بسم الله الرحمن الرحيم

حمداً لله وصلاة وسلاماً على سيدنا رسول الله

وبعـــــــد

# مقدمة

لقد تعددت مناهج الدرس الأدبى والشعرى على وجه الخصوص، وكان كـــل منـــهج يزعم لنفسه السلامة المطلقة وسداد النظر. كثر النظر وكان دونه التطبيق بمراحل. كان كثير من هذا التنظير أقرب إلى التهويمات القائمة على فعل استبطانى انطباعى غير مرتكـــز علـــى مادة النص.

وحين نتعرض للتطبيق نلاحظ الهوة واسعة بينه وبين ما ينظر له، ولا نكاد نقـــع – إلا قليلاً- على غير تحليلات همها الدوران حول المعانى النحوية القريبة باسم النصية، بعيداً عـــن ربط ذلك بحركة النص ومفاهيمه التى يدور حولها. فانبتت الصلة بين تلك التشكيلات اللغويـــة وبين ما ينبغى أن نفهمه مما تنتجه من دلالة.

ولم تكن المناهج متعاقبة إلا ظاهرة صحية على جادة الطريق. وكل واحـــد منـــها لا يعفى على الآخر، وكلها متزامن فى بؤرة الناقد الأدبى، وبعد أن يمضى روح غير قصير مـــن التجريب، يتهذب فيه التيار الشاب لينال حظا من النضج بعيداً عن النزق.

كان اختيارى لهذا الموضوع : "شعر أبى فراس الحمدانى : دراسة نصية" قائما علـــى شقين "

**الأول :** (شعر أبى فراس) وهو موضوع الدراسة، وسبب اختياره ناشئ لدى من إعجاب قديـــم بشعر هذا الشاعر، كما أن هذا الشعر لم ينل حظا من الدراسة المستقصيه وبخاصـــة الدراسة (النصية)، وتراوحت حوله الدراسات فيما عدا ذلك فى إطار حياته وشـــعره، سائرة فى اتجاه جزئى يسطح من قيم الشعر. ورغم ذلك توجد بعض الدراسات التـــى تتناول نصا ما وليس كل النصوص لدى الشاعر، وكان ذلك فى مقالات للدكتور عبـــد القادر الرباعى، والدكتور أحمد درويش. ولكن هذه التحليلات كانت جزئية لم تتنـــاول النص فى ضوء نصوص أخر أقرب منه وشائج وكلها تنتمى لشاعر واحد مما يحقـــق للنص المزيد من التنوير.

**الثانى** : وهو كون الموضوع منتهجا الدراسة النصية فقد كان السبب فى اختيار هذا المنهج أن الباحث رأى فيه أرضاً صلبة يبدأ منها البحث فى هذه النصوص، النص الشعرى – فى أساسه– بناء لغوى فى صورته المادية٠ وهذه الصورة ثبات، تكون كل انطلاقة منه –وإن كانت نسبيه– أقرب إلى مأمن٠ وفى ظل الدراسة النصية لم يعد النص الشعرى منغلقا على نفسه ولا يعنى انفتاحه على (الواقع) – منضرا له– أن يكون موازيا له٠ ولا يمكن أن يبقى مغلقا ليظل فى برجه العاجى، بعيداً عن شئون الجماعة الإنسانية٠

إن النص الشعرى منفتح فى محاولة منه لإكمال (نقص) يبدو فى (الواقع) فى ظل النشاطات الروحية المتزايدة٠ ولا يمكن لنا أن نفصل كلمة عن تاريخها الدلالى الذى يضرب بجذوره فى قلب الجماعة المتكلمة، حاملة هموما عامة وهموما ذاتيه خاصة٠

ورغم أن كلمة (اللغة) كانت مطية لكثير من الأهداف التى حادت بها عن أدبية الأدب، وباسم اللغة، فإن بيان الأساس المنهجى الذى تنطلق منه الدراسة أمر ضرورى كان الاستئناس فى البحث بما طرحه الدكتور سعد مصلوح فى مقاله : (نحو أجرومية للنص الشعرى) عن معايير الدرس النصى، وقد اعتمدها د٠ مصلوح عن روبرت ألان دى بيوجراند Ropert Alain de Beaugrand ولفجانج اولرخ دريسلار Wolfgang ulrich Dresslar

