مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (١) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (1) 2026

بلاغة فنّ (مراعاة النّظير) في شعر محمّد الفراتيّ

د. ديما نديم محمّد *

(تاريخ الإيداع ١١/٦ /٢٠٢٥. قُبِل للنشر في ١/٧ /٢٠٢٦)

□ ملخّص □

إنّ هذا البحث هو محاولة قراءة منهجيّة لفنّ مراعاة النّظير في شعر (محمّد الفراتي)، وقد حظيَ هذا الفنّ أو الشّعر بعناية البلاغيّين القدماء والمحدثين في آن معاً، وقام البحث على حمل أفكار أهل البلاغة وتطبيقها على بعض نصوص (محمّد الفراتي)؛ إذ إنّ الشّاعر وظّف فنّ مراعاة النّظير في قصائد تميّزت بجودة الأداء، ودقّة التّصوير، كما تعاضد هذا الفنّ مع بقيّة البِنى اللّغويّة لتكوين نصوص شعريّة مكتنزة بالمعاني الدّالّة على أغراض شعريّة متنوّعة تتّسم بالوضوح تارةً، وبالإضمار الخفيّ الّذي يُفهَم من السّياق العام الّذي وردت فيه.

الكلمات المفتاحيّة: مراعاة النّظير– بلاغة– محمّد الفراتي.

* دكتوراه لغة عربيّة – جامعة اللّاذقيّة.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (١) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (1) 2026

The rhetoric of the art of (taking into account the counter part) in the poetry of Mohammad al-Furati

D. Dima Nadeem Mohammad *

(Received 6/11 /2025. 7 /1/2026)

□ ABSTRACT□

This research is an attempt at as a systematic attempt to read the art of parallelism in the poetry of (Mohammad al-Furati).

This art has received the attention of ancient and modern rhetoricians alike, and the research was based on carrying the ideas of the people of rhetoric and applying them to some of the texts of (Mohammad al-Furati); as the poet employed it in poems that were distinguished by the quality of performance and the accuracy of depiction, and this art cooperated with the rest of the linguistic structures to form poetic texts full of meanings indicating poetic purposes, sometimes characterised by clarity, and sometimes by hidden implication that is understood from the general context in which it appears.

Key words: Being considerate- rhetoric- Mohammad al-Furati.

★ PhD in Arabic language. Lattakia university.

مقدّمة:

كثيرة هي العناصر البلاغيّة الّتي تكوّن دلالات النّصّ المختلفة، وتجسّد أفكار الشّاعر لتنقلها إلى المتلقّي، وإنّ هذه العناصر تتعاضد فيما بينها وتتكامل لتحقّق انسجاماً وتوافقاً بين كلمات النّصّ وجمله ومقاطعه لنصل إلى النّصّ كاملاً، ومن بين هذه العناصر البلاغيّة نجد فنّاً شكّل أداة توصيل، ووسيلة إبانة، وهو فنّ (مراعاة النّظير)، وقد اهتمّ (محمّد الفراتي) في شعره بتصوير الواقع مستخدماً هذا الفنّ ليعبّر عن مكنونات نفسه، وهنا سنقوم بالكشف عن العلاقة بين الحالة الّتي يعيشها الشّاعر والدّلالة النّصّيّة لنصل عن طريق ذلك إلى إظهار بلاغة هذا الفنّ وشعريّته.

و(محمّد الفراتي) هو (محمّد بن عطا الله بن محمود بن عبّود)، وُلِدَ في (دير الزّور) عام (١٨٨٠م)، و(الفراتي) ليس اسم أسرةٍ ينتمي إليها الشّاعر، بل هو نسبةٌ خاصّة به كان يُلحقها باسمه (محمّد) حين كان طالباً للعلم في الأزهر حتّى غلبت على نَسَبِهِ، تعلّم في (مدرسة العريان) في حلب، وأخذ علوم اللّغة والأدب والدّين من علمائها، ثمّ ارتحل إلى (مصر) والتحق بالأزهر، وأخذ من أئمة الأدب والفقه، ولُقِّب حينئذٍ بالشّيخ الفراتيّ، وهنالك تحرّكت قريحته، فبدأ يكتب قصائد الشّوق والحنين إلى أهله وأحبابه، ويوقّع تحتها باسم (الفراتيّ)، وعُرِفَ به من يومئذٍ.

غادر مصر ليشارك بالثّورة العربيّة (١٩١٦م)، وحين شعر بأنّ الثّورة حادت عن الطّريق، ووُشِيَ به، عاد إلى مصر، وهناك شارك بالثّورة ضدّ الإنكليز، وفي ذلك الوقت احتلّ الإنكليز (دير الزّور)، فاندلعت فيها الثّورة، فعاد إلى مدينته لمحاربتهم، وبرز اسمه زعيماً في الثّورة إلى أن تمّ تحرير الدّير، وقام بالتّعليم في البحرين لمدّة ثلاث سنوات، ثمّ عاد إلى (دير الزّور) بعدها [١].

وافَته المنيّةُ في (١٧) حزيران عام (١٩٧٨)، وعمره ثمانية وتسعون عاماً، عاشه وهو يحمل بذور الثّورة العربيّة، والدّعوة للعروبة، ونظم القصائد والمقطوعات الكثيرة الّتي عبّر بها عن إحساسه ومراميه.

تميّز شعره بالرّقة، والتّعابير البدويّة المُحَبَّبة إلى النّفس، وهي ذات نغمٍ يتضمّن في غالب شعره بَحْرَي الخفيف والوافر، أمّا خماسيّاته فأكثرها من البحر الطّويل كي يكون أقدر على ضبط تلك المعاني النّاريّة واستيعابها.

أجاد شكوى الزّمان، وكان في رثائه بَكّاءً عاطفيٌّ يثير الحزن، كما كان له خمريّات جيّدة [٢].

أهمّيّة البحث وأهدافه:

تأتي أهمّيّة هذا البحث من كونه يزيد إيضاح شعر (محمد الفراتيّ) عن طريق التّركيز على مواضع فنّ (مراعاة النّظير) في بعضٍ من أشعاره، إذ وظّفه في شعره كأسلوبٍ بلاغيّ شعريّ، وشكّل عن طريقه صوراً جزئيّة انسجمت مع بعضها لخدمة الغرض الكلّيّ للنّصّ الشّعريّ، وبناءً عليه يسعى البحث للبرهنة على أن شعر (محمّد الفراتيّ) أضاف للإبداع إضافة فاعلة عن طريق حسن توظيفه لهذا الفنّ البلاغيّ الّذي جاء متضافراً مع بقيّة البنى اللّغويّة لإضفاء جماليّة وشعريّة على مستوى الشّكل والمضمون معاً، كما يهدّف البحث إلى الكشف عن الكامن والخفيّ وراء هذا التّضافر بين هذا الفنّ والصّور الّتي جاء فيها لخدمة الجانب المعنويّ للقول الشّعريّ.

