شعـــــر
العباس بن الأحنف
دراسة فنية

رسالة يتقدم بها

إياد يوسف يعقوب المنصوري

إلـــــى

مجلس كلية التربية في جامعة البصرة

وهي جزء من متطلبات درجة دكتوراه فلسفة في

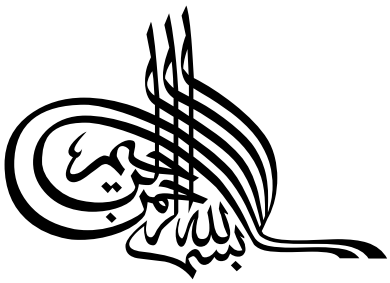
اللغة العربية وآدابها

بأشراف

الأستاذ الدكتور

قصي سالم علوان

1428 هـ / 2007م



قالوا سُبحَانكَ لا عِلمَ لنَـا
إلا ّ
ما عَلمْتَنَـا إنـّكَ أنتَ
العَلِيمُ
الحِكيمُ (32)

a

P

وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ
تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ
لا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي
سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لا تُظْلَمُونَ (60) وَإِنْ
جَنَحُوا لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ
الْعَلِيمُ (61)

a

سورة الآنفال آية (61-62)

الإهداء ....

إلى والدي .. شلال الطيبة والعطاء

إلى والدتي .. نبع الدفء والحنان

حباً ... ووفاءً

إلى زوجتي .. مثال التضحية ، والصبر ، والوفاء

إلى أولادي (رند ويوسف)

إلى أستاذي الذي أحمل له كل الحب والوفاء والتقدير

إلى الأستاذ الدكتور قصي سالم علوان

إي

شكر وتقدير ...

الحمد لله على نعمته وفضله وعونه ...

أما بعد فإنني أتقدم بشكري الجزيل إلى السيد عميد كلية التربية المحترم الأستاذ الدكتور أمين عبد الجبار عبد الله والسيد المعاون العلمي المحترم الأستاذ الدكتور كاظم جاسم حمادي والسيد رئيس قسم اللغة العربية الأستاذ الدكتور فرج مكلف .

كما أتقدم بخالص شكري مع فائق الإحترام والتقدير إلى إستاذي الفاضل الإستاذ الدكتور قصي سالم علوان المشرف على هذه الرسالة .

كما أتوجه بشكري إلى أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب على تعاونهم معي .

كما أتقدم بالشكر والتقدير لموظفي وموظفات المكتبات في جامعة البصرة على ما ابدوه من العون والمساعدة وأخص بالذكر السيد خالد والست عايدة ، والست نادية والست نضال . والى الست هيفاء على طباعة الرسالة ، والست سعاد

وشكري الجزيل مع فائق الإحترام والتقدير إلى كل من أسهم بتقديم المساعدة لإخراج هذه الدراسة المتواضعة

إيـــــاد

المقدمـــة

إن موضـوع دراسـة هـذا البحـث هـو " شـعر العبـاس بـن الأحنـف – دراســة فنيـة - " . تناولـتُ فيهـا : اللغـة ، والصـورة ، والموسـيقى ، وبنـاء القصـيدة . ومـا يتصـل بتلك العناصر من القضايا والظواهر ، والدلالات المتنوعة ، والمرتبطة بمحتوى كيانه الشعري .

ومـا دفعنـا لدراسـة موضـوع هـذا البحـث هـو مـا وجـدناه فـي هـذا الشـعر الــذي تسـري فـي أوصـاله حـرارة عـذريّ البادية ، وتكسـو معانيـه رقـة المدنيـة وترفهـا ؛ مـن سمـــات فنيـة ، وقـدرات إبداعيـة تـنم عـن مهـارة مبدعـه الـذي إعتنـق موضـوعاً شـعرياً واحــداً منـذ صـباه ، وأخلـص لـه حتـى وافـاه الأجـل . ممـا عمـق عناصـر الإبـداع فيـه ، وجعــل منـه ظـاهرة متميزة ، بمـا حملتـه مضـامينه من قوة التدفق ، وحـرارة العاطفــة ، وتنــوع الأفكــار ، وروعــة المعــاني ، وصــدق التعبيــر ، ورهافــة الحــس ، ومــا جــاءت عليـه أشـكاله الفنيـة ، مـن رصـانة الصـياغة ، وحسـن النـظم ، وتعـدد الأسـاليب والهياكـل الفنيـة . حتـى أصـبح بهـذه السـمات مصـدر إهتمـام شـرائح الحاضـرة العباسـية ، بمختلـف ثقافـاتهم ، وتنـوع إهتمامـاتهم ، وتبـاين مسـتوياتهم ، التـي تمثـل أعلـى درجـات النضـج فـي الفكـر والفـن والأدب . ولعـل تلـك المميـزات جعلـت ناقـداً مثـل الجـاحظ يشـهد لهـذا الشـعر وصاحبه بما هو نصه : " لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم ، وأوسعهم كلامـاً وخـاطراً مـا قـدر أن يكثـر شـعره فـي مـذهب واحـد لا يجـاوزه لأنـه لا يهجـــو ولا يمدح ولا يتكسب ولا يتصرف وما نعلم شاعراً لزم فنـاً واحداً لزومـه فأحسن فيه وأكثر " [1] .

---

[1] **ألاغاني ، ج7 ، أبو فرج الأصفهاني ، ص354 .**

ولـم يحـظ هـذا الشـعر بدراسـة مفصـلة إلا علـى يـد الـدكتورة الفاضـلة عاتكـة الخزرجـي، التـي جمعـت ديوانـه وقـدمت عنـه دراسـة هـي أقـرب إلـى دراسـة موضـوعية تناولت أخباراً ورويات كثيرة عن حياة الشاعر وشعره ، مما دفع الناقد عبد الجبـار عبـاس للقول في ذلك ، كـان الأولـى أن " تـرى الرجل وشـعره لا أخبـاراً وروايـات منسقة تعقبهـا أحكـام ذوقيـة وبلاغيـة " [1] ، كمـا مـرت بـبعض الجوانـب الفنيـة مـروراً سـريعاً ، تاركـة البـاب مفتوحـاً وراءهـا لدراسة فنية واسعة لعناصر البناء الشـعري فـي قصـائده ومقطوعاتـه وما يتعلق بها من القضايا والظواهر الفنية المتنوعة .

وتقتضي هذه الدراسة أربعة فصول يتصدرها تمهيد :

الفصل الأول وهو بعنوان " اللغة " : نتنـاول فيـه مقدمـة تشتمل علـى مـا نريـده مـن دراسـة هـذا الفصـل ، ثـم نقـف عنـد دراسـة معجـم الشـاعر وقفـة متأنيـة ، عنـد ألفاظـه وعباراتـه ، مستعرضـين دلالاتهـا المعنويـة والنفسـية ، وإضـاءة أبعادهـا الفنيـة وظلالهـا الإيحائية ، نخلص منها لدراسة مصادر لغة الشاعر ، ثم دراسة بعض الظواهر والأساليب الفنية واللغوية التي تركت بصمات واضـحة علـى أسلوب الشـاعر وطبيعـة إستخدامه للغتـه الشعرية .

أما الفصل الثـاني : فهو بعنوان " الصـورة " نبدأ بمقدمـة عن الصـورة الشـعرية ، وأهميتهـا ، بعـدها نـدرس مصـادر الصـورة فـي شـعره ، ثـم نـدرس الصـورة المفـردة وأساليب بنائها في شعره ، ثم ندرس الصـورة المركبـة في قصـائده ومقطوعاتـه ، وسبل تلاحمها لتشكيل الصورة الكلية بتآزرها مع الصور المفردة المستقلة .

أمـا الفصـل الثالـث : وهـو بعنـوان " الموسـيقى " : فنبـدأ بمقدمـة توضـح أهميـة الموسيقى الشعرية ودروها في بناء العمل الفنـي ، نخلـص منهـا لدراسـة الأوزان فـي شـعره ، مستعرضين نسب ورودها ، وطبيعة إستتخدام الشاعر لكل منها ، وسبل تفاعلـه معهـا فـي

---

[1] مرايا جديدة ، عبد الجبار عباس ، ص85 .

نسج قصائده ومقطوعاته ثم ، ندرس القافية وطرق تعامله معها ، مستعرضين نسب ورودها واقفين عند أسبابها الفنية والنفسية ، بعدها ندرس الموسيقى الداخلية دراسة متأنية ومفصلة لإهتمام الشاعر بها إهتماماً كبيراً وواضحاً .

أما الفصل الرابع : فهو بعنوان " بناء القصيدة " : وهو آخر فصول الدراسة . ونبدأ بإستقراء ديوان الشاعر مبينين نسب وأعداد قصائده الطويلة والقصيرة ، وأعداد مقطوعاته ونتفه الشعرية ، وما ترتب عليها من نتائج فنية ، ثم نستعرض مقدمات قصائد الشاعر ومقطوعاته ، واقفين وقفة متأنية عند دراسة صياغة مطالعه وأبرز موضوعاتها . بعد ذلك ندخل لدراسة الوحدة الموضوعية في قصائده ومقطوعاته ، ثم دراسة الوحدة العضوية فيها ، واخيراً ندرس خاتمة القصيدة واقفين عند دراسة أبرز سماتها .

وبعد ما تقدم نقف عند خاتمة الدراسة الفنية التي سنستعرض فيها نتائج هذا البحث المتواضع .

وقد كان أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور " قصي سالم علوان " المشرف على هذه الدراسة أباً روحياً ، له مني كل الحب والوفاء والتقدير ، إذ تشهد كل صفحة من صفحات هذا البحث بفضله وجهده في تقويمها بملاحظاته العلمية والمنهجية السديدة ، وقد أمد الباحث بالعديد من المصادر التي تعذر الحصول عليها ، أدامه الله ذخراً وعوناً ، وأمده بالصحة والعافية . والله سبحانه وتعالى ولي التوفيق .

التمهيـــد

لا نريد في هذه الصفحات القليلة أن نتناول تفاصيل حياة الشاعر وليس ذلك من متطلبات الدراسة الفنية ، بقدر ما نحاول أن نقتبس بعض اللمحات من حياته التي تسهم في إضاءة فصول تلك الدراسة ، وتعمل على تعميق الصلة الروحية بين تركيبة الشاعر النفسية وبين نتاجه الشعري .

فشاعرنا هو العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحة بن جدان من بني حنيفة [1] وذهب غيره إلى ما هو ابعد من ذلك [2] ، مما يؤكد عراقة نسبه العربي ، إلا أن نزوح أسرته إلى خراسان ، وعودتها بعد ذلك إلى البصرة ، جعل بعض ممن اختلف معه يطعن في نسبه ، كمسلم بن الوليد [3] ، وأبي هذيل العلاف [4] وغيرهم ، في حين أن نشأة العباس ، وتنامي صباه ، كأن بين شعراء البصرة وأدبائها ، حاضرة العلم والأدب أنذاك ، قبل بناء بغداد ، وإنتقال الشاعر إليها . وهذا ما تؤكده قصته مع بشار بن برد التي تناقلتها كتب الأدب بروايات شتى منها ما نقلها صاحب تاريخ بغداد [5] على لسأن احمد بن ابي

---

(1) الاغاني ، ج7 ، أبو الفرج الأصفهاني ، ص352 .

(2) تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ، ذكر عشرين آخرين من أجداده حتى وصل به إلى ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان ، ص127 ، ينظر أيضاً وفيات الأعيان لإبن خلكان ، مج 3 ، ص20 ، وينظر زهر الآداب وثمر الألباب ، ج4 ، الحصري القيرواني ، ص1014 .

(3) ينظر ألاغاني ، ج18 ، ص339 .

(4) ينظر ألاغاني ، ج8 ، ص256 .

(5) تاريخ بغداد ، ص130 .

طاهر : قال بشار : ما كنا نعد هذا الغلام في الشعراء – يعني العباس بن الأحنف – حتى قال هذين البيتين :

نزفَ البكاءُ دموعَ عينك فألتمس عيناً لغيركَ دمعها مدرارُ

مَنْ ذا يعيرُكَ عينَهُ تبكي بهـــا يا مَنْ لعينٍ للبكاءِ تعـارُ

ولعل أشهر تلك الروايات هي ما نقله الحصري القيرواني [1] عن بشار قوله : ما زال فتىً من بني حنيفة يدخل نفسه فينا ويخرجها منا حتى قال :

نزفَ البكاءُ دموعَ عينِكَ فألستعرْ عيناً لغيرك دمعها مــدرارُ

من ذا يعيرك عينه تبكي بهـــا أرأيت عيناً للبكاءِ تعـــارُ

وتقدم لنا هذه الرواية ثلاث فوائد : الفائدة الأولى : نشأة الشاعر منذ صباه في البصرة في عصر توهجها العلمي والأدبي ، ونشاطه منذ صغره بين شعراءها .

والفائدة الثانية : أن نضج هذه الأبيات يمثل إنطلاقته الشعرية الناجحة ، ولا بد من أن تكون قد سبقت بمحاولات اقل منها نضجاً ، وهذا ما يكشف عنه قول بشار " يدخل نفسه فينا ويخرجها " ، كما تدلل على إختياره لبشار بن برد أستاذاً له في هذا الميدان . أما الفائدة الثالثة : فهي اختيار الشاعر للغزل منذ صباه ، وإتخاذه للألم غذاءً لوجدانه منذ نعومة أظافره ، إذ أنعش موهبته التي تجعلنا نتساءل عن أي شاعرية ، يمتلكها غلام تسفر عن هذه الأبيات الرائعة ، ولعله دليل آخر على أصله العربي دماً وروحاً . ومن الروايات الأخرى للشاعر مع بشار والتي تؤكد إعجاب بشار بن برد بشاعرية هذا

(1) زهر الآداب ، ص1014 ، وينظر كتاب الأمالي : أبو علي القالي ، ص208 - 209.

الغلام ، ما يرويه لنا الخطيب البغدادي [1] عن بشار " أنه أنشد قول العباس بن الأحنف أول عهده بالشعر :

لما رأيتُ الليلَ سدّ طريقَـه عني وعذبني الظلامُ الراكدُ
والنجمُ في كبدِ السماءِ كأنه أعمى تحيّرَ ما لديهِ قائـــدُ
ناديتُ مَنْ طردَ الرقادَ بنومِهِ عما ألاقي وهو خلو هاجـدُ

قال : قاتل الله هذا الغلام ما رضي أن يجعله أعمى حتى جعله بلا قائد " ، وهذه اللمحات تكشف عن ولادة شاعرية العباس بن الأحنف ولادة مبكرة وولادة رفيقين ينتمي إليهما الشاعر سيرافقانه طيلة حياته الشعرية وهما الحزن والألم اللذان عمقا موهبة الشاعر ، وعلى ما يبدو أنهما أمران حرص العذريون على إبقاء (هما) وإشعال جذوتهما ، لأنهم كانوا يؤثرون سنة الإشتداد في الهوى " [2] برغم ممارسة جوانب حياتهم بتفاصيلها الطبيعية من زواج وغيره وهذا ما يسمونه بمفارقة الحب الكبرى [3] .

ومن يطلع على صفات العباس بن الأحنف الشخصية وسماته الأدبية في كتب الأدب ، يجد أن الحديث عنه حديث عن شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة ، إذ يقول الحصري القيرواني فيه " كان أحسن خلق الله إذا حدث حديثاً ، وأحسنهم إذا حُدث استماعاً ، وأمسكهم عن ملاحاة اذا خولف ، وكان ملوكي المذهب ظاهر النعمة ، حسن الهيئة ، وكان فيه آلات الظرف ، وكان جميل الوجه ، فاره المركب ، نظيف الثوب ، حسن الألفاظ ، كثير النوادر ، طيب الحديث ، باقياً على الشراب ، كثير المساعدة ،

---

(1) تاريخ بغداد ، ص129 – 130 .
(2) ينظر الغزل العذري في شعر مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، أحمد حياوي ، (رسالة دكتوراه) ، ص 156 .
(3) ينظر في الحب والحب العذري ، د. صادق جلال العظم ، ص88 – 92 .

شديد الاحتمال ، ولم يكن هجاءً ولا مداحاً فقد كان يتنزه عن ذلك " [1] ، ويتفق معه في القول ابن المعتز : " وكان شاعراً ظريفاً مفوهاً منطقياً مطيعاً ، وكان يتعاطى الفتوة على ستر وعفة وله مع ذلك كرم ، ومحاسن أخلاق ، وفضل في نفسه ، وكان جواداً لا يليق درهماً ولا يحبس ما يملك " [2] ، كما يصف حديثه إبراهيم بن العباس بقوله " كان حلو الحديث ... ، كان والله ممن اذا تكلم لم يحب سامعه أن يسكت وكان فصيحاً جميلاً ظريف اللسان ، لو شئت أن تقول كلامه كله شعر لقلت " [3] ، وشمائله في بطون الكتب كثيرة [4] إلا إننا نكتفي بهذه النصوص لإيفائها بالغرض .

إما في سمات شعره فيقول صاحب ألاغاني " له مذهب حسن ، ولديباجة شعره رونق ، ولمعانيه عذوبة ولطف ، ولم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف في شيء من هذه المعاني . وقدمه أبو العباس المبرد في كتاب الروضة على نظرائه ، وأطنب في وصفه ... " [5] .

ومما وصفه به المبرد قوله " كان العباس من الظرفاء ، ولم يكن من الخلعاء ، وكان غزلاً ولم يكن فاسقاً ، ظاهر النعمة ، ملوكي المذهب شديد التترف ، وذلك بين في شعره . وكان قصده الغزل وشغله النسيب ، وكان حلواً مقبولاً ، غزلاً ، غزير الفكر واسع الكلام ، كثير التصرف في الغزل وحده ، ولم يكن هجاءً ولا مداحاً " [6] ، وعن عبد الله بن طاهر قال : " رأيت نسخاً من شعر العباس بـــن

---

(1) زهر الأدب ، ج2 ، ص 944.

(2) طبقات الشعراء ، ص254.

(3) ألاغاني ، ج7 ، ص353 – 354 .

(4) ينظر كتاب ذيل الامالي ، ج1 ، ابو علي القالي ، ص66 ، 209 والأغاني ، ج7 ، ص351 – 374 ، وغيرها .

(5) ألاغاني ، ج7 ، ص353.

(6) ألاغاني ، ج7 ، ص353.

الأحنف بخراسان ، وكان مكتوب : " شعر الأمير أبي الفضل العباس" [1] ، ومما قيل في شعره ما رواه سليمان بن الحسن عن أبيه أن إبراهيم بن العباس قال بعد أن أنشدهم من شعره " هذا والله الشعر الحسن المعنى ، السهل اللفظ ، العذب المستمع ، القليل النظير ، ما سمعت كلاماً أجزل منه في رقة ، ولا أسهل في صعوبة ، ولا أبلغ في أنصاف ، من هذا " [2] . ومنه ما نقله صاحب الأغاني [3] عن الصوبلي قوله : سمعت عبد الله بن المعتز يقول : لو قيل : ما أحسن شيء تعرفه ؟ لقلت : شعر العباس بن الأحنف :

قد سحِبَ الناسُ أذيالَ الظنونِ بنا وفرّق الناسُ فينا قولهم فرقا

فكاذب قد رمى بالحبِ غيركمُ وصادق ليس يدري أنه صدقا

والأخبار في ذلك كثيرة لا مجال لذكرها في هذا المقام [4] .

وكان خليقاً بمن كانت هذه صفاته ، وهذه شاعريته أن يكون رفيقاً للخلفاء فقد فتح شعره أبواب قصر الخلافة له ، بعد إنتقاله إلى بغداد وقصصه مع الرشيد كثيرة يقول الدكتور شوقي ضيف " وقد فتح اشتهاره بالغزل باب قصر الرشيد أمامه حتى أصبح من ندمائه ، وحتى صحبه في غزواته بأرمينية وأذربيجان " [5] ، أو ارتحاله معه إلى الصيد ، أو إصلاحه على بعض جواريه من خلال بعض أبياته .

---

(1) السابق نفسه ، ص353 – 354 .

(2) مروج الذهب ، ج4 ، المسعودي ، ص59 .

(3) ألاغاني ، ج7 ، ص367 – 368 .

(4) ينظر كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ج2 ، أبو حيان التوحيدي ، ص145 ، 177 ، وينظر المذاكرة في ألقاب الشعراء ، الأربلي ، ص177 ، وينظر ألاغاني ، ج7 ، من ص354 – 374 وغيرها .

(5) العصر العباسي الأول ، د. شوقي ، ص376 .

ولعذوبة ألفاظه ورقة معانيه ، وخفة ظله ، ورشاقة موسيقاه ، أصبح شعره مادة لغناء أشهر مطربي ذلك العصر وجواريه ، حتى صار شعره حديث القصر بمختلف مستوياته ، ومصدر إهتمام عامة الناس ، حتى دفعهم ذلك إلى حياكة قصص عديدة لموته ليختمـوا بها أسطورة ذلك الحب وهي قصص مخترعة ونحن نتفق مع فاديه فيما ذهب اليه في قوله : " العباس بن الأحنف توفي بالتأكيد في البصرة مما أمكن إتاحة إنطلاق خبر أسطوري غير أن خبر موت العباس بن الأحنف لم يذكر في ألاغاني ، ولعل هذا بالإضافة إلى تدخل الرشيد والأصمعي . مثال دافع للتعديلات التي أجريت ، بعد فوات الأوان على أسطورة العباس " [1] ، فهي قصص من نسج خيال واضعيها [2] ، وقد توفي عام 192 هـ على اشهر الروايات [3] .

أما فوز حبيبة الشاعر فهي في رأي الدكتورة عاتكة الخزرجي " علية بنت المهدي " وقد قدمت أدلة وبراهين جيدة ، إلا إنها تبقى غير قاطعة [4] . أما نحن فننظر إليها على أنها رمز العذرية ، وحقيقة ماثلة في شعره يكفي أن نعرف عنها ما حدده فادية في قوله : " لقد أحب شاعرنا حباً صادقاً وحيداً ، شخصية بعيدة المنال بالنسبة إليه وفوق طبقته الإجتماعية فيكون العباس نتيجة ذلك ، حالة ممتازة ثم يأتي الصدق كما نفهمه نحن الغربيين ، ليكون سحر أشعاره كله " [5] . والصدق الذي نريده نحن الصدق

---

(1) الغزل عند العرب ، ج2 ، ج.ك فاديه ، ص8.

(2) ينظر تاريخ بغداد : ص131 – 132 ، ينظر وفيات الأعيان ، ص26 ، ينظر مرآة الجنان ، اليافعي ، ص442 ، ينظر العقد الفريد ، ابن عبد ربه الاندلسي ، ج5 ، ص377 – 378 ، ينظر مروج الذهب ، ج4 ، ص109.

(3) ذهب الدكتور عمر فروخ في كتابه تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسي ، ج2 ، ص141 إلى أن سنة وفاته كانت 198 هـ وقد إنفرد بذلك ، فالخلاف بين سنة 188 هـ ، 192 هـ وقيل 194 هـ.

(4) العباس بن الأحنف ، د. عاتكة الخزرجي ، ص74 – 92.

(5) الغزل عند العرب ، ج2 ، ص15.

الفني الذي نلمسه في تجاربه الشعرية ، ونبحث عنه في قصائده ومقطوعاته بمعزل عن الحقائق الخارجية البعيدة عن إكتشاف قدرته الفنية . التي تركت بصمة فنية واضحة على فن الغزل في عصره حتى أصبح الغزل ظاهرة يشيد بها النقاد والدارسون ، ومنهم الدكتور نبيل خليل أبو حاتم الذي أشاد بتطور الغزل في القرن الثاني الهجري في حين إنتقد شعراء الغزل في القرن الرابع الهجري [1] .

(1) **اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ، ص106.**

الفصل الأول

اللغـــــة

الفصل الإول
اللغـــة

اللغة مادة بناء الشعر ، ولمّ شمل عناصره المتنوعة ، فلا نستطيع " أن نسمي القصيدة قصيدة قبل أن تكون في صيغها اللغوية وإلا فهي مجموعة من الأفكار والأحاسيس العائمة ، وبعد أن تكون لها أبعاد لغوية يمكن قراءتها تصبح قابلة للحكم والتحليل "[1] ، ويصدر عن تلك الصيغ اللغوية نمطان من العلاقات : علاقات لغوية تصريحية غالباً ما تصلح لغة للحياة اليومية ، والمجالات العلمية بعيدة عن متطلبات الشعر ومبتغاه ، وأخرى إيحائية تتدفق منها اللغة الشعرية ، فالشعر " ينتج تأثيراً لا تنتجه اللغة العادية ، وعلى هذا فأن الشعر يكون لغة ذات نظام أو ترتيب مختلف عن اللغة العادية " [2] ، لغةً ترتبط بإحساس الشاعر وعالمه الداخلي ، وعمق تركيبته النفسية والفكرية ، " فليست التجربة الشعرية غير تجربة لغوية ، مشحونة بالعواطف والأحاسيس الجياشة ، أستطاع الشاعر أن يطوعها لأغراضه على وفق طاقته ورؤياه " [3] .

لذلك يمكن القول : إن " الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لا يمكن قوله بشكلٍ آخر " [4] ، فلكل شاعر إحساسه الخاص بلغته ، وأسلوب اختيار ألفاظه ، وطريقته

---

(1) لغة الشعر عند المعري ، د . زهير غازي زاهر ، ص21 .
(2) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتشس ، ص486 .
(3) التركيب اللغوي لشعر السياب ، د . خليل إبراهيم العطية ، ص18 .
(4) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص155 .

الخاصة في التعامل معها ، المنبثقة من تأملاته التي يمر بها عند إنبثاق الفكرة وولادة الحدث ، ومحملة بطاقات الخيال الخلاق الذي يمنحها القدرة على الإيحاء والتعبير ، ينقل الكلمات من معانيها المعجمية إلى عالم الخلق والإبداع " فليست الكلمات – في الشعر – علامات بل كائنات " [1] تتفاعل فيما بينها في سياقات تكسبها الفاعلية والجمال والتأثير ، وبدون تلك السياقات تبقى طاقاتها معطلة ، وإن كانت الكلمة " لا تحمل فقط معناها المعجمي ، بل هالة من المترادفات والمتجانسات ، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو المعنى أو الإشتقاق ، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها " [2] . مما يتوقف على قدرة الشاعر اللغوية ، وسعة خياله وتسامي عاطفته ، وعمق مشاعره ليجعل من الكلمة ملتقى طاقات تعبيرية بين جاراتها من الكلمات ، تنصهر في دلالتها ضمن نسيج اللغة الشعرية داخل النص ،الذي يتكون من سياقات فنية عديدة ، يعمل الشاعر فيها على " شحن ألفاظه وعباراته بقدر كبير من المعاني (وإلاحاسيس) إن عمد إلى نظام خاص في ترتيب تلك الإلفاظ ، فراراً من المألوف المعهود في نظام النثر " [3] ساعياً إلى الإفادة من الإنزياحات في اللغة التي يجدها في طبيعة الشعر وإمكاناته ، مما يمنح لغة الشعر مرونة تمكنها من إحتواء أنشطة الشاعر الفكرية ، وإستيعاب تجاربه الشعرية المتنوعة ، وتمنحها قدرة أكبر على التعبير والتأثير . إذ تسمح للشعر بخرق قوانين وأنظمة اللغة ، فتمكن الشاعر من تقديم تعبيرات دالة ، معبرة وموحية ، تنسجم مع براعته في إختيار ألفاظه وإنتقاء عباراته ، وتكوين العلاقات التي تربط بين تراكيبه ، فتكون بذلك بعيدة في أساليبها ، وطبيعة تكوينها عن التراكيب وإلاساليب في النثر وبعيدة أيضاً عن صياغة العبارات التي تتبادلها شفاه العامة ، ولا طاقة لعامة الناس بها ، فما دام الشاعر يشعر بما لا يشعر به

---

(1) مدخل الى عالم الجمال الأدبي ، د . عبد المنعم تليمة ، ص112 .
(2) نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، أوستن وارين ، ص225 .
(3) من أسرار اللغة ، د . إبراهيم أنس ، ص339 .

غيره [1] ، لابد من أن يقول ما لا يتمكن غيره من قوله ، ولا يتم له ذلك إلا إذا كان متمكناً من لغته ، ومدركاً لأهميتها في خلق كونه الشعري ، عارفاً بأسرارها ، وله القدرة على إستثمار خصائصها وطاقاتها ، وطريقة تعامله معها ، فعندما تكون " اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة فلابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول ، ومعنى هذا أن عليه أن يختار فيتحرى الجميل المناسب ، وإلانيق الحسن ، .... فلغة الشعر خاصة يبلغ إليها بالتأني والبحث وإلاختيار " [2] ، والترتيب في سياقات منتظمة لكونها " بناء معمارياً من مزيج أو إئتلافٍ حيّ للفظة بمعناها التوقيفي أو الإصطلاحي مع معناها المجازي أو الجديد عند الإستخدام " [3] .

مما تقدم نرى أن اللغة توصف بالشعرية بعد أن يُفرغ الشاعر مفرداته وعباراته المنتقاة بدقةٍ وعناية ، وتحت هيمنة العاطفة وتأثير الحدث ، وفاعلية ذوقه وإحساسه ، وهي تحمل مع ما تحمل من معاني موسيقى تعبيرية ، في أبنيةٍ وسياقاتٍ يغلفها الإيقاع ويسري في عمقها سيل من الصور الجزئية ، لتتحول اللغة إلى أبنية لغوية شعرية " فالشعرية إذن خصيصة علائقية أي إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية ... " [4] فتمنح اللغة الشعرية " قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب ، تنتج هذه القوة من إجتماعها أو جرسها ، فتسبب إستثارة الخيال ، وتنفذ إلى صميم القلب ، ولأسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع إلى الوحي الإسمى وإلى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معانٍ وراء المعاني الإصطلاحية اللغوية" [5] .

---

(1) ينظر العمدة ، ابن رشيق ، ص116 .
(2) لغة الشعر بين جيلين ، إبراهيم السامرائي ، ص8 .
(3) التجديد في لغة الشعراء الإحيائيين ، عادل جاسم البياتي ، ص11 .
(4) في الشعرية ، د . كمال ابو ديب ، ص14 .
(5) النقد الأدبي ، أحمد أمين ،1 / ص108 .

وتتطلب تلك الصياغة جهداً مكثفا لإنضاج أبنية اللغة الشعرية . إذ يعتري التراكيب اللغوية قبل إكتمالها مراحل عديدة من الحذف والتكرار والتقديم والتأخير والإيجاز وإقتناء الإساليب اللغوية المناسبة فكل " هذه التغيرات التي يحدثها الشعر في اللغة يجعل منها شيئاً آخر ، إنها تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة " [1] وهي ذات وظيفة إنفعالية ، تعبيرية محملة بطاقات جمالية ، تمتزج بمكنونها أحاسيس الشاعر التي تثير أحاسيس مماثلة في نفس المتلقي ، وتحمل إلى ذهنه تعبيرات فنية متنوعة .

لذا فإننا عندما نأتي إلى دراسة اللغة محاولين سبر أغوارها لا يسعنا إلا أن ننفذ إليها من خلال آلياتها لأن شعريتها " تنبع من (بنائها) اللغوي أساساً ، ويمكن أن نسلم تبعاً لذلك بأن (طاقاتها) الجمالية وجميع (إمكاناتها) الدلالية تتولد بدورها من(بنائها) اللغوي " [2] ومما لاشك فيه أن لكل شاعر لغته التي تميزه عن غيره من الشعراء " فمن أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة ، وأشد فضائلها جمالاً فَرادتها ، كونها لغة شاعر بعينه ، تجسد رؤياه ، وحلمه ، وذهوله ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه " [3] .

لذلك فقد كأن للعباس بن إلاحنف لغته الشعرية الخاصة به ، التي ميزته عن غيره من الشعراء ، وخلقت كونه الشعري ، وإحتضنت أفكاره وعناصر إبداعه ، وحملت بين ثناياها موهبته الشعرية . ومكنته من التعبير عن تجاربه الفنية ، بمواقفها المتنوعة .

وفي ضوء ما قدمناه من منطلقات نظرية سنحاول أن نتبصّر في لغة الشاعر ، وطبيعة بنياته الأسلوبية وقبل ذلك نأمل أن نستعرض معجمه الشعري بدراسة واعية

---

(1) الأدب وفنونه ، د. عز الدين اسماعيل ، ص134 .

(2) في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، ص25 .

(3) في حداثة النص الشعري ، د . علي جعفر العلاق ، ص28 .

ومفصلة ، إذ " يرى علماء اللغة أنه من المحال أن نصدر أحكاماً على فلسفة أو آراء كاتب ما دون تحليل مسبق للغة هذا الكاتب ، ذلك أن كل أديب يتناول الأغراض التي يكتب فيها من رؤيا معينة مستعيناً في التعبير عنها بوسائل أسلوبية مميزة ، وغالباً ما يمكن إيجاد علاقة ثابتة بين بعض هذه الوسائل وبين غرض من الأغراض "[1] ، فاللغة هي أساس الخلق والإبداع . وكل " حداثة في تاريخ ثقافة ما .. تأسست على مسألة اللغة بعثاً، أو تجديداً أو تفجيراً "[2] .

المعجم الشعـري :

(1) اللغة والدلالة في الشعر " دراسة نقدية في شعر السياب وعبد الصبور " ، د . علي عزت ، ص9 .

(2) كتاب المنزلات ، منزلة الحداثة ، طراد الكبيسي ، ص221 .

ما دامت اللغة الوسيط الوحيد لنقل التجربة الشعرية لأي شاعر فلابد من أن تكون لكل شاعر لغته الشعرية الخاصة به التي تميزه من غيره من الشعراء . فالقصائد منظومات لغوية تترتب كلماتها بطريقة خاصة تستدعي أنماطاً بنائية عديدة من الألفاظ والتعابير التي تتآزر وتتمايز فيما بينها بما يعكس علاقتها بالتركيبة النفسية للشاعر وطريقة معالجته للموضوع ووفق مكنون كينونته يقول ياكوبسون " تعمل هذه التعابير معاً، ولكن بتأثير النمط الثقافي والشخصية والأسلوب الشفوي وتكون الأفضلية لواحدٍ منها على حساب الآخر "[1] ، فتأتي الكلمات في الأنسقة البنائية محملة برؤية الشاعر الداخلية للأشياء وللعالم الخارجي بحيثياته ومواقفه المتنوعة ، وممتلئة بإحساسه ، وناطقة بلغة وجدانه ، مما يحوّل الكلمة إلى " بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه ، أو بمعنى آخر إنها مستقر إمكانات كثيرة من الدلالات وعندما توضع في سياق ما يمارس ذلك السياق عليها نوعاً من الضغط يجعل دلالة ما تطغى وتبرز" [2] ، كما يكشف لنا إصرار الشاعر على ترديد بعض الألفاظ في القصيدة ، أو مجموعة قصائد عن مفاتيح لفهم أسرار النصوص وخباياها يقول الناقد رايموند شابمان " إن الكلمات تتبادل معاني جديدة يحددها السياق ويغيرها الإستعمال سواء أكانت هذه الكلمات متصلة بدلالة رمزية أو مادية أو معنوية أو نفسية فأن تواتر إستخدام الشاعر لها في القصيدة يدل على حرصه على إثارة أو إستدعاء حقيقة ما تتصل بفكره وفنه " [3] وتكشف عن طبيعة العلاقة بينهما .

وقد كانت ألفاظ شعر العباس بن إلاحنف على علاقة وثيقة بتجربته العاطفية ، إذ كونت لغته الشعرية الخاصة به التي تفرّد بها عن غيره ، وحددت خصوصية معجمه الشعري وحملت لمساته الفنية ، وتضمنت بنات أفكاره فكل " عنصر من عناصر التنظيم اللفظي

---

(1) الحداثة ، ص244 .
(2) في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، ص137 .
(3) نقلاً عن شعر ناجي الموقف والفن ، د . طه وادي ، ص121 .

في العمل الأدبي يبدو وكأنه تعبير عن حالة العقل الذي أنتجه " [1] على حد قول جاكوب كورك .

ويمكن دراسة الملامح اللفظية في شعر العباس بن إلاحنف وإستكشاف دلالاتها بمتابعة الألفاظ المحورية التي تتردد في قصائده والمجاميع اللفظية المرافقة لها ، إذ كانت سبباً في إستدعائها ، وإستعراض المصاحبات اللغوية التي يحاول الشاعر من خلالها خلق آثار أسلوبية مؤثرة في نفس المتلقي متحدياً بها القدرات التصويرية والفكرية من خلال تتبع المفردات في محاور الموضوعات آلاتية :

أولاً ـ ألفاظ الحب :

تنتشر ألفاظ الحب في صفحات ديوان الشاعر إنتشاراً واسعاً ، إذ تهيمن على ألفاظ معجمه . فجاءت مكتسية بعاطفته ومتلونة بطبيعة إحساسه ، فالعباس لم يكتب شعراً إلا في الحب يقول أبو الفرج ا لأصفهاني " كان العباس شاعراً غزلاً ظريفاً مطبوعاً . . . وله مذهب حسن ولديباجة شعره رونق ولمعانية عذوبة ولطف ، ولم يتجاوز الغزل إلى مديح أو هجاء ، ولا يتصرف بشيء من هذه المعاني " [2] .

وقد توزعت ألفاظ الحب بين لونين متباينين في حجم كل منهما وسعته ، فجاءت معظم تلك الألفاظ في أنسقة بنائية معبرة في محتواها عن حبه الروحي ، في حين ورد القليل منها مجسداً لحبه الحسي .

أ ــ ألفاظ الحب الروحي : تثبت دراسة لغة الشاعر المرتبطة بمعالجة موضوع الحب أنه ينطلق من مبدأ الحب الإفلاطوني ، فالحب هو مصدر إسعاده الوحيد ، وهو مصدر تعاسته أيضاً فغالباً ما تفضي به مواقفه إلى الحزن وإلالم والمعاناة .

(1) اللغة في الأدب الحديث " الحداثة والتجريب " ، جاكوب كورك ، ص161 .
(2) الأغاني ج 8 ، ص352 .

فقد أحب العباس حباً روحياً عفيفاً، وأخلص لحبه في شعره حتى وافته المنية ، دون أن يلتفت إلى صدق عاطفة من أحبها ، فكانت في عينه أكمل النساء حسناً، وخلقاً، ومنطقاً ، حتى بلغ في ذلك حد الإسراف والمبالغة ، كما تكشف لغته الشعرية عن مظاهر تعلقه وشدة شغفه بها ، وعن مرارة معاناته ونزيف آلامه ، مما يصل حد الكلف والإنبهار والمغالاة ، ولعل من تلك المظاهر البارزة في شعره مبالغته في طريقة مناداة حبيبته إذ يناديها قائلاً" يا زين من ولدت حواء ، يا سيدة النساء ، أزين نساء العالمين ، يا زين من رأت العيون ، (يا هم نفسي ، ويا سمعي ، ويا بصري) ، يا أميرتي ، مالكتي ، أيا زهر الملاحة والجمال ... " [1] .

فكان نتاجه الشعري ثمرة حبه الذي ملك نفسه وعقله ، وأستباح قلبه ، وأمتلك إحساسه وألهب مشاعره ، إذ يتنقل ذلك الإحساس بين رواسب نفسية تجمعت عن مواقف علاقته بحبيبته ، ونابعة من تلاوين عاطفته بين ما هو محزن وهو كثير وسائد في شعره ، وبين لحظات الفرح والسرور ، وهي قليلة ونادرة في قصائده ومقطوعاته ، مما يكشف عن حبٍ غير متكافئ . فيسعى الشاعر إلى التقريب بين تلك المداخلات النفسية التي تمثل في مجملها حياته العاطفية بما فيها من أحاسيس ومشاعر ورغبات ، وبين طبيعة العمل الفني الذي يعبر في محتواه الفكري الممتزج بعناصره الفنية عن ذلك كله . مقتنياً إلى ذلك وسائل وأساليب لخلق بنياتٍ أسلوبيةٍ معبرة ونابعة من ذاته وفنه الذي يستمده من تقنيات لغته الشعرية الخاصة به ، ولعل من أولى تلك التقنيات إنتقاءه لألفاظه من بين ركام هائل من الألفاظ ، والتأليف فيما بينها في عباراتٍ وتراكيب متنوعة ، ومحور الإنتقاء والتأليف من المحاور الأساسية التي أعتمدها ياكوبسون في دراساته ، وقد سبقه إلى ذلك " دي سوسير " الذي درسها تحت عنوان " التزامن والتزمن "[2] وقد جاء إنتقاء الشاعر لمفرداته المتواترة والمكثفة في قصائده ومقطوعاته عبر ثلاث قنوات :

---

(1) الديوان : ص ((43 ، 164 ، 6 ، 175 ، 182 ، 53 ، 43 ، 215)) .
(2) ينظر الحداثة ، 2 / 244 .

(1) – ألفاظ الحب الشائعة والمتداولة التي يشترك بها الشاعر مع غيره في التعبير عن مشاعره ، وقد ترددت في شعره بصورة مفرطة ولافتة للنظر ، وهي تعبر عن إحساس الشاعر ، إذ تتغير الألفاظ بدلالاتها التي تحملها داخل السياق ، فالألفاظ أشبه بسلال فاكهة مباحة لإستخدام الجميع ، إلا أنها تعتمد في نهاية المطاف على ما تحمله تراكيبها اللغوية وبنياتها الأسلوبية من المعاني والدلالات والظلال الإيحائية ، فلا علاقة لبساطتها وسهولتها وكثرة إستخدامها بسطحية الموضوع وعمقه " فليست الألفاظ وبساطتها أو جلالها هي المحك ، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها " [1] .

ومن تلك الألفاظ التي ترددت بكثرة مفرطة في قصائده مفردة (الحب) بأطيافها ((الحب ، حبيبة ، حبكم ، حبيب ، حباً ، أحب ، محبتها ، المحب ، للحب ، أحبابه ، أحبه ، حبك ، حبها ، المحبين ، حبنا ، أحبك ، حبه ، المحبان))[2] ، ليأتي بها منسجمةً مع لغته الشعرية ، وطيعةً لحركة عاطفته ، وقد تواترت في شعره أكثر من مائةٍ وستٍ وعشرين مرة ، وغالباً ما تأتي (مفردة الحب) لفظة محورية تقع في محيط ألفاظ أخرى ترد في سياقاتها اللغوية يمكن أن نسميها مجاميع لفظية [3] . ويستخدم الشاعر مفردة الحب وما يصاحبها من تلك المجاميع للإفصاح عن إحساسه الداخلي بمحبوبته وغزارة مشاعره ، وللدلالة على ديمومة ذلك الإحساس وتناميه وسريانه الذي لا يعرف التوقف مهما بلغ من نفس الشاعر ، ومن ذلك يقول :

مـا زالَ حُبّكِ في فُؤادي سَاكنـاً ولَهُ – بِزَيدِ تنفّسي – تَرِديـــــدُ

---

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ص89 .
(2) الـديوان : ص [(19 ، 26 ، 31 ، 37 ، 58 ، 60 ، 62 ، 75 ، 88 ، 97 ، 102 ، 104 ، 116 ، 119 ، 124 ، 108 ، 147 ، 148 ، 150 ، 191 ، 215 ، 243 ، 271 ، 277 ، 285 ، 11 ، (19 ، 68 ، 84) ، (23 ، 29 ، 40 ، 51) ، (41 ، 172) ، (42 ، 239 ، 49 ، 51 ، (52 ، 174) ، (53 ، 214) ، (65 ، 105) ، 83 ، 68 ، 101 ، 239 ، (88 ، 99 ، 255) ، 99 ، 148 ، 182 ، 191] .
(3) ينظر اللغة والدلالة في الشعر، ص24 .

فَيَلِيَـنُ طوراً ًلـلرّجـاءِ وتـارةً يَشتدّ بينَ جوانحي ويَزيـــــــدُ
حَتى برَى جسمي هواكِ فما تُرى إلاّ عِظـامٌ يُـبّـسٌ وَجُـلـــــودُ
لا الحبُ يَصرِفُـهُ فُؤادي سـاعـةً عَنه ولا هـو مـا بقيتُ يَـبـيـــــدُ
وكـأن حبَ النـاسِ عنـديَ ساكنٌ وكـأنـهُ بجـوانحـي مَشـــــــدودُ
أمْسَى فُؤادي عنـدَكـمْ ومَـحـلـهُ عنـدي فـأينَ فـؤاديَ المفقـــــودُ
ذَهَبَ الـفـُؤادُ فـمـا أحِسُ حَسِيسَه وأظنّـه بوصـالـكـمْ سَيَـعـُـــــودُ
واللهِ لا أبـغـي سِـــواكِ حـبـيـبـةً ما أخضّر في الشّجَرِ المُورّقِ عُودُ [1]

فـنلاحظ أن مفـردة الحـب فـي الأبيـات المتقدمـة محـور مـدار فكـرة الشـاعر ونـواة ملتقـى معانيـه ، تنبعـث عنهـا هالـة مـن الإحسـاس تجعلهـا لفظـة نابضـة بالحيـاة كمـا أن تواترهـا فـي هـذه الأبيـات بـأربع صـيغ متنوعـة عـزز مـن أدائهـا بصـفتها لفظـة محوريـة معبـرة . وقـد ورد فـي محـيط السـياق اللغـوي الـذي وردت فيـه (مفـردة الحـب) مجموعـة لفظيـة مصـاحبة لهـا منهـا : " جـوانحي ، فـؤادي ، هـواكِ، وصـالكم " تـرددت فـي الـنص ، إذ مكنـت الشـاعر مـن التعبيـر والبـوح بمكـون إحساسـه وإيصـاله لمحبوبتـه وللمتلقـي ، كمـا أضـفت الأفعـال التـي اسـتخدمها الشـاعر جـواً حركيـاً مناسـباً لحركة العاطفة في إطارها الفني ومحتواها الفكري كالمقابلـة الضـدية بين الفعلين ((يلين ويشتد)) أو إستخدامه لأفعـال مليئـة بالفاعليـة والحركـة مثـل ((ترديـدُ ، يزيـد ، يصـرفه ، ويبلى)) .

وكثيراً ما تصـاحب مفردة (الحـب) مجموعـة لفظيـة ذات ملامح روحيـة فتضـفي علـى النص شفافيةً ، وفيضاً روحياً ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

فأن حُبّكِ قـُربان ونـافِـــــــلةٌ وحُبّ غيرك ذنبٌ غيرُ مغـفـــورِ

[1] الديوان : ص105 .

قالوا: كتمتَ إسمَها فأنعَت مَحاسنها وذاكَ خَطبٌ جَليلٌ غيرُ مَحقـــــورِ
وهل يقومُ بوَصْفِ الشّمس واصفُها والشّمسُ من جوْهرٍ عالٍ ومن نور [1]

فجاءت مفردة (حبك) في محيط ألفاظ ذات ملامح روحية تعمق قداستها في نفس الشاعر ومنها ((قربان ، نافلةٌ ، جوهر ، نور)) .

