The effect of grammatical structure in directing meaning the poem (I see you are refractory to escape tears) is an example

Dr. Mustafa Nimr*
Dr. Bana Shbani**
Emran Ali Kanjo***

(Received 9 / 10 / 2024. Accepted 2 / 2 / 2025)

□ ABSTRACT □

The grammatical structure constituted a fertile field for grammatical and rhetorical studies. Therefore, it is aesthetically pleasing to study it with an exceptional poet, He is Abu Firas Al-Hamdani, whose poem (I See You as Sticks of Tears) was a starting point for demonstrating the eloquence of grammar, and the eloquence between the structures of this poem and its meaning, Because it contains in its systems the strength of words and meanings, the sobriety of rhymes, and the clarity of expressions and structures, even if they contain ambiguity in some aspects, It is a transparent mystery that enriches and tempts the reader, and draws him to delve deeper into the beauty of poetic images that constitute an important part of the vertical plane, The structure of this poem is unique in a solid way, full of facets, and in every facet there is a significance, and in every significance there is a powerful resonance.

Every part of the poem has revealed the characteristics of the civilized Abbasid era, full of luxury and chivalry, and the luxury of the era merged with the life of Abu Firas Al-Hamdani, which was full of orphanhood, Filled with the desire to make amends and reach the highest positions, fate had no choice but to put him in the arena of confrontation with the families, Which prompted him to compose the poem (I See You as Sticks of Tears); To be a mirror that shows us the art of spinning and pride, with a philosophy that Al-Hamdani pushes us to delve deeper into its taste.

keywords: Structure, grammar, studies, meaning, building.

Copyright **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Professor of Rhetoric and Poetry at the Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia, Syria.**

** **Assistant Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia, Syria.**

*** **Postgraduate student (PhD), Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Latakia, Syria.**

أثرُ المبنى النحويّ في توجيهِ المعنى
قصيدةُ (أراكَ عصيَّ الدّمعِ) أنموذجاً

د. مصطفى نمر*
د. بانا شباني**
عمران علي كنجو***

(تاريخ الإيداع 9 / 10 / 2024. قبل للنشر في 2 / 2 / 2024)

□ ملخّص □

شكّلت البنية النّحويّة ميداناً خصباً للدّراسات اللغويَّة؛ ولذا فمن الجماليّة دراستها لدى شاعر فذّ، هو أبو فراس الحمدانيّ الذي ربما يمكن القول إنَّ قصيدته (أراك عصيّ الدّمع) كانت منطلقاً لتبيان بلاغة النّحو، ونحو البلاغة بين بنى هذه القصيدة ومعناها؛ لما تحمل في نظمها من قوّة الألفاظ والمعاني، ورصانة القوافي، ووضوح العبارات والتّراكيب التي حتّى لو ضمّها الغموض في بعض جوانبها، فهو غموض شفّاف يثري القارئ ويغريه، ويشدّه إلى التّعمّق في جمال الصّور الشّعريّة التي تكوّن جزءاً مهمّاً من أجزاء المستوى العموديّ، وانفردت بنى هذه القصيدة بنحوٍ متينٍ حمّال أوجه، وفي كلّ وجه دلالة، وفي كلّ دلالة نافذة تَلَقٍّ.

لقد باح كلّ جزء من أجزاء القصيدة بسمات العصر العبّاسي المتحضّر الزّاخر بالتّرف والفروسيّة، واندمج ترف العصر مع حياة أبي فراس الحمداني المليئة باليُتم، والمفعمة بالرّغبة في التّعويض، والوصول إلى أعلى المناصب، فما كان من الأقدار إلاّ أن جعلته في ميدان مواجهة مع الأسر، الأمر الذي دفعه إلى نظم قصيدة (أراك عصيَّ الدّمع)؛ لتكون مرآة تُرينا فنَّي الغزل والفخر، بفلسفة يدفعنا الحمداني إلى التّعمّق في تذوّقها.

الكلمات المفتاحيّة: البنية، النّحويّة، الدّراسات، المعنى، المبنى.

حقوق النشر :مجلة جامعة تشرين- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

* **أستاذ البلاغة وموسيقا الشّعر ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.**
** **أستاذ مساعد ، قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.**
*** **طالب دكتوراه، قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.**

مقدّمة:

يشكّل النّصّ الأدبيّ بنية لها دلالاتُها الموغلةُ في الشّعريّة من جهة، والرّاويةُ تجارب الشّعراء الذاتية والموضوعية من جهة أخرى، وهذا ما دفعنا إلى اختيار عنوان البنية النّحويّة بين المبنى والمعنى، وآثرنا أن يكون التّطبيق وليد معانٍ عميقة، فاخترنا قصيدة الحمداني (أراك عصيّ الدّمع)؛ لما تحمل هذه القصيدة من لواعج الأسر، ورغبات النّفس الخبيئة، فوجدنا أنّ لكلّ سياقٍ في تلك القصيدة مبناه، ولكلّ مبنى معناه.

أهمية البحث وأهدافه

أهمِّيّة البحث:

تبرز أهمِّيّة البحث في تناول شاعر له مكانته في عصره، وله سمات خاصة في شعره، وكانت هذه القصيدة من أكثر منجزاته التي تعكس أثر الأسر في حياة الفارس، وتعبّر تماماً عن قدرة الانفعال على توليد الطّاقات الكامنة في نظمٍ موحٍ معبِّر.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى إبراز أسلوب أبي فراس، وذلك بتسليط الضّوء على المعنى المتولّد من مبناه، وتوضيح الحلقات القرائيّة التي تصل بين مُنجز القصيدة ومخاض المعنى، وتبيان أثر الحياة في إبداع الشّعراء.

الدّراسات السّابقة:

هناك كثير من الدراسات السابقة التي درست قصيدة (أراك عصيّ الدمع) لأبي فراس الحمداني، من جانب أو آخر، منها:

1- دراسة قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية تطبيقية، إعداد حفيظة العمري، دليلة عمارة، بإشراف د. علي لطرش، المركز الجامعي أكلي محند أولحاج، معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، مذكرة لاستكمال متطلبات شهادة ليسانس، 2011م.

2 – أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني (دراسة بلاغية نقدية) إعداد د. صلاح حبيب سليمـان، الأستاذ المساعد بقسم البلاغة، والنقد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بسوهاج، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط (العدد الواحد والثلاثون . الجزء الرابع 2012م).

3- الألوان البلاغية في قصيدة (أراك عصيّ الدمع) لأبي فراس الحمْدَاني (321هـ. . 357هـ.) عبد الحافظ، مرفت فرغلي محمود، جامعة الأزهر – كلية اللغة العربية بجرجا، ع22، ج7، مصر، 2018م.

منهج البحث:

سنتبع في هذا البحث المنهج الوصفي، وذلك بالوقوف على الظاهرة ووصفها وتحليلها قدر المستطاع، ودراستها للوصول إلى نتائج علميّة جادّة، من خلال دراسة (أثرُ المبنى النحويِّ في توجيهِ المعنى قصيدةُ (أراكَ عصيَّ الدّمعِ)، والتوصّل إلى نتائج ملموسة من خلال دراسة الأساليب النحوية والبلاغية فيها، متّخذاً من القصيدة الرائية أنموذجاً تطبيقيّاً.

مفهوم المبنى والمعنى لغة واصطلاحاً:

للوقوف على معنى لفظتي (مبنى ومعنى) لغةً تجدرُ العودة إلى كتب المعاجم العربيّة التي اتّفقت فيما بينها على كون لفظة (مبنى) تشير إلى البناء، فـ " بنى الشّيء بنياً وبناءً وبنياناً: أقام جداره ونحوه، وبنى موضوعه: أنشأهُ " [1]، فالبناء حالة إنشاء، لكنّه بناء لغويّ، فالمبنى جسدٌ لغويّ أساسه الألفاظ.

