أدبية الخطاب الشعري في خمريات حارثة بن بدر الغداني

محمد دوابشة، عماد أبو الحسن

تلخيص:

يهدف هذا البحث إلى استكشاف مفردات الخطاب الشعري عند الشاعر "حارثة بن بدر الغداني" في موضوع خاص من موضوعات شعره، وقد ركز البحث على أدبيات الخطاب، فنظر في الأساليب الإنشائية والصورة الشعرية والتكرار والتقديم والتأخير والتكثيف، وتناول هذه الأدبيات تناولا نقديا، مستنطقا أشعار الشاعر، مبرزا موقفه النفسي والفكري وثقافته الاجتماعية وانعكاساتها على شعره .

مدخل:

لم يكن حارثة بن بدر الغداني[1] في عداد الفحول من الشعراء الأمويين[2]، أو في عداد المكثرين منهم، كما لم يستشهد اللغويون بشعره، لرقته وبعده عن مواضع الاستشهاد[3]. ويبدو أن الشعر

---

[1] هو حارثة بن بدر الغداني، من فرسان بني تميم ووجوهها وساداتها وأجوادها، كان يعد – كما أورد أبو الفرج – من الدهاة. اشتهر بفصاحته وبلاغته ومعرفته بأخبار الناس وقدرته على المحاججة. لازم زياد بن أبيه وكان محظيا عنده، على الرغم من معرفة زياد بمداومة الشاعر على الخمرة ومعاقرتها. جاء شعره عبارة عن مقطوعات وقصائد قصيرة النفس، ربما لعدة أسباب، يأتي السبب السياسي والتاريخي في مقدمتها. تنوعت موضوعات شعره بين المدح والرثاء والهجاء والعتاب والخمرة والموت، لم يستشهد اللغويون بشعره لسلاسته ورقته، توفي عام أربعة وستين للهجرة على الأرجح، ينظر في ترجمته: أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني** ج.8 (د.م: دار الكتب المصرية، د.ت) 385–416، وينظر في المصادر والمراجع التي ترجمت له :

- الآمدي، **المؤتلف والمختلف**. تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1961)، 139.
- ياقوت الحموي، **معجم البلدان** ج.4 (طهران: مكتبة الأسدي، 1965)، 268.
- ابن حجر العسقلاني، **الإصابة في تمييز الصحابة** ج.1. (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت)، 763.
- البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**. ج.6. تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: الخانجي، 1989)، 474.
- أحمد الشايب، **تاريخ الشعر السياسي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1966)، 276.
- كارلو نالينو، **تاريخ الآداب العربية**. ط.2. (القاهرة: دار المعارف، 1970)، 275.

[2] **الأغاني**، 380/8.

[3] **الديوان**، 330.

عنده لم يكن موضوعا رئيسا كما يقول نوري القيسي[4]، وإنما كان يحاول من خلاله معالجة ما يعترض حياته من مشكلات، معبرا بجرأة عن مواقفه ومدافعا بقوة عما كان يعتقده ويؤمن به غير آبه باعتراض المعترضين أو لوم اللائمين. فبالرغم من توالي موجات اللوم والتأنيب لتعاطيه شرب الخمرة، إلا أنه ظل مُصرًّا على تعاطيها غير مكترث بمن كان يحاول ردعه أو منعه.

ولم يتوقف الأمر عند حدود تعاطيه لها، وإنما كان يعلن ذلك صراحة، ويصر على الجهر بها، متعاليا على كل موجات اللوم والنقد، وغير آبه بما قد يتعرض له من عقاب أو تشهير، ومؤكدا عبثية اللوم أو العتاب أو العقاب. فلا لوم اللائمين أو تأنيبهم له على شربها يمكن أن يخجله فيمتنع عن تعاطيها، أو– على الأقل– يسِّر بشربها، فلا يجهر به، ولا التهديد أو الوعيد والزجر يمكن أن يخيفه أو يرهبه فيمنعه من شربها كذلك. فهي رفيقته الأبدية، وعشيقته الخالدة التي لن تتركه أو تتخلى عنه، كما أنه لن يتركه، أو يتخلى عنها ما بقي فيه نفس يتردد، وإنه لمصر الإصرار كله على معاقرتها ما حج للّه راكب، لا مستخفيا ولا خائفا، وإنما يعاقرها جهارا، منفردا حينا، ومع ندماء له حينا آخر؛ ليعلن أنه لا يخشى فيها لومة لائم، وليعلم بأنه لا يتردد البتة في أمرها، ولن يتردد في أن يبذل في سبيلها النفس والنفيس وكل ما ملكت يداه[5]، ومؤكدا في الوقت نفسه على أنه لا يخرج حين يشربها ويجهر بها عن سنة الحياة وفلسفتها، وإذا كان غير مخلد كما يدعي في غير موضع[6]، فلم الإمساك أو المنع إذن؟ مقدما ذلك كله في صورة فلكورية تراثية هي أقرب ما تكون إلى صورة طرفة بن العبد في تعاطيه الخمرة، أو في معاقرته لها. ومثله– أيضا – كان يرى الخمرة واحدة من مقومات عديدة، هي من عيشة الفتى، بل الخمرة أولى هذه المقومات وأساسها وأعلاها، بل هي العيش لا عيش إلا بها، كما يظهر من قوله :

كَـذا العَـيشَ لا عـيشَ ابـن قـيسِ مِن الشُّربِ للماءِ القِراحِ المُصَـرّدِ[7]

(الطويل)

---

[4] **الديوان**، 330.