منهج البحث:

سيعتمد البحث على المنهج الوصفيّ المشفوع بالتّحليل للجانب اللّغويّ في النّصّ الشّعريّ، وهذا التّحليل يركّز على الدّلالة للكشف عن الغامض والمبهم في النّصّ، أي الغوص من السّطح باتّجاه الأعماق الّتي تكتنز المعاني الدّفينة.

---

[١] يُنظَر: الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، المطبعة المسليميّة، دير الزّور، ١٩٥٨-١٩٥٩م،ط٢، ١/٧-٨-٩-١٠.

[٢] يُنظَر: المصدر السابق نفسه، ١/١٠-١٢-١٤-١٥.

أوّلاً: مفهوم فنّ (مراعاة النّظير) ووظيفته:

هو فنٌّ من فنون البلاغة، وعنصر مهمّ من عناصر النّصّ الشّعريّ، يتعاضد مع بقيّة البِنى اللّغويّة لإضفاء جمال وتآلف على المعنى. وهو "عبارة عن الجمع بين المتشابهات" [٣].

ويُطلق عليه التّناسب والائتلاف والتّوفيق أيضاً، وهي أن يُجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتّضاد، مثل قوله تعالى: "**الشَّمْسُ والقَمَرُ بِحُسْبانٍ**" [الرّحمن:٥]، وهي ترجع إلى المحسّنات المعنويّة، وفيها يتمّ الجمع بين أمرين متناسبين أو أمور متناسبة؛ أي بالتّوافق في كون ما جمع من وادٍ واحد لصحبته في إدراكه أو لمناسبته في شكله، أو لترتّب بعضه على بعض أو ما أشبه شيئاً من ذلك، ولكن لا يكون بالطّباق الّذي يجمع بين أمرين متضادّين؛ فالشّمس والقمر أمران متناسبان، و(بحسبان): أي بحساب مقدّر، يجريان بحساب ومنازل لا يعدوانها، ومثاله قول بعضهم للمهلبيّ الوزير: أنت أيّها الوزير إسماعيليّ الوعد، شُعيبيّ التّوفيق، يوسفيّ العفو، محمّديّ الخلق[٤].

ومثل قول (محمّد مهديّ الجواهريّ):

نحنُ السّبايا أربَعٌ في غُرْبَةٍ أنا، والهَوى، ويَدي، وكأسُ شَرابي

أُصغي لجَرْسِكِ طائفاً في مَسمَعي وأشُمُّ عِطْرِكِ عالِقاً بثيابي[٥]

نجدُ في اجتماع لفظتي (مسمعي– أشمّ) تحقيقاً لمراعاة النّظير، فالمناسبة بين اللّفظتين هي الانتماء إلى الحواسّ الخمسة، وكان لهما انعكاس على الإنتاج الدّلاليّ للسّياق، إذ شكّلت عنصراً مهمّاً في غربة الشّاعر المريرة الّتي صوّرها لنا في البيت الأوّل عندما حدّد السّبايا في قوله: (أنا– والهور– ويدي– وكأس شرابي) بدلالات مختلفة هي على التّوالي (المعاناة والوحدة– الحبّ والشّوق– سلب حرّيّة التّفكير– اللّجوء إلى الخمر لينسى واقعه القاسي)، وغدا سماع صوت المحبوبة يُطرب سمعه وينسيه العذاب الّذي يكابده، وشمّ رائحة عطرها العالقة في ثيابه يبدّد آلامه ولولاهما لما استطاع (الجواهريّ) أن يتغلّب على حالتي التّمزّق والضّياع في الغربة، وبذلك يظهر دور فنّ مراعاة النّظير في دعم المعنى الكلّيّ للنّصّ الشّعريّ وتأكيده من خلال ربط جزئيّات النّصّ بكُلّيّته لخدمة الغرض الشّعريّ المُراد.

وفنّ مراعاة النّظير ورد الحديث عنه عند بعض المحدثين ومنهم الدّكتور (علي الفرج)، فوضعه ضمن قانون تداعي المعاني وهو: "حدوث علاقة بين مدركين لاقترانها في الذّهن بحيث يستدعي تيّار الشّعور حضور كلّ منهما عند حضور الآخر" [٦].

نلحظ هنا ظهور دور الرّبط بين البنية السّطحيّة، والبنية العميقة في تفسير الأساليب البلاغيّة عامّة ومنها مراعاة النّظير، فها هو د. (محمّد عبد المطّلب) يتعامل مع البنية العميقة في دراسته؛ إذ يذهب إلى أنّ هذه البنية هي الّتي تنقل طرفي بنية (مراعاة النّظير) إلى أن يكون شكلها ذا طبيعةٍ محايدةٍ بين التّناسب والتّقابل، ويفسّر ذلك من خلال قراءته لقوله تعالى: "**الشَّمْسُ والقَمَرُ بِحُسْبان**"[الرحمن: ٥]، ويقول إنّ الدّالّين: (الشّمس والقمر) يجمع بينهما وادٍ واحد، هو

---

[٣] السّكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمّد بن علي، *مفتاح العلوم*، علّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٨٣م، ص٤٢٤.

[٤] الخطيب القزويني، جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن، *الإيضاح في علوم البلاغة*، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣م/ ص ٢٦٠-٢٦١.

[٥] الجواهريّ، محمّد مهديّ، *ديوان الجواهريّ*، أشرف على طبعه: د. عدنان درويش، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ١٩٩٧م، ٣٠٨/١.

[٦] الفرج، علي، *تكوين البلاغة قراءة جديدة ومنهج مقترح*، دار المصطفى لإحياء التّراث، إيران، ط١، لا تا، ص٣٠٩.

وادي الأبراج السّماويّة، ويُلاحظ أنّ البنية العميقة تنقل الدّالّين إلى منطقة التّقابل؛ لأنّ الشّمس تستدعي زمنها (النّهار)، والقمر يستدعي زمنه (اللّيل)، ممّا يعطي الشّكل طبيعة محايدة بين التّناسب والتّقابل [٧].

يبرز هنا الاختلاف بين نظرة المتقدّمين ونظرة المحدثين لمراعاة النّظير؛ فـ (القزوينيّ) ضمن تعريفه ظاهرة (مراعاة النّظير) ذكر أنّ الجمع بين أمر وما يناسبه في الكلام لا يكون بالتّضادّ، أمّا (محمّد عبد المطّلب) فوضع مراعاة النّظير بموقع محايد بين التّناسب والتّقابل، وقال إنّ هذا التّناسب ينقلنا إلى التّقابل، فهي عمليّة استحضار للغائب العينيّ وإعادة بثّه من جديد.

