١٢

شعر عبد الحميد الديب
العتاب والتوبة
دراسة اسلوبية

م.م سندس قاسم عبدالله
جامعة الفراهيدي / كلية التربية / قسم اللغة العربية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-الجامعة العراقية
كلية التربية للبنات

الملخص

وصلت في رحلتي عن الشاعر عبد الحميد الديب فيما يخص شعره في العتاب والتوبة إلى نتائج تتعلق بمميزات أسلوبه، يمكن تلخيصها على الشكل الآتي

المستوى الصوتي

استعمل الشاعر العديد من البحور الشعرية في قصائده، ولكن النسبة الكبرى كانت من نصيب البحر الطويل، الذي يتميز باللين والرشاقة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى ما امتازت به روح الشاعر من تمرد، وتقلب بسبب حياته البائسة، فجاءت موسيقى شعره لتعكس هذه السمات الواضحة في شخصيته .

شكلت القافية ركنا أساسيا في موسيقى شعره، لأنها آخر صوت يتلقاه السامع، فجعل قافيته مطلقة في الأكثر، ومقيدة بنسبة قليلة، لتأتي حروف الروي متناسبة مع إحساسه وانفعاله .

استطاع الشاعر بقدرته، وبراعته أن يستثمر بعض الفنون البلاغية كالجناس، والتكرار، والطباق في إبراز الموسيقى الداخلية لشعره، فبتكرار الألفاظ وتناوبها في السمع أسهم في خلق موسيقى خاصة به .

المستوى التركيبي

في ضوء دراستي للمستوى التركيبي في شعرالعتاب والتوبة الشاعر تبين لي عنايته في اختيار بعض الأساليب الإنشائية والنحوية في تكوين الصور الشعرية في قصائده، مما أضفى على صياغتها لونا مميزا من ألوان الإبداع الفكري .

المستوى الدلالي

ـ كان لثراء خيال الشاعر وبراعته في استعمال التشبيه والاستعارة أكبر الأثر في خلق المعنى الذي يتوخاه في قصائده، راسما بذلك صورا شعرية مميزة ظهرت في معظم تلك القصائد

Abstract

(Admonitions and Repentance in the Poetry of Abdul Hameed Al-Deeb: A Stylistic Study)

Throughout my journey from the poet Abdul Hameed Deeb regarding his poetry about reproach and repentance I have reached several conclusions regarding the characteristics of his style can be summarized in the following form Audio level The poet used many poetic seas in his poems, but the largest percentage was which is characterized by the soft and the agility, perhaps because of the features of the poet's spirit of rebellion and volatility because of his miserable life so the music of his poetry came to reflect these obvious traits in his personality.

the long sea:,

The rhyme formed a basic corner in the music of his poetry because it is the last sound the listener receives so he made his rhyme absolute for the most and restricted by a small percentage to come the letters of the Alroy proportional to his feelings and emotion.

With his ability and ingenuity, the poet has been able to invest some rhetorical arts such as

internal music of poetry by anagram, repetition and counterpoint in the presentation of the repeating words and rotating them in the hearing contributed to the creation of his own.

Music Synthetic level In the light of my study of the synthetic level of the

poet

, we are showing his attention in the selection of some structural and grammatical methods in the composition of poetic images in his

poems, which gave the formulation of a distinctive color of intellectual creativity.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على خير أنبيائه ورسله وآله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين إلى قيام يوم الدين ...

وبعد ...

يظل الأدب يمثل خلاصة العلم والمعرفة التي توصل إليها العرب وهو تراث كبير إذْ إنه يجسد ماضيهم ويسلط الضوء على حاضرهم، وذلك بما يتميز به من لغة رصينة، فصيحة الألفاظ، جميلة المعاني تحمل صاحبها على بساط لتحلق به إلى عالم من البيان ينسج به عقداً من اللؤلؤ ويصوغ منه ما يشاء من الجمال . لذلك ارتأيت أن أخوض في هذا الميدان الواسع الرحب وأن استخرج كنزاً من كنوزه، وأقصد به الشاعر (عبد الحميد الديب) فأجعله موضوعاً لبحثي هذا وعنوانه (شعر عبد الحميد الديب العتاب والتوبة دراسة أسلوبية)، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون مقسماً غلى ثلاثة فصول مسبوقة بمقدمة وتمهيد، وجاء التمهيد بقسمين، القسم الأول تناولت فيه مفهوم الأسلوبية، أما القسم الثاني فقد كان موجزاً لدراسة حياة الشاعر، ثم أتبعت التمهيد بمادة الدراسة الأساسية وكانت على ثلاثة فصول . أفردت الفصل الأول لدراسة المستوى الصوتي، إذ أشتمل على توطئة ومبحثين: الأول منهما الموسيقى الخارجية والمتمثلة بالأوزان وما استعمله من البحور الشعرية، أما المبحث الثاني فقد تناولت فيه ما يسهم في خلق الموسيقى الداخلية كالتكرار والجناس وغيره .

أما الفصل الثاني فهو المستوى التركيبي ،وقد تناولته على مبحثين، الأول منهما ما تعلق بالهيكل الخارجي أي بنية القصيدة، أما الثاني فقد تناولت فيه الهيكل الداخلي أي بناء الجمل، وقد بينت فيه الأساليب الإنشائية، والحذف، والفصل والوصل وغيرها .

أما الفصل الثالث فجاء على مبحثين، الأول ودرست فيه أسلوبية الفنون البيانية في رسم الصورة الشعرية كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمبحث الثاني درست فيه مصادر تشكيل الصورة .

التمهيد:

أولاً: مفهوم الأسلوبية

إن مفهوم الأسلوب في موروثنا العربي يتراوح بين (الطريق الممتد) وبين الطريق والوجه والمذهب إذ يقال « للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في أسلوب سوء، والجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال اخذ فلان من أساليب القول أي في أفانين منه « [1] . والأسلوب بالضم: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه[2].

ومما تقدم تبين أن مفهوم الأسلوب على وفق المعاجم القديمة يقصد به الطريق ،والبلغاء ولاسيّما

(١) لسان العرب: مادة (سلب) .

(٢) ينظر: تاج العروس: ٣/ ٧١ .

المحدثون لا يعنون به إلا هذا، فالأسلوب إذن « الطريقة التي يسلكها صاحب الصنعة في صنعته «[1] .

أما مفهوم الأسلوب في الدراسات الحديثة فهو « اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله هذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين «[2].