وإن كان لمفردة (الحب) مكانة رفيعة في نفس الشاعر ، ووقع قدسي يرافقها هيبة ووجل ، ففي استخدامه (لمفردة الهوى) التي لا تقل في ورودها في قصائده ومقطوعاته عن ورود مفردة (الحب) ، فكانت قريبة من قلب الشاعر ونبض إحساسه ، وقد وردت بصيغ عديدة منها : ((هويتكم ، الهوى ، هواكم ، هواه ، هواي ، هواكِ ، للهوى ، هواها ، هوانا))[2] ، وقد أفرغ الشاعر في أنسقتها ألوان معاناته إذ يقول وقد أفرط في ترديدها :

ليسَ الخليّ ُ من الهَوى كمعـــذّبٍ لم يُمسِ مِن حَرّ الهوى خِلـــــوا
حسبُ الهوَى بَلوى ، فقد بلغَ الهوى بي " يا محمّد " غايَةَ البَلوى !
أبقى الهوَى لأخيكَ نفساً حُـــــــرةً حَسْرَى ، وجسماً ناحِلاً نِضْـــوَا
وإذا أنتَهى الدّاءُ العَياءُ بأهلـــــــه يوماً ، فداءُ أخي الهَـــوى إلادْوَى [3]

ومن ذلك يقول أيضاً :

إني وجدتُ الهَوى في الصّدرِ إن رَكدا كالنّارِ أو فاقَ حَرّ النارِ مُتّـــقدا
النارُ تُطفأ ببَرد الماء إن مُزجـــــت ولو مَزَجتَ الهوى بالماءِ ما بَردا[4]

أو قد تأتي في سياقها للدلالة على مقدار مكنونه العاطفي لمحبوبته فيقول :

---

(1) الديوان : ص148 .
(2) الـــديوان : ص [1 ، (2 ، 5 ، 30 ، 44 ، 51 ، 54 ، 62 ، 70 ، 83 ،92 ، 94 ، 105 ، 118 ، 120 ، 121 ، 122 ، 138 ، 199 ، 201 ، 235 ، 240 ، 243 ، 267 ، 283 ، 284 ، 290 ، 45 ، 93 ، 97 ، (105 ، 154) ، 189 ، 166 ، 289) ، 138]
(3) الديوان : ص283 .
(4) الديوان : ص83 .

ولو خَيّرُونيها وخُلداً مُنَعّمـــــاً تخيرَها قلبي ولم يَختَر الخُلدا
ووالله لِوْ عَدّدتُ ما بي من الهَوى لحِرْتُ ولكن لا أطيقُ له عدّا [1]

كمـا يلجـأ الشـاعر إلـى اسـتخدام (مفـردة العشـق) إذا أراد أن يفصـح عـن تعلقـه وهيامـه وشـدة ولعـه ولوعتـه ، وقـد تـرددت فـي قصـائده بـأثوابٍ عديـدة منهـا ((العشـق ، عاشق ، العاشقان ، العاشقون ، ذوو العشق ، المعشوق))[2] . ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

جَحَدتُ الهوَى حتى إذا كشفَ الهوى غطاءَ جُحودي وإستَنارَتْ حَقائقـــهْ
سَكتُ ّ ولم أملِكْ شهادات ِحُبّكـــــــمْ ونَمتْ على وَجهي وجِسمي نَواطِقُهْ
وأصبَحت مَنسوباً إلى العشق ِكُلمـا ذُكِرْتُ ولا يَدرونَ مَن أنا عاشِقـُـهْ [3]

وقد يكثر من ترديد المفردة بألوانها في القصيدة ذاتها فيقول :

وَيحَ المُحبّين! ما أشقى جُدودَهُمُ إن كأن مثلُ الذي بي بالمُحبّينـا
يَشقَونَ في هذِهِ الدُنيـا بِعشقِهِمُ لا يُدركونَ به دُنيـا ولا دِينـــا
يَرقُ قَـلبي لأهل ِالعِشْق ِأنـهُمُ إذا رَأوْنـي وَمـا ألـقَى يَرِقـّونـَا [4]

وقد يتفاقم ذلك الشعور ويصل الإحساس إلى ذروته فلا يجد الشاعر أمامه إلا لفظة (الصبابة) التي ترددت أيضاً في قصائده بألوان صيغها ومنها : ((الصب ، والصبابة ، صبٌ ، صبابتي ، صبا))[1] .

---

(1) الديوان : ص93 .
(2) الـــديوان : [(2 ، 169 ، 240) ، 16 ، 28 ، 45 ، 50 ، 62 ، 75 ، 78 ، 106 ، 132 ، 197 ، 209] .
(3) الديوان : ص201 .
(4) الديوان : ص255 .

فجاءت معبرة عن شدة شغفه وعمق إحساسه كما تكشف عن ذلك لفظة صبابتي في قوله :

ويـا مَنْ قَوْلهُ لي حينَ أشكو إليـهِ : مُتْ بدائـك لا أبـالـي
ألستَ تَرى الذي ألقَى فتَرْ ثي لطولِ صَبابَتي ولسوءِ حَالي ؟ [2]

ومـن مفـردات متعلقـات الحـب التـي أسـرف الشـاعر فـي اسـتخدامها ، إذ تـرددت فـي قصـائده بكثـرة مفرطـة (مفردة الشوق) التـي وردت فـي شـعره معبـرة عـن اللهفـة المتقدة فـي نفس الشـاعر ، وقد جـاءت بصـيغ عديدة منهـا ((الشـوق ، مشـوق ، شـوقاً ، إشـتياق ، شوقي ، للشوق))[3] ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

فنحنُ كِلأنا مُقصَد في فُـــؤادِه مِنَ الشّوقِ نـارٌ حـرُهـا تـتَسعّرُ
فَلا أنا أبدي ما أجنّ ُ ولا الذي بـهِ مثـلُ مـا بـي للمَخـافـَةِ يَـذكـرُ
فَيَا عَجباً مِنّـي ومِنـها وصبرنا على ما نـُلاقي كيفَ نَصبُو ونصبِرُ[4]

ومـن تلـك المفـردات الأخـرى التـي أفـرط الشـاعر فـي إسـتخدامها وتـرددت بكثـرة فـي قصـائده (مفـردة العتـاب) ، وجـاءت فـي شـعره للإفصـاح والتعبيـر عـن مـا أسـتقر فـــي ضميره العاطفي من آثار علاقته بمحبوبته ونقرأ من ذلك قول الشاعر :

صَحائفُ عِندي للعِتاب طَوَيتـُها ستنشر يوماً والعتابُ يطــولُ
عتابٌ لـعَمري لا بَـنـَان تَخـُطـُهُ ولـَيسَ يـُؤدّيـهِ اليـك ِرَسُــولُ
سأسكـُتُ ما لم يَجمع اللـّهُ بَيْنَنـا فأن نَلتـَقي يَوْماً فسوفَ أقولُ [1]

---

(1) الديوان : ص [5 ، 50 ، 107 ، 145 ، (86 ، 243) ، 225 ، 249]
(2) الديوان : ص225
(3) الـــــديوان : ص [(40 ، 45 ، 46 ، 71 ، 75 ، 76 ، 232 ، 239 ،) ، (6 ، 71) ، 6 ، 49 ، 86 ، 141]
(4) الديوان : ص 138 .

ومن ترديد لفضة (العتاب) في القصيدة ذاتها نلاحظ تفاعل هذه المفردة مع ذاته كما تكشف عن رواسب مكبوتة في نفسه ، ويتكرر ذلك في العديد من قصائده ومنها قوله أيضاً :

كُنّا نُعاتِبُكم لياليَ عهدُكُم حلوُ المَذاقِ وفيكُمُ مُستَعتَبُ
فاليَومَ حينَ بدا التنكرُ منكمُ ذهَبَ العِتابُ وليسَ عنكُم مَذهبُ [2]

كما تخللت قصائد الشاعر العاطفية بعض المصاحبات اللغوية التي كأن لها القدرة على " خلق آثار أسلوبية معينة في نفس القراء كثيراً ما تتحدى الإستجابات المختزنة في أذهانهم " [3] ، إذ يسعى الشاعر إلى مفاجئة توقعات وقدرات المتلقي وإثارة اهتمامه ، وفضوله . ومن تلك المصاحبات اللغوية التي ترددت في شعره ما جاء مع (مفردة الحب) ومنها " للحب أشجارٌ ، للحب كأس ، آفة الحب ، نار الحب ، شارب الحب " [4] ، ومنها ما صاحب مفردة الهوى ومنها " لوعات الهوى ، كرب الهوى ، مزرعة الهوى ، طعم الهوى ، لجج الهوى ، حياض الهوى ، بحر الهوى طرق الهوى "[5] ، ومن مصاحبات مفردة الحب قول الشاعر :

للحُبّ كأسٌ منَ الرّوعاتِ مُترَعةٌ فكلُ مَن كان ذا طَرْفٍ بها حاسِ
مَن بايَعَ الحُبَ لم تَرْبَح تجارتُهُ إذا رَماهُ الذي يَهواهُ بالياسِ [1]

فنراه يُفاجيء ذهن المتلقي بهذه المصاحبة اللغوية في قوله (للحب كأس) مما يستقطب إهتمامه ، ويدفعه للفضول والتساؤل عن المعنى الذي يربط هذا التكوين

---

(1) الديوان : ص 223 .
(2) الديوان : ص 38 .
(3) اللغة والدلالة في الشعر ، د. علي عزت ص22 .
(4) الديوان : [ص 130 ، 160 ، 215 ، 71 ، 285] .
(5) الديوان : [ص 43 ، 53 ، 94 ، (101 ، 172) ، 116 ، 191 ، 170 ، 193 ، 194] .
(1) الديوان : ص 53 .

اللغوي ، ويثير تفكيره لإلتقاط ظلال المعاني ، فهذه الكأس الممتلئة بما يسحر النظر ويستهويه ، لما فيها من الروعات وإلاغراء والجاذبية التي يُغرى بها كل صاحب نظر وإحساس وتدعوه للإقتراب منها وإحتسائها . وتلح فكرة شرب الحب على ذهن الشاعر لتظهر في مصاحبة لغوية أخرى في قوله " شارب الحب " ، ليخلص من تلك الكأس الخادعة إلى حزن ومرارة لا نهاية لهما سوى الموت إذ يقول :

ومُسعِدٍ جاء مَسروراً بتَهنِئةٍ فلَم يَرِمْ أن بكى حُزناً وَعَزّاهُ
وشارِب الحُبّ وِردُ المَوْتِ غايَتُهُ وقد وجدتُ أمرَ الحُبّ أحلاهُ [2]

كما خصص لهذا التركيب اللغوي مجموعة لفظية لتعميق الفكرة وتقوية دلالة المعنى في إيراد ألفاظ مثل " ورد ، أمر ، أحلاه " كما أفاد من " الطباق " أو على حد التعبير الدكتورعلي عزت " تكنيك الأضداد " والمقابلات " في قوله " أمر الحب أحلاه " بين " أمر " و " أحلى " ويكثر " تكنيك الأضداد والمقابلات " في شعر الشاعر كثرة مفرطة على ضوء ما سيأتي بيانه في صفحات لاحقة ، كما جمع الشاعر بينه وبين عدد من المصاحبات اللغوية الأخرى محاولة منه على التمكن من إيصال إحساسه ومن ذلك ما جاء مصاحبات (مفردة الهوى) ومنه قوله :

هــذا البــلاءُ بعَينِـهِ يا أخوَتي يَغدو ويَطرُقْ
أصبَحتُ في لجَجِ الهَوى ذا صَبْوَةٍ أطفو واغرَقُ [3]

فقد جمع الشاعر بين المصاحبة اللغوية في قوله (لجج الهوى) وبين مجموعتها اللفظية ((أطفو)) ، ((وأغرق)) التي عمقت فكرة الشاعر في جعل الهوى بحرا وله لجج مظلمة ترتفع بالشاعر حينا وتنزله إلى القاع حينا آخر موظفا الضدية (الطباق) في

---

(2) الديوان : ص 285 .
(3) الديوان : ص 191

إبراز حركة مشاعره القائمة على ردود أفعال محبوبته . وعلى ما يبدو أن تركيب ((لجج الهوى) عالق في ذهن الشاعر فتراه يتكرر في قصائده نقرأ من ذلك أيضاً قوله :

الحبّ أول ما يكون لجاجة ً تأتي به وتسوقه الأقدار
حتى إذا إقتحم الفتى لُجَجَ الهوى جاءت أمورٌ لا تُطاق كبار[1]

(2) – ترددت في شعره ألفاظ جديدة شاعت في عصره ندر إستخدامها في شعر سابقيه من الشعراء ، ولما كأن العباس من فحول شعراء العصر العباسي إلاول ، فبدون أدنى شك يعد من رواد مروجيها في شعره يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه العصر العباسي إلاول " وقد تداول شعراء العصر (العباسي) في مجال الغزل عبارات جديدة تعكس رقة مشاعرهم وتهذيبهم الوجداني ، كما تعكس تقديرهم للمرأة على الرغم من كل شيء " .[2] وغالبا ما تكشف أيضاً عن رواسب نفسية تطفح على رسوم حروفها تنم عن طبيعة علاقة الشاعر بمحبوبته ، ومن تلك الألفاظ المتواترة بكثرة في قصائده ((سيدتي ، سكني ، أميرتي ، مالكتي ...))[3] .

فقد يستخدم الشاعر مفردة (سيدتي) لبيان مكانة محبوبته ومنزلتها الرفيعة في نفسه نقرأ من ذلك قول الشاعر :

غَضبتُ عليك سيّدتي وما للعَبد والغضب !
هَجَرتُك عادياً طَوري فلم أرشُد ولم أصِب
أما واللّهِ ربّ (البَيْـ ـت) والإسْتار والحُجُب
لقد طابَتْ بك الدُنيا ولولا أنت لَمْ تَطِب [1]

---

(1) الديوان : ص 116 .
(2) العصر العباسي الاول ، ص 435 .
(3) الديوان : ص [(42 ، 55 ، 85 ، 188 ، 233 ، 252 ، 254 ، 274 ، 289) ،(34 ، 57 ، 91 ، 95 ، 96 ، 262 ، 265 ، 274) ، (53 ، 57 ، 58 ، 74) ، 43] .
(1) الديوان : ص 42

لكنه في الغالب يستخدمها لإستعطاف محبوبته وإستمالة رضاها ومن ذلك نقـــــرأ قوله :

سأصبِرُ لا أشْكو إليك ِوأكتفي بِعلمِك ِأنـي قدْ بَليتُ مِن الصّدّ
أ سيدتي باللـّه ألاّ رَحَمتِني وفرّقت ِأحزاني وقَرّبت ِفي الوَعد ِ؟ (2)

ومن ذلك أيضا قوله :

أوقعَ بي الحُبَ قوْلُ واصِفَةٍ يا ليتها لم تَقُلْ ولم تَصف ِ
رُدّي جَوابَ الكتاب ِسَيّدتي ولوْ على قِطعَةٍ منَ الخزف ِ(3)

وقد يفرط الشاعر في ترديدها في القصيدة ذاتها محاولاً بذلك إستعطافها وتحريك مشاعرها ومن ذلك نقرأ :

حب الحجازية أبلى العظام والحب لا يعلق إلا الكرام
سيدتي ! سيدتي ! إنه ليس لما بالعاشقين إكتتام
سيدتي ! سيدتي ! أنني أعجز عن حمل البلايا العظام
سيدتي ! سيدتي ! فاسمعي دعوة حبّ عاشق ٍ مستهام (4)

أما لفظة " سكن " فأخذها الشاعر بمحتواها الفكري ودلالتها النفسية من القرآن الكريم ، من قوله تعالى في الآية القرآنية الكريمة ﴿ **ومنْ آياتِهِ أن خَلَقَ لكم مِنْ أنفِسكم أزواجاً لِتسكنوا إليها وجَعَلَ بينَكم مودةً ورحمة إن في ذلك لآياتٍ لقوم ٍ يتفكرون** ﴾ (1) فوظفها الشاعر في العديد من قصائده لنقل الإحساس

---

(2) الديوان : ص85
(3) الديوان : ص 188
(4) الديوان : ص 254 .
(1) القرآن الكريم : سورة الروم : آية 21 .

بالطمأنينة والأمان إلى نفس محبوبته وخلق وشائج عميقة من الترابط النفسي لما تشمل عليه هذه اللفظة من

أبعادٍ نفسية نقرأ من ذلك قوله :

عَذّبِت ِقَلبي بالعِتاب ِفكلما فَنيَ العِتابُ بدأتِه بعِتاب ِ
وزَعمت أني لا أحبُك ِصادقاً واللّهُ يَعلمُ ما تُجِنُ ثيابي
لولا مَخافةُ أن تُصِيبَك دعوتي لدعوتُ يا سَكني على الكذّاب ِ
أن لم يكنْ حبُبّيك حُبّاً صادِقاً فرأيتنِي أعمى عَلى الأبواب ِ[2]

فيثق الشاعر في وقعها وأثرها النفسي وقدرتها على تبديد الأجواء المشحونة وإضفاء أجواء صافية لذلك يكثر من استخدامها في قصائده ومن ذلك أيضاً قوله :

أشْكو إلى الله ِأن لي سَكنَاً أبصَرته في المَنام غَصْبأنا
أنا الفِدا والحمَى لمُحتَجِب ٍ يُرِيُد قَتلي ظُلماً وَعدُوْأنا[3]

وإذا أراد الشاعر أن يلقي على حبيبته ظلالا من الهيبة والرقة والترف نجده يستخدم مفردة (أميرتي) ليكشف عن تعلقه وشدة إنبهاره بها نقرأ من ذلك قوله :

أمِيرتي لا تَغفِري ذنبي فأن ذنبي شِدّةُ الحُب ّ
يا ليتني كُنتُ أنا المُبتَلى منك ِبأدنى ذلك الذنْب ِ
حَدّثتُ قلبي دائباً عنكمُ حتى قد إسْتَحييتُ من قلبي [1]

كما ترد فضلاً عن ذلك وسيلة يستخدمها الشاعر لإستعطاف حبيبته نقرأ من ذلك قوله :

---

(2) الديوان : ص 34 .
(3) الديوان : ص262 .
(1) الديوان : ص57 .

أ يا لـكِ نظـرة ً أوْدَتْ بقلبـي وغادرَ سَهمُها جِسمي جريحـا
فليتَ أميرَتي جادَت بأخرى فكانتْ بعضَ ما يكنكا القُروحـا [2]

ومن ذلك أيضا ً قوله :

بَخِلـتْ عليّ أميـرتـي بكتـابِهـا وتبذّلتْ بصدودها وحِجابِهـا
فالنَفسُ في كرَبِ الهوى مغمورةٌ والعَينُ ما تَنفكُ مِنْ تسكابها [3]

وقـد يعبـر الشـاعر عـن إرادتـه المسـلوبة وإنقيـاده لمحبوبتـه إلـى حـد العبوديـة بإستخدامه لمفردة ((مالكتي)) نقرأ من ذلك قوله :

رَمَتْ (ظلومٌ) بِسهام ٍ لها قلبي فَقَد أقصَدتِ القلبـــا
لو عُبِد المخلوقُ مِن حُسنه ِ لأصبحت مالكَتي ربّـــا [4]

تبـين لنـا الألفـاظ المتقدمـة والسـياقات اللغويـة التـي وظفتهـا رقـة مشـاعر الشـاعر وطبيعة أساليبه المهذبة في تعامله مع حبيبته وإجلاله لكيانها .

(3) – ترددت ألفاظ ، كأن لها حضور واسع في قصائده ، وهي ذات دلإلات نفسية ومعنوية عميقة ، إذ رسمت تلك الألفاظ ثلاثة مسارات واضحة لعلاقته بحبيبته وهي :

(أ) حب قائم على السرية والكتمان :

ويكشف لنا عن ذلك استخدام الشاعر المكثف لمفردة الكتمان بصيغها المتنوعة إذ ترددت أكثر من اثنتين وأربعين مرة . ومن صيغها ((الكتمان ، أكتمها ، كتموني ، فكتمتم ، كتماً ، يكاتمني ، كتمت ، نكاتم ، إكتتام))[1] .

---

(2) الديوان : ص 74 .
(3) الديوان : ص 53 .
(4) الديوان : ص43 .

فجاءت مفردة (الكتمان) في العديد من قصائده لفظة عُقدية أو محورية ، تقع في محيط ألفاظٍ أخرى تمثل مجاميع لفظية مصاحبة لها ، ومساندة لتقوية الدلالة الفكرية والمعنوية في ألوان متنوعة من السياقات اللغوية الواردة فيها ، وعلى ما يبدو أن سبب ذلك الكتمان هو إرادة حبيبة الشاعر إذ يقول :

أمِـرْتُ بكتمـانِ الـذي لـو أشـعتـُهُ فأظهرتـُهُ ، لم يـعلمِ النـاسُ مَن أعني
وَلكـن سـأخفـي مـا كتمـتُ تَجَـلـداً وَلـيسَ لأسـرارِ المُحبّيـنَ كـالـدّفـنِ
سأسكت كي لا يعلم الناسُ مَنطقي ونَسلمَ مـن أهلِ الـوِشـايـة والـظـنِ [2]

فوردت مفردة (الكتمان) في القصيدة لفظة محورية ، فهي محور فكرة الشاعر وواقعة في محيط مجموعة لفظية مصاحبة لها منها ((سأخفي ، كتمت ، أسرار المحبين ، الدفن ، سأسكت ، لا يعلم)) مما عمق الدلالة المعنوية وأسهم بشكل فاعل في تقديم الفكرة ، التي يسعى الشاعر من خلالها إلى طمأنة محبوبته والخضوع لإرادتها ، ليس في إخفاء إسمها فقط بل كتمان أسرارها وما يتعلق بعلاقته بها ، وهو يؤكد ذلك في قصائد وأبيات عديدة في ديوانه ، فيكتم اسم محبوبته تحت مسميات عديدة منها ((فوز ، ظلوم ، ذلفاء ، سحر ، نرجس ....)) وهو يصرح بذلك في شعره فيقول :

سأستترُ والستّترُ من شِيمتي هوَى منْ أحِبُ بمَن لا أحِبْ
ولابُدّ من كـذِبٍ في الـهـوى إذا كـأن دفـعُ الإذى بالكـذِبْ [1]

---

(1) الـــديوان : ص [(60 ، 83 ، 84 ، 195 ، 224 ، 239 ، 263 ، 274 ، 277 ، 282) ، (83 ، 122 ، 211 ، 239) ، (123) ، (134) ، (175 ، 230) ، (237 ، 246) ، (234 ، 240) ، (730 ، 241) ، (254) .
(2) الديوان : ص 234 .
(1) الديوان : ص 42 .

لذلك فالشاعر يستخدم مسميات عدة غير حقيقية وذلك ظاهر في شعره فنراه يقول :

كتمتُ إسمها كِتمان من صان عِرْضَهَ وَحاذرَ أن يفشو قبيح التسّمِعِ
فسميتُها فوزاً ولو بُحْتُ بإسمها لسُمّيتُ بإسم هَائل الذكرِ أشنعِ [2]

ويقول أيضا :

إشفعي يا ظلومُ لي عندَ فـــــوزٍ طالما نفَعتني يا " ظلوم "[3]

وتارة أخرى يقول في موضع آخر بهدف إضاعة الفرصة على من يظن بمعرفتها

جَمعتُم " بفَوزٍ " شملَ من كان ذا هوىً ولم تجمعوا بيني وبين "ظلومِ "
فأن احيَ لا أحَمدْ حياتي وإن أمُت فأن قتيلَ الشَوْقِ غيرُ مَلُومِ [4]

بل قد يجمع اسمين يشاركهما الحب في قصيدة واحدة وهو يؤكد فيها على الكتمأن فيقول :

حبُ (ذَلفاءَ) داخِلٌ في فُؤادي مُرتعي فيه رَوضَة الأحَزانِ
حدّثيني عَمّنْ أشاعَ حديثاً أنا فيه وأنتِ مُشتركانِ
فلعَمري إني لأدفُنُ أسْرا رَك عندي في حُفْرة الكِتمانِ

.... وبعد بيتين يقول :

لو تَمَنيتُ ما بلغتُ ((ظلوماً)) قَصّرَتْ عنكِ يا ظلومُ الأماني
شَهِدَتْ لي عينانِ لم تَريا مثـ ـلكِ مذ كانتا ، لا تريانِ [1]

---

(2) الديوان : ص 169 .
(3) الديوان : ص 234 .
(4) الديوان : ص 248 .
(1) الديوان : ص 263 .

ونلاحظ أن الحب ثابت والأسماء متغيرة بهدف إخفاء اسم محبوبته وأسرارها التي دفنها الشاعر في " حفرة الكتمان " وهي مصاحبة لغوية معبرة ذات ظلال ايحائية ، فهي دالة على القبر حفرة الأسرار المبهمة ، ومع كل هذا الأسرار والكتمان فأن الظنون محيطة بحبيبته فيقول :

أن الظنُونَ بمن أحبُ كثيرةٌ ... اللهُ يَعلَمُ ما أسِرُ وأكتمُ
أن دامَ ما بي يا (محمدُ) هكذا ... فَلأهلكنّ وقاتلي لا يَعلَمُ
أني لأجتَنِبُ الزيارةَ جاهِداً ... والشَوْقُ بينَ جَوانحي يتضَرمُ [2]

فنلاحظ تصاحب مفردتي ((أسر)) و ((أكتم)) اللتين اوردهما الشاعر بصياغة لغوية جميلة قائمة على التناغم والتوازن بينهما وكثيراً ما كان الشاعر يجمع في قصائده بين هاتين اللفظتين ومن ذلك ينقل لنا صراعه النفسي عبر استخدامه لهما في طرف ، وغلبة الحب في الطرف الأخر ، فيفصح لنا فيها سبب ظنون الآخرين فيقول :

منْ كان يَزعمُ أن سَيكتم حبهُ ... حتى يشكك فيه ِفهو كذوبُ
الحبّ أملكُ للفؤاد ِبقهره ِ ... منْ أن يُرى للسر فيه ِنصيبُ
وإذا بدا سِرُ اللبيب فأنه ... لم يبدُ إلا والفتى مغلوبُ [3]

ومع غلبة الحب وسلطانه ، ومكابدة هذا الصراع بينه وبين (الكتمان) ، الذي نراه يتكرر في نصوص عديدة من ديوانه إلا أن الشاعر حافظ على سر حبيبته وجعله مغيبا بارا لها بقسمه في قوله :

لأخرُجنّ مِنَ الدُنيا وَحُبُكُمُ ... بينَ الجَوانح ِلمْ يَشعُر به أحدُ

---

(2) الديوان : ص 239 .
(3) الديوان : ص 60 .

ألفيتُ بيني وبَينَ الهَمّ مَعرِفةً لا تنقضي أبداً أو يَنقضي الأبدُ [1]

ب – تعلقه وهيامه في حبه :

أن اقرب ما يفسر لنا هيام الشاعر بحبيبته فضلاً عما تقدم إستخدامه للفظة (هائم) استخداما مكثفا ، إذ ترددت في قصائده أكثر من إثنين وعشرين مرة في صيغ متنوعة منها : ((الهائم ، هائما ، المستهام ، أهيم ، يهيم ، هامت))[2] . فتكشف هذه المفردات عن مشاعر متقدة تلازمها حالة من الضياع الذاتي والشرود الذهني وعدم الإستقرار النفسي لتذبذب علاقته بحبيبته ، وهي استجابة لحاجة نفسية تجعل منها قنواتا يفرغ فيها الشاعر فيض مشاعره ، وإختناقات إحساسه وهياج عاطفته . ومن ذلك نقرأ في قوله معبرا عن مشاعره المتوهجة :

وما زِلتُ في حُبيّ (ظليمةَ) صادقاً أهيمُ بها ما فوقَ وَجدي بها وَجدُ
هَواها هوىً لم يَعلَمِ القَلبُ غيرَه فلَيسَ لَهُ قبلٌ ولَيسَ لَهُ بَعدُ [3]

فجاءت لفظة (أهيم) معبرة عن غاية مقدار ذلك الحب ، فوردت ممتلئة بالوجد وقد يتحول ذلك الوجد إلى دموع ليس للشاعر قدرة في السيطرة على ذرفها ؛ مصاحبة لمفردة ((مستهام)) المحتوية لمكنون الشاعر العاطفي في قوله :

هَبي دَمْعي لعيني أن دَمْعي مُطِيعُكِ يا (ظلومُ) وقد عَصاني
فَكيفَ تَجِفّ عَينا مُسْتهامٍ بطُولِ بُكَاهُمَا تَتَبادَرانِ [1]

---

(1) الديوان : ص 84 .
(2) الديوان : ص [(25 ، 169) ، (54 ، 181 ، 238 ، 241 ، 245 ، 249) ، (24 ، 49 ، 56 ، 238 ، 247 ، 254 ، 266 ، 273) ، (98) ، (151 ، 184 ، 234) ، (160)] .
(3) الديوان : ص 98 .
(1) الديوان : ص266 .

كمـا أوحـت لفظـة ((مسـتهام)) بإنفعـال وجـدان الشـاعر ورقـة مهجتـه ، وصـفاء سريرته ، تساندها في بيان ذلك تعاقب مفردتي ((دمع ، عين)) وما تمثله الدموع من ذروة رقي الشعور الإنساني ونبله .

وعلى ما يبدوا في قصائد الشاعر ومقطوعاته أن تلك المفردات بما تمتلك من معاني ودلالات ، وظلال إيحائية تحولت إلى حالة ملازمة لحياة الشاعر ، ومعيشة بكل ما تحمل من تلك المعاني والأبعاد . وهي وليدة ذلك الحب الكبير الذي قدمنا له . فهي أنيس الشاعر في لياليه الموحشة إذ يقول :

أبيتُ لَيلي كلَّه هائِماً ... لَستُ بيَقظان ولا نائِمِ
جاوَزْتَ في الجَورِ المَدى كلهُ ... يا حِبّ ُ لوْ أنصَفتَ لم تَأثمِ[2]

فإختصرت مفردة (هائم) معانياً وظلالاً إيحائية عديدة وأسهمت في تقديم الصياغة الجمالية للعبارة الشعرية . ولعل من جملة تلك المعاني الحيرة والشرود الذهني والقلق النفسي التي تلبست معاني الحب في نفس الشاعر ، وهي لا تقتصر على الليل بل ترافقه في يومه كله فيقول :

أمسي وأضحي هائماً ... من حُبكم في نَصَبِ
كفى بما في مَنظري ... مخبّراً عن كربي[3]

ومن متابعة قصائد الشاعر ومقطوعاته يتضح لنا إلتزامه في حبه حالة واحدة من الحب والهيام الذي يقضي به في كثير من الأحيان إلى ألوان من الصراعات النفسية والتصرفات التي لا تليق به ومن ذلك نقرأ قوله :

أطيلُ وقوفي مستهاماً ببابكم ... ومن دونكم ضيقٌ ومنع حجاب
أتيتكم حتى لقد صرت شهرةً ... بطول مجيئي نحوكم وذهاب [1]

---

(2) الديوان : ص 245 .
(3) الديوان : ص 56 .

فأنطوت مفردة ((مستهام)) على إضطراب وجدان الشاعر ، وسيطرة الشرود الذهني على أفعاله . مما يكشف عن شدة حبه وولعه بمن يحب ، في حين تفتقر حبيبته إلى هذا الإلتزام العاطفي ، وتنقلب عاطفتها بين إقبال وإدبار ، ووصل وإنقطاع فهي تقبل عليه حينا ، وهو يحاول إستدراجها إلى حالة الهيام التي يعيشها بقوله :

قلْ للتي وصفتْ محبتَـها ... للمستهامِ بذكرها الصبّ
ما قلت إلا الحق أعرفــه ... أجد الدليل عليه من قلبي
قلبي وقلبك بدعةٌ خلقــا ... يتجاذبان بصادق الحــب [1]

فأستغنى الشاعر بلفظة (مستهام) لكمالها في استبطان معاني الحب وظلاله ، فلم يجد الشاعر أفضل منها للدلالة على مكنونه العاطفي لينتقيها من بين ركام ألفاظ الحب ، بل كأن واثقا من قدرتها على إيصال إحاسيسه ومشاعره ، وإكتفى بها لتمثل ذاته العاشقة ؛ وأحيتنا أخرى تميل بمشاعرها عنه فيقول :

أخَـذتْ مَجـامِـعَ قـلبِـه وتحَـوّلــت ... عنـهُ فيـالـكَ هـائمـاً بشِعـابـهـا
ماذا لقيتُ من الهَوى ؟ ويح الهوى ... لـو أن نَفسـي نفسـه لكبـا بهـا
خرجَـتْ سُـعـادُ تقـولُ لي بشمـاتةٍ ... زجَرتْكَ (فوزٌ) أن تمُرّ ببابِها
مــاذا يَـردُ على (سُعادَ) مُتيـمٌ ... قد ضـاقَ عِيّـاً نُطقهُ بجَوابِها [1]

فأعطت عبارة ((هائما بشعابها) ، وهي مصاحبة لغوية لطيفة أسهمت بشكل واضح في تقديم صياغة لغوية جميلة ، معادلا لقوله (أخذتْ مجامعَ قلبه وتحولت) ، لإبراز صورتين متباينتين للطرفين .

---

(1) الديوان : ص 24 .
(2) الديوان : ص 49 .
(1) الديوان : ص 54 .

وتتكرر مواقف التقلب والصدود من الحبيبة في قصائد ومقطوعات كثيرة من شعره بينما يبقى الشاعر ثابتاً على حبه وتعلقه وهيامه وفياً لحبيبته لا تغيره الظروف فيقول :

ما تغيّرتُ بَعدَ (فَوز) وَلا كَا ... نَ فُؤادي بغير (فَوز) يَهيمُ
لَعَنَ اللهُ كُلَ ذي خُلّةٍ يَمـ ... شي وَفي النّاسِ قَلبُهُ مَقْسُومُ (2)

(ج) – علاقته بحبيبته غير متكافئة قائمة على الصدود والهجر :

ويتضح ذلك جليا من ترديد لفظتي ((الصدود ، الهجران)) مكتسيتين برواسب نفسية عميقة ، في الكثير من قصائده ومقطوعاته ، وبصورة لافتة للنظر والفكر ، فترددت مفردة ((الهجران))(3) اثنتين وتسعين مرة ، كما ترددت مفردة الصدود (4) أربعاً وثلاثين مرة ، ولعل بدلاً عنها هذا التواتر يكشف عن حقيقة ذات صلة وثيقة بفكر الشاعر وإحساسه وكوامنه النفسية إذ يأتي دالاً على اضطراب العلاقة بينه وبين حبيبته لتفشي الصدود والهجر بينهما وغالبا ما يكون ذلك الصدود وليد العبث من الحبيبة بعيداً عن المنطق والوجدان كما يصرح بذلك الشاعر في قوله :

عَبَثَ الحبيبُ وكأن مِنهُ صدودُ ... ونأى ولَمْ أكُ ذاكَ مِنهُ أريدُ
يُمسي ويُصبِح مُعرضاً متغضباً ... وإذا قصَدتُ إليه فَهَوَ يَحيدُ
ويَضِنُ عَنّي بالكَلامِ مُصارماً ... وبمُهجتي وبما يُريدُ أجودُ
أنــي أحــاذرُ صَدَهُ وفِراقَه ... أن الفِراقَ على المُحبِ شديدُ (1)

---

(2) **الديوان : ص 234 .**
(3) **الـــديوان : ص [4 ، 9 ، 11 ، 12 ، 28 ، 31 ، 33 ، 34 ، 37 ، 44 ، 53 ، 62 ، 68 ، 69 ، 73 ، 81 ، 86 ، 99 ، 100 ، 106 ، 107 ، 108 ، 121 ، 122 ، 132 ، 135 ، 136 ، 137 ، 138 ، 140 ، 143 ، 144 ، 146 ، 148 ، 152 ، 153 ، 163 ، 167 ، 175 ، 184 ، 195 ، 202 ، 206 ، 209 ، 214 ، 216 ، 218 ، 220 ، 226 ، 229 ، 236 ، 267 ، 272 ، 244 ، 265 ، 275 ، 277 ، 278 ، 0283] .**
(4) **الـــديوان : ص [31 ، 33 ، 36 ، 40 ، 52 ، 53 ، 61 ، 85 ، 97 ، 99 ، 101 ، 104 ، 107 ، 128 ، 131 ، 135 137 ، 142 ، 145 ، 215 ، 0284] .**
(1) **الديوان : ص 104 .**

فـوردت لفظـة (صـدود) فـي الموضـعين محملـة بأعبـاء نفسـية ثقيلـة تصـاحبها مجموعة لفظية أسهمت في تقوية دلالة المعنى وتقديم الفكرة ومنها ((نـأى ، معرضـاً ، متغضباً، يحيدُ ، فِراقُهُ)) . وقد تآزرت في سياقها اللغوي معبرة عن طبيعة العلاقة التي يحرك مفاصلها التوتر ، ويوقض ضميرها الحذر لتستمر نابضة بالحياة ، ويقع عبء إستمرارها على العاشق معاناة تقلب عاطفتها وألوان تغير طبائعها النفسية ، التي غالبا ما تنتهي بالصد والقطيعة ، نقرأ من ذلك قول الشاعر :

ما أنصفَ المعشوقُ من عاشقٍ ينـامُ والعـاشـقُ يُبكيـهِ
يَـبـيـتُ هــذا ســاهـرا ًبـاكيــاً ونــائــمٌ ذا لا يُبــاليــهِ
مــا ضَـرّ َ لـو واســاه ؟ لـكـنّـه يرى حراما ًأن يواسيهِ
يـمـيـتُه بــالصـدّ عنـهُ ومــا بغير وصلٍ منه يُحييه [2]

فينقل الشاعر لنا جانبا من معاناته ، من صد حبيبته المستمر له ، بصياغة لغوية جميلة مستفيدا من (تكنيك المقابلات الضدية) بين قوله (ساهر) و (نـائم) وبين (الصد عنه) ، و (وصل منه) وبين (يميته ، يحييه) مما عمل على تكثيف المعنى ، وتقريب الفكرة ، وتعميق أثرها في نفس المتلقي . ولا سبيل للشاعر سوى الصبر ، مستجيرا بقلب حبيبته أن يرق إليه فيقول :

سأصبرُ لا أشْكو إليكِ وأكتفي بِعلْمِكِ أنني قَدْ بَليتُ مِنَ الصّدِ
أ سيّدَتي بالله إلا رَحمتِني وفرّقتِ أحزأني وقَرّبتِ في الوَعدِ [1]

فالصد أقسى ما يعانيه الشاعر من حبيبته إذ يقول :

كلما أغلقتْ من الوصلِ باباً فتحت لي من المنية بابـــا

---

(2) الديوان : ص 284 .
(1) الديوان : ص 85 .

عذبيني بكل شيءٍ سوى الصـ دِ فما ذقتُ كالصدودِ عذابا [2]

أمـا هو فيطمئن حبيبتـه ، بأنـه لا قدرة لديـه علـى إبداء الصـدود ولا طاقـة لـه فـي الصبر عليه فيقول :

حَشيتِ صُدودي؟ ليسَ ذاك بكائنٍ أتى دُونَه حُبّ ُ لعَينيّ مُسْهِـرُ
فلـو أن لي صبـراً لقلـتُ لعلتـي أصُدّ ُ ولكن لستُ والله أصبر[3]

فهو يقسم بعدم قدرته على الصدود بل حتى وإن فكر بعرض الأمر علـى قلبـه فـأن ذلك سيبدو مستحيلا ، كما تنقل لنا هذه المحاورة اللطيفة مع قلبه فيقول :

عَرضتُ على قلبي الفِراقَ فقالَ لي: من الآن فايأس – لا أغرك – من صبرِ
إذا صَدّ مَن أهوى وأسلـمَني العَزا ففُرقـةُ مـن أهـوى أحرّ ُ مـن الـجَمـرِ[4]

فيمـا تقدم يتبين لنـا مـن ترديد لفظـة (الصـدود) تفاعلهـا فـي نفسـه حتـى أصـبحت مـن ثوابـت مخيلتـه المكتنـزة بالإيحـاء النفسـي الكاشـف عـن كـوامن إحساسـه وخزيـن معاناته .

ويصدق هذا القول على مفردة (الهجران) أيضـا التـي أفرط الشـاعر فـي ترديدها في قصائده ، ومن هجر حبيبته له نقرأ هذه الأبيات :

هجرتِ وما أقوى على الهجرِ ساعةً إلا ليتَ قلبي مِثل قلبِك صابرُ
إلا أنـما غَـشـيّ َ المَشِيبَ ذوائـبي عِتـابُ حَـبـيـبٍ كُـلّ يـومٍ يُـنـافِـرُ
فـأن لـم تـزوري في حيـاتي فلـيَتَـني - إذا ما سكنتُ القبر- لي منكِ زائرُ

---

(2) الديوان : ص 61 .
(3) الديوان : ص 128 .
(4) الديوان : ص 135 .

أيـا قاتّـلي هـل أنـت مُـكـرِمُ خُـفـرتـي فـزائـرُهـا فـيمـا تُـزارُ الـمـقـابـرُ ؟
أم الـهَـجـرُ دأبـي منـك حـيّـاً ومـيـتـاً فـأنـتَ إذا ما مِـتُ لـلـقـبـرِ هـاجـرُ[1]

فنلاحظ أن الشاعر يكرر مفردة (الهجران) ثلاث مرات في هذه الأبيات مما يؤكد علوقها بذهنه ، وعمق أثرها في نفسه ، ورسوخها في ثوابت مخيلته ، إذ جعل منها مركز إنبثاق الفكرة ، ومحور دوران الحدث ، وأسهمت مع أبنيتها اللغوية في تقديم صياغة لغوية جميلة ومؤثرة . وغالبا ما يعزو الشاعر سبب هجرها له إلى الملل ومن ذلك يقول :

(أظلومُ) لمّا أن مَلِلتِ وحُلْتِ عَن عَـهـدِ الـمَـودّةِ قُـلتِ : كـان وكـانا
وَهَـجَـرتِني هَـجْـرَ امرِئٍ مُـتَـعتبٍ أمسى رِضاهُ على الهَوى غَضبانا
لو كنتِ حينَ مَللتِ وَصلي قلتِ لي أكـفـفْ فلستُ مُـواصـلا أنسـانـا
لـخَـزنتُ ودّكِ في الفؤاد ولـم أزَلْ لـكِ حـافـظـاً ، ومنحتُكِ الـهجـرانـا [2]

فترد مفردة (الهجر) لفظة محورية أيضا ، تقع في محيط مجموعةٍ لفظيةٍ تترتب معها في سياقات لغوية رشيقة ومعبرة ، ومن تلك الألفاظ (مللتِ ، حُلْتِ ، غضبانا ، أكفف) ، فضلاً عن تكرار لفظة الهجران ثلاث مرات ، مما أسهم في تكثيف المعنى ، وترسيخ دعائم الفكرة ، وتنتشر مثل تلك النصوص في ديوان الشاعر ، وكثيراً ما تأتي محملة بآلام العاشق الذي يمزقه الهجران ومن تلك النصوص نقرأ قوله :

إذا جـاءني مِنهـا الـكـتـاب بعَثْبِها خَـلـوْتُ بنفسي حيثُ كنتُ من الارضِ
وأبكي لِنَفسي رَحَمةً مِنْ عِتابِها ويَبكي من الهِجرانِ بعضي على بَعضي!
وأني لأخْشاها مُسيئاً ومُحسِناً وأقضي على نَفسي لها بالذي تَقضي

---

(1) الديوان : ص 144 .
(2) الديوان : ص 272 .

فَحَتّى متى روحُ الرّضا لا يُصيبُني وحـتى مـتى أيـامُ سُـخطِـكِ لا تَمـضي؟[1]

أما الشاعر فكان يهجرها مخافة أن يدب الملل إليها فيقول :

تَموتُ النّفُوسُ بآجالِها ونَفسي تموتُ بغيرِ الأجلْ
أعذبُ نَفسي بهِجرانها أخافُ إذا زُرْتُها أن تَملْ [2]

وقد يكون سبب هجر الشاعر لها من إحساسه بقلة وفائها له إذ يقول :

يا فوزُ لم أهجركم لملالةٍ مني ولا لمقالِ واشٍ حاسدِ
لكنني جربتكم فوجدتكم لا تصبرونَ على طعامٍ واحدِ![3]

إلا أنه سرعان ما يعود إليها طائعا وقد تضاعف الحب في نفسه ومن ذلك يقول :

أجرّبُ بالهِجران نَفسي لعلّها تُفيقُ فيزدادُ الهَوى حينَ أهجُرُ
وأعلمُ أن النفسَ تكذبُ وعَدها إذا صدقَ الهجران يوماً وتغدِرُ [1]

وقد يكون سبب هجره لها لجفائها ، ومع كل هذا وذاك يعود صاغرا إليها فيقول :

هَجَرتُكِ لمّا رَأيتُ الجَفـــاء وإن كانَ هَجرُكَ عندي عَظيمـــا
وصَبّرْتُ نَفسي فلمّا رَأيْ تُ أن التّصَبرَ لَنْ يَستقيمَا
وَضَعْتُ لكَ الخَدّ فوقَ التّرا بِ أني أرى ذاكَ غنماً جَسيمـــا
وكم قد ذكرْتُكَ في لَيلَةٍ فبتّ ُ لذكراكَ أرْعَى النّجومَـا [2]

---

(1) الديوان : ص 167 .
(2) الديوان : ص 226 .
(3) الديوان : ص 106 .
(1) الديوان : ص 122 .
(2) الديوان : ص 244 .

وفي ضوء ما تقدم من هذه النصوص يتضح لنا دور مفردة (الهجران) وما رافقها من مجاميع لفظية في تقديم الفكرة وتعميق المعنى ، وقدرتها على إيصال محتوى الشاعر الفكري والفني إلى المتلقي .

(ب) – الألفاظ الحسية :

لم يخل شعر العباس بن الأحنف من ترديد بعض الألفاظ والعبارات الحسية . إذ توزعت في قصائده على أربعة محاور ، رسمت ملامحها ذوق الشاعر ومواضع اهتمامه من جسد المرأة ، وأن كان لثرائه الروحي إنعكاسات واضحة على طرق تقديمها وسبل التعامل معها . وتترتب تلك المحاور بالشكل آلاتي وحسب كثرة ردودها :

1 – ترديد ألفاظ وعبارات تناولت (صدر المرآة) وهي من أكثر مفرداته الحسية وعباراته وردودا في قصائده ومنها (رمان الصدر ، ناهد ، الكواعب ، رمان الثدي النهد ، الصدر ، كاعب)[3] .

ونقرا من ذلك قول الشاعر :

وكان قلبي من حَرارة ما بِهِ أمسى يُقلّبُ فوقَ صَخْرَةِ مَوقدِ
وأرى الكواعبَ يغتنمن وسائلي لولاكِ كأن لبَعضِهنّ تَــودُدي
وأنا أمروٌ حُلوُ الشمائلِ هّمتي في قطفِ رُمّانِ الثّدِيّ النّهّدِ [1]

فنلاحظ ورود لفظة (الكواعب) وهي تتردد في عدد من قصائده أيضا ، ومجيء عبارة (رمان الثدي النهد) معها منح الأبيات إثارة اكبر وتأثير اشد . وعلى ما يبدو أن إستخدام لفظة (رمان) للدلالة على شكل الصدر وحجمه وطبيعة تكوينه بما يعبر عن ذوق الشاعر ورهافة إحساسه لما تشتمل عليه من قدر كبير من الإثارة ودقة في

---

(3) الديوان : ص [82 ، 82 ، (90 ، 122 ، 245) ، 90 ، 90 ، 173 ، 177] .
(1) الديوان : ص 90 .

