جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

ملامح أسلوبية في شعر العباس بن الأحنف

اعداد الطالب

فغيران أنق حاج أمير الدين عالم شاه بن فغيران مودا حاج اسماعيل

الرقم الجامعي : ٩٧١٠١٠٢٥

اشراف

الأستاذ الدكتور : موسى ربابعه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جامعـــــة اليرمـــــوك

كلية الآداب

قســـــم اللغـــــة العربيـــــة

ملامح أسلوبية في شعر العباس بن الأحنف

اعداد الطالب

فغيران أنق حاج أمير الدين عالم شاه بن فغيران مودا حاج اسماعيل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من جامعة اليرموك تخصص أدب ونقد

لجنة المناقشة

أ.د موسى ربابعه ..... رئيساً ومشرفاً

أ.د بسام قطـوس ..... عضواً

د. ماجد جعافـره ..... عضواً

١٤١٩هـ-١٩٩٩م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهـــــداء

إلى زوجتي الغالية فغيران انق حاجه نور سائمه ديوي رتنا .....

التي وقفت إلى جانبي في الغربه اثناء تقديم هذا العمل المتواضع

وإلى بناتي فغيران انق اميره بلقيس ثنيه بذيله، وفغيران انق اميره بثينه مختاره وجيهه،

وفغيران انق اميره مشهوريه إيمان بريزه.....

اللاتي جاء عملي هذا على حساب وقتهن معي

وإلى أبي فغيران مودا حاج اسماعيل

وامي فغيران حاجه نور عالم.....

أطال الله عمريهما وأمدهما بالصحة والعافية

وإلى والد زوجتي فغيران انق حاج لطيف الدين

وإلى أم زوجتي فغيران حاجه رفعية.....

أطال الله عمريهما وأمدهما بالصحة والعافية

وأخيراً ...

يسعدني أن أهدى هذه الرسالة إلى بلدي الحبيب بروناي دار السلام الذي بعثني لدراسة الماجستير في جامعة اليرموك بالأردن، وكان هذا البلد الطيب ممثلاً في سفارته بعمان خير معين ومساعد لي على احتياز كل الصعوبات التي واجهتها، وأخص بالاهداء السيد سفير دولة بروناي في عمان، داتو حاج سامن بن قاهر، جزاه الله عني كل الخير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير .....

تقدمت إلى أستاذي الجليل د. موسى ربابعه، بفكرة هذا الموضوع التي قبلها مشكوراً، وقبل خطة البحث أيضاً، ثم أوقف نفسه استاذاً، وسنداً، وموجهاً لي في رحلة البحث والكتابة، وقد أرشدني بدقة إلى كل ما كان يراه في صالح هذه الدراسة، وحمل عني كثيراً من المشقة والعناء، فله مني كل الشكر والامتنان والتقدير، على الصحبة الجليلة، المفيدة، النافعة التي جمعتني به خلال كتابة هذه الرسالة. جزاه الله عني كل الخير ووفقه إلى رعاية طلابه تلك الرعاية التي تعكس حرصه على خلق طالب جاد في البحث العلى فعسى أن أكون عند مستوى ثقته العظيمة بي وبزملائي الآخرين.

كما أشكر أساتذتي الأجلاء، أ.د. بسام قطوس و د. ماجد جعافره، عن قبولهما مناقشة هذا البحث، وأنا على يقين بانني ساجد في ملاحظاتهما فرصة لتنقية هذه الرسالة مما علق بها من شوائب، ولتكملة ما شابها من نقص لأن الكمال لله تعالى وحده.

كما أشكر بلدي العزيز بروناي دار السلام الذي أتاح لي فرصة الحصول على الماجستير في هذا البلد الطيب الكريم، وشكري الجزيل للسيد سفير دولة بروناي على رعايته لي وتقديم التسهيلات اللازمة لي خلال رحلة بحثي العلمية.

ولا أنسى كل زملائي من الطلاب العرب والأردنيين الذي قدموا لي الكثير من العون حتى خرج هذا البحث في صورته التي بين أيديكم لهم مني عظيم الامتنان والتقدير لجهودهم العظيمه ومساعدتهم لي. وكل الشكر والتقدير لطاقم مكتبة الجامعة على تعاونهم الكبير معي وجهودهم في خدمة هذا البحث العلمي وتسهيل الكثير من صعوبات الحصول على المراجع اللازمة له.

فجزاهم الله جميعاً خير الجزاء وأوفاه

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	د
الشكر والتقدير	هـ
الفهرس	و
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	ط
التمهيد : لمحة موجزة عن العباس بن الأحنف	١
الفصل الأول : التكرار	٣٦
الفصل الثاني : التضمين	٧٥
الفصل الثالث : التشخيص	١١٣
الفصل الرابع : الحوار	١٣٦
الخاتمة	١٦١
المصادر والمراجع	١٦٤
الملخص باللغة الانجيزية	١٧٢

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الملخص

ملامح أسلوبية في شعر العباس بن الأحنف

اعداد

فغيران أنق حاج امير الدين عالم شاه بن فغيران مودا حاج اسماعيل

اشراف

أ.د. موسى ربابعه

يحمل هذا البحث عنوان «ملامح اسلوبية في شعر العباس بن الأحنف»، وقد اخترت هذا الموضوع لاقتناعي بأن الدراسات العربية المعاصرة التي تناولت شعر العباس بن الأحنف، لم تدرس شعره من هذه الناحية، لذا فإني أتوقع أن تكشف هذه الرسالة عن الملامح الأسلوبية، والصياغات التعبيرية التي ميزت شعر العباس، وعبرت عن رؤاه وأفكاره ومواقفه وعواطفه.

وقد جاء البحث في أربعة فصول قدمت لها بفصل تمهيدي، عرضت فيه لحياة الشاعر وعصره وهو العصر العباسي الأول الذي ازدهرت فيه الحضارة العربية الإسلامية، وبلغت قمتها في الرقي والترف المادي، والفكري.

وقد كانت حياة العباس بن الأحنف متلونه بلون عصره المترف وقد انعكس هذا في شعره الذي خصصه لفن الغزل وحده، حتى أصبح إمام الشعراء الغزليين جميعاً، وخاصة الغزل العفيف.

وأما الفصول الأربعة فقد تناولت في الفصل الأول ظاهرة التكرار أي تكرار الكلمة اسماً وفعلاً وحرفاً، وتكرار البدايات الشعرية وتكرار الصيغ والتراكيب كصيغة الشرط والنداء والتمني، كما تناول هذا الفصل ظاهرة التكرار كملمح أسلوبي ارتبط بأسلوب التضاد والتناقض خاصة في الجناس ورد الأعجاز على الصدور، مما عكس إحساس الشاعر بالتناقض والمفارقة التي عاشها في عشقه لفوز.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي **الفصل الثاني** عرضت لملمح أسلوبي آخر هو التضمين العروضي الذي تجاوز فيه الشاعر حدود البيت الشعري الواحد إلى البيت الذي يليه، ولم يحفل بالوقفة العروضية الموسيقية لأن عاطفته كانت تمتد إلى الأبيات اللاحقة لتستوفى وينتهي المعنى أوا لدلالة التي يريد أن يوصلنا إليها الشاعر عند انتهاء المد العاطفي.

وفي **الفصل الثالث** عرضت للتشخيص كملمح أسلوبي واضح للعيان، عمد فيه الشاعر إلى اعطاء الأشياء صفات البشر، فجعل الجمادات متحركة، ناطقة، مستخدماً في ذلك الاستعارة بكافة أنواعها.

وأما **الفصل الرابع والأخير**، فقد كشفت فيه عن ملمح أسلوبي آخر، وهو الحوار الذي أقامه الشاعر بينه وبين نفسه أو بينه وبين حبيبته فوز، أو بينه وبين الوشاة والحساد، الذين حاولوا أن يفسدوا العلاقة بين الشاعر وصاحبته لكنه كان في كل حواراته يؤكد لنفسه ولفوز وللآخرين صدق حبه لهذه المحبوبة المتمردة، وإخلاصه لها، وتمكسه بها.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المقدمة

العباس بن الأحنف شاعر غزلي مجيد، موحد في عشقه وفنه، وقد وجدت أن الدراسات الحديثة المستقلة لشعر العباس بن الأحنف قليلة مقارنة بغيره من الشعراء وقد تناولت هذه الدراسات حياته وشعره تناولاً تقليدياً. وقد دفعني إلى اختيار هذا البحث اعتقادي بأن دراسة الملامح الأسلوبية في شعر العباس بن الأحنف ستكون جديدة في مضمونها غير مسبوق إليها، كما أن دافعي كان إعجابي بهذا الشاعر الرقيق، وبشعره العفيف، الجميل، السهل، والسلس في آن، حتى ليكاد المرء يعتقد أنه يشكل مدرسة في العشق متفردة فهو يرتفع عن مستوى الشعر الغزلي الفاحش الذي وجد لدى معاصريه، كبشار بن برد، وأبي نواس، والحسين بن الضحاك، ويخرج في الوقت نفسه، من دائرة شعراء الجنون كمجنون ليلى مثلاً، بأنه كان عاشقاً متزناً يعرف تماماً ما يريد، ويحاول أن يصل إلى ما يريد، فإما أن يخالفه الحظ مرة، وإما أن تعاكسه الظروف مرات كثيرة، كما هو شأنه مع فوز محبوبته القاسية، النافرة، الصاده في معظم الأحوال والأوقات.

وقد تحدثت عن فن ابن الأحنف حديثاً شمل أساليبه الشعرية المتمثلة في التكرار والتضمين والتشخيص والحوار، باعتبار أن هذه الملامح الأسلوبية أكثر الأساليب شيوعاً وتردداً في ديوانه.

وقد سرت في البحث على النحو التالي :

١- قدمت لدراستي بفصل تمهيدي عن حياة العباس بن الأحنف، وذلك لاقتناعي بأن دراسة مثل تلك الملامح الأسلوبية في ضوء المعرفة والإلمام الواضح بحياة العباس، سيجعل الحديث في تلك الأساليب أمراً واضحاً لأن شعر العباس صورة حقيقية لنفسه، ولمشاعره، ولروحه التي عاشت عصرها الحضري، المترف، بعمق شديد ؛ فهو ابن نعمة وترف، وقد كان جليساً للخلفاء الذين وجدوا في شعره موجهاً عاطفياً لهم، ومعبراً عن مشاعرهم، فشعره شعر طبقته الأرستقراطية،

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وعواطفه رقيقة عفيفة. إن عشق العباس لفوز ثم تعبيره عن هذا العشق شعراً، هما وجهان لعملة واحدة سوّغت لي أن أبدأ الدراسة بفصل تمهيدي عن الشاعر، وعن علاقته بفوز.

٢- ثم بدأت الدراسة التطبيقية للملامح الأسلوبية التي امتاز بها شعر العباس بن الأحنف، وخصصت **الفصل الأول** منها لدراسة التكرار في الكلمة : اسماً وفعلاً وحرفاً، وفي التركيب كتكرار البدايات الشرطية والندائية، وتركيب القسم والتمني.

٣- واحتوى **الفصل الثاني** دراسة لملمح أسلوبي آخر هو التضمين في جانبه العروضي، أي تجاوز حدود القافية، في البيت الأول إلى البيت الذي يليه، وربما البيتين أو الثلاثة، بمعنى آخر أن هذا الفصل، درس ظاهرة التضمين عند العباس بن الأحنف في صورته السطحية، وصولاً إلى المعنى الشعري الأعمق، الذي قصده الشاعر مستخدماً التضمين، ملمحاً أسلوبياً يعبر عن رؤيته وشعوره.

٤- وأما **الفصل الثالث**، فقد خصصته لدراسة التشخيص وهو ملمح أسلوبي اعتمد الشاعر فيه على البيان، لأنسنة أشياء الطبيعة لعلها تعبر عن مشاعره وعواطفه، التي أثقلها حبه اليائس لفوز، وتشاركه اياها.

٥- وأما **الفصل الرابع والأخير**، فقد درست فيه ملمحاً أسلوبياً آخر هو الحوار، وقد عرضت فيه الحوارات التي أقامها الشاعر مع نفسه، ومع الآخرين، سواء أكانوا فوزاً نفسها، أو العواذل والحساد، الذين قصد الشاعر من محاورتهم التأكيد على وحدانيته في الحب، وانشغاله بفوز وحدها، دون نساء الأرض جميعاً.

٦- ثم انهيت البحث **بخاتمة**، هي خلاصة ما وصلت إليه دراستي للملامح الأسلوبية في شعر العباس بن الأحنف، وأخيراً ألحقت بالخاتمة ثبتاً بالمصادر والمراجع التي استعنت بها، وقد قسمتها ثلاثة أقسام : مصادر عربية قديمة، مراجع عربية حديثة، ومسرداً بالدوريات التي عدت إليها حسب ما اقتضت الدراسة.

ولا تدعي هذه الدراسة بأنها قد أحاطت بكل ما يمكن قوله في هذا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموضوع، وذلك لأن كل شيء لابد أن يشوبه النقصان، وشعر العباس على بساطته وسهولته فإنه مرتعٌ خصب لكثير من الدراساتِ، ومن شتى الزوايا والوجوه.

والباحث مع تسليمه بأن لكل شيء إذا ما تم نقصانه فإنه يحدوه الأمل في أن تتضافر الدراسات اللاحقة لشعر العباس بن الأحنف، وتتعاون كي تجلوا الصورة المتكاملة لهذا الشعر الرقيق العذب، الذي يجد كل قارئ له صدى لنفسه ومشاعره الإنسانية، ومعاناته، في معاناة ذلك الشاعر المترف الحضري العفيف.

وإن الباحث ليؤكد أنه سيجد في الملاحظات التي سيوردها الأساتذة المناقشون هدىً ونبراساً يضيء له طريق البحث العلمي الصحيح، والجاد، ذلك أن لنا في أساتذنا الكرام أسوة حسنة، وقدوة مثلى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل التمهيدي

لمحة موجزة عن العباس بن الأحنف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اسمه ونسبه :

إن الروايات التي وردت من قبل الرواة كأبي الفرج الأصفهاني «ت ٣٥٦هـ»، والخطيب البغدادي «ت ٤٦٣هـ»، وابن خلّكان ت ٦٨١هـ»، حول نسب العباس بن الأحنف قد شابها شيء من الاضطراب وعدم الدقة ، فالأصفهاني يقول : «هو -فيما ذكر ابن النّطاح- العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحة بن جدان بن كلدة من بني عدي بن حنيفة»[1]، ويضيف على لسان محمد بن يحيى الصولي الخبرين التاليين : «الأول : «يذكر محمد بن يحيى الصولي أنه سمع ابراهيم بن العباس يقول : العباس بن الأحنف بن الأسود بن قدامه بن هميان من بني هفان بن الحارث بن الذهل بن الدّول بن حنيفة»[2].

والخبر الثاني : «يقول محمد بن يحيى ، وحدثني أبو عبدالله الكندي، قال ، حدثني محمد بن بكر الحنفي الشاعر قال : حدثني أبي قال : سمعت العباس إبن الأحنف يذكر أن هوذة بن علي الحنفي قد ولده من قبل بعض أمهاته...»[3].

وعلى عادة الأصفهاني فإنه يستعرض كل الروايات والأخبار ولا يرجح أحدها، بل يضعها أمام القاريء ليدرسها ويميز بينها.

ويقول الخطيب البغدادي : «وقيل أن العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحة بن جدان بن كلدة بن جذيم بن دحيه بن كليب بن عدي بن حنيفة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان»[4]، ثم يورد رواية عن القاسم بن اسماعيل ترجع إلى ابراهيم بن العباس يقول فيها : «هو العباس بن الأحنف بن الأسود بن قدامه

---

(١) الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني، ج٨، ص ٢٥٢.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، مج ١٢، ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بن هميان -من بني هميان- بن الحارث بن ذهل بن الدول بن حنيفه ...»[1].

أما ابن خلكان فيقول : «هو أبو الفضل العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحه بن جردان بن كلده بن خريم بن دحيه بن كليب بن عبدالله بن عدي بن حنيفه ابن لجيم الحنفي اليمامي الشاعر المشهور»[2]، ويضيف : «وبنو حنيفه قوم الشاعر قبيلة عربية كبيرة مشهورة، والعباس حنفي يمامي، نسبه إلى اليمامة، وهي بلدة بالحجاز في البادية أكثر أهلها بنو حنيفة»[3].

وعلى الرغم مما يسود تلك الروايات من اضطراب واتفاق حيناً، واختلاف حيناً آخر إلا أنها تكاد تجمع تقريباً على أن شاعرنا هو «العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحة»، وأنه ينتمي في نسبه النهائي والأخير إلى بني حنيفه القبيلة العربية المشهورة والتي افتخر هو نفسه بالانتساب إليها حيث قال :

ولو كُنْتُم مِمَّنْ يُقادُ لما وَنَـــتْ مَصَاليتُ قومي من حنيفةَ أو عِجْـلِ[4]

وأما عن نشأته فيقول صاحب الأغاني : «أخبرني علي بن سليمان الأخفش قال : حدثنا محمد بن يزيد، قال : حدثني صالح بن عبدالوهاب قال : أن العباس بن الأحنف كان من عرب خراسان ومنشؤه ببغداد»[5].

ويذكر الخطيب البغدادي أن أهل العباس بن الأحنف سكنوا البصرة ومنها

---

(١) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، مج ١٢، ص ١٢٧.

(٢) وفيات الأعيان، ابن خلكان، مج٢، ص ٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٤) ديوان العباس بن الأحنف، شرح انطون نعيم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٨٥.
ويقـــاد : من القـــود، يقـــال قتلـــه به قـــوداً أي بـــدلاً منـــه.
ونـــت : ضعفت.
المصاليـــت : الشجعـــان.

(٥) الأغاني، الأصفهاني، ج٨، ص ٢٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

انتقلوا إلى خراسان، ونشأ هو ببغداد»[1]. المدنية التي تفتقت فيها شاعريته بما تحويه من مظاهر حضارية مختلفة منسجمة حيناً ومتناقضه حيناً آخر.

فما هي حقيقة هذه البيئة التي عاش فيها العباس بن الأحنف ؟

عصره وبيئته :

لقد تركت لنا المصادر المختلفة التي تناولت فترة الخلافة العباسية صورة واضحة المعالم لذلك العصر وطبيعة الحياة التي كان الناس يعيشونها، «فقد كانت بغداد عاصمة الخلافة العباسية التي لا تغرب عنها الشمس وحاضرة الشرق كله، إليها تحمل الخيرات من أقاصي الأرض، وإليها يسعى العلماء والأدباء، وصوبها تهوي أفئدة الساعين إلى المعرفة أو الشهرة أو المجد، يعيش فيها خاصة الناس في رغد ورفاهية، وقد وسّعت عليهم في أرزاقهم كثرة ايرادات الدولة الإسلامية، وارتفعت فيها للعلم راية، وانبسطت فيها للأدب ساحات، ونشطت فيها مناحي الثقافة والحضارة ... فقد أدت، الفتوحات الإسلامية إلى اختلاط العرب بغير العرب ممن حملوا معهم عادات وتقاليد كانت جديدة على الفاتحين»[2].

ولعل الحضارة الفارسية أول وأكثر الحضارات التي تسربت بكل قيمها وألوانها إلى البيئة العربية في شتى مناحيها ؛ فقد غلبت التقاليد الفارسية في كل ناحية تقريباً، في الأزياء، وفي العمران والزخرفة وبناء الدور على الطراز الفارسي، وفي استعمال الأدوات والأواني وأصناف الأطعمة والأشربة، وفي الاحتفالات بالأعياد الفارسية نفسها مثل النيروز والمهرجان والرام، وفي شيوع العادات والتقاليد الفارسية في حياة الناس وانتشارها في العالم الإسلامي[3].

ولعل الخلفاء العباسيين والأمراء والقادة أكثر الفئات الاجتماعية ترفاً وغنىً،

---

(١) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، مج ١٢، ص ١٢٨.

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبه، ج١، ص ٤٩٧ ، وكذلك الأغاني للأصفهاني في طبعة دار الكتب المصرية، ج٥، ص ١٦٣-١٦٤.

(٣) العالم الإسلامي في العصر العباسي، د. حسن أحمد محمود وأحمد ابراهيم الشريف، ص ٢٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فقد امتلكوا الأموال الطائلة والجواري والقيان، وصرفوا الأموال الكثيرة على ملذاتهم ومسراتهم الخاصة وعلى شراء الجواري والمغنيات، وقد كان المغنى أو الشاعر أو النديم لا ينصرف عنهم إلا بصلاتٍ وعطايا ؛ فقد قيل أن هارون الرشيد «أول من جعل للمغنيين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم اردشير بن بابك أنوشروان وكانت جوائزهم تتوزّع وفقاً لذلك التقسيم»[1]. أما الأمين فقد كان يعطي الكثير مقابل غناء يعجبه، وكان قصره يعج بالجواري وبخاصة من النوع الذي عرف بالغلاميات[2].

على أن هذه الحياة الرغدة، المترفة، المنّعمة كانت خاصة بطبقة علية القوم دون الفئات الاجتماعية الأخرى المسحوقة ؛ «فقد كانت هناك هوات سحيقة بين الطبقات ؛ فكثير من مال الدولة ينفق على قصور الخلفاء والأمراء ورؤساء الأجناد وعمال الدولة، وعامة الشعب يغشو فيهم الفقر والبؤس»[3].

لكنّ هذه الظاهرة الاجتماعية ؛ ظاهرة انقسام المجتمع إلى طبقات ارستقراطية غنية مترفة، وطبقات يسحقها الفقر والبؤس والشقاء لم تحظ بالاهتمام والعناية من المؤرخين القدامى وذلك «لأن جل اهتمامهم كان ينصب على الطبقات والفئات الارستقراطية من خلفاء وأمراء وولاة وقادة ومن اتصل بهم أو دار في فلكهم»[4]، الأمر الذي جعلهم يهملون الفئة الفقيرة التي انتشرت البطالة في صفوفها وتجول أفرادها في الأسواق والطرقات بحثاً عن الرزق عراة الأجسام إلا ما يستر عوراتهم[5].

---

(١) التاج في أخلاق الملوك، الجاحظ، تحقيق ؛ أحمد زكي باشا، ص ٢٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٣) ضحى الإسلام، أحمد أمين، ج١، ص ١٢٧.

(٤) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٦.

(٥) العالم الإسلامي في العصر العباسي، د. حسن أحمد محمود، ص ٢٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد عبّر الشعر العباسي عن أوضاع الفقر والحاجة ومعاناة الطبقة المحرومة ؛ وتعد قصيدة الشاعر أبي العتاهية صرخة جريئة في وجه الخليفة، ونقداً صريحاً للتفاوت الطبقي، وتعبيراً حقيقياً عن حال الطبقة البائسة، فهو يقول في بعض أبياتها :

من مُبْلِغٌ عني إلامـــــــا ... م نصائحاً متواليـــــــــــة
إني أرى الأسعارَ أســـــــــ ... ـعارَ الرَّعية غاليـــــــــــة
وأرى المكاسبَ نـــــــــزرةً ... وأرى الضرورة فاشيـــــــــــة
وأرى اليتامَـــــــــــى والأرا ... ملَ في البيوت الخَاليـــــــــة
يشكون مَجْهَدَةً بأصـــــــ ... ـواتٍ، ضعافٍ عاليـــــــــة
مَنْ للبطون الجائعـــــــا ... تِ وللجسوم العاريـــــــــة
يا بْنَ الخلائف لا فُقِـــــــدْ ... تَ ولاعَدِمْتَ العافيـــــــة
إن الأصولَ الطيّبَـــــــا ... تِ لها فروعٌ زاكيـــــــــة
ألقيْتُ أخباراً إليـــــــــ ... ـكَ من الرعية شافيـــــــــة[1]

وعلى كل حال فقد أثّرت الحياة الاجتماعية والاقتصادية الجديدة في أشكال الابداع الفكري بعامة، والذي يعنينا هنا الابداع الشعري على وجه الخصوص ؛ إذ لابد أن يطرأ تغير على ميول الشعراء واتجاهاتهم وأذواقهم بتغير الحياة من حولهم خاصة وأن حال الشاعر -آنذاك- كان يتحدد بحكم قربه أو بعده من الخلفاء ؛ فقد «كانت الأمور مرهونة بالاتصال بالخلفاء وأولي الأمر، أو بالابتعاد عنهم، فكلما كانت المسافة بينهم وبين الناس بعيدة كان للفقر مجال واسع، أما إذا اقتربت فما

---

(١) أبو العتاهية ، أشعاره وأخباره، تحقيق ، شكري فيصل، ١٩٦٥م، ص ٤٢٩-٤٤٠.
ونـــزرة ، قليلة، شحيحـــة. فاشيـــة ، منتشـــرة.
مجهـــده ، ضيـــق وشدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الفقر إلا أن يشد حيازيمه ويرحل ...»[1]، ولهذا فقد كان غالبية الشعراء يدورون في فلك الطبقة الحاكمة التي تغدق الأموال للشعراء ثمناً للمديح أو المنادمة، أو وصف الجواري والقيان اللاتي كان لهن دور كبير في إذاعة الشعر العباسي ؛ إذ قلما يلمع شاعر ولم تكن له جاريه أو جوار يذعن شعره ؛ فلمطيع بن إياس جواريه، ولبشار جواريه، واشتهر غير شاعر بجارية وقف عليها شعره ؛ فاشتهر أبو نواس بجنان، وأبو العتاهية بعتبه، والعباس بن الأحنف بفوز، وكان مسلم بن الوليد يلقب بصريع الغواني[2].

وقد كان لظهور بعض الحركات الاجتماعية كالشعوبية والزندقة دورها في تعميق ذلك المسار الاجتماعي المتسم بالتحرر والتحلل الأخلاقي من القيم والعادات الاجتماعية المحافظة التي كرسها الدين الإسلامي وطبيعة التربية الخلقية العربية الأصيلة ؛ فقد ظهر شعراء تبنوا الزندقة حيناً، والشعوبية -حيناً آخر-، وليس بينهم إلا من هو متهمٌ في عفّته أو عقيدته ؛ فقد كانوا دعاة إلى كل مأثم ومبشرين بكل انحراف، لقد أشاعوا الخمر، ومجالس الغناء، ومعاشرة الغلمان، والتطرف باعلان الإلحاد والسخرية من الدين، والحملة على العرب وتحقيرهم والفخر والمضاهاة والاعتزاز بالفرس وهذه الشعوبية المتعصبة التي كان يمثلها بشار بن برد بلا وجل ولا استحياء، وهناك شعوبية لم تكن في حقيقتها إلا من أجل اللهو والعبث ويمثل هذا الاتجاه أبو نواس الذي كان متعصباً للحياة الفارسية وما يكتنفها من حضارة وتحرر وانطلاق ولم تكن شعوبيته تعصباً للجنس الفارسي نفسه[3].

المهم إن وجود مثل هذه الظواهر الاجتماعية مع وجود الجواري والقيان

---

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص ٢٦.

(٢) العباس بن الأحنف حياته وشعره، رسالة ماجستير، محمد الحاج خليل، ص ٤٥.

(٣) انظر الشعر والحياة الاجتماعية في القرن الثاني الهجري، مقال، مجلة المجلة، عدد ١١، نوفمبر، ١٩٥٧م، ص ٨٢-٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللاتي كانت لهن بيوتٌ خاصة عرفت ببيوت القيان وكان يُمارس فيها اللهو والخلاعة والتهتك والمجون، مضافاً إلى ذلك وجود خلفاء شجعوا وجود مثل هذه التيارات الاجتماعية واستمرارها، بل انخرطوا فيها وعاشوها في قصورهم مع الإماء والجواري والمغنين والشعراء على اختلاف مساربهم. كل ذلك ساعد على ازدهار فن القول الشعري عامة والشعر الغزلي منه بخاصّة.

كيف لا والغواني والجواري والقيان كنّ يظهرن في مجالس الغناء المختلطة وهن في أبهى زينتهن؟ فقد كانت المرأة في هذه الفترة تهتم كثيراً بنفسها ووسائل زينتها وتنفق عليها كثيراً من المال والوقت في استعمال العطور، وانتقاء القلائد والحلي، وأصناف الملابس من خز وحرير ومجسّد وسابري[1].

وكان لابد لكل هذا أن يؤثر في الشعر والشعراء فاندفع هؤلاء ينظمون القصائد والمقطوعات يعالجون فيها خواطر الحب وما تستتبعه من لهو ومجون، مما جعل المرأة الحرة تخرج -تقريباً- من دنيا الغزل وتحل محلها الجواري والإماء، وجعل بعض الشعراء يخرجون من دائرة العفة والوقار إلى دائرة الاباحية المسرفة، والتغزل بالمرأة غزلاً صريحاً فاحشاً ماجناً بلغ من حدته أن شاع الغزل الشاذ بالغلمان ممن توفرت فيهم ملامح الجمال والرقة والملاحة من أبناء الأمم الأخرى الفارسية والرومية التي انضوت تحت راية الدولة الإسلامية وأشاعت مثل ذلك الانحطاط نتيجة لاختلاط هذه الأجناس المتنوعة بدينها وعاداتها ومقاييسها ونظمها المتباينة في اطار دولة واحدة[2].

وقد حمل بشار بن برد ومطيع بن اياس ووالبه بن الحباب، وأبو نواس لواء ذلك الشعر الغزلي الإباحي المفرط في إباحيته.

ولكي لاتبالغ هذه الدراسة وتصور العصر العباسي في بدايات تأسسه وانفتاحه

---

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. بكار، ص ١٧١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الحضارات المعاصرة له، بأنه عصر التحلل الأخلاقي، والتحرر الاجتماعي، والإباحية السلوكية، والترف الاقتصادي الذي يقود إلى الفواحش والمجون. يجدر الإشارة إلى أن هذا العصر أيضاً كان عصراً ذهبياً في الحضارة العربية لما اشتملت عليه من تقدم حضاري وعلمي وفكري؛ جعلت هذا العصر «من أزهى العصور الإسلامية، فقد بلغت فيه الدولة الإسلامية أوج عظمتها، وترامت هذه الدولة حتى بلغت تخوم الصين وأبواب القسطنطينية»[1]، وعلى المستوى العلمي والفكري فقد «انكب العرب على انتهال العلم والمعرفة من جميع الثقافات والعلوم وصبغوها بصبغتهم العربية الإسلامية حتى غدت الحضارة الإسلامية نقطة التقاء العلوم اليونانية والفارسية والرومانية والهندية والصينية»[2].

إذن نحن في عصر اجتمع فيه الشيء وضده : الغنى والفقر، والعلم والجهل، والإلحاد والإيمان، والتحرر الإجتماعي والمحافظة، والفسق والفجور والتقى والورع. لذا فلا غرابة أن يساير ذلك النمط من الشعر العربي الفاحش والماجن نمط آخر يتسم بالعفة والطهر والمحافظة يتمثل في العباس بن الأحنف، وابن رهيمه، وعلي بن أديم والمؤمل بن جميل، وعكاشه العمي، ومن هنا كان الإهتمام بالعباس بن الأحنف الذي اتسم شعره بالعفة وغدا كأنه «الوجه الآخر العف الذي يقابل ذلك النوع من الشعر الغنائي المادي الصريح»[3]، وذلك لمعرفة الظواهر الأسلوبية التي نهضت بمعانيه العفيفة وحملت ألفاظه النقية الشريفة وبالتالي عبرت عن عشقه الطاهر النزيه.

وللتعرف على العباس بن الأحنف الذي عاش في بغداد الحافلة بمظاهر الحضارة والعمران والمجون إلى جانب العلم والفكر والدين، والذي عاش في العصر

---

(١) العباس بن الأحنف دراسة مقارنة، د. ليلى سعد الدين، ص ١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤.

(٣) العباس بن الأحنف حياته وشعره، محمد الحاج خليل، ص ٤٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

العباسي الأول وبالدقة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة نسرد بعضاً من سيرته وصفاته التي نبأتنا بها أخباره في المصادر الأساسية المختلفة.

يقول المبرد عن العباس بن الأحنف «كان العباس من الظرفاء، ولم يكن من الخُلعَاء، وكان غزلاً ولم يكن فاسقاً، وكان ظاهر النعمة ملوكي المذهب شديد التَّترُّف، وذلك بيِّنٌ في شعره وكان قصده الغزل، وشغله النسيب، وكان حلواً مقبولاً، غزير الفكر واسع الكلام، كثير التصرف في الغزل وحده ولم يكن هجاءً ولا مدّاحاً»[1]. وأورد أبو الفرج الأصفهاني عن الكندي قوله : «العباس بن الأحنف مليح، ظريف، حكيم، جزل في شعره وكان قليلاً ما يرضيني الشعر»[2].

ويبدو جلياً ما في الخبرين من تحديد للصفات المضمونية والشكلية الظاهرية التي كان عليها العباس بن الأحنف، وسنقف أمام بعض العبارات التي تعكس صفات في الشاعر جاءت تلميحاً لا تصريحاً، فخبر المبرد ينطوي على قوله كان «غزير الفكر واسع الكلام» ؛ وربما في هذه العبارة إشارة ما إلى ثقافة الشاعر، ولا أظن أن العبارة تقصد غزارة الفكر وسعة الكلام اللذين يدلان على عمق في ثقافة الشاعر الفلسفية أو الفكرية -الوجودية فالرجل سهل في شعره سلس مباشر لانلمح وراء عباراته شيئاً من غموض أو بعد نظر أو إيغال في الحكمة والمنطق. ولعل الناقد أطلق القول على سبيل التجوز ومن باب الاعجاب بهذا الشاعر العفيف في حبه وعشقه.

لكنه لايعقل أن يكون العباس بن الأحنف وهو ابن العاصمة البغدادية التي صبت فيها الحضارات المعاصرة، وهبت إليها رياح الثقافات المختلفة، ناهيك عن كونه الشاعر العربي الصحيح في نسبته إلى العروبة، والشاعر المسلم الذي عاش في أوج الحضارة الإسلامية ورسوخ روحها ومبادئها، أقول لايعقل أن يكون شاعر كهذا

---

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ج٨، ص ٢٥٢ ؛ دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يخلو من الثقافة والإلمام ببعض العلوم، رغم أنه لاتوجد بين يدي الباحث أدلة تشير على يد من درس العباس ولا علي يد من تتلمذ[1]، فالمصادر التاريخية لاتشير إلى أي شيء من هذا، وشعر الرجل هو الذي يحيلنا على ثقافته ؛ فنحن نعرف مثلاً المامه بالشعر العربي القديم الجاهلي والإسلامي حيث يقول :

ما إنّ صَبًا مثلي جَميلٌ فاعلمي حقاً ولا المقتولُ عُرْوَةُ إذ صَبَا

لا لا ولا مثلي المرقّشُ إذْ هَوي أسماءَ للحَيْنِ المحتّم والقضَا[2]

فهو يذكر المرقّش الأكبر وهو شاعر جاهلي ويذكر جميل بثينه وعروة بن حزام وهما من شعراء الحب والغزل العفيف مثله وقد عاشا في العصر الأموي.

وفي موطن آخر يستشهد بشعر كثيّر عزة، إذ يقول لصاحبته :

فقلتُ لها ما قال قبلي كُثَيّرٌ لعزّةَ لمّا أعرضَتْ وتولّت

قياساً له ، يا عزُّ «كلُّ مُصيبَةٍ إذا وُطّنَتْ لها النفسُ يوماً ذَلّت»

أسيئي بنا أو احْسِني لا مَلُومَةٌ لدينا ولا مَقْلِيّةٌ إن تقَلّت[3]

وربما يكون العباس مُلِمّاً بقصص القدماء والأنبياء، فهو يقول مشيراً إلى النبي داؤود عليه السلام :

ويحَ هذا الهوى لقد مَلَكَ النا سَ وصارتْ له عليهم بُنُودُ

فلئنْ قادَني هَوايَ لقد كا نَ تَصَابَى إلى الهَوَى داوودُ[4]

ويشير في موقع آخر إلى قصة سيدنا «يوسف عليه السلام» مع امرأة العزيز، إذ يقول :

وقدْ زَعَمَتْ يُمْنٌ بأني أرَدْتُهَا على نفسِها تَبّاً لذلك من فِعْلِ

---

(١) العباس بن الأحنف حياته وشعره، رسالة ماجستير، محمد الحاج خليل، ص ٤٨.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٧، وص ١١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سَلُوا عن قميصي مثلَ شاهدِ يوسفٍ فإن قميصي لم يكُن قدَّ من قُبُـــلِ[1]

وكما أفاد العباس بن الأحنف من القصص القرآني مما يدل على ثقافته الإسلامية، فإنه يفيد كذلك من معاني القرآن الكريم نفسه؛ فيذكرها إما ضمناً أو صراحةً، ومثال ذلك ما قاله في شأن أناس إئتمنهم على أسراره فخانوه :

وقد أمِنَّا على أسرارنا نفـــــراً كانوا كأولادِ يعقوبٍ يخونـــــونا[2]

كما أنه يعبر عن حزنه لفراق فوز، وفرحه للقائها بقوله :

إنَّ وَجْدي بفقدِ فوزٍ وإشفـــــا قي عليها والدَّهْرُ ذهْرٌ غَشُـــــومْ
وَجْدُ يعقوبٍ بعد يوسُفَ إذ بيَّـــ ـضَ عينيه الحزنُ فهو كظيـــــمْ
وسروري بأن أراها كما سُـــــ ـرَّ بمفدى اسحاقَ ابراهيـــــمْ[3]

ويقول في وصف معاناته وعذابه من حب فوز :

جرّبتُ من هذه الدنيا شَدائِدَهَـا ما مرَّ مثلُ الهوى شيءٌ على راســـي
عذابُ هاروتَ في الدنيا وصاحِبِهِ ألدُّ من حبِّ بعضِ النَّاسِ للنـــاس[4]

ويبدو أن العباس بن الأحنف كان على إطّلاع بالأمثال العربية، التي استطاع توظيفها في شعره -أحياناً- توظيفاً حسناً، يقول :

إذ لمْتُ عينيَّ اللتَيْنِ أضرَّتـــــا بِجِسمِيَ فيكُمْ قالتا لي : لَم القَلْبَـــا
فقالَ فؤادي عَنْكِ : لو تُرِكَ القَطا لَنَامَ وما باتَ القَطا يَخْرِقُ السَّهْبَـــا[5]

وقوله : «لو ترك القطا لنام» توظيف لمثل يضرب لمن يُحمل على مكروه من

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير إرادته[1]، وذلك لأنه يستثار إلى أمر هو لا يريده[2].

ومن الأمثلة السابقة نستدل على ثقافة العباس بن الأحنف العربية، الإسلامية، التي لاتوغل في فكر فلسفي وجودي أو ديني. فشعر العباس -وان كان يدل على شخصية أو عقلية مثقفة مطلعة- إلا أنه سهل، سلس، قريب المأخذ سهولة حياة الشاعر وسلاسة نفسه العاشقة بطهر ونقاء والمسكونة بهذا العشق حتى آخر رمق فيها.

ولعل هذا وحده سبب كافٍ لتفسير عزوف العباس عن المدح والهجاء، فهو يعيش للحب والغزل وحده ومن هنا قيل أنه شاعر ظريف، حسن الشعر، كان قصده الغزل وشغله النسيب.

ومن خبر المبرد والكندي السابقين اللذين أوردهما أبو الفرج الأصفهاني تتبدى لنا صفات أخرى منها صفة الجمال التي أكدها كذلك ابراهيم بن العباس الصولي ابن أخت الشاعر، حيث قال واصفاً خاله : «كان ممن إذ تكلم لم يحب سامعه أن يسكت، وكان فصيحاً، جميلاً ظريف اللسان ...»[3].

ويستنتج الباحث من الروايات التي تحدثت عن العباس بن الأحنف أنه كان شاعراً مجيداً رقيق الشعر، رقيق الحاشية، لطيف الطباع جميع شعره في الغزل لايوجد في ديوانه مديح[4]، وأنه كان من أحسن خلق الله إذا حدّث حديثاً وأحسنهم إذا حدّث استماعاً، وأمسكهم عن ملاحاة إذا خولف، وكان ملوكي المذهب، حسن الهيئة، وكانت فيه آلات الظرف، وكان جميل الوجه، فاره المركب، حسن

---

(١) مجمع الأمثال، للميداني، ج٢، ص ١٦٢.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٩١

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٤) وفيات الأعيان، ابن خلكان، مج٣، ص ٢٠

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الألفاظ كثير النوادر، وطيب الحديث، كثير المساعدة، شديد الاحتمال[1].

وعلى الرغم من اتصاف الشاعر بالجمال، والحلاوة، والظرف، وعلى الرغم من توفر أسباب الفسق والفحش والفجور فإنه العباس آثر لنفسه أن يكون «إمام الغزل العفيف والعشاق الشرفاء، ورافع راية الوجدان السليم في العصر الذي بلبله إمام الشعراء الخلعاء أبو نواس»[2]، مما يجعل العفة والشرف في ممارسة العشق والهوى في عصر مفتوح على الملذات بأنواعها كالعصر العباسي «مقياساً تقاس به إرادة الإنسان وعزيمة الرجولة إزاء أخطر الغرائز، غريزة الجنس»[3]، ولأن العباس بن الأحنف بشر في المقام الأول والأخير فإنه كان «يتعاطى الفتوة على ستر وعفة»[4]، بمعنى أنه لم يتردّ وهو يشبع هذه الغريزة الطبيعية في خلاعة ومجون معاصريه من الشعراء الاباحيين الذين تربطه بهم بعض الروابط، لكن يبدو أن للعباس بن الأحنف علاقات وروابط مع أبناء الطبقة الموسرة لأنه هو بذاته «كان ظاهر النعمة، ملوكي المذهب، شديد التترف، وذلك بيّنٌ في شعره»[5]؛ وقصيدته التي يصف فيها لعبة الكرة والصولجان تشهد بذلك، وهذه اللعبة من الألعاب «التي لا تتيسر إلا لأبناء السراة والوجهاء»[6]، الذين وصفهم العباس نفسه في تلك القصيدة بأنهم :

بني سادةٍ من بناتِ الملـــــــو ك قد مَلَكُوا النّاسَ دهراً وحينـــــا[7]

ولهذا ؛ فقد ركبوا الجياد القوية وهم يرتدون الملابس الكتانية المخلوطة

---

(١) زهر الآداب، الحصري القيرواني، ج٤، ص ١٠١٤.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص ٢٦٠-٢٦١.

(٣) العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، ص ١١٣.

(٤) طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ٢٥٣.

(٥) الأغاني، ج٨، ص ٢٥٢.

(٦) اتجاهات الغزل في الشعر من الثاني الهجري، د. بكار، ص ٢٨.

(٧) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٣٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بالحرير مما يصنع في الصين، وراحوا يمارسون اللعبة بمرح وحيوية، حتى إذا ما فرغوا منها عرجوا على دار للّهو :

فلمّا لعبْنَا وطابَتْ لنـــــــا ... وفازَ بأطيَبِها الغالبونَـــــــــا
عَطَفْنا إلى مَنْزِلٍ حاضِـــــرٍ ... كثيرِ اللّذاذةِ مُسْتَبْشِرِيْنَـــــــــا
وقد أحْكَمُوا جَمْعَ آلاتِـــــهِ ... وكُنّا بإحْكَامِهِ الآمِرِيْنَـــــــــا
أقمْنا على أنّها نعمـــــــــةٌ ... تَقَرُّ بِها أعيُنُ النّاظِرِينَـــــــــا
نُدِيْرُ عَلى القَوْمِ مُسْتَبْـــــذِلاً ... لَهُم بالشرابِ كَفيلاً ضَمِيْنَـــــــــا
يُديرونَ أكْؤُسَ من فِضّـــــةٍ ... وما يَفْتَرونَ وما يَمْتَرونَـــــــــا
نُحَيّا بها ونُسَقّى معـــــــاً ... ونَتبعُها الوردَ والياسَمِيْـــــــــنا[1]

وفي هذه الدار يستمتعون باللهو ويرتشفون رضاب اللذة مع الجواري الحسان اللاتي ارتضين الشاعر وصحبه وارتضوهن بدورهم[2]، وفي هذه الحياة : حياة الشرب والنعمة واللهو مع الجواري ينفق العباس ورفاقه الوقت والمال :

وفي تِلْكَ ننفقُ أموالَنـــــــا ... ونَشْرَبُها أبداً ما بَقِيْنَـــــــــا
نَظَلُّ الشهورَ وأيّامَهـــــــــا ... على مِثْلِ ذَاكَ وطُوْلِ السّنِيْنَـــــــا[3]

ويظهر من القصيدة ملامح المجتمع الرفيع والطبقة النبيلة التي يعيش العباس في اطارها، كما يتضح لنا من القصيدة أسلوب اللهو والعبث والمتعة التي يجنيها العباس مع رفاقه دونما خلاعة أو ابتذال.

مكانته عند رجالات عصره :

أ- العلماء والشعراء :

عرفنا فيما سبق رأي النقاد المختلفين في العباس بن الأحنف وإجماعهم على

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٤٠-٢٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صفاته الأساسية النبيلة الكريمة، وهذا علي بن سليمان الأخفش العالم اللغوي الكبير يقول عن العباس «أن العلماء لم تزل تقدمه على كثير من المحدثين، ولا تزال قد ترى له الشيء البارع جداً حتى تلحقه بالمحسنين»[1].

أما الأصمعي لما سمع قول العباس بن الأحنف :

حتّى إذا افْتَحَمَ الفتى لَجَجَ الهَوى جاءتْ أمورٌ لا تُطاقُ كِبـــــــــارُ

قال : «هذا والله ما لايقدر أحدٌ أن يقول مثله أبداً ...»[2].

فقد كانت للعباس -اذن- منزلة مرموقة في عالم الأدب والشعر، ولاسيّما الغزلي منه، وديوانه خير شاهد على ذلك، وقد تبارى أدباء عصره على تقديمه كما أجمع أهل العلم والمعرفة فيما بعد على تعظيمه، إذ قال عنه الجاحظ : «لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يجاوزه، لأنه لايمدح، ولا يهجو، ولا يتكسب، ولا يتصرف، وما نعلم شاعراً لزم فناً واحداً لزومه فأحسن فيه وأكثر»[3].

