بن هند ملك الحيرة، وكان على الدوام متصلاً بقصر هذا الأمير اللخمي وإن كانت حياته حياة أسفارٍ لا استقرار فيها"<sup>(1)</sup>.

ولأوس نوعان من الرحلات، الأول: إلى بلاط اللخمين في الحيرة من أجل إعلاء شأن قبيلته عند المناذرة بحكم الروابط الوثيقة بينه وبين عمرو بن هند، والثاني: في أرض العرب الواسعة، وكانت ذات مرميين : الأول: دوافعه سياسية، من أجل توثيق عرى الولاء بين قومه وأحلافهم وهو غرض من أعظم ما تتطلع إليه الروح القبلية في الجاهلية، والثاني: دوافعه وجدانية ذاتية خاصة بأوس، فقد كان ابن حجر شاعراً غزلاً مغرماً بالنساء<sup>(2)</sup>.

وشعر أوس حربي بامتياز "أقيم بدار الحزم ما دام حزمها" فأحسن إلى أبناء عمه على الرغم من إساءتهم، وحين خُير في قبول الظلم، والاعتماد على الذات في التحول عن الذل اختار الحلّ الثاني، وانصرف إلى عدّة حربه، ولا سيما قوسه.

ونلمح بُعداً درامياً واضحاً في هذه القصيدة يجنح بالنص إلى السردية في تحدي الطبيعة،

---

(1) دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية: عباس محمود، أحمد الشننتاوي، إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس، مراجعة محمد أحمد جاد المولى بك، مصر، ج3/ص152.

(2) المصدر السابق، ج3/ص152.

ذلك لأن هذا التحدي حين خاطر القواس بحياته ليصل إلى فرع الشجرة يعني تحدياً خاصاً، فيميت القواس جسده في سبيل تحقيق هدفه، والوصول إلى الفرع من الشجرة الذي رسم في مخيلته عنه أنه سيكون قوساً لا مثيل لها، فيسلك سبيلاً فيه الكثير من الأمور الخارقة:

فأبصرَ ألهاباً من الطودِ دونها      ترى بين رأسي كلَّ نيقينٍ مهبلًا  
فأشرط فيها نفسه وهو معصمٌ      وألقى بأسبابٍ له وتوكلًا  
وقد أكلت أظفاره الصخرُ كلما      تعايا عليه طولُ مرقى توصلا  
فما زال حتى نالها وهو معصمٌ      على موطنٍ لو زلَّ عنه تفصلا

لقد صارع الطبيعة كما يصارع البشر، ولم يتوقف حتى حصل على غايته، ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الشجرة في مكان عال لا تصل إليه قدم بشري، فهو مكان شاهق، يتسلق الصخور التي أكلت أظفاره ولا يتوانى عن الوصول إلى هدفه، إنها ذاته المتعطشة إلى التميز والتفوق وتحقيق الغايات، فالوصول إلى الشجرة ضرب من المحال، فالصخور تبدو كأنها دُهنت بدهن، والمكان يصل إلى السحاب، ونراه يطيف حول الشجرة إلى أن يلتقي الميدعاني: القواس الخبير

يُطِيفُ بِهَا رَاعٍ يُجَشِّمُ نَفْسَهُ      لِيُكَلِّيَ فِيهَا طَرْفَهُ مُتَأَمِّلًا<sup>(1)</sup>

وتدور الأحداث بين الراعي والميدعاني من غير أن يقحم نفسه في القصة، ويتلهّف الميدعاني لرؤية النبعة بعد وصف الراعي، ويبذل جهداً جباراً للوصول إليها، فتغدو قيمة هذا الفرع من الشجرة معادلاً قيمة الحياة ذاتها، وبعد أن يحصل عليها تبدأ رحلة تنقيف العود؛ ليغدو قوساً عزّ نظيرها، فاستعان بخبير، وتتبع مراحل صنعها حتى استوت قوساً مثالية بين يديه، ملء كفّ راميها، هذه القوس هي عتاده في الحرب.

ومكان وجود الشجرة مكان تحيطه هالة من القدسية، ولا تتفصل هذه الفكرة عن الصراع

---

(1) الكالي: الحافظ. وأكلأ يكلئ بمعنى أطلال النظر والتأمل.

الداخلي في ذهنه، فهو يريد لمجتمعه أن يكون الأفضل، وأن يحتلّ المركز وأن يجعل ما تبقى هامشاً، فتعلو الحركة والتوتر على هذه الأبيات؛ لأنه يرفض الاستسلام والسكون، ويميل إلى الحركة، والدراما حركة مضادة للسكون، وهي حركة فكرية أولاً، ممّا يعني أن القصيدة كلّها بدءاً بتذكر أم عمرو قصيدة صراع وحرب، والحرب في نظر أوس قيمةً عليا تعيد السلام، تقابل ثقافة الخنوع والاستسلام، وحين يركّز أوس على أهميّة أدوات الحرب المثالية في هذه القصيدة يركّز على القيمة المقابلة لها وهي السلام الذي يتحقق بالحرب، وهدمُ فكرة يستدعي في ذهن الفكرة المضادة<sup>(1)</sup>.

وتظهر القصيدة صراعاً، ومثالية، وتعبر عن الذاتين الفردية والجمعية، وعن قلق الذات الفردية، فلا يعبر الشاعر عن مشكلة خاصة بقدر ما يعبر عن مشكلة مجتمع بأكمله، فتشاكلت القصيدة مع النص النثري، وغدت سيرة تتحدث عن حياته المتوثبة دائماً إلى الحرب للحصول على السلام في الحاضر والمستقبل ويتجسد البعد الدرامي في الذروة / التوتر الشديد حتى لحظة الحصول على القوس المثالية التي سبقتها لحظات تأمل وسكون، فتقوي صورة القوس درامية القصيدة التي ترتقي من التعبير الخاص إلى التعبير الأعم، فكلما ازداد المستوى الدرامي اقتربنا من مكونات الفضاء السردى.

يقدم النص -بناء على ما تقدم- حدثاً درامياً منطوياً على حركة داخلية<sup>(2)</sup> ويعني وجود الحدث الدرامي وجود تفكير درامي، فكل فكرة تقابلها فكرة، ولكل عاطفة عاطفة مضادة. إنّه صراع بين قوتين يؤكد حقيقة أن إرادة الشعب لا تقهر.

---

(1) وعرف الدكتور عز الدين إسماعيل الفكر الدرامي: (هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وإن كان ظاهراً فهو يستخفي وراءه باطن) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279.

(2) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 45. ويعرف الحدث الدرامي بأنه: "أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي" ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو، مصر، 1994، ص 99.



والتفكير الدرامي تفكير مجسم لا تجريدي<sup>(1)</sup>، فقد قدم صورة رفضه ظلم أبناء عمه، وحفاظه على تماسك القبيلة، ورغبته في ان يكون المركز في قبيلته بطريقة درامية تغذي الصراع الداخلي الذي عاناه.

ويغذي السرد درامية النص حين يرفده بخيوط درامية تغذي الصراع. فثمة مفارقة درامية<sup>(2)</sup> تقوم على التقابل بين الحزن الذي يبعثه تذكّر أم عمرو في البيت الأول:

**صحا قلبه عن سُكره فتأملاً وكان بذكرى أمّ عمرو موغلاً**

والقوة والإشراق نتيجة الحصول على عدة الحرب المثالية التي يتطلبها واقعه للانتصار على ما من شأنه أن يقلقه في البيت الأخير:

**فذاك عتادي في الحروب إذا التظت وأردف بأس من حروب وأعجلا**

فثمة مفارقة بين البيتين الأول والأخير، وثمة تضاد بينهما، وجوهر الدراما التضاد.

إن الحرب تريق الدماء، لكن أدواته ستضمن له الحياة، فقد سبب له وجوده في قبيلته آلاماً نفسية، وسبب له وضعه القبليّ حروباً مع أعدائه، ومن المفارقة أن أدواته ومنها القوس واهبة الحياة له ولقومه، وسبب موت أعدائه.

---

(1) سمر الديوب، المرايا المتوازية، دراسات في الأدب العربي القديم، ص20-21.

(2) المفارقة الدرامية "وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابه المدلول مع مدلول التورية في علم البديع، ولكنهما لا يتطابقان. والمفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته، أو نقول شيئاً نتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماماً" ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص248.

- ويختلف التناقض عن علاقة التضاد التي تحكم البعد الدرامي، فالتضاد علاقة توازن بين طرفين لا يلغي أحدهما الآخر، أما التناقض فيقوم على علاقة انفي. ينظر: الثنائيات الضدية، سمر الديوب، ص18. لذا نرى أن الأفضل أن يكون المعنى الآخر الوارد في التعريف السابق مضاداً للمعنى الظاهري، لا نقيضاً له.

فسيستفيد قومه من سيفه ورمحه وقوسه، وسيرد الظلم عن نفسه، ظلم المعتدين، وظلم الأقارب، ويعني ذلك أن الدراما فعل، والفعل حركة، ويغدو الشاعر فاعلاً في تصحيح حركة المجتمع؛ ليعيد تشكيله على وفق رؤياه. فقد ظهرت أدوات الحرب، ولا سيما القوس في نهاية القصيدة أمل الشاعر، وابتسامته:

إن القوس مؤنثة، وهذا ما يستدعي إلى الذهن أن تكون بديلاً من الأنثى أم عمرو التي حضرت في بيت واحد، وهي التي ستساعده على اجتياز مرحلة الصراع، فقد نمت في مكان شامق، محاط بهالة قدسية، وهي التي ستصونه، وتحقق له الانتصار، لقد نسي المرأة وأعاد تذكرها لكنه لم ينس القوس، ولم يتخل عنها إلى أن أصبحت بين يديه بعد أن استقامت قوساً لا توازيها قوس أخرى، وإذا كان أوس قد استسلم لغياب أم عمرو نرى أنه في قصة القوس لم يستسلم، فكسب حياته، وحقق انتصاره الفني على خصومه، فالقوس الأنثى سبب من أسباب الصراع، وهي وجه للمرأة التي يعدّ الحفاظ عليها سبباً للحرب في المجتمع الجاهلي.

وإن كان غير حريص على التمسك بأم عمرو نرى أنه قد عوّض فنياً بحرصه على قوسه، فهي معادل للحياة بما فيها من قوة وانتصار على القلق والصراع.

والقوس كانت فرعاً في شجرة في مكان يحفه الخطر، تحيط بها شجيرات صغيرة، وتمثل المركز الأعلى والأقوى بينها، وتجمع التراب والهواء والماء "السحاب" في تشكيلها، فهي تجمع عناصر القوة كلها، وتمثل حالة السمو والارتفاع، والتحدي، ومقابلة الشر بما يحقق له الراحة النفسية.

إنّها بعيدة، متمنعة، عالية، لكنه نجح في الوصول إليها، وهذا ما عزز البعد الدرامي القائم على الحركة والصراع، والتضاد، وقوى الجانب السردى القائم على سرد التفاصيل الشعرية المحملة بالإيحاء، والخروج من الأنا إلى الموضوعي.

إنه الصراع الذي يربط أجزاء القصيدة كلها، فصوت القوس بعد أن يغادرها القوس صوت عال، وصفات القوة التي تمتلكها تضرر قلقاً داخلياً لدى أوس، فالدراما ركيزة أساسية في هذا النص.

وتقوم الألوان بدور مهم في تعزيز درامية القصيدة، فقوسه صفراء، واللون الأصفر لون ناري، لون الشمس، فهي تجمع عناصر الطبيعة: الماء والهواء والنار والتراب، اللون الأصفر شمسيّ، ضوئيّ، ولون شجر النبع أصفر في أوله، ثم يتحول إلى أحمر حين يتقدم<sup>(1)</sup>.

لقد أرادها قوساً قوية لتحقيق وظيفتين متضادتين: الحياة له ولقومه، والموت لأعدائه، لذا نستطيع القول إن هذه القصيدة قد بنيت بناءً غنائياً درامياً في آن، اجتمعت فيها عناصر الشعرية والسردية معاً من حيث وجود البعد الدرامي الذي جناح بها إلى السردية؛ لأن الدراما خروج من الذاتية إلى الموضوعية.

ويمكن لنا أن نتقصى الأبعاد الدرامية في شعر الحطيئة على النحو الذي يمكننا من تعديد هذه الظاهرة وتوضيحها في شعر المدرسة الأوسية، ولا سيما أننا سنقف عند محورين في هذه القصيدة، أولهما ما ابتدأ به من مطلعٍ غزليّ، يعقبه محورُ المدح، ولكلٍّ من المحورين نسقٌ دراميّ سننتبّه على الترتيب، يقول الحطيئة<sup>(2)</sup> :

عَرَفْتُ مَنَازِلًا مِنْ آلِ هِنْدٍ      عَفْتُ بَعْدَ الْمُؤَبِّلِ وَالشَّوِيِّ<sup>(3)</sup>

---

(1) اعتمد الشاعر استخدام الألفاظ ذات الخصائص اللونية، فالنبع شجر أصفر العود، رزينه، ثقيله في اليد، وإذا تقدم احمرّ، وقوس النبع أجمع القسيّ للشدة واللين، وما كان منها في قلة الجبل فهو النبع، وما كان في سطحه فهو الشريان، وما كان في الحضيض فهو الشوخط، منه تتخذ القسي، ومن أغصانه الاسهام. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (نبع).

(2) ديوان الحطيئة، ص 35-38

(3) المؤبِّل: الإبل الكثيرة، والشوِيّ: جمع شاء، وهو صاحب الغنم.

سَفِيٍّ لِلرَّيَّاحِ عَلَى سَفِيٍّ <sup>(1)</sup>	تَقَادِمَ عَهْدِهَا وَجَرَى عَلَيْهَا
كَحَاشِيَةِ الرَّدَاءِ الْحَمِيرِيِّ <sup>(2)</sup>	تَرَاهَا بَعْدَ دَعَسِ الْحَيِّ فِيهَا
وَمَا تُخْفِي بِذَلِكَ مِنْ خَفِيٍّ	أَكُلُ النَّاسِ تَكْتُمُ حُبَّ هُنْدٍ
سَقَاها بَرْدُ رَائِحَةِ الْعَشِيِّ <sup>(3)</sup>	غَذِيَّةً بَيْنَ أَبْوَابٍ وَدُورٍ
كَصَوْنِكَ مِنْ رَدَاءٍ شَرَعْبِيِّ <sup>(4)</sup>	مُنْعَمَةً تَصُونُ إِلَيْكَ مِنْهَا
مِفَارِقُهَا مِنَ الْمِسْكِ الذَّكِيِّ <sup>(5)</sup>	يَظَلُّ ضَجِيعُهَا أَرْجَاءً عَلَيْهِ
يَعَاشِرُ مِثْلَهَا جَدُّ الشَّقِيِّ	يَعَاشِرُهَا السَّعِيدُ وَلَا تَرَاهَا
كَمَا نَظَرَ الْفَقِيرُ إِلَى الْغَنِيِّ	فَمَا لَكَ غَيْرُ تَنْظَارٍ إِلَيْهَا
رِسَالَةَ نَاصِحٍ بِكُمْ حَفِيٍّ	فَأَبْلُغْ عَامِراً عَنِّي رَسُولاً
حَدِيدَ النَّابِ لَيْسَ لَكُمْ بِسِيٍّ <sup>(6)</sup>	فَأَيَّاكُمْ وَحَيَّةً بَطْنِ وَادٍ
إِلَى نَجْرَانَ فِي بَلَدٍ رَخِيٍّ <sup>(7)</sup>	فَحُلُّوا بَطْنَ عَمْقَةٍ وَاتَّقُونَا
لِقَوْمِهِمْ رِمَاحُ بَنِي عُدِيِّ	فَكَمْ مِنْ دَارٍ حَيٍّ قَدْ أَبَاحَتْ
أَبَاحُوهَا بِصُمِّ السَّمْهَرِيِّ <sup>(8)</sup>	فَمَا إِنْ كَانَ عَنْ وَدٍّ وَلَكِنْ

(1) والسفِيّ: ما سَفَتَه الريح من التراب.

(2) الدعس: كثرة الوطء والآثار.

(3) غذية: أراد أنّها في خصبٍ ونعمة، برد رائحة العشي: أي سقاها الله سحابةً تمطر عشيّاً.

(4) الشرعبية: برود فيها خطوطٌ طَوَالٌ. وهو ضربٌ من ثياب أهل اليمن.

(5) أرجأ: كثير الريح، والأرج: توهج الطيب والنار، مفارقها: الواحد مفرق: الشعر من الرأس، الذكي: الساطع الريح، يريد: يظلّ مفارقها أرجأً على ضجيعها من المسك.

(6) أراد بحية بطن واد: نفسه، بسي: بمثل وندّ. يقال هما سيّان.

(7) عمقة: اسم واد، اتقونا إلى نجران: أي من هاهنا إلى نجران. رخي: بعيد وقيل واسع نخصب.

(8) بصم السمهري: القنا الصلاب، وكل صلب شديد فهو سمهري، ويقال سمريت آلامه: إذا اشتدت.

- وَكُلُّ مَفَاضَةٍ جَدْلَاءِ زَغْفٍ      مُضَاعَفَةٍ وَأَبْيَضَ مَشْرِفِي<sup>(1)</sup>  
 وَمَطْرِدِ الْكُعُوبِ كَانَ فِيهِ      قُدَامِي ذِي مَنَائِبَ مَضْرَحِي<sup>(2)</sup>  
 إِذَا خَرَجْتَ أَوَائِلُهُنَّ يَوْمًا      مُلْجَلَجَةً بِجَنِّ عَبْقَرِي<sup>(3)</sup>  
 مَنَعْنِ مَنَابِتَ الْقَلَامِ حَتَّى      عَلَا الْقَلَامُ أَفْوَاهَ الرِّكِيِّ<sup>(4)</sup>  
 كَفُّوا سَنَتَيْنِ بِالْأَسْيَافِ نَقْعًا      عَلَى تِلْكَ الْجَفَّارِ مِنَ النَّقِيِّ<sup>(5)</sup>  
 أَتَغْضَبُ أَنْ يُسَاقَ الْقَهْدُ فَيُكْمَ      فَمَنْ يَبْكِي لِأَهْلِ السَّاجِسِيِّ<sup>(6)</sup>

سنقف في تحليلنا عند المحور الأول في النص السابق، وهو محور الغزل، وسنستطلع كيف قام الحطيئة بخلق مسرح مستوفٍ مقومات المسرح كلها، ولا سيما أنه استطاع أن يدمج الزمان والمكان معا إذ تمخض منهما الحدث المسرحي وسار على إيقاع الحركة المتتافرة بين الماضي والحاضر، واستطاع أيضاً أن يبرز شخصياته إلى واجهة النص، فمنها الشخصيات المضمرة، ومنها التي أدت دوراً واضحاً على خشبة البناء الفني للنص.