وقد ارتبطت نشأة الأسلوبية بميادين معرفية مختلفة منها البلاغة، واللسانيات، والنقد الأدبي . ففي مجال البلاغة تُعد الأسلوبية « وليدة البلاغة وورثيتها المباشرة «[3]، فهي « بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف «[4] . أما علاقتها باللسانيات والنقد فتظهر أرتباطها بعلم اللغة الذي وضع أسسه العالم السويسري فرديناند دي سوسير من جهة وبالنقد الأدبي من جهة أخرى فقد خرج مصطلح الأسلوبية من :» أحضان علم اللغة من ناحية وبالنقد الأدبي من ناحية أخرى، وثمة من يعدونها بديلاً للنقد الأدبي، وثمة من لا يزالون يعدونها جسراً بين عالمين» [5]. فهي ثمرة للدراسات اللسانية التي تعنى بدراسة التعبير اللساني والتي تهتم بالمرسل والمرسل إليه والخطاب والاتصال الناتج عن ذلك .

أما علاقتها بالنقد فان المناخ النقدي الذي ساد المدة الأخيرة قد أتاح المجال امام الأسلوبية ان تتطور وتقدم إمكانيات كبيرة في تحليل النصوص، مستندة إلى قواعد تساعد على فهمها لهذه النصوص، وذلك بالتركيز على الطبيعة اللغوية والدعوة إلى ترك النقد والآراء الذاتية والشخصية والتخلص من آلية القوانين السابقة على النص وذلك بالدعوة إلى استكشاف عالم النص والقضايا الجوهرية وتفكيك الظاهرة اللغوية واكتشاف جماليات النص [6].

وتقوم الدراسة الأسلوبية بالتركيز على ثلاثة مستويات في دراسة النص الأدبي بوصفه حدثاً لغوياً: المستوى الصوتي ،ذلك ان الكلمات تخضع لنظام دقيق من الوزن والإيقاع، والمستوى التركيبي وهو النظام العام الذي يقوم بترتيب الكلمات في نسق على وفق قواعد معينة، ثم المستوى الدلالي، فالكلمة لا تحمل معها معناها المعجمي فقط بل هي هالة من المترادفات وهي تثير معاني كلمات قد تشترك معها في الصوت والمعنى وقد لا تشترك [7] . وهذا ما سنتعرف عليه في ضوء دراستنا هذه .

(١) البلاغة فنونها وأفنانها :٦٥ .
(٢) الأسلوب: ٢٣٠.
(٣) الأسلوب والأسلوبية: ٤٤.
(٤) الأسلوبية، بيير جيرو :٩.
(٥) اللغة والإبداع: ٤٠.
(٦) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٢٧٠ .
(٧) ينظر: نظرية الأدب: ٢٢٥ـ٢٢٦، وينظر: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق): ٥١.

ثانياً: التعريف بالشاعر

عبد الحميد الديب [1] (١٨٩٨-١٩٤٣م) الذي لقب حيًا وميتًا بشاعر البؤس، ولد في قرية كمشيش بمحافظة المنوفية جنوبي الدلتا المصرية . حفظ القرآن الكريم في كتّاب القرية، فتأهل للالتحاق بالتعليم الديني الأزهري، ثم انتسب إلى معهد الإسكندرية الديني وهو في مطلع العقد الثاني من عمره، ثم سافر إلى القاهرة فالتحق بالأزهر ولكنه ما لبث أن عدل عنه إلى مدرسة دار العلوم ليظفر بالمكافأة الشهرية التي تمنحها لطلابها. لم يُتم دراسته بدار العلوم لما درج عليه من إهمال دروسها وإيثار القراءة ،وعمل في مهن خشنة في زمن مبكر من صباه وذلك لفقر أسرته، فاشتغل صبيّ جزارٍ حين كان يدرس في كتّاب القرية، وعمل مدرسًا بالمدارس الأهلية حين كان يدرس في دار العلوم، و عمل مصححًا لغويًا في إحدى المجلات بأجر زهيد، ورقّ له قلب وزير محب للأدب فعينه في وزارة الشؤون الاجتماعية براتب زهيد . كان يعرض موهبته الشعرية لخدمة من يؤجره من رجال الأحزاب المتناحرة، فبدأ بحزب (الوفد)، ثم انتقل إلى حزب (مصر الفتاة) فاتخذ منه الحزب بوقًا يدافع عن مبادئه ويروّج له، في مقابل توفير المأوى .

يعد من أشهر الشعراء الصعاليك في القرن العشرين، إذ كان به ميل إلى حياة التصعلك والضياع، فلم يحتفظ لنفسه بعمل ولم يحرص على مصدر للرزق، بقدر ما أدمن التجول في مقاهي القاهرة وشوارعها، وتعوّد الاتكاء على أصدقائه في تدبير معشيته . ان صعلكة الشاعر تعود إلى سببين، الاول تلك نشأته الاجتماعية، فقد كان أبوه فقيرًا وهو يعول أسرة كبيرة فلم يظفر الشاعربما كان يراه في حياة أثرياء القرية ،وهذا سبب خارج عن إرادته وإرادة والده .والسبب الاخرمتعلق به هو، فقد كان أبوه على الرغم من ضيق يده، حريصًا على تعليم ابنه، فلما أكمل حفظ القرآن وتجويده في سن مبكرة أرسله إلى المعهد الديني بالإسكندرية فنال شهادته المتوسطة وبعد ذلك أرسله إلى القاهرة عام ١٩٢٠م ليستأنف تعليمه العالي في الأزهر، لكن الشاعر انحرف عن الطريق السويّ الذي سلكه اقرانه من الذين سارت بهم مواكب الحياة سيرتها التقليدية فأتموا تعليمهم والتحقوا بوظائف حكومية كفلت لهم حياة كريمة. ثم كان إدمانه المخدرات منعطفًا إلى النهاية المحتومَة .

ويبدو أن لنفسية الديب المتمردة، وشخصيته الثائرة، أثرًا في تغيير مسار حياته، فقد قضى شطرًا من عمره في الأزهر ،وشطراً في دار العلوم التي كانت آنذاك قبلة الأدباء ومحط رحال الشعراء والمبدعين، غير أنه أكبّ على كتب الأدب والتراث في دار الكتب يلتهمها التهامًا، و عندما أهمل دراسته التقى ذات يوم بالمطرب سيد درويش الذي أعجب بعبقرية صاحبنا فأخذه ليعيش معه في قصره الفخم ويشاطره حياته

(١) ينظر: مأساة شاعر البؤس عبد الحميد الديب ٤٢، وينظر: الشاعر البائس عبد الحميد الديب، (د.ت)، وينظر موقع على النت باسم إسلام أون لاين . poetgate. com، وينظر: موقع الموسوعة الحرة، ويكيبيديا .