وفي الأغاني جاء أن الزبير بن بكار قال : إن أبا العتاهية قال له : ما حسدْتُ أحداً إلا العباس بن الأحنف في قوله :

إذا امتَنَعَ القريبُ فلم تنَلْـــــهُ على قُربٍ فَذاكَ هو البَعِيْـــــــــدُ

فإني كنتُ أولى به منه، وهو بشعري أشبه منه بشعره، فقلت له : صدقتَ هو يشبه شعرك»[4].

ويذكر أن بشار بن برد قال : «ما كُنّا نُعِدُّ هذا الغلام في الشعراء حتى قال هذين البيتين :

---

(١) الأغاني، ج٨، ص ٣٥٣.

(٢) مقدمة ديوان العباس بن الأحنف، ص ٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٤) الأغاني، ج٨، ص ٣٦٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

نَزَفَ البُكاءُ دموعَ عَيْنِكَ فاسْتَعِرْ عيناً لغيرِكَ دمعُها مِـــــــــدْرارُ

مَنْ ذا يُعيرُكَ عينَهُ تبكي بهـــا يا مَنْ لِعَيْنٍ للبُكاءِ تُعَـــــــــارُ[1]

أما الشاعر أبو نواس فقد كانت له مع العباس جلسات شرب ومنادمه ؛ فقد قال أبو جعفر الحنفي : «دعاني يوماً بعض إخواني فوجدت عنده العباس بن الأحنف وأبا نواس، فما زالا يتذاكران ويتناشدان إلى أن قام العباس فقلت لأبي نواس : كيف رأيك في العباس ؟ قال : هو أرق من الوهم وأحسن من الفهم. ثم عاد وقام أبو نواس فسألت العباس عن رأيه فيه، فقال : أبو نواس أقرُّ للعيون من إنجاز وعد بعد يأس»[2]. ثم يذكر الخبرُ بعد ذلك أنه لما أخذ الشراب من أولئك الفتية مأخذاً أخذ أبو نواس والعباس بن الأحنف يتنادمان بشعرٍ دار حول الكأس والشّرْبِ ومجلسه بما فيه من ورود وجواري حسان[3].

ويقول عبدالله بن المعتز : «لو قيل لي : ما أحسن شيء تعرفه ؟ لقلتُ : شعر العباس بن الأحنف»[4].

ولعل هذا الشعر الذي استحسنه العلماء والأدباء والشعراء هو الذي مهّد الطريق للعباس بن الأحنف إلى قصور الخلفاء والوزراء.

ب- مكانته عند الخلفاء والوزراء :

لقد ذكرت المصادر أن للعباس صلاتٍ مع الخلفاء العباسيين، يذكر الخطيب البغدادي الرواية التالية عن العباس : «كان ظريفاً، حلواً، مقبولاً حسن الشعر، لم يقل في المديح والهجاء إلا شيئاً نزراً، وشعره في الغزل وله أخبارٌ مع هارون

---

(١) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، مج ١٢، ص ١٢٠،ومقدمة الديوان، ص ٣٠. وان اختلفت رواية عجز البيت الثاني فجاءت «أرأيت عيناً للبكاء تعارُ».

(٢) العباس بن الأحنف حياته وشعره، رسالة ماجستير، محمد الحاج خليل، ص ٥٥.

(٣) المرجع نفسه، والديوان، ص ١٧٠.

(٤) مقدمة الديوان، ص ٣٠-٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرشيد وغيره»[1].

ويبدو أن اتصال ابن الأحنف ببني العباس كان اتصال صداقة ومودة وألفة، لا اتصال تكسب بالشعر، ويدل شعر العباس أنه لم يمدح المهدي ولا الرشيد، بل كان نديماً للرشيد على وجه الخصوص يحس أحاسيسه، ويستشعر مشاعره الخاصة ومواجده التي تمور بها نفسه كلما حدث غضب أو خصام بينه وبين جواريه ؛ فقد تحدث مرة بلسان الرشيد عندما تأزمت في نفسه مشاعر غاضبه، وحزينه لعصيان بعض جواريه له ؛ فقال العباس نيابةً عنه :

مَلَكَ الثَّلاثُ الآنِساتُ عِنانـــــي ... وحَلَلْنَ من قلبي بِكُلِّ مَكانـــــي

ما لي تُطاوِعُني البريَّةُ كلُّهـــا ... وأطِيْعُهُنَّ وهُنَّ في عِصْيانـــي

ماذاكَ إلا سُلْطَانُ الهَـــوَى ... وبِهِ قَوِيْنَ أعزُّ من سُلْطانـــي[2]

لله در العباس كيف تقمص تلك الروح الملوكية التي تدين وتخضع لها كل البرية، ولكنها تشقى بعصيان أقرب الناس إليها، وألصقهم بها حتى لقد غدت تشعر أن سلطان الهوى أعز وأقوى من سلطان الملك نفسه، بل أن سلطان الهوى لقادر على تقويض سلطان الملك بداخله.

وله مع الرشيد أخبار كثيرة ؛ فقد جاء في احدى الروايات أن الرشيد وجاريته «ماردة» وهي أم المعتصم وقد كان يحبها حباً كبيراً، ويكاد يموت من عشقها، قد حدث بينهما خصام وجفوة، ولكن كل منهما تكبر أن يبدأ صاحبه بالصلح، وصبر على ذلك بأمرّ عيش، وكاد الرشيد يتلف، فما كان منه إلا أن أخبر وزيره الفضل بن الربيع، الذي أحضر بدوره العباس، وعرفه القصة، وطلب منه أن يقول في ذلك شعراً، فقال العباس واصفاً حال الرشيد وماردة :

العاشِقانِ كلاهُما مُتَجَنِّـــبٌ ... وكلاهما متعتِّبٌ متغَضِّـــبٌ

---

(١) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، مج ١٢، ص ١٢٧.

(٢) الأغاني، ج٨، ص ٣٦٠ ؛ والديوان، ص ٢٦٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صدّت مُهاجِرةً وصدَّ مُهاجِـــراً وكلاهُما مما يُعالجُ متعتّـــــــــبُ

إنَّ التجانُبَ إنْ تطاوَلَ منهمـــا دبَّ السُّلُوُّ له فعزَّ المَطْلَـــــــبُ[1]

ثم بعث الفضل بن الربيع بالأبيات إلى الرشيد ؛ فسر بها سروراً، ولم يستتم الرشيد قراءتها، حتى قال العباسُ أيضاً بيتين في ذلك هما :

لابدَّ للعاشقِ من وَقْفَـــــــةٍ تكُونُ بين الوصلِ والصَّـــــــــرْمِ

حتّى إذا الهجرُ تمادىَ بـــــهِ راجَعَ مَنْ يَهْوى على الرُّغْـــــــمِ[2]

فاستحسن الرشيد اصابته حالهما، وقال والله لأصالحنها كما قال، ولما علمت «ماردة» بالأمر كافأت العباس كما كافأه الرشيد والفضل بن الربيع[3].

وفي هذا الخبر مايدل على أن علاقة العباس بالرشيد علاقة حب ومودة وفهم وتفاهم ؛ أي أن هذا الارتباط «ارتباط نفسي دقيق، يفهم معه العباس ما يُرضي الخليفة وما يسرّه...»[4]، كيف لا وهو الشاعر الرقيق الوجد، المتأجج حباً ولوعة وعشقاً.

يبدو أن العباس قد كان مكرماً لدى الخلفاء العباسيين حيّا وميتاً ؛ ففي حياته ارتبط بالرشيد، وفتحت أمامه أبواب قصور الخلفاء وقلوب ساكنيها ؛ يقول :

طابَ لَيْلي بجانبِ البُستـــــانِ مَعْ جَوَاري المَهْدِيِّ والخَيـــــزرانِ[5]

وفي مماته يقدمه المأمون من أجل الصلاة عليه ويضعه في الصفوف الأولى،

---

(١) انظر . طبقات الشعراء، ص ٢٥٥ ؛ ووفيات الأعيان، مج٢، ص ٢١ ؛ وبعض المصادر تذكر أن اسم جارية الرشيد «ماريه» وليس «ماردة» ولعله تصحيف.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، د. ليلى سعد الدين، ص ٢٨.

(٥) الديوان، ص ٢٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاء في احدى الروايات أن المأمون عندما وقف للصلاة في المسجد على أرواح كل من أبي العتاهية، والعباس بن الأحنف، وابراهيم الموصلي الذين توفوا جميعاً في يوم واحد، وجد الموتى قد صفّوا أمامه في موضع الجنائز، فلما سأل : منْ قدّمتم ؟ قالوا : ابراهيم، قال : أخّروه وقدّموا عباساً، فلما فرغ من الصلاة اعترضه بعض الظاهرية، فقال له : أيها الأمير بم قدّمت عباساً ؟ قال : يا فضولي بقوله :

سمّاكِ لي قومٌ وقالوا إنها ... لهْيَ التي تَشْقَى بها وتُكَابِدُ

فَجَحَدْتُهُمْ ليكونَ غيرَكِ ظنُّهم ... إني لَيُعْجِبُني المحبُّ الجَاحِدُ[1]

وإذن ، فلقد كان العباس بن الأحنف يحظى بمكانة رفيعة في قلوب بني العباس، بوأها إياه حسه الشعري المرهف، وشعره الذي يسيل رقة وعذوبة ونبل خلقه الشخصي والعاطفي ، وذلك ما يشي به الخبر السابق ، الذي حمل في طياته تقدير المأمون ليس لشاعرية العباس فحسب وإنما لخلقه العاطفي الرفيع الذي أملى عليه التكتم على اسم محبوبته وتمسكه بهذا العرف العاطفي الذي يدل على الوفاء وكرم الطبع على حد تعبير ابن حزم[2].

ليس هذا فحسب بل لقد كانت شاعرية العباس موضع تقدير الناس جميعاً ، فقد كان كثير من الناس شغوفاً بشعر العباس[3]، يرتضيه[4]، ويستجيده[5]، ويقدر

---

(١) انظر : مصارع العشاق، لأبي محمد جعفر بن الحسين السراج، مج١، ص ٢٣١ ، وكذا وفيات الأعيان، مج٢، ص ٢٥ ، وتاريخ بغداد، ج ٢١٢، ص ١٢٢ ، والديوان، ص ١٢٩.

(٢) طوق الحمامه، ابن حزم الأندلسي، ص ١٤٦.

(٣) الأغاني، ج٨، ص ٣٦١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٦٠، وكذا تاريخ بغداد، مج ١٢، ص ١٢٨-١٢٩ ؛ ووفيات الأعيان، مج٢، ص ٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جزالته وبلاغته وعذوبته وسهولته[1]، وقد بلغ من اعجاب الناس حداً جعل بعضهم يسير وهو يصطحب شعر العباس معه[1]، وجعل البعض الآخر يتخذه مثلاً وشاهداً على حكمة العباس، وحكمة معانيه وبلاغتها؛ فقد روى الخطيب البغدادي أن محمد بن المغيرة المهلبي قال: «سمعت الزبير يقول: العباس بن الأحنف أشعر أهل زمانه، وقوله:

تعتلُّ بالشُّغلِ عنّا ما تُكلّمُنـــــا والشُّغلُ للقلبِ ليس الشُّغلُ للبَـــــدنِ

لا أعلم شيئاً من أمور الدنيا خيرها وشرها إلا وهو يصلح أن يُتمثّل فيه بهذا النصف الأخير»[2].

وأكثر ما كان الناس يتمثلون بشعر العباس بن الأحنف في المواقف العاطفية والغرامية التي تكون بينهم وبين من يحبون، ولعلّ هذا يعود إلى احساس الناس بقرب شعر العباس من نفوسهم، وعلوقه بأرواحهم، وقدرته على التعبير عن أدق مشاعرهم وأحاسيسهم فكأنما هو كتب لهم ولأجل التعبير عن معاناتهم[3].

علاقته بفوز:

ولعل الارتباط الأهم في حياة العباس بن الأحنف هو ارتباطه بفوز التي وقف شعره الغزلي كله أو معظمه عليها أو على التغزل بها.

ويذكر أبو الفرج الأصفهاني أن فوزاً كانت جارية لمحمد بن منصور، الذي كان يلقّب بفتى العسكر، ثم اشتراها بعض شباب البرامكة، فدبرها، وحج بها[4]،

---

(١) الأغاني، ج٨، ص ٢٦٥.

(٢) الأغاني، ج٨، ص ٢٥٨؛ وتاريخ بغداد، مج ١٢، ص ١٢٨؛ ووفيات الأعيان، مج٣، ص ٢٥.

(٣) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، مج ١٢، ص ١٢٩؛ ووفيات الأعيان، مج٣، ص ٢٣.

(٤) أنظر مثل هذه الروايات في الأغاني، مج ٨، ص ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٨.

(٥) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار إحياء التراث، ج١٧، ص ٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي رواية أخرى في نفس المصدر أن فوزاً كانت لرجلٍ من أسباب السلطان[1].

وسواءٌ كانت فوز جاريةً لفتى العسكر أو لرجل من ذوي السلطان فإنها في الحالين امرأة تابعة لرجل ذي قوةٍ ونفوذ.

ولهذا فإن بعض الدراسات المعاصرة، ترى في هذا الوضع الاجتماعي الخاص لفوز تفسيراً واضحاً على كتمان العباس لاسم صاحبته، وطيه سر هذه الشخصية، ودفن علاقته بها في صدره ؛ إذ كيف يقترن بها وهي عقيلة رجل معروف ؟! ولو كانت جارية وحسب لهان الأمر وتيسرت له حلول شتي ولكنها لم تكن كذلك[2].

هذا في حين أن بعض الدراسات المعاصرة حاولت منذ وقت مبكر أن تبحث في شخصية فوز، في محاولة جادة منها إلى التعرف على حقيقة هذه المرأة التي شغلت العباس بن الأحنف وشغلت الباحثين في شعره فيما بعد، ومن هذه الدراسات ما قامت به عاتكه الخزرجي في محاولة منها للكشف عن هذه الشخصية في المقالين اللذين كتبتهما في مجلة الرسالة حيث قالت في مقالها الأول «إن صاحبة العباس لو كانت جارية أو إمرأة عادية لما كلّف الشاعر نفسه عناء هذا التكتم، فأحاطها بهذا السياج، فظلت مختفية عنا طول هذه العصور وبقيت لغزاً يرقد في ضمير الزمن ... وإنها -أي فوز- لابد أن تكون سيدة من سيدات البلاط العباسي، وهذا وحده يمكن أن يفسر لنا سبب حيطة الشاعر في كتمانه هواه، وإحاطة شخص الحبيبة بهذا الجو من الغموض»[3].

وفي مقالها الثاني حاولت أن تكشف عن هذه السيدة التي تنتمي إلى البلاط

---

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار إحياء التراث، ج ١٧، ص ٤٨.

(٢) انظر ، العباس بن الأحنف، حياته وشعره، محمد الحاج خليل، ص ٧١.

(٣) الشخصية التاريخية لفوز صاحبة العباس، مقال في مجلة الرسالة، ع١٠٣٦، السنة الحادية والعشرين، ١٤ نوفمبر ٢٨/١٩٦٣ جمادي الآخر ١٣٨٣هـ، ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العباسي والتي هي عندها «عُليَّه بنت المهدي»، أخت الخليفة هارون الرشيد[1].

وبعد تفحص المقالين يجد الدارس أن الباحثة قد قررت تلك الحقيقتين الهامتين عن فوز في ضوء ما قرأته من روايات أوردها أبو الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني عن «عليّه بنت المهدي» المغنية، وما قرأته من أشعار قالها العباس بن الأحنف حملت أوصاف فوز وتغنّت بها.

ذلك أن الباحثة وجدت أن الوصف الشعري يتطابق مع الوصف التاريخي، ومن مثل هذه الأوصاف بين الشخصيتين الشعرية «فوز»، والتاريخية «عليه بنت المهدي» صفات التقوى والورع، وحسن الدين، والحج إلى بيت الله، والصلاة، والصيام، والرفاه، والجمال، والمراسلة مع من تحب بالشعر[2].

ومن الأدلة الأخرى التي استندت إليهاعاتكة الخزرجي قول العباس في فوز:

عَصَبَتْ رأسَهَا فَلَيْتَ صُدَاعاً قَدْ شَكَتْهُ إليَّ كان بِرَاسِي[3]

ودليلها كتاب الأغاني الذي روى أن العباس أرسل رسولاً إلى فوز فوجدها تعاني الصداع، ورآها معصوبة الرأس[4].

وكثيراً ما كانت عليه تعصب رأسها بعصابة مكللة بالجواهر لتستر عيباً كان في جبينها[5].

ودليل آخر أن جواري المهدي والخيزران تشفّعن له عند هذه الفتاة، والشفاعة لاتكون من الجواري إلا لدى فتاة من فتيات القصر، وتورد قول العباس:

---

(١) الشخصية التاريخية لفوز صاحبة العباس،مقال في مجلة الرسالة، ع١٠٢٥، السنة الحادية والعشرين، ١٤ نوفمبر ٢٨/١٩٦٢ جمادي الآخر ١٣٨٢هـ، ص ١٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥- ١٧.

(٣) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٢٣، ومجلة الرسالة، ص ١٦.

(٤) الأغاني، ج١٧، ص ٤٩، طبعة دار احياء التراث.

(٥) الأغاني، المصدر نفسه، الصفحة نفسها، ومجلة الرسالة، ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طالَ ليلي بجانبِ البستـــــانِ مع جَواري المَهْديِّ والخيـــــزرانِ

أيُّها العاشِقُونَ قُوموا جميعـــاً نشتكي ما بِنا إلى الرّحمـــــــنِ

إنَّ فوزاً لمّا أتاها الجَـــواري يَتَبَاكَيْنَني لِمّا قد شَجَانـــــي

وَتَعطَّفْنَها عليَّ ويَحْلِـــــــ ـنَ على ماذَكَرْنَ بالأيْمَـــــانِ

أرسلتْ باللبانِ قد مَضَغَتْـــــهُ فوقَ تُفّاحةٍ على رَيْحَـــــانِ[1]

وقد ردّت احدى الدراسات المعاصرة مناقشات عاتكة الخزرجي جملة وتفصيلاً، ونشير إلى بعض تلك الردود إشارة سريعة إذ في المرجع الذي استندتْ إليه تفصيلٌ دقيق لهذا الموضوع.

يرد يوسف بكار آراء عاتكة الخزرجي وبعض أدلتها؛ فهو مثلاً لايرى في شعر العباس مايشير إلى أن المراسلات بينه وبين صاحبته فوز قد تمت شعراً، فالعباس لايذكر هذا وإنما يتحدث فقط عن مضامين تلك الرسائل[2].

كما يرد دليل الباحثة الخاص بعصابة الرأس التي وجد الرسول أن فوزاً قد اتخذتها اتقاءً لداء الصداع، وذكر أن عليّه كانت تتخذ العصابة بشكل دائم، أما فوز فقد عصبت رأسها لطارىء ألمّ بها[3].

كما أن الدليل الثالث مردود لأن الجواري لن يجرؤن على التحدث مع عُليّه في أمر صاحبها، وإذا كنّ على علم بالأمر فهل يستطعن كتمانه وعدم التحدث به ولو لبعضهن ؟![4].

وفي نهاية مناقشته لآراء عاتكة الخزرجي يقول : «وربما كان المستشرق الفرنسي «بلاشير» على حق لما قال : ولعل العباس لم يحيا في مغامراته التي

---

(١) ديوان العباس، ص ٢٤٤ ؛ ومجلة الرسالة، ص ١٧.

(٢) انظر إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٦٦.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنشدها في شعره، ومن المحقق أنه لم يكن لتلك المغامرات ما رسمه لها من صور، ولكنه تخيلها في ألوان رقيقة مثلتها أشواقه العلوية فلما استحالت شعراً أصبحت حقيقة...»[1].

وكأنّ بكار يرجّح مع بلاشير أن فوزاً امرأة صنعها خيال الشاعر، ومثلتها له أشواقه الطامحة الى صورة كاملة دون نقص للحبيبة، وأن تلك التجارب لم تكن إلا وليدة الوهم والخيال.

ولا تستبعد هذه الدراسة أن تكون فوز هي عليه بنت المهدي ولكن الشاعر كتّم على علاقته بها لأسباب كثيرة، لعلّ أهمها أن صداقته للرشيد هي التي منعته من اشاعة علاقته بها، لأنه لو أشاع خبرها واسمها الصريح في أشعاره، فقد يكون في ذلك ما يحفظ عليه صديقه وبالتالي يخسر مودته والحظوة التي يتمتع بها لدى الخليفة، ولعل في قول العباس :

وأيْقَنْتُ أني إنْ تكلّمْتُ ضَرَّنِـــي كَلامي فآثرتُ السُّكوتَ على الخُسْـــرِ[2]

ما يفسر موقف العباس وايثاره الصمت دون الكلام.

وثانياً ما الذي يمنع أن تكون فوز هي عليّه وقد كانت تملك جارية اسمها «خلوب» كما جاء في روايةٍ أوردها الأصفهاني ذكر فيها أن بشراً المرثدي قال : «قالت لي ريّقُ : كنت يوماً بين يدي الرشيد وعنده أخوه منصور وهما يشربان، فدخلت إليه «خلوب» (جارية لعليّه) (هكذا)، ومعها كأسان مملوءتان، وتحيبان، ومع خادم يتبعها عودٌ، فغنتهما قائمةً، والكأسان في أيديهما والتحية بين أيديهما...» الخ الخبر[3].

وقد كانت خلوب هذه تقوم بتوصيل الرسائل بين العباس وفوز ؛ يقول من

---

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٦٩.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٠٣.

(٣) الأغاني، الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ج١٠، ص ١٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصيدة قالها أثناء غياب فوز في الحجاز :

طَرِبْتُ إلى أهلِ الحجازِ وقد بَدَا سهيلُ اليماني واستهلَّت مطالعُهْ

أتاني كتابٌ من خَلوبٍ وصَدْرُهُ عليكَ سَلامٌ ماخلاَ البَرْقُ لامِعُهْ[1]

أما لماذا لم يتحدث الأصفهاني عن علاقة عليّه بالعباس كما تساءل بعض الباحثين[2]، فإني أجد الجواب لدى الباحث محمد الحاج خليل نفسه، الذي ذكر «أن الأصفهاني كان معروفاً بأنه أموي الهوى، حتى كرهه العباسيون وحرصوا على ابعاده نتيجة لولائه للأمويين ... وقد حرص على التشهير بالعباسيين...»[3]، ولهذا السبب نفسه لم يتحدث الأصفهاني عن عليّه والعباس لأن علاقتهما تتسم بالعفة والطهر، وتحدث عن علاقتها بخادميها «طلّ»، و «رشا» واستهتارها الخلقي في هذه العلاقة ؛ وذلك من باب التشهير، وليس ببعيد أن تكون عليّة تموّهُ -هي أيضاً- بعلاقتها بهذين الخادمين عن علاقتها بالعباس لتصرف أذهان الناس عن معرفة هذه العلاقة.

وعن السؤال الذي يطرح نفسه وطرحه يوسف بكار من قبل عما إذا كانت عليّه هي فوز وكثير من الناس يعرف هذا ؛ غلامُ العباس[4]، وجواري المهدي[5]، وجواري عليّه يمُنّ وخلوب[6]، ولكنهم مع ذلك لم يشيعوا خبر علاقتها بالعباس ؛ فإن هذه الدراسة لاتستبعد أن يكون كتمان هؤلاء الناس أمرَ العباس وعليه لأنهما

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص ٢٦٩ ؛ والعباس بن الأحنف حياته وشعره، ص ٨١.

(٣) العباس بن الأحنف، حياته وشعره، ص ٨١.

(٤) الأغاني، الأصفهاني، دار احياء التراث العربي، ج١٧، ص ٥٠.

(٥) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٤٤.

(٦) الأغاني، الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ج ١٠، ص ١٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مرتبطان بالعاشقين بسبب، فهم خدّامهم وجواريهم بالمقام الأول والخوف من تلقّيهم العقاب من قبل ساداتهم أو قطع مصدر رزقهم قد يكون هو الدافع إلى كتمان هؤلاء النفر أمر تلك العلاقة، وهذا افتراضٌ ليس إلا.

ناهيك - وهذا أمر غير مستبعد أيضاً- أن كتمان العباس اسم صاحبته والرمز إليها بفوز قد يكون نابعاً من ذات الشاعر، من طبيعته، وحرصه على أن لايجعل معشوقته الحرة موضوعاً للشعر الغزلي.

ويشهد شعر العباس بن الأحنف على كتمانه اسم صاحبته، يقول :

كَتَمْتُ اسمَهَا كِتْمانَ مَنْ صَانَ عِرْضَهُ ... وحاذَرَ أن يَفْشو قَبِيْحُ التَّسَمُّعِ

فسمّيتُها فوزاً ولو بُحْتُ باسمِها ... لَسُمّيْتُ باسمِ هائلِ الذكرِ أشْنَعِ[1]

ويقول :

قالوا : كتمْتَ اسمها فانعتْ محاسنها ... وذاك خطبٌ جليلٌ غيرُ محقورِ[2]

ويقول :

يا قُرّةَ العَيْنِ يا مَنْ لا أسمّيْهِ ... يا مَنْ إذا خَدِرَتْ رجلي أناديْهِ[3]

ولم يكتفِ العباس باخفاء اسم صاحبته فحسب، بل أوغل في تضليل الناس والتعميه عليهم، وذلك بالتمويه حول سكن فوز وصفاتها، يقول :

أبكِي إلى الشَّرقِ إن كانَتْ منازِلُهُم ... مما يَلِي الغربَ خَوْفَ القِيلِ والقالِ

أقولُ بالخَدِّ خالٌ حِيْنَ أنعَتُهَا ... خوفَ الوُشاةِ وما بالخَدِّ من خالِ[4]

أو يعمد إلى التمويه بذكر أسماء نساء كثيرات مثل ظلوم، سدوم، ذلفاء، ظليمه، خلوب، نرجس، نسرين، ذات الخال.

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو أن العباس علق فوزاً وهو صغير، يدل على ذلك قوله :

يا مَنْ تعلّقتُهُ ناشئـــــــــاً فشِبْتُ وما آنَ لي أنْ أشيبـــــــــا[1]

وقوله :

يا فوزُ هَلْ لكِ أنْ تَعُودي لِلّـذي كُنّا عَلَيْهِ مُنذُ نحنُ صِغَـــــــــارُ[2]

وأما عن أصل فوز فإن العباس يتعرض له بقوله :

مدنيةٌ أمسى العراقُ محلّهـــــــا ولها بزَوْرَاءِ المدينَـــــــــةِ دارُ

أدْنَى قرابتِنا إليها أنّنـــــــــا شخصانِ يجمَعنا إليه نِـــــــــزَارُ[3]

فهي عربية صميمه تنتمي إلى «نزار»، والعباس ما يفتأ ينتهز كل الفرص ليؤكد عراقة نسبها، وأصالة منبتها. لكنه لم يذكر شيئاً عن أبيها، بل ذكر عمها وأخاها اللذين مثّلا للشاعر العاشق عائقاً ومانعاً دون الوصول إلى الحبيبة يقول :

أنا وعمُّك مثلُ المُهْرِ يمنعُـــــــه من قوتِهِ مرْيضُ المُسْتأسِدِ الضّـارِي[4]

فهي إذن فتاة منيعة، مصونة من قبل أهلها الذين صوّرهم العباس -كما صوره أهله أيضاً- بأنهم غير راضين عن هذه العلاقة يقول :

وإني أرى أهلي جميعاً وأهلهـــــا يسرُّهم لو بانَ من حَبْلِها حَبْلِـــــي[5]

وفوز هذه حجازية :

حبُّ الحجازيّةِ أبلَى العِظَـــــامْ والحُبُّ لايعلَقُ إلا الكِـــــرَامْ[6]

وهي تسكن العراق، ولكن صلتها بموطنها الأصلي الحجاز لم تنقطع، فقد

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٨٦.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت كثيرة الأسفار إلى الحجاز إما بدافع أداء فريضة الحج، أو لأسباب أخرى لم يفصح عنها الديوان :

ما زِلْتُ مذغبْتِ عنـــــــي من أسْخَنِ النّاسِ عيْنَـــــــــا
ما كانَ حَجُّكِ هـــــــذا إلا بلاءً عَلَيْنَـــــــــــا[1]

ولكم أدمت أسفار فوز قلب الشاعر العاشق، وأنطقته بأحلى آيات الشوق والحنين إلى الحبيب الغائب، وبأحلى عبارات اللهفة والترقب للقاء القريب.

ولايخفى ما في البيتين السابقين من صورة للمرأة التقية التي رسمها العباس لفوز فهي تحج وتصلي وتصوم وفي كل ذلك تمتنع عن لقاء الحبيب يقول :

تحرّجْتِ أن تَصلِيْ في الصّيـــا م تَقْوى ورُمْتِ لقتلى مَرَامَـــــا
فما تَبْتَغِيْنَ بِطولِ الصّيَـــــا م إذا أنْتِ أوْرَثْتِ نفسي الحِمَامَـــا[2]

وفي موطن آخر :

لو عَلِمْنَا أنَّ الصيامَ الذي ينـــ ـسيكُمُ وَصْلَنا قَلَيْنَا الصّيامَـــــا[3]

كما صور العباس في أشعاره فوزاً تصويراً جمالياً مثالياً شكلاً ومضموناً، يقول مثلاً :

لم يخلقِ اللّهُ في الدنيا لها شبهاً إني لأحْسَبُها ليست من البَشَـــــر[4]

وهي :

إذا ذُكِرَ النساءُ بُحسْنِ حـــــالٍ فَهُنَّ لها الفِدَا في كلّ حَـــــالِ
مُطهّرةٌ مِنَ الفَحْشَاءِ تُنْمَـــــى إلى أهْلِ المَكارمِ والمَعَالـــــــي[5]

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرغم من الصورة المثلى التي رسمها العباس لفوز، فإن واقع شعره يقول أن تلك الحبيبة المثالية كانت مصدر عذاب وشقاء للشاعر بتقلبها وملالها :

يا فوزُ ما مَلَّنِيْ حَقّاً رسولُكُمُ ... حتّى مَلِلْتُم وماكنتم تَمَلُّوْنَا[1]

ويبدو أنها لم تكن مخلصه لحبيبها، ولا وفية له، ولا مُوَحِّده في حبها كما كان العباس موحد في عاطفته تجاهها، يدل على عدم وفاء فوز قول العباس :

يا فوزُ لم أهجرْكُمُ لِمَلالَةٍ ... منى ولا لِمَقالِ واشٍ حَاسِدِ

لكنني جربتكم فوجدْتُكُم ... لاتصبرون على طعام واحدِ[2]

ولمن أراد الاطلاع على الصورة المتكاملة لفوز فإن في الديوان كل الأوصاف التي تخطر ببال القارىء ولم تخطر، فقد رسم العباس لفوز صورة حية ناطقة لمعشوقته التي أوقف حبه وشعره عليها.

وفاة العباس بن الأحنف :

في معجم الأدباء عن أبي بكر الصولي وغيره أن العباس مات وسنه أقل من ستين سنه[3]، أما تاريخ وفاته فتكاد المصادر تتفق عليه فهي تحصر وفاته بين عامي ١٩٢هـ و ١٩٣هـ[4].

وتذكر الروايات أنه مات غريباً، وهو يلهج بعشقه حتى آخر رمق في روحه التي أخذت تتردد في جنباته خائرة ضعيفةً وهو يردد الأبيات التالية :

يا بَعِيْدَ الدّارِ عَنْ وَطَنِهْ ... مُفْرَداً يبكي على شَجَنِهْ

كُلما جَدَّ الرَّحيلُ بِهِ ... زَادَتِ الأسْقَامُ في بدَنِهْ[5]

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٩.

(٣) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ١٩٣٦م، ١٢٩٠، ص ١٢٢.

(٤) معجم الأدباء، المرجع نفسه والصفحة نفسها ؛ وفيات الأعيان، م٢ج، ص ٢٥، تاريخ بغداد، ج١٢، ص ١٢٢.

(٥) مقدمة الديوان، ص ١٥ ؛ والأغاني، ج٨، ص ٢٦٣ ؛ ووفيات الأعيان، م٢ج، ص ٢٥ ؛ وكذا الديوان، ص ٢٦٢-٢٦٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبهذا يكون العباس قد عاش حياته للحب وللشعر حتى ليمكن ا لقول : «إنّ حياته كانت رواية عاطفية صنعت فصولها لوعة العشق، وحرقة الشكوي، ومرارة الصد والحرمان ، فقد كان الرجل يتنفس حباً، ويفكر حباً، ويحيا حباً، ثم مات حباً»[1].

(١) انظر العباس بن الأحنف، شاعر الحب والغزل، محمد علي الصباح، ص ١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملامح أسلوبية في شعر

العباس بن الأحنف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمـــة :

قبل البدء في دراسة الملامح الأسلوبية التي يتميز بها ابداع العباس بن الأحنف الشعري، لابد من الوقوف وقفة خاطفة أمام الأسلوبية لتعريفها من أجل الإلمام بنشأتها ومجالاتها الأساسية تمهيداً لدراسة بعض الظواهر الأسلوبية في شعر العباس بن الأحنف.

يبدو أن الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية والبلاغية واللغوية[1]. وقد ظهرت الأسلوبية على أنها منهج نقدي في بدايات القرن العشرين وكان ذلك ناتجاً عن تطور الدراسات اللغوية الحديثة، ويعد «شارل بالي» المؤسس الأول لعلم الأسلوب وإن كان قد استفاد كثيراً من أفكار «سوسير» واضع الثنائية المشهورة باللغة والكلام.

وأما تعريف الأسلوبية فهي علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس، لذلك كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب، والاهتمامات، ومتنوع الأهداف والاتجاهات[2].

ولما كان غرض هذه الدراسة عدم الوقوف عند نشأة الدراسات الأسلوبية بصورة مفصلة فإنها يمكن أن توجز المجالات التي تدرسها الأسلوبية ؛ فمجال الدراسات الأسلوبية يكمن في اللغة أولاً، فهي نقطة الانطلاق الأساسية ولذلك يمكن أن نقسّم مجالات الأسلوبية الى المستويات الآتية :

أولاً ، **المستوى الصوتي** : وهو الذي يتصدى لدراسة الطرق الصوتية المتّبعة في النص والايقاع.

ثانياً : **المستوى التركيبي** : ويبحث في تراكيب الجمل في النص كما يهتم بدراسة ما ينشأ في هذه التراكيب من التقديم والتأخير، ويدرس التعريف والتنكير،

---

(١) الأسلوب والأسلوبية، عبدالسلام المسدى، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٧، ص ٧٧ وما بعدها.

(٢) مقالات في الأسلوبية، منذر عياش، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص ٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتأنيث والتذكير والضمائر ... الخ.

ثالثاً : **المستوى المعنوي أو الدلالي** : وهو الذي يركز على العناية بشبكة المعاني داخل النص.

رابعاً : **المستوى البلاغي** : ويكشف عن الأساليب البلاغية المتّبعة والصور البيانية الخاصة مثل الاستعارة والمجاز ثم تحديد قيمة هذه الأشياء في النص الأدبي[1].

إنّ هذه الأشياء يمكن أن تدرس مجتمعة في نص أدبي واحد، وربما يركز على مستوى من هذه المستويات في دراسة النص إلا أن الأسلوبيين يركزون دائماً على ما هو معروف بالظاهرة الأسلوبية. فعند قراءة النص الأدبي يكتشف القارىء أن هناك بعض الظواهر اللافتة، والبارزة، ولذلك لابد له من أن يتوقف عندها، يحاورها ويناقشها ويكشف عن وظيفتها.

ومن هنا كانت الظاهرة الأسلوبية مرتبطة بعنصرين أساسيين هما الاختيار والانحراف، ويقصد بالاختيار اختيار الكاتب أو المبدع كلمات أو عبارات أو أسلوباً ما من الأساليب دون الأساليب الأخرى، فمع أن اللغة تقدم امكانيات هائلة للمبدع إلا أنه يختار منها ما يشاء[2]، فالعباس ابن الأحنف يختار أسلوب التكرار والتشخيص والتضمين والحوار، وهي أساليب يمكن أن تكون هي الأقدر على نقل تجربته ورؤيته الخاصة به.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الانحراف الذي يعرف به علم الأسلوب يشكّل ظاهرة من الظواهر الأساسية، فالانحراف يشكل مفاجأة للقارىء قائمة على خلخلة ما هو موجود في خبرته الأولية، ولذلك فإن الانحراف يمثل وظيفه فنيه تهدف إلى جذب انتباه القارىء وذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام

---

(١) الأسلوبية من خلال اللسانيات، عزه آغا ملك، الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٨، ١٩٨٦، ص ٩٢-٩٣.

(٢) اللغة والإبداع، مبادىء علم الإسلوب، شكري عياد، انترناشيونال برس، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٦٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

العادي، أي بفضل ما فيها من الانحراف[1].

وإن القارىء لديوان العباس بن الأحنف يلاحظ أن هناك مجموعة من الظواهر الأسلوبية التي تشكل علامات بارزة في شعره، وقد حاولت هذه الدراسة أن تقف عند أبرز هذه الظواهر الأسلوبية في ديوانه لتكشف عن وظيفتها وقدرتها على تقديم الفكرة التي يريد العباس بن الأحنف أن يوصلها إلى القارىء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) اللغة والإبداع، مبادىء علم الإسلوب، شكري عياد، انترناشيونال برس، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٨١.

الفصل الأول

التكـــــــــرار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتناول هذا الفصل ظاهرة التكرار في شعر العباس بن الأحنف، وهي واحدة من الظواهر الأسلوبية التي يمتلىء بها ديوان هذا الشاعر من مثل التضمين، والانحراف، والحوار ... وغير ذلك.

وبعد قراءة الديوان رأيت أن أعرض لهذه الظاهرة على النحو التالي ، قسمت هذا الفصل إلى جزئين رئيسيين ، **الجزء الأول** ، جعلته لتكرار الكلمة اسماً وفعلاً وحرفاً.

والجزء الثاني ، جعلته لتكرار البدايات وخصصته لتكرار الصيغ والأساليب الاستفهامية والندائية، والدعائية وأسلوب التمني. كما درست في هذا الجزء بعض الظواهر البلاغية البديعية ذات الطابع التكراري كالجناس ورد الأعجاز على الصدور، وهي ظواهر لها حضورها الكبير في شعر العباس بن الأحنف، وهذان الجزءان هما الدراسة التطبيقية لهذه الظاهرة في ديوان ابن الأحنف، وقد سبقهما حديث موجز عن التكرار لغةً واصطلاحاً.

تعد ظاهرة التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية التي يستخدمها الشعراء قديماً وحديثاً كأداة لغوية وفنية إيحائية للتعبير عما يدور في نفوسهم من خواطر ومشاعر.

وقبل الدخول إلى العالم الشعري عند العباس بن الأحنف لتعقب ظاهرة التكرار في شعره يجدر بنا أن نقف عند معنى الكلمة «التكرار» لغةً واصطلاحاً، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور الكرّ : الرجوعُ، والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرّاً وكروراً وتكراراً، وكرّر الشيء : أعاده مرة بعد أخرى، وكررتُ عليه الحديث : إذا رددته عليه. والكرُّ : الرجوع على الشيء ومنه التكرار[1].

وفي الناحية الاصطلاحية فإن التكرار هو إعادة بعض العناصر (كلمة/حرف/عبارة/صيغة) في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة، وهو أساس الإيقاع بصوره

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (كرر).

© Arabic Digital Library Yarmouk University

جميعها[1]. وقد يلجأ الأديب أو الشاعر على وجه الخصوص إلى تكرار بعض العناصر لدواعٍ كثيرة منها (التوكيد، والفصل، والاستيعاب، والترغيب، والتلذذ، والتحسر)[2].

أما عند البلاغيين والنقاد القدماء فقد وردت في البيان والتبيين للجاحظ (ت ٢٥٥هـ) إشارة إلى ترداد الكلام يفهم منها أنه يقصد بالترداد التكرار، حيث يرى أن ترداد الكلام يكون على قدر المستمعين وأن الله عز جلّ، ردّد كثيراً من أحاديث القصص لأنه كان يخاطب بها جميع الأمم من العرب والأعاجم. وهو -أي الجاحظ- لايجد في إعادة بعض الخطباء للألفاظ وترداد المعاني عيباً إذا كان القصد منه إفهام السامع الغبي الغافل، أو المعاند مشغول الفكر، ساهي القلب[3].

وجاء بعده ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، وعرض لأسباب التكرار في بعض سور القرآن الكريم وبرهن بأن التكرار جارٍ على مذاهب العرب وأن الغرض منه التوكيد والإفهام[4].

ويرى أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) أن التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام[5]. وأما ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، فقد أفرد باباً للتكرار ذكر فيه أقسامه وأغراضه ودلالاته وبين المواطن التي يحسن فيها التكرار أو يكون قبيحاً مستكرهاً[6].

أما ابن الأثير فإن التكرار عنده أن يأتي المتكلم بلفظٍ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى أو يعيده[7].

---

(١) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، ص ٤٧٣.

(٢) الشامل، محمد سعيد اسبر، وبلال جنيدي، ص ٥٢.

(٣) البيان والتبيين، جـ١، الجاحظ، ص ١٠٥.

(٤) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ص ٢٣٢-٢٤١.

(٥) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص ٢١٢.

(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق ج٢، ص ٧٢-٨٠.

(٧) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ضياء الدين بن الأثير، ص ٢٠، وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجاء في أنوار ابن معصوم (ت١١٢٠هـ) قوله «التكرار وقد يقال التكرير» فالأول اسم والثاني مصدر من كررت الشيء : إذا أعددته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، وهي كثيرة : إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التحسر أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ بذكر المكرر»[1].

ويلحظ من تحديد القدماء بلاغيين ونقاداً - للتكرار أنهم أناطوا به دوراً وظيفياً تأثيرياً في نفس المتلقي سامعاً أو قارئاً، وهذه الالتفاتة لدور التكرار لا تأتي مباشرة بل تأتي من دراسة العناصر المكررة في السياقات التي وردت فيها وهذا ما وعته تماماً نازك الملائكة التي أكدت على أن «اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلفة لاسبيل إلى قبولها»[2].

وبالنسبة للدراسات المعاصرة فإن بعض الباحثين المعاصرين يقر بوجود ظاهرة التكرار في الشعر العربي من حين لآخر باعتبار أن العرب عرفوا أسلوب التكرار منذ أيام الجاهلية الأولى[3]، لكنه لدى شعراء العصر الحديث «أخذ شكلاً مسرفاً ومقصوداً أحياناً»[4]، ذلك أنهم «عدوا التكرار في بعض صوره لوناً من ألوان التجديد»[5]، بل لعلهم اعتقدوا أن التكرار في الشعر الحر بالذات «يحاول أن يعوض جزءاً من الإيقاع الذي فقدته القصيدة إذ تخلت عن وحدة البيت والقافية والروي»[6]، حيث كانت القصيدة العربية التقليدية تعتمد على الجانب الايقاعي الذي ينهض به ويحققه تكرار القافية التي تمثل العنصر الموسيقي البارز في القصيدة بسبب تكرار

---

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ج٥، ص ٣٤٥-٣٥٢.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٣.

(٤) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، أحمد بسام ساعي، ص ٢٢٤.

(٥) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٥٣.

(٦) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، أحمد بسام ساعي، ص ٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تفعيلات بحور الشعر العربي بايقاعاتها المختلفة الأمر الذي (يخلق جواً موسيقياً متناسقاً. فالايقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما»[1].

وقد تنبه الباحثون المعاصرون لأهمية التكرار سواء بالنسبة للمبدع أو للمتلقي ، فهو «يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»[2].

وإذا كان التكرار يدخلنا إلى أعماق الشاعر فنعرف دوافعه وبواعثه المختلفة فإن (آثار الايقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لايحدث»[3]، وتيار التوقع الذي يحدثه التكرار هو واحد من أهم الآثار التي يثيرها في نفس المتلقي و«للتكرار أيضاً خفة وجمال لايخفيان ولايغفل أثرهما في النفس»[4].

على أن كل تلك الآراء الايجابية حول ظاهرة التكرار في الشعر العربي قديمه وحديثه ليست مطلقة، فقد ترد بعض نماذج التكرار الرديء الذي يستعمله الشاعر وسيلة «لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف...»[5] الأمر الذي يجعل «نماذج هذا اللون من التكرار لاترتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال[6].

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعة، ص ١٦١.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٦٦-٢٦٧.

(٣) مبادىء النقد الأدبي، ريتشاردز، ت : مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، ص ١٨٨.

(٤) لغة الشعر العربي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، ص ١٨١.

(٥) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٨١.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للتكرار في شعر العباس بن الأحنف حضور ملحوظ ومكثف على مختلف المستويات اللفظية والتركيبية والمعنوية ؛ وتدل هذه الظاهرة الأسلوبية بحضورها المتميز في شعر العباس بن الأحنف على قدرة عالية للتعبير عن المعاني وأدائها وتفجير دلالاتها الشعورية وأبعادها النفسية، فبواسطة أسلوب التكرار وقدرته على الإيحاء والإشعاع بكثير من الدلالات يستطيع الشاعر أن يحقق مقاصده بشكل لاتستطيع غير لغة التكرار أن تؤديها بقدر من الجمال والقوة.

وسيحاول هذا الفصل تتبع ظاهرة التكرار لدى العباس بن الأحنف على مستوى الكلمة اسماً وفعلاً وحرفاً، وعلى مستوى الصيغ والتراكيب التي جاءت على صيغة النفي والشرط والاستفهام والتعجب وذلك لأن العباس بن الأحنف - شأنه شأن غيره ممن اتخذ التكرار أسلوباً له - يحاول أن يوحي لمتلقي شعره بمضمون معين اعتمد على التكرار في لفت الأنظار إليه، وتوكيده، بل وطبعه في ذهن القارىء أو السامع.

