الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الأدب العربي
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:نقد حديث ومعاصر

الموضوع:

شعرية القصيدة عند أبي فراس الحمداني "قصيدة أراك عصيّ الدمع" -أنموذجا-

إعداد الطالب (ة):
برابح ضياء الدين

إشراف:
د. حامدة تقبايت

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	حياة عمارة	رئيسا
الدكتور	نجاة بلعباس	ممتحنا
الدكتور	حامدة تقبايت	مشرفا مقررا

العام الجامعي :1446-1447هـ/2024-2025م

الإهداء

إلى رمز الحنان والعطاء، والديّ الكريمين اللّذين غرسا في نفسي معاني الصبر والإصرار،و كانا السّند الصّادق في كل مراحل هذه الرحلة،إلى أختي العزيزة زينب رفيقة الدرب والتّي وقفت إلى جانبي طيلة هذا المشوار.

إلى إخوتي وأصدقائي كل باسمه.

أهديكم ثمرة هذا الجهد . عرفانا بفضلكم وتقديرا.

براج ضياء الدين

شكر وعرفان

الحمد لله تعظيما وإجلالا ما أقبل اليسر بعد العسر إقبالا وما أتت نفحات اليسر ناسخة من المكاره ألوانا وأشكالاً، ونصلي ونسلم على عين الرحمة وينبوع الحكمة وآية الرسالة، ونور الأبصار والبصائر سيدنا محمد و على آله و صحبه وسلم.

إلى أستاذتي الدكتورة تقبايت حامدة والتي كان لتوجيهها السديد وملاحظاتها القيمة ودعمها المستمر الأثر البالغ في إنجاز هذا العمل . لقد كانت بفضل علمها الغزير وسعة صدرها ونصحها المتواصل خير دليل طوال فترة البحث فكل الاحترام والتقدير لشخصك الكريم الذي لم يبخل عليّ يوما بعلمه أو وقته.

لما بذلتموه، من محبة ودعم .

براريح ضياءالدين

مقدمة

تعد الشعرية محاولة جادة للكشف عن القوانين التي تحكم العملية الابداعية في النصوص الأدبية وذلك من خلال قراءتها وتأويلها ضمن أفق جمالي يسعى إلى إبراز الخصائص الفنية الكامنة فيها، ولا يتحقق هذا الكشف إلا عبر مقاربات منهجية تستقرئ مكونات النص وتفكك بنيته للكشف عن أسرار جماليته،و تعد اللغة من بين أهم العناصر التي تسهم في تكوين البعد الشعري للنص،بوصفها الأداة الفنية الأولى التي يوظفها الشاعر في إنتاج الدلالة و خلق الأثر الجمالي.

لقد أصبحت اللغة في العصر الحديث أكثر من مجرد وسيلة للتواصل،بل تحولت إلى ابتكار شعري خاصة بعد أن تجاوز الشاعر حدود التعبير المألوف ولم يعد يكتفي باللغة العادية،بل بات يطمح إلى إنتاج لغة شعرية تعّبر عن رؤيته، وهكذا أضحى النص الشعري يعتمد على جملة من العناصر الفنية، سواء من حيث بنائه التركيبي أو الإيقاعي أو الدلالي أو من حيث ما يحتويه من طاقات رمزية تفضي في النهاية إلى نسج شعري متفرّد.

وفي فضاء الشعر العربي تبرز قصائد لا لأنها جمعت في ديوان أو قالها شاعر فذ بل،استقرت عند الأجيال كعلامات شاهدة على عبقرية اللغة ومدى شعريتها، ومن بين هذه القصائد ، نجد قصيدة "**أراك عصيّ الدمع**" لأبي فراس الحمداني و التي تعد نصا خاصا، وذلك لتركيبها البياني وعمقها الدلالي، حيث يكشف من خلالها الشاعر معاناته التي انحصرت بين الحب والسيف والأسر و الكرامة و الرغبة في البوح والحاجة للصمت.

وانطلاقا من هنا جاء اختياري لموضوع: "**شعرية القصيدة عند أبي فراس الحمداني، قصيدة أراك عصيّ الدمع أنموذجا**"،مدفوعا بعدة أسباب أبرزها ما تحمله هذه القصيدة من جمال وكثافة شعرية، ومن ناحية أخرى قلّة الدراسات التطبيقية التي تقارب شعر أبي فراس الحمداني من زاوية الشعرية،و الثراء الفني لقصائده وأيضا التحولات النفسية في هذه القصيدة وشهرة أبي فراس، و رغبتي في استكشاف كيفية تشكل الجمال الشعري في هاته القصيدة.

وعلى هذا الأساس تبرز إشكالية هذه الدراسة في التساؤل حول:

- كيف تتجلّى الشعرية في قصيدة"أراك عصيّ الدّمع"؟

- وما هي الآليات الفنية و اللغوية التي اعتمدها الشاعر في بناء هذه القصيدة؟

- وكيف أسهمت عناصر الشعرية كالتضاد والانزياح والبوح الذاتي في تكثيف الشعرية؟

- وهل يمكن النظر إلى هذه القصيدة بوصفها نموذجا شعريا؟

ومن هنا جاءت مقاربتنا لقصيدة "أراك عصيّ الدمع" مبنية على آلية الشعرية، لنكشف عن تجليات الشعرية في مستوياتها المختلفة.

وقسمت بحثي إلى مقدمة،فصلين وخاتمة.

خصصت الفصل الأول المعنون ب"الشعرية النشأة و التطور" للجانب النظري، تناولت فيه مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا واستعرضت آراء الأدباء الغربيين القدماء أمثال أرسطو وأفلاطون، والمحدثين كجاكسبون وجان كوهين و غيرهم ممن ساهموا في ترسيخ هذا المفهوم، كما توقفت عند الشعرية في الأدب العربي القديم أمثال الفرابي وابن سينا و القرطاجني، ثم انتقلت إلى مقاربات الأدباء العرب المحدثين ممن سعوا إلى تجديد النظرة إلى الشعر من خلال مفاهيم حديثة كالبنية والتلقي أمثال كمال أبوديب وأدونيس، كما تعرضت لعلاقة الشعرية بالعلوم الأخرى كاللسانيات و السيميائيات و الأسلوبية.

أما الفصل الثاني المعنون "بمكونات الشعرية في قصيدة أراك عصيّ الدمع"فقد كان فصلا تطبيقيا على نص القصيدة بوصفه نموذجا للشعرية عند أبي فراس. وركزت فيه على أربعة ظواهر شعرية أساسية و هي:شعرية العنوان،شعرية التضاد،شعرية البوح،شعرية الإنزياح.

واقتضت طبيعة موضوع البحث الإعتماد في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب مع موضوع البحث.

واستندنت في بحثي على مجموعة من المصادر و المراجع التي شكلت دعامة معرفية و منهجية مهمة،و من أبرزها :كتاب مفاهيم الشعرية لحسن ناظم الذي أتاح لنا فهم المصطلحات الشعرية، وكتاب بنية اللغة الشعرية "لجان كوهين" ،وكتاب التواصل اللساني و الشعرية للطاهر بومزير،وديوان أبي فراس الحمداني والذي جمع من طرف الدكتور "سامي الدهان"،وهو المصدر الأول لنص القصيدة.

وبالرغم من التحديات التي رافقت مسار إعدادنا لهذا البحث،فقد كان لتوجيهات أستاذتنا الفاضلة الدكتورة "حامدة تقبايت" أثرا بالغا في تذليل الصعاب، فقد منحتنا وقتها وجهدها بسخاء ولم تبخل علينا بنصحها المستمر وتوجيهها البناء، وإننا في هذا المقام لا يسعنا إلا أن نتوجّه إليها بوافر الشكر وعظيم الامتنان، اعترافا بفضلها وتقديرها لإسهامها القيّم في إنجاز هذا العمل.

في ختام هذا البحث، نتوجه بالحمد والشكر لله تعالى الذي وفقنا وأعاننا على إتمامه ونرجو أننا قد بلغنا شيئا من التوفيق فإن أصبنا فمن الله وإن أخطانا فمن أنفسنا نسأل الله أن يجبر تقصيرنا ويغفر زلاتنا.

برابح ضياء الدين

بتلمسان في:2025/06/17

الفصل الأول

الشعرية النشأة والتطور

*مفهوم الشعرية

*الشعرية عند علماء الغرب والعرب

*علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى

1. مفهوم الشّعرية:

لغة:

يقول ابن منظور: "الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعر"[1].

ومادة الشعر في اللغة "تدل على العلم و الفطنة يقال: شعر به أي علم، وأشعره الأمر وأشعره به"، أعلمه إياه و"شعر به عقله وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن و القافية. يقال شعر رجل أي قال الشّعر و الشّعر منظوم القول و قائله الشّاعر، وسمي شاعرا جيد أريد به المبالغة والإشارة"[2].

وعليه فإن الشعر هو الكلام المنظوم الذي تميّز بالوزن والقافية، وهذا المعنى أصبح هو الغالب عند الناس لما في الشعر من مكانة وجمال. مع أن كلمة "شعر" في أصلها كانت تطلق على كل نوع من أنواع المعرفة، لكن الاستخدام الشائع خصصها للكلام الموزون بسبب أهميته في التراث العربي.

وقد ورد في مقاييس اللغة لابن فارس أن" الشين والعين والراء أصلان معروفان يّدل أحدهما على الثبات والآخر على علم"[3]

ويقول الزمخشري في كتابه أسرار البلاغة: "شعر فلان: قال الشعر:.... وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته[4]"

ولقد عرف الشعر منذ القديم على أنه الكلام الموزون بوزن عربي معروف، ويكون مقفى، وحسب الخليل بن أحمد الفراهيدي"كل كلام يكون موافقا لأوزان العرب المعروفة فهو شعر، فالوزن يعتبر من الشروط الأساسية حتى يكون الكلام شعرا، غير أن بعض النقاد لم يكتفوا بالوزن فقط بل

[1] ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب مادة(شعر)، ج4، دار صادر، بيروت ص411

[2] ، إبن منظور نفسه،ص410

[3] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب مادة (شعر)، ج3، 2002، ص209

[4] الزمخشري، أسرار البلاغة، مادة شعر دار المعرفة، بيروت، 1982ص 331

أضافوا إليه القافية والمعنى،فالكلام يجب أن يتضمّن معنىً متميزّا و متفردّا عن المعنى المعروف عند العامة في نفس الوقت يكون موافقا للذوق العام"[1]

يوضّح هذا القول أن الشعر الحقيقي هو توازن بين الشكل (الوزن والقافية) والمضمون (المعنى الراقي).

وإنطلاقا من هذه التعاريف فإن الشّعرية اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت إليها اللّاحقة "ية" لإضفاء الصفة العلمية تماما كما لو يقال:علم الشّعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية والألسنية والأدبية[2].

اصطلاحا:

إنّ مصطلح الشعرية من الناحية الاصطلاحية يعني بشكل عام (قوانين الإبداع الفني[3]) أي البحث عن القوانين التي تحكم الابداع في العمل الأدبي، وقد ظهر مصطلح الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر ويصطلح عليه ب: poetique وهو مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات:

-"poéme" وهي وحدة معجمية "Lexème" وتعني في اللاحقة اللاتينية الشعر أو القصيدة.

- اللاحقة "ic " وحدة مرفولوجية "morpheme" تدل على النسبة.

- اللاحقة " s "دالة على الجمع [4].

وعليه فإن الوحدة الشعرية تعد من خصائص الخطاب الشعري و هي تقابل الوحدة اللغوية في اللغة العادية,كما توجد وحدات في اللغة العادية (كلمة، جملة،....) توجد أيضا وحدات في الشعر لكنها تأخذ شكلا فنيّا خاصا و تسهم في بناء الإيقاع والمعنى داخل النص الشعري.

[1] محمد التنوخي المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ص 550

[2] رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب الموقف الأدبي ، عدد 414 ، أكتوبر2005، دمشق،سوريا، ص 80

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص11-

[4] أحمد فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2010، ص 209 210

إن الشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة و محايدة للأدب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في كل خطاب لغوي و بغض النظر عن اختلافات اللغات,والحقيقة أن وجود قوانين أيا كانت نوعيتها في الخطاب اللغوي و أمر بديهي،فلابد في كل خطاب من وجود قوانين تحكمه ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين[1]، يمكن التعبير عن ذلك من خلال ما تعرض له حسن ناظم أن الشعرية غرضها التمييز في النص الأدبي فهي تتحرر من النص الأدبي ثم تؤول إليه أي تستعين باللغة.

ينحصر معنى الشعرية في اتجاهين حسب رأي أحمد مطلوب، الأول فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل و هي تبحث عن القوانين داخل الأدب، وأنها اسم لكل ما له صلة بإيداع كتب أو تأليف، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد و المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، والثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر"[2]

وهكذا أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة الأدبية و إنما النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها، وليس معنى ذلك أن الشعرية لا تهتم بالأعمال الأدبية المفردة أو تسقطها من الاعتبار، إنما لا تهتم بها في ذاتها من حيث هي مجال النسق الكلي أو مظاهر القوانين المحايدة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي وذلك في صلته النوعية بغيره من الأعمال التي تتولد مثله عن القانون الكلي أو نسق البنية الأدبية الشاملة"[3]

والشعرية والأدبية تتحدد على أنها العلة المميزة و الفعالة في تمييز الأدبي عن اللأدبي والإبداعي عن اللاإبداعي وذلك ما أفضى إلى أن الشعرية تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في الشعر والنثر

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،المركز الثقافي العربي،ط1994،1ص 90

[2] حامد درويش الرواشدة، رسالة دكتوراه- الشعرية في النقد العربي الحديث لدراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة عمادة الدراسات العليا، 2006، ص36-37

[3] ينظر جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998، ص 220

بوصفهما ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء غير أن نهاية المعالجة ليست تقريرا حتميا و إنما هي تقدير.

2. الشعرية عند علماء الغرب و علماء العرب:

2-1عند علماء الغرب القدامى:

يعود مصطلح الشعرية poétique في أول ظهور له إلى أرسطو حيث أشارت الترجمات العربية لكتاب أرسطو" فن الشعر" إلى مصطلح "البيوطيقا" "poetica " والمصطلح الغربي والمصطلح العربي فيهما انسجام ظاهري بالرغم من عجمة الأول.

أ-أفلاطون:

تحدث أفلاطون عن فن الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات من أهمها "أيون"، الجمهورية، القوانين، ولم يخصص كتابا مستقلا يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية ويرى أن كل الفنون قائمة على التقليد imitation وينطلق في هذا من إيمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى بأن الوعي أسبق في الوجود من المادة وهو يقسم الكون إلى قسمين:

- العالم المثالي: يتضمن الحقائق المطلقة و والأفكار الخالصة

- العالم المحسوس:وهو العالم الطبيعي، أي عالم الموجودات بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار و أدب – ولغة ... .[1]

يعتبر أفلاطون العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة و بهذا يصبح الشعر محاكاة للمحاكاة – فالمحاكاة الأولى تكون لعالم المثل والثانية محاكاة للشيء الذي يقلد عالم المثل ، فالفنان

[1] شكري عزيز ماضي في نظرية الأدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2، 2005، ص19

عندما يحاكي العالم الطبيعي يصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا وبالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة الخالصة لأنه يمثل صورة مزيفة ومشوهة من عن عالم المثل أي غير حقيقية[1].

وعليه نستنتج أن أفلاطون يرى أن المحاكاة تقليد للعالم الحسي ، وهو بدوره تقليد للعالم المثالي (عالم المثل) لذلك فالفن في نظره هو نسخة عن نسخة أي بعيد مرتين عن الحقيقة، والمحاكاة عنده تقليل من قيمة الفن ، لأنها لا تقدم الحقيقة بل مجرد وهم.

ب – أرسطو :

ظهرت الشعرية عند أرسطو بمفهومها العام من خلال نظريته الخاصة " بالمحاكاة " mionetisme" وهي اصطلاح ميتافيزيقي الأصل. وقد استهوت هذه النظرية الناقد الإنجليزي "تورثروب فراي" فقال: "إن أرسطو في شعريته أدرك بحذق أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية "[2]

ينتسب مصطلح الشعرية إلى أرسطو إذ يقول الناقد حسن البنا عز الدين: "ارتبطت الشعرية في القديم بأرسطو وكتابه فن الشعر وهو نفس العنوان الذي أطلق على نسخته الأولى الشعرية"[3].

يرى أرسطو بأن الشعر نوع من المحاكاة، وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي استعمله " أفلاطون " لكن يمنحه مفهوما جديدا، فما يصنع في رأيه الوزن والموسيقى وإنما عنصر المحاكاة الكوني، أي محاكاة المعاني الكلية العامة لا الخاصة.... فالشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة، فالفن حسب أرسطو عبارة عن محاكاة لذلك يرى النقاد أن كتاب " فن الشعر" هو كتاب في التمثيل[4].

إذن فالمحاكاة عند أرسطو غريزة طبيعية في الإنسان وهي وسيلة للتعلم والتعبير عن الحياة خلافا لأفلاطون.