وقد رأى الدّكتور (جميل عبد المجيد) أنّ الفنّ البديعيّ الثّاني القائم على (المصاحبة المعجميّة) هو فنّ (مراعاة النّظير) الّذي سمّاه القزوينيّ: (التّناسب والائتلاف والتّوفيق) أيضاً، وقال إنّ جميع أسماء هذا الفنّ –خاصّة التّناسب– تعكس الوظيفة الّتي يحقّقها هذا الفنّ، وهي تحقيق التّناسب بين لفظتين أو أكثر، وهو تناسب قويّ جدّاً؛ إذ إنّ كلّ لفظة من هاتين اللّفظتين مناظرة أو نظيرة للأخرى (مراعاة النّظير)، ولا تنحصر وظيفة السّبك المعجميّ الّتي تؤدّيها (مراعاة النّظير) على البيت الواحد، كما أنّه كلّما ازداد عدد المتناظرات أو المتصاحبات ازدادت احتماليّة تغطيتها لأجزاء عديدة من النّصّ، ومن ثمّ المساحة الّتي تُحْدِثُ فيها (مراعاة النّظير) سبكاً [٨].

لذلك تعدّ الكلمات الّتي تقوم على أساس التّناسب ومراعاة النّظير ركناً أساسيّاً يمنح النّصّ وحدة موضوعيّة وحيويّة، وتسبكه سبكاً بيّناً، فتُضاعف بذلك الطّاقة التّأثيريّة له.

ثانياً: مراعاة النّظير في شعر (الفراتي):

يعدّ فنّ (مراعاة النّظير) من الأدوات الّتي وظّفها الفراتيّ في شعره، لأنّه كان حريصاً على تحقيق الانسجام والتّرابط داخل نصّه، ولأنّ هذا الفنّ يمثّل ملمحاً أسلوبيّاً مميّزاً في شعره؛ إذ اعتمد عليه الشّاعر لما يحتويه من إمكانات تعبيريّة تسهم في قوّة ودلالة القصيدة ومثاله قول (الفراتيّ) في قصيدة [يا لَلرِّجال]: [من الكامل]

كم حرَّةٍ والعِلْجُ يهتِكُ سترَها ... تبكي على أنصارِها وتنوحُ؟
تبكي وما من راحمٍ يرثي لها ... ويلاهُ، إلّا دمعُهَا المسفوحُ
والنّار قد عَبَثَتْ بجسمِ وحيدها ... فالتاعَ منها قلبُها المقروحُ
هبَّتْ لتنقذَ طفلَها فإذا به ... صالٍ بِحَرِّ لَهيبِها مَلْفوحُ
نمْ يا صلاحَ الدّين لستَ بناهضٍ ... مازال فوقَكَ جَنْدلٌ وصفيحُ
نَمْ تحتَ أَطْباقِ اللّحودِ فإنّهُ ... لم تبقَ للأحياء بعدَكَ روحُ
لو كنتَ تسمعُ في الضّريح هِتافَها ... لوثبتَ تزأرُ مُرعِداً وتَصيحُ
تلكَ الثَّعالبُ في العواصمِ أصبحَتْ ... تغدو على آسادِها وتَروحُ

---

[٦] يُنظر: عبد المطّلب، محمّد، *البلاغة العربيّة قراءة أخرى*. دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص٣٨٣.

[٧] ينظر: عبد المجيد، د جميل، *البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيات النّصّيّة*، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندريّة، مصر، ١٩٩٨م، ص١١٢-١١٣-١١٤.

يا لَلرِّجال لأُمَّةٍ أمسَت لها تحتَ الخُطوبِ الفَادحاتِ رزوحُ

طَعَنَتْ حُشاشتَها فرنسا طعنةً نجلاءَ شعشعَها الدّمُ المسفوحُ [٩]

إنّ وطن (الفراتيّ) مقهورٌ؛ إذ قام المستعمر الفرنسيّ بكمّ الأفواه، ومارس أفعالاً همجيّة فيها كلّ ألوان التّعذيب الّتي ترفضها الإنسانيّة والشّرائع السّماويّة؛ فها هي تلك المرأة الحرّة الّتي رفضت إقصاء ولدها عنها تُغتصب فتبحث عمّن يأخذ لها حقّها منهم، وقد ظهرت في صورة قامت على أساس الجمع بين الأمور المتناسبة؛ إذ نرى اجتماع الألفاظ الدّالة على فعل الاعتداء، ومنها: (يهتك سترها، تبكي وتنوح، دمعُها المسفوح، قلبها المقروح، هتافها)، وقد جاءت هذه الألفاظ متلازمة مع بعضها لترسم لنا صورة مظلمة مليئة بالقهر والخوف والعذاب لامرأة لم تستطع التّصديّ لرجل من الأعاجم، كان شديداً وظالماً، وميت القلب، إذ لم يردّه نوحها وبكاؤها عن فعلته الشّنيعة، وغدت تلك المرأة تبكي بصياح وعويل، وما من مجيب لها ولدعوتها إلّا هذا الدمع المنصبّ كالحمم يحرق وجها من هول مصيبتها الّتي حلّت عليها وعلى ولدها الّذي كاد أن يحترق، فهبّت لتنقذه مضحّية بنفسها ومتجاوزة تلك النّار الّتي أُضرِمَت في قلبها مخلّفة فيه الجروح والقروح، في صورة تبثّ لواعج الأسى لأمٍ أحسّت بعجزها التّام عن حماية ولدها وهو يرحل من بين يديها، فحاولت إنقاذه فإذا به يحترق أكثر، ونجد هذه المشاعر مقترنة بلفظي: (صالٍ، ملفوح) فالقهر الشّديد يودي بصاحبه إلى الاحتراق من الدّاخل، وهذا القائد العظيم المحارب، ولكنّه هنا لم يكن محارباً، بل نائماً، والنّوم هنا لم يدلّ على الرّاحة والاسترخاء، بل كان كناية عن التّقاعس والتّقصير، إذ جاء نومه وهو في ضريحه مقترناً بلفظي: (جندل، صفيح)، وما بينهما من مراعاة نظير للدّلالة على وجود العقبات الّتي تحول دن نهوضه ونجدته لتلك المرأة؛ فقبره محكم موثق بالصّخور الّتي تدلّ على كثرة المتخاذلين عن تلبية نداء الواجب تجاه أبناء جلدتهم، ليعود الشّاعر ويكرّر فعل الأمر (نم)؛ لأنّه تمنّى لو استطاع الخروج من تحت أطباق قبره للإطاحة بهؤلاء السّاكتين عن نصرة المظلومين، والّذين رمز إليهم بكثرة الطّبقات والمواد الّتي تشكلّت فوق قبره عبر مرور الزّمن، ومنعت صوت المستغيث من الوصول إليه، وهذه كناية أيضاً عن قلّة النّخوة والشّهامة، والكناية هي لفظٌ أُطلِقَ وأُريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى معه[١٠]، وهذا ما نجده في قوله: (لم تبقَ للأحياء بعدك روح)، وهذه العبارة جاءت متناسبة مع قوله: (مازال فوقك جندلٌ وصَفيحُ)، وقوله: (لوثبتَ تَزأرُ مُرعداً وتصيح)، وفي هذا كناية عن هول المصاب، فنجد أن الألفاظ تضافرت فيما بينها لتشكل تلك الجمل الّتي ساهمت في رسم هذه الصّورة، وأسهمت في إيصال مشاعر الحزن العميقة الّتي كان يحلم الشّاعر بزوالها وزوال مسبباتها عن طريق فزعة الرّجال ونخوتهم لنصرة تلك المرأة وإجلاء الظّلم الّذي حلّ بها، وبولدها عبر التناسب بين الألفاظ (هتافها، تزأر، مُرعِداً، تصيح)، وما بينها من دلالة مشتركة على عمق الصّوت وقوّته، وعلوّ طبقته.