المترفة إلى أقصى حدود الترف. عاش صاحبنا مع سيد درويش لاهيًا عن كل شيء إلا الفن والحياة الصاخبة، فضيّع دراسته، ومستقبله، ولم يطل به العهد بالنعيم فقد مات سيد درويش فجأة وهو في عنفوان الشباب عام ١٩٢٣م وطُرد صاحبنا من القصر الفخم إلى الشارع فاستأجر لنفسه غرفة حقيرة في حي الحسين الشعبي بالقاهرة وبدأت حياته مع التسكع والكدية والصعلكة على نحو استمر حتى وفاته عام ١٩٤٣م .

له ديوان شعري عرف باسم (شاعر البؤس)، تحقيق محمد رضوان، ومراجعة وتقديم فاروق شوشة . تضمّن الديوان بعض القطع النثرية التي كتبها الشاعر عامي ١٩٤٠ و ١٩٤١ تحت عنوان (خواطري)، وهي تأملات ذاتية تكشف عناوينها عن محتواها: شاعر البؤس، يوم من أيام الجنة، الخمر والشعر، أنا وأمير الشعراء، أنا وزوجتي، الشعر والنظم، نقد شاعر .

وديوانه هذا تعبير صاخب وصادق عن حياة بائسة معدمة . يغلب على قصائده ضيق الصدر بالحياة، والتبرم بها، والتمرد عليها، بل رفضها، يصرّح ولا يكني أو يرمز إلى فقره وما يعاني من ذل ونكران يتجرعه من مجتمعه في المدينة الكبيرة، سجل قلمه هجاء مفحشًا لا يقبل الذوق نشره، مع هذا لا نملك غير الدهشة المعجبة بالطاقة الشريرة التي تدفعه وتلوّن إقذاعه. أما الوجه الآخر الوطني والإنساني فإنه لا يقل إثارة للدهشة والإعجاب، فقد هاجم الاحتلال البريطاني، ونقد رجال السياسة، و نقد الطبقات الاجتماعية، ولم يخل ديوانه من شعر الدعابة والفكاهة، كما نجد فيه التجديد في القافية .

المبحث الأول: المستوى الصوتي

يمثل المستوى الصوتي أحدى الركائز المهمة والمقومات الرئيسة التي يقوم عليها الشعر، فمما لاشك فيه أن كل « عمل أدبي فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى ... الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من الأصوات »[١]. وهذا التنظيم يمثل النغم والإيقاع ، الذي يمثل موسيقى النص، التي تعمل قبل غيرها من المؤثرات الأخرى الموجودة في النص على شد انتباه المتلقي، فالصوت أسرع من غيره في الانتقال والتأثير والتفاعل، والشعور بالموسيقى والأوزان إنما هو ميل فطري لدى الإنسان[٢] . والشعر هو « خطاب يكرّر كلاً أو جزءاً نفس الصورة الصوتية »[٣]، ومن طريق هذا التكرار تظهر أهمية الإيقاع الذي عرف بأنه « نظام داخلي ضمني غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة »[٤]، وهو أيضا « أساس كل شيء شاعري »[٥] . فالإيقاع يعمل على تشكيل موسيقى الشعر التي تشد انتباهنا وتبث في الكلمات حياة جديدة « مما يثير منا رغبة في قراءته وإنشاده وترديد الإنشاد مراراً وتكراراً

(١) نظرية الأدب: ٢٠٥.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ١١
(٣) بنية اللغة الشعرية: ٥٢-٥٣.
(٤) دليل الدراسات الأسلوبية: ٩٠.
(٥) الوعي والفن: ٦٣.

« [1] .

والشاعر المبدع له وسائله المتعددة في انجاز الإيقاع، وتحقيقه، وله القدرة التي تمكنه من السيطرة والتحكم بالنص من اختيار الوزن، والألفاظ وصياغتها من حيث: «وظيفتها أو معناها، أو في أصواتها، وجرسها، وتصريفاتها واشتقاقها وإيحاءاتها، ودلالاتها، ومكانتها من السياق « [2]. والشعر هو « أدراك الناس لخصائص اللغة ومكامن الجمال من إيقاعاتها « [3]، وهذا ما يظهر لنا أمكانية الشاعر وقدرته في خلق جرسٍ صوتي منتظم يستند فيه الشاعر إلى معرفته بخصائص تلك الأصوات، وقدرته في التنسيق بينها فهو « مهندس أصوات « [4] . ولدراسة الأسلوبية عند شاعر ما لابد لنا من دراسة المستوى الصوتي عنده، والمتمثل بالموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية، وهذا ما سنتعرف عليه في بحثنا هذا .

أولاً: الموسيقى الخارجية

الأوزان:

الوزن: « أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية « [5]، وهو من العناصر المهمة في رفد الشعر بموسيقى منتظمة ذات إيقاعات متناوبة تطرب لها النفوس وتلذ بها الإسماع، فالشعر لا يعد شعراً ما لم يكن موزوناً ومقفى، وهذا ما يميزه عن النثر ومن دونه يفقد جماله وتأثيره . فللوزن أثر في إبراز لغة الشعر وصوره وما فيها من محاسن وعيوب لما يحدثه من توقيعات موسيقية تستجيب لها الأذواق وسرعان ما تنفر عنها في حالة الخطأ، فالوزن يشكل « الإطار الموسيقي الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر» [6]، فالشعر لا يتطلب عاطفة وخيالاً وأسلوباً فحسب، بل يسعى إلى موسيقى مؤثرة تبرز الجانب الصوتي الذي يشكل حجر الموسيقى الشعرية الأساسي، فهو يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه [7] .

ويبقى الدور الأساس في خلق الموسيقى العامة للقصيدة من فعل الشاعر وقدرته على استغلال طاقة اللغة وخلق البنية الصوتية داخل البيت الشعري .

ومن المميزات الأسلوبية في شعر عبد الحميد الديب أن أوزانه الشعرية جاءت ملائمة ومنسجمة مع شدة انفعال الشاعر، ومع الموضوع، فقد عني الشاعر بموسيقى القصيدة إذ لم يستخدم البحور عبثاً، وإنما كانت وسائل جمالية أنتجتها تجربة الشاعر وربطتها بالاتجاه العام للسياق . وفي ضوء دراستي هذه وجدت البحور المستعملة في شعره (العتاب والتوبة) جاءت بالشكل الآتي، كما يوضحها الجدول :

(١) موسيقى الشعر: ١٦.
(٢) عضوية الموسيقى: ٦٣.
(٣) بنية الخطاب الشعري: ١٩١.
(٤) دليل الدراسات الأسلوبية: ٩١.
(٥) العمدة في محاسن الشعر: ١/ ١٣٤ .
(٦) التجديد الموسيقي في الشعر العربي: ١٦.
(٧) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: ٢٤.