التصوير والتعبير ، وهذا ما يجعل الشاعر يكررها في قصائد أخرى ومنها قوله أيضا وهو يحاول أن يجمع بين ألفاظ ذات دلالات روحية تجعل من محبوبته آية في الحسن ، وموحية بصفاء سريرتها ، وجمال روحها ، وبين ألفاظ حسية ناطقة بمفاتن ذلك الحسن ليصل بالمتلقي إلى كمال محبوبته فيقول :

إن النّساءَ حَسَدنَ وجْهَكِ حُسنَه حُسنُ الوجوهِ لحُسنِ وجهكِ ساجدُ
جالَ الوِشاحُ على قضيبٍ زَانَه رُمّانُ صدرٍ ليسَ يُقطفُ ناهِدُ [2]

2 – ترديد ألفاظ وعبارات تناولت (ثغر المرأة وريقها وطرق تقبيلها) ومنها (ما تسقيك من ريقها عذبا ، أسقيت من ريقها ، سقتني الريق بفيها ، مزجت بريقي ريقها ، متطاعمين بريقنا ، ذقت من ريقها ، معانقة ، أشبها ريقها ونكهة فيها ، كأن ريقها ، ذقت فاها)[3] . ونقرأ من ذلك قول الشاعر :

يا (سُعْدُ) هاتي لي بعيشِكِ قبضةً من بيتها لأشُمّ ريحَ تُرابِها
فأكونَ قد أسقيتُ مِنها ريقَها وأنلتُ حُسنَ بنانها وخضابِها
يا ليتْتني مِسْواكُها في كفّها أبداً أشُمّ الغُرَ من أنيابِها [1]

فتلتهب هذه العبارات بلهفة الشاعر المتقدة لتقبيل حبيبته ، والإستمتاع قدر المستطاع بممازجة ريقها ، وشم عبير أنيابها ، بل يتمنى أن يكون مسواكها ليتشبع بريقها ، وكثيرا ما تأتي لفظة (المسواك) في مصاحبة لغوية لعبارة من تلك العبارات المثيرة التي تحمل بين ثناياها إثارة كبيرة ، والشاعر لا يتمنى على نفسه فقط بل نراه يسترجع الذكريات ليروي عطشه ويطفئ لهيبه فيقول :

---

(2) الديوان : ص 82 .
(3) الديوان : ص [45 ، 54 ، 67 ، 90 ، 117 ، 121 ، 191 ، 283 ، 289] .
(1) الديوان : ص 54 .

هل تذكرين بدار ِبكر ٍلهْوَنا ؟ ولنـا بـذاك مخـافـةٌ وحِـذارُ
مُتطاعِمين بِريقِـنـا في خَـلوة ٍ مثلَ الفِراخ ِتَزُقهـا إلاطيـارُ
أم تذكرين لِدُلجَتي متنكّرا ً ؟ وعليّ فروَا عاتِق ٍوخِمـارُ
فـوددت أن الـليـلَ دامَ وأنـه ذهبَ النَهارُ فلا يكونُ نَهارُ
أفما لذلـك حُرمةٌ محفُوظَـةٌ أف ٍلمـن هُوَ قـاطِـعٌ غدارُ[2]

وحبيبتـه تبادلـه حـرارة الجسد والأشـواق فـي الأيـام السـالفة قبـل أن تغيرهـا الأيـام فتأتي مثل تلك العبارات دالةً عليها كما في قوله ناقلا لإحساسها :

أيـامَ تـقـتـلُ شـوْقهـا بزيـارتي كالماء ِيقتلُ بُردُه عطشَ الصّدي
ولَـطالَـما مزَجَتْ بريقي ريقها كالماء ِصُفّقَ بـالسُّلاف ِالمُـربد ِ
فَيكـونُ مَورِدَهـا مَـوارِدُ ريقتي ويكـونُ حوضُ ثنيّتيها مَوردي[3]

3 – ترديـد ألفـاظ و عبـارات تناولـت (ضـخامة عجـز المـرأة) ومنهـا (عجـز , مثقلـة الأرداف , مـثقلات الأكفـال والأعجـاز , الأرداف , تكفت) [1] ومـن ذلـك نقـرأ قـول الشاعر:

أيا نَفسُ مَـنْ نـفسي إليهِ مَشـوقَـةٌ ومَـن قـد بَرَى جسـمي هـواهُ ومـا شـعَرْ
ومَـنْ هـو مَحجـوبٌ كَلِـفتُ بحُـبّهِ صَحـيحٌ مَـريضُ المُقلَـتَيـنِ إذا نَـظَـرْ
ومُثقَـلَةِ الأرْدافِ مَهضُومَةِ الحَشا لصُورَتها في الحُسن فَضلٌ على الصّوَرْ[2]

---

(2) الديوان : ص 117 .
(3) الديوان : ص 90 .
(1) الديوان : ص [123 , 149 , 156 , 173]
(2) الديوان : ص 149 .

وتمثـل عبـارة (مثقلـة الأرداف) ذوق الشـاعر المنسـجم مـن ذوق سـابقيه مـن الشـعراء القـدماء , وهـي الدلالـة ذاتهـا التـي حملتهـا ألفاظـه الحسـيه الموصـوفة فـي هـذا المضمار ومن ذلك يقول :

أراجعةٌ تِلكَ اللّيـالي كعَهدِنـــا بهنّ ومصْباحُ المَودّةِ يَزهَــرُ
إذا ما إستقلـتْ ردَّها عن قِيامِها لها عَجُزٌ عَنْهُ المآزِرُ تَقصرُ (3)

4– ترديـد ألفـاظ وعبـارات ذات دلالات وظـلال وملامـح حسـية , يلجـأ الشـاعر إليهـا للتخلص من قبضة الكبت النفسي , وجماح مشاعره المتقدة فهو ينسج عبر خياله الشعري ما يعجز عن حياكة أسبابه على أرض الواقع ومن تلك الألفاظ والعبارات (مرط , ألتذ , عاشقين على فراش واحد , طعم ثناياها , عض الحبيب , شهوات السمع والبصر , باتت تناجيني , المعشوقين لم يذقا وصلاً , ضجيعي ، تجهمت ، خلوة) (4) ونقرأ من ذلك قول الشاعر :

أولـيتني مِرطٌ عَليها بـاطنٌ ألـتذّ نَعمة جلدِها وثيـابِـهـا
فأكونَ لا أنحَلُّ عنها سـاعةً دونَ الثّياب مجاوراً لحِقابِها (1)

ويمكننـا أن نشـعر بمـا تضـفيه لفظتـي (المـرط) , (ألتـذ) مـن إثـارة وتـأثير لمـا تحتوي عليه هاتين اللفظتين من ملامح حسية واضحة ومؤثرة , ولما حملها الشاعر من الظلال الإيحائية المعبرة , إذ تكشفان عن هالة من الصور يقلبها خيال المتلقي دون أن يصرح بها الشاعر . وعلى ما يبدو أن لفظة (المرط) عالقة في ذهن الشاعر ومن ثوابت مخيلته التصويرية لذا نجدها تتواتر في قصائد أخرى ومنها قوله :

---

(3) الديوان : ص 123 .
(4) الديوان : ص [54 , (54 , 97) 106 , 121 , 132 , 147 , 214 , 230 , 242 , 262]
(1) الديوان : ص 54 .

تـقولُ وقـد كشـفتُ المِرطَ عنها وذلكَ- لو ظَفِرتُ به- الخُلودُ :
تنـاولْ مـا بـدا لـك غـيرَ هـذا ففـيمـا دُونَ ذا قَتْـلَ الـولـيـدُ
أرى طَـرْفـي يُشـوّقـني إليهـا كـأن الـقَـلْـبَ يَعْـلـمُ مـا أُريـدُ
تغـارُ علـيّ أن سَمِعتْ بأُخرى وأطلُبُ أن تجـودَ فلا تجــودُ ![2]

لذا فليس للشاعر نصيبٌ أوفر من حبيبته سوى نسج الخيال ومغأنم الإحلام كما يصـرح فـي قوله :

يَبيتُ ضجيعي فـي الـمنـامِ خَـيـالُـهـا ومن دونِها غُبرُ الصُّوى والمحارِمُ
تجَهّمْتُ "فوزاً" في المنامِ فأعرَضَتْ وأنـي علـى مـا كـان مِنـّي لـنـادِمُ
أن كان فـي الأحـلامِ ما يَشـتَهي الفتى فـوالـلـّهِ مـا الأحـلامُ إلا مَـغـانـمُ[3]

فجـاءت لفظتـي (ضـجيعي , تجهمـتُ) مكتنـزة بالإيحـاء بمـا لا يمكـن أن يقـال أو يصرح به , فالشاعر يميل بطبيعته إلـى التلميح دون التقرير والتصـريح كمـا نستشـف ذلك من قوله أيضاً :

لم يخلقْ الرحمنُ أحسنُ منظراً من عاشقينِ على فراشٍ واحدِ [1]

---

(2) الديوان : ص 97 .
(3) الديوان : ص 242 .
(1) الديوان : ص 106 .

ثانياً – تواتر ألفاظ وعبارات بصورة مكثفة في شعره تدل على نزعة تشاؤمية في أغلب قصائده ومقطوعاته , يمكن أن نتناولها عبر المحاور آلاتية :

(1) – شيوع ألفاظ الموت وعباراته في العديد من قصائده إذ ترددت لفظة (الموت) مع مرادفاتها وألوأن متعلقاتها أكثر من مائة وسبع وعشرين مرة كما يعرب عن ذلك الجدول آلاتي :

ت	اللفظ أو(المجموعة)	عدد المرات	صيغهـــــــــــــــا
1	الموت	46	الموتى , يميت الهوى, يموت , أموت ,الموت , مت ، بموتي , الممات , متنا , مات , أمتني , ميت [1] .
2	مرادفاتها	38	قتيل , الجنازة , المنية , الوفاة , الردى , هلكتُ , صرعى , حتفي , الحمام [2] .
3	متعلقاتها	20	أندبوا , لطم الخدود , يشق الجيوب , التعزي , المأتم المحشر , النائحات , مثواك , نعش , أكفاني [3] .
4	القبر(وما يدل عليه)	17	قبري , قعرة حفرة , أسكن التربا , ضريح , اللحد, عفر التراب, حفرتي, حفرة الكتمان [4] .
5	الدفن	6	مدفونة , دفنت , إدفنوني , لأدفنه , لأدفن أسرارك , كالدفن [5]

يوضح لنا هذا الجدول الإستخدام الواسع لألفاظ الموت وعباراته في قصائد الشاعر ،التي أضفت مع جاراتها في المحاور الآخرى ملامح فنيه ألقت بظلالها على تجربة الشاعر وصياغة أساليبه اللغوية , ومع هذه السعة والإنتشار نجد بالمقابل إنحساراً في استخدام الشاعر للفظة (الحياة) ودلالاتها , إذ لم تتردد في قصائده أكثر من ست مرات[1] . وندرة ما يدل من الألفاظ والعبارات على التفاؤل . مما يترتب عليه نظرة سوداوية , وطبيعة تشاؤمية لمستقبل علاقته بحبيبته يرافقها خفوت في ضوء الأمل في

---

(1) الديوان : ص [2 , (2 , 284) , (5 , 82 , 226 , 235 , 273) , (60 , 21 , 51 , 62 , 88 , 96 , 134 , 169 , 211 , 268 , 275) (46 , 66 , 68 , 71 , 92 , 150 , 169 , 185 , 200 , 224 , 229 , 285 , 288) , (64 , 98 , 265) , 65 , 67 , 72 , (120 , 160) , 134 , (222 , 265)] .
(2) الديوان : ص [(9 , 215 , 212 , 229) , (13 , 175) , (20 , 57 , 57 , 64 , 85 , 124 , 287) , (33 , 59) ، (36 , 179 , 192) , (91 , 91 , 193 , 239 , 248) , (138) , (184 , 288) , 248] .
(3) الديوان : ص (9 , 174 , 193 ، 8 ، 8) , (48 , 282) , 66 , (88 , 206 , 282 , 282) , 145 , 153 , 206 , 273]
(4) الديوان : ص [9 , 20 , 72 , 124 , 144 , 145 , 153 , 208 , 9 , 20 , 72 , (98 , 104 , 124) , 102 , 145 , 263]
(5) الديوان : ص [44 , 45 , 117 , 182 , 163 , 275] .
(1) الديوان : ص [275 , 248 , 266 , 273 .

نفسه ، وإستحواذ اليأس والإحباط والضياع عليها ، مما ينعكس ذلك بصورة تلقائية على أنتقاء ألفاظه واختيار عباراته والتأليف اللغوي بينها وسيادة نبرة يسودها الحزن والتشاؤم والآلم . ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

رَماني بها طَرْفي فلم يُخطِ مَقتلي وما كلُّ مَنْ يُرْمى تُصابُ مَقاتلُهْ
إذا مُتُّ فأبكوني قَتيلاً بِطَرْفِهِ قتيلَ عَدُوٍّ حاضِرٍ لا يُزايلُهْ
بكى وكَنى عمّن يُحِبُ ولم يَبُح بأكثر من هذا الذي هو قائِلُهْ
وأن أحقّ الناسِ أن يكثُرَ البكا عليهِ قتيلٌ ليسَ يُعرَفُ قاتِلُهْ
يَعوذُ مِنَ الهِجران أن يَكتوي بِهِ فلم أرَ إلا الموتَ شيئاً يُعادِلُهْ (2)

نلاحظ إمتزاج إحساس الشاعر بأحاسيس ممتلئة بالإضطراب والآلم لا تماثلها أحاسيس أو مشاعر , كما تصور له مخيلته , لشدتها سوّى الإحساس بالموت أو القتل , لذا فقد ذهب الشاعر إلى ترسيخ ذلك الإحساس في ذهن المتلقي عبر مجموعة لفظية محيطة بلفظتين مترادفتين هما محور فكرة الشاعر ومدار حدثه " الموت , قتيل " ومن تلك الألفاظ والعبارات نجد " رماني , لم يخط , مقتلي , تصاب , مقاتله , مت , أبكوني , قتيلاً بطرفه , بكى , يكثر البكا , قاتله , الهجران " فمع هذا التكثيف بالمفردات وتوظيف الشاعر للجناس غير التام في قوله " قائله , قاتله " و " قاتله , ومقاتله " في قوافي الأبيات ، والمعمقة لفكرة الشاعر , تمكن الشاعر من إيصال ذلك الإحساس وما يشعر به ويعانيه إلى المتلقي مستفيداً أيضاً من التكرار الإيجابي للفظتي " قتيل " و " مت " العاملتين على تفاعل الفكرة بعميق ذات الشاعر وإحساسه . وقد يصبح ذلك الشعور شعوراً ملازماً له في حياته التي تصبح كما يعبر عنها بعبارة " قعر حفرة " في قوله :

وصِرتُ مِن الدُنيا إلى قعرِ حفرةٍ حليفَ صفيحٍ مُطبَقٍ وكثيبِ

---

(2) **الديوان : ص 229 .**

فرشّوا على قبري من الماءِ وأندُبُوا قـتيلَ كعابٍ لا قـتيلَ حروبِ [1]

فتأتي عبارة " قعر حفرة " مكتنزةً بالإيحاء والتكثيف , محيطةً بالآمه ، وكاشفة عن شدة معاناته . وقد ساندتها مجموعة ألفاظ وعبارات عمقت إمتداد الفكرة وكثفت ظلال معانيها منها (حليف صفيح , مطبق , كثيب , فرشوا , قبري , أندبوا , قتيل كعاب , قتيل حروب) ، مستفيداً ايضاً من (التقابلات الوزنية) في إيصال فكرته بين (قتيل كعاب ، قتيل حروب) ، كما أفاد من تكرار الألفاظ . وجاءت بعض الألفاظ المعنوية للدلالة على إلاحساس بالموت كما لاحظنا لفظة (الهجران) في النص المتقدم وكذلك في قوله :

دَعيني أمُتْ لَمْ آتِ في الحبّ بِدعةً ولم أكُ فيما لُمتِني فيهِ أوحَدا
وخيّرتِني عن هَجرِها فنَعَيْتِ لي حياتي وكانَ الهجرُ للموتِ موعدا [2]

فيقضي (الهجر) على حياته كما يقضي الموت على الحياة ، مستعينا بلفظة الموت المتكررة لترسيخ المعنى وعملت عبارة " فنَعيتِ لي حياتي " على تكثيف الإحساس بالفكرة .

كما نجد في شعره بعض المصاحبات اللغوية المعبرة عن إحساسه , والمضغوطة بمعاني مكثفة من ذلك " سهم الموت , طعم الموت , حياض الموت " فمن ذلك نقرأ قول الشاعر :

نَظَرْتُ , وليسَ بي بأسٌ إليكم فَساقتْ نظرَتي سَقَماً دَخيلا
فأورَدَني حياضَ الموتِ طَرْفي وكانَ لهُ على قتلي دَليلا [1]

---

(1) الديوان : ص 9 .
(2) الديوان : ص 92 .
(1) الديوان : ص 224 .

فأدخلتْ نظرتـه إلـى نفسـه الأسـقام وسـقته مـن (حيـاض المـوت) فجـاءت هـذه العبارة معبرة عن جرعات الآلم والسقم التي كأن يتجرعها الشاعر .

وقد يصل بـه الحـال إلـى تـذوق طعـم المـوت كمـا تكشـف عـن ذلـك المصـاحبة اللغويـة فـي عبارة " طعم الموت " التي تتردد في شعره ومن ذلك قوله :

وهَبتُ لها نَفسي فضَنّتْ بوَصلها فيا لـكَ مِـنْ مُعْطٍ ومِـنْ مُـتمَـنّع !
إلـيـكِ بنفسي أنت أشكـو بَـليـتي وقد ذقتُ طعم الموت لولا تشجعي [2]

وتأتي في قوله أيضاً :

جَسَرْتُ على بـاب الهَوَى فدَخلتُهُ فـقـد جاءني منه الـذي كـنتُ أفْرَقُ
فما ذاق طعم الموت في كأس لذةٍ ولا سهِرَتْ عينُ امرئ ليس يَعشقُ[3]

فتحمل هذه المصـاحبة اللغويـة المعبـرة عن معـاني ألـم الشـاعر وألـوان معاناتـه بمـا حـَملتها مخيلـة الشـاعر مـن ظـلال إيحائيـة تقـوي الدلالـة المعنويـة وتـدعم الدلالـة الفكريـة وتختصـر شـوطاً مـن الألفـاظ . وقـد تـأتي عبـارة (سـهم المـوت) معبـرة عـن إسـتمرار تلـك الألام والمعانـاة فهـي محتضـنة لكـل مـا يمكـن أن يفكـر بـه ذهـن المتلقـي مـن أبعـاد دلاليـة لأنواع تلك الألام المستمرة التي يكابدها الشاعر ويختنق بها كما نلمس ذلك في قوله :

أن كنْت فِي الشك مما بي فقد خَفَيت بين الجوانح نار الحبّ حجَـــجُ
(ظلومُ) فأستخبري عن حبّكم جسدي يُخبرْك أني بسَهم المَوت مُخْتلجُ [1]

ممـا تقدم نلاحظ أن حضـور ألفـاظ المـوت وعباراتـه المكثفـة عمقـت رؤيـة الشـاعر التشـاؤمية وأسـهمت مـع المحـاور الإخـرى فـي تصـعيد النغمـة التشـاؤمية فـي قصـائده ومقطوعاته .

---

(2) الديوان : ص169 .
(3) الديوان : ص 200 .
(1) الديوان : ص 71 .

(2) – تكثيف ألفاظ الحزن وعباراته : إذ ترددت لفظة (الحزن) مع مرادفاتها ومتعلقاتها أكثر من مائة وأربع وعشرين مرة كما يكشف عن ذلك الجدول آلاتي :

ت	اللفظة	عدد المرات	صيغها
1	الحزن	22	الصب الحزين، حزيناً، الحزن ، أحزأني ، حزني ، أحزن[2]
2	مرادفاتها	29	الهم ، الكمد ، الكروب ، الغم ، البؤس[3]
3	الدموع	32	الدمع ، دموعي ، دمعها ، الدموع ، دمعي[4]
4	البكاء	24	يبكي ، بكاؤه ، أبكي ، بكيت ، بكى ، البكاء[5]
5	متعلقاتها	17	العبرات ، الحسرة ، النحيب ، تسكابها[6]

ويوضح لنا الجدول المتقدم سعة إنتشار ألفاظ الحزن وعباراته في قصائد الشاعر ومقطوعاته مما يعمق سيادة النغمة التشاؤمية على معضمها . كما نلاحظ جهد الشاعر واضحاً في البحث والأنتقاء لتلك الألفاظ والعبارات ، وفي محاولة تنويعها لإستيعاب مشاعره ، ومعادلة أحاسيسه ، والتأليف بينها في صياغات لغوية معبرة تمكنه من إيصال تلك الأحاسيس بأدق المعاني والدلالات إلى المتلقي فمن ذلك نقرأ قول الشاعر :

اليومَ للنّاسِ عيدٌ يفرحون بهِ ... وَليسَ لي مِنه إلا الهَمّ والحَـزَنُ
إذا تلفتُ اشتياقاً زادَني كمداً ... إلا يَكونَ قريباً مِني السَكَـنُ
فَمَنْ يَكنْ قرّعيناً أو رجا فرجاً ... ولذّ أو بات يَأوي عَينَهُ الوسَنُ
فلست ذاكَ بحمد الله ، تمنعني ... منه ظلومُ ، وحظٌ عاقَهُ الزّمَـنُ [1]

---

(2) الـــديوان : ص [5 , (38 , 179) , (66 , 110 , 150 , 174 , 180 , 208 , 221 , 222 , 140 , 269 , 274) , (68 , 179 , 183) , 229 , 281] .
(3) الـــديوان : ص [(36 , 71 , 71 , 78 , 85 , 182 , 196 , 199 , 229 , 274) , (78 , 83 , 95 , 95) (27 , 35 , 36 , 39 , 53 , 56 , 57 , 181 , 182) , (33 , 196 , 246) , 18] .
(4) الديوان : ص [(4 , 7 , 37 , 51 , 62 , 78 , 198 , 290) , (49 , 67 , 78 , 178) , (59 , 111 , 242) , (60 , 78 , 83 , 106 , 106 , 224 , 229 , 240) , 103] .
(5) الـديوان : ص [(2 , 208) , 5 , (11 , 33 ، 37 ، 39 ، 80 ، 105 ، 235) , (40 , 47) , 46 , (48 , 51 , 65 , 66 ، 99 , 116 , 229 , 233)] .
(6) الـــديوان : ص [(14 , 66 , 94 , 79 , 183 , 196 , 208 , 269) , (51 , 57 , 65 , 65 , 67) , 48] .

فنلاحظ أن إستخدام الشاعر لمجموعة من الألفاظ الدالة على الحزن وهي:" الهم ، الحزن ، كمد " ، قد أضفت على فنه الشعري مسحة تشاؤمية فقد امتلأت هذه الألفاظ برواسب نفسية متراكمة من طبيعة علاقته بمحبوبته حتى إنعكست على نظرته إلى الزمن ، إذ أصبح ذا رؤية عدائية للزمن تكشف عن ذلك العبارة التي ختم فيها هذه الأبيات بقوله " وحظُ عاقهُ الزمنُ " .

وكثيراً ما تترافق لفظة الحزن مع بعض المصاحبات اللغوية في العديد من قصائده لتأصيل حالة الحزن في نفسه وتعميق رؤية التشاؤم في طبعه ولعل أقرب تلك الألفاظ إليها لفظة (البكاء) التي أفرط الشاعر في ترديدها من ذلك نقرأ قول الشاعر :

اليومَ أبكي على قلبي وأندُبُهُ قلبٌ ألحَ عليه الحزن فأنصدعا !
للحُبّ في كلّ عُضْوٍ لي على حدةٍ لذعٌ يفرق عنه الصبر والجزعا[2]

فورود لفظتي " أبكي " و " الحزن " في مصاحبة لغوية وما ناصرهما من مجموعة لفظية مكن الشاعر من صياغة لغوية جميلة نقلت إلى المتلقي إحساس الشاعر بالحزن المتكسر في أعضاء جسده مع الحب ، ففي كل عضو ألم يُحزن قلب الشاعر المتصدع فيفقده الصبر ويوقد الجزع . كما نلاحظ مؤازرة ألفاظ الموت لألفاظ الحزن في تعميق إحساس الشاعر وتمكن حالة التشاؤم منه ، كما تشعرنا لفظة (أندبه) المتوسطة بين لفظتي (أبكي) و (الحزن) ، ويتضح ذلك بصورة اقرب في قوله :

ما يَصنع الصبُّ الحزيـ ن جَفاهُ أهلُ صَفائِـــــهِ ؟
لا شـيءَ إلا صَبـرُهُ حَتى يَموتَ بِدائِـــــهِ
أو يَشتَفي مما يُجنُّ إذا خَـلا ببُكـائِـــــهِ [1]

---

(1) الديوان : ص 274 .
(2) الديوان : ص 174 .

فتكاد تكون ألفاظ الحزن ومظاهر التشاؤم ملامح فنية تميز شعره ، فهي تدفع بذهن الشاعر إلى إستحضار ألفاظها وعباراتها والبحث في العلاقات اللغوية المكونة لها بعميق فنه وموهبته التي توصله إلى إدق تفاصيلها وتفانيه في إيجاد الوسائل الفنية واللغوية المعبرة .

ولعل من أبرز المصاحبات اللغوية في هذا المحور وأكثرها وروداً هي مصاحبة لفظته " البكاء " للفظة " الدموع " التي غص بها ديوان الشاعر ونقرأ منها قوله :

نزفَ البكاءُ دموعَ عينك فاستعرْ عيناً لغيركَ دمعُها مدرارُ
من ذا يُعيركَ عينهُ تَبكي بها أرأيتَ عيناً للبكاءِ تعارُ [2]

فالبكاء جرح نزف وإستنزف دموع الشاعر ، وهذا الجرح العميق يلح عليه ويتفاقم في نفسه ليمنحه عمقاً أكبر نراه يكررها ثلاث مرات ، وليتمكن من إيصال إحساسه الجريح النازف بغزارة يردد لفظة الدموع مرتين مما خلق تأثيراً مضاعفاً للمصاحبة اللغوية في صياغة الشاعر لهاتين البيتين ، وليجعل له شريكاً يشاطره الآلم ويزيد في فاعليه حضوره نراه يكرر لفظة (العين) ثلاث مرات أيضاً فهي المتأثر المباشر من ألم البكاء والدموع ، والشاعر يرى في (العين) باب الآلام والمواجع ومن العدالة اشراكها بنصيب من الألم فهي قسيمة القلب ومصدر تعاسته لذلك خصها الشاعر بعبارات كثيرة متكررة في قصائده منها " لا جمدت عين ، الأعين الباكيات ، أسخن خلق الله عيناً ، أستمطر العين ، أسخنتم العين ، أسخن الناس عيناً . "[1] ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

---

(1) الديوان : ص 5 .
(2) الديوان : ص 116 .
(1) الديوان : ص [6 , 65 , 66 , 111 , 124 , 265] .

بـأبـي مــن لا يُبـالـي غبتُ عنه أو شهدته
أنا من أسخن خلق الله عينـاً مذ عرفتــه [2]

وإن أراد الشاعر أن يكثف إلاحساس بالألم ويكشف عن مرارة معاناته ربط بين الدموع والدم ، فيقول مستفيداً من مصاحبه البكاء للدموع وكاشفاً عن كونها حالة ملازمة لا يفارقها يغذيها القلق والتشاؤم .

بكيتُ الدموع حِذارَ الفراق وقبلَ الفراق ولا أعلمُ
فلو قد تولى وسَارَ الحبيبُ لكان مكانَ دُموعي دَمُ[3]

ولعل من ارق المعاني وأجمل الصياغات اللغوية في هذا المجال قوله :

ولي جفونُ جفاها النوم فاتصلت
أعجاز دمع بأعناق الدم السرب [4]

---

(2) الديوان : ص 66 .
(3) الديوان : ص 240 .
(4) الديوان : ص 63 .

3 – ألفاظ العذاب وعباراته : إذ ترددت مفردة (العذاب) مع مرادفاتها أكثر من ستين مرة في قصائد الشاعر كما يوضح لنا الجدول آلاتي :

ت	المفـــــردة	عدد المرات	صيغهـــــــــا
1	العذاب	22	العذاب ، عذبت قلبي ، تعذيب ، عذاباً ، معذبين ، معذب ، عذبتم ، عذبوا ، عذابي ، أعذب ، عذبتموني[1]
2	البلاء	12	بلائي ، البلاء، بلاءً ، البلايا العظائـــــم ، بلوى[2]
3	متعلقات العذاب	26	أشقى الخلق ، جمرات بين أحشائـــــــي ، الأذى ، عناء ، لوعتي ، ذاب جسمـــــي ، يعالج جمرا بالحشا ، أكباد المحبين تقرح ، جمر الغضا بين الضلوع ، حشو قلوبهـــم جمر ، للسقم ، أوجاعي ، الألم ، الصـــاب والعلقم .[3]

(1) الـــديوان : ص [(35 ، 208) ، (46 ، 65 ، 97) ، (58 ، 62 ، 99) ، (97 ، 182) ، 196 ، (196 ، 212) ، (212) ، 215 ، 226 ، 269] .

(2) الديوان : ص [56 ، (75 ، 83 ، 86 ، 191 ، 246 ، 220 ، 242 ، 283)] .

(3) الـــديوان : ص [2 ، 5 ، (33 ، 42 ، 86) ، 35 ، 36 ، 57 ، 71 ، 75 ، 93 ، 138 ، (178 ، 235 ، 238 ، 278) ، 178 ، 237 ، 221] .

فمـن الجـدول المتقـدم يتضـح لنـا كثـرة ترديـد الشـاعر لألفـاظ العـذاب وعباراتـه ممـا يكشـف عـن الآمـه ومعاناتـه الموحيـة بعمـق إحساسـه بتجربتـه الفنيـة وتفاعلـه معهـا ، ممـا يسـهم فـي إنضـاج فنـه الشـعري وصـقل موهبتـه ، فالإبـداع الفنـي وليـد الرغبـة والمعاناة .

فحيـاة الشـاعر العاطفيـة سلسـلة مـن المعانـاة المسـتمرة ، وفصـول مليئـة بـالألم والعذاب ، نقرأ من ذلك قول الشاعر :

منازلُ فيما بينهنّ أحبـــــــةُ هُمُ عذبوا رُحي وَهُم دَلّهوا عقـلي
كأن لم يكُن بيني وبينهمُ هـوىً ولم يَكُ موصُولاً بحبلهمُ حبْلـــي !
بحُرمةِ ما قد كانَ بيني وبَينكم من الودّ إلا ما رجعتمْ الى الوصْلِ !
وإلا إقتلوني أسترحْ من عذابكم عذابُكمُ عندي أشدّ من القتـــلِ (1)

فالشـاعر يتمنـى المـوت علـى الاستمرار بمـا يلاقيـه مـن تعـذيب محبوبتـه إليـه وقـد إعتمد على تكرار لفظة (العذاب) في ترسخ ما يعانيه في هذه الأبيات التـي توحي بفاعليـة تأثير هذه اللفظـة فـي نفسـه . وقد جـاءت معبـرة فـي النص عن عذابـه الروحـي . فـي حين ينقل لنا في أبيات أخرى تأثير (العذاب) على جسده فيقول :

يا من شقيتُ بحبهِ وأذاب جسمي بالعذابِ
هذا كتابي قد اتـــا ك بما أرّدد في الكتاب (2)

وقد يصور لنا تعاقب تأثير العذاب على جسده وفكره فيقول :

ولي عبرتان ما تفيقان : عبرةُ تفيضُ وأخرى بالصبابة تخنقُ

---

(1) الديوان : ص212 .

(2) الديوان : ص56 .

ويومان يومُ منه جسمي معذبُ بما بي ويومُ بالتفكر مُطــرق
وأكبر حظي منكِ أني إذا جرت لي الريحُ من تلقائكم أتنشــق (1)

وكثيراً ما كان الشاعر يستخدم مفردة (البلاء) للدلالة على عظم العذاب وطول أمده فيقول :

يا مَن أحسّ رُ قاداً بتُ انشـــدُه مذ غابَ عنْ مُقلتي واستخلفَ الكمدا
انا المشوّم على نفسي كسبتُ لها هذا البلاء الذي لا ينقضي أبـــــدا (2)

وقد يعمق الشاعر دلالة لفظة (البلاء) بتكرارها أو رفدها ببعض العبارات الدالة على العذاب من ذلك نقرأ قول الشاعر :

لئن كان شهر الصّوم للناسِ رحمةً لقد حلّ بي فيهِ البلاءُ المبُرّحُ
بلاءُ من الحبّ الذي لم تزل بـــهِ جَوامعُ أكبادِ المحبين تقــرحُ (3)

فنجد أن الشاعر كرر لفظة (البلاء) وعضد دلالتها في قوله " جوامع أكباد المحبين تقرح " وهي عبار معبرة أسهمت في نقل ما ترسب في نفس الشاعر من أثر العذاب والألم .

وكثيراً ما ترافق مثل هذه العبارات لفظة (العذاب) في شعره لتعضيد المعنى وتعميق الإحساس بالألم نقرأ من ذلك قول الشاعر :

---

(1) الديوان : ص196 .
(2) الديوان : ص86 .
(3) الديوان : ص75 .

ألبسَـهُ الشوقُ تباريحه فعندهُ هـــــــمُ وتعذيبُ
وأوقد الشوقُ على قلبهِ ناراً ، ففي الأحشاء تلهيبُ [1]

ثالثاً ـ ألفاظ الطبيعة :

كثيراً ما يمتزج الحب بألوان الطبيعة التي يجد فيها الشاعر العاشق متنفساً ، وصدراً رحباً يرتمي في أحضانه ، ويبوح مطمئناً إليه بأسراره فتارة يشافه موجودات الطبيعة ويحاورها ، وتارةً أخرى يتأمل ملامح سحرها وجمالها ، وتارة يشاطرها همومه وأحزانه ، وتارة أخرى ترق لألمه وتشفق لحاله ، وكله ثقة بصفاء سريرتها وصدق تفاعلها .

لذلك فقد كشفت ألفاظ الطبيعة وعباراتها ملامح مقاييس الجمال لديه ، ووسيلة لغوية وفنية أعد من خلالها حورات شعرية معبرة في الغالب عن إسقاط حالته النفسية على موجودات الطبيعة ، أو إظهار مكنونه النفسي من خلالها بأساليب فنية متنوعة وصياغات لغوية جميلة . ويمكن حصر تلك الألفاظ والعبارات لغرض دراستها في قسمين هما :

(أ) ألفاظ الطبيعة الحية :

وقد توزعت مفرداتها ، وعباراتها في لونين كشفا عن طبيعة إحساس الشاعر بموجودات الطبيعة الحية وأساليب تفاعله معها ، وخياراته منها الخاضعة لذوقه ومقاييسه الذاتية ، ولرؤيته الباطنية للأشياء المعبرة عن دلالات معنوية ونفسية تغلفها ملامح فنية وصياغات لغوية توضح قدرة الشاعر الفنية على توظيف تلك الألفاظ والعبارات التي تتوزع بالشكل الأتي :

---

(1) الديوان : ص46 .

1- مفردات النبات :

فنجد في قصائد الشاعر صنفين من ألفاظ النبات ، ولعل أوسعها انتشاراً وأكثرها وروداً أسماء الأزهار والرياحين ، وما يعطي دلالة الرائحة الطيبة ومنها : " النسرين ، التفاح ، زهرة الدنيا ، ريحانتي ، إكليل ريحان ، قضيب من الريحان أخضر ، الرياحين ، ريحاني ، الريحان ، سيد الريحان ، نرجس ، النرجس ، الياسمين ، رامشنة الآس ، الآسة ، الآس ، الياس ، الورد ، شقائق النعمان " [1] . وتبين لنا هذه الألفاظ والعبارات ذوق الشاعر في إختيارها من سلة واحدة ، تكشف عن إهتمامه بالألفاظ المعبرة عن الروائح الطيبة حتى أصبحت من ثوابت مخيلته ، ورسمت ملمحاً فنياً واضحاً ألقى بظلاله على البناء التركيبي اللغوي والبناء التصويري متأثراً بتأثيرات نفسية نابعة من عميق وجدانه ، ورؤيته الداخلية للأشياء وطبيعة ميوله واختياراته من موجودات الطبيعة ، ولعل أوفر تلك الألفاظ حظاً ، وأكثرها نصيباً وحضوراً في قصائده ومقطوعاته لفظة " الريحان " التي إحتضنت في الغالب شمائل محبوبته من النضارة وطيب الرائحة وطراوة العود نقرأ من ذلك قول الشاعر :

ريحانتي وأختلستْ من يدي ... أبكي عليها آخر المسنَـــدِ
كانتْ يداً كانت بها قوتـــي ... فاختلس الدهر يدي من يدي [2]

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر أيضاً :

أصبحتُ أذكرُ بالريحان رائحـــة ... منها فللنّفسِ بالرّيحان إينَـاسُ
وأمنح الياسمين البغض من حذري ... عليكِ إذ قيل شطرُ إسمه الياس [3]

---

(1) الـــــديوان : ص [73 (73 ، 76 ، 283) 96 ، (107 ، 114 ، 123 ، 161 ، 161 ، (162 ، 263) 274 ، 116 ، 190 ، 162 (165 ، 190 ، 241 ، 283) 283)] .
(2) الديوان : ص107 .
(3) الديوان : ص161 .

كما نلاحظ في استخدامه للفظة (الياسمين) في البيت الثاني ، إن فكرته أنطلقت من التركيبة البنائية لها لإشتمالها في جزء من تركيبتها اللفظية على لفظة (اليأس) التي يهرب منها الشاعر .

وقد تنبثق فكرته عن رؤيته الباطنية للاشياء ، فيسقطها على موجودات الطبيعة نقرأ من ذلك قول الشاعر :

إنّ الذي سماك يا منيتي بالنرجس الغدار ما أنصفا
لو أنه سماكِ بالآســـةِ وفيت إن الآس أهلُ الوفا [1]

وقد تكون هذه الفكرة متأتية من قصر عمر (النرجس) وطول عمر (الآس) . وهي نابعة من رؤيته الداخلية للأشياء أيضاً .

أما الصنف الآخر من ألفاظ النبات وعباراته فهو يتعين بترديد الألفاظ المكتسبة بالخضرة ، والزاهية بجاذبية اللون الأخضر وبهاءه ومن تلك الألفاظ " العشب ، المرابع ، المرج ، البستان ، رياض الجنان ، الأراك ، غصون ، مورق غصني ، تورق أغصاني ، غصن أراكه ، نواعم الأغصان ، ما اخضر في الشجر الأخضر عود " [2] ، ونقرأ من ذلك قول الشاعر :

أمْتسى فُؤداي عندكمْ ومحلّهُ عندي فأين فُؤاديَ المفقـــــــودُ
ذهبَ الفؤاد فما احسُ حَسيسه وأظنّه بوصالكمْ سيعُـــــــــودُ
واللهِ لا أبغي سِواكِ حبيبـــةً ما أخضرّ في الشجرِ المورقِ عودُ [3]

---

[1] الديوان : ص190 .

[2] الديوان : ص [44 ، 122 ، 177 ، 198 ، 262 ، 75 ، 77 ، 90 ، 275 ، 143 ،282 ، 105] .

[3] الديوان : ص105 .

فقد جاءت عبارة " ما أخضر في الشجر المورّق عود " ممتلئة بالخضرةِ والنضارة والجمال ومكتنزة بالألفاظ الدالة على ذلك وهي " أخضر ، الشجر ، المورق " ، كما وردت كاشفة عن هيمنة هذا المنظر على بصره ، ونفسه ، وإحساسه ، فهو يبصر هذا المشهد المتكرر والمتجدد يومياً في الطبيعة ، وهو مشهد يدعو إلى ديمومة التجدد والنماء ، ويحتوي على البراءة والجمال والصفاء وهذا ما أراد الشاعر أن يقدمه من دلالات شاهدة على قسمه لحبيبته .

وقد تسقي دموعه العشب فتكون سبباً في نمائه لغزارتها ، ونقائها وبراءتها فيقول :

لو كانَ قلبي سعدتُ بـــــــه ولم أقاس ِ الهوى والهجرَ والتّعبا
أشكو إلى الله أني منذ لم أركم أسقي التـّراب دموعاً تنبت العُشُبا [1]

فنراه يأمل بأن تكون تلك الدموع مثمرة ، فقد منحت مفردة (العشب) ظلالاً إيحائية بالأمل الذي ينشده الشاعر ، إذ تشتمل لفظة (العشب) على سر ديمومة الحياة وإستمرارها ، ولونه الأخضر رمزاً للنماء والنضارة والبهاء . وهذا ما يجعل الشاعر يستخدمه بصورة واسعة في قصائده ومقطوعاته للدلالة على شبابه وجماله وحداثة سنه فيقول :

قد شبتُ من كمدٍ عليكِ وأنني لمورقُ غصني حديثُ مولـدي
وكأن قلبي منْ حرارة ما بـــه أمسى يقلبُ فوقَ صخرةِ موقد [2]

---

[1] الديوان : ص44 .

[2] الديوان : ص90 .

فجـاءت " مـورق غصـني " معبـرة عـن اكتسـاء ذلـك الغصـن بـالأوراق الخضراء الزاهية ، ودالة على حسن شباب الشاعر وطراوة عوده ونضارته التي سلبها منه الكمد .

2 ـ ألفاظ الحيوان :

كمـا تـرددت فـي قصـائده العديـد مـن أسـماء الحيوانـات ومنهـا " المهـاة ، العـين ربـرب ، غـزال ، الشـادن ، ظبيـاً ، ريـم ، القطـاة ، الحمـام ، النمـر ، الأسـد ، الهدهـد ، المهر ، الغراب ، الذئب ، الأشقر الشهري " [1] .

ونلاحـظ أن لفظـة (الغـزال) ومرادفاتهـا " العـين ، ظبـيُ ، ريـم ، شـادن " هـي أكثر تلك الأسماء وروداً في قصائده وقد حملها الشاعر الدلالات التقليدية في التعبير عن الحبيبة ومنها سعة العين وفتورها نقرأ من ذلك قوله :

إنما أشْكو غـــزالاً فاترَ الطرف مليحـــاً
شادناً يمسي من الشو ق ِ الذي بي مستريحاً [2]

وقد منح الشاعر كل لفظة من تلك الأسماء دلالة خاصة تميزها عن سواها من الألفاظ الأخرى . فتاتي مفردات " القطا ، الحمام ، والطير " في قصائده وهي تمتلك مشاعر إنسانية نبيلة فنشاركه ألآمه وتبكي لمعاناته وبكائه ، وتحاول مساعدته في محنته نقرأ من ذلك قول الشاعر :

رأيتُ الحمامَ فهيجنني وفيضنَّ من عبراتي غروبـــا

---

(1) الـــديوان : ص [8 ، 13 ، (41 ، 75 ، 177) ، (44 ، 75) ، (82 ، 187 ، 188 ، 241) ، 285 (45 ، 142) ، 47 ، 87 ، (87 ، 113) ، 89 ، 112 ، 200 ، 213 ، 241] .
(2) الديوان : ص75 .

نواعم بين غصون الأرا ك ِ صادفنَ أمناً وخفضاً وطيبا
فلما بكيتُ وأبكيتهـــن تمنيتكم أن تكونوا قريبـــــــا (1)

في حين جاءت مفردة (الغراب) للدلالة على مصدر التشاؤم ، إذ نجد الشاعر يتطير من ذكر اسمه فيقول :

تَعِسَ الغرابُ ! لقد جرى بفراقِ هلا جرى بتزاورٍ وتـــــلاقِ ؟
كيف التخلصُ من هواكِ ؟ وإنما أخذَ الإلهُ على الهوى ميثاقي (2)

وهذا مما ترسب في مخيلته من رواسب العرف الاجتماعي ، كما جاءت مفردتي " الأسد والنمر " للدلالة على قوة الصراع بينه وبين محبوبته ، ومن ذلك نقرأ قوله :

إني لأحسبُ والأقدار غالبـــــــة أني وإياك مثل الروح في الجسدِ
حتى سَعَت بيننا يا (فوز) ساعيـــةُ مشهورةُ عرفتْ بالنفث في العقد
فلم تزل بالرّقى حتى لقد تركـــــتْ ما بيننا مثل حرب النمر والأسد (3)

(ب) ألفاظ الطبيعة الجامدة :

وقد توزعت مفراداتها في محورين :

1- الليل ومتعلقاته :

ويكثر الشاعر من ترديد مفردات الليل ومتعلقاته في قصائده ومقطوعاته ومنها " الليل ، سهاد الليل ، دجى الليل ، الليالي ، ظلماتها ، قمر ينوح ، قمر ، القمر

(1) الديوان : ص47 .
(2) الديوان : ص200 .
(3) الديوان : ص87 .

الممشوق ، ضوء القمر ، البدر ، نجم الذنب ، غارت الأنجم ، النجم ، النجوم ، كواكب ، سهيل ، الثريا ، بحـر السهاد " [1] .

نلاحظ من خلال هذه الألفاظ والعبارات أن هنالك علاقة وثيقة تربط الشاعر بالليل ، فربما يكون قد وجد في هدوءه وسكونه وشاعريته ، وعشرته الطويلة معه، صدراً رحباً يبوح إليه بمكنون أسراره وعميق معاناته ، وقد توحي لنا ترديد مفردة (الليل) وما تحمل بين ثناياها من معاني الظلام وظلاله ، في العديد من قصائده ومقطوعاته ، بالظلمة الجاثمة على نفس الشاعر من تعثر علاقته بحبيبته ، ومن ذلك نقرأ قوله :

لما رأيتُ الليلَ سدّ طريقَــهُ ... عنّي وعذّبني الظلامُ الراكدُ
والنجمَ في أفق السماء كأنّــه ... أعمى تحيّرَ ما لدَيه قائــدُ
ناديتُ مَنْ طردَ الرّ قادَ بنومهِ ... عمّا أعالجُ وهو خلوُ هاجدُ
يا ذا الذي صَدعَ الفؤادَ بصدّهِ ... أنْتَ البلاءُ طريفُهُ والتالــدُ
ألقيَت بينَ جفونِ عَيني فرقــةً ... فإلى مَتى أنا ساهرُ يا راقِـدُ ؟ [2]

فجاءت مفردة (الليل) لفظة محورية في محيط مجموعة لفظية مصاحبة لها منهــا " الظلام ، النجم ، أعمى ، الرقاد ، بنومه ، هاجد ، ساهر ، راقد " ، إذ تمكن الشاعر من خلال صياغتها صياغة فنية جميلة دالة ومعبرة مكنت الشاعر من تقديم فكرته ، مستفيداً من ظلال الألفاظ في تعميق دلالة الظلام الذي خيم على نفسه وحياته من ممارسات محبوبته معه ، كما نلاحظ أن الشاعر أسقط حالته النفسية على لفظة (النجم) ، وألبسه ثوب الحيرة الذي يرتديه ، إذ توحي ظلال ألفاظ الليل بأن تلك الحيرة

---

[1] الـــديوان : ص [(16 ، 91 ، 96) ، 76 ، 178 ، 283 ، 64 ، 47 ، 76 ، 198 ، 132 ، (13 ، 122) ، 55 ، 66 ، 83 ، 233 ، 89 ، 183 ، 183 ، 82] .