أولاً : تكرار الكلمة :

أ- الكلمة الإسم :

يرد في أحيان كثيرة تكرار لكلمات معينة في أبيات القصيدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضاً أساسياً لايمكن فصله عن السياق بأى شكل من الأشكال، ومن تكرار الكلمات التي وردت لدى العباس بن الأحنف تكرار الاسم، ويطالع القارىء أسماء نساء كثيرات أشهرهن «فوز» التي عرف بها الشاعر وعرفت به، ومن هؤلاء النسوة ظلوم ونسرين ونرجس وضياء وسحر وخنث وذلفاء، لكن أولئك جميعاً يأتين في مرتبة تالية بعد فوز التي كانت تحتل المرتبة الأولى يقول :

مَا لأُنثَى سِوى المَلِيْحَةِ فـــــوزٍ مِن فؤادي حَظٌّ ولا تَمْكـــــــــينُ[1]

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٣٤٢.

تمكيـــــن : ثبـــات وقـــــوة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والظاهر أن «فوزاً» التي يدور حولها معظم غزل العباس بن الأحنف ليس هو الإسم الحقيقي لهذه الفتاة التي أخلص لها الحب والودّ،

كتمتُ اسمَها كِتْمانَ من صَانَ عِرْضَهُ وحاذَرَ أن يفشُو قَبِيْـــحُ التَّسمُّعِ[1]

وكتمان اسم المحبوبة، والحذر من البوح به ربما كان تقليداً عاطفياً واجتماعياً لدى الشعراء العذريين اللذين يعد العباس بن الأحنف أحدهم وأشهرهم.

ومن المواطن التي ذكر فيها اسم فوز مكرراً قوله :

أيا فوزُ لو أبصرْتِني ما عَرَفتِنـي لطول شُجوني بعدَكم وشُحوبـــي
فلا ضَحِكَ الواشون يافوزُ بعدَكُمْ ولاجَمَدَت عينٌ جَرَتْ بسُكـــوبِ
كأن لم تكن فوزٌ لأهلِكِ جـارةً بأكنافِ شَطٍّ أو تكن بِنَسِيْـــبِ[2]

وتجدر الإشارة بادىء ذي بدء أنّ اسم فوز يرد في الديوان مسبوقاً بأداة النداء إلا فيما ندر وهو أكثر الأسماء وروداً على لسان الشاعر.

وتكرار اسم فوز في كل بيتٍ من الأبيات الثلاثة يأتي في معرض ضيق الشاعر ببعد المحبوبة «فوز» عنه، ذلك البعد الذي ملأ قلبه بالشجن والشوق وأصاب جسده بالشحوب والذبول، والاسم يستحضره الشاعر هنا بعد أداة النداء الموضوعة للبعيد ليؤكد مسافة البين بينه وبين فوز وليستعطف قلبها على ماسببه ذلك البعد من تعب نفسي وجسدي له.

وتظل فوزٌ بعيدةً بعداً مادياً في نفس الشاعر لما تتمتع به من سيادة وسيطرة على قلب «العباس» الأمر الذي يؤدي إلى نتيجتين متضادتين الأولى إثارة تشفّي الحساد به والثاني اصراره على حب فوز ولهجه بذكرها والبكاء على بعدها

---

(١) الديوان ، ص ٢٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥، ٤٦، ٤٧.

شـــط : قريه في حجر اليمامة وهي موطن العباس بن الأحنف.

النسيب : القريـــــــب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تحدّياً لذلك الموقف الاجتماعي الذي لايرضاه الشاعر بل يرفضه متحدّيا.

ويأتي الاسم في البيت الثالث ليكرر معنى البعد ويعكس حدة احساس الشاعر به إذ يهتف مستغرباً للبعد، مستنكراً له مقارنةً بتلك الأزمان التي كانت فوز تقيم جارة لهم بأكناف الشط أو قريبة لهم بحكم النسب والقرابة.

إنّ الإلحاح على ذكر «فوز» ثلاث مرات في معرض الحديث عن البعد إنما جاء ليؤكد تعلق الشاعر بفوز وشدة تشوقه لها، واستنكاره للتعارض بين الماضي والحاضر حيث (يبدو أن التعارض بين اللحظة الماضية واللحظة الحاضرة هو الذي دفع الشاعر إلى تكرار اسمها بوعي أو دون وعي»[1].

ويظل العباس بن الأحنف يكرر اسم فوز تكراراً يجعل القارىء يحس بمدى تعلقه بهذه الفتاة تعلقاً يزيده بعدها وصدها قوةً ومتانةً، ويخلف في نفس العباس عذاباً شديداً هو إلى الموت أقرب ، يقول في قصيدة مطلعها :

ألم تعلمي يا فوزُ أنّي معـــذّبُ ... بحبّكُمُ والحَيْـــنُ للمـــرءِ يُجْلَـــبُ

فلو عَلِمَتْ فوزٌ بما كان بَيْنَنـــا ... لقد كان منها بعض ماكنتُ أرهَـــبُ

ألاجعل اللهُ الفداء كلّ حُـــرّةٍ ... لفوزِ المُنى إني بها لَمُعَـــــذّبُ

فما دونَها في الناسِ للقلبِ مَطْلَبٌ ... ولا خَلْقها في النّاس للقَلْبِ مذهَـــبُ

وإنْ تكُ فوزُ باعَدَتْنا وأعرَضَـــتْ ... وأصبحَ باقي حَبْلِها يَتَقَضّـــــبُ

وحالت عن العهد الذي كان بيننا ... وصارت إلى غيرِ الذي كُنـــتُ أحْسَبُ

وهَانَ عليها ما ألاقي فربّمـــــا ... يكونُ التلاقي والقلوبُ تَقَلُّـــــبُ

ولكنّني والخالقِ البارىءِ الـــذي ... يُزَارُ لَهُ البيتُ العتيقُ المحجَّـــــبُ

لاستَمْسِكَنْ بالوُدّ ما ذَرّ شـــارقٌ ... وما نَاحَ قُمْرِيٌّ ومســـــا لاحَ كوكب

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية / د. موسى ربابعه، ص ١٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأبكي عَلى فوزٍ بعينٍ سَخينَـــــةٍ وإن زَهِدتْ فينا نقول سَترغَـــــبُ[1]

يتكرر اسم فـوز في هذه الأبيـاتِ العـشرةِ خـمسَ مـرات، وفي كل مـرة يعـمل التكرارُ على تـعمـيقِ المـعنى الذي أراده الشـاعـر ؛ فكلُّ تكرار هو تنويعٌ على الفكرة نفـسِها والتي هي حـبّ الشاعرِ لفـوزٍ دون نساءِ العالـمين وتمـسكِهِ بهـا رغم بعـدها وأعراضِها ووفائه لحبّها الذي جلب لقلبه الـحينَ والعذاب ؛ فالتكرار الأول يقر بحقيقـة العذاب الذي يعـيشه الشـاعر، والتكرار الثـاني يوضح مالفوز على قلبه ومشـاعره مـن سيطرة تجعله يخافـها ويرهبـها إذا ما ندّت عنه نظرة لأخـرى، وفي التكرار الثـالث تكون «فوز» فـقط هي الأمنية والمطـلب، والتكرار الرابع تأكيـد على طلب المحـبوبة والوفـاء لهـا بالرغم من الصـد، والتكرار الخـامس تأكـيـد لإصـرار الشاعـر على طلبـه الرضا والرغبة من فوز.

ان تكرار اسم الحبيبة بهذه الصورة يخلـق نوعاً من الترابط بين أبياتِ القصيدة فكل تكرار يخـدم المـعنى الأسـاس الذي يلح على ذهن الشاعر أو الفكرة الـثابتـة في عـلاقتـه بفـوز البعـيدة المـمتنعـة إلا كـالحلم أحـياناً ؛ وهذا النـوع مـن التكرار «يسلط الضوء عـلى نقطـة حساسة في العبـارة، ويكشف عن اهتـمام المتكلـم بها»[2]، وشاعرنا يركـز على تمـسكه بفـوز، وطلبه لـها بالحاح شـديد بالرغم مـن مـعرفتـه العـميقـة بالفارق الشـديد بين موقـفه هو وموقـفهـا مـن ذلك الرابط الشعـوري الإنساني الذي يجعله يستنجد بصديق له شاكياً فوزاً لديه ؛

شَفْني الشوقُ يا سعيدُ بنُ عثمـا نَ فباللّـــهِ مَنّى يـــا سعيـــدُ

---

(١) الديـــــوان، ص ٥٢، ٥٣، ٥٤.

الخَيْـــن : القضـــــاء والقدر. يتقضّب : تقطع أواصر ما بينهما.

ذُرّ شَارقٌ : ظهـــــر كوكبُ. قُمْـــريٌّ : جنس من الحمـــــام.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنْ فوزاً -والله يصلحُ فـــوزاً- للديونِ التـــي عليهـــا جَحُـــودُ[1]

لقد كرر العباس بن الأحنف اسم صديقه في بيت واحد مرتين ويعكس هذا التكرار قلة حيلة الشاعر أمام أشواقه الجارفة التي لاسبيل إلى إرْوَائها إلا بالأماني الكذاب، كما أنه يكرر اسم فوز مرتين في شطر البيت الثاني مرةً مؤكداً بإنّ التي يفصلُ بينها وبين خبرها الجملةُ الاعتراضيةُ التي تحتوى تكرارَ اسم فوز مرة ثانية، وتكرار الاسم على هذه الصورةِ اللغويةِ أو التعبيريةِ يعكس احساسَ الشاعرِ بالبَوْن الشاسع بينه وهو المحبُّ المتفاني الكريمُ في عاطفته وفوزِ الجاحدةِ لعطائه الكثير، كما أنه يَشي من طريقٍ لايخفى بأملِهِ في صَلاحِ أمرِ المحبوبةِ المدينة بذلك الحبِّ الكبير.

وقد يكون الاسمُ المكررُ في شعرِ العباس بن الأحنف اسمَ مكانٍ لكنَّه في كل الأحوالِ يظل هناك ارتباطٌ بين المكانِ وساكنيه، إذ يكتسبُ المكانُ أهميتَه من كونه موطنَ الأحبةِ يقول العباس بن الأحنف:

أزُوَّارَ بيْتِ اللّهِ مُـــرُّوا بيَثْرِبٍ لِحَاجَةِ مَثْبُـــولِ الفـــؤادِ كئيبِ
إذا ما أتيتُم يثرباً فابدؤوا بهـــا بِلَطْـــمِ خـــدودٍ أو بشـــقِّ جيوبِ
وقولوا لهُم يا أهلَ يَثْرِبَ أسعِدُوا علـــى جَلَبٍ للحادثـــاتِ جَلِيـــبِ[2]

لايخفى على قارىء هذه الأبياتِ ما أسبغه الشاعر من قداسةٍ على المكان «يثرب» الاسم الذي كُرِّر مراتٍ ثلاثاً في الأبيات الثلاثة، ففي المرة الأولى يريد العباس بن الأحنف من الحجيج زيارة يثرب كزيارتهم لبيت الله تعالى سواءً بسواء.

---

(١) الديـــــوان، ص ١٣٦-١٣٧.
شقنـــــي : أنحنـــــي. منّنـــي : عللنـــي بالآمـــال.
جحـــود : منكـــرة.

(٢) الديـــــوان، ص ٤٧-٤٨.
مَثْبول الفؤاد : سقيم الفؤاد، عليـــــل. الجلب : ما يُجلبُ من بلد إلى آخـــــر.
جليب للحادثات : رزايا الدهر التي جُلبتْ إليه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي المرة الثانية يطلب منهم ممارسة بعض الشعائر الدينية «لطم الخدود وشق الجيوب» إذا ما وصلوا إلى يثرب ... وفي المرة الثالثة يحرضهم على طلب الإسعاد لشخصه الذي أضنته الحادثات ورزايا الدهر فكأن أهل يثرب لديهم مثل هذه القدرة. وتأتي قداسة المكان من تقديس الشاعر لمن استوطنها وهم فوز وأهلها الذين تركوا العراق إلى الحجاز.

ولايجب النظر في مثل هذا النوع من التكرار إلى الاسم مجرداً عن السياق الذي ورد فيه بل لابدّ من التعامل معه على أنه تكرارٌ مرتبط بالمعنى العام للقصيدة يستمد من السياق قوته ومعناه ويضيف إلى النص تعميقاً للمعنى، فلولا تقديسُ الشاعر لمحبوبته ولولا نظرته إلي هذه العاطفة الإنسانية نظرة اجلال وتقديس لما اكتسب اسم يثرب عنده مثل هذه القدسية.

ومن الأسماء التي تكررت في ديوان العباس بن الأحنف مادلّ على معانٍ معينة كالهجر والحب والشوق والعتاب والعشق والصد والبعد والقرب ... وغير ذلك مما يصعبُ حصره في هذه العجاله ... واذكر من تلك الكلمات قول العباس بن الأحنف.

إذا هَجرَ المحبُّ بكى وأبْـــدَى عتاباً كي يُراحَ من العتـــــــابِ[1]

أن تكرار عنصر «العتاب» في العَجُزِ مرتين يدل في إطار سياق البيت الشعري على أن الشاعر يداوي نفسه من أسباب الداء نفسها.

وقال أيضاً:

فان كُنْتِ لاتدرينَ ما العِشْقُ فانظري إليَّ فإنَّ العِشْقَ صَيَّرني عَبْـــــداً[2]

لاحظ كيف أن التكرار للفظة العشق في الصدر مرة والعجز مرة أخرى قد حمّل اللفظة مدلولين أحدهما سلبي مُبهم لامعنى له، إذ المحبوبة تلك لاتعرف معنى

---

(١) الديـــــــوان. ص ٦٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العشق فهو هنا لادور له، وأما في العجز فيتبلور لنا المدلول الثاني للفظة وهو مدلول ايجابي فاعل ساهمت الجملة الفعلية بعده (صيّرني عبدا) وساهم قبلها حرف التوكيد (إنّ) في خلق هذا المدلول الايجابي بل الدور الايجابي الفاعل المؤثر في نفس الشاعر. وقال أيضاً:

تركْتُ صدودَه وصبرْتُ نفسي ... لِطُولِ تجَرُّعِ الغَيْظِ الشديدِ

مخافةَ أن يُجدّدَ لي صُدودا ... وكنتُ حَديثَ عهدٍ بالصُّدودِ[1]

لقد ترددت كلمة «الصدود» ثلاث مراتٍ في بيتين وفي كل مرة تأتي على صيغة الجمع، وهذا الاختيار لهذه الكلمة بالذات وعلى تلك الهيئة النحوية يعكس موقف الشاعر في علاقته بحبيبته التي ما انفك يلاقي منها الهجران والصرم والعتاب والصدود، بمعنى آخر فإن الشاعر مسكون بهذه الفكرة التي حددت رقعتها الحبيبة الهاجرة الغاضبة الصّادة دوماً بل وحددت إقامة حبيبها فيها، وقبل هو ذلك لأنه يرضى من حبيبته بأقل القليل، لقد اختار الشاعر الموقف وبالتالي يختار طرق التعبير عنه، وحقاً «أن اختيار الشاعر لتكرار كلمةٍ ما داخلٌ في صميم موقفه»[2].

لقد رسم العباس بن الأحنف الشاعر العاشق لنفسه موقفاً يكاد يكون ثابتاً في كل ديوانه فهو دوماً العاشق الوفي، المحب بإخلاص، الباقي على العهد، العاشق الذي يعطي بلا حدود فيحتمل الجفاء والغضب والصد بل ويحتمل الأرق والسهر الذي يسببه له حبيبٌ لايفتأ يغط في نوم هنيء أما هو -أي الشاعر- فلا يعرف للنوم طعماً ولا معنى:

قِفا خبّراني أيُّها الرّجُلانِ ... عن النوم إن الهجرَ عنه نَهانِي

وكيفَ يكونُ النومُ ؟ أم كيفَ طعمُهُ؟ ... صِفا النّومَ لي إنْ كُنْتُمَا تَصِفَانِ

---

(١) الديوان، ص ١٦٣.

(٢) التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية، ص ١٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإني لَمُشْتاقٌ إلى النوم فاعْلَمَـــا ولا عَهْـــدَ لـي بالنّـوم منذ زَمانِ[1]

إن تكرار كلمة «النوم» بكثافة خمس مراتٍ في ثلاثة أبيات، وورودها في تلك السياقات الاستفهامية، والطلبية الملحّة، وفي إطار جُمَلٍ مؤكدة مرة ومنفية أخرى «البيت الثالث» كل ذلك التكثيف اللفظي والتركيبي يدل على الحالة الشعوريةِ المفعمةِ بالمعاناة والحرمان والقلق.

إننا نجد العباس بن الأحنف في بعض التكرارات يكاد يتبرم من نفسه وقلبه الذي أضعفه الحب:

فإن تكن القلوبُ مثال قلبـــي فـــلا كانـــت إذاً تلك القُلوبُ[2]

تتكرر لفظة «القلوب» ثلاث مراتٍ في هذا البيت تكراراً يوحي بانكاره احتمال قلبه كل ذلك البلاء والعذاب وهو صابر.

ب- الكلمة الفعل:

وقبل عرض أمثلة لهذا النوع من تكرار الكلمة الفعل لابد من الاعتراف بأنّ تكرار الفعل لايأتي دوماً بمعزلٍ عن تكرار الأسماء على مستوى البيت الواحد أو الفقرة أو القصيدة، ولكنني سأحاول - تبعاً للمنهج الذي اخترته - أن أركز على أبيات انفردت -قدر الإمكان- بالأفعال المكررة، أو أركز على أبيات يكون الفعل فيها هو الكلمة المحورية التي يقوم عليها التكرار، وذلك كما في قول العباس بن الأحنف مخاطباً نفسه:

يا أيُّها الرَّجُلُ المعذَّبُ قلبَـــهُ أقْصِرْ فـــإن شِفَـــاءَكَ الإقْصَـــارُ

نزفَ البكاءُ دموعَ عينِكَ فاسْتَعِرْ عينـــاً لِغَيْـــرِكَ دمْعُهَـــا مِـــدْرارُ

من ذا يُعيرُكَ عينَهُ تبكي بهـــا أرأيتَ عينـــاً للبكـــاءِ تُعـــارُ[3]

---

(١) الديـــــوان، ص ٢٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فعلى الرغم من تكرار الشاعر لألفاظ الدموع والعيون والبكاء، إلا أن القارىء يحس أن المعوّل عليه عند الشاعر هو «إعارة» عينين دامعتين، ليست الغاية البكاء والعيون الدامعة، فهذا أمر مقرر عند الشاعر، أمر مألوف ومكرر بل مستهلك إلى حد الاستنزاف، وإنما الغاية والمطلب «الاستعارة» من الغير والتي كرر لأجلها الأفعال «استعر، يعيرك، تعارُ» تعبيراً عن حاجته الشديدة لعين تبكي بعدما جمدت عينه لطول البكاء وكثرته، وهذا التكرار -كما يقول فندريس- «تعبير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها»[1] وواضح جداً أن عاطفة الحزن الشديدة، المتمكنة في نفس الشاعر، والتي بلغت أقصى مداها قد خلقت ذلك الانفعال في نفسه الأمر الذي جعله يأتي بذلك النوع من التكرار الذي ورد في مكانه من البيت وتطلبه الشعور النفسي والسياق الجمالي والهندسي حيث وزّع الشاعر الأفعال الثلاثة في معرض الطلب أولاً (فاستعر) ثم الاستفهام المعجز المستحيل ثانياً (من ذا يعيرُك عينه تبكي بها ؟) ثم الاستفهام المنكر النافي للفكرة من الأصل (أرأيت عيناً للبكاءِ تُعارُ ؟).

وفي تكرار الأفعال في شعر العباس بن الأحنف قوله :

ترى الرّجلَ تسعى بي إلى من أحبُّـــه وما الرّجلُ إلاّ حيثُ يسعى بها القلبُ[2]

وقوله :

سَعَى بي إليكِ الحبُّ عزماً على دمي فلّلهِ درُّ الحبّ أين سَعَى بِـــيّ
وقد كنْتُ مِنْ هذا بعيداً فَسَاقَني له الحيْنُ سوقاً مُؤْذِناً بِذَهابِـــي
ألا كلُّ شيءٍ كانَ أو هو كائِـــنٌ يكونُ بِعِلْمٍ سابقٍ وكِتـــــابِ[3]

---

(١) سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، محمد العبد، مقال في فصول مج ٧/ع ١-٢/ أكتوبر ٨٦ مارس ١٩٨٧/ ص ١٠٢.

(٢) الديـــــوان، ص ٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٥-٦٦.
مؤذنـــاً : منـــــــذراً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتكرر في هذين النموذجين الفعل «تسعى» و «سعى» مرتين في كل بيت من البيتين الأول والثاني، والفعلان مرتبطان بعاطفة الحب الدافعة إلى السعي إلى الحبيب دونما إرادة أو أدنى مقاومة من المحبّ المسوق إلى ذلك الحب المعذّب له عذاباً يساويه الشاعر مع «الحين القضاء والقدر القاضي بهلاكه». وهذا الشعور بالفناء في الحبّ هو الذي حدا بالشاعر إلى ايجاد التكرار في البيت الأخير للأفعال «كان/كائن/يكون» وكما هو ملاحظ فإن الأفعال تشتمل على دلالات زمنية مختلفة. فالأشياء التي حدثت أو مازالت تحدث أو ستحدث هي في كل الأحوال مقدّرة تقديراً مسبقاً من الله سبحانه وتعالى. ولاتخفى علينا عاطفة الاستسلام للقدر (قدر الحب والعذاب فيه) الذي أصاب الشاعر وارتضاه.

وإذا كان بعض النقاد يرى أن الأسلوب صورة للطابع الفردي وملامح نفسية مؤلفة[1] - وهذا ما وشت به أشعار العباس بن الأحنف الشاعر العاشق العفيف البعيد عن الخلاعة والمجون كما يبدو من ديوانه -إذا كان الأمر كذلك فإن هذا لايعني إغفال كثير من العوامل الأخرى، فإلى جانب التفسير النفسي للقصيدة لايجب اهمال «التفسير الاجتماعي الذي يرتكز على ظروف الشاعر الاجتماعية وعلاقاته بالحياة والناس، كما يرتكز على عصر الشاعر، وعلى المدرسة الشعرية التي ينتسب إليها الشاعر نفسه»[2]. وإذا أخذنا بالاعتبار الاجتماعي والفني أمكننا أن نفهم تكرار الفعل «كتبت» في مثل قوله:

كتبتُ فَلَيْتَني مُنّيتُ وصلاً ... ولم أكتُبْ إليكِ بِما كَتَبْتِ

كتبتُ وقَدْ شَرِبْتُ الرّاحَ صِرْفاً ... فلا كانَ الشّرابُ ولا شَرِبْتُ

فلا تَستنكروا غَضَبي عليكُم ... فَلَو هُنْتُمْ عليَّ لما غَضِبْتُ[3]

---

(١) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، ص ٧٨.

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب مقال ٢، فاروق خورشيد، ابداع ع١، السنة ٢، يناير ٨٤م.

(٣) الديوان، ص ١١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد تكرر الفعل «كتبت» أربع مرات في البيتين الأول والثاني وهو اشارة إلى فعل «المراسلة» القائم بينه وبين حبيبته ؛ فلقد كان الفصل الحاد الذي يمارسه أهل فوز بينها وبين عاشقها العباس بن الأحنف كرد فعلي أسري اجتماعي ينتهجه الأهل إذا اشهرت ابنتهم بعاشقٍ وشُهر بها لاسيما إذا كان ذلك العاشق شاعراً، لقد كان ذلك الفصل والمنع والإحالة بين العباس وفوز يتطلب وسيلة لاجتياز تلك العوائق، وقد جرت العادة أن يستخدم العشاق في مثل هذه الحالة رسولاً بينهما غالباً ما تكون امرأة قريبة من المحبوبة الممتنعة، تقوم بتوصيل الرسائل بينهما سراً.

إن تكرار الفعل «كتبت» لأربع مرات يأتي في سياق احساس الشاعر بالنّدم على صدور فعل الكتابة منه (ربما العاتبة أو القاسية) تحت تأثير الشراب، الفعل الذي تشمله هو الآخر عاطفة الندم وتأنيب الذات يلحظ ذلك من تكرار فعل «شربت» مرة مسبوقاً «بقد» الدالة على تحقيق الفعل وانجازه، ومرة في معرض الدعاء ومسبوقه بحرف لا «فلا كان الشرابُ ولا شربتُ» ولاينفصل البيتان الأول والثاني عن بعضهما بأية حالٍ في التعبير عن المعنى الذي أراده الشاعر ؛ ذلك أن فعلاً قد حدث هو الكتابة (كتبتُ، ولم أكتبْ، بما كتبتُ، كتبتْ)، وهو فعل حادث من حالة سكر (قد شربت، فلا كان الشرابُ، ولا شربتُ) والبيتان يدلان على غضب الشاعر من نفسه قبل غضبه على حبيبته أو عليها، وندمه وتمنيه عدم حدوث مثل ذلك الفعل الذي أغضب المحبوبة.

وتأتي هذه الأبيات الثلاثة والأفعال المكررة فيها في اطار موقف الشاعر من عاطفة الحب الذي تربطه بفوز حيث يصوّر نفسه دوماً المحب المخلص، الصابر، المعذّب، الساهر، ويصور الحبيبة قاسية القلب، دائمة الغضب، شديدة النفور، ولاتجد الراحة إلا في ذل حبيبها.

جـ- الكلمة - الحرف :

إنّ أبسط أنواع التكرار هو تكرار الحرف، وذلك لوقوعه بشكل لافت للنظر في الشعر العربي القديم، وهو قد يأتي بوعي من الشاعر يسعى فيه الشاعر إلى الالتزام

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بقافية واحدة وبحر واحد وروي واحد يحدث بهم ايقاعاً صوتياً متكرراً في القصيدة. وقد يأتي دونما وعي منه إذا تكرر في كلمات البيت الواحد أو المقطع أو القصيدة تكراراً يحفظ للقصيدة جمالياتها المختلفة ولايكون القصد منه التلاعب بالحرف واظهار المقدرة على الاتيان به اتيانا متكلفاً.

لقد ورد تكرار الحرف في شعر العباس بن الأحنف في مقطوعات وقصائد متعددة حتى ليحس القارىء أن وعي الشاعر وقدرته كانا وراء هذا اللون من التكرار وكان يتعمده من أجل الوصول إلى غرضه، فهو من خلال هذا التكرار يخلق ايقاعاً موسيقياً داخلياً، وهذا الايقاع الموسيقى الداخلي يدلّل على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر(١).

وأرى أن الإيقاع الموسيقى الداخلي يحققه ما تتميز به الحروف من جرس معين يصاحب نطقها، وهذا الجرس والايقاع المتكرر لحرف الروي في القافية - أو للحروف المنبثة في البيت أو المقطوعة لايحققه إلا كون الحرف منطوقاً أكثر من رؤيته مكتوباً فقط، ولعل هذا يعود إلى طبيعة الشعر العربي الذي كان يعتمد على الشفاهية حيث يلقى إلقاءً مباشراً أكثر من اعتماده على الكتابة.

ومن أمثلة تكرار الحرف لدى العباس بن الأحنف قوله :

يقولونَ لي وَاصِلْ سِواها لعلّهـــا ... تَغارُ وإلاّ كانَ في ذاكَ ما يُسْلِـــي
ووالّلهِ ما في القلْبِ مثقــالُ ذرَّةٍ ... لأُخرى سِوَاها إنّ قلبي لفي شُغْـــلِ
عجِبْتُ لأبدانِ المحبينَ قُـــوِّيَتْ ... بِحَمْلِ الهَوى أن الهوى أثقلُ الثُّقــلِ
حملتُ الهوى حتّى إذا قُمْتُ بالهوى ... خَرَرْتُ على وجهي وأثقلني حِمْلـــي
وقدْ زعمَتْ يُمْنٌ بأني أردْتُهـــا ... على نفسِها تباً لذلك من فِعْـــــلِ
سَلُوا عن قميصي مثل شاهدِ «يوسفٍ» ... فإنّ قميصي لم يكُن قُدَّ من قُبْـلِ(٢)

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي : دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعه، ص ١٦٥.

(٢) الديـــــوان، ص ٢٨٨.

يُسْلـــــي : يُلهـــــي. أردتها على نفسها : راودتها عن نفسها.

من قبـــــلِ : من الأمـــــام.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتكرر في هذه القطعة حرف «القاف» اثني عشرة مرة، ولعل تكرار هذا الحرف «وهو من الحروف التي لها صوت شديد الوقع لأنها جمعت بين الجهر والشدة»[1] ينسجم مع الموقف النفسي والشعوري الذي يعيشه العباس وهو موقف يتجسد في تمسكه بتلك الحبيبة دون غيرها من النساء، واحتماله باخلاص شدة هذه العاطفة ووقعها القوي على نفسه وجسده.

إن نغمة العباس بن الأحنف المعبرة عن الشكوى من ثقل الحب ووجعه، وإخلاصه في ذلك الحب، وعدم مبالاة الحبيبة به وبمشاعره نغمة دائمة الحضور في ديوان العباس حتى لقد غدت في نظر القارىء علامه تميزه في عالم المحبين وتميز أسلوبه الشعري ككل، «إن النغم الشخصي يبدو وكأنه الشيء الجوهري في الأسلوب، وبعبارة أخرى على الأسلوب أن يكون فردياً لأنه التعبير عن طريقة الاحساس الفردية»[2].

ويذهب كثير من الدارسين إلى ربط مثل هذا التكرار للحروف مع دلالات معنوية، ومنهم من يذهب إلى خلاف ذلك[3]، بينما يقف آخرون موقفاً وسطاً ويرون «أن الغاء ارتباط الصوت بالمعنى لايمكن أن يكون صائباً كما أن مثل هذا الحكم لايمكن أن يكون ثابتاً»[4]، وترى هذه الدراسة أن المسألة متروكه للحرف في سياقه، حيث يمكن لهذا السياق أن يشيع في أجواء الحرف المتكرر دلالات معنوية لاتبعد في التأويل عن الحقيقة كثيراً، ومن ناحية أخرى يمكن أن تطغى دلالة الحرف المكرر اللغوية الوضعية عليه، فلايكون له دور في السياق ولايستطيع السياق أن يخدمه إلا في حدود يسيره للغاية، ومن أمثلة ذلك تكرار حرف الراء في قول

---

(١) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ت صالح القرمادي، ص ٢٧.

(٢) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، ص ٧٩.

(٣) المعنى والأداة في شعر ابن الدمينة، رسالة ماجستير، علي أحمد محمد العرود، ص٥٥.

(٤) التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعه، ص ١٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العباس بن الأحنف :

أمتيّني فهلْ لكِ أن تـــــــردّي حياتي من مقالكِ بالغـــــــــرورِ
فقد أحيا بقولكِ لي جـــــواباً نَعَمْ أو لا فمنّي باليسيـــــــــرِ
أرى حبّيكِ يَنْمي كلّ يـــــوم وجَوْرُكِ في الهوى عَدْلٌ فَجُـــوري
وإن أرْضَاكِ هَجْري فاهْجُرينـــي فما أرضَاكِ يَنْمِي لي سُـــــرُوري[1]

لقد عرفت الراء بأنها «حرف مكرّر ينطق بقرع اللسان قرعاتٍ مكررة»[2]، وأرى في تكرار هذا الحرف في القطعة السابقة دلالة معنوية لاتبعد كثيراً عن الدلالة الأصلية له «التكرار»، حيث نشعر بتكرار حالة الهجر والرضى بين الحبيبين، وهي دلالة شعورية انفعالية تعكس الوضع النفسي للشاعر.

ثانياً : تكرار البداية :

ويقصد به تكرار لفظة أو جملة متفقة صوتاً ومعنى في أول أبيات القصيدة، وهذا النوع من التكرار يحقق للقصيدة من ناحية بنائها قدراً من الترابط والتلاحم شكلاً ومضموناً.

وتكرار البدايات لدى العباس بن الأحنف في شعره يرد بصوره كبيرة وعلى مستوى المفردة، والجملة بأنواعهما المختلفة، ومن أمثلة ذلك قوله :

وكُنْتم تزينُونَ العراقَ فَشَانَـــهُ ترحُّلُكُم عنهُ وذَاكَ مُذِيْبِـــــــي
وكُنتم وكُنّا في جوارٍ بغبطَـــةٍ نُخالِسُ لَحْظَ العَيْنِ كلَّ رَقِيْـــــبِ[3]

وقوله :

وكُنّا عاشِقَيْنِ ذوي صَفَـــــاءٍ وورْيٍ في الجَوانِحِ ذي اتّقَـــــادِ

---

(١) الديـــــوان، ص ٢٠٢.
ينمـــــي : يزيـــــد.

(٢) دروس في علم أصوات العربي، جان كانتينو، ت : صالح القرمادي، ص ٧٤.

(٣) الديســـــوان، ص ٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكُنّا لانبيتُ الدّهرَ حتّـــــــى نكونَ من اللّقاءِ على اتّعـــــــاد[1]

يلاحظ أن الشاعر كرر في موقعين مختلفين الفعل الماضي «كان» أربع مرات موصولاً في كل مرة إمّا بضمير المخاطب أو بضمير المتكلم، وفي النموذج يأتي الفعل المكرر «كنتم / كنا» في سياق تحسر الشاعر على فراق المحبوبة ورحيلها، بعيداً عن العراق بعد زمنٍ من الغبطة والسرور يقتطفهما المحبان خلسة من عيون الرقباء.

أما تكرار الفعل «كنا» في النموذج الثاني في بداية البيتين فيعكس حالة الصفاء والوجد الشديد والتواصل المستمر التي كانت تسود علاقة الحبيبين.

إن هذا النوع من التكرار «تكرار الفعل الماضي» يبلور إحساس الشاعر بتحول الزمن من حالٍ كانت تسعده وترضيه إلى حالة معاكسة تماماً، وذلك لأن «تكرار الفعل الماضي يحمل في غالب استخداماته وتكراره قيماً شعورية ترتكز على الماضي والذكريات وما تصحبها من هزة عاطفية بفعل ارتباط الإنسان بالماضي الذي يعتبر جزءاً عزيزاً عليه ...»[2].

وكثير من تكرار البدايات في شعر العباس بن الأحنف ورد ضمن جمل وصيغ مثل الجمل أو الصيغ الاستفهامية والشرطية والدعائية وصيغة التمني والندبة أو التحسر.

فمن تكرار البدايات التي تتضمن أسلوب النداء قوله :

أقولُ للدارِ إذْ طالَ الوُقُوفُ بهـا بعدَ الكَلالِ وماءُ العينِ مِـــدْرَارُ
يا دارُ هَلْ تفقهينَ القَوْلَ عن أحَدٍ أم ليسَ إنْ قالَ يُغْني عنْهُ إكْثَـــارُ
يا دارُ إنْ غزالاً فيكِ بَرّحَ بـــي لِلّهِ درُّكِ ما تَحْوِيْنَ يـــــا دارُ[3]

---

(١) المصـــدر نفســـــه، ص ١٢٤-١٢٥.
الوري : من ورث النار إذا إتقدت واشتعلت. اتعـــاد : هو الوعـــد أو التواعـــد.

(٢) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، ص ١٥٨.

(٣) الديـــوان، ص ١٧٤.
الكلال : التعـــب. برّضـــح بـــي : أتعبنـــي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ النقطة المركزية التي يقوم عليها النداء في الأبيات الثلاثة السابقة ويتكرر هي محاورة تلك الدار الجامدة، التي لاتفقه شيئاً ولاتعرف قيمة ماتحويه بداخلها. وتكرار النداء ثلاث مرات يشي بحالة اليأس والقنوط، التي تسيطر على روح الشاعر وتجعله يتغنى آلامه أمام جامد لايعي حزنه وشكواه، ومن تكرار النداء في بداية الأبيات قوله :

يا أهلَ فوزٍ أمَاليْ عندكم فَرَجْ ؟ وَيْلي ولا رَاحَةٌ من طُوْلِ تَعْزِيْـري

يا أهلَ فوزٍ ادفِنُوني بينَ دوركُمْ نفسي الفداءُ لتلكَ الـدُّورِ من دورِ[1]

لعل الشاعر أراد بتكرار النداء لأهل فوز في بداية البيتين أن يلفت انتباه هؤلاء القوم إلى معاناته الشديدة ومكابدته العشق وما يتبعه من لوم وتوبيخ، وكأنما هو في البيت الثاني يستعطف أهل فوز ويحثهم على دفنه بين ظهرانيهم مادامت فوز تسكن بينهم في تلك الدور. أرى الشاعر في تكراره النداء لأهل المحبوبة يعرض في البيت الأول مأساته التي لاانفراج لها، ثم يقدم الحلّ لتلك المأساة سعياً إلى الخلاص مما هو فيه.

وباستخدام أداة النداء المكررة خمس مرات في بيت واحد هو قوله :

يا فوزُ يا منتهى هَمّي وغايتَـهْ ويا مُنايَ ويا سَمْعِي ويا بَصَـري[2]

يبلغ العباس بن الأحنف بهذا النداء حالة بل مستوىً من التوحُّد مع فوز محور اهتمامه وغاياته وأمانيه، بل إنها شيء منه لاينفصل «سمعي / بصري» واقتصار الشاعرعلى حاستين هامتين جداً لتعامل المرء مع من حوله «السمع/البصر» يشي بموقف الشاعر العاطفي والنفسي من هذه الحبيبة، التي غدت وسيلته الأساسية للتعامل مع الوجود والموجودات.

---

(١) الديـــــوان، ص ١٨٠.

التعزيـــــز : اللـــوم والتوبيخ.

(٢) الديوان، ص ٢٠٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبناءً على ذلك يمكن القول إن العاطفة القوية الأصلية، وإن طبيعة الكاتب تتجلى في شخصية أسلوبه «فالطريقة الفردية للرؤية والشعور تجبر الكاتب على استخدام اللغة بطريقة فردية أيضاً»[1].

ومن تكرار العباس لأسلوب الاستفهام قوله :

أمـــا تَرَيْـــنَ عظامـــي قـــد شَفْهَـــنَّ النحولْ ؟
أمـــا تَرَيْـــنَ بلائـــي علـــيَّ منـــه دليـــلْ ؟
أمـــا تريـــنَ دموعـــي لكـــلَّ جَفْـــنٍ مَسِيْـــلْ ؟[2]

قصد العباس بن الأحنف من الاستفهام المتوالي في أول الأبيات السابقة إلى دفع صاحبته إلى الاقرار بالأحوال النفسية والجسدية السيئة التي يعيشها جراء حب غير متكافيء. فهو يركز على فعل «الرؤية»، بتكرار أما ترين ثلاث مرات لأنه يتهم صاحبته بتجاهل ما هو فيه من بلاء وحزن ونحول.

ويلحظ من هذا الاستفهام التقريري إيقانه في كل مرة على تنويعة جديدة مغايرة للتي سبقتها ؛ وهذا لأن الاستفهام المتكرر «أما ترين ...» هو البؤرة والمركز الذي تفرع منه أكثر من معنى وجميعها تكرس معاناة الشاعر وتعرض توجعه ومكابدته أمام الحبيبة التي لعلها أن تخفف من قسوتها عليه.

لقد حقق العباس بن الأحنف لأبياته الثلاثة السابقة نوعاً من التوازن الهندسي الداخلي على حد تعبير د. نازك الملائكة ؛ الأمر الذي جعل التكرار يحافظ على العبارات في موضع لايخلّ بتوازنها وتقسيمها العادل.

أما التمني فإنه حالة شعورية لازمت العباس بن الأحنف خاصة في طلبه معشوقاته وودهن ولقائهن وأهمهن على الاطلاق فوز، التي لاتغنيه عنها امرأة مهما

---

(١) علم الأسلوب ؛ مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، ص ٧٩.

(٢) الديـــــوان، ص ٢٩٤.
شَفْهَـــــنْ ؛ أضعفهـنْ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلغ أمره العاطفي معها. لأن فوزاً غايته ومناه ورحيلها عنه يثير أشواقه ويهيج آلامه وجروح قلبه، يقول أثر رحيل فوز وأهلها عنه إلى الحجاز :

يا قومُ طَالَ إلى الحجازِ تشوّقي ... وبكيتُ من مضضِ الهمومِ الطُّـرَّقِ

أزِفَ المسيرُ لأهلِها فتفرّقُـوا ... لو كنتُ أملكُ ذاك لم نَتفَـرَّقِ

يا ليتني لم أهْوَكُم بل ليتكُـم ... لم تخْرُجُوا بل ليتني لم أخْلُـقِ[1]

يتكرر أسلوب التمنى في البيت الأخير ثلاث مرات، ويشكل هذا التكرار نقطة مركزية ينطلق منها الشاعر في طلب أمانيه متدرجاً من الأسهل فيها إلى الأصعب، لقد تمنى أولاً لو لم يكن يحب حبيبته، وهو أمر كان سهلاً تحققه، وتمنى ثانياً لو لم يكن أهلها قد هاجروا وهذه مسألة يمكن للمرء أن يتجنبها، إنّ الشاعر يتمنى في المرة الثالثة لو أنه لم يخلق فهذه أمنية صعب تحققها، إنّ تدرج التمنى ثم تطوره ووصوله إلى نقطة مستحيلة يشي بحالة من التأزم الشعوري والانفعالي بلغت حَداً كبيراً لم يستطع الشاعر احتماله فتمنى الغياب من الوجود.

لكن هناك الكثير من الأمنيات العذاب وردت على لسان صاحبة العباس بن الأحنف منه :

عبّاسُ ليتك سِرْبالي على جَسدي ... أو ليتني كنتُ سِربالاً لعَبّـاسِ

أوليتَهُ كانَ لي راحاً وكنتُ لـه ... من ماءِ مُزْنٍ فكُنّا الدّهرَ في كَـاسِ

أوليتنا طائرا إلفٍ بمُهمَهَـةٍ ... نخْلو جميعاً ولا نَأوي إلى النـاسِ[2]

يتكرر أسلوب التمنى هنا أربع مرات في ثلاث منها يقوم بدور التبادل في المطلب الواحد بين الحبيبين : (ليته سربالٌ على جسدي)، (ليتني سربالٌ لعباس)، (ليته كان لي راحاً)، (وكنت له ماء مزن)

---

(١) الديـــوان، ص ٢٦٨.
مضض : الألـــم.
الطرّق : مفردها طارقه أي الآتية ليلاً.

(٢) الديـــوان، ص ٢٢٧.
السربـال : الثـــوب.
الـراح : الخمـــر.
المـــزن : السحاب الممطر.
المهمـــه : الفـــلاة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهو تمنٍ يدل على الرغبة في التوحد مع الذات الأخرى والفناء أو البقاء فيها «كنا الدهر في كاس»، ومرةً أخرى ينمو التمنى ويتطور ويرتقي إلى طلب الحبيبة التوحد مع صاحبها في مهمة تخلو فيه إلى الحبيب بعيداً عن الناس وهذا التكرار «ذو مدلول نفسي يساعد على معرفة حال الشاعر ووضعه النفسي، وموقفه من المجتمع ....»[1].

ومن تكرار البداية ذلك الدعاء الذي تكرر ضمن قصيدته الفائية الرائعة والتي مطلعها :

سَرى طيفُ فوزٍ آخرَ الليلِ بالطَّفِّ فَنَحَّى الكَرَى عَنّي وأغْفَتَ ولَمْ أغْفِ[2]

يقول الشاعر :

فيارَبِّ أَلِّفْ بين قلبي وقلبِها لِكَيْلا تَعَدَّى بي أمَامي ولا خَلْفي

ويارَبِّ صَبِّرني على ما أصَابَني فأنتَ الذي تَكْفي وأنت الذي تُعْفي

ويا ربِّ عذِّبها بَمَا بي من الهَوى ولا كالذي عذَّبْتَ قارونَ بالخَسْفِ[3]

يرد هذا التكرار الدعائي في قصيدة صوّر فيها العباس بن الأحنف الصراع القائم بينه وبين نفسه أو قلبه المهتاج شوقاً ولوعةً وعذاباً، ولأنه عاجز عن حلّ هذا الصراع وإنهائه نراه يلجأ إلى الله تعالى، فيلهج لسانه بدعاء يكشف عن ثقة الشاعر برحمة ربه وقدرته على أن يوحد قلبه بقلب المحبوبة، وقدرته على أن يمده بصبر عظيم، وقدرته على أن يثأر له من المحبوبة بصبّ العذاب عليها ولكن مع الرحمة أيضاً «ولا كالذي عذبت قارون بالحسف».

إن الأفعال الثلاثة التي تلت دعاء الشاعر «ألف / صبرني/ عذبها» تتدرج في مستوياتها من حيث طلب الشاعر لها وحاجته إليه، وذلك أنه بدأ لفعل «ألف» الدال

---

(١) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، ص ١٦٠.

(٢) الديـــــوان، ص ٢٥٥.

الطَّفّ : أرض من ناحية الكوفة. أغفـــتْ : نامـــــــــت.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٥-٢٥٦.

تعدّى : تتعدى أي تتجـاوز.

قارون : جاء ذكره في القرآن الكريم، وهو وزير فرعون وكان ظالماً متكبراً وقد ابتلعته الأرض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على التوحد مع المحبوب أو إن صح التعبير الدال على الوجدانية في الحب حيث لايتعدى المحب حبيبه لا إلى الأمام ولا إلى الخلف، ثم أتى بالفعل «صبرني» وألحقه بشبه الجملة (على ما أصابني) مما دلّ على احساس الشاعر وحده ببلائه وشدته. وعندما تجسّم إحساس الشاعر ببلواه وتجسم معه في الوقت نفسه أمله في قدرة الله سبحانه وتعالى على كل شيء اتجه في النداء إلى الله جل جلاله يطلب منه أن يبلي فوز بما كان قد أبلاه به من قبل، على أن يكون جزاؤها معقولاً.

وأخيراً فإن قارىء شعر العباس بن الأحنف يلاحظ عليه بأنه ملىء بألوان الأسى والحزن على ذلك الموقف الشعوري الذي وضع الشاعر نفسه فيه، أو وضعته الأقدار والظروف الاجتماعية فيه مما رسم أسلوبه بنغمةٍ حزينةٍ رغم ظروف اللهو والمرح المتاحة له في الواقع، لكن العباس حتى وهو يلهو ويمرح تظل حالته الوجدانية التي يعيشها مع فوز تضغط عليه مع أن فوز هي حبيبته الأثيرة والمتصفة بالحرمان وعدم التكافؤ في البذل العاطفي والروحي. بمعنى آخر أن أسلوب العباس بن الأحنف يمثّله تماماً ذلك «لأن الأسلوب هو الإنسان نفسه»[1].