أمّا المعنى، فهو المفهوم المقصود باللفظ، وبالشّيء عموماً، وهو الصّورة الذّهنيّة من حيث تعضد من اللفظ، وقيل: إذا وضع اللفظ بإزاء الشّيء، فذلك الشّيء من حيث يدلّ عليه اللفظ يسمّى مدلولاً، ومن حيث يعني باللفظ يسمّى معنى" [2]، وهذه الزّوايا التي يشيرُ المصطلح إليها، جعلتنا أمام اختلافٍ بين الدّارسين حول ماهية المعنى عند الإعراب عن قصدٍ ما، يقول ابن جنّي: " هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنّك إذا سمعت: أكرم سعيدٌ أباه، وشكر سعيداً أبوه، علمت برفع أحدهما ونصب الآخر الفاعل من المفعول، ولو كان الكلام شَرجَاً واحداً لاستُبهم أحدهما من صاحبه" [3]، إنّه دلالة اللفظ على شيء ما، وقد جاء في اللّغة أنّ المعنى هو:

" التّصوّر الذّهنيّ المُرتبط بالكلمة ارتباطاً بالمطابقة، أو اللزوم، أو المجاز " [4]، ما يعني أنّ المعنى هو ذاك النّسيج الرّؤيويّ الذي يوحي به المتن اللفظيّ المتمثّل بالصّوائت والصّوامت.

ونظراً لأهمّيّة المعنى والمبنى، كان من الحقّ أن نقول ما قاله ابن رشيق القيروانيّ: " اللفظ جسم، روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشّعر وهيمنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشّلل والعور، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الرّوح، وكذلك إنْ ضَعفَ المعنى واختلَّ بعضُه، كان للّفظ من ذلك أوفر حظّ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختلّ إلاّ من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب " [5].

وترى دراستنا أنّ المبنى هو الشّكل، والمعنى هو التّعبير، وأنّ النّصّ الأدبيّ – ومنه قصيدة أراك عصيّ الدّمع – غايته المعنى، وأداةُ بنائه الألفاظُ، ويرتبط كلّ منهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً جدليّاً له جماليّته وحضوره في ميدان القراءات المتنوّعة.

---

[1] **ابن منظور: لسان العرب، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، ط1، 2005 م، مادّة (بني). ويُنظر: الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (ت393هـ): الصّحاح – تاج اللّغة وصِحاح العربيّة، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط4، 1990 م، مادة (بني). الزبيدي، السّيّد محمّد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العزباوي، راجعه عبد السّتّار أحمد فرّاج، التّراث العربيّ، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، 1399 هـ – 1979 م، مادة (بني). وغيرها من المعاجم.**

[2] **يُنظر: الشنتمري، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى بن الأعلم: النّكت في تفسير كتاب سيبويه، تحقيق رشيد بلحبيب، وزارة الأوقاف، المغرب، ط1، 1999 م، ج200/1.**

[3] **ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمّد علي النّجّار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط3، 1986 م، ج36/1.**

[4] **ابن منظور: لسان العرب، مادّة (عني).**

[5] **ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمّد عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981 م، ج120/1–125.**

أوّلاً: نصّ القصيدة:

يقول أبو فراس الحمداني[6]:

أراكَ عصيّ الدّمعِ شيمتكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةُ ولكن مثلي لا يذاعُ لهُ سرُّ

إذا الليلُ أضواني بسطت يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً من خلائقهُ الكبرُ

تكادُ تضيءُ النارُ بينَ جوانحي إذا هي أذكتها الصبابةُ والفكر

معللتي بالوصلِ والموتُ دونهُ إذا متُّ ظمآناً فلا نزلَ القطرُ!

حفظتُ وضيّعتِ المودّةَ بيننا وأحسنُ من بعضِ الوفاءِ لك العذرُ

وما هذهِ الأيّام إلّا صحائفٌ لأحرفها، من كفّ كاتبها، بشرُ

بنفسي من الغادين في الحيّ غادةٌ هوايَ لها ذنبٌ، وبهجتها عذرُ

تروغُ إلى الواشين فيَّ، وإنَّ لي لأذناً بها، عن كلِّ واشيةٍ وقر

---

[6] **الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1414 هـ - 1994 م، ص162-166.**

عصيّ الدّمع: ممتنعه. اللوعة: الشّوق والصّبابة. أضواني: أضعفني. خلائقه: صفاته. الكبر: الأنفة. الجوانح: الضّلوع. أذكتها: أشعلتها. الصّبابة: الشّوق والهوى. معلّلتي: مطمعتي. الوصل: اللقاء ومبادلة الحبّ بمثله. القطر: الماء. الصّحائف: جمع الصّحيفة، وهي الكتاب. بَشْر: مَحْو. تروغ: تميل سرّاً. الوقر: الصّمم، يقول إنّها تسمع أقوال الوشاة، وهو يعطيهم أذناً صمّاء. بدوت: أقمت في البادية. حاضرون: مقيمون في الحاضرة، وهي ما يقابل البادية. القفر: التي لا ناس فيها ولا ماء ولا شجر. وقور: يعني محبوبته. ريعان الشّباب: شدّته وعنفوانه. تأرن: تنشط وتمرح. نُكر: غير معروف. تتعنّتي: تطلبين أمراً فيه مشقّة. المُهجَة: الرّوح، والنّفس. البين: الفراق، والبعد. أسلاني: أنساني. تُجزي: تعاقب. الميثاء: ما اتّسع من فوهة الوادي. ظمياء: صفة للشّفة الذّابلة في حمرة، أو للعين الرّقيقة الجفن. جلّلها: اكتنفها. الذّعر: الخوف الشّديد. الطّلاء: ولد الظّبية. الحضر: الرّكض. جرّار: قائد. الكتيبة: الجيش، ومعنى العجز أنّها تنتصر دائماً. نزّال: كثير النّزول. المخوّفة: الأرض التي يخافها المرء. النّظر الشّزر: النّظر الذي فيه غضب وامتعاض. أظمأ: أعطش. البيض: السّيوف. القنا: الرّماح. أسغب: أجوع. الحيّ الخلوف: الحيّ الذي غاب عنه رجاله، والمعنى أنّه شجاع لا يهاجم أعداءه ما لم ينذرهم. الرّدى: الموت. الهزيم: المهزوم. البراقع: جمع البراقع، وهو ما تستر به المرأة وجهها. الخُمر: جمع الخمار، وهو ما تستر به المرأة وجهها. ساحبة الأذيال: كناية عن الفتاة الجميلة المتبخترة. الوعر: القاسي الشّديد. يُطغيني: يجعلني طاغياً، ظالماً. وفوره: ادّخاره وكثرته. إذا لم أفرّ عرضي: إذا لم أصن كرامتي. الوفر: المال. حُمّ القضاء: قضي. الرّدى: الموت. نصل السّيف: شفرته. القنا: الرّماح. البيض: السّيوف. الضُّمّر: الخيول المضمرة. التّبر: الذّهب. الصّفر: النّحاس.

بدوتُ، وأهلي حاضرون، لأنني ... أرى أنَّ داراً، لستُ من أهلها، قفرُ

وحاربتُ قومي في هواكِ، وإنّهم ... وإيّايّ، لولا حبّك، الماءُ والخمرُ

فإنْ يكُ ما قالَ الوشاةُ ولم يكن ... فقد يهدمُ الإيمانُ ما شيّدَ الكفرُ

وفيتُ، وفي بعضِ الوفاءِ مذلّةٌ، ... لآنسةٍ في الحيّ شيمتها الغدرُ

وقورٌ، وريعانُ الصّبا يستفزها، ... فتأرنُ، أحياناً، كما يأرنُ المهرُ

تسائلني: من أنتَ وهي عليمةٌ، ... وهل بفتىً مثلي على حاله نكرُ؟

فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى: ... قتيلك! قالت: أيّهم؟ فهم كثرُ

فقلتُ لها: لو شئتِ لم تتعنتي، ... ولم تسألي عني وعندك بي خبرُ!