وهى : ١- السبك ٢- الحبك ٣- القصد ٤- القبول ٥- الإعلام ٦- المقامية ٧- التناص[1]٠

وهذه المعايير السبعة تبدأ من الجزء وتنتهى بالكل؛ تبدأ ببنية اللغة، وتنتهى بما تنتجه من دلالة، وتكشف عن حركة المفاهيم التى أنتجت شكلا ما بنفس القدر الذى أنتج فيه الشكل تلك المفاهيم٠

لم يغفل البحث نشاط الكلمات الأساسية، سواء أظهرت ظهورا لغويا، أم اجتهد البحث فى قراءتها مبتعدا عن الانطباعية بربطها بظواهر لغة النص٠ واستفاد البحث – فى بيان

---

(1) نحو أجرومية للنص الشعرى : دراسة فى قصيدة جاهلية د٠ سعد مصلوح، فصول مجلد ١٠، العددان الأول والثانى، يوليو ١٩٩١، ص١٥٤ ٠

نشاط اللغة – من الرؤية الفينومينولوجية فى ربط اللغة بسياقها الحسى، بحيث لا تكون اللغة خالية من (الإنسان) فتغلق، ولا تتجاهل الموقف فتعقم.

من هنا كان التعامل مع لغة الشعر من حيث كونها عالما خاصاً، لا ينبغى أن تقاربه إلا من داخله؛ بنية ومفهوما؛ اتقاء لشر فتنة الصدق والكذب فى الشعر وكان هذا سبيلاً مضنياً فى قراءة الكلمات فى الشعر من حيث هى فكر تتجاوز الإفراد المعجمى إلى علاقات متشابكة نم عنها نشاط الكلمات مع أخريات مثلها، بما يشكل لدينا عالما خاصاً متجاوزاً لـ (الواقع)، لم ينفصل عنه، إنما بدأ به ولم يتوقف عند تخومه.

من الصعوبات التى واجهت البحث ما حاولته من تناول للإيقاع من الناحية النوعية وهى محاولة وجدت فيها صعوبة، إذ النبر والتنغيم لم نعرف عنهما قواعد محددة لدى القدماء وكل ما نعرفه الآن هو خلاصة ما وضعه العلماء المحدثون، وخصوصاً ما ارتأه د. إبراهيم أنيس هناك بعض الدراسات مالت إلى التحليل النوعى للإيقاع مثلما فعله فايل و د. كمال أبو ديب و د. سيد البحراوى، وكل منهم – على الترتيب- انتقد سابقه، وفعل فعله فى التحليل النوعى ومشكلة التحليل النوعى أنه أمر يصعب تحديده، فالنبر والتنغيم يختلف من شخص إلى آخر من هنا آثرت التحليل الكمى، رابطا به مستويات الأداء الشعرى للكشف عن مزيد من الثراء.

ومما واجهته الاختلاف- بعض الشىء – بين نسخة الدكتور إبراهيم السامرائى ونسخة دار صادر للديوان، وهى غير محققه، فتوجد بعض المقطعات بنسخة دار صادر لم يوردها المحقق ولكننى لم أحد عن المحققه رغم أن هذه المقطعات لها بعض الصلة بما تناوله البحث. وصنعت ترتيبا رقمياً للأبيات داخل القصائد، رغم عدم التزام المحقق بذلك.

ومما أرق الباحث – فى المراحل الأولى من البحث- كثرة المصطلحات المترجمة التى تتعلق بالتحليلات النصية فى الإطار النظرى، دونما ربط ذلك بالواقع الحى للنصوص، وإن وجدت بعض الدراسات تحوم حول الحمى – بآليات هذه المصطلحات – خلال التحليلات النصية- مرتبطة بأمور شكلية فى الغالب الأعم، دونما تعمق لحركة المعنى، وكان ذلك عائقاً نفسياً ظل فترة ما ملازما، تخلص منه الباحث بمقاربة الواقع النصى مستخرجا منه آلية إنتاج دلالته، وإن كنت قد استفدت من تلك المصطلحات بالقدر الذى يتناسب وتميز النصوص.