ونحن عندما نقرأ شاعراً ما قراءة أسلوبية للكشف عن أنماط الظواهر التعبيرية في شعره فإننا «نحاول أن نميّز الاختيارات والانحرافات فيه لأنها هي المفاتيح التي تمكننا من الولوج إلى العالم الشعوري الكامل وراء القطعة الأدبية»[2]، وما دام الشعر هو مفتاح الدخول إلى وجدان الشاعر، فإن القارىء لاتخفى عليه حالة الكبت التي كان أفراد المجتمع يفرضونها على علاقة العباس بن الأحنف بفوز غير عابئين بدوافع الشاعر وحبيبته الطبيعية، وهذه الدوافع «عندما توصف بأنها خطأ فمن الممكن أن تكبت، فوظيفة الكبت إذن هي منع النزعات النفسية عن السير في طريقها الطبيعي، وهذا المنع لا يقضى على النزعات النفسية، فهي تظل قوة

---

(١) الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، ص ٧٤.

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب (مقال)، فاروق خورشيد، ص ٢٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

متحفزة للظهور ولكنها تبقى مع كل هذا مختفية فيما يُسمّى باللاشعور»[1] ولايستبعد أن تتشكل تلك النزعات تشكلاً خلاقاً ابداعياً تبلور لدى شاعرنا بالذات في ذلك الأسلوب الشعري الذي ينم بظواهره المختلفة ومنها التكرار ، تكرار اسم فوز أو تكرار العبارات والأساليب الانشائية المتنوعة على أن هاجساً لاشعورياً يوجه الشاعر ويوجه قلمه من قبل.

ولقد نظر القدماء إلى التكرار من عدة زوايا، ومن ثمّ أخذ عندهم عدة أنماط، لكل نمط اسمه الخاص، تبعاً لصورته الشكلية التي جاء عليها، وتبعاً للمعنى الذي يؤديه ؛ فهناك الجناس، وهناك الترديد، وهناك رد الأعجاز على الصدور، وسوف يقف الباحث أمام هذه الأنماط وقفة يسيرة لمعرفة الأثر الدلالي والجمالي لهذه الظواهر البلاغية وما انطوت عليه من ظاهرة أسلوبية هي التكرار مناط هذه الجزئية في هذا الفصل.

والجناس أو التجنيس في عرف البلاغيين القدماء هو توارد لفظين متماثلين نطقاً مختلفين معنى[2]، وفيه تكرر الكلمات محدثة أثراً موسيقياً وايقاعياً، لكن هذا لا يعني أن الجناس مجرد تكرار لفظي ايقاعي للكلمات، بل إن له طاقه تصويريه ودلالية تخرجه من مجرد التكرار اللفظي إلى مجال الإبداع المعنوي، والتشكيل الجمالي، ويقوم التجنيس أو الجناس على أساس إيهام المتلقي بأن الكلمة المكررة هي نفس الكلمة الأولى لأول وهله، ولكنه لا يلبث أن يتضح له أن معناها مناقض لمعنى الكلمة الأولى وفي هذا وحده ما فيه من المتعة الذهنية والجمالية.

وترد الكلمات المتجانسة متماثلة في النطق حروفاً وترتيباً وعدد حروف وهذا ما يسمى بالجناس التام، ولكنها قد ترد متماثلة في النطق، ولكن مع النقص في

---

(١) التفسير النفسي للأدب، عزالدين اسماعيل، ص ٤٧.

(٢) انظر على سبيل المثال ؛ المثل السائر، ج١، ص٢٤٢ ، والصناعتين لابن هلال العسكري، ص٢٥٢، وأنوار الربيع في أنواع البديع لابن معصوم، ج١، ص ١٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عدد الحروف وترتيبها مما يجعل عناصر المشابهة مختلفة اختلافاً يسيراً وهذا ما سمي بالجناس الناقص.

وبعد متابعة ظاهرة الجناس في شعر العباس بن الأحنف وجدت أنها من نوع الجناس الناقص ناهيك عن قلة، ورودها في الديوان مقارنة بأسلوب رد الأعجاز على الصدور ولعل مردّ ذلك أنّ في الأسلوب الأخير صنعة بديعية تجعل بداية المعنى هو نهايته مما يوحي بأن هناك دائرة مغلقة على المعنى مما يعكس تصوراً مهماً خاصاً بالشاعر الذي يحس دوماً أنه يغلق ذاته على موضوع بعينه هو حب صاحبته فوز والتغزل بها، والعزوف عن النساء إلاّها، ناهيك عن أن الشاعر يعيش في دائرة مغلقة بين الحزن والأسى اللذين يسببهما الحرمان الدائم الذي يعانيه من علاقته غير المتكافئة مع فوز. الأمر الذي يسمح لأسلوب رد الاعجاز على الصدور بالتعبير عن حالته النفسية ووضعه العاطفي المحزون.

ومن أمثلة الألفاظ المتكررة في اطار هذا النمط البديعي «الجناس» قول الشاعر :

وصالٌ كانَ فانقطعـــــــا ... فَصِحْتُ لبَيْنِهِ جَزَعَـــــــا
ووَجْدٌ يا ظَلُومُ بِكُـــــــمْ ... أصابَ القلبَ فانْصَدَعَـــــــا
تَقَسَّمني الهوى قِطَعـــــــا ... فلم أرَ مِثْلَ ما صَنَعَـــــــا
وأبْدَعَ لي بهجرِكُـــــــمُ ... بَلاَيَا صَاغَهَا بِدَعَـــــــا[1]

فقد جانس الشاعر في البيت الأخير بين «أبدع» والتي تحمل معنى «أحدث»، أو «أوجد»، وبين «بدعا» التي تعني جمع بدعه وهي الأشياء المخترعه التي لا وجود

---

(١) الديوان، ص ٢٤٦-٢٤٧.

البين : البعاد. ... جزعاً : خوفاً،
انصدعا : أصيب قلبه بالمرض. ... بدعا : لا مثيل لها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لهـا، وذلك لأن في «الإبـداع» مـعنى الخلق والايـجـاد لا على مـثـال سـابق، والآية الكريمة تقول ﴿بديع السموات والأرض﴾، بمعنى أن الله سبحانه وتعالى قد خلق وأوجد السماء والأرض بابداع أي بخلق لم يوجد له مثيل سابق، فهذا خلْق مبدع.

وكذلك فِعْلُ الهوى والهجر قد أوجد - وأبدع في نفس العباس بن الأحنف من «البلايا»، ما يمكن عدُّها شيئاً جديداً، فريداً من نوعه، ولا يوجد له مثيل سابق الأمر الذي يجعل تلك البلايا والمصائب التي رُزِيءَ بها الشاعر نتيجة حبه فوز وهجرها له تدخل في اطار الأشياء الاسطورية والخرافية «البدع» التي تخترع دون أصل سابق لها.

وتكرار المفردتين بحروفهما المتشابهة مرة فعلاً «أبدع»، وأخرى اسماً «بدَعا» قد ورد على لسان الشاعر عفو الخاطر ؛ ذلك أن المعاناة التي سردها الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى أدت إلى هذه النتيجة، وهي احساسه بأن ما به من ارزاء وبلايا جراء ذلك الحب شيء جديد في عالم الحب والهوى، وهذا المعنى المباشر يقودنا إلى التعرف على انفعالات الشاعر العميقة واحساسه بشدة وغرابة ما أصابه من ذلك الحب الذي تقسّمه وشرذمه قطعاً ولم يحظ منه إلاّ بالصد وانقطاع الوصل والحرمان.

ونغمة الشعور بالحرمان نغمة سائدة في ديوان العباس بن الأحنف، ولعلها هي الدافع، وراء صنع مثل هذا الجناس في بيتين قالهما الشاعر في قصيدة موجهة لصاحبته التي اسمها «لُعْبَ»، والتي قعطت وصله وهجرته، فبات يتسرى عن فراقها باحتضان احدى الدمى ، يقول :

بِتُّ ضجيعاً لها فواعجبـــــا ... مَنْ كان قبلي يضاجع اللُّعَبَـــــا

يالك من لُعبةٍ مُشَنّقَـــــةٍ ... قد سُمّيت باسم حبتي لُعْبـــــا[1]

---

(١) الديـــــوان، ص ٦٧.

مُشَنّقة ، متزيّنة بالأقراط في أذينها. حبتـــي ، محبوبتـــي

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فقد كرر لفظة «لعب» ثلاث مرات بدلالات مختلفة تحمل الأولى والثانية منها معنى الدمية - اللعبة، والثالثة تدل على اسم المحبوبة، وقد أتى الشاعر بهذا الجناس ليربط بين مسمّى الدمية ومسمى حبيبته، وتكرار الإسم أو ربطه بما يدل عليه أو بما هو قريب منه يعكس تعلق الشاعر بصاحبة الاسم وتلذذه بذكره.

وما ينفك العباس يتحدث عن حالة الحرمان الدائم التي تفرضها عليه فوز، ولكن بتنويعات دلالية مختلفة نقرأ منها مثلاً قوله :

عطشـــانَ أدلـــى دلْـــوَهُ ... خـــــــوفَ المنيّـــةِ في دلاها
فثَنَـــوى يُمـــدُّ رشاءَهَـــا ... والنّفـــسُ تجْهَـــدُ مـــن لَظاهَـــا
حتّـــى إذا ارتفَعَـــتْ وظَـــ ... ـلَّ يَجُـــرُّها انحلّـــتْ عُـــراها
فهَـــوَى وخَـــرَّ بإثْـــرِها ... متلمّســـاً منهـــا ثَـــراها
فأسَـــالَ فيهـــا نفْسَـــهُ ... والنفـــسُ تبلُـــغُ منْتهـــاها[1]

ويكمن الجناس في اللفظين المكررين «إثرها وثراها» وتعني الأولى «خلفها أو بعدها» وتعني الثاني «ترابها» ؛ ولا يمكن النظر إلى هذا التكرار المتجانس إلا في إطار النص كاملاً، حيث يعرض العباس حال عاشق يموت صادٍ للحب والوصل والتوحد مع من يحبّ، وقد تضافرت المفردات أتى بها أبها الشاعر وهي «العطش»، واللظى، المنيه، الدلاء، الرشاء، العرى، الثرى، أسال .... في خلق عناصر ذلك المشهد الذي يصور العاشق العطشان المحتاج إلى الماء ليخفف من لظى حره وظمأه، وها هو يحاول أن يربط رشاءه ودلوه بدلاء المحبوبة، لأنها البئر الذي سيرويه ويحييه، ولكن عرى الحبال والدلاء انفصمت، فكان الهلاك بديلاً عن الحياة، وكان أن خر الشاعر على الثرى إثر المحبوبة المانعة عنه أسباب الحياة والتي تركت نفسه تسيل على الثرى إنّ الماء السائل المانح للحياة ممنوع ولكن النفس السائلة على الثرى في

---

(١) الديـــــوان، ص ٢٧٢.

ثـــــوى : أقـــام وثبـــت. الرشـــاء : الحبـــل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أثر المحبوبة ليست ممنوعة، وهذا المعنى الذي أراد أن يصل إليه الشاعر يحمل احساساً بالمفارقة الباعثة على الاحساس بالألم والتعاطف مع الشاعر المحروم.

إن الذات في ديوان العباس بن الأحنف تؤدي دوراً بالغاً في انتاج المعنى وذلك بتدخلها المباشر والواضح والصريح في كل حركة صياغية، وشعر العباس يضج بألوان الصراع التي يعيشها مع المحبوبة ومع المجتمع، وهو يصوغ احساسه بالصراع والتناقض في الموقف العاطفي الذي يجمعه بفوز صياغات شتى ولكنها جميعاً تدور في فلك الشعور بالحرمان والشقاء والأسى ، ولننظر إلى قوله :

وأنتُمْ أهْلُ ودّي قد شُغِفْتُ بكُم ... تَبْلى عِظامي وأنتم لا تُبَالُونا

ويحَ المحبينَ ما أشقى جُدودَ هُمُ ... إنْ كانَ مثلُ الذي بي بالمحبيّنا

يَشْقَونَ في هذه الدنيا بعشقِهِمُ ... لا يُدرِكُونَ به دُنْيا ولا دِيْنا[1]

فالجناس الحادث من تكرار «تبلى/تبالونا» يعكس الفرق في موقف الشاعر وموقف صاحبته ؛ فهو يعاني ألواناً من العذاب والشقاء تؤدي به إلى «البلى»، ويكاد العاشق أن يفنى وينتهي، ولكن المعشوقة «لا تبالي» لأنها لا تعيش تلك المعاناة وذلك الصراع الذي يعيشه الشاعر بسبب سوء حظه الذي جر عليه الآلام والبلى لأنه عاشق شقي بعشقه، ولم يظفر منه بسعادة لا دينيه ولا دنيوية.

وتكرار دنيا ودينا بالمجانسة بعد أداة النهى «لا» يعبر عن احساس الشاعر «بالخسران»، وأنه صرف حياته في عشق لم يجن منه فائدة أسعدته في دنياه، أو فائدة سوف تعود عليه بالنفع في الآخره، فهو رهين الخسارة حياً وميتاً.

وبالنظر إلى النماذج السابقة يتضح لنا أن الجناس كبنية تكرارية لها مستويان ؛ الأول سطحي، يتعلق بجانب التماثل الحرفي كتابةً، والايقاع المتشابه نطقاً وسماعاً. والمستوى الثاني عميق وفيه يتم النظر إلى المفردات المتكررة بالتجانس من حيث دلالاتها الداخلية فهي متشابهة خارجياً ولكنها مختلفة داخلياً، أي مختلفة في

---

(١) الديوان، ص ٢٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعنى، وهنا يأتي دور القارىء في تلقي هذه الدلالات المختلفة والانتباه إليها، بالرغم من التماثل الشكلي، وذلك لأن «المتوقع أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهنا يحدث غير المتوقع، إذ يقود التماثل إلى التخالف ...»[1].

ومن أنماط التكرار رد الأعجاز على الصدور الذي يسمى مع هذا الاسم التصدير، ويورده ابن الأثير تحت اسم التجنيس[2]، وتسميتُه بالتصدير هي من إطلاق المتأخرين[3].

ويتداخل رد الإعجاز على الصدور مع الجناس في بعض صوره ومن ثمّ كان صورةً تكرارية اهتم لها البلاغيون وتتبّعوها بأبعادها المكانية التي تلعب دوراً مؤثراً في المعنى الشعري، لأن المعنى في الكلمة الثانية يعود إلى الكلمة الأولى وبذلك تنغلق الدائرة على المعنى في البداية والنهاية وذلك بسبب طبيعة الألفاظ المتكررة في بنية رد الإعجاز على الصدور وهي غالباً ألفاظ متجانسة.

وتنبع أهمية هذا النوع من التكرار «رد الإعجاز على الصدور» من تلاحم الدلالة واتصالالها وانغلاقها على المعنى ومن ثمّ تعميقها له والإحاطة في الوقت نفسه بالمشاعر والانفعالات التي دفعت الشاعر إلى مثل هذا النمط الأسلوبي.

ولعل في الأبيات التالية دليلاً عملياً يدعم القول السابق ؛ يقول العباس :

أبْكِي إذا سَخِطَتْ حتّى إذا رضِيَتْ ... بكيْتُ عندَ الرّضا من خَشْيةِ الغَضَبِ
أتُوبُ منْ سُخْطِها خوفاً إذا سَخِطَتْ ... فإن سَخِطْتُ تمادَتْ ثم لم تَتُبِ
فالحزنُ إن سَخِطَتْ والخوف إن رَضِيَتْ ... أن لايتمّ الرّضا فالقلبُ في تَعَبِ[4]

يكرر الشاعر في ثلاثة أبياتٍ مفردة «السخط/سخطت» خمس مرات، ويكرر

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٢٠.

(٢) المثل السائر، ابن الأثير، ج ، ص

(٣) التكرير بين المثير والتأثير، د. عزالدين علي السيد، ص ٢٢٢.

(٤) الديـــــوان، ص ٨٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مفردة «الرضا / رضيت» ٤ مرات، فهو في البيت الأول يرد مفردة «الرضا» الواقعة في عجز البيت على الفعل «رضيت» الواقعة في صدره، وفي الثاني يرد مفردة «سخطت» الواقعة في نهاية صدر البيت على قوله «سخطها» الواقعة في وسط الشطر، ثم يرد على اللفظتين لفظة «سخطت» من بداية عجز البيت الثاني، وأما في الثالث فيعود إلى ترديد لفظة «السخط»، ورد لفظة «الرضا» من منتصف العجز على لفظة «رضيت» في نهاية صدر البيت.

وبمراجعة هذا النمط التكراري في سياقاته التي ورد فيها يتبين لنا شدة الحاح الشاعر على تكرار مفردتي «السخط والرضا» مما يدل على أن الشاعر يعيش رهين هذين الشعورين الصادرين عن محبوبته المتقلبة في مزاجها ومواقفها فهي إما ساخطه ورضاها أمر مستبعد، وإما راضيه رضىً مهدداً في كل لحظة بالعودة إلى السخط الأمر الذي يجعل قلب الشاعر في تعب دائم ... لقد ارتضى العباس بن الأحنف الشاعر العاشق المدله في حب فوز، ارتضى لنفسه أن تنغلق عليه الدائرة في قطر محكم نصفه رضا فوز والنصف الآخر سخطها، فكأنما هو يعيش ليخرج من السخط إلى الرضا ومن الرضا إلى السخط، وأما مشاعره فهي في توتر دائم لأن الرضا يبكيه لا من حيث جلال الموقف وانفعال الشاعر المسرور به ولكن خوفه من عدم دوام الرضا واستمراره هو الذي يبكيه، ناهيك أن السخط -بطبيعة الحال- يحزنه ويبكيه، وإذن فإن الشاعر إما حزين لغضبها وسخطها، وإما خائف متوجس قلق حتى في لحظات الرضا خوفاً من العودة إلى السخط.

هكذا استطاعت هاتان المفردتان (السخط/الرضى) وما تفرع عنهما من أفعال جاءت بصيغة الماضي دوماً مما يدل على أن الحالة مستمرة مع الشاعر ليس في وقت الخطاب الشعري وإنما قبله وبعده أيضاً أقول استطاعت تلك المفردتان أن تدخلنا إلى أعماق الشاعر، واكتناه مشاعره، وتبيّن حقيقة تجربته مع فوز، ومعرفة حرصه على اختيار هاتين المفردتين دون غيرهما لأنه وجد فيهما خير ممثل وناقل لتجربته وأحاسيسه ليتمكن سامعه ثم قارئه من مشاركته تلك المشاعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القلقة، المتعبه، المترقبة، ووظيفة هذا النوع من التكرار «خلق نغمة موسيقية لا يمكن أن يُلغى انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر»[1].

فالتلاحم في الأبيات السابقة تحقق من خلال در الأعجاز على الصدور من الناحية الشكلية التي عكست بدورها ناحية مضمونية تم الوصول إليها من خلال النفاذ من البنية السطحية - التكرار الصوتي النغمي إلى البنية العميقة التي تحمل قصد الشاعر والتي تعبر عن حاله من ناحية وحال فوز من ناحية أخرى، أي التي تعكس الموقف الثابت لكل منهما؛ ففوز هي التي تسخط أو تغضب وترضى، والعباس هو الذي يتلقى تلك المشاعر بخوف وحزن وترقب ويعاني منها على الدوام.

على أن الملاحظ أن بنية رد العجز على الصدر -كظاهرة أسلوبية- ترددت كثيراً في شعر العباس بن الأحنف- قد جاءت في معظم نصوصه الشعرية لتكشف عن المواقف المتضاده للعاشقين، وذلك من حيث أن الكلمة الثانية المكررة لاتكون تكراراً للمعنى والدلالة، بل تكون لها استقلالية دلالية عن اللفظ الأول، وإن ظل التوافق والتماثل الشكلي بين الكلمتين قائماً، بمعنى آخر أن بنية رد الإعجاز على الصدور «قد تقتضي أحياناً تغايراً من حيث المرجع بين الطرفين المكررين، وهذا التغاير الأخير يرجع إلى البنية التحتية وتحولاتها التي تخضع للمقاصد الواعية للمبدع»[2].

وقد يكون في الأمثلة التالية توضيح لما سبق طرحه؛ يقول العباس متحدثاً عن التناقض بين موقفه وموقف فوز :

ولم أرَ مَنْ لايعرفُ الحبَّ غيرَها ... ولم أرَ مثلي حَشْوَ أثوابِهِ الحبُّ

أمّا لكتابي من جوابٍ يَسرُّني ... ولا لرسُولي منكِ لينٌ ولا قُرْبُ

وصالُكُمُ صَرْمٌ، وحبُّكُمُ قِلًى ... وعطفُكُمُ صَدٌّ وسِلمُكُمُ حَرْبُ

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعه، ص ١٦٧.

(٢) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنتمْ بحمدِالله فيكُم فَظاظـــةٌ فكلُّ ذَلولٍ في جوانبِكُم صَعْـــــبُ

إذا زُرْتكُم قلتُم تَـــزُوعُ وإن أدَعْ زيارَتكُم يوماً يكن منكُمُ عَتْـــــبُ

فهَجْري لكم عَتْبٌ، ووَصْلي لكم أذىً فلا هجرُكُم هجرٌ ولا حبُّكُم حـــبُّ[1]

فهذه القطعة تحتوي على موقف عاطفي بين العاشقين أساسه التناقض العميق بينهما، فهي لايعرف الحب قلبها، وهو ملء أثوابه الحب، وهي لاتصل بل تصرم، ولا تحب بل تكره، ولا تعطف بل تصد، ولا تسالم بل تحارب، ولا تذلل الصعاب من أجل الحب بل تجعلها أكثر صعوبة، وهي تضجر وتتأذى من الزيارة والوصل وتتهم عاشقها بالإلحاح، وفي الوقت نفسه تعتب لعدم الزياره، مما جعل الشاعر يصل إلى نتيجة بأن هجرها ليس هو الهجر الذي يعرفه العشاق ولا حبها كذلك.

وهذه المعاني المتضادة، والمواقف المتناقضة لايمكن استنتاجها إلا بالنظر إلى بنية رد الأعجاز على الصدور، وبالنظر في الوقت نفسه إلى الألفاظ المتضادة صراحةً كما في البيتين الثالث والرابع ، ذلك أن التضاد الصريح يساعد على استكناه التناقض غير المباشر لفظاً، والواقع -بالفعل- معنىً ودلالة. فالشاعر يريد أن يعبر عن حبه لها وعدم حبها له بالمقابل ولكنه لم يصرح بذلك في صورة متناقضة مباشرة بل عمد إلى التصوير الفني في عجز البيت الأول حيث «حشا نفسه وأثوابه بالحب»، وفي كلمة «حشو» ما فيها من الدلالة القوية التي تشير إلى حالة «الامتلاء» بعاطفة الحب مقابل الخلو منها كما دل على ذلك قوله «لايعرف الحب»، وهنا تكون عودة لفظة «الحب» ضمن الإطار السياقي الذي وردت فيه في عجز البيت الأول علي لفظة «الحب» التي وردت في الصدر ضمن سياقها أيضاً لا تؤدي الدلالة

---

(١) الديـــــوان، ص ٦٠-٦١.

حشـــــو : مـــــلء. الصـــرم : الصّدّ والجفـــــــاء.

قلـــــــى : كـــــره. الفظاظه : الغلظة وخشونة الكلام.

الذلـــــول : الأمر السهل. النـــزوع : المتلهف المتشـــــوّق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذاتها، والمعنى ذاته بل تؤدي إلى عكس المعنى ففي الصدر «لاحب» وفي العجز «كل الحب» واللفظة واحدة جاءت في اطار بنية رد العجز على الصدر، ولكنه الرد الذي يؤدي إلى التغاير لا إلى التطابق في المعنى بالرغم من التماثل الشكلي.

ومثل ذلك قول العباس :

بِحُرْمَةِ ما قَدْ كانَ بيني وبينكُمْ ... من الودّ إلاّ ما رَجَعْتُم الى الوَصْـــلِ

وإلاّ اقتُلوني استَرِحْ من عذابِكُم ... عذابُكُم عندي أشدُّ من القَتْـــــلِ

فلم أرَ مِثْلي كانَ عاتبَ مثلكُـــم ... ولا مثلكُم في غيرِ ذنبٍ جَفَا مِثْلـــي[1]

ويكمن الشاهد في البيت الثالث الذي كرر فيه الشاعر كلمة «مثل» التي جعلها تتردد في كل من الصد والعجز لأربع مرات متتالية، وتأتي الكلمة في المرتين الأولى في صدر البيت لتضع الشاعر بموازاة حبيبته في موقف «المعاتِب والمعاتَب»، ثم تأتي في المرتين التاليتين في عجز البيت لتضع الشاعر في موقف «المجفو» الذي يقع عليه الجفاء والهجر والصد على الدوام، وتضع فوز بالمقابل في صورة «المجافية» لحبيبها دوماً.

وإذا تجاوزنا السطح -لننفذ إلى عمق- الدلالة لكشف لنا هذا البيت عن موقفين متناقضين الأول خاص بالشاعر وهو موقف العاشق الضعيف «المعاتِب - المجفو» دائماً، والثاني خاص بفوز وهو موقف المعشوقة القوية، الجبارة «المُعاتبه - الجافيه» دوماً، والشخص المعاتِب- المجفو لايكون إلا إنساناً وقع عليه ظلمٌ ما أحزنه وأساءه، على خلاف المعاتَب- الجافي الذي لا تسكنه مثل تلك المشاعر المحزنة.

ويلحظ في بيت الشاهد ما أحدثته بنية التكرار من ايقاعية معينة، ومن دلالة

---

(١) . الديـــــــوان، ص ٢٨٩.

بحرمـــة : كلمة تقال عندما يريد انسان أن يستحلف شخصاً ما، والشاعر يستحلف فوزاً بما كان بينهما من دواعي الهوى أن تعود لوصاله.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لغوية عبرت عن المواقف المتعاكسة، ذلك لأن التكرار «ذو فاعلية موسيقية وبنائية، وأيضاً نوع من أنواع الأداء اللغوي»[1].

وقد يبحث العاشق المغبون عن مخرج له من ذلك التناقض الذي يسود علاقته بفوز إلا فيما ندر حين تصفو له أوقاتاً يسيرة لا تلبث بعدها أن تعود إلى عنادها وتمردها وهجرها، ولكن العباس حتي وهو يبحث عن هذا المخرج من مأزقه العاطفي يدخل نفسه في تناقض حاد ولكنه يرتضيه ويخضع له مرغماً يقول :

فأقسِمُ ما تَرْكي عتابَكِ عن قِلىً ولكنْ لعلمي أنه غيرُ نافِـــــــــعِ

وإنّي إذا لم ألزَمِ الصّبرَ طائعـــاً فلابُدَّ منه مُكْرَهاً غيرَ طائِـــــعِ[2]

وهنا رد الشاعر لفظة «طائع» من نهاية البيت والمسبوقة «بغير» التي أضفت على الكلمة دلالة النفي، على لفظه طائع التي وردت في آخر صدر البيت، وهذا الرد قدم لنا -في سياقه- موقفاً جديداً للشاعر الذي عاتب كثيراً، واستعطف كثيراً، وهذا الموقف هو التزام الصبر والصمت دون العَتْب والعتاب ولكن ليس عن كره يستشعره تجاه فوز النافرة وإنما ليقينه بلا جدوى العتاب، وعبثية محاولته الخلاص من الصدود بالمعاتبة الدائمة.

لذا فإنه سوف يلتزم الصبر «طائعاً» لعلمه أنه أن لابد سيلتزمه في يومٍ ما «غير طائع»، وقبول الصبر عن رضى أو عن عدم رضي حالان متناقضان ارتضاهما الشاعر لنفسه مكرهاً.

وقد تتسع دائرة التناقض الواردة في اطار بنية رد العجز على الصدر في شعر العباس لتشمل العباس وصاحبته والرسل، الذين كانوا يسعون بالرسائل والهدايا بين العاشقين، يقول العباس في هذا المضمار مخاطباً فوز بعتابٍ وأسىً :

أظاعِنُونَ فَنَبْكي أم مُقيمُونـــا ؟ إنّا لَفي غَفْلَةٍ عمّا تُرِيْدُونَـــــــا

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص ١٦٣.

(٢) الديـــــوان، ص ٢٤٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أنكرتَ مِنْ وُدّكم ما كنتُ أعرفُهُ ... ما أنتمُ لي كَمَا كُنتُم تَكُونُونَـــا

لاسيءٌ عندكُم يُغْني ولا حَسَـنٌ ... فالمُحْسِنُونَ سواءٌ والمُسِيْئُونَـــا

إن كانَ ينفعُكُمُ ما تصنَعُون بِنَـا ... وسَرُّكُم طولُ ما نلقى فَزِيْدُونَـــا

يا فوزُ ما مَلَّني حَقًّا رسولُكُـمْ ... حتى مَلِلتم وما كُنتُم تَمَلُّونَـــا

ولا استخفَّ بأمرٍ لي أعَظِّمُـــهُ ... حتَّى رآكُم بأمْرِي تَسْتَخِفُّونَـــا[1]

لقد لاحظ بعض الباحثين المعاصرين كثرة المحسنات البديعية في الشعر الغزلي في القرن الثاني الهجري ورآه وسيلة من الشعراء لزخرفة أشعارهم وغزلهم، ولم يكن مذهباً معبراً عن أفكارهم ومضامين أشعارهم بقدر ما كانت مرتبطة عندهم بالتلاعب بالألفاظ والميل إلى اظهار المهارة في الزخرف والتلوين[2]، وإن وجد نوع من الطباق المركب الذي طابق فيه الشاعر بين صدر وعجز في وقت واحد[3].

ومع احتراز هذا البحث في قبول الرأي الأول، فإن الباحث يرى أن ظاهرة التضاد التي انداحت في اطار بنية رد العجز على الصدر في شعر العباس بإن الأحنف بكثره، كثيراً ماجاءت لتعبر عن مضمون فكري، ونفسي عاطفي، يتعلق بعلاقته بفوز، ويعكس رأيه في هذه العلاقة الغرامية الثنائية في إطار الظروف البيئية التي عاش فيها الحبيبان، كما أن هذه الظاهرة «التضاد» تجسد التجربة الشعورية والانفعالية التي عاشها الشاعر وتساعد القارىء على «اكتناه هذه التجربة، وتجعله متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته، وتجعل حس المشاركة بينهما

---

(١) الديـــــوان، ص ٣٢٦-٣٢٧.

ظاعنـــــون ، راحلـــــون.

(٢) انظر ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٣٧٤.

(٣) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص ٢٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينمو ويكبر .....»[1].

وقد استطاع العباس أن يأتي بالمتناقضات السابقة الصريحة كقوله «أظاعنون / أم مقيمونا» وقوله «سيء/حسن» و «محسن ومسيء»، و ما استخفّ/تستخفونا»، وبالمتناقضات غير الصريحة التي تنداح في سياقاتها الواقعة في النص كقوله «فما أنتم لي كما كنتم تكونونا»، وقوله «ما ملني ... حتى مللتم ... وما كنتم تملونا»، ناهيك عن أن القطعة بأكملها كشفت عن المواقف المتناقضة التي يعيشها الشاعر والرسول وفوز. فرسول فوز لم يكن يمل في السابق، لكنه الآن بتأثير من موقف فوز التي ملت صاحبها، أصبح هو -أي الرسول- يمل الشاعر العاشق، وأصبح يستخف بأمره لأن فوزاً نفسها استخفت بمشاعر عاشقها.

وتشي هذه القطعة بالمواقف المترابطة في التناقض والتضاد الذي وقع فيه ثلاثتهم، والذي لفتت انتباهنا إلى ظاهرة رد الإعجاز على الصدور فرد كلمة «تكونونا» في البيت الثاني على كلمة «كنتم»، التي سبقتها أداة النفي «ما» فغدت بمعنى «ما كنتم» تدل على تغير الحال من صورة إلى صوره مغايرة بين الشاعر وفوز أولاً، الأمر الذي عكس نفسه على موقف رسولها إلى العباس ثانياً، فغدا هذا الرسول «يملُّ» الشاعر ولم يكن «يمله» من قبل «حتى مللته» فوز، وغدا «يستخف» بأمر العباس ومن قبل لم يكن يستخف» به حتى رأى فوزاً تستخف بحبيبها، فتأثر بموقفها وخضع له ...

استطاعت بنية رد على العجز على الصدر في المقطوعة السابقة في مستواها العميق أن تكشف عن هذه المواقف المتناقضة تأثراً ببعضها بعضاً، واستجابةً لبعضها بعضاً أيضاً مما جسد أمامنا الانفعال الإنساني الشعوري الذي كان يعيشه الشاعر ويذوق مرارته ولكنه يحتج عليه وينكره كما يبدو. وليس المهم أن يأتي الشاعر بالتضاد وإنما المهم «أن يحسن توظيف هذا التضاد أو التطابق للكشف عن الحركة

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعه، ص ١٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفكرية السرية في حنايا التركيب والنص كله، عندما تحتك هذه المتناقضات كاشفة عن تكنيك الكاتب أوالشاعر في التعامل مع اللغة»[1].

أما من الناحية الشكلية فقد استطاعت تلك البنية أن تحقق وظيفتها الايقاعية الجميلة ؛ لأن الوزن والقافية والجرس اللفظي، والجناس، والنبر، والإيقاع، والتكرار، والصيغ الصرفية جميعها تعد مصادر للايقاع الموسيقى في القصيدة، وجميعها تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فني منّسق[2].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(١) في البنية والدلالة ؛ رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبوالرضا، دار المعارف في الاسكندرية، د.ت، ص ٢٩.

(٢) انظر ؛ الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. نور الدين السيد، ج٢، ص ١٢٨.

الفصل الثاني

التضمين العروضي

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يدرس هذا الفصل ظاهرة التضمين في شعر العباس بن الأحنف وذلك لانتشار هذه الظاهرة في عدد كبير من قصائد ديوانه لفتت انتباه الباحث ورآها جديرة بالتناول لما يرتبط بها من دلالات معنوية ومضمونية تكشف عن نفسية الشاعر وموقفه من الحياة والمجتمع.

وإن ظاهرة التضمين العروضي بوصفها أداة من أدوات الشعر التي عمد إليها الشاعر العربي القديم بوعي منه أو دون وعي، قد استحوذت على اهتمام النقاد العرب القدامى وتناولوها بالدراسة كما تناولها العروضيون والبلاغيون من حيث كونها ظاهرة ارتبطت بالوزن الشعري والقافية العروضية.

ويناقش القسم الأول من هذا الفصل تلك الآراء، وأما القسم الثاني فسيكون دراسة تحليلية لظاهرة التضمين في بعض النماذج من شعر العباس بن الأحنف.

وقبل ذلك لابد من تحديد الظاهرة وتعريفها لغةً واصطلاحاً، إن المعنى اللغوي للتضمين مأخوذ من «الضمين ، الكفيل، وضمن الشيء وبه ضمْناً وضماناً كفل به، وضمّنه إياه : كفّله، يُقال ضَمِنْتُ الشيء أضمنه ضماناً فأنا ضامن وهو مضمون»[1]، أما المعنى الاصطلاحي للتضمين فهو «أن لايتم معنى البيت إلا بالذي بعده»[2] وعرّفه علماء العروض بأنه «تعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني»[3] أو «تعلق قافية البيت الأول بصدر البيت الذي يليه»[4].

إن الحديث عن التضمين يرد عند العروضيين والبلاغيين والنقاد في اطار حديثهم عن العيوب التي تلحق بالشعر معنىً ووزناً وقافيةً وهذه المسألة يختلف فيها موقف أولئك العروضيين والنقاد فمنهم من يعيب التضمين، ومنهم من لايعدّه

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة ضمن.

(٢) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص ٢٩٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

(٤) شرح الخليل في العروض والقوافي، عبدالحميد الراضي، ص ٢٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عيباً، ومنهم من يقف منه موقفاً حيادياً، فالصولي مثلاً (ت ٣٣٥ هـ) ينص صراحة على أن المضمّن عيب شديدٌ في الشعر[١]، وعالج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) هذه الظاهرة وهو بصدد الحديث عن عيوب ائتلاف الوزن والمعنى، وجعل «التضمين» الذي كان يسميه «المبتور» أحد هذه العيوب وهو يعرّفه بقوله : «هو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني»[٢]، وقول قدامة هذا يعني أن ينقطع المعنى بسبب مجيء القافية في نهاية البيت، إذ إن الوقوف على القافية إنما يعني تمام الوزن لا انتهاء المعنى واكتماله وقد جمع قدامة بين ما تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثاني، وما لايتم معناه إلا بالبيت الذي بعده، وقد مثّل قدامة لما ذكر بقول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان عليّ أمـــــري ومن لك في التدبر في الأمـــور ؟[٣]

وعلق عليه قائلاً : «فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى ولكنه (أي الشاعر) أتي بالبيت الثاني لاتمامه فقال :

إذاً لملكتُ عصمة أم وهـــــبٍ على ما كان من حَسَكِ الصـــدورِ[٤]

وأما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فإنه يعد احتياج البيت إلى ما بعده ليكمل معناه عيباً قبيحاً يلحق بالشعر، وقد أسمى هذا العيب «التضمين» الذي عرفه بقوله «والتضمين أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير -كقول الشاعر :

كأن القلبَ ليلةَ قيلَ يُغـــــدى بليلى العامريةِ أو يُـــــــــراحُ

قطاةٌ عَزّها شركٌ فباتـــــت تجاذبه وقد عَلِقَ الجنـــــــــاحُ

---

(١) الموشح، المرزباني، ص ٢٢٧.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٢٦١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٦٢-٢٦٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني، وهذا قبيح[1].

ويلحظ بوضوح تعلق خبر «كأنْ» التي وردت في البيت الأول بالبيت الثاني حيث وردت في صدره «قطاةً عزها شركٌ»، وما كان الشاعر ليستطيع أن يقف على حدود البيت الأول على الرغم من اكتمال الوزن العروضي لأن المعنى مفتقر إلى الاكتمال والتمام.

ولم يخفِ ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) رفضه للشعر المترابطة أبياته حيث قال : «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا استحسن كلّ بيتٍ قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير...»[2] ، ويتضح من قول ابن رشيق بصورة لاتقبل الجدل رفضه للشعر الذي يحتوي على التضمين أي احتياج الأبيات اللاحقة لما سبقها أوالعكس تماماً للمعنى أو الفكرة.

وأما ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) فقد ذكر التضمين وهو يتحدث عن عيوب القافية، وحدده بقوله : (هو ألا تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني»[3]، ثم استشهد بأبيات النابغة الذبياني :

وهم وردُوا الجِفارَ على تميـــــم وهم أصحابُ يوم عُكاظَ إنّـــــي

شهدْتُ لهم مواطنَ صادقـــــاتٍ شهِدْنَ لهم بحسنِ الظّنّ منّـــــي[4]

ويأتي موقف النقاد من ظاهرة التضمين عيباً - من كون قافية البيت الأول تتعلق بشدة بصدر البيت الذي يليه، وهذا يعني أن هناك عاملين أساسيين توافرا

---

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص ٢٧. وانظر كذلك : أبو هلال العسكري ومقاييسه النقدية، د. بدوي طبانه، ص ١٥٤.

(٢) العمدة، لابن رشيق القيرواني، ج٢، ص ٢٦٢.

(٣) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص ١٧٩.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في بيتي النابغة مما استوجب أن يُعاب مثل هذا الشعر، والعاملان هما شدة التعلق بين البيتين، واشتراك القافية في هذا التعلّق[1]؛ فقافية البيت الأول المكونة من إن واسمها لم يتم الأخبار عنها إلا في صدر البيت الثاني بالجملة الفعلية «شهدتْ» مما جعل البيت الأول في مبناه ومعناه يحتاج بشدة إلى البيت الثاني وإلا ظل المعنى معلقاً وناقصاً بالرغم من تمام الوزن الشعري في البيت الأول.

وإذا كان النقاد قد عابوا التضمين في مثل هذين البيتين لأن التعلق مبنى ومعنىً فيهما بارزٌ بشدة وواضح للعيان، إلا أن هناك أنواعاً من التضمين «كالتي يؤتى فيها بالبيت الثاني لتكميل المعنى فقط، كالتفسير والنعت وغيره من بقية التوابع والفضلات، كالجار والمجرور والاستثناء، والبدل والتوكيد والعطف..»، مثل هذه الأنواع لايعدها بعض النقاد والبلاغيين عيباً وإن كان بعضهم يظل يعيبها ولايجيزها أبداً، بل ينكرها على الشعراء بشدة، وقدحفظت كتب النقد لابن الإعرابي قوله «ان تضمين بيتين عيبٌ في الشعر شديد»[2]، ولهذا فقد علق على قول الأعشى :

لا تشكي إليَّ من ألم النّسـ ـع ولا من حفىً ولا من كـلالِ
تعبّ الخفّ للسرى وترى الأنـ ـساعَ من حلّ ساعة وارتحـالِ
أثْرَتْ في جناجنٍ كإران الـ ـمَيْت عولين فوق عوجٍ طـوالِ[3]

بقوله : «أفيضمن الأعشى مع حذقه وتقدمه ثلاثة أبيات»[4]. وكثيرون غير

---

(١) التضمين في العروض والشعر العربي، (مقال في فصول)، سيد البحراوي، ص ٩٢.

(٢) المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن العسكري، ص٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩-١٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠.

النسع : المفصل بين الكف والساعد.

الأنساع : جمع نسع وهو حزام عريض طويل من الجلد تشد به الحقائب والرحال أو نحوها.

جناجن : جمع جنجن بفتحتين وهي عظام الصدر.

الإران : بالكسر سرير الميت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هؤلاء هم النقّاد الذين عابوا التّضمين وعدوا إن الشاعر الذي يأتي بالمعنى الذي يريده في بيت واحد أشعر ممن يأتي به في بيتين[1]، وأن البيت التام هو المحمود[2]، وذلك لأن الكلمة الواقعة في القافية تكون غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر مابعدها إليها[3].

ويمكن فهم موقف النقاد القدامى الرافض لظاهرة التضمين رغم ورودها في شعر الفحول من الشعراء الجاهليين والإسلاميين والعباسيين من اهتمام هؤلاء النقاد بوحدة البيت في القصيدة وهو أقل وحدات العمل الشعري، ومن الحاحهم على فكرة المثل السائر وشوارد الأبيات التي تتحقق في ذلك البيت الواحد من الشعر حتى إذا ما سمعه الجمهور حفظوه بسهولة واستحضروه على وجه السرعة للاستشهاد به في الأحوال والمواقف المماثلة، حتى إن النقاد أنفسهم جعلوا مثل تلك الأبيات الشاردة مقياساً للشعرية والمفاضلة بين الشعراء ومن هنا أثر عنهم قولهم أشعر بيت، أمدح بيت، أغزل بيت، أهجى بيت، كما أن منهم من عدّ هذا النوع من الشعر «أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية، واشبهها بالأمثال السائرة»[4]، ولم يقف ثعلب في تفضيله للبيت المستقل، القائم في معناه بذاته، عند هذا الحد بل هو يفضل أن يتم المعنى في صدر البيت دون عجزه، وقد جاء كلامه هذا وهو بصدد الحديث عن الأبيات الغر يقول : «والأبيات الغر واحدها أغر، وهو ما نجم من صدر بتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته»[5].

---

(١) البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، ص ١٨٤.

(٢) اعجاز القرآن، الباقلاني، ص ٢٢٥.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص ٢٧٦.

(٤) قواعد الشعر ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى)، ص ٧٠

(٥) قواعد الشعر، ص ٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهناك نفرٌ من العروضيين والنقاد رأوا أن التضمين ليس عيباً وذلك مثل الأخفش (ت٢١٥هـ) الذي لم يعده عيباً و «إن كان غيره أحسن منه ولو كان كل ما وجد ما هو أحسن منه قبيحاً كان قول الشاعر» :

ستبدي لك الأيام ما كنتَ جاهلاً ويأتيك بالأخبار منْ لم تُـــــــزوّدِ

رديئاً إذا ما وجد، ما هو أشعر منه فليس التضمين بعيب كما أن هذا ليس بردىء»[1]، ومن هؤلاء عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) الذي لم يشر إلى مصطلح «التضمين» إشارة صريحة، وإنما يفهم موقفه من خلال حديثه عن النظم الذي لايراه سوى «تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض»[2]، كما يفهم موقفه من ظاهرة التضمين التي رفضها كثير من النقاد قبله في قوله «وأعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه ههنا في حال مايضع بيساره هناك، نعم وفي حال مايبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوّلين...»[3].

وهذا الحديث المتعلق باتصال أجزاء الكلام واشتداد ترابطها وبناء الثاني منها على أساس الأول جاء في عرض حديث عبدالقاهر الجرجاني عن النظم في اطار الجملة، وعلى مستوى البيت الشعري أو البيتين أو الثلاثة على الأكثر كما يتضح من الأمثلة التي اتخذها مثلاً وشاهداً على أقواله النظرية.

ومن هذه الأمثلة اختياره أبيات كثير عزة :

---

(١) الأخفش (أبو الحسن سعيد مسعدة)، كتاب القوافي، ص ٦٥.

(٢) دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص ٥٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإني وتهيّامي بعزّة بعدمـــــا تخلّيتُ ممّا بيننا وتخلّـــــــــت

لكالمرتجي ظلّ الغمامة كلّمـــا تبوّأ منها للمقيل اضمحلّـــــــت[1]

واختيار الجرجاني لهذا النوع من الأمثلة يأتي دليلاً على تأكيده لضرورة اتحاد أجزاء الكلام وتداخل بعضها بالبعض الآخر وترابطها وبناء اللاحق منها على أساس السابق لها أي أنه يأتي تأكيداً «للتلاحم الجزئي الذي يشكل بدوره وحدة جزئية تسهم بفاعلية في بناء الوحدة الكلية للنص»[2]، وهذا بحد ذاته «موقف يتجاوز حدود النظرة الجزئية التي تؤمن باستقلال البيت الشعري»[3].