[5] **الديوان**، 341.

[6] **الديوان**، 336، 341، 346، 347، 351.

[7] **الديوان**، 341.

وإنك لواجد في أغراضه الأخرى رائحة الخمر تعبق القصيدة والمكان، فإن مدح أو هجا أو افتخر أو رثا أو وصف، فإن للخمرة حضورها المميز، حتى ولو لم يرد لها ذكر واضح وصريح، وكأنك، وأنت تقرأ قصائده، تشتم رائحتها التي تخالط كل شيء فيه، أو كل شيء يصدر عنه، حتى لكأن خطابه الشعري كله قد صار خمرا خالصا، تنوعت مفرداته وعناصره، وفقا لتنوع أحواله ومواقفه، أو مواقف العاذلين له، فبدا خطابا إنشائيا أكثر منه خبريا، وفي إنشائه كان طلبيا أكثر منه حياديا، كما بدا التكرير، بوصفه ظاهرة أسلوبية، مثيرا أو مؤثرا نظرا لتكرار المجلس والصورة والحال من جهة، ونظرا لتكرار العذل والنقد واللوم من جهة أخرى، ومع التكرير برز التكثيف عنصرا آخر من عناصر الخطاب، استجابة لحالته النفسية المتألمة من كثرة اللوم والعذل، ووقوعا تحت تأثير شعوره المتشظي من تناقض الموقف والفعل، تناقض بدا في عمق الإحساس بحرمة شرب الخمرة من جهة، وقوة الاندفاع لشربها من جهة أخرى. اندفاع بلغ حد الاستهتار والتحدي، حيث الصراحة في التحريم، التي تقابلها صراحته في الإصرار على تعاطيها، وحيث التهديد بالعقوبة، يقابلها إصراره على الجهر بتعاطيها، تحديا للسلطة الحاكمة لا تحديا للشرع، وإن بد ا، في عموم صورته وجملة مواقفه مصرا على التحدي السافر للشرع أيضا، لكنه تحد لم يكن مقصودا، كما بدا الترتيب أو التقديم والتأخير والتصوير والحوارية عناصر أخرى شكلت خطابه الشعري الخمري على نحو ما سنفصله لاحقا.

الخطاب الطلبي:

يلاحظ المتأمل في ديوان حارثة بن بدر الغدّاني أن الخطاب الطلبي، قد احتل مساحة واسعة من وسائل الشاعر التعبيرية. فبرز النهي والاستفهام والنداء، وكان أسلوب الاستفهام أبرزها جميعا، ويليه النداء فالنهي الذي يبدو أقلها. وربما يعود ذلك إلى أن الخمرة مسألة لا تأخذ عنده بعدا ذاتيا فحسب، بل تنطوي أيضا على هدف اجتماعي يتعلق بسلوك إنساني ومجتمعي.

ومما يلفت نظر الدارس لشعره بروز ظاهرة التكرار بقوة وفاعلية، ليس في مضمون شعره فحسب، بل في شكله أيضا . وقد بدا ذلك واضحا في ضمائر الخطاب وأدواته وأوزان الشعر وقوافيه، حتى لتكاد تطغى على شعره كله . وهي ظاهرة تبدو متضافرة مع هيمنة الخطاب الطلبي من جهة، وسلطة الفكر الديني من جهة أخرى لتشكلا معا معلما تعبيريا بارزا من معالم

الخطاب الفني عنده، ربما بسبب حرصه على إحداث التأثير المطلوب في السامع والمجتمع، وإثارة انفعاله من ناحية، ومن ناحية أخرى، كي يرتقي بشعره فيجعله في مستوى الخطاب الأدبي المتميز بقدرته على الاقتحام والإفحام. فاللغة كما يقول عبد الفتاح لاشين "إنما تكون آدب من غيرها إذا اشتملت على الإنشاء أكثر من غيرها"[8]. ونادرًا ما نجد شعرًا يخلو من الإنشاء أو ما في معناه[9]، إذا ما أريد له أن يشيع في نفس قارئه التأثير واللوعة، أو الألم والحسرة، أو الحزن المثار والشجن المهاج[10]، أو غير ذلك من الأحاسيس والانفعالات أو العواطف الإنسانية .

والجملة الإنشائية أقرب إلى روح الشعر من الجملة الخبرية. فالشعر غالبا ما يجنح إلى الأساليب الإنشائية، حتى لو جاءت بصيغة الخبر، "لذلك ترى افتتاح القصيدة في غزله ونسيبه يميل إلى الإنشاء أكثر مما يميل إلى الخبر. ففيه التساؤل والنهي والأمر به والأخذ بيد الصحب حتى يقفوا مع الشاعر وقفته ويحسوا بما يحس به[11]. و قد لاحظ البلاغيون والنقّاد أثر الخطاب الإنشائي في الارتقاء بشعرية النص وهم لم يقصدوا استعمال أساليب الإنشاء في معانيها الأصلية، وإنما أرادوا قدرة الشاعر على تجاوز تلك المعاني والتمرد عليها وارتياد آفاق معنوية جديدة تتلاءم والسياق الأدبي، أو الموقف الشعري لتجسد في النهاية أحاسيس الشاعر ورؤاه. وهذا ما ظهر بشكل جلي في خمريات حارثة .