[1] عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب دار مجد لاوي للنشر والتوزيع،ط2، 2007 ص 17

[2] حسن ناظم،مفاهيم الشعرية، ص83

[3] حسن البنا عز الدين،الشعرية والثقافة، الدار البيضاء ،المغرب 2003، ط1، ص55

[4] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص29

2-2عند علماء الغرب المحدثين :

أ-شعرية رومان جاكبسون:

يعرف جاكبسون الشعرية بقوله هو ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1].

ويطرح تعريفا آخر أكثر إيجازا فيقول: " يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص[2].

هكذا يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب .

تختلف شعرية جاكسون عمن سبقه كونه مثل أحد أعلام اللسانيات و لهذا فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية وهو ينطلق في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير" إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء: الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[3]، أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسب تلك الجمالية.

يربط جاكسون بين الشعرية واللسانيات بقوله: إن تحليل النظم يعود كليا إل كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر وحسب

[1] رومان جاكبسون،قضايا شعرية، ترجمة محمد، الولي ومبارك الحنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص24

[2] المرجع نفسه ،ص35

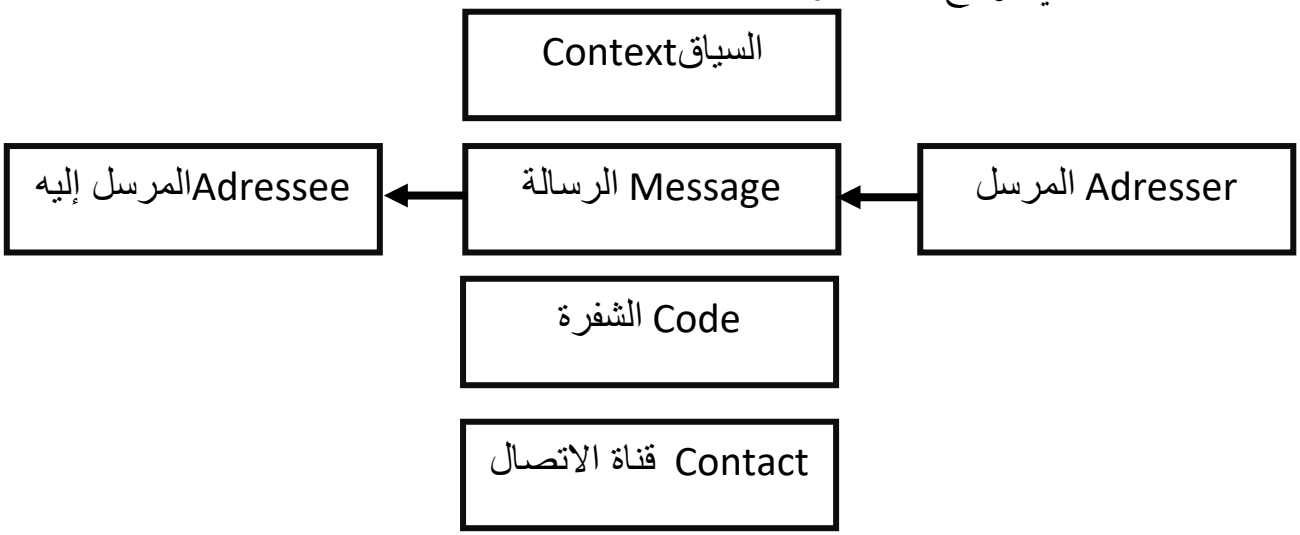
[3] المرجع نفسه، ص24

حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية[1].

معنى ذلك أن شعرية جاكبسون جزء من اللسانيات باعتبار الشعر فنا لفظيا يقوم على استخدام خاص للغة.

يحرص جاكبسون على تضييق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باختيارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة وهذه الوظائف حددها بوهلر قبل جاكبسون وهي ثلاث وظائف انفعالية وإفهامية ومرجعية، ولكنه أفاد منها جاكبسون في استنباط بقية الوظائف ليصبح كل عنصر من عناصر التواصل اللغوي ينتج وظيفة محددة خاصة به[2].

- المخطط التالي يوضح ذلك أكثر[3]:



وقد عرض جاكبسون هذه الوظائف الست في كتابه على النحو التالي:

- الوظيفة التعبيرية: وتسمى أيضا الوظيفة الانفعالية وتركز على المرسل لأنها تهدف إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين

[1] رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ص24

[2] ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص90-91

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص25

صادق أو كاذب وتنقسم الانفعالات من هذه الزاوية إلى التعبير الانفعالي الخالص عما يختلج في الذات التي كانت مصدرا للخطاب المرسل وأخرى تجاوزت النقل المباشر للأحداث التي تبدي المرسل اتجاهها موقفا مميزا يجعل الخطاب المنجز ملكا له "[1].

– الوظيفة الإفهامية :

هي التوجه نحو المرسل إليه وتعبيره النحوي أكثر تجليا في النداء، والأمران اللذان يختلفان من وجهة نظر تركيبية وصرفية حتى فنولوجية في الغالب عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك[2].

– الوظيفة الانتباهية: هي رسائل في الجوهر لإقامة التواصل وتمديده أو قصه وتوظف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل (ألو أتسمعني) وتوظف لإثارة انتباهه للمخاطب أو التأكد من انتباهه ثم قول(أتسمعني) أو بالأسلوب الشكسبيري(استمع إليّ) ومن الجانب الآخر من الخط هذا التشديد على الوظيفة الانتباهية يمكن أن يوجد تبادلا موفورا للصّيغ الطقوسية.بل يمكن أن يوجد حوارات تامة موضوعها الوحيد هو تمديد التخاطب وهذه الوظيفة الانتباهية للغة هي الوظيفة الوحيدة التي تشارك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية وهي أيضا الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال،فالنزوح عند الأطفال يسبق طاقة إصدار الرسائل الحاملة للأخبار[3].

–الوظيفة المرجعية: تشير إلى الوظيفة المهيمنة عندما تتجه الرسالة إلى السياق وتركز عليه وتتلون كل رسالة بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيدا للأخبار وتقوم اللغة فيها بوظيفة الرمز إلى تلك

[1] طاهر بومريز، التواصل اللساني والشعرية، الدراسة العربية للعلوم2007 ص 35

[2] رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ص 29

[3] طاهر بومزير، التواصل اللساني والشعرية، ص35

الموجودات والأحداث المبالغة. فاللغة ينبغي أن تتجه إلى تفسير نفسها من حيث هي رموز معبرة عن أشياء[1].

– وظيفة ما وراء اللغة: فرق جاكبسون بين درجتين من اللغة في المنطق المعاصر بين اللغة الموضوع المتحدثة عن الأشياء واللغة الواصفة المتحدثة عن اللغة نفسها إلا أن اللغة الواصفة ليست أدلة علمية ضرورية في خدمة المناطقة واللسانين فحسب، فهي تلعب أيضا دورا هاما في اللغة اليومية فنحن نمارس اللغة الواصفة دون أن ننتبه إلى الخاصية الميتالسانية لعملياتنا مثلما كان السيد "جوردان" يتكلم نثرا دون أن يعلم بذلك وفي كل مرة يرى فيها المرسل أو المرسل إليه ضرورة التأكد مما إذا كانا يستعملان استعمالا جيدا نفس السنن، فإن الخطاب يكون مركزا على السنن إنه يشغل وظيفة ميتاليسانية أو وظيفة شرح يتساءل المستمع إنني لا أفهمكما الذي تريد قوله؟ أو بأسلوب رفيع ماذا تقول؟ ويسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل أتفهم ما أريد قوله؟ ولنتخيل حوارا مزعجا مثل هذا الحوار.

إن كل سيرورة تعلم اللغة وخاصة اكتساب الطفل للغة الأم تلجأ بكثرة إلى مثل هذه العمليات الميتالسانية، ويمكن تعريف الحبسة في الغالب بافتقاد القدرة على العمليات الميتالسانية[2].

–الوظيفة الشعرية:وهي الوظيفة التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى ونلمح تعريفها في تحديد جاكبسون لمجال الشعرية بوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللسانيات أي بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص، فكل رسالة لفظية عند جاكبسون تكون بهذه الوظيفة ولا تكاد تغيب عن أي رسالة لكنها بدرجات متفاوتة. بينما تفرض الهيمنة المطلقة على فن الشعر، لكنها ليست هي الوظيفة الوحيدة في مجال فن القول وإنما هي الوظيفة الغالبة فيه. فالوظيفة الشعرية تركز على الرسالة اللفظية

[1] طاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص52

[2] رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ص 30-31

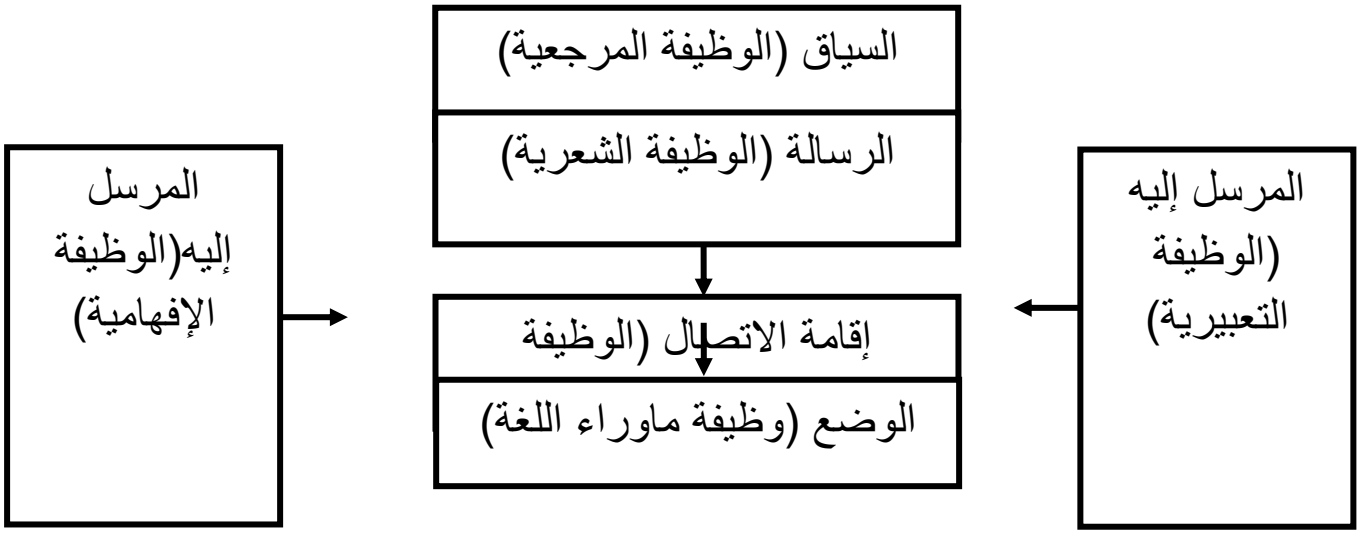
مهما كان جنسها لكنها بدرجات متفاوتة فهي لا تستقل بفن القول وحده كما لا تقتصر عليه فقط[1].

الوظيفة الشعرية حسب جاكبسون تتحدد من خلال إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف ويستفاد من هذه العبارة أن الوظيفة الشعرية تعمل دائما على إبراز بعض الجوانب دون الأخرى. ففي الشعر مثلا تتحول المقاطع أو النبرات إلى وحدات وزنية ولم يبق المقصود نمط تأليف الإشارات فقط بل إظهار توازنات وتعادلات في التسلسل المنطقي نفسه[2].

يرى جاكبسون أن الوظيفة الشعرية تقوم على مبدأين هما:

مبدأ الاختيار والتركيب – ومبدأ نظرية الاتصال، فالوظيفة الشعرية تسقط مبدأ الاختيار الذي (يقوم على التعادل)على مبدأ التركيب الذي يقوم على التجاور فيساوي التشابه والتباين والترادف.

الوظائف اللغوية في علاقتها بالعوامل التواصلية[3]:



مخطط رقم 02

ب-شعرية جون كوهن :

[1] ينظر: طاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص52

[2] ينظر: المرجع نفسه ص80

[3] رومان جاكبسون، قضايا شعرية ص35

يقدم جون كوهن مفهوما للشعرية فيقول: "الشعرية علم موضوعها الشعر، وكلمة الشعر كان لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كانت تعني جنسا أدبيا هو القصيدة التي تتميز بدورها باستخدامها للأبيات لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين أخذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على إثر تطور يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية: بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل ومن الموضوع إلى الذات هكذا أصبحت كلمة الشعر تعنى بالتأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، ومنها أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات كلمة تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقيه ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أولا في الفنون وشعر الموسيقى شعر الرسم ثم على الأشياء الطبيعية[1].

واستند كوهن في نظريته حول الشعرية إلى الفصل بين الشعر والنثر وفي هذا السياق اعتبر كوهن "الانزياح"مقياسا للمقارنة مما يعني مقابلة النثر بالشعر، وبما أن النثر يمثل اللغة المألوفة أو العادية [2]وبحسب كوهن تقوم الشعرية على آلية ثنائية تتسم بالتضاد بين الخروج عن المألوف(الانزياح) ونفيه وبين تحطيم البنية وإعادة تشكيلها فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها وذلك في وعي القارئ[3].

وعطفا على ذلك نستنتج أن كوهن يرى أن الشعرية تتحقق من خلال التباين بين الانزياح عن اللغة العادية وإعادة تشكيل المعنى، حيث تكون دلالة القصيدة في البداية غير واضحة ثم يكتشفها القارئ تدريجيا فاللغة الشعرية عنده ليست مباشرة بل تعتمد على الغموض والإيحاء مما يجعل فهمها يتطلب

[1] جون كوهن النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تح، محمد العمري، دار المعرفة الأدبية، 2015 ص15

[2] المرجع نفسه، ص29

[3] عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، 2013 ص 33

جهدا وتأملاً وبذلك تكمن قوة الشعر في تحرره من المعاني القاموسية وقدرته على مفاجأة القارئ وإثارة دهشته من خلال جمالياتها وانزياحها عن المألوف[1].

ج– تعريف الانزياح:

يعتبر كوهن الشعرية هي الانزياح وأنه شرط أساسي للحصول على الشعرية حيث يقول لا يوجد شعر يخلو من الانزياح ولا وجود للانزياح خارج الشعر[2] ويتجلى مفهوم الانزياح عنده على أنه مفهوم واسع يشمل عدة قضايا تساهم في إضفاء الجمالية على النصوص شرط أن تملك خصائص معينة وقد اعتبر أداة جوهرية لتحقيق الشعرية، مستندا إلى ثنائية معيارية تقوم على التميز بين اللغة العادية والانزياحية وهو الأساس الذي شكل نظريته حول اللغة الشعرية، وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان متداولا لدى الأسلوبيين والنقاد العرب قبل كوهن إلا أنه قام بإضفاء سمات جديدة عليه حتى أصبح مرتبطا باسمه بشكل بارز ويرى أيضا أن الانزياح يرتبط ارتباطا وثيقا بحقل الأسلوبية، حيث يتطابق مع التعريف الذي قدمه برونو مظاهرة الأسلوبية مستندا في ذلك إلى أفكار فاليري وقد أصبح هذا التعريف رائجا بين معظم المختصين اليوم رغم أنه يحمل دلالة سلبية، إذ لا يعرف الأسلوب شكل مباشر بل يصفه بأنه كل ما يخرج عن المألوف والمعيار العام. ومع ذلك يظل الأسلوب في الأدب حاملا لقيمة جمالية. حيث ينظر إليه على أنه انزياح عن القاعدة أو كما يصفه برونو خطأ مقصود يخدم الأثر الفني[3].

ولأن كوهن بدأ في تنظيره للشعرية بالتمييز بين الشعر والنثر فإن هذا التمييز يتجلى في مدى درجة هيمنة التماثل حيث يكون أساسيا في الشعر بينما يقل أو يختفي في النثر,يرتبط هذا التمييز بنظرية جاكبسون حول التماثل إلا أن كوهن ينظر إليه من زاوية تأثيرية، بينما يراه جاكبسون من منظور مفهومي وتقتصر أشكال التماثل عند جون كوهن كالتالي:

[1] عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص33

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،ص 192

[3] المرجع نفسه، ص15

- تماثل الدوال أشهرها التماثل الصوتي

- تماثل المدلولات: يتجسد في الترادف

- تماثل العلامات: يكمن في تكرار العلامة في النص الواحد[1]

أكد كوهن أن الشعر يتميز بانزياحه عن اللغة العادية بينما النثر يبقى أقرب إلى الاستخدام اليوم للغة وهذا الاختلاف يظهر في مستويين أساسيين :

- المستوى الصوتي: يقوم الشعر على الإيقاع (الوزن والقافية)مما يجعله أكثر تماثلا وتناغما بالمقابل أقل خضوعا لهذه القواعد، مما يجعله أكثر تنوعا في الأصوات وأقل التزاما بالتماثل.

- المستوى الدلالي: في الشعر فإن العلامات تخضع للانزياح أي أنها لا تستخدم معانيها المباشرة بل تحمل بدلالات إضافية ورمزية، بالمقابل في النثر فالمعاني تكون أكثر وضوحًا حيث تستخدم الكلمات في سياقات مألوفة[2].