وأما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فإنه ربما يكون قد استغل -على حد تعبير يوسف بكار، جهود الجرجاني السابقة في موضوع النظم وترابط الكلام أوتضمينه بعضه بعضاً دون أن ينص -أي الجرجاني- على التضمين صراحة[4] وقد أشار إلى التضمين الاسنادي الذي يراه «يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولايتم معناه إلا بالثاني ...»[5].

ويختلف ابن الأثير في موقفه من التضمين عمن سبقه من النقاد وعدّ التضمين عيباً من عيوب الشعر، حيث يقول مصرّحا «وهو عندي غير معيب، لأنه إذا كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجد عيباً»[6]، ومن الأمثلة الشعرية التي

---

(١) دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص ٩٤. وانظر أيضاً نفس المرجع، ص ٨٦، ص ٩٠.
تبـــوّأ : تبوأ المكان نزلهُ وأقام به.
المقيـــل : وســـط النهـــــار.

(٢) التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري (مقال)، عوض بن معيوض الجميعي، ص ٢٤٢.

(٣) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى (مقال)، د. موسى ربابعه، ص ٨١.

(٤) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكار، ص ٢٠٢.

(٥) المثل السائر، ابن الأثير، ج٢، ص ٢٠١.

(٦) المرجـع نفسـه، ص ٢٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ساقها ابن الأثير دليلاً على استحسانه لفاعلية التضمين قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبـــــه وأردف أعجازاً وناء بكلكـــــــــل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجـــلِ بصبح وما الاصباحُ منك بأمثـــــل[1]

وعلق عليه بقوله : «ألا ترى أن البيت الأول لم يتم بنفسه ولايتم معناه إلا بالبيت الثاني، وقد استعملته العرب كثيراً وورد في شعر فحول شعرائهم»[2].

وموقف هذين الناقدين الدال على قبول ظاهرة التضمين واستحسانها - وان كان لدى الجرجاني يأتي بصورة ضمنية ولدى ابن الأثير يأتي بشكل صريح فإن موقفهما يعبر عن اقتناع هذين الناقدين بأن التضمين نوع من أنواع الصلة والترابط بين الكلام ووسيلة التحقيق الوحدة في البيت والبيتين وليس عيباً يلحق بالشعر. وترى بعض الدراسات المعاصرة أن «ما ذكره ابن الأثير بشأن الفاعلية الشعرية لظاهرة التضمين ومسألة القصيدة المتكاملة الأجزاء كان دافعاً لكثير من الدارسين خلال القرنين السادس والسابع لكي يعطوا موضوع القصيدة المتكاملة المتصلة الأجزاء عناية كبيرة فاهتموا بتأصيل وتعميق مباحث نقدية رأوها تتصل بوحدة القصيدة وترابطها، فدرسوا مطلع القصيدة وحسن بدئها، وحسن التخلص، والاقتضاب، وحسن الختام محاولين استخلاص العناصر التي تجعل من هذا العمل الفني كلاً متلاحماً برغم وجود الفاصل الموسيقى المتمثل في القافية»[3].

وهناك من وقف موقفاً حيادياً من ظاهرة التضمين فابن جني يقول «والمتقدمون لايرونه عيبا»[4].

---

(١) المثل السائر، ابن الأثير، ج٣، ص ٢٠١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٢.

(٣) التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري، عوض بن معيوض الجميعي، ص ٢٥٤.

(٤) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ج١، ص ٢٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التضمين من وجهة نظر الشعراء والنقاد المعاصرين :

إذا كان موقف النقاد والبلاغيين القدامى من الشعر من حيث طبيعته ووظائفه قد فرضت عليهم رفض التضمين وعده عيباً يلحق بالوزن والقافية كونها محط النغم في الأبيات ولايجب أن تندرج في البيت التالي فيضيع تأثيرها الضابط للايقاع والمؤسس للحن[1]، فإن الشعر المعاصر قد رحّب بظاهرة التضمين ووجد فيها مجالاً لكسر الطقوس الشعرية الخاصة بقدسية السطر والقافية، واستخدمه بعض من الشعراء المعاصرين بكثرة واضحة كما يظهر في القصيدة المدورة، وقد اعتبره بعض النقاد واللغويين المعاصرين وسيلة لكشف القانون الأساسي الذي يحكم علاقات القصيدة في داخلها وفي خارجها أيضاً[2].

كما أن النقاد المعاصرين يرون أن التضمين عند الشعراء المحدثين كان تململاً من وحدة البيت القاسية[3]، وخروجاً أو ثورة عليها[4]، وأن هذا الخروج أو التمرد على وحدة البيت ليس إلا خطوة على طريق تحقيق الوحدة في القصيدة[5]، بحيث لا تعود أن تكون القصيدة عبارة عن أجزاء متناثره يجمعها الوزن والقافية فقط...ذلك أن القصيدة بنية حية وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار[6]، ويخيل للباحث أن هذا التماسك لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال بعض الأدوات التعبيرية والفنية، ومنها التضمين لأنه احدى الأدوات الشعرية التي تتدخل لتمنح النص ملامح التماسك

---

(١) انظر : موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، ص ٩٤، وما بعدها.

(٢) التضمين في العروض والشعر العربي، سيد البحراوي، ص ٩٥.

(٣) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص ١٩٤.

(٤) أبو العتاهية حياته وشعره، محمد محمود الدش، ص ٢٨٣.

(٥) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف بكار، ص ٣٥٧.

(٦) وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، د. بسام قطوس، ص ١٧٥، وص ١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والترابط[1].

وأما هذه الدراسة فإنها ترى أن ظاهرة التضمين لها فاعلية شكلية ودلالية بما تحققه من الترابط والتناسب بين أجزاء النص الشعري في مبناه ومعناه، كما أنها تخلق لدى المتلقي حالة من الترقب والتوقع تؤدي به بعد ربط الكلام ببعضه إلى الشعور بالدهشة والمتعة والاقناع بالفكرة أو المعنى الذي يريده المبدع.

استخدم العباس بن الأحنف هذه الظاهرة على أنها ظاهرة أسلوبية لا تعترف باستقلالية البيت الشعري، وذلك لأنه وجد في مثل هذا الاسلوب فرصة لافراغ الكثير من معانيه ومقاصده، وعواطفه التي كانت تسيطر على تعبيره التي تتجاوز السطر الواحد ولأن ظاهرة التضمين سمة بارزة في شعر ابن الأحنف فلا بد من دراستها وبيان دورها في السياق الشعري.

ومن تتبع شواهد التضمين العروضي فإن منه ما يقتصر على بيتين فقط ومنه ما يتجاوز ذلك إلى أبيات كثيرة في القصيدة، ومنه مايتسع لجميع أبيات المقطوعة الشعرية.

وقد جاءت أشكال التضمين مرتبطه بإطار التراكيب النحوية مثل الشرط، والقسم أو ما جاء منه في إطار جملة القول أو جملة النداء، ثم قمت بعرض نماذج من التضمين المتعالق، وهذا لايعني قيام فواصل حادة بين تلك النماذج لأنها جميعاً تأتي في تركيبات نحوية مختلفة، كما أن منها يتداخل فيه القسم مع الشرط مع النداء ... وهكذا.

يتميز أسلوب العباس بن الأحنف في شعره بالسهولة والسلاسة، كما يمتاز العباس نفسه بالنفس الطويل في الترجمة عن أحاسيس العشاق ولواعج الأشواق،

---

(١) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، موسى ربابعه، ص ١٠١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ووصف مواقف الحب، كل ذلك في أسلوب لطيف طلق. ومن ثمّ صحّ فيه قول من قال قديماً : «وله مذهب حسن، ولديباجة شعره رونق، ولمعانيه عذوبة ولطف[1]، وتبدو هذه الملاحظات جلية في مثل قوله :

أداري النّاسَ عمّا بـــــــــي وأخفيه فما يَخفـــــــــــى
وأشتاق فلا يَعلـــــــــــم إلا اللهُ ما ألقـــــــــــى
إلى مَن زيّنَ اللـــــــــهُ بهِ في عَينيَ الدُّنيـــــــــا
ومن أهدى ليَ العُتْـــــــبَ فأهديتُ له العُتـــــــبى[2]

وهذه أبيات تشتمل على اللفظ السهل، العذب، والمعنى اللطيف، وتصور في الوقت نفسه صورة من صور آداب الحب التي التزم بها العباس في عشقه لفوز، فهو لا يكتم اسمها فحسب، وإنما هو يجاهد أيضاً في كتم حبه لها، وأشواقه إليها.

ويلحظ اعتماد العباس بن الأحنف على توضيح مشاعر الشوق والحنين إلى صاحبته على أسلوب التضمين الذي يربط البيت الثاني بالثالث، حيث جاء بمتعلقات الفعل «أشتاق» الذي تصدّر البيت الثاني بالثالث، في بداية البيت الثالث وهي الجار والمجرور «إلى من» الذي وقع فعل الشوق عليه. إذ لايستقيم معنى البيت الثاني بمجرد الانتهاء من قراءته، والوقوف عند نهاية وزنه الشعري، وذلك لأن نفس القارىء تظل بحاجة ماسة إلى إتمام الكلام، ولن يتم المعنى إلا بقراءة البيت الثالث، وفي هذا إشارة إلى أن عواطف الشاعر قد طغت على تعبيره، وتجاوزت حدود التعبير عنها في بيت واحد إلى البيت الذي يليه مما نتج عنه -في الوقت نفسه- تجاوز لحدود أقرها النقد العربي القديم الذي جعل من اشكالية البيت الشعري قاعدة لايجوز تخطيها.

---

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٦٩م، ج٨، ص ١٤.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٤١.

العتبـــــى : الرضـــــى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللقرأ للعباس بن الأحنف في الإطار نفسه قوله :

وما صَبرْنا ألاّ نبوح فنشتكـــي سَرائرَ ما يخفي الضّميرُ ويُضمِـــرُ
مَلالاً، ولكن نتّقي قولَ كاشـــحٍ يُبلّغُ عنّا ما نقولُ ويُظهِـــرُ[1]

تعكس الأبيات السابقة صورة أخرى من صور آداب الحب التي أخذ العباس نفسه بها، وعودها عليها، وهي كتمان الهوى وما جره على قلبه من متاعب، وهذا الكتمان لم يكن عن ملال أو جفوة، بل كان خوفاً على المحبوب، وتجنباً لأقوال الكاشحين والرقباء.

والتضمين هنا يرتكز على الفصل بين اسم ما النافية «صبرنا» وخبرها «ملالاً»، مما يجعل القارىء يحس بعدم التطابق بين تمام الوزن الشعري للبيت الأول ومعناه، فالوزن يتم في البيت الأول، لكن المعنى لايكتمل إلا بمواصلة القراءة للبيت الذي يليه، حيث يعرف المتلقي ذريعة الصبر وعدم البوح والشكوى، تلك الذريعة التي يكمن سرها ليس في الملل وإنما في اتقاء أقوال السوء، والتقية هي خير مايطلق على تكتم ابن الأحنف في هذه المقامات»[2].

وهذا يعني أن عاطفة خوف الشاعر على محبوبته، ورغبته في تجنيبها عيون الرقباء قد فرضت عليه هذا الموقف السلوكي، وبالتالي أوجدت في أسلوبه المعبر عن هذه العاطفة مثل ذلك التجاوز العروضي، إذ لايتم المعنى في البيت الأول إلا بقراءة البيت التالي.

ويندرج موقف العباس بن الأحنف الشاعر العاشق، المتكتم عن البوح باسم صاحبته فوز ومشاعره نحوها، في زمن لم يعد فيه للكتمان والوفاء والإخلاص بين المحبين نصيب كبير، حيث طغت المادية الجسدية، والتعابير المكشوفة،

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢٠٦.

(٢) العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، د. ليلى حسن سعد الدين، ص ١٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والألفاظ الفاضحة، والصراحة المخجلة على الممارسات العاطفية بل على العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك القرن الذي كان الغزل فيه فاضحاً إذ لم يعرف أي عصر أدبي من الشعراء المجّان ماعرفه القرن الثاني»[1].

لكن العباس بن الأحنف بالرغم من ذلك كله كان محباً متمسكاً بفوز، طامحاً إلى ما يرضى قلبه منها، وتقر له عينه، حتى غدا هذا المطلب أمنية عزيزة يتوسل إلى تحققها بالنذور لله تعالى، يقول :

هل لكُمْ أن تقُومَ تبكي جَميعـــاً ونَشقَّ الجُيُوبَ ؟ باللهِ قُومُـــــوا !
واشهَدوا قد نَذَرْتُ إن كان من فو زٍ علي ما يَقِرُّ عَيني تَـــــــدُومْ
حَجّةً ماشِياً وتَحريرَ ما أمْـــــــ لِكَ شكْراً ومَا حَييْتُ أصُـــــــومْ[2]

وهنا يلعب التضمين دوره الدلالي الفاعل، فالشاعر قد علق نفوس وأذهان الشهود وجذب انتباههم إلى طبيعة النذر الذي قطعه على نفسه، وذلك بتعمده الفصل الواضح بين الفعل «نذرت» الذي صدّره بـ «قد» الدالة على تحقق فعل النذر وتأكد انجازه من قبله، والمفعول به «الحج» ماشياً، و «تحرير» أملاكه لفوز والصيام مدى الحياة.

وتعلق الفعل والفاعل في البيت الثاني بالمفعول في البيت الثالث قد اعترضته جملة شرطية أضافت للمعنى الذي اشتمل عليه التضمين العروضي بعداً دلالياً رائعاً، حيث وازنت بين شرط الشاعر والفعل الجزائي الذي ألزم نفسه به، فالمطلب عزيز جداً وهو أن يتحقق للشاعر من فوز ما تقر له عينه على الدوام، أي أن يتحقق له قربها ووصلها ويصفو له ودُّها دون ملل أو تقلب، وبالتالي فإن المكافأة على هذا المطلب لابد أن تكون هي الأخرى عزيزة بل عظيمة، من هنا جاء اختيار أحد المناسك أو الشعائر الدينية التي يلتزم بها المسلم وهو «الحج» الذي أضفت عليه

---

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٤٩.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٢١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلمة الحال «ماشياً» قدسية وجلالاً، ولاتقل كلمة «الصوم» على مدى حياة الشاعر في عمقها الدلالي عن كلمة الحج، وأما اعطاء الشاعر أملاكه لفوز فقد جعله الفعل «تحرير» عطاءً لا رادَّ له، وهبة لاشك فيها، ذلك أن «تحرير» الملك وهو من ألفاظ العقود والمكاتبات يؤكد الفعل ويوثقه، بل يعطيه صفةً قانونية وشرعية.

وإذا تابعنا الخط النفسي للشاعر في هذه الأبيات الثلاثة نجد أن حالة من الحزن واليأس والضجر -نتيجة تقلبات فوز النفسية والعاطفية- قد بلغت بالشاعر حد الرغبة في شق الجيوب، وهذا الموقف النفسي هو الذي استحضر إلى ذهنه مثل تلك النذور العظيمة مما يدل على عظم الثقل النفسي الذي يسيطر على نفسية الشاعر وهذا الموقف النفسي قد تدخل في تشكيل بناء الأبيات. وهو الذي جعل الشاعر لايؤمن بحدود البيت الذي تشكل القافية ضابطاً إيقاعياً له، ولذلك فإن ذات الشاعر تنفلت من هذه الحدود وتجعل بناء الجملة ممتداً ليتجاوز البيت الأول إلى البيت الثاني[1].

وفي الشاهد السابق فإن عاطفة الشاعر قد امتدت من البيت الثاني إلى البيت الثالث في تكثيف تعبيري دلالي ساعد التضمين على التوصل إليه ومعرفته.

إن الشواهد الثلاثة التي مرت بنا قام التضمين فيها على تركيب نحوي تم فيه الفصل بين المسند والمسند إليه وهذا النوع من الفصل بين بيتين من الشعر «له دلالة على مستوى البناء وعلى المستوى النفسي، فعلى مستوى البناء يظل كل بيتٍ محتاجاً إلى الآخر، وهذا يعني تداخل الأبيات ضمن وحدة معنى لايجوز خلخلتها، أما على المستوى النفسي فإن العاطفة المنداحة لاتتوقف عند حدود الضابط الايقاعي للبيت

---

(١) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، د. موسى ربابعه، ص ٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

«أي القافية» وإنما تتجاوز ذلك إلى ما بعده»[1].

وقد يقترن التضمين بأسلوب الشرط وهو إجراء يلجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عن رؤاه ومواقفه وانفعالاته المختلفة، ومن خلال هذا الأسلوب يتحقق للبيتين أو الثلاثة الأبيات أو المقطوعة نوعاً من التماسك والتلاحم البنيوي والمعنوي، يقول العباس بن الأحنف :

إنّ تكوني مَلِلْتِ يافوزُ وَصْلي ... وتناسَيتِني وعَهدَكِ أمس

فعَليكِ السّلامُ خارَ لكِ اللّـ ... ـهُ لعَمري لأكفِيَنْكِ نَفسي

سَوفَ يافوزُ تَندَمينَ إذا جَرّبْـ ... ـتِ غيري والدّهرُ يبكي وَينسي[2]

في هذه الأبيات يتشكل الترابط بين البيت الأول والثاني بواسطة أسلوب الشرط، لكنه لايمكن الادعاء بأن التطابق بين الوقف العروضي والوقف الدلالي قد تحقق بمجرد قراءة البيت الأول، بل هو يتحقق بعد قراءة البيت الثاني، وذلك «لأن الشاعر يريد من قرائه أن يصلوا في قراءتهم بين البيتين وألا يقفوا على أولهما بانتهاء إيقاعه العروضي ...»[3]، بمعنى آخر أن تجاوز الوقف العروضي يساعدنا على تتبع المعنى من خلال الطريقة التي اختارها الشاعر من أجل الوصول إليه (أي المعنى)، فالشاعر يظهر فعلين في أول حديثه هما «مَلِلْتِ»، و «تناسيتني» اللذين إذا تحققا فإنه يتحقق حتماً شرط الجزاء «فعليك السلام». وأسلوب الشرط على هذا النحو الذي تجاوز به الشاعر قافية البيت الأول يضعنا أمام حقيقة عاطفية ظل العباس بن الأحنف يعاني منها طوال علاقته بفوز وهي تعرضه في أى وقت تريده فوز للملل والنسيان، وهو سلوك من الحبيبة فوز طالما أضنى العباس الشاعر العاشق

---

(١) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، د. موسى ربابعه، ص ٨٥.

(٢) ديـــوان العباس بن الأحنف، ص ٢٣٢.

خـــــار : جعل الله لك فيه الخيـــر.

(٣) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص ٢٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كثيراً، كما أن البيت لايخفي عاطفة الخضوع والاستسلام التي فرضت نفسها على الشاعر ورضي بها نزولاً عند رغبة معشوقته المتمردة، وبهذا النوع من الشعر يضع الشاعر أمام قارئة «أنماطاً من السلوك وطرزاً من الأشخاص - ونماذج من قضايا الصراع الداخلي الذي ينشب بين الرغبات والأهواء والقيم الإنسانية»[1].

ان القارىء لشعر العباس بن الأحنف يلحظ فيه ذلك الموقف العاطفي غير المتكافىء بين العباس وفوز، ففي حين يتمسك الأول بصاحبته ويخلص لها الود والوفاء نراها شديدة الدلال، سريعة الغضب والتقلب، محبّة للهجر والصدود، الأمر الذي يدفع العباس نفسه إلى هجرها أحياناً :

إني وإنْ أظهرتُ هِجْرَانَهـــــا وطَال شَوْقي وصَباباتـــــــــي

وأصبحتْ في المِصرلي جـــارةً خزراءَ لاتؤتَى ولا تاتـــــــي

لحافظٌ ما كان مِن عَهْدِهـــــا أصدُقُهـــــــــا في كلّ حالاتي[2]

إن هجر الشاعر لفوز هو هجر مصطنع، فالشاعر «يظهره» قاصداً متعمداً، فهو فعل ارادي اختاره الشاعر بوعي تام منه ليقابل موقفاً بموقف، وهذا النوع من الهجر «يكون متوليه المحبّ، فينقطع وكبده تتقطع»[3].

إنّ أفعال الشرط الثلاثة التي أعقبت أداة الشرط «إنْ» وهي «أظهرت الهجران» و «طال شوقي وصباباتي» و «أصبحت في المصر لي جارة» هذه الأفعال تعلق ذهن القارىء بما بعدها، وتشوّقه لمعرفة الإجراء العملي الذي لابد أن يعقبها، ولذا فإن الذهن لايستريح حتى يواصل القراءة إلى البيت الثالث حيث يضع يده على الموقف النفسي الذي فرضه الشاعر على نفسه -اختياراً- وهو حفظ الود لفوز، والتعامل

---

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله أحمد، ص ٢٢٨، الديوان.

(٢) الديـــوان، ص ١١٩.

خـــزراء : امـــرأة ضيقـــة العـــين.

(٣) طوق الحمامة، ابن حزم الأندلسي، ص ٢٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معها بصدق ووفاء. إن طبيعة الموقف النفسي أو العاطفي ذاك هي التي جعلت التعبير عنها يفيض في وجدان الشاعر عن حدود البيت الواحد، ويتوسل لهذا الفيض الشعوري بأسلوب يوصله إلى المتلقي ذاك هو أسلوب الشرط الذي امتد ليشمل ثلاثة أبيات شعرية.

وينطلق العباس بن الأحنف من احساسه بعدم الانصاف في علاقة الحب بينه وبين فوز ليعقد أسلوباً آخر من أساليب التضمين المقترنة بالشرط، فيقول :

إن الهوى لو كان يَنـــــــــــــ فذْ فيه حُكمي أو قضائـــــــــــي
لطلبْتُه وجَمعتُـــــــــــــه من كلّ أرضٍ أو سَمـــــــــــــاءِ
فقَسمتُه بيني وبَيْـــــــــــ ـنَ حَبيبِ نَفسي بالسّـــــــــــواءِ[1]

لقد اكتفى الشرط هنا بفعل واحد هو أن «ينفذ» حكم الشاعر في الهوى. أما أفعال الجزاء فقد جاءت متتالية في أفعال ثلاثة مكثفة «طلبته، جمعته، قسمته»، وهذا المعنى الذي لم يتم في بيت واحد بل ضمنه الشاعر إلى البيتين اللاحقين مستخدماً أسلوب الشرط يعكس لنا مدى اضطراب نفسية الشاعر وقلقها وتأرجحها بسبب الانفعالات القوية التي يعيشها.

ومما سبق لاحظنا كيف أن أسلوب الشرط الذي يحتويه التضمين يلعب دوره الفاعل في تشكيل نوع من التلاحم والترابط بين الأبيات تمكن الشاعر من خلق وحدة معنوية في أبيات ثلاثة أو بيتين يصعب تفكيكها وفصلها عن بعضها لحاجة كل منها إلى الآخر، بل يصعُب فهمُها إلا بقراءة الأبيات كلها وكأنها جملة واحدة تعكس توتراً شعورياً أو عاطفياً مايعيشه الشاعر.

والقَسَمُ من الأساليب التي يكثر فيها استخدامُ أسلوب التضمين، وذلك لأن نفس الشاعر في هذا الأسلوب يحتاج إلى أكثر من سطر شعري، حيث يطفو الوهج العاطفي بالشاعر، ويمتد به الحديث ويطول متجاوزاً حدود البيتين أو الثلاثة كما

---

(١) الديوان، ص ٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في قول العباس بن الأحنف لفوز :

أمَا تَتّقينَ اللّه في قتْل عاشِـــقٍ صريعِ نحيلِ الجسم كالخيطِ ذائـــبِ؟
فأقسمُ لو أبصَرْتِني مُتضَرّعـــاً أقلّبُ طرفي ناظراً كل جانـــــبِ
وحَولي من العُوّادِ باكٍ ومُشفِـقٌ أباعِدُ أهلي كلّهم وأقاربـــــــي
لأبكاكِ منّي ماترَينَ توجُّعـــاً كأنّكِ بي يافوزُ قد قامَ نادبـــي[1]

إذا سلمنا بقول أرسطو «أن الشعر هو صورة الإنسان الطبيعية»[2]، فإننا نرى في الأبيات السابقة صورة للشاعر العاشق الذي أضناه الحب، وأنحله، وأذابه، صورة لمحبٍ يشكو مابه متضرعاً، متوسلاً، طامحاً لنظرةٍ من صاحبته التي تركته روحاً تحتضر وسط دموع الأهل والأقارب والعواد، وبين نظراتهم المشفقة، وقلوبهم المتوجّعة ... هذه الصورة الحزينة لعاشق حزين مضنى لاتبعد كثيراً عن واقع حال الشاعر مع صاحبته فوز، إن لم تكن هي حالته الفعلية مع تلك المرأة المتقلبة بعواطفها. كيف لا والعباس صادق الود، ملتهب الحب، مهتاج العاطفة والمزاج، مرهف الإحساس. وهذه القوة العاطفية هي التي فرضت عليه الاسلوب التعبيري ذاك، فبعد توجيه استفهام للمحبوبة لايخلو من لوم وتأنيب وتقريع، يأخذ الشاعر منذ البيت الثاني في عرض تفصيلات دقيقة لحالته مستخدماً أسلوب القسم الذي اجتاز به الشاعر البيت الثاني والثالث إلى الرابع لينهي المعنى الذي يريده، إذ هو يقسم لو أن فوزاً أبصرته في تلك الأحوال التي سردها ضمن ألفاظ القسم لرق له قلبها وبكت من أجله وهو في حال بها الموت أقرب منه إلى الحياة.

لقد تمكن الشاعر هنا من هدم وحدة البيت العروضية وذلك لأن الفيض الشعوري الذي ملأ وجدانه لحظة انشائه تلك الأبيات كان قوياً متدفقاً، كيف لا

---

(١) الديـــــــوان، ص ٥٦.
نادبـــــــي : الندب البكاء على الميت، وتعداد محاسنه.

(٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، محمد خلف الله أحمد، ص ٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

«والنشاط الفني المبدع فيض حيوي دافق يأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من التصوير والابداع»[1].

وفي تنويعة أخرى من صور القسم لدى العباس نجده يقول :

أما والذي ناجى من الطّور عبدَهُ وأنزَلَ فُرْقاناً وأوحى إلى النّحـــــلِ

لقد وَلَدَتْ حَوّاءُ منك بَلِيّـــــةً عَليَّ أقاسيها وخَبْلاً من الخَبـــــلِ[2]

إن القسم هنا قوي وعظيم وذلك لأن الحقيقة التي يريد الشاعر أن يثبتها لصاحبته هي في نفسه لاتقل قوة وثباتاً وصدقاً عن المقسوم به، ونلاحظ هنا أن المعنى في البيت الأول لم يتم رغم تمام الوزن العروضي إلا في البيت الثاني، فكأن البيتين جملة واحدة لايمكن التوقف من أجل فهمها إلا عند آخر حد من البيت الثاني.

وأما في قسم العباس بن الأحنف القائل :

لا وَرَبّ الوُفُودِ للبَيْتِ تَهْـــــوي بِهِمُ العِيسُ قد بَرَاها الرَّسيـــــــمْ

ماتَغَيّرْتُ بَعْد فَوزٍ ولا كـــــا نَ فُؤادي بِغيرِ فَوزٍ يَهيـــــــمْ[3]

فإن الشاعر هذه المرة يغلظ اليمين ليثبت لقراء شعره حقيقة تخصه هو هذه المرة، وهذه الحقيقة هي ثباته على حب فوز وعدم تغير فؤاده وانحرافه إلى غيرها بالرغم من معرفته بأنها ممثلة للمعاناة والقهر والجنون بالنسبة له على حد قوله في البيت السابق.

ولأن القسم هنا يعبر عن احساس متفجر مكثف فقد ضمنه الشاعر في بيتين

---

(١) المرجع نفسه، ص ٧١.

(٢) الديـــوان، ص ٢٨٥.
الخبـــل : فساد العقـل.

(٣) الديـــوان، ص ٣١٢.
الرسيـــم : ضربٌ من سير الإبـــل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كأنهما بيت واحد لايمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر بحال من الأحوال إذ يظل ذهن القارىء مشوّشاً إذا اكتفى بقراءة البيت الأول دون البيت الثاني.

ويسهم التضمين كذلك في تشكيل وحدة متلاحمة مترابطة إذا اقترن بجملة القول، حيث يحقق هذا الأسلوب البنائي لأبيات الشاعر الوحدة المعنوية التي لايمكن التوصل إليها إلا بمتابعة القراءة، ولنقف أمام نماذج من هذا النوع، يقول العباس بن الأحنف :

يا كِتابي اقرإ السلامَ على مَـــنْ ... لا أُسَمّي وقلْ له يا كتابـــــــي
إنّ كفّا إليكمُ كَتَبْتنـــــــــي ... لشقيٌ فؤادُهَا في عَـــــــذابِ
فإذا ما قرَأتموني فحيّـــــوا ... وارحَموا كاتِبي ورُدّوا جَوابـــــي[1]

اعتمد العشاقُ في العصر العباسي على المراسلة بينهم وبين محبوباتهم إذا ما عز اللقاء، أو اقتضت حاجتهم لذلك وكان الأشخاص المقربون إلى العاشقين المتراسلين هم الذين يقومون بهذه المهمة. وكان العباس بن الأحنف كثير المراسلة لفوز، وهي رسائل ذات مضامين مختلفة لكنها جميعاً تصب في معانٍ متقاربة مثل الشكوى، أو اللوم والعتاب، أو الاستعطاف أو التعبير عن الشوق إلى لقاء ما، أو التأكيد على الاستمرار في الحب بوفاء لانهاية له.

وفي الأبيات السابقة فإن الكتاب يحمل استعطافاً واسترحاماً يتمناه الشاعر من قارىء الكتاب. ولا عجب في ذلك لأن «أكثر رسائل العباس كانت تدور حول الشكوى وأثر الحب وما ولد في نفسه وخلف»[2].

وعند قراءة الأبيات لايمكن التوقف عند حدود البيت الأول لأن جملة «وقل له» الواقعة في الشطر الثاني من البيت الأول تحتاج إلى حديث بعدها ليستفيد القارىء

---

(١) الديوان، ص ٦٣.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٣٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الأمر الذي تحمله جملة «وقل له»، ولهذا لابد من مواصلة القراءة إلى البيت الذي يليه والوقوف عند جملة القول «إن كفّاً إليكم كتبتني ...»، إلى آخر البيت الثاني ولا بأس من الاستطراد ومتابعة العطف في البيت الثالث ليكتمل في ذهن القارىء المعنى الذي ضمنه الشاعر جملة القول.

وقال أيضاً في نفس موضوع المراسلة :

كتبتْ تلومُ وتستريثُ زيارتـــي ... وتقولُ لستَ لنا كعهدِ العاهـــدِ !
فأجبْتها ودموعُ عينـــي جَمْةٌ ... تجري على الخدّين غيرَ جوامـــدِ :
يا فوزُ لم أهْجركُمُ لمَلالـــةٍ ... منّي ولا لِمَقال واشٍ حاســـدِ
لكنّني جَرّبْتكُمْ فوجدتُكُـــمْ ... لاتصبِرون على طَعَامٍ واحـــدِ!(1)

هذه الرسالة ردٌ من العباس على عتاب صاحبته له وهي رسالة تكشف عن حال الشاعر العاشق وما أصابه من الهجر والملل أو ما لاقاه من الصد، فلقد عرفنا العباس بن الأحنف عاشقاً خاضعاً يميل إلى كل مايرضي صاحبته ويسعدها، وإن كان ذلك على حساب رضاه وسعادته، وقد لاحظ ابن حزم وجود مثل هذه الحالة بين المحبين فقال (ومن عجيب مايقع في الحب طاعة المحب لمحبوبه، وصرف طباعه قسراً إلى طباعٍ من يحبُّه ...»(2). وقد شهر العباس بخضوعه وتذلله لفوز ولكن هناك حالات قد يقف فيها الشاعر العاشق متمرداً على من يعشق كحالة الغدر مثلاً غدر المعشوقة لعاشقها وتعلقها سواه عندها يثور العاشق على من يحب فلا طاعة عنده -ههنا- ولا خضوع.

هكذا بدا العباس في الأبيات السابقة فلقد أجاب على رسالتها العاتبة إجابة دامغة بررت هجرة لها أو تغيره عن عهده.

---

(١) الديوان، ص ١٦٩.

(٢) طوق الحمامة، ابن حزم الأندلسي، ص ٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان من الممكن الوقوف عند البيت الأول لتطابقه وزناً ومعنى، فإن البيت الثاني لايمكن الاكتفاء بقراءته دون الاستمرار في قراءة ما يليه، مما يعكس احساس الشاعر بقيود الوزن العروضي واعاقتها له دون الاستمرار في بث عواطفه الغاضبة ومشاعره الفياضة بالحزن والاحتجاج على مابدر من صاحبته، الأمر الذي جعله يتجاوز تلك الوقفة العروضية إلى مابعدها خدمة للمعنى، الذي يترجم شعوره والذي عرضه بعد قوله «فأجبتها» حيث كانت الإجابة «لم أهجركم لملالة ... الخ المقطوعه»، وفي تجربة شعورية أخرى يقول العباس :

أقولُ وداري بالعِراق ودارُهـــا حِجازيّةٌ في حَرّةٍ وسُهـــــوبِ
وكلُّ قريبِ الدّارِ لابُدّ مَـــرّةً سيُصبحُ يوماً وهو غيرُ قريـــــبِ
سقى مَنزِلاً بين العَقيقِ وواقِـــمٍ إلى كلّ أطْمٍ في الحجازِ ولّـــوبِ[1]

يفتتح العباس بن الأحنف هذه الأبيات الثلاثة بقوله «أقول»، ويجد القارىء نفسه في حالة انتظار وترقب «للقول» لا تنتهي إلا بالوصول إلى البيت الثالث حيث يدعو الشاعر بالسقيا لمنزل يقع بين هذين الموضعين «العقيق وواقم»، ولكل «أطم، ولوب» يقعان في الحجاز، والأطم هو الحصن المبني من الحجارة، واللوب هو الأرض ذات الحجارة السوداء.

إنّ هذا المدى الذي يحسه المتلقي وهو يترقب جملة القول، ثم تلك المسميات التي تحتويها جملة القول وهي أسماء لمواقع بالحجاز، إنما يعكس احساس الشاعر بالبعد السحيق الذي يفصله عن محبوبته، ويتضح ذلك إذا أحصينا

---

(١) الديوان، ص ٤٧.

حرة : أرض ذات حجارة سوداء نخره كالمحروقة بالنار.

سهوب : مفردها سهب، وهو المستوى من الأرض.

العقيق : واد بالقرب من المدينة.

واقم : موضع من ناحية المدينـــــة.

الأطم : الحصـــــــــن.

لوب : جمع لوبة وهي الحرة من الأرض.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسماء الأمكنة التي ذكرها الشاعر، فهو يحدد ثمانية أمكنة «العراق، الحجاز، حره، سهوب، العقيق، واقم، أطم، ولوب في ثلاثة أبياتٍ فقط، وهذا التكثيف من ذكر الأمكنة يشير إلى مكان واحد فقط يخص الشاعر وهو العراق، أما الحجاز بمواقعها ومواضعها المختلفة فإنها موطن المحبوبة. وكون سبعة مواضع بعيدة تحجب عنه المحبوبة أو تتعلق بها بشكل أو بآخر، إنما يعني أن الشاعر يحس بوطأة البعد ومايجره علي قلبه من أشواق وحنين ولوعة، ويرجع الفضل في معرفة احساس الشاعر إلى أسلوب التضمين الذي علق البيت الأول والثاني بالثالث ذلك أن التضمين هنا «جسدٌ» عاطفة شديدة الاضطراب والتموج، فهي لاتستطيع أن تستقر في شطر واحد، ولا أن تهدأ في آخر كل بيت، بل يبقى منها بقية يفيض مداها على الشطر أو البيت وتنتقل منه موجةٌ إلى ما يليه»[1].

وقد يحمل التضمين الذي يكتنف جملة القول رؤية الشاعر التي يأتي بها في بيتين أو ثلاثة أبيات متلاحقة تحقق لهما الترابط والتماسك البنائي والمعنوي. نجد ذلك في مثل قول العباس :

وصبٌ أصابَ الحبُّ سوداءَ قلبِـهِ ... فأنحَلهُ والحبُّ داءٌ مـلازمُ
فقلتُ له إذ مات وجداً بحبِّـهِ ... مقالةَ نُصحٍ جانَبتْها المآثـمُ
تَحَمَّلْ عَظيمَ الذَّنبِ مِمَّن تُحبُّـهُ ... وإن كنتَ مَظلوماً فقُل : أنا ظالِـمُ !
فإنَّكَ إلاَّ تَغفِرِ الذنـبَ في الهَوَى ... يُفارِقْكَ مَن تهوَى وأنفكَ رَاغِـمُ[2]

تذكرنا هذه الأبيات بما قاله ابن حزم من أن علامات الخضوع تتمثل في أن يرضى المحبُ محبوبه، ويكيف طباعه وفقاً لرغبة المحبوب وإلا فما معنى نصح الشاعر -سواء لنفسه أو لمخاطبٍ أمامه- باحتمال ذنبٍ ليس ذنبه ؟ وبادعاء الظلم

---

(١) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص ٢٨٤-٢٨٥.

(٢) الديوان، ص ٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مع أنه المظلوم؟

إذن العباس يرى أن الخضوع للحبيب وتحمل ظلمه من أفضل السبل التي تستبقي ذلك الحبيب ولاتدفعه إلى الهجر أو الفراق.

ولايستبعد أن تكون عاطفة الشعور بالقهر والاضطرار إلى الخضوع والتسليم في الهوى هي التي فاضت بتعبيرات الشاعر واجتازت بها حدود السطر الشعري محطمة إياها نافذة إلى ما بعدها مما خلق لتلك الأبيات القليلة وحدة بنائية ومعنوية جعلت ذلك الشعر أقرب إلى الحكمة التي نطقت بها روح الشاعر بوعي أو دون وعي، مما يجعلنا نتقبل قول أحد الباحثين أن «الشاعر إذا أحسن اختيار موضوعه فإن الفرصة وحدها ومنطق النفس وأحوالها ستلهمه ضروباً من التعبير»[1].

وكما أشرتُ سابقاً فإن ظاهرة التضمين لدى العباس بن الأحنف ارتبطت بأسلوب إنشائي معين هو أسلوب النداء وهو كثير في شعر العباس، وربما تعود كثرته إلى احساسه الدائم ببعد حبيبته فوز، مما يستدعي استحضارها في نفسه وشعوره ثم في تعبيراته فيما بعد. ومن أمثلة ذلك قوله:

أيا مَنْ وجهُهُ قمَـــــــرٌ ... ويا من قلبُهُ حجَـــــــرٌ

ويا مَنْ جلَّ في عَيْنِـــــيْ ... ومالي عنده خطَـــــرٌ

ويا من ليس في الدُّنيـــــا ... لنفسي غيرُهُ وطَـــــرٌ

أغرُّكِ أن حبَّكِ فـــــــي ... صميمِ القلب يستعـــــــرُ

بسلطانٍ على جسمـــــــي ... فما يبقى ولايـــــــذرُ ؟

وأنَّكِ كلما أذنبـــــــتِ ... جئتُ إليكِ أعتـــــــذرُ ؟

تشي المقطوعة السابقة بموقف العاشقين العباس وفوز من بعضهما وهو موقف غير متوازن، ولا متكافيء، فهي جليلة القدر في نظره، وهو أمر هيّنٌ عليها، وهي

---

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله أحمد، ص ٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذات قلب قاسٍ متحجر لامبالٍ، بينما هي مطلبه بل وطره الأوحد في الحياة لأن حبها يستعر في جسده، ويضعفه إلى حد تحمل ذنوبها بل الاعتذار عنها وهي ليست ذنوبه.

ويكمن التضمين في القطعة السابقة في احتياج المعنى - بعد استخدام أداة النداء «أيا، يا» - إلى أن يتم ويستقيم في نفس القارىء، إذ لايكفي النطق بجملة النداء (الأداة والمنادى) مثل «يا من وجهه قمر» و «يا من قلبه حجر» و «يا من جل في عيني...» و «يا من ليس في الدنيا...» دون معرفة القصد من المناداة نفسها؛ بمعنى آخر أن الشاعر ينادي صاحبته بأربع جمل ندائية، ليلفت انتباهها إلى مايريد أن يقوله لها فيما بعد ؟ فهو يريد أن يسألها عما إذا كان حبها المستعرفي بدنه، والذي لم يبقِ له ولم يذر، وعما إذا كان اعتذاره عن أخطائها الدائمة، المتكررة، قد أصابها بالغرور والتعالى ومن ثمّ دَمّغ موقفها بالسلبية من ذلك الحب الذي يملأ قلبه.

ان استمرار القراءة حتى الأبيات الثلاثة الأخيرة يحقق للقطعة نوعاً من التلاحم والتماسك، ويقف بالقارىء على ذلك التدفق الشعوري، الذي لم يلتزم على مستوى المعنى بحدود جملة النداء، وعلى مستوى الوزن بحدود القافية بل اجتاز الجمل الندائية إلى القصد عن النداء نفسه.

وفي نموذج آخر من هذا الإسلوب يقول العباس :

أيا مَنْ زَرَعتْ لهُ في الفـــــؤا ... دِ حُبّاً حَديثاً وحُبّاً قَديمـــــــــا
هَجَرْتكَ لمّا رَأيتُ الجَفـــــــا ... وإنّ كانَ هَجرُكَ عندي عَظيمَـــــــا
وصَبّرْتُ نَفسي فَلمّا رَأيْـــــــ ... ـتُ أنّ التّصَبُّرَ لَنْ يَستَقيمَـــــــــا
وَضَعْتَ لكَ الخَدَّ فَوقَ التُّـــــرا ... بِ إنّي أرَي ذاكَ غُنماً جَسيمَـــــــا[1]

---

(١) الديوان، ص ٢٢٣-٢٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذه الأبيات الأربعة نداء لمن يحمل له العباس الحبّ الحقيقي الصافي سواء في الماضي أو الحاضر، حب العباس لفوز حبٌّ قديم حديث أوالعكس، وليس التعبير عن هذه الحقيقة الثابتة البديهية هو الغاية من النداء، بل الغاية أن يبلغ العباس من يحمل له عاطفة متصلة غير منقطعة عن الأسباب التي دفعته إلى الهجر، وهو هجر قسري اضطر إليه الشاعر العاشق، كما أنه يريد أن يخبره عن الصبر وما جره عليه من خضوع، وذلك وهي أمور لم يرضَ عنها الشاعر ولكنه مجبرٌ عليها ارضاءً لحبيبته منقلبة المزاج والهوى.

ولو وقف القارىء عند حدود البيت الأول لوجد نفسه مكتفياً بالوزن غير مكتفٍ بالمعنى، إذ تظل النفس متشوّقة في المراد من مناداة ذلك الحبيب الذي يظل الشاعر يحن إليه في الماضي والحاضر، لذا فإن تجاوز البيت الأول إلى ما يليه يؤدي إلى تمام المعنى «وتمام المعنى هنا يعني أن الأبيات تتلاحم وتترابط لتشكل المعنى الذي يريد الشاعر أن يعّبر عنه»[1].

إن القارىء لديوان ابن الأحنف يرى جملةً من المعاني المحورية التي يدور شعره حولها، ولعل أبرز هذه المعاني عدم التماثل أو التكافؤ في الشعور الوجداني الذي يربط بينهما، إذ إنّ كفتي ميزان هذه العلاقة غير متساوية ولامتعادلة، وهذا الموقف ترتبت عليه -بالتالي- مواقف أخرى ، دلال المحبوبة، تقلبها، سرعة غضبها، مللها، صدها وهجرها لمن يحبها، تحولها عنه إلى غيره في بعض الأحيان، وبالمقابل خضوع الشاعر الدائم لرغبات فوز، وحرصه على استرضائها، اخلاصه ووفاؤه لها، تمسكه بها وتحولها عن كل النساء إلأها، عذابه من صدودها، كثرة شكواه وبكاؤه وأخيراً احساسه بالحرمان وبالظلم الواقع عليه جراء هذه العلاقة غير المتكافئة.

---

(١) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، د. موسى ربابعه، ص ٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه المعاني تظهر في الديوان بأشكال مختلفة لكنها تصب في مصب واحد هو ، طرف يحب ويخلص الحب وآخر لايبالي كثيراً لصاحبه وهي فوز والشاهد التالي يؤكد هذه الأطر المعنوية التي سبق ذكرها.

فيا مَن لايُؤاتينـــــــــــي على الإنصافِ في الحُكـــــــــــم
ويَدعُوني إلى الحـــــــــرْبِ فأدعُوهُ إلى السِّلـــــــــــم
ومنْ مَوْعِـــــــــدُهُ دانٍ وجَدْواهُ مَعَ النّجـــــــــــم
أزُورُكُمُ على حَـــــــــذَرٍ وأهجُرُكُم على رَغَـــــــــم
وَقد أسرفتَ في ظُلمـــــــي فَوَا غَوثاً مِنَ الظُّلْـــــــــم[1]

ألم نقل إن العباس بن الأحنف يعيش بأعماقه تناقضاً مع المرأةِ التي يهواها ؟ ها هو يناديها بمن لا يكون منصفاً وعادلاً، ومن يجر عليه البلاء بينما هو يتمنى لها الخير والسلامة، ومن يوعد ولا يفي بالوعد. لكن الشاعر لايريد من صاحبته أن تقف على صفاتها تلك فهي تعلمها علم اليقين، ولكنه يريد أن يلفت انتباهها إلى أنه بالرغم من اختلافها عنه في موال العشق إلا أنه يزورها حذراً خوف عيون الحساد والرقباء كي لايعرضها تلقالة السوء، وأنه أن هجرها كان مرغماً على ذلك، وأنه يشعر باسرافها في ظلمه ويطلب منها -مستغيثاً- الرحمة والانصاف.