فقالت: لقد أزرى بك الدهرُ بعدنا ... فقلتُ: معاذ الله بل أنت لا الدهرُ

وما كانَ للأحزانِ، لولاكِ مسلكٌ ... إلى القلبِ، لكنَّ الهوى للبلى جسرُ

وتهلكُ بينَ الهزلِ والجدِّ مهجةٌ ... إذا ما عداها البينُ عذّبها الهجرُ

فأيقنتُ أن لا عزَّ بعدي لعاشقٍ؛ ... أنَّ يدي مما علقتُ بهِ صفرُ

وقلّبتُ أمري لا أرى لي راحةً، ... إذا البينُ أنساني ألحَّ بي الهجرُ

فعدتُ إلى حكمِ الزمانِ وحكمها ... لها الذنبُ لا تجزى بهِ ولي العذرُ

كأنّي أنادي دونَ ميثاءَ ظبيةٌ ... على شرفٍ ظمياء جلّلها الذعرُ

تجّفلُ حيناً، ثمُّ ترنو كأنها ... تنادي طلّاً بالوادِ أعجزهُ الحضرُ

فلا تنكريني، يابنة العمِّ، إنَّه ... ليعرفُ مَن أنكرته البدو والحضرُ

ولا تنكريني إنّني غير منكرٍ إذا زلّتِ الأقدامُ، واستنزل النّصرُ

وإنّي لجرّارٌ لكلِّ كتيبةٍ معوّدةٍ أن لا يخلَّ بها النصرُ

وإنّي لنزالٌ بكلِّ مخوفةٍ كثيرٌ إلى نُزّالِها النظرُ الشُّزْرُ

فأظمأ حتّى ترتوي البيضُ والقنا وأسغبُ حتى يشبعُ الذّئبُ والنسرُ

ولا أصبحُ الحيّض الخلوفَ بغارةٍ ولا الجيشَ ما لم تأته قبلي النُّذُرُ

ويا ربَّ دارٍ، لم تخفني، منيعةٍ طلعتُ عليها بالرّدى، أنا والفجرُ

وحيٍّ رددتُ الخيلَ حتى ملكتهُ هزيماً وردتني البراقعُ والخمرُ

وساحبة الأذيالِ نحوي لقيتها فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعرُ

وهبتُ لها ما حازهُ الجيشُ كلّهُ ورحتُ ولم يكشف لأبياتها سترُ

ولا راحَ يطغيني بأثوابه الغنى؛ ولا باتَ يثنيني عن الكرمِ الفقرُ

وما حاجتي بالمالِ أبغي وفوره؛ إذا لم أفر عِرضي فلا وفرَ الوفرُ

أُسرتُ وما صحبي بعُزلٍ لدى الوغى ولا فرسي مهرٌ، ولا ربّه غمرُ

ولكن إذا حُمَّ القضاءُ على امرئٍ فليسَ له برٌّ يقيه ولا بحرُ

وقال أصيحابي الفرارُ أو الرّدى؟ فقلتُ: هما أمران؛ أحلاهما مرُّ

ولكنني أمضي لما لا يعيبني، وحسبك من أمرين خيرهما الأسرُ

يقولون لي: بعت السّلامة بالردى؛ فقلتُ: أما والله، ما نالني خُسْرُ

وهل يتجافى عنيَ الموتُ ساعةً إذا ما تجافى عنّي الأسرُ والضّرُ؟

هو الموتُ؛ فاخترْ ما علا لك ذكره،	**فلم يمت الإنسانُ ما حيي الذكرُ**
ولا خيرَ في دفعِ الرّدى بمذلّةٍ	**كما ردّها يوماً بسوءته عمرو**
يمنّونَ أن خلّوا ثيابي، وإنّما	**عليّ ثيابٌ من دمائهم، حمرُ**
وقائمُ سيفٍ فيهم اندقَّ نصلهُ،	**وأعقابُ رمحٍ فيهم حُطّمَ الصّدرُ**
سيذكرني قومي إذا جدَّ جدهم،	**وفي الليلةِ الظلماءِ يُفتقدُ البدرُ**
فإنْ عشتُ فالطعنُ الذي يعرفونه	**وتلك القنا والبيضُ والضمَّرُ الشّقرُ**
وإنْ متُّ فالإنسانُ لابُدَّ ميّتٌ	**وإنْ طالتِ الأيّامُ، وانفسحَ العمرُ**
ولو سدَّ غيري ما سددتُ اكتفوا بهِ،	**وما كان يغلو التبرُ لو نفقَ الصفرُ**
ونحنُ أناسٌ لا توسّطَ عندنا،	**لنا الصّدرُ دونَ العالمين أو القبرُ**
تهونُ علينا في المعالي نفوسنا؛	**ومَنْ خطبَ الحسناءَ لم يُغلها المهرُ**
أعزُّ بني الدّنيا وأعلى ذوي العُلا،	**وأكرمُ من فوق التّراب ولا فخرُ**

ثانياً: البناء الهيكليّ للقصيدة:

توزّعت قصيدة (أراك عصيّ الدّمع) لأبي فراس الحمدانيّ على امتداد أربعة وخمسين بيتاً، عبّر بوساطتها الشّاعر الأمير عن فروسيّة ذاك العاشق الأسير الذي عانى مرارة الأسى مرّة، ومرارة تجاهل نداءاته المتكرّرة لابن عمّه سيف الدّولة الحمدانيّ مرّات كثيرة، لكنّ الأسير كتومٌ، لم يصرّح بشكواه، ومرة أخرى برزت الذات الفردية لدى الشاعر، من مثل: (أنا مشتاقٌ، بدوتُ، حاربتُ، قلتُ، عشتُ، متّ)، ولبس قناع العاشق في مشهد شعريّ جميل أبرز من خلاله عواطف الرّوح ومشاعرها المتأجّجة بين الحبّ والاستنكار، والحنين، والألم والتّفاؤل والافتخار.

تبدأ القصيدة بمشهد انفعاليّ أساسه محاولة مجاهدة الدّموع، والتّحلّي بالصّبر، ثمّ انتقاله إلى حواريّة طرفاها الحقيقيّان الشّاعر وابن عمّه، في قالب فنّي جميل أظهرته القصيدة، ضمن قناع الغزل المبطّن، فيقول في مستهلّ قصيدته محدّثاً ذاته، معلناً عصيان الدّمع إيّاه:

أراك عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكنّ مثلي لا يذاع له سرّ

يعدّ البناء النّحويّ العمود الفقريّ للّغة العربيّة، إنّه حمّال معانٍ، ودلالاتٍ، وهذا يجعلنا أمام جملة من التّراكيب لها قواعدها وضوابطها وتناسقها، فلو حاولتَ إيجاد شبكة العلاقات التّركيبيّة في البيتين السّابقين لوجدتَ جمالاً خاصّاً، ملؤه التّناسق والانسجام؛ إذ تُبرز التّراكيب التي استخدمها الشّاعر دلالاتٍ عدّة:

التّركيب	الدّلالة
أراك عصيّ الدّمع	المكابدة
شيمتك الصّبر	تحمُّل المصائب
أما للهوى نهي	تعجّب
بلى، أنا مشتاق	إخبار عن الشّوق
عندي لوعة	إخبار عن الألم
ولكنّ مثلي	استدراك يمثّل لحظة وقوف نفسيّة لاستجماع القوى
مثلي لا يُذاع له سرّ	إخبار بالخصوصيّة والكتمان

وهذه الدّلالات التي أوحت بها التّراكيب جعلت المعنى خاصّاً بحقل الانفعال، ومحاولة تجاوزه، والوقوف أمام الذات الشّاعرة التي تحاول تحقيق استقرارٍ نفسيّ بالحديث مع المُعَاتَب؛ إذ نراه ينتقل إلى مشهد العتاب قائلاً:

معلّلتي بالوصل والموت دونه إذا متّ ظمآناً فلا نزل القطر

حفظت وضيّعت المودّة بيننا وأحسن من بعض الوفا لك العذر

عند النظر في العلاقات المكتوبة في الجملة تَصلُ إلى تحديد المبنى، وهذا يوصل إلى المعنى، لكنّ المبنى لا يتأتّى من دون تحديد العلاقة الإعرابيّة التي نراها في البيتين السّابقين، موزّعة ضمن نطاقاتٍ عديدة منها:

النّصب	حامله	الرّفع	حامله	الجرّ	حامله
معلّلتي	المنادى المضاف	الموت	الابتداء	الوصل	الاسم المجرور
دونه	الظّرفيّة الزّمانيّة	القطر	الفاعليّة	بعض	الاسم المجرور
ظمآناً	الحاليّة			الوفا	الإضافة
المودة	المفعوليّة				
بينَ	الظّرفيّة المكانيّة				

وهذه الحوامل الإعرابيّة تشيرُ إلى ارتباط الكلمات بعلاقات نحويّة تعين الشّاعر في التّعبير عن غرضه؛ إذ تبيّنُ لحظاتِ القوّة والضّعف، والقيادة والانقياديّة، وتُمكّنُ من فهمه اعتماداً على الحالات الإعرابيّة، ممّا ورد ذكره في الجدول السّابق.