ت	البحر	عدد القصائد أو المقطوعات	مطلع القصيدة أو المقطوعة	
١	البحر الطويل	٧	تملّون مِن وَصْلي ويُغضِبكُم صَدِّي	فوا حَيْرتي بين العداوة والوُدُ
			أأبكي وشعري بين قومي يغرد	وأفنى وذكري في الوجود مخلدُ ؟
			تَجَافَتْ به الدنيا فعَاشَ ذليلا	ولم يُغنهِ فَرْطُ الذكاءِ فَتـــيلا
			عزيز على نفسي مخايل محتدى	فهل ولد التبريح في يوم مولدي ؟
			أقلنيَ مِن سجني وكن أنت حاكمي	فللقيدِ ذلٌّ دون ربقنه دمعي
			أيَهْنيكَ أن أبكي وعَيْشُك يَبْسّمُ	ويُرْضيك تَبْريحي وأنت منعّمُ ؟
			تركتُ الطلا حتّى حطَمْتُ كؤوسي	وخاصمْتُ نُدمَاني بها .. وجَليسي
٢	بحر البسيط	٢	يامَنْ لِجُرْحٍ بهذا القلب بأسوه	جُرْحُ اليْتيم المُعنّي مات أهلوه
			سُقيًا لهذا الحمى طابت لياليه	لما سقاه دمًا صبَّ يناجيه
٣	بحر الوافر	٢	جناحي في ظِلاَلكَ يُسْـــهاضُ	وأيّامي على ذلي تُرَاضُ
			أعُودُ إلى الصبا بعد اكتهالي	فقد أوْفَى على الدنيا نَوَّالي
٤	بحر المتقارب	٢	وداعًا رفاقيَ بالقاهرةْ	وداعًا وداعًا إلى الآخرةْ
			قصَدْتُ إلى بابك الموصَد	فطُوردْتُ بالخادِمِ الأسودِ
٥	بحر الرمل	١	كلُّ شي أَشْهَدَ الله عليًا	فرّت الدنيا جميعاً من يديّا
٦	البحر الكامل	١	شَمِتَ العواذِلُ إذ كَبَوْتُ وإنما	أنابين حرب والحروبُ سِجالُ

ونلحظ من الجدول المذكور أن الشاعر قد نظم أوزانه الشعرية على ستة بحور من بحور الشعر العربي الأساسية . ومن الجدول يتبين أن البحر الطويل احتل الصدارة من بين تلك البحور، وتفعيلته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) في كل شطر، وهو " بحر يمتاز بالرصانة والجلالة في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة، لذلك كان أصلح البحور لمعالجة

الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول نفس وروية ...»[1]؛ ولطول تفعيلاته واتساعه لكثير من المعاني، فضلا عن ذلك ما يمنحه البحر من طاقة استيعابية في عرض الأفكار المتناسبة مع الموضوع المختار .

ويأتي بالمرتبة الثانية البحور (البسيط، والوافر، والمتقارب)، وكل منها له ميزته، فالبسيط بحر يتميز بتفعيلات « ذات إيقاع متأرجح بين الرنين السريع والامتداد الهادئ الحزين ...»[2]، ويتألف من تفعيلتين على التوالي (مستفعلن فاعلن)، تتكرر مرتين في كل شطر . أما بحر الوافر وهو من أكثر البحور «مرونة يشتد ويروق كيفما تشاء»[3] وهو بحر مسرع النغمات ينماز بإيقاع هادئ ومندفع، ووقفة سريعة ويتكون من (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) مرتين على امتداد شطري البيت . ثم البحر المتقارب، وهو من البحور ذات التفعيلة الموحدة (فعولن) التي تتكرر أربع مرات في كل شطر، وقد منحته هذه التفعيلة اليسر والانسيابية والمرونة[4] .

ويأتي في المرتبة الثالثة (الكامل، وبحر الرمل) . فبحر الكامل هو من « أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى »[5]، وله القدرة على استيعاب تجربة الشاعر لتفعيلاته التي تبعث فيه التوسع في القول والرتابة فيه، إذ إن تكرارتفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر يولد إيقاعاً موسيقياً ذا لون خاص من الوان الموسيقى يجعله -إن أريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل هادئاً مع صلصة كصلصة الأجراس ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً[6]. وأخيرا بحر الرمل الذي يتكون من تفعيلة موحدة (فاعلاتن) والتي تكرر ثلاث مرات في كل شطر، ويتميز هذا البحر بأنه بحر الرقة، يجود نظمه في الأحزان والأفراح[7] .

ونخلص من ذلك إلى أن الشاعر استعمل أوزاناً معينة وأهمل أخرى ؛ ان لكل غرض وزناً من الاوزان لكن هذه المقولة لايستقم مع واقر الشعر فالشعراء يكتبون مايحلو لهم من الاغراض بحسب مايختارون من الاوزان من دون مراعاة قاعدة معينة ولكننا هنا هنا نحاول أن نساير هذه المقولة لاعلى اساس انها قاعدة ثابتة بما يتناسب مع التجربة الشعرية التي لبتها هذه الأوزان وكانت تصب في رفد عمله بما يتناسب مع تلك الانفعالات التي أحسها الشاعر وعبر عنها في نصوصه الشعرية، لذا جاء البحر الشعري مطوعاً لتجربته الشعرية .

القافية:

وهي «من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول

(١) شرح تحفة الخليل: ١٠٤.
(٢) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٥١٦.
(٣) فن التقطيع الشعري والقافية: ٧٠.
(٤) ينظر: معالم العروض والقافية: ٧٦.
(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١/ ٢٦٤.
(٦) المصدر السابق: ١/ ٢٦٤.
(٧) ينظر: معالم العروض والقافية: ٥٥.

ساكن قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الاول «[1]، وتمثل القافية « ظاهرة موسيقية تصور البيت الذي تنتهي به أبيات القصيدة، ويبقى وزنه مرددا إلى آخر بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة»[2]، وهي تؤدي دورا كبيرا في عملية الإبداع، فهي ليست هيكلا ثابتا في القصيدة فحسب، أو مجرد حلية صوتية للبيت، وإنما لها وظيفة دور مزدوجة، فمن ناحية لها دور في الإيقاع وتناغم الأبيات، ومن ناحية أخرى لها أثر دلالي[3] . وفي ضوء دراستي لأسلوب الشاعر عبد الحميد وجدته قد نوع كثيرا في استعماله حروف الروي، فكان عدد الحروف (ثمانية) حروف وهي: (الراء، الدال، الضاد، اللام، الياء، الميم، الواو، السين، العين)، ونلحظ طغيان الحروف الذَّلل[4] (الراء، الدال، اللام، الميم) وهي حروف تجمع بين الشدة والرخاوة، وهذه الحروف لكثرة عدد الكلمات التي انتهت بها تهيء للشاعر ذخيرة يستطيع معها أن يطيل نفسه ونظمه لما لها من إيقاع هادئ رصين تتناسب مع ما يعبر عنه . ونجده كذلك استعمل حرف السين) وهو من الحروف المهموسة والتي هوحرف رخو .. ومما تقدم نجد مدى عناية الشاعر بالتنغيم وحسن اختيار حروف الروي التي تناسب موضوعه الشعري على أن اللام والميم والدال والباء والراء هي من اكثر الحروف استعمالا في الروي في الشعر العربي .