ولقد فصلها جان كوهن في هذه الخطاطة[3]:

النمط	الصوتي	الدلالي
قصيدة نثرية	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ص 112

[2] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، (د.ط)(د.ت)، ص71

[3] جون كوهن، النظرية الشعرية الحداثية، ص71

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو منها تماما.

د-شعرية تودروف :

تبنى تودروف في إطار خيار استراتيجي المفهوم الابستمولوجي للشعرية إلا أن الشعرية عنده لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي الخطاب الأديب لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا: ذلك أن الشعرية عنده تريد أن تكون بنيوية، ما دام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريدية ولكن بالبنى المجردة ، إلا أن الأدب هو موضوع الكثير من العلوم المشتغلة على الأدب والموظفة له في حقول اشتغالها[1].

إن شعرية تودروف ترى في هذه العلوم عونا لها ما دامت هذه الأخيرة تجعل الكلام جزء من اهتماماتها,وتتميز البلاغة في هذا الإطار بكونها أقرب الأقربين للشعرية لأنها تشتغل على الخطاب أي المجموع المكون لحقل البلاغة في إطار فهمنا لها بشكل واسع,وعليه فإن شعرية تودروف تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي. ومن ثم فهي لا تعطي بالا للأثر الأدبي إلا باعتباره تجليا لبنية مجردة وعامة ليس الأثر الأدبي فيها إلا إمكانية من بين الامكانيات الكثيرة التي تسمح بوصف الخصائص العامة للأدب[2].

صرح تودوروف أن العمل الأدبي في حد ذاته ليس موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يتغير إلا تجليا لبنية

[1]ينظر:عثماني الميلود، شعرية تودوروف، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 16

[2]ينظر:المرجع نفسه، ص12

محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن العلم لا يعني بالأدب الممكن وبصيغة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[1].

يقوم مفهوم الشعرية عنده على التمييز بين موقعين أساسين,ولكي تفهم الشعرية يجب إدراك هذا التمييز:

– الموقف الأول: اعتبار النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة أي أنه يحمل معناه داخليا دون الحاجة إلى مرجعيات خارجية.

– الموقف الثاني: كل نص محدد هو تجل لبنية مجردة ما يعني أن فهمه يعتمد على إطار نظري أشمل يتجاوز حدوده المباشرة »

وعلى ضوء ذلك يرى تودوروف أن الموقف الأول يمكن تسميته بالتأويل لكنه يشير إلى أنه قد يطلق عليه أيضا مصطلحات أخرى مثل الشرح والتحسين والتعليق والتحليل ومع ذلك لا يعني هذا التعدد في التسميات استحالة التمييز بينها تماما[2].

يضيف أن هذا الموقف يعتبر النص الأدبي في حد ذاته موضوعا كافيا للمعرفة مما يعني السماح للنص بالتحدث عن نفسه دون تدخل خارجي بعبارة أخرى يتمثل هذا النهج في الإخلاص للموضوع أي الآخر و إقصاء الذات أما مأساة التأويل وفقا لتودروف فتتمثل في العجز عن الوصول إلى معنى نهائي حيث يختزل المعنى إلى تبديل واحد فقط يكون محكوما بالسياقات النفسية والتاريخية[3]

2-3عند علماء العرب القدامى:

[1]ترفيتان تودوروف .الشعرية.تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

[2]تزفيتان تودوروف.الشعرية. ص23

[3]بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص46

توصل الكثير من الباحثين في ميدان الشعرية إلى أنها تجلت بوضوح في التراث العربي فالعرب القدامى، يميزون بين اللغة الشعرية واللغة العادية ولقد اهتم الكثير من النقاد والفلاسفة العرب المسلمين بمصطلح الشعرية وبحثوا فيه من أهمهم الفرابي، ابن سينا، ابن رشد ... وغيرهم

أ. الفارابي (ت 260 هـ) :

يعتبر الفارابي من أهم الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب أرسطو(فن الشعر) وخلال شرحه أضاف بعض أفكاره الخاصة حول الشعر و رأيه فيه إذ يقول: "الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس وذلك إما جمالاً أو قبحا أو جلالا أو هوانا ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه "[1]، وبعبارة أخرى يقول :"والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا فقليلا"[2].

وعليه نستنتج أن الشعر عند الفارابي ليس فقط كلمات موزونة بل هو فن في التأثير بالخيال والتصوير الجميل، يبدأ بإقناع السامع ثم ينتقل إلى التأثير العاطفي، والشاعر الناجح هو من يعرف كيف يصوغ كلامه بطريقة تحرك مشاعر الناس وتغير نظرتهم إلى الأشياء من حولهم.

ب. ابن سينا (ت 42 هـ):

يعد ابن سينا من أبرز الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالشعر و طبيعته، وحاولوا تفسير مفهوم الشعرية من زاوية فلسفية ونفسه إذ يقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، فمالت إليها الأنفس".

[1] أبو نصر محمد الفرابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1986ص 83

[2]أبونصر محمد الفرابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، بيروت، ص141

وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وبدأت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته"[1] ثم قد وَجَدْتُ الأوزان مناسبة للألحان،يرى ابن سينا أن الشعر يرتبط بمشاعر الإنسان وطبيعته النفسية، وليس فقط باللغة أو القواعد ، فهو نابع من رغبة داخلية في المحاكاة، ومن حب فطري للإيقاع والجمال في الكلام .

ج. حازم القرطاجني (ت 648 هـ) :

من بين النقاد العرب الذين يظهر تأثير الفلسفة اليونانية في نقدهم ويظهر ذلك بداية في تعريفه للشعر بأنه: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها[2].

هنا جمع حازم في تعريفه للشعر بين الرؤية العربية التي تركز على الوزن والقافية ، والرؤية اليونانية التي تهتم بالمحاكاة، متأثرا بابن سينا والفارابي كما وحد بين الشكل الخارجي للشعر ومضمونه التأثيري.

ويقول أيضا : " وكذلك ظن هذا أنّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه ، أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[3]، إن الشعرية من خلال هذا المفهوم تتمثل في اللفظ وهذا الأخير لا تحكمه قوانين,المهم أن يكون في قالب شعري.

[1] ابن سينا 428 فن الشعر كتاب الشفاء ضمن كتاب أرسطو"فن الشعر"، تح: عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص172

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح: محمد الجيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، لبنان، ط2، 1981 ص71

[3]المرجع نفسه، ص28

ويؤكد حازم في قوله: " عملية المحاكاة من مصدرها الذي نبعت منه إلى أثرها الذي تخلقه، تتكامل فيها عناصر أربعة: أولها العالم ... وثانيها المبدع ... وثالثها العمل الذي يشكله المبدع... ورابعها المتلقي[1]. فقد تشمل تعريفه العناصر الأربعة التي تعتبر أساسا للإبداع، وحازم من أوائل النقاد الذين اهتموا بالمتلقي"العمل الفني محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع....ويصبح تخييلا لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه ... ويصبح العمل الفني " تخييلا ".... ومن زاوية القوى النفسية التي تتلقاه[2] ...فالمحاكاة تكون نتيجة لعلاقة المبدع بواقعه أما التخيل فهو تجسيد تلك المحاكاة داخل العمل باعتماد عنصر الخيال أما التخييل فهو الأثر الذي يتركه العمل الفني في المتلقي .

كانت المحاكاة عند حازم مبعث صور الخيالات في النفس، إذ أن هذا المبعث هو نفسه التخييل المقصود لأن الشاعر في تفسير حازم يتخيل بالمحاكاة كوهن جوهر الشعر،فلم يتوقف تصوره عند هذا الحد للشعرية بل عمقه عندما أضاف إليه عنصري الاستغراب والتعجب كونهما إحدى دعائم الشعرية التي تعتبر سلاح المبدع، وهما يستطيعان التأثير بقوة في المتلقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لارتباطهما بعنصر التخييل، وبهذين العنصرين، يستطيع الشاعر إخفاء الكذب بحسن صياغته وبحسن تأليفه للكلام وبشهرة شعره لذا استطاع حازم أن يكشف السمات الجمالية للعمل الأدبي أي أدبية الأدب وإن اختلفت مصطلحاته النقدية عن المألوف ما وعاه دارس الأدب، لكن غاية الأمر أن مختلف الأعمال النقدية القديمة أو الحديثة تستلزم الشعرية[3].

2-4عند علماء العرب المحدثين:

أ-شعرية أدونيس :

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير لبنان ط2 1982، ص198

[2] المرجع نفسه،ص 156-157

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ط3،2000، ص 21

يعد أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية، وقد خصص العديد من مؤلفاته لدراسته، خاصة في كتابه "الشعرية العربية"، حيث تناول فيه علاقة الشعرية بالشفوية في العصر الجاهلي، مبرزا أثر الشفوية في النقد من خلال خصائص مثل السماع والإعراب والوزن "لا بعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية الأولى .. وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض..."[1].

كما تناول أدونيس علاقة الشعرية بالنص القرآني، مشيرا إلى الأفق الجديد الذي فتحته البنية المعجزة للقرآن الكريم أمام تطور الشعرية العربية إذ يقول: "هكذا كان النص القرآني في تحول جذريا وشاملا: به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة"[2].

وقد عاد أدونيس للتراث الغربي عودة شكلية بل لإعادة قراءة التراث بعيون معاصرة حيث يقول في هذا الصدد: "هنا أحب أن أعترف بأني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوز ذلك وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا إلاطار أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية من داخل النظام الثقافي السائد وأجهزته المعرفية...."[3].

لقد حاول أدونيس في أطروحته " الثابت والمتحول" إلى معالجة إشكاليات فكرية وثقافية تتصل بالإبداع والتلقي في التراث العربي، من خلال قراءة نقدية تجمع بين الماضي والحداثة، وقد ركز على دراسة الشعرية العربية ضمن سياقاتها الفكرية والدينية والسياسية. معتبرا أنها تمثل رؤية حضارية شاملة، ويرى أن جوهر الشعرية يكمن في تجاوز اللغة لحدودها المعتادة، لتعيد تسمية العالم وأشيائه برؤية جديدة ومتفردة[4].

[1] أدونيس(علي أحمد سعيد) الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط3، 2000، ص ر30

[2] المرجع نفسه،ص35

[3] عمر أحمد مختار، علم البلاغة، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط5، 1998

[4] فيصل أحمد معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010 ص 293

ب-شعرية كمال أبو ديب:

يظهر التأثير الغربي واضحا في تصور كمال أبوديب للشعرية، سواء في تحديده لمفهومها وموضوعها، أوفي تحليلاته التطبيقية التي قدمها في كتابه "في الشعرية" حيث يعبر من خلاله عن رؤيته الخاصة للشعر.

وهو يرى أن الشعرية: "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها[1]: ويعتبر أبوديب الشعرية : إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر[2]، والفجوة هي مسافة التوتر لدى أبو ديب، تتشكل من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط بل من المكونات التصورية[3].

أشار كمال أبوديب إلى أن شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص

أي مادته الصوتية والدلالية مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند كوهن ، فقد اعتمد أبوديب في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما:

- محور استبدالي paradigmatique : عبر عنه بالمحور النسقى ويصف فيه بنية اللغة الشعرية.

- محور سياقي Syntagmatique: عبر عنه بالتّراصفي[4].

كما تأثر أبوديب بمبدأ جان كوهن في الشعرية الذي يتمثل في الانزياح و الخروج باللغة عما هو مألوف ويعتبره وسيلة لإنتاج الشعرية فيقول: إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان،(د.ط) (د.ت) ص14

[2] المرجع نفسه ،ص58

[3] المرجع نفسه ،ص 21

[4] تاوريريت بشير، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق (د.ط) _(د.ت) ص 91

ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة:" مساحة التوتر".[1]

فالشعرية تتحقق من خلال الخروج باللغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني أي خرق المألوف في استخدام اللغة.

3. علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى :

3-1علاقة الشعرية باللسانيات:

كثيرا ما نجد تشابك وتقاطع التخصصات وامتزاجها ببعض منذ العصور المتقدمة (الموسوعية) وامتدت إلى العصر الحديث والمعاصر هذا الأخير الذي. شهدت فيه الدراسات اللغوية واللسانية تمازج العديد من الفروع تنهل منها و تنبثق من ردمها لعل من بينها الشعرية التي حاولت استثمار مبادئ اللسانيات التي بلورها العالم اللساني "فريد ناد دي سويسر على شكل سلسلة من الثنائيات على سبيل (اللغة langue – الكلام parole) ، باختيارهما وجهان لعملة واحدة، لا يمكن الفصل بينهما . فاللغة بما هي الوجود داخل عقل الوجود المجموع ، والسلام بما هو استعمال شخصي محسوس وطبقا لهذه الثنائية تتكون على مستوى الشعرية – ثنائية الأدب / الكلام الأدبي – يكون الأدب في ثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية ،بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثانية "[2].

بمعنى انطلاقا من الثنائية اللسانية التي طرحها دي سويسر والمتمثلة في اللغة والكلام، يمكن القول أن مستوى الشعرية يتحدد من خلال ثنائية مشابهة تتمحور حول " الأدب والكلام الأدبي".

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية ص38

[2] حسن ناظم،مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1،1994، ص 50

وقد ذهب الباحث " فيصل الأحمر" من أن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية[1].

ويقدم جون كوهن اقتراحا فيقول :"لكي تكون الشعرية علما- المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما. وهو مبدأ المحايثة – أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى "بالقضايا اللغوية العامة".[2]

تتجلى صلة الشعرية باللسانيات فيما بلوره جاكبسون من مفهوم للشعرية عبر نظريته الوظائف اللغوية والمستندة إلى تمييز دي سويسر بين العلاقات السياقية والإيحائية والمتمثلة في ربط علاقات المشابهة بالاستعارة وعلاقات المجاورة بالكناية و المجاز و المرسل. حيث يقول فيصل الأحمر توضيحا للسياق ذاته: وقد بدأ الاهتمام بها مع جاكبسون في نظريته اللسانية التواصلية التي اهتم بمفهوم "الرسالة " و ما يمكن أن تولده من دلالات الوظيفة الشعرية التي تكون الرسالة فيها غاية في ذاتها[3].

فجاكبسون يعتبر الشعرية جزء من اللسانيات التي تدرس كافة أشكال اللغة ، وباعتبار الشعرية تختص بشكل من أشكالها (اللغة) وهو الخطاب الأدبي بشكل عام والشعر بشكل خاص فهي نوع من اللسانيات. واكتسبت منها الأسس العلمية في الدراسة .

2-3علاقة الشعرية بالأسلوبية:

تتمثل العلاقة الأساسية بين الأسلوبية والشعرية في سعي كل منهما، إلى الكشف عن العناصر الجمالية والفنية التي تميز الخطاب الأدبي عن غيره من أنماط الخطاب الأخرى، "وتعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[4]، فالأسلوب هو المميز عمل خطاب

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الائتلاف: ط1 1431هـ -2010 ،ص290

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص40

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص290

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس2006 ،ط3، ص34

أدبي عن الآخر ومن هنا فإن الأسلوبية هي بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون ثانيا[1]. لكن الذي يهمنا في هذه المسألة هو علاقة الشعرية بالأسلوبية حيث يذهب عبد السلام المسدي إلى أن : "هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر فأما الذي تفجر فهو " البيوطيقا " الجديدة و التي تضيق رؤاها حينا فتصلح لها عبارة الشعرية وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصلحة الإنشائية"[2].

ويرى الغذامي: "الشاعرية و(الشعرية) تحتوى الأسلوبية وتتجاوزها فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية ولعل أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون (السياق) وهذا يفرض الحاجة إلى الشاعرية التي تسعى إلى دراسة الشفرة لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم[3] .

ومن آراء هذين الباحثين نستنتج أن العلاقة بين الشعرية والأسلوبية حسب عبد السلام المسدي أن الشعرية امتداد للأسلوبية ونشأت منها وتعد فرعا منها في حين يرى الغذامي العكس وقد عارض المسدي معتبرا أن الأسلوبية جزء من الشعرية التي تتجاوزها لتشمل دراسة اللغة (الشفرة) و السياق معا، بهدف الكشف عن الجمالية في الخطاب الأدبي.

3-3علاقة الشعرية بالسّيميائية:

السّيمياء بوجه عام تعنى بدراسة أنظمة العلامات، ويعد النظام اللغوي أحد أبرز هذه الأنظمة، بينما تهتم الشعرية باستكشاف الجانب الجمالي داخل هذا النظام اللغوي. لهذا كانت :"الشعرية إحدى

[1] عبد السلام المسعدي، الأسلوبية والأسلوب،ص 37

[2] المرجع نفسه،ص25

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985ط4،ص114

الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يسلط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية[1].

في حين هناك من يحاول الفصل بينهما مع اعتبار علاقات التأثير والتأثر لأن "هناك تأثير متبادل بين الشعرية والسيميائية فقد ساعدت الشعرية السيميائية على تبني فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيميائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية[2].