وقد استخدم الشاعر أداة النداء كأداة "لتنشيط نفس المتقبل وتهيئةً لطول نفس الشاعر"[12]، ويؤدي أيضا في بنية القصيدة الداخلية دورا مهما. فهو يحدد مختلف المراحل تحديدا ماديا ومعنويا، إنه فاصل واصل، يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعاني[13]، معبرا عن هواجسه التي لا تنفك تفتك به، تلاحقه، فتعكر عليه صفوه، وتفسد مزاجه استمع إليه وهو يقول:

---

[8] عبد الفتاح لاشين، **المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم**. ط.4. لبنان: المكتبة الأموية، 1984)، 193.

[9] **المعاني في ضوء أساليب القرآن**، ص 193.

[10] **ن.م.**، 195.

[11] **ن.م.**، 194.

[12] محمد الطرابلسي، 367.

[13] **ن.م.**، 370.

أَأَتــرك لــذَّاتـي وآتـي هــواكُــم ألا ليس مثلي يا ابن قيسٍ يُخــالب[14]

(الطويل)

ويقول :

فنفَسَكَ فانصَح يا ابن قَيس وَخلِّـني ورأيــي فـما رأيــي بـرأيٍ مُـفـنّـد[15]

(الطويل)

وقوله :

فلستُ ابنَ صخرٍ تاركاً شُربَ قهـوةٍ لقــولِ لـئـيـمٍ جـاهـلٍ مُـتـحـذلـقِ[16]

(الطويل)

إن المتتبع لشعره يرى الهواجس تطارده فتجعله قلقا حائرا مترنحا، خائفا لكنه يحاصر قلقه وخوفه وحيرته ويصر على صوابيّة موقفه دون أن يطمئن إليه، أو يثق به. وهو أمر يثير حراكاً شديداً في نفسه، فيجعلها تتشظى، وتئن تحت وطأة سياط العذل النابع من التجهيل حينا، والتحريم في أكثر الأحيان فيحاول طرد هذه الهواجس، والتشبث بمواقفه وفرض رؤيته على امتداد رؤاه، ورغبته على ارتداد تقواه. إنه يقر في أعماقه بأنه يخدع نفسه، لكن صوته الظاهر ينكر ذلك، وإنه يعترف بخيبته وتفنيد رأيه، لكنه يكابر لفرض رأيه الذي لا يراه رأيا مفندا، ويأبى أن يعترف بذلك صراحة. فالحقيقة تنفلت من ثنايا كلماته بمثل هذا النداء الحسير الأسيف، إنه نداء يائس يبعث على اليأس، فيثير في النفس غير قليل من الإحساس بالشفقة حينا والاستغراب في كثير من الأحيان .

ومع النداء يبرز الاستفهام، هو الآخر سهماً من سهام الحيرة والتردد؛ ليلون خطابه الأدبي، ويخرجه من الحيّز المحدود بمعناه الأصلي إلى آفاق رحيبة يحددها السياق والموقف الأدبي[17]، مستفيدا مما يوفره الاستفهام من طاقات فنيّة، فيحمّله جانباً من رؤيته، إذ تعدى الاستفهام عنده مفهوم الاستخبار المجرد إلى معان أخرى لا يطلب فيها جوابا أو ردا . ففي تكرار الأداة

---

[14] **الديوان**، 339.

[15] **الديوان**، 341.

[16] **الديوان**، 355.

[17] عبد العزيز عتيق، **علم المعاني**، ص 104.

مع توالي التراكيب الاستفهامية خلق نوعا من الرتابة طالت بها وقفة التأمل، وكشفت لنا عما يجيش في نفس الشاعر من حيرة أو لوعة تعكس بطريق المفارقة طرباً خاصاً .

وأرى أن تنويع أدوات الاستفهام: "**أأترك لذاتي وآتي هواكم ؟ علام تذم الراح ؟ أسكران؟ "أتنصح لي يوما؟**"، جاء ليظهر ما في نفس الشاعر من حيرة غالبة وقلق عام. حيرة توزعت على مختلف أحواله ومواطن شربه، فتنوعت هبوطا وارتفاعا، لتثير قلقا متنوعا ومتغيراً بحسب حالته النفسية التي طغت عليها الحيرة، وعبثت بها مظاهر الانفصام انفصام قضى على أمانه النفسي، وأمانيه العظام؛ لتظهر نفسه مختلة بالأماني، مختنقة بالعذل حتى لتكاد تغص بالصحب وتضيق بالنصح فتهرول للسكر خوفا من يقظة الصحو التي تجسد يقظة الضمير المقاوم للرغبة المحرمة التي ما تنفك تفتك به فتعذبه وتقلقه.

وخطاب النهي على ندرته، إذ لم يرد سوى مرة واحدة في خمرياته[18]، جاء متضمناً معنى "النصح" كردة فعل لنصح الناصحين وتدخلاتهم المرفوضة في شؤونه الخاصة، ومعبرا عن تعاليه على النصح، ورفضه المطلق لكل نصائحهم، بل من الأجدر بهم، إن كانوا عادلين لا عاذلين أن ينصحوا أنفسهم أو أن ينتفعوا بنصحهم هم فلا يندفعوا بلا جدوى إن كانوا من الناصحين.