أما فيما يخص القافية فقد اتضح لنا أن أغلب النصوص عند الشاعر جاءت مطلقة القافية، وهي القافية التي يكون حرف رويها متحركاً بالضمة أو الكسرة أو الفتحة[5]، وقد جاءت القافية المكسورة بالمرتبة الأولى فكانت نسبتها (٧) نصوص، ثم جاءت بالمرتبة الثانية القافية المضمومة وكانت نسبتها (٥) نصوص، ثم جاءت بالمرتبة الثالثة القافية المفتوحة وكان عدد النصوص (٢) فقط، ومن الشواهد على القافية المطلقة قوله:

جناحي في ظِلاَلكَ يُسْتهاضُ
وأيّامي على ذلي تُرَاضُ

وقوله:

أأبكي وشعري بين قومي يغرد
وأفنى وذكري في الوجود مخلدُ؟

وقوله:

قصَدْتُ إلى بابك الموصَدِ
فطُوردْتُ بالخادِمِ الأسودِ

أما أقلها فجاء مقيد القافية فكان عدد النصوص (١) فقط، وهي القافية التي يكون حرف رويها ساكناً كقوله:[6]

(١) العمدة: ١/ ١٥١ .
(٢) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: ٦٦.
(٣) ينظر: فصول في الشعر: ٩٦.
(٤) الذُلل: هي ما كثر على الألسن . ينظر: لزوم ما لايلزم: ١/ ٢٧.
(٥) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٦) ينظر: شرح تحفة الخليل: ٣٦٢.

وداعُـــا رفـاقـيَ بـالـقـاهـرةْ
وداعـــا وداعـــا إلى الآخـــرةْ

ثانياً: الموسيقى الداخلية

وإلى جانب الوزن والقافية توجد إيقاعات داخلية تسهم في منح النص الشعري بعداً جمالياً معيناً، وهي الموسيقى الداخلية «ذلك الانسجام الداخلي والصوتي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حيناً أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر »[1] . ومن ابرز الأساليب الإيقاعية الداخلية التي استعملها الشاعر:

١ـ التكرار

ويعد من الوسائل التي تبرز قيمة النص الجمالية والإيحائية، فيؤدي إلى إثارة ذهن المتلقي، وتوجيه عنايته إلى الفكرة التي ألح عليها الشاعر في لحظة القول، والغرض منه يكمن في إيضاح الكلام والإقناع به والتوكيد عليه لتثبيت المعنى، إذ إن التكرار هو «الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها»[2] . وقد شغل التكرار حيزاً كبيراً من شعر الشاعر، كونه يحقق غرض الشاعر ومقصده . ومن هذا التكرار قوله:

وداعـــا رفـاقـيَ بـالـقـاهـرةْ
وداعـــا وداعـــا إلى الآخـــرةْ

إذ كرر لفظة (وداعا) ثلاث مرات، لتأكيدها في نفس المتلقي .

وقوله:

لقد كنتُ فيكم غنَّي الوفاض
فـلـم تـنـقـطـع بـيـنـنـا آصرةْ
وكنتم سُعاتي .. وكنتم رُواتي
وكـنـت لـكـم كـعـبـةً طـاهـرةْ

فقد كرر لفظة (كنتُ) مرتين، وكرر لفظة (كنتم) مرتين مرات، وغرضه في ذلك أحداث نغمة موسيقية قوية وسريعة، تجعل المتلقي يحس بكثافة الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر .

وقوله:

عـداوةُ ذي حِـقْـدٍ وودُّ منافقٍ
أأحيا صريعاً للنفاق وللحِقْد ؟

فقد كرر حرف القاف أربع مرات لما له من أثر بارز في تشكيل لحن قوي يرتبط بالمعنى بوصفه صوتاً شديداً[3]، وكرر حرف اللام ثلاث لما لهذا الصوت من أثر في أخفاء جمال موسيقي على النص إلى جانب إسهامه في قوة التعبير لما يتميز به كونه يجمع بين الشدة والرخاوة وهو أوضح الأصوات الساكنة في السمع [4]. مما يدل على أن الشاعر كان يميل إلى إظهار معاناته وألمه .

(١) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: ٢٨٣.
(٢) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.
(٣) ينظر: الأصوات اللغوية: ٢٤.
(٤) ينظر: المصدر السابق: ٢٨.

وقوله :

شَرِبْتُ كلا الكأسين سُمًّا وَعلقُما

فلا عَوْنَ من إلْفٍ ولا رفُقَ من صَدَّ

فقد كرر لا النافية للجنس واسمها وشبه الجملة (فلا عَوْنَ من إلْفٍ) و(لا رفُقَ من صَدَّ) . وقد أعطى هذا التكرار التركيبي تلاحم الدلالة وارتباط الأبيات ببعضها، وتثبيت المعنى المراد في ذهن المتلقي .

٢ـ الجناس

وهو «الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضها، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلاً آخر نظماً»[١]، ويعد الجناس شكلاً من أشكال التكرار[٢]. وقد وظف الشاعر الجناس في شعره للتعبير عن خلجاته النفسية، وجاء الجناس عنده بنوعين :

أولاً: الجناس الاشتقاقي:

ويقصد به أن « تجيء بألفاظ يجمعها اصل واحد في اللغة »[٣] . من ذلك قوله:

عــداوةُ ذي حِـقْـدٍ ووُدُّ منافقٍ

أأحيا صريعاً للنفاقِ وللحِقْد ؟

إذ جانس بين (منافقٍ ونفاق)

وقوله:

وأشقى شقاء الرَّبع جانبهُ الحيا

وفي الكون آلاف بعلميَ تسعد

إذ جانس بين (أشقى وشقاء)

وقوله:

أنا الغريبُ على الدنيا فَعالُمها

أعدّى عـدوّيَ يُهْجوني وأَهْجوه

إذ جانس بين (أَعْدى و عدوّيَ)، وجانس بين (يهْجوني وأَهْجوه)

ثانياً:ـ الجناس الناقص :

وهو « أن تجيء بكلمتين متجانستي اللفظ متفقتي الحركات غير إنهما يختلفان بحرف إما من اخرهما ... وأما من أولهما »[٤]. كقوله:

وكــم ذا اعتفاني بكم صــارخٌ

فـكـنـتُ عـلى محـنـتـي جـابـرهْ

إذ جانس بين (كم) و (بكم) .