- 
- (1) المفاضة: الدرع الواسعة، الجدلاء: المحكمة العمل، الزغف: اللينة، المضاعفة: التي تتسج حلقتين، الأبيض المشرفي: السيف نسبُ إلى المشارف، وهي قرى للعرب تدنو من الريف، وقيل مشرف: قرية باليمن، ويقال إلى مشارف أهل الشام: يريد رؤساءهم وعظماهم.
- (2) مطرد الكعوب: متتابع الكعوب ليس فيه اختلاف، والكعوب: الأنابيب، والقدامي: الريشة الطويلة من أول جناح النسر، والمناكب: الريش الأربع التي بعد القدامة، المضرحي: النسر الأبيض، وقال بعض الأعراب: هو الأحمر، فشبه السنان بالقدامة لأنها أطول.
- (3) إذا خرجت أوائلهن: يريد الخيل وإن لم يرد ذكرها. واللجلة: تدور مادتها حول معنى التردد، وتلجلج بالشيء: بادر، وأراد: يقودها ويسرع بها جنَّ عبقرى.
- (4) القلّام: نبات كنبات الأشنان مالح، وقد ترعاه الأبل، وهو لا ينبت إلا قرب الماء، الركي: الحوض، يريد: منع ذلك الماء، وحمين مراعيه، حتى كثر قلامه، فغطى أفواه الركايا.
- (5) سنتين: مجديين، وثال أسنتُ القوم/ إذا أجدبوا. نقعا: من النقيعة: وهي الناقة تُتحر، أو الشاة تُذبح. الجفار: الآبار، والنقي: الحواري: وهو الدقيق الأبيض، وهو لباب الدقيق وأجوده.
- (6) القهد: غنم صغار الأذنان، ويقال هي غنم أهل الحجاز، والساجسي: غنم بني تغلب، ويريد أنتم غضبتُم للقهد ونغضب لأولئك.

نستطيع أن نستشف الحدث الأبرز من مطلع القصيدة، وهو تأكيد الحطيئة رسوخ الزمن الماضي في رؤياه تلك المنازل، فهي تتعدى كونها رؤية عينية لتستقل لذاتها مكاناً في خياله لا يتزحزح، فهو ثابتٌ ثبات اللحظة الملتقطة لتلك المنازل، والتي توقف عندها الزمن، فتلك المنازل قد عرفها الحطيئة جيداً، لأنه عاش فيها، لأنَّ الزمن الذي يعبر عنه الفعل (عرفت) ليس زمناً ماضياً وحسب، بل إنه زمنٌ خالدٌ متجدد، ونقصد بالزمن الخالد المتجدد ذاك الزمان الثابت الذي يعبر حدود كينونته ليدل على لحظة شعورية عاصفة تمرّ في باله وخیاله، وتزحف إلى منارة الذات فتضيء خيالات الحطيئة التي أظلمت بعد غيابه عن تلك المنازل؛ لأنَّ "الدراما إذا كانت تعني الصراع فإنَّ أهمَّ ما ينجم عن عملية الصراع هو الحركة الدائمة"<sup>(1)</sup>، فالفعل (عرفت) قد دلَّ على حدث متجدد، وهو أن تلك المنازل التي استقر بها آل هند، قد درست بعد عمران، وخلت بعد امتلاء، وقَدِّمَتْ بعدَ جدَّة، فتوالت الأفعال (عفت-تقادم-جرى عليها) وهي أفعالٌ تصفُ ما آلت إليه حال منازل آل هند، ولكنها لا تتوقف عند ذاك المنال، بل إنها ترسم خطأً زمنياً يجعل القارئ أمام حدثين اثنين، حدث التدمير الذي آل بالمكان (منازل آل هند)، وحدث إعادة إعمار هذا المكان من خلال رجوع الشاعر بالزمن إلى الماضي، فالحدث الأول في الزمان الفيزيائي، والثاني في الزمان الأدبي الفني المُتَخَيَّل.

وهذا كله يحيلنا إلى أن الخطاب قد ابتدأ بسمهٍ دراميةٍ جعلت منه مسرحاً مجازياً تتدافع فيه الأحداث، لتخلق بدورها شخصياتٍ منها الجانبية المضمرة، ومنها البارزة الواضحة، وقد أدَّى الوصفُ دوراً بارزاً في إجلاء تلك الشخصيات، ففي قول الحطيئة:

أَكُلُ النَّاسِ تَكْتُمُ حُبَّ هِنْدٍ      وَمَا تُخْفِي بِذَلِكَ مِنْ خَفِيٍّ  
غَذِيَّةٌ بَيْنَ أَبْوَابٍ وَدُورٍ      سَقَاها بَرْدُ رَائِحَةِ الْعَشِيِّ

نلاحظ أن الحطيئة يضمّن أفكاره على لسان شخصياته من خلال وصفها، فنلاحظ أنه لا

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279.

يريد أن يكتُم حبَّ هند، فنجدُه يُنكِرُ على شخصية (الناس) ذلك، من خلال صيغة الاستفهام التي خرجت إلى معنى الإنكار؛ وذلك لأنه يضمُر صراعاً نفسياً له أبعاده الدرامية، ولكن لغته الشعرية تفضح في مدلول السياق، فهو يتساءل : أكلُّ الناسِ تكتُمُ حبَّ هندٍ ؟ وفي تساؤله هذا تأكيدٌ على أنَّ (هند) لا يُكتُمُ حبُّها، بل يذاعُ ويُعلن، لأنَّه في السياق الوصفي اللاحق يضع مجموعةً من الأسباب التي تمنعُ كتم ذلك الحب، وأبرزها ما تتمتع به من كونها ( منعمة- يظل ضجيعُها أرجاً عليها- يعاشرها السعيدُ)، فتلك الصفاتُ الراسخةُ في هند تجعلُ من كتمان حبها أمراً مستحيلاً.

إنَّ الناظرَ في البناء الفني للنصِّ، قد ينمو في نفسه سؤالٌ ملحٌّ عن طبيعة هند، ومن تلك الشخصية التي تصعد في وصفها الحسي والمعنوي إلى الدرجة التي تجعلها تقوم مقام العطاء للمحتاج، والهناء للتعس، والسلو للضني؟

لعلَّ استخدام الرمز (هند) يشير إلى حاجة الحطيئة إلى التعويض النفسي عن تطلعاته ورغباته تُجاه الحياة، ويُعدُّ لجوؤه إلى الرمز محاولةً منه لتحميل رمزه كمّاً زائفاً من الأحاسيس والانفعالات، فالرمز عند العرب "عبارةٌ عن حركات تقوم بها إحدى الحواس للإبانة وإظهار ما تخفيه النفس، وتستره الجوانح"<sup>(1)</sup>، فالشاعر يحاول أن يخفي حاجاتٍ يريدُها، وطموحاتٍ يرغبُ في تحقيقها، لأنه يخشى من التصريح المباشر أمام القارئ، فقد تكون طموحاته أكبر من إمكانيات واقعه، ممّا يضعه في دائرة الخطر من محيطه أو المقربين منه، فهو يريدُ أن يسيرَ على شفا حفرةٍ من الوقوع في التصريح المباشر، فنراه يتكئ على الرمز؛ لأنَّه يعطي للمبدع حرية الإفصاح والإبانة عمّا يدور في ذهنه من أفكار وتصوّرات، لأنَّ "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"<sup>(2)</sup>، فيقوم المبدع باستخدام الرمز لأنَّه "أفضل طريقة للإفشاء بما لا يمكن التعبير عنه"<sup>(3)</sup>، ومن ثمَّ يترك المهمة للمتلقّي بإزالة الغموض الذي يتركه

(1) ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، إريد، الأردن، ط1، 2011م، ص10.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص37.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1987. ص36.

وراء ألفاظ عباراته، فماذا يستطيع القارئ أن يستشف من وجود رمز كهند في مطلع القصيدة؟

قد يدفعنا قول الحطيئة:

**فما لك غير تَنظَرٍ إليها      كما نظرَ الفقيرُ إلى الغني**

إلى الجزم اليقيني بأنه مراد مفقود، وفردوس مرغوب، وجنة يحلو التطلع إلى شرفاتها دون وصول، وذلك أنه جعلها مضمنة في نظرة الفقير إلى الغني، تلك النظرة التي تحفل بالغبطة والتمني، وتتضح بالرغبة والتطلعات، ذاك أنه جعلها خارج إطار الوصول، ولم يفعل إليها إمكانية للوصول، فجعل غاية فعل الرائي أن ينظر إليها، ليس هذا فقط، بل ينظر نظرة الفقير المحروم، لا نظرة القادر الطموح، فجعلها نظرة مكسورة هزيلة، وتلك استعارة ضمنية مشابهة لقول امرئ القيس في وصف الليل<sup>(1)</sup>:

**وليل كموج البحر أرخى سدوله      علي بأنواع الهموم ليبتلي**

إلى أن يقول:

**ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي      بصبح وما الإصباح منك بأمثل**

إننا نلاحظ هذا المجاز العبقري في الربط اللوني الحاصل في عملية اقتران اللون بالشعور، فقد قرن امرؤ القيس همومه بلون الليل الأسود الدامس، ولم يكتف باللون، بل جعل الصورة الحركية تعمل عملها في السياق، فهي هو ذا البحر يضم بموجه العاتي ويقبض على روح امرئ القيس قبضاً يجعلها تتعكس على عدسة مقعرة تبتلع آماله وأحلامه كلها، واستخدام الحطيئة الرمز (هند) تعبيراً عن الحلم المفقود، جاء مشابهاً لاستعمال امرئ القيس الليل كأداة مدمرة للطموحات، ومُفقدة للآمال، ولكن الحطيئة يحب رمزه، ويعلي شأنه، ويسبغ عليه أحلى آيات الوصف، لكن امرأ القيس حاول محاربة رمزه، ودفعه إلى الزوال، معتمداً الإيقاع أيضاً لتحقيق مراده، (ألا أيها

(1) ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق أنور عليان أبو سويلم، محمد علي الشوابكة، ج1/



الليل الطويلُ ألا انجلي)، وكلاهما يعوّضُ فاقداً روحياً، وكلاهما يرمّزُ، وكلاهما محروم، ولكن الرمزَ وسيلتهما الوحيدة لإبطان ما عرَّ عليهما إظهاره، ألا وهو الضعف الكامن.

إنَّ اللعب على مسار الشخصيات، (هند، المؤبِّل، الشوي، الحي المارق على أطراف المنازل، الناس الكاتمون حبَّ هند، المخاطبُ في "إليك-كصونك"، السعيد الذي يعاشرها، الشقي الذي يبتعدُ عنها، الفقير - الغني)، يؤدي إلى نموّ وتيرة الأحداث في سياق النص، فالحطيئةُ لم يغفل عن أي عنصر من عناصر البناء الدرامي المسرحي، كما أنه ضمّن نصّه زمنين اثنين عوضاً من الزمان الواحد، الزمن الماضي: (زمن العمران) والزمن الحاضر: (زمان الهدم)، يضاف إلى ذلك حرية القارئ في خلق زمان آخر، وهو الزمان المستقبل، والمستقبلُ هو الزمان الذي لم تتحقق به تطلعات الحطيئة وطموحاته، وهو زمان غير مصرّح بدلائل تشير إليه، ولكن يستطيع القارئ أن يستشفه من ثنايا الأحداث، ففي قوله: (ما لك غير تنظارٍ إليها ) يشي بذلك إلى ما لم يحدث، ولو حدث لأمكن أن يتوافر منه حدثٌ لاحق يغيّر المجرى الدرامي، ويمهّد لحدث آخر أيضاً.. إنها فلسفة الحطيئة فيما هو كائنٌ، وما يُرجى أن يكون، فيما لو كان.. كان ليكون شيءٌ لاحق، وهذا يدلُّنا على عمق البناء الدرامي، فلذّة الدراما أن تسمح للمتابع بأن يشارك في سيرورة الأحداث، ممّا يؤدي إلى نشوء علاقة غير مباشرة بين الباث والمتلقي، وذلك لأن "المسرح الطبيعي يشير إلى علاقة خاصة بين العرض المسرحي والمشاهدين، عاقداً بينهما رابطة طموحة من نوع جديد في إطار الرؤية الشاملة والمعرفة الكاملة. إنَّ حلم المسرح الطبيعي الجيد الإعداد هو حلم عن المعرفة الكاملة وهو في الواقع حلم لنقل هذه المعرفة من الكاتب المسرحي إلى المشاهدين" (1).

وإذا انتقلنا إلى المحور الثاني من هذه القصيدة، وهو محور المدح، وجدنا أنَّ الشاعر اكتفى من تجسيد آماله المفقودة، وانتقل إلى مدحِهِ مباشرةً، جاعلاً خطابَهُ أداةً لزيادة التوتر

---

(1) المكان المسرحي -جغرافية الدراما الحديثة، أونا شودهوري، ترجمة: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1997م، ص37.

العاطفي، ولرفع مستوى التعقيد البنائي، ونستطيع أن نلاحظ في هذا الانتقال غير الممهّد بين محورين متناقضين شكلاً، أنّ هناك ارتفاعاً درامياً في مستوى الصوت الخطابي، وصدمةً سمعيةً للمتلقّي، وذلك على الشكل الآتي:

فما لك غيرُ تنظّارٍ إليها ⇐ مستوى خطاب منخفض

فأبلغ عامراً عني رسولاً- وإياكم وحيّةً بطنٍ وإٍ ⇐ مستوى خطاب مرتفع

وهاتان أمارتان واضحتان على وجود مسرحيين اثنين، مسرح صُوريٍّ في خيال الحطيئة، ومسرحٍ صوتيّ في وحدات النص، يندمجان معاً لتكوين رؤيا شاملة عن السياق، ويتناغمان ليذمجا الصوت والصورة على شكل مجسّدٍ مرئيٍّ لا يخطئه باحث، ولا يتوه في أمره مبصر.

إنّ الحطيئة لم يقف على مستوى واحد من التخيل، بل تعدّى ذلك ليكون لنفسه كلّ ما يلزمه ليكون سبّاقاً لأدوات عصره، فحين نقرأ النص، لا يحوجنا الذوق إلى تخطي المقروء إلى المسموع، ثم إلى المرئي، لأنّ المقروء والمسموع والمرئي أمورٌ واضحة في بناءٍ متماسكٍ ظاهرٍ ومندمجٍ ومتواترٍ وملتئمٍ.

وقد تعددت الأدوار على صعيد الشخصيات، فالمحور الثاني وفق تقسيمنا يقوم على مدح شخصياتٍ ثلاث، فالحطيئة يمدح عدي بن فزارة وعُيَيْنَةَ بنَ حِصْنٍ وحذيفةً بن بدر<sup>(1)</sup>، ولكنه أظهر شخصيةً واحدة من هؤلاء في سياق النص، وهي شخصية عدي بن فزارة الباطش الذي يفتح ما يشاء من أراضٍ ويستولي على ما يحبُّ من إقطاعاتٍ.

فالمطلع مطلعٌ تهديد، والمقام مقامٌ وعيد، وقوله :

فأبلغَ عامراً عني رسولاً رسالةً ناصحٍ بكمُ حفيٍّ

---

(1) ديوان الحطيئة، ص34.

فالمفتتح يقوم على النصح المُبطّن بالوعيد، وتنشطر من البيت شخصيتان، شخصية الحطيئة المُحذّر، وشخصية المُخاطب المُفترض الذي يسهم في تقويم بنيان السرد، ويؤدّي دوراً مساعداً في إيصال الخطاب إلى خانة القصد، وكما أشرنا سابقاً، تؤدّي هاتان الشخصيتان وظيفتيهما في إصعاد الخط الشعوري ورفع مستوى الخطاب، وإبراز حالة التوتر في البيت الثاني (موضع التهديد):

### فَإِيَّاكُمْ وَحَيَّةَ بَطْنِ وَادٍ      حَدِيدَ النَّابِ لَيْسَ لَكُمْ بِسِيٍّ

يلو صوت الخطاب، وتزداد انفعالية الأداء؛ ليرتفع زخمُ المعنى، وتبرز تقنية القناع المسرحي، والقناع " أسلوبٌ في التعبير الشعري يعتمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية أو أسطورية، يتقنُّ بها أو يختبئ وراءها ليعبر من خلالها عن المحنة الاجتماعية أو الكونية، أو عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث، أو يتحدث من وراءه عن بعض شواغله، وهمومه الفكرية عامة"<sup>(1)</sup>.

فيسارع الحطيئة لاستخدام قناع الحية التي تحمي واديها، وهي تقنية تستدعي مواطن القوة والأنفة في صفّ عدي بن فزارة، فهو ما إن يستولي على مكان إلا ويجعله كوادي الحية محمياً محصناً.

ثم يعاود الكرة ويستخدم قناعاً آخر، وهو قناع حديد الناب، القوي، الشديد البأس، الذي لا يقدر أحد أن يكون مُكافئاً له، وخاصةً عمرو بن طفيل وأعوانه<sup>(2)</sup>، فهم جماعة ظهرت مستضعفةً في الخطاب، لا تملك من أمرِ نفسها شيئاً، وقد أقامها الحطيئة مقام الضعف والهوان.

لعلّ ارتداء القناع وخلعه مرتين متواليتين في بيت شعري واحد، يشكّل صنعةً مُحكمةً فيها

---

(1) فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص 64.

(2) ديوان الحطيئة، ص: 34

من الإبداع ما فيها، ولعلَّ قدرة الحطيئة على التبدل الفوري للأقنعة، وتضمين كل قناع صفاتٍ خاصةً في إطار الخطاب نفسه، من دون الخروج عنه، يشكلُ استطاعةً على الإبداع قلَّ أن تضارعها استطاعة، فالحطيئة يصور صراعاً درامياً يولدُ أزمةً لدى الآخر، ويعتمد على البناء الفني الشكلي اعتماداً غير قليل، لأن " العمل الشعري الدرامي إنما هو بناءٌ على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحنُ لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب، بل نعاينُ كذلك مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها "(1).

إنَّ الستار الذي يحجب عنا خلفيات العمل الدرامي، ما إن يُفْتَتَحَ حتى يظهر علينا الحدثُ مشبعاً بأفكاره التي يتلقَّفها القارئُ تباعاً، فالحطيئة يُشعل فتيلَ الصراع بعد أن أسهب بالنصح والوعيد، ففي قوله :

فَحُلُّوا بَطْنَ عَمَقَةٍ وَاتَّقُونَا	إِلَى نَجْرَانَ فِي بَلَدٍ رَخِيٍّ
فَكَمْ مِنْ دَارٍ حَيٍّ قَدْ أَبَا حَتَّ	لِقَوْمِهِمْ رِمَاحُ بَنِي عُدِيِّ
فَمَا إِنْ كَانَ عَنْ وَدٍّ وَلَكِنْ	أَبَا حُوها بِصُومِ السَّمْهَرِيِّ
وَكُلُّ مَفَاضَةٍ جَذَلَاءَ زَغَفٍ	مُضَاعَفَةٍ وَأَبْيَضَ مَشْرِفِيٍّ

يصعدُ الشاعر بالحدث الدرامي إلى أبعد مستوى، فالحدثُ الدرامي في أبرز تعريفاته : "واقعةٌ تحدثُها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل"(2)، فالشخصيات كلما كثرت ازدحمت الأحداث وتراكمت تبعاتُها في السياق الدرامي، والحطيئة يتركُ باب مسرحه مفتوحاً ليعتلي من يشاء خشبة نصّه، فهو يتابع بناءه الخطابى موجّهاً إياه إلى جماعة عامر بن طفيل أمراً إياهم أن يجرؤا أذياهم إلى ما دون نجران، لأن

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص285.

(2) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص99.

الخطيئة وجماعته تقطعت لديهم سبل الرحمة، وهم يستبيحون ما يشاؤون من أراضي بالصم السمهري، لا بالود والمهادنة، إنهم يكتبون نصرهم بسلحهم، ويزرعون رايتهم حيث شاؤوا بالسيف لا باللسان، جبراً وقهراً، لا ودّاً وتطويعاً، وهذا وإن جاز أن يكون سياق وصف، نجد أنه حمل حركة الحدث وصعد بها إلى مستوى الصراع والاصطدام، فالتهديد الذي حمله خطاب الخطيئة لم يحصل واقعاً، بل جاء على هيئة القص والحكاية، فهو يكتب قصة لعدوه عن حدث لم يحصل بعد، ولكن يصفه كيف سيكون لو كان!.