أما خطاب الأمر الذي غطى مساحة واسعة من خمرياته، حيث تجاوز الثلاثين خطابا ونيّفا[19]، فلم يك سهلا عليه أن يتجاوز معنى الالتماس حينا والنصح في معظم الأحيان، بالرغم من أن المعاني التي يخرج إليها هذا الخطاب الأمري أو الأماكن التي يرتادها واسعة وكثيرة ومتنوعة[20]. ولعل مرد ذلك –كما يبدو– إلى رغبته في أن يكون مقنعا من جهة، وفي أن يُترك وشأنه من جهة أخرى. ولعلي أجد في خطابه الأمري تعويضا، أو محاولة للتعويض عن خسارته المتلاحقة ؛ بسبب تعرضه المستمر لتدخلات الناصحين أو اللائمين الذين ما ينفكون يوجهون له الأوامر المتضمنة معنى النصح تارة واللوم أو التقريع تارة أخرى.

لقد اعتنى الشاعر بخطابه الشعري فنّوع فيه، متخذا من الخطاب الطلبي طريقه إلى الإقناع والتأثير ولم يكن استعماله لمثل هذا الخطاب لغرض التعبير عن المعاني المباشرة التي يؤديها

---

[18] **الديوان**، 339.

[19] **الديوان**، 338، 339، 340، 341، 349، 350، 352، 353، 354.

[20] عبد العزيز عتيق، 83.

الخطاب بالوضع؛ وإنما للتعبير عن معان تجاوزت مطلق الوضع، وتأهلت لتصوير حالات نفسية تتشكل باستمرار؛ لتتناسب ورؤيته الذاتية من جهة، وتجربته الخاصة من جهة أخرى. ولعل في ذلك مؤشرا قويا على إحساس الشاعر بأن الخطاب الأدبي، إنما ينزع إلى الإيحاء بعيدا عن المباشرة أو الخطاب المباشر؛ كي لا يتقيد بدلالات الوضع، وحتى يرى نفسه متحررا من قيود المنطوق اللفظي للتراكيب، أو قيود الأوضاع النحوية المرتبطة بالدلالات المباشرة للجمل[21] التي تتسع اتساع النفس، وتمتد امتداد المشاعر والأحاسيس.

خطاب التكـرير :

ظهر مصطلح التكرير أو التكرار عند اللغويين والبلاغيين القدامى، فهو في اللغة من الكرّ، بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول ابن منظور : الكرّ: الرجوع، يقال كرّ وكرّ بنفسه، وكَرّ الشيء وكرَّرَه: أعاده مرة بعد أخرى"[22]. ويقول الجوهري: كررت الشيء تكريرا وتكرارا، بمعنى أعدته المرة تلو الأخرى[23].

أما في الاصطلاح، فهو تكرار الكلمة، أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر[24]. ويهدف التكرار إلى ما تحدثه اللفظة المكررة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا مهما من الموقف النفسي والانفعالي الذي لا يمكن فهمه أحيانا، إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تعرضها طبيعة السياق الشعري، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده نفسيا، حتى تجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري[25].

---

[21] الجندي، **علم المعاني**، 62.

[22] **لسان العرب**: مادة كرر.

[23] **تاج اللغة وصحاح العربية**: مادة كرر.

[24] ابن معصوم، **أنوار الربيع في أنواع البديع**. ج.5. تحقيق شاكر هادي شكر (النجف: مطبعة النعمان، 1969)، 34–35.

[25] مدحت سعيد الجبار، **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي** (ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1984)، 47.

وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع، وتردد بعضها بقدر معين، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر[26]" . والتكرير يحتوى على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه[27]. وتعد ظاهرة التكرار ركنا مهما ارتكز عليها حارثة في شعره، وتظهر بنوع جلي، بوعي أحيانا وبلا وعي أحيانا أخرى. والتكرار ظاهرة صوتية أيضا، حيث يبدو نوعاً من الترنم الذي يعطي القصيدة مزيدا من الدفقات الموسيقة العذبة، يقول حارثة :

يَعيبُ عليَّ الرّاحَ مَن لَو يذوقُها لجُنّ بها حتى يُغيَّبَ في القبرِ
علامَ تذمُّ الراحَ والراح كاسمِها تُريح الفتى من هَمِّهِ آخر الدهرِ[28]

(الطويل)

ويقول :

سَأشربها صهباء كالمسك ريحها وأَشربُها في كل نادٍ ومشهدِ
سأشربُها ما حجَّ لله راكبٌ مجاهرةٌ وحدي ومع كل مُسعد[29]

(الطويل)

ويقول :

وحتى رأى الشخص القريب بسكرة شُخوصا فنادى بآل سَعدٍ وَكَبرا
فقلت أسكران؟ فقال مكابرا أَبَى الله أن استخف وأسكرا
فقلت له ثَمَّ ساعةً علّ ما أرى من السكرِ يبدي منك صرماً

(الطويل)

فتكرار المفردات "الراح – سأشربها – السكر –" جاء تعزيزا لدلالات هذه المفردات، وتأكيدًا على منزلتها في ذاكرة الشاعر، وإشارة إلى دوره في مواجهة مفردات خاصة مثقلة بسلبية غريبة

---

[26] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط.5. (القاهرة: د.ن، 1978)، 8.