[2] الديوان : ص82 .

ما هي إلا حاجز من الظلام حجب رؤية الشاعر ، وتركه يتخبط دون وعي أو قرار . جاعلاً من السهر رفيقاً دائماً لا يفارقه ومن ذلك يقول أيضاً :

تَجافى مرفقاي عنِ الوسادِ كأنّ به منابت للقتـــــــادِ
فيامَن يشتري أرقاً بنـــوم فيَسلُبَ عَينه ثوبَ الرّ قــادِ
تطاولَ بي سُهادُ اللّيل حتّى رَسَتْ عيناي في بجرِ السُّهادِ [1]

وقد اسند لفظة " سهاد " إلى مفردة " الليل " في مصاحبة لغوية لطيفة تتكرر في قصائده كثيراً ، وقد توحدت بشفافيتها مع عبارتي " ثوب الرقاد " و " بحر السهاد " الذي أضفى عليهما (التجسيد) لمسة فنية معبرة ومنحها عمقاً نفسياً ، وبعداً إيحائياً في محيط مجموعةٍ لفظية معبرة يقدمها الشاعر في صياغة لغوية مؤثرة أكسبت الدلالة المعنوية ، والدلالة الفكرية قوة وتأثيراً .

2 – الجبال والانهار ومتعلقاتهما :

تتردد في العدد من قصائده هذه الألفاظ ، ومتعلقاتها ومنها : " الجبال ، الأطواد ، طود ، بوادٍ ، صخور ، السيول ، دجلة ، نهر أبي الجند ، الشط ، نهر المعلى ، السراب " [2] .

لقد أعطت لفظة (الجبّال) في قصائد الشاعر دلالتين متناقضتين ، إذ وردت في شعره للدلالة على قساوة قلب حبيبته ، ومن ذلك يقول :

وأنت كأن قلبك حين أشكـــو بَراهُ الله من صم الجبالِ
ولا وأبيك ما أنبسطتْ يميني بفاحشة إليك ولا شمالي [3]

---

(1) الديوان : ص76 .
(2) الـــديوان : ص [(186 ، 216 ، 233)، 218 ، 218 ، 29 ، 142 ، 216 ،(29 ، 47 ، 122) ، 34 ، 48 ، 230 ، (34 ، 151)] .
(3) الديوان : ص116 .

في حين ترد مفردة (الجبال) في موضع آخر من قصائده للدلالة على قوة التحمل وسعة القلب والتصبر ، ومن ذلك يقول :

لا تطيقُ الجبالُ يا معشر النا س ِ من الحب ما تطيق الجسومُ[1]

كما نجد أن الشاعر مفتون بنهر (دجلة) فتنة بحبيبته إذ يقول مكرراً لفظة " دجلة " :

وسكنتم من بطن ِ " دجلة " منظراً أنق المرابع طيب المتنظر

وكأن (دجلة) مذ حللتم قربهـــا تجري لساكنها بما الكوثر [2]

وكذلك قوله :

وجَد " الناس"ساطع المسك من" دجـ لة " قد اوسعَ المشارعَ طيبا

فهم يعجبون منها ولا يـــــــــــد رونَ أن قدْ حللتِ منها قريبـا[3]

رابعاً – أسماء المواضع والأماكن :

ومن اللافت للنظر كثرة ترديد أسماء المدن في العديد من قصائده ومقطوعاته ومن ذلك " العقيق ، واقم ، الحجاز ، بيت الله ، يثرب ، جيحان ، الدربا ، البليخ ، دير زكي ، قصر الخشب ، دار المعلى ، الرصافة ، الميدان ، بغداد ، الكرخ ، العراق ، زوراء المدينة ، مدنيّة ، القادسية ، بطحان ، المغيثة ، القرعاء ، باب الجسر ، قرية النعمان ، الدرّ ، الروحاء ، السيب ، الطاقات ، الجزيرة ، الجزانة ، الكافل ، باب الشام ، البقيع ، مكة ، القاطول ، خراسان " [4] .

---

(1) الديوان : ص233 .
(2) الديوان : ص122 .
(3) الديوان : ص47 .
(4) الـــديوان : ص[8 ، 8 ، (8 ، 155 ، 177 ، 232 ، 243 ، 254) ، 8 ،(8 ، 72) ،(11 ، 279) ، 41 ، 41 ، 41 ، 48 ، 110 ، 110 ، (49 ، 144 ، 188 ، 230) ، (114 ، 282) ، (8 ، 116 ، 177 ، 232 ، 243) ، 116 ، 116 ، 144 ، (155 ، 232 ،) ، 140 ، 140 ، 212 ، 212 ، 212 ، 212 ، 212 ، 214 ، 212 ، 226 ، 226 ، 226 ، 232 ، 232 ، 222 ، 257 ، 280 ، 279] .

ولعل " الحجاز ، والعراق ، بغداد " أكثرها ترديداً ، وتكراراً في قصائده ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

أصبحَ القلبُ (بالعراق) وأمســـى (بالحجاز) الهوى فكيف النعيـمُ ؟
أصْبحَتْ (بالحجاز) (فوزُ) و (عبا س) ابو الفضلِ(بالعراقِ) مقيمُ
خَندقتْ حوَلَ قلبهِ بالصّبابـــــــا تِ فما حولهُ حمى مكْلـــــومُ
إنّ فيما بَينَ (البقيع ِ) و (بطحـــا نَ) لداراً فيها الهوى مكتــومُ [1]

وهو يذكر بغداد في قوله :

إن شوقي – وما أطلتُ المغيبا - تركَ الصبر خاشعاً مغلوبـــــا
كم تلفتُ حين جاوزتُ (بغـدا دَ) وإذريتُ من دموعي غرُوبا [2]

غير أننا نجد أن الإكثار من ذكر هذه الألفاظ يسحبه إلى الواقع ويحرمه من ركوب الخيال ، والتحليق في عوالمه ، مما يفقد العمل الشعري سحره ورونقه وتأثيره بل قد يسلبه فنيته كما يتبين لنا ذلك في قوله :

سقى منزلاً بين (العقيق) و (ارقم) إلى كل أطم (بالحجاز) ولـوبِ
اجشُ هزيم الرعد دان ربابـــــــه يجود بسقيا شمأل وجنـــــوبِ
أزوار (بيت الله) مروا (بيثرب) لحاجة متبول الفؤاد كئيـــــبِ
إذا ما أتيتم (يثرباً) فتبـــــرءوا بلطم خدود أو بشق جيـــــوبِ
وقولوا لهم يا أهل (يثرب) اسعـدوا على جلبَ للحادثات جليـــبِ
فاءنا تركنا (بالعراق) اخا هـــوىً تنشب رهناً في حبال شعــوب[3]

---

(1) الديوان : ص232 .
(2) الديوان : ص49 .
(3) الديوان : ص8 .

فنلاحظ أن الشاعر أثـقل النص بهذه الألفاظ " العقيق ، واقم ، الحجاز ، يثرب ، العراق " ، وبتكرار مفردة (يثرب) ثلاث مرات ، إذ جعلت الشاعر ينساق إلى سرد تفاصيل الواقع وينأى بعيداً عن قنوات الخيال وسحائبه البيضاء والملونة بألوان قدرته الفنية ، وإمكانيات موهبته الشعرية .

خامساً – ألفاظ الخمرة ومتعلقاتها :

كما كان لألفاظ الخمرة ومرادفاتها ومتعلقاتها حضور واضح في بعض قصائده ومقطوعاته ومن تلك الألفاظ والعبارات " الراح ، إمزجا لي بماء دجلة كأساً ، الشراب ،مزاج كأسي ، يا أيها الساقي ، الكؤوس المترعات ، السلاف ، السكر ، دارت الكأس ، صفو الكاس ، لكؤوسهم ، كؤوس من فضة ، أيدي السقاة ، الشاربين " [1] .

فطعم ريق محبوبته يذكره بطعم (السلاف) فيقول :

ولـطالما مـزَجتْ بريقي ريقها كالماءِ صُفق بالسّلافِ المزبدِ
فيكونُ موردها مواردُ ريقتي ويكونٌ حوض ثنيتيها موردي [2]

فأستخدم الشاعر لفظة (السّلاف) وهي مرادفة لمفردة (الخمرة) إلا إنها تمتاز برشاقة المبنى ، وخفة اللفظ ، وشاعرية التعبير ، إذ أضفت على المعنى رقةً ، وأكسبته صياغةً جميلة .

وقد يحمله السكر على كشف أسراره فيفكر بهجر مجالسه فيقول :

هجرتُ الندامى خَشيةَ السّكر إنّمـــا يُضيعَ الفتى اسراره حين يسكرُ
وقد خيرَ لي في الهَجر لو كُنتُ صابراُ ومَنْ ذا على هجرِ الأحبّةِ يصبرُ [3]

---

[1] الـــديوان : ص [65 ، 65 ، (65 ، 85) ، 67 ، 66 ، 66 ، 90 ، 90 ، (122 ، 171) ، 161 ، 166 ، 256 ، 261 ، 261 ، 258] .
[2] الديوان : ص90 .
[3] الديوان : ص122 .

بل قد يدفعه إلى قول ما يخفيه عن حبيبته ، وعن طبيعة علاقته بها فنراه يقول مستخدماً لفظة (الراح) وهي من مرادفات مفردة (الخمرة) :

كتبتُ وقد شربتُ الراحَ صرفاً فلا كانَ الشرابُ ولا شربتُ
فلا تستنكروا غضبي عليكُـــم فلو هنتم عليّ لما غضبـــتُ (1)

كما نجد في مجالس الشراب التي كانت تجمعه بندمائه وبعض شعراء عصره القريبين من نفسه أمثال أبي نؤاس وغيره العديد من تلك الألفاظ التي كانت تطرق عبر مساجلات شعرية .

نقرأ منها هذه الأبيات التي دارت بينه وبين أبي نؤاس .

قال " ابي نؤاس " :

إذا أرتدت فتى الكـــــاسِ فلا تعدل (بعبـــــاسِ)

فقال العباس :

إذا نازعتَ صفو الكاس يوماً أخا ثقة ، فمثل (أبي نواسِ)
فتىً يشتد حبل الود منـــه إذا ما خُلة رثت لنـــــاسِ

فقال " أبو نؤاس " :

(ابا الفضل) إشربن ذا الكا سِ إني شارب كاســـــي

فقال العباس :

نعم يا أوحد النـــــاسِ على العينينِ والـــــراسِ ... (2)

(1) الديوان : ص65 .
(2) الديوان : ص166 .

مصادر اللغة الشعرية :

الدين والقرآن الكريم :

لقد تـأثرت لغتـه الشعرية بألفـاظٍ ، وعبـارات ، وأفكـارٍ من الـدين والقرآن الكـريم حتـى إستقرت فـي خـزائن ذاكرتـه العديـد من تلـك الألفـاظ والعبـارات التـي أصـبحت من ثوابـت مخيلتـه ، وفجـرت فـي روحـه ينبوعـاً ، صـافياً ، عـذباً روت جانبـاً مـن لغتـه الشعرية ، ومن تلك الألفاظ والعبارات الواردة في قصـائده ومقطوعاتـه " الخـالق البـارئ ، والله رب البيت ، حواء ، إذن ، الصلاة ، مستوسقات ، أدعوا خـالقي فـي الصـلاة ، حطـة ، نـوح ، مشـكاتها ، الحمـد لله ، شـهر الصـيام ، التنـاد ، آدم ، عبـاد الله ، النفـث فـي العقـد ، كتاب الهدهد ، داود ، المسجد ، سليمان بن داود ، سبحان ، العبـاد ، طوعـاً وكرهـاً ، بـالله رب الشفع والوتر ، الكوثر ، حور الجنان ، المحشر ، نافلـةً ، فسبحت ، نبـي ، هـاروت ، الـرحمن ، عـادٍ ، قـارون ، الطـور ، أنـزل فرقانـاً ، أوحـى إلـى النحـل ، آيـة ، مثقـال ذرة ، يوسـف ، بكـرةٍ وأصـيلا ، أسـتغفر الله ، إسـحق ، إبـراهيم ، يعقـوب ، الكهـف ، كهفهـم ، الـرقيم ، الصـيام ، منـى ، البيـت ، الأركـان ، الحرمـا ، قـوم موسـى ، أولاد يعقـوب ، ريـاض الجنـان ، عزيـز ، السـجود ، الركـوع ، سـبحان رب العلـى ، حـاميم ، الغاشية " [1] .

---

[1] الـديوان : ص [14 ، 42 ، (43 ، 209) ، 66 ، 66 ، 66 ، 68 ، 71 ، 72 ، 73 ، (75 ، 95 ، 114 ، 174) ، 75 ، 77 ، 102 ، 78 ، (83 ، 182) ، (87 ، 132)، 89 ، (89 ، 169 ، 270) ، 89 ، 94 ، 94 ، 94 ، 114 ، 121 ، 122 ، (125 ، 263) ، 145 ، 148 ، 149 ، 159 ، 160 ، (106 ، 167 ، 211 ، 225) ، 169 ، 183 ، (209 ، 289) ، 209 ، 209 ، 210 ، 212 ، (213 ، 232) ، 220 ، 227 ، 232 ، 232 ، 232 ، 233 ، 233 ، 233 ، 247 ، 250 ، 250 ، 250 ، 250 ، 250 ، 255 ، 255 ، 262 ، 270 ، 256 ، 256 ، 272 ، 289 ، 289] .

فتكشف لنا تلك الألفاظ والعبارات عن تأثر الشاعر الواضح بالدين والقرآن الكريم ، فقد كان لها إنعكاسات واضحة على تقديم فنه الشعري وإضفاء لمسات روحية ، وخلق أجواء من الطمأنينة والصَفاء .

إذ نشعر بإيمانه بقدرة الله سبحانه وتعالى ، وإعتقاده ببركة القرآن الكريم في كشف آلامه ومعاناته في العديد من مناجاته في قصائده ومقطوعاته نقرأ من ذلك قوله :

قرأت (حاميم) وعوّذتهـــــا (بالطورِ) طوراً ثم (بالغاشية)
يا رب فأسمع واستجب دعوتي عجل إلى سيدتي العافيـــــــة [1]

إن لفظة (حمم) التي هي بداية لعدد من سور القرآن الكريم ، إستخدمها الشاعر ليقينه بقدرتها على شفاء حبيبته من المرض والسحر ، اما لفظتي (الطور) و (الغاشية) فهما إسمان لسورتين من سور القرآن الكريم ، ولعل هذه الألفاظ وإن كانت مرتبطة بالواقع دون التسامي بالخيال ، فإنها تحمل بصمات فنية تكشف عن رواسب عقائدية عميقة تركت لمساتها على العديد من قصائده ومقطوعاته ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

إني لأحسب والأقدار غالبـــــــةُ أني وإياك مثل الروح في الجسدِ
حتى سعت بيننا يا (فوز) ساعيةُ مشهورةُ عرفتْ بالنفثِ في العقدِ [2]

---

[1] الديوان : ص 289 .

[2] الديوان : ص87 .

فنجد أن عبارة " النفث في العقد " مأخوذة من قوله تعالى ﴿ **ومن شر النفاثات في العقد** ﴾ [1] ، وهي تكشف عن إعتقاد الشاعر بتأثير السحر الذي تنتشر ألفاظه ودلالاته في العديد من قصائده ومقطوعاته .

وقد يكون لإعجاب الشاعر ببعض مفردات وعبارات القرآن الكريم دوراً في إستخدام ذلك اللفظ ، أو تلك العبارة فمن ذلك استخدامه عبارة " مثقال ذرة " في هذه الأبيات :

ووالله ِما في القلب مثقال ذرةٍ لأخرى سواها أنّ قلبي لفي شُغلِ
عجبتُ لأ بدان المحبين قوّيت بحمل الهوى إن الهوى أثقل الثقلِ [2]

فعبارة " مثقال ذرة " التي استخدمها الشاعر في أبياته أخذها من القرآن الكريم ، إذ وردت فيه في ستة مواضع [3] يدعو كلاً منها إلى الإعجابِ في حسن توظيفـــــه داخل النسيج القرآني ، ومن تلك الايات قوله تعالى ﴿ **إن الله لا يظلمُ مثقالَ ذرةٍ وإن تلكُ حسنةً يضعفها ويؤتِ من لدنه أجراً عظيماً** ﴾ [4] . وقد أوردها الشاعرفي ابياتــه

حاملةً للدلالة ذاتها مع الفارق في المعنى ، وسمو الفكرة . ولعل إختياره هذه العبارة كان موفقاً ، إذ جاء منسجماً مع مراده وهو يحاول إقناع حبيبته بخلو قلبه ، وسلامة مشاعره من حب غيرها ، مستفيداً من رصانة تركيبها ، وأثر وقع دلالتها ، ولطافة روحها على شدة حزمها ، وما فيها من المزايا الفنية الأخرى التي جعلت الخالق سبحانه وتعالى

---

(1) سورة الفلق / آية 4 .
(2) الديوان : ص212.
(3) القرآن الكريم : سورة النساء / آية 40 ، سورة يونس ، آية 61 ، سورة سبأ / آية 3 ، آية 22 ، سورة الزلزلة / آية 7 ، آية 8 .
(4) القرآن الكريم : سورة النساء / آية 40 .

يوردها في مواضع عديدة في سلطان البلاغة والبيان ، الذي أمتلأت بفضل قداسته خزيناً روحياً وأحاطها بهالة من معين قدسيته وقد وظفها الشاعر في دعم صدق مقصده .

ومن تلك الألفاظ والعبارات التي أوردها الشاعر في قصائده ومقطوعاته مفردتي " بكرة وأصيلا " المنسجمتين في تركيب واحد ايضاً ، نجدها في قوله :

سبحانَ منْ خلقَ الملولَ ملولا لا يستطيعُ إلى الوداد سبيلا
لو كُنتُ أصبرُ ما كتبتُ صحيفةً يوماً إليكِ ولا بعثتُ رسولا
ما كان ضرّك من تعاهدِ عاشقٍ يهدي التحية بكرةً وأصيلا [1]

إذ نجد هذا التركيب اللغوي يتردد في الذكر الحكيم في أربعة مواضع [2] ، وتأتي لفظة (بكرة) بمفردها في ثلاثة مواضع أخرى [3] .

وقد أضفى عليهما ذلك خصوصية لفظية وصبغة قرآنية واضحة تحفها بعبير القداسة وصدق التعبير ، وقوة التأثير المستمدة من قوله تعالى ﴿ **لتؤمنوا بالله ورسوله وتعزروه وتوقروه وتسبحوه بكرةً وأصيلا** ﴾ [4] ، وقوله تعالى ﴿ **إذكرْ إسم ربِك بكرةً وأصيلا** ﴾ فمن هذا الخزين الروحي أنطلق الشاعر في أخذ هذا

التركيب اللغوي ليلقي بظلاله بعد رشاقة اللفظ وجزالة المعنى ، على أبيات قصيدته ليبين من من خلالها دوام ذكره لمحبوبته الذي قرنه بذلك الجو الروحي المؤثر .

ومن ذلك أيضاً - ويصدق عليه القول ذاته - مفردتي " طوعاً وكرها " اللتين جمعهما تركيب لغوي واحد ايضاً فقد إستخدمهما الشاعر في قوله :

---

(1) الديوان : ص220 .
(2) القرآن الكريم : سورة الفرقان / آية 5 ، سورة الأحزاب / آية 2 ، سورة الفتح / آية 90 ، سورة الإنسان / آية 25 .
(3) القرآن الكريم : سورة مريم / آية 11 ، 62 ، سورة القمر / آية 38 .
(4) القرآن الكريم : سورة الفتح / آية 9 ، سورة الإنسان / آية 25 حسب الترتيب .

(يا فوز) يفديك خلق الله كلهـــم طوعاً وكرهاً على صغرٍ وتصغيرِ
(يا فوز) أهلك لاموني فقلت لهم أدوا فؤادي أدعكم غير مزجـــورِ [1]

فقد تردد هذا التركيب اللغوي في القرآن الكريم في أربعة مواضع [2] ، لذا فهو من التراكيب المؤثرة في أسلوب القرآن الكريم ، إذ يقوم على تقنية التضاد ، الذي ولع في إستخدامها الشاعر ، كما نجد في ذلك التركيب على الرغم من التضاد بين اللفظتين ، إلا إننا نجد بينهما إنسجاماً لفظياً ، وتوازناً صوتياً ، يشد الإنتباه إليه والتأثير بسحر بيانه فمن المواضع التي ذكر بها في القرآن الكريم قوله تعالى ﴿ **أفغير دينِ اللهِ يبغونَ وله أسلمَ من في السماواتِ طوعاً وكرهاً وإليه يرجعون** ﴾ [3] .

ويكثر الشاعر من استخدام تعابير ومفردات القرآن الكريم محاولة منه في إضفاء لمسة القداسة التي تعزز فكرة الشاعر ، وتقدم لها الدعم الروحي الذي يتطلع من خلاله إلى إقناع حبيبته بدوافعه وصدق مشاعره . ومن تلك الألفاظ والعبارات نجده يردد لفظة (التناد) في شعره ومن ذلك إيراده لعبارة (يوم التناد) في قوله :

ساسكتُ – إن بخلت – بجذع أنفي وأحفظكم إلى يوم التنـــادِ
وأنصحك المودة من ضميـــــري وأدخر سر حبك في فؤادي [4]

فقد أخذ الشاعر عبارة " يوم التناد " من قوله تعالى ﴿ **مثل دأب قومِ نـوح ٍ وعاد ٍ وثمود والذينَ من بعدِهم وما الله يريد ظلماً للعباد * ويقوم إني أخافُ عليكم يوم التنادِ** ﴾ [1] .

---

[1] الديوان : ص114.
[2] القرآن الكريم ، سورة آل عمران / آية 83 ، سورة التوبة / آية 53 ، سورة الرعد / آية 15 ، سورة فصلت / آية 11 .
[3] القرآن الكريم : سورة آل عمران / آية 83 5 .
[4] الديوان : ص102.

ومن تلك الألفاظ إستخدامه للفظة " مشكاة " في قوله :

أحسد الريح أن تمسك دُونـي أي شيءٍ أغفلتُ بعدَ الرياحِ؟
كل أرض حللت فيها فما تحـ تاج مشكاتُها إلى مصبـــاحِ [2]

وقد أخذها من قوله تعالى ﴿ **الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكوة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مبركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم يمسسه نار نورُ على نور ٍ يهدي الله لنوره ِمن يشاء ويضرب الله الأمثل للناس والله بكل شيء عليم** ﴾ [3] .

كما نجده يكثر من الألفاظ الدينية والقرآنية في النص نفسه ومن ذلك نقرأ قوله :

فو الذي ناجى من (الطور) عبده وأنزل فرقاناً وأوحى إلى النحلِ
فقد ولدتْ حواءُ منك بليـــــةً عليّ اقاسيسها وخبلاً من الخبل
إنما أنعى حياتي إليكـــــــم وأبكي على نفسي قتيلاً بلا ذحل [4]

وقد أخذ تلك الألفاظ والعبارات من آيات كريمات عدة منها قوله تعالى ﴿**وأوحى ربُك إلى النحل إن اتخذي من الجبال بيوتاً ومن الشجر ومما يعرشون** ﴾ [1] .

فيتبين لنا مما تقدم تأثر الشاعر بالألفاظ الدينية وألفاظ القرآن الكريم وعباراتهما ، حتى أفرط في إستخدام بعض الألفاظ التي نستشف من خلالها دلالات نفسية ومن تلك

---

(1) القرآن الكريم : آية 31 ، 32 .
(2) الديوان : ص73 .
(3) القرآن الكريم : سورة النور / آية 35 .
(4) الديوان : ص73 .
(1) القرآن الكريم : سورة النحل / آية 68 .

الألفاظ التي تتردد في قصائده ومقطوعاته لفظة (الرحمن) التي إحتضنت مناجاته وإستغاثاته من جور محبوبته :

نظرت ، وليس بي بأسُ ، إليكم فساقت نظرتي سقماً دخيلا
فأوردني حياض الموت طرفي وكان له على قتلي دليـــلا
فإن يجعلَ لي الرحمن يومـــاً إليك – بقدرة منه – سبيلا
فقد سلمت من المكروهِ نفسي وإلا لم أعش إلا قليـــلا (2)

2- التراث الشعـري :

امتلكت لغة التراث خصوصيتها من كونها أوعية نفائس الماضي في خزائن الذاكرة ، ولعل لعلماء اللغة فضيلة إرساء وترسيخ دعائم لغة التراث وتمجيدها في أذهان شعراء العصر العباسي وغيرهم ، إذ " جمعوا لهم اللغة والشعر الجاهلي والإسلامي ووضعوا مقاييسهما وضعاً دقيقاً وظلوا طوال العصر يبعثون فيهم الإيمان بأن الشعر القديم هو القدوة المثلى . " (3)

بل كان لهم الأثر في إغناء السليقة العربية فهم " لم يتركوا قصيدة ولا مقطوعة جيدة لشاعر جاهلي او إسلامي إلا سجلوها ودوّنوها ، وفسروها وشرحوها ، وبذلك إنقادت اللغة وسلست لمعاصريهم من الشعراء وغير الشعراء " (1) .

لذا فقد كانت لغة التراث من ثوابت ذاكرته ، حاضرةً في العديد من قصائده ومقطوعاته ، منها ما يمكن الوقوف عنده لعدم إنسجامه مع طبيعة الحاضرة العباسية ، وحياة المدنية ، ومنها ما هو ذائب في نسيج لغته الشعرية ومنسجم مع لغة عصره .

---

(2) الديوان : ص225 .
(3) العصر العباسي الاول ، د. شوقي ضيف ، 138.
(1) السابق نفسه ، ص139 .

ومـن مفـردات وعبـارات اللغـة التراثيـة والبدويـة البعيـدة عـن لغـة المدنيـة والتحضر : " لأستهدي الرياح وسلامكم ، بهاليل ، كثيب الرمل ، رمل الحمى ، الظباء ، الوحل ، بكى وشاحها ، ما أنخنا حتى إرتحلنا ، هيجتك الرسوم ، الوشوم ، جإذر ، عين ، الشسوع ، آثارهم ، الظعن ، الدمن ، الكاشحين ، ظاعنون ، البارحات الأشائم ، جنوباً وشمال " [2] .

إذ جاءت تلك المفردات والعبارات حاملة لدلالاتها التراثية القديمة في بعض قصائده ومقطوعاته ، ومن ذلك نقرأ قوله :

يا (أبا الفضل) هيجتكَ الرسومُ بعد (فوزٍ) كأنهنَ الوشـــومُ
إن وجدي بفقد (فوز) وأشفا قي عليها والدهر دهرُ عشومٌ [3]

فجاءت لفظة (الرسوم) دالة على بقايا آثار الحبيبة ، وقد ذكرته تلك الرسوم بوشمها التي تضمنته مفردة " الوشوم " وهي علاقة تبادلية تربط بين الوطن المفقود والمرأة فكلاهما صورة للأخرى وشتان بين ذلك وبين الحاضرة العباسية المستقرة . لذا فقد جاءت تلك الألفاظ محملة بدلالاتها التراثية القديمة التي إبتعدت كثيراً عن روح العصر العباسي ومن تلك الألفاظ التراثية البعيدة في شكلها ومحتواها عن لغة العصر لفظتي (جآذر عين) في قوله :

أتراني جزعت مما أقّاسي إن هذا علي مما يهــونُ
وحواليّ كالتماثيلِ أبكـــا رُحسانُ مثل الجآذرعينُ [1]

---

[2] الـــــــديوان : ص [(6 ، 204) ، 166 ، 173 ، 181 ، 181 ، (187 ، 82 ، 188 ، 241) ، 214 ، 204 ، 231 ، 232 ، 232 ، 261 ، 272 ، 273 ، 273 ، 274 ، (21 ، 197 ، 254) ، 241 ، (8 ، 204)] .
[3] الديوان : ص 232.
[1] الديوان : ص261 .

ومهما حاول الشاعر سحب هذه الألفاظ إلى ذاته للتعبير عن وجدانه وإحاسيسه فإنها تبقى ناطقة بدلالاتها التراثية التي حـُملت بها في الشعر القديم ومن ذلك ما حملته مفـردة (الرياح) في قول العباس :

وإني لأستهدي الرياحَ سلامكم إذا أقبلت من نحوكم بهبوبِ
وأسألها حمل السلام إليكـــمُ فإن هي يوماً بلغت فأجيبي (2)

كما نجد في شعر العباس بن الأحنف بعض الصيغ والتراكيب التقليدية الجاهزة التي يتخذ الشاعر منها مفاتيح لبناء البيت أو توجه حركة اللغة في نفسه لإنضاج البيت في وجهةٍ معينة (3) .

ومن تلك الصيغ والتراكيب التقليدية التراثية التي يستخدمها الشاعر لفظة " خليليّ " في قوله :

خليليّ ما للعاشقين قلـــــــوب ولا للعيون الناظرات ذنـــوب
ويا معشر العشاق ما أوجع الهوى إذا كان لا يلقى المحـُبّ حبيب (4)

فقد وجهت مفردة " خليليّ " لغة الشاعر إلى سامعين يشاركونه في إحساسه ومعاناته لينطلق من بعدها إلى مجموعة العشاق .

ومن تلك التراكيب اللغوية التقليدية الجاهزة التي نجدها في شعره " ألارب يوم " ومن ذلك قوله :

ألارُب يومٍ يا (ظلومُ) قطعته بملهية حسناء يُعظمها الشـــربُ
فأقسمُ ما خانتك عيني بنظـــرةٍ إليها ، ولا كفّى، ولا خانكَ القلبُ (1)

---

(2) الديوان : ص6 .
(3) ينظر العصر العباسي الأول ، د. شوقي ضيف ، ص424 .
(4) الديوان : ص50 .
(1) الديوان : ص33 .

ومن تلك التراكيب اللغوية التقليدية لفظتي " سقى الله " و " سقياً " وهما دعاء بالسقيا ، ولعل لفظة (سقياً) أكثر وروداً في شعره ، غالباً ما يسندها بألفاظٍ أو عبارات تراثية نقرأ من ذلك قول الشاعر :

سقى منزلاً بين (العقيق) و (وأقم) إلى كل أُطم (بالحجاز) ولئوبِ
أجشُ هزيمُ الرعدِ دانٍ ربابـــــهُ يجود بسقيا شمأل وجنـــــوبِ (2)

وما إلى ذلك من الصيغ والتراكيب والعبارات التراثية الأخرى .

3- الواقع الاجتماعي :

لعل السمة الغالبة على لغة شعراء العصر العباسي الأول الذي يعتبر العباس بن الأحنف واحداً من أبرز شعرائه ، هي ميلهم إلى سهولة الأداء والإقتراب من لغة العامة وتراكيبها (3) .

وعلى ما يبدو أن السبب في ذلك هو ما حدث من تحول كبير في منظور الشعر عبر مراحل إنعطافاته مع مرور الزمن ونزوله من منابر الخطابة والفخامة والجزالة ليصبح فناً من فنون الترف الفكري أو معبراً عن الواقع الثقافي أو الإجتماعي ، أو المكنون الذاتي الحقيقي لمعاناة الشاعر وغياب الصوت الجماعي الذي نلمسه في الشعر القديم ، فضلاً عن إختلاف نوعية المتلقي ، إذ تقلبه شرائح واسعة مختلفة وليدة ثقافات متنوعة ، يختلفون في أذواقهم فيما بينهم أو عمن سبقهم ، لذلك فقد أصبحت مسؤولية الشاعر أكبر ومهمته أشق في إستمالة أسماعهم وإلهاب قلوبهم ، مما دفع الشعراء إلى نبذ الألفاظ المستهلكة والبحث عن مفردات وعبارات تحمل طابعاً من الجدة والتأثير ، تغلفها ملامح لغوية تفوح منها نكهة العصر بعيدة عن التكرار والتقليد ، لذا فقد كان العباس مع

(2) الديوان : ص8 .
(3) ينظر العصر العباسي الاول ، د. شوقي ضيف ، ص435 .

معاصريه في طليعة أولئك الشعراء ، إذ نجد شيوع العديد من الألفاظ والعبارات الجديدة التي إحتضنتها قصائده ومقطوعاته ومن تلك الألفاظ والعبارات السائدة في مجتمعه ذات الملامح العصرية التي إنتشرت في شعره وقد سبقت الإشارة إلى بعضٍ منها " مليكاً ، يا سكني ، سيدتي ، مالكتي ، أميرتي ، يا عسلي ، يا سكري ، يا وردتي ، مولاتي ، مورق غصني ، حياتي ، جوهر ، أميري ، الكرة ، الصولجان ، عود الخلاف ، مورطي " [1] .

ومن النصوص التي تبين لنا ميل العباس بن الأحنف إلى سهولة الإختيار والأداء ، بما يميل به إلى الاقتراب من لغة العامة محاولة للتأثير في نفوسهم وإستمالة قلوبهم نقرأ قوله :

يا عسلي يا سكـــــري ... يا دردتي يا ذهبـــــي
صفـَا فؤادي لكـــــــم ... فأقتسمي وإنتهبـــــي
كيف يطيبُ العيشُ لـي ... في واردات ِ الكُـــرب ؟
من حاسدٍ يقذفنـــــــا ... مشارفٍ للكـــــــذبِ
لا تجزعي وإصطبري ... لوصلنا وإرتقبـــــي
فإن أتتكم رسلـــــــي ... فاستمعي وإقتربـــــي
باللهِ يا سيدتـــــــي ... لا تغضبي من غضبـي
أحيدُ عن بابكـــــــمُ ... من خوفِ عمي وأبـي

---

[1] الـديوان : ص [(21 ، 246) ، (34 ، 57 ، 91 ، 95 ، 96 ، 262 ، 265) ، (42 ، 55 ، 85 ، 93 ، 188 ، 223 ، 252 ، 274 ، 289) ، 43 ، (53 ، 57 ، 58 ، 172 ، 55 ، 55 ، 69 ، 90 ، 92 ، 148 ، 149 ، 257 ، 257 ، 289)] .

قيدني الحبّ فمـــــا من حُبكم من هـــربِ [1]

فنلاحظ إختيار الشاعر لألفاظ غاية في البساطة تقربه من لغة وقلوب العامة في مجتمعه ، وقد زاد تلك الألفاظ خفةً وإنساباً واقتراباً من الواقع إختياره لمجزوء الرجز ، كما نلاحظ إختيار الشاعر لبعض الألفاظ الجديدة التي عكست رقة مشاعره ورهافة إحساسه ومنها (سيدتي) و (عسلي) و (سكري) ونجد في قصائد الشاعر ومقطوعاته العديد من أمثال ذلك النص الذي يفتقر إلى التأمل وإقتناء التراكيب اللغوية المركبة التي تحلق في رحاب الخيال .

كما كان للحياة المتحضرة الجديدة إنعكاساتها على لغة وخيال الشاعر يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة " وقد تأثرت لغة شعر التغزل في القرن الثاني في عباراتها وصورها بالحياة المتحضرة الجديدة ، وبالثقافة الشائعة في ذلك العصر ، فأستخرج الشعراء للورد لغة يفهمها المحبون ... وكانوا يذكرون أحبتهم عندما تفوح رائحة التفاح كما يقول العباس بن الأحنف :

---

[1] الديوان : ص55 .

ذكرتكِ بالتفاحِ لما شممتـهُ وبالراحِ لما قابلتْ أوجهُ الشربِ
تذكرتُ بالتفاحِ منك سوالفاً وبالراحِ طعماً من مقبلك العذبِ " (1)

وهو كثير في شعره ، وقد سبقت الإشارة إليه في معجم الشاعر (2) .

وقد يبتعد الشاعر في بعض الأحيان عن التأمل والتأني والخيال ، ويلتصق بالواقع أكثر مما يجب ، فتأتي القصيدة أو المقطوعة وكأنها كلامُ عادي يتداوله عامة الناس مفتقر إلى الشاعرية ولمسات الخيال ، وبعيد عن الخلق والإبداع في إنتقاء التراكيب أو التصوير ، ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

ولكن تجنّبتَ لما مللْـــتَ فأنشأت تذكرُ ما تذكُـــرُ
تعتبّتَ تطلبُ ما أستحـــقّ به الهَجرَ منكَ ولا تقْـدرُ
وماذا يَضُرّك من شهْرَتـــي إذا كان سرُّكَ لا يُشهَـرُ
أمنّي تخاف إنتشار الحديث وحظيّ من صَونه أوفـــرُ
ولو لم يكُنْ فيّ بُقياً عليكَ نظرْتُ لنفسي كما تنظـــرُ
إذا كنتَ تحْذرُني في الرضا وتزعّمُ أنّي لا أسْتـُـــرُ
فمالك تهجُرني ظالمـــــاً وتُغضبني ثم لا تحـــذرُ
ولو أنني كنتُ من صخـــرةٍ إذاً ما صبرتُ كما تصْبرُ (3)

فلا نجد في هذه الأبيات فضلاً لخياله على خيال الإنسان العادي .

كما نلاحظ في بعض قصائده ومقطوعاته ورود بعض التراكيب التي يكثر من إستخدامها العامة ومنها " ما تدري ، ما راحت ، لا يهمكم " ومن ذلك قوله :

---

(1) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، د. محمد مصطفى هدارة ، ص526 .
(2) في صفحة ( ) من هذا الفصل .
(3) الديوان : ص146 .

تفكرُ فما تدري لعلك تبتلي بما لي ويصحو عنكَ قلبي ويَقصرُ
أراجعة تلك الليالي كعهدنا بهن ومصباح المودة يزهـــــرُ؟ (1)

ظواهر وأساليب شائعة في شعره :

نجد في شعر العباس بن الأحنف بعض الأساليب والظواهر التي تركت لمساتها الواضحة على تراكيبه اللغوية ، وجمله الشعرية ، وأسهمت في تقديم قصائد الشاعر ومقطوعاته ، وتقوية الدلالة المعنوية وإنضاج الدلالة الفكرية ، حتى شكلت بكثرة إنتشارها في شعره ملامح فنية فاعلة في بناء أسلوبه الشعري ، والأسلوب في أدل معانيه " هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني او نظم الكلام وتأليفه لآداء الأفكار وعرض الخيال " ( ) ، ومن تلك الظواهر والأساليب :

التقابلات الضدية (الطباق) :

لقد ولع الشاعر بإستخدام التقابلات الضدية في قصائده ومقطوعاته حتى أفرط في إستخدامها ، مما يكشف عن حيرة كبيرة تكتنف ذات الشاعر وتنعكس على فنه الشعري ومنها " يميت ويحيا ، بعداً وقرباً ، البعد والقرب ، ساهر وراقد ، قمت وقعدوا ، الغي والرشد ، يمسي ويصبح ، قبلوا وردوا ، عدلوا وجاروا ، ساروا ووقفوا ، قريب وبعيد ، أكثروا وأقلوا ، أظهروا وأضمر ، يقدم ويؤخر ، يطوي وينشر ، يطفو ويرسوا ، أطفو وأغرق ، صادق وكاذب ، خافٍ وبادٍ ، موحشٍ ومؤنس ، غي ورشاد ، صلاح وفساد ، إقبال وإدبار ، يسراً وعسراً ، السر والجهر ، أمام وخلف ، الإقبال والإنصراف ، بعيداً

(1) الديوان : ص123 .
(2) الأسلوب : احمد الشايب ، ص46 .

وقريبـاً ، يقظـان ونـائم ، حـادث وقـديم ، محسـن ومسـيء ، أضـحكنا وأبكانـا ، أقـروا وأنكروا ، ... " [1] .

فعلى ما يبدو أن الشاعر عشق مع عشقه لمحبوبتـه (التضـاد) فنـراه يستخدمه فـي مطالعـه فـي بـدايات قصـائده ومقطوعاتـه ، وفـي حشـوها ، وعنـد خواتيمهـا ، لثقة الشـاعر بقدرته على نقل إحساسه ، ولعل ما نقرأه في هذه الأبيات يبين لنا جانباً من ذلك الولـع ، إذ نجد في كل بيت منها (تضاداً) فيقول :

أمـا لئن قـبلوا عـُذري لقد عـَـــدلوا ... في حـُكمهم ولئِن رَدّوا لقد جاروا
قالوا : نسيَرُ ! فلا ساروا ولا وَقفوا ... ولا إستقلتْ بهمْ للبين أكـــوارُ
ما عنـدهُمْ فرجٌ في قـُربِ دارهـِمُ ... ولا لنا مِنهمُ في البُعدِ أخبـــارُ [2]

إذ نجد في البيت الأول تضاداً بين لفظة(قبلوا) ولفظة(ردّوا) وبين(عدلـوا) ، و (جاروا) ، كما ورد التضاد في البيت الثاني بين (ساروا) و (وقفوا) وجميعها من الأفعال الماضية ، كما وظف الشاعر التضاد بين لفظتي (القرب) و (البعد) في البيت الثالث وهي من الأسماء ، وقد حاول الشاعر بتوظيفه (للتضاد) الذي حمل الصورة اللفظية والمعنوية ، وقدم الفكرة في محطات أسلوبه الشعري فنقل دبيب أهداب دوائر الحيرة المتحركة في أعماقه ، وضغط أصابع الجزع على شريان أمل الشاعر ، وإنجرافه إلى حافة اليأس من حبيبته ، بعد أن تمكن من إستمالة ذهن السامع إليه .

ومن جميل (التضاد) ما نقرأه في قوله ايضاً :

---

[1] الـــــديوان : ص [2 ، 11 ، 32 ، 82 ، 84 ، 88 ، 104 ، 110 ، 110 ، 110 ، 97 ، 118 ، 120 ، 127 ، 127 ، 156 ، 191 ، 172 ، 98 ، 99 ، 105 ، 105 ، (110 ، 111 ، 153) ، 113 ، 126 ، 185 ، 187 ، 189 ، 245 ، 249 ، 254 ، 277 ، 256] .

[2] الديوان : ص110 .

أبكي الذين أذاقوني مودتهـــــم حتى إذا أيقضوني للهوى رقدوا
وأستنهضوني فلما قمت منتصباً بثقل ما حُملوا من ودهم قعـدوا (1)

فقد برع الشاعر عبر هذه الصورة اللفظية المعبرة بتركيبتها اللغوية القائمة علـى (التضاد) بين لفظتي (إيقضوني) و (رقدوا) في البيت الأول وبين لفظتي (قمتُ) و (قعدوا) في البيت الثاني ، إذ نجح في تصوير إندفاعه في حبه الموازي لما رآه من إندفاع محبوبته الذي سرعان ما أنطفأ نوره وتلاشى لعجزها .

فيما تقدم يتبن لنا إفراط الشاعر في توظيف (التضاد) في شعره وفي أبيات كثيرة ومن ذلك أيضاً قول الشاعر :

عَرضَ الهوى لي غيهُ فأبتعته برشـــادي
يا من رأى رجلاً يبيـ ـع صلاحهُ بفسادِ (2)

إذ نلاحظ (التضاد) بين لفظتي (غيه) و (رشادي) في البيت الأول وبين لفظتي " صلاحه " و " فساد " ، إذ يفصح عن صراعه الذاتي وعدم رضاه عن نفسه ، فهو كثير ما ينقل تقلابته النفسية عبر هذه المقابلات الضدية وما أشتملت عليه من الحيرة والجزع والتردد ، ومنه ذلك قوله :

ما ضرّ جيرانكم والله يُصلحهـــم لو شقائي إقبالي وإدبـــاري
لا يقدرون على منعي ولو جهدوا إذا مررتُ وتسليمي بإضماري (3)

---

(1) الديوان : ص84 .
(2) الديوان : ص105.
(3) الديوان : ص153 .

2- أسلـوب الإستفهـام :

يكثر الشاعر من توظيف الجملة الإستفهامية في بناء العديد من تراكيبه اللغوية ، مما يكشف عن إمتزاج تجربة الشاعر بعوامل نفسية ملازمة لذات الشاعر هي القلق والحيرة والخوف من هجر الحبيبة ، أو سخطها مما يترتب عليه الإضطراب وعدم الشعور بالإستقرار النفسي ، لذا فنراه يلجأ إلى توظيف الجملة الإستفهامية ليتخذ منها وسيلة فنية لإفراغ تراكماته النفسية الناجمة عن تفشي تلك العوامل النفسية وسيطرتها على كيانه حتى ظهرت آثارها على جسده كما تنقل لنا الأبيات الآتية من قول الشاعر :

من كان لم يرَ فعل الحب في بدني فليأتي ير من آثاره عجبـــــا
كيف إحتيالي لإنسان بليت بـــــه يجني الذنوب فإن عاتبته غضبا (1)

إذ تسيطر على الشاعر حالة من الحيرة في البحث عن طريق الوصول إلى قلب محبوبته أو نيل رضاها ، ولا يجد قارباً أكثر قدرة على حمل نوازعه النفسية إلى حبيبته أو المتلقي أبلغ من توظيف هذه الجملة الإستفهامية المنطوية على معاني الحيرة والقلق والألم في قوله " كيف إحتيالي " فتكشف عن بلوغه حالة من اليأس والجزع . وقد يتوجه بتلك الحيرة والقلق بتوجيه جمل إستفهامية إلى محبوبته بصورة مباشرة فيقول :

أمنكِ للصبِ عند الوصلِ تذكار وكيف والحبّ إظهارُ وإضمارُ
أما أنا فإذا أحببتُ جاريـــــةً لم أنسها أبداً والناس أطــوارُ (2)

(1) الديوان : ص37 .
(2) الديوان : ص 108.

إذ نجده يثور على حالة الإضمار المستمر ، والخوف من أن يعرف الناس ، ولزوم حالة التكتم . وقد خرج الإستفهام في الجملة الإستفهامية الثانية إلى معنى التعجب ليظهر الشاعر من خلالها التعجب والإستغراب من طبيعة ذلك التكتم .

كما نلاحظ بعض الخروج على قواعد اللغة في تشكيل بعض جمله الإستفهامية كورود (أم) المعادلة مع هل ولا يجوز ذلك إلا في حالة تكرارها في الجملة ، إذ تأتي عاطفة . ومن ذلك نقرأ قوله :

فهل لهذا اجزاءُ منكَ آملـــــــه أم ليس عندكم شكر يجازيه (1)

ومنه قوله ايضاً :

يا دارُ هل تفقهينَ القولَ عن احدٍ أم ليس، إن قال ، يُغني عنه اكثارُ (2)

3- أسلـوب النفـــي :

يعد من أكثر الأساليب وروداً وتكراراً في قصائده ومقطوعاته فيأتي معبراً عن مواقفه ، وعن الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر في تجربته الشعرية ، فضلاً عن شد ذهن السامع وجذب إنتباهه إليه لقوة حضوره وأهمية ما يأتي بعده ، ومما يلاحظ في قصائد الشاعر إستفهادته من هذه السمة إذ نجده يكثر من إستخدامه في بداية أبيات قصائده ومقطوعاته ومن ذلك نقرأ هذه الأبيات التي ابتدأها بالنهي في قوله " لا تحسبي " في حين إبتدأ الأبيات الأخرى بالنفي :

لا تحسبي أنّ طولَ الدهر غيرني بل زادني شغفاً يا أطيبَ النـــاسِ
لم يجرِ ذكرُك في لهوٍ ولا طربٍ إلا مزجتُ بدمعي عندهُ كاســـــي

---

(1) **الديوان : ص 285 .**

(2) **الديوان : ص 109 .**

كم عاذلٍ لا مني فيكم فقلتُ لــهُ : شلّت يمينكَ ! هل بالحبّ من باسِ ؟
لا لم تذق للهوى طعماً فتعرفــه بل أنت في غفلةٍ عما (بعبــاس) [1]

فنلاحظ أن ترديد النفي في بدايات الأبيات منح التجربة الفنية عمقاً فنياً ، لسببين أولهما : إن النفي أقرب إلى اللامباشرة من الإثبات مما أسهم في رفع نسبة الإيحاء وكسر المباشرة والرتابة وإضفاء حركة نوعية على مسيرة الأبيات . وثانيهما : إن ترديد صوت النفي خلق نوعاً من التناغم الصوتي ، وحالة التعاقب بين (لا) و (لم) خلقت حالة من التوازن الصوتي ، رفعت من درجة التناغم والفنية في الأبيات . كما أضفت الأفعال التي أعقبت حروف النفي حالة من الحركة التي كسربها الشاعر حالة الجمود التي قد تصيب الأبيات لو أستخدم الشاعر ألفاظاً جامدة . كما نلاحظ أن التفصيل الذي ذكره في الأبيات قد أفاد لونا من الإغراء بتصديقه . في حين كشف ورود النفي معها عن كون الشاعر أكبر قدرة ، وأشد عزيمة في ثباته على عشق محبوبته .