ومن هنا نستنتج أن السيميائيات سعت لاحتواء الشعرية ضمن مشروعها الشامل و الشعرية حاولت الحفاظ على استقلالها، ومع ذلك هناك تأثير متبادل بينهما حيث ساعدت الشعرية السيميائية على الاهتمام بجمالية النص، في حين أضافت السيميائية للشعرية بعدي الدلالة والتواصل.

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 301

[2] المرجع نفسه ص302

الفصل الثاني

مكونات الشعرية في قصيدة "أراك عصيّ الدمع"

نبذة عن حياة الشاعر

التعريف بالروميات

تعريف قصيدة أراك عصي الدمع

1-نبذة عن حياة الشاعر أبي فراس الحمداني:

هو أبو فراس الحارث بن أبي المعالي بن حمدان بن حمدون ابن الحارث بن لقمان بن راشد بن المثنى بن رافع بن الحارث بن عطيف بن محربة بن حارثة ابن مالك بن عدي بن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب ابن عمرو بن غنم بن تغلب الحمداني.

وأبو فراس بكسر الفاء و تخفيف الراء من أسماء الأسد وفي شعره ما يدل على أن أمه أو إحدى جداته رومية حيث يقول:

إذا خفت من الخوالي الروم خطة....تخوفت من أعمامي العرب أربعا[1]

ولد أبو فراس بمنبج سنة 320 هـ وقبل 321هـ ونشأ نشأة كريمة، له سيرة مملوءة بمحاسن الأفعال وجميل الصفات وهو شاعر فريد في عصره لا يشبهه ما نعرف من الشعراء فهو لا يسمي نفسه شاعرا ولا يرى صناعة له غير ضرب السيوف، وما الشعر عنده إلا للمفاخرة ومدح آبائه النجب[2].

فشعره جريدة يومية لحياته منذ شب حتى مات فهو مرآة لأيامه يقول عنه صاحب المقامات اللزومية: "التغلبي أبو فراس، ذو الأنفاس و الأتراس، قارع منابر و أفراس و جاذب من القول بأشطان وأمراس، ومستقل من الملك بأذراء وأحراس، حارث ما حارث ولا كاسب ولا حارث ولا واجد ولا وارث، تقلب من دهره بين حبيس و إسار وثروة واعتمار[3]".

في سنة 348هـ وقع أبو فراس في الأسر خلال إحدى المعارك مع الروم قرب "منبج"حيث اقتيد إلى قلعة خرشنة على ضفاف نهر الفرات الأعلى، وهي قلعة بيزنطية محصنة تقع على أطراف الدولة البيزنطية، مكث في الأسر نحو أربع سنين، كتب خلالها أبلغ و أصدق ما جادت به قريحته الشعرية،

[1] محسن الأمين، أبو فراس الحمداني، الشاعر الفارس، مطبعة الأمين، دمشق 1945، ط2، ص 3-4

[2] ديوان أبي فارس الحمداني، تح: سامي الدهان، مكتبة مروان العطية، بيروت، 1944، ص16

[3] المقامات اللزومية، تأليف أبي الطاهر بن يوسف السرقسطي (ت538هـ)، تح: حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديثة المغربية،ص45

فيما عرف لاحقا بالروميات، وهي قصائد يملؤها الحنين والشوق والشكوى و العزة حيث خاطب فيها والدته وعاتب سيف الدولة، وتغنى بالمروءة والصبر، ويعد شعره في هذه المرحلة من أصدق ما كتب في أدب السجون في التراث العربي[1].

اشتهر أبو فراس بخصائص شعرية متميزة في شعره أثناء الأسر، فكان يجمع بين الفخر والحنين والعتاب والرجاء, ذكره صاحب أعلام الكلام بأنه فارس هذا الميدان إن شئت ضربا وطعنا وإن شئت لفظا ومعنى، ملك زمانا وملك أمانا وكان أشعر الناس في المملكة وأشعرهم في ذل الملكة له الفخريات التي لا تعارض والأسريات التي لا تناهض[2].

لم يعن أبو فراس بجمع شعره بل كان يلقيه على أستاذه اللغوي الشهير

" بن خالوية " واهتم له بجمعه ولم يظهر راوية لشعره غيره[3].

إن شعر أبي فارس ينطلق من وجدانه معبرا عن خلجات نفسه، وعن عواطفه وانفعالاته بصدق صاف، وبتعبير يمنح من أعيان واقعه، فالشعر نجواه الوحيد وصداه الوحيد بعد معاركه مع الروم والقرامطة، بيد أن روملياته أكثر شعره وجدانية على الإطلاق وإحساسه فيها طافح تتراقص به تعبيراته، وهكذا كانت حياته كما كان فارسا شريفا وشاعرا نبيلا، لكن نهايته كانت مأساوية إذ قتل سنة 357هـ على يد ابن عمه سيف الدولة بعد سلسلة من النزاعات و الصراعات السياسية و بذلك طويت بموته صفحة من صفحات الفروسية و الشعر العربي في العصر العباسي[4].

1.1 التعريف بالروميات:

الروميات مجموعة من القصائد التي نظمها أبو فراس الحمداني أثناء أسره في بلاد الروم و لهذا سميت بذلك نسبة للروم أي البيزنطيين الذي أسروه، وقد كان ذلك عندما وقع في الأسر بعد معركة مع الروم

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، ج2، بيروت 1969، ص 52-56

[2] أعلام الكلام، تصنيف أبي عبيد الله، محمد ابن أشرف القيرواني، صححه عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة النهضة مصر ، ص25

[3] النفسية الساخطة في روميات أبي فراس الحمداني، عرض-تحليل-نقد، جامعة أم القرى- د حنان أحمد عبد الله،ص657

[4] أبو فراس الحمداني، محسن الحسيني،مطبعة أمية،دمشق،،1945 ص4

و بقي عدة سنوات في سجنهم وهي قصائد وجدانية عرف بها أبو فراس في الأسر و حنينه للوطن و شكواه من الغدر والخذلان وشوقه لأهله وأصدقائه واعتزازه بنفسه ونسبه، وتعد هذه القصائد من أروع ما كتب في الشعر العربي من حيث الصدق العاطفي وعمق المعاناة، ورقة الأسلوب، وتقدر عدد قصائده بثمان وعشرين قصيدة، و عشرين مقطوعة[1].

وتمتاز الروميات بخصائص فنية و إنسانية جعلت منها علامة فارقة في الشعر العربي وواحدة من أصدق التعبيرات الشعرية عن تجربة الأسر والمعاناة، من أبرز مزاياها الصدق العاطفي ، فقد كتبها الشاعر وهو في سجنه في الروم، فجاءت معبرة عن أحاسيسه الحقيقية من حزن ولوعة وحنين بعيدة عن التصنع، كما تمتاز ببساطة الأسلوب وعذوبته وتظهر عمق التجربة ونلمح فيها حسا سياسيا ووطنيا إذ يعبر عن عتابه للحاكمين ويتحدث عن خذلان بعض أقاربه له وهو في الأسر مما أضفى على القصائد بعدا تاريخيا و إنسانيا يقول التنوخي عن روميات أبي فراس: "لأبي فراس كل شيء حسن من الشعر في معنى أسره"[2] بحيث يرى أن كل ما يعد حسنا من الشعر في باب الأسر والمعاناة فإن لأبي فارس فيه نصيبا أو تفوقا.

2.1تعريف قصيدة "أراك عصيّ الدمع":

تعد هذه القصيدة من أعذب القصائد التي عبرت عن مشاعر الحزن والأسى الممزوجة بكبرياء الفارس العربي، وتنتمي هذه القصيدة إلى ما يعرف بالروميات وهي واحدة من القصائد التي كتبت خلال فترة أسره عند الروم وسميت أيضا بالرائية نسبة إلى حرف رويها "الراء"،وكتبها أبو فراس في لحظة انكسار نفسي وعاطفي وحنيته إلى وطنه وتأمل في مصيره[3].

وقد لاقت شهرة واسعة بين المثقفين لما فيها من صدق شعوري، حتى أصبحت من القصائد التي تحفظ وتتداول في البيئات الأدبية والتعليمية،ماساهم في انتشارها، وما يجعل هذه القصيدة مميزة هو

[1] وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،إبن خلكان،ج2 ،ص 59

[2]التنوخي القاضي، أبو علي الحسن بن علي (384هـ)، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تح: عبود الشالجي المحامي، بيروت،لبنان، دار صادر ط2، 1995، ج1 ، ص225

[3] حسام محمد أيوب، علي أحمد المومني،قصيدة أراك عصي الدمع مقاربة أسلوبية،مجلة كلية التربية للبنات،مج(23)، ع3،2012،ص698- 699

قدرتها على الجمع بين البساطة والبلاغة، حيث يكتب أبو فراس بلغة مفهومة و أسلوب بسيط وإحساس عميق[1].

استطاعت هذه القصيدة أن تخلّد اسم أبي فراس الحمداني في ذاكرة الشعر العربي، ولعل استمرار تداولها في الأوساط الأدبية والغنائية في اليوم خير دليل على جمالها وقيمتها الفنية.

2-شعرية العنوان:

يعتبر العنوان في القصيدة أول عتبة نصية يواجهها القارئ ولها دور كبير في توجيه القراءة وتحديد أفق التلقي، إذ يمثل من الناحية "الفنية" بنية لغوية موجهة لا تكتفي بالأخبار بل تفتح النص على التأويل[2].

لقد انتقل العنوان في النقد من كونه عنصرا هامشيا إلى مكون أساسي في بناء المعنى إذ يسهم في خلق انسجام تأويلي بين القارئ والنص من خلال ما يحمله من رمزية وكثافة لغوية، والعنوان لم يعد مجرد واجهة شكلية للنص، بل أصبح عنصرا بنيوي يؤثر في فهم القارئ وتوجيه تأويله ولأن العناوين هي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم ويغلب عليها الطابع الإيحائي[3].

يتبين لنا أن عنوان القصيدة يحمل إيحاءا، يتجاوز كونه مجرد علامة تعريفية ويظهر بوصفه بنية ذات كثافة دلالية تختزن الموقف الشعوري وتمهدنا للدخول في أجواء القصيدة.

2-1البنية التركيبية:

يتكون عنوان القصيدة من جملة فعلية "أراك عصي الدمع" وفيما يلي جدول يوضح الإعراب التفصيلي للعنوان :

[1] خالد بن سعود الحلبي ، في روميات أبي فراس الحلبي، إصدار نادي المنطقة الشرقية الأدبي، 2007، ص 107

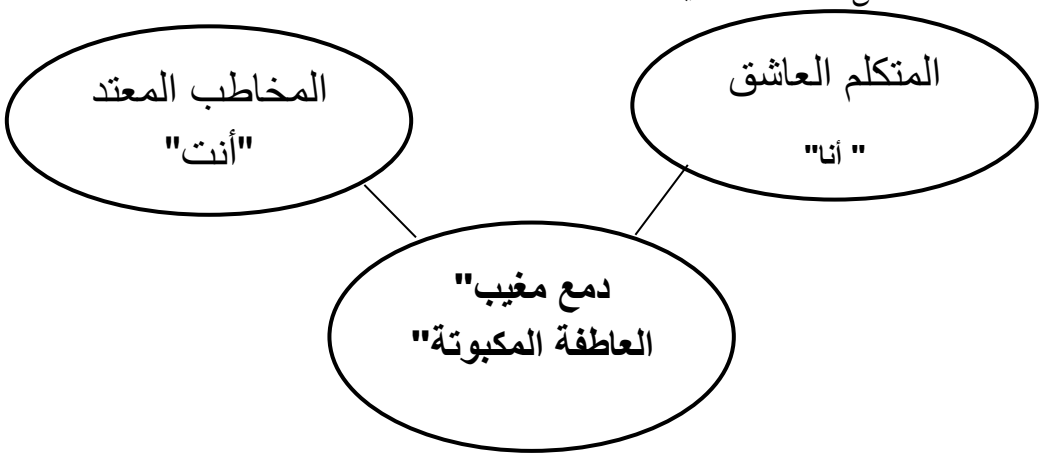
[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص السابق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1989، ص35

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3، 1997، ص 100

أراك	فعل مضارع مرفوع بالضمة على الألف منع من ظهورها تعذر النطق بها والكاف ضمير متصل مبني على الفتح في محل نصب مفعول به أول والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره أنا
عصيّ	مفعول به ثان منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره
الدّمع	مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره

هذا التركيب الذي يبدو بسيطا ظاهريا ينتج دلالة شعرية عميقة قائمة على التوتر بين إدراكنا البصري وانفعالنا الداخلي ويحمل توترا عاطفيا نتج عن الصدام بين الفعل الإدراكي وبين الصفة عصيّ الدمع التي لا تعبر عن فعل بل عن حالة انفعالية، هذا الانزياح من الفعل الإدراكي إلى الإدراك الشعوري يكسب العنوان طابعا شعريا ينزاح عن المألوف.

ويتمتع عنوان القصيدة بتركيبة مكثفة تبدأ بالفعل "أراك" الذي يدل على فعل الرؤية مقرونا بضمير المتكلم والمخاطب ويخلق انخراطا شعوريا، أما عصيّ الدمع فهو وصف يوحي بالامتناع عن البكاء ويتضمن دلالة نفسية عميقة تكشف عن الألم الداخلي والكبرياء في آن واحد، وهاته الكلمات الثلاث تشكل مخططا انفعاليا كاملا:



وهذا التكثيف هو أحد عناصر الشعرية الأساسية والذي يحقّق ما أشار إليه "جان كوهن"، عن انزياح اللغة عن نمطها التداولي[1] وهذا ما يتحقق بوضوح في العنوان حيث تستخدم لغة الرؤية في التعبير عن الانفعال النفسي وتضفي عصي الدمع صفة العصيان تأن تعبيري رمزي بعيد عن المباشرة.

ويحمل هذا العنوان جرعة انفعالية عالية، يمكن إدراكها منذ الوهلة الأولى إذ يتوجه الشاعر إلى ذاته أو إلى مخاطب مستخدما أسلوبا خبريا ظاهريا لكنه مشحون بانفعال عاطفي داخلي عميق، فالفعل "أراك"ينهض بدور تعبيري يشير إلى موقف شعوري قائم على التأمل و الرصد بينما يعطي عبارة "عصي الدمع"إيحاء بالقوة التي كبتها الشاعر في نفسه وعليه يتبين لنا صراع داخلي بين الحزن وجلد الذات الشاعرة.

إن الوظيفة الانفعالية أو كما يسميها "رومان جاكبسون"الوظيفة التعبيرية تبرز عندما يكون التركيز منصبا على مرسل الخطاب أي الشاعر، لا على مضمون الرسالة وحده [2]وقد بين "جاكبسون:"أن هذه الوظيفة تظهر الموقف الانفعالي للمتكلم من موضوع الخطاب أو من ذاته.

وهكذا يمكننا اعتبار العنوان "أراك عصيّ الدمع" تعبيرا أو انفعالا عن لحظة توتر نفسي,حيث تختزل جملة أراك عصي الدمع حالة وجدانية بين الألم والكبرياء، كما أن العنوان لا يصف فقط حالة خارجية بل يظهر وجدان الشاعر من الداخل، ويلمح إلى ذلك الجرح العميق الذي يقاوم بالبكاء الممتنع، وكأن البكاء نفسه لم يعد وسيلة تكفي للتعبير.

هذه القوة الانفعالية لا تنفصل عن الأثر البلاغي للجملة "فعصيّ الدمع" تحمل مجازا دالا إذا ينسب العصيّان للدمع وهو ما يزيد من حدة المفارقة العاطفية، إن الشاعر في عنوانه هذا لا يقول ببساطة "لا تبك أو أنت قوي "بل يظهر اعترافا مبطنا بأن مقاومة الدمع ليست إلا مظهرا من مظاهر الهشاشة المقنعة بالصلابة.

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 84

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص28

ويتخذ عنوان القصيدة طابعا رمزيا عاليا ينبع من لغته المنزاحة، فهو لا يقول بقدر ما يوحي ليؤكد بذلك وظيفة العنوان كأول نص في النص وكمفتاح رمزي يؤسس لقراءة داخلية تتجاوز السياق إلى النسق، فالعنوان الرمزي مثل هذا العنوان لا يفهم على نحو حرفي بل يتطلب أن تفكك دلالته.

ويعرف فيليب هامون العنوان الرمزي بأنه نقطة التقاء بين نظام العلامات ونظام التأويل إذ لا يقدم مضمونا جاهزا بل يفتح أفق المعنى على الاحتمال والمجاز[1].

وعلى سياق هذا التعريف يتبين لنا من الظاهر أن الشاعر يخبرنا عن حالة وجدانية يراها في مخاطبة وهي جلد الذات الشاعرة، غير أن الصياغة الشعرية المتوترة تنقلنا من الأخبار إلى الإيحاء ففعل الرؤية أراك ليس مجرد فعل رؤية حسية بل يحمل في طياته رؤية وجدانية لا على الرؤية البصرية وحدها، هذه الصيغة تحمل الذات المتكلمة دورا تأويليا للمخاطب و كأنها تراه على مستوى عميق من الشعور، فالرؤية هنا تصبح رمزا للقراءة الشعورية. و"عصي الدمع" يحمل توترا،بين الدال والمدلول فالعصي يرمز للمنعة والعناد لا مجرد الامتناع عن البكاء، والدمع هو رمز مركزي في الشعر العربي يدل على الضعف والانكسار والتعبير عن الحزن.