وقوله:

ويَلْهو بي الأقــرانُ لَهْــواً كأنما

أنا الكرةُ الهوْجَاءُ تخطفها الأيدي

إذ جانس بين (يَلْهو و لَهْواً) .

٣ـ الطباق أو المقابلة

وهو «الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة ،مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر

(١) جنان الجناس في علم البديع: ٤٢.

(٢) ينظر: المرشد إلى أشعار العرب: ٢/ ٢٣٢.

(٣) حسن التوسل إلى صناعة الترسل : ١٩٣.

(٤) المصدر السابق: ١٨٧ـ١٨٨.

والبرد «[1] . ومما ورد لدى الشاعر من الطباق قوله:

تملّون مِن وَصْلي ويُغضِبكُم صَدِّي

فـوا حَـيْرتي بين الـعـداوة والـوُد

إذ طابق بين (وَصْلي و صَدِّي)، وبين (العداوة والوُد) .

وقوله :

شَرِبْـتُ كلا الكأسين سُمًّا وَعلقُما

فلا عَوْنَ من إلْفٍ ولا رفُقَ من ضَدَّ

إذ طابق بين (إلْفٍ و ضَدَّ) .

وقوله:

فيالك من دنيا شربنا بها الأسى

ومـا للهنا مهما نـحـاول مـورد

إذ طابق بين (الأسى و الهنا).

وقوله:

أأبكي وشعري بين قومي يغرد

وأفنى وذكري في الوجود مخلدُ ؟

إذ طابق بين (أفنى و مخلد) .

وقوله:

سـلامٌ على حـظٍ وَقَـفْـتُ بقَبْرِهِ

أنــوحُ عليه بكرة .. وأصيلا

إذ طابق بين (بكرةً .. وأصيلا)

وقوله:

ولا عَجَبٌ فالدهرُ أَظلَمُ حَاكِمم

يُعزُ هجينَا إذ يُـذِلُّ أصيـــلا

إذ طابق بين (يُعزُو يُذِلُّ)، و بين (هجينَا و أصيـــلا) .

وقوله:

فلا الليلُ أشجاني بسُكري ونشوتي

ولا الصبح في ضوءِ به وشموسِ

إذ طابق بين (الليل والصبح) . وقصد الشاعر في كل ما أورده من طباق توكيد المعنى وتقويته، وتوضيح الفكرة في كل بيت، والإحاطة بالمعاني بأطرافها . إذ إن هذا التطابق يكسب اللفظة عمقا دلاليا، ودقة معنوية لا تكون لها كما لو كانت مفردة حتى أنها تثير حركة في السياق الشعري، وتكسر أطواق الجمود، وتجعل النص جاريا على نسق واحد .

المبحث الثاني
المستوى التركيبي

يُعد المستوى التركيبي عنصراً مهماً يوضح الصفات والخصائص التي يتمتع بها كل أديب والتي تميزه عن غيره[2] . وهو احدى الركائز التي يقوم عليها النص الأدبي[3] . وفي بحثنا هذا سنحاول الكشف عن أهم العناصر التركيبية في شعر الشاعر وهي كما يأتي:

١ـ أسلوب الاستفهام

وهو «طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل» [4]، ويعد من أكثر الأساليب التي لجأ إليها

(١) الصناعتين: ٣٠٧.

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٢٥٠.

(٣) بنية اللغة الشعرية: ١٧٨.

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبديع: ٨٥.

الشاعر للتأثير في المتلقي والمخاطب، فهو يثير الاستفهام لأشراك المتلقي معه ، وللتعبير عما يدور في خلده وما يختلج في نفسه من مشاعر أراد التعبير عنها ولكن بصيغة الاستفهام . من ذلك قوله:

عــداوةُ ذي حِـقْـدٍ ووُدُّ منافقٍ
أأحيا صريعاً للنفاقِ وللحِقْد ؟

فقد استعمل الاستفهام الذي خرج إلى معنى التعجب معبرا عن مدى حزنه من هذه العداوة والحقد، ومتعجبا من حالة النفاق هذه .

أما قوله:

أيُعْــــوِزُني الكَفَافُ إلى وزيرٍ
عـن الدنيا نــداهُ يُسْتعاضُ ؟

فقد خرج الاستفهام إلى معنى استنكاري، فهو ينكران يكون حاله كفافامع وجود هذا الوزير الذي نداه يستعاض كما عبر عنه الشاعر .

أما قوله:

ويـا رب ما يومي وأيـن منيتي
أمـا لي حتى في المنية مـوعـدُ ؟

فقد تعدد أدوات الاستفهام فيه، مازجا بين الاستفهام والنداء وهو بهذا التكرار للاستفهام يعبر عن حالته التي تترجح بين العوز، والتوبة، والعتاب للمخاطب، واليأس من حياته هذه ،لذا أخذ يطلق استفهامات متكررة الحصول على جواب، ولكن بلا جدوى .

٢ـ أسلوب الأمر

وهو « صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبيء عن استدعاء الفعل من جهة الغير، على جهة الاستعلاء» [١]، وقد تميز أسلوب الشاعر عبد الحميد باستعماله أسلوب الأمر الذي خرج إلى أغراض عدة، من ذلك قوله:

فـخُـذني إلـيـك فـأنـت الكريمٌ
وقـد ضِـقْـتُ بالزمن الأنـكَـدِ

فقد استعمل فعل الأمر(خذني)، الذي خرج إلى معنى الدعاء، الخلاص من الحالة والوضع الذي وصل إليه، حتى ضاق من الزمان.

أما قوله:

إذا المالُ لم يَشفِ الغليلَ من امريء
اَشْـفـي من المـالِ المنيَّةُ والـدَّمُ

فقد استعمل الفعل (اَشْفي) ليكون وسيلة لإظهار النصح والإرشاد .

أما قوله:

وَسَــــلِ الـلـيـلَ فـما أَغـفـو به
غـيرَ أرمــاقٍ ومـا تُجـدي عليّا

فقد استعمل صيغة الأمر ملتمسا من المخاطب سؤال الليل عن حالته التي وصل إليها والتي أذهبت النوم عنه .

٣ـ أسلوب النهي

وهو « قول ينبئ عن المنع من الفعل على جهة الاستعلاء» [٢] وقد تميز أسلوب الشاعر باستعماله

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز: ٣/ ٢٨١.

(٢) كشف المشكل في النحو: ١/ ٥٩٢.

النهي، ومن ذلك قوله:

لا تَقُل لي كيف نحيا سـادِرا ؟

أنـا ميتٌ بين قومي لستُ حيّا

فقد استعمل الشاعر صيغة النهي (لا تَقُل) التي خرجت إلى معنى الالتماس، فهو يلتمس من الغير عدم السؤال عن حياته، فهو وان كان حيا فهو ميت .