والشاعر يكثر في ترديد النفي في بدايات أبياته مستفيداً مما قدمناه من مميزات فنية . ومن ذلك قوله أيضاً :

وما غابَ عني وجهُها مذ رأيتهــا ولا مالَ بي عنها إلى غيرها قلبي
ولا رمتُ عنها سلوةً ، ولو أنني تجنبتُها يوماً لعاقبني ربّـــــــي
ولا إختلفت حالاي في وصلِ حبّها لأقطعُه في البُعد منها وفي القـُرب [2]

لقد أسهم ترديد النفي برفع فنية الأبيات ورفع قدرتها على التعبير والتأثير . كما نلاحظ أن هذا التوازن في تكرار حرف النفي (لا) كان له دور فاعل في زيادة الإنسجام والتناغم بين الأبيات ، كما كان للأفعال التي أعقبت حروف النفي حضورٌ مميز في

---

(1) 165.
(2) الديوان : ص32 .

تـذويب حالـة الجمـود ، وإضـفاء حالـة مـن الحركـة والفاعليـة علـى تجربـة الشـاعر . وإن كانت كثرة ترديد الجمل المنفية توحي ايضاً بمرور عواطفه بمرحلة سلبية وتردده في مواقفه .

كما يكثر الشاعر من ترديد صوت النفي في داخل البيت أو في عمق النسق الداخلي في قصائده ومقطوعاته ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

نزوركم لا نكافيكم بجفوتِكـــــــــم إنّ المحبّ إذا لم يستـــــــزُر زارا
يستقربُ الدارَ شوقاً وهي نازحةُ من عالج الشوق لم يستبعْد الدارا [1]

نلاحظ ورود أداتي النفي (لا) و (لم) في البيت الأول وتعزيز صوت الشاعر الرافض لحالة الجفاء عبر تكرار صوت الكاف في البيت الشعري ذاته ، وتكرار صوت النفـي (لم) في عجز البيت الثاني ، كما نلمس حالة التوازن في ترديد أصوات النفي التي عملت على تذويب الرتابة وكسر حاجر المباشرة في إيراد المعنى الذي يعززه حالة الإثبات . وقد يكرر الشاعر أداة نفي واحدة في النسق الداخلي ومن ذلك نقرأ قوله :

وصلتُ قلما لم ارَ الوصل نافعي وقربتُ قرباناً فلم يتقبّـــــــلِ
بلوتُك بالهجران عمداً وأننـــي على العهد لم أنقضْ ولم أتبـــدلِ
وعذبتُ قلبي بالتجلدِ صاديـــاً إليكِ وإن لم يصفُ لي منك منهلي [2]

كما أكثر الشاعر من الإستفهام المجازي الذي يخرج للدلالة على معنى النفي ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

---

(1) الديوان : ص125 .

(2) الديوان : ص 214 .

وكيف يطيب العيش والعين بالبكا موكلةُ والقلب باللحظِ قدْ جُـُرح [1]

فقد جاءت عبارة " كيف يطيب العيش " بمعنى (لا يطيب العيش) ، وهو كثير في شعره ومنــه أيضاً :

نزف البكاء دموع عينك فأستعر عيناً لغيرك دمعها مدرارُ
من ذا يعيرك عينه تبكي بهـــا أرايت عيناً للبكاء تعـــارُ [2]

فخرج الإستفهام إلى معنى النفي في قوله " من ذا يعيرك " أي لا أحد يعيرك عينه تبكي بها ، في حين خرج الشطر الآخر للدلالة على التعجب .

4- أسلوب النـداء :

يكثر الشاعر من إستخدام أسلوب النداء في قصائده ومقطوعاته إلى حدِ الإفراط ، إذ يوظف العديد من صيغه في شعره منها " يا ، أيا ، وا ، أيها ، الهمزة " ، ولعل حرفي النداء (يا) ، و (أيا) أكثر تلك الصيغ وروداً في قصائده ومقطوعاته .

وقد كشفت تلك الصيغ عن قلق كبير يساور نفس الشاعر ، ويزعزع إيمانه ب قدرته ، وينتزع ثقته بقلب محبوبته ، فنراه تارةً يناجي خالقه سبحانه وتعالى ، مستعرضاً حسنها ، وعارضاً مآساته فيقول :

يا ربّ إن دام ما بي هكذا أبـــــداً فأقبضْ إلى رحمةٍ يا خالقي رُوحي
أمست (بيثرب) نفسي عند جاريــة حوراء تنمى إلى الغُرّ المساميـــحِ
يا حُسنها حين تمشي في وصائفهـا كأنها البدرُ يبدو في المصابيـــــحِ
يا أهل (يثرب) ما تقضون في رجلٍ صبّ الفؤاد كئيب غير ممنـــــوحِ [3]

---

[1] الديوان : ص 74 .
[2] الديوان : ص 116 .
[3] الديوان : ص72 .

ويلاحظ ان تلك الصيغ تأتي غالباً في بدايات أبيات قصائده ومقطوعاته لشد إنتباه المتلقي وتعميق أثر المنادي في نفسه ، ومنحه وقتاً أوفر للتأمل .

وتارة أخرى يناجي محبوبته وهو يرد صيغ النداء فيقول :

يا (فوز) هل لي منكم مجلسُ تقر عيني فيه قبل الممات ِ؟
يا بأبي انت ! لقد سرنـــــــي ما كان من قولك للعاذلات ِ (1)

وقد يستمتع بترديد صيغ النداء على نحو إحساسه بها ، أو رغبة في إستمالة مشاعرها فنراه يقول :

يا هم نفسي ويا سمعي ويا بصري
حتى متى حبكم بالقلب ِ قد كُتبا
ما كنتُ اعلم ما هم وما جـــزعُ
حتى شربت بكاس ِ الحب ِمغترفا (2)

ومنها قوله أيضاً :

يا موحشي منه ويا مؤنسي بالبث ِ في الخلوةِ والإنفراد ِ
يا شاغلَ العين ِ بطول ِ البكا وسالب ِ العين لذيذ الرقـــاد ِ (3)

ومن الصيغ الأخرى التي يستخدمها الشاعر (أيا) وهي كثيرة في شعره ، ومنها قول الشاعر :

أيا منزلاً لا أبغي ذكرَ اهلـــــه ِ وإن كنت مشغوفاً بذكرهمُ صبا
أزورك أستشفى لقلبي من جوى وكرب أقاسيه فيحدث لي كربـا (4)

---

(1) الديوان : ص67.
(2) الديوان : ص182.
(3) الديوان : ص99 .
(4) الديوان : ص39 .

ومن الصيغ التي إستخدمها الشاعر في قصائده ومقطوعاته (وا) وهي نادرة في شعره ومنهـا ما جاء في قوله :

وا بأبي عينك هاتا التي تنفثُ في قلبيَ بالسحرِ
زودتني إذ جئتكم زائراً من حبكم قاصمة الظهرِ (1)

كما يستخدم الشاعر صيغة " أيها " للدلالة على المنادى البعيد ومن ذلك نقرأ قوله :

ألا أيها القمرُ الأزهـــرُ تبصّر بعينك هل تُبصرُ ؟
تبصّر شبيهك في حسنه لعلك تبلغ أو تخبـــرُ (2)

ومن ذلك أيضاً قوله :

أيها النادبُ قوماً هلكوا صارتْ الأرضُ عليهم طبقا
أندبُ العشاق لا غيرهمُ إنما الهالكُ مَنْ قد عشقـــا (3)

كما يستخدم الشاعر " حرف الهمزة " التي يوظفها للدلالة على (النداء القريب) من ذلك نقرأ قول الشاعر معبراً عن إحساسه بقرب سرب القطا من نفسه :

أسرب القطا هل من معير جناحه لعليّ إلى من قد هويتُ أطير
وإلا فمن هذا يؤدي تحيـــــةً فأشكره ؟ إن المحب شكـور (4)

ومن ذلك نقرأ قوله أيضاً مبيناً قرب حبيبته من نفسه اذ يناديها مستخدماً (الهمزة) :

---

(1) الديوان : ص132.
(2) الديوان : ص139.
(3) الديوان : ص193.
(4) الديوان : ص143 .

أزين نساء العالمين أجيبـي دعاءَ مشوقٍ بالعراق غريب
كتبت كتابي ما أقيم حروفـه لشدةِ أعوالي وطول نحيبـي (1)

ترتيب الجمل الشعرية :

أكسب التركيب اللغوي لجمل الشاعر تعبيره الشعري دلالاتٍ معنوية ، وأبعادا ً إيحائية ، أسهمت في الكشف عن إحساس الشاعر . فنلاحظ لسيادة " الفعل الماضي " على جمله الفعلية ، وكثرة شيوعه في قصائده ومقطوعاته يضفي بحالة من الجمود والإضطراب على مشاعره ، ويرسخ حالة عدم الإستقرار والتوتر على إحساسه ، مما يعمق النزعة التشاؤمية في قصائده ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

ألبسه الشوقُ تباريحَـه فعندهُ همٌ وتعذيـــــبُ
وأوقدَ الشوقُ على قلبهِ ناراً ، ففي الاحشاء تلهيبُ
ليسَ بسماع لمن لامــه إنّ الذي أبلاهُ محبـــوب (2)

إذ نلاحظ ورود أربعة أفعال ماضية وهي : (ألبسه ، أوقد ، أبلاه ، ليس) قدمت أربع جمل شعرية يعتريها الحزن ، والتشاؤم والألم ، وموحية بإحساسه المتوتر ، وربما تتضافر الجمل الفعلية الماضية مع الجمل الإسمية في ترسيخ تلك المعاني فتعمق حالة الحزن والجمود ، وتثبت مأساة الشاعر ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

كأن هموم الجن والإنس أسكنـــــتْ فؤادي فما تعدو فؤادي وأضلعي
أنيختْ ركابُ الليل من كلِ جانـــــبِ وحادت نجومُ الليلِ عن كلِ موقعِ
ولو أنّ خلقَ الله حلت صدورهـــــم تباريحُ ما بي شيّبت كل مرضعِ
شكتْ ما بها نفسي من الشوقِ والهوى فقلتُ :لقد طالبتِ ودّممنـــع (3)

(1) الديوان : ص6 .
(2) الديوان : ص46 .
(3) الديوان : ص169 .

فنلاحظ هذا التعاقب الجميل فنياً بين الجمل الفعلية التي يسودها (الفعل الماضي) فنجد ثمانية أفعال ماضية ، في حين لا نجد في هذه الأبيات غير فعل مضارع واحد (تعدو) ؛ وبين الجمل الإسمية ، مما يعمق قوة الإحساس بالحزن والتشاؤم . في حين نجد أن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحركة والتجدد [1] ، وهما يترددان أيضاً في شعره وقد يحاول الشاعر في بعض الأحيان بث روح التفاؤل من خلالهما وإنتشاله من حالة الحزن والألم اللذين لا يفارقانه فيقول :

أبكي وأستجفي كتـــا بَـك يا " ظلوم " وأستزيـرُه
فتحرجي من حبســـه عمن يطولُ به ســـــرورُه
يأتي الكتاب عن الحبيـ ـب ممثلاً فيه ضميـــــرُه
يحكي السرابَ بوعده ما ينقضي أبداً غـُــــروره
فيسرني ويهيج لـــي حـُزناً إذا قلـّت سطـــــوره [2]

ومع غلبة الفعل الماضي على الفعل المضارع في قصائد الشاعر إلا أن ورود الفعل المضارع كثير في شعره ، وكثيراً ما يتآزران في العديد من نصوصه في تقديم أحاسيسه ومشاعره وتجاربه ، ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

ما ضرّ قوماً وطئت اليوم أرضَهُمُ أن لا تروا ضوءَ شمسٍ آخرَ الأبـــــــد
من جَاورتـْهُ جرى بالسّعد طالعُــهُ ومَن رآها فلن يخشى من الرّمـــــــــــدِ
أمسَتْ بَيثربَ لا يأتي لها خبـــرُ ولا إذا حجّ بعضُ الناسِ من بلـــــــدي
إني أعيذُكمُ أن تطلبُوا بدمـــي يا أهل يَثربَ أهلَ النُسكِ والرّشَـــــــــدِ
تتبع الحبّ روحي في مسالكــه حتى جَرى الحبّ مجرى الرّوح في الجسدِ [3]

---

[1] ينظر شعر ناجي الموقف والفن ، د. طه وادي ، ص86 .
[2] الديوان : ص50 – 51 .
[3] الديوان : ص97 .

فقد ورد الفعل الماضي " تسع مرات " في حين تردد الفعل المضارع " خمسة مرات " في هذه الأبيات . ينطوي كل فعل على دلالته الداعمة للدلالة المعنوية والدلالة الفكرية السائدة في هذه الأبيات .

5- ظاهـرة التكـــرار :

تبرز ظاهرة التكرار في قصائد العباس بن الأحنف بصورة واضحة وبمظاهر متنوعة ، وهي من الظواهر الأسلوبية التي يرتبط توظيفها بالعوامل النفسية المحركة لإنفعـالات الشاعر ، للإرتقاء بالمعاني المؤثرة وخلق وشائج شعورية عميقة ، وروابط فنية وثيقة ، بينها وبين تلك المعاني فهي " ذات فائدة معنوية ، إذ ان إعادة الفاظ معينة في بناء القصيدة ، يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات ، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة " [1] . ومن تلك المظاهر التي تفشت في شعره يمكن تناولها بالشكل الأتي :

1 – تكـرار الحـــروف :

لقد أفاد الشاعر في توظيف تكرار الحروف عن وعي موهبته الفنية ، أو حالة اللاوعي والهيام النفسي الذي يكتنف الشاعر لحظة ولادة عمله الفني ، في رفد المستوى اللغوي ، ودعم المستوى الإيقاعي لتقديم إمكانات تعبيرية مؤثرة حملت دلالات نفسية ، وأخرى معنوية ، وأحاط بها ظلال إيحائية أكسبت التراكيب اللغوية الفاعلية والشفافية ، والتأثير ، ومن ذلك تكراره لمجموعة من الحروف في نص واحد في قوله :

أزفَ المسيرُ لأهلها فتفرقـــوا لو كنتُ أملكُ ذاك لم نتفـــرق
وكأننا لم نجتمع في بلـــــدةٍ وكأننا في خلوةٍ لم نلتـــــقِ

(1) **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح ابو إصبع ، ص338 .**

وبقيتُ أسبح في بحور هواهمُ ما أحسن الحالات إن لم نفرق
يا ليتني لم أهوكم بل ليتكـــــم لم تخرجوا بل ليتني لم أخلـق
لو أن أغصاني تشكى ما بهـا لشكا إليكم كل عضوٍ ما لقـي (1)

إن قارئ هذه الأبيات يجد نفسه أمام لوحة فنية معبرة عن ألم الفراق ، قائمة في تركيبتها اللغوية على تكرار الحروف ، فأول ما يصادفنا تكرار " الهمزة والفاء والقاف والتاء " وقد عمقت هذه الأصوات حالة الفراق التي يعاني منها الشاعر ، ثم أعقبها بتكرار حرف " كأن " مع الضمير (نا) في البيت الثاني ، وبين الكاف والنون تقبع ذكريات الشاعر التي يستعيدها متأملاً ، وقد أفاد التكرار المتوازن في بداية شطري البيت تتابع تأمل تلك الذكريات ، كما نلاحظ تكرار الحرف (لم) . ولعله أكثر وأبرز تلك الحروف المتكررة . إذ تردد(سبع مرات) في الأبيات ، وربما ما يجعله كذلك ، ويبرر تكراره بهذا التوازن والتناسق والكثرة أن الشاعر يكرر في صوته الرافض المتكرر لفراق حبيبته ، الذي يلفظه كل بيت من تلك الأبيات ، حتى نراه يتكرر في البيت الرابع (ثلاث مرات) ، مع تكرار حرف الكاف الداعم لحالة الرفض والمعمق لها ، ثم لحقها بتكرار الحرف المشبه بالفعل (ليت) ثلاث مرات في البيت ذاته ، مما كشف عن مرارة الألم الذي يتطور ممزقاً كيان الشاعر الذي لا يجد طريقاً للخلاص منه ، سوى التمني . لذلك فقد جاء تكرار تلك الحروف فاعلاً ومؤثراً ، لإشتماله على دلالات نفسية ومعنوية معبرة ، ودلالات إيقاعية داخلية مؤثرة . كما كان الإلحاح في التكرار بناءً على روابط نفسية متأصلة في نفس الشاعر ، وقد رتبها وفق حالة من التوازن . وأمثلة تكرار الحروف كثيرة في قصائده ومقطوعاته ومنها أيضاً ً تكرار (كم) الخبرية في قوله :

---

(1) **الديوان : ص194.**

ودعْ التطيرَ كمْ وكمْ متطيـــرٍ يجري تطيرُه بأيمن طائـــرِ
ولكم نرى قلبينِ مختلفينِ من نفسين قد نعما بعيشٍ ناضرِ [1]

فنلاحظ أن (كم) أفادت التكثير وأفاد تكرارها سعة في التكثير ، وزيادة في المعنى قصدها الشاعر لدعم الفكرة ، فجعلها جزءاً هاماً من الدلالة المعنوية ، والبنية اللغوية والإيقاعية .

كما يكثر الشاعر من تكرار حروف العطف في قصائده بشكل لافت للنظر ولعل ذلك " يخضع كما يقول علماء الأسلوب لسيطرة النسق الشفاهي في النظم الذي يضمن طول إحتضان الذاكرة للنص وسهولة إسترجاعه " [2] .

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

إذا جاءني منها الكتاب بعتبهـــا خلوتُ بنفسي حيثُ كنتُ من الأرضِ
وأبكي لنفسي رحمةً من عتابها ويبكي من الهجرانِ بعضي على بعضي
وإني لأخشاها مسيئاً ومحسنـــاً وأقضي على نفسي لها بالذي تقضـــي [3]

2- تكرار الكلمـــة :

وينقسم إلى :

(أ) تكرار الأفعـــال :

يوظف الشاعر تكرار الأفعال في شعره على نطاق واسع من قصائده ومقطوعاته ، ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

---

[1] الديوان : ص143.
[2] اساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، ص145.
[3] الديوان : ص167.

أبكي إذا سخطتْ حتى إذا رضيـــــــتْ بكيتُ عند الرضا من خشية الغضبِ
أتوب من سُخطها خوفاً إذا سخطـــت فإن سخطت تمادت ثم لم تتـــــب
فالحزن إن سخطت والخوف إن رضيت أن لا يتم الرضا فالقلبُ في تعــب (1)

إذ نجد تكرار أربعة أفعال هي " أبكي ، سخطت ، رضيت ، أتوب " وأبرزها وأكثرها تكراراً الفعل (سخطت) الذي تكرر أربع مرات ، في حين تكرر مرادفه الفعل (رضيت) مرتين حال رفيقيه (أبكي) و (أتوب) اللذين لعبا دوراً ايقاعياً أكبر من دورهما المعنوي . إلا أن تركيز الشاعر جاء متفاعلاً مع الفعل (سخطت) الذي كشف بتكراره عن أثر سخط حبيبته عليه . كما نلاحظ مجيء هذه الأفعال متناسقة مرتبة في النص مما يسهم في محاولة الشاعر لإنجاح دور التكرار في النص . فقانون التوازن هو قسيم الإلحاح على تكرار الجزء الهام الذي يقع عليه إهتمام الشاعر وتركيزه ، في تقديم التكرار الناجح (2) .

ومن تكرار الأفعال تكرار الشاعر للفعل (بدا) في قوله :

بدا لي أن أعود إلى التصابي فليتك قد بدا لك ما بدا لـــي
فأقسم ما أردت الهجـــر إلا لاصرف عنك مكروه المقال (3)

وهذا اللون من التكرار من فن (رد العجز على الصدر) الذي فتن به الشاعر وأكثر من إستخدامه في العديد من قصائده ومقطوعاته . كما نلاحظ حرص الشاعر الكبير على التوازن والتناسق الذي يعمق الدلالة المعنوية ويعمل على تقوية الدلالة الفكرية ، ويُفعل الإيقاع الداخلي .

---

(1) الديوان : ص40 .
(2) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص242 – 243 .
(3) الديوان : ص216 .

(ب) تكـرار الإسـم :

ويكثر الشاعر من توظيف تكرار الأسماء في قصائده ومقطوعاته ، وغالباً ما يوحي ذلك الأسم بشدة وقعه في نفسه ، فضلاً عن المنزلة الرفيعة التي يحظى بها ذلك الأسم في وجدانه ، تخالطه مرارة الألم ، ولون من المعاناة النفسية ، ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

أقولُ للدار ِإذ طالَ الوقوفُ بهـــا بَعد الكلالُ وماءُ العين ِ مـدرارُ
يا دارُ هل تفقهين القولَ عن أحـد أم ليسَ–إن قال–يغني عنه إكثـارُ
يا دارُ إنّ غزالاً فيك برح بـــي لله درك ! ما تحوين يـــــا دارُ
الدارُ تملكني – ويحي ! – وصاحبها قلبي مليكان ربّ الدار والـــدارُ
يا دارُ لولا غزالُ فيكِ علقنـــي ما كان لي فيكِ إقبال وإدبـــارُ
ما زلتُ أشكو إليها حب ساكنهـــا حتى رأيتُ بناءَ الدارِ ينهـــارُ (1)

فنلاحظ تكرار مفردة (الدار) ثمان مرات في هذه الأبيات ، مما يبين مكانتها في نفسه ، فهي المكان الذي تعيش فيه الحبيبة ، وتمارس في فناءها أدق تفاصيل حياتها ، ففيها ذكريات طفولتها ، وصباها ، وشبابها ، وهي شريكة أحزانها ومسراتها ، ومستودع أسرارها ، فالشاعر يتأمل هذه المعاني التي ضمتها لفظة (الدار) ، راكباً صهوة خياله الجامح في تفاعله معها ، كما وظف الشاعر فن " رد العجز على الصدر " في البيت الثالث والرابع وهو من فنوات التكرار وأساليبه .

ولعل من أكثر الأسماء التي تتكرر في قصائده إسم محبوبته (فوز) الذي يذوب في كيانه ويلح في وجدانه ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

---

(1) **الديوان : ص109 .**

ألا أصدق علي بحقّ (فــوز) فقلت لها : خذي أهلي ومالي
وما لي توبة إن خنت (فوزاً) ولم تكن الخيانة من خصالي
سأهجر طائعاً في حبِ (فوز) نساءَ العالمينَ ولا أبالـــــي [1]

ويرافق التكرار حرص الشاعر على جعله متناسقاً ، يخضع إلى حالة من التوازن مما يعمل على تقوية الدلالة المعنوية ، ويعمق الإيقاع الداخلي في النص .

كما يلح إحساسه عليه ، فيسعى إلى التعبير عنه ، متخذاً من ذلك الإلحاح وسيلة لإيصال إحساسه إلى المتلقي فيقول :

قد كنتُ اكتمُ ما ألقى وأستُـــــــره جهدي فأزهقَ شوقي الصبر والجلدا
حتى أبانَ الهوى ما كان يَستُـــرُه ضنيّ بها واباد الروح والجســـدا
إني وجدتُ الهوى في الصدر إن ركدا كالنار أو فاق حرّ النار متقـــــدا
النار تُطفأ ببردِ الماءِ إن مُزجـــتْ ولو مَزجتَ الهوى بالماءِ ما بــردا![2]

نلاحظ تكرار الشاعر لمفردتي (الهوى) و (النار) ثلاث مرات لكل منهما ، في هذه الأبيات ، واصفاً إحساسه فيرى أن حرارة الهوى في صدره أشد من حرارة النار المتقدة .

وقد نجده حائراً في تعامله مع قلبه فيلح في ذكره ، متخذاً من التكرار وسيلة للتعبير عن حيرته فيقول :

إذا قلتُ إنّ الحبّ قد بان وإنجلـى عنْ القلبِ حنّ القلبُ وازداد واشتدا
فقلبي إليكم لا يزالُ يجرنـــــي ويَفتحُ لي باباً من الحُبّ مُنْسَـــدا

---

[1] الديوان : ص218.

[2] الديوان : ص83 .

ولو كانَ قلبي طائعاً لقلاكـــــــمُ ولكن عصاني فهو أشقى بكم جـــدا
أبى القلبُ – ويح القلبِ –إلا صبابةً إليها وإلا أن يُديمَ لها الـــــــودا (1)

3- تكـرار العبــارة :

ويتسع دور التكرار في شعر الشاعر ليشمل تكرار العبارة التي تلح في وجدانه ، ومن أكثر تلك العبارات وروداً في قصائده هي عبارات النداء ، ومن ذلك نقرأ قوله :

يا فوزُ يـفديكِ خلقُ اللهِ كلهـُـمٌ طوعاً وكرُهاً على صُغرٍ وتصغيرِ
يا فوزُ لولاكِ لمْ أنفكّ منْ طربٍ آوي إلى آنساتٍ كالدمى حُـــــورِ
يا فوزُ أهلك لا موني فقلتُ لهم أدّوا فؤادي أدعكمْ غير مزجـــــورِ
يا أهل فوزٍ أمالي عندكم فرجُ ؟ ويلي ! ولا راحة عن طولِ تعزيـري
يا أهل فوزَ إدفنوني بين دوركُمُ نفسي الفداءُ لتلك الدّور مـــن دورِ (2)

والشاعر يفرغ بعضاً من معاناته وهو يناجي محبوبته وأهلها .

وقد يأتي التكرار عبر فن " رد العجز على الصدر " الذي ولع به الشاعر ، ومن ذلك نقرأ قوله :

يا موقد النار بالهندي والغـــــارِ هيجت لي حزناً يا موقد النارِ
بين (الرصافة) و(الميدان) أرقبها شبت لغانية بيضاء معطـــار (3)

(1) الديوان : ص91 .
(2) الديوان : ص114 .
(3) الديوان : ص110 .

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

الفصل الثاني
الصورة الشعرية

إقتحمت الصورة الشعرية الساحة النقدية مصطلحاً أخذ أبعاده الفنية منذ عقود قليله , تعددت فيها مفاهيمه , وأرتسمت ملامحه نظراً لكثرة الدراسات التي تناولته , وتعدد الزوايا والجوانب التي نظر من خلالها النقاد والباحثون إليه في جميع حالاته .

ومن الطبيعي أن يكون النقد العربي القديم بمراحله الطويلة من الجهد النقدي الذي أسس لما إستقرت عليه الصورة بمفهومها الحديث , إذ استقر المنظور النقدي القديم على أن الصورة هي القالب الذي تظهر من خلاله اللغة الشعرية بعد إستيعابها مع مراعاة الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصرها ؛ وينظر للشاعر على انه صانع ماهر ينتج لغيره .

وهذه الرؤية النقدية تمثل الطور التكويني الأول للصورة الشعرية قبل النضج , إذ يتبطنها التقرير وتعلوها السطحية , وتخضع لسيادة الطابع العقلي عليها , فهي تركز على الوضوح في العلاقات المشكلة للصورة الشعرية والقائمة على التناسب المنطقي بين أطرافها المتفاعلة ضمن أطر حسية تقترب في مضمونها من نظرية المحاكاة في نقل حيثيات وتفاصيل العالم الخارجي ولا تتعامل مع المدرك الحسي على إعتباره مثيرا خارجيا يحرك إرهاصات العالم الداخلي للشاعر , إذ يلتفت الناقد القديم إلى طريقة تقديم النص أو تأثيره في المتلقي , في حين يبقى بعيداً جدا عن العوالم النفسية والإرهاصات الداخلية التي تحرك إحساس الشاعر , مما يجعل من التجربة الشعرية صناعة قولية

خارجية لا تمت إلى كينونة الشاعر بصلة 0 فيجردها بذلك من كونها تجربة إنسانية معبرة عن ذات الشاعر تحمل بين ثناياها عاطفته , وتحتضن أفكاره في صور شعرية تكثف الإحساس والشعور وذات أبعاد حسية ومعنوية 0

ومهما أفرزت تلك النظرة من قصور, فقد مهدت إلى رؤية نقدية حديثة أدق تعبيرا وأكثر شمولاً في رؤيتها للصورة الشعرية تمثلت في تعريفات وكتابات العديد من النقاد المحدثين 0 ومن ذلك تعريف الدكتور علي البطل للصورة الشعرية إذ عرفها بأنها " تشكيل لغوي , يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة , يقف العالم المحسوس في مقدمتها , فأغلب الصور مستمدة من الحواس , إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية و العقلية " [1] .

إذ تـُنقل الصورة الشعرية إلى المتلقي عبر نسيج من المفردات التي تمثل الحيز الحسي في التجربة الشعرية لما تحمل بين ثناياها من صفات حسية , وإن كانت شاعرية الشاعر تحملها بلغة شعرية إيحائية مشحونة بطاقات نفسية معبرة تنتمي في جوهرها إلى عالم الشاعر الباطني الذي يعبر عن رؤيته الباطنية للأشياء , ناقلة أفكاره , يغذيها الإحساس سفير الشاعر إلى العالم الخارجي إذ يجود عليه بالمشاهد والمواقف المتنوعة مما ترصده حواس الشاعر, فتنمي موهبته وتنعش إحساسه وتنصهر في وجدانه ممتزجة بمشاعره , ومتفاعلة مع فكره وإحساسه , ومعبرة بتركيبة فنية جديدة عن مكنونه النفسي من خلال لغة شعرية متميزة يكتنزها الإيحاء والتأثير إذ إن الصورة الشعرية إعادة خلق مثالي (للتجربة) وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء , أي قوة إدراك خاصة , وجمالية جديدة [2] , لذا فأن " الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع , لأن الصورة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة

---

(1) الصورة في الشعر العربي , د0علي البطل , ص30 .

(2) ينظر اللغة في الأدب الحديث , جاكوب كورك , ص241 .

أكثر من إنتمائها إلى عالم الواقع " [1] . فهي ثمرة لقاء الحسي بالمعنوي لتنمو حتى تكتمل وتبدو ناضجة بشكلها الفني والفكري الجديد المتكون من ذلك المحتوى . فأن كانت معطيات الحس هي المحرك الأول الذي يثير مهارة الشاعر الذاتية الخلاقة فأن تلك المعطيات ستلد في رحم الخيال خلقا فنيا جديدا بفاعلية الخيال الذي " يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد " [2] بناء فنيا يحمل صفة التعبير المتخيل ويمتلك القدرة على إيصال المشاعر والأفكار والإنفعالات المكثفة في الصورة الفنية " فالصورة نتاج لفاعلية الخيال , وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه ... , وإنما تعني أعادة لتشكيل , وإكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة ..." [3] , فنية متكاملة ينتظمها شعور ممتد يملأه إحساس موحد ويتبطنه إنفعال يتحرك بصورة تدريجية حتى يصل إلى ذروته , فتحمل كل صورة جزئية قدرا من الإنفعال المتنامي . ومن مجموعها تتكون الصورة الكلية .

وتتجلى قيمة الصورة الشعرية " في أن الشاعر ينقلنا عبرها إلى عالم آخر غير الذي نعيشه , إذ يستطاع إبصار الوجه الآخر, والمذهل للأشياء, أعني الوجه الشعري000هذا الوجه الذي لم يكشف الله الحجاب عنه إلا أمام العين الشاعرة ." [4] . من هنا يتبين لنا حاجة الشاعر , وإنشغال ذهنه بعد نضج إحساسه بتجربته الشعرية ؛ إلى طريقة تقديم معانيه لبلوغ أعلى درجات التعبير والتأثير , ولا يكون له ذلك إلا عن طريق الصورة الشعرية التي تكمن أهميتها في التعبير عن المعاني وسبل تقديمها ممزوجة بالأبعاد النفسية المنبثقة عن تجربة الشاعر , إذ لا تتمكن اللغة الإشارية بوسائلها وإمكانياتها البسيطة من القيام بذلك , لذا فأن " الصورة وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز

---

(1) التفسير النفسي للأدب , د0عز الدين إسماعيل , ص66 .

(2) مبادئ النقد الأدبي , ريتشاردز , ص312.

(3) الصورة الفنية, د0جابر عصفور, ص373 .

(4) وهج العنقاء , د0ثامر خلف السوداني , ص 75 .

من الحقائق , تعجز اللغة العادية من إدراكه وتوصيله وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة للكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية , ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر , باعتبارها توصيلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والمتلقي الذي يتلقى " [1] حتى تتمكن بأبعادها من إثارة إنفعالاته وتحريك مشاعره وتعميق إحساسه فينبثق عنها موقف أو تصرف معين , ولا يتحقق للصورة ذلك إلا عن طريق مستويين من الفاعلية " هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي , وإن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والإنسجام اللذين يحققان بين هذين المستويين للصورة " [2] .

ووفق هذه الرؤية النقدية وتفصيلاتها , التي نأت في جوانب مهمة عن الرؤية النقدية للموروث العربي القديم سوف نتأمل بشفافية متناهية , تستبطنها دراسة واعية , وبصيرة تحاول جاهدة إكتشاف ما اشتملت عليه مخيلة شاعرنا العباس بن الأحنف من الصور الشعرية الفاعلة وغير الفاعلة ورصد مصادرها في شعره وأساليب بنائها واستقراء العلاقات التي ألفت بين عناصرها , ومدى نجاحه في توظيف صوره لدعم تجاربه الشعرية والارتقاء بها .

(1) الصورة الفنية, د0جابر عصفور, ص 423.
(2) جدلية الخفاء والتجلي , د0كمال أبو ديب , ص 22 0

إن الشاعر وهو يتأمل مشاعره , ويستحضر معاناته المكبوتة , وتحرك المواقف المتنوعة إنفعالاته , وتثير أشجانه ؛ تدأب عاطفته باحثة عن هيئات وهياكل تنصهر فيها إحساساته , وتنتظم في وحداتها أفكاره ومعانيه , لتأتي تلك الهياكل محملة بالطاقات المعنوية والأبعاد النفسية , والظلال الإيحائية 0 ومنضوية على شعور موحد يتنامى في صور جزئية متتابعة تمثل في مكنونها التصوير الجمالي المتخيل في نسيج التجربة الشعرية الناشئة من " التفاعل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الأنفعالية بمجازاتها وإستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الإستجابة والإحساس " [1] . والنابعة في محتواها الفكري والفني من ذاكرة الشاعر التي " تقوم بوظائف بالغة الفعالية يشبهها البعض ببئر عميق تغوص فيه كل جزئيات التجربة , أي كل ما قرأه الشاعر أو سمعه أو لمسه000الخ " [2] , منذ نعومة أظافره .

ومع هذا الخزين الثقافي الهائل والتنوع الصوري المتراكم , تتعدد مصادر الصورة في ذهن الشاعر , وتتنوع منابعها .

ولو نتتبع مصادر الصورة في شعر العباس بن الأحنف سنجد منابع صافية كان لها الأثر الكبير في خلق صوره الفنية التي إستوعبت تجاربه الشعرية .

ولعل من أنقى وأصفى تلك المنابع (القرآن الكريم) إذ نعده مصدراً مهما للعديد من الصور الشعرية التي نقلت ألونا" متعددة من تجارب الشاعر الفنية .

وقد أفاد الشاعر من القرآن الكريم على نمطين :-

الأول :-

أفاد الشاعر من القرآن الكريم , فأخذ منه ما تمكن من توظيفه توظيفا فنيا فاعلا, جعل من الصورة الشعرية تكوينا تصويريا لا غنى عنه في التجربة الشعرية, إذ يخسر

---

(1) مستقبل الشعر وقضايا نقدية, د0عناد غزوان, ص 119 .
(2) الصورة الفنية, د0جابر عصفور, ص 108 .

النسيج التصويري أبعاداً موضوعية وملامحاً نفسية , وظلالا إيحائية بدونها 0 ومن ذلك نقرأ قول العباس في هذه الأبيات :-

أ تطمعُ يا(عباسُ) في غير مطمع؟ بَعُدتَ ! دع التّطلاب من كثبٍ دعِ
ألم تَرَ(داود) النبي هوتْ بـــــهِ حبالُ الهوى فيما سَمعتَ أو اسمعِ ؟
وما زال للناسِ الهوى ذا عــداوة مضرّاً بهم مذ عهد (عادٍ) و(تبّعِ) [1]

فنجد أن الشاعر وظف صورته الإستعارية الجزئية في قوله ((حبا ل الهوى)) معتمدا على التجسيد , في سياق حواره الداخلي الذي أضاء أعماق الشاعر , وكشف عن إحساسه إذ سلب الهوى إرادته , واحتل كيانه , وأمتلك مشاعره حتى أعلن تسليمه له , لأنه يكبله بحبال عاتية تجعله عاجزاً عن محاربته بل ومجرد التفكير في الخلاص منه , لذلك فنرى أن الإستسلام جعل منه داعية للهوى , وبذلك يكون قد نأى عن الدلالة القرآنية في الآية الكريمة, التي تنهى داود (عليه السلام) عن إتباع الهوى الذي أوقعه في الإفتتان بزوجة أحد قادة جيشه , وقصته المعروفة معها ، إذ أخذ الشاعر صورتــه

الإستعارية من قوله تعالى في الآية القرآنية الكريمة ﴿ **ياداودَ إنا جعلناكَ خليفةً في الأرضِ فأحكمْ بين الناسِ بالحق ولاتتبعْ الهوى فيظلك عن سبيل الله إن الذين يظلونَ عن سبيلِ الله لهم عذاب شديد بما نسوا يومَ الحساب** ﴾ [2]
, إلا انه جاء بدلالة جديدة معاكسة

تعبرعن موقفه في تجربته وتدافع عن جوهر فكرته , فكأنه يوحي لمتلقيه من بعيد عبر ظلال إيحائية تصور الهوى عنكبوتا يصطاد فريسته بما ينسج من خيوط , تجر الفريسة إليها بعد أن تسلبها قدراتها , فلا يكون لها بعد ذلك أمل في الخلاص . فكيف بحبال أعتى

---

(1) الديوان : ص169 .
(2) القرآن الكريم , سورة ص , آية 26 .

وأشد , فأعطت هذه الصورة وما تحيط بها من ظلال الشاعر مبررا للخضوع , والإستسلام , والإنقياد لإرادة محبوبته .

ومن تلك الصور النابضة في شعره ما نقرأه في هذه الأبيات التي يستعطف بها محبوبته فيقول :-

لو كنتُ أشكو إلى قومٍ قتلتُ لـــهم نفساً , لظلوا لما أشكوه يبكونـــا
و أنتم أهل ودّي قد شغفتُ بـــكم تُبلى عِظامي وأنتم لا تبالونـــا !
كأنني,والهوى في الأرضِ يطرُدني, من قومِ(موسى)الألى كانوا تيهونا [1]

فنجد أن هذه الصورة المركبة من الصور الإستعارية في تشخيصه للهوى في قوله :- **" والهوى في الأرض يطردني "** ، والصورة التشبيهية في البيت الثالث مأخوذة من قوله تعالى في الآية القرآنية الكريمة ﴿ **فاءنها محرمة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض فلا تأس على القوم الفاسقين** ﴾ [2] , في حين أنها جاءت معبرة عن موقف

الشاعر في قصيدته إذ نقل الدلالة القرآنية في الآية الكريمة من حكم عادل بحق مذنبين إلى حكم صادر على من لا ذنب له سوى محبة من أصدر الحكم عليه . وهي صورة معبرة عن حيرة الشاعر وتظلمه , وعن مشاعر القسوة التي يعانيها من محبوبته كما يكشف عن حالة الهيام والضياع , وعدم الإستقرار العاطفي في علاقته معها , وهذه الصورة المركبة جزء مهم لا ينفصل في محتواه التكويني عن النسيج التصويري لتجربة الشاعر الفنية , ومنضوية تحت لون واحد من العاطفة السائدة في العمل الفني .

---

(1) الديوان : ص255 .
(2) القرآن الكريم , سورة المائدة , آية 26 .

كما جاءت الصورة في شعره حاملة للدلالة القرآنية ذاتها, إلا إنها كانت معبرة عن موقف الشاعر الخاص ورؤيته الجمالية في تجربته , إذ جاءت منسجمة مع السياق العاطفي العام في قصيدته , وفي كثير من الأحيان تفتح له آفاقا جديدة بحسب ما تتطلبه مواقف الشاعر في عمله الفني , ومن ذلك ما نقرأه في هذه الأبيات :-

سَلوا عن قميصي مثل شاهد(يوسف) فإن قميصي لم يكن قد من قبلّ
ومجتهداتٍ في الفسادِ حواسدٍ لها وهي مما قد أردْنَ على جهلِ
تآزرن فيما بينهن فجئنها على وجه إلقاء النصيحة للمحلِ
ويُعَرضْنَ طوراً بالتغاضي وتارةً يعاتبنها بالجدّ منهن و الهزلِ (1)

فالصورة التشبيهية في البيت الأول مأخوذة من قوله تعالى في الآيتين القرآنيتين الكريمتين ﴿ **قالَ هي راودتني عن نفسي وشهدَ شاهد من أهلِها إنَ كان قميصُهُ قُد منْ قبل فصدقت وهو منَ الكاذبين * وان كان قميصُه قُدّ من دُبرٍ فكذبتْ وهو من الصادقين** ﴾ (2) ,فنلاحظ أن الصورة التشبيهية حملت الدلالة القرآنية وهي البراءة من

الذنب , إلا أنها وظفت للدلالة على موقف الشاعر وعبرت عن حاجته النفسية في تجربته الفنية 0 ونرى أنها فتحت آفاقا فنية جديدة إذ أسقط الحالة النفسية التي شعرن بها النسوة في قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) , وموقفهن من امرأة العزيز برؤية فنية جديدة نابعة من إحساس الشاعر تأثير النسوة المحيطات بمحبوبته عليها . كما عمقت موضوع الشاعر ومنحته ظلالا إيحائية معبرة , تتنامى متعاقبة في النسيج التصويري في تجربته الشعرية .

(1) الديوان : ص 213 .
(2) القرآن الكريم , سورة يوسف آية 27,26 .

ألثانـــــــي:-

إستوحى الشاعر من القرآن الكريم صوراً شعرية جاءت بشكل عابر ومسطح لاتنطوي إلا على ما إحتوت عليه ظلال حروفها , فما تكون بمحتواها إلا ومضة خافتة , سريعة الإنطفاء . سرعان ما تنتهي , ولا تخرج في دلالتها عن الدلالة القرآنية ، ومن ذلك قوله :

ياربّ عذبها بِما بي مِنَ الهوى ولا كالذي عذبتَ (قارونَ) بالخسفِ [1]

فنلاحظ ن الصورة التشبيهية في البيت كانت أشبه بإلتفاتة خاطفة إنتهت بنهاية آخر حروفها, فلم تفتح أفاقا تنمي أبعاد تجربة الشاعر 0 كما حملت بين ثناياها الدلالـــة القرآنية ذاتها فهي مأخوذة من قوله تعالى في ألآية القرآنية الكريمة ﴿ **فَخَسفنا بِهِ وبدارهِ الأرضَ فما كانَ له من فئةٍ ينصرونَهُ من دونِ اللهِ وما كانَ مِنَ المنتصرين** ﴾ [2].

إذ لم يبتعد عن دلالتها وهي العقاب بالخسف , فالشاعر يتمنى عذاب محبوبته بل يبتهل إلى الله في الدعاء عليها . على أن لا يكون عذابا شديدا , كعذاب قارون , وهي صورة جامدة وغير فاعلة , لا نماء فيها , وقد تكون غريبة إذ كيف يدعو العاشق على محبوبته بالعذاب .

ومن تلك الصور الشعرية غير الفاعلة التي جاءت في بعض قصائده ما نقرأه في قوله:-

وقدْ أمِنّا على أسرارنا نفراً كانوا كأولادِ (يعقوب) يخونونا [3]

فنلاحظ أن هذه الصورة التشبيهية في البيت الشعري صورة غير نامية سريعة

---

(1) **الديوان : ص13.**
(2) **القرآن الكريم , سورة القصص آية 81 .**
(3) **الديوان : ص 255 .**

الانطفاء , وهي مأخوذة من قوله تعالى ﴿ **قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركنا يوسف عندَ متعنا فأكلهُ الذئبُ وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صدقين** ﴾ (1) , وحاملة للدلالة القرآنية

ذاتها وهي "خيانة الأمانة" , فلم يتأن عندها الشاعر ليمنحها عمقا دلالياً أو نفسياً , أو يفتح من خلالها أفاقاً جديدة , بل جاءت عابرة و مبتسرة .

ومن تلك الصور أيضا قول الشاعر:-

ليتَ لي كلما ذكرتك يا (فــو زُ) نهاراً أو حين تُصغي النجوم
رقدة الراقدين في (الكهفِ)إذ رو عي بالحفظِ (كهفهم) و(الرقيم) (2)

فهذه الصورة التشبيهية في هذين البيتين مأخوذة من قوله تعالى ﴿ **وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود و نقلبهم ذات اليمين وذات الشمال و كلبهم بسط ذراعيه بالوصيد لو إطلعت عليهم لوليت منهم فراراً و لمُلئت منهم رعبا** ﴾ (3). وهي صورة محدودة لا نماء فيها,

محملة بنفس الدلالة القرآنية, فالشاعر عاجز يائس, يرى أن مشكلته لا تحل إلا بمعجزة .

كما لجأ الشاعر إلى الإقتباس من صور القرآن الكريم فكان يقتطعها من القصص القرآني , تركيبة جامدة بعيدة عن ذات الشاعر, وغريبة عن تجربته الشعرية أيضا 0

ومن ذلك قوله:-

إن وجدي بفقدِ (فوز) و اشفا قي عليها والدهرُ دهر غشــومُ
وجدُ يعقوب بعد (يوسف) إذ بيّض عينَيهِ الحزنُ فهو كظيمُ (4)

---

(1) القرآن الكريم , سورة يوسف آية 17 .
(2) الديوان : ص233 .
(3) القرآن الكريم , سورة الكهف آية 18.
(4) الديوان : ص 232 .

فقد إقتبس الشاعر عجز البيت الثاني وهو جزء من الصورة التشبيهية ، الذي يقول فيه ((بيّض الحزن عينيه فهو كظيم)) من قوله تعالى ﴿ **و تولى عنهم و قال يا أسفي على يوسف وأبيضت عيناه من الحزن فهو كظيم** ﴾ ( ) .