كما لا يخفى ما فى الربط بين البنى اللغوية بدءا من الحرف وانتهاء بالنص وبين المفاهيم الشعرية -من صعوبة تلازمت وإمعان النظر فى الديوان كله.

لذا آثرت البدء بالجزء، منتهياً بالكل؛ فقسمت البحث أربعة فصول :

الأول منها بعنوان : (مفارقات الصياغة الشعرية)؛ وفيه عالجت شئون الصياغة الشعرية مرتبطة بالبنية الإيقاعية، عالجت شئون الصياغة فى مستوياتها المختلفة، وعلاقتها بالإيقاع؛ اطرادا أو اتساقا، توازياً أو تقاطعا. تناول الفصل الإيقاع على مستويين :

(١) المستوى الرأسى؛ وفيه قسمت القصيدة بحسب المعنى إلى مقاطع، وتتبعت الصور الوزنية المنتمية للبحر الواحد داخل القصيدة، مسجلا التخالف والتوافق فيما بين هذه الصور العروضية من ناحية، وبينها وبين مقاطع القصيدة من ناحية أخرى.

(٢) المستوى الأفقى؛ وفيه تناول البحث علاقة الصيغة -فى الاتجاه الأفقى- بالتفعيلة، كل ذلك فى الإطار العام، رابطا - فى الوقت نفسه- بين المستوى الرأسى والأفقى؛ فالنشاط اللغوى لا يتجزأ داخل النص، وإنما كان هذا التقسيم فعلا إجرائيا. ولم أستبعد -فى الوقت نفسه- مستويات الأداء الشعرى المختلفة وعلاقتها بتوازى الصيغ أو تقاطعها مع تفعيلة العروض والضرب، وعنيت بالتوازى والتقاطع أن تستغرق التفعيلة العروضية وحدة لغوية ذات دلالة سواء أكانت كلمة أو تركيبا، وذلك هو التوازى وعندما يبتسر جزء من الوحدة اللغوية ليقع الجزءان ضمن تفعيلتين، فذلك هو التقاطع.

ربطت بين ذلك التوازى والتقاطع وبين حركة المعنى فى القصيدة، ولم يتخلف نشاط التراكيب اللغوية -على اختلافها عن ذلك الرصد الإيقاعى. وكان السياق اللغوى فوق التقسيم التقعيدى الذى ربما ظن به محدودية الإنتاج الدلالى، مما سمح بتداخل الدرامى والغنائى، واستعنت -قدر الإمكان -مع التبسيط- ببعض الجداول التى يمكن أن تسهل الربط بين الأنماط والمستويات داخل النص.

كان الفصل الثانى بعنوان (ظواهر الصياغة النصية) وفيه تتبعت من شئون الصياغة ما اتخذ سمة التكرارية، معطيا للنتاج النصى حرية التوجيه وقد تركزت فى :

أولاً : نشاط أدوات الربط، وركزتها فى العطف الذى أدت كثرة وروده - فيما رأيت- إلى تكثيف لغوى كان له دخل فى إنتاج الدلالة، واتصل ذلك بحركة المفاهيم.