وأما قوله:

تفتحت الأبـواب للمجد والعلا

فـلا تغلوها دون حـر مُـقَـدَّم

فقد استعمل الشاعر صيغة النهي (فلا تغلوها) التي خرجت إلى معنى النصح، فهو ينصح الناس بعدم غلق أبواب المجد والعلا .

وأما قوله:

لا تُنكروا الإخفاق مني أنني

في كـل عيشٍ قسمتي تُغتَالُ

فقد استعمل الشاعر صيغة النهي (لا تُنكروا) التي خرجت إلى معنى الالتماس، فهو يلتمس من أصحابه إن لا ينكروا الإخفاق عنده .

٤ـ أسلوب التمني

هو طلب أمر محبوب يصعب تحقيقه أو يستحيل[1].

وقد استعمل الشاعر هذا الأسلوب في قوله:

فليت رجـالَ أوطـاني صخورٌ

وليت الصخرَ قُـدَّ من الرجالِ

فقد تمنى إن يكون رجال أوطانه صخوراً، وتمنى أن يكون الصخر قد من الرجال ونجده استعمل الأداة (ليت) لكون ما يتمناه أمراً محبوباً ولكن لا يرجى حصوله لكونه أمرا مستحيلا .

٥ـ أسلوب النداء

وهو «طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه»[2]، وقد استعمل الشاعر الأسلوب للتصريح عن انفعالاته، وأفكاره، وكانت الأداة (يا) أكثر أدوات النداء استعمالاً، من ذلك قوله:

فيالك من دنيا شربنا بها الأسى

ومـا للهنا مهما نـحـاول مـورد

وقد جاء النداء هنا يحمل معنى الإنكار، فالشاعر ينكر على الدنيا ما فيها من الأسى الذي لا ينتهي، فليس للهنا موضع فيها . أما قوله:

يا قـومُ مـاليَ من ذنـبٍ أدان به

ما بالُ نوري إن أظهرتُ تخفوه

فقد جاء نداؤه إلى قومه ليحمل معنى العتاب لهم، ليثير انتباه قومه له، إذ لم يصدر منه ذنب يدان به، فلماذا أن ظهر نوره أخفوه .

وقوله:

والمـبـدعـون الأغـانـي في تحيته

يا طيب هذا الحمى يا حسن أهليه

إذ جاء النداء هنا ليحمل معنى التعجب فهو يتعجب من طيب الحمى وحسن أهله .

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ١٣٠.

(٢) جواهر البلاغة: ١٠٥.

٦ـ أسلوب التقديم والتأخير

وهو انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلم، ليكسب الشاعر القدرة على التعبير الدقيق، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز[١]. من ذلك قوله:

أيصبح ذا بؤس فتى كان موئلا

إليه يـروحُ المستجير ويغتدي

قدم خبر يصبح (ذا بؤس) على اسمها (فتى) . في الشطر الثاني قدم شبه الجملة (إليه) على الفعل والفاعل (يروح المستجير) .

وكقوله:

كـأني حـين طـلـبـتُ الـنَّـدى

إلـيـك طـلـبـتُ يَـدَ المعتدي

قدم شبه الجملة (إليك) على الفعل والفاعل والمفعول به .

وقوله :

إلى الله أشكو ما فقَدْتُ من الصبًا

بحانة خمـار وبَـيْـتِ قُـسـوسِ

هنا قدم الجار والمجرور (إلى الله) على الفعل (أشكو) والتقدير (أشكو إلى الله)، محققا الشاعر بذلك غرضه في رسم صورته بعد أن تقدم العمر فيه وفقد الشباب الذي قضاه في حانات الخمارين وبيت القسوس .

المبحث الثالث
المستوى الدلالي

الصورة الشعرية

يتجلى جمال الصورة في خلق علاقات لغوية جديدة بين الكلمات تتجاوز دلالاتها المباشرة ؛ لأن الشاعر «ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصور من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها «[٢]. وقد استثمر الشاعر عبد الحميد الصورة البلاغية لأداء هذه المهمة، لأن من وظيفة الصور البلاغية التمثيل الحسي للتجربة الشعرية كونها « صورة قوية بعيدة المدى «[٣] . وارتكزت الصورة البلاغية عند الشاعر على الأساليب الآتية:

١ـ التشبيه

التشبيه هو الصورة التي يكونها خيال المبدع بالمماثلة بين أشياء اشتركت في صفات معينة، ويكمن في العلاقة التي تربط بين طرفيه في رؤية الشاعر التي يتميز بها عن سواه، ويعبر بها عن معنى كامن في نفسه، لما يمتاز به التشبيه من قدرة فنية على رسم الصور الموحية وإيصالها إلى المتلقي، لذلك يعدُّ التشبيه من الفنون البيانية الأكثر استعمالاً، لأن مهمته الإفصاح عن المعاني والأفكار التي يتضمنها النص الشعري،

(١) ينظر: في المصطلح النقدي: ١٦٧.

(٢) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ٩٢.

(٣) الصورة الشعرية : ٦٧.

فهي صورة يكونها الشاعر في مخيلته ويقرنها بشيء معروف لدى المتلقي ليقرب بذلك المعنى، إذ « يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كلّ واحدٍ منهما عن صاحبه بصفتها »[1] . وأركان الصورة التشبيهية هي: المشبه، والمشبه به، والصفة الجامعة بينهما هي وجه الشبه، وأداة التشبيه . ومن صور التشبه لدى الشاعر قوله:

ويَلْهو بي الأقــرانُ لَهْــواً كأنما
أنا الكرةُ الهوْجَاءُ تَخَطفّها الأيدي

فقد شبه الشاعر نفسه بالكرة، وقد حذف وجه الشبه، وغرضه في ذلك القول بأنه أصبح كالكرة في تقلبها بسبب تدهور وضعه وتقلبه من حال إلى حال .

أما قوله:

وجيعُ لنفسي أن أرى منك فَرْقَدا
وأنت الثرَى تعلو عليّ وتَعْظُمُ

فيكمن التشبيه هنا في ربطه الطبيعة بحاله، فجعله كالثرى (التراب) لإبراز حالته وما وصل إليه ، و قد حذف أداة التشبيه فجاء التشبيه بليغ .

وقوله:

لَمَسْتُ حــدودَ الأربعين وكُلها
لِعيني كَغَضبان البراكين مُطْلِمُ

وهنا شبه حاله وقد وصل سن الأربعين بواسطة أداة التشبيه الكاف بغضبان البراكين

وبذلك يكون الشاعر قد أعطى للتشبه مساحة واسعة في شعره، عاداً التشبيه علاقة أساسية من العلاقات التي يبنى عليها الشعر .