فنلاحظ أن الشاعر إقتطع هذه الصورة من النسيج التصويري القرآني ولصقها بالنسيج التصويري لتجربته الشعرية بما تحمل من دلالة معنوية , وبما تمتلك من أبعاد نفسية من دون إضفاء لمسة فنية مما أفقدها روحها و سلبها تأثيرها .

مما تقدم نلاحظ تأثر الشاعر بمعاني القرآن الكريم , و أساليب نسيجه التصويري في القصص القرآني, و الإفادة من العديد من صوره بشكل مباشر أو غير مباشر0 مما عمق تجربة الشاعر, و فتح لها أفاقا فنية تصويرية واسعة 0

(1) **القرآن الكريم , سورة يوسف آية 84 .**

و من أكبر المصادر التي إستقى منها الشاعر العديد من صوره الشعرية (التراث الشعري) 0 إذ إن افتراش أحضان الماضي و إحتضان أشعاره حالة صحية يعمد إليها أغلب الشعراء , كل على طريقته الخاصة , فالماضي جزء من التركيبة العقلية , و النفسية لأي شاعر0 كما أنها إمتداد طبيعي لتكوينه الثقافي, و عمقه التأريخي والحضاري 0 لذا فإن " العودة إلى القيم الفنية الشعرية ليست إنكفاء أو رجعة , إنما هي إحياء لكل ما أوثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية إيجابية و هي تطوير لفن الشاعر كما إنها إضاءة و تعميق لرؤية الشاعر و إحساسه بالاستمرار و التواصل الفني " [1] , على أن تكون روحه الشعرية و لمسته الفنية حاضرة في محاولاته إستشراق التراث و طرق الإفادة منه , محاولا إعادة صياغة مكوناته الفنية عند خلق صوره الشعرية الجديدة , بعيدا عن سبل المحاكاة الجامدة , القائمة في جوهرها على التقليد, وإجترار الماضي بتفصيلاته الحسية و حيثياته الخانقة لروح العصر والتجديد 0

و العباس بن الأحنف كان قريبا من الموروث الشعري , نهل من ثقافته , واستقى من نبعه العذب الصافي , و أفاد من تجاربه الفنية المتنوعة بحسب ما تهيأ له تبعا لظروف عصره المتميزة , إذ هيأ رواة الشعر و أدباء العصر و اللغويون ((للشاعر العباسي من العلم بالشعر القديم ما لم يتهيأ لأصحابه أنفسهم , فقد جمعوه له , و كشفوا مادته من جميع أطرافها 000)) [2] فضلاً عن إرتياده البادية موطن الشعر الأول و أخذ لغته من منابعها الصافية , تأثر بألوان صورها 0

(1) دير الملاك , د0محسن إطميش , ص 222 .

(2) العصر العباسي الأول , د0شوقي حنيف , ص 145 .

و قد إستوطن كل ذلك ذاكرته , وإنصهر في نسيج مخيلته حتى تجسد ذلك صورا شعرية تناثرت في أشعاره , منها ما تلألأ فسطعت به تجربة الفنية , و منها ما لم يتمكن من إخراج أثر المعنى القديم من نفسه 0

و قد وظف الشاعر الصورة الشعرية الموروثة في قصائده على نمطين:-

الأول:-

صور شعرية إستوحاها الشاعر من المناخ التصويري للشعر القديم , فنقل ملامحا واضحة التأثر من النسيج التصويري للشعر الجاهلي تعكس لنا إنبهاره و شدة إعجابه بذلك الشعر. يهيمن على إحساسه خيال يشعره بتسامي تلك المرحلة من الشعر العربي ونضوجها0

إذ تأتي أغلب تلك الصور الشعرية منبثقة عن موقف الشاعر في تجربته الفنية ومجسدة في مضامينها لدلالات موضوعية جديدة بعيدة عن التكرار و التقليد .

و لعل أول تلك الصور الشعرية التي نجدها في شعره هي صورة الوقوف على الأطلال التي إرتبطت إرتباطاً وثيقاً لدى الشاعر الجاهلي بحياة البداوة و التنقل بحثا عن الماء و الكلأ . التي ينبغي أن تدرس بإنتشار حياة التمدن و الإستقرار يقول الدكتور حسين عطوان ((إن وصف الأطلال وإسترجاع الذكريات الخالية على أرضها لم يعد يتناسب مع البيئة العباسية المستقرة المتحضرة)) [1] . و على الرغم من موقف الشاعر الرافض لوصف الأطلال الذي يتجسد بقوله:-

أفي المقيمينَ أنتم أم منَ الظعنِ ؟ أشكو إلى اللهِ ما ألقى منَ الحزنِ
أشكو تباعدهم, إني أرى سفهـا تخلفي بعدكم أبكي على الدمـــنِ [2]

(1) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي 0 ص69 .
(2) الديوان : ص274.

إلا إن الشاعر عندما تقسو عليه الأيام ,و يضنيه الحب , و يكويه الشوق و يمتحنه الزمن نراه يقول :-

سبحان ربّ العلا ما كان أغفلني عما دهتني به الأيام والزمـــن
من لم يذقْ فرقة الأحباب ِ ثم يرى آثارهَم بعدهم لم يدر ِ ما الحزن [1]

لذا نراه يلوذ بالطلل بعد فراق أحبته , فيصور لنا أطلال ديار محبوبته , إذ يقول واصفا الطلل عبر صورة تشخيصية , تراثية بروحها و ملامحها:-

حي كثيبَ الرّمل رمل الحمـــى وقفْ وسلم لي على (لعلــع)
و أسمع حديثاً قد روتهُ الصبا تسند عن بانة ِ ألأ جـــــزع
و أبك ِ فما في العين من فضلـة ٍ و نُب,فدتك النفسُ,عن أدمعي [2]

فنلاحظ إنطلاق الشاعر من رؤية جديدة للطلل مباينه للرؤية القديمة إذ لم يجعل منه نمطا تقليديا يتكرر في مقدمات قصائده كما لم يتخذ منه لازمة وجدانية تصور ملحمة بكاءه على حياته الضائعة المندثرة تحت بقايا الأطلال , و خضوعه المستمر لفكرة الضياع ، وسطوة المجهول ، الذي يراه أمامه دوما وهو يبحث عن وطنه المفقود الذي يخلفه وراءه مع ذكريات الطفولة و الحبيبة.

وأنما منحه دلالة موضوعية و نفسية جديدة فقد إمتزج إحساسه بعمق إحساسات الماضي النابعة من الأجواء النفسية و التصويرية للصورة التراثية في تشخيصه للطل والسلام عليه , أو تشخيصه للرياح و حديثه معها و إصغاءه إليها فهي مبعوث محبوبته إليه , إذ رسم لنا صورة سمعية معبرة عن موقف الشاعر من محبوبته الحقيقية لا الرمز

---

(1) الديوان : ص272 .

(2) الديوان : ص181 .

أو الذكرى , كما جاءت صورة الطلل مقصودة لذاتها ، في أبيات خصصها الشاعر لها و في ذلك إنزياح عن الرؤية القديمة في جعل الطلل وقفة وجدانية تأملية يدخل من خلالها إلى الغرض المراد من القصيدة 0

ومع ما تقدم فاءننا نجد في شعره بعضا من الطلل التقليدي الذي استهل به بعض قصائده , إذ نقرأ منه قول الشاعر :-

يا "أبا الفضل" هيجَتكَ الرسومُ بعد " فوزٍ" كأنهن الوشومُ
إن وجدي بفقدِ "فوزٍ" وأشفا قي عليها والدهرُ دهر غشومُ (1)

فعلى الرغم من تغير أبعاد الرؤية القديمة , و حرص الشاعر على أن يجعلها منبثقة من موقفه في تجربته الفنية ، إلا إنها جاءت تقليدية ألفتها أذن السامع لكثرة ورودها في الشعر القديم , فتشبيه رسوم الأطلال بالوشم طرقه أغلب شعراء ذلك العصر 0 و إن قدمت ظلاله الإيحائية لفرط شوقه , و مرارة إحساسه بفقدها لما يحمل الوشم من علاقة وثيقة الصلة بالمرأة 0 لذا فهو يُذكر الشاعر بمحبوبته ، وكثيرا ما تتبادل المرأة مع الوطن سبل التعبير , و يكون أحدهما رمزا للأخر0

و من الصور التراثية الأخرى التي إستهوت العباس بن الأحنف وترددت في شعره تصوير الرياح رسولا بينه و بين محبوبته , و هي من الصور التقليدية المنتشرة في شعر شعراء العصر الجاهلي حتى أصبحت من الملامح المميزة لشعرهم , و من تلك الصور التقليدية نقرأ في شعره :-

وإني لأستهدي الرياح سلامكم إذا أقبلتْ من نحوكم بهبوبِ
وأسألها حمل السلام إليكم فإن هي يوماً بلغت فأجيبي (2)

---

(1) الديوان : ص232 .
(2) الديوان : ص6 .

فـنلاحظ إن هـذه الصـورة التشخيصـية للريـاح و إن حملـت إحسـاس الشـاعر ومشـاعره إلـى حبيبتـه و إحتضـنت موقفـه , إلا إنهـا تحمـل بـين ثناياهـا إحساسـات الشاعر العربي القديم و مناخه التصويري .

ولعـل صـعوبة إجتماعـه بمحبوبتـه و تعسـر رؤيتهـا خشـية الوشـاة والمتربصـين دفعت الشـاعر إلـى الإكثـار من إستيحاء هذه الصـورة التراثيـة فـي العديـد مـن قصـائده ومقطوعاته , و من ذلك نقرأ أيضا :-

ولو أنّ َ الرياحَ كانتْ جنوبـاً حملتْ مني السلام إليكـا
لكن الريح مذ غضبتِ شمال فسلامي مع الشمال عليكا (1)

فالمناخ التراثي التقليدي يلقـي بظلالـه علـى هذه الصـورة الشـعرية أيضـا , و لمسـة الشـاعر الفنيـة تحملهـا الدلالـة التراثيـة ، وإن حاولـتْ إضـافة دلالـة معنويـة إليهـا بجعـل الطبيعة تغضب لغضبها , وترضى لرضاها 0

كما نجد إن الشاعر مشغوف بالنسيج التصويري للشعر القديم , إذ عشق الصـحراء و مـا جـادت بـه مـن صـور شـعرية قديمـة , فجـاءت فـي شـعره أبسـط الصـور التراثيـة التقليدية التي صورت المرأة ، كما نقرأ في هذه الصورة التشبيهية النمطية :-

أتراني جزعتُ مما أقاسي إنّ هذا عليّ َ مما يهـونُ
وحوالي كالتماثيلِ أبكـا ر حسان مثلُ الجآذرِ عينُ (2)

فتشـبيه النسـاء الحسـناوات (بالجـآذر) و هـن أولاد البقـرة الوحشـية تـأثرا بسـعة أعينهـا ، قد يكون صـالحا لشـاعر الصـحراء الذي ألف تلك المشـاهد حتـى أطبقت مـع

(1) الديوان : ص 204 .
(2) الديوان : ص 261 .

وحشة الصحراء على جانب من خياله, إلا إنها لا يمكن أن تصلح مطلقا لشاعر حاضرة العصر العباسي الأول , عصر الجواري و الإماء القادمات من مختلف أصقاع الأرض و أمصارها , وفيه تلونت الحياة بتلاوين الحضارات المتنوعة , لذا فان هذه الصورة التشبيهية صورة تقليدية غير نامية تشكل مع سابقتها في البيت نفسه صورة جامدة تقف عند جسد المرأة دون النفاذ إلى ذاتها و أعماقها النفسية الإنسانية 0

و قد تقترن مثل هذه الصورة التقليدية التي لا تنسجم مع روح العصر مع المغامرة الجاهلية التي تعد من ملامح الشعر القديم ليضفي عليها شيئا من الإثارة الحسية , إلا إنها تبقى بعيدة بكل تفصيلاتها عن الواقع العباسي 0 فنقرأ من ذلك قول الشاعر :-

فَجِئنَ وجاءتْ في الظلام تأطراً كمثل المها أقبلنَ يمشينَ في الوحلِ
فباتَتْ تُناجيني وباتت فتاتُها تُنادم "عبد الله" و الرجل الذّهلي
فلما أضاءَ الصبحُ قُمْنا جماعةً لتشييعها نُخفي خُطانا على رسلِ [1]

فتوظيف هذه الصورة التراثية في قوله ((كمثل المها أقبلن يمشين في الوحلِ)) وهي صورة تقليدية , تكشف عن تعلق الشاعر بأدق تفاصيل تلك الحياة , لذا فنجده يحاول أن يقرب بين الصورتين , بين صورة المرأة و هي تمشي ببطء و حذر مع فتاتها , و صورة المها مع فصيلها أو قطيعها ، وهي تمشي بالوحل خائفة ، فأراد أن يصور بطء خطواتهن لكي لا يشعرن بهن أحدا 0 فابتدأ بهذه الصورة التشبيهية مغامرته الجاهلية في محتواها الفني و الفكري مع عشيقته ، حتى أعلنت تباشير الصباح نهايتها , فودع محبوبته , وهم يسيرون بحذر ويمسحون آثارهم .

(1) الديوان 0 ص 214 .

و قد يصور لنا الشاعر تلك المغامرة بنسيج من الصور التراثية التقليدية القائمة على أساليب تصويرية عديدة لنسج حيثيات مغامرته ، ناقلا أدق تفصيلاتها, و مختمرة بالمناخ التصويري للشعر القديم و من ذلك نقرأ هذه الأبيات التي يصف لنا بها مغامرة جاهلية:-

و ليلةٍ ما مثلها ليلـــــة صاحبُها بالنحسِ مفجـــوعُ
ليلة جئناها على موعـدٍ نسري وداعي الحب متبـوعُ
لما خبتْ نيرانُها و إنكفا الســـــــامر عنها , وهو مصـــــدوعُ
قامتْ تَثنى وهي مرعوبة تودُ أنّ الشملَ مجمـــــــوعُ
حتى إذا ما حاولتْ خطـوة والصدرُ بالأردافِ مـدفـــوعُ
بكى وشاحاها ولم يُشكيـا وإنما أبكاهما الجـــــــوعُ
فانتبهَ الهادونَ منْ أهلِهـا وصار للموعدِ مرجـــــوعُ (1)

ألثانـــــي:-

صور شعرية إستوحى الشاعر معانيها من معطيات و مكونات الصورة التراثية القديمة, إلا إنه تصرف فيها بما يتناسب مع واقعه الجديد, إذ طور تلك المعاني التراثية و منحها أبعادا فنية جديدة , و ظلالا إيحائية معبرة جعلتها جزءا من البناء الفني لتجربته الشعرية 0و من تلك المعاني القديمة التي إلتقطها الشاعر و حرص على تطويرها : قول قيس بن الملوح :-

و أدنَيْتِنِي حتى إذا ما فتنتنـــي بقول يَحِل العُصْمَ سَهْلَ الأباطــحِ
تجافيْتِ عني حينَ لا ليّ حيلة وغادرتِ ما غادرتِ بينَ الجوانـحِ (2)

(1) الديوان : ص 172-173 .
(2) ديوان قيس بن الملوح 0 ص 64 .

إذ أخذ الشاعر هذا المعنى و جسده في صورة إستعارية جميلة إذ أضفى على (المودة) و هي من المعنويات صفات حسية فهي يمكن أن تذاق أو تحمل عبر (التجسيد) فيقول:-

أبكي الذينَ أذا قوني مودتهُـــــم حتى إذا أيقضُوني للهوى رَقــدوا
وأستنهضوني فلما قمتُ منتصبـاً بثقلِ ما حملوا من ودِهِم قعــدوا
جاروا عليّ و لم يوفُوا بعهدهِـمُ قدْ كنتُ أحسبهم يوفون إن عهدوا
لأخرجنّ مِنَ الدنيا و حبّكـــــم بينَ الجوانحِ لم يشعرْ بهِ أحــدُ (1)

فنلاحظ إنسجام المعنى مع الحالة النفسية للشاعر في تجربته الشعرية كما تمكن من خلق صورة فنية جديدة أكثر قدرة على الإيحاء والتعبير . وقد ألتفت إبن قتيبة إلى ذكر هذا المعنى لدى الشاعرين فيقول : إن كان لقيس بن الملوح فضل إكتشاف هذا المعنى فاءن للعباس بن الأحنف فضل تطويره وإعادة صياغته اللغوية(2) ، وخلق صورة معبرة و مكتنزة بالإحساس و التأثير 0

ومن تلك الصور التي إستوحاها الشاعر من التراث الشعري و ألبسها بإحساسه وذوقه الفني صياغة لغوية وفنية جديدة , وأضافت ملامح أسلوبية ، وظلال إيحائية معبرة ، منحت الصورة أبعادا أكثر عمقا ,و أنضج دلالة 0 وهي نابعة في مجملها من ذات الشاعر , ورحم تجربته الشعرية إذ يقول :-

تَعرّضْت لي حتى إذا ما استَبَيتني رأيتُكِ تَختَالين في صُورة البَدرِ
صَدَدتِ فما هنّأتنِي منكِ نظـــرةً إليكِ ووارتْك الولائد بالسّــتـرِ (3)

---

(1) **الديوان : ص 84 .**
(2) **ينظر الشعر و الشعراء ، ص 363 .**
(3) **الديوان : ص 141-142 .**

فأخذ هذه الصورة التشبيهية بعد أن عمل على إعادة صياغتها من قول عمر بن أبي ربيعة:-

شَفّ عنها مُحَقق جَـنديّ فَـهْيَ كالشّمْس ِ مِنْ خلال ِ السّحاب ِ
فَتَرَاءَتْ حَتى إذا جُنّ قلبي سَتَرتْها ولائد ِ بالثيـــــــــاب ِ (1)

فنلاحظ أن الشاعر لم ينقلها كما هي , بل حاول إعادة خلقها بما يتلاءم مع واقعه النفسي , وينسجم مع عاطفته 0 و أضفى عليها أبعادا فنية و لمسات تركيبية , فقد منح (تكرار التاء) في لفظة " تختالين " تعاقب حركة الظهور مما جعلها متناغمة مع العبارة السابقة لها في قوله " أذا ما استبيتني" و منسجمة مع تتابع الحركة في البيت الثاني التي أحدثها (تكرار التاء) مما جعلت حالة الإستتار تتم متتابعة بحركة بطيئة منحت الصورة قدرة اكبر على الإيحاء و التأثير 0

كما نلاحظ أن معاني الحب التي يتبادلها الشعراء العاشقون تتشابه في محتواها الفكري و العاطفي , وتصبح بعد طرقها , و مرور الزمن عليها تراثا شعريا غنيا في معطياته حتى تمسي كما يقول ستيفن سبندر " بمثابة نهر هائل يروي الحياة كلها لذلك يجب على الشاعر أن لا يسد مجرى هذا النهر الكبير , و إنما لا بد له أن يحيا مرة ثانية " (2) على أن لا يحذو الشاعر فيها سبيل المحاكاة الجامدة , أو يسقط المعاني في هاوية التكرار و التقليد , فلا بد من إضافة شيء جديد , و إضفاء لمسة فنية يتميز بها الشاعر عن غيره من الشعراء , يرسم من خلالها بصمته الأسلوبية , وطابعه الفني المعبر عن ذاته , و إن إستهوته المعاني الجميلة التي طرقها من كان قبله من الشعراء .

و قد يؤدي إعجاب الشاعر بمعنى قديم إلى إيراده بأكثر من صورة على نحو إنتقاء العباس بن الأحنف لهذا المعنى في قول عروة بن أوذينة :-

---

(1) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص 38 .
(2) الحياة و الشاعر ، ص 104 .

قالتْ وأبثثتُها وحدي و بحتُ به قد كنتَ عندي تحتَ الستر ِ فأستتر ِ
ألستَ تبصرُ مَنْ حولي؟ فقلتُ لها غطى هَواكِ و ما ألقى على بصري [1]

فقد أورد الشاعر هذا المعنى في صورة تشخيصية جديدة و أضفى عليها ظلالاً إيحائية معبرة من خلال ما أضاف إليها إذ يقول :-

هلْ تذكُرين- فدتْك النفسُ- مجلسَنا يومَ اللقاء ِ فلم أنطِقْ من الحَصر ِ؟
لا أرفعُ الطرفَ حولي حينَ أرفَعُهُ بُقياً عليكِ وكلّ ُ الحَزم ِ في الحذر ِ
قالتْ : قعدتَ فلم تنظرْ! فقلتُ لها: شَغلتِ قلبي فلم أقدرْ على النّظر ِ
غَطى هواكِ عَلى قلبي فدلهّهُ والقلبُ أعظمُ سلطاناً من البصر ِ [2]

فجاءت هذه الصورة جزءا من سياقه الفني , منبثقة عن حالته النفسية الشعورية , كما منحها بعدا دلاليا بجعله القلب محور الصورة الشعرية إذ يأتمر البصر لسلطانه .

و لتمكن هذا المعنى من نفسه نجده يعيد صياغته اللغوية ليقدمه في صورة تشبيهيه جديدة, معبرة و مؤثرة, فيقول:-

ثقي بعيني فلو آنست مِنْ بَصَري خيانةً لكِ لم يصحبني البصرُ
هواكِ ستر على قلبي أقيك به من كُل أنثى لها يُستحسنُ النظرُ [3]

ففي قوله "هواك ستر" تشبيه بليغ إرتقى بالمعنى , وإرتفع عن التقرير و المباشرة في المعنى , كما منحه بعدا نفسيا يشف عن قداسة علاقته بمحبوبته , وألقت عليه

---

(1) مصارع العشاق ، ص 163 , ديوان الصبابة ، ص 83 .
(2) الديوان : ص 119 .
(3) الديوان : ص 126 .

ظلالا إيحائية تنبعث عنها معاني روحية رفيعة منها العفة و القناعة و الإلتزام تجاه من يحب .

ومن مصادر الصورة الأخرى التي ألهمت الشاعر وإحتضنت إحساسه , قدم من خلالها بعض صوره الشعرية (الطبيعة) إذ هيأت له خلفية معبرة لتجاربه

الشعرية العاطفية ، ومن تلك الصور التي لونت لوحات تجاربه الفنية ، نقرأ هذه الأبيات التي تقدم لنا صورة إستعارية جميلة تكشف عن سلامة الذوق ورهافة الإحساس , فيقول:-

رأيتُ الحمامَ فهيجنَنَـــي و فيضنَ مِنْ عبراتي غُروبـــا
نواعِمَ بينَ غصونِ الأرا كِ صادفْنَ أمناً وخفضاً وطيبـا
فلما بكيتُ و أبكيتَهُـــنّ تمنيتكم أنْ تكونوا قَريبـــــــا (1)

و قد قدم الشاعر لهذه الصورة بصورة من التشبيه البليغ في قوله " عبراتي غروبا " ، فعبراته المتكسرة دموع غزيرة ، مما يرفع من حالة الشجن المتأججة في نفسه ، فتحرك تلك العبرات أهداب الحزن ، التي تقلب الذكريات المؤلمة ، وهي صورة ممهدة و منسجمة مع النسيج التصويري للصورة الإستعارية المستوحاة من الطبيعة ، إذ شخصت الحمائم و أضفت عليها صفات إنسانية بجعلهن يشاركنه البكاء , و يبادلنه الإحساس بالحزن , كما أسبغ عليهن حاجاته النفسية التي يتأمل أن يشعر بها في علاقته مع محبوبته , و هي صورة فاعلة مكتنزة بالإيحاء الذي قدم لنا هذه الصورة المعبرة عن إحساس الشاعر بالألم , وهي صورة نفسية كشفت عن عالم الشاعر الباطني , فكانت مرآة لشعوره كما نجدها قادرة على أن تثير الشجن في نفس المتلقي .

و من تلك الصور نقرأ هذه الأبيات التي ختم العباس بن الأحنف بها حياته كما يروي لنا البغدادي قصة وفاته (2) فيقول و هو يكابد الموت في صحراء البصرة بعيدا عن محبوبته عند ما يسمع طائرا يغرد:-

يا غريبَ الدارِ عن وطنِه مفرداً يبكي على شجنِه
شَفَـه ما شَفَنـي فبَكـــــى كُلنا يَبكي على سكنــِه

---

(1) الديوان : ص47 .
(2) تاريخ بغداد : ص 132 .

ولقد زادَ الفؤادُ شجـــــاً طائر يبكي على فننِــه
كلما جدّ البكاءُ بـــــــهِ دبتْ الأسقام في بدنــه (1)

فيقدم لنا الشاعر في هذه الأبيات صورة شعرية أقتطفها من الطبيعة ، يشخص فيها الطائر المغرد ، إذ ينبض إحساساً , ويشتد به الوجد فيبكي , ويعاني الفرقة والأسقام , ويشعر بالوحدة والألم .

وما كل ذلك إلا حالة الشاعر الوجدانية أسقطها على الطائر من خلال تلك الصور التشخيصية , الشفافة , الفاعلة و المؤثرة 0

وقد يبحث عمن يشاركه معاناته , فلا يجد من يثق به , فيلجأ إلى الطبيعة , على نحو ما كان بينه وبين فرسه ، الذي يشاطره الإحساس ، إذ يضفي عليه صفات إنسانية يفتقدها عبر هذه الصور التشخيصية التي تنقلها لنا هذه الأبيات:-

بكى الأشقرُ الشهريّ لما بدتْ لهُ سَرائرُ تُبديها الهُمومُ اللـــوازمْ
و لمّا رآني طالَ بالبابِ مَوْقفــي أسائِلُ عَنْ شجوي : متى هو قادمُ
وكنتُ إذا ما جئتُ مَسّحَ عُرْفــهُ وَصَائفُ أمثالُ الضّبَاء نوَاعِـــم
تنفس تحتي و استهلتْ دُموعُه وجمْجَمَ لو تُغني هُناك جَمَاجِــمُ (2)

فنراه يشخص فرسه فيسبغ عليه صفات إنسانية رفيعة ، فهو يبكي ويشعر بمعاناة صاحبه, ويتألم لألمه , و يشفق على كرامته المنكسرة ، عندما يرى صاحبه يطيل الوقوف بباب محبوبته, فيتنهد و تتساقط دموعه حزنا عليه , فتغلفه حالة نفسية كامنة في ذات الشاعر0

(1) الديوان : ص 278 .
(2) الديوان : ص 241 .

كما ينقل لنا الشاعر من مشاهد الطبيعة صورا شعرية ذات دلالات نفسية تكشف عن رؤيته للأشياء عبر عالمه الداخلي و من ذلك ما نقرأه في هذه الأبيات:-

أصبحتُ أذكرُ بالريحانِ رائحـــــةً منها فللنفسِ بالريحانِ إيناسُ
وأمنحُ الياسمينَ البغض مِنْ حَـذري عليك إذ قيل شطر اسمه اليـاسُ (1)

فنلاحظ في هذه الصورة التشبيهيه أو الشمية ، إن الشاعر يتذكر حبيبته عندما يشم رائحة الريحان التي تماثل رائحة محبوبته في حين يكره الياسمين ورؤيته لأن في بعض إسمه " الياس" . وهي رؤية نفسية تتعلق بعالم الشاعر الداخلي ورؤيته للأشياء وطبيعة الإحساس بها 0

كذلك نجد في شعره تآزر التشبيه مع الوصف المباشر في تصوير مشاهد يلتقطها الشاعر من الطبيعة و من ذلك نقرأ قوله :-

و كانّ نُسوتها الكواعِبَ حولهـــا زُهرُ الكواكبِ حولَ بدر أزهـرِ
فوقفتُ ثم خَشِيتُ نظرةَ كاشـــحٍ فرَجَعتُ مفجوعاً بذاكَ المنظرِ
وسكَنتمُ من بَطن "دجلةَ" منظراً أنِـقَ المرابعِ طيّبَ المتنظـــرِ
وكأنّ دجلةَ مُذ حللتمُ قـربَهـــا تَجري لِساكِنها بماءِ الكَوْثَرِ (2)

و علـى مـا يبـدو أن صـورة (القمـر الأزهـر) عالقـة فـي ذهـن الشـاعر فهـي تتكـرر في شعره , و من ذلك هذه الصورة التشخيصية للقمر إذ عمل على إضفاء صفات إنسانية على القمر إذ يجعل له عينين يبصر بهما محبوبة الشاعر التي تماثله في الحسن فيقول:-

ألا أيها القمرُ الأزهـــرُ تَبصّرْ بعينَيك هل تُبصِـرُ ؟
تبصّرْ شبيهكَ في حُسنِه لعلك تَبلغُ أو تَخْبُـــــرُ

(1) الديوان : ص 162 .
(2) الديوان : ص122 .

فأتّي آتيك وَحدي بـــــه وأفضي إليكَ بما أستـــــــرُ [1]

ومما تقدم نلاحظ إن إستحضار موجودات الطبيعة ، والتفاعل نفسيا معها و ربطها بمواقف الحب في تجارب الشاعر المتنوعة وإفراغها بعلاقات بلاغية تصويرية يعمق ويعزز الوحدة الموضوعية و الشعورية والفنية معاً ويعمل على تحقيق التكامل بين جزئيات القصيدة [2] .

كما تنتشر في شعره صور شعرية متناثرة استوحاها من الطبيعة و ربطها في تجربته الشعرية ربطا سريعا , فلا تكون في محتواها إلا علاقة بلاغية أو مجازية مقتطفة تأتي بصورة عابرة أشبه بومضة سريعة الإنطفاء و من ذلك نقرأ قوله:-

للحبّ في قلبي أشجار تنبتُها للشوقِ أنهـــــــارُ
والنوم قد نفره أحــور أغنّ ساجي الطرفِ سحـــارُ [3]

إذ يجسد الشاعر المعنويات في صور تجسيدية , يجعل للحب في قلبه أشجاراً , وللشوق أنهاراً , و هي على جدتها و شفافيتها نراها صور غير نامية في تجربة الشاعر ، إذ سرعان ما أنطفأت ليبتعد الشاعر عنها إلى غيرها 0 و من ذلك أيضا قوله :-

يَشُمّ نداماىَ الرّياحينَ بَينَـــــــــهُمْ و ذكِرُك ريحاني إذا دارت ألكاسُ
و لوْ كانَ يلقى النـّاسُ من لاعج الهوَى عَشيرَ الذي ألقى إذاً هَلكَ النـّاسُ [1]

---

[1] الديوان : ص 139 .
[2] ينظر في الشعر الاسلامي و الأموي ,د0عبد القادر القط ,ص 133 .
[3] الديوان : ص 130 .
[1] الديوان : ص 161 .

فنجد في قوله " الرياحين " إستعارة تصريحيه فقد ذكر الشاعر المشبه به و حذف المشبه و هو "الجواري" , إذ مرت هذه الإستعارة أيضا مرورا عابرا كما ألحقها بصورة من التشبيه البليغ في قوله "ذكرك ريحاني" وجاءت مثل سابقتها عابرة إذ لم يمنحها الشاعر حياة أطول في تجربته 0

ومن تلك الصور العابرة أيضا هذه الصورة التشبيهية التي يشبه بها محبوبته بالقمر , فيقول:-

" ظلوم " قَدْ رَأيناهَـــا فلم نَرَ مثلها بَشَـــرَا
كأن ثيابَها أطلعـــــــــ نَ مِنْ أزارها قَمـــــرا
يَزيُدكَ وجهُها حسنـــــاً إذا ما زدتَه نَظـــــرا (2)

كما تأثر العباس بن الأحنف بالصور الشعرية التي نسجها خيال بعض معاصريه من الشعراء , فكانت رافدا آخر من روافد مصادر الصورة في شعره , إذ غذت مخيلته , وإحتضنت إحساسه .

و في مقدمة من تأثر بهم أستاذه في الشعر بشار بن برد الذي يقول في العباس "ما زال فتى من بني حنيفة يدخل نفسه فينا و يخرجها منا حتى قال :-

(2) **الديوان : ص 128.**

نزفَ البُكاءُ دموعَ عينكَ فأستعرْ عيناً لِغيركَ دمعُها مـدرارُ
مَنْ ذا يُعيرك عَينَـهُ تَبكي بهـا ؟ أرأيتَ عينـا للبُكاءِ تعـارُ ! (1)

فأغترف العباس بن الأحنف من معانيه و تأثر بأساليبه الفنية , و أعجب بالعديد من صوره الشعرية , حتى قاده ذلك التأثر و الإعجاب إلى نقل الفكرة و القالب الفني التصويري في بعض الأحيان و من ذلك ما نلمسه في هذه الصورة الشعرية التشبيهية في البيت الثالث من قول العباس بن الأحنف :-

تناميَ لا تَدرين ما ليلُ ذي هوى وما يفعَلُ التسهِيدُ بالهائمِ الصّبّ
سَلي عن مَبيتي مَنْ رأى ذلكَ البلا فباتَ مبيتي في عذابٍ وفي كَرْبِ
أدرْتُ الهوى حتى إذا كان كالرّحى جعلتُ لهُ قلبي بمنزلةِ القُطـــــبِ (2)

فنلاحظ أنها مأخوذة من قول بشار بن برد :-

مازلتُ حتى إستدارَ بي الحـــبّ كما دارتْ الرحا فوق قطـــــبِ (3)

فلم يتمكن الشاعر من عزلها عن مبدعها و إن منحها لمسة فنية بجعل قلبه محور معاناة عذاب الهوى الذي يكابده , وبالرغم من حرصه على أن تربطها بزميلاتها من الصور الشعرية عاطفة موحدة تعبر عن ذات الشاعر , وتكون إمتداداً لإحساسه في تجربته .

وربما من البديهي أن يتأثر الشاعر بأستاذه فيأخذ منه , إلا إننا قد يصعب علينا أن نحدد جهة الأخذ إذا كان التأثر متبادلاً ، بين شاعرين كبيرين مثل العباس بن الأحنف وأبي نؤاس , فينم هذا التأثر بين هذين الشاعرين المتعاصرين عن التفاعل الفكري , والتبادل الثقافي , و المتابعة الشعرية , وتبادل المعاني المتنوعة , وقد التفت الى ذلك

(1) تاريخ بغداد , ج12 , ص 30 .
(2) الديوان : ص 25.
(3) ديوان بشار بن برد : ص 228 .

الدكتور زكي مبارك إذ يقول " والحق أن أبا نؤاس والعباس كانا يقتبسان من شعلة واحدة ، فقد جمع بينهما الغزل والظرف ، وصفاء الروح ، بالرغم من إختلاف المذهبين ، فقد كان أبو نؤاس متلوناً في الحب ... ، على حين كان إبن الأحنف قد وقف قلبه على هوى واحد ... " [1] ، وقد يصل هذا التأثر إلى التضمين وإقتطاف أجزاء من الصور الشعرية , و من ذلك إقتطاف هذا المعنى في فاعلية الشوق و شدة تأثيره في المحبين فيقول العباس بن الأحنف :-

نزورُكم لا نُكافيكم بجفوتِكـــم إنّ المحـــبّ إذا لم يستــزرْ زارا
يقربُ الشوقُ داراً و هي نازحة مَنْ عالجَ الشّوقَ لم يستبعدْ الدارا [2]

و نجد المعنى و عجز البيت الثاني ذاته في قول أبي نؤاس :-

إن لا تزوري ، فإنّ الطيف قـد زارا وقد قيضتُ لباناتٍ وأوْطـــارا
قالت : لقد بَعُدَ المْسَرى فقلتُ لها : مَنْ عالجَ الشّوْقَ لم يَستبعدْ الدارا [3]

و لعل العباس كان أكثر تأنيا في وقوفه عند المعنى إذ منحه عمقا نفسيا فجاء أكثر إشراقا .

ومن ذلك أيضا يقول العباس :-

ألانَ لداود الحديدَ بقــدرةٍ مليك على تيسيرِ قلبك قـــادرُ [1]

و يقول أبو نؤاس :-

---

[1] الموازنة بين الشعراء , ص 370 .

[2] الوساطة بين المتنبي و خصومه "نقلا عن خاص الخاص للثعالبي ,ص93 " و هناك رواية أخرى في الديوان , ص 125 .

[3] ديوان أبي نؤاس , ص 222 .

[1] الديوان : ص 144 .

أيا مئلِينَ الحديـــــــــدِ لعبـــــــــــدِهِ داودِ
ألِن فؤادَ جنـــــــــانٍ لعاشِـقٍ مَعْمُـــــــودِ (2)

إن أغلب صور الشاعر كان مصدرها الخيال الواقعي ، الذي يستمد عناصره من المحسوسات أو المسموعات أو المرئيات إلا إن الشاعر كان يزاوج بينها من خلال علاقات فنية قائمة في الغالب على التشبيه أو الإستعارة بعناصرها الحسية ، و إن كان للشاعر رؤيته الداخلية في إنتزاعها من الواقع , فهي ليس نقلا لحيثيات العالم المحسوس بتفاصيله الجامدة إذ " لا ينبغي أن نفهم الصورة على أنها نسخة أو شئ مادي بل على أنها

(2) ديوان ابي نؤاس ، ص166 .

محتوى لفكر يرتكز فيه الإنتباه على خاصية حسية نوعا ما " [1] , فمن صور الخيال الواقعي القائم على التشبيه نقرأ قول الشاعر :-

أحَرمُ منكمْ بما أقولُ و قَدْ نالَ به العاشقونَ من عَشقُوا
صِرْتُ كأنّي ذبالة نُصِبتْ تُضِئ للنّاسِ وهيَ تَحتـرقُ [2]

فنلاحظ أن عناصر التشبيه أطراف حسية و مع ذلك فقد جاءت معبرة وفق الشاعر من خلالها في إيصال إحساسه إلى حبيبته , و إلى المتلقي ، ومن صور الخيال الواقعي نقرأ قول الشاعر أيضا :-

هيَ شَمس عزَمـَـــتْ ألا تنيل الخَلقَ نَيـــــــلا
طَلعَتْ فَوْقَ كثيـــــب في قضيبٍ هالَ هَيـــــلا [3]

أما النوع الثاني من الخيال فهو الخيال المحض البعيد عن الواقع وهو على نمطين :-

النمـط الأول :-

الصورة الكاملة البعيدة في أركانها و عناصرها عن المحسوسات المادية في الواقع , و التي لا تكون لها بداية و لانهاية حسية مادية , فهي قائمة في تجلياتها على الخيال المحض 0 و هذا اللون من الخيال بعيد عن خيال الشاعر , و لا وجود لصوره في شعر العباس بن الأحنف 0

(1) الصورة الفنية , نورمان فريدمان , ص33 .
(2) الديوان , ص 197 .
(3) الديوان , ص 230 .

النمـط الثانـي :-

ويتمثل هذا النمط في إبتكار علاقات جديدة بين طرفين لا رابط بينهما ومصدرهما الخيال , و غالباً ما تأتي هذه الصور عبر الإستعارة التي تقوم على خلق علاقات جديدة لا وجود لها في الواقع المادي ، بين المعنويات و المحسوسات , فهي نسج من ألوان الخيال 0 و هذه الصور الإبداعية كثيرة في شعر العباس بن الأحنف إذ تنتشر في صفحات ديوانها نقرأ منها قول الشاعر :-

قَدْ سحّبَ النّاسُ أذيالَ الظنّون بنا وفَرّقَ الناسُ فينا قولهمْ فِرَقـا
فجاهل قد رَمَى بالظنّ غيرَكـــمُ وصادِق ليسَ يَدري أنهُ صَدَقـا [1]

فنلاحظ الصورة الإستعارية في قوله " أذيال الظنون" القائمة على التجسيد إذ جعل (للظنون) وهي من المعنويات (ذيولاً) و (الذيول) من المحسوسات , و خلق بينهما علاقة لا أصل لها في الواقع و لا وجود إلا في خيال الشاعر ، وهي صورة فاعلة ومعبرة نقلت فكرة الشاعر إلى المتلقي , إذ يرى بأن الناس تتجاذب خيوط الظنون التي لا توصلهم في النهاية إلا إلى الشك أو الظن .

ومن تلك الصور قول الشاعر أيضا :-

صَرعَى على جسرِ الهَوى لشَقائِهمْ يتَصبّرُون و ما بهِمْ صَبْـرُ
لمْ يَشْرَبوا غيرَ الهَوى فكأنّهُـمْ بِهِمُ , لشدّةِ ما لقوا سُكرُو [1]

---

[1] الديوان : ص 119 .
[1] الديوان : ص 139 .

فنجد في قول الشاعر "جسر الهوى" صورة إستعارية معبرة قائمة على التجسيد لا وجود لها في الواقع , فهي من نسج خيال الشاعر الفاعل 0

و كذلك قول الشاعر :-

عَينُ الزمانِ أصابَتْنا فلا نَظَرَتْ وعُذْبَتْ بفُنُونِ الهَجرِ ألوانا (2)

فنرى في قوله " عين الزمان " صورة إستعارية معبرة إذ جعل للزمان عينا , وهي عين حسودة أصابت حالة الوئام و التصافي بينهما ، وبذلك جعل الشاعر من الاستعارة عاملا أساسيا و فاعلا ضمن نسيج لفته الشاعر وليست " جمالاً أو زخرفاً أو قوة إضافية للغة" (3) , و زائدة عليها 0

الصـورة المفـردة:-

تعد الصورة المفردة أبسط تكوين تصويري يمكن الدخول من خلاله لدراسة الصورة الفنية , لكونها أصغر وحدة تصويرية في القصيدة إذ تلتأم مع مثيلاتها في وحدات فنية متناسقة و متتابعة تغلفها عاطفة واحدة , و يكتنفها شعور موحد , لتشكيل النسيج

(2) الديوان : ص 279 .
(3) في الاستعارة ,ريتشاردز , ترجمة ناصر حلاوي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة البصرة ع9 ، 1974م , ص 273 .

التصويري لأي تجربة شعرية , فتمنح الصورة الكلية الخصوبة و الثراء [1] , و تصبح بما تحمل من معنى , و تحتضن من موقف , و تمتلك من عمق نفسي ؛ جزءاً ذات قيمة دلالية و نفسية , من العمل الفني الذي لا يكتمل إلا بها و بغيرها من الصور الجزئية الأخرى , وليس لها قيمة فنية بدونه , فهي من العمل الفني كعضو من " أعضاء الجسم له إستقلاليته المحدودة وإنفراده بخصائصه و لكنه يموت بإنعزاله" [2] 0 فوظيفتها أن تكون جزءاً فاعلاً و نابضا في القصيدة " و أن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد " [3] . إذ تعبر عن إحساس الشاعر الذي يمنحها فاعليتها ، وقدرتها على إيصال محتواها الفكري و النفسي فما هي في حقيقتها إلا تعبير "عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة , و إن أي صورة داخل العمل الفني تحمل من الإحساس و تؤدي من الوظيفة ما تحمله و تؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها , و إن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة 0" [4] 0

و قد تنوعت الصورة المفردة في شعر العباس بن الأحنف في أساليب بنائها , وترتبت من حيث فاعليتها و تأثيرها في المتلقي في نمطين :-

النمط الأول :-

صور مبتكرة معبرة عن إحساس الشاعر و موقفه في تجربته الشعرية , و هي من صميم العمل الفني , لكونها تجسد مواقف متنوعة و معمقة لمعانيه المنبثقة عن حالته النفسية و تجربته الفنية 0 و نلمس فيها دقة التصوير , و رهافة الحس , و روعة الإيحاء

(1) ينظر الشعر العربي المعاصر , عز الدين إسماعيل , ص 149 .
(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة , ص 42 .
(3) الشعر و التجربة , ارشيبالد مكيلش , ص 67 .
(4) قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث , د0 محمد زكي العشماوي ,ص 108 .

وقوة التأثير , لما إحتوت عليه من عمق نفسي و تحمل تلك الصور ميزاتها الفردية وخصوصيتها الداخلية , و تلتأم بمحتواها مع جاراتها من الصور الأخرى ، لتترتب بتتابع في محطا تخيط الشعور الذي يحاك منه النسيج التصويري للتجربة الفنية لتؤدي دورها الفاعل داخل التجربة الشعرية بما يقتضيه موقف الشاعر و ينسجم مع مفاصل عمله الفني 0

ومن تلك الصور المفردة التي تتلاحم مع أخواتها من الصور المفردة الأخرى : تشخيصه "للقلب" للتعبير عن حالة الحيرة و القلق كاشفا عن براءة قلبه الذي أصبح ضحية ذلك الحب فيقول :-

كنتُ لا أمنَعُ قلبي سُؤلـــــــهُ ولقَد كنتُ عليهِ شفِقَـــــا
فتَمادى القلبُ في بحرِ الهَوَى يركَبُ التغريرَ حتى غرَقَا [1]

و هذه الصورة الشفافة التي عبر فيها الشاعر عن براءة قلبه ، الذي تمادى في أمانيه و أحلامه التي أسقطته في حالة الضياع و الحيرة و القلق ، حتى أركبته في مركب الأماني و التغرير و أبحرت به في بحر الهوى الذي لا قرار له حتى أصبح صريعه إذ كانت نهايته الغرق 0

و هذه الصورة هي جزء من نسيج متكامل يقدم الشاعر من خلاله صورته الكلية , وتغذي الدلالة النفسية التي امتلأت بها تلك الصورة المفردة الدلالة العاطفية السائدة في العمل الفني . وهذه الصورة تكشف لنا عن تأني الشاعر في تأمل عناصرها في ذاته إذ حملت في مضمونها أبعادا معبرة يقول الدكتور عبد القادر القط عن الصور الأكثر تميزا " هي تلك التي يتريث فيها قليلا عند تلك اللحظات النفسية أو يمزج فيها الحدث المادي بالشعور النفسي " [1] .

---

[1] **الديوان : ص 193 .**
[1] **في الشعر الإسلامي و الأموي , ص 253 .**

وهذا ما نلمسه في العديد من صوره المفردة البسيطة التي يلجأ فيها إلى تشخيص أو تجسيد المعنويات ليضفي عليها عمقاً نفسياً , و يكسبها بعداً إيحائياً , و يخضعها للحظات من التأمل و التأني الذي تكشف عنه طبيعة تلك الصور و من ذلك نقرأ قول الشاعر :-

إنّ التي كَتبتْ بما كتبتْ بــه تَركتْ رَجاءكَ وَاقِفاً حيرانا
لو كنتَ مِنْها واثِقاً بمــودّةٍ لهَويتَ ما تأتي بهِ أحيانـــا (2)

فالصورة التشخيصية للرجاء في قوله " تركت رجاءك واقفا حيرانا " أكسبت العمل الفني بعداً نفسياً , إذ أوحت بتأمل الشاعر لموقف محبوبته من عاطفته إذ تركت رجاءه واقفاً بما يوحي بطول الإنتظار لإجابة المحبوبة ، وهذا الرجاء تملأه الحيرة والقلق و كأنه لا يتوقع ردا إيجابيا منها 0

كما نراه يجسد المعنويات في صور مفردة بسيطة و فاعلة و من ذلك تجسيده للكتمان في قوله :-

عَطفتُ على أسراركْم فكَسْوتُها قميصاً من الكِتمانِ لا يَتَـــمزقُ
وَلي عَبرَتانِ ما تُفيقانِ, عَبرَة تَفيضُ و أخرى بالصّبابة تُخنــقُ (3)

وهذه الصورة المفردة البسيطة إحتضنت جزءاً من الدلالة النفسية السائدة في العمل , و جزءاً من الدلالة المعنوية إذ جاء في وقفة من التأمل ليصل إلى هذا المعنى الذي قدمه في استعارة جميلة ومعبرة لينفذ إلى قلب حبيبته لطمأنتها بكتمانه لأسرارها . ثم ينتقل بعد ذلك إلى صورة مفردة أخرى ضمن نسيج بناءه التصويري

---

(2) الديوان : ص 275 .