وعلى ضوء هذا فإن العناد في مواجهة البكاء يرمز إلى النبالة في الخزن والكبرياء في العاطفة والعنوان هو رمز لبنية القصيدة أو رمز لما ستقدمه القصيدة لاحقا من مشاعر مكبوتة

3-شعرية البوح :

ليس البوح في الشعر مجرد اعتراف عاطفي، بل هو انكشاف داخلي مضمخ بالدهشة والصدق، تتحول فيه اللغة من أداة تعبير إلى مرآة تعكس ما يعتمل في أعماق النفس من شوق، انه لحظة تعري ينقلب فيه الصمت صوتا والوجع كتابة والذات ساحة لتلاقي المتناقضات بين الكبرياء والانكسار والرغبة في الصمود والاحتياج إلى البكاء[2]. كما يتخذ البوح في القصيدة طابعا شعريا جميلا يضفي

[1] فيليب هامون، مدخل إلى العنوان، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 44

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، 1972، ص 45-47

على القصيدة صدق التجربة. وفي قصيدة أراك "عصي الدمع" يتجلى البوح في أبهى صوره الشعرية، حيث تتراءى لنا تلك المشاعر المكنونة في صورة شعرية.

وينكشف البوح في هذه القصيدة مع توالي الأبيات أي يتنامى تدريجيا، حيث يبدأ بالتساؤل ثم الاعتراف والتذلل ثم اللعنة والصفح والاعتذار، كل مرحلة تمثل طورا من أطوار النفس المحبة وكل شطر يكشف طبقة أعمق، ما يمنح القصيدة تماسكا داخليا. وسنستعرض باقة من نماذج عن البوح في القصيدة مبرزين ما تنطوي عليه من جماليات شعرية.

يبدأ الشاعر مستهلا قصيدته بالبيت:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر.....أما للهوى عليك نهي ولا أمر؟[1]

في هذين الشطرين يفتتح الشاعر القصيدة بعتاب موجه للذات أو الآخر على كتم الدموع، يوحي بوجود وجع كبير لا يبكي عليه وكأن الكبرياء يمنع البوح ثم يأتي السؤال الاستنكاري في الشطر الذي يليه ألم يعد للحب سلطان عليك؟ هذا أول مظهر للبوح وهو بوح بالخذلان من النفس والآخر أمام سلطة الهوى.

ويندرج البوح في القصيدة على نحو تصاعدي، فبعد التلميح يأتي التصريح في قوله:

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة.....ولكن مثلي لا يذاع له سر[2]

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى.. ...وأذللت دمعا من خلائقه الكبر

هذا الانتقال من التماسك إلى الاعتراف يعكس شعرية الانكشاف، حيث يظهر الجمال في الصراع بين ما يقوله ويخفيه، فالشاعر هنا لم يكتفي باعترافه أنه مشتاق بل زينه بالحذر، ومكمن

[1] ديوان أبو فراس الحمداني،ص 209

[2] المصدر نفسه، ص 209

الشعرية في هذا البوح ليس فقط في صدقه بل في الطريقة التي صاغها بها من استعارة ومجاز حيث وظف الاستعارة "النّار بين جوانحي ".

أما في البيت الثاني بقوله" إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى" في الليل حيث الوحدة تتضاعف يضعف تماسك الشاعر فيمد يده للحب كمن يستغيث، وهذا رمز للبوح الصادق الذي لا مجال فيه للتمثيل.

تكاد تضيئ النار بين جوانحي.....إذا أذكتها هي الصبابة والفكر[1]

من كثرة شوق الشاعر تكاد نار الشوق أن تصبح لهبا وهذا مجاز أبدع الشاعر في تصويره لأنه يمثل العذاب النفسي والصبابة والفكر هما من يشعلان نار الشوق، وهذا في حد ذاته بوح بحرقة الصبابة والفكر حيث يبوح الشاعر بأنه في أعلى درجات الحب وتنبع شعرية هذا البوح في قدرة الشاعر على تحويل المشاعر إلى صور حسية.

وفيت وفي بعض الوفاء مذلة.....لآنسة في الحي شيمتها الغدر[2]

في هذا البيت يفصح الشاعر عن أعمق جراحه النفسية من خلال بوح موجع ويتجلى هذا الإفصاح الصادق عن ألم بسبب الإخلاص بحب لم يكن أهلا له، ويعتبر الشاعر بأن وفاءه لم يقابل بما يليق به بل أصبح سببا في إذلاله. وشعرية هذا البوح تتجسد في مواجهة الشاعر لمشاعره. بوضوح وتحويل ذلك الألم إلى نص نابض بالصدق والعاطفة.

إن البوح في الخطاب الشعري، أحد أصدق أشكال التعبير الشعري حيث يتجلى فيه صوت الذات خصوصا في شعر أبي فراس وهو في الأسر وفي بيته:

[1] ديوان أبو فراس الحمداني، ص 210

[2] المصدر نفسه، ص210

ولكنني أمضي لما لا يعيبني....وحسبك من أمرين خيرهما الأسر [1]

يختار الشاعر الأسر على الفرار لأنه أهون من المذلة وهذا اعتراف يرفع من قدره ويفصح عن خيار صعب مما يجعل البوح هنا أبلغ و أشد أثرا.

4-شعرية التضاد:

4-1مفهوم التضاد لغة واصطلاحا:

أ-لغة:

جاء مصطلح التضاد في لسان العرب من الضد وكل شيء مضاد ليغلبه والسواد ضد البياض والموت ضد الحياة وضد الشيء خلافه وجمع ضد أضداد.[2]

وورد أيضا في القاموس المحيط الضد بالكسر والضديد المثل،والمخالف ضد، ويكون جمعا، وضده في الخصومة غلبه وعنه: صرفه ومنعه برفق بنو ضد بالكسرة: قبيلة من عاد وضادّه خالفه وهما متضادان[3].

ب-اصطلاحا:

يعرفه ابو البقاء الكفوي هو عند الجمهور يقال لموجود في الخارج مساو في القوة لموجود آخر ممانع له ويقال: وقد يراد بالضد المنافي بحيث يمتنع اجتماعهما في الوجود[4].

في هذا الموضع يوضح أبو البقاء التضاد بأنه يطلق على موجودين في الخارج متساويين في القوة كل واحد منهما يمنع وجود الآخر ويضاده مثلا كالعلم والجهل، فالتضاد هنا يقوم على التعادل في القوة والتنافي في التأثير، بحيث لا يمكن أن يجتمعا في موضوع واحد، ثم وسع أبو البقاء مفهومه

[1] ديوان أبو فراس الحمداني،ص213

[2] بن منظور، لسان العرب، م4"الضدد" ص113

[3]الفيروزآبادي، قاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية للطباعة، ج3، مصر، ص375

[4] أبو البقاء الكفوي، الكليات،تح عدنان درويش، محمد المصري،مؤسسة الرسالة،ص 574

فيشير إلى أن التضاد قد يراد به المنافاة مطلقا بمعنى أن يكون بين الشيئين اختلاف جوهري يؤدي إلى استحالة اجتماعهما ولو لم تتساو قوتهما مثل اجتماع الحياة والموت.

ومن هذا التحديد نستنتج أن التضاد يقوم على أصلين عنده الأول الممانعة بين شيئين متساويين و الثاني المنافاة المطلقة التي تمنع اتحادهما وجودا.

ومن جهة أخرى نرى تعريف أبي الطيب اللغوي" أن ضد كل شيء ما نافاه نحو البياض والسواد والسخاء والبخل وليس كل ما خالف الشيء ضدا، ألا ترى أن القوة والجهل يختلفان وليسا ضدين وإنما ضد القوة الضعف فالاختلاف أعم من التضاد، إذا كان كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين متضادين. "[1]خلاصة القول يظهر لنا من خلال التعريفين أن التضاد ليس مجرد علاقة لغوية بين مفردتين متقابلتين، بل هو مظهر دلالي يعكس توترا بين المعاني يقوم على مبدأ التنافر والاختلاف والمغالبة.

- 2.4ضروب التضاد:

يعد التضاد أحد أبرز الأساليب البلاغية التي تعتمد عليها اللغة الشعرية في توليد المعنى وتكثيف الدلالة فالشعر بطبيعته يميل إلى المفارقة والتقابل مما يجعل التضاد أداة فعالة لخلق التوتر الجمالي وإبراز الفكرة بطريقة غير مباشرة، ويكون التضاد ثنائيا أي بين مفردتين متعاكستين بالمعنى ويأتي التضاد على ضربين هما اتجاهي وغير اتجاهي. فالاتجاهي يتفرع إلى نوعين هما التضاد العمودي" والذي يدل على اتجاهين متعامدين في الثنائية مثل (شمال – شرق) ولهذا تدعى هذه العلاقة تضادًا عموديا "[2]

أما النوع الآخر: التضاد الامتدادي وسمي امتدادي لأنه يقوم على امتداد العلاقة بين الضدين عبر خط واحد سواء زمني أو مكاني مثل "شمال : جنوب" نلاحظ أن الشمال امتداد للجنوب وكلاهما

[1] أبو االطيب اللغوي،الأضداد في كلام العرب ،ت عزة حسن،ط1،دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر1963 ،ص 18

[2] محمدعلي الخولي،علم الدلالة،دار الفلاح للنشر و التوزيع،الأردن،2000،ص 120

يقعان على خط واحد أي في امتداد وليسا في حالة تعامد مثل "شرق: شمال" [1]والتضاد الامتدادي مثل العمودي لأن كليهما تضاد اتجاهي .

والضرب الآخر من التضاد "التضاد الغير اتجاهي" وهو الذي يراعى فيه خط أو مستوى محسن للعلاقة بين الضدين,بل يبنى على الفروق الدلالية ويضم الأنواع التالية التضاد الحاد والمتدرج والعكسي.

فالتضاد الحاد "هو تضاد ثنائي لا يقبل خياراً ثالثا مثل "حي: ميت " لا خيار ثالث لهما ولا يقبل التدريج مثل ميت جدا" وبعض اللغويين من العلماء يدعون التضاد الحاد بالحقيق أو الصريح لأنه أشد أنواع التضاد تضادا "[2]

"أما التضاد المتدرج سمي هكذا لأنه يقوم على التدرج أي درجات مثل "بارد: حار" فالبارد درجة والحار درجة[3].

"و التضاد العكسي تكون فيه الثنائية متعاكسة مثل "باع : اشترى " فلا بيع من غير شراء ولا شراء من غير بيع وهنا علاقة تبادلية بين الطرفين كما يستوجب هذا النوع التلازم بين الضدين"[4].وتقوم الشعرية على جملة من الآليات الأسلوبية التي تمنحها تميزا وجمالا ومن أبرز هذه الآليات التضاد بوصفه عنصرا يثير التوتر الدلالي ويكسر رتابة القول المباشر ،فالتضاد لا يكتفي بتقابل الألفاظ في القصيدة بل يشكل نسيجا أساسيا في نسبيتها ،وتمثل قصيدة "أراك عصيّ الدمع " تجليا بارزا لبلاغة الشعر في توظيف التضاد كآلية أسلوبية أغنت المعنى ، ليس فقط بوصفه أسلوبا زخرفيا بل كأداة فنية تكشف عن الصراع النفسي والوجودي الذي يعتمل في وجدان الشاعر الأسير ،والشاعر لا يقدم تجربة عاطفية ساذجة في قصيدته هذه ، بل يصوغ من الألم لحظة تأمل داخلي ،إن

---

[1] محمد علي الخولي،علم الدلالة، ص121

[2] أحمد مختار عمر،علم الدلالة،دار الأمل للنشر و التوزيع،إربد الأردن،ط2007،1ص549

[3] مصطفى يوسف،المواد و المداخل في المعجم التاريخي،عالم الكتب،ص165

[4] محمد علي الخولي،علم الدلالة،ص 118-119

هذه القصيدة مشبعة بثنائيات ضدية .ومن خلال هذه الثنائيات الضدية تتحقق شعرية التضاد التي ترفع من مستوى الخطاب الشعري و نرصد حضور هذا التضاد من خلال نماذج من القصيدة .

4-3صور التضاد في القصيدة :

من أبرز مظاهر التوتر الأسلوبي في قصيدة "أراك عصيّ الدمع" نجد حضور التضاد بين النهي والأمر كأول صورة للتضاد في القصيدة ، بحيث أنه لم يستعمله الشاعر كمجرد حيلة بلاغية ، بل يظهر كأداة للتعبير عن الصراع الداخلي و التناقض الشعوري الذي عاشه الشاعر يقول مفتتحا قصيدته :

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر .... أما للهوى نهي عليك ولا أمر[1]

يتجلى في هذا البيت تضاد لغوي دقيق بين النهي والأمر وكلاهما يشير إلى شكل من أشكال التقييد أو التوجيه لكنهما يقفان على طرفي النقيض ،في حين أن النهي يرمز إلى الكف والمنع والانضباط ، والأمر يرمز إلى التحفيز والدفع إلى الفعل .

ويتبين لنا أن الشاعر وضع كلاهما في صيغة استفهام إنكاري يضمر الحسرة والاحتجاج فيسأل هل لا يخضع الهوى لأي سلطة ؟ لا نهي يكبحه ولا أمر يوجهه؟ بهذا يحيلنا إلى عمق التوتر العاطفي حيث يصبح الهوى قوة خارجة عن القانون الشعوري.

وهذا التضاد المتشكل في البيت الأول يمثل نقطة مفصلية تفتتح بها القصيدة ،ويعبر عن التمزق بين الوعي والوجدان وبين ضوابط العقل وانفلات العاطفة وتتجلى شعريته في كونه توازنا مأزوما لا ينتج حسما بل يولد أزمة داخلية .ويمثل هذا التضاد بين النهي والأمر تقابلا بين قوتين لغويتين متعارضتين بما يسمى بالتضاد الحاد .

يقول الشاعر :

[1] ديوان أبو فراس الحمداني،ص 209

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى..... وأذللت دمعا من خلائقه الكبر[1]

في هذا البيت يوظف ابو فراس تضادا دقيقا بين حالتين نفسيتين هما الذل والكبر ودلالة الذل في هذا السياق الشعري هو انه لا يحمل الذل بمعناه السلبي المطلق بل يظهر بوصفه حاله وجدانيه تعني الخضوع العاطفي,وأيضا الكبر لا يعني التكبر بل يفهم على انه الاعتزاز بالنفس وامتلاك هيبة داخلية تمنع الانهيار العاطفي والدليل أن الشاعر ينسب هذه الصفة إلى الدمع فيقول انه من خلائقه الكبر، ووظف الشاعر هذا التضاد للتعبير عن الصراع الداخلي في القصيدة كما أنه بناء درامي يضفي على القصيدة شعرية وجمالية. ويعد هذا التضاد عكسيا إذ لا يتقابل فيه الفعلان على نحو ثنائي بل يظهر التوتر بينهما من خلال انقلاب في الوظيفة فالإذلال يحمل معنى سلبي يدل على إنقاص من قيمه لكن حين يكون المفعول به الكبر تنعكس الدلالة ويصبح الإذلال فعلا محمودا.

إن التضاد بين الذل والكبر في هذا البيت أداة للكشف عن جوهر التجربة الشعورية فالذل ليس ضعفا بل لحظة صدق والكبر ليس عذرا بل قيد داخلي وحين يتحرر الدمع منه تولد الشعرية التي تجعل من البيت نابضا بالصدق والجمال في آن واحد.

ويقول الشاعر أيضا:

فإن كان ما قال الوشاة ولم يكن .... فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر[2]

نلاحظ في هذا البيت أن الشاعر جمع بين تضادين اثنين في بيت واحد (الإيمان ,الكفر) و(يهدم ,شيد) كل تضاد منهما يحمل معنى لكن تفاعلهما في بيت واحد ينتج توترا دلاليا وإيقاعا في نفس الوقت ,إنه وسيلة الشعر لقول ما لا يقال بشكل مباشر.

والتضاد بين الإيمان والكفر هو تضاد حاد صريح وظفه الشاعر ،بحيث أن الإيمان يرمز للتصديق بالحب أو تجدد الثقة بالحبيبة والكفر يرمز للجفاء والنكران أو انقطاع العلاقة بالرغم من أننا نتوقع أن

[1] –ديوان أبو فراس الحمداني، ص 209

[2] المصدر نفسه،ص 210

الإيمان هو الذي يبني وأن الكفر هو الذي يهدم لكن أبو فراس يفاجئنا بعكس ذلك ،الذي يجعل هذا التضاد مميزا وشعريا هو أنه يقلب القيم المألوفة ويجعل القارئ يعيد النظر فيما اعتاد عليه هل الخير دائما يبني ؟

أما التضاد الآخر الذي وظفه الشاعر في نفس البيت (يشيد ,يهدم) فكلمة يشيد ترمز إلى علاقة بنيت بصبر وجهد وكلمة يهدم ترمز إلى زوال تلك العلاقة بسرعة، واستعمل الشاعر هذا التضاد ليصور التناقض المؤلم أن شيئا بسيطا ك"الإيمان العائد" يمكنه أن يدمر كل ما يبنى في البعد وهنا تكمن الشعرية في أرقى صورها. إن جمع الشاعر بين الضدين في بيت واحد (كالإيمان ,الكفر) و(يشيد, يهدم)لا يأتي لمجرد التزويق بل لتكثيف الصراع النفسي وإبراز التناقض العاطفي وخلق وحدة عضوية في البيت. كما أن هذين الثنائيتين يدرجان في نطاق التضاد العمودي، حيث ينفي أحدهما الآخر بدون توسط أو تدرج، ويقول الشاعر:

وفيت وفي بعض الوفا مذلة .... لآنسة في الحي شيمتها الغدر[1].