---

[٩] الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، ص٥٣.
العِلج: الشديد الجافي من الأعاجم. يهتك: يمزق، يخرق. مقروح: جرح اجتمع به القيح. صال عليه: سطا عليه، غلبه. ملفوح: محترق. جندل: صخر ضخم. صفيح: كل عريض من حجارة أو معدن، قطع من حديد. رزحت قواه: ضعفت، وهنت. نجلاء: واسعة. شعشعها: فرقها. مسفوح: مسفوك، مراق. طعنة الحُشاشة: بقية الروح في المريض أو المحتضر.
يُنظر: ابن منظور الإفريقيّ المصريّ، جمال الدّين، *لسان العرب*، تحق: عبد الله علي الكبير- محمّد أحمد- هاشم الشّاذليّ، دار المعارف، القاهرة، لا ط، ١٩٨٦م، مادّة: (ع ل ج، ه ت ك، ق ر ح، ص و ل، ل ف ح، ج ن د ل، ص ف ح، ر ز ح، ن ج ل، ش ع ع، س ف ح، ط ع ن).
[١٠] يُنظر: الخطيب القزويني، جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن، *الإيضاح في علوم البلاغة*، ص٢٤١ .

ثمّ يعود ويشبّه أولئك الجبناء بالثّعالب في خصلة مشتركة بينهما ألا وهي صفة المكر والخداع والمراوغة؛ إذ يقارن بينها وبين الأسود لإظهار المفارقة بين الإقدام والشّجاعة واستخدام القوّة بطرق مباشرة، وبين اللّجوء إلى الغدر لتحقيق المُراد، وهذا ما يقوم به الرّماديّون الّذين يلوذون إلى السّلوك المتلوّن، وينقل صورة مغايرة للواقع.

وينادي (الفراتيّ) الرّجال مستخدماً أسلوب النّداء (نداء الاستغاثة): وهي نداءٌ من يُعينُ من دفع لبلاءٍ أو شدّة، نحو (يا للأقوياءِ للضُّعفاء)، والمطلوب منه الإعانة يسمّى (مستغاثاً)، والمطلوب له الإعانة يسمّى (مستغاثاً له) [١١] فهو لا يرى الرّجولة في أولئك المنافقين، فينادي محاولاً أن يستنهض همم الرّجال الحقيقين لسماع صوت الأرامل والأيتام، فيستيقظوا من سباتهم، فقد أحاط بهم بغيٌ وعدوان تسبّب بالمحن الكبيرة الّتي أضعفت دعائم هذه الأمّة، وقد استخدم الشّاعر هنا مراعاة النّظير فجاء التناسب بين الألفاظ (الخطوب، الفادحات، رزوح، طعنت، حشاشتها، شعشعها، الدّم المسفوح) للدّلالة على هشاشة وطنه واستلامه لفرنسا، فانطلقت تلك الآهة معلنة عمق المعاناة وهول المصاب، وتشي بنفسٍ مفجوعة على وطن فاقد لكرامته، وروحٍ متقطّعة حزينة وباكية على حاله.

لقد جاءت هذه الألفاظ المتناسبة مفصّلة للهدف العام الّذي يسعى إليه النّصّ، فوسّعت دلالته ومنحته قدرة كبيرة على التّأثير في القارئ.

يقول (محمد الفراتيّ) في مقطوعة من مقطوعات الشّاعر المحتضر: [من البسيط]

ما أَشْبَهَ الشّاعرَ الشّادي بِدَوحَتِهِ ... بالطّيرِ عابِرَةَ الدُّنيا لِمَنْ شَعَرَا

لَمْ تُلفَ يَوماً على جُرْفٍ مُعَشِّشَةً ... وَلَمْ تَقَعْ فوقَ غُصْنٍ أو تَرُمْ ثَمَرا

لكنْ تهَدهِدُ فَوقَ المَوْجِ أنفسَها ... بَيْنَ الشَّواطِئِ تبكي شَجْوَها زُمَرَا

فليسَ تعرِفُ عنها في الحياةِ سِوى ... ما تسمعُ النّاسُ من أصواتِها خَبَراً [١٢]

يعبّر الشّاعر عن حزنه بسبب إبعاده عن الوطن عبر استحضار صور الوطن الغالية للتّعبير عن الألم والشّوق، وساعد وضع التّناسب بين الألفاظ السّابقة على تحقيق تماسك السّياق اللّفظي والمعنوي؛ إذ نرى اجتماع الألفاظ (دوحته، الطّير، جرفِ، معشّشة، غصن، ثمراً، الموج)، المنتمية إلى حقل الطّبيعة، والألفاظ (الشّادي، تهدهد، زُمَر، أصوات، خَبَر) للدّلالة على استسلام الشّاعر أمام ما مرَّ به من أحداث مؤلمة تجعله دائم التّفكير بهمّه وعذابه، فالشّاعر هنا أشبه بالطّيور العوابر الّتي لا تعشّش على الضّفاف، ولا تقع على غصون الغاب، وهذا كناية عن أنّ الاستقرار لم يعرف إليه سبيلا؛ إذ يتمٌّ إقصاؤه عن بلده مرغماً بشكل دائم بسبب تلك المواقف الّتي يتمسّك بها، فيصدح بشعرٍ فيه شجون حاله في ذلك كحال تلك الطّيور الّتي تتحرّك فوق الموج وهي تردّد صوتها في حنجرتها، ثمّ تمرّ مغرّدةً على بُعدٍ من الشّاطئ، وهي بهذا تشبه (الفراتيّ) الّذي كان يعاني أشدّ أنواع المرار والعذاب، فيطلق تلك الآهة معلناً عمق المعاناة، تلازمها دموعٌ حارقة تشي بنفسٍ مفجوعة حزينة، وبروح متقطّعة وبقلب مكسور لوّعه الفقد لأهله وخلّانه فعلى الرّغم من اتّساع المكان إلّا أنّه يضيق به بسبب وطأة الفراق والحنين والإحساس بالضّياع، وقد جاءت هذه

---

[١١] الغلاييني، مصطفى، *جامع الدّروس العربيّة*، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط١ ،٢٠٠٤م، ص٤٩٦.
[١٢] الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، ص٢٧٣-٢٧٤.
[١٢] المصدر السّابق نفسه، ص٣٥٧.

الألفاظ المتناسبة مفصِّلة للهدف العامّ للقول الشّعريّ، وقامت بالتّصوير الدّقيق لحالة العذاب المصاحب للنّفي والغربة، فوسّعت الدّلالة، ومنحت النّصّ القدرة على التّأثير في القارئ.