(3) الديوان : ص95 .

في تجربته الفنية بعد أن رسم صورة إبتعد فيها عن الواقع ، إذ من السائد إن القميص نسيج يستر الجسد ، أما القميص الذي نسجه خيال الشاعر فهو ساتر لأسرار محبوبته 0 ومن ذلك قوله في تجسيد الحب الذي يملأ جسده و يفيض عنه :-

ولم أرَ مَنْ لا يعرف الحبّ غيرها ولم أرَ مثلي حشوَ أثوابهِ الحبّ ُ (1)

كما كانت الصورة المفردة ذات الأطراف الحسية معبرة و فاعلة في الكثير من قصائده , و قد حملها الشاعر أبعاداً نفسية , ودلالية , معبرة و مؤثرة و من ذلك نقرأ قول الشاعر في هذه الصورة الحسية المفردة :-

أعللُ النفسَ بأشباهِهـــــــا لمَا استقرّ القلبُ في الصّـدرِ
كأنّ كأساً سلسبيـــــــلية ً مَملوءَةً بالمِسكِ والخمــرِ
طعمُ ثَنَاياها بُعَيدَ الـــــكَرى أخبُرُه مِنها بلا خُبْـــــــرِ (2)

فنراه يشبه ثنايا حبيبته بكأس سلسبيله و هذه الكأس مملوءة بالخمر ورائحة المسك لما فيها من الجاذبية والتأثير , فيحاول الشاعر إشباع حواسه و يقدم لنا صورة مفردة ذات أطراف حسية ملؤها العطر الذي يتضوع برائحة المسك ، وهافة الإحساس الذي جعل الصورة التي أدت وظيفتها في نسيجه التصويري , حية , متحركة , ومؤثرة فاعلة , وبذلك يكون الشاعر قد جعل الكثير من صوره القائمة على الإستعارة والتشبيه صور ناطقة , وجعل من أساليب بنائها " هياكل حية متحركة تعبد الطريق إلى الولوج في نفس الإنسان , لما اشتملت عليه من سحر بياني مقترن بناحيتين هما : نقل العواطف ,

(1) الديوان : ص 19 .
(2) الديوان : ص 121 .

و إثارة الأحاسيس , و بهما تتجاذب الأصداء , وتلتقي الأصوات , وتتحـرك الكلمات "
0( )

النمط الثانـــــي :-

صور تقليدية تضيق أبعادها بعلاقات تصريحية مباشرة يسودها الطابع العقلي و ينسجها الترابط المنطقي , و هي صور أصبحت مستهلكة لكثرة تناولها , ومباشرة لإعتمادها على التصريح و إبتعادها عن الإيحاء و التلميح 0
ومن تلك الصور نقرأ قول الشاعر :-

أتيحَ لقلبي مِنْ شَقاوَةِ جَدّهِ غَزال غَرير فاترُ الطرفِ ساحـره
تقنّصَ عَقلي دَلّه وأعانَـــهُ على قبضِ رُوحي ثغرُه و محَاجرُه [1]

فنلاحظ الصورة في البيت الأول ، نجدها صورة و صفية طرقها الكثير من الشعراء السابقين له , و قد إنتشلتها الصورة في البيت الثاني إذ كانت قدرتها اكبر على التعبير لإشتمالها على شيء من الإيحاء و التأثير 0
و من تلك الصور المفردة التصريحية ما كانت العلاقات الرابطة بينها قائمة على التشبيه و هي منتشرة في قصائده , و لعل صورة الشمس والقمر من أكثرها ورودا في شعره , و من تلك الصور التشبيهية المفردة قوله :-

هي الشمسُ مسكنُها في السماءِ فعزِ الفؤادَ عزاءً جميـــلا
فلن تستطيعَ إليها الصعـــــود ولن تستطيعَ أليكَ النـــزولا [1]

(1) الصورة الفنية في المثل القرآني , د0 محمد حسين الصغير , ص 30 .
(2) الديوان : ص 150 .
(1) الديوان : ص 221 .

فنرى أنها صورة متكررة حتى أستهلكت دلالتها المعنوية و استنفذت أبعادها ومنها قوله أيضا :-

يا مَنْ رأى مثلـــي فتـــى يَسعى طليقاً وهو موثـــقُ
من حبّ خُـــودٍ طفـــلةٍ كالشمسِ حسناً حينَ تشرقُ (2)

و منها قوله أيضا :-

أيا مَنْ وجهُـــهُ قمـــرُ ويا مَنْ قلبُـــهُ حجـرُ
ويا مَنْ جـــلّ في عَيني ومالي عندَهُ خـــطـرُ (3)

و من الصور التشبيهية المفردة المتكررة في شعره صورة الماء للضمآن , و صورة النار الملتهبة , و هي صور مطروقة في شعر من سبقه من الشعراء , و من ذلك نقرأ قول الشاعر:-

أيّامَ تقتلُ شَوْقها بزيارتـــي كالماءِ يقتل بُردُهُ عطش الصّدي
ولطالما مَزجَتْ بريقي ريقَها كالماءِ صُفقَ بالسّلافِ المُزبـدِ (4)

ومـن صـورة التشـبيهيه المفـردة التـي صـورت حـرارة قلبـه بالنـار المشـتعلة وهي صورة متكررة أيضا في شعره , و قد طرقتها أذهان الشعراء من قبله : قولـه :-

(2) الديوان : ص 190 .
(3) الديوان : ص 148 .
(4) الديوان : ص 90 .

ما سميت قط الا هجت اذكرها كأنما أشعلت في قلبي النار [1]

فنرى نسجه في شطره الأول أبلغ من صورته في شطرها الثاني 0

أساليب بناء الصورة المفردة :-

الصورة هي سبيل الشاعر للتأثير في نفس المتلقي , و التصوير هو ديدن الشاعر في صياغة خطابه الشعري يقول عبد القاهر الجرجاني " و معلوم أن سبيل الكلام هو

[1] **الديوان : ص109 .**

سبيل التصوير و الصياغة , و إن سبيل الشئ الذي يقع التصوير و الصياغة فيه كالذهب والفضة يصاغ منها الخاتم أو السوار " [1] .

والتوجه في بناءها هو " الإتجاه إلى روح الشعر " [2] , و قد تنوعت أساليب بناء الصور المفردة في شعر العباس بن الأحنف , وأسلوب بناء الصورة " هو الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد , والمقابلة , والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "[3]0 التي تصطف متوحدة في هياكل بناء الصورة الحية بما تضمنته من العاطفة ، وإشتملت عليه من المشاعر , وفاعلة بما تثيره من أحاسيس في نفس المتلقي , و من تلك الأساليب التي إعتمدها الشاعر في بناء الصورة المفردة :-

أولا : بناء الصورة عن طريق التشبيه و الوصف المباشر :-

لجأ الشاعر في بناء الكثير من صوره الشعرية إلى الممازجة بين التشبيه والوصف المباشر , ولعل هذين اللونين يعدان من أبسط الأساليب الفنية في محاولة إنشاء العلاقات التصويرية ، والتي تكون في الأعم الأغلب ذات أطراف حسية , تخضع إلى المباشرة والتصريح , لما يقوم عليه التشبيه من " ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه " [1] , مما يجعله أكثر التصاقاً بما هو عقلي وخاضع للمنطق الذي يبعده عن تحليق الخيال إذ يروى النقاد العرب القدامى روعة التشبيه

---

(1) دلائل الأعجاز , ص 194 .
(2) فن الشعر , د0 إحسان عباس , ص 138 .
(3) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر , د0 عبد القادر القط , ص 391 .
(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي , د0 جابر عصفور , ص 213 .

وحسنه في " أن يقرب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة وإشتراك " [2] , كما يكون الوصف المباشر أكثر إلتصاقا بالواقع المادي من التشبيه ، مما يحرم الصورة من علاقات نفسية عميقة تقوم على الإيحاء و التأثير 0 و لعل من أكثر أنواع التشبيه الواردة مع الوصف المباشر هو التشبيه المرسل الذي ترافقه أداة التشبيه دائما , إذ تقف حاجزاً نفسياً بين المشبه والمشبه به فيزداد التباعد النفسي بينهما , و تحرم الصورة من تداخل عناصرها وإمتزاج أبعادها 0 فهي " المرتكز النفسي الأساسي الذي يوحي للمتلقي أن المشبه غير المشبه به , مهما بلغت جهات الإشتراك بينهما وتعددت " [3] , و من تلك الصور المفردة نقرأ قول الشاعر:-

صادتْ فؤادي مكسال مُنعمـــــة كالبدرِ حينَ بدا بيضاءُ معطارُ
خود تَشير برخصٍ حفّ َمعصمها دُر و ساعده للوجه ستـــار [4]

فنلاحظ تآزر الوصف المباشر مع التشبيه المرسل في تقديم هذه الصورة الحسية في جميع أطرافها , إذ نرى أن الشاعر إعتمد على بصره في لم شتات الصورة و مزج أبعادها من الواقع المادي , دون أن يمنح نفسه لحظات قليلة للتأمل , وخلطها بأعماق ذاته , لإضفاء ملامح نفسية عليها أو يستعين بأطراف معنوية لإكسابها لمسات فنية إيحائية , وكسر حالة الرتابة و المباشرة في التعبير 0

و من الصور المفردة التي جمع فيها الشاعر بين الوصف المباشر و التشبيه نقرأ قوله أيضا :-

إنّ التي سَلبتْ فؤادَكَ كاعب حوراء تَسترُ وجهها بذراعها

---

[2] العمدة , ج1 ,ص 289 .
[3] الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية , د0 مجيد عبد الحميد , ص 193 .
[4] الديوان : ص 108.

وكأنّها جنّيـــة , و كأنمـا هدلُ الكرومِ تلوحُ تحتَ قِناعها (1)

كما نجده يستخدم الوصف المباشر في البيت الأول في قوله " كاعب , حوراء تستر وجهها بذراعها " وهي صورة بصرية أيضا قائمة على حاسة البصر , وهي صورة وصفية خارجية لا تمس روح حبيبته أو مشاعرها , بل تعبر عن حركاتها وخجلها وفي قوله (كاعب) بيان لحداثة سنها ، وهو ما تسانده الصورة التشبيهية الثانية في البيت الثاني بقوله و(كأنها جنية) , معبرا عن خفت ظلها و لطافة حركاتها , أما في التشبيه الثاني وهو من التشبيه المرسل أيضا , فنراه يشبه جدائلها النازلة من رأسها بـ"هدل الكروم" المتدلية , في حباتها التي تشبه عقد ظفائرها , في جمالها و نضارتها , وهي صورة بصرية أيضا , إعتمدت على أطراف حسية ألا أننا نجد في تشكيلها لمسة فنية جميلة , وإن كانت تفتقر إلى شيء من العمق النفسي فهي غير نافذة إلى أعماقها 0

ومن ذلك ما ورد من الوصف مع " التشبيه التمثيلي "

أمسَتْ بيثربَ نَفسي عنِدَ جاريـةٍ حوراءَ تَنْمَى إلى الغُرّ المسَاميحِ
يا حُسْنها حينَ تَمشي في وَصَائِفِها كأنّها البَدرُ يَبدوُ في المَصابيـحِ (2)

إذ يستخدم الشاعر في بيته الأول وصفا مباشرا في حين نجده يستخدم " التشبيه التمثيلي " فنراه يصور حبيبته وهي تمشي وسط جواريها , كأنها البدر , والجواري من حولها كأنها المصابيح , وهي صورة بصرية جمع الشاعر أطرافها من الواقع , مما جعل الصورة على ما فيها من جمال تفتقر إلى عنصر الخيال المحلق في سماء المعنويات الذي يضفي على الصورة ظلالاً إيحائية تكسر حاجز المباشرة في

(1) الديوان : ص 177 .
(2) الديوان , ص 72 .

التعبير , وتدفع المتلقي إلى الإستمتاع في إكتشاف المعاني , ونحن نجد في شعر العباس بن الأحنف تشبيها مرسلا و طرفاه معنويان من ذلك قوله :-

رجاء كشبهِ اليأس ِأمسى يَقُوتني أذبُ لهُ عن الردى و أعاتِبُه (1)

فالشاعر يقتات رجاء لم يجد ما يصوره به سوى اليأس و كلاهما معنوي إلا أنها إلتفاتة ذكية من الشاعر, إذ جاءت معبرة و موحية , فهو لا يقطع الرجاء من إيقاظ مشاعر حبيبته , لكنه في الوقت ذاته لا يرى بريق الأمل 0

كما يستخدم الشاعر (التشبيه البليغ) مع الوصف المباشر أيضا , و لعل التشبيه البليغ أكثر قدرة على جمع شتات الصورة و تداخل أطرافها , لكونه يأتي خاليا من أداة التشبيه و بألوان كثيرة إذ " يتفاعل طرفاه , بأن يكون المعنى المراد تشبيهه به – حسيا كان أم مجردا – صادقا في التعبير عن المعنى المراد تشبيهه " (2) و من تلك الصور الشعرية نقرأ قول الشاعر :-

و أنت ِ الدهَر جائَـــرة وما أقَوى فأنتَـــــصرُ
ألا يا جاهِلاً بالحُـــــ ـبّ سَلني عنديَ الخبـــرُ
فإنّ مَذاقَهُ مُـــــــرّ ومَشرَب صِفوه الكـــــدرُ
نَهاري كُلهُ عِبَـــــر وَليلي كُلهُ سَهَـــــــرُ
جُفُوني مـاؤهـــا درَر وقَلبي حَشوُهُ فكِـــــــرُ
وكانَ بَليّةً أنّـــــــي نَظرْتُ فَشامَني النّظـــرُ (3)

و الشاعر يستخدم التشبيه البليغ في قوله " وأنت الدهر " فيشبه حبيبته بالدهر في ظلمه و جوره عليه , لما نزل به من آثار الحب الذي يصفه في الأبيات الأخرى 0

---

(1) الديوان : ص52 .
(2) حركة الإبداع , د0 خالدة سعيد , ص 171 .
(3) الديوان : ص 148 .

و من ذلك قوله أيضا :-

هي شمس عزمـــــتْ أ لا تنيل الخلقَ نيـــــــــلا
طلعتْ فوق كثيـــــــبٍ في قضيبٍ هالَ هَيـــــلا (1)

فنجد في قوله "هي شمس" تشبيها بليغا يشبه وجه محبوبته بالشمس واصفا بعد ذلك ردفها بالكثيب , و قدها بالقضيب 0

ومن أساليب التشبيه البليغ التي يكثر الشاعر إستخدامه في قصائده "أسلوب القصر" , ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :-

كذبتُ على نفسي فحدثتُ أننـــي سلوتُ لكيما يَنكروا حين أصدقُ
وما عن قلىً مني و لا عن ملالةٍ ولكنني أبقي عليكِ وأشفـــقُ
وما الهجرُ إلا جنة لي لبسْتـُهـــا أقيكِ بها مما نَخافُ و نفـــرقُ (2)

و نجد في قوله " و ما الهجر إلا جنة " تشبيها بليغا (بأسلوب القصر) فالهجر " ترس أو درع يلبسه الشاعر لأبعاد أنظار الناس عنهم من الوشاة و الكائدين والتشبيه مهما تعدد أنواعه وزهت ألوانه يبقى " قياساً غير مباشر " (3) ، يحد من قدرة الشاعر على التحليق في سماء الخيال .

ثانيا : بناء الصورة عن طريق تبادل المدكات :-

(1) الديوان : ص 230 .
(2) الديوان : ص 195 .
(3) العقل في الشعر ، اليا حاوي " مجلة الآداب " ، ع12 ، ك1 سنة 1962 ، ص19 .

و يكون ذلك من خلال تبادل الصفات بين المعنويات و الماديات و قد وردت في شعر العباس بن الأحنف على صفتين :-

1 - التشخيص :- وهو إضفاء الصفات الإنسانية على الجماد و الطبيعة والإنفعالات والأفكار, [1] , فيبعث الحياة الإنسانية فيها , لكونها "صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بقاياها الإعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض , وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة " [2] , و العالم الخارجي بمادياته ومحسوساته , يقول العباس بن الأحنف مشخصا الزمان :-

عينُ الزمان أصابتنا فلا نَظرتْ وعُذِبَتْ بفنونِ الهجرِ ألوَانا
يا ليتَ مَنْ نَتَمنى عِندَ خلوتِنا إذا خلا خلوةً يوماً تَمنانا [3]

فالشاعر يشخص الزمان و هو من المعنويات و يضفي عليه صفة إنسانية مادية إذ يجعل له (عيناً) حاسدة حرمته من أيام الصفاء مع محبوبته فيدعو عليها , وهو إذ يدعو على زمان يومه يحن إلى زمان الماضي بذكرياته الجميلة معها و يبكيه فهي التي كانت مدعاة لحسد عين الزمان , ويتمنى أن يعود صفاء تلك الأيام 0

و يشخص الشاعر الهوى وهو من المعنويات أيضا بصفات حسية إنسانية فيقول :-

تَحدثُ عَنا في الوجوهِ عيونُنا ونحنُ سُكوت و الهوى يَتَكلمُ
و نغضبُ أحياناً و نَرضى بِطرفِنا وذلكَ فيما بينَنا ليسَ يُعلمُ [4]

---

[1] ينظر التصوير الفني في القرآن , سيد قطب , ص 64 .
[2] الصورة الأدبية , د. مصطفى ناصف , ص 6 .
[3] الديوان : ص 275 .
[4] الديوان : ص 243 .

فيضفي عليه صفة الكلام ، وهي صفة إنسانية حسية , فالهوى يتكلم عبر أعينهم ، ليفصح عن مشاعرهما و يعبر عن إحساساتهما في كثير من حالاتهما النفسية , في حالة الغضب , أو حالة الرضى , دون أن يشعر بهم أحد 0

و نجده يضفي على الهوى صفات إنسانية أخرى في هذه الأبيات فيقول :-

و إذا تعبتُ مـن الهـــــــوى ألفيتـُهُ يَمشي و يَلحـــــق
أينَ الفرارُ مِـنَ الهـــــــوى ويلي ! ومنهُ عليّ خنـــدق [1]

فعندما يتعب من مكابدة الهوى و يحاول الخلاص منه يطارده فيمش إليه و يلاحقه , ولا سبيل للفرار منه إذ يحاصره من كل جانب 0

و نجده يحاور قلبه في صورة تشخيصية يقول فيها :-

عرَضتُ على قلبي الفِراقَ فقالَ لي : مِنَ الآن فايأس– لا أغرّك – من صَبرِ
إذا صَدّ من أهوى و أسلمَني العـزا ففُرقةُ من أهوَى أحـــرّ من الجَمـــــرِ [2]

فقلبه يجيبه بالصد ، ورفض عرضه بالفراق ، لأن وقع صد محبوبته أهون عليه من ألم فراقها 0 ونراه يحلق بخياله فيحاور طيف محبوبته و يضفي عليه صفات حسية إنسانية إذ يبكي معتذرا له فيقول :-

أمّا الخيالُ فإنّي سوفَ أعـــــذرهُ عاتبتـُهُ فأجالَ الدّمـــعَ و اعتـذرَا
وقال لي : لا تلمني ! لم أزل كلفاً حتى أتيتـُكَ في الظلماءِ مُـستتِرا [3]

---

[1] الديوان : ص 243 .
[2] الديوان : ص 135 .
[3] الديوان : ص 126 .

فيعاتب طيفها الذي يرد بالبكاء و الإعتذار و الإفصاح عن مشاعره و تستره بشدة الظلام خشية الوشاة و المتربصين , و الشاعر بذلك يبين صعوبة إجتماعه بمحبوبته لكثرة المتربصين بهم إذ لا ينجي حتى الظلام من متابعة الرقيب 0

إن إحتقان الشاعر بالمشاعر التي لا يتمكن من البوح بها لأحد , و محاولة إيجاده أحضان يسودها الكتمان تتسع لما تضيق به نفسه , تضطره إلى مشاركة الطبيعة بأشكالها المتنوعة لخلق حالة من التوحد و الإنسجام نفسيا معها فيبادلها الإحساس بألوانه وإرهاصاته 0

لذا نرى العباس بن الأحنف يشارك القطا الإحساس بأنبل المشاعر عبر صورة تشخيصية فيقول :-

بكيتُ إلى سربِ القَطا حينَ مَرّ بي ... فقلتُ , ومثلي بالبُكاءِ جَديرُ !
أسِرْبَ القَطا هَل من مُعيرٍ جناحَهُ ... لعليّ إلى من قَد هَويتُ أطيرُ
وإلا فَمَنْ هذا يُؤدي تَحِيـّـــةً ... فأشكُرَهُ ؟ إنّ المُحِبّ شَكــورُ
فجاوبنني مَن فوقِ غُصنٍ أراكــةٍ ... ألا كلنا يا مستعيــرُ معيــــرُ
وأيّ قَطاةٍ لم تُساعِد أخا هــــوىً ... فعاشَتْ بضُرّ والجَناحُ كَسِيرُ (1)

فنراه يضفي على القطا صفات إنسانية نبيلة ، تعلن عن حاجته النفسية لمن يبوح إليه بأسراره ، وتكشف عن مكنون معاناته و لوعته وشدة شغفه و لهفته , و إحساسه العميق بمشاعره و طول تأملها , حتى جعله ذلك التأمل الذاتي ينفصل عن الواقع في حالة من الإبداع الذي يصفه الدكتور جابر عصفور بقوله " نشاط خلاق , لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلاً لعالم الواقع و معطياته , أو إنعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها , أو نوعا من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للإنفعالات بقدر أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل من خلال رؤية شعرية , لا تستمد قيمها من مجرد الجدة أو الطرافة و إنما

(1) الديوان : ص 142-143.

من قدرتها إلى إثراء الحساسية و تعميق الوعي" [1] , ولعل إعتماد الشاعر في بناء الصورة على أساليب مميزة تسمح له بالتأمل و التسامي بسبل التعبير عن مشاعره , تمنحه قدرة أكبر على إنتاج صور مبدعة بعيدة عن الواقع و التقرير و المباشرة في التعبير .

2- التجسيد :- وهي سمة يسعى الشاعر من خلالها إلى تجسيد ما هو ذهني من الأفكار التجريدية المتنوعة , أو الهواجس النفسية , ببعد حسي مرئي أو غير مرئي , فتكتسب المعنويات صفاتاً محسوسة مجسدة , تضفي على المعاني ظلالاً إيحائية , و تمنح التعبير عن الفكرة بعداً فنياً , و عمقاً نفسياً تأملياً , و تجعل المتلقي لا يستقبل المعنى بصورة تقريرية ومباشرة ، بل يبذل جهداً ممتعاً في إكتشافه ، والبحث عما يحيط به من ظلال التعبير , و أنواع الدلالات , و من توظيف الشاعر للتجسيد نقرأ قوله :-

يا مَنْ يكاتمني تَغير قلـــبه سأكفّ نَفسي قبلَ أن تتبرمـــا
سأكفّ عنكِ وفي يَديَ بقيــة من حبلِ ودكِ قبل أن يتصرمـا
يا للرجال ! العَاشقينَ توافقاً جعلا الإشارةَ بالأنـاملِ سُلمـا [2]

فالشاعر يجسد لفظة (الود) وهي من المعنويات في قوله "حبل ودك " فيجعل للود حبلا , مما جعل الشاعر يورد المعنى بطريقة غير مباشرة , إذ يمنحه قدراً كبيراً من الإيحاء , فهو يبتعد عن محبوبته وهو مسك بطرف حبل الود , مما يوحي إلى المتلقي بان مشاعر الود في قلب كل منها , وهو عندما يعلن الإبتعاد , يأمل بتجدد المودة و عودتها كما كانت , فيده مازلت ممسكة بتلك المشاعر و منطوية على تلك الذكريات الجميلة , التي ستعجز القطيعة عن القضاء عليها , بل ستكفيه لغة العيون و الأنامل في جمع الشمل مرة

---

[1] الصورة الفنية , ص 14 .
[2] زهر الآداب , ج4 , ص 87 ، الديوان : ص237 ، (برواية أخرى حبل وصلك) .

أخرى شريطة أن تكون القلوب عامرة بالحب القديم المتجدد الذي يقهر الوشاة والقطيعة وأسباب التغير 0

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر أيضا مجسدا الهوى :-

جَسَرْتُ على بابِ الهوَى فدخلتهُ فقَدْ جاءني منهُ الذي كنتُ أفـــرَقُ
فما ذاقَ طعَم المَوْت في كأسِ لذةٍ ولا سهرَتْ عينُ أمريء ليس يَعشقُ (1)

فنراه يجسد الهوى فيجعل له (بابا) أغراه بدخول عنوة ملمحا إلى دخوله من دون تأني أو تفكير , أي في حالة من هياج العاطفة وإندفاعها لذلك جاءه من وراءه ما كان يحذره و لم يتوقعه .

ونجده في موضع آخر يجعل للهوى لججا فيقول :-

الحُب أولُ ما يَكُونُ لجَـــاجةً تأتي بهِ و تسوقُـه الأقدارُ
حتى إذا إقتحمَ الفتى لجَجَ الهوى جاءت أمور لا تُطاقُ كِبارُ (2)

فنرى التجسيد في قوله " لجج الهوى " فجعل للهوى لججا كلجج البحر , وإقتحامها يجر على العاشق أمورا عظام لا طاقة له بها 0

وفي أحيان أخرى يجعل للهوى حياضا بشرب منه بكأسين فيقول :-

وردتُ , وبعضُ الوردِ فيهِ مرارة حياضَ الهوى من كلِ أفيح مترعِ
فمازلتُ أحسوها بكأسينِ كلمـــا شربتُ بكأسٍ لم تزلْ أختُها معي (3)

---

(1) الديوان : ص 200 .
(2) الديوان : ص 116 .
(3) الديوان : ص 170 .

كما نرى الشاعر يجسد الجمال بقوله " ثوب الجمال " فيجعل له ثوبا فـي قوله :-

لا كانَ قَلبي فقدَ شَقِيتُ بـــهِ يُخفي وَجيباً وتارَةً يَجِـــفُ
يَهذي بظبيٍ مُنعمٍ تَـــــرفٍ أحوى بثَوبِ الجمالِ ملتَحِف (1)

و نراه يجسد الصفاء في قوله :-

أناسِيَة ما كانَ بَيْنـــــي و بَيْنها وقاطِعَة حَبلَ الصّفاءِ ظَلومُ ؟
تعالوا نُجَدّدْ دارسَ الوَصل بيننا كِلانا على طولِ الجَفاء مَلومُ (2)

فنلاحظ تجسيده للصفاء في قوله " حبل الصفاء " فيجعل للصفاء حبلاً يطلب من حبيبته و صله مرة أخرى بعد قطعه , و قد كان موصولا بينهما , لولا دبيب القطيعة و الجفاء بينهما 0

3- بناء الصورة الشعرية المفردة عن طريق الإستعارة التصريحية :-

نجد من أساليب بناء الصورة المفردة في قصائد الشاعر ومقطوعاته , ما جاءت عن طريق الاستعارة التصريحية التي يصرح " فيها بلفظ المشبه به دون المشبه " (3) , وإن كان إعتمادها على وضوح العلاقة القائمة على التشبيه , و وجود القرينة في سياقها , يفقد الصورة الكثير من الإيحاء و التأثير , و يحرمها من الإرتقاء في مدارج الخيال المحلق (4) .

---

(1) الديوان : ص 188 .
(2) الديوان : ص 252 .
(3) أساليب البيان في القرآن ، سيد جعفر الحسيني ، ص526 .
(4) ينظر بناء الصورة الفنية في البيان العربي , كامل حسن البصير , ص 514 .

ومن تلك الصور القائمة على الإستعارة التصريحية نقرأ قول الشاعر :-

نظرتُ إلى ما لم ترَ العينُ مثله إلى قمرٍ في رازقيٍ ومـــــــــئزرِ
إذا ماتَ عباس و فوز فإنّـــه يموتُ الهوى و اللهو من كلِ معشرِ (1)

فنرى إستخدام الشاعر للإستعارة التصريحية في البيت الأول , فالمستعار نجده في قوله " قمر " والمستعار له المحذوف (حبيبته) , والقرينة تتضح في قوله " في رازقي ومئزر" و ألرازقي كما هو معروف ثوب من الكتان , وكذلك (المئزر) نوع من الثياب , والصورة على لطافتها فهي تقليدية , طرقها الكثير من الشعراء السابقين , ومع ذلك نجدها تتردد كثيرا في قصائده و مقطوعاته و منها قوله أيضا :-

يا وَحْشتا ما بُليتُ مِن قَمَـرٍ فرقَ شَملي و كانَ مُؤتَلِفَـــا
سارَ إلى حيثُ سَارَ أكرَهُ أن أذكُرَهُ إن ذكرْتـُهُ عُرفـَـــــا
حتى إذا ما شَخَصْت أطلبُـه خالفني في الطريقِ مُنصرفـَا (2)

فالمستعار في قوله "قمر" و المستعار له حبيبة الشاعر و القرينة واضحة فيما بعده , كما يكثر في قصائده و مقطوعاته من إستعارة " البدر" في إستعاراته التصريحية ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :-

ولي يومَ شيّعتُ الجنازةَ قِصّـة غداةَ بدا البدرُ الذي كان يُحجَبُ
أشرَتُ إليها بالبنانِ فأعرَضَتْ تَبَسمُ طورا ثم تَزوي فتقـــطِبُ (3)

---

(1) الديوان ك ص 120 .
(2) الديوان : ص 185 – 186 .
(3) الديوان : ص 13 .

فالمستعار في قوله "البدر" و المستعار لـه حبيبـة الشـاعر , و تتضـح القرينـة فـي البيـت الثاني , و هي صورة تقليدية , مطروقة , ومن الغريب أن يحدث ذلك في جنازة 0
و منها قوله أيضا :-

أنا الهائمُ المشغوفُ بالبَدرِ إذ بَـــدا وهيهاتَ من لي بالسّبيل إلى البَـدرِ
وما استمكنتْ عيني من النـّظر الذي أداوي به قلبي و أشفي به صــدري
ولوْ كان حُبّيها كما هي أهلـــــــه لمُتّ و مالي غيرُ ذلك من عـُــذر (1)

فامستعار فـي قولـه " البـدر" والمستعار لـه حبيبـة الشـاعر أيضـاً , وقـد أفصـح البيـت الثاني عن القرينة 0
ومن صور الإستعارة التصريحية قوله أيضا :-

إنما أشكو غـَـــــــــزالاً فاترَ الطرفِ مليحـــــــــا
شادناً يُمسي من الشـــــو قِ الذي بي مُستريحـــــــا (2)

فالمستعار قوله " غزالا " و المستعار لـه " حبيبتـه " و القرينـة فـي قولـه "فـاتر الطـرف مليحـا", و فـي " شـادن " صـورة أخـرى , وهـي صـور تقليديـة تتـردد فـي قصـائد الشـاعر بكثرة و منها قوله أيضا :-

إن بالشط نحو دار المُعلـى لغزالاً إلى القـُلوبِ حبيبـَـــا
مَنزل أشرَقـَتْ بساكنه الأر ضُ وأشقـَتْ بهِ العيونُ القـُلوبـا (3)

(1) الديوان : ص 141 .
(2) الديوان : ص 75 .
(3) الديوان : ص 48 .

رابعاً ـ بناء الصورة المفردة عن طريق (الكناية) :

يلجأ الشاعر في بناء بعض صوره الشعرية إلى (الكناية) ، وهي أحد أوعية الصورة الفاعلة ، التي تمكن الشاعر بسحرها البياني من التعبير عن عواطفه ، وإثارة أحاسيس المتلقي ، إذ يظهر المعنى من خلالها مكتسياً بقطعتين من الثياب ، الأولى منهما تتمثل بما تحمله الألفاظ الظاهرة المكتنزة بالإيحاء ، فهي تلمح بدورها إلى القطعة الأخرى التي يلفها الغموض ، إذ يتحقق بالوصول إليها ، بلوغ المعنى الذي قصده الشاعر . يقول عبد القاهر الجرجاني " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيوحي به ، ويجعله دليلاً عليه " [1] . وقد إتسع مفهوم الكناية في النقد الحديث ، وتطور مدلولها ، ليشمل كل " صورة إندرجت تحت معنى الستر والخفاء ... " [2] .

ولعل ما فيها من القدرات التعبيرية ، ما يجعلها معبرة ، ومؤثرة ، إذ يأتي المعنى عبرها مغلفاً بشيء من الغموض ، ومشبعاً بالتأمل والخيال ، فيستمتع المتلقي لما يبذله في اكتشاف المعنى . ويتوقف ذلك على جدتها ، وقدرة الشاعر على الإبداع ، وأن تكون الصورة الكنائية جزءاً لا ينفصل عن النسيج التصويري في تجربته الشعرية المتكاملة ، وإن كان شاعرنا العباس بن الأحنف يعتمد في بعض الأحيان على كنايات جاهزة سبقه إليها سابقيه من الشعراء . ومن ذلك نقرأ قوله :

أرى البَينَ يشكوهُ المُحبّونَ كلهم ... فيارَبّ قربْ دارَ كـــل حبيبِ
وأبيضَ سبّاقٍ طويلٍ نِجـــــادُه ... أشمّ خصيب الراحتين وهوبِ [3]

---

[1] دلائل الاعجاز : ص105 .
[2] التعبير البياني : د. شفيع السيد ، ص223 .
[3] الديوان : ص6 .

فنجد في قوله " طويل نجاده " كناية عن طول القامة ، وهي كناية عن صفة ، فالنجاد حمالة السيف وطولها دليل على طول حاملها وهيبته ، كما نجد في قوله " خصيب الراحتين " كناية عن صفة أيضاً ، وهي كناية عن الكرم .

ومن صوره الكنائية المفردة أيضاً قوله :

فإنكُمْ إن تفعلوا ذاكَ تأتِكـــــم أمينةُ خُودٍ كالمهاة لعــوبِ
عزيز عليها ما وعَت غير أنها نأت وبنات الدهر ذات خطوبِ (1)

فنلاحظ في قوله (بنات الدهر) كناية عن حوادثه وملماته ، وهي كناية عن موصوف .

ومن ذلك قوله أيضاً :

فبلائي مذْ فارقتني طويـــــل وبناتُ الفؤاد ذاتُ إهتزازِ
ودُموعي قد أخلقتْ ماء وجهي وفؤادي كالرّاكِبِ المجتــازِ (2)

ففي قوله (بناتُ الفؤاد) كناية عن همومه وأحزانه .

ومن كناياته الأخرى قوله :

يا أيها الساقي أدِرْ كأسنـــــا وأكرُرْ علينا سيّدَ الأشربات (3)

فنجد في قوله " سيد الأشربات " كناية عن موصوف ، وهو الخمر .

ولعل من لطيف صوره الكنائية المفردة ما جاء في قوله :

فلمْ أر مثلَ ما سالتْ دُمــوعي وما راحتْ بهِ من سوءِ زادِ
أبيتُ مسهّداً قلِقاً وســادي أخفف بالدموعِ عن الفــؤادِ (4)

---

(1) الديوان : ص9 .
(2) الديوان : 156 .
(3) الديوان : ص66 .
(4) الديوان : ص103 .

إذ نجد في قوله " قلقاً وسادي " كناية عن صفة ، وهي الأرق والأضطراب ، وقد جاءت هذه الصورة الكنائية ذائبةً في النسيج التصويري التكاملي لتجربته الشعرية .

كما نلاحظ أن الشاعر يردد بعض صوره الكنائية التي يتأثر بها ، ويرى فيها القدرة على نقل إحساسه ، والتأثير في المتلقي ومن ذلك نقرأ في قوله :

بأبي مَن لا يُبالـــــي غبتُ عَنهُ أو شهدتُه
أنا من أسخنِ خلق الــ له عيناً مُذ عَرَفتُـــه (1)

ففي قوله " أنا من أسخن خلق الله عيناً " كناية عن صفة ، وهي الحزن والألم وأثر غزارة الدموع . وتتردد هذه الصورة الكنائية للحزن في بعض نصوصه الشعرية ومنها قوله :

وكنتٌ أسخنُ خلق اللهِ كلهم عيناً وأطولهم من وحشتي كمدا (2)

وهي في قوله أيضاً :

ما زلتُ مُذْ غِبتَ عنـــي من أسخنِ الناس عيْنـــــــا (3)

ومن الصور الكنائية الاخرى التي تتردد في شعره ما نجده في قوله :

وصَبّرتُ نفسي فلمّا رأيْــ ـتُ أن التصبّرَ لن يَستقيمـا
وضَعْتُ لك الخدّ فوق الترَا ب أني أرى ذاك غنما جسيما (4)

---

(1) الديوان : ص66 .
(2) الديوان : ص65 .
(3) الديوان : ص265 .
(4) الديوان : ص243 .

إذ نـرى فـي قولـه " وضـعت لـك الخـد فـوق التـراب " كنايـة عـن صـفة وهـي تواضـعه وإذلاله لنفسه ، وهي تتردد أيضاً في بعض قصائده ، ومن ذلك قوله :

وكنت امرأً صعباً على من يَقودُني فمرْغتُ في عَفر التراب لكم خدّي [1]

الصورة المركبة و الصورة الكلية :-

عندما لا تتضح الفكرة في صورة جزئية مفردة , إذ تصبح عاجزة عن الإلمام بجوانها, أو غير قادرة على إستيعاب إحساس الشاعر , نجده يلجأ إلى تكوين الصورة المركبة , بمساندة صور مفردة أخرى . لذا فالصورة المركبة " هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف " [2] , فقد تـأتلف لتشكيل (الصورة المركبة) في شعر العباس بن الأحنف صورتين أو أكثر و من ذلك قوله :-

بيضاءُ في حمرِ الثيابِ كوردةٍ بيضاءُ بينَ شَقائقِ النعمانِ
تهتزُ في غيدِ الشبابِ إذا مشتْ مثلَ إهتزازِ نَواعم الأغصانِ [3]

فنراه يصور حبيبته بصورة مركبة مؤلفة من صورتين جميلتين من (تشبيه التمثيل) , إذ يصورها و هي شديدة البياض في ثيابها الحمراء ، بياض ناصع بين أزهار شقائق النعمان ثم يكمل صورته المركبة لعدم إكتمال فكرته بصورة تساند سابقتها يصور لنا فيها إهتزاز جسدها بين مثيلاتها إذا مشت مثل إهتزاز الأغصان الطرية الناعمة إذا حركتها الرياح مبينا طراوة عودها و حداثة سنها .

---

[1] الديوان : ص102 .
[2] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة , ص 61 .
[3] الديوان : ص 282 .

ومن الصور المركبة الأخرى قول الشاعر :

ما كنتُ أعلمُ ما هم وما جـــــزع حتى شربتُ بكأسِ الحبِ مغترفا
ثارتْ حرارتها في الصدر فأستعلتْ كأنما هي نار أطعمتْ سعفـــا (1)

فالشاعر يصور ما يحدثه الحب والهوى من الألم والعذاب في صورة مركبة ، إذ نجده يفصح عن ذلك الإحساس مستخدماً صورة إستعارية من التجسيد ، فيجعل للحب كأساً في قوله (بكأس الحب) مملوءة بالهم والألم ، إلا إنها لم تحظ بجوانب فكرة الشاعر فجاءت الصورة التشبيهية وما إرتبط بها من وصف في البيت الثاني مكملة لأبعاد فكرته ، ومتممة لجوانبها ، وكاشفة عن صورة مركبة أكثر قدرة على التعبير والإيحاء والتأثير .

وقد تأتي الصورة المركبة في شعر العباس بن الأحنف في حشد من الصور ، يضم مجموعة من الصور المتكاملة ، المتآزرة لتصوير " جانب متكامل من جوانب الأثر الكلي الذي يريد الشاعر إحداثه في قصيدته " (2) .

ومن ذلك هذه الصورة المركبة التي تصور " سهاد العاشق " بمجموعة من الصور المتكاملة في قوله :

تجافى مِرفقاي عَنِ الوســادِ كأنّ بهِ مَنابِتَ للقتـــــــادِ
فَيا من يَشتري أرَقاً بِنــومٍ فَيسلبَ عَينه ثَوبَ الرّقـــادِ
تطاولَ بي سُهادُ الليلِ حتى رَسَتْ عِينايَ في بحر السّهــادِ
وباتتْ تُمطرُ العبَرات عيني وعينُ الدمعِ تنبعُ من فؤادي
كأنّ جُفونَ عَيني قد تواصت بأن لا تلتقي حتى التنـــــادِ (3)

---

(1) الديوان : ص 182 .
(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة , ص 42.
(3) الديوان : ص 77 .

فنلاحظ تتابع تلك الصور المفردة المتسلسلة المتكاملة فيما بينها في صورة مركبة تضم أربع صور متلاحمة فضلاً عن الوصف ، فجاءت صورتان إستعاريتان قائمتان على (التجسيد) في قوله (ثوب الرقاد) ، (بحرد السهاد) تساندهما صورتان من التشبيه ، وقد أحاطت كل صورة بجانب الفكرة التي لا تكتمل إلا بترابط تلك الصورفي صورة مركبة .

و من ذلك أيضاً نقرأ هذه الصورة المركبة التي يصور بها معاناة العاشقين و ما يعتريهم من الإحساس فيقول :-

يا هجرُ كُفّ عن الهَوى ودع الـهَوى ... للعاشقينَ يطيبُ يا هَجْـــــــرُ
ماذا تُريدُ من الذين قتُلوبُهـــــــمْ ... مرضى و حَشْو قتُلوبِهم جَمْــرُ
وسوابقُ العَبَراتِ فَوْقَ خدُودهـــمْ ... دِرَر تفيضُ كأنها القَطْـــــرُ
متغيرين مِن الهَوى ألوانُهـــــــمْ ... - ممّا تُجِنّ ُ قلوبُهم – صُفْـــرُ
صَرعَى على جِسرِ الهوى لشَقائِهمْ ... يتَصبّرون و ما بِهم صَبْـــــرُ
لمْ يشْربَوا غيرَ الهَوى فكأنّـهُـــــمْ ... بِهِمُ – لشدةِ ما لقُوا – سُكْـــرُ
لولا إعتراضُ الهجرِ في طرُقِ الهوَى ... دَخَلَ المحبّ من الهَوى كِبْـــرُ (1)

فنلاحظ أن الشاعر يصور العاشقين و معاناتهم النفسية في صور تتابع ، وتتآزر فيما بينها لتجسيد إحساس الشاعر بصورة مركبة متكاملة في أبعادها و جوانبها , لتقدم فكرة ناضجة و معبرة , فنجده يشخص الهجر في صورة تشخيصية لبيان سطوته وقسوته على العاشقين ، ثم تساندها صورة وصفية لبيان ما تحويه قلوب العاشقين المعذبة المحترقة بلظى نار الشوق . ولإكمال جوانب الصورة المركبة نراه يصور ما يظهر عليهم من العبرات التي تمد خدودهم بالدموع التي يشبهها بالدرر لنقائها وغلائها ، وهي متتابعة وغزيرة غزارة الأمطار , وللإلمام بجوانب الفكرة ولم أبعاد الصورة المركبة

(1) الديوان : ص 138 .

نجده يصور جوانبهم النفسية و ما يعتريها من الحيرة إذ غدت ألوانهم صفر مستعيناً بصورة وصفية تساندها صورة إستعارية قائمة على التجسيد في قوله " جسر الهوى " فهم صرعى على جسر الهوى لما يشعرون به من الألم والشقاء.

فنلاحظ هذا التكامل في أجزاء الصورة و لم جوانبها و ترابط أعضائها ترابطا عضويا ، إذ نلاحظ تنامي الإحساس المكمل لجزيئات لوحة شعرية ناطقة بحال العاشقين .

و تتآزر تلك الصور المركبة , و المنسجمة مع الصور المفردة المستقلة الأخرى , في تكوين النسيج التصويري الذي يتبطنه شعور موحد يسري في عموم التجربة الفنية و بفعل قدرة خيال الشاعر الذي يخلق و يجمع و يسعى إلى " تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون بينها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المختفية وراء هذه المتناقضات " [1] , فمن تلك الحزمة التصويرية تتكون الصورة الكلية ثمرة العمل الفني و صورته النهائية التي يحاول إيصالها إلى المتلقي , فمن ذلك ما يحاول الشاعر رسمه وإيصاله عبر مجموعة من الصور الشعرية المتلاحمة المتتابعة في تجسيد (صد حبيبته له ومحاولته إستعطافها) في حشد من الصور يقول فيه :-

ومُستوجب للحبّ شتى بـــــلاؤه ... يُدلّ ُ بحسنٍ ما تقضّى عجائبُهْ
وقد جَرحتْ عيناه قلبي فأصبَحتْ ... مكلمّةً أوساطه و جَوَانبُـــــه
يرى أنّ عَطفي قد أحاط بصـــدّهِ ... مُلِحّاً عليهِ كالغريمِ يُطالبُـــه
تأنّيته ُ حيناً فلما رأيتـُــــــــه ... إذا إزدادَ لينا ً جانبي عَزّ جانِبُه
ذخرتُ له في الصّدر مني مَودّةً ... وخليتُ عنه مُهمَلاً لا أعاتِبُـه
فلمْ يبقَ منـُه في يَدي غيرُ خَصلةٍ ... أرُومُ بها مَا لا تـُرامُ مَطالبُـــه
رجاء كِشبه اليأسِ أمسى يـَقوتني ... أذبّ ُ به عني الرّدى و أغالبُه [2]

---

[1] قضايا النقد الأدبي القديم و الحديث , د0 محمد زكي العشماوي , ص 59 .
[2] الديوان : ص 52 .

إذ نرى الشاعر يركب الخيال الذي يخلق له هذه الصور و يألف بينها , فيرسم لنا صورة و صفية يكشف من خلالها عن حسن محبوبته اذ يرى في كل يوم صفات جديدة لها , و تتلاحم هذه الصورة المفردة بعد أداء وظيفتها الجزئية داخل العمل الفني بالصورة الثانية في البيت الثاني ، التي يصور فيها عيني حبيبته التي تجرح قلبه و تثقله بالجراح حتى تسحره , ثم يعقبها بصورة مركبة قائمة على التشخيص و التشبيه لعطفه الذي يلاحق حبيبته وهي تصده و تتهرب منه و هو يلح عليها مما يزيدها إبتعادا ونفورا , ثم يصور مشاعره بصور وصفية معبرة ، تؤدي كلا منها وظيفتها ليصل بعد ذلك ليشبه الرجاء (باليأس) وهي صورة تشبيهية مفردة و فاعلة تتلاحم مع ما سبقها من الصور الشعرية التي تذيبها حرارة إنفعال متنامٍ موحد إحتضنت كل صورة جزءاً منه حتى وصل إلى ذروته ، ليقدم تجربة الشاعر في صورة كلية تكاملية تلم جميع جوانبها بفاعلية الخيال الذي يستطيع الشاعر " أن يستكشف به أنماطا من الواقع , وإن الصورة الشعرية في شعره هي الضوء الساطع الذي يظهر لنا هذه الأنماط " [1] .

(1) الصورة الشعرية , سي0دي0 لويس, ص 120 .