نلمح التضاد في هذا البيت بصفة الوفاء والغدر وهو تقابل بين قيمتين وظفه الشاعر لابراز موقفه الايجابي بحيث أنه كان وفيا لمحبوبته لكنها نقضت العهد وغدرته، باختصار يقدم الشاعر تجربة حبه الكاملة في هذا البيت بإخلاصها وخيبتها وبمقابله نقيضين أخلاقيين,وشعرية هذا التضاد تنبع من كونه تجربه شخصيه إلى رؤية شعرية كاملة عن الحب والخذلان والكرامة.

وهذا التضاد يندرج ضمن التضاد الحاد لأنه تضاد مباشر بين مفردتين متقابلتين في القيمة والمعنى فحين يوصف شخص بالوفاء يستحيل وصفه بالغدر والعكس صحيح. وبين الوفاء والغدر لا توجد منزلة وسطى لذلك فالعلاقة بينهما قطعية تماما.

- ويقول :

[1] ديوان أبو فراس الحمداني،ص 210

تسائلني من أنت وهي عليمة ..... وهل بفتى مثلي ،على حاله نكر[1]

من زاوية التصنيف يعد هذا التضاد متدرجا حيث لا يقوم على ثنائية مطلقة بل على سلم من الحالات أي درجات تبدأ من الظهور التام إلى الاختفاء الكامل، ويعد هذا التضاد نموذجا لافتا في هذه البنية الشعرية لما تحمله من جمالية بين الحضور والغياب والذكر والنسيان "فعليمة" توحي باسم معلوم أو معرفة بينما "نكر "توحي بجهالة تامة لا اسم ولا صيت ولا ظهور، هذه الثنائية تنبع من فجوة وجودية في المعنى وهو ما يمنحها بعدا شعريا.

وتهلك بين الهزل والجد ..... إذا ما عداها البين عذبها الهجر[2].

يتراءى لنا التضاد في صدر البيت بين "الهزل ,الجد" وهو تضاد عكسي قائم على انعكاس أحدهما بالآخر بحيث أن الهزل يشير إلى الخفة والتلاعب وربما اللامبالاة,في حين أن الجد يدل على الجدية والصرامة والصدق في الشعور وهذا التضاد يصور لنا أزمة نفسية وانفعالية فليس الهزل راحة ولا الجد خلاص بل كلاهما عذاب حيث تهلك المهجة بين

هذين العكسين وكأنها معلقة بين ضحكة كاذبة وصرخة صادقة، إن هذا التضاد يحمل طاقة شعرية في البيت تكمن في كونه يصور الانكسار النفسي.

فلا تنكريني يا ابنة العم إنه..... ليعرف من أنكرته البدو والحضر[3]

نواجه في عجز هذا البيت تضادا امتداديا بين (البدو ؛الحضر) فهذا التضاد يمتد عبر المجال الجغرافي والثقافي والاجتماعي من حياة البادية إلى حياة المدينة والشاعر يوسع هنا مدى حضوره فيجعله ممتدا من أقصى البادية إلى قلب الحاضرة أي استخدم هذا التضاد دلالة على الامتداد الواسع

---

[1] ديوان أبو فراس الحمداني ،ص 210

[2] المصدر نفسه،ص 211

[3] المصدر نفسه،ص 211

لشهرته ومكانته فهو يخاطب امرأة من عشيرته أو ابنة عمه راجيا منها ألا تنكره لأنه بالرغم من نكرانها تعرفه الفئتان الكبيرة والصغيرة وهنا ينبثق التضاد, ما يضفي على البيت شاعرية.

ونلاحظ أيضا في هذا البيت تضادا امتداديا حيث يقول الشاعر:

ولكن إذا حم القضاء على امرئ ....فليس له بر يقيه ولا بحر[1]

يوظف الشاعر التضاد بين (البر والبحر) لتأكيد حتمية الموت لا مهرب من القضاء سواء كنت على البر الذي يرمز للأمان ولا البحر الذي يرمز إلى الهرب هذا يجعل التضاد يخدم المعنى لاختزال العالم في خيارين كلاهما عاجز أمام القضاء، وهذا التضاد ينحدر ضمن التضاد الامتدادي لأنهما طرفا المجال الطبيعي للحركة والوجود أي أن الإنسان يتحرك ضمن هذين الحدين فقط ،وبهذا يصبح التضاد تمثيلا لمجال الحياة كله، وتكمن شعرية هذا التضاد في أنه بمجرد نطق "بر, بحر" يستدعى كامل الفضاء الأرضي، ويحاصر الإنسان لغويا ومعنويا فيصبح القضاء سيد المجالين.

ونحن أناس لا توسط عندنا ..... لنا الصدر دون العالمين أو القبر[2]

في الظاهر يبدو التضاد بين (الصدر, القبر).فالصدر هنا يرمز إلى المكانة العليا والمجد أما القبر يرمز إلى الموت و النهاية هذا النوع من التضاد يصنف ضمن التضاد الحاد لأن كلا الطرفين متقابلان حدا لا يقبل التوسط,والعلاقة بينهما إقصائية إما الصدر أو القبر لا شيء بينهما والبيت ذاته يقول "لا توسط عندنا" ما يعني رفض التدرج أو الاعتدال وشعرية هذا التضاد تتجسد في تعزيز الإحساس بالكرامة المطلقة ويشحن البيت بروح الفروسية والمجد.

[1] ديوان أبو فراس الحمداني، ص 213

[2] – المصدر نفسه، ص214

5-شعرية الانزياح:

يعد مفهوم الانزياح من أبرز المفاهيم النقدية التي اهتم بها الدارسون في تحليل النصوص الشعرية خصوصا في الدراسات الأسلوبية الحديثة ويقصد به ببساطة خروج اللغة الشعرية عن المألوف أو العادي سواء على مستوى التركيب أو المعنى أو حتى الصوت، وينظر إلى الانزياح اليوم بوصفه علامة أساسية من علامات الشعرية إذ أن النص كلما انزاح عن اللغة التداولية المعتادة زادت درجة شاعريته وعمق تأثيره[1].

ويتمثل ذلك في حذف بعض العناصر أو تغيير ترتيبها بطريقة راقية مما يمنح الكلام طابعا منزاحا وقد صنف بعض الباحثين هذا الانزياح عن المألوف إلى عدة أنواع مثل الانحراف والخرق والتعدي والتشويه[2]

وتندرج هذه المفاهيم ضمن أنواع متعددة مثل الانزياح التركيبي والذي يمثل الحذف والإضمار والتقديم والتأخير بالإضافة إلى الانزياح الدلالي الذي يتجلى في استخدام المجاز والاستعارة والكناية وغيرها بالإضافة إلى الانزياح الصوتي الذي يرتبط بالإيقاع والوزن وكل هذه الأنواع تعكس خروجا عن الأساليب اللغوية المعتادة بهدف التأثير الفني أو ما يسمى بالشعرية[3].

والانزياح التركيبي هو أحد أهم مظاهر الانزياح في الشعر إذ يعبر عن خلخلة القواعد النحوية والتركيبة العادية للجملة فهو يمثل انحرافا مقصودا عن التركيب النحوي المعياري ويظهر من خلال تقديم وتأخير الكلمات أو الحذف أو الفصل بين المترابطات، أو إدخال عناصر غريبة في السياق النحوي المألوف ،إن هذا النوع من الانزياح يمنح الشاعر قدرة على إعادة تشكيل البنية اللغوية بما يتوافق مع رؤيته الفنية ، فحين يقدم الشاعر مثلا المفعول به على الفاعل أو يفصل بين المضاف

---

[1] ينظر،إسماعيل شكري،نقد مفهوم الانزياح،مجلة البحث و البيليوغرافيا، ع11،2000،،ص21

نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب،الجزائر دار هومة،1997،ص 179 [2]

[3] ينظر،عصام قصبحي وأحمد محمد ويس،وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية،مجلة بحوث جامعة حلب،سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية ع28،1995،ص 39

والمضاف إليه فإنه لا يفعل ذلك اعتباطا ،بل من أجل توليد إيقاع جديد أو تعزيز دلالة معينة أو توجيه انتباه المتلقي إلى نقطة محورية في النص وفي بعض الأحيان يكون هذا النوع من الانزياح وسيلة لتكثيف المعنى[1].

أما الانزياح الدلالي فهو أكثر أنواع الانزياح شيوعا في الشعر يعني بتغيير الدلالة المعتادة للكلمة وجعلها تحيل إلى معان جديدة تستنبط من السياق، ويظهر هذا الانزياح حين يستخدم الشاعر كلمات ذات دلالات مجازية أو رمزية تخرج بها عن معناها القاموسي الثابت إلى معاني غير مباشرة ،وتلعب هذه الظاهرة دورا مهما في إثراء المعنى وتكثيفه،وتعتبر المجاز والاستعارة والكناية من الأدوات الأساسية التي يمارس بها الانزياح,وتعد هذه الإستراتيجيات الأسلوبية وسيلة مهمة لإيصال المعاني المركبة التي قد تعجز اللغة المباشرة عن التعبير عنها بوضوح وإظهار مدى قدرة اللغة الشعرية على تجاوز حدود الواقع[2].

أما الانزياح الصوتي فهو نوع آخر من الانزياح يعتمد على التلاعب بالأصوات والمقاطع من أجل تحقيق جمالية سمعية تضفي على النص بعدا موسيقيا داخليا، فيتمثل هذا النوع من الانزياح لاستخدام التكرار الصوتي، سواء على مستوى الحروف كما في الجناس أو الكلمات أو المقاطع، وكذلك في توظيف الإيقاع والسجع والتنظيم الداخلي للنص، ويهدف الشاعر من خلال هذا التوظيف إلى خلق تناغم صوتي يسهم في إيصال الشعور والإحساس بطريقة غير مباشرة ويزيد من فعالية التأثير الفني على المتلقي.

إن تكرار الحروف بعينها كحرف السين أو الميم أو النون قد يكون مقصودا للتعبير عن السكون أو الألم أو الحزن فيتجاوز بذلك البعد الصوتي ليعبر عن الحالة النفسية للشاعر، كما أن للوزن والقافية

[1] أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،ص 111

[2] ينظر،الأسلوبية "الرؤية و التطبيق"،يوسف أبو العدوس،ط1،دار المسرة،2007،ص 192

دورا في تعزيز هذا الانزياح حين يستخدم هذا الشاعر أدوات العروض لا ليتقيد بها بل ليتلاعب بها ويخضعها لموسيقاه الخاصة والتي تعبر عن ذاتيته[1].

إن التفاعل بين هذه الأنواع الثلاثة من الانزياح لا يكون منفصلا بل يتداخل ويتكامل ليمنح النص الشعري شعرية وعمقا فنيا وجماليا، ففي بعض الأحيان يحدث أن يستخدم الشاعر انزياحا تركيبيا يؤدي إلى انزياح دلالي، أو يرافق انزياحا دلاليا بانزياح صوتي يعززه ويوسع أثره ،وهنا تتجلى عبقرية الشاعر في قدرته على توظيف إمكانات اللغة بشكل يحقق مقاصده الجمالية والتأثيرية.

وبعد الوقوف على مفهوم الانزياح التركيبي بوصفه انحرافا مقصودا عن التركيب المعياري في الجملة ودوره في إضفاء طابع شعري خاص على النص.ومن خلال قراءة قصيدة "أراك عصيّ الدمع" نلاحظ أن مظاهر هذا النوع من الانزياح تعددت وسنقف على بعض المواضع التي يظهر فيها هذا النوع.

5-1الحذف:

الحذف هو إسقاط أحد عناصر التركيب النحوي مع تقدير المعنى الذي يدل عليه السياق,و هو من أبرز وسائل الإيجاز في اللغة حيث يعتمد عليه لتحقيق التخفيف و الإقتصاد اللغوي دون الإخلال بالمعنى و قد يكون المحذوف فعلا أو فاعلا أو مفعول به[2].

يقول إبن هشام الأنصاري"الحذف أن يسقط من الكلام ما يعلم لئلا يكون التطويل بما لا فائدة فيه"[3]

و يعد الحذف من أساليب الإنزياح التركيبي في الشعر العربي حيث نلمح تعدده في قصيدة "أراك عصي الدمع"و تؤدي دورا بنائيا في تشكيل الجملة الشعرية و يتجلى هذا التعدد في حذف عناصر مختلفة من البنية النحوية كالفعل او المفعول به.

---

[1] ينظر،الإيقاع في شعر الحداثة،كفر الشيخ،مصر،ط1،2008،ص 24-27

[2] ينظر،الصحاح في اللغة،اسماعيل بن حماد جوهري،بولاق،ج1،2016،ص 120

[3] إبن هشام الأنصاري،مغني اللبيب، دار الفكر،دمشق،ج1،2015،ص 21

-معللتي بالوصل و الموت دونه .....إذا مت ضمآنا فلا نزل القطر[1]

في هذا الموضع حذف الشاعر إسما ظاهرا كان يمكن أن يوضح المعنى,حيث التقدير هو"هي"أي الحبيبة معللتي بالوصل و الموت دونه و الضمير هي محذوف من صدر الجملة و قد يكون المقصود به المحبوبة أو أحد أقربائه ما يضفي غموضا على المعنى,و الحذف هنا أسلوبي يندرج ضمن الحذف الإسمي و يعكس الإنزياح في الجملة الإسمية.

-فقالت لقد أزرى بك الدهر بعدنا.....فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر[2]

في هذا الموضع حذف فعلي,حيث تم حذف الفعل "أزريت"و التقدير الكامل للقول هو"بل أنت أزريت بنا لا الدهر"وإكتفى الشاعر بالإسم"أنت"ليدل على الفاعل تاركا للمقام الشعري أن يكمل المعنى.

-و تهلك بين الهزل و الجد مهجة.....إذا ما عداها البين عذبها الهجر[3]

يقع الحذف في الشطر الأول،حيث حذفت شبه الجملة "بين" والتقدير الكامل هو" وتهلك بين الهزل وبين الجد مهجة" .هذا الحذف يصنف ضمن حذف شبه الجملة وهو حذف لا يخل بالمعنى لكون العنصر المحذوف متكررا.فقد سبقت الجد شبه الجملة "بين الهزل" وبما أن التركيب تكراري ومتواز،أتيح للشاعر أن يحذف ما يدل على التكرار وهو"بين"ووظيفة هذا الحذف الأسلوبية،تكمن في الإيجاز والإنسجام الإقاعي وتخفيف التكرار ما يمنح البيت خفة.

- أعز بني الدنيا وأعلى ذوي العلا....وأكرم من فوق التراب ولا فخر[4]

---

[1] ديوان أبي فراس الحمداني،ص 210

[2] المصدر نفسه،ص 211

[3] المصدرنفسه،ص 211

[4] المصدر نفسه،ص 214

يتجسد الحذف في البيت كاملا،حيث حذفت الجملة الإسمية"نحن أعز بني الدنيا" و"نحن أعلى ذوي العلا" و"نحن أكرم من فوق التراب"وهذا التقدير الكامل للجمل الإسمية التي حذف منها الضمير"نحن"

5-2التقديم والتأخير:

يعرفه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز" هو باب كثير الفوائد،جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية،لايزال لك عن بديعه،ويفضي بك إلى لطيفه،ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان[1].

و التقديم و التأخير هو أسلوب بلاغي يقوم على تغيير الترتيب الأصلي للكلمات أو الجمل في اللغة العربية،و ذلك بتقديم ما حقه التأخير و تأخير ما حقه التقديم لغايات بلاغية تتصل بالإيقاع أو المعنى أو التشويق أو إبراز عنصر معين[1].

و نلمح في مطلع القصيدة في صدر البيت تقديم الخبر على المبتدأ

-أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر.....أما للهوى نهي عليك و لا أمر[2]

في هذا التركيب الشعري نجد الشاعر قد قدم الخبر "شيمتك "على المبتدأ"الصبر"بينما الأصل في التركيب اللغوي المألوف يقال"الصبر شيمتك"و تقديم هذا الخبر على المبتدأ أسلوب بلاغي يبرز المعنى و يضفي تركيزا معنويا على الخبر.

-بلى أنا مشتاق و عندي لوعة.....و لكن مثلي لا يذاع له سر[3]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،تحّ:محمود محمد شاكر،دار المعرفة بيروت،ط2،1978،ص 106

[2] ينظر،تمام حسان،الأصول،دراسة إبيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب،النحو فقه اللغة،البلاغة ،عالم الكتب،القاهرة2000،ص 310

[3] ديوان أبو فراس الحمداني،ص 209

في هذا البيت مظهر آخر من مظاهر تقديم الخبر على المبتدأ،بحيث أن الشاعر وظف تركيبين إثنين من هذا النوع من التقديم (تقديم الخبر على المبتدأ).