[27] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ط.7. (بيروت: دار العلم للملايين، 1983)، 236 وما بعدها.

[28] **الديوان**، 350.

[29] **الديوان**، 341.

[30] **الديوان**، 349.

ذات طابع خاص كما في قوله: "**لجُنّ بها حتى يُغيبَ في القبرِ**" (الموت) وكذلك "**تُريح الفتى من همه آخر الدهرِ**" (الحياة).

ولعل التركيز على مفردة ما أو عبارة ما، وإبرازها، يعد في صلب مهمة التكرير ومن جوهره، ويهدف إلى تمتين الموقف وتمكينه، بما يمكن القارئ أو المستمع من الوقوف مليًّا لتأمل دلالاتها المتدة، يقول:

فلُمني فإنَّ اللومَ فيها يَزيدني غَراماً بها إن المَلامةَ قَد تُعزي
وباللهِ أَولي صادقاً لو شَربْتَها لأقصرتَ عن عذلي وملتَ إلى عُذري
فدعني من التعذال فيها فإنني خُلقت أبياً لا ألين على القَسْر[31]

(الطويل)

فمفردات التأكيد في الأبيات السابقة (فإنَّ اللوم – إن الملامةَ – وباللهِ أولي – فإنني خُلقت) لها — كما يبدو– علاقة قوية بالسياق العام للقصيدة ومناسبتها، مما جعل هذه السمة تظهر في البنية الصوتية والتركيبية على هيئة تكرار لهذه المفردات تهدف إلى إبراز دلالاتها، وتركيزها.بل إن تكرير الشاعر ذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، حين عمد إلى تكرير موسيقاه، فجعل نظمه كله — إلا قليلا — على بحر الطويل الذي أكسبه لحنا خاصا، راح يكرره في كل مرة ويلح عليه ؛ ليعكس من خلاله تكرير الموقف والشعور والحالة النفسية التي تتكرر على الدوام دون أن تجد لها مخرجا أو حتى مدخلا جديدا تلج منه، أو تفزع إليه ؛ ليخلصها من عذابات الضمير المحمل دوما بفكر ديني، يجد صداه بعذل العاذلين ولومهم، وأول العاذلين نفسه التي تتوارى وراء الآخرين.

[31] **الديوان**، 350.

خطاب التكثيـف :

حاول الشاعر استغلال طاقات الصوت لتوفير نغمات داخلية تسهم في التعبير عن تجربته وأحاسيسه ورؤيته. ويتجلى ذلك في مظاهر منها: جناس الاشتقاق، وفيه "تتماثل الألفاظ تماثلا كاملا أو غير كامل. يحرك الذهن، وتهتز له أوتار القلوب"[32] فضلا عما يوفره من عنصر المفاجأة وعدم التوقع والدهشة التي تبعث المتعة . وقد تتقارب الألفاظ أو تتشابك أو تتقاطع . بحيث تستدعي اللفظة وتذكّر بها. أختها في الجرس أختها في المعنى[33]. فالتردد الصوتي نشأ عنه إيقاع داخلي عذب، يسهم في التأثير في نفس المتلقي، ولم يخرج عن نظرية تداعي المعاني لتداعي الألفاظ المعروفة في مجال الدراسات النفسية، أو تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني المعروفة في مجال الدراسات اللغوية[34].

وقد ظهر الجناس واضحاً في شعر حارثة، وتعدى –أحيانا– حدود الجمال الموسيقي للمدلولات في السياق الشعري ؛ ليعبر عن التقارب بين مدلولي المتجانسين اللذين يقومان إما على الترادف الحقيقي أو الترادف الازدواجي[35]. وجاء الجناس عند شاعرنا ليعبر عن معنيين متناقضين، كما في قوله :

أَذهَبَ عَني الغَمَّ والهم والذي به تُطْرَد الأحداث شربَ المَرَوَّقِ[36]

(الطويل)

ويمدّ الجناس الناقص الصوت أو اللفظ برافد آخر من الإيقاعات الصوتية كما في قوله:

---

[32] عبد الفتاح لاشين، **البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم** (مصر: دار المعارف، 1979)، 166-167.

[33] **البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم**، ص 167.

[34] ابن جني، **الخصائص، باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني**. ج.1. ط.2. تحقيق حسن هنداوي (دمشق: دار القلم، دمشق، 1993): 499 – 504.

[35] يقصد بالترادف الحقيقي أن يكون بين اللفظين المتجانسين ترادف رغم اختلاف كل منهما أما الترادف الازدواجي، أن يكون اللفظان المتجانسان من أصل واحد، ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** (د.م: منشورات الجامعة التونسية، 1981)، 69.

[36] **الديوان**، 355.