ثانيا : كان عنصر القافية من الأمور الرئيسة التى اندرجت تحت السمة التكرارية، وهو عنصر فعال، لم ينل حظه من التحليل النصى، فيما أظن؛ ولذا حاولت ان أتناولها- أى

القافية- من خلال النظر إلى كونها جزءا له بعد مثير دلالياً على مدار القصيدة فـــى (١) الاتجاه الرأسى : كان لذلك قيمته من الناحية الإيقاعية خصوصاً ما لا حظته على كثـــير من النماذج المختارة من استيعاب تفعيلات القوافى لأجزاء لغوية دالة على المزيـــد مـــن الثراء النغمى، ولذلك صلة بتكرار كلمات سواء باللفظ دون المعنى، أو باللفظ والمعنى٠

ومن اللافت- فى إطار التكرار بالقافية- تكرار كلمـــات تكـــاد تكـــون أساســية، أو مفتاحية، تمارس تأثيرها فى حركة المعنى بالقصيدة٠ والتساؤل الذى قد يتبادر إلى الذهن : مـــا علاقة هذه الكلمات التى يظن فيها شىء من الأساسية بمسألة التكرار؟ إن ارتباط هذه الكلمـــات - خلال الوضع المكانى - ربما يسوغ ذلك الربط، فهى كلمات نشيطة دلاليا، وهـــذا الموقـــع بنهايات الأبيات مرتبط بظاهرة التكرار الصوتى٠

(٢) وانصب نشاط القافية أفقيا على ما تبثه الكلمة القافية من نشاط داخل البيت الواحد، وهـــذا افتراض أيدته بالتحليل لبعض نماذج الشعر، وتبين من خلالها أنشـــطة مارســـتها كلمـــات القوافى، وهى أنشطة متعددة بتعدد التجارب والنشاطات المتنامية٠

**ثالثاً** : كما تناول البحث ظاهرة لافته بكلمات القوافى التى تقوم فـــى شـــكل صيـــغ صرفيـــة مكرورة، لها صفة الورود والنشاط المتآزر وبقية مستويات الأداء الشعرى٠

**رابعاً** : التكرار ونشاط المفاهيم : اتصل دوران عدة مفاهيم جزئيـــة بـــالمبدأ التكـــرارى فـــى نصوص الشاعر، ولم تكن هذه المفاهيم لتمثل طائفة من الأفكار المجردة ربما نفهمـــها ونضع لها أسماء وربما نجدها كلمات مكرورة؛ غير أن اللغة هى المنطلـــق الأساســـى الذى نرسى من خلاله نشاط المعنى الشعرى، وحرصت- فى ذلك الإطار- على تحليل أنماط لغوية مكررة متضامة، بعضها إلى بعض، بعيداً عن التحليل المبتسر لنمـــط مـــا على انفراد؛ ففى ذلك تجاهل للنظرة الكلية إلى النص، ورصدت الأنمـــاط المكـــررة مبدئيا، ثم شفعت ذلك بالتحليل الإجمالى ثم نمضى أكثر مع :

**خامساً : التكرار وجدلية الزمن**، وفيها يمثل تجاور الغنائى والدرامى فاعلية خاصة فى إطـــار التكرار، ولم يبتعد ذلك عن العنصر الزمنى؛ ما كان منـــه ذاتيـــا أو موضوعيـــاً لـــم ينفصل توتر الغنائى والدرامى عن توتر الزمن فى النص الشعرى، علـــى اختـــلاف مرجعيته٠

وكان الفصل الثالث بعنوان تحولات البنى الشعرية، ومضى الفصل فى عدة محاور جزئية؛ المحور الأول : (الاستفهام وتحول الأنساق) : وفيه تطرقت إلى مسألة ربط الاستفهام بالشفاهية ومن خلال التحليل ظهرت علاقة بين الشفاهى والكتابى وكان لنسق الاستفهام قيمته بين الأنساق، هو شكل قائم بذاته، متيمز من أساليب الخطاب الشعرى.

رصدت من أنماط الاستفهام : أولا : الاستفهام المفتوح؛ وفيها كان الاستفهام عاما قلقا، أقرب إلى كينونة الشاعر ومفاهيمه التى تؤرقه مع الآخر وإن كانت بعض استفهاماته محددة بجهة خطاب احيانا إلا أننا تعودنا على أن الفن الشعرى متجاوز لكل ما هو جزئى كانت هذه التساؤلات ممثلة لصوت الشاعر المنفرد، فلا صوت إلا صوت الشاعر.
ثانيا : التساؤل المرتد؛ وفيه كانت طبيعية الاستفهام ذات سمة درامية أكثر بروزا باستخدام أحرف الجواب بظهور صوت مزدوج فى السؤال والجواب.