إن في قول الخطيئة:

**فما إن كان عن ودٍّ ولكن أباحوها بصم السمهري**

ثباتاً ونضجاً ووعياً بحتمية الحسم الناتج من القوة، إن القوة هي التي تصنع الحاضر، وهي التي تحرّك الحدث، إنه أقرّ بحتمية النتائج المشروطة بالأسباب، وهذه الخلفية الدرامية هي التي تقف خلف المشهد البارز في البيت، وهو أن آل عدي (الممدوح) لم يهادنوا حين أرسلوا قوتهم على أعدائهم، وحركوا دفعة النصر وأنفذوا قولهم في أعدائهم، ممتلكين أداة القوة، لا اللين، فالقوة ثابتة، ونتائجها ثابتة معلومة شرطاً، وسكون الحدث الدرامي لا يعني ثبات الموقف، بل إن السكون قد يكون أحد أهم مظاهر الحركة المتدافعة في البنية السردية، ويمكننا أن نتبع الحدث على مستويات متعددة:

**مستوى الصورة الحسية :** قوة جيش عدي بن فزارة تفرض سلطان الجماعة، وتعزز من عامل السيطرة والتحكم.

**مستوى المجاز (الصورة الفنية):** الرماح لها قوة الإنسان (ركن التشبيه المحذوف)، تحكم وتستبيح، وتأمّر وتنتهى.

**مستوى المعنى :** القوة خير من الضعف واللين، فالقوة هي التي تتحكم في المصائر

والأحداث.

وهذا يبين لنا طغيان الصبغة الدرامية على المشاهد، واستيلاء المشاهد اللونية والبصرية والحركية على مجرى السياق.

وفي الأبيات اللاحقة، يعمدُ الحطيئة إلى إشباع النص بالملحقات الضرورية لإكمال الصورة الكاملة، فإذا عمد الحطيئة إلى ذكر مناقب ممدوحه، لا بد أن ينتهي إلى آخرها، وأن يكونَ مشهداً محيطاً بالممدوح، فلا يعمدُ إلى الوصف المباشر فيقول: عديّ قوي، أو واسع السلطان، بل يعمدُ إلى ملء الفراغات المعنوية بملحقات فنية تعمدُ إلى رصّ صفوف المباني المعنوية في النص، لإخراجه على أكمل صورة، وليس أدلّ على ذلك من وصفه جيشَ عدي، ذاك الجيش الذي يحمي أرضه ويحصنها ويبسطُ سلطانه حتى على نبات القلام، فيمنع قطفه، حتى يطولَ ويكونَ دليلاً على خطورة هذه الأرض وحصانتها ضد أي دخيل عليها.

ويتابع الحطيئة رسمه حتى يضيفي على ذاك الجيش أكثر الصفات غرابةً وإثارةً للدهشة، فيصفه بأنه مُقَادٌّ بوساطة الجن العبقري، وذلك في محاولةٍ لربطه بعاملٍ غيبيٍّ يسيطرُ من الخارج، ولا سيما أن الحطيئة كان مخضرمًا، وحين حاول أن يقرنَ قوةَ الجيش بعاملٍ غيرِ مرئيٍّ، لم يجدْ بداً من أن يذكر الجن العبقري كوسيلةٍ منه لأسطورةِ المشهد<sup>(1)</sup>.

ويتابع في رسم معالم الصورة، فيدخلُ في الإطار التقليدي في المديح، مستمراً في تعليق عمله على البعد الدرامي، والبعد الحركي الفعلي، فالدراما بأوسع معانيها وأشملها هي تصويرٌ للفعل الإنساني<sup>(2)</sup> ذاك الفعل الذي يعبر عن الذات الإنسانية لأنه مظهرٌ من مظاهر تفكيرها، ومرآةٌ تعكسُ أفكارها ووعيها، فالفعل صورة مرئيةٌ للفكرة، وتجسيدٌ لها، والحطيئة يعمدُ إلى هذا

---

(1) تُعرّف الأسطورة بأنها: "قصة خرافية عادة ما تكون من الأصل الشعبي تصور كائنات تجسّد في شكل رمزي قوى طبيعية أو بعضاً من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم". ينظر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، أحمد صقر، مكتبة الإسكندرية، مصر، 1998، ص 111.

(2) سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2002م، ص: 62

الفعل فيصوره ويعرضه عرضاً تقنياً فنياً، فالجيش كريمٌ مغدقُ النعم، يكفي السائلَ سؤاله، ويقيمُ المعروفَ مقامه في أهله، فالدراما في طبيعتها تعتمدُ على التراسل بين الفنون، والتراسلُ هو تلك العملية التي تتم على صورة جماعية منشؤها تضافرُ فنونٍ عدةٍ في عمل أدبي أو فني واحد، والتراسل بين الفنون هو تبادل المؤثرات بين أجناس الفنون والآداب، فيأخذ بعضها من الآخر ويعطيه<sup>(1)</sup>، وهي علاقة تبادلية وفي قصيدة الحطيئة نجد أن عنصر التراسل قد تم من خلال امتزاج الصوت والصورة في إطار شمولي يعمل على دمج المعطيات الحسية والبصرية في بوتقة البناء الصوري-الصوتي الحاشد للمعاني والمباني البلاغية في سياق النص الشعري.

ومما تقدّم نجد أنّ الشاعرين قد قدما في السرد المنطوي على بعد درامي رؤية سردية/ وجهة نظر هي بمنزلة بناء تتدرج تحته أساليب السرد. فما قدماه في نصّيهما من زمان ومكان وحدث وشخصيات قدّم من وجهة نظر خاصة. فكيف تجلت علاقة وجهة النظر بالمحتوى السردى في القصيدة؟

### 3-3- وجهة النظر والبناء السردى :

إذا كان السرد يعني "الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة تقتضي مرور الراوي إلى المروي له عبر القصة، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلّق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها"<sup>(2)</sup>، فإنّ وجهة النظر هي تلك القناة التي يمرر من خلالها الراوي رؤيته ورؤياه للواقع بشكل مباشر أو مراوغ، وتُعنَى بدراسة علاقة بين الشاعر ومحيطه، وبموضوع نصّه الأدبي؛ أي الزاوية التي ينقل المبدع الحدثَ منها، وتهتم وجهة النظر بدراسة "علاقة

---

(1) سماح دياب عبد المهيمن، تراسل الفنون في الرواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، رسالة دكتوراه، جامعة المنيا، القاهرة، مصر، 2017م، ص 27.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 54.

الخطاب السردى بالذات التي تنتجها، والذوات التي تتوجه إليها به<sup>(1)</sup>.

ومفهوم "وجهة النظر" مفهوم ضاربٌ في القدم، ولكن عمد النقاد الحداثيون إلى تجديده وإعادة إحيائه، وأطلقوا عليه تسميات متعددة كوجهة النظر، "آخرون يسمونها (زاوية الرؤية)، وغيرهم (بؤرة السرد)، والتحفيز، و(حصر المجال)، و(التبئير)، و(الرؤية السردية). ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً، وعلى الخصوص في الدراسات الأنجلو أمريكية التي تركّز على (الراوي) الذي من خلاله تتحد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويّه بأشخاصه وأحداثه<sup>(2)</sup>.

وقد تسلطَ اهتمام الدارسين في هذا المفهوم على جانب الرواية، فعُدّوه أحد أبرز المداخل المهمة لدراسة النصوص الروائية المنتمية إلى المذهب الواقعي<sup>(3)</sup>.

ولعلَّ أبرز مقومات البناء السردى هو الارتباط المطلق بقرينٍ يدلُّ على نشاطٍ جماعيٍّ تتضافرُ به عواملٌ فنيةٌ متعددةٌ، فالعملُ جماعيُّ التكوينِ يتداخل فيه الخاص والعام، ولا يكونُ فيه الفردُ بمعزلٍ عن أفكار الجماعة، بل يهدفُ إلى ربط أفكاره الخاصة بالظاهرة الموضوعية التي يتناولها عمله الأدبي، ونقصُ بالخاص والعام، ذاك التوجُّه الفردي النابع من صميم الرؤية الجماعية للعالم، بكلِّ ما فيه من تداخلاتٍ متنوعة، فالفردُ حينَ ينظرُ للعالم فإنه يهدفُ إلى تجسيد تلك النظرة في عملٍ فنيٍّ يحقق طموحه الخاص، ويعبّر عن أفكاره الخاصة إزاء ظاهرة جماعية معينة، وذلك لأنَّ "سمة الكلام البشري الأساسية هي التباين... وأنَّ كلَّ ملفوظٍ هو في واقع

---

(1) جبرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص17.

(2) شعيرة الخطاب السردى، محمد عزّام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص92-93.

(3) محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردى-وجهة النظر والبعد الحجاجي، منشورات وحدة الدراسات السردية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، دار مسكلياني للنشر، تونس، ص5.



الأمر مسكونٌ بأصوات الغير، سواء تعلق الأمر بحوارية، أو بتعدد صوتي، أو بكليهما<sup>(1)</sup>.

وبما أنَّ الحديث يتمحور في الأدب، فإن أكثر ما يدور في فلك البحث هو تلك الطريقة التي تتجسد بها الرؤية الذاتية للواقع، الرؤية التي يتوجَّهها الفكرُ في إطار عملية تكوين الطبعة الخاصة به إزاء العالم.

إنَّ وعي المبدع وإدراكه حالَ الشخصيات وقدرتها على المناورة الفنية في سياق النص الأدبي، هو الذي يدفعه إلى تحميل شخصياته -على قدر استطاعتها - أفكاره الذاتية، وهو بذلك لا يتقمَّص، بل يتملَّص من دوره الفاعل ويتعداه إلى تقنيع ذاته بإحدى أدوات التعبير التي تملكها الشخصية الفنية، ولا يمكن لنا تجاهل "أنه ليس للشخصية، في السرد بضمير الغائب، قناة خاصة بها تتمكن من تبليغ المعلومة السردية، فكل المعلومات تنتهي إلى القارئ عن طريق الراوي سواء كان هو المبتَر (focalisateur) أو كانت الشخصية، والاشتراك في القناة يحتمُّ البحث عن أسس تُدرَس وفقها وجهة النظر، ويمكن بفضلها نسبتها إلى الذات المبتَرة بأقصى ما يمكن من درجات اليقين"<sup>(2)</sup>.

وتوسَّع مفهوم الرؤية السردية في مطلع القرن العشرين وتعددت حوله الأبحاث والدراسات، وشهد "نعوتاً وتسمياتٍ مختلفةً بدايةً من تماس توظيفه، مثل، وجهة النظر، حصر المجال، البؤرة، الرؤية، التبئير، المنظور، لكن الاصطلاح الأكثر شيوعاً واستعمالاً في الدراسات العربية والغربية هو (وجهة النظر) خصوصاً في ممارسة الكتابة للدول الأنجلو-أمريكية"<sup>(3)</sup>. وقد اهتم اللغويون في القرن العشرين بهذا المصطلح اهتماماً غير قليل، فأولوه عنايتهم، وأبدوا به حرصاً وبذلوا له جهداً، وقد تناولوا الكيفيات التي يتمُّ بها أداء معانيه، وبسط مبانيه، وسلَّطوا أضواءهم

---

(1) محمد نجيب العمامي، محاضرات في السرد، نادي حائل الأدبي الثقافي، دار المفردات للنشر، الرياض، 2020م، ص24.

(2) محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردية (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي، صفاقس، تونس، ط1، 2011، ص11.

(3) حبيب مصباحي، الراوي والمنظور-قراءة في فاعلية السرد الروائي، مجلة الأثر، مخبر الحركة النقدية في الجزائر، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة الجزائر، العدد 23، ديسمبر، 2015م، ص184.

على طرق تكوين الصيغ الإجرائية منه، وكيف يمكن أن تتشكل وحداته في البنى اللسانية.

وإذا ما نظرنا إلى هذا المفهوم نظرة فاحصةً وقفنا عند بعض المعالم الغربية فيه، فهو ليس عربياً صرفاً، بل يرجع في أصوله إلى منابتٍ غربية، ولذلك فإنّه عند توظيفه في تحليل النص الأدبي العربي فلا بد أن يعتريه بعض النقصان وذلك بحكم إشكالية ملامحه الغربية، ولكن استخدامه جائزٌ من باب بعده التقني الفني، ولوجود قرائن دلالية يشيرُ إليها هذا المفهوم حين ندخله في باب التوظيف، وهو يندرج من منظور "رابطات" و"السرديات التلفظية في باب "التلفظ"، واندراجه في هذه الباب يقيم صلةً بينه وبين الحجاج بحكم انتمائهما إلى المباحث التداولية وبوصفهما مظهرين من مظاهر ذاتية المتكلم<sup>(1)</sup>.

ولعله لا يمكن للخطاب الفكاك من البعد الحجاجي، لا سيما أن أولى سمات الخطاب هي التوجه إلى مخاطب، والقصد إلى إيصال مدلول إليه، و"كلّ حجة موجهة هي دليل يأخذ بالفعالية الخطابية في تعلّقها بالمتكلم، والدليل على تعلّق الحجة الموجهة بالمتكلم هو أنها تعدّ فعلاً قصدياً متميزاً، ويظهر تميز قصدية الجهة الموجهة في أمرين هما: عدم انفكاك القصيدة عن اللغة، وتراتب القصيدة"<sup>(2)</sup>.

ويُعرّف الحجاج - بوصفه نتاجاً من نتائج الدراسات اللغوية الحديثة في الحقل اللساني التداولي - بأنّه: "جملةٌ من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفةٍ هي حملُ المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الإقناع"<sup>(3)</sup>.

ولقد تنوعت نظرة النقاد إلى الحجاج وتعددت، فقد نظر إليه النقاد التقليديون على أنّه

---

(1) محمد نجيب العمامي تحليل الخطاب السردى، ص6.

(2) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998م، ص259.

(3) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط2، 2011م، ص21. عن مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة - بيرلمان وتيتكاه المطابع الجامعية بليون، 1981م، ج1/ص13.

"مكوّن من مكوّنات الخطاب، ويتشكّل بتشكّله، وتتغيّر وظائفه وطرقه الاستدلالية بتغيّره"<sup>(1)</sup>، على أننا نستطيع عدّه آليّة خطابيّة يقصدُ منها تحويل الخطاب اللساني إلى شكل من أشكال العطاء والاستقبال الكلامي بهدف خلق رؤى جديدة متعاقبة في تراتبيّتها، وتؤدي إلى مفادٍ لغوي تطبيقي على هيئة حوارية حجاجية ذات أبعاد دلالية قصيرة/بعيدة المدى؛ إذ يستعملُ مصطلح وجهة النظر "مرادفاً للرؤية والتبئير، إلّا أنّه يتميز منهما بشيوعه وبعده الدلالي، فهو يشمل إدراك الذات المبتّرة (أو الرائيّة أو المدرّكة)، وأفكارها ومواقفها الفكرية في آن معاً"<sup>(2)</sup>.

وإذا ما عدنا إلى مفهوم وجهة النظر، فإنّه "لا يمكن لنا الحكم على العلاقة بين هذا المفهوم ومفهوم الحجاج بأنها واهية، فأواصر الصلة تبدو جليّة من خلال إرجاع كل من المفهومين إلى حقل اللسانيات التطبيقية"<sup>(3)</sup>، فدراسة الحجاج لم تعد مقصورةً على المقاطع التي تُستخدم فيها آليات الحجاج وتقنياته المعروفة، بل أصبحت تشمل الخطاب السردى برمته، وبما أنّ الحجاج ينتمي إلى دائرة السرد، فإنّ "أدواته تلتقي ووجهة النظر النقاءً يتيح لهما أن يندمجا في علاقة تستقطب أبعاداً متراميةً في مجالاتٍ وظيفيةٍ أوسع، فكلاهما يعتمدُ توظيفاً خطابياً يقوم على إدارة وحدات الكلام على سبيل مناسبة قدرتها على إيصال مقاصد النص"<sup>(4)</sup>.

ولعل العلاقة بين مفهومي "وجهة النظر" و"الحجاج" تتبع من كونهما مدخلين بارزين من مداخل البناء السردى، ونافذتين مفتوحتين من نوافذ البناء السردى القادر على التوسع والامتداد على أفق أخرى من التطوّر والتحديث في أطره الفنية والتقنية<sup>(5)</sup>.

---

(1) محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005، ص14.

(2) محمد نجيب العمامي، محاضرات في السرد، ص168.

(3) محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردى، ص 6.

(4) المرجع السابق، ص7.

(5) المرجع السابق، ص8.

وإننا حينَ نتعرض لهذين المفهومين فإننا نقصدهما في وجهتهما إلى الشعرية، فهيتئهما السردية لا تفصلهما عن وظيفتهما الفاعلة في الشعر، فالشعرية "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايدة للأدب بوصفه فناً لفظياً. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهةً أدبية، فهي إذن تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات"<sup>(1)</sup>، وكذلك السردية، فإنها صيغةٌ فنيةٌ يتشربها الشعر فيتشكل على هيئتها ويتلبس أنماطها فيستحيلُ شكلاً من أشكالها في عملية اندماج عفويٍّ تطرأ على الشكل الداخلي للنص الشعري.

ونرى أنَّ العلاقة بين الحجاج ووجهة النظر بوصفهما مكونين من مكونات السرد، تأخذ نحواً طردياً، فكلما ازدادَ الحجاج، ازدادت كثافة وجهة النظر، ممَّا يحقق بناءً سردياً واضح المعالم، فالحجاج هو تعددُ للآراء في البناء القصصي، ولكلِّ رأيٍ توجهٌ خاصٌّ قد يحمله الكاتب لإحدى شخصياته أو قد يرجعه إلى ذاته، فيقحمُ نفسه في القصة كلاعب أساسي، على هيئة صوتٍ خارجي، أو شخصيةٍ فجائيةٍ في السياق، وقد يصرِّحُ بعملية دخوله فيكسر به رتبة النص فيحدث اهتزازاً درامياً في السياق، إذ إنَّ المبدع هو "الراوي الذي ينقل وجهة نظره ووجهة نظر الشخصية في الآن نفسه، واشتراكُ هذين العنوين السرديين في قناة واحدة تنتهي من خلالها المدركات والأفكار إلى متلقي النص، يعسر مهمة الدارس في إسناد وجهة إلى ذاتها المبررة"<sup>(2)</sup>، إلا أنَّ المبدع يقوم بترك "قرائن نصيةٍ في الكثير من الأحيان من تمييز وجهة نظر الشخصية من وجهة نظر الراوي"<sup>(3)</sup>.

وتحمل لامية كعب بن زهير وجهة نظر تقابلها وجهة نظر مضادة. وتحتاج وجهة النظر

---

(1) ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص9.

(2) محمد العمامي، تحليل الخطاب السردية، ص16. ويرى الدكتور العمامي مع كثير من الدارسين أنَّ الراوي والشخصية هما ذاتا التبئير الوحيدتان في النص القصصي. والقول بهذين العنوين القصصيين وحدهما يقصي ما أسماه جونات بالشاهد الخارجي البريء ويعني به الذات المبررة في التبئير الخارجي.

(3) المرجع السابق، ص16.

إلى مساحة لعرضها؛ لذا يعدّ تحول النص من الشعرية إلى السردية وسيلة لعرض وجهة نظر الشاعر.

وقد تناول في لاميته الغزل بسعاد، ثم وصف ناقته التي ستوصله إلى الممدوح: النبي الكريم، ثم انتقل إلى الاعتذار، ثم المديح النبوي، وقد بدأ بتغيير حاله بعد أن هجرته سعاد، وخلفت في قلبه جرحاً لا يندمل، وهي أول مناسبة لعرض وجهة نظره أمام المجتمع الجديد، وأكثرها حضوراً من الناحية الفنية، فقد تحدث بطريقة فنية إيحائية رامزة في مشهدي الغزل والناقة، وبطريقة مباشرة في مشهدي الاعتذار والمديح.