-عندي لوعة← في التركيب الأصلي نقول "لوعة عندي"

-ولكن مثلي لا يذاع له سر←في التركيب الأصلي"ولكن مثلي لايذاع سره.

و نلمح أيضا تقديم الجملة الإعتراضية:

-فقالت:لقد أزرى بك الدهر بعدنا.....فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر[1]

يتضح لنا أن الشاعر في تركيبته الشعرية هاته،قد قدم الجملة الإعتراضية على"فقلت معاذ الله بل أنت لا الدهر"و في التركيب الأصلي نقول "فقلت بلى أنت لا الدهر".

إن إقحام الجملة الإعتراضية أو بالأحرى تقديمها في وسط التركيب يحمل الرد الذي وجهه الشاعر طابعا وجدانيا.

-وقور و ريعان الصبا يستفزها.....فتأرن أحيانا كما يأرن المهر[2].

نجد الشاعر قد قال "ريعان الصبا يستفزها"و كان من الممكن أن يقول مثلا "يستفزها ريعان الصبا"بتقديم الفعل،لكن الشاعر قدم "ريعان الصبا"و هو الفاعل على الفعل يستفز،فهذا التركيب يعطي الفاعل أهمية خاصة و يبرز أثره و لا يختلف معناه و بذلك خلق الشاعر صورة شعرية حيوية فيها تناقض بين الوقار و الإضطراب.

و هكذا يتضح لنا من خلال تحليل مظاهر الإنزياح التركيبي في قصيدة"أراك عصي الدمع"أن أبا فراس لم يكتب أبياته هذه بعفوية لغوية،بل عمد إلى التلاعب بالبنية التركيبية للجملة مستعملا الحذف و التقديم و التأخير،فأورد الحذف ليمنح النص غموضا بينما أسهم التقديم و التأخير في إبراز

[1] ديوان أبو فراس الحمداني،ص 211

[2] المصدر نفسه،ص 210

ما أراد الشاعر تسليط الضوء عليه شعوريا و هو غالبا ما يكون الحزن أو الفقد،و بهذا يصبح الإنزياح التركيبي آداة شعرية فاعلة.

حين نتعامل مع النص الشعري لا يمكننا قراءته كما نقرأ النصوص العادية فالشعر بطبيعته يقوم على الإنزياح و الخروج عن المألوف[1] خصوصا على مستوى المعنى في القصيدة،إن الدلالات لا تأتي بشكل مباشر بل تتلبس بروح الشاعر و مشاعره،فتتنقل من المعنى الحرفي إلى معان أخرى أكثر عمقا و أكثر إرتباطا بالحالة النفسية التي يعيشها،و في هذه القصيدة استخدم أبو فراس الألفاظ بطريقة تجعل القارئ يشعر و كأنه أمام معنى جديد لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال التأمل في السياق و التجربة الشعورية،فحين يقول"أراك عصيّ الدمع"فهو لا يقول فقط أن المخاطب لا يبكي بل يلمح إلى صلابة ظاهرة تخفي هشاشة باطنة و كأن الشاعر يرى بعين المحب ما لا يرى بالعين الظاهرة،و هذا هو الإنزياح يفتح الباب أمامنا لقراءات متعددة.

إنطلاقا من هذا سنحلل أبرز مظاهر الإنزياح الدلالي في القصيدة و ذلك بتفكيك الأبيات و إستخراج الإستعارة و الكناية و المجاز أي البحث في أعماق القصيدة و المواضع التي خرجت فيها الكلمات من معناها المعجمي.

5-3الصور البيانية:

أ-الاستعارة:

تعد الاستعارة ظاهره لغويه قديمه ولا تكاد تخلو أية لغة منها لشيوعها وتوسعها ولعل سبب ذلك يعود إلى أن هناك تفاعلا مستمرا بين الفكر واللغة وان للغة دورها الايجابي في توجيه الفكر والتأثير فيه كما أن للفكر فعاليته المتميزة في توجيه اللغة وإعادة تشكيلها لعلاقاتها في أثناء تشكيله لنفسه

[1] حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،ص 116

وليست الاستعارة إلا مظهر راقيا من هذه الفعالية الخلاقة بين الفكر واللغة ووسيلة للتحديد والكشف[1].

ونظرا لدراستنا لقصيده "أراك عصيّ الدمع" فإننا نلاحظ حضور الاستعارة بوصفها احد الأساليب البلاغية التي تسهم في تشكيل البنية الشعرية وانطلاقا من هذا التوظيف الدلالي سنعمل على تتبع مواضع الاستعارة في مختلف أبيات القصيدة.

ونلاحظ في مطلع القصيدة في صدر البيت تحديدا هذه الاستعارة أراك عصيّ الدمع يستخدم الشاعر تعبيرا مجازيا "عصيّ الدمع" وهو تعبير يقوم على الاستعارة المكنية وكلمة "عصي" في اللغة تعني الممتنع أو الذي يصعب إخضاعه وهنا لم يشبه الدمع صراحة بشيء بل أسند إليه وصف العصيان وهو وصف يطلق عادة على إنسان عنيد أو القوي الذي لا يلين. وبالتالي فان الشاعر شبه الدمع بإنسان يرفض الانقياد لكنه حذف المشبه به (الإنسان العنيد) وأبقى على شيء من لوازمه (صفة العصيّان) فصارت استعاره مكنيه حيث أضفى على الدمع طابع القوه والتمرد وكأنه يتمرد على الخروج من العين رغم عمق الألم وهكذا فان الشاعر لا يصف فقط موقفا عاطفيا بل يكشف عن صراع نفسي داخلي بين ما يظهره وما يشعر به مستخدما الاستعارة ليمنح الدمع شخصيه مستقلة قادرة على المقاومة وهذا من باب مكنة واقتدار الشاعر على وصف حالته في صوره شعرية ببراعة.

في قول الشاعر "تكاد تضيء النار بين جوانحي" نلمح وجود استعارة تصريحيه وهي من مظاهر التمكن الشعري فالشاعر لم يقل تكاد تضيء "مشاعري أو قلبي" بل صرح بلفظ "النار "وهي المشبه به بينما المشبه هو الشعور أو العاطفة ظل محذوفا يفهم من السياق هذا النوع من التعبير يبرز قدره الشاعر على تحويل العاطفة الداخلية إلى صوره محسوسة حيث يتخيل القارئ نارا حقيقية توشك أن تتوهج بداخل صدره لا من اثر الحرارة بل من شدة ما يشعر به. فالمعاناة أو الحزن أو الشوق بلغ من قوته حدا يكاد يتحول إلى ضوء يرى.

[1] مجلة ديالي للبحوث الانسانية،كلية الآداب و اللغات،جامعة صلاح الدين،ع98،م2،2023،ص 387

وفي قول الشاعر "وفيت وفي بعض الوفا مذلة " تبرز استعارة مكنية تحمل عمقا شعوريا ونلاحظ أن الشاعر ينسب الذل إلى الوفاء وكأن الوفاء كائن حي قادر على أن يذل أو يحمل في طياته الذل أحيانا وهذا ضرب من الاستعارة المكنية إذ حذف المشبه به "الإنسان" أو الفعل الذي يذل وأسندت صفه المذلة إلى الوفاء على سبيل التجسيد وبهذه الصورة الموحية يعري الشاعر الواقع العاطفي أو الإنسانية الذي قد يجبر فيه الإنسان على التنازل لا عن ضعفه بل عن كرامته تحت راية الوفاء.

و الاستعارة المكنية في قول الشاعر "قد يهدم الإيمان ما شيد الكفر" تقوم على تشخيص الإيمان والكفر إذ صور "الإيمان" بفاعل قوي يهدم و"الكفر" ببان يشيد، وحذف المشبه به الإنسان البناء والهدام ورمز إليه بالفعلين يهدم ويشيد وتنبثق شعرية هذه الاستعارة من التوتر الحركي الذي تخلقه الأفعال.

في قول الشاعر :"فأظمأ حتى ترتوي البيض والقنا" نجد استعارة مكنية قائمة على تشخيص الأشياء الجامدة البيض (السيوف)،القنا (الرماح) حيث أسند إليهما فعل إنساني وهو "الارتواء" وهو فعل لا يصح إلا للكائن الحي، فالشاعر حذف المشبه به(المحارب أو الكائن الذي يرتوي) وأبقى على صفه من صفاته وهي الإرتواء مشيرا بها إلى السيوف والرماح، أما شعريتها فتنبع من الصورة القوية التي ترسم مشهدا ملحميا يفيض بالحركة والعنفوان فالشاعر يجعل من المعركة حاله عطش لا تروى إلا بسفك الدماء حيث تصبح أدوات القتال كائنات حيه ظمأى لا ترتوي إلا في ساحة الوغى كما قال.

في قوله: "ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ" يستخدم الشاعر استعارة مكنية ،حيث شبه القضاء بإنسان يضرب له موعد فجاء فيه فقد أسند إلى القضاء فعلا لا يليق به في الأصل وهو "حم" ككائن حي واع يجيء في وقته المحدد بلا تقديم ولا تأخير،وتكمن شعريته هذه الصورة في تجسيد القضاء كقوة حيه لا تخطئ موعدها،مما أضفت هذه الصورة على القدر رهبه وسلطانا.

"تهون علينا في المعالي نفوسنا"نجد استعارة مكنية حيث شبهت النفوس بشيء مادي يحتقر أو يزهد فيه فأسند إليهما فعل التهوين وكأنها أشياء تلقى أو تنسى،وهذه الصورة تمنح النفس بعدا ماديا قابلا للتضحية،مما يعلي من قيمه الهدف (المعالي)الذي لأجله تهون النفس.

تشكل الاستعارة في هذه القصيدة نسيجا دلاليا متينا تتداخل فيه الصور لتمنح المعنى طاقه شعرية تلامس وجدان المتلقي،فليست الاستعارة هنا حيله بلاغيه عابره بل أداة جوهريه تكشف الأحاسيس وتجسد المجرد، وتحرك ما هو ساكن في الذات،لقد استطاع أبو فراس أن يحول المفاهيم الذهنية إلى كيانات نابضة تحاور وتنفعل وتتمرد.

ب–الكناية:

يعرفها الجرجاني فيقول"هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ،وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه[1]"

يعد هذا التعريف من أكثر التعريفات تداولا في البلاغة لما يتضمنه من وضوح ودقه في تصوير البعد البلاغي للكناية ولما إستقر عليه جمهور البلاغيين من بعده حتى غدا مرجعا يستند إليه عند تحليل النصوص الأدبية و الشعرية،ويتجلى هذا الحضور الواضح للكناية كما فهمها الجرجاني في القصيدة "أراك عصيّ الدمع" إذ تتسرب الكناية في نسيج الأبيات مشكلة طبقه دلالية. فإننا سنسعى في هذه القراءة إلى إبراز مواضعها في القصيدة مظهرين كيف أسهمت في تشكيل شعرية النص.

–في قوله: "أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر" في هذا التعبير الفاتن لا يصرح أبو فراس مباشره بموقف المخاطب من الحزن أو الصبر بل يقدمه بصورة غير مباشره عبر كنايه دقيقه وموحية هي "الدمع" وهذه الكناية تسمى الكناية عن صفه أي أن الشاعر يصف حالة معنوية من خلال السلوك الظاهر،وعلى مستوى الأسلوب فإن هذه الكناية تمثل انطلاقه شعرية قويه للقصيدة إذ يفتتح بها

[1] عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 471هـ،ط1،/1329

الشاعر مشهد البوح والانكسار مستخدما أسلوبا غير مباشر لكن هذه الكناية في سياق القصيدة ككل ليست فقط وصفا لحالة المخاطب بل تعكس صراعا داخليا لدى الشاعر نفسه.

"إذا الليل أضواني" تتجلى الكناية هنا عن الوحدة فالليل الذي ارتبط في الوجدان الشعري بالسكون والفراغ يجعل الشاعر يستأنس به وكأنه يؤنسه ويستدعي منه مشاعر الهوى وكأن الشاعر يتفرغ لحزنه وحبه في حضرة الليل.

"تكاد تضيء النار بين جوانحي"وهي كنايه عن شده لوعه حبه وهذه صوره حسية حية يوهم فيها الشاعر المتلقي بوجود نار حقيقية بين أضلاعه تكاد من شده اضطرامها أن تضيء.

"فقلت لو شئت لم تتعنتي"كناية عن زيادة الهجر فالشاعر يريد أن يقول أنت تتعمدين صدي وهجري لكنه لجأ إلى كنايه تحمل معنى مماثل ومباشر وتكنى عن الترفع القاسي والبرود المتعمد.

وهكذا نرى أن أبا فراس الحمداني قد اختار الكناية أداة إبداعيه للتعبير عن مكنوناته الشعورية معتمدا على ما تحمله من طاقه شعرية تتجاوز ظاهر اللفظ ،فالكناية عنده وسيله للتستر عن الألم ونشر الضعف ومن خلال هذا الأسلوب نجح الشاعر في رسم مشاعره دون المباشرة أو الإفراط فجاءت كناياته صوتا خافتا يحمل صدى بعيدا من الوجع.

وأخيرا نصل إلى البنية الصوتية التي تشكل الإطار النغمي الذي يحتضن المعنى ويضفي عليه طابعا شعريا خالصا فالصوت في القصيدة أداه فاعلة في تشكيل المعنى وتكثيف الإحساس إذ ينساب بإيقاعه المدروس ليعكس ما يختلج في النفس من مشاعر وانفعالات،وإذا كانت المستويات السابقة قد كشفت عن ملامح التوتر الدلالي والتراكب التركيبي فإن هذا المستوى يعنى بما لا يقال مباشرة، بل بما يسمع ويحس و بما يتردد في الأذن،هنا يتقدم الإيقاع شريكا في البناء الشعري.

وانطلاقا من هذا سنكشف ملامح البنية الصوتية من خلال الوقوف عند مظاهرها البارزة في النص مثل السجع والتصريع والقافية وحرف الروي لنبين كيف تسهم هذه العناصر في تعميق الأثر والجمال في النص الشعري.

5-4المحسنات البديعية:

أ-السجع:

السجع هو توافق نهاية جملتين أو أكثر في الحرف الأخير دون الالتزام بوزن شعري،ويعد من أبرز خصائص الأسلوب خاصة في الخطاب الشعري والمقامات وينظر إلى السجع كبنيه صوتيه ذات وظيفة جمالية وإيقاعية تسهم في توليد إيقاع داخلي يوازي إيقاع البحر الشعري[1].

وقد يأتي في منتصف البيت أو نهايته،وقد يتكرر في ألفاظ تناغم بالحرف والنغمة مما يخلق حالة من الرنين الموسيقي وبهذا المعنى يعد السجع مكونا صوتيا يفعل البعد الموسيقي للغة،وسنتطرق لأمثله من السجع في قصيده "أراك عصيّ الدمع" لنكشف كيف وظف الشاعر هذه البنية الصوتية في ثنايا شعره.

كأني أنادي دون ميثاء ظبية .... على شرف ظمياء قد حلأها الذعر[2]

نلحظ السجع بين كلمتين "ميثاء" و"ضمياء" وهما تتوافقان في الوزن والنهاية "الهمزة" ويحدث هذا السجع انسجاما في التنغيم الداخلي ويشكل وحدة إيقاعية.

وإني لجرار لكل كتيبة ..... معودة أن لا يخل بها النصر

وإني لنزال بكل مخوفة .....كثير إلى نزالها النظر الشزر[3]

---

[1] المراغي محمود أحمد،علم البديع في البلاغة العربية،ط1،بيروت دار العلوم العربية 1991،ص 127

[2] ديوان أبو فراس الحمداني،ص 211

[3] المصدر نفسه،ص212

هذا السجع الذي يتمثل في الكلمتين "لجرار" و"لنزال" يمثل نموذجا من الفخر الذاتي والقوه الحربية والبطولة،ويتجلى بإعتباره عنصرا موسيقيا يغني المعنى ويزيد الخطاب حماسة.

ب–التصريع:

التصريع هو أسلوب بلاغي وصوتي في الشعر العربي يقصد به إتفاق قافية الشطر الأول "الصدر"مع قافية الشطر الثاني "العجز" في البيت الأول من القصيدة من حيث الوزن وحرف الروي، ويلح إبن رشيق على ضرورة الابتداء به فقال "وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمشور الداخل من غير باب"[1]

كما يعد التصريع من أبرز الظواهر الصوتية التي تفتتح بها القصائد العربية التقليدية إذ يضفي على المطلع نغمة موسيقية متزنة وجمالية إيقاعية منذ الحظة الأولى،وفي في قصيدة "أراك عصي الدمع" يبرز التصريع واضحا في البيت الأول.

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر ..... أما للهوى نهي عليك ولا أمر[2]

نلاحظ أن قافيه الصدر "الصبر" تطابقت صوتيا مع قافية العجز "أمر" من حيث الوزن وحرف الروي المضموم، وهذا ما يعرف بالتصريع، وقد جاء منسجما مع التوتر الشعوري الذي يحمله المطلع فبين "الصبر" و"الأمر" قوة مكتومة وتكمن شعرية هذا التصريع في كونه بوابة صوتية وعاطفية، ويعزز تماسك القصيدة ويرسخ إيقاعها،فإستخدام أبو فراس للتصريع يعبر عن اقتداره في أدوات اللغة والموسيقى.