لقد ظل موقف فوز وصاحبها - الذي نمت عنه جمل النداء في الأبيات الثلاثة الأولى وبدا أنه موقف غير متعادل أو متوازن - ظل معلقاً حتى إذا ماعُرف القصد من النداء في البيتين الأخيرين رجح أحد الموقفين على الآخر فبدا أحدهما ظالماً، وبدا الآخر مظلوماً. ولولا أن التضمين أدى هذه الفاعلية الدلالية لوقف

---

(١) الديـــــوان، ص ٢٣٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولأن التضمين مرتبط بالجانب الوجداني والانفعالي للشاعر فإنه لايأبه التعارض بين الوزن والقافية في سبيل التعبير عن رؤيته أو الإستجابة لتأثير وجداني وانفعالي يعيشه الشاعر[1].

إنّ الذات في ديوان العباس بن الأحنف تؤدي دوراً رئيساً في انتاج المعنى وذلك بتدخلها المباشر أو عدم المباشر في كل حركة صياغيه أو تشكيليه لذلك المعنى، حتى ليمكن القول إن شعر العباس صورةً طبيعية له خاصة وأنّه حصر نفسه في فن شعري واحد هو الغزل وهذا ما لاحظه النقاد القدماء من قبل فالجاحظ يقول : «لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً وخاطراً ماقدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لايجاوزه، لأنه لايهجو ولايمدح ولايتكسب ولايتصرف»[2] وقال ابن قتيبة «ولم يكن يمدح ولا يهجو»[3]، وقال أبو الفرج «ولم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ولايتصرف في شيءٍ من هذه المعاني»[4]، وترى هذه الدراسة أن التخصص في فن شعري واحد على هذه الصورة الضيقة أمر مبالغ فيه إذ لابد لكل شاعر من الأخذ -ولو بطرف يسير جداً- من الأغراض الشعرية الأخرى، ولهذا فإنه يكون من المقبول والمعقول قول أحد الباحثين المعاصرين «إن ماوصل إلينا من شعر العباس في غير الغزل أربعة وستون بيتاً توزعت بين المدح والرثاء ... أما ما تبقي من شعره في ديوانه ففي الغزل العفيف ...»[5]، الأمر الذي جعله يعدُّ في نظر المعاصرين «إمام الغزل العفيف

---

(١) انظر : المعنى والأداة في شعر ابن الدمينة، رسالة ماجستير،علي أحمد محمد العرود، ص ١٢٩.

(٢) الأغاني أبو الفرج الأصبهاني، ج٨، ص ٢٥٢ ، ومقدمة الديوان، ص ٢٠.

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج٢، ص ٨٢٧.

(٤) الأغاني، ج٨، ص ٢٥٢.

(٥) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعشاق الشرفاء ورافع راية الوجدان السليم»[1].

على أنّ بعض الدراسات الحديثة ترى أن العباس بن الأحنف «لم يبلغ اتقان الغزليين من شعراء بني أميه، وإجادة العابثين من شعراء بني العباس، وإنما جاء فاتراً لم يترك في النفس أثراً قوياً لأن الفن الذي أراد أن يختص به كان قد انقضى عهده وانتهت الأسباب التي أوجدته ومكنت الناس من إتقانه والإجادة فيه»[2].

وإذا كان طه حسين يربط الغزل في عهد بني العباس بتوفر ظروفه من مجون وخلاعة وانفتاح في جانب العلاقة بين الرجل والمرأة، فإن هذا لا ينفي وجود أوساط اجتماعية حافظت على التقليد أو الموروث والمألوف في علاقة الرجل بالمرأة فشكلت رقيباً على هذه العلاقة وحائلاً دون التواصل إلا بالسر، الأمر الذي جعل العواطف الإنسانية في مثل هذه الظروف تتسم بالعفة والطهارة «والعفة في القول والعمل غير مرهونة بعصر من العصور ... إذ لابد من أن يوجد في كل مجتمع الخيرون والأشرار، والمجان والزهاد، وأهل الطهر والعفاف»[3].

ولما كان العباس بن الأحنف واحداً من الغزليين ذوي العفة والطهارة الروحية، يتسامى بدوافعه الجنسية، كما يبدو من أشعاره فإنه قد توفر لهذا الشعر من الصور والألفاظ من الاستخدامات التعبيرية مايتفق وهذه الروح النقية، وما يتفق وروح العصر أيضاً، تلك الروح الحضرية التي سادت كل شيء في المجتمع بما فيه المعاملات الإنسانية، ومما يوضح ذلك تغزل العباس بفوز أو بصاحباته الأخر غير فوز في مثل قوله :

يا عسلي يا سُكّـــــــــــري يا دُرّتي يا ذهبـــــــــــــي

---

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٦٢.

(٢) حديث الأربعاء، طه حسين، ج١، ص ٢٩٤.

(٣) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

باللهِ يا سيّدتـــــــــــي لاتغضبي من غضبـــــــــــي[1]

وقوله :

مَرْحَبًا واللهِ حَقّـــــــــا بحَبيبي وأميـــــــــــري[2]

وقوله :

إن كنتَ مَوْلاكَ فإن التـــــــي قدْ كَتبتْ فيكَ لمَولاتـــــــي[3]

وقوله :

إن الذي سماك يا مُنْيَتِـــــــى بالنّرْجسِ الغَدّار ما أنْصَفَـــــــا

لو أنّه سَمّاكِ بالآســـــــــةِ وقَيْتِ إنّ الآسَ أهْلُ الوَفـــــــا[4]

مثل هذه الألفاظ هو السمة البارزة في قاموس العباس الشعري، وقد عدها بعض الباحثين المعاصرين من قبيل مراسم التأدب في المخاطبة الذي تقررت أصوله في عهد الرشيد[5]، ناهيك عن أن العباس بن الأحنف نفسه كان «من أحسن خلق الله إذ حدّث حديثًا، وأحسنهم إذا حدث استماعًا، وأمسكهم عن ملاحاة إذا خولفَ ... وكان حسن الألفاظ، كثير النوادر، رطيب الحديث ...»[6].

ومن خلال تتبع النماذج السابقة التي تم عرضها لملاحظة ورود التضمين في شعر العباس بن الأحنف سنجد أن تلك النماذج لاتتعدى بيتين أو ثلاثة أو أربعة الأبيات على أكثر تقدير، ومجيء التضمين ضمن أبيات قليلة من الشعر يحقق لها

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٥) العباس بن الأحنف دراسة مقارنة، د. ليلى سعد الدين، ص ٧٨.

(٦) زهر الآداب، الحصري، ص ١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نوعاً من التماسك والترابط والوحدة المعنوية، لكن التضمين قد يطرد في القصيدة ليشمل عدداً كبيراً من أبياتها، بل قد يشمل القصيدة برمتها، وهذا النوع من التضمين يحقق لأبيات القصيدة تعادلاً قوياً فيما بينها، إذ يصبح كل بيت من هذه الأبيات غير مستقل عما بعده وعما قبله، مما يهيىء للقصيدة صورة من صور التلاحم الجزئي والتي تسهم بدورها في بناء وحدة النص الكلية.

ومن أمثلة التضمين المتعالق في شعر العباس بن الأحنف قوله :

وإن تلكَ فوزٌ باعدتنا وأعرَضَتْ ... وأصبحَ باقي حبْلها يتقضّبُ

وحالت عن العهدِ الذي كان بيننا ... وصارتْ إلى غيرِ الذي كنتُ أحْسَبُ

وهانَ عليها ما ألاقي فربّما ... يكونُ التلاقي والقلوبُ تقلّبُ

ولكنّني والخالقِ البارىءِ الّذي ... يُزارُ له البَيْتُ العَتيقُ المحجّبُ

لأستمْسكَنْ بالوُدّ ما ذرّ شارقٌ ... وما ناحَ قمريٌ وما لاحَ كوكَبُ

وأبْكي عَلى فوزٍ بعينٍ سَخينَةٍ ... وإن زَهِدَت فينا نقولُ سترغَبُ

ولو أنّ لي من مَطلَعِ الشّمس بُكرةً ... إلى حيثُ تَهوي بالعَشيّ فتغرُبُ

أحيطُ به مُلكاً لما كانَ عِدلَها ... لعمْرُك إنّي بالفَتاةِ لمُعْجَبُ[1]

تنطوي الأبيات الثمانية السابقة على ثلاثة مواقع ورد فيها التضمين، بحيث تحقق التماسك والتلاحم للأبيات من الأول إلى الثالث حيث تندرج هذه الأبيات بدورها في أسلوب التضمين الثاني الذي يربط بين البيتين الرابع والخامس، ويأتي التضمين الثالث في البيتين السابع والثامن ليشكل مع النمطين السابقين للتضمين تعالقاً قوياً بين الأبيات جميعها، وهذا التعالق تحقق من خلال فاعلية التضمين الأسلوبية التي كسرت -من ناحية- النمط البنائي التقليدي المتمثل في استقلال الأبيات عن بعضها، والتي ربطت -من ناحية أخرى- بين الأبيات ووحدت بينها،

---

(١) الديوان، ص ٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حتى غدت بناءً واحداً لايمكن فصل جزءٍ منه عن الآخر، بالرغم من أن كل بيت قد تم من حيث الوزن ولم يتم من حيث المعنى. فالشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى يفترض -مستخدماً أسلوب الشرط - تباعد فوز، واعراضها عنه، وانقطاع حبل وصلها، وتحولها عن العهد بينهما، وصيرورتها إلى ما غير ما كان يحسب أو يتوقع، وهوان مايلقاه في الحب بسببها - يفترض مع هذا كله أن يلقاها في يوم ما وذلك لايمانه بأن القلوب تتقلب ولاتدوم على حال، ولكنه بالرغم من افتراضه تحول فوز عن العلاقة بينهما يلجأ - في أسلوب التضمين الثاني في البيتين الرابع والخامس - إلى أسلوب القسم ليؤكد تمسكه بها تمسكاً أبدياً، أزلياً، يظل مستمراً مادامت الشمس تشرق والكواكب تلوح والطيور تغرد، إنه تمسك باقٍ دائم كديمومة مظاهر الطبيعة.

ويلاحظ هنا من ناحية بنائية ومعنوية أيضاً أن التضمين الأول خدم المعنى في التضمين الثاني خدمة كبيرة، إذ أعطاه دلالة مضمونية قوية إذا قورن بين موقف العاشقين الذي وضحه التضمين الأول «موقف فوز» والتضمين الثاني «موقف العباس»، ويأتي التضمين الثالث ليتعالق مع ماقبله بنائياً ومعنوياً وليبلور فكرة الشاعر أو عاطفته إن صح التعبير حيث يعتمد العباس على أسلوب الشرط الذي بدأه في البيت السابع وأنهاه في منتصف الشطر الأول من البيت الثامن ليبين لقارئه مكانة محبوبته التي يتمسك بها تمسكاً دائماً بالرغم من تقلباتها، فهي محبوبة لايعدل حبها في قلبه ملك واسع وممتد في آفاق الأرض، ففوز التي يحبها وتعجب قلبه هي ملكه الحقيقي ومكسبه الأوحد ومن هنا يأتي اصراره على ودها والتشبث بها أبد الدهر.

إنّ إنفلات التعبير لدى العباس بن الأحنف في تلك المقطوعة جعله يتجاوز الوزن العروضي حاملاً بين جنباته معناه الشعري ليقف به عند آخر بيت في المقطوعة، منهياً فكرته، متخلصاً من حدة انفعاله العاطفي، محققاً لأبياته في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النهاية نوعاً من التطابق الدلالي والعروضي الذي كان تجاوزه في بعض الأبيات وذلك لأن «التعبيرات كانت في الأصل وليدة الانفعال، ثم تبنتها الإرادة ونظمت سيرها...»[1]، ولعل إرادة العباس هي التي تقف وراء اختياره لفوز مُلْكاً يتمسك به مدى الدهر.

وفي شاهد آخر للتضمين المتعالق برسم العباس بن الأحنف لنفسه صورة حزينة متخيلة إثر ابتعاد فوز عنه، فيقول :

صَرَمَ الأحبّةُ حَبْلَهُ فكأنّـــــــه ... إذ غادَرُوه وضرّه الإضـــــــرارْ
رجلٌ تطاول سُقمُه في غُربـــةٍ ... نزَحَتْ به عن أهلِه الأسفـــــارْ
لايستطيعُ من الضّرُورةِ حيلـــةً ... أمْسَى تُرَجَّمُ دونَه الأخـــــبارْ
حتّى أتيحَ لهُ- وذاكَ لحينِـــــهِ- ... رَكبٌ رمَتْ بهمُ الفجاجُ تجـــــارْ
حَمَلوه بينَهمْ تَحيلاً جسمُـــــه ... عاري العِظامِ ثيابُه أطمَـــــارْ
فتُوى تَقلّبُه الأكُفُّ مُلَقّفـــــاً ... ولهُ تُشدُّ وتوضَعُ الأكســـــوارْ
حتّى إذا سلكوا به فـــي مَهْمَهٍ ... قفرٍ تضلُّ به القطا وتحـــــارْ
غَرِضُوا مِنَ النّضْوِ العليلِ فعَطّلوا ... مِنه الرّكابَ وخلّفوه وسَـــــاروا

ترد هذه الأبيات الثمانية في نهاية قصيدة مطلعها :

غَضِبَ الحبيبُ فهَاجَ لي استعبـــارْ ... واللّهُ لي ممّا أحاذِرُ جـــــارْ[2]

---

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، محمد خلف الله أحمد، ص ٩٩.

(٢) الديـــــوان، ص ١٨٣-١٨٤.

الإضرارْ : الأذى والشـــــدة.	ملقفاً : مستلقـــــياً.
ترجّم : تتكلم الناس عنه بالظن.	الأكوار : الرحـــــال.
الحين : القضاء والقـــــدر.	المهمه : القفـــــر.
أطمار : ممزقة، باليـــــة.	غرضوا : ضجـــــروا.
النضو : الهزيـــــل.	

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي تصورحالة العباس عندما ابتعدت عنه فوز، تلك الحالة التي لاتقل البتة عن حال رجل طال مرضه في غربته، وبعده عن أهله، حتى غدا أمره مثاراً للظنون والتأويلات، لكن هذا الغريب العليل يقيّض له الله قوماً من التجار رمت بهم الصحراء إلى موقعه، ولما أخذتهم الرحمة به حملوه نحيلاً، عارياً مع ركابهم وواصلوا سفرهم متحملين عناء الرحلة في الصحارى الواسعه، وعناء الاهتمام بذلك الغريب، لكنهم ما لبثوا أن شعروا بثقل حمله عليهم ومسؤوليته منهم وهو المريض الخائر القوى الذي يشكل بضعفه عبئاً على أولئك القوم، لذا فإنهم سرعان ما خلصوه وخلفوه وراءهم وتابعوا سيرهم.

ونحن نلاحظ هنا أن العباس بن الأحنف استفاد من التضمين ليقيم بواسطته أسلوباً قصصياً يتجسد فيه بشكل واضح الحدث والشخوص، كما أنه عندما أراد أن يبين أثر هجر فوز على نفسيته ومشاعره التي لاتقوى على احتمال مثل ذلك الهجر الذي يسلمها إلى حالة من الضعف والمرض والمعاناة، نجده يلجأ إلى نسج الصور الشعرية واحدة تلو الأخرى غير مبالٍ بالحد الموسيقي للبيت الشعري، بل متجاوزاً له إلى ما يليه من أبيات ، ففي البيت الأول مثلاً يصور الشاعر حاله بحال الغريب المريض معتمداً على أسلوب التشبيه وأداته «كأن» التي وردت في ضرب البيت الأول وورد خبرها في صدر البيت الثاني، وفي هذا تجاوز للوقف العروضي -كما أنّ فيه دلالة على الدور الفاعل والإيجابي للتعالق النحوي في تشكيل بنية النص الشعري.

وأما المفصل الثاني في هذه اللوحة الشعرية فيبدأ في البيت الرابع وينتهي في البيت السادس، لكنه على أية حال يظل متعلقاً بالمفصل الأول الذي اشتمل على الأبيات الثلاثة الأولى، تعلقاً معنوياً، يمثل لبنة أخرى في معمار الصور الكلية. وفي هذا المفصل الثاني يعلق العباس قارئه بكلمه «حتى» التي تعني الغاية حيث يكون مقصده أن ذلك الرجل ظل غريباً، سقيماً، وحيداً مع مرضه ولما بلغت حالته نهاية قصوى في الوهن والوحدة أتيح له مجيء قوم من التجار، حينها «حملوه

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بينهم نحيلاً عارياً، ويستمر تعلق القارىء بالجمل حتى يستقيم المعنى في نفسه، حيث تأتي جملة العطف في قوله «فثوى تقلبه الأكف» التي توقف القارىء على صنيع أولئك التجار مع العاشق العليل - الغريب، ويشدنا أسلوب القص بمفصل ثالث يبدأ في البيت السابع وينتهي في الثامن حيث تأخذنا «حتى» الدالة على بلوغ النهايات مرة أخرى لتتجاوز بنا حدود البيت السابع إلى الثامن الذي نقف فيه على نهاية القصة أو المشهد الكلي عندما يتخلى القوم عن «النضو العليل» فيتركونه -مرة أخرى- وحيداً عليلاً بعد أن سلكوا جزءاً من الصحراء المقفرة.

من خلال هذه الأبيات يمكن معرفة الأبعاد النفسية التي ينطوي عليها أسلوب التضمين الذي جاء في إطار سردي قصصي تحدث فيه الشاعر عن نفسه وعن رؤيته لحالة في حال الهجر وقطع الوصال مع فوز، وهذه العاطفة الفياضة المتوترة هي التي دفعت بالشاعر إلى هدم وحدة البيت وتجاوز القدسية التي أولاها النقد العربي القديم للسطر الواحد. فجاءت تلك الأبيات مترابطة في موضوعها يصعب تفكيكها وفصلها عن بعضها بعضاً لحاجة كل منها إلى الآخر، «وقد ساعد هذا الأسلوب الشاعر على أن يكوّن بناءً متلاحماً يصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة من اللبنات التي تشكل وحدة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبّر عنه».

وكغيره من الشعراء العذريين راح العباس بن الأحنف يحمّل الوشاة والحساد والمغرضين أسباب الجفاء الذي يتبعه الهجر والبعد والقطيعة بينه وبين فوز، وفي المقطوعة التالية نرى كيف صور العباس سعي العاذلات بينه وبين صاحبته، يقول[1] :

وقد زَعَمَتْ يَمْنٌ بأني أرَدتُهـــا على نَفسِها تَبّاً لذلكَ من فِعـــــلِ

---

(١) الديوان، ص ٢٨٩-٢٩٠.

المحل : الخديعة.

الرقى : مفردها رقية وهي سحر يستعان به للحصول على أمر.

أصاخت : أصغت الختل : المكر

© Arabic Digital Library Yarmouk University

سَلوا عن قميصي مثلَ شاهد «يوسفٍ» فإنّ قميصي لم يكن قدٌ من قُبُلِ
ومُجتهداتٍ في الفسادِ حواسدٍ لها وهيَ ممّا قد أردْنَ على جَهلِ
تآزرْن فيما بَينَهُنّ فجِئْنَها على وَجهِ إلقاءِ النّصيحَةِ للمَحْلِ
يُعَرّضْنَ طوراً بالتّغاضي وتارَةً يُعاتِبنَها بالجِدّ مِنهن والهَزلِ
وما زلنَ حتى نِلنَ ماشِئنَ بالرُّقى وحتّى أصاختْ للخَديعةِ والخَتْلِ
وحتى بَدتْ منها المَلالةُ والقِلى وعَهدي بفَوْزٍ لاتَمَلُّ ولا تَقلي
فلمّا انقضَى الوَصْلُ الذي كان بَيننَا شَمتْنَ جميعاً واسترحنَ من العَذلِ[1]

تشير هذه المقطوعة إلى دراية عميقه من العباس بنفوس النساء الحواسد، لذا فقد صورهن ساعياتٍ باجتهاد حثيث لخلق الفتنة بينه وبين فوز، وجعلهن لا يألون جهداً، ولايعد من وسيلة في سبيل تحقيق هدفهن النهائي! فمن الزعم الكاذب بأنه راود أحداهن عن نفسها إلى تآزرهن في تقديم نصيحةٍ خادعةٍ لفوز، إلى التعريض بالفراق والهجر، إلى المعاتبة الجادة -الهازلة، إلى اللجوء إلى السحر وعمل الرقى في نهاية الأمر. كل ذلك حتى تحقق ما أردن وهو اظهار فوز القلى والملل تجاه صاحبها مما جعل الحواسد يسترحن شامتات لما وقع بين الحبيبين من انقطاع الود والوصل.

وقد جاءت هذه الرؤية في أسلوب قصصي قصير وشائق، وهذا الأسلوب ليس غريباً على العباس بن الأحنف، فلقد شاع الأسلوب القصصي والحواري في الشعر الجاهلي والإسلامي، ولاسيما في شعر امرىء القيس كما في دار جلجل، وشعر عمر بن أبي ربيعة كما في رائيته المشهورة، وهذا مظهر من مظاهر التجديد في قصيدة الغزل[2].

---

(١) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، د. موسى ربابعة، ص ٨٧.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجرة، د. يوسف بكار، ص ٢٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكن غلبة المقطوعات على شعر العباس بن الأحنف، أضعفت، بل قللت من سيادة الأسلوب القصصي، ذلك أن هذا النوع من الأسلوب يتطلب من الشاعر نفساً طويلاً - وعدداً من الأبيات كبير، وهذا ما لم يتوفر في شعر العباس بن الأحنف إلا فيما ندر. على أنه مهما يكن من أمر فإنه «من خلال الايجاز في السرد تترك لنا فرصة تخيل الموقف كاملاً»[1].

وعودة إلى المقطوعة توقفنا على مواضع التضمين العروضي حيث تجاوز الشاعر حدود الوزن والموسيقى في البيت الثالث وذلك بربطه بالبيت الرابع الذي ربطه هو الآخر بالبيت الخامس حيث يتوالى تعالق الأبيات مع بعضها من خلال استخدام أدوات العطف المختلفة (الواو، حتى، الفاء) الأمر الذي حقق للمقطوعة وحدة بنائية ومعنوية متلاحمة.

فالتضمين هنا هيأ للأحداث فرصة الترابط والتماسك في أسلوب سردي بسيط يأخذ القارىء حتى نهاية الحدث، ولفهم تآمر الحواسد يستحسن النظر في الأبيات نظرة كلية دون الاستغناء ببيت عن الآخر أي لابد من قراءتها دفعة واحدة لتعرف القصة وتطور الأحداث فيها.

وفي هذا النوع من التضمين المتعالق لايمكن للمتلقي قراءة الأبيات الشعرية دون «أن يراعي الفواصل ونهايات الجمل، واكتمال الدلالة الجزئية أو الكلية، حتى ولو خرق قوانين الوقفة العروضية عند نهاية البيت»[2].

---

(١) العباس بن الأحنف دراسة مقارنة، د. ليلى سعد الدين، ص ١٧١.

(٢) ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، د. موسى ربابعه، ص ٩٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الثالث

التشخيص

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبدو الخروج على المألوف في الشعر موضوعاً مهماً يحدث دهشة لدى المتلقي، ولقد ظهرت هذه اللغة في نماذج شعرية قديمة وحديثة حرص الشعراء على توظيفها وسمّى النقد العربي هذه الظاهرة التوسع أو الاتساع.

والتوسع في اللغة من السعة، وهي نقيض الضيق، يقال أوسع الله عليك أي أغناك، وتوسعوا في المجلس أي تفسحوا[1].

والتوسع في علم اللغة يعني استعمال اللفظ ليدل على أكثر مما وضع له[2].

وللتوسع غير هذا المعنى، فقد ذكر الزركشي[3]، أن من التوسع الاستدلال على الملكوت كقوله تعالى : ﴿إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس وما أنزل الله من السماء من ماء فاحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون﴾[4].

وقد ورد هذا المفهوم ليدل على ترادف الصفات كقوله تعالى : ﴿او كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب إذا أخرج يده لم يكد يراها﴾[5]. فإنه لو أريد اختصاره لكان : أو كظلمات في بحر لجي.

كما ورد في سياق الذم كقوله تعالى : ﴿ولا تطع كل حلاف مهين، هماز مشاء بنميم﴾، إلى قوله : ﴿على الخرطوم﴾[6].

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مجلد ٨، مادة (وسع) ص ٣٩٢-٣٩٣. وانظر : لسان اللسان تهذيب لسان العرب لابن منظور، ج٢، مادة (وسع)، ص ٧٢٥.

(٢) المعجم المفصل في اللغة والأدب، ميشال عاصي وأميل بديع، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

(٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ١٩٩٦م.

(٤) سورة البقرة، الآية : ١٦٤.

(٥) سورة النور، الآية : ٤٠.

(٦) سورة النور، آية ١٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولعله من نافلة القول أن نقول : إن مصطلح التوسع كان قد ورد عند البلاغيين والنحويين القدماء بمعنى استعمال اللفظ ليدل على أكثر مما ووضع له، وهو بالتالي يشكل جزءاً من المجاز.

ولقد ورد هذا المعنى عند الجاحظ مثلاً في كتابه الحيوان، إذ يقول عند حديثه عن الفرخ والفروج : «وكل بيضة في الأرض فإن اسم الذي فيها والذي يخرج منها فرخ، إلا بيض الدجاج فإنه يسمى فروجاً، ولا يسمى فرخاً، إلا أن الشعراء يجعلون الفروج فرخاً على التوسع في الكلام، ويجوزون في الشعر أشياء لا يجوزونها في غير الشعر، قال الشاعر :

لَعَمْري لأصواتُ المكاكي بالضُّحى ... وسودٌ تداعَى بالعَشيِّ نَواعِبُهْ

أحبُّ إلينا من فِراخ دجاجَةٍ ... ومن ديكِ أنباطٍ تُنوسي غَبَاغِبُهْ[1]

ونجد في كتب البلاغة مصطلحاً آخر يرد بمعنى التوسع، هو «الاتساع» ويعنى كما في رأي ابن رشيق : «أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي في كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع المعنى، من ذلك قول امرىء القيس :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًـــا ... كَجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ

فإنما أراد أنه يصلح للكر والفر، ويحسن مقبلاً مدبراً، ثم قال «معاً» أي جميع ذلك فيه، وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطة السيل من أعلى الجبل، فإذا انحط من عال كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من

---

(١) الحيوان، الجاحظ، ج١، ص ٨٥.

المكاكي : مفردها مكاء، طائر صغير يألف الريف، يجمع يديه ثم يصفر فيهما صفيراً حسناً.

نواعبه : جمع ناعب، ونعب صاح وصوّت.

غباغبه : جمع غبب، وهو ما يتدلى منتفخاً تحت الحنك من الناس والديكة والبقر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورائه .....»[1].

ويشير سيبويه إشارات متعددة إلى ما يسميه «الاتساع في الكلام»، ويعني به الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو فمن ذلك إضافة المصدر إلى زمانه، فكأن الفعل أجرى مجرى فاعله، وذلك مثل قوله تعالى : ﴿بل مكرُ الليل والنهار﴾[2]. فالليل والنهار لايمكران ولكن المكر فيهما، ويعد من الاتساع القلب مثل قولهم : أدخلت في رأسي القلنسوة، وإيقاع الفعل لفظاً على غير من هو له في المعنى، مثل قوله تعالى : ﴿واسال القرية التي كنا فيها والعير التي اقبلنا فيها﴾[3] إنما يريد أهل القرية فاختصر، وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا»[4].

وأكثر أمثلة الاتساع تدخل في باب المجاز عند البلاغيين، ولكن سيبويه يكتفي بإثبات علة واحدة وهي الاختصار[5].

يظهر مما تقدم : أن «التوسع» و «الاتساع» وردا عند النقاد القدماء كضرب من ضروب المجاز. فقد نجح عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) نجاحاً باهراً في فهم الاستعارة بمعنى التشخيص، إذ أطلق عليها اسم «الاستعارة المفيدة».

يقول الجرجاني في أثناء حديثه عن تقسيم الاستعارة : ثم أنها تنقسم إلى قسمين، أحدهما : أن لا يكون لنقله فائدة، والثاني أن يكون له فائدة، وأنا أبدأ بذكر غير المفيد، فإنه قصير الباع، قليل الاتساع، ثم أتكلم على المفيد النافع وهو المقصود وموضع هذا الذي لايفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له

---

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق، ج١، ص ٩٣.

(٢) سورة سبأ، الآية : ٣٣.

(٣) سورة يوسف، الآية : ٨٢.

(٤) اللغة والإبداع، شكري عياد، بادىء علم الأسلوب العربي، ص ١١١.

(٥) المرجع نفسه، ص ١١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها ...»[1].

ونجد الجرجاني في موضع آخر من كتابه أسرار البلاغة يشير إلى فاعلية الاستعارة ودورها في إسباغ الحياة على الأشياء.

يقول الجرجاني : «اعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول، وهي أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكبر جرياناً، وأعجب حسناً، وأوسع سعة ...، فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون ...»[2].

ويبدو أن تركيز الجرجاني على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى وتجسميه وتشخيصه أمام العين قد جعله يرد روعة الشعر إلى براعة التصوير، ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخيلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق من الرسامين أو المصورين[3].

ويركز عبدالقاهر الجرجاني على قيمة التشخيص الذي يغير من طبيعة الأشياء التي تتشكل منها عناصر الصورة الفنية، يقول «كذلك حكم الشعر فيما يصفه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبني

---

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، ص ٢٢-٢٣.

(٢) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص ٤٠-٤١.

(٣) قصيدة وصورة «الشعر والتصوير عبر العصور، عبدالغفار مكاوي، (مقال)، ص ٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المميز والمعدوم المفقود في حكم الموجود»[1].

أما التوسع عند ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، فإنه يُقسّم إلى ضربين، الأول يرد على وجه الإضافة، والثاني يرد على غير وجه الإضافة، ومن ثم نراه يعرض رأيه مفصلاً في ضربي التوسع.

فالضرب الأول في رأيه : «قبيح الاستعمال، لبعد ما بين المضاف والمضاف إليه، وذاك لأنه يلتحق بالتشبيه المضمر الأداة، وإذا ورد التشبيه ولا مناسبة بين المشبه والمشبه به كان ذلك قبيحاً، ولا يستعمل هذا الضرب من التوسع إلا جاهلٌ بأسرار الفصاحة والبلاغة، أو ساهٍ غافل يذهب به خاطره إلى استعمال ما لايجوز ولا يحسن ...»[2].

أما الضرب الآخر من التوسع فإنه يرد على غير وجه الإضافة، وهو كما في رأي ابن الأثير، حسن لاعيب فيه، وهو ما يقابل التشخيص عينه في النقد المعاصر. ففي قوله تعالى : ﴿ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً او كرهاً قالتا اتينا طائعين﴾[3] يرى ابن الأثير أن نسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع، لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة ها هنا بين المنقول والمنقول إليه.

وكذلك الأمر في قوله تعالى : ﴿فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين﴾[4].

وكذلك يتضح التشخيص في الحديث النبوي الذي يستشهد به ابن الأثير على هذا الضرب من التوسع، فالرسول ﷺ نظر إلى «أحُد» يوماً فقال : «هذا جبل

---

(١) أسرار البلاغة، ص ٣١٧.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ج١، ص ٣٤٨.

(٣) سورة فصلت، الآية : ١١.

(٤) سورة الدخان، الآية : ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يحبنا ونحبه»، فإضافة المحبة إلى الجبل من باب التوسع، إذ لا مشاركة بين المحبة والجبل الذي هو جماد»[1].

ومن الأمثلة الشعرية التي يأتي بها ابن الأثير على هذا الضرب من التوسع قول أبي تمام :

أميدانَ لهوي مَنْ أتاحَ لكَ البِلى فأصبحْتَ ميدانَ الصّبا والجَنائِبِ

وقول أبي الطيب المتنبي :

إثْلِثْ فإنّا أيُّها الطَّلَلُ نَبْكي وتَرْزِمُ تحتَنا الإبِلُ

ويعلق على ذلك بقوله : «فأبو تمام سائل ربوعاً عافية وأحجاراً دارسة، ولا وجه لها هنا إلا مساءلة الأهل، كالذي في قوله تعالى : ﴿واسئل القرية﴾ أي أهل القرية وكل هذا توسع في العبارة، إذ لا مشاركة بين رسوم الديار وبين فهم السؤال والجواب، وكذلك قول المتنبي في أمر الطلل بأن يكون ثالثاً لهما أي الركب والإبل، وهذا واضح لانزاع فيه»[2].

وعلى الرغم من هذه الإشارات والإلماعات الذكية التي نجدها عند ابن الأثير والجرجاني في إثبات فاعلية الاستعارة وقدرتها على إثارة الصور الحسية البصرية عند المتلقي، «فإن الناقد القديم لم يُعْنَ بالقيمة الأدبية أو الوجدانية للتقديم الحسي عناية كافية كما أنه لم يستطع أن يبلغ هذا المستوى في فهم الأثر الأدبي للنشاط التصويري، ولم يستطع أن يصل إلى نتائج واضحة عن فاعلية هذا النشاط، وأثره في فهم النشاط الخيالي التصويري .... أو يفاضل بين عدة احتمالات مختلفة أو يلمس علاقة هذا البناء بالتركيب أو السياق، ومن أجل ذلك كان الفهم الأدبي

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ج١، ص ٣٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥٠-٣٥١.

الجنائب : رياح الجنوب. إثلث : كن ثالثاً لنا أي للشاعر والطلل.

ترزم : تقف مكانها من التعب والإعياء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لفكرة التجسيم أو التصوير في موروثنا النقدي مهملاً تماماً أو ضائعاً، أو مبهماً لايخلو تحديده أو تصوره من صعوبة»[1].

«ويعود السبب في ذلك إلى أن الأصوليين التقليديين ظلوا يعتقدون أن ما يسمونه بالدلالة الحرفية يجب أن يتصور بمعزل عما يسمى باسم الدلالة الاستعارية أو المجازية»[2].

«ونفهم مما تقدم أن القدماء قد وعوا معنى التشخيص في الاستعارة المكنية، وأنهم لم يعيبوه للناحية التشخيصية فيه، بل لقبح التشخيص، وعدم لياقته وملاءمته للمعنى، ولبعده عن حقيقة الاستعارة في بعض الأحيان، مما جعلهم يطلقون على كل استعارة من هذا القبيل «بعيد الاستعارة» أو «فاحش الاستعارة» ....»[3].

ومما تقدم يبدو أن ظاهرة التشخيص ظاهرة مهمة في النص الشعري، فهي تمثل قدرة الشاعر في استخدام اللغة استخداماً جديداً بعيداً عن المباشرة والتقريرية، ولذلك يصبح التشخيص قادراً على الجمع بين الأشياء التي لايمكن الجمع بينها.

ترد أمثلة التشخيص في الشعر العربي القديم بادية جلية في بعض نماذجه الشعرية كمناجاة الطلل ومخاطبة الناقة والعين ... الخ.

وقد كان وعي الجاهليين بأهمية المكان دافعاً من الدوافع التي أدت إلى مخاطبتهم للطلل، وقد جاء هذا الخطاب بصورة واضحة في مقدمات قصائدهم، وهو خطاب يكشف عن وعي الإنسان وإحساسه العميق بالمكان، حتى إن ظاهرة خطاب الطلل كانت قد شكلت عنصراً مشتركاً عند الشعراء الجاهليين»، يقول امرؤ القيس :

ألا عِمْ صباحاً أيُّها الطللُ البَالِي وهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كان في العصرِ الخَالِي

---

(١) نظرية اللغة والجمال في النقد العربية، تامر سلوم، ص ٣٠٥.

(٢) مشكلة المعنى في النقد الأدبي، تامر سلوم، (مقال)، ص ١٠٤.

(٣) قضايا في النقد والشعر، يوسف بكار، ص ٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهَلْ يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مخَلَّـــــدٌ قليلُ الهُمُومِ ما يَبِيتُ بأَوْجَـــــــال

ويقول عنتره بن شداد :

يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تَكَلَّمِـــــي وعِمِّي صباحاً دارَ عبلةَ واسْلَمِـــــي[1]

أكثرَ الشعراء الجاهليون من خطاب الطلل بصوره واضحة في أشعارهم ومنحوا المكان صفات إنسانية تكشف عن عمق العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان الذي أصبح جزءاً من الماضي بما كان يحمله من مباهج الحياة وتألقها[2].

ولم يقتصر حديث الشاعر الجاهلي فقط مع المكان وموجوداته، وإنما تعداه إلى حوار الزمان وذلك من خلال بث عناصر الحياة فيه ومنحه طاقة الحركة ليصبح بالتالي زمناً حاضراً في وجود الشاعر، يقول امرؤ القيس مخاطباً الليل :

فقلتُ له لما تمطّى بصلبِـــــه وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَـــــــــلِ

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجَلِـي بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثَـــــلِ

فيا لكَ من ليل كأنّ نجومَـــــهُ بأمراسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جَنْـــــدَلِ[3]

فالليل هنا يبدو حياً ماثلاً في حياة الشاعر، إنه إنسان ثقيل الظل مما دفع الشاعر إلى ترجي انجلائه والذهاب من عالمه، لأنه ليل نفسي طويل يقض مضجع الشاعر هذه الحوارية مع اللاعاقل لاتقتصر فقط على الشعر الجاهلي وإنما تتعداه إلى العصور التالية له وفي كثير من النماذج الشعرية.

وهكذا فإن الشاعر المبدع عندما يخاطب الليل أو الطلل أو كل ما هو غير مألوف، فإنه يجعل خيبة الانتظار أو التوقع عند المتلقي تحدث أثراً يستحثه على قراءة أفق هذه الخيبة التي أدت إليها شيفرات اللغة الشعرية.

ومن هنا، فإن جوهر الوظيفة التصويرية في التعبير عن التجربة وعما يتضمنه

---

(١) ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، موسى ربابعه، (مقال)، ص ٤٨.

(٢) ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، موسى ربابعه، (مقال)، ص ٤٨.

(٣) شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص ٣٨-٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموقف من تقويم للأحداث والأشخاص والأفكار، ومن جوانب عاطفية تأثيرية، ويؤخذ من ذلك أن هذه الوظيفة معنية بالتعبير عن التجربة تعبيراً يشمل العمليات التي تجري داخل نفس الإنسان وخارجها، أي يشمل الظواهر القائمة في العالم الخارجي وظواهر الوعي البشري. كما يشمل العلاقات المنطقية التي يمكن استنباطها من هذه الظواهر[1].

تبدو ظاهرة التشخيص في شعر العباس بن الأحنف واضحة المعالم جلية.

فلقد أحب الشاعر حباً عذرياً جعله يتحرق في نار العشق، عشق المحبوبة «فوز» بتعدد أسمائها التي وردت في شعره العذاب والألم.

ومن هنا نجد الشاعر يعيش العذاب والألم، ويكشف عن معاناته الإنسانية ومن صور التشخيص عند العباس بن الأحنف ما يلي :

أولاً : المعنويات : القلب، العين.

ثانياً : المكان : الديار، المنزل.

ثالثاً : الحيوان : القطا، الحمام.

رابعاً : الأرضي المحسوس : الريح.

خامساً : السماوي المرئي : الشمس، القمر.

سادساً : الجماد : الكتاب.

اولاً : مخاطبة المعنويات : القلب، والعين :

من اللافت للنظر في شعر العباس بن الأحنف، أن مخاطبة القلب أو العين لا تقتصر فقط على حوارية بين الشاعر «الإنسان» والمعنوي «القلب أو العين» وإنما تأخذ بعداً حوارياً آخر يُقيمة الشاعر بين المعنوي نفسه من خلال تشخيصه ليعبر عن واقع الشاعر وألمه.

ومن أمثلة مخاطبة الشاعر للمعنوي قوله :

---

(١) في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، ص ٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عَرَضْتُ على قلبي الفراقَ فقالَ لـي من الآنَ فاياْسٌ، لا أُغرَّكَ من صَبْـر

إذا صَدَّ من أهْوى وأسلَمَني العَزا ففُرقةُ من أهوَى أحرُّ من الجَمْـر[1]

فالشاعر يحاور قلبه الذي يظهر لنا إنساناً أو صوتاً آخر للأنا الشاعرة، فنجده يعرض عليه الفراق، فراق محبوبته «فوز»، على الرغم من يقينه بسلبية هذا الفراق.

حينها نلقى القلب المنسوب للأنا وقد بدا إنساناً ناطقاً يقدم النصح للشاعر بأن الصبر على الفراق أسلم من اليأس والقنوط، وبالتالي فإن صدود الآخر «فوز» فيه من العزاء للعاشق ما هو أهون من الفرقة التي يشبهها الشاعر بأحر من الجمر. ولذلك فإن مشروع التفكير في الفراق عند الشاعر يتلاشى لأن حدوثه على الحقيقة يفضي إلى النتيجة :

إذا صَدَّ من أهْوى وأسلَمَني العَزا ففُرقةُ من أهوَى أحرُّ من الجَمْـر

إضافة إلى ما تقدم، نجد أن موضوع الحوار بين الشاعر وقلبه هو الآخر الغائب الحاضر «فوز»، وما حوار الشاعر لقلبه هنا إلا لأن القلب يتخذ قيمة كبيرة كونه يعد مكاناً أو عرشاً تتربع عليه المحبوبة.

أما الحوار في إطار المعنوي فإن العباس بن الأحنف يرسم لنا فيه صورة حية يجسد المعاناة ولذة الفقد التي تأسر الشاعر.

ويبدو لنا هذا الحوار واضحاً من خلال الخصام أو اللوم الذي يجريه الشاعر بين العينين والقلب يقول مثلاً :

اختصَمَ العينانِ والقلـــــــبُ قالا جميعاً : ما لنا ذَنْـــــــبُ !

فقلتُ : نفسي ذَهبتْ عَنْـــوةً بينكُما هذا وذا لَعْـــــــبُ

فقالَ قلبي : مُقْلتي أبصَـــرَتْ لا ذَنْبَ لي يا أيُّها الصَّـــــبُّ

فقلتُ للعين : سَمِعْتِ الـــــذي يحكيهِ عن ناظِرِكِ القلـــــبُ ؟

---

(١) الديوان، ص ٢٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاستعبرتْ عندَ مقالي لهـــــا وكان من خجلتها السكْـــــــبا[1]

فالقلب والعينان يبدوان في هذا الحوار وكأنهما يقترفان جرماً بحق الشاعر، فهما يمثلان في محكمة يكون الشاعر حاضراً وندا لهما. وموضوع الخصام ها هنا، وكالعادة، يتعلق بالآخر أي «فوز» المحبوبة الغائبة الحاضرة. مما يدفع كلاً من القلب والعينين إلى الاعتراف بأن لا ذنب لهما في كل ما يحصل للشاعر. إلا أن الشاعر المظلوم يصر على هلاك نفسه بينهما :

فقلتُ نفسي ذهبتْ عُنـــــوةً بينكما هذا وذا لعْـــــــــبْ

عندها يألم القلب والعينان لقول الذات الشاعرة، فيقدم كل واحد عذره وحجته علّه يصيب.

فالقلب هو المكان الذي يليق بالمحبوبة ويتقلب يمنة ويسرة وفي كل جهة يلذعه هواها، لذا فإنه لا يملك القدرة على مقاومة مثل هذا العشق.

فقال قلبي : مقلتي أبصَـــرتْ لا ذنبَ لي يا أيُّها الصُّـــــــبْ

عندها يقنع الشاعر بحجة القلب وسرعان ما يتجه إلى العين قائلاً :

فقلتُ للعين : سَمِعتِ الـــــذي يحكيهِ عن ناظِرِكِ القلـــــــبْ ؟

حينها تتأثر العين بما يقوله الشاعر والقلب الناطق، فتكون العبرات استعباراً منها تجاه الموضوع أو القضية.

هكذا تبدو لنا العينان إنساناً مجسداً وخصماً يقف في طرف، والقلب كذلك يغدو إنساناً وخصماً عدواً للعين. وهما على أية حال يقفان بشدة أمام تهم الأنا الشاعرة.

إن في مثل هذا التشخيص ومن خلال أنسنة القلب والعين واستنطاقهما لدليل واضح على عمق المعاناة والتجربة عند النفس العاشقة. فكل شيء فيها يريد أن

---

(١) الديوان، ص ١٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتكلم ويعبر، والشاعر بانحراف لغته عن المألوف يحاول أن يسقط كل معاناته على المعنوي، ليثير بالتالي عاطفة المتلقي وإدهاشه.

ويظهر الحوار بين العين والقلب في مشهد آخر يورده لنا الشاعر، في سياق اللوم وتبرز الأنا الشاعرة طرفاً ثالثاً فيه. يقول الشاعر :

إذا لمتُ عَيْنيّ اللّتين أضرّتَـــا ... بجسميّ فيكُم قالتا لي : لُم القَلْبَـــا

فإن لُمتُ قلبي قال :عَيناكَ هاجتَـا ... عليكَ الذي تَلْقى ولي تجعَلُ الذَّنْبَـا ؟

وقالتْ لهُ العَيْنان : أنتَ عَشِقْتَهـا ... فقالَ : نَعَمْ أورثْتماني بها عُجْبَـــاً

فقالتْ لهُ العَيْنان : فاكفُف عن التي ... من البُخلِ ما تُسقيكَ من ريقِها عَذْبَـا

فقالَ فؤادي عنكِ : لو تُرِكَ القَطا ... لنامَ وما باتَ القَطا يَخرِقُ السُّهْبَـــا[1]

يحاول الشاعر، قدر الاستطاعة، في هذه الأبيات أن يلقي باللوم فيما يجري له على عينيه وقلبه.

إنه وهو يخاطب فوزاً يصور لها ذلك الحوار الذي مجاله اللوم وكان قد دار بينه وبين عينيه وقلبه.

ومما هو جدير بالذكر في هذا المقام، أن ظاهرة اللوم أو العذل ترد بكثرة في شعرنا العربي القديم. «فالعاذلة ميراث مشترك في الشعر الجاهلي، لا يخلو منها ديوان شاعر جاهلي، ولكنها تكثر كثرة ملحوظة عند بعضهم، من مثل حاتم الطائي والنمر بن تولب، وعلة ذلك هو ما عرف به الرجلان من الكرم وإهلاك المال»[2].

وإذا كانت العاذلة في الشعر القديم هي الصوت الأنثوي الذي يكيل اللوم للشاعر على إفراطه أو إكثاره وإسرافه في أمر ما، وبالتالي تبدو بمثابة الناصح

---

(١) الديـــــــوان، ص ٩٠-٩١.