لقد تولدت لديه مشاعر مختلفة حين فارقت سعاد، وحين قرر الرحيل إلى الممدوح، فبسط وجهة نظره لكي يدحر وجهة النظر المضادة، إذ إن كعباً قد عاش في هاجس الخوف من الوعيد الذي أوعده إياه رسول الله صلى الله عليه وسلم، فرفضت قبيلته وأصحابه أن يؤوّه فشعر بفقدان الأمان، ولم يجد مهرباً من رسول صلى الله عليه وسلم إلا إليه، فأتاه تائباً مسلماً، فأمنه رسول الله، ثم قال كعب قصيدته شارحاً بها وجهة نظره وحاله النفسية القاسية والمعاناة التي عاناها من الاغتراب عن الأهل والعشيرة باعتقاده أنها كانت الطرف المثالي، فيعقد فيها موازنة بين ثنائية الماضي والحاضر ليشرح من خلالها وجهة نظره السابقة وكيف تبدلت بعد أن نال العفو من رسول الله صلى الله عليه وسلم.

**يقول كعب بن زهير مادحاً النبي الكريم ومعتذراً إليه<sup>(1)</sup>:**

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولٌ	متيمٌ إثرها لم يُجْزَ مكبولٌ <sup>(2)</sup>
وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا	إلا أغنُ غضيضُ الطرفِ مكحولٌ <sup>(3)</sup>

(1) ديوان كعب بن زهير، ص 60 ومابعداها.

(2) متبول: تبله الحب: ذهب بعقله، المتيم: الذي أذله الهوى بعد أن استولى عليه وضلله.

(3) الأغن: الذي في صوته بحة، غضيض الطرف: ناعسة الطرف، مكحول: هنالك سواد في منابت شعر الأجفان.

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت  
شُجَّتْ بذِي شَبَمٍ من ماءٍ محنيةٍ  
تجلو الرياحُ القذى عنه وأفرطه  
يا ويحها خُلَّةٌ لو أنَّها صدقت  
لكنَّها خُلَّةٌ قد سَيَّطَ من دمِها  
فما تدومُ على حالٍ تكونُ بها  
وما تمسَّكُ بالوصلِ الذي زعمت  
كانت مواعيدُ عرقوبِ لها مثلاً  
أرجو وآمل أن يُعَجِّلَن في أبدٍ  
فلا يُعَزِّزَنَّكَ ما مَنَّت وما وعدت  
أُسمت سعادُ بأرضٍ لا يبلَّغُها  
ولن يبلَّغُها إلا عذافرةٌ  
من كل نضَّاخةٍ الذفري إذا عرقت  
ترمي الغيوبَ بعيني مُفَرِّدٍ لهقٍ  
ضخَمَ مقلَّداً فعمَّ مقيَّداً

كأنَّه منهلٌّ بالراح معلولٌ<sup>(1)</sup>  
صافٍ بأبطحٍ أضحى وهو مشمولٌ<sup>(2)</sup>  
من صوبٍ ساريةٍ بيضٌ يعاليلُ  
ما وعدت أو لو أنَّ النصحَ مقبولُ  
فجعٌ وولعٌ وإخلافٌ وتبديلُ  
كما تلوَّن في أثوبها الغولُ  
إلا كما تمسكُ الماءَ الغرابيلُ  
وما مواعيدُها إلا الإباطيلُ  
وما لهنَّ طوالَ الدهرِ تعجيلُ<sup>(3)</sup>  
إن الأمانِي والأحلامَ تضليلُ  
إلا العتاقُ النجيباتُ المراسيلُ<sup>(4)</sup>  
فيها على الأين إرقالٌ وتبغيلُ<sup>(5)</sup>  
غرَضْتُها طامسُ الأعلامِ مجهولُ<sup>(6)</sup>  
إذا توقَّدتِ الحُزَنُ والميلُ<sup>(7)</sup>  
في خَلَقها عن بناتِ الفحلِ تفضيلُ

- 
- (1) العوارض: الأسنان التي تبدو عند الضحك، الظلم: بريق الأسنان - المعلول: الذي سقي مرتين.  
(2) ذو شَبَم: ماء بارد، المحنية: المنعطف من الوادي، الأبطح: المسيل الواسع فيه رمل ودقاق حصى، مشمول: مبرد بريح الشمال.  
(3) أرجو أن يعجلن: أي رجائي أن يفين بوعدهن، ما لهن تعجيل: ما لهن تصديق.  
(4) العتاق: الخيار من كل شيء - النجيبات: الكريمات - المراسيل: النوق الخفاف.  
(5) العذافرة: النوق الشديدة، الأين: الإعياء - الإرقال: السرعة - التبغيل: مشي فيه اختلاف واختلاط بين الهملجة والعنق.  
(6) النضَّاخة: الفوارة، الذفري: العظم خلف الأذن، العرضة: الهمة.  
(7) المفرد: يقصد الثور الوحشي - اللهق: ذو البياض الشديد - الحزان: الأرض الغليظة - الميل: مدَّ البصر.

حرفاً أخوها أبوها من مهجنة  
يمشي الفرد عليها ثم يزلقه  
عيرانة قذفت في اللحم عن عرض  
كان مافات عينيها ومذبحها  
تمر مثل عسيب النخل ذا خصل  
قنواء في حرتيها للبصير بها  
تخذي على يسات وهي لاحقة  
سمر العجايات يتركن الحصى زيماً  
يوماً يظل به الحرياء مصطخماً  
كان أوب ذراعيها وقد عرقت  
وقال للقوم حاديهم وقد جعلت  
شد النهار ذارعا عيطل نصف  
نواحة رخوة الضبعين ليس لها  
تفري اللبان بكفيها ومدرعها  
يسعى الوشاة بجنبها وقولهم

وعمها خالها قوداء شمليل<sup>(1)</sup>  
منها لبان وأقرب زهاليل  
مرفقها عن بنات الزور مفتول<sup>(2)</sup>  
من خطمها ومن اللحين برطيل<sup>(3)</sup>  
في غارز لم تخون الأحايل  
عتق مبيّن وفي الخدين تسهيل<sup>(4)</sup>  
ذوابل وقعهن الأرض تحليل  
لم يقهن رؤوس الأكم تغيل<sup>(5)</sup>  
كان ضاحيه بالنار مملول  
وقد تلفع بالقور العساquil<sup>(6)</sup>  
ورق الجناد يركضن الحصى قيلوا  
قامت فجاوبها نكد مئاكيل<sup>(7)</sup>  
لما نعى بكرها الناعون معقول<sup>(8)</sup>  
مشقق عن تراقيها رعايل<sup>(9)</sup>  
إنك يا بن أبي سلمى لمقتول

(1) قوداء: طويلة العنق - شمليل: خفيفة.

(2) العيرانة: تشبه العير في صلابتها،

(3) البرطيل: حجر مستطيل أو حديد تنقر به الرحى.

(4) قنواء في أنفها كالحدب: حرتيها: أذنيها - العتق: الكرم.

(5) سمر العجايات: صفة القوائم، والعجايات: العصب في باطن اليد، الزيم: المتفرقة.

(6) أوب ذراعيها: الرج - تلفع: النف - القور: الكم - العساquil: السراب.

(7) العيطل: المرأة الطويلة الحسناء - النصف: المرأة بين الشابة والعجوز.

(8) الضبعان: العضدان، يريد شديدة الحركة

(9) تفري اللبان: تشق الثياب عن صدرها، المدرع: القميص، الرعايل: المتمزقة.

وقال كل خليل كنت آمله  
فقلت: خلّوا طريقي لا أبالكم  
كل ابن أنثى وإن طالت سلامته  
أنبئت أن رسول الله أوعدني  
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيها مواعيط وتفصيل  
لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم  
لقد أقوم مقاماً لو يقوم به  
لظلّ يرعد إلا أن يكون له  
حتى وضعت يمني لا أنازعه  
لذاك أهيب عني إذ أكلمه  
من ضيغ من ضراء الأسد مخدره  
يغدو فيلحم ضرغامين عيشهما  
إذا يساور لا يحلّ له  
منه تظلّ حمير الوحش ضامرة  
ولا يزال بواديّه أخو ثقة  
إنّ الرسول لسيف يستضاء به  
في عصبه من قريش قال قائلهم  
زالوا فما زال أنكاس ولا كشف

لا ألفيتك إني عنك مشغول  
فكل ما قدر الرحمن مفعول  
يوماً على آله حذاء محمول  
والعفو عند رسول الله مأمول  
أذنب ولو كثرت عني الأقاويل  
أرى وأسمع ما لو يسمع الفيل  
من الرسول بإذن الله تنويل  
في كفّ ذي نقمات قيله القيل<sup>(1)</sup>  
وقيل إنك مسبور ومسؤول  
ببطن عثر غيلّ دونه غيل<sup>(2)</sup>  
لحم من القوم مغفور خرازيل<sup>(3)</sup>  
أن يترك القرن إلا وهو مفلول  
ولا تمشى بواديّه الأراجيل  
مطرخ البز والدرسان مأكول<sup>(4)</sup>  
مهند من سيوف الله مسلول  
ببطن مكة لما أسلموا زولوا<sup>(5)</sup>  
عند اللقاء ولا ميلّ معازيل

(1) قيله الغيل: قوله الصادق.

(2) المخدر: العرين، الفيل: الأجمة.

(3) اللحم المغفور: الممرغ في التراب، خرازيل: مقطع.

(4) الدرسان: الثياب الخلقة.

(5) العصبه: الجماعة - زولوا: إشارة إلى الهجرة من مكة إلى المدينة.



شُمُ العرانيين أبطالاً لبوسُهم	من نسج دوادَ في الهيجا سراويل <sup>(1)</sup>
بيضُ سوابغُ قد شُكَّت لها حلقُ	كأنها حلقُ القفعاء مجدول <sup>(2)</sup>
يمشون مشيَ الجمالِ الزُّهر يعصمهم	ضربُ إذا عرَدَ السُّود التنايل <sup>(3)</sup>
لا يفرحون إذا نالت رماحُهم	قوماً وليسوا مجازيعاً إذا نيلوا
لا يقعُ الطَّعنُ إلا في نحورهم	ما إن لهم عن حياضِ الموت تهليلُ

يبدأ كعب بن زهير الحديث عن سعاد التي تيمت قلبه، وجعلته فاقد العقل بعد أن تعلق بها، وقد لاحظ بعض النقاد<sup>(4)</sup> أنَّ صفات سعاد الشكلية الجميلة والمغرية، والنفسية المراوغة والمخادعة، والغادرة، تماثل الحياة الجاهلية التي تعلق بها كعب، وظنَّ بأنها ستستمر معه، لكنَّها غدرت به، وتركته يلاقي مصيره وحيداً بعد أن وصلَ إلى النبي الكريم خبرَ شعره الذي يتناول فيه الدعوة الإسلامية على الرغم من تحذير أخيه بجير له، لكنَّه لم يستمع إليه وراح ينظم شعراً فيه مساس بالدعوة الإسلامية، بل كان يلوم أخاه بجيراً؛ لأنَّه ترك دين آبائه وأسلم، يقول<sup>(5)</sup>:

أَلَا أَبْلِغَا عَنِّي بُجَيْراً رِسَالَةً      فَهَلْ لَكَ فِيمَا قُلْتَ بِالْخَيْفِ هَلْ لَكَ  
شَرِبْتَ مَعَ الْمَأْمُونِ كَأْساً رَوِيَّةً      فَانْهَلِكِ الْمَأْمُونُ مِنْهَا وَعَلَّكَ

- 
- (1) الشُّم: جمع أشم، وهو السيد الكريم ذو الأنفة - العرانيين: الأنوف.
- (2) البيض السوابغ: صفة الدروع المذكورة في البيت السابق - القفعاء: شجرة ذات ثمار وأوراق تبدو للناظر كحلق الدروع.
- (3) الجمال الزهر: كناية عن الوقار والسيادة - التنايل: القصار. عرَد: جبن وفرَّ.
- (4) ومن هؤلاء النقاد: - د. زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، ط1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1935.
- وتوسعت الدكتور سمر الديوب في تحليل القصيدة وبيان علاقتها بالأزمة النفسية التي عاناها كعب، وبتثنية الماضي والحاضر: ينظر: سمر الديوب، في أدب صدر الإسلام، تحليل نصوص أدبية، منشورات جامعة البعث، 2008، ص14-37.

(5) ديوان كعب بن زهير، ص5.

وَخَالَفَتْ أَسْبَابَ الْهُدَى وَتَبِعَتْهُ عَلَى أَيِّ شَيْءٍ وَيَبْ غَيْرِكَ دَلَا  
عَلَى خُلُقٍ لَمْ تُلَفِ أُمًّا وَلَا أَبًا عَلَيْهِ وَلَمْ تُدْرِكْ عَلَيْهِ أَخًا لَهَا

وذكر الدكتور شوقي ضيف في كتابه العصر الإسلامي<sup>(1)</sup> أَنَّ كعباً قد لَامَ أخاهُ بجيراً؛ لإسلامه، والواضح من البيت الأخير أَنَّ كعباً ينكر على أخيه خروجه على دين آبائه لا على إسلامه، ويروى أَنَّ شعره قد وصل إلى النبي صَلَّى الله عليه وسلَّم وكان يدرك أهمية الشعر، ودوره في حياة العرب، وكان يشجّع على قول الشعر المؤيد لأفكار الدعوة الإسلامية، فأهدر دمه، وقال صَلَّى الله عليه وسلَّم: (من لقي منكم كعبَ بن زهيرٍ فليقتله)<sup>(2)</sup>. فبقي كعب وحيداً يلاقي مصير الموت الذي ينتظره بعد أن أهدر النبي الكريم دمه، وقويت الدعوة الإسلامية، وتفرق أصحابه من حوله، ورفض قبيلته أن تؤويه، فقرّر الذهاب ليلاقي مصيره، ويلقي هذه القصيدة بين يدي النبي الكريم، فإما أن يصفح عنه، وإما أن يلاقي حتفه، فبدأ بالغزل الذي وظّفه لعرض وجهة نظره بطريقة خفية، وكان يستطيع البدء بأي مطلع شعري آخر كالطلل أو الحكمة، لكنه اختار الغزل لأنه حمل وجهة نظره، وتحتاج وجهة النظر إلى مساحة لعرضها؛ لذا تجعل النص الشعري ناضحاً بالسردية على الرغم من قوة الإيحاء في المطلع الغزلي.

وتأتي صورة الناقاة وقد احتلت حيزاً نصياً واسعاً لتقدّم وجهة نظره بطريقة فنية، فناقته قوية، مثالية في كل شيء، منحها القوة لكي يمنح نفسه القوة، لكنها بدت في النهاية ضعيفة، تصدر صوتاً يشبه صوت الثكلى، سريعة، وسرعتها دليل قلقها وتوترها، فأظهرت حقيقة مشاعره

---

(1) يقول الدكتور شوقي ضيف: "ومعروفٌ أَنَّ كعباً وبجيراً أخاه، والحطيئة، أدركوا الإسلام، وكان أسبقهم إلى الدخول فيه بجير، وقد هجاه كعب حينئذٍ هجاءً أذى رسول الله"، ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ط7، ص84.

(2) ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1976، ج3/ص705.

المضطربة<sup>(1)</sup>.

وبعد أن يقدم وجهة نظره بطريقة رامزة إيحائية في مشهدي الغزل والناقة ينتقل إلى التعبير الصريح والمباشر الذي يمثل عرضاً لوجهة نظره مستعيناً بالحجاج، فبدا النص مغرقاً في السردية.

لقد بدأ مشهد الاعتذار بنسبة ما قيل عنه إلى الوشاة، معلناً أن العفو مأمول من قبل النبي الكريم، ولا يطلب العفو إلا من اقترف ذنباً، لكنه يقدم وجهة نظر مضادة لوجهة النظر السائدة عنه والتي نسبها إلى الوشاة.

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي      والعفو عند رسول الله مأمول  
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيها مواعيط وتفصيل  
لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم      أذنب ولو كثرت عني الأقاويل

وتبدو حاله النفسية المتوترة وهو يعتذر، فلا يختلف هذا الكلام عن أي كلام نثري عادي بعد أن بدأ بداية لا تختلف عن الشعر الجاهلي في شيء، ويمكن أن نجد تفسيراً لذلك يضاف إلى حاله النفسية القلقة أن مدح الرسول الكريم لا يشبه مدح أي شخص آخر، ولا توجد تجربة شعرية مكتملة أمامه ينهل منها، فجاء اعتذاره ومديحه مضطربين، قدّم بهما وجهة نظره ووجهة النظر المضادة.

وتكشف الأوصاف التي اختارها للنبي الكريم توجيهاً حجاجياً إيجابياً؛ إذ نجد أن أول ذكرٍ أورده كعب للرسول الكريم في قصيدته هو قوله:

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي      والعفو عند رسول الله مأمول

فنلاحظ أن كعباً قد كرّر صفة النبوة إقراراً واضحاً منه بإسلامه، وحجّةً منه للذين يريدن

---

(1) سمر الديوب، في أدب صدر الإسلام: تحليل نصوص أدبية، ص26.

قتله، فهو صدق بالرسالة التي حملها النبي الكريم، ثم يذكر صفة الصدق في أقواله في قوله (قله القيل)، لإثبات العفو الذي منحه إياه رسول الله أمام الحاضرين، فيطوي به حديثه السابق: (من لقي منكم كعب بن زهير فليقتله)، فيستخلص المتلقي نتيجة، فوصف كعب الرسول الكريم ليس وصفاً محايداً، بل ارتبط بوجهة نظره، ويعني ذلك أن وجهة نظره تشمل مساحة ممتدة وطويلة؛ لذا يميل النص الشعري إلى السردية.

لِذَاكَ أَهْيَبُ عِنْدِي إِذْ أَكَلَمَهُ	وَقِيلَ إِنَّكَ مَسْبُورٌ وَمَسْئُولٌ
مِنْ ضَيْغِمٍ مِنْ ضَرَاءِ الْأُسْدِ مَخْدَرُهُ	بِبَطْنِ عَثَرٍ غَيْلٌ دُونَهُ غِيلٌ
يَغْدُو فَيَلْحُمُ ضَرِغَامِينَ عَيْشُهُمَا	لَحْمٌ مِنَ الْقَوْمِ مَعْفُورٌ خِرَانِيلُ
إِذَا يَسَاوُرُ لَا يَحِلُّ لَهُ	أَنْ يَتْرِكَ الْقَرْنَ إِلَّا وَهُوَ مَقْلُوبٌ
مِنْهُ تَظَلُّ حَمِيرُ الْوَحْشِ ضَامِرَةٌ	وَلَا تُمَشَّى بَوَادِيهِ الْأَرَاغِيلُ
وَلَا يَزَالُ بَوَادِيهِ أَخَوْثَقَةٌ	مَطَرُحُ الْبُزِّ وَالْدَّرْسَانُ مَأْكُولُ
إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ	مَهْنَدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُوبُ

إن وجهة النظر رديفة النفاذ إلى الأفكار، وهي ذاتية تعبر عن صاحبها<sup>1</sup>، مع أن كعب حاول أن يقدم صورة النبي الكريم بصورة حيادية بعيدة عن ذاتيته، فقد مدحه بصفات لا تختلف في جوهرها عن الصفات التي يُمدح بها الشخص العادي، فهو قوي جداً، يشبه أسداً يخيف وحوش الغابة، ولولا تشبيهه إياه بالسيف الذي يستضاء به، والمهند من السيوف المنسوبة إلى الله تعالى لما اختلف هذا المديح عن مديح أي ممدوح آخر، وذلك كله لأنه متوتر، ولا توجد تجربة قبله في ميدان المديح النبوي، فكان الوصف الذي قدّمه محملاً بوجهة نظره، ومؤدياً وظيفية حاجية هدفها تغيير وجهة نظر النبي الكريم، وإقناعه بوجهة نظره لكي يحصل على العفو.