وَبالله أَولِي صَادِقاً لو شربتها لأقصرتَ عَن عَذلِي وَمِلتَ إلى عُذّرِي[37]

(الطويل)

ففضلا عن الإيقاع النّاشئ عن التماثل بين الأصوات في كل زوجين من هذه الألفاظ، فثمة إيقاع آخر ناجم عن التماثل في البنى الصرفية ويشكّل ذلك رافدا ثالثا من روافد الإيقاع الداخلي. ومن روافد تكثيف الإيقاع الداخلي التي استغلها التكرار، فهو يكثر من أدوات النفي و(كم) الخبرية التكثيرية، كما يكرر بعض الألفاظ لغاية فنية، كما في قوله :

وكَم لائمٍ فيها بَصير بفَضْلها رَمـَتْه بسَهمٍ صَائب مُتَزلّقِ[38]

(الطويل)

وقوله :

وكم لائم لي في الشراب زجرتُهُ فقلتُ له دعني و أنا شـاربٌ[39]

(الطويل)

وقوله :

فـَدَعْها أَو امدَحْها فإنا نحبّها صراحاً فكم أغراكَ رَبّك بالهجرِ[40]

(الطويل)

وقوله :

فلستُ عن الصَّهباء ما عِشتُ مُقصراً وإن لامني فيها اللئام الأشائِـبُ[41]

(الطويل)

إن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر بالتراكيب ذاتها في بيتين فأكثر، يؤدي إلى خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة، كما يساعد على خلق جو ملحمي يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء، ويظهر ذلك في قوله :

---

[37] **الديوان**، 350.

[38] **الديوان**، 354.

[39] **الديوان**، 338.

[40] **الديوان**، 350.

[41] **الديوان**، 339.

علامَ تَذمُّ الراحَ والراح كاسمِها تريحُ الفتَى مِن هَمِّه آخرَ الدّهرِ[42]

(الطويل)

التقديم والتأخير (الترتيب) :

اهتم النحويون والبلاغيون بظاهرة التقديم والتأخير، واختلفت النظرة إليها، فدرسه النحاة للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، والرتب المتغيرة في الجملة. وقد قسمه ابن جني إلى قسمين: الأول ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار. فالأول كتقديم المفعول على الفاعل والفعل، والثاني ما يصح ويجوز، كتقديم خبر المبتدأ على المبتدأ[43]. بينما درسه البلاغيون للكشف عن القيم الدلالية والنفسية في العمل الأدبي، يقول فيه الجرجاني " هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه"[44].

وجاء هذا الأسلوب عند شاعرنا في ثلاثة مواضع وهي في قوله :

فَحلمكَ صُنه لاَ تذله وخلني وشَأني واركب كُلّ ما أنت راكبُ[45]

(الطويل)

إذ قدم المفعول به على الفعل والفاعل معا، في إشارة منه إلى تخصيص المتقدم وأولويته، حيث كان الأليق بالحليم أن يصون حلمه، فلا يذله أو يبتذله بلوم لا يجني منه سوى مثل هذا الابتذال أو الاستهزاء، يقول :

فنفسك فانصح يا بن قيس وخلّني ورأيي فما رأيي برأيٍ مفند[46]

(الطويل)

إذ يرى النصح للنفس أولى من نصح الآخرين، وهو في ذلك يحاول رد نصحه عليه، ليس ردا توافقيا فحسب، وإنما يرده مستبدلا النصح بنصح أهم، إذ نفسه أولى بالنصح من سواها، وكأنه هنا – يقدم لنا مفارقة ساخرة، حيث يصور النصح صادرا عمّن هو غير مؤهل للنصح أو جدير

---

[42] **الديوان**، 350.

[43] عثمان ابن جني، **الخصائص**، ج.2. تحقيق حمد علي النجار. (د.م: المكتبة العلمية، د.ت)، 282.

[44] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود شاكر. (د.م: الجانجي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)، 106.

[45] **الديوان**، 339.

[46] **الديوان**، 341.

به. وجاء التخصيص ولفت النظر ليبرر تقديم "مقيما"، والحالة النفسية التي عليها الشاعر في قوله:

مُقيما يشربُ الصَّهباء صرفا إذا ما قلت تَصرَعَهَ استدارا[47]

(الوافر)

الصورة الشعرية:

تحتل الصورة الشعرية مكانة مرموقة بين الوسائل الفنية التي وظفها لتجسيد رؤيته. فالصورة روح الشعر وجوهره، وأحد "المبدأين الرئيسين الناظمين للشعر"[48]. ويستطيع الدارس من خلال الصورة، بوصفها "قاعدة خلفية، ونغمة داخلية في فن الشاعر"[49] أن يكتشف ذوق الشاعر واهتمامه وآلامه "وأفكاره ومدى الترابط بينهما"[50]، وذلك لأن الصورة الشعرية تجربة خيالية أيضا. إذ أن الصورة إنما تكون فاعلة ومؤثرة عندما تعبر عن تمازج الفكر والعاطفة داخل التجربة الشعرية، لأن "ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها (كصورة) بقدر ميزتها (كحالة) ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس"[51].

إن وسيلة الصورة الشعرية في التأثير في المتلقي، وتحريك دوافعه ومواقفه تكمن في قدرتها على الجمع بين أشياء مختلفة لم تكن بينها علاقة من قبل[52]، وإذا كان لا بد من الاعتراف "بأن الصورة الذهنية بشكل عام لا تصل في إثارتنا وحفزنا إلى مستوى الصور التي تعود إلى أصول حسية "[53] فإن "هنالك ارتباطات حسية من نوع ما للصور الذهنية"[54]

---

[47] **الديوان**: 349.