السهـــب : الفلـــوات الواسعة.

(٢) «العاذلة في الشعر الجاهلي»، إبراهيم السنجلاوي، (مقال)، ٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأمين، فإن الأمر في هذه الأبيات يختلف تماماً. فالشاعر، كما نرى، يقوم مقام العاذلة في اللوم، كما أن اللوم لا يتجه نحو إنسان عاقل من لحم ودم، وإنما هو حوار لمعنوي مؤنسن.

وعندما يقوم الشاعر بإلقاء اللوم على عينيه، نجد أنهما تنفران من هذا اللوم، فهو لا يقع على عاتقهما.

إذا لمتُ عينيَّ اللّتين أضرّتـــــا بجسمي فيكم قالتا لي : لُم القلبـــا

بعدها، نجد الشاعر يلقي بلومه على القلب عاملاً بنصيحة العين الحاكية. إلا أن القلب هو الآخر يبين للشاعر أن العينين هما السبب فيما يلاقي ويجد، وأنه لا علاقة له في الأمر.

وهكذا يتحول الأمر إلى هجوم ودفاع بين القلب والعينين :

وقالتْ له العَيْنان : أنتَ عَشِقْتَها فقالَ : نَعَمْ، أورَثْتماني بها عُجْبـــا

فقالتْ لهُ العينان : فاكْفُفْ عن التي من البُخلِ ما تسقيكَ من ريقِهـــا عَذْبـا

فالاتهام، كما نرى، متبادل في الحوار بين العينين والقلب، فالعينان تتهمان القلب بعشق فوز واللوم يقع عليه في ذلك، بينما القلب يرد على ذلك نافياً بأن السبب في عشقه هو رؤية العينين لها وإعجابهما بها.

وفي نهاية المطاف، ينتهي هذا الحوار المعبر بنتيجة أو نصيحة مسداة إلى الذات العاشقة بالكف والابتعاد عن البخيلة «فوز» التي تمني الشاعر ولا تعطيه.

ومن هنا تبدو العينان بمثابة عاذلة تلوم الشاعر على إفراطه وإسرافه في حب «فوز»، لا بل إنهما «العينان» تصفانها بالبخل، وتدعوان الشاعر إلى الكف والابتعاد عنها.

ثانياً : مخاطبة المكان : الديار :

إن ظاهرة مخاطبة المكان لم تكن حكراً على الشعراء الغزلين ومنهم العباس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إبن الأحنف. فهي ملك أو تراث لكل شاعر قديم أو محدث.

وقد أشار إلى ذلك المبدع عنترة بن شداد إلى أن الشعراء السابقين لم يتركوا له شيئاً يقوله فقال :

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَـــرَدَّمِ أم هل عَرَفْتَ الدارَ بعدَ تَوَهُّـــمِ!

ويخاطب ديار عبلة قائلاً :

يا دارَ عَبْلَةَ بالجَوَاءِ تَكَلَّمِـــي وعِمِّي صَباحاً دارَ عبلةَ واسلَمِـــي[1]

وعنترة هنا، كما هو ظاهر يخاطب دار محبوبته ويستنطقها علها تكلمه عن معشوقته الذاهبة الراحلة، التي يخاطب ديارها، لأن عبلة غابت عن الديار وارتحلت إلى مكان غير معلوم.

وقبل عنترة وقف امرؤ القيس على مكان المحبوبة المقفر العافي في كل قصائدة، فنهج للشعراء بذلك نهجاً وطريقة في مقدمة قصائدهم بأن يخاطبوا الطلل.

يقول امرؤ القيس مخاطباً :

ألا عِمْ صباحاً أيُّها الطللُ البالـي وهل يَعِمَنْ من كانَ في العصرِ الخَالِـي

وهل يَعِمَنْ من كانَ أحدثَ عَهْدِهِ ثلاثينَ شهراً في ثلاثةِ أحْـــوَالِ

ديارٌ لسَلْمى عافياتٌ بذي خَـــالِ ألحَّ عليها كلُّ أسْحَمَ هَطَّـــالِ[2]

ومن هنا تصبح للمكان أهميةٌ كبيرة، كما نرى، عند الشعراء، وتبدو العلاقة بين المكان والإنسان وثيقة فالمكان هو الموضع الذي نشأت فيه العلاقة بين الشاعر والمرأة الراحلة وهو يثير في نفس الشاعر ذكريات ذلك الزمن الماضي وأوقات السعادة، ولذلك يسعى الشاعر إلى مخاطبة المكان ليعيد الحياة إليه.

«فالشاعر في الأبيات السابقة لاينص الطلول ويقف عليها باكياً، بل يخاطبها

---

(١) شرح المعلقات السبع، معلقة عنترة، الزوزني، ص ١٩١.

(٢) ديوان امرىء القيس، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، (د..ت)، ص ٢-٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مخاطبة صداقة وألفة ... وهو بذلك يعيدنا إلى مشهد الليل في المعلقة الذي افتتحه الشاعر بـ «ألا أيها الليل»، وهذه المناجاة لغير الحي تثبت قدرة الشاعر على الخلق، وعلى تحويل طبائع الأشياء، وبث الحياة فيما ليس فيه حياة. وكما ارتفع الشاعر، بمناجاة الليل، إلى مستوى الزمن فخاطبه مخاطبة الند للند، بل طوعه في تحويله عن طبيعته، فقد حقق في مخاطبة الطلل، وهو صورة للزمن الذي يسلب الحياة من الإنسان والحيوان والأرض، حقق انتصاره على الزمن بمساواته بنفسه ومخاطبته مخاطبة الصديق لصديقه»[1].

لقد نهج العباس بن الأحنف نهج سابقيه من الشعراء في الوقوف على مكان المحبوبة ومحاورته. فها هو يقول مناجياً :

أيا منزلاً لا أبتغي ذكرَ أهلِـــهِ ... وإنْ كنتُ مشغوفاً بذكرِهِمُ صَبَّـــــا

أزورُكَ استَشْفي لقلبي من جَـوىً ... وكَرْبِ أقاسيهِ فيحدثُ لِي كَرْبـــــا

فالشاعر هنا ينادي منزل محبوبته ويخاطبه كإنسان يصغي الاستماع، وفي النداء قرب روحي ونفسي، كيف لا وهو المكان الذي كانت فوز تقطنه وتبث فيه الحياة، ومن هنا لايقوى الشاعر عند مخاطبته للطلل على ذكر اسم محبوبته على الرغم من فرط صبابته ؟، لأن ذكرها وهي غائبة عن هذا المكان يهيج بكاءه، لذا فإنه يخاطب الطلل ويزوره علّه يجد شفاءً من العشق وألمه، غير أن زيارة المكان ورؤيته لاتزيد الشاعر إلا عذاباً على عذاب. إن رحيل المحبوبة عن المكان هو جدب له ويأس، فهي التي تخصب المكان وتحييه، ولذلك فإن العباس عندما أتى الديار زائراً أو قل حاجاً أملاً في الشفاء، ألفى تلك الديار عاجزة عن ايجاد حل أو دواء لشفائه، لأنها مقفرة مجدبة من فوز.

وكما وقف القدماء على ديار النساء اللاتي عشقوا، وأطالوا الوقوف على أطلالها العافية، نجد العباس يفعل فعلتهم ويصنع صنيعهم، يقول :

---

(١) بنية القصيدة الجاهلية - الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، ريتا عوض، ص ٢٢١-٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقولُ للدّارِ إذْ طالَ الوُقوفُ بها ... بعدَ الكَلالِ وماءُ العينِ مِـــــدرارُ

يا دارُ هل تَفقهينَ القولَ عن أحدٍ؟ ... أم ليس إن قال يُغني عنهُ إكثـــارُ ؟

يا دارُ إنّ غَزالاً فيكِ برّحَ بـــي ... للّهِ دَرُّكِ ! ما تَحوينَ يـــــا دارُ !

ما زِلتُ أشكُو إليها حُبَّ ساكِنِهـا ... حتّى رأيتُ بناءَ الدّارِ يَنهـــــارُ[1]

يقف العباس في هذه الأبيات على ديار «فوز» ويطيل الوقوف عليها ذارفاً الدموع. لتبدأ بعدها المناجاة لتلك الديار بلغة تشي بحالة الضعف والانفعال التي يعيشها الشاعر.

ويشكل تكرار النداء لتلك الدار ثلاث مرات ظاهرة تحوى إشارات متعددة المعاني عن علاقة المكان بفوز وعلاقة العباس بهما معاً.

فالدار تبدو لنا إنساناً يفقه ويسأل عن فقهه وعلمه بالآخر الغائب، ولا يقف به الأمر عند هذا الحد، وإنما يتعداه إلى بث الألم والشكوى لتلك الدار من ساكنها.

يا دارُ إنّ غزالاً فيكِ برّح بـــي ... للّهِ دَرُّكِ ! ما تَحْوينَ يـــــا دارُ !

وهكذا فإن الشاعر لكثرة توجعه وبكائه أمام دار محبوبته، يكاد يري حجارة الدار تتداعى وتنهار، من وطأة ما عاينت من أوجاع الشاعر الملوع بحبه وأتراحه، إن تكرار مخاطبة الديار يثير كثيراً من الأوجاع والأحزان في نفس الشاعر إذ إن هناك نداءات للديار ولكن الديار تقف صامته لا تجيب، وهذا يدعم الإحساس بالفراق والانفصال بين الشاعر والمحبوبة.

ثالثاً : مخاطبة الحيوان : القطا، الحمام :

يحاول العباس بن الأحنف أثناء مخاطبته للحيوان في شعره أن يستحضر أو يبدع حواراً مع القطا والحمام، وهما من الطيور التي تحظى بحب وعطف الإنسان، ولما يرمزان به من حب ووداعة وسلام.

يقول مثلاً مناجياً القطا :

---

(١) الديوان، ص ١٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بكيتُ إلى سِربِ القطا حينَ مرّ بي فقلتُ ومثلي بالبكاء جَديـــــرُ

أسِرْبَ القطا هَل من مُعيرِ جَناحَهُ لعلّي إلى مَنْ قد هَويتُ أطيـــــرُ[1]

فالشاعر يلجأ في بكائه وشكواه إلى سرب القطا، كي تقرب منه وتشاركه محنته في البكاء أولاً، ولكي تعيره جناحاً كما أعارت كثيراً من الشعراء العاشقين قبله وعلى رأسهم المجنون «مجنون ليلى» ليطير إلى محبوته فوز البعيدة.

لذلك فإن سرب القطا كما يبدو أصبح ملكاً خاصاً للشعراء العذريين، وأجنحته تعد أداة وصل حالمة للوصول إلى الآخر المحبوبة.

فالشاعر يحسد سرب القطا على نعمة الطيران وحرية الحركة في الانتقال من مكان إلى آخر، وكأني بهم يتمنون أن تكون لهم أجنحة كما سرب القطا يطيرون بها صوب ديار معشوقاتهم دون دليل أو معين والنداء شاهد على لغة التمني العاجزة الضعيفة.

أما الحمام في شعر العباس فإنه يثير للوهلة الأولى في نفس الشاعر العاشق صورة الآخر بكافة تجلياتها، فالشاعر عندما يرى الحمام فكأنه يرى صورة فوز الغائبة، من حيث الجمال والوداعة والسكينة، أنظر إليه مثلاً وهو يقول :

رَأيتُ الحَمَامَ فَهَيّجْنَنـــــــي وفَيّضنَ من عَبَراتي غُروبـــــــا

نَوَاعم بينَ غصُـــــونِ الأرَا كِ صادَفْنَ أمْناً وخَفْضاً وطِيبـــــا

فَلمّا بَكَيتُ وأبْكيتُهـــــــنّ تمنّيتُكُمْ أن تكونوا قريبـــــا[2]

إن منظر الحمام وهو يظهر كأسرة تعيش في خفض من العيش والأمن بين غصون الشجر المورق الأخضر، تهيج بكاء الشاعر وحزنه على هذه النعمة التي يفقدها.

وعندما يبكي الشاعر، فإن الحمام يعرف الإنسانية وحق الواجب تجاه قضية

---

(١) الديوان، ص ٢١١.

(٢) الديوان: ص ٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذات الشاعرة فسرعان ما يبكي، فالحمام يوحي بالتجاوب والانسجام مع الشاعر في حين أن المحبوبة تقطع علاقتها معه، ولذلك يجد الشاعر في الحمام صورة للتآلف والانسجام في حين أن علاقته مع فوز علاقة قائمة على القطيعة والفراق.

رابعاً : الأرضي المحسوس : الرياح :

يوظف العباس بن الأحنف الرياح في شعره كأداة مشخصة لها وظيفة ما تجاه الآخر فوز. فالرياح تبدو عنده حاملة للرسائل ومتعلقاتها، يقول :

وإنّي لأستهدي الرّياحَ سَلامَكُـــم إذا أقبلتْ من نحوكُم بهبـــــــوبِ

وأسألها حَمْلَ السّلام إليكُـــــمُ فإنْ هي يوماً بَلّغتْ فأجيبِـــــــي[1]

فعندما تكون «فوز» بعيدة عن موطن الشاعر، فإننا نلقى الشاعر يودع سلامه وشوقه إليها عبر الرياح، التي تظهر وكأنها إنسان يحمل الأمانة والسلام إلى المحبوبة.

هكذا تبدو لنا الرياح شيئاً مجسداً يشارك الشاعر معاناته، يرضى بأن يكون سفيراً إلى موطن فوز كي يبلغها سلام العباس.

وفي موضع آخر نجد الشاعر يحسد الريح على لمسها محبوبته، وكأنها إنسان حي يراه الشاعر يقترب من فوز :

احسدُ الرّيحَ أن تمسّك دُونـــي أيّ شيءٍ أغفلتْ بعدَ الرّيـــــاح[2]

فالرياح تحمل في دلالاتها هنا القدرة على الوصول إلى المحبوبة، حين أن الشاعر يظل عاجزاً عن الوصول إليها، فالرياح تتحول إلى واسطة تحاول أن تبني جسور العلاقة بين المحبوبة ولذلك يشخصها الشاعر ويمنحها صفات إنسانية.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٢) الديوان، ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خامساً : السماوى المرئي : الشمس، القمر :

من اللافت للنظر في التشخيص عند العباس بن الأحنف مخاطبته للسماوي، وكأن المحبوبة عنده ترتقي إلى منزلة ذلك السماوي في المكانة والقيمة، يقول مخاطباً القمر :

ألا أيّها القمرُ الأزهـــــــرُ تبصّرْ بعَينَيكَ هل تُبصِـــــــرُ
تبصّرْ شبيهَكَ في حُسنِـــــه لعلّكَ تَبلُغُ أو تَخبُـــــــرُ
فإني آتيكَ وحدي بـــــــه وأفضي إليكَ بما أستُـــــــرُ
زَبالةَ مِنْ دُونِه والشقـــــو قُ والثُّعلبية والأجْفُـــــــرُ[1]

يبدو القمر السماوي هنا إنساناً ذا بصر يدعوه الشاعر إلى التبصر والنظر إلى شبيهه الأرضي في الحسن والجمال «فوز».

وعندما يلجأ الشاعر إلى مخاطبة القمر العلوي، فإنه يوظفه كأحد موجودات الطبيعة كي يشاركه في البحث عن فوز بإنارة الطريق أمامه.

وهكذا لايكتفي العباس في بث شكواه ومعاناته إلى الأرضي، وإنما يتعداه إلى السماوي يفضي إليه بسره وحكايته، ذاكراً الأماكن التي أضحت تحول بينه وبين لقاء فوز : زبالة، الشقوق، الثعلبية، والأجفر.

فالقمر السماوي وسيط للشاعر في بحثه عن قمره الأرضي، وبين القمر وما بين السماء والأرض تنتفي الحواجز والحدود في عالم العباس العذري ؛ إن القمر السماوي يرقى إلى مرتبة الإنسان وقيمته في رؤية العباس عندما يشاركه محنته، لذا فلا عجب من تشخيصه ومحاورته بعد بث الحياة فيه.

أما مخاطبة الشاعر للشمس كأحد عناصر السماوي الذي تربطه بالشاعر وشيجة ما، فتبدو في قوله :

يا شمسَ بغدادَ إنّني دَنِـــــفٌ إذ ماتَ منكِ الوِدادُ والْطَـــــــفُ

---

(١) الديـــــوان، ص ٢٠٧.
زبالة والشقوق والثعلبيه والأجفر : أسماء مواضع قرب مكه.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كلفتُ بالشّمسِ مَن رأى رَجُـــلاً بالشّمسِ يا قومِ قلبُهُ كَلِـــــــــفُ[1]

إن شمس بغداد السماوية هنا هي معادل لشمس بغداد الأرضية «فوز» وبغداد المكان، هي الجامع بين الشمسين، ففوز هي معادلة للشمس مع ما توحيه هذه الكلمة من ايحاءات النور والاشراق والبهجة.

إن القضية الكبرى التي تشغل بال العباس وتجعله يضج بشكواه في كل حين، هو أنه يعطي فوزاً من الحب والعشق المستهام ما لا تبادله وتعطيه، إن تشخيص الشمس في شعر العباس بن الأحنف يعد ظاهرة أسلوبية له ميزته في التعبير عن علاقة الشاعر بفوز فمكانة فوز من حيث العلو والإشراق يعادل عند العباس الشمس في اشراقها ونورها لابل فلقد ملأت «فوز» عالم الشاعر وخياله، حتى أنه أصبح يراها في كل شيء.

لقد أتاح النداء الفرصة لتشخيص ما يخالج نفس الشاعر من شعور بالحزن، وهو نداء يشي بلغة الفقد وغياب الآخر.

ومن الشائع في الموروث العربي القديم، أن للقمر والشمس دلالة أسطورية تجمع بين معاني القوة والسمو ومعاني الجمال والإشراق. لذا فإننا نجد كثيراً من الشعراء كانوا قد شبهوا محبوباتهم بالشمس.

وعلى هذا يصبح للشمس معنى غير هذا المعنى المباشر من الجمال والإشراق، وهذا يدعو الباحث إلى تلمس تصور العربي القديم، «فقد كان للشمس شأن كبير في الأساطير العربية والسامية وكانت تعبد ويتقرب إليها بالقرابين، ويشير إلى هذا قصة سيدنا ابراهيم عندما رأى الشمس واتخذها له رباً في البداية والعرب عبدت الشمس كما عبدتها معظم الشعوب السامية»[2].

ومفهوم العبادة يرتبط دائماً بمعاني الخوف والرجاء كما أن مفهوم المعبود

---

(١) الديوان، ص ٢٦١.

(٢) الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، إبراهيم السنجلاوي، ص ٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لايقترن دائماً بالإعجاب والحب، وإنما يقترن بالخوف، ولقد كان الخوف والقوة من أهم الأسباب التي دفعت الإنسان القديم لعبادة الأشياء التي تتراءى عظيمة وقوية، فعبدها خوفاً وطمعاً أكثر مما كان يعبدها حباً[1].

ومن هنا، فإن تشخيص الشاعر للشمس والقمر ومخاطبتهما، هو في حقيقة الخيال الشعري لجوء إلى الأسطوري أملاً في تحقيق الحلم والعثور على المحبوبة. فالعباس عندما يشخص القمر والشمس ويحاورهما يتجاوز تلك الفوارق أو الحدود في مخاطبة المقدس الماثل في الشمس والقمر.

لذا فإننا لانعجب من أمر الشاعر عندما يستنجد بالقمر لإضاءة الطريق له كي يصل إلى فوز.

سادساً : الجماد : الكتاب :

الكتاب في شعر العباس هو الرسالة التي يبعث بها إلى محبوبته «فوز» مضمناً إياها أشواقه ولواعج الهوى التي يكابد.

ومما هو لافت للنظر، أن العباس في بعض أشعاره يلجأ إلى مخاطبة الكتاب كإنسان يعي القول ويوصل الأمانة إلى أصحابها.

يقول مثلاً :

يا كتابي اقرإ السّلامَ على مَـــن ... لا أسمّي وقُلْ لهُ يا كتابـــــــي

إنْ كَفّاً إليكُمُ كتَبْنـــــــــي ... لشَقيٌّ فُؤادُها في عَـــــــذابِ

فإذا ما قرأتمُوني فحِنّـــــوا ... وأرحمُوا كاتبي ورُدّوا جَوابـــــي[2]

يظهر الكتاب في هذه الأبيات إنساناً ينفذ تعاليم كاتبه العاشق ووصاياه، إن وظيفته الكبرى هي أن يكون رسول صدق للعباس بأن يوصل شقاءه وصورة عذابه إلى فوز، داعياً إياها إذا ما قرأته بأن تشعر معه وترحمه فيما يلاقي.

هكذا تبدو لنا صورة الكتاب المؤنسنة هنا صورة مثيرة إدهاشية عندما تندرج

---

(١) الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، إبراهيم السنجلاوي، ص ٢٣٥.

(٢) الديوان، ص ٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في إطار مخاطبة اللامألوف.

ولاتقتصر الحوارية في مجال مخاطبة الكتاب على مخاطبة الشاعر للجماد من خلال أنسنته، وإنما نجد أن الجماد عينه يأتي إلى الشاعر مخاطباً ومحاوراً على هيئة إنسان، وهذا ما تمثله الأبيات التالية :

أتاني كتابٌ من خَلوبٍ وصَدرُهُ ... عليكَ سلامٌ ما خَلا البرقُ لامعُهْ

شكا ما بهِ من شَوْقِه في كتابِهِ ... وأكثرُ منه ما تُجِنُّ أضالِعُهْ

فظَلَّ يُناجيني الكتابُ كأنّما ... تُحرِّكُ لي حَرفَ الكتابِ أصابعُهْ

فبتُّ كأني مُمسِكٌ رأسَ حَيَّةٍ ... يُخادِعُها عن نفسِه وتُخادِعُهْ[1]

فالكتاب، كما نرى، شخص زائر يأتي إلى الشاعر صاحب العلاقة، يهديه سلام محبوبته التي سلبته قلبه، إذ تشكو شوقها إليه، وما تعانيه من دفين الوجد والحب.

ويظل هذا الكتاب يناجي الشاعر ناقلاً إليه أحاديث المعشوقة، ليغدو الشاعر نهباً لمواجده وخواطره، وكأنه ممسك برأس حية تتلوى بين يديه يغالبها وتغالبه.

---

(١) الديـــــوان، ص ٢٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع

الحـــــوار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعرض هذا الفصل لظاهرة أسلوبية جديدة في شعر العباس بن الأحنف، وهي ظاهرة الحوار الذي جاء في قصائد العباس بن الأحنف ومقطوعاته، وقد كان هذا الحوار بين العباس وفوز كما كان بين الحساد أو بينه وبين نفسه.

ولكن قبل الدراسة التطبيقية لابد من معرفة هذه الظاهرة الفنية، طبيعتها، ووظائفها، ونشأتها في أدب العصور التي سبقت ظهور العباس بن الأحنف في الشعر العربي القديم.

يعرّف بعض المعاصرين الحوار بأنه «نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيتان أو أكثر، وقد اتسم حديثهم بالموضوعية والايجاز والافصاح»(١). وترى هذه الدراسة أن شروط الحديث «الحوار» التي يقول بها هذا التعريف وهي الموضوعية، والإيجاز، والافصاح ليست شروطاً نهائية، إذ قد يتصف الحديث - الحوار باللاموضوعية وبالإسهاب والإطناب وفق ما يقتضيه الموقف، كما يمكن أن يكون الحوار مبهماً غامضاً لا إفصاح كبيراً فيه.

وإذا بحثنا عن تعريف فني للحوار فإن إحدى الباحثات المعاصرات ترى أن الحوار «ركن من أركان أسلوب القصة»(٢)، وهو «ذو شأن كبير من حيث العمل الفني في القصة»(٣)، وعلى هذا فإن الحوار ركن من أركان الفن القصصي والروائي ؛ لأن الكاتب يستخدمه في سرد الأحداث والتعليق عليها.

على أن للحوار وظائفه التي حدّدها له النقاد المعاصرون ؛ فمن استعمالاته الرئيسية إعطاء المعلومات أو التعبير عن الأفكار التي يريد الكاتب أن يوصلها إلى الناس، ومن وظائفه أيضاً تطوير الأحداث حتى تقود إلى العقدة، وتصوير الشخصيات والكشف عما تنطوي عليه من عواطف، وقيم، ومعتقدات، وطرائق تفكير،

---

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د.طه، عبدالفتاح مقلد، ص ٩.

(٢) القصة والرواية، د. عزيزه مريدن، ص ٥٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أنه -أي الحوار- يسهم في نقل الواقع المعيشي وتعريف المتلقي بالاعتبارات والقيم والعادات الاجتماعية، والنظم المجتمعية التي يتحرك الأفراد في إطارها[1].

ولايمكن تجزئة هذه الوظائف بحيث يعتقد المتلقي أنّ كلاً منها يؤدي دوره كاملاً بمفرده، بل إن كل عنصر يؤدي في الوقت نفسه وظيفة تتكامل مع الوظائف الأخرى، بمعنى آخر فإن الحوار «يؤدي هذه المهماتِ كلِها في الوقت عينه، فقد يرسل الكاتب عبارة من عباراته على لسان شخص ما، فإذا هذه العبارة محمّلة بمختلف هذه المهام، ففيها إخبار بحادثه، وفيها تكوين للشخصيه، وفيها خلق للجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها في ذلك مثل العبارة الموسيقية، التي تنطلق محمّلة بالنغم، الذي يروي، ويلوّن، ويكوّن، ويثير كل هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية، ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبة ووزناً، وفكراً، ومعنىً، وصوراً كل هذا في آن ...»[2].

مما سبق نلاحظ أن الحوارَ أسلوب لصيقٌ بفن القصة، ذلك أن التأصيل للفن القصصي أوالروائي أو حتى المسرحي لايغفل الحديث عن هذا الركن الهام، حتى ليعتقد الباحث في مجال الأدب والنقد أن هذه الظاهرة الأسلوبية المتصلة بالقصّ -وهو فن نثري- ليس لها وجود يُذكر في فن الشعر، بينما الواقع أن الشعر العربي القديم الجاهلي والإسلامي لم يخلُ من بعض مظاهر القصص التي كانت تأتي في النهج الفني التقليدي للقصيدة العربية القديمة، والذي قوامه «مقدمة في الغزل، يبدأها الشاعر بوقفةٍ على الطلول، يتدرج منها إلى صاحبة الطلل، فيذكر حبه لها، وبكاءه لبعدها، أو يصفها، ويذكر عهداً له معها، ثم ينتقل من هذا إلى غرضه، فيمدح أن كان غرضه المديح، أو يفتخر ببأسه وقومه إن كان غرضه الفخر،

---

(١) الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، طه مقلد، ص ١٣-١٤.

(٢) القصة الرواية، عزيزه مريدن، ص ٥٤-٥٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولايهمل إن يصف في أثناء ذلك راحلته التي حملته إلى الممدوح ... ويطيل أحياناً في وصف تلك الراحلة ... فيشبهها ببعض الحيوانات البرية التي ألف رؤيتها في البادية، ويستطرد في وصف هذه الحيوانات ووصف الفيافي إلى أن يصل إلى غرضه، وقد يكون في بعض هذا السرد لما حدث للشاعر من وقائع أو ما جرى له من اختبار نواة الشعر القصصي»[1]، وهذه نظرة حديثة لهيكل القصيدة العربية القديمة بما تنطوي عليه من مضامين. أما النظرة النقدية العربية القديمة فلم تلتفت لوجود هذه البذور القصصية في القصيدة العربية القديمة بمعنى آخر «أن القصص أقصي من دائرة الاهتمام لأنه لايستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه، أو اقتضاه عصر التدوين...»[2].

إذاً انشغل النقاد القدماء بالتأصيل للشعر العربي إلى حد جعل قواعده تقترب من مرتبة القيم المقدسة، وجعل بالمقابل القصص يتنزل في وضعية هامشية.

ويؤكد النقدُ المعاصر وجودَ ظاهرة القص في الشعر الجاهلي «فقد عرف الشعر الجاهلي القص على يدي امرىء القيس في نطاق الغزل، وعلى يدي الشعراء الآخرين الذين حكوا لنا مثلاً ما كان من خلاف القبائل وحروبها وأحلافها...»[3] ومن هذه المحاولات القصصية ما جاء في شعر عنتره من مقاطع تصف حروبه ومغامراته وحبه، وما جاء في معلقة الحارث بن حلزة، ومعلقة عمرو بن كلثوم

---

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٤٤١.

(٢) محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، فرج بن رمضان، مقال في حوليات الجامعة التونسية، ع ٢٢، عام ١٩٩١، ص ٢٥٠.

(٣) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، ص ٥٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مما يمكن أن يحسب أسلوباً قصصياً[1].

ولا بأس من اعتبار هذه النماذج البذور الأولى لوجود فن القصة المرتبطة بالشعر، وليست القصة الشعرية التي تمتاز بالحدث المتطور، أو التوتر والعقدة والحبكة والحل كما جاء فيما بعد على لسان عمر بن أبي ربيعة الذي لم تعدْ القصيدة عنده «سرداً لواقعة تمت له، أو تجربة مر بها، بل أصبحت إهاباً شعرياً لقصة وضعها أو تخيّلها أو تمنى أن تحدث له ...»[2].

ولم تخلُ القصيدة العربية الجاهلية من عنصر الحوار، فقد وردت قصائد يسوق فيها الشاعر الخواطر في أسلوب «قالت ... وقلت» أو «قالت .. وقال»، كما هو الحال في القصائد التي يصف فيها الشاعر تعرضه للوم العاذلات من أهله على كرمه، حيث يجيب الشاعر مَنْ تعذله جواباً لايتعدى البيت أو البيتين من الشعر، مثال ذلك قول أحد الشعراء .

ولائمةٍ هَبّتْ بليلٍ تَلومُنـــــي ولم يغتَمِرْني قبلَ ذلكَ عَـــــذولُ

تقول ، اتّئِدْ لايدعُكَ الناسُ مُمْلِقاً وتزري بمن يا ابن الكرام تَعُـــولُ

فقلتُ ، أبَتْ نَفْسٌ عليَّ كريمـــةٌ وطارقُ لَيْلٍ غيرَ ذاكِ يَقُـــولُ[3]

أو كقول صخر أخي الخنساء يرد على من تلومه على امتناعه عن الهجاء ،

وعاذلةٍ هبّتْ بليْلٍ تَلومُنـــــي ألاّ تلوميني كَفَى اللّوْمَ مابيـــــا

---

(١) انظر المرجع نفسه، ص ٤٤١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٤٢.

(٣) الأمالي، أبو علي القالي، ج١، ص ٣٨-٣٩.

يغتمرني : الغمر الحقد والغلّ، ويغتمرني يمتلىء عليّ حقداً وغلاً.

مملقاً : فقيراً، يقال أمْلقَ أرجل فهو مُمْلِق إذا أخرج من يده ماله كله ولم يحبس منه شيئاً والإملاق الافتقار وهي من الإملاق وأما الملقُ فهو الودُّ واللطف الشديد.

تزري : زرى : تهاون وقسر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقول : ألا تهجو فوارسَ هاشم وما لي لا أهجوهُمُ ثمَّ مالِيا؟[1]

وفي العصر الأموي يطالعنا عمر بن أبي ربيعة بفنه الغزلي الذي صاغه في قالب قصصي استقاه من شعر امريء القيس، ولكنه توسع في هذا الشعر القصصي، وتفنن وفصّل في وقائع قصصه، وجعل بها مقدمات وخواتم- ولم يهمل أن يضع لها عقداً يحلها طبقاً لظروف الحادثة التي يقص خبرها[2]، ولايخلو سرد الحوادث عند عمر بن أبي ربيعة من حوار يضعه على لسانه ولسان صواحبه المغرمات به، المتيمات بحبه، وقد كان لعمر قدرةٌ فذةٌ على صياغة ذلك الحوار شعراً : «فقد تميزت بهذا الاسلوب مقدرته في بناء قصيدته القصصية، وكان ماهراً أكثر من أستاذه امريء القيس ...»[3]، يقول عمر على سبيل المثال :

ليتَ هنداً انجزتنا ماتعِد وشفتْ أنفسَنا مما تجدْ

واستبدّتْ مرّةً واحدةً إنّما العاجزُ من لايستبدْ

وقد قالتْ لجاراتٍ لها ذاتَ يوم وتعرّتْ تبتردْ

أكما ينعتني تبصرنني عَمْرَكُنَّ اللهَ أم لايقتصدْ

فتضاحكن وقد قلن لها حسنٌ في كل عينٍ من تودْ

حسَداً حمّلنهُ من أجلِها وقديماً كانَ في الناسِ الحسَدْ[4]

وغير ذلك كثير في شعر عمر بن أبي ربيعة[5]

وإذا أردنا تتبع هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر العباس بن الأحنف ؛ فإن

---

(١) الكامل في اللغة والأدب، المبرد «أبوالعباس محمد بن يزيد»، ج٢، ص ١٥٩.

(٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، ص ٤٤٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٥٢.

(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١١٥.

(٥) انظر على سبيل المثال الرائية في الديوان، ص ١١٩-١٢٥، وانظر كذلك، ص ١٩-٢١، و ص ٦٠-٦١، و ص ١٠١-١٠٢، وص ١٨٩-١٩٠، و ص ٢٧٦-٢٧٨، و ص ٣٢٢-٣٢٥، وغير ذلك كثير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القارىء لشعره يلحظ وجود ظاهرة القص والحوار في قصائده ومقطعاته. إذ يأتي الحوار خلال حكاية يرويها العباس، وهي بالرغم من بساطتها فإنها تتضمن الحدث والشخصيات والزمان والمكان والحوار.

ويبدو أن العباس بن الأحنف يدين في وجود فن القص والحوار في شعره لشاعر الغزل الأموي عمر بن أبي ربيعة، وهو «أول من اختص بفن الحوار الشعري، وأول من جعله من مقومات شعره، ومن ركائز فنه الأساسية»[1].

ولعله من المفيد أن نستخلص خصائص هذه الظاهرة الأسلوبية لدى العباس من شعر العباس نفسه وذلك باستعراض بعض النماذج التي تصلح شاهداً على وجود فن القصة والحوار لديه.

استمع إليه يقول مثلاً :

إذا لمْتُ عينيَّ اللّتين أضرَّتـــا ... بجسميَ فيكم قالتا لي : لم القلبـــا

فإن لُمْتُ قلبي قال : عَيناكَ هاجَتا ... عليكَ الذي تَلْقى ولي تجعَلُ الذَّنْبَـا؟

وقالتْ لهُ العَيْنانِ : أنتَ عشِقْتَها ... فقالَ : نَعَمْ، أورَثْتُماني بِهِ عُجْبَـا

فقالتْ لهُ العَيْنان : فاكفُفْ عنِ التّي ... من البُخلِ ما تُسْقيكَ من ريقِها عَذْبا

فقال فؤادى عنكِ ، لو تُرِكَ القطا ... لنامَ، وما باتَ القَطا يَخرِقُ السُّهبـا[2]

صاغ العباس بن الأحنف هذا الحوار بين عينيه وقلبه صياغة تذكرنا بالحوار التناظري بين طرفين يختصمان في قضية ما. فما هي قضية المتحاورين وصاحبهما؟.

لعل العباس بن الأحنف يبحث عن المسؤول عما به من ضرٍّ وبلاء سببه له عشقه لفوز الحبيبة المتمردة، وهو يدرك أن أحد اثنين هو المتّهم بما أصابه من ألم نفسي وجسدي جرّاءَ ذلك الحبّ المحروم، وفي الحوار تلقي العين، ثم القلب

---

(١) الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، د. عبدالفتاح نافع، ص ٥.

(٢) الديـــــوان، ص ٩٠.

القطـــا : طائر بحجم الحمـــام.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المسؤولية على بعضهما بعضاً، تماماً كما يتبادل الاتهام أي طرفين مختصمين، وحجة العين أن القلب بعشقه فوز هيج آلام الشاعر وأحزانه، وحجة القلب أن العين كانت الوسيلة الأولى في إيجاد الإعجاب والاستحسان والقبول الذي سرعان مانفذ إلى القلب، متحولاً إلى حبٍ عظيم لكنه يورث الألم والشقاء، ويخلص الشاعر إلى نتيجة يحمّل فيها حواسه تلك مسؤولية استثارته تجاه فوز ومن ثمة حبها والتعلق بها.

ونجد المعنى ذاته في قول الشاعر :

اختصم العينانِ والقلـــــــبْ قالا جميعاً ما لنا ذنـــــــــبْ
فقلتُ : نفسي ذهبتْ عَنـــــوَةْ بينَكُما هذا وذا لعْـــــــــبْ
فقال قلبي : مقلتي أبصـــرتْ لا ذنبَ لي يا أيّها الصّـــــــبُّ
فقلتُ للعينِ : سَمِعتِ الـــــذي يَحْكيهِ عن ناظرِكِ القَلْـــــــبْ
فاستعبَرَتْ عندَ مَقَالِي لهـــــا وكان من خَجْلَتِها السَّكْـــــــبْ[1]

يجسد الحوار السابق القائم بين ثلاثة أطراف الشاعر/القلب/ العين، احساس الشاعر بأنه وقع ضحية للعبةٍ من قلبه وعينه معاً، وفي هذا إشارة بعيدة إلى ادراك الشاعر أنه هو نفسه سببٌ في مأساته وليست فوزاً، فلولا وقوع نظره عليها ولولا تسرب الاحساس بحسنها وجمالها إلى قلبه لما وقع له كل ذاك الألم والشعور بالضياع.

وينتهي ذلك الحوار التناظري بين العين والقلب وما ارتكباه من ذنبٍ في حق الشاعر بأن يُلقي اللوم بشكل نهائي على العين / فهي المسؤول الأول عن حال العشق والعذاب اللذين يعيشهما الشاعر، وما اطراق العين وسكبها الدموع إلا اعترافٌ بهذا الجرم لكنها صورة شعرية تحمل في طياتها معنى آخر، فالعين الدامعة اعترافاً بالذنب تعكس من ناحيةٍ أخرى احساس الشاعر بالحزن والأسى الدائمين،

---

(١) الديوان، ص ١٠٩.

عنـــــوة : أخذ الشيء قهراً وقسراً. السَّكْـــــبُ : نـــــزول الدمـــــــع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يعيش معاناة دائمة لعلها هي الباعث الأول في سعيه الدائب عن المسؤول في خلق عذاباته المستمرة.

ويلحظ القارىء سيادة الذات في هذه الأبيات الشعرية إذ لم يعد البحث عن سبب لعذاب الشاعر هو المهم؛ بل لقد غدت رغبة الشاعر في التعبير عن ذاته، وما تمتاز به من قيم عاطفية أورثته الحزن والأسى هي هاجسه الأكبر، وقد عرض العباس معاناته وعذابه في أسلوب سهل سلس، وفي ألفاظ بسيطة مألوفة، وهذا «هو المعيار الحق الذي يميز الفنان القادر على أن يجعل اللغة علامات على مواقف شعورية»(١)، ولغة العباس تتماشى مع مشاعره وأحاسيسه ومشاعر وأحاسيس من يتحدث عنهم.

ولا بأس من البحث عن العوامل التعبيرية اللغوية والجمالية في أي عمل أدبي؛ لأنها تمثل أسلوب الشاعر الذي يؤدي إلى «تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية، وقد تكون هذه الأوضاع فكرية، أو عاطفية، أو مزيجاً منهما..»(٢).

إنّ المتتبّع لأسلوب الحوار في ديوان العباس بن الأحنف ليجد أن معظم المحاورات تلك التي تمت بينه وبين صاحبته فوز؛ لأنها محبوبته الأثيرة التي لم ينعم معها بحياة هانئة، ذلك أن الأجواء العاطفية بينهما لاتصفو للحظة حتى تتكدر للحظات أخرى، فالشاعر مهدد -دوماً- من قبل صاحبته بالصد والهجران، وهو يعيش معها حالة من الشقاء بذلك الحب الذي أنزله الله في قلبه لفوز في حين لاتشقى هي بحبها مثله، وعلى هذا فإن شعوراً بالحرمان والأسى والظلم يملآن قلب الشاعر ويلوّن نغماته بلون من الشكوى المرة والإحساس بالغبن وعدم التكافؤ في الشعور والموقف.

لكن فوزاً بالرغم من قسوتها ودلّها على صاحبها فهي تلين له في بعض

---

(١) الحوار في شعر عمر بن أبي ربيعة، د. نافع، ص ٣٤.

(٢) علم الأسلوب صلاح فضل، ص ١٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحيان وتمنحه حبها، وودها، وتنعم قلبه وعيشه بوصلها أحياناً، ذلك الوصال الذي يلح عليه الشاعر دوماً وتلبيه فوز أحياناً. يقول :

ألا أشرقتْ فوزٌ من القصر فانظُري إلى مَنْ حباكَ الوُدَّ غيرَ مُكـــــدَّرِ
ولمّا رأتْ أن لا وُصُولَ إلى الهـوَى تراءتْ من السَّطحِ الرَّفيعِ المُحَجَّـــرِ
فقلتُ لها : يَا فوزُ هل لي إليكُم سبيلٌ ؟ فقالتْ بالإشارة : أبشِـــرْ[1]

ويتركز الحوار هنا في البيت الثالث حيث يكون في صدره قول الشاعر بل طلبه السبيل إلى اللقاء، وفي عجزه إجابة المحبوبة لهذا بل استجابتها لدعوة اللقاء والوصال. وهو حوار خاطف، وهذا الحوار بالرغم من قصره وسرعته فإنَّ له قيمة جمالية تكمن في أنه يترك في النفس وقعاً أكبر، وتأثيراً أعظم يدفع بالقارىء إلى أن يفكر كيف شاء، ويعتقد ما يريد، وهذا «الايجاز في السرد والحوار يترك لنا فرصة تخيل الموقف كاملا»[2]، ذلك أن من طبيعة الحوار القدرة على نقل المشهد كما عاشه الشاعر أو تخيّله.

وقد تمتنع فوز عن الاستجابة لطلب الشاعر لأسباب تفسرها له من وحي واقعها الذي تعيشه كما يظهر في الحوار السريع التالي :

قلتُ : الزيارة، قالت وهي ضاحكةٌ اللّهُ يَعْلَمُ فيها كُنْهَ إضمـــــاري
فكيف أصنعُ بالواشينَ، لا سَلِمُـــوا والحَلْيُ والطِّيبُ يأتيهِمْ بأســـراري[3]

يرى بعض النقاد أن معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر، في كل أمة وفي كل جيل ...»[4]، وهذان البيتان فيهما عناصرٌ لفظيةٌ تدل على بيئة المحبوبة،

---

(١) الديـــــوان، ص ١٨٦.
جبـــاك : مَنَحـــك. غيـــر مكـدر : خالص، صاف.

(٢) العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، د. ليلى سعد الدين، ص ١٧١.

(٣) الديوان، ص ٢٢٣-٢٢٤.

(٤) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د. عبدالحليم حفني، ص ٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهي تعيش في مجتمع تحيط بها فيه عيون الوشاة والرقباء، خاصة وأنها -كما يبدو من عجز البيت الثاني - تعيش حياة ترف وغنى ، فكون الحلي والطيب علامة تخشى هذه المرأة أن تدل عليها وتفضحها أمام الناس، فإن هذا ينطوي على دلالة معنوية أعمق وهي أن الحلي لا محالة غريب في نوعه، كثير في عدده، مما قد يحدث صوتاً أو جرساً أثناء سيرهاوحركتها قد تدل عليها وتؤدي بالتالي إلى التعرف عليها، وكذلك الطيب فإن جودة نوعيته ونفاذ رائحته وانتشار عبيره بقوة في الأجواء الفسيحة قد يدل على الفتاة ويؤدي بالتعرف عليها أيضاً، إن انتقاء الحلي والطيب - مما ليس معهوداً لدي الأخريات - لمثل هذه الأوقات ليدل بوضوح أن هذه المرأة «كانت قصرية[1]، مترفة، منعّمة، هيئت لها كل أسباب النعمة والرفاه ...»[2].

وقد يتحقق اللقاء فعلاً بين العباس وفوز، ولكن الدهشة والفرحة، وقوة الإحساس بحضور الحبيبة الذي لم يكن متوقعاً قد يؤدي بالشاعر إلى أن تتعطل لديه لغة الكلام، ولغة العيون أيضاً ويبقى القلب مشغولاً، مفكراً في الموقف الجليل، العظيم، عظمة الحب الذي يمتلىء به وجدان شاعرنا المرهف :

هل تذكُرين فدتكِ النّفسُ مجلسَنا ... يومَ اللّقاء فلم أنطقْ من الحَصَرِ؟
لا أرفعُ الطّرفَ حَولي حينَ أرْفعُهُ ... بُقيا عليكِ وكلُّ الحزمِ في الحَذرِ
قالت ، قَعدتَ فلم تنظُر، فقلتُ لها ، ... شُغْلتِ قلبي فلم أقدِرْ على النّظرِ
غطّى هواكِ على قلبي فدلّهَهُ ... والقلبُ أعظمُ سلطاناً من البصرِ[3]

لقد عرف العباس بن الأحنف بتكتّمه على حبه لفتاته التي كان يسميها «فوزاً» تحرزاً من الإباحة باسمها الصريح.

---

(١) قصرية ، أي من سكان القصور.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٧٥.

(٣) الديوان، ص ١٨٥.
الحَصَر : العي في الكلام. ذلّهه : حيّره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا الكتمان كان يُرى عند الأقدمين صورة من صور آداب الحب، لذا فإن العباس «ابقاءً» على فوز، وحذراً من تعريضها لقول الوشاه لم يرفع الطرف إليها، الأمر الذي استوجب ملاحظتها وعتبها عليه «قعدت فلم تنظر»، وبالتالي استوجب تبريراً آخر مقنعاً من قبل الشاعر وهو أن سطوة حضورها شل حركته وقدرته الكلامية والحركية.

وهذا الحوار على بساطته يعكس معاناة العاشقين من (حسد الحساد، وقيود التقاليد التي تحول بين تحقيق الرغبات، وتحد من جموح الأماني)[1].