يعود الشّاعر مستحضراً صورة البحر في ثنائيّة فيها من المعاني الشّيء الكثير يقول فيها: [من السّريع]

بِبَحرِ هَمٍّ مَا لَهُ سَاحِلٌ غرقانُ مِنْ سعيٍ بلا طائلِ

يا دَهرُ لا (موسى) ولا يَمُّهُ هَيهاتَ تُلْقيني إلى السّاحلِ [١٣]

قدّمَ (الفراتيّ) في البيتين السّابقين كلاماً اتّسم بالهمّ والعذاب بمفردات ترابطت لتدلّ على ذلك نحو (همّ– غرقان– سعي بلا طائل)، وقد درج في الشّعر العربيّ ربط البحر بالجود والعطاء في نصوص كثيرة منه، إلّا في نصوص أخرى جرى تشبيهه بإنسان يشكو له الشّاعر همّه واضطراب أفكاره، ولكنّ (الفراتي) تجاوز ذلك واستخدم لفظ (البحر) للدّلالة على كثرة الهموم الّتي غرق فيها مستخدماً التّشبيه الضّمنيّ، ومنه نلمح التّشبيه بشكل ضمنيّ [١٤] في البيت الأوّل؛ إذ شبّه حاله والهموم تعتريه وهو يسعى بلا أيّ نفعٍ ببحرِ همٍّ ليس له ساحل؛ أي لا سبيل فيه للنّجاة من الغرق، فالدّهر كلّه عليه ولا أمل في خلاص، وعبّر عن ذلك من خلال الاقتباس وهو فنٌّ بلاغيّ ويعني "أن يضمِّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث ولا ينبِّه عليه للعلم به" [١٥] فالآية الكريمة الّتي تصف انشقاق البحر لموسى هي قوله تعالى: "فَأَوْحَيْنَا إِلى مُوْسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ البَحْرَ فانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ العَظِيْمِ" [الشّعراء: ٦٣] نزلت هذه الآية على موسى (ع) بعد ما لحقه فرعون وجنوده عندما كان مع قومه ليقضوا عليهم، فأوحى إليه ربّهُ أن يضرب بعصاه البحر فانشقّ، وأصبح به طريقٌ أمام موسى وقومه، فعبروا منه وغرق فرعون وجنوده [١٦] ولكن هذا التّوظيف كان مختلفاً؛ فموسى (ع) وعصاه الّتي شقّ بها البحر لفتح طريق النّجاة والخلاص أصبحا بعيدَين كلّ البُعد عن الشّاعر، دلّنا على ذلك لفظة (هيهات) وهي "اسمُ فعلٍ ماضٍ بمعنى (بَعُدَ)" [١٧]؛ أي استبعاد وصوله إلى ساحل خلاصه من عذابه، وهذا ما سبّب له الضّيق؛ لأنّه تحمّل ما لا طاقة له على حمله، فامتلأت نفسه بالحزن والتّشاؤم.

فكان هذا الاختلاف الّذي جاء متضافراً مع الألفاظ المتناسبة عن طريق (مراعاة النّظير) مصدراً لخلق الفجوة– مسافة التّوتّر؛ أي إنّ الشّاعر لم يستخدم التّوظيف بما هو معروف ومدرك، بل أدخله في بنى جديدة مخالفة للغرض الأساسي الّذي نزلت الآية من أجله[١٨]، فتلك الفجوة تستجلب انتباه المتلقّي وتأخذه إلى الإحساس بخطورة حال الشّاعر، الشّاعر، وصعوبة ما سيؤول إليه، فالفراتي كسر المتوقّع لمناسبة السّياق، ولتحقيق الانسجام والتّوافق مع ألفاظ النّصّ الأخرى، وهذا ما جعل النّصّ أكثر توافقاً وشعريّة.

وفي قصيدة أخرى قال (محمّد الفراتيّ) في العدل: [من الطّويل]

---

[١٤] يُنظر: الجارم، علي-أمين، مصطفى، *البلاغة الواضحة*، مكتبة البشرى، باكستان، ط١، ٢٠١٠م، ص٤٢-٤٣.
الشّادي: المغنّي. الدّوحة: الشّجرة العظيمة ذات الفروع المُفَرَّعَة. جرف: شقّ يحفره النّهر أو السّيل في الأرض. الشّجو: الهمّ والحزن. هدهد الطّائر: ردّد صوته في حنجرته. الطّائل: القدرة، الفضل. انفلق: انشقّ.
يُنظر: لسان العرب مادّة: (ش د ا، د و ح، ج ر ف، ش ج ا، هـ د د، ط و ل، ف ل ق).

[١٥] الحلبي، شهاب الدّين، *حسن التّوسّل إلى صناعة التّرسّل*، المطبعة الوهبيّة، مصر،ط١، ١٩٨١م، ص٩٠.
[١٦] يُنظر: المحلّي، جلال الدّين- السّيوطي، جلال الدّين، *تفسير الجلالين المُيَسَّر*، حقّقه: فخر الدّين قباوة، دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٦٩-٣٧٠.
[١٧] الغلاييني، مصطفى، *جامع الدّروس العربيّة*. ص٤٩٦.
[١٨] يُنظر: أبو ديب، كمال، *في الشّعريّة*، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٨-٣٩.

أفتِّشُ عن مَعنىً بِهِ شُغِلَ الوَرَى بكُلِّ زَمانٍ بَلْ وكُلِّ مَكَانِ

يسَمُّونَهُ (عَدْلاً) ويا لَيْتَ أنَّني بُلِيْتُ ولَمْ أدْرِكْهُ بالقطْوانِ

فلمْ أرَ حتّى الظّلّ منْهُ وأينَ لي برؤيَتِهِ يوماً شهودُ عَيانِ

وَقد حيلَ ما بيني وبينَ لقائِهِ (كما حيلَ بينَ العَيْرِ والنَّزَوَانِ) [١٩]

تظهر معاناة الشّاعر جليّةً في هذه الأبيات أيضاً؛ فقد تعرّضّ لظلمٍ كبير من قِبَل الحكّام في عصره، ونُفيَ إلى خارج البلاد مراراً وتكراراً، وهذا ما جعله يفتّش عن أهمّ الأسس الأخلاقيّة في هذه الحياة، والّتي لا تنتظم إلّا به، ولا صلاح فيها إلّا بوجوده، وهو العدل، فالشّاعر كان دائم البحث عنه، وقد ظهر ذلك جليّاً في الألفاظ: (أفتّش، لقائه، أين، مكانه)، فلمّا كان اليأس والعذاب يخيّمان على الشّاعر جاءت الألفاظ الّتي يجمعها أسلوب (مراعاة النّظير) لتحقّق التّناسب اللّفظي والمعنوي بدلالات مختلفة هي على التّوالي: (المعاناة والشّعور بالظّلم والعذاب– الرّغبة في أن يصيبه العدل بسرعة لا أن يكون متثاقل الخطوِ في طريقه إليه– حديثه عن الحكّام المستبدّين) كلّ تلك المعاني أشارت إلى أنّ الشّاعر عاش في كنف العزّ والكرامة والإباء، ورفض الخضوع والخنوع والعيش الذّليل، وهذا ما قلب أصحاب النّفوذ عليه وانتزعوا منه أبسط حقوقه وأبعدوا عنه سبل العيش الكريم، وقد عبّرَ (الفراتي) عن ذلك بقوله:

وَقد حيلَ ما بيني وبينَ لقائِهِ (كما حيلَ بينَ العِيْرِ والنَّزَوَانِ) [٢٠]

مضمّناً بيته المثل العربيّ: (كما حيلَ بينَ العَيرِ والنَّزَوانِ)؛ وهو مثَلٌ يُضرَب للرّجل يعوقه عن مطلبه عائق [٢١]، والتّضمين هو أن يشير المتكلّم في فحوى الكلام إلى مثل سائر أو بيت مشهور... [٢٢]؛ وقد أسهم في تلاحم المعنى في البيت، وتفادي الوصف المُسهَب، في تعبيره عن إدانة العهد القائم، والرّغبة في استبداله فيمن يسعى لتحقيق العدالة الاجتماعيّة وتبذل كلّ الجهد لترجمة هذا السّعي على أرض الواقع عبر أفعال ملموسة، تصون الحقوق، وتزرع في النّفس الأمان والسّكينة.

وفي موضع آخر يقدّم لنا الشّاعر صورة عجزه وضعفه في بيتين شعريّين قال فيهما: [من الخفيف]

بَردُ آذارَ لمْ أطقْهُ لِضَعفي فعظامي تَكادُ منهُ تَشَظّى

أوْقَفَتْ رِيْحُهُ دَمي في عروقي ربِّ فاجْعلْ مثْوايَ ناراً تَلَظَّى [٢٣]

يستحضر الشّاعر هنا حالة طبيعيّة تحدث في الكون بشكل دوريّ في شتاء كلّ عام؛ وهي البرد الشّديد، ولكنّ تحمّل الإنسان لهذا البرد يختلف حسب المراحل العمريّة بشكلٍ عامّ؛ وغدا الشّتاء ببرده القارس دليلاً على شيخوخة

---

[١٩] الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*. ص٢٧٤.
الورى: الخلق. القطوان: المتثاقلُ المتقاربُ الخطوِ في مشيه من كل شيء. العَير: الحِمار. النَّزوان: نَزْو ذكر الحيوان على أنثاه، الرّكوب عليها.
يُنظر: لسان العرب مادّة: (و ر ى، ق ط ا، ع ي ر، ن ز ا).
[٢٠] الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*. ص٢٧٤.
[٢١] ينظر: اليوسي، الحسن، *زهر الأكم في الأمثال والحكم*، حقّقه: د. محمّد حجي، د. محمّد الأخضر، دار الثّقافة، الدّار البيضاء (المغرب)، ط١، ١٩٨١م، ١٤٥/٢.
[٢٢] ينظر: الحلبيّ، شهاب الدّين، *حسن التّوسّل إلى صناعة التّرسّل*. ص٦٢.
[٢٣] الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*. ص٤٧١.
تشظّى: تشقّق. تلظّت النّار: اتّقدت واشتدّ لهيبها.
يُنظر: لسان العرب مادّة: (ش ظ ي، ل ظ ي).

الشّاعر؛ إذ إنّ التّقدّم بالعمر يؤدّي إلى الشّعور بالبرد بشكل أكبر بسبب انخفاض كتلة عضلات الجسم، وهذه الصّورة تقوم على أساس الجمع بين الأمور المتناسبة؛ إذ نرى اجتماع الألفاظ (ضعفي–عظامي– دمي– عروقي) بشكل متتابع للدّلالة على صورة الجسد الضّعيف الهشّ غير القادر على التّحمّل، فالعظام دخل فيها الوهن لكثرة ما تعرّضت للإجهاد، وفي هذا إشارة إلى أنّ الشّاعر لم يعش تلك الحياة المترفة الرّغيدة، وكانت حياته مليئة بالمعاناة والعذاب، وهذا ما أرهق جسده وجعله يخسر قوّته وصلابته، ، وغدت عظامه غير قادرة على مقاومة البرد، وكادت منه تتشقّق، كما نستدلّ من خلال قوله: (أوقفت ريحه دمي في عروقي) على عدم قدرة (الفراتيّ) على تأمين وسيلة تدفئة تبعد عنه هذا البرد، وهذه كناية عن صفة الفقر الشّديد بسبب كثرة الضّغوط الّتي مارسها الحكّام عليه ليبعدوه عن فكره الثّوريّ كما سبق وذكر سابقاً، وهذا ما جعله يتمنّى الموت للخلاص من واقعه المرير، وفي قوله: (ربِّ فاجعل مثواي ناراً تلظّى)، نجد رغبة في الدّخول إلى النّار ليقاسي حرّها، فتنسيه ما تعرّض إليه من برد، واستعان الشّاعر هنا بآية من سورة اللّيل وهي قوله تعالى: "**فَأَنْذَرْتُكُمْ نَاراً تَلَظّى**"[اللّيل:١٤]؛ إذ اقتبسها بدلالتها على نار جهنّم المتوهّجة والمتّقدة، ووظّفها في هذا المعنى للتّعبير عن عذاب استنزف جسده وروحه، وأفقده الأمل من دنياه، ومن آخرته.

إنّ هذه المعاني جاءت مبثوثة في ثنايا التراكيب لتشير إلى أنّ المعاني تتبيّن بالألفاظ من خلال السّياق الّذي توظّف فيه.

وفي موضع آخر يذكر الشّاعر عاقبة مقاومته ونضاله ضد الاحتلال، فيقول: [من الطّويل]

(ولي كبدٌ مقروحةٌ مَنْ يَبِيْعُني ... بها كَبِداً ليست بذاتِ قروح؟)

(أباها عليَّ النّاس لا يشترونها ... ومَن يشتري ذا عِلَّةٍ بصحيح؟)

رضيْتُ لنفسي بالخُمولِ ولم تكنْ ... لِتَبْرَأَ من قيلِ الوشاةِ جُروحي

ومَنْ يرتضعْ درَّ الوشاةِ فإنّهُ ... وجَدّكَ لا يُصغي لقَولِ نصيحِ

سأهدي لَكَ الشُّكر الّذي أنتَ أهلُهُ ... لأنَّكَ من هذا الشّقاء مُريحي

أمرتَ بعزلي لا لذنبٍ جنيتُهُ ... فهل أنتَ عن دار الخُلودِ مزيحي

فلمْ ينثلمْ مجدي ولا فُتِلَتْ يدي ... بعزلي، ولا دُكَّتْ بذاكَ صروحي

أنا الأفعوانُ الصِّلُّ والضّيغمُ الّذي ... مَزَجْتُ زئيري في العُلا بفصيحي

أبى لي إبائي أَن أُعنِّفَ أُمَّتي ... ولستُ أراها تستحقُّ مديحي

محضتُ لها نصحي فلم ترتشدْ لهُ ... لكبحِ عدوٍّ في الخداع جَمُوحِ

وصرَّحتُ عن رأيي بكلِّ ملمَّةٍ ... وما خيرُ رأيٍ لم يكن بصريحِ

سَأُبْدِلُ أعنابَ البلاد ونخلَها ... بِطَلحٍ نَضيدٍ في الفَلاةِ وَشِيحِ

نفضتُ يدي من أُمَّتي غير غاضبٍ ... وأزمعتُ عن دارِ الهوانِ نزوحي

وقلتُ لأوطاني: مدامعَكِ اسكبي على كلِّ حرٍّ من بنيكِ ونوحي [٢٤]

أرسل الشّاعر هذه القصيدة الموسومة بعنوان (لا لذنبٍ جنيتهُ) إلى الدّكتور (رضا بك سعيد) الّذي كان وزيراً للمعارف آنذاك بعد أن سرّحهُ من التّعليم في ثانويّة (التّجهيز) لتعليم الذّكور؛ لأنّه كان يحرّض الطّلاب على الفرنسيّين الّذين احتلّوا الدّير بعد خروج الإنكليزي منها عام (١٩٢٠) م [٢٥].