بالإضافة إلى ذلك، وجود سياق الدّعاء الذي شكّله الفعل الماضي المسبوق بلا نافية في قوله (لا نزل القطر)؛ ليُحمّل الشّاعر بيته رغبة جامحة بإبراز الذّات، حين يدعو بانعدام الخير (لا نزل القطر) إنْ لم يرتوِ الشّاعر به.

ثمّ تتطوّر الحواريّة وتصل إلى مرتبة التّصريح بالواقع المعيش في الأسر، فيقول:

أسرت، وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر، ولا ربّه غمر

يحمل البيت السّابق فاجعة الخذلان؛ إذ صرّح الشّاعر بحقيقتين هما:

1- أسره رغم خبرته ونضج فرسه.

2- أصحابه مدجّجون بالأسلحة.

وهذا يوحي بعدم التماسه أيّ عذر لأصحابه؛ إذ كان من الأولى أن يدفعوا عنه، ويمنعوا حدوث ذاك الأسر، لكنّه ما يلبث أن يذوب بروح القوم – كدأب العرب – ويستنهض الأمجاد؛ إذ يقول:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم وفي الليلة الظّلماء يُفتقد البدرُ

ونحن أُناس لا توسّط بيننا لنا الصّدر دون العالمين أو القبر

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خَطَبَ الحسناء لم يغله المهر

أعزّ بني الدّنيا وأعلى ذوي العلا وأكرم من فوق التّراب ولا فخر

وهذا الختام المفعم بالفخر يجعله صاحب كبرياء، ويزيل رواسب الضّعف التي يظهرها العتاب، ما يحقّق جماليّة خاصّة لهيكليّة البناء على مستوى تقسيم النّصّ إلى وحدات هيكليّة تظهرُ منذ البداية صورة الشّاعر الفارس الكئيب المتحدّي واقعه، والذي يقف بصمود أمام النّاس، لكنّه يفرّغ في وحدته ضعفه.

ثالثاً: أساليب قصيدة (أراك عصيّ الدّمع) بين المبنى والمعنى:

كثرت أساليب قصيدة (أراك عصيّ الدّمع)، وسيكون الوقوف على أكثر تلك الأساليب وروداً فيها.

1- أسلوب الشّرط:

يُشكّل أسلوب الشّرط علاقة سببيّة بين فعل الشّرط وجوابه، فحصول الجواب مبنيّ على تحقّق الفعل، ونجد أنّ الأسلوب الشّرطيّ في هذه القصيدة يتمثّل بالأبيات الآتية:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

تكاد تضيء النار بين جوانحي إذا هي أذكتها الصبّابة والفكر

معلّلتي بالوصل والموت دونه إذا متّ ظمآناً فلا نزل القطر

وحاربت قومي في هواك وإنّهم وإيّاي لولا حبّك الماء والخمر

ولا تنكريني إنّني غير منكر	**إذا زلّت الأقدام واشترك النّصر**
ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ	**فليس له برّ يقيه ولا بحر**
سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم	**وفي الليلة الظّلماء يفتقد البدر**
فإنْ عشت فالطّعن الذي يعرفونه	**وتلك القنا والبيض والحمر الشّقر**
وإنْ متّ فالإنسان لا بدّ ميت	**وإنْ طالت الأيّام وانفسح العمر**
تهون علينا في المعالي نفوسنا	**ومن خَطَب الحسناء لم يغلها المهر**

ورد أسلوب الشّرط عشر مرّات في هذه القصيدة، فكانت الأداة (إذا) ظاهرة ستّ مرّات، تلتها الأداة (إنْ) التي وردت ثلاث مرّات، ونجد الأداتين (من) و (لولا) وردت كلّ واحدة منهما مرّة واحدة، وأدوات الشّرط من الأدوات البنائيّة التي تقدّم للنّص معنى خاصّاً يتمثّل في الانسجام، فهي من وسائل الانسجام والتّماسك النّصّيِّين.

ويظهرُ تكرار الأداة (إنْ) مرّتين في البيت ذاته، مرّة في صدر البناء الظّاهر للبيت، ومرّة في شطره الثاني، ونعلم أنّ الأداة (إنْ) لا تكون إلاّ صدراً، يقول الرّضي " اعلم أنَّ أمّ الكلمات الشرطية (إنْ) " [7]، ولا بدّ من شرط وجواب، فالجزاء مشبّه بالمبتدأ والخبر؛ إذ كان لا يستغني أحدهما عن الآخر، ولا يتمّ الكلام إلاّ بالجميع، فلا يجوز أن تقدّم ما بعدها على ما قبلها " [8]، ففي ورودها في هذه القصيدة حادت عن حملها معنى الشّكّ والاحتمال، ودخلت مجال الجزم واليقين؛ لأنّها تقدّم حقيقة (إنْ متّ فالإنسان ميت)، (إنْ طالت الأيّام)، أمّا الأداة (إذا) فقد أفادت معنى خاصّاً تمثّل في رغبة الشّاعر بربط الأسباب بالنّتائج؛ ليحقّق ترابطاً معنويّاً بنائيّاً معاً، وهذا ما يُستَشَفُّ باستعماله الأداة (لولا) حين قال: (إنّهم وإيّاي لولا حبّك الماء والخمر)، فالأداة مع المبتدأ (حبّك)، قدَّما المعنى بطريقةٍ واضحة وجميلة، ولكنّه قدّم (إنّهم وإيّاي) لإبراز أهمّيّة علاقته بأحبَّته وقومه، ما جعل البناء أساساً قويّاً لتوطيد المعنى.

ولو تمَّ التدقيق في قوله (إذا الليل أضواني بسطت)، لَلُوحظَ أنّ الأداة (إذا) جاءت مع فعل الشّرط المحذوف اختصاراً (أضواني)، وكان الجواب (بسطت يد الهوى)، ولكن عطف على جواب الشّرط الأداة (إذا) الدّالّة على الظّرفيّة الزّمانيّة، فكانت جملة (أذللت) معطوفة على جواب شرط جازم لا محلّ لها من الإعراب.

والأدوات الشّرطيّة التي استعان بها الحمدانيّ في قصيدته منتقاة بدقّة، فـ (إذا) ربطت بين جملتين أحدهما جملة الفعل، والأخرى جملة جواب الشّرط، فكان تحقّق الشّاعر من العلاقة بين السّبب والنّتيجة أساسه الرّبط المتين في إطارٍ زمنيّ ساعدت الأداة (إذا) على وجوده وتحقّقه.