5-5الظواهر العروضية:

أ–القافية:

[1] محمد عبد العظيم،في ماهية النص الشعري،طلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي،د ت د ط،ص 62

[2] ديوان أبو فراس الحمداني،ص209

القافية هي الجزء الأخير من البيت الشعري وتعد من أبرز العناصر الصوتية التي تمنح الشعر إيقاعه وتميزه،وهي ما يلزم الشاعر بالتقيد به في نهاية كل بيت من القصيدة من حيث الحرف الأخير "حرف الروي" وما يتبعه من حركات وسكنات[1].

وبالنظر إلى القافية في القصيدة التي نحن بصدد دراستها وهي قافيه الراء ،من القوافي التي تناسب قصائد الغزل لأن الراء بطبعها تمثل اهتزازا متكررا للنطق بها مما يساعد في إنتاج إيقاع يتناسب مع جو الحب والعشق الذي تمثله القصيدة.[2]

كما أنها جاءت مرتبطة ارتباطا وثيقا بمشاعره لأنه كان مأسورا وكانت بمثابة التعبير الصوتي عن حالته النفسية فاختياره لحرف الراء رويا وهو حرف مجهور ذو طاقه اهتزازية عكس ما كان يعتمل في وجدانه،والضمة التي لزمت هذا الروي أو كما تسمى الوصل الصوتي أصبحت كمرآة لصوت داخلي ممتلئ بالحنين .

وعلى صوى هذا تتبين لنا القصيدة كقالب إيقاعي شديد الانضباط يبوح فيها الشاعر بألمه وحنينه.

ب–حرف الروي :

يعرفه الأخفش "بأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وترد إليه القوافي"[3] أي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتختتم به قوافي الأبيات ويعد عماد القافية وأثبتت عناصرها ،بحيث لا يجوز تغييره في كل بيت وتنسب إليه القصيدة فيقال لامية أو نونية أو رائية بحسب الحرف الأخير من البيت ، ونلاحظ أن الروي في هذه القصيدة هو الراء المضمومة وهي الحرف الأخير الثابت في كل بيت تسبقها ضمة تعزز إيقاعها الصوتي أو من الناحية الصوتية فإن صوت الراء من الأصوات القوية المكررة

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف،التمثيل الصوتي للمعاني،دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي،الدار الثقافية للنشر1998القاهرة،ص 89

[2] المجلة الدولية لبحوث اللغة العربية و آدابها،دراسة في النظم الأسلوبي لقصيدة"أراك عصي الدمع"،منال مدكور،مصر،ص 188

[3] الأخفش الأوسط،القوافي،تح:عزة حسن،مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم،ص 1

المهتزة ،حيث تمنح القصيدة نغمة صارمة وكأنها تؤكد ثبات الشاعر وصلابته، وهذا يتناغم مع موضوع القصيدة التي تدور حول الحنين والألم المكبوت.

والكلمات التي ارتبطت بحرف الروي مثل الصبر والأمر والكبر والفكر والغدر تنتمي إلى حقلين متقابلين هما القوه والضعف وهذا يعكس ثنائية شعورية يعيشها الشاعر بينما يريد أن يخفيه وما يتفجر في داخله.

وتجلت وظيفة هذا الروي في بناء المعنى من الناحية البلاغية في التحول إلى معادل موضوعي لما يحاول الشاعر التعبير عنه،وهذه الراء تكررت بانتظام مما أضفت على القصيدة وحده موسيقيه،ولابد أنها تحمل دلالات صوتية حتى اندمج الصوت مع العاطفة وهنا تنكشف شعرية الحرف.

الخاتمة

كان موضوع الشعرية من المواضيع التي اهتم بها الكثير من النقاد والباحثين، فجعلوه محورًا لأبحاثهم ودراساتهم، حيث حاول كل واحد أن يفسرها ويحددها بحسب طريقته ونظرته،فبدت كأنها علم جديد له قواعده ومفاهيمه الخاصة، فالشعرية من الخصائص المطلقة التي تميز النص الأدبي وهي أدبية الأدب ، وتجعله مختلفا عن غيره، فتمنح العمل طابعا فنيا.

ومن خلال دراستنا لشعرية القصيدة عند أبي فراس الحمداني "أراك عصيّ الدمع"وصلنا إلى مجموعة من النتائج سنعرضها فيما يأتي:

- يتضح من خلال دراستنا للقصيدة أن أبا فراس كان يميل إلى الغزل لكنه لم يسلك طريق الوصف الجسدي كما فعل الكثير من الشعراء، فقد كان غزله نقيا عفيفا طاهرا مشبّعا بالعاطفة والحنين دون الإخلال بالحشمة. وهذا يبيّن رقي مشاعره وأخلاقه كشاعر فارس،ويتضح هذا في عبارته " آنسة " " إبنة العم" أي عبر عن محبته بوقار واحترام. وهذا التغزل العفيف يعد من ملامح الشعرية في قصيدته.

- حين نقرأ القصيدة نلاحظ وفرة في المحسنات البديعية التي أضفت على الشعر جمالاً موسيقيا و بلاغيا ، وقد جاءت هذه المحسنات في موضعها الصحيح خادمة للمعنى ومعبرة عن الحالة الشعورية، وهذا الاستخدام المتقن يدل على وعي فني متقدم لشاعرنا الفارس .

- تميز أبو فراس الحمداني بقدرته الفائقة على تحويل ألمه الشخصي إلى صور شعرية واستعارات تجعل القارئ يشعر به فعندما يقول " تكاد تضيء النار بين جوانحي " فهو يصور ألمه ولوعته في استعارة تجعل الصورة مشهدا واقعيا، فإن هذه البراعة في التصوير دليل على امتلاك أبي فراس لأدوات فنية رفيعة تعبر عن صدقه في التجربة .

– وصدق التجربة واحد من أبرز ما يميّز شعر أبي فراس الحمداني، فلا نجد في قصيدته تصنعا،فقد كتب بقلبه، وبمشاعره الحقيقية، وخاصة في فترة أسره. وعلى صوى هذا الصدق فإنه يجعل قصيدته تصل بسهولة إلى قلب القارئ لأنها نابعة من واقع قد عاشه. وهذا الصدق هو أحد أسباب بقاء شعره حيا حتى اليوم.

– لجأ أبو فراس في بعض أبيات القصيدة إلى التكرار سواء تكرار الكلمات أو المعاني مثلا في تكرار كلمة "الغدر"، فهذا كان وسيلة لتأكيد معاناته التي عاشها.

– حضور الأنا والآخر في القصيدة بوضوح ، حيث نلاحظ تفاعل صوت الشاعر مع صوت الآخر "المحبوبة" والاعتماد على أسلوب المحاورة خاصة في العتاب والاعتراف.

– العنوان أدى دوراً مهما في تحقيق الشعرية داخل القصيدة لأنه كان مفتاحا لفهم الحالة النفسية للشاعر. كما أن العنوان يحمل نغمة عتاب وهذا يجعل القارئ مباشرة في جو حزين جذاب .

إن المتمعن في أبيات القصيدة يشاهد عن قرب كيف يستعين الشاعر بخياله الواسع ليوظف التضاد في أغلب الأبيات، فيجعل من القصيدة لوحة شعرية تبرز الصراع الداخلي بين مشاعره المتناقضة.

وفي نهاية هذه المذكرة أضع بين أيديكم ثمرة جهد بذلته بكل ما أملك من طاقة وفهم راجيًا أن أكون قد وفقت ولو جزئيًا في تسليط الضوء على شعرية القصيدة عند أبي فراس قصيدة"أراك عصيّ الدمع"أنموذجا، وأنا على يقين بأن الكمال لله وحده، وأن كل عمل بشري لا يخلو من النقص، لكن الأمل أن يجد هذا العمل صدى طيبًا وأن يكون لبنة بسيطة في بناء الدراسات الأدبية و النقدية.
والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

1-المعاجم:

-إبن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب مادة(شعر)، ج4، دار صادر، بيروت.

-إبن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب مادة (شعر)، ج3، 2002.

- أحمد فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2010.

-أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أسرار البلاغة، مادة شعر،تر:عبد الرحيم محمود دار المعرفة، بيروت،1982.

-الفيروزآبادي، قاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية للطباعة، ج3، مصر.

-أبو البقاء الكفوي،الكليات، تح عدنان درويش، محمد المصري،مؤسسة الرسالة.

-أبو االطيب اللغوي،الأضداد في كلام العرب ،ت عزة حسن،ط1،دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر1963.

-الصحاح في اللغة،إسماعيل بن حماد جوهري،بولاق،ج2016،1.

-محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.

2-المصادر:

-أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، تح: سامي الدهان ، مكتبة مروان العطية،بيروت،1944.

-المقامات اللزومية، تأليف أبي الطاهر بن يوسف السرقسطي (ت538هـ)، تح: حسن الوراكلي، عالم الكتب الحديثة المغربية.

-التنوخي القاضي، أبو علي الحسن بن علي (384هـ)، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تح: عبود الشالجي المحامي، بيروت-لبنان- دار صادر ط2، 1995، ج1.

3-المراجع:

-أبو نصر محمد الفرابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1986.

-أدونيس ،الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط3، 2000.

-إبن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، ج2، بيروت 1969.

-أبي عبيد الله، محمد ابن أشرف القيرواني ،أعلام الكلام ، صححه عبد العزيز أمين الخانجي، مطبعة النهضة مصر.

-إبن سينا 428 فن الشعر كتاب الشفاء ضمن كتاب أرسطو"فن الشعر"، تح: عبد الرحمن بدوي، بيروت

-النفسية الساخطة في روميات أبي فراس الحمداني، عرض-تحليل-نقد، جامعة أم القرى- د حنان أحمد عبد الله .

-بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، (د.ط)(د.ت)2023.

-ترفيتان تودوروف،الشعرية،تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء. ط1،1987.

-جون كوهن النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تح، محمد العمري، دار المعرفة الأدبية، 2015.

- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3، 1997.

-جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998.

-جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير لبنان ط2 1982.

-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

-حسن البنا عز الدين،الشعرية والثقافة، الدار البيضاء ،المغرب 2003، ط1.

-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح: محمد الجيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981.

-خالد بن سعود الحلبي ، في روميات أبي فراس الحلبي، إصدار نادي المنطقة الشرقية الأدبي، 2007.

-رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب الموقف الأدبي ، عدد 414 ، أكتوبر2005، دمشق،سوريا.

-رومان جاكبسون،قضايا شعرية، ترجمة محمد، الوالي ومبارك الحنون، دار تويفال، ط1، 1988.

-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص السابق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1989.

-شكري عزيز ماضي،في نظرية الأدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2، 2005.

-طاهر بومريز، التواصل اللساني والشعرية، الدراسة العربية للعلوم2007.

-عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب دار مجد لاوي للنشر والتوزيع،ط2، 2007.

-عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، 2013.

-عثماني الميلود، شعرية تودوروف، الدار البيضاء، ط1، 1990.

-عثمان موافي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ،2000،ط3.

-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس2006.

-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1985،4.

-فيليب هامون، مدخل إلى العنوان، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، 2000.

-كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان،(د.ط) (د.ت)1987.

 محسن الأمير، أبو فراس الحمداني، الشاعر الفارس، مطبعة الأمين، دمشق 1945، ط2

3-رسائل الدكتوراه و الماجيستر:

-حامد درويش الرواشدة، رسالة دكتوراه، الشعرية في النقد العربي الحديث لدراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة عمادة الدراسات العليا، 2006.

-دهنون أمال،رسالة دكتوراه،الشعرية في قصيدة النثر عند محمد الماغوط،جامعة بسكرة محمد خيضر2016.

-سعدون محمد،مذكرة ماجيستر،الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب،جامعة محمد خيضر بسكرة2010.

4-المجلات:

-مجلة ديالي للبحوث الإنسانية،كلية الآداب و اللغات،جامعة صلاح الدين،ع98،م2،2023.

-المجلة الدوليةلبحوث اللغة العربية و آدابها،دراسة في النظم الأسلوبي لقصيدة أراك عصيّ الدمع،منال مدكور،مصر.

الملحق

الفهرس

مقدمة .....أ-د

الفصل الأول 1

.1 مفهوم الشّعرية: 1

2. الشعرية عند علماء الغرب و علماء العرب:.....4

عند علماء الغرب القدامى:..... 4

أفلاطون:..... 4

●**عند علماء الغرب المحدثين** : 6

أ.شعرية رومان جاكبسون..... 6

ب.شعرية جون كوهن 10

شعرية تودروف : 14

●**عند علماء العرب القدامى** : 15

أ.الفرابي (ت 260 هـ)..... 16

ب-ابن سينا (ت 42 هـ)..... 16

ج.حازم القرطاجني (ت 648 هـ..... 17

3.عند علماء العرب المحدثين. 18

شعرية أدونيس :..... 18

شعرية كمال أبو ديب: 20

4.علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى : 21

أ.علاقة الشعرية باللسانيات..... 21

ب.علاقة الشعرية بالأسلوبية:..... 22

ج.علاقة الشعرية بالسّيميائية..... 23

الفصل الثاني 25

1.نبذة عن حياة الشاعر أبي فراس الحمداني: 26

2.1 التعريف بالروميات: 27

3.1تعريف قصيدة "أراك عصي الدمع":..... 28

2.شعرية العنوان: 29

3.**شعرية البوح :** 32

4.شعرية التضاد: 35

صور التضاد في القصيدة 38

5..**شعرية الانزياح:** 43

5. 1الحذف: 45

5–2 التقديم والتأخير: 47

5–3الصور البيانية.....50

الاستعارة: 49

الكناية: 52

5-4المحسنات البديعية.....54

السجع: 54

التصريع: 55

5–5الظواهر العروضية.....56

–القافية: 55

–حرف الروي : 56

الخاتمة.....58

قائمة المصادر و المراجع.....61

الملحق 64

الملخص : 71

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى تتبع مظاهر الشعرية في قصيدة"أراك عصي الدمع"لأبي فراس الحمداني، باعتبارها نموذجا شعريا غنيا يستدعي الوقوف عند أساليبه الفنية ومقوماته الجمالية وقد حاولنا عبر هذا العمل أن نستجلي أوجه الجمال الشعري في القصيدة، انطلاقا من بنياتها التركيبية و الصوتية و الدلالية وما تحمله من تعبير وانزياح يلامس جوهر الشعرية.

وتشكلت الشعرية في قصيدة أراك عصي الدمع " عبر أبعاد جمالية متنوعة، تجلت في توظيفه البارع للغة واستثماره المحسنات والصور، فكانت اللغة عنده أداة شعرية أساسية في حمل الرسائل الداخلية وبثها إلى القارئ، وتجسدت الشعرية من خلال:شعرية العنوان،شعرية التضاد،شعرية البوح،شعرية الإنزياح ،وقدحاولنا من خلال هذه الدراسة أن نظهر الجوانب الشعرية و الفنية في القصيدة.

-الكلمات المفتاحية:الشعرية،الشاعر،النص،الإنزياح،القصيدة،المعنى..

Resumé:

Cette recherche vise à suivre les manifestations de la poétique dans le poème « Je te vois, retenant tes larmes » d'Abou Firas Al-Hamadani, en le considérant comme un modèle poétique riche qui mérite qu'on s'arrête sur ses procédés artistiques et ses composantes esthétiques. À travers ce travail, nous avons tenté de révéler les aspects de la beauté poétique dans ce poème en nous basant sur ses structures syntaxiques, sonores et sémantiques, ainsi que sur les expressions et les écarts stylistiques qui touchent à l'essence même de la poétique.

La poétique dans ce poème s'est formée à travers diverses dimensions esthétiques, notamment par l'usage habile de la langue, l'exploitation des figures ornementales et des images poétiques. La langue s'est ainsi imposée comme un outil poétique fondamental pour transmettre les messages intérieurs et les communiquer au lecteur. La poétique s'est manifestée à travers la poétique du titre, la poétique des contrastes, la poétique de la confidence et celle du décalage stylistique. Par cette étude, nous avons cherché à mettre en lumière les aspects poétiques et artistiques du poème

Mots-clés : poétique, poète, texte, décalage, poème, sens.

Abstract:

This research aims to trace the manifestations of poetics in the poem "I See You Refrain from Tears" by Abu Firas al-Hamdani, considering it a rich poetic model that calls for reflection on its artistic techniques and aesthetic components. Through this study, we have sought to uncover the aspects of poetic beauty within the poem, based on its structural, phonetic, and semantic layers, as well as the expressive deviations that touch the very essence of poetics. The poetics in "I See You Refrain from Tears" are shaped through various aesthetic dimensions, evident in the poet's skillful use of language, rhetorical devices, and imagery. Language thus becomes a fundamental poetic tool in carrying and conveying the inner messages to the reader. Poetic expression is embodied in the poetics of the title, the poetics of contrast, the poetics of confession, and the poetics of deviation. Through this study, we have attempted to highlight the poetic and artistic aspects of the poem.

. Keywords: poetics, poet, text, deviation, poem, meaning