وعلى الرغم من وحدانية عاطفة العباس المتجهة إلى فوز، فقد كانت كثيراً ما تشك في حب العباس لها، وتتهمه بالنظر إلى غيرها، وعدم الاكتفاء بها وحدها، غير أنه كان ينفي مزاعمها في كل مرة، ويؤكد لها وفاءه وإخلاصه بمؤكدات قوية وغريبة، كما يدل على ذلك الحوار التالي :

مرّت بِنا تُشرِقُ الدُّنيا بِبَهجتِها ... في موكبٍ يَقسِمُ الأمراضَ والكَمَدا

قالت : نَظَرتَ إلى غيري، فقلتُ لها : ... يَمينَ ذي قَسَمٍ باللهِ مُجتهِدا

ما أضْمَرَ القلبُ شيئاً تغضبين لَهُ ... إلاّ رَفعتُ إليكِ الطَّرف مُعتمِدا

وإن هَوِيتِ فما عِندي مُخَالَفَةٌ ... فقأتُ عَينيَ حَتى لا أرى أحَدا[2]

فهل هناك أشد من أن يفقأ المحب عينه حتى لاتقع على أحد ارضاءً لمحبوبته، وإثباتاً لإخلاصه الحقيقي لها ؟!

ولا يخفى على القارىء ما في الحوار من توسل وضراعة وتذلل للمحبوبة الغاضبة، المعاتبة، كيف لا «والحب مبني على الذل الذي لا يأنفه حتى الأعزة، ولا

---

(١) الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعه، د. عبدالفتاح نافع، ص ١٨.

(٢) الديـــوان، ص ١٣٧-١٣٨.

الكمـد : الحـزن والكدر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعدوه نقصاً أو عيباً بل يُعدوه عزاً ...»[1].

إنّ السمات البارزة في حوار العباس مع محبوبته فوز، هي التوسل والتضرع، والاستعطاف والاستلطاف، والعتب والعتاب والاسترحام كما في قوله :

ولقد أقول له ودمعي مسبـــــلٌ فيما عتبْتَ عليَّ عَتْبَ الواجـــــــدِ
ألقولِ واشٍ ظالمٍ أقصيْتَنِـــــــي نفسي فداؤك أم لذنبٍ واحـــــــدِ
إن كانَ ذَنْبٌ جِئتُه بجَهالـــــــةٍ فاغفِر فلستُ إلى الذُّنوبِ بعَائـــــدِ
فأجابني متبسّماً لايَرعـــــوي : هَيهات ! تَضربُ في حديدٍ بـــــاردِ[2]

لم يتورع العباس بن الأحنف في هذا الحوار من جعل نفسه فداءً لحبيبته التي صدته وأبعدته عنها، بل أقصته دونما رحمة، كما لم يتردد في اتهام نفسه بالجهالة إن كانت المحبوبة غاضبة لذنبٍ صدر منه، وهو يتعهّد لها في حال تسامحها معه وغفرانها ذنبه بعدم العودة إلي إرتكاب الخطأ إغضابها.

ويجد القاريء في الأبيات السابقة حواراً حاراً حرارة عاطفة الشاعر الحائر المتسائل عن ذنبه الذي يجهله، ويكشف الحوار عن موقفين متضادين، موقف الشاعر القلق، المتوهج حباً، المستعطف المتذلل، وموقف الحبيبة غير المبالية بقلقه وبعاطفته المتدفقة باسترحام قوي وملحّ.

لكن ديوان العباس بن الأحنف لايخلو من مقطعات تدل على التوازن العاطفي عند الشاعر، وعلى قوته بل قدرته على اتخاذ قرار بهجر فوز وتجنبها إذا امتلأت نفسه غيظاً منها وحنقاً عليها، فيظهر العباس بن الأحنف بمظهر العاشق الذي يملك أمر نفسه، ويملك القدرة بالتالي على السير في علاقة الحب بينهما بما يرضيه هو لابما يرضي فوز المتمردة المتعنّته أبداً فتظهر بالتالي بمظهر المحب الضعيف

---

(١) روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ابن قيم الجوزيه، ص ٢٠١-٢٠٢.

(٢) الديـــــوان، ص ١٥١.
أقصيتنـــــي : أبعدتني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعاتب يظهر ذلك في مثل قول العباس :

كتبتْ تلومُ وتستريث زيارتـــي ... وتقولُ : لستَ لنا كعهدِ العاهـــدِ!
فأجَبْتُها ودموعُ عيني جَمّـــةٌ ... تجري على الخدّينِ غيرَ جوامـــدِ :
يا قوزُ لم أهْجركُمْ لمَلالـــةٍ ... منّي ولا لِمَقالِ واشٍ حاســـدِ
لكنّني جَرّبْتكُمْ فوجدتُكُـــمْ ... لاَ تصبرونَ على طعامٍ واحـــدِ[1]

الهجر إذن -كما يلحظ من الحوار- ليس هجر الكاره القالي، أو المتأثر بقول الوشاه ولكنه «هجر أوجبه العتابُ لذنبٍ يقع من المحب...»[2]، فصاحبة الشاعر متعددة الهوى، غير متوحدة في عاطفتها تجاه العباس، الأمر الذي أقلق صاحبها ودعاه إلى الابتعاد عنها وهجرها.

ويكشف الحوار عن صراع نفس داخلي يعيشه الشاعر ؛ ذلك أنه اضطر -كارهاً- إلى هجر محبوبته بسبب تعدد علاقاتها، في حين أن هذا القرار الصعب يسبب له الحزن ويُسيل دموعه على خديه بغزارة. وهكذا نلاحظ أن العباس بن الأحنف من خلال خلقه جو الاستعطاف وجو مسح الصدود ومحاولة الربط بينهما أوجد لوناً من الدراما القائمة على التناقض والاضطراب[3]، كما أن العباس باستخدامه فن الحوار الشعري يبدو مدركاً «أن الحوار هو الوسيلة الجمالية الوحيدة الناجعة لإبراز هذه العواطف المضطربة والمتناقضة بينه وبين الحبيبة ...»[4].

وقد يتخذ رد فعل العباس تجاه تدلل فوز، وكثرة نفورها منه وصدودها وهجرها له، مظهراً آخر وهو معاقبتها بالانصراف عنها إلى خليلةٍ سواها، يتحدث العباس عنها في شعره حديث العاشق المتمسك بحبيبته رغم صدها له، وفي هذا

---

(١) الديـــــــوان، ص ١٦٩.

(٢) طوق الحمامة، ابن حزم، ص ١٩٥.

(٣) انظر الحوار في شعر عمر بن أبي ربيعة، د. نافع، ص ٢١.

(٤) أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي، ص ٤١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخبر الذي يورده أبو جعفر النحاس ما يظهر ذلك ؛ قال أبو جعفر النحاس : «كان العباس بن الأحنف يهوى عنان، جارية النَّطّاف، فجاءني يوماً فقال لي : امض بنا إلى عنان، فصرنا إليها، فرأيتها كالمهاجرة له، فجلسنا قليلاً ثم ابتدأ العباس فقال :

قال عبّاسُ وقد أجْـ ـهدَ من وَجْدٍ شديـ ـدِ :
ليس لي صَبرٌ على الهجـ ـرِ ولا لذْعِ الصُّـ ـدودِ
لا ولا يَصبرُ للهَجْـ ـرِ فؤادٌ مِن حديـ ـدِ

فقالت عنان :

من تُراهُ كانَ أغنـ ـى منكَ عن هذا الصـ ـدود؟
بعد وصلٍ لك منـ ـي فيه ارغامُ الحسـ ـود؟
فاتَّخِذْ للهجرِ إنْ شئـ ـتَ فؤاداً من حديـ ـد!
ما رأيناك على مـ ـا كنت تجني بجليـ ـد

فقال العباس :

لو تَجُودينَ لِصـ ـبٍّ راحَ ذا وجدٍ شديـ ـد
وأخي جهلٍ بما قـ ـد كان يجني بالصّـ ـدود
ليس من أحدثَ هَجـ ـراً لصديقٍ بسديـ ـد
ليس منه الموتُ - إن لـ ـم تَصِليه - ببعيـ ـد!(1)

ومرة أخرى نجد العباس- في هذا الحوار التناظري - يعاتب محبوبته على الصد والهجران، ويعبر لها عن عدم قدرته على احتمال هجرها لقوة وثقل وطأته على قلبه الآدمي الرقيق، ومرة أخرى نراه يصف نفسه بالجهل بما قد يجره عليه ذنبه ثم صدها له -كنتيجة طبيعية- على ذلك الذنب، ولاتخفى علينا لهجة الاستعطاف والاسترحام في البيت الأخير، لكن الناظر لهذا النموذج والنماذج السابقة

---

(1) الديوان، ص ١٧٠-١٧١.
سديد : صائب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجد أن العباس كرّر فيها نفسه معنىً وشعوراً وموقفاً كما يجد أن الالحاح في طلب المغفرة لذنبه، وان الاسترحام الذي يصدر من داخله، وان الرغبة في استرضاء المحبوبة الغاضبة الصادّه الهاجرة له، يكون في النموذج الأول الموجّه إلى فوز أكثر قوة، وأكثر صدقاً بل أكثر تعبيراً عن حيرة الشاعر أمام موقف الصد والهجر وعن رغبته الصادقة المشوبه باليأس والألم في أن تنتهي الأمور بينه وبين فوز على خير ما يرام.

بينما يبدو النموذج الأخير الموجه إلى عنان جارية النطاف أقرب إلى التغزل، والاستعاطف المصطنع، إن فيه تبدو هادئة، مازحه، مرحة لاتنم عن أسى نفسي، وعذاب حقيقي، وصراع داخلي، كما هو الحال لدى فوز، التي تظل قضية الشاعر العاطفية، وهمه العشقي الكبير لأنها القريبة البعيدة، المقبلة النافره، المانحة المانعه كل ذلك في آن واحد، وحقاً لقد سخر العباسُ الحوار ليدلل على فهمه للطبيعة الانسانية في كل تحولاتها وتقلباتها بين القبول والنفور، والرضى والسخط، والحزن والسرور، وقد عبر عن كل ذلك بأسلوب شعري تتقبله النفس باعجاب شديد ربما لأنه يدير الحوار «في طلاقة وسلاسة تجمع بين حلاوة البداوة، وطلاوة الحضر»[1]، وربما لأنه برع في «تسخير البيت الشعري العربي ذي التفاعيل الكاملة، أو المجزوءة، والقافية الواحدة، للحوار الطبيعي، فضلاً عن تقطيع الحوار بين الشخصين داخل الإطار القديم للبيت الشعري دون زيادةٍ أو نقصان»[2].

ويلحظ القارىء لديوان العباس بن الأحنف أنّ هناك آثاراً من الأسلوب الغزلي العُمري تبدو واضحةً في شعره بالرغم من قلتها، وذلك عندما يجعل المرأة تعاتبه على صده لها وبعده عنها، أو عندما يجعلها تجتاز العقبات وصولاً إليه، وهو مثل عمر بن أبي ربيعه في فهمه لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فقد استطاع العباس

---

(١) العباس بن الأحنف شاعر الحب والغزل، محمد علي الصباح، ص ٩٨.

(٢) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه مقلد، ص ٢٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في تلك الحواراتِ التي أقامها بينه وبين حبيباته - بل في كل شعره إن شئت- استطاع أن يصوّر لنا تلك العواطف الانسانية التي تكون بين الرجل والمرأة في حال صعودها وانكسارها، وكشف عن شخصية المرأة بكل أبعادها المادية والمعنوية الأمر الذي مكّنه من وضع الحوار الملائم والمعبّر بوضوح عن هذه المرأة، ذلك أن الحوار لايكشف لنا طبيعة الشخصية من الناحية الاجتماعية والمادية والنفسية، بقدر مايكشف عما وراء هذه الأبعاد الثلاثة، مما يجعل مثل هذا الشعر ومثل تلك المحاورات «حديث مجتمع بل حديث عصر»(١).

لكنه لايمكن الزعم بحال من الأحوال أن الحوار لدى العباس اتسم بتلك الخصائص التي تميز بها حوار عمر، فلدى العباس «يبدو الحوار دائماً قصيراً، والمواقف التي يسترجعها موجزه، لا اسهاب فيها ولا تفصيل، وسبب هذا ميل ابن الأحنف إلى المقطعات الشعرية التي لاتستوعب أية تفصيلات ولاتتسع لحوار طويل»(٢). بينما حوار عمر «حوار مفتوح لاينضب معينه، ولاتجف قطراته في نفسه ...»(٣)، ناهيك عن أن الحوار لدى عمر حوار ممتد يشمل جزءاً كبيراً من قصائده الطويلة، وإن كان هذا الحوار قصيراً، في بعض الأحيان، وهو حوار متشعب تنهض به أكثر من شخصيتين ويشترك فيه مع الشاعر وحبيباته الأصدقاء والصديقات والرسل والعواذل، بينما الحوار لدى العباس قصير متماش مع مقطعاته القصيرة وحواراته المباشرة تدور بين اثنين فقط.

ونقف أمام المقطوعة التالية التي تذكرنا بحوار عمر بن أبي ربيعه، يقول العباس :

طرّقتْنا بأسفلِ المرْجِ مـــن دا ... بقّ تُهدي ليّ البلا أنواعـــــــا

---

(١) الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعه، د. عبدالفتاح نافع، ص ٢٢.

(٢) العباس بن الأحنف دراسة مقارنة، د. ليلى سعد الدين، ص ١٧٠.

(٣) التطور والتجديد في الشعر الأموي، د. شوقي ضيف، ص ٢٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قلتُ: أنّى اهتديتِ حتّى تخطّيـ ـتِ إلىَّ الرُّكّابَ والهُجّاعـــــا؟

قالتِ الشّوْقُ قادني في دُجَى اللّيـ ـلِ أجوبُ القيعانَ قاعاً فقاعـــــا

كيْفَ يَسرى من العراق إلـــى دا بِقَ من ليسَ يَستقِلُّ ذِراعـــــا!

أنبتَ اللّهُ روضَةَ الحُبّ في قلْـــ ـبي تَرُود الهُمُومُ فيه رِتاعـــــا

مُخْرِجاتٍ رُؤوسَهُنَّ إلـــى الأحـ ـشاءِ للوَجْدِ يَطّلِعْنَ اطّلاعـــــا[1]

فنحن أمام عاشقة تجتاز المسافات البعيدة بدافع من الحب الملتهب، والشوق المستنهض للهمم، ولا تبالي بالناس والطرقات وما يكتنفها من أهوال ومخاطر، فهي لاتصغي لشيء إلا لصوت الحب الذي انبته الله في قلبها، وهيجّ أشواقها ورغبتها في لقاء الحبيب وهي التي لاتستهين بالمسافات كما عهدها صاحبها، وقد استخدم العباس هنا الطيف كما استخدمه من قبله الشعراء للتعبير عن تحقيق الوصل في عالم الحلم، لعدم تحققه في عالم الواقع.

الحوار هنا قصير لكنه دلالياً يكشف عن شاعر معشوق، تحتال المرأة على الظفر بلقائه، وتتحمل في سبيل هذه اللحظات الجميلة المصاعب والمتاعب، بل تجتاز المحظور «الرّكاب، الهُجّاع، القيعان» من أجل الوصول إلى المحبوب.

وهذه الحادثة قد تكون حقيقية، وقد تكون مستمدة من مخيلة الشاعر الخصبة، وتعبّر لاشعورياً عن حلم الشاعر بمثل هذه الزيارات المفاجئة، «والشعر إذا كان يعبر عن الذات أو ينقل المشاعر في أحيان كثيرة، فهو أيضاً قد يجسم حلم الشاعر لا واقع حياته»[2]. وخاصة الشعر الغنائي الذي يكشف عن جوهر الشخصية،

---

(١) الديوان، ص ٢٤٩.

دابق : قرية قرب حلب. الهُجّاعا : النائمون.

ترود : من راد وهنا بمعنى ترعى. الرتاع : الرعي في خصب وبحبوحة.

(٢) انظر، الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، د. عبدالفتاح نافع، ص ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في جانبها الفردي الخاص بحيث تكون تعبيراً عما يعانيه الشاعر أو عما يهمه من أمر.

وسواء كان الغزل أو قصيدة الغزل الحوارية بالذات عند عمر أو عند العباس بن الأحنف فإنها تعبر عن أشواق وطموحات شاعر على المستوى العاطفي، بل على مستوى العلاقة بكل أبعادها بين الرجل والمرأة، وإن كانت هذه العلاقة لدى عمر صريحة جريئة ولدى العباس تتسم بالطهر والعفة. المهم أن الاثنين استطاعا من خلال القصيدة أو المقطوعة الحوارية أن يجسدا نفسية المرأة ومزاجها وأهواءها، وتفكيرها الداخلي، وسلوكها الخارجي بحيث أعطانا كل ذلك «صورة حية للمرأة المتحضرة، وما قد يمر بها من هواجس ووساوس، ومايداعب خيالها من أفكار وأوهام».[1]

ولقد كان للسعاية دورها في العلاقة بين العباس وفوز، حيث لم تعدم هذه العلاقة أشخاصاً يقومون بنقل الأحاديث الكاذبة، أو يشككون في صدق حب العباس لفوز أو حب فوز للعباس، ولا فرق أن كان هؤلاء السعاة والوشاة رجالاً أم نساء، فإذا كان الواشي من جنس النساء فإنه يكون «يسعى للقطع بين المحبين لينفرد بالمحبوب ويستأثر به....»[2] كما يقول ابن حزم، وكما تدل عليه الأبيات التالية :

ألمْ تَرَ أنّ سائِلةً أتتْنـــــي ... فقالتْ وهيَ في طَلَسٍ بَـــوَالِ

ألا اصْدُقْ عليَّ بحَقّ فَـــوْزٍ ... فقلتُ لها : خُذي أهلي ومالـــي

وقد دَسّت إليَّ فتاةَ قَـــوم ... فقالت : أصفِني مَحضَ الوِصـــالِ

فقلتُ لها : إليكِ هَوَاكِ عَنّـــي ... فإنّي عَن هَوَاكِ لَذو اشتِغـــالِ

وما لي توبةٌ إن خنتُ فـــوزاً ... ولم تكن الخيانة من خصالـــي

سأهجر طائعاً في حبّ فـــوزٍ ... نساء العالمين ولا أبالـــي

إذا ذُكر النساءُ بحسن حـــالٍ ... فهنّ لها الفدا في كلّ حـــالِ

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ص ٢٢٦.

(٢) طوق الحمامة، ابن حزم، ص ١٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مُطهَّرةٌ مِنَ الفَحْشاء تَنْمَـــــي إلى أهلِ المكارمِ والمَعالـــــــي[1]

ولا يخفى ما في هذه المقطوعة من سعايه هدفها الفوز بالعباس من قبل أولئك النسوة، كما أن هذه السعايه تمت بتدبير كيدي نسائي إذ يبدو أن هناك امرأة دفعت بأخرى لتعترض طريق الشاعر العاشق وتطلب منه الودّ والوصل، ولايستبعد أن تكون لفوز يد خفية ماكرة في هذا التدبير لتجعل من تلك الحادثة وسيلة اختبار وامتحان لإخلاص صاحبها واكتفائه بها دون غيرها ... وإذا لم تكن لفوز يد في هذه السعاية، فإن أولئك النسوة قصدن الاستئثار بالشاعر العاشق الذي كان في حواره معهن، ورده عليهن أكثر وفاءً لفوز، واكثر تمسكاً بها، وانشغالاً بها عن غيرها، وأكثر بعداً عن الخيانة التي لم تكن من سجاياه، كيف يخون فوز وهو الذي يتعمد هجر الأخريات لأجلها بل يجعلهن فداءً لها لأنها ابنة المكارم والمعالي ...

يدير العباس الحوار السابق بينه وبين فتاة تتنكر في ثياب باليه، وأخرى من بنات القوم اشارة إلى أصلها ومكانتها الرفيعة في المجتمع، وفي هذا ايحاء بأن العباس يرفض المرأة الأخرى مهما تباين وضعها الاجتماعي مكتفياً بفوز التي تنتمي إلى الكرم والعُلا.

وقد استطاع العباس بهذا الحوار أن يصور حيل المرأة المحبة وألاعيبها حين تريد أن تستوثق من اخلاص حبيبها وكيف أنها تستعين بصاحباتها أو اخواتها أو جواريها لتصل إلى هدفها.

وهذا نموذج آخر لوشاية النساء اللائي كن يحسدن فوزاً لايثار ابن الأحنف لها دون غيرها مهما تحمل في سبيل هذه العاطفة من بلاء وألم ...

وقائلةٍ بالجهلِ ، يا ليت أنّهـــا تلاقي الذي تَلقى من الجَهدِ والكَـــربِ

---

(١) الديوان، ص ٢٩٥.

طِلس ، مفردها أطلس وهو الثوب البالي. أصفنـــــي ، بمعنـــى أتلنـــي.

تمنى ، تنتمـــــــــي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقلتُ لها ، ما أشتهي أن يُصيبَها ... بلائي ولكنْ بعضُ مّابي من الحبِّ

لَعَمْري إنْ كَانَ المُقرّبُ مِنكُمُ ... هوىً صَادِقاً، إنّي لمستوجبُ القُرْبِ

سأرعى وما استوجَبتِ مني رعايةً ... وأنزلُ بي ذنباً ولستُ بذي ذَنْبِ[1]

أرادت هذه الواشية أن تشكك في صدق هوى فوز للعباس، وتتهمها بخلو القلب والبال والفكر من المعاناة التي يعيشها الشاعر نتيجة ابتلائه بحب فوز، فيكون جوابه في هذه المحاورة شبيهاً باجابته في المحاورة السابقة، إذ هو ما يفتأ يؤكد حبه لفوز وحرصه على أن لا تصاب بمكروه حتى وإن كان هذا الأمر المكروه الابتلاء بحبه تماماً كما هو مبتلى، أنه يخاف حتى من المشاعر الجميلة أن تصيب فوز إذا كانت ستشقى بها وستعيش في العذاب مثله، لقد ارتضى العباس أن يعيش العذاب الكبير لوحده رغم شكه في صدق هوى محبوبته، الأمر الذي يؤلمه ويضنيه ويشقي فؤاده «أنها فكرة العذاب الأزلية بين المحبين ... هي فكرة التيه التي تملأ صدور النسوة، وظاهرة الاعتزاز والغرور بهذه الفتنة الطاغية التي أودعها الله فيهن، وتلذذهن بتعذيب الجنس الآخر ...»[2].

ولم يكن عذاب الشاعر في حبّ فوز بخافٍ على الوشاة، بل لعله الثغرة التي اجتهدت بعض النساء في أن تنفذ من خلالها إلى قلب العباس وحياته، ولكنه سرعان ما كان يسد هذه المنافذ في وجوههنّ بإعلان حبه الأكيد لفوز، وعدم رغبته في العدول عنها إلى غيرها وخيانتها، لأنه موحد في عاطفته، مخلص فيها أيضاً. يقول العباس مجيباً سعاد الواشية الحاسدة :

خَرجَتْ سعادُ تقولُ لي بشماتةٍ ... زَجَرتْكَ فوزٌ أن تمُرّ ببابها

مَاذَا يَردُّ على سُعادَ مُتيَّمٌ ... قد ضاقَ عيّاً نُطقهُ بجوابها

الويلُ لي إن قمتُ أطلبُ وصلها ... والوَيلُ لي إن لمْ أقُمْ بِطِلابِها

---

(١) الديوان، ص ٦٨.

(٢) الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، د. عبدالفتاح نافع، ص ١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ياسعدُ هاتي لي بعيشكِ قبضةً من بَيتها لأشمَّ ريحَ ترابها

فأكونَ قد أسقيتُ منها ريقها وأنلتُ حُسْنَ بَنانها وخِضابها[1]

إن القارىء ليعجب لهذا الشاعر العاشق النبيل في اختياره للأساليب والطرق البيانية التي يرد بها على الوشاة والحاسدين، إنه لايعدم الوسيلة التي يجعل بها الواشي يعود أدراجه وقد ملأه اليأس من أحداث الوقيعة بين العباس وصاحبته، فهل بعد الحوار السابق بين الشاعر وسعاد ستقدم هذه المرأة أو غيرها على اثارة غبارالفتنة بين الحبيبين، اني لأحسب العباس هنا قد زجرها بلطفٍ شديد وأعادها على أعقابها خاسرة، إن لم تكن قد ملأت الغيرة قلبها ووجدها من فوز اضعافاً مضاعفة.

وعلى الرغم من رقة غزل العباس وعفته وتساميه عن الرغبات الجسدية فهو «لايفطم الحاجات الجسمية، ولكنها ليست هدفه الأول كما هو عند شعراء الحس والفحش والمجون .....»[2].

ان موقف العباس من حسّاده ولائميه هو موقف المتصدي لوشايتهم ولومهم، فهو لم يُطعْهم في هوى فوز سواء كانت وشاياتهم مباشرة أو غير مباشرة، وفي النموذج التالي لومٌ عنيف وجّه إلى الشاعر بسبب اصراره على التمسك بهوى فوز، وردٌ أكثر عنفاً منه مما يدل بوضوح على أن العاشقين يواجهان صراعاً مع المجتمع المتجسد في مثل هذه النماذج البشرية :

يقولُ عواذلي ، عنكَ التّمادي فإنّك من هَوَى فوزٍ قتيلُ

فقلتُ لهم ، دعوا نُصحي ولَوْمي فإني حيثُ ما مالتْ أميلُ

---

(١) الديوان، ص ١٠١.

زجرتك ، طردتك صائحاً. عيّا ، من الأعياء، والارتجاج في الكلام.

بنانها ، أصابعها. خضابها ، الحناء أو الألوان والأصباغ.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، ص ٢٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإن القتلَ أهوَنُ من بَلائـــي وقتلي في الذي ألقى قليـــلُ [1]

لقد أكّد العباس في هذا الحوار تمسكه بفوز، وأكّد في الوقت نفسه معاناته الشديدة مما ابتلاه به الله من حب لهذه المرأة التي تتفنن في صروف التعذيب لعاشقها إلى الحد الذي يجعله يشعر أن القتل - الموت أهون بالنسبة له، مما يلقاه منها. وقد اختار العباس هذا الحوار الخاطف ليعبر عن شعوره وموقفه بوضوح وصراحه في ذلك الصراع الذي يعيشه مع مجتمعه.

إن حوار العباس بن الأحنف بعيد عن التكلف والتقعر، ولعل العباس قصد أن يستخدم لغة سهلة يسيرة على الافهام، قريبة من قلوب وعقول الناس عامة على اختلاف طبقاتهم بحيث يمكن القول إن لغة العباس هي اللغة التي رققتها حياة العصر العباسي ومقتضيات ظروفه.

يقول العباس مثلاً :

قلتُ غداةَ السّبتِ إذ قيلَ لي : إنّ التي أحببتها شاكيَـــــــــةْ

يا أيّها القائلُ ما تشتكـــي ؟ قال : بها عَينٌ تُرى باديَـــــــةْ؟

فقلتُ : عندي إن تشأ رُقيـــةْ لا تقصِدُ العينُ لها ثانيَـــــــةْ

قرأتُ «حا ميمَ» وعوّذتُـــــها «بالطُّورِ» طوراً ثمّ بالغاشيَـــــةْ

يا ربّ فاسمع واستجب دعوتي ، عَجّلْ إلى سيّدتي بالعافيَـــــةْ [2]

والحوار هنا سردي سهل البناء لاتعقيد فيه ولا مواربة ولا عمق، الأمر الذي جعل المعنى الذي ينطوي عليه الحوار قريب من عقلية العامة قبل الخاصة، ولعل

---

(١) الديـــوان، ص ٢٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٧.

رقيـــــــة : تعويذه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العباس بذوقه المرهف يدرك أن الحوار يجب أن يتصف بالعفوية والبعد عن التكلف والتصنع، حتى تتجلى فيه سرعة الخاطر التي تجعله طبيعياً مشابهاً لما يدور في الحياة العادية»[1].

وبمراجعة النماذج التي اختارتها الدراسة للكشف عن وجود ظاهرة الحوار في شعر العباس بن الأحنف يتبين أنه حوار موجز لا إطالة فيه، ومع ذلك فقد استطاع العباس من خلاله أن يصور الشخصيات التي تحاور معها تصويراً فنياً شيقاً، كشف عن جوهرها وصفاتها وميولها واهوائها وأفكارها، كل ذلك في لغة سهلة يسيرة لاتكلف فيها ولا ابتذال، وبما أن الحوار وسيلة من وسائل نقل المعنى إلى أذهان المتلقين، فإن العباس بحسه الفني، وذوقه الحضري الرفيع قد عمد إلى جعل حواره سلساً ليناً، خفيف اللفظ، لطيف المعنى، ولم يبالغ في الزخرف الشكلي لكي لايصرف جمهور المتلقين ممن لانت الحياة من حولهم عن معانيه وأفكاره، ثم إن العباس يقصد بحواره إلى أن يتجه به إلى حبيبة منعمه مدلله، وإلى جمهور رققت لغته ظروف العصر، لذا فإنه يختار لحواره أرق الأساليب وأوجزها كي لايبتعد عن الأجواء الدرامية التي يعيشها، ذلك أن الحوار يجب أن يكون متوافقاً مع أحاسيس كل مشهد وكل موقف «والكاتب الذي يعنى بفنه عليه أن يدرك أن مراعاة مقتضي الحال من المحاسن التي تعلي من قيمة الحوار»[2].

وإذا كان حوار العباس قد اتسم بالقصر والايجاز فإن «قيمة الحوار الفنية ليست في طوله أو قصره، وإنما تكمن في قدرة هذا الحوار أو ذاك على التغلغل في أعماق النفس البشرية، وعلى معرفة نوازعها وميولها وما تفكر به ...»[3]، وحقاً

---

(١) القصة والرواية، د. عزيزه مريدن، ص ٥٢-٥٤.

(٢) الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، طه مقلد، ص ١٨.

(٣) الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعه، د. عبدالفتاح نافع، ص ٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإن حوار العباس يدهشنا ويثير اعجابنا ليس لما يحتوي عليه من عمق فكري، ولا لما يتسم به من فنيّة عاليه، وإنما لأنه يجري على لسان المتحاورين ببساطه وسلاسة تدل على مقدرة الشاعر في الكشف عما يعتمل في نفوس العشاق من خواطر وأفكار عبرت عنها طريقة الحوار البسيطة ولغته الخالية من التكلف والتعقيد، حتى ليعتقد القارىء أنه بامكانه أن يأتي بمثلها، ولكنها على بساطتها فإنها السهل الممتنع حقاً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

كانت هذه الدراسة محاولة للكشف عن بعض الملامح الأسلوبية في شعر العباس بن الأحنف، الذي عاش في عصر الرشيد، وهو العصر الذي بلغت فيه الحضارة العربية الإسلامية قمة مجدها في الثروة والحضارة والثقافة والسيادة.

وكانت حياة العباس بن الأحنف متلونه بلون عصره ؛ فقد كان إنساناً وشاعراً مترفاً، متحضراً، مرفهاً أوقف حياته على الحب ومن أجل الحب، ومن هنا حصر نفسه في لون شعري واحد هو فن الغزل العفيف حتى غدا إماماً فيه في عصر شكّل فيه بشار بن برد، وأبو نواس والحسين بن الضحاك بشعرهم الغزلي الفاضح والصريح الوجه الأول لفن الغزل، بينما شكل العباس وأمثاله من الشعراء الشرفاء الوجه الآخر العف لذلك الفن.

فجاء شعره نبيلاً كروحه، نقياً كمسلكه في الحياة، سهلاً، سلساً، يمتاز بالرقة والعذوبة في إطار تلك الظواهر الأسلوبية التي صاغ فيها العباس شعره، ومن هذه الظواهر والملامح ظاهرة التكرار سواء أكان تكراراً للكلمة اسماً وفعلاً وحرفاً، أم تكراراً للتركيب بشكل عام كتركيب جملة الشرط والنداء والقسم والتمني، مما كشف عن دافع نفسي وانفعالي كان هو الموجّه لقلم الشاعر بل لجملته الشعرية بعامة، ولعل الإحساس بالتناقض في العلاقة الغرامية التي ربطته بفوز هو أقوى الأحاسيس التي سيطرت على نفس الشاعر مما جعل ظاهرة التضاد تتكرر في صياغته الشعرية وتشمل الكلمة أو التراكيب الأسلوبية المختلفة، وأكثر ما تجلى هذا الشعور المتكرر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والدائم بالتناقض -بين العباس وصاحبته- في لجوئه بشكل واضح وصريح إلى أسلوب الجناس أو رد الإعجاز على الصدور، وهي أكثر الأساليب البلاغية التي احتوت أسلوب التضاد أو التقابل عند الشاعر.

وهناك ظاهرة التضمين وهي الملمح الأسلوبي الذي لايخفي على قارىء شعر العباس بن الأحنف، وقد رأينا كيف أن الشاعر استطاع من خلال هذا الملمح الأسلوبي أن يكسر قدسية البيت الشعري - كما فعل قبله كثيرون بالطبع- ويتجاوز البيت في مبناه الايقاعي أو العروضي الموسيقي إلى مبناه التركيبي النحوي وصولاً إلى المعنى أو الدلالة التي يقصدها الشاعر وتعبيراً عن مشاعره الفيّاضة التي أبت أن تحصر نفسها في اطار البيت الواحد بل احتاجت إلى أن تجتاز البيت الأول إلى التأثي أو الثالث في بعض الأحيان.

ومن أجل أن يعبر العباس بن الأحنف عن تجربة العشق المريرة، أو الحب المحروم الذي عاشه مع فوز وجدناه يلجأ إلى أسلوب التشخيص، وهو الملمح الصياغي أو التعبيري الذي أراده الشاعر أن يحمل تجربته، ويكشف عن عمق العمليات الشعورية التي تجري داخل نفسه، وقلبه وروحه، ومن هنا لجأ إلى أنسنة الأشياء فحرّكها، وأنطقها، وحاورها، وتعامل معها كما يتعامل المرء مع غيره من العقلاء، معتمداً في ذلك على الأساليب البيانية وعلى الاستعارة بوجه خاص، كل ذلك كي يخلق جواً من المشاركة بينه وبين موجودات الطبيعة من نبات وحيوان وطير وشمس ونجوم وأقمار وجمادات أنطقها لتكون مشاركاً له في أحاسيسه، بل وشاهداً على عمق المعاناة، وثقل التجربة عن الشاعر العاشق المحروم.

وأما الأسلوب الحواري الذي جاء في الفصل الأخير كآخر ملمح شعري بارز

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتميز به شعر العباس بن الأحنف، فإن هذه الدراسة قد وجدت أن هذا الملمح الأسلوبي هو أثر من آثار الغزل عند عمر بن أبي ربيعة وهو يتشابه معه إلى حد كبير؛ فالعباس أجرى الحوار بينه وبين نفسه، وبينه وبين صاحبته أو صاحباته، وبينه وبين الحساد والوشاة، وهي حوارات كشفت عن شاعر يمتلك لغة سهلة، سلسلة، استطاع تطويعها لتلك الحوارات الصادرة من شخصيات مختلفة، وقد عبر الحوار عن روى الشاعر وعاطفته، واخلاصه لفوز، وسيطرة حبها على كل كيانه، وتمسكه بهذه المحبوبة النافرة، المتمردة بالرغم من احساسه الشديد بالألم والأسى والكآبة، لهذه العاطفة غير المتكافئة، لكنه عاشق مصر على عشقه، مخلص لمحبوبته الهاجرة، المتقلبة دوماً، بل أنه يفضلها على نساء العالمين، وهذه المعاني عبرت عنها محاوراته المتنوعة، التي كشفت عن عاشق أصيل في عشقه، أصيل في موقفه حتى الرمق الأخير من حياته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر العربية القديمة :

- القرآن الكريم.

١- أسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق : هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٩٤م.

٢- إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٣م.

٣- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج١٠/٨/٥، مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٢٥م ؛ ج١٧، طبعة دار احياء التراث، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

٤- الأمالي، أبو علي اسماعيل القاسم القالي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

٥- أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم السيد على صدر الدين المدني،تحقيق : شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩م.

٦- البرهان في وجوه البيان، أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجه الحديثي، منشورات جامعة بغداد، بغداد، ط١، ١٩٦٧م.

٧- البيان والتبيين، ج١، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠م.

٨- تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبدالله بن قتيبة، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٩- التاج في أخلاق الملوك، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق : أحمد زكي باشا، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط١، ١٩١٤م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠- تاريخ بغداد، مج ١٢، الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
١١- الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩م.
١٢- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق : محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦م.
١٣- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، تحقيق : محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م.
١٤- ديوان امرىء القيس، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، د.ت.
١٥- ديوان العباس بن الأحنف، شرح انطون نعيم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
١٦- ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح عبد. أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م.
١٧- روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ابن قيم الجوزيه، تصحيح أحمد عبيد، مطبعة الترقي، دمشق، ١٣٤٩هـ.
١٨- زهر الآداب الحصري القيرواني، ج٤، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، للنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.
١٩- سر الفصاحة، أبو محمد عبدالله بن محمد ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩م.
٢٠- شرح الخليل في العروض والقوافي، عبدالحميد الراضي، مطبعة البابي، بغداد، ١٩٦٨م.
٢١- شرح المعلقات السبع، الزوزني، مكتبة المعارف، بيروت، ط٥، ١٩٨٥م.
٢٢- الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن قتيبة، تحقيق : محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٧م.
٢٣- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٤- طوق الحمامة، ابن حزم الأندلسي، تحقيق : أحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد، طبعة دار الجيل- بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

٢٦- قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، تحقيق رمضان عبدالتواب، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٦م.

٢٧- الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، مراجعة : نعيم زرزور وتغريد بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٢٨- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق : مفيد قميمه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٢٩- كتاب القواني، أبوالحسن سعيد مسعده الأخفش، تحقيق : عزه حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠.

٣٠- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين، ابن منظور، بيروت- دار صادر، د.ت.

٣١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانه، طبعة دار نهضة مصر، للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.

٣٢- مجمع الأمثال للميداني، أبي الفضل أحمد بن محمد بن ابراهيم النيسابوري، ج٢، تحقيق : محمد أبوالفضل ابراهيم، دارالجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٣٣- مصارع العشاق، أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج، مج١، دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٣٤- المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن العسكري، تحقيق : عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، القاهرة، ١٩٦٠م.

٣٥- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، طبعة دار المأمون، ١٩٣٦م.

٣٦- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق : محمد الحبيب بن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٣٧- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، محمد بن عمران، تحقيق : محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥م.
٣٨- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
٣٩- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق عمر يحيى وفخر الدين قباوة، دمشق، دار الفكر، ١٩٧٩م.
٤٠- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج٣، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، تحقيق د. احسان عباس، دار الثقافة.

ثانياً : مراجع عربية حديثه :

١- أبوالعتاهية أخباره وأشعاره، تحقيق : شكري فيصل، جامعة دمشق، ١٩٦٥م.
٢- أبوالعتاهية حياته وشعره، محمد محمود الدش، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.
٣- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف بكار، دارالأندلس للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د.ت.
٤- الأسلوب والأسلوبية، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٧م.
٥- الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. نور الدين السد، دار جومعه، الجزائر، ١٩٩٧م.
٦- أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢.
٧- أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، بدوي طبانه، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
٨- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبدالمطلب، دارالمعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.
٩- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠- بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

١١- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، د.ت.

١٢- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، د.ت.

١٣- التفسير النفسي للأدب، عزالدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م.

١٤- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م.

١٥- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ابراهيم السنجلاوي، مكتبة عمان، ط١، ١٩٩٤م.

١٦- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.

١٧- حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، أحمد بسام ساعي، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨م.

١٨- الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، د. عبدالفتاح نافع، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٤م.

١٩- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، مكتبة الشباب، مصر، د.ت.

٢٠- دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ت : صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، ١٩٦٦م.

٢١- الشامل، محمد سعيد أمير وبلال جنيدي، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.

٢٢- ضحى الإسلام، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٦، ١٩٦١م.

٢٣- العالم الإسلامي في العصر العباسي، د. حسن أحمد محمود وأحمد ابراهيم الشريف، مطبعة المدني - القاهرة، ط١، ١٩٦٦م.

٢٤- العباس بن الأحنف حياته وشعره، رسالة ماجستير، محمد الحاج خليل، الجامعة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللبنانية، كلية الآداب، بيروت، ١٩٧٩م.
٢٥- العباس بن الأحنف، دراسة مقارنة، ليلى حسن سعد الدين، منشورات مؤسسة الخافقين ومكتبها، دمشق، ط١، ١٩٨٢م.
٢٦- العباس بن الأحنف، شاعر الحب والغزل، محمد علي الصباح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
٢٧- علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.
٢٨- في البنية والدلالة، رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، سعد أبو الرضا، دار المعارف، الاسكندرية، د.ت.
٢٩- في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، عبير للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٣م.
٣٠- القصة والرواية، عزيزه مريدن، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.
٣١- قضايا الشعرالمعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م.
٣٢- قضايا في النقد والشعر، يوسف بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.
٣٣- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١م.
٣٤- اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب، شكري عياد، انترناشيونال برس، القاهرة، ١٩٨٨م.
٣٥- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.
٣٦- مبادىء النقد الأدبي، ريتشاردز ارمسترونغ ايفور، ترجمة : مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦١م.
٣٧- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، عبدالحليم حفني، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٨- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٧٤م.
٣٩- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة-لبنان، ناشرون، ط٢، ١٩٩٦م.
٤٠- المعجم المفصل في اللغة والأدب، ميشال عاصي وأميل بديع، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
٤١- المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات وآخرون، باشراف عبدالسلام هارون، المكتبة العلمية، طهران، د.ت.
٤٢- المعنى والأداة في شعر ابن الدمينه، رسائل الماجستير، علي أحمد محمد العرود، جامعة اليرموك، كلية الآداب، ١٩٩٧م.
٤٣- مقالات في الأسلوبية، منذر عياش، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠م.
٤٤- من الوجهة النفسية لدراسة الأدب ونقده، محمد خلف الله أحمد، معهد البحوث والدراسات العربية، ط٢، ١٩٧٠م.
٤٥- موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م.
٤٦- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م.
٤٧- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث : دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، د. بسام قطوس،مؤسسة حماده للخدمات والدراسات الجامعية، إربد-الأردن، ودار الكندي للنشر والتوزيع، إربد -الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

ثالثاً : الدوريّـــــــات :

١- الفكر العربي المعاصر، ع ٣٨، ١٩٨٦م، الأسلوبية من خلال اللسانيات، عزّه آغا ملك.
٢- علامات في النقد، مج ٨، ج٣٠، ديسمبر ١٩٩٨م، التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري، عوض بن معيوض الجميعي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣- فصول، مج٧، ع ٣-٤، ابريل - سبتمبر ١٩٨٧م، التضمين في العروض والشعر العربي، سيد البحراوي.

٤- مؤته للبحوث والدراسات، مج٥، ع١، ١٩٩٠م، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، موسى ربابعه،

٥- فصول، مج٧، ع ١-٢، اكتوبر ٨٦، مارس ١٩٨٧م، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، محمدالعبد.

٦- مجلة الرسالة، ع ١٠٣٥ و ١٠٣٦، السنة ٢١، نوفمبر ١٩٦٣م، الشخصية التاريخية لفوز صاحبة العباس بن الأحنف، عاتكة الخزرجي.

٧- المجلة، ع ١١، نوفمبر ١٩٥٧م، الشعر والحياة الاجتماعية في القرن الثاني الهجري.

٨- مجلة جامعة الملك سعود، مج٨، ع ١، ١٩٩٦م، ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشي، دراسة في المفهوم والوظيفة، موسى ربابعه.

٩- أبحاث اليرموك، مج٨، ع٢، ١٩٩٠م، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، موسى ربابعه.

١٠- المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مج٧، ع ٢٨، ١٩٨٧م، العاذلة في الشعر الجاهلي، ابراهيم السنجلاوي.

١١- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ١٩٩٧م، قصيدة وصورة، «الشعر والتصوير عبر العصور»، عبدالغفار مكاوي، عالم المعرفة.

١٢- أبحاث اليرموك، مج ١٥، العدد ٢، ١٩٩٧م، المتوقع واللامتوقع، دراسة في جماليات التلقي، موسى ربابعه.

١٣- ابداع، ع١، السنة ٢، يناير ١٩٨٤م، مدخل إلى علم الأسلوب، فاروق خورشيد.

١٤- حوليات الجامعة التونسية، ع ٣٢، ١٩٩١م، محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، فرج بن رمضان.

١٥- علامات في النقد والأدب، مج٧، ج ٢٦، ١٩٩٧م، مشكلة المعني في النقد الأدبي، تامر سلوم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Stylistic Features In The Poetry Of Abbas Bin Al-Ahnaf

By

Pengiran Anak Haji Amiruddin Alam Shah Bin Pengiran Muda Haji Ismail

Supervisor :

Prof. Dr. Mousa Rababa'h

This topic has been chosen in the light the poetry of Abbas Bin Al-Ahnaf, and do not examine, at the same time, the stylistic features of his poetry. This dissertation is therefore expected to uncover such features along with the textual forms that distinguish his poems and express his views, thoughts, attitudes and feelings.

The dissertation has come into four chapters preceded by a foreword in which the poet's life has been dealt with as well as the first Abbasid period within which the poet passed his course of life, and within which the Arab-Islamic civilization flourished and reached the summit of progress in materialistic, intellectual and cultural luxury.

As for the mentioned chapters, in the first of which the phenomenon of repeating words, poetic beginnings and forms and phrases such as sart, condition, nida, vocation and tamanni 'wish'.

In the second chapter another stylistic feature has been dealt with, that is prosodic implication in which the poet exceeded the only poetic verse to the following one; that is to say that the poet used to neglect the musical

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

prosodic stop as his feelings used to promote to find their end in the following verses.

In the third chapter personification has been concentrated and the poet used, by means of such a stylistic feature, to give things the characteristics of human beings.

The fourth chapter has been planned to emphasize dialogue that the poet used to hold between him and himself, between him and his lover "Fawz", or between him and traitors and grudgers who attempted to undermine relations between him and his lover "Fawz". In such dialogues the poet used to assure himself, his lover and others sincere love to that disobedient woman, that is "Fawz".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University