---

[7] **الرضي: شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط2، 1996 م، ج86/4.**

[8] **ابن السّرّاج: الأصول في النّحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت – لبنان، ط3، 1996 م، ج236/2.**

2- أسلوب النّفي:

كثر أسلوب النّفي في القصيدة، لكن ما يلفت الانتباه قدرة الشّاعر على توظيف أدوات النّفي، وإخراجها إلى بوتقة معانٍ أخرى، كقوله:

معلّلتي بالوصل والوصل دونه إذا متّ ظمآناً فلا نزل القطر

فهو يخاطب محبوبته، وبناديها متمنّياً اللقاء، لكن فجأة يربط هذا الجانب من الحوار بالشّرط (إذا متّ ظمآناً) معلناً إمكانيّة الموت قبل إتمام هذا اللقاء، مبيّناً قهره ويأسه وألمه معاً، فالموت إنْ لم يلتقِ بالحبيبة كان مثيراً أدّى إلى استجابة تمثّلت في دعاء الشّاعر (فلا هطل المطر)، وكانت أداة النّفي (لا) الدّاخلة على الفعل الماضي (هطل) قد خرجت من إطار النّفي، ودخلت إطار الدّعاء، ما يجعلنا أمام أنانيّة الحمدانيّ؛ إذ يصرّح بأنّ نصيبه إنْ كان سلبيّاً فيتمنّى أن يعاني النّاس انعدام الخير، وألاّ ينالوا أي أمر إيجابيّ في حياتهم.

ومن جماليّة استخدامه أسلوب النّفي قوله:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغلها المهر

فمن يريد الزّواج من حسناء جميلة، والارتباط بها، عليه ألاّ يبخل في مهرها، وأن يكون جاهزاً لدفع مهرها الكبير، وهذا الذي أوحت به الأداة (لم) التي نفت حدوث الفعل المضارع (يغلها) في الماضي، واستمرّ النّفي حتّى الحاضر، فهو أمر كان، وما زال مستمرّاً؛ لأنّه حكمة من حكم الحمدانيّ، وخلاصة تجربة من تجاربه.

ويتعمّق أسلوب النّفي في قوله:

أُسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر ولا ربّه غمر

فقد استعمل الشّاعر أدَاتي نفي هما (ما، لا)، وكرّر (لا) مرّتين متتاليتين في الشّطر ذاته (لا فرسي، لا ربّه)، ما يشير إلى حالةٍ خاصّة يعيشها الشّاعر، نستشفّها من بنية البيت الآتية:

أُسرت + وما صحبي بعزل + ولا فرسي مهر + ولا ربّه غمر

فالبداية تشي بالوضع الرّاهن الذي يعيشه الشّاعر وهو الأسر، لكنّه حدثٌ جلل، والدّليل أنّ أسلوب النّفي بـ (ما): (ما صحبي بعزل لدى الوغى) أشار إلى تمكّن أصحاب الشّاعر من المواجهة في معارك هم جاهزون لها، ومع ذلك لم يحقّق أصدقاؤه من بني حمدان أثراً في إخلاء سبيله، رغم استعدادهم للتّضحية بأنفسهم في سبيل المجد والشّموخ والعظمة، ناهيك عن أنّ فرس الشّاعر ليس صغيراً، فهو خبير بفنون القتال – كسيّده – وهذا يؤكّد رغبة الشّاعر في إظهار فروسيّته، وتأتي أداة النّفي (لا) التي وردت في قوله (ولا ربّه غمر) لتؤكّد اعتداد الشّاعر بنفسه، فهو ليس جاهلاً، ولا صغيرَ مكانةٍ ولا ضعيف قدرة، إنّه الفارس الذي يهابه الجميع.

3- أسلوب العطف:

كثر أسلوب العطف في القصيدة، ومنها (الواو، الفاء، ثمّ، بل، أو)، وهذه الأدوات حقّقت انسجاماً خاصّاً تضافر مع أسلوب الشّرط في كثير من الزّوايا النَّصِّيّة في هذه القصيدة، وممّا ورد منه قوله:

حفظتُ وضيّعتِ المودّةَ بيننا وأحسنُ من بعضِ الوفاءِ لك العذرُ

فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى: قتيلك! قالت: أيّهم؟ فهم كثرُ

ونحنُ أناسٌ لا توسّطَ عندنا، لنا الصّدرُ دونَ العالمين أو القبرُ

أعزُّ بني الدّنيا وأغلى ذوي العلا، وأكرمُ من فوق التّراب ولا فخرُ

وتبيَّن هذا البحث مواطن أسلوب العطف، وقسَّمها على الحقول الدّلاليّة:

المعطوف عليه	المعطوف	الأداة	دلالة الأداة
جملة (حفظت)	جملة (ضيعت)	و	الجمع والاشتراك دون ترتيب زمني
جملة (شاءت)	جملة (شاء)	و	الجمع والاشتراك دون ترتيب زمني
الصدر	القبر	أو	التّخيير والتّقسيم
أعزّ	أعلى	و	الجمع والاشتراك دون ترتيب زمني

وحروف العطف " تقتضي أن يكون ما بعدها تابعاً لما قبلها في الإعراب " [9]؛ لذا نراها تجمع الجزئيّات الشّعوريّة والبنى النَّصّيَّة في بوتقة واحدة.

وفي قوله:

إذا الليلُ أضواني بسطت يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً من خلائقهُ الكبرُ

تكادُ تضيءُ النارُ بينَ جوانحي إذا هي أذكتها الصبابةُ والفكر

الفعلان (بسطت) و (أذللت)، وحرف العطف الذي أفاد الجمع والإشراك، كشفا ردّ فعل الشّاعر أمام أقداره الجائرة، فالليل أضواه وأتعبه، ما جعله يترك الهوى يفعل به ما يشاء، وكانت النّتيجة (أذللت دمعاً)، فقد سكب الشّاعر الدّموع، وكأنّ الليل أيضاً شاركه البكاء، مع أنّ الشّاعر من صفاته العزّ والكبرياء، لكنّه يبكي أمام هول الحبّ، وبكاؤه صامت مخفيّ عن عيون الرّقابة الاجتماعيّة.

ثمّ يعود مجدّداً إلى الأسلوب ذاته في بيته الرّابع (الصّبابة، الفكر)، فكلاهما طرفان يشتركان مع حرف الواو في تجسيد أسلوب عطفٍ مميّز، فالنّار تشتعل في أعماق الشّاعر الذي يعاني معاناة شديدة من آلام الغرام والهوى حين يتذكّر الأحبّة، يتأجّج شوقه، ويعيش الصّراع الذي أغناه حرف العطف الواو بما يحمل من خاصّية الجمع والإشراك بعيداً عن التّرتيب الزّمنيّ؛ ليشير إلى اندماجهما في الزّمن، وتركيزه على المتعاطفين بعيداً عن ترتيب حدوث كلّ منهما.

أمّا قوله:

فقالت: لقد أزرى بك الدهرُ بعدنا فقلتُ: معاذ الله بل أنت لا الدهرُ

[9] **إبراهيم، إياد: في النّحو العربيّ – دروس وتطبيقات، عمّان – الأردن، ط1، 2002 م، ص205.**

فنَجد حرفي عطف في الشّطر الثاني هما: بل، وهو يفيد الإضراب، فينفي ما قبله، وهو أنّ الدّهر سبب الرّزايا، ويثبت ما بعده، أنّ المحبوبة سببها لا الدّهر، ثمّ نَجد الحرف الثاني (لا)، إنّها حرف عطف يفيد نفي ما بعده، وإثبات ما قبله (أنتِ لا الدّهر)، إنّها جماليّة اختيار أدوات العطف، وثراء النّصّ بالانسجام الذي حقّقته هذه الأدوات.

4- أسلوب النّداء:

يحمل النّداء عمقاً معنويّاً يتمثّل في بنية المخاطب، إنّه نوعٌ من الإنشاء الطّلبيّ؛ إذ يستدعي مطلوباً هو المنادى، لكنّه نداء متعدّد الأغراض، وقد ورد في كثير من أبيات قصيدة الحمداني (أراك عصيّ الدّمع)، كقوله:

معللتي بالوصلِ والموتُ دونهُ إذا متّ ظمآناً فلا نزلَ القطرُ!