[48] رينيه وأوستن، **نظرية الأدب**، ط.3. ترجمة محيي الدين صبحي. (بيروت: د.ن، د.ت)، 193.

[49] عبد القادر الرباعي، **في تشكل الخطاب النقدي**، (عمان: د.ن، 1998)، 146.

[50] **في تشكل الخطاب النقدي**: 146.

[51] **نظرية الأدب**، 149.

[52] أ. ريتشاردز، **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي. (مصر: د.ن، 1963)، 310.

[53] **الصورة في شعر أبي تمام**، 197.

[54] **ن.م**، 196.

يقول:

رَاها إذا مَا الماءُ خَالطَ جسْمها تخايَل في كفِّ الوصيفِ المُنْطّق[55]

(الطويل)

فقد جاءت الصورة الحسية هنا؛ لتؤدي وظيفة الإيحاء باللموس؛ لأن أية صورة، حتى العاطفية والذهنية، تمتلك مقدارا من الحسية تترك أثرا ماديا وانطباعا ذهنيا، يمكن استحضاره عند الضرورة .

ولعله قد تبين مما سبق أن الصورة في شعره تتسم بالوضوح والقرب من إدراك القارئ، وتؤدي وظيفتها بيسر وسهولة، وأنها في الأغلب مادية بصرية، والقليل منها سمعي، وتنعدم فيها الصور الذوقية واللمسية والشّمية أو تكاد، ذلك لأن الصور البصرية قادرة على تحقيق الوضوح في المعنى والإحساس أكثر من غيرها، لأنها ترتبط عادة "بشكل له حدود قابلة للإدراك، ولذلك فهي تحمل قسطا من البروز قد لا يتوفر لغيرها"[56].

يقول:

وإن شئتَ جَربها وذقها عتيقَةً لها أرَجٌ كالمسك محمودةَ الخُبر[57]

(الطويل)

فالصور تتفاوت في تحقيق الوضوح والإبهام إلا أن "الصور البصرية أوضح ويمكن أن تكون أهمها، أما بقية الصور فغامضة؛ لأنها في الفراغ، يقول :

لها أرجٌ كالمسكِ تُذهب ريْحُها عمايَة حَاسبها بحُسْنِ تَرَفُّــقِ[58]

(الطويل)

والسمة البارزة الثانية في صوره البصرية أنها ذات طابع حركي، مما يكسبها قدرة على التأثير في المتلقي وتحريك وجدانه ؛ لأن " الحركة والفاعلية ميزتان، يمتاز بهما الشعر دون سائر الفنون. جاءت مقطوعات الشاعر وقصائده قصيرة مختزلة تتراوح بين البيتين والخمسة عشر

---

[55] **الديوان**، 355.

[56] **الصورة في شعر أبي تمام**، 183.

[57] **الديوان**، 350.

[58] **الديوان**، 354.

بيتا. ويمكننا القول في تعليل هذه الظاهرة بأن الإطالة بحاجة إلى تجليات فنية لحالات صفاء روحي وتوقد ذهني، بينما الفعل ورد الفعل، يقتنصه الشاعر اقتناصا، دون أية محاولة لتأنق أو إضافة أو استقصاء، ويقتصر فيها على تسجيل ومضة ذهنية، أو دفقه شعورية، ولعل في ذلك ما يوفر له الوحدة الموضوعية، ووحدة الجو النفسي والشعوري.

الحواريـة:

وهي سمة بارزة في خمرياته، حيث يقيم حوارا مستمرا مع اللائمين والعاذلين والناصحين، والمنادمين له أيضا، فيرسم صورة ما يلبث أن يلقي بها ويمزقها في أوج حواره معهم، وعادة ما يأتي الحوار كتعبير عن "كوامن الشخصيات"[59]، وما ينبثق في أعماقهم سواء بطريق مباشر أو غير مباشر. وغالبا ما يستخدم الشاعر تقنيات تجعل حواره حيويا ومعبرا، لكنه لا يخرج عن كونه حوارا سرديا يروي وقائع معينة، مثل موقفه من الخمرة، ورده على اللائمين. وقد غلب على حواره سمة التراثية حيث يكثر من استخدام الفعل "قال" والفعل "قلت"، كما يكثر في وصفه لنديمه في شراب الخمر، حين يقول:

فقـــلت أســكران؟ فقــال مكــابرًا ... أبــى الله أن اسـتخف وأسكـــــرا
فقــلت له اشرب هذه با بلية ... تــخال لها مسكا ذكيًّا وعنبـــرا
وقــال أعـدها قلـت صـبرًا سويعـــةً ... فهــوّم شــيئاً ثــم قــام فبريــرا
فقلــت لــه نم ســاعةً عــلّ مــا أرى ... مــن الســكر يبــدي منــك صــرما

(الطويل)

ويمكن القول — هنا – بأن معظم النصوص التراثية، ومنها هذا النص، تستخدم الفعل "قال وقلت" لإنشاء حوار يهدف – في الغالب– إلى التغلب على الملل، بيد أن قلة منها تنجح في تحقيق ذلك . ولا يبدو أن حارثة واحد من هؤلاء الذين وفقوا في ذلك، ولعل سر هذا الإخفاق يرجع إلى كونه يتسبطن في أعماقه الإحساس بالخوف والقلق اللذين انعكسا سلبيا على أدائه

[59] محمود غنايم، **في مبنى النص**، (د.م: منشورات البساك، 1987)، 109.