**ثالثا : التساؤل المقطوع؛ ويشمل** : أ- التساؤل المفند بسياق خبرى.
ب- التساؤل المفند لسياق خبرى.
جـ- التساؤل المفند بتساؤل.
وكان لكل نوع تميزه فى إنتاج الدلالة وتفاعله مع مستويات النص.

**المحور الثانى : وكان بعنوان (جدلية النفى والاستدراك والتحول فى الزمن)**؛ وفيه تقدمت خطوة أخرى بصدد التحولات الأسلوبية، شارك فى إنتاجها شيوع (الاستدراك) المرتبط بالنفى، وكانت الأداه/ المسمى ذات نشاط اسمى، وان اختفت الأداة أحيانا مما له صلة بالمواقف الشعرية وتحويل البنى والأزمنه والمفاهيم. هل بذلك مثل الاستدراك رؤية خاصة للشاعر فى نصوصه، ظهر من خلالها قلقا سريع التجاوز، لا يكاد الموقف يخلص له؟

لم ينفصل الموقف الشعرى عن إطارى الزمان والمكان بالمنطق الشعرى، إن جاز هذا التعبير؛ ولذا لم يغفل التحليل أيا منهما.

ثم مضيت خطوة أخرى مع التحول على مستوى الصورة فى إطار العلاقات المكانية التى تشكل بناء نصيا ذا علاقات نشطة فيما بينها، وكان ذلك طرحا **بالمحور الثالث بعنوان (العلاقات المكانية وتحول الصورة)**. لم يكن تشكيل الصورة أحاديا فى إنتاج الدلالة. الصورة

لها كائناتها الشعرية، وكل منها له نشاطه مع الآخر بكل ما يمتلئ به من دلالة بعيدة الجـــذور فى التاريخ الشعرى.

**وكان الفصل الرابع بعنوان (بنية المفاهيم )** : وعنده انتهيت من رحلتى مع الظواهـــر الجزئية، وما تنتجة وعلاقتها ببقية مستويات الأداء الشعرى. انتهيت إلـــى الكليـــات، وكـــانت الأفكار المطروحة فى هذا الفصل قرارا لكثير من التساؤلات بالفصول الماضية.

ولم تكن تلك المفاهيم بعيدة عن النشاطات اللغوية؛ ليربأ البحث بنفسه عن الانطباعيـــة، ومن هنا سار الفصل فى عدة محاور : **الأول : (جدلية الفقد والوجد)**؛ وظهر هـــذا المفـــهوم، فيما يسمى بالأغراض التى صنعت حجبا داخل النص، ظهر هذا المفهوم نشطا فى كثير مـــن المواقف، مما شكك فى أن تخلص لمحض الفهم الظاهرى. إن ذلك التبويب داخل البحث عمـل إجرائى، لا يعفى على تزامن إنتاج الدلالة وتبادلها فيما بين تلك المفاهيم والصيغ الشعرية لـــم تخلص المسرة، ولم تخلص المضره، وكل ذلك أحوج إلى إعـــادة فـــهم كثـــير مـــن الأفكـــار والنصوص.

ولما كان الشاعر بسبيل مجاهدة فكرة الفقد، جعلت **المحور الثـــانى بعنـــوان (مشـــقة الصلة وجهد الوسيلة)**؛ لأسجل سعى الشاعر نحو تواصل أفضل، ووجد أبقى. وقد رفعه ذلـك إلى البحث عن وسائل مهما كلفه ذلك من الخسارة وفى هذا الإطار كـــانت تتنـــازع الشـــاعر متناقضات؛ تتمثل فى رغباته الذاتيه ونوازع المجتمع، أو النزاع بين (أنا) الشاعر، والـــ (أنـــا) التى يريدها المجتمع، وفى خلال ذلك نشطت فاعلية عدة مفاهيم جزئية.