وقوله:

فلا تنكريني، يابنة العمِّ، إنَّه ليعرفُ مَن أنكرته البدو والحضرُ

لقد تمثّل أسلوب النّداء بقول الشّاعر (معلّلتي)، فتصدّر نداؤه بأداة نداء محذوفة البيت الخامس من قصيدته، وفي حذف أداة النّداء دليل واضح على قرب المنادى من الشّاعر، إنّها الحبيبة التي تشكّل قناعاً فنّيّاً أراد الشّاعر من خلاله وصف علاقةٍ خاصّة بابن عمّه سيف الدّولة، ثمّ أضاف المنادى إلى ياء المتكلّم؛ ليقدّم له امتداداً ذاتيّاً، ويجعله من ممتلكات روحه، فلم يكن النّداء لإثارة انتباه المنادى إلى طلب، بل لإبراز الحبّ (يا معلّلتي بالوصل) وقد حذف حرف النداء هنا لكثرة الاستعمال، وللاختصار، ثمّ يتكرّر النّداء مرّة أخرى في قوله (يابنة العمّ)، ليُشير إلى مكانة المنادى الاجتماعيّة والرّوحيّة؛ إذ ينادي ابنة عمّه، والحقيقة إنّه ابن عمّه الذي يرجوه المساعدة والسّعي في سبيل فكّ أسره، وهذا ما يوحي به سياق الحال للجوّ العامّ للقصيدة، وسبب نظمها.

5- أسلوب الاستفهام:

الاستفهام أسلوب يتّكئ عليه المخاطَب لإيصال طلبه بأدوات كثيرة، لكن كثيراً ما تتولّد من تلك الأدوات دلالات عديدة، كالنّدبة والزّجر وغيرها، وتحمل في طيّاتها أغراضاً بديلة، كخروج الطّلب لا على مقتضى الظّاهر، فالحمداني مثلاً في قوله:

تسائلني: من أنتَ وهي عليمةٌ، وهل بفتىً مثلي على حاله نكرُ؟

فقد استعمل الحمدانيّ الخبر، وهو يريد به الطّلب، لكنّه هنا حين قال: مَنْ أنت؟ كان يشير بالسّؤال اللاحق (وهل لفتى مثلي نكر؟)، فيبدو التّعبير الكنائي في قدرته على استيعاب البعد التّلميحيّ للخطاب، ما يجعل باب التّأويل مفتوحاً، فالحبيبة تتجاهله وتسأل عنه: من أنت ؟، من تكون ؟، مع أنّها تعلم علم اليقين بمكانته، وبقدرته، وبأنّه ليس بمن لا يُعرف، فهو الأمير المشهور، ما يجعله يُخرج الاستفهام إلى الإنكار من ادّعاء المحبوبة عدم معرفتها به.

ومن ذلك قوله:

فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى: قتيلك! قالت: أيّهم؟ فهم كثرُ

لقد قرّب الاستفهام بين الشّاعر والمُخاطَب، حين حوّله إلى آليّة تداوليّة، تبدأ بأداة معربةٍ (أي)، وتنتهي بثقل المعنى (هم كثر)، بين استفهام وتعميقه.

وقد تعدّدت أدوات الاستفهام في قصيدة (أراك عصيّ الدّمع)، ويصنّفه كثيرون على أنّه إنشاء طلبيّ، ويقول عنه السّكّاكي: " إنّك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك معنى له مطابق، وفي سواه تنقش في ذهنك ثمّ تطلب أن يحصل له في الخارج نقش مطابق، فنقش الذّهن في الأوّل (أي الاستفهام) تابع، وفي الثاني (أي باقي الطّلبيّات) متنوّع " [10]؛ ولذلك فالاستفهام تحقّقه مجموعة أدوات إنجازيّة، تكوّن أمامنا أسلوباً له أرضه البنائيّة، وحقوله المعنويّة، فقد يختصّ بالتّصوّر، أو طلب حصول التّصديق، أو قد يبتعد إلى ميادين لا علاقة لها بالسّؤال والجواب، كحال الانزياحات البلاغيّة التي تصيب جملة دخل عليها حرف استفهام أو اسمه.

ومن المواضع التي وقع فيها أسلوب الاستفهام في قصيدة الحمداني، قوله:

أراكَ عصيّ الدّمعِ شيمتكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

نجده في قوله (أما للهوى نهي عليك ولا أمر)، إنّه الاستفهام المشبع بالدّهشة والتعجُّب، ما يشير إلى محاولة الشّاعر تعميق حالته الشّعوريّة، وإبراز عمق معاناته واستغرابه من الصّمود في مواقف الشّدّة.

ثالثاً: الأفعال:

لقد وظّف الشّاعر الأفعال بأزمنتها المختلفة؛ لإبراز معانيه بدقّة، فكثرت جُمله الفعليّة التي تشير إلى الحركة والتّجدّد، ما يلائم فروسيّته، ومواطن فخره وغزله المبطّنين، ولكن طغى زمن المضارع على الزّمنين الآخرين، ثمّ تلاه زمن الماضي؛ إذ بلغت الأفعال المضارعة في النّصّ ما يقارب ثلاثة وخمسين فعلاً، وكانت الأفعال الماضية أربعين ونيّفاً، ليشير إلى الاستمراريّة والتّجدّد اللذين يمنحهما الفعل المضارع كما في قوله (يذاع، تضيء، سيذكرني، تهون، تسائلني)، وغير ذلك من الأفعال المضارعة التي أفادت الحال والاستقبال وغير ذلك من حالات الدّلالة، ففي قوله (سيذكرني) أضافت سين الاستقبال للفعل معنى المستقبل والتّحدّي والثقة، وكانت الصّيغة (تسائلني) في سياق الدّلالة على الحال المضارعة، أمّا (تهون) فقد أفادت التّجدّد والاستمراريّة؛ إذ إنّ شجاعة الشّاعر وقومه ثابتة لا تشوبها شائبة، فأفاد الفعل المضارع وصف فروسيّة الشّاعر ومواقفه من المحبوبة المتمثّلة بسيف الدّولة، ومن قومه أيضاً.

أمّا الفعل الماضي فقد أفاد سرد تجربة الشّاعر المعيشة، وكنّا أمام أفعال ماضية كثيرة منها: (أضواني، متّ، حفظت، ضيّعت...)، ما أغنى النّصّ بالجمل الفعليّة التي جاء فيها الطّلب قليلاً، كقوله: (فلا تنكريني)، لكنّه طلب مشوب بالرّفق (يابنة العمّ)، وهذا يناسب سياق مخاطبة الأحبّة.

رابعاً: الأسماء:

لم يكتفِ الشّاعر بالاستعانة بالأفعال، بل وظّف الأسماء أيضاً ليُشير إلى ثبات حبّه، وقدرته وثقته بسيف الدّولة، وإن كان الطّلب في هذه القصيدة قليلاً، فربّما مَرَدّ هذا الأمر إلى ما يحمل أسلوب الطّلب من سلطة الطّالب الفارس على المطلوب الأدنى، وهذا لا يلائم حال الشّاعر وهو في سياق الغزل والرّجاء بإخلاء سبيله وافتدائه.

لقد أجاد الشّاعر في اختيار الصّيغ الاسميّة، والدّليل قوله (أُصيحابي)، وهي تصغير أصحابي للدلالة على التحبب، أو أراد بهذا التّصغير التّصريح بقلّة عددهم، وكان القول:

وقال أصيحابي: الفرار أو الرّدى؟ فقلت: هما أمران، أحلاهما مرّ

[10] **السّكّاكي: مفتاح العلوم، تحقيق عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 2000 م، ص416.**

وجد الشّاعر نفسه أمام احتمالين: الهروب أو الموت، والذين وضعوا هذين الاحتمالين هم أصحابه قليلو العدد، فالموت خيار يكون بالمواجهة في أرض الوغى، والفرار هو خيار عدم المواجهة، وكلاهما شديد الوطء، فالفرار عار دائم، والموت فناء، لكنّ النّاصح (أصيحابي)، لم يقدّم فقط مشورة الأصحاب، بل ربّما أشار إلى صراع خاصّ بين محبّة الشّاعر إيّاهم؛ لأنّ أسلوب التّصغير في بعض سياقاته يشير إلى التّحبب وقربهم من الشّاعر روحيّاً، وربّما لقلّة العدد (أصيحابي)، وربّما كان هذا الاستعمال الاسميّ إلى تصغير هؤلاء واحتقارهم نتيجة سؤالهم غير اللائق أن يُوجَّه إلى شاعر فذّ كالحمدانيّ المشهور بفروسيّته.