استهلّ الشّاعر أبياته بالتّضمين؛ فالبيتان الأوّل والثّاني هما للشّاعر (قيس بن الملوّح) [٢٦] الّذي عبّر بهما عن حزنه وألمه بعد زواج محبوبته ليلى، وقد وظّفهما (الفراتيّ) في قصيدته وراح يبثُّ لواعجه، ويشكو حزنه بقوله: (ولي كبدٌ مقروحةٌ) في دلالة على الحزن الّي أصابه، والعذاب الّي حلّ به وخلّف جسداً منهكاً مريضاً، واستند في ذلك على المجاز المرسل بعلاقته الجزئيّة؛ وفيها يذكر الجزء ويُراد به الكلّ [٢٧]؛ فإذا كانت الكبدُ مريضةً يغدو معها الجسد مريضاً بأكمله.

ولكن الاختلاف بين الشّاعرين كان حول المسبّب لهذا المرض (المحبوبة ليلى، والدكتور رضا بك سعيد)، وتمنّى الشّاعران أن يُبدِّلا الكبد السّليمة بكبدٍ مقروحة، ولكن أنّى لهما ذلك!، فمن يشتري الهمّ إلى نفسه؟!

ومن الغريب أن يشعر المرء بالغربة في وطنه فيحسّ بالاغتراب الدّاخليّ، وهو من أشدّ أنواع الغربة قسوةً، ونجد الشّاعر يرسم لصورته أُفقاً يتّفق وحالته الشّعوريّة عبر كلماتٍ يربطها أسلوب مراعاة النّظير فـ (مقروحةٌ–خمول–جروحي) بدلالتها على المرض والألم كان لها انعكاس على الإنتاج الدّلاليّ للسّياق؛ إذ إنَّ الظّروف السّياسيّة القاسية، والظّلم الّذي كان يُمارَس من قبل الحكّام تجاه كلّ من يقف في وجههم ويجابههم بقول أو بفعل تسبّبا بظلم (الفراتي)، فخيّم الحزن على نفسه، لأنّ نصائحه لم تلقَ آذاناً صاغية، وانقلبت عكساً عليه، ولكنّه مع ذلك قام بتوجيه الشّكر لوزير المعارف مستخدماً الاستعارة المكنيّة؛ وفيها يُذكر المشبّه ويُحذف المشبّه به [٢٨]، وهنا شبّه الشّاعر الشّكر (المشبّه) بشيء مادّي يُهدى إلى شخص ما (المشبّه به) للتّعبير عن امتنانه العميق، وتقديره لفضله ومعروفه لأنّه قام بعزله، فارتاح من العبء الّذي أثقل كاهله؛ لأنّه تحمّل مسؤوليّة مجابهة الفرنسيّين، فقام أذناب الاحتلال الفرنسيّ بإحكام الطّوق عليه.

ارتكز تعبير الشّاعر هنا على فنّ مراعاة النّظير فاجتمعت الألفاظ الدّالة على الإقصاء والإبعاد (عزلي–مُزِيحي– نزوحي)، مع الألفاظ الدّالة على الثّواب والعقاب وهي: (ذنب – دار الخلود– ذنبي)، إضافة إلى الكلمات الدّالة على الضّيق والمرض: (مُتعب – وجه شحيح – هولُ خطبٍ)، تليها كلمات تدلّ على القوّة والصّلابة وهي: (الأفعوان– الصِّل– الضّيغم– زئيري– أعنّف– كبح– جموح)، وكلمات من حقل الطّبيعة مثل: (أعناب– نخلها– طلح – الفلاة – شيح)، مع الألفاظ الدّالة على المكان وهي: (البلاد– أمَّتي– دار الهوان– أوطاني)، وتآلفت هذه الكلمات مع

---

[٢٤] يُنظر: الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، ص٥١-٥٢.
الكَبد: عضو في الجانب الأيمن من البطن. القرح: الجرح المتقادم الّذي فسد واجتمع فيه القيح. الخمول: فقدان للطّاقة والنّشاط والحيويّة، الكسل، الخامل: الّذي لا ذكر له في النّاس لا بعلمٍ ولا بفضلٍ. الواشي: النّمّام المفسد. دكّت: الدّوك: دقّ الشّيء وسحقه وطحنه. الصّرح: القصر العالي. الأفعوان: ذكر الأفعى. الصِّل: الحيّة من أخبث الحيّات. الضّيغم: الأسد. واسع الشِّدق: جانب الفم ممّا تحت الخدّ. جموح: متمرّد، مندفع. الطَّلح: شجرة حجازيّة، وهي أعظم العضاه شوكاً وأصلبها عوداً وأجودها صمغاً، تأكل الإبل منها أكلاً كثيراً. نضيد: مضموم بعضه إلى بعض. الفلاة: الأرض الواسعة المقفرة. الشّيح: نبات برّي مرّ الطّعم، زكيّ الرّائحة. النّوح: البكاء بصياح وعويل.
يُنظر: لسان العرب مادّة: (ك ب د، ق ر ح، خ م ل، و ش ي، د و ك، ص ر ح، ف ع ا، ص ل ل، ض غ م، ج م ح، ط ل ح، ن ض د، ف ل ا، ش ي ح، ن و ح).

[٢٥] يُنظر: الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، ص٩.
[٢٦] المصدر السّابق نفسه، ص٥١.
[٢٧] يُنظر: الجارم، علي- أمين، مصطفى، *البلاغة الواضحة*، ص١٠١.
[٢٨] يُنظر: زكي، محمّد، *البلاغة والأسلوبيّة عند السّكاكيّ*، جامعة الأزهر، غزّة، ٢٠١٢م، ص٢٦١.