وفى إطار الإحساس بالافتقار إلى التواصل مع الآخر فى (مركب شـــعرى) خـــاص، جعلت **محورا ثالثا بعنوان : (نشاط النداء والمركب الإضافى)**؛ وقد لا حظت فاعلية لكثير مـــن المركبات الإضافية، وهى تخليق جديد حاصل جمع وتأليف. هل كان بذلك التـــأليف يحـــاول مواجهة عزلة؟ وهل تمثل بعض التراكيب حركة ثبات وقيد يحاول الفكاك منها؟ وهل الأفعـــال تقاوم الأسماء فى صورتها التركيبية الجديدة على أن تكون الأفعال حركة قاصدة فـــى ســـبيل الانعتاق؟ وهل يصطنع الشاعر حشودا إضافية ليواجه بها حشودا إضافية أخرى متمحضه فـــى الدلالة للثبوت؟

لم يقف النداء بعيدا عن هذا الإطار التواصلى، كل هذه الأسئلة يمكن ردها أو قبولـــها من خلال معالجة النصوص بذلك المحور ٠

(لجأ) الشاعر إلى مرحلة (تربوية) شعرية فى سبيل الأخـــذ بيـــد المجتمـــع ووصلـــه بمفاهيمه التى يراها هو نفسه٠ من أجل ذلك جعلت **محورا رابعا بعنوان (رحلة الحرب/ رحلـــة الصلة)** ٠ ودفعنى إلى تسمية الحرب برحلة الصلة ما جاء من طبيعة شعرية خاصة لحربياتـــه، وأزعم أن لها نشاطا وثيقا بجهده مع الآخر بكل سبله الشعرية وصيغه اللغويـــة٠ هـــل كـــان الشاعر باحثا عن مواقف (صحية)؟ ولماذا يلح على ذكر المرأة فى خضم معاركـــه يناشـــدنه (الرحم)؟ ولماذا يكثر من نداءاته؟ ولماذا تشغله مسألة الإساءة والإحسان؟ ولماذا لم يكن يـــهتم كثيرا بضجيج السلاح؟ بل لماذا نجده – أحيانا – ممتلئا بقوة الضمير إلـــى درجـــة يمكـــن أن تختلنا عن طريقنا؟ فنرى فيها قناعا عنتريا وصلفا؟ كل هذه الأســـئلة أجـــد لـــها شـــيئا مـــن المشروعية خلال نصوص الشاعر ٠

لم يخف الشاعر جهدا – رغم تشتيت الزمان ونظمه للناس – فى سبيل إبـــداء الواقـــع الشعرى أفضل مما عليه واقعه، فتزامن القبح والنضارة رغم ما يفصل بينهما من (الاستدراك) الذى اعتدناه لديه وكان الشاعر باحثا عن المتجمل حين يفتقد المجمل، وحين يفقد شـــيئا مـــن مواهبه ولوازم أساسية هى هو ولم تبتعد كلمات عددتها أساسية عن تلك المفاهيم بحيث وقفـــت على قمة التشكيلات اللغوية، ترفدها بالدلالة، سواء على مستوى القصيدة الواحـــدة، أو علـــى مستوى النصوص بالديوان ولم أشأ أن الخص النصوص – كما يحلـــو للبعـــض– فـــى تلـــك الكلمات الأساسية، وإنما اكتفيت بالإشارة إلى تلك المواضع المشعه لكلمات لها صلة بانســـجة النصوص، وكلها لا يجد غناء عن الآخر ٠ ولم يكن للشاعر محيص فى الكلمة/ الموقف عنـــها إلى أخرى٠ الشعر فوق ذلك٠ كل كلمة هى أصل فى وضعها وكل قصيدة لها أدواتـــها التـــى تحكم بها عليها ٠

وبعد، فلا أدعى لنفسى نضارة تحليل أو أثارة من علم إنما أخطـــئ، وربمـــا أصيـــب (وخلق الإنسان ضعيفا) والحمد لله أولا وآخرا وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ٠

**الباحث**