ولو تمَّ التدقيق في قوله:

وما كانَ للأحزانِ، لولاكِ مسلكٌ إلى القلبِ، لكنَّ الهوى للبلى جسرُ

لتبيَّن أنّه صرّح باسم (الهوى)، وفي الهوى ما يحمّل الحبّ ثبات الارتباط الرّوحي، لكنّه جعل الأسماء في مسلكين، أوّلهما: النّفي (ما كان مسلكٌ لولاك)، والثاني: التّصريح (لكنّ الهوى جسر)؛ إذ يبيّن الشّاعر أنّه لولا هذا الهوى لما عرفت الأحزان طريقها إليه، فحبّها طريق البلى إلى أعماقه، وبهذا كانت الأسماء معادلاً لإعلان ثبات الحبّ، والألم، والحلم بالحرّيّة التي طالما أرادها أبو فراس الحمدانيّ.

خامساً: الأساليب البيانيّة:

القصيدة مزيج بين غرضي الفخر والغزل، وقد كتبها الشّاعر أبو فراس الحمداني في الأسر؛ إذ أسره الرّوم وكان قد أُسِر مرّتين، وحملوه في المرّة الثانية إلى القسطنطينيّة، وطال به الأسر، فكتب إلى سيف الدّولة في أمر افتدائه، وظلّ يمهله"[11]، فما كان من شاعرنا إلاّ أن كتب هذه القصيدة يرجوه أن يفتديه.

1- التّشبيه الضّمني:

تقوم الصّورة التّشبيهيّة – في الأساس – " على ركنين أساسيين هما: المُشبّه والمُشبّه به، وعلى عاملين مساعدين هما أدوات التّشبيه ووجه الشّبه، وطبيعة الصّورة وحدود وظيفتها يفرضان على الفنّان مدى احتياجهما؛ إلى أحد العاملين المساعدين أو إليهما معاً، والأمر كلّه موكول إلى وظيفة الصّورة التّشبيهيّة، وإلى دورها في البناء الفنّي كلّه " [12].

وهو يقوم على تشبيه صورة بصورة، والمشهد برمّته – في القصيدة – انصهار لمجموعة من العواطف والأماني، أبرزتها الأساليب البيانيّة، ومن التّشبيه الضّمنيّ قوله:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم وفي الليلة الظّلماء يفتقد البدر

نجد افتخار الشّاعر واعتداده بنفسه، فالقوم إذا ساء وضعهم، وهدّدهم الخطر المحدق سيتذكّرون أبا فراس الحمدانيّ؛ لأنّه الفارس الأوّل في قومه، وخسارته تعني خسارة قومه، فكنّا أمام تشبيه ضمني أوحى به معنى البيت؛ لأنّ القمر يزيل ظلمة الليل، والمصائب ظلام، والقمر يزيل ظلام الحياة، كما فارسنا يزيل ظلام المصائب ويبددها، وهذا يقدّم إيحاءً غنيّاً، بل تصريحاً نستمدّه من المعنى بأنّ الشّاعر قمر ينقذ قومه، ولولا وجود (الشّاعر، القمر) وكلاهما واحد في

[11] **يُنظر: الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط3، 2000 م، ص5-7.**

[12] **حجازي، عبد الرّحمن: الخطاب السّياسيّ في الشّعر الفاطميّ – دراسة أسلوبيّة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005 م، ص213.**

التّشبيه الضّمنيّ، لتعثّروا، وافتقدوا إلى ذاك القمر؛ لأنّ شدّة حاجتهم إلى أبي فراس توازي حاجة البشر إلى القمر حين يحلّ الظّلام الدّامس.

ومن صوره كذلك قوله:

وقورٌ، وريعانُ الصّبا يستفزها، فتأرنُ، أحياناً، كما يأرنُ المهرُ

لقد جعل الشّاعر الحبيبة تضجّ بالشّباب، كثيرة المرح والنّشاط، وكأنّها مهرٌ، ما يجعلنا أمام تشبيه يوحي برشاقة المحبوبة وخفّتها، فالبناء المكوّن من ترتيب نسقي حوى المشبّه والمشبّه به، جعلنا أمام دلالات لا حوامل ظاهرة لها، إلاّ ما يوحي به حقل التّشبيه ودلالاته، فشبّه حركة المحبوبة بحركة المهر، وفي ذلك تشبيه صورة بصورة.

2- الاستعارة المكنيّة:

استعمل الشّاعر الاستعارة في مواضع عدّة من قصيدته، فهي تمثّل انزياحاً عن القاعدة؛ إذ يتمّ الانتقال من معنى أصليّ وحقيقيّ إلى معنى آخر ثانٍ ضمّ شرطَي خرق القاعدة، وخلق المفاجأة " [13]، ومن نماذج الاستعارة في قصيدته الاستعارة المكنية، وذلك في قوله:

أراكَ عصيّ الدّمعِ شيمتكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

إذ تبدّت الاستعارة المكنيّة في قوله (أراك عصيّ الدّمع)، فقد جعل الشّاعر الدّمع شيئاً عصيّاً، ثمّ تابع فشبّه الهوى بالإنسان الذي يأمر وينهي، قائلاً: (أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمر)، وجعل للهوى يداً في قوله:

إذا الليلُ أضواني بسطت يدَ الهوى وأذللتُ دمعاً من خلائقهُ الكبرُ

تكادُ تضيءُ النارُ بينَ جوانحي إذا هي أذكتها الصبابةُ والفكر

ثمّ جعل الدّمع إنساناً متعالياً في قوله (أذللت دمعاً من خلائقه الكبر)، ونراه يصوّر العواطف خاصّة بالنّار قائلاً: (تكاد تضيء النّار بين جوانحي)، ثمّ يتابع في تجسيد الصّبابة والفكر، فيقول (أذكتها الصّبابة والفكر)؛ إذ جعل الصّبابة والفكر شيئين يُستعملان.

وعند النظر مجدّداً في قوله (إذا الليل أضواني.... الكبر) ترى أنّ (أضواني) تحمل صورة خاصّة؛ إذ إنّ معناها ضمنيٌّ، والليل حين يضمّ أشبه بإنسان يحتضن، فكان المشبّه (الليل)، والمشبّه به (محذوف)، ووجه الشّبه (الاحتضان / أضواني).

وقد بدت الصّور مترجمةً مشاعر الشّاعر وأحاسيسه، محقّقةً قول الجرجانيّ: " فإنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرس بينة، والمعاني الخفية بادية جليةً، وإذا نظرت في المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ فيها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنّها إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي جنايا العقول، كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون، وإنْ شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود

[13] **أوكان، عمر: أرسطو والاستعارة، مجلّة فكر ونقد، الدّار البيضاء، المغرب، ع17، ص109.**

روحانيّة لا تنال إلا الظنون " [14]، وكانت هذه الصّور متنوّعة بين التّشبيه والاستعارة، ما أغنى النّصّ وجعله حاملاً غنيّاً للمعاني الخلاّقة.