المعاني لتصوّر حالة تحمّل (محمّد الفراتيّ) للعذاب ومغالبة نفسه؛ لأنّه كان على يقين أنّ من أذاقه طعم العذاب في الدّنيا لن يستطيع ان يزيحه ويبعده عن جنّة الفردوس، وقد كنّى الشّاعر عنها بقوله: (دار الخلود)، فرسم لنا بذلك صورة الإنسان السّوي صاحب العزّة والرّفعة والمقام العالي الّذي لا يهدمه سلوك من يفتقر إلى العقل، ويتّصف بالفوضى والهمجيّة، وهذا ما أزاح شعوره الآني الّذي تسبّب بضعفه وأحزنه لفترة قصيرة، وأعاده إلى صلابته المعهودة، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

(أنا الأفعوانُ الصِّلُّ والضّيغمُ الّذي مَزَجْتُ زئيري في العُلا بفصيحي) [٢٩]

فهو صوت الحق الناطق، وقد كنّى عن ذلك بقوله: (زئيري في العلا بفصيحي)، وهذا ما يدلُّ على براعة الشّاعر في انتقاء صوره المعبّرة عن مراده بشكل قوي، وعن المعنى المطلوب في آنٍ معاً، وإنّ (الفراتيّ) سريع التّأقلم؛ فهو اعتاد النفي والإقصاء، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

(سَأُبْدِلُ أعنابَ البلاد ونخلَها بِطَلحٍ نَضيدٍ في الفَلاةِ وَشِيحِ) [٣٠]

فالشّاعر لا يمكنه أن يعيش في هذه البيئة المريضة، وهذه كناية عن عزّة نفسه وترفّعه عن الطّيبات فيها حتّى لا يصله تلوّثها لذلك اختار أن يعيش عيشة الأحرار على الرّغم من صعوبتها، وقد عبّر عن ذلك بقوله: (بطلحٍ نضيدٍ في الفلاةِ وشيحِ)، وفي هذا إشارة إلى الأرض الشاسعة التي تفتقر إلى مظاهر الحياة، وهذا ما أشرنا إليه عندما تحدثنا في مقطوعته السّابقة عن برد آذار، وعجزه عن مقاومته بسبب ضعفه وعدم قدرته على تأمين سبل الرّفاهية، ليعود في آخر قصيدته هنا ويقدّم صورة الإنسان الحزين الّذي اشتدّت لوعته بسبب نزوحه عن وطنه، مخلّفاً وراءه أمّةً أَلِفَت الذّلّ والهوان، ودعاها لأن تبكي عليه وعلى كلِّ حرٍّ أبيٍّ، وفي هذا إشارة إلى إحساسه بقرب مجيء ذلك اليوم الّذي ستبكي فيه دماً على حظّها المتعثّر الّذي قاد إليها هؤلاء المتخاذلين مع المحتلّ الّذي جاء ليسلب خيراتها ومواردها الطّبيعيّة والاقتصاديّة، وليبقيها في حالة تخلّف وجهل.

إن فنّ مراعاة النّظير يعين المبدع على تطويع الألفاظ لتؤدّي المعنى المقصود بقوّة وبلاغة وشعريّة تبعاً للسّياق، فكلّ موضعٍ له كلماته الّتي ترتبط بمعنًى يتعالق مع بقيّة العناصر في النّصّ لتحقيق التّرابط والانسجام بين الأبيات، وهذا ما يزيد المستوى الفنّيّ والجماليّ للنّصّ الشّعريّ.

الخاتمة:

وهكذا نستخلص من كلّ ما تقدّم:

١- إنّ فنّ مراعاة النّظير في شعر (محمّد الفراتيّ) شكّل مركز بثٍّ دلاليّ، وحقّق انسجاماً وترابطاً بين الكلمات والجمل والمقاطع وصولاً إلى النّصّ كلّه، كما عمل على تحريك ذهن المتلقّي للكشف عمّا يكمن وراء تلك الألفاظ المتناسبة من معانٍ ودلالات.

٢- أسهم هذا الفنّ في تحقيق الإيجاز للنّصّ، ومنحه شعريّة، فأصبح عنصر جذبٍ للقارئ تميل إليه النّفس، وتطرب الأذن به لما بين ألفاظه من تلاؤمٍ وتناغم.

---

[٢٩] الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، ص٥١.
[٣٠] المصدر السّابق نفسه، ص٥٢.

٣- تعاضد هذا الفنّ مع غيره من الظّواهر البلاغيّة لخلق نسيجٍ فنيٍّ متماسك يخدم الجانب الدّلاليّ في القول الشّعريّ.

٤- تميّزت اللّغة الشّعريّة عند (الفراتيّ) بالتّماسك الأسلوبيّ، والقوّة التّعبيريّة؛ إذ جاءت الألفاظ متوافقة مع الغرض العام للأبيات، فانسجمت مع المعاني، وهذا ما حقق وحدة عضويّةً في قصائده.

المصادر والمراجع:

١- ابن منظور الإفريقيّ المصريّ، جمال الدّين، *لسان العرب*، تحق: عبد الله علي الكبير- محمّد أحمد- هاشم الشّاذليّ، دار المعارف، القاهرة، لا ط، ١٩٨٦م.

٢- أبو ديب، كمال، *في الشّعريّة*، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٣- الجارم، علي-أمين، مصطفى، *البلاغة الواضحة*، مكتبة البشرى، باكستان، ط١، ٢٠١٠م.

٤- الجواهريّ، محمّد مهديّ، *ديوان الجواهريّ*، أشرف على طبعه: د. عدنان درويش، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ١٩٩٧م.

٥- الحلبي، شهاب الدّين، *حسن التّوسّل إلى صناعة التّرسّل*، المطبعة الوهبيّة، مصر، ط١، ١٩٨١م.

٦- الخطيب القزويني، جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن، *الإيضاح في علوم البلاغة*، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٧- زكي، محمّد، *البلاغة والأسلوبيّة عند السّكاكيّ*، جامعة الأزهر، غزّة، ٢٠١٢م.

٨- السّكاكيّ، يوسف بن أبي بكر بن محمّد بن علي، *مفتاح العلوم*، علّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.٠

٩- عبد المجيد، جميل، *البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة*، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندريّة- مصر، ١٩٩٨م.

١٠- عبد المطّلب، محمّد، *البلاغة العربيّة قراءة أخرى*، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، مصر، ط١، ١٩٩٧م.

١١- الغلاييني، مصطفى، *جامع الدّروس العربيّة*، تعليق: إسماعيل العقباوي، شركة القدس للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

١٢- الفراتيّ، محمّد، *الأعمال الشّعريّة الكاملة*، المطبعة المسليميّة، دير الزّور، ط٢، ١٩٥٨-١٩٥٩م.

١٣- الفرج، علي، *تكوين البلاغة قراءة جديدة ومنهج مقترح*، دار المصطفى لإحياء التّراث، إيران، ط١، لا تا.

١٤- المحلّي، جلال الدّين- السّيوطي، جلال الدّين، *تفسير الجلالين المُيَسَّر*، حقّقه: فخر الدّين قباوة، دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

١٥- اليوسي، الحسن، *زهر الأكم في الأمثال والحكم*، حقّقه: د. محمّد حجي، د. محمّد الأخضر، دار الثّقافة، الدّار البيضاء (المغرب)، ط١، ١٩٨١م.