[60] **الديوان**، 349

الحواري الذي حاول من خلاله تجاوز عقدة الذنب من جهة المشروب، وعقدة التفرد من جهة الشرب، فجعل له شركاء في الفعل ينادمونه على الشراب، ويقاسمونه الموقف والصورة والمشاعر.

الخاتمة :

بعد هذه الدراسة لمفردات الخطاب الشعري عند حارثة بن بدر الغداني، نجد شرخا حقيقيا بين واقع الشاعر وتطلعاته من جهة، وبين واقعه الاجتماعي والفكري من جهة ثانية، إذ يتموضع الشاعر جهة النقيض تماما، فيصر على تمثيل ذاته والتعبير عنها بكل وسائل التعبير المتاحة له، والتي يتخذها مطية لخطابه الشعري، الذي يحاول من خلاله تعليل هذا الموقف المخالف، وهذه الرؤية المناقضة لما ألفه الناس في زمانه أو اعتادوه .

وظهرت مشكلته الكبرى في تحديه لسلطان الشرع الذي يحرم عليه أن يتعاطى الخمرة شربا أو وصفا أو استحسانا، وهو أمر ألح عليه كثيرًا في خطابه، فأرّقه، ليخرجه على هذا الخطاب المتردد بين حيرة السؤال وقطيعة النهي والتحريم ولوم اللائمين، فكان تبعا لهذا القلق وهذه الحيرة، خطابا مكثفا، يحاول – جاهدا– أن يرسم صورته المتحررة والمتمردة، ليسوّغ تعاطيه شرب الخمرة والدعوة إليها وإعراضه عن نصح الناصحين، وقد اقتضاه، نظرا لتكرار الموقف، تكرار الخطاب وتراكم الصورة وتفردها، مع ما يستلزم ذلك من حوار يقيمه مع هؤلاء اللائمين، وهو في الحقيقة يمثل حوارا مع نفسه التي تشظت تحت ضغط الفكر الديني والعرف الاجتماعي، فبدت منحازة إلى الآخرين، تشاركهم اللوم والعذل من جهة، ومتمترسة داخل الذات من جهة أخرى، تصر على أحقية الموقف، وتدفع عنه بكل قوة وإصرار، إنه الخوف من الانكسار، هو الذي يدفعه إلى الصمود ما دام فيه نفس يتردد أو قلب يخفق.

ببليوغرافيا

أ. ريتشاردز. **مبادئ النقد الأدبي**. ترجمة مصطفى بدوي. مصر: د.ن، 1963 .

ابن جني. **الخصائص**. ط.2. تحقيق حسن هنداوي. دمشق: دار القلم، 1993 .

ابن معصوم. **أنوار الربيع في أنواع البديع**. تحقيق شاكر هادي شكر. النجف: مطبعة النعمان، 1969.

ابن منظور. **لسان العرب**. د.م: د.ن، د.ت.

الأصفهاني، أبو الفرج. **الأغاني**. د.م: دار الكتب المصرية، د.ت

الآمدي. **المؤتلف والمختلف**. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1961.

أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**. ط . القاهرة، 1978،

البغدادي. **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: الخانجي، 1989.

الجبار، مدحت سعيد. **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**. ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1984.

الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**. تحقيق محمود شاكر، ط الجانجي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت .

الجندي، درويش. **علم المعاني**. ط.2. مصر: د.ن، 1962.

الحموي، ياقوت. **معجم البلدان**. طهران: مكتبة الأسدي، 1965.

الر باعي، عبد القادر. **في تشكل الخطاب النقدي**. عمان: د.ن، 1998.

الرباعي، عبد القادر. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**. ط.2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999 .

رينيه وأوستن. **نظرية الأدب**. ترجمة محيي الدين صبحي. ط.3. بيروت: د.ن، د.ت.

رينيه، ويليك ووارين أوستن. **نظرية الأدب**. ط.3. ترجمة محيي الدين صبحي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت.

الزبيدي. **تاج اللغة وصحاح العربية**.

الشايب، أحمد. **تاريخ الشعر السياسي**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1966.

الطرابلسي، محمد هادي. **خصائص الأسلوب في الشوقيات**. منشورات الجامعة التونسية، 1981.

عتيق، عبد العزيز. **علم المعاني**. بيروت: النهضة العربية، 1984.

العسقلاني، ابن حجر. **الإصابة في تمييز الصحابة**. بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

غنايم، محمود. **في مبنى النص**. د.م: منشورات البساك، 1987.

القيسي، نوري حمودي، محقق. **شعراء أمويون**. ج.2. بغداد: د.ن، 1976.

لاشين، عبد الفتاح. **المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم**. ط.4. لبنان: المكتبة الأموية، 1984.

الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. ط.7. بيروت: دار العلم للملايين، 1983.

نالينو، كارلو. **تاريخ الآداب العربية**. ط.2 القاهرة: دار المعارف، 1970 .