(1) يشير الدكتور محمد العمامي في كتابه تحليل الخطاب السردى إلى هذه الفكرة، فيذكر أن وجهة النظر لا يمكن أن تخلو البتة من قرائن على ذاتية المبتدئ، أي كان المبتدئ، فهي ذاتية، ويعدُّ الحجاج وجهة النظر مظهرين من مظاهر ذاتية المتكلم. ينظر: محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردى - وجهة النظر والبعد الحجاجي، ص 29.

ولا نقف في تحليلنا عند قصيدة كعب بن زهير، فإطلالة السرد تشرف على آفاق أوسع تمتد إلى أدبنا القديم، فما هو ذا زهير بن أبي سلمى في معلقته يسبغ عليها وجهة نظره مدعمة بالحجاج، ومصحوبة بالسمة السردية على امتداد المعلقة، فيقول زهير فيها<sup>(1)</sup>:

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ	بَحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَنَلِّمْ <sup>(2)</sup>
وَدَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَايِجُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمٍ <sup>(3)</sup>
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً	وَأُطْلَاوُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ <sup>(4)</sup>
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأْيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ <sup>(5)</sup>
أَثَافِي سَفْعًا فِي مَعْرَسِ مِرْجَلٍ	وَنُؤْيَا كَجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَنَلِّمْ <sup>(6)</sup>
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا	أَلَا عَمِ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمْ

(1) شعر زهير بن أبي سلمى، ص 9-12.

(2) الدِّمْنَةُ: مما اسود من آثار الدار بالبعر والرماد وغيرهما، وحومانة الدراج والمتنللم: موضعان.

(3) الرقمتان: حرتان والحرة هي الأرض ذات الحجار السود، إحدهما قريبة من البصرة والأخرى قريبة من المدينة .  
المراجيع: جمع المرجوع، والمقصود الوشم المجدد والمردد. نواشر المعصم: عروقه، والمعصم: مواضع السوار من اليد والجمع المعاصم.

(4) العين أي: البقر العين، فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه، والعين: الواسعات العيون، الأزام: جمع رثم وهو الظبي الأبيض خالص البياض؛ وقوله: خلفه، أي: ي خلف بعضها بعضًا إذا مضى قطيع منها جاء قطيع آخر الأطلاء: جمع الطلاء وهو ولد الظبية والبقرة الوحشية، والمجتم: موضع الجثوم.

(5) الحجة: السنة، والجمع الحجج، اللَّأْيُ: الجهد والمشقة.

(6) الأثفية والإثفية: جمعها الأثافي والأثافي، بنتقيل الباء وتخفيفها، وهي حجارة توضع القدر عليها، السفع: السود، والأسفع مثل الأسود، المعرس: أصل المنزل، من التعريس وهو النزول في وقت السحر الميرجل: القدر عند ثعلب من أي صنف من الجواهر كانت. النؤي: نهير يحفر حول البيت ليجري فيه الماء الذي ينصب من البيت عند المطر ولا يدخل البيت. الجذم: الأصل.

- تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ      تَحْمَنُ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمٍ<sup>(1)</sup>
- عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكَلَّةٍ      وَرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِّ<sup>(2)</sup>
- وَفِيهِنَّ مَلَهَى لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرٌ      أَنْيَقُ لَعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّمِ<sup>(3)</sup>
- بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ      فَهِنَّ لَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ<sup>(4)</sup>
- جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ      وَمِنْ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحَرِّمٍ<sup>(5)</sup>

لعل زهير بن أبي سلمى كان يعي البعد الجمالي في مفتتح معلقته حين أعاد إحياء الطلل الدارس، على عادة الجاهليين، هذا البعد الجمالي الذي أعطى بادئته حقها من الفخامة والجمال، فهو يعيدُ خلق طلله كما يحلو له، ثم ينهضه من غياهب النسيان ليحمله وجهة نظره الإيهامية بالواقع، هذا الواقع المخادع الذي يتفردُ بجماله وخصوصيته التي تتبع من خصبة ووفرة في خيال زهير الذي لم يبخل على طلله بالجمال، ولم يقتصر عليه بروعة الوصف، ولكنه جعل ذلك كله في مزيج بين الشعر والسرد.

فوجهة نظر زهير قد بانَتْ من خلال مطلعته التأملية، فهو يقف متسائلاً، وهو أكثر الناس علماً بالجواب، ولكنه يريدُ محاربة الزمان، من خلال العبث بأبعاد المكان، فيحاول أن يخلط

(1) الظعائن: جمع طعينة؛ لأنها تظعن مع زوجها، من الظعن والظعن وهو الارتحال. بالعلياء أي: بالأرض العليا أي: المرتفعة. جرثم: ماء بعينه.

(2) الباء في قوله: علون بأنمات، للتعدية. و أنمات: جمع نمط وهو ما يبسط من صنوف الثياب. العتاق الكرام الواحد عتيق. الكلة: الستر الرقيق. الورد: جمع ورد هو الأحمر والذي يضرب لونه إلى الحمرة. المشاكهة: المشابهة الحواشي لونها لون عندهم. العندم: دم الأخوين.

(3) الملهى: اللهو وموضعه. اللطيف: المتأنق الحسن المنظر. الأنيق: المعجب، والإيناق: الإعجاب. التوسم: التفرس.

(4) بكر وأبتكر وبكر وأبكر: سار بكرة. استحر: سار سحرًا. سُحرة: اسم للسحر، وادي الرس: واد بعينه.

(5) القنان: جبل لبني أسد. عن يمين: يريد الظعائن. الحزن: ما غلظ من الأرض وكان مستويًا. من مُحِلٍّ ومحرم: يقال: يقال: حلَّ الرجل من إحرامه وأحل، دخل في أشهر الحل ودخل في أشهر الحرم.

الأمر على المتلقي من خلال إمعانه في الوصف، ولكنه لا يصف ما هو كائن حقيقةً، بل يصف ما يعتل في ذهنه من أوهام وجودية تتكئ على عنصري الزمان والمكان في عملية العبث اللحظي بالمعطيات المباشرة وغير المباشرة، مع المحافظة على قالب الشعري المصبوغ بالطلاء السردى، وهذه السمة ليست بغريبة على الشعراء الجاهليين عموماً وعلى زهير خصوصاً، وذلك لأن " دخول السرد في تكوين الشعرية ظاهرة شائعة في المدونة الشعرية قديمها وحديثها، وهي ثابتة أيضاً في أشعار الأمم الأخرى، وهو الوضع الذي يؤكد قدم التضافر الفني بين الشعر والسرد"<sup>(1)</sup>.

ونلاحظ أن زهيراً في معلقته يخفي مقاصده ولا يمهّد لوجهة نظره بطريقة مباشرة، بل يضمنها بين الكلمات، بمعنى آخر، إنه يتجاوز البنية النصية إلى البنية المضمرة، وذلك أنه يعتمد على الوصف الفني للمكان، بقوله :

وَدَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا      مَرَجِعُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمٍ  
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشَيْنِ خَلْفَهُ      وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ

فالدّار راسخة كما الوشم المرسوم على المعصم، وهذا التصوّر الذهني له خصوصية درامية، فالمشهد يحفل بالحركة، الطّباء تمشي وتسرح كما يحلو لها، وصغارها تنهض في تسلسل حركي يبعث بالخط الصوري إلى أعلى مستوياته ليخلق بيئةً جغرافيةً طبيعيةً ذات امتدادٍ حرّ، وهذه سمةٌ دراميّةٌ خالصة، لأنّ " الدراميّة ليست انفعالاً عابراً سريعاً، بل هي تؤثرٌ يكون سبباً في إفراز غنى وامتلاءٍ صوتي وتعبيري على مستوى الشعور والوعي، كما تفرزُ الدراميّة على مستوى الحدث وأفعال السرد سلسلةً من المواقف والحالات وتعدد ضمائر السرد وتعيينات الزمان

---

(1) فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث - في شعرية القصيدة العربية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2006م، ص63.

والمكان<sup>(1)</sup>.

ولعل تنوع السياقات الفنية والدلالية في العمل الأدبي هو ما يبعد هذا العمل عن التراتبية والتقليدية التي تنفي عامل الإبداع والتفرد؛ إذ إنّ " الأساليب الشعرية -من حيث كونها قيماً تعبيرية- محاكاة ذاتية لما تزدهم به نفس الشاعر وما يرتسم في كيانه من خواطر وأحاسيس، ونقلها في صورة مؤثرة، على أن يكون التعبير حيويّاً فاعلاً يقوم بتشكيل البناء الفني للقصيدة من خلال مجموعة من التقانات الجمالية المبتدعة"<sup>(2)</sup>. وزهير لا يعتمد على سكون الخط التعبيري بل يلجأ في بناءه الإنشائية إلى عامل الصدم، أي كسر أفق التوقع لدى القارئ؛ لشدّ انتباهه وتحفيز ذهنه، فانتقال زهير من المضارع الوصفي ( يمشين-ينهضن)، إلى الماضي التقريري (وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حجةً ) يحفرُ سمة التنبيه في السرد، فقد يلجأ السارد إلى هذه السمة "لاختيار وجود اتصال بينه وبين المرسل إليه، وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد مباشرة"<sup>(3)</sup>. كما أن ميلَ زهير إلى تنويع أزمنة السرد، يستدعي سمة الاسترجاع، أي إنه يحاول أن يُرجع للقارئ أحداثاً لم يخبر عنها من قبل، على سبيل التأكيد الدلالي، وليسלט الضوء على بؤرة محددة فيعيد وضعها على عنق السياق، و"الاسترجاع مخالفٌ لسير السرد، يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، والاسترجاع يمكن أن يكون موضوعاً مؤكداً أو ذاتياً غير مؤكد، ووظيفته التفسيرية غالباً ما تسلط الضوء على ما فات من حياة الشخصية، أو على ما وقع لها خلال غيابها عن السرد"<sup>(4)</sup>.

---

(1) حاتم الصكر، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص19.

(2) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري-رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص16.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص78-77.

(4) عالية محمود صالح، البناء السرد في روايات الياس الخوري، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م، ص28.



لعلّ إدخال الذات في عملية القص أو السرد، لا ينفكّ يعبر عن انطباعية خالصة تحاكي خطاباً داخلياً، ولكنه يمتاز من غيره بأنه خارجٌ إلى العلن، فتوالي دلالة الأنا الفاعلة /الراوي/ في قوله: (وقفتُ - عرفتُ - قلتُ) لها طابعٌ فرديٌّ خارجٌ عن عصبية الجماعة، فقد يحجز الراوي حيزاً لنفسه؛ ليعبّر من خلاله عن تطلعات ورؤى خاصة تنبثق من جوهر الراوي لتأخذ مسرى انطباعياً متفرداً محققةً بذلك بعداً دلالياً على مستوى الذات، يتمثل هذا البعدُ في " تبوء السارد مكانةً مركزيةً في النص، فيعبّر عن أفكاره ومشاعره الخاصة"<sup>(1)</sup>.

و في قول زهير:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظِعَائِنِ	تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكَلَّةِ	وَرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ
وَفِيهِنَّ مَلَهَى لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرُ	أَنْيَقَ لِعَيْنِ النَّاضِرِ الْمُتَوَسِّمِ
بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَزْنَ بِسُحْرَةِ	فَهُنَّ لَوَادِي الرِّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ
جَعَلْنَ الْقَتَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ	وَمِنْ بِالْقَتَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحَرِّمِ

نلاحظ أنّه يتابع ما بدأه من محاولات خداع الواقع، في محاولةٍ لإيقاع الزمن في مصيدة التغيير، فيسعى جاهداً أن يعيد ما درس من الأطلال، فيقوم أولاً بخلق شخصية وليدة السياق، وهي شخصية (الخليل) تجنباً منه لمخاطبة الذات، فخلق شخصية مقابلة من شأنه أن يزيد السياق صحة وإقناعاً، ويقوم بعدها بإعادة تسيير الطعائن، في محاولة لرسم رؤيا درامية عن زمنٍ ماضٍ لن يعود، ولكنه يبقى خارج السرد، ويكتفي بوصف الطعائن تباعاً، متى خرجت، كيف ظهرت، ما تأثيرها في مَنْ حولها، موقعها ووجهتها، وكل ذلك في معرض الحديث عن زمنٍ مضى بغير عودة، على هيئة القصة الشعرية، التي " تتعدد فيها الأصوات والشخوص وتتنامي فيها الأحداث وتتصاعد حتى تصل إلى ما يشبه العقدة، ثم تأخذ بالانفراج نحو الحل المعتمد على

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 110.

عنصري التشويق والإثارة" (1).

وإذا كان التدوير والبعد الدرامي وعرض وجهة النظر أموراً أسهمت في بناء الشعر على السرد فقد تصافر الرمز التراثي الديني والشعبي في الجنوح نحو سرديّة الشعر.

### 3-4- الخطاب السردى والقناع الرامز والنص التراثى:

أفرد الحطيئة قصيدةً يمدح بها أعرابياً ألوفاً للفلوات لشدة كرمه وإكرامه الضيف، فيقول من الطويل (2):

وَطَاوِي ثَلَاثٍ عَاصِبِ الْبَطْنِ مُرْمِلٍ	بِتَيْهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمًا (3)
أَخِي جَفْوَةٍ فِيهِ مِنَ الْإِنْسِ وَحْشَةً	يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَّاسَتِهِ نُعْمَى (4)
وَأَفْرَدَ فِي شِعْبٍ عَجُوزاً إِزَاءَهَا	ثَلَاثَةً أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمْ بِهِمَا (5)
رَأَى شَبَحاً وَسَطَ الظَّلَامِ فَرَاعَهُ	فَلَمَّا بَدَأَ ضَيْفًا تَسَوَّرَ وَاهْتَمَّا (6)
وَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَأَاهُ بِحَيْرَةٍ:	أَيَا أَبَتِ ادْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمًا
وَلَا تَعْتَذِرِ بِالْعُدْمِ عَلَى الَّذِي طَرَا	يَظُنُّ لَنَا مَالاً فَيُوسِعُنَا دَمًا (7)

(1) فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2006، ص151.

(2) ديوان الحطيئة، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص133. وانظر: ديوان الحطيئة، ص396-397.

(3) الطاوي: الرجل الجائع، ثلاث: أي ثلاث ليالٍ، عاصب البطن: الذي يتعصب بالخرق ويشدها على بطنه من الجوع، مرمِل: أي محتاج. تيهاء: الصحراء، الرسم: ما بقي بالأرض من آثار الديار.

(4) جفوة: غلظ الطبع، الأنس والانس: ألفة البيوت وهو ضد الوحشة.

(5) أفرد: اعتزل الناس، وجاء في رواية أخرى (تفرّد)، الشَّعب: الطريق في الجبل، عجوزاً بإسقاط الباء، والأصل تفرّد بعجوز؛ أي بزوجه، البهم: جمع بهمة، ولد الضأن والماعز.

(6) راعه: أفزعه.

(7) العُدْم: الفقر، طرا: أصلها طراً.

فَرَوَى قَلِيلًا ثُمَّ أَجَحَمَ بُرْهَةً	وَأِنْ هُوَ لَمْ يَذْبَحْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمَّا <sup>(1)</sup>
فَبَيْنَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى الْبُعْدِ عَانَةً	قَدْ انْتَضَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْمًا <sup>(2)</sup>
عِطَاشًا تَرِيدُ الْمَاءَ فَاَنْسَابَ نَحْوَهَا	عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا إِلَى دَمِهَا أَظْمًا <sup>(3)</sup>
فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَرَوْتَ عِطَاشُهَا	فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمًا <sup>(4)</sup>
فَخَرَّتْ نَحْوُصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِينَةٌ	قَدْ اكْتَنَزَتْ لَحْمًا وَقَدْ طُبِّقَتْ شَحْمًا <sup>(5)</sup>
فَيَا بَشْرَهُ إِذْ جَرَّهَا نَحْوَ قَوْمِهِ	وَيَا بَشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلَمَهَا يَدْمَى <sup>(6)</sup>
فَبَاتُوا كِرَامًا قَدْ قَضَوْا حَقَّ ضَيْفِهِمْ	وَلَمْ يَغْرَمُوا غُرْمًا وَقَدْ غَنِمُوا غُنْمًا <sup>(7)</sup>
وَبَاتَ أَبُوهُمْ مِنْ بَشَاشَتِهِ أَبَا	لِضَيْفِهِمْ وَالْأُمُّ مِنْ بَشْرِهَا أُمًّا

### • تجاوز الخطاب السردى والشعرى فى القصيدة:

يلاحظ القارئ للقصيدة السابقة كيف اعتمد الشاعر فى تأسيس قصيدته على تجاوز السردى والشعرى، وكيف جاءت أركان القصة مسرودة شعراً، ولولا أن الشاعر التزم بضوابط القصيدة الغنائية من البحر والوزن والقافية لكان النص سردياً قصصياً خالصاً.

وبالنظر إلى النص الآنف نجد أن الحطيئة (الراوى) قد أورد فى مبنى حكائى سردي

(1) روى: فكر، أحجم: امتنع، همّ: كاد وأوشك.

(2) عنت: عرضت، العانة: الأتان، المسحل: الحمار الوحشى، انتظامها من خلفه: انضمامها إليه، وقربها منه.

(3) انساب: سار بهدوء على أطراف أصابعه، أظما: أشد ظمأً.

(4) تروّت: ارتوت: الكنانة: جعبة السهام التي توضع فيها.

(5) نحوص: الأتان الوحشية. اكتنزت: امتلأت.

(6) فيا بشره: فما أعظم سروره. كلمها: جرحها.

(7) الغرم: الدين.

قصصي قصّة مكتملة العناصر، مقدّماً رؤياه الخاصة للواقع في نصّه، فالظاهر أنّ الحطيئة اعتمد شخصيّة الراوي الخارجي الذي يصف الأحداث الجارية بحيادية، ولكننا وجدنا أنّ الحطيئة يحاول إثبات صفات الكرم بأعلى درجاتها لهذا الأعرابي المجهول، محاولةً منه لنقض ما وصفه به قومه من صفات البخل، فتتحول بذلك الرؤية الخارجية للراوي إلى "رؤية داخلية تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث"<sup>(1)</sup>، ومن ثمّ يتحول النص من أسلوب السرد الموضوعي إلى أسلوب السرد الذاتي<sup>(2)</sup>.

ونلاحظ أنّ الحطيئة قد بدأ قصيدته بسرد صفات الشخصيات في القصة؛ وهي: رجل عنيد يحب العزلة وعدم مخالطة الناس، وجائع فقير، ومعه عجوزٌ برفقة ثلاثة أولاد كأنهم أشباح لشدة جوعهم؛ وعابر سبيل طارئ حلّ ضعيفاً عليهم.

ثمّ أشار إلى المكان الذي حدثت فيه هذه القصة، فهم يقطنون في شِعْبٍ من شِعَاب البادية بعيد وناءٍ طلباً للوحدة والعزلة.

ثم ذكر الزمان وهو الليل المظلم الذي لا يستطيع المرءُ الرؤية فيه بشكل واضح.