3- الاستعارة التّصريحيّة:

تُعدُّ من آليّات البلاغة البيانيّة؛ إذ تبدو العلاقة بين المشبّه والمشبّه به علاقة إفصاحٍ وإبانة، فكنّا أمام شاعرٍ جاءت أكثر استعمالاته التّشبيهيّة في سياق حواري، لكنّه أبدع به حقّاً، من ذلك قوله:

كأنّي أنادي دونَ ميثاءَ ظبيةٌ على شرفٍ ظمياء جلّلها الذعرُ

تجّفلُ حيناً، ثمُّ ترنو كأنها تنادي طلّاً بالوادِ أعجزهُ الحضرُ

فعندما ينادي ابنة عمّه وهي غير مكترثة به، ينادي حالة من الحالات الرّوحيّة التي تسيطر على أعماقه باستعماله الاستعارة التّصريحيّة، فالمشبّه المحبوبة المناداة بأداة نداء محذوفة، والمشبّه به ظبية، والدافع إيضاح جمال المحبوبة.

خاتمة:

لقد عبّر الشّاعر في قصيدته (أراك عصيّ الدّمع) عن حالة وجدانيّة معيشة، لكنّه زخرفها بقدرته النّحويّة والبلاغيّة، وجعل هذه التّجربة الشّعوريّة حقلاً خاصّاً من حقول جماليّة اتّساق المبنى والمعنى.

وخلُصَت هذه الدّراسة إلى النّتائج الآتية:

- لم تكن أبيات الحمداني مجرّد تعبير عن مرارة وحبّ، بل كانت متنفسّاً صرّح الشّاعر به، بتفوّقه وقدرته على إبراز الظّلم المهيمن.
- عمد الشّاعر إلى تحقّق علاقات الانسجام بدءاً من استعماله أسلوب الشّرط، وربطه الأسباب بالنّتائج، مروراً بالرّبط بوساطة حرف العطف، وانتهاء بتحقيق انسجام أساسه هالة الصّور وطاقتها على المزج بين القريب والبعيد من المعاني المباشرة وغير المباشرة.
- كثرة أدوات النّفي التي تنوّعت في القصيدة، لكن ما لفت الانتباه هو قدرة الحمداني على توظيف أدوات النّفي وإخراجها إلى بوتقة معانٍ أخرى.
- شكّلت الحبيبة المُخاطَبة قناعاً فنّيّاً لتجربة حياتيّة معيشة، جمعت سيف الدّولة وابن عمّه.
- عمد الشّاعر إلى الإكثار من الجمل الفعليّة؛ ليعطي نصّه حركة وحيويّة، ويمنح معانيه التّحقّق بالزّمن الماضي، والتّجدّد والاستمراريّة بالزّمن الحاضر.
- كان مبنى القصيدة أرضاً خصبة حصدنا منها دلالات أغنت رؤيتنا حول ماهية الانفعال عندما يصدر من أميرٍ يعاني.
- كثرت الاستعارات والأساليب البيانيّة في هذه القصيدة، لكنّها لم تكن تقليديّة – رغم وضوحها – بل كانت استعاراته وأساليبه مرنة، غنية، تحمل إبداع ناظمها، ففي أساليب النّحو من أمر ونهي ونداء واستفهام ما يجعل المتلقّي يعيش حالة الدّهشة الإبداعيّة؛ إذ نرى استفهام الحمدانيّ تعجّباً، ونداءه توسّلاً، ونجد أيضاً أمره ليّناً، وضعفه قوّة، وقوّته ضعفاً، مشكّلاً في ثنائيّة (المبنى والمعنى) رمزاً من رموز البلاغة والنّحو.

[14] **الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1991 م، ص43.**

ثبت المصادر والمراجع

1- إبراهيم، إياد: في النّحو العربيّ – دروس وتطبيقات، عمّان – الأردن، ط1، 2002 م.
2- أوكان، عمر: أرسطو والاستعارة، مجلّة فكر ونقد، الدّار البيضاء، المغرب، ع17.
3- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1991 م.
4- ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمّد علي النّجّار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط3، 1986 م.
5- الجوهري، إسماعيل بن حمّاد (ت393هـ): الصّحاح – تاج اللّغة وصِحاح العربيّة، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط4، 1990 م.
6- حجازي، عبد الرّحمن: الخطاب السّياسيّ في الشّعر الفاطميّ – دراسة أسلوبيّة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005 م.
7- الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1414 هـ – 1994 م.
8- الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، شرح يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط3، 2000 م.
9- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمّد عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981 م.
10- الرضي: شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط2، 1996 م.
11- الزَّبيدِيّ، السّيّد محمّد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العزباوي، راجعه عبد السّتّار أحمد فرّاج، التّراث العربيّ، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، 1399 هـ – 1979 م.
12- ابن السّرّاج: الأصول في النّحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت – لبنان، ط3، 1996 م.
13- السّكّاكي: مفتاح العلوم، تحقيق عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 2000 م.
14- الشنتمري، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى بن الأعلم: النّكت في تفسير كتاب سيبويه، تحقيق رشيد بلحبيب، وزارة الأوقاف، المغرب، ط1، 1999 م.
15- ابن منظور، لسان العرب، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، ط1، 2005 م.

List sources and references

1- Ibrahim, Iyad: In Arabic Grammar - Lessons and Applications, Amman - Jordan, 1st edition, 2002 AD.
2- Okan, Omar: Aristotle and Metaphor, Journal of Thought and Criticism, Casablanca, Morocco, p. 17.
3- Al-Jurjani, Abdul Qahir: Secrets of Rhetoric, edited by Mahmoud Shaker, Al-Madani Press, Cairo, 1991 AD.
4- Ibn Jinni: Characteristics, edited by Muhammad Ali al-Najjar, Egyptian General Book Authority, 3rd edition, 1986 AD.

5- Al-Jawhari, Ismail bin Hammad (d. 393 AH): Al-Sihah - The Crown of Language and the Arabic Sahih, edited by Ahmed Abdel Ghafour Attar, Dar Al-Ilm Lil-Millain, Beirut - Lebanon, 4th edition, 1990 AD.
6- Hegazy, Abd al-Rahman: Political Discourse in Fatimid Poetry - A Stylistic Study, Supreme Council of Culture, Cairo, 1st edition, 2005 AD.
7- Al-Hamdani, Abu Firas: The Diwan of Abu Firas Al-Hamdani, explained by Dr. Khalil Al-Duwaihy, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut - Lebanon, 2nd edition, 1414 AH - 1994 AD.
8- Al-Hamdani, Abu Firas: The Diwan of Abu Firas Al-Hamdani, explained by Youssef Farhat, Dar Al-Jeel, Beirut - Lebanon, 3rd edition, 2000 AD.
9- Ibn Rashiq Al-Qayrawani: Al-Umda fi Al-Mahasin Al-Sha'ar, Its Etiquette, and Its Criticism, edited by Muhammad Abdel Hamid, Dar Al-Jeel, 5th edition, 1981 AD.
10- Al-Radi: Explanation of Al-Radi on Al-Kafiya, corrected and commented by Youssef Hassan Omar, Qar Yunis University Publications, Benghazi, 2nd edition, 1996 AD.
11- Al-Zubaidi, Sayyed Muhammad Mortada Al-Husseini: The Bride's Crown from the Jewels of the Dictionary, edited by Abdul Karim Al-Azbawi, reviewed by Abdul Sattar Ahmed Farraj, Arab Heritage, a series issued by the Ministry of Information in Kuwait, Kuwait Government Press, 1399 AH - 1979 AD.
12- Ibn al-Sarraj: Principles of Grammar, edited by Abdul Hussein al-Fatli, Al-Risala Foundation, Beirut - Lebanon, 3rd edition, 1996 AD.
13- Al-Sakkaki: The Key to Science, edited by Abdul Majeed Hindawi, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 1st edition, 2000 AD.
14- Al-Shantamari, Abu Al-Hajjaj Yusuf bin Suleiman bin Issa bin Al-Alam: Jokes in the Interpretation of the Book of Sibawayh, edited by Rachid Belhabib, Ministry of Endowments, Morocco, 1st edition, 1999 AD.
15- Ibn Manzur: Lisan al-Arab, Al-Alami Publications Institution, Beirut - Lebanon, 1st edition, 2005 AD.