٢ـ الاستعارة

تعدُّ الاستعارة من أهم وسائل تشكيل الصورة ،وهي» أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به « [2]. ايضاً « أن يستعار الشيء المحسوس للشيء المعقول، والاستعارة أوكد في النفس من الحقيقة، وتفعلُ في النفوس ما لا تفعلهُ الحقيقة »[3] .والاستعارة قسمان: التصريحية وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، والمكنية وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه. واحتلت الاستعارة مساحة واسعة جداً من ديوان الشاعر، إذ كانت الصورة الاستعارية إحدى وسائله المهمة في التعبير عن أفكاره وانفعالاته، وعبر بهاعن قدرة في خلق وابتكار الصور الجميلة ببث الحياة والحركة فيها . من ذلك قوله :

ولا عَجَبٌ فالدهرُ أَظلَمُ حَاكِمم
يُعزُ هجينَا إذ يُــذِلُّ أصيــلا

لفظة الدهر هنا مستعارة، بدلالة الحكم، فالدهر لا يحكم، وإنما الإنسان هو من يحكم، فيعز هجيناً، ويذل أصيلا، بسبب تقلب الوضع . أما قوله:

(١) نقد الشعر: ١٠٩.

(٢) مفتاح العلوم: ٥٩٩ .

(٣) البديع في نقد الشعر: ٧١.

سرُّ هــذا الــبــؤس أني شـاعـرٌ

قـد أفــاد الــدهــرُ مني عبقريا

فكذلك لفظة الدهرفيه مستعارة بدلالة البؤس، والإفادة التي لا تكون إلا للإنسان، وليس للدهر . فقد استعار الشاعر من الإنسان بعض الصفات ليمنحها للدهر، لرسم الصورة الشعرية . وأما قوله:

وفي قَلْبه المقهور نفسٌ نبيةٌ

تُحَـدثُ عن سِرّ القَضَا وتُتَرْجمُ

فهنا استعارة مكنية، فلفظة (قلبه المكسور) كناية عن حالته، وقد حذف المشبه به وذكر احد لوازمه وهي النفس التي تحدث عن القضاء وتترجم . وجاء قوله:

لكنها محـنـة أنـتـم طـواعِـيـةٌ

فيها لـدهـري إن يأمر تجيبوه

فلفظة (دهري) مستعارة بدلالة أن الدهر لا يأمر، وغرض الشاعر في ذلك رسم صورة لوضعه في محنته التي مر بها .

وبهذا يكون الشاعر قد حقق وظيفة الاستعارة في الترابط والانسجام في الألفاظ، وحشده لمجموعة من المعاني، والمشاعر، والأحاسيس التي تنتابه الشاعر .

المصادر والمراجع

١. اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، د. نافع محمود، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٧م .

٢. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، احمد الشايب، ط٧، ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م .

٣. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤م.

٤. الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدى، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ط٥، ٢٠٠٦ .

٥. الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧ م .

٦. الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياش، مركز الانماء القومي (د.ت) .

٧. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م .

٨. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، الشيخ العلامة الخطيب القز ويني (ت ٧٣٩هـ)، مراجعة: بهيج غزاوي، ط١، مطبعة دار إحياء العلوم، بيروت لبنان، ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م .

٩. البديع في نقد الشعر، أسامة ابن منقذ (ت

٥٨٢هـ)، تحقيق: د. أحمد بدوي، د. حامد عبد الحميد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، مكتبة ومطبعة البابي وأولاده، القاهرة، ١٩٦٠م .
١٠. البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط٢، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م .
١١. البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبد المطلب، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م .
١٢. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٤م
١٣. بنية الخطاب الشعري، د. عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٦م .
١٤. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م .
١٥. تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي (ت ١٢٠٥ هـ)، المطبعة الخبرية، القاهرة، ١٣٠٦هـ .
١٦. التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د، ط) .
١٧. جنان الجناس في علم البديع، الشيخ صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، تحقيق: سمر حسن حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ١٩٨٧م .
١٨.ـ جواهر البلاغة في المعاني والبديع، أحمد الهاشمي، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٦٠م .
١٩.ـ حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين الحلبي (ت ٧٢٥هـ)، دراسة وتحقيق: أكرم عثمان يوسف، ١٩٨١م .
٢٠.ـ دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، مطبعة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤ م .
٢١.ـ الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م .
٢٢. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٨هـ ١٩٦٨م .
٢٣.ـ شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين (دراسة تحليلية)، د. محمود عبد الله الجادر، ساعدت جامعة بغداد على نشره، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٩م .
٢٤. الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة :د. احمد نصيف الجنابي ،ومالك ميري ،وسلمان ابراهيم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،بغداد مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت (دأط) ١٩٨٢م.
٢٥. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، يحيي بن حمزة بن علي اليمني، دار الكتب الخديوية، مصر، ١٩١٤م .
٢٦. عضوية الموسيقى النص الشعري ،د. عبد

الفتاح نافع، الاردن ،مكتبة المنار ط١، ١٩٨٥م.
٢٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢م .
٢٨. فصول في الشعر، د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي بغداد، ١٤٢٠هـ ١٩٩٩م .
٢٩. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوص، بيروت، ط٣، ١٩٦٦م
٣٠. في المصطلح النقدي، دا احمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد، ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م .
٣١. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٢م.
٣٢. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٩٥٢م .
٣٣. كشف المشكل في النحو، علي بن سليمان الحيدرة البستي، تحقيق: عطية مطر، ط١، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٤٠٤هـ ١٩٩٨٤م .
٣٤ـ لزوم ما لايلزم، لأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق: أمين عبد العزيز، مطبعة الجمالية، مصر، ١٩١٥م .
٣٥. لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (٦٣٠ـ٧١١هـ)، ط١، دار صادر، بيروت .
٣٦ـ اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، د. شكري محمد عيّاد، ط١، ١٩٨٨م .
٣٧ـ مأساة شاعر البؤس عبد الحميد الديب، محمد رضوان – دار الهلال – القاهرة ١٩٧٦م.
٣٨ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م .
٣٩ـ معالم العروض والقافية: د. عمر الأسعد، ط١، ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م .
٤٠ـ مفتاح العلوم ، أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠هـ / ١٩٨٠م .
٤١ـ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط٣، ١٩٦٥م .
٤٢ـ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر أبي الفرج (ت ٣٣٧هـ) ،تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت / (د، ت) .
٤٣ـ الوعي والفن، غيور غي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، شباط، ١٩٩٠م
٤٤. . نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم

الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م .

٤٥.ـ عضوية الموسيقى النص الشعري، د. عبد الفتاح نافع، الأردن، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٥م .

مواقع النت

ـ ينظر موقع على النت باسم إسلام أون لاين . com. www. lislumonlin، وينظر: موقع الموسوعة الحرة، ويكيبيديا www. wikipid. com.