ثم بدأ الحدث<sup>(3)</sup> - وهو أساس الفعل السردى - يتضح في النص، إذ طرأ طارئٌ أدّى إلى تصاعد الحدث في القصيدة وهو خيال الضيف الذي لاح للرجل من بعيد فأخافه خشية أن يكون عدواً يلحق به الأذى، وبعد اقترابه وجلاء أمره وتبيّن أنّه ضيف، استلزم عليه أداء واجب

---

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، ص86.

(2) اصطُلِحَ على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي)، وعلى الأسلوب السردى الذي يعتمد الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ (السرد الذاتى). وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائى. وقد تتضافر الرؤيتان: الخارجية والداخلية في تقديم مادة الرواية، فتكون (الرواية ثنائية) تتداخل فيها الرؤيتان أو تتكاملان. ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، ص87.

(3) ويرى جيرار جينيت "G. Genette" أن المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث. انظر: مدخل إلى جامع النص، ص44.

الضيافة.

وهنا بدأت **المشكلة**؛ وهي كيف يقري ضيفه وهو فقير لم يجد ما يسدُّ به جوعه وجوع عائلته منذ ثلاث ليالٍ.. فاستبدَّ به الهم لشدة الموقف حتى تقدم ابنه وافتتح **الحوار** مقترحاً حلاً لهذه المشكلة؛ وهو أن يذبح الأب ويقدمه للضيف حتى لا يظنَّ الضيف أنهم بخلاء، فتشكَّلت **العقدة**؛ إذ احتار الأب في الأمر وراح يفكر وهمَّ بذبح ابنه، لكنَّ عاطفة الأبوة حالت دون ذلك، فتركته يتريث ولو لبرهة، ثم جاء **الحل** وهو القطيع، فبينما هو على تلك الحال بدت من بعيد عانة من حمر الوحش تسعى إلى الماء، فأملها قليلاً حتى ارتوت، واختار واحدة مكتنزة باللحم والشحم فصوّب سهمه نحوها وأصابها ثم جرَّها نحو أهله، فكانت **الخاتمة**، فأطعم الضيف والعائلة وباتوا مسرورين مطمئنين، لأنهم قضوا حق الضيافة.

وبذلك نجد أنَّ الحطيئة قد حقَّق أركان القصة كاملة في قصيدته، وبذلك أمكن أن نسمي هذه القصيدة بالقصيدة المستوفية العناصر القصصية.

### • الإيقاع السري في القصيدة:

اعتمد الحطيئة في نسج أبيات قصيدته على البحر الطويل بتفعيلاته المتعددة، وهو من البحور شائعة الاستخدام عند شعرائنا العرب، ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس؛ كونه سخي النغم، ويقع في ثمانية وأربعين صوتاً، وهذا الكم من الأصوات يتراوح بين متحرك وساكن ليمنح الشاعر حرية التصرّف للتعبير عما يجول في رؤياه في قوالب إيقاعية تمنحه إحساساً موسيقياً لا يكتمل في ذهنه حين تتألف عناصر المحتوى: الشكل بألفاظه وتراكيبه، والمضمون بمعانيه وأفكاره.

وبذلك الاتساع في التفعيلات الذي قدَّمه البحر الطويل مالَ النص الشعري إلى السردية، وفي الآن ذاته، وبحفاظه على الوزن والقافية لازمَ الشعرية، فيتجاور الخطابان الشعري والسري

في القصيدة، إذ تتيح هذه الإيقاعات إمكاناتٍ كبيرةً للسرد واستخدام تقنياته، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي، ومن ثمَّ تؤدي إلى منح الشاعر فضاءً نصياً لعرض أفكاره، ومجالاً أكبر من غيره من البحور للتعبير عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس يعبر عنها في قصيدته.

ولعلَّ اختيار هذا البحر جاء منسجماً إلى حدٍّ بعيد مع حال الرجل الـ(طاوي) التي تكشف عن أقصى درجات المعاناة التي تتطلب أعلى درجات الصبر والتروّي، وسعة الصدر، وحسن التصرف، تلك التي لا يحوزها إلا قائد صقلته مرارة التجربة وقسوة الممارسة، فمن عاش هذه الظروف بحاجة إلى مساحة كبيرة لسرد أحداثها وتفصيلها؛ لذلك كان البحر الطويل هو الأنسب لهذه القصيدة لاستيعاب النفس القصصي الذي يسري في الميمية، ويطلع تحولاتها المتسارعة والمفاجئة أحياناً، فضلاً عن إسهامه في الكشف عن اقتدار الشاعر ورسوخ قَدَمه في الوصف، وتعقّب جزئيات الحدث.

وبالنظر إلى البناء العروضي للقصيدة، نجد تغلّب الحركات على السكنات، والحركة هي أساس الفعل الدرامي، وتضاعف هذه الحركات أعطى القصيدة إيقاعاً درامياً أباح للشاعر حرية التعبير عن مواقفه الداخلية تجاه واقعه ومجتمعه، ومن ثمَّ استطاع الخروج من غنائية النص إلى سبكه بأسلوبٍ سرديٍّ درامي.

ونلاحظ أنَّ الحطيئة اعتمدَ حرف الميم حرفَ رويٍّ للقصيدة، وجاء متحركاً وموصولاً بألف الإطلاق (رسماً - نعمى - ذماً...).؛ فكان ذلك موازياً للحالة النفسية التي استبدّت بالشاعر في لحظات الأزمة والفرج، فقد ترجّح بين الحزن والإحباط حينما لاح له ضيف في جنح الظلام وهو غير قادر على الاستجابة لإملاءات اللحظة، ولا على القيام بواجبات الضيافة العربية، وبين الفرح والنشوة والبشر حينما استطاع أخيراً الحفاظ على قيمة من أبرز القيم الراسخة في وجدان العربي، ولإثبات جدارته بها.

واللافت أن حرف الميم هو حرفٌ وثيق الصلة بالعواطف المشبوبة، وتم إتباع هذا الحرف

بالألف لاستطالة الآهات ونبرات الأسى لحظة الأزمة والعزمة والمفاجأة غير السارة، ولترجمة أصداء الفرح والفرح أيضاً لحظة اصطياد الأتان وإزاحة الكابوس الجاثم على الصدور والخانق للأنفاس، فطريقة التلَفُظ بحرف الميم تتراوح بين انضمام الشفتين وانفراجهما، وهي حركة تتناسب مع حالات الاضطراب التي عاشها الشاعر. "ولمّا كانت الميم شَفَوِيَّةً، فكأنها حرف الذات، وصَوْتُ للنفس، إذ الشفتان تتضمّان عليه كما تتضمّ الرّجُم على الجنين، وكما ينطوي الكِمْ على الوَرْدَةِ قبل أن تنشق عنه، وكما يَشُدُّ كُلُّ امرئٍ على ذي قيمة... كذلك نتمثّل أمر وظيفة هذا الصوت على حين أنّه حين يُفْتَح، يطيرُ به الصوت في الهواء، وينتشر في الفضاء"<sup>(1)</sup>.

### • البعد الدرامي:

نلاحظ وجود البعد الدرامي في نص الحطيئة من خلال سرده حادثة وقعت في الزمن الماضي، أراد منها إظهار صفة من صفات العربية الأصيلة التي طالما تغنوا بها، وهي صفة الكرم، ومن المعروف عن الحطيئة البخل وهجاء الأضياف، فلماذا قدّم نصاً يمجّد به صفة الكرم؟ يمكن القول: إنّ نصّ الكرم هذا جاء ردّاً فعلٍ من الحطيئة تجاه مجتمعه، الذي نظر إليه نظرة استصغار نتيجة نسبه الوضع وأفعال أمّه، وعدم اعتراف والده به، هذا من جهة، وتجاه صفات البخل والهجاء التي اشتهر بها في مجتمعه من جهة أخرى، فأراد الحطيئة أن ينسف الصورة التي عُرفت عنه (الحقير الوضع) وينتقل من خلال نصّه إلى صورة مضادة تتناسب الثقافة السائدة في مجتمعه، وهي الإعلاء من شأن الكرم، بشكل ملحمي بطولي، وبذلك ينطوي هذا التمجيد لشخصية الكريم وما قام به من فعل ملحمي بطولي ليكرم ضيفه على نسقٍ مضمّر أراد الحطيئة من خلاله الوصول إلى المجد والمرتبة العليا في المجتمع، وبذلك يكون هذا النص شهادةً دامغةً على حضوره وعلوّ شأنه في المجتمع على الرغم من الظروف القاسية التي رافقت

---

(1) عبد الملك مرتاض، السَّبُع المعلّقات، مقارنة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 403.

نشأته.

فاعتمد الحطيئة على وقت الظلام (الليل) في سرد أحداث قصيدته، وهو الوقت الذي تشتد فيه الصعاب، ويزداد التوتر، فالرؤية تكاد تكون معدومة، وهذا الظلام الزمني يوازي لدى الحطيئة الظلمة التي يعيشها في مجتمعه، فهو المنبوذ خَلَقاً وَخُلُقاً ونسباً، كما أَنَّ الحدث البطولي الملحمي الذي جرى ليلاً يكون أشدَّ أثراً وأكثر صعوبة من الحدث الذي يجري في النهار، فخلق الليلُ والنفسُ الدرامي الذي شهدناه حول التضحية بالولد توتراً درامياً قَرَّب القصيدة من السردية أكثر فأكثر، وجعلها تغادر الغنائية.

كما أَنَّ المكان الذي اختاره الحطيئة لإظهار كرمه كان مكاناً يصعب فيه على أيِّ شخصٍ أن يجود بما لديه، فهو مكان صحراوي بدوي ناء بعيد عن الناس ليس فيه زرع، قليل الموارد، ولم يكن اختيار الحطيئة هذا المكان اختياراً عشوائياً، بل تقصّد أن يكون بهذه الصعوبة ليشدّ الصراع في النص، ويتأزّم البعد الدرامي منذ البداية (عاصب البطن)، فليس من اليسير إطعام الأولاد والزوجة، فكيف الأضياف؟!.

أراد الحطيئة أن يخلق جواً درامياً صعباً ليؤكد من خلاله فكرة كرمه وعلو مكانته ويستطيع تمجيد ذاته من خلال اجتياز هذه الصعاب وتحقيق القدرة على إكرام ضيفه بعد سلسلة من الأحداث الدرامية التي ساقها لنا في نصّه منذ بدايته (وطاوي ثلاث) حتّى وصوله إلى مبتغاه (فباتوا كراماً).

وأشار الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أَنَّ الخاصية الدرامية في الشعر تتوقف على "مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري والاستغناء عن التفاصيل غير الجوهرية في أثناء السرد القصصي"<sup>(1)</sup>، فالحدث في هذه القصيدة أساس الفعل السردية، وحين توغل الحطيئة في سرد تفاصيله معتمداً على أدواته (ركائز السرد) كالتشويق والتأزّم والصراع، والساد المرأوغ، أفضى

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص283.



ذلك كله إلى جنوح هذا النص إلى السردية، ومن ثمّ تجاوز الخطابين السردى والشعري فيها.

فإصرار الحطيئة على وصف نفسه بالكرم على الرغم من هذه الظروف المحيطة، ولدرجة كاد أن يصل بها إلى التضحية بولده يرسم حركة فكرية تؤكّد فكرة رفض الحطيئة الصورة التي رسمها المجتمع له، ورغبته في دحرها وتغييرها والانتقال إلى نقيضها.

تُظهر ميمية الحطيئة صراعاً داخلياً وقاتلية تعبّر عن قلق الذاتين الفردية والجمعية، (ذات الشاعر والمجتمع)، وهذا الصراع القائم على رفض نظرة الآخر والرغبة في إثبات نظرة مضادة لها، غدا فاعلاً في تصحيح حركة المجتمع، وتصويب نظرتّه تجاهه.

### • الجملة السردية وصيغها في القصيدة:

مازَ " توماشوفسكي<sup>(1)</sup> " المتن الحكائي، من المبنى الحكائي بقوله : " إننا نسمّي متناً ما حكاياً، إذا كان يحوي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل. ..وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل الحكائي، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"<sup>(2)</sup>.

إذن؛ يوجد في النص السابق متنٌ حكايٌّ أوصل إلينا قصةً جرت مع الحطيئة وانتهت أحداثها، أما المبنى الحكائي فهو ما يهمنا هنا، كيف استعان الشاعر بالسرد وعناصره في نسج قصيدته، وما المستويات السردية في القصيدة؟

---

(1) يعدُّ بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky (١٨٩٠-١٩٥٧) من أهم الشكلايين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي من جهة، وبالأسلوبية والعروض وعلم السرد من جهة أخرى. وقد كان عضواً في الحلقة اللسانية بموسكو أو ما يسمى أبوياز (Apoyaz) ، وقد خلّف لنا مجموعة من الكتب القيمة؛ مثل: (عن النظم)، و(النظم الروسي)، و(نظرية الأدب)، و(الكاتب والكتاب)، و(الشعر واللغة)، و(الأسلوبية والعروض). ينظر: جميل حمدوي، النظرية الشكلائية في الأدب والفن، دار الريف، الناظر - تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2020، ص67.

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص27.

أشار الدكتور خليل رزق في كتابه "تحولات الحكبة" إلى خمس صيغ للجملة السردية، وهي<sup>(1)</sup>:

1- الصيغة الإخبارية: وهي الأحداث التي وقعت فعلاً.

2- الصيغة الإلزامية: وتدلُّ على قانون جماعي أو إرادة جماعية.

3- صيغة التمني: وتدلُّ على المراد حدوثه.

4- الصيغة الشرطية: بمعنى إذا فعلت كذا سيحدث كذا.

5- الصيغة التنبؤية: وتدلُّ على توقع حدوث الفعل، بمعنى في حالة معينة سيحدث كذا.

وحينما نظرنا في نص الحطيئة وجدنا أنَّ الصيغة الإخبارية كانت أساساً في بناء قصيدته - ولا سيما أنَّها قصيدة ذات قصّة مستقلة - ذات موضوع واحد، فاستخدم الشاعر السارد الجمل الإخبارية على امتداد أبيات القصيدة منذ مطلعها (وطاوي ثلاث) حتى نهايتها (وبات أبوهم)، مما أعطى القصيدة طابعاً حكاياً درامياً استخدم فيه الشاعر (السارد) أساليب الدراما من حدث وصراعٍ وحوار وزمان ومكان...، فالتزم في رواية الحدث بالزمن الماضي لمناسبته طبيعة الحكاية، ثم أظهر صراعاً بين الواقع/المراد فاستخدم ثنائيات جمّة لبيان الخبر كالفقر والغنى / الكرم والبخل/ العزلة والمجتمع/ الجوع والشبع... وهذا الصراع القائم في القصيدة والتصادم بين الثنائيات هو عصب الدراما وأساسها، وهو ما اعتمد عليه الحطيئة في قيادة حركة النص.

والملاحظ في هذه العملية السردية أنَّ الحطيئة استخدم تقنية السارد الموضوعي؛ وهو السارد الذي لا يتدخل في سير الأحداث، فجاء بصيغ الإخبار لأنها تتوافق تماماً مع هذه التقنية، فهو يسرد قصّة حدثت وتمّت في زمان ومكان معينين من دون مشاركة منه في سيرها.

---

(1) خليل رزق، تحولات الحكبة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشراف للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص19.

ولكنّ تقنية السارد الموضوعي التي استخدمها الحطيئة كانت مراوغة سردية تعمدها في بناء نصّه، فلا وجود لسرد موضوعي نقي في الشعر، لأنّ ذات الشاعر حاضرة فيما يقدّمه، ولكنه استخدم صيغة الغائب لكي يوهّم المتلقي بأنّه يسرد واقعة كما حدثت، في حين أنّها مرتبطة برؤيته ورؤياه، فالموضوعية مراوغة، والذاتية حاضرة في الخطاب، وتُظهر هذه الموضوعية خطاباً ذا طابع إخباري (القصة التي حدثت)، لكنّها تضرع بعداً درامياً ناجماً عن صراع داخلي ومحاولة إثبات الذات للمجتمع، فالشاعر/السارد هو الرّاي الذي يحتكر الخطاب، وهو "موضوع التلقّظ الوحيد المحتكر للخطاب دون أن يتخلّى عنه لفائدة أي شخصيّة أخرى" <sup>(1)</sup>، وعلى الرغم من ذلك فقد يروي ما يخصّه أو يمرّر ما يخصّ غيره؛ ليضفي على نصّه صفة الإخبار، ف"كلّ نصّ شعريّ هو حكاية، وأي رسالة تحكي صيرورة ذات" <sup>(2)</sup>.

ونتيجة هذا الاستخدام نجد أنّ السردية تداخلت بشكل رئيس في بناء النصّ الشعري، إذن فالصيغة الأولى متحققة في كامل النص.

وإذا انتقلنا إلى الصيغ الإلزامية وجدنا القوانين التي سادت المجتمع العربي منذ القدم حاضرة وأسهمت بشكل ملحوظ في خلق التوتر في النص، فمع أنّ الأعرابي -الذي ذكره الحطيئة في نصّه- يحبّ العزلة ويكره الاختلاط وابتعد بأهله عن قومه وسكن مكاناً نائياً إلا أننا نلاحظ تمسّكه هو وابنه بعبادات قومه وتقاليدهم، فالكرم وتقديم القرى للضيف من دون تردد أو اعتذار عن القلّة والفقر هو واجب على العربي أينما حلّ وارتحل فهو ملزمٌ بأداء هذا الواجب، وليس هناك مجالٌ للتخلّي عن هذه القوانين لأنّ هناك قانوناً صارماً مضاداً يحكم من يتخلّف عن هذه القوانين وهو الذمّ، فاستخدم السارد (الحطيئة) أسلوب الحوار الخارجي (الديالوج) بين الأب وابنه لبيان هذه الصيغة الإلزامية (أيا أبت اذبحني ويسر له طعاماً).

(1) جبرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ص45.

(2) محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ، استراتيجية التّناس، ص129.

إذن، الشاعر السارد لا يسرد فقط أحداث قصّة جرت وانتهت، بل يتحدّث عن قوانين وعادات وتقاليد تحكم هذا المجتمع بعامة.

والجدير بالذكر هنا أنّ هذه القصيدة وما جال فيها من أحداث كالسكن في مكانٍ ناءٍ والتصاق البطون بالظهور، واعتزال الناس وذبح الولد... كلها أحداث خيالية في هذه القصيدة، تخيلها الشاعر وسرد تفاصيلها ليؤكد وجهة نظره ويعلي من مكانته ويمجد فضيلة الكرم من جهة، ويقوم فكرة المجتمع الخاطئة -برأيه- تجاهه، فتكون هذه القصيدة بمنزلة الشهادة على كرمه وعلو شأنه.

**ولصيغ التمنيّ دورٌ فعالٌ في إضفاء جماليّة خاصّة على النص الشعري - السردى، إذ** يريد الإنسان شيئاً ما ولكن يحدث الضد، مما يؤدي إلى انكسار في المتوقّع والمراد، فالأعرابي في النص هجر قبيلته ومجتمعه وتمنّى العزلة والوحدة، لكنّه لم يحظَ بها (قدوم الضيف)، والأعرابي كريم ومن عاداته إكرام الضيف وتقديم القرى له، لكنّه كان يعاني الفقر والجفاف (طاوي ثلاث) ..، فالمراد والمُتمنّى شيء والواقع شيء آخر، فصيغ التمني هذه وما تحتويه من التناقضات الضدية، أضفت حركةً وحيويةً على النص - كما أشرنا - فهذا التماهي بين السردية والشعرية أسهم في إغناء النص والوصول به إلى درجة عالية من الإبداع، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الرحمن عبد السلام محمود في حديثه عن التداخل بين السرد والشعر بقوله "تلاقح و تجنيس يثمران فريدة إبداعية"<sup>(1)</sup>.

### **-القناع الرمزي والتناص التراثي؛**

استخدم الحطيئة صيغ الشرط لزيادة حدّة التوتر في نصّه من جهة، ولإستحضار نصّ موازٍ من جهةٍ أخرى، فأولاً جاء استخدامها ليعطي طابعاً حركياً درامياً جديداً للنص، (لَمّا بدا

---

(1) تعالقات الخطاب، عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص5.

ضعيفاً تسوّر واهتما) إذ كان الخطاب خطاب ربيّة وخوف من ذاك الخيال الذي تراءى للبديوي، وما يرافق هذا الخطاب من مشاعر التردد والترّيث، ثمّ انقلب إلى الضد، فحينما بدا أنّه ضعيفٌ أصبح في حالة استقبال وترحيب وابتسام في وجه هذا الضيف، ثمّ لم يلبث هذا الشعور أن انقلب إلى شعور همّ حول طريقة إكرام هذا الضيف والقيام بواجبه على أحسن وجه خشية الذم.

أمّا ثانياً فقد استحضّر الحطيئة نصّاً سردياً موازياً لقصيدته وهو قصّة سيدنا إبراهيم عليه السلام حينما أراد ذبح ابنه إسماعيل عليه السلام وفداه الله بكبشٍ عظيم، قال تعالى: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾<sup>(1)</sup>.

وهذا التداخل بين القصّتين أدّى دوراً مهماً في تشكيل بنية النص الشعري، إذ إنّ استخدام تقنيّة التناص أحالَ ذهن المتلقي إلى قصة إسماعيل عليه السلام من دون الحاجة إلى ذكرها لضيق المساحة الشعرية والتزام الشاعر بلغتها، فلم يهتم الشاعر بالسرد "بوصفه بنية قائمة في ذاتها، بل ربطه بالبنية اللغوية في النص الشعري"<sup>(2)</sup>، ليغني نصّه بخطاب سردي حكاوي مواز لما يقدّمه في نصّه.

وبعد أن تصاعدت وتيرة الأحداث واشتدّ التوتر في القصة الشعرية استخدم الشاعر الصيغ التنبؤية للإشارة إلى ظهور الحل وانفراج الأزمة (عنت على البعد عانة)، فالشاعر لم يذكر أنه الفرج، ولكن استخدام الفعل (عنت) أوحى بأنّه الحل، وتتّبأ بالحفاظ على رقبة الغلام لأنّ والده قد همّ إلى ذبحه، كما أنبأ بأنّه سوف يصطاد هذه الأتان وسوف يكرم بها ضيفه.

واستخدام الحطيئة الرمز الديني المستمد من التراثين التوراتي والقرآني فيما يتعلق بذبح ابنه

---

(1) سورة الصافات، الآية 102.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، ص 149.

لكي يقدمه لضيفه الطارق ليلاً في صحراء قلت مواردها، وفي أحوال جوية قاسية أدّى إلى اقتراب الشعر من السرد، والسرد من الشعر إلى حد كبير. فقد تضمن سرده حادثة الذبح حكايةً اكتملت تفاصيلها، واکتملت عناصرها، فثمة زمان، ومكان، وحدث، وشخصيات، وعقدة، وحل، وثمة توتر درامي، وثمة بسط لوجهة نظره التي تتضمن مخفياً، فقد نشأ ولديه عقدة نقص بسبب شكله، ونسبه، وفقره، فكان ردّ فعله تجاه مجتمعه أنّه قابله بالرفض والكره، فهجاه فاشتهر به وعرف بأنّه سليط اللسان وأنّ الجاهلية وصدر الإسلام لم يعهدا شاعراً أثّر عنه ما أثر عن الحطيئة من إخافته الناس، فقد كانت كلمته تسير على الألسن وتتفدّ إلى كلّ مجتمع، ولم يكد أحد يسلم من لسانه لدرجة أنّه قام بهجاء نفسه وأمّه وأبيه وزوجه<sup>(1)</sup>. وكان من إثر ذلك أنه سعى جاهداً لكي يعوض عن نقصه بتخليد ذكره بحادثة افتراضية في شعره، بسط فيها وجهة نظر تخفي حالة نفسية يعانيتها، وقد تضمنت حادثة الذبح بعداً رمزياً دينياً اقتضى أن يسرد هذا البعد لكي يقنع متلقيه، فمالت قصيدته إلى السردية.

فيُعيدُ الشاعر إلى الأذهان قصة إسحق التوراتية، وقصة إسماعيل القرآنية، وبما أن الشعر مقام تكثيف وإيحاء، لا مقام سرد وتفصيل نرى أنه وجه الأذهان إلى القصتين من غير أن يذكرهما، وذلك باستعارته فكرة الذبح ليقدم صورة لنفسه تخالف المعهود عنه، فقدم حكاية تضمنت حادثة الضيف الطارئ وإسراعه إلى الذبح ليقدم لضيفه حاجته.

وكان البديل من الذبح اصطياد أنثى حمار الوحش وتقديمها للضيف، فقد جعل الحطيئة فداء الابن صيداً قدمه لضيفه.

والقناع أحد أشكال الرمز، ويشترط التحاماً بالمبدع، وهو وسيلة فنية للتعبير عن الذات فقط. ويحمل مصطلح القناع الكثير من الدلالات في النقد الأدبي الحديث، فهو يدلّ على شخصيّة المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في غالب الأحيان هو المؤلّف نفسه،

---

(1) انظر: ديوان الحطيئة، شرح حمدو طمّاس، ص7.

والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أنَّ المؤلّف عندما يتكلّم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهراً من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلّم<sup>(1)</sup> فيُبعد القناع القصيدة عن المباشرة في التعبير والسطحية، وهو علاقة تفاعلية بين "صوتين مختلفين لشخصين مختلفين، يعملان معاً خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء"<sup>(2)</sup>.

وفي قناع الحطيئة البسيط أسقط رغبته في أن يكون له مكانة في مجتمعه على قناعه، فهو يتحدث عن نفسه بضمير الغائب، فيتحد بـ "أنا" الشخصية.

إذ بنى قصيدته بناءً سردياً تسلسلياً تعاقبياً من خلال تسلسل الأفعال: (يرى، أفرد، رأى، بدا..) ونتيجة هذا البناء السببي امتزج صوت الحطيئة بصوت المجتمع، وتوحد بقناعه، فتحدث عما ترغب فيه نفسه من خلاله.

إذ إنّ الحطيئة لم يعد قادراً على تحمّل غمز مجتمعه بسبب نسبه، وأمه، ومكانته، فقدّم دلالة الكرم في قصة متخيلة، وأخرج صورته من دلالتها المعهودة إلى دلالة مقابلة، وعبر برمزه التراثي فكرة مستعادة سردياً، وخصبة إيحائياً، فلا يحصل التغيير في نظرة الآخرين له إلا بدليل يجعل مجتمعه متقبلاً لفكرة مجده وكرمه.

إنّ أنا الحطيئة أنا شعرية مأزومة، أوجدت عالماً مأزوماً تواقاً إلى الرغبة في إيجاد مكان يريده في مجتمعه، فماج نصه بحركة مضطربة، معبرة عن أزمته الداخلية التي تحولت إلى أزمة موضوعية.

ويندمج الرمز والبعد الديني؛ ليرتقيا بالقصيدة إلى مرتبة التعبير الشعري الحافل بعناصر

---

(1) كامل المهندس - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 297.

(2) عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2007، ص190.

الشعرية من جهة، ويميلان بها إلى السردية الحكائية من جهة أخرى، فيولّد الخطاب الشعري بمكوناته كلها حساسية ملحمة تحتشد في الصياغة الشعرية.

وهكذا نجد أنّ الحطيئة استفاد من استخدام تقنيات السرد في سبك قصيدته على هذا الشكل بعامة، ومن تقنيات فنّ القص بخاصة؛ فالشاعر حينما يستخدم هذه التقنيات السردية في شعره فهو "يستخدمها ليبلغ بذلك وحدة شاملة للتجربة... وتتأغماً بين كلّ عناصر الموضوعية والفنيّة في آن واحد"<sup>(1)</sup>. ويحدث ذلك حين يسلم الشاعر نفسه إلى جو القص المناسب مع تدفق متماسك متراتب حتى إذا وصلنا إلى الختام نكون قد حصلنا على قصيدة قصصية تُعنى عناية فائقة بتفاصيل هذه القصة وأحداثها وشخصها ومكانها وزمانها...

**وختاماً نقول:** لقد انطلق الفصل من فكرة أن فعل السرد مادة للشعر والنثر على حد سواء، وأن بعض قصائد شعراء المدرسة الأوسية قد بنيت بناءً سردياً، وقد حاولنا تعقب أثر السرد في الخطاب الشعري بهدف تأكيد الفكرة التي بنيت الدراسة عليها من جهة، وتأكيد فكرة أن السرد مكون أساس في الشعر من جهة أخرى.

وقد قدم بعض الشعراء نصاً شعرياً مفارقاً الشعرية إلى السردية، وقد أخذت القصيدة الأوسية في مستوياتها السردية الحكائية مذاهب متعددة، منها: الترميز، والبناء الدرامي، وعرض وجهة النظر، والإيقاع السردية.

وغلبت النزعة الدرامية على بعض القصائد، ويمكن أن يكون السرد غنائياً؛ إذ يحوي الشعر بنية سردية تتضمن حكياً وتقنيات سردية.

وقد بدت القصيدة الأوسية شعراً سردياً عبّر عن علاقة الشاعر بالعالم المحيط به، وهو سرد ذاتي يقدم الحكاية من وجهة نظر خاصة، والبنية السردية انعكاس لوجهة نظر الشاعر.

---

(1) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2000، ص277.



# الخاتمة ونتائج البحث

عرضت هذه الدراسة لأهم نقاط اللقاء والاختلاف بين الشعر والسرد، وذلك عن طريق عرض آراء أبرز النقاد القدامى، والإجابة عن أسئلةٍ ملحةٍ من قبيل: ما الذي يجعل السرد سرداً؟، وما الذي يجعل الشعر شعراً؟، وكيف يلتقيان معاً؟

وسعت هذه الدراسة إلى تعريف الشعرية في النقد الحديث، وعملت على استقصاء أبرز قوانينها وأسسها التي تقوم عليها من خلال عرض آراء النقاد المعاصرين، وأبانت خطوط اللقاء بين الشعرية والأدبية، وكيف تتدرج هذه الخطوط لتصبح أكثر عمقاً وتشابكاً في ميدان اللقاء بين الشعر والسرد.

ذهبت هذه الدراسة إلى رصد مواطن الشعرية والسردية رغبةً منا في التقاط مفاتيح الفن الكامن في الموروث الشعري الأوسى (مَوْضِعِ الدراسة)، وقامت باستجلاء المواضع الجمالية التي نجمت عن لقاء الخطابين الشعري والسرد.

وتعرضت هذه الدراسة إلى تعريفات السرد وأشكاله الحاضرة في النقادين العربي والغربي معاً، وبحثت فيما هو قائمٌ على الإطالة والإطناب، وما هو مائلٌ إلى التكتيف والإيجاز، وفي كلا الأمرين جنوحٌ إلى الشعرية أو وعدولٌ عنها.

وقد خلصنا إلى غاية بحثنا الموسوم بـ(الشعرية والسردية في شعر المدرسة الأوسية)، ألا وهي النفاذ إلى أعماق النفس الباثية، وتجلية الشعور من خلال بنية السرد، معتمدين على وسائل منهجية في عملية البحث، عامدين إلى تقديم طرح علمي موضوعي نسعى إلى أن يكون موضع عناية ورعاية.

### ولقد خرجنا في بحثنا هذا بنتائج متعددة كان أهمها:

- عرضت هذه الدراسة لنماذج شعرية مختلفة لشعراء المدرسة الأوسية، وركزت على مواطن العبور بين السرد والشعر، وبينت طريقة هذا العبور، وكشفت عن أدواته. وكيفية تأرجح القصيدة بين الخطابين الشعري والسرد.

- إنَّ الاقتران بين الخطاب الشعري والخطاب السردى ليس بجديد في أدبنا العربي، فقد وجد منذ القدم كما في الشعر الجاهلي.

- إنَّ الاقتران بين الخطابين الشعري والسردى زاد من أهمية الخطاب الشعري بشكل كبير، لأنَّ القصيدة العربية أولاً وقبل كل شيء خطاب أدبي يأتي على درجة عالية من الشعرية، ثم تكتمل غايتها الجمالية بهذا التمازج والاستخدام بين الشعرية ورحابة السردية وتقنياتها التي تتيح للمبدع رفد قصيدته بأدوات السرد، فيخرج الشاعر بنصه عن المألوف الشعري إلى درجة التميز.

- إنَّ تعدّد التسميات التي أطلقت على المدرسة التي أنشأت لنا هذا الجيل من شعراء الصنعة، والاختلاف الحاصل في من ترأسها وأنشأها يؤكّد أهميتها ومنزلتها الكبيرة في التراث الشعري والنقدي.

- شهد توازي الشعر والسرد في الخطاب الأدبي جدلاً واسعاً في الساحة النقدية، وخلصنا إلى أنّه لا وجود لشعر خالص ولا نثر خالص، فالسرد قد يكون قاسماً مشتركاً بينهما وعاملاً رابطاً ومادّة غنيّة لهما. كما أنّ المزج بين السرد والشعر أسهم في استمالة الأذهان والإصغاء إلى سرد الوقائع والأحداث شعرياً.

- لقد برع شعراء المدرسة الأوسية في قصائدهم شكلاً ومعنى، فهم أولاً وأخيراً شعراء صنعة فنيّة، تتلمذ كلّ منهم على يد الآخر، فتشرب الأساليب الشعرية الرفيعة وطرق التعبير ذات التأثير الأكبر في المتلقي، فأبدعوا في الأساليب اللغوية والبلاغية كالتكثيف والإيحاء والحذف

والتقديم والتأخير والمفارقة والالتفات والانزياح... وقدرة كل مما سبق على التعبير بما يسمح للشعور بأن ينفذ على نطاقٍ واسعٍ إلى الدلالة، فتمتاز من خلاله شعرية التعبير الفني، مما يمنح القصيدة الأوسية القدرة على التعبير عن أغراضها الدلالية الفنية على نطاق إنساني أوسع وأشمل.

- إن استقراء الشعر الأوسي يؤكد حقيقة أن القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقي، كذلك فإن خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء. واستخدام الشاعر السرد وتقنياته في نصّه كان سبباً ليوّسع من خلاله أبعاد رؤياه الخاصة، وإغناءً لشعريته.

- إن اللغة هي الفضاء الحاضن لأنماط التعبير، وهي الأداة الأوحّد التي تنشأ بواسطتها أشكال التعبير الكلامي وصوره، لذلك سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن مواطن التعبير الشعري المكثف في قصائد المدرسة الأوسية، بدءاً بشعرية التصوير الفني، والانزياح على أنواعه وقدرته على رصد التغيرات الدلالية التي تطرأ على المعنى عند تأطيره باللفظ.

- إن استعمال أسلوب المفارقة في شعر الأوسيين كان نتيجةً طبيعية لاعتنائهم بالأساليب الفنية المراوغة واعتمادهم على الطرق غير المباشرة في إظهار معانيهم وإشراك القارئ في عملية إنتاج النص الشعري، وفتح أفق التأويل أمامه.

- أشارت الدراسة إلى أن للوزن الشعري دوراً مهماً في ارتفاع مستوى الشعرية وزيادة الفاعلية الفنية للنص، من خلال اللجوء إلى الإيقاع الذي يعدّ أبرز المؤثرات التي تحرك شعور المتلقي، من خلال بنية القافية ودلالاتها على نحو حالها من إطلاق أو تقييد، فضلاً عن الإيقاع الداخلي القائم على التكرار والتصريع، وعلى عدة مؤثرات أخرى تشكل في مجملها روح الشعرية في النص الأدبي.

- حملت التشكيلات اللونية التي استخدمها شعراء المدرسة الأوسية دلالات متنوعة، جاء بعضها محاكاةً للواقع، وبعضها الآخر تنفيساً عما يختلج في نفس الشاعر، فجاوزت اللوحة

اللونية بالقصيدة الأوسية حدود اللغة إلى معانٍ غير لغوية تحتاج من المتلقي البحث والتمحيص لكشفها.

- إنَّ استخدامَ الشاعر تقنياتِ السرد في شعره لا يفقد نصّه هويّته الأجناسية، بل يسهم في زيادة شعريته، ويكسبه بعداً جمالياً وفنياً عالياً، وقد استطاع الشاعر الأوسي تحقيق عنصر التمازج بين الشعري والسردى لدرجة يصعب فيها تحديد جنس أدبي نقي.

- أثبت البحث دور السرد المهم في بناء القصيدة الشعرية الغنائية وشرح البعد الرؤياوي والدرامي فيها، كما أظهر قدرة الشاعر الأوسي على تقديم شعر غنائي ومسرود درامي في آن في بناء قصيدته الشعرية.

- جاء توظيف السرد في شعر الأوسيين لبناء رؤاهم الشعرية معتمدين في ذلك على الأشكال المجازية والبلاغية، ووضع الوحدات السردية بطريقة شعرية، فقدّموا بنية السرد السببية المنطقية بمنظور الشاعر، لا القاص.

- تتبّع البحث قدرة شعراء المدرسة الأوسية على استخدام تقنيات السرد في الشعر مع الحفاظ على هوية النص الشعري، فالسردُ كانَ حاضراً في البناء الفني الشعري الأوسي حضوراً يجعله مكوناً أساساً من مكونات القصيدة الأوسية.

- أشارت الدراسة إلى قدرة أسلوب الحذف في إنكاء الشعرية من خلال إسقاط جزء من الكلام وترك دليلٍ عليه، وفي هذا إحياءٌ دلالي له مكانته المؤثرة على الذائقة الأدبية، فالحذف ركنٌ من أركان التعبير، يقوم على القصد إلى الشيء بهدف إبانته وإبراز أهميته، وهذا من شأنه أن يكثف من الشعرية.

- أشارت الدراسة إلى قدرة أسلوب التقديم والتأخير على رفع المستوى الإيقاعي والموسيقي للنص الشعري، وإضفاء طابع جمالي على البنية الفنية للنص، فضلاً عن إغنائه بنغمة محببة

إلى الأسماع جاذبةً للأذواق.

- أبرز البحث أهمية الالتفات في الانتقال الفني بين موضوع وآخر، على نحو انسيابي لا يغير في الترتيب البنيوي للأفكار، كما أنه يسهم في الإقناع والإفهام من خلال حسن التخلّص بين المواضيع المختلفة.

وأخيراً حاولنا في هذه الدراسة النظرَ إلى النصّ الشعري التراثي نظرةً حداثيّةً تكشفُ المكامنَ الجماليّةَ فيه، وتظهر قدرته على مواكبة تطور النظريات النقدية والبلاغية الحديثة، إيماناً منا بأنّ التراث الشعري العربي لا زال يمتلك الكثير من المكامن الجمالية التي تحتاج إلى البحث والتدقيق والتمحيص. وبعد.. أسأل الله أن أكون قد وفّقت بما قدّمته في هذا العمل وما خلصت إليه من نتائج ليكون محاولةً متواضعةً في طريق إحياء تراثنا العربي، وتقديم البراهين على حيويته ومواكبته للعناصر النقدية الحديثة.

والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسوله الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين

والله ولي التوفيق.



# ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، توزيع دار قنديل للطباعة والنشر، دبي، الإمارات، ط1، 2016.
- إبراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.
- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي - بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، د.ت.
- أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1987.
- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1974.
- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
- أرسطوطاليس، في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة،

1967.

- اسليم، فاروق أحمد، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.
- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 1974.
- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، طبعة مكتبة غريب، القاهرة ، ط4.
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007.
- الأصفهاني، أبو فرج علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1415هـ.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ط4، 1971 .
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط5، 1981.
- إيرليخ، فيكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2000.
- أيوب، عبد الرحمن، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة ، ط2، 1968.
- بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة عبد القادر عمار وآخرون، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002.
- بارت، رولان، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.



- بدوي، محمد مصطفى، كولريديج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988.
- بنكراد، سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2001 .
- بوفلاقة، سعد، الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2008.
- بوملحم، علي، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2004 .
- تاويريت، بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010
- التتوخي، القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المُحسّن، القوافي، تحقيق الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.
- التهاوني، محمد علي بن محمد، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- التوحيدى، أبو حيّان علي بن محمد بن العباس، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004.
- التوحيدى، أبو حيّان علي بن محمد بن العباس، المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992.
- تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- تودوروف، تزفيتان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- تودوروف، تزفيتان، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

ط2، 1986.

- الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1965.
- الجاحظ، أبو عثمان عُمرُو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
- جاسم، محمد ونان، المفارقة في القصص، دراسة في التأويل السردي، دار رند، دمشق، 2011.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت471هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت471هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992.
- الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (ت816هـ)، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر.
- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. د.ط، د.ت.
- ابن جعفر، قدامة، أبو الفرج الكاتب البغدادي، نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1933.
- الجوزي، مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد (ت393هـ)، الصاحح، تاج اللغة وصحاح

- العربية : دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط3، 1404هـ، 1984.
- جينيت، جيار، حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي
  - جينيت، جيار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000
  - جينيت، جيار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985
  - حسين، طه، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933.
  - حسين، مسلم حسب، الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها، واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013.
  - حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1994.
  - حمد، عبدالله خضر، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2018.
  - حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
  - حنفي، سيد، الشعر الجاهلي، مراحل واتجاهاته الفنية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1971 .
  - الخطيب، أحمد مبارك، الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009
  - الخطيب، عماد علي، الصورة الفنية أسطورياً، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.
  - ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4.

- خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ط1، 1981.
- الداية، محمد رضوان، العروض وموسيقا الشعر، حقوق النشر محفوظة لجامعة دمشق، المطبعة الجديدة، دمشق، 1988.
- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي، الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- الدريدي، سامية، الحجاج في الشعر العربي القديم، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط2، 2011.
- دهمان، أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000.
- دهمان، عبد القادر محمد المعتصم، أساليب النداء في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، دار اللؤلؤة، المنصورة، مصر، ط1، 2020.
- دولوز، جيل، الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.
- دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993.
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقتنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- ديوان جميل بثينة، شعر الحب العذري، جمع وتحقيق وشرح حسين نصار، دار مصر للطباعة، 1979.

- ديوان الحطيئة ، بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق: نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.
- ديوان الحطيئة، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- ديوان عدي بن الرقع العاملي، عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، والدكتور حاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987
- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971.
- ديوان كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
- ديوان محمود الوراق، شاعر الحكمة والموعظة، جمع ودراسة وتحقيق: وليد قصاب، مؤسسة الفنّون، عجمان، ط1، 1991.
- ديوان امرئ القيس وملحقاته، بشرح أبي سعيد السّكري، تحقيق: أنور عليان أبو سويلم، محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، دبي، الإمارات، ط1، 2000.
- الديوب، سمر، الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
- الديوب، سمر، في أدب صدر الإسلام: تحليل نصوص أدبية، منشورات جامعة البعث، 2008.
- الديوب، سمر، المرايا المتوازية دراسات في الأدب العربي القديم، مركز أبو ظبي للغة العربية، دائرة الثقافة والسياحة، ط1، 2021.
- الديوب، سمر، النصّ العابر، دراسات في الأدب القديم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015.
- راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من

- منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- راغب، نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان ط1، 2003.
  - رزق، خليل، تحولات الحكمة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشراف للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000.
  - رزق، شريف، الأشكال النثرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2017.
  - ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد ، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
  - ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، تحقيق الدكتور محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط5، 1981.
  - الرويلي، ميجان - البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
  - الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1957.
  - الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الأعلام، دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط15، 2002.
  - الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
  - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

- زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة جديدة راجعها وعلّق عليها الدكتور شوقي ضيف، دار الهلال، مصر.
- سارتر، جان بول، ما الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة.
- السالمي، سمير، شعرية جبران، المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.
- سرحان، سمير، مبادئ علم الدراما، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2002.
- سركيس، إحسان، الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- سلوم، داود، مقالات في تاريخ النقد العربي عند العرب، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1981.
- سليمان، خالد، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، ط1، 1999.
- سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، 2004.
- سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط3، 2006.
- سواعدية، عائشة، تحليلات السرد في الشعر العربي القديم، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، الجزائر، 2016.
- أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، ط1، 1987.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.
- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، المطبعة الكبرى الأميرية

ببولاق، مصر، ط1، 1317هـ.

- ابن سينا، الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله، الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة في مصر، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1956.

- ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

- شاهين، محمد توفيق، علم اللغة العام، مكتبة وهبة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 .

- الشايب، أحمد، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1990.

- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ( أمل دنقل - سعدي يوسف - محمود درويش نموذجاً)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002

- شرح ديوان الفرزدق، تحقيق إيليا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

- شرف الدين، عمر، الشعر في ظلال المناذرة والغساسنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987.

- شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلام الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1980.



- شعر هدية بن الخشرم العذري، جمع وتحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط2، 1986.
- الشنقيطي، أمين محمد أحمد، تحفيظ القرآن الكريم بال تكرار عبر التقنية، ندوة القرآن الكريم والتقنيات المعاصرة، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، 2009.
- شودهوري، أونا، المكان المسرحي -جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ، مصر، 1997
- شوقي، سعيد، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، دار إيتراك، القاهرة، ط1، 2001.
- صالح، عالية، البناء السردى في روايات الياس الخوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.
- صباّح، عصام لطفي ، التلقي والتأويل في شعر زهير بن أبي سلمى، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.
- صقر، أحمد، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مكتبة الإسكندرية، مصر، 1998
- الصكر، حاتم، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان، ط1، 1999.
- الصمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981.
- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ط7.
- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11.
- ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962.
- الطاهر، علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

- ط1، 1979.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985.
  - طبل، حسن، علم المعاني في الموروث البلاغي، تأصيل وتقييم، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط2، 2004.
  - طروس، محمد، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005
  - العاكوب، عيسى علي، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002.
  - العامري، أحمد حميد عيسى، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999
  - عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، 1993.
  - العبد، محمد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.
  - ابن عبد ربه، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
  - عبد الرحمن، طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998.
  - عبد الله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
  - عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2007.

- عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1995.
- عزّام، محمد، شعرية الخطاب السردى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، جمهرة الأمثال ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، ط1، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 1964.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2.
- عصفور، جابر، مفاهيم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط5، 1995
- عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
- العمامي، محمد نجيب، تحليل الخطاب السردى- وجهة النظر والبعد الحجاجي، منشورات وحدة الدراسات السردية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، دار مسكلياني للنشر، تونس.
- العمامي، محمد نجيب، الذاتية في الخطاب السردى (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2010.
- العمامي، محمد نجيب، محاضرات في السرد، نادي حائل الأدبي الثقافي، دار المفردات للنشر، الرياض، 2020.
- عون، علي أبو القاسم، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2006.

- عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2006.
- الغدامي، عبد الله، الخطبة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
- الفاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، لبنان، ط2، 1953.
- الفارابي، أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم (ت450هـ)، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1968.
- الفارابي، جوامع الشعر، في تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط2، 1979.
- الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان 1986.
- ابن فارس، أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979.
- فاضل، جهاد، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق: عبد الكريم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988 .
- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- فضل، صلاح، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998.
- الفيروز أبادي، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، (ت817هـ)، القاموس المحيط، الجزء الثالث، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة

1301هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

- قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري - رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000.

- القاضي الجرجاني، علي بن عزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، مصر، 1966.

- القاضي، النعمان، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977.

- القباني، أحمد مطاع - أحمد الكردي، الشعراء النوايع، دمشق، 1965.

- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967.

- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجادي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1981.

- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م،

- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت لبنان، ط3، 1993.

- القصيري، فيصل صالح، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

- قطامش، عبد المجيد، الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1988.

- القعود، فاضل أحمد، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

- الكبيسي، طراد، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1976.
- كشك، أحمد، الزخاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، مصر، 2005.
- كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي وممد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- كوهن، جون، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.
- لحميداني، حميد، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993.
- لحميداني، حميد، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم "العصر الجاهلي"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- لوحيشي، ناصر، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، إريد، الأردن، ط1، 2011.
- اللويحي، محمد سعيد، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، الرياض، ط1، 2005.
- مانفريد، يان، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.
- مبارك، زكي، المدائح النبوية في الأدب العربي، ط1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1935.
- المبرّد، الإمام أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أحمد

- الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1997.
- مجموعة من الباحثين، أوراق فلسفية، تحقيق: سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.
  - مجموعة من الباحثين، دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية: عباس محمود، أحمد الشنتاوي، إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس، مراجعة محمد أحمد جاد المولى بك، مصر.
  - محمود، عبد الرحمن عبد السلام، تعالقات الخطاب، مركز الحضارة العربية القاهرة، مصر، ط1، 2000.
  - المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبدع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993
  - مرتاض، عبد الملك، السَّيِّعُ المَعْلَقَات، مقارنة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
  - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998
  - المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، مقدمة شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991.
  - المرزوقي، سمير - شاكري، جميل، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، بيروت، ط1، 1999.
  - المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3.
  - مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
  - ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن

- الرشيد العباسي، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- مفتاح، محمد، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987.
- المناصرة، عز الدين، تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة، قصيدة النثر، ندوة آفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، الكويت، 2001.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- أبو موسى، محمد، خصائص التراكم، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 1996.
- المومني، قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
- النصري، فتحي، السرد في الشعر العربي الحديث - في شعرية القصيدة العربية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2006.
- النويهي، محمد، شخصية بشار، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1951.
- هلال، عبد الناصر، الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2007.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986.
- هندائي، عبد الحميد أحمد يوسف، الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم دراسة نظرية



- تطبيقية التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2008.
- وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2000.
  - وادي، طه، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، ط1، دار الثقافة ، الدوحة، قطر، 1987 .
  - الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989،
  - الورقي، السعيد، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991.
  - الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984.
  - وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
  - وهبة، مجدي - المهندس، كمال، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
  - ويلك، رينيه - وآرن، أوستن، نظرية الأدب، تعريب الدكتور عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.
  - ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 ، 1988.
  - يحيى، رشيد، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
  - يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون للشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.
  - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،

ط3، 1997.

- يقطين، سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015.
- يوسف، زكريا، موسيقى ابن سينا، مطبعة التقيض الأهلية، بغداد، العراق، ط2، 1952.
- اليوسي، الحسن بن مسعود، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمد حجي محمد الأخضر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.

### ❖ الدوريات:

- إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، المجلد7، العدد الثالث والرابع، أبريل وسبتمبر، 1987
- بهروزي، مجتبي - اقبالي، مسعود، الرمزية وتجلياتها في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة آداب الكوفة، العدد 49/ ج1، 2021
- بوطيب، عبد العالي، إشكالية الزمن في النص السردى، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 2، صيف 1993
- جنيدي، رضوان، جمالية الانزياح التركيبي في النص الشعري القديم، مجلة آفاق العلمية، الجزائر، العدد التاسع، 2017.
- حداد، مصطفى، صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، السنة الرابعة، العدد 15، 2013.
- الحراحشة، أحمد محمد، أسماء النساء في الشعر الجاهلي، هريرة أنموذجاً، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 39، العدد3، 2012

- حسين، عبد القادر، عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم، مجلة الفكر العربي، عدد 46، 1967
- أبو ديب، كمال، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر عدد 4، 1996.
- أبو ديب، كمال، قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 17، يناير 1999.
- الديوب، سمر، بناء الشعر على السرد في ديوان أنشودة المطر، مجلة فكر الثقافية، العدد 80، 2016.
- الديوب، سمر، سيمياء الصراع في الشعر العربي القديم: قصيدة القوس أنموذجاً، مجلة البيان، رابطة الأدباء الكويتيين، العدد 612، يوليو 2021.
- الديوب، سمر، الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، العدد 51.
- ركابي، أميمة محمد عبد العزيز، الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، العدد: 25، 2019.
- السلطان، علي بن خليفة، من بلاغة البناء الشعري الفصيح، بيت الحطيئة أنموذجاً، مجلة الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، مج 5، عدد 34.
- شكري، إسماعيل، نقد مفهوم الانزياح، مجلة فكر ونقد، العدد 23، 1999.
- شكيب، سحر، البنية السردية والخطاب السرد في الرواية، مجلة دراسات، جامعة اليرموك، الأردن، العدد 14، 2013.
- صالح، أحمد رشدي، المأثورات العشبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، نيسان، 1972.
- الضامن، حاتم صالح، شعر سويد بن كراع العكلي، مجلة المورد، المجلد الثامن، العدد

الأول/ ربيع 1979.

- العلي، نجاة، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد 53، 2009.
- فالح، جليل رشيد، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد 9، 1984.
- قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1982.
- القرعان، فايز عارف، بلاغة تقاطع الخطابين: السردى والشعري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن، 2008.
- الكفاوين، عمر فارس، نظرية الجمال الشعري من وجهة نظر فلاسفة الأندلس، ابن رشد أنموذجاً، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الشارقة، مج 15، يونيو 2018.
- كنوني، محمد، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، مجلة الخليج العربي، المجلد 46، العدد (1-2) 2018.
- مصباحي، حبيب، الراوي والمنظور-قراءة في فاعلية السرد الروائي، مجلة الأثر، مخبر الحركة النقدية في الجزائر، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة الجزائر، العدد 23، ديسمبر، 2015.
- المعيني، عبد الحميد، مدرسة الصنعة التميمية، مجلة الفيصل، العدد 67، نوفمبر، 1982.
- ميلاني، محمد، جمالية الحذف من منظور الدراسات الاسلوبية، مجلة كلمة، العدد 76، 2012.

## ❖ الرسائل الجامعية:

- بلعباسي، محمد، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014-2015،
- حصباية، الزهراء، المفارقة في الرواية العربية الحديثة، رواية "التلج يأتي من النافذة" لحنا مينه أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف - المسيلة، الجزائر، 2015
- عبد المهيم، سماح دياب، تراسل الفنون في الرواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، رسالة دكتوراه، جامعة المنيا، القاهرة، مصر، 2017
- عودة، إشراق خليل، مستويات الخطاب البلاغي في سورة البقرة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، قسم اللغة العربية، نابلس، 2001
- كريم، صميم إلياس، التكرار اللفظي وأنواعه ودلالاته قديماً وحديثاً (رسالة دكتوراه)، جامعة بغداد، كلية التربية، 1988.
- المساعيد، ربحان إسماعيل أحمد، الانزياح في شعر الحطيئة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، الأردن، 2010
- الهدروسي، محمد مرعي حسين، تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2002.



# فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ	• ثبوتيات الرسالة
ط	• الإهداء
ك	• ملخص البحث
7-1	• المقدمة
8	<b>الفصل الأول</b> <b>المهاد النظري</b>
10	أولاً: الشعرية لغةً واصطلاحاً :
12	أ- الشعرية في النقد الغربي
17	ب- الشعرية في التراث الفلسفي العربي
17	1- الفارابي

19	2- ابن سينا
21	3- ابن رشد
23	ج- الشعرية في النقد العربي القديم
23	1- الجاحظ
25	2- ابن قتيبة
27	3- عبد القاهر الجرجاني
34	4- حازم القرطاجني
40	5- أبو حيان التوحيدي
41	6- ابن طباطبا
42	د- الشعرية في النقد العربي الحديث
46	1- أدونيس
50	2- كمال أبو ديب
55	ثانياً: السردية: لغةً واصطلاحاً
57	1- السردية في النقد الغربي

62	2- السردية في النقد العربي
66	3- ركائز السردية
66	ثالثاً: العلاقة بين السردية والشعرية
70	رابعاً: المدرسة الأوسية
86	<b>الفصل الثاني</b> <b>الشعرية في شعر المدرسة الأوسية</b>
88	أولاً: مقدمة
89	- اللغة الشعرية
90	- شعرية التصوير الفني
95	- شعرية الرمز
99	- شعرية الأمثال
102	- شعرية التكتيف والإيحاء
104	- شعرية الانزياح
116	- شعرية المفارقة ولغة التضاد



117	أ- المفارقة لغة:
118	ب- المفارقة اصطلاحاً
122	ت- المفارقة الأسلوبية
130	ث- مفارقة الأحداث والمواقف
135	ج- المفارقة اللفظية
137	- شعرية الحذف
141	أ- في سياق ذكر المحبوبة وفراقها
149	ب- في سياق المديح والفخر
153	- شعرية التقديم والتأخير
166	- شعرية الالتفات
171	- شعرية الإيقاع الشعري
180	<p><b>الفصل الثالث</b></p> <p><b>السردية في شعر المدرسة الأوسية</b></p>
181	1- توازي السردى والشعري في شعر المدرسة الأوسية:

205	2- ركائز السرد في القصيدة الأوسية
205	2-1- الإيقاع السردى
215	2-2- البعد الدرامى
242	2-3- وجهة النظر والبناء السردى
261	2-4- الخطاب السردى والقناع الرامز والتناص التراثى
262	أ- تجاوز الخطاب السردى والشعرى فى القصيدة
264	ب- الإيقاع السردى فى القصيدة
266	ت- البعد الدرامى
268	ث- الجملة السردية وصيغها فى القصيدة
271	ج- القناع الرامز والتناص التراثى
276	• الخاتمة ونتائج البحث
282	• ثبت المصادر والمراجع
305	• فهرس الموضوعات
310	• ملخص البحث باللغة الإنكليزية

## **Research Summary**

In this research, we look at the heritage poetic text with a modern view that reveals its aesthetic points, and shows its ability to keep up with the development of modern critical and rhetorical theories, relying on highlighting the phenomenon of juxtaposition between poetic and narrative discourses in the construction of the Awsian poem, as that the term poetics still raises a wide debate in literary and critical studies because of the multiplicity of definitions that critics put it to this term despite their different backgrounds, so we have noticed a clear development of the concept of poetry among modern critics from what it was in the ancients, and we also tried to trace the effect of narration in poetic discourse in order to confirm the idea on which the research was built on the one hand, and to confirm the idea that the narration It is an essential component of Arabic poetry, and Aussie in particular, on the other hand. We chose to apply this study (poetic and narration) in the poetry of a poetic school called (The Awsi School). And the multiplicity of the methods they used in weaving their poetry, and the diversity of the literary discourses that they baptized in their casting.



Syrian Arab Republic  
Al Baath University  
Faculty of Arts & Humanities  
Department of Arabic language

## Poetics and Prose in Al-Awsi School Poetry

This research Presented to take a PhD in Arabic language and  
literature  
Literary studies major

Prepared By  
**Omar Zaki Smsom**

Supervised BY  
**Prof. Samar Al-Dayyoub**

A.H 1444–A.C 2022