الفصل الثالث

الموسيـــقى

الفصل الثالث
الموسيقـــــى

إذا كانت اللغة الشعرية أبنية المعاني , والصورة وعاء الأفكار والعواطف ؛ فإن الموسيقى بمكوناتها الثلاثة : " الوزن , والقافية , والإيقاع الداخلي " هي الصورة السمعية للغة الشعرية التي تثير مكامن الإحساس في نفس المتلقي ، وتدخله إلى عالم النص لتنقل إليه إحساس الشاعر عبر لغة مناسبة ، يقول ريتشاردز : " يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة ، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية " [1] . مما يكشف عن إرتباط الموسيقى وصلتها العميقة بالمضمون الشعري . إذ تمكن الشاعر من بلوغ معانيه المتنوعة ، فلها القدرة على تنظيم أصوات المفردات في تشكيل زماني ، كما تسعى إلى خلق الإنسجام والتوازن بين تنوع المواقف وتحولات الإنفعال ، وتعميق أثر العاطفة السائدة ويتم ذلك عبر التناوب الصحيح المنضبط لعناصر متشابهة ، أو التكرار الدقيق لتلك العناصر نفسها أو " ترديد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت ، على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة " [2] ، لتمكن تجربة الشاعر من " تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة " [3] .

---

(1) مباديء النقد الأدبي ، ص 171 .
(2) في الأدب والنقد , محمد مندور ، ص 25 .
(3) قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، ص 21 .

مما تقدم يتبين لنا أن الموسيقى الشعرية عنصر أساس في التجربة الفنية ، وحاجة أصيلة ذات أبعاد نفسية وموضوعية ، لا يمكن الإستغناء عن دورها الفني في أي عمل شعري ، فهي تنبع من صلب ذلك العمل ، منبثقة مع لحظة ولادته ، لتنمو مع مواقفه ، حتى تصبح جزءاً لا يتجزأ من البناء الشعري العام ، ولا ينفصل عن الدلالة المعنوية أو الفكرية أو الفنية بأبعادها بل تسعى لتعميقها .

الأوزان : -

يقع الوزن الشعري في مقدمة عناصر الموسيقى الشعرية ، إذ يعد ركناً من أركان الشعر الأساسية ، فيمتزج بإنفعال الشاعر وروح تجربته " يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء ، وضغط وإرتخاء ، وحدة ولين ، ويتردد فيه الصوت – إن أحسنت قراءة الشعر – بين انطلاق وإنحباس ، ورقة وإكتظاظ ، وعلو وهبوط . وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية إرتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية القوية " [1] فتتفاعل نغمات الوزن الشعري مع الإنفعالات النفسية المتعددة ، وتتوافق مع تحولات المواقف المتنوعة في التجربة الشعرية ، مرتبطة بالدلالة ومعمقة لها ، وقد أجمل الدكتور محمد زكي العشماوي رأي كولردج في الوزن وأهميته بقوله " الوزن جزء لا يتجزأ من التجربة يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية ، ويثير في النفس حب الإستطلاع والتشويق والدهشة ، وبتآلف الوزن مع مادة القصيدة يمكن أن يحقق الشاعر عملا فنياً رائعاً " [2] ، كما يعمل الوزن على جمع شتات الصورة وفرضها صوتيا على الإنتباه الذي تشتته معاني الألفاظ ليقدم للمتلقي تجربة جمالية إذ يطبق " الوزن " " مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التحالف

(1) قضية الشعر الجديد : ص 31 .
(2) قضايا النقد الأدبي : ص 248 .

الدلالي " [1] فالتفعيلة التي هي الوحدة الموسيقية للوزن تكون مكتسية بدلالات متنوعة ومعبرة .

وعندما نأتي إلى دراسة الأوزان التي جاءت عليها قصائد العباس بن الأحنف ومقطوعاته نجدها تدور على نظام البحور الخليلية ، وقد تباينت تلك البحور في ضوء ما قدمناه في قربها أو بعدها من ذات الشاعر ، وفي طبيعة إمتزاجها بإنفعالاته المتنوعة والملونة تبعا لتجاربه الفنية المتنوعة . ويكشف لنا الجدول الآتي عن ذلك :

ت	البحـــــــــــور	نسبـــــة الورود
1	الطويل	% 24.27
2	الكامل	% 15.95
3	البسيط	% 14.60
4	السريع	% 10.35
5	الخفيف	% 9.67
6	الوافر	% 7.64
7	المتقارب	%5.09
8	الرمل	% 4.41
9	المنسرج	% 3.90
10	الهزج	% 1.69
11	المديد	% 1.01
12	المجتث	% 0.84
13	الرجز	% 0.50

(1) البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ، 369 .

نجد لدى الشاعر حساً فنياً وموسيقيا عاليا في إختيار بحوره الشعرية ، التي حملت ألفاظه ومعانيه إلى المتلقي ؛ وفي طريقة تعامله معها لإكسابها مداً من الفاعلية والتأثير .

إذ يتضح لنا من الجدول السابق أن العباس بن الأحنف قد نظم قصائده ومقطوعاته ، مستخدما أغلب البحور الخليلية ، إلا إنه ركز على بحورٍ معينة دون غيرها إحتضنت تجاربه الشعرية المتنوعة ، يتصدرها بحر الطويل ، إذ حظي بنسبة (24.27 %) وهو ما يعادل ربع نظمه ، وللبحر الطويل منزلة رفيعة في نفس الشاعر العربي القديم إذ يقدمه على غيره من البحور ، وهذا ما لمسناه لدى شاعرنا العباس بن الأحنف أيضاً ، إذ جعل منه سلطان بحوره ، وربما يكون ذلك لما يمتاز به هذا البحر من كونه لا يأتي إلا " تاماً (فـ) لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً ... وقد سمي طويلاً لأن عدد حروفه تبلغ الثمانية والأربعين حرفاً ... " [1] ، تنتظم في ثمانِ تفعيلات ، مما يجعله " ذا إكتناز نغمي " [2] ، لذا فقد تكون هذه الصورة الكاملة سبباً في إرتياده من قبل الشاعر ليصل إلى أعلى درجات الإشباع الصوتي عبر وحدات زمنية موسيقية يستخدمها على نطاق واسع ليتحقق له أعلى قدر من التأثير في السامع أو القاريء .

فنحن نجد في هذا البحر المركب تعاقب تفعيلتين هما " فعولن " (ب ــ ــ) والأخرى " مفاعيلن " (ب ــ ــ ــ) ، وكلتاهما تبدأ بوتد (ب ــ) يتثاقل الإيقاع عنده , ثم يلحق بالوتد في التفعيلة الأولى سبب (ــ) ، ويلحق بالوتد في التفعيلة الثانية سببان (ــ ــ) ، والسبب أكثر سرعة من الوتد فيتوازن النغم بين إرتفاع وإنخفاض ,

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، ص43 .

(2) تطور الشعر العربي في العراق ، د. على عباس علوان ، ص500 .

فتنساب حركة موسيقاه بين إبطاء و إسراع منسجمة مع درجة الإنفعال وطبيعة حركته ، وموائمة لنبضات مشاعره مما يمكن الشاعر من التأني والتأمل والتعبير تبعاً لحالته النفسية ، التي تتوزع معانيها على وحدات زمنية , نغمية ، منتظمة على أوسع نطاق تساعد الشاعر على البوح والإسترسال بمكنونه الداخلي ، وتجعله يفصح عما تجيش به عاطفته من المشاعر والأحاسيس , ونقرأ من ذلك قول الشاعر :

تنـاميـنَ لا تدريـنَ ما ليلُ ذي هَوىً				**وما يفْعلُ التسهيدُ بـالهـائم الصبّ**			
ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعِلن مقبوضة	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

سَلي عن مَبيتي من رأى ذ لـك البَلا				**فبـاتَ مـبيتي في عذابٍ وفي كربِ**			
ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعِلن مقبوضة	فعولُ مقبوضة	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

أدرتُ الهوى حتى إذا كـا نَ كالرّحى				**جعلـتُ لـه قلـبي بمنـز لة القطبِ [1]**			
ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعِلن مقبوضة	فعول مقبوضة	مفاعيلن	فعول مقبوضة	مفاعلين

فـنلاحظ كيـف وظـف الشـاعر تفعـيلات هـذا البحـر للتعبيـر عـن مشـاعره ، إذ إفترش المحتوى العاطفي الذي أفرغه الشاعر مساحات الوحدات النغمية لبحر الطويل ,

(1) الديوان : ص25 .

فتـوزع إنفعالـه علـى حركـات تفعيلاتـه بمـا ينسـجم مـع حدتـه علـواً وإنخفاضـا , كمـا حـرص الشـاعر قـدر الأمكـان علـى المحافظـة علـى المسـافات الزمنيـة وإبقاءهـا متسـاوية بـــرغم حركـــة عاطفتـــه وحاجتـــه النفســـية لزحـــاف (القـــبض) فجـــاءت العـــروض (مقبوضـة) فـي جميـع الأبيـات ، فـي حـين ورد الضـرب صـحيحا فـي جميـع الأبيـات , ولتقريـب المسـافات الزمنيـة بـين الشـطرين وجعلهـا متسـاوية أدخـل زحـاف القـبض على التفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني والثالث لمعادلة القبض الحاصل في العروض . ممـا أسـهم فـي خلـق مسـافات زمنيـة موسـيقية متسـاوية بـين الشـطرين , بـل وبـين الأبيـات ذاتها .

والشاعر مولع بزحاف (القبض) وهو من المستحبات في هذا البحر [1] ولعلـه يجد فيه ما ينسجم مع لغته العاطفية ويجعلها أشد وقعا , وأكثر تأثيرا , ومن ذلك نقـرأ قولـه :

أزيـــنَ	**نساءِ العا**	**لـميـن أجيبي**		**دعـاءَ مَشوقٍ بالـعـراقِ غريب**			
ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ ـ		ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ
فعـــول	مفاعيلن	فعول	مفاعي	فعولُ	مفاعيلن	فعول	مفاعي
مقبوضة		مقبوضة	محذوفة	مقبوضة		مقبوضة	محذوف

كـتـبـتُ	**كتابي ما**	**أقـيـم**	**حروفه**	**لـشـدةِ إعوالي**		**وطول نحيبي**	
ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ ب ـ		ب ـ ب ب	ـ ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ـ	
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعِلن	فعول	مفاعيلن	فعولُ	مفاعي
مقبوضة		مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	محذوف	

(1) فن التقطيع الشعري : ص 47 .

أخــطٌ	وأمحوا ما	كَتبتْ	بعبـرةٍ	تسُحٌ	على القِرطا	س سح	غروبِ
ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ب ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ
فعولُ	مفاعيلن	فعول	مفاعِلن	فعولُ	مفاعيلن	فعول	مفاعي
مقبوضة		مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة	محذوف

أيا(فـوزُ)	لـو أبصرتني	ما عرفتني	لـطولِ	نحولـي بعـدكـمْ	و شُحوبي
ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعِلن	فعولُ	مفاعيلن	فعول	مفاعي
			مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة	محذوف

وأنـتِ	من الدنيا	نصيبي	فاءن أمت	فلـيتـك	مِنْ حُور	الجنـان	نصيبي[1]
ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعِلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعي
مقبوضة			مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة	محذوف

ولعل هذه الأبيات تكشف لنا عن إهتمام الشاعر بالموسيقى وطريقته الخاصة في التعامل مع البحور , فلكل شاعر موسيقى خاصة به إذ " إنهم يعزفون على أوتار قيثارة القصيد , ومع ذلك لكل منهم موسيقاه , وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد " [2] .

---

(1) الديوان : ص6 .

(2) فصول في الشعر ونقده ، د . شوقي ضيف ، ص52 .

فقد إفتتح الشاعر قصيدته (بالتصريع بالنقص) فجاءت العروض (محذوفة) (مفاعي ب ــ ــ) , وجاء الضرب (محذوفاً) أيضا (مفاعي ب ــ ــ) مما منح القصيدة بعداً نغمياً جديداً , فضلا عن إدخال زحاف (القبض) على العروض في الأبيات الأخرى جميعها , وبقاء الضرب محذوف في الأبيات الأخرى كلها , وقد أدخل زحاف (القبض) على تفعيلة (فعولن ب ــ ــ) فأصبحت ((فعول ب ــ ب)) , في حشو أبيات القصيدة بإستثناء القليل منها , مما جعل موسيقى البحر ملائمة وطيعة للغة الشاعر العاطفية الحالمة التي إفترشتها . إذ على الرغم مما هو سائد من شيوع النزعة الخطابية على البحور الطويلة إلا أننا نتفق في الرأي مع الدكتور عز الدين إسماعيل إذ يقول " إن الأوزان الطويلة ليست بذاتها ما يجعل الشعر خطابيا , وإنما المعول على ما يملأ به الشاعر هذه الأوزان من صيغ ومرتكزات صوتية ... ومن ثم لا نعجب إذا نحن وجدنا الشعراء يستخدمون هذه الأوزان الطويلة نفسها أحياناً بعيدة بطبيعتها عن الخطابية , كالنسيب والخمريات والزهريات وما أشبه " [1] .

ويأتي بحر الكامل في المرتبة الثانية من حيث نسبة وروده في شعر العباس بن الأحنف وسمي الكامل " لكماله في الحركات , وهو أكثر البحور حركات , فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة " [2] , " وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله – إن أريد به الجدّ – فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر , ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقه , حلوا مع صلصلة الأجراس , ونوع من الأبهّة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً " [3] .

---

(1) في الأدب العباسي ، ص 442

(2) فن التقطيع الشعري ، ص95 .

(3) المرشد الى فهم أشعار العرب ، د. عبد الله الطبيب ، ص146 .

والكامل من البحور البسيطة التي تتكون من تفعيلة واحدة متساوية ومتكررة , مكنت الشاعر من أن يقدم لنا من خلالها موسيقى صافية لجهارة ووضوح وصفاء نغمها " الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال " [1] .

إذ تمتاز تفعيلة بحر " الكامل " بوضوح ملامحها فهي إذ تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين متوسطين (متفاعلن ب ب ــ ب ــ) تجعل تدفق نغمها جلياً وسريعاً , ولعل قلة ما يدخلها من زحاف سبب آخر في وضوح ملامحها وقوة جرسها , إذ لا يعتريها إلا زحاف الإضمار (وهو تسكين الحرف الثاني) لتصبح ((مُتـْفاعِلن ــ ــ ب ــ)) فيضفي على النغم هدوءاً نسبياً لزيادة السواكن في تفعيلات البيت الشعري إذ يتحول المتحرك إلى ساكن ليشكل مع المتحرك الذي يسبقه سبباً , فتزداد المقاطع المتوسطة وتقل المتحركات أو المقاطع الصغيرة , مما يقلل من سرعة تدفق النغم , وقد أفرط الشاعر في إستخدامه بما ينسجم مع عاطفته وتغير حالته الإنفعالية , وبما يتلاءم مع توظيف لغته الشعرية , ومن ذلك قوله :

كتبَ المحبُّ إلى الحبيب رسالةً			**والعينُ منه ما تجفّ من البُكا**		
ب ب ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ ب بُ ــ ب ــ			ــ ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ		
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن مضمرة	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن
والجسمُ منه قد أضرّ به البلى			**والقلبُ منه ما يطاوعُ منْ نهى**		
ــ ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ			ــ ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ ب ب ــ ب ــ		
مُتْفاعلن مضمرة	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن مضمرة	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن

[1] المصدر السابق نفسه ، ص146 .

قدْ صارَ مثلَ الخيط منْ			**ذكراكمُ**			**والسمع منّه ليسَ يسمع منْ دَعَا[1]**	
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ
مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن

فنلاحظ ورود العروض (صحيحة) في البيت الأول والثاني و(مضمرة) في البيت الثالث , والإلتزام بالضرب (الصحيح) في الأبيات كلها , وقد إعترى الإضمار تفعيلات الحشو بما يتلاءم مع إنقباض وإنبساط عاطفته , إذ يضفي الإضمار هدوءاً نسبياً على نغم التفعيلة لزيادة عدد السواكن فيها , فيبطيء النغم معها , مما يمكننا من متابعة حركة إنفعاله من تغير سرعة النغم , إذ نلاحظ الإضمار عند مواضع الألم مما يمنح المتلقي فرصة للتأمل . ومما يكشف عن حركة إحساس الشاعر وتأثره , إذ يبطيء النغم عند " العين , والجسم , والقلب والسمع " وعند وصف الألم , وجميعها مواضع تحتضن الألم يتأملها الشاعر معمقا الدلالة المعنوية الذائبة برقة ألفاظها في الوحدات النغمية وطبيعة حركتها .

كما أفاد الشاعر من الأبعاد الموسيقية لهذا البحر , وإرتياد بعض تشكيلاته النغمية ومن ذلك مجيء العروض (صحيحة) والضرب (مقطوع) (*) ومن ذلك نقرأ هذه الأبيات :

قد كنتُ أسلكت الرّجاء سبيلَهُ			**وأقمتُ منتظر الرجاء زمانا**				
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ
مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن مضمرة	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلْ مقطوع

(1) الديوان : ص 1 .
(*) والقطع حذف ساكن الوتد وإسكان ما قبله .

لـو نـلتها	كـانتْ لـقـلبكَ مَقْنعاً	منْ كـلّ شيءٍ كـائـنٍ	ما كانا
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ
مُتـفاعلن	متفاعلن متفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن مُتْفاعلْ
مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة مضمر مقطوع

إنّ الـتـي	كـتـبـتْ بـمـا	كـتـبتْ به	تـركـتْ رجـاءك	واقـفـاً حيرانا
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ ـ ـ ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفـاعلن	مُتفـاعـلن	مُتفـاعلن متفاعلْ
مضمرة				مضمرمقطوع

لو كنتُ منْـها واثـقـاً	بـمـودّةٍ	لـهـويـت مـا	تـأتي بـه أحيـانا[1]
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ ـ ـ ـ
مُتـفاعلن	مُتـفاعلن مُتـفاعلن	مُتـفاعلن	مُتـفاعلن متفاعلْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة مضمرمقطوع

إذ يظهر في هذه الأبيات بشكل واضح إرتباط الحالة النفسية بالوزن الشعري , وتتضح العلاقة الوثيقة بين إنفعال الشاعر ونغم التفعيلات ، إذ كان لإحساسه ولغته الشعرية دورهما الفاعل في تطويع تفعيلات البحر الشعري والإمتزاج بالنغم وتوظيف طاقاته بما يجعله معبراً ، وأكثر قدرةً على الإيحاء والتأثير . إذ نلاحظ دخول زحاف (الإضمار) على أغلب تفعيلات الأبيات , بل ودخوله أيضاً على (الضرب المقطوع) في الأبيات كلها باستثناء ضرب البيت الأول , إذ تتحول تفعيلة الكامل من (مُتَـفاعِلن ب ب ـ ب ـ) إلى : (مُتـفاعل ـ ـ ـ) لتتكون من ثلاثة أسباب أو مقاطع متوسطة مما

(1) الديوان : ص275 .

يجعلها أكثر هدوءً ، يتمكن المتلقي من تأملها ، بعد أن وقف الشاعر لديها متأملاً ، مستفيداً من دخول زحاف (الإضمار) وعلة (القطع) , مما يقلل عدد المتحركات ويزيد من السواكن في التفعيلة وبفعل (الإضمار) الداخل على حشو البيت يزداد عدد السواكن في الأبيات ، إذ إن إرتفاع النغم وسرعته تزداد بزيادة المتحركات التي أصبحت قليلة , مما جعل إنسياب النغم يأتي بطيئاً ليتناسب مع حالة الحزن والحيرة واليأس والتأمل التي اشتملت عليها معاني الشاعر.

يقول الدكتور إبراهيم أنيس " ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية , فهي عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة , وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة " [1] .

كما وردت في شعره قصائد ومقطوعات مجزوءة من بحر الكامل , فمنها ما كانت العروض فيه صحيحة وكذلك الضرب إذ يقول الشاعر :

مـن لي بمـنْ	**أخشى الوشا**	**ةَ علـيـه فـي**	**إتـيـانـهِ**
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفـاعـلن	متفاعلن
مضمرة	مضمرة		مضمرة

والـحبّ ُ شيءٌ قلّ مـنْ		**يَقْوى على**	**كُـتـمـانِهِ** [2]
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن	مُتفاعلن
مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة

---

(1) موسيقى الشعر ، ص 175 .
(2) الديوان : ص 277 .

فنلاحظ دخول زحاف الإضمار على العروض , والضرب في الأبيات كلها كما دخل على حشو البيتين بإستثناء التفعيلة الأولى في عجز البيت الأول ، محاولاً الإبطـاء والتقليل من سرعة النغم الذي توزع في أربع تفعيلات بدلا من ست تفعيلات وعلى ما يبدو أن لجوء الشاعر إلى ذلك ينسجم مع فحوى استغاثته التي اشتملت عليها أبيات الشاعر ويتلاءم مع الحالة النفسية التي شعر بها . وترد بعض القصائد والمقطوعات المجزوءة في هذا البحر مصحوبة في الغالب بعلة (الترفيل) وهو زيادة سبب خفيف على آخر الوتد المجموع لتتحول (متفاعلن ب ب ــ ب ــ) إلى (متفاعلاتن ب ب ـ ب ـ ـ) وقد يكون ذلك لوناً من تنويع النغم ، تعويضا عن يقول من مجزوء الكامل (المرفل) :

يا قَلْبُ مالكَ لا تناهى !	**عن خُلّةٍ شَحَطتْ نَواها**
ـ ـ ب ـ | ب ب ـ ب ـ ـ	ـ ـ ب ـ | ب ب ـ ب ـ ـ
مُتْفاعلن | مُتَفاعلاتن	مُتْفاعلن | مُتَفاعلاتن
مضمرة | مرفلة	مضمرة | مرفل

لهْفي ويا أسفي عليـ	**ـها كيفَ لا يُبْكي هواها**
ـ ـ ب ـ | ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ | ـ ـ ب ـ ـ
متفاعلن | متفاعلن	مُتْفاعلن | مُتْفاعلاتن
مضمرة	مضمرة | مضمر مرفل

أمسي بغير بلادِها	**ما إن أريدُ بها سواها**
ـ ـ ب ـ | ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ | ب ب ـ ب ـ ـ
مُتْفاعلن | متفاعلن	مُتْفاعلن | مُتَفاعلاتن
مضمرة	مضمرة | مرفل

لـهفي لـبُـعْـدِ فِـراقِـهـا		يـا لـيـت قـلـبي قد تـنـاهى [1]	
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ ـ
مُتـفاعلن	مُتـفاعلن	مُتـفاعلن	مُتـفـاعـلاتـن
مضمرة		مضمرة	مضمر مرفل

إذ نلاحظ دخول علة (الترفيل) على شطري البيت الأول وإلتزامه به في الضرب ، في كل بيت من القصيدة كلها , كما نلمس مناسبة هذا الشكل الايقاعي المولود من رحم بحر الكامل وما رافقه من تكرار ، لإنفعال الشاعر , إذ أخرج زحاف (الإضمار) الذي إعترى أغلب تفعيلات هذا البحر المجزوءة وما أضفته اللمسة الفنية لعلة (الترفيل) على موسيقاه من كسر رتابة النغم المعتادة لهذا البحر ، فمكنت بذلك تفعيلاته من أن تكون وحدات نغمية معبرة عن مشاعر الشاعر وإحساساته المتمردة على قرارة مهجته . لذا فان الزحافات والعلل " في الأوزان العربية ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة , وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى . وذلك منعاً للرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن " [2] .

وجاء بحر البسيط بالمرتبة الثالثة في نسبة وروده في قصائده و " سمي البسيط بسيطا لانبساط أسبابه (أو مقاطعه الطويلة) أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية , وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها إذ تتوإلى فيهما ثلاث حركات , ويجوز استعمال هذا البحر مجزوءاً وغير مجزوء " [3] .

كما يمتاز بحر البسيط بسعته , ورقة موسيقاه , وإنسياب نغمه ببطء وعذوبه ، مما يدعو الشاعر إلى التأمل والبوح بمكنون ذاته . وقد كان للعباس بن الأحنف موسيقاه

---

(1) الديوان : ص 286 .
(2) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د . عبد القادر الرباعي ، ص 226 .
(3) فن التقطيع الشعري : ص67 .

الخاصة به , التي حوت قدراً من التفرد والخصوصية التي ميزته عن غيره من الشعراء عبر ما يمكن أن تستنطقه موهبته في تنويع موسيقاه , وكسر رتابة نغم البحر الشعري الذي ألفته أذن المتلقي العربي , من خلال فنه في إستخدام آلية الزحاف والعلل التي تسمح بها جيوب ذلك البحر , وبما ينسجم ويتلاءم مع اختيار عاطفته وحركة إنفعاله , لذا فنجد الشاعر يكثر من استخدام زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن من تفعيلة (فاعلن ــ ب ـ) لتتحول إلى (فعلن ب ب ـ) فيسرع بنغمها في حين يبطيء في تفعيلة ((مستفعلن ــ ــ ب ــ)) إذ تتحول إلى ((مُتفعِلن ب ــ ب ــ)) مما يعمل على زيادة الهدوء فيها لإستبدال سببين خفيفين بوتد مجموع فيتموج النغم مع ما يتناغم وينسجم مع حركة إنفعال مشاعر وأحاسيس الشاعر في النص ومن ذلك نقرأ قول الشاعر متأملا أحاسيسه :

أغيبُ عنكِ بودّ لا يُغيّرُهُ ... نأيُ المجلّ ولا صَرفٌ من الزّمنِ
فإن أعشْ فلعلّ الدهرَ يجمَعُنا ... وإن أمُتْ فقتيلُ الهَمّ والحَزَنِ
قد زيّن اللهُ في عينيّ ما صَنَعتْ ... حتى أرى حسناً ما ليس بالحسنِ !
تعتلُّ بالشغلِ عنّا ما تُكاتبنا ... والشغلُ للقلبِ ليسَ الشغلُ للبدنِ (1)

إذ نلاحظ دخول زحاف الخبن على العروض والضرب في القصيدة كلها , فضلاً عن دخوله على تفعيلات حشو أبيات القصيدة كما يبدو ذلك جلياً في التفعيلة الأولى والثانية من صدر البيت الأول والثاني ، والتفعيلة الثانية في عجز البيت الأول , والأولى والثانية من عجز البيت الثاني ، والثانية من عجز البيت الثالث .

كما نلمس حرص الشاعر على مراعاة المسافات الصوتية الزمنية قدر إستطاعته ، إذ يرتسم التقطيع الشعري بالشكل الأتي :

---

(1) الديوان : ص276 .

متفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
ب ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
مخبونة	مخبونة		مخبونة	مخبونة			مخبون

متفعلن	فعَلن	مستفعلن	فعلن	متفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
ب ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
مخبونة	مخبونة		مخبونة	مخبونة	مخبونة		مخبون

مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
			مخبونة		مخبونة		مخبون

مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
			مخبونة				مخبون

مما يكشف لنا عن الحس الموسيقي العالي الذي يتمتع به الشاعر . كما يكثر في شعره أن تأتي العروض (مقطوعة) ويأتي الضرب (مقطوعاً أيضاً) ومنه قوله :

أمِنك للصبّ عند الوصل تذكارُ؟				**وكيفَ والحبُ إظهار وإضمارُ !**			
ب ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ	ب ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ
مخبونة مقطوعة مخبونة مقطوع

امـا أنـا	فـاء ذا	أحببتُ جا	ريـةً	لم أنسها	أبـداً	والنـاسُ أطـوارُ[1]	
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلْ
	مخبونة		مخبونة		مخبونة		مقطوع

مما يمنح المتلقي وقتا أطول لتأمل المعنى , كما نلاحظ دخول زحاف (الخبن) على بعض تفعيلات حشو القصيدة منح الموسيقى إنسيابا يتناسب مع لغة الشاعر وحركة عاطفته .

ولم يستخدم الشاعر هذا البحر مجزوءاً في قصائده , إلا أنه جاء بعض مقطوعاته على وزن (المخلع البسيط) ونجد فيه أن " العروض والضرب مخبونان مقطوعان وهما يلزمان , وقد قيل إن هذا الوزن خلع من البسيط فهو مخلع البسيط " [2] , ونجد أن موسيقى " هذا الوزن بسيطة فطرية ... وفيه نوع من اضطراب وجعلان بين الخفة والثقل " [3] ومنه قوله :

أعياني الشادنُ الرّبيب	أكتئبُ أشكو فلا يجيب
ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ب ـ ـ	ـ ب ب ـ ـ ب ـ ب ـ ـ

(1) الديوان : ص 108 .
(2) فن التقطيع الشعري : ص74 .
(3) المرشد الى فهم أشعار العرب ، جـ1 ، ص102 .

مستفعلن فاعلن متفعلْ	مستعلن فاعلن متفعلْ (فعولن)
مخبونة	مطوية مخبون مقطوع
مقطوعة	

من أين أبلغي دواء ما بي ؟				**وإنما دائي الطبيبُ**			
ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ب ـ ـ		ب ـ ب ـ	ـ ب ـ	ب ـ ـ	
مستفعلن	فاعلن	متفعلْ		متفعلن	فاعلن	متفعلْ(فعولن)	
مخبونة		مخبون مقطوع		مخبونة		مخبون مقطوع	
مقطوعة							

فكم إلى كم يكون هذا				**يا أيها السّامر الخلوب ؟[1]**			
ب ـ ب ـ	ـ ب ـ	ب ـ ـ		ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ب ـ ـ	
متفعلن	فاعلن	متفعلْ		مستفعلن	فاعلن	متفعلْ(فعولن)	
مخبونة		مخبونة				مخبون مقطوع	
مقطوعة							

فنلاحظ مجيء العروض مخبونة مقطوعة (متفعلْ ب ـ ـ) وهو ما يساوي (فعولن) والضرب كذلك مخبون مقطوع (متفعل ب ـ ـ) أو (فعولن ب ـ ـ) ونرى إلتزام الشاعر بذلك في أبياته كلها , إلا إن دخول زحاف (الطي) وهو حذف الرابع الساكن إذ تصبح (مستفعلن) (مستعلن ـ ب ب ـ) على التفعيلة الأولى في عجز البيت الأول أمر لا يجوز إستخدامه مع (مخلع البسيط) إلا شذوذا إذ يقول الدكتور

(1) **الديوان : ص37 .**

صفاء خلوصي " لا يجوز في تفعيلة الطي (مستعلن ــ ب ب ــ) إلا على شذوذ " [1] , كذلك دخل زحاف (الخبن) على حشو الأبيات , فجاء في التفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني , ومن صدر البيت الثالث أيضا . وقد أسهم كل ذلك في إنقباض وإنبساط النغم , ولا يخل ذلك من حاجة نفسية يكشف عنها إنفعال الشاعر , الناشيء من الحيرة الزاحفة إلى مشاعره لتسيطر عليها , على الرغم من بساطة وفطرية تشكيلة هذا الوزن الشعري الذي ينحدر عن بحر البسيط . ومن ثم نلاحظ " إن بإمكان الشعراء أن يتصرفوا داخل البحر الواحد فيخرجوا منه أعدادا كبيرة من الأوزان المختلفة في النسق والنغم " [2] عبر ألوان متعددة من الزحاف والعلل .

ويأتي بحر السريع في المرتبة الرابعة بنسبة وروده في قصائده ومقطوعاته " وسمي السريع سريعا لسرعة النطق به وذلك لأن في كل ثلاث تفاعيل منه سبعة أسباب بموجب الدائرة , والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها أو تقطيعها " [3] , وتتنوع موسيقاه بتنوع ما يعتريها من زحاف وعلل , إذ يكثر دخول زحاف (الخبن) وزحاف (الطي) على تفاعيل هذا البحر , كما تعتريه بعض العلل التي تسهم في انسياب موسيقاه , وهو يمتاز بموسيقى سريعة صافية ومن ذلك قال الشاعر :

قلبي إلى	**ما ضَرني**	**داعي**	**يُكثر أسقامي**	**وأوجاعي**	
ــ ب ــ	ــ ب ــ	ــ ــ	ــ ب ب ــ	ــ ب ــ	ــ ــ
مستفعلن	مستفعلن	مفعو	مستعلن	مستفعلن	مفعو
			مطوية		

وقلّ ما	**أبقى على**	**ما أرى**	**يوشكُ أن**	**ينعَاني**	**النّاعي**

(1) فن التقطيع الشعري : ص74 .
(2) الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ص226 .
(3) فن التقطيع الشعري : ص144 .

ب ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ
متـفـعـلن مستفعلن مفعلا
مخبونة

ـ ب ب ـ ـ ـ ب ـ ـ ـ
مستـعـلن مستفعلن مفعو
مطوية

أسلَـمـنـي لـلوجد أشـياعي — ـ ب ب ـ | ـ ـ ب ـ | ـ ـ ـ
مستـعـلن | مستفعلن | مفعو
مطوية

لمّا سَعى بي عندها السّاعي — ـ ـ ب ـ | ـ ـ ـ ب ـ | ـ ـ
مستفعلن | مـستـفـعـلن | مفعو

كيف إحترا سي مـن عدوّي إذا — ـ ـ ب ـ | ـ ـ ب ـ | ـ ب ـ
مستفعلن | مـسـتـفـعـلن | مفعلا

كـان عـدوّي بينَ أضلاعي — ـ ب ب ـ ـ | ـ ب ـ ـ ـ | ـ
مستعلن | مستفعلن | مفعو
مطوية

ما أقتلَ اليـأس لأهـل الهوى — ـ ـ ب ـ | ـ ب ب ـ | ـ ب ـ
مستفعلن | مـستـعـلن | مفعلا
مطوية

لاسيـمـا مـن بعد أطماع — ـ ـ ب ـ | ـ ـ ب ـ | ـ ـ
مستفعلن | مستفـعـلن | مفعو

فجاءت العروض في الغالب مطوية مكسوفة (مفعلا ـ ب ـ) , وإن دخلها الصلم في البيت الأول والبيت الثالث في حين جاء الضرب (أصلم) في الأبيات كلها والصلم هو إسقاط الوتد المفروق برمته من (مفعولات) لتصبح (مفعو ـ ـ) إذ يسهم النغم كما نلاحظ دخول زحاف (الخبن) على التفعيلة الأولى في صدر البيت الثاني ودخول زحاف

الطـي علـى التفعيلـة الأولـى فـي عجـز البيـت الأول والثـاني والرابـع , والأولـى فـي صـدر البيت الثالث , والتفعيلة الثانيـة فـي صـدر البيـت الخـامس ممـا أسـهم فـي تنـوع وتمـوج النـغم بـين الهـدوء والإرتفـاع , والإنقبـاض والإنبسـاط بمـا يـتلاءم وينسـجم مـع عاطفـة الشـاعر , وطبيعة لغته الشعرية .

كمـا جـاء بحـر الخفيـف بالمرتبـة الخامسـة فـي نسـبة وروده فـي شـعره وقـد " سـمي خفيفاً لأنـه أخـف السباعيات أي لتـوالي لفظ ثلاثـة أسباب خفيفـة فيـه لأن أول وثـاني الوتـد المفـروق لفظ سبب خفيـف عقـب سـببين خفيفين , والأسباب أخـف مـن الأوتـاد , والخفيـف شـبيه بـالوافر مـن حيـث اللـين ولكنـه أسـهل منـه " [1] ويمتـاز بحـر الخفيـف بالهـدوء إذ إن مجيء (مستفعلن) بين تفعيلتين من (فاعلاتن) يحد من إرتفاع النغم الصـاعد فـي التفعيلـة الأولى في (فاعلاتن) ويقلل من تصعيد الحركة المتوترة , الأمـر الـذي يـؤدي إلـى إضـفاء قـدر معـين مـن الهـدوء النسـبي إلا إن دخـول علـة (التشـعيث) وهـي " قطـع رأس الوتـد المجمـوع الموسـط وهـي علـة جاريـة مجـرى الزحـاف " [2] , علـى عـروض وضـرب هـذا البحـر وتحويل (فاعلاتن ـ ب ـ ـ) إلـى (فـالاتن ـ ـ ـ) إذ أصـبحت متكونـة مـن ثلاثـة أسباب يسبقها سبب ؛ أسـهمت فـي إنسياب النـغم وتقديم موسيقى صـافية , فـي حين دخـول زحاف الخبن على (مستفعلن ـ ـ ب ـ) يقلل من سرعة إنسياب النـغم لإستبدال السببيـن الخفيفين فـي بدايـة التفعيلـة بوتـد مجمـوع (ب ـ ب ـ) لـذا فـان دخـول علـة (التشـعيث) وزحاف (الخبن) على تفعيلات هذا البحر يعمل علـى تنويـع النـغم ومراوحتـه بين الهـدوء والتـدفق , وقـد وردت علـة (التشـعيث) وزحـاف (الخـبن) بكثـرة فـي بعـض قصـائده مقطوعاته التي جاءت على هذا البحر ومن ذلك يقول متأملا محبوبته :

انّ نفسي	مُطيعـةٌ	الهواها	لهَجتْ بـالـهوى	فقَـد	أشقاها
ـ ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ـ ـ ـ

(1) فن التقطيع الشعري : ص159 .
(2) فن التقطيع الشعري : ص209 .

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن
مخبونة مخبونة مخبونة مخبونة مشعث

لـفتـاةٍ قدْ جُوّع الخصرُ منْها أكلَ اللحْمَ والعظامُ هَواهَا

ب ب ـ ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ
فعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
مخبونة			مخبونة	مخبونة	مخبونة

أتقي سُخطها فراراً من الهَجـ ـرِ وان أذنَبتْ طلبتُ رضاها

ـ ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
	مخبونة				مخبون

بنت خدرٍ تخشى العيون عليها أكملَ اللهُ خلقها إذ بَراها[1]

ـ ب ـ ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ
فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
		مخبونة		مخبونة	

فجاءت العروض (مخبونة) في البيت الأول والرابع , و (صحيحة) في البيت الثاني والثالث في حين جاء الضرب " مشعثا " في البيت الأول و (مخبون) في البيت الثاني والثالث و (صحيحاً) في البيت الرابع .

(1) الديوان : ص289 .

ودخل زحاف (الخبن) على تفعيلات حشو البيت الأول كلها بإستثناء التفعيلة الأولـى في صدر البيت ، وكذلك على تفعيلات البيت الثاني بإستثناء التفعيلة الثانية من صدر البيت أيضا , كما دخل على التفعيلة الثانية من حشو صدر البيت الثالث والأولى والثانية من عجزه , وعلى التفعيلة الثانية من عجز البيت الرابع ، مما منح الشاعر حرية أكبر في التصرف بلغته الشعرية , ويمكنها من التفاعل مع النغم لإيصال إحساسه إلى المتلقي .

ويأتي بحر الوافر في المرتبة السادسة في نسبة وروده في شعره " وسمي الوافر وافرا لوفور أوتاد أجزاءه وقيل لوفور حركاته " [1] إذ تشتمل تفعيلته على ستة مقاطع , ثلاثة مقاطع صغيرة , ومقطعين متوسطين ((ب ـ ب ب ـ)) ويمتاز هذا البحر بأنه " من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء " [2] . الشاعر في توظيف وحداته النغمية ويعتري زحاف (العصب) وهو تسكين الخامس المتحرك , تفعيلات هذا البحر فيقدم لنا الشاعر من خلاله موسيقى هادئة وصافية ومعبرة ومنه قوله :

نَظَرْتُ ، وليسَ بي بأسٌ		**إليكم**	**فساقتْ نظرَتي سَقماً**		**دَخيلا**
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
مفاعَلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ	مفاعلْتن	مفاعَلتن	مفاعلْ
	معصوبة		معصوبة		

فأوْرَدَني	**حياضَ الموتِ طرفي**		**وكانَ له**	**على قتلي دليلا**	
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ
مفاعَلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ	مفاعَلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ

(1) فن التقطيع الشعري : ص84 .

(2) نفسه : ص84 .

معصوبة معصوبة

فإن يَجْعَلْ	**ليَ الرحَمنُ**	**يوماً**		**إليكِ ـ بقـُدْ**	**رَةٍ منه ـ**	**سَبيلا**		
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ		ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ		
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلْ		مفاعلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ		
معصوبة	معصوبة				معصوبة			

فقد سَلِمتْ	**من المكروه ِنفسي**			**و إلاّ لـمَ**	**أعِيشْ إلا قـَليلا** [1]			
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ		ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ		
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلْ		مفاعلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ		
	معصوبة			معصوبة	معصوبة			

نلاحظ أن العروض (تامة مقطوفة) وكذلك الضرب جاء (تاماً مقطوفاً) , ولزم ذلك الأبيات كلها , وقد دخل العصب على التفعيلة الثانية في صدور الأبيات كلها وفي التفعيلة الأولى من صدر البيت الثالث , كما دخل العصب على التفعيلة الأولى من عجز البيت الأول والثانية في عجز البيت الثاني والثالث والرابع , والتفعيلة الأولى من عجز البيت الرابع أيضا , ومن هنا نلاحظ شغف الشاعر به وإنسجام لغته الشعرية معه , إذ قدم لنا موسيقى صافية أسهمت في التعبير عن عاطفته وإحساسه .

كما ورد هذا البحر في شعر الشاعر مجزوءا ومن ذلك قوله :

وصالٌ كانَ فانقطعا		**فَصِحْتُ لبيـْـه جَزعا**	
ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ

[1] الديوان : ص224

مفاعَلْتن مفاعلتن مفاعَلتن مفاعَلتن
معصوبة

ووجدٌ يا	**(ظلوم) بكُمْ**	**أصاب القلـبَ**	**فانصدعا**
ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ
مفاعَلْتن	مفاعلتن	مفاعَلْتن	مفاعَلتن
معصوبة		معصوبة	

تقسّمني الهوى قِطعاً		**فلم أرَ مثل ما صنعا**	
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ
مفاعَلتن	مفاعَلتن	مفاعَلتن	مفاعَلتن

وأبدع لي	**بهجركُمُ**	**بلايا صاغَها بدعا** [1]	
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلْتن	مفاعلتن
		معصوبة	

نلاحظ ان العروض (مجزوءة صحيحة) والضرب كذلك جاء (مجزوءا صحيحاً) في الأبيات كلها وقد دخل (العصب) على حشو أبيات القصيدة إذ دخل على التفعيلة الأولى في صدر البيت الأول والبيت الثاني وكذلك التفعيلة الاولى في عجز البيت الثاني والرابع .

---

(1) **الديوان : ص175 .**

وقد منح إنسياب النغم الألفاظ خفةً , وأضفى عليها رشاقة روحية أسهمت في التعبير عن مشاعر الشاعر ونقلت إحساسه إلى المتلقي .

في حين ورد بحر (المتقارب) في شعره بنسبة (5.09 %) و هي نسبة قليلة مقارنة بما عرضنا له من البحور المتقدمة , وسمي كذلك " لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده إذ نجد بين كل وتدين سببا خفيفاً واحداً . وقيل بل لتقارب أجزاءه أي تماثلها وعدم الطول والبعد فيها إذ أنها خماسية كلها "[1] .

ويمتاز هذا البحر بإيقاعه المتميز بالرغم من قصر وحدته الموسيقية ، لصفاء نغمه ولعل ذلك يعود الى اشتماله على تفعيلة واحدة متساوية ومتكررة ، لا يعتري حشو تفعيلاتها من الزحاف إلا نوعاً واحداً هو زحاف (القبض) وهو حذف الخامس الساكن ، وقد حرص الشاعر من خلاله على إضفاء لمسته الموسيقية الخاصة به ، إذ يتحكم في إدخاله أو عدمه على تفعيلات هذا البحر ، وطبيعة إستخدامه لتقديم موسيقى شعرية صافية تعبر عن عاطفته , وإحساسه .

إذ نجد في أحيانٍ كثيرة يستخدمها لازمة نغمية فنراها تتكرر في التفعيلة ذاتها على مدى القصيدة كلها , على نحو تكرارها في التفعيلة الثانية من صدر وعجز أبيات القصيدة كلها في قوله :

لَعمْري لقد جلبتْ نظرتي ... إليكِ عليَّ بلاءً طويلا
فيا ويح من كَلفتْ نفسهُ ... بمن لا يطيقُ إليه سبيلا
هي الشمسُ مسكنُها في السماء ... فعزّ الفؤادَ عزاءً جميلا
فلن تستطيع إليها الصعودَ ... ولن تستطيع إليك النزولا [1]

إذ نرى إن تقطيعها الشعري يكون بالشكل الآتي مما يوضح حرص الشاعر على تقديم وحدات نغمية متساوية :

---

(1) فن التقطيع الشعري : ص185 .
(1) الديوان : ص 220 – 221 .

مقبوضة			
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعو
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعو
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعولن
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ب
فعولن	فعول	فعولن	فعول

مقبوضة			
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعولن
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعولن
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعولن
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعولن

فيتبين لنا إهتمامه بموسيقاه الشعرية إذ نلاحظ كيف يتكرر (القبض) في التفعيلة الثانية في الصدر والعجز من كل بيت , كما نجد أن الشاعر جاء بالعروض (محذوفة) في البيت الأول والثاني ، والضرب (صحيح) في الأبيات كلها ، على غير ما هو معتاد من مجيء العروض (صحيحة) والضرب (محذوف) ، ولا يخلو ذلك من إحساس موسيقي داخلي في عمق مشاعره ، كما نجد ورود العروض (صحيحة) في البيت الثالث , ونجد أيضا إدخاله (القبض) على العروض في البيت الرابع وهو من الأمور غير المعتادة أيضا , في المتقارب التام , كما يتضح لنا من هذا المخطط التقطيعي حرص الشاعر على الوحدات النغمية المتساوية في النغم والزمن في الأبيات كلها فهي كأنها ترسم لنا (نوته) موسيقية مرتبة . ولم ينظم الشاعر على مجزوء هذا البحر .

ومما تقدم يتضح لنا أن مجموع نسب البحور السبعة المتقدمة التي نظم الشاعر على تفاعيلها قصائده ومقطوعاته تبلغ أكثر من (87.57 %) من مجموع نظمه

، في حين تبلغ نسب البحور المتبقية التي نظم على نغمها باقي شعره(12.35 %) وهي نسبة ضئيلة وبالأخص إن توزعت على بحورها ، كما هو وارد في الجدول أعلاه .

ومن الغريب الذي نلحظه في شعره أن بحر (الرجز) الذي إنتشر إنتشارا كبيراً في شعر شعراء العصر الإسلامي , والعصر الأموي , وأخذ مكانته الواسعة أيضا في العصر العباسي . إذ يقول الدكتور عز الدين إسماعيل " يمكننا أن نلاحظ ظاهرة أخرى استفاضت في الشعر العباسي وهي إستخدام الرجز على نطاق واسع ... " [1] , غير أن هذه الظاهرة لم يكن لها وجود في شعر العباس بن الأحنف إذ لم ينظم على أنغام بحر(الرجز) سوى ثلاث قصائد جاءت على (مجزوء بحر الرجز) , فإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على إهتمام الشاعر في إنتقاء بحوره , وقد يكون من أسباب إبتعاد الشاعر عن بحر الرجز هو قربه من " موضوعات التعامل بين الناس , كالمفاخرات , والمشاتمات , والمنافرات , والحداء , وأغاني الرعاة والعمل , وترقيص الأطفال ... الخ " [2] , التي فطر عليها منذ العصر الجاهلي , وإستمرت في حياة البادية منهل الشعراء الأول , أو قد يكون السبب في عدم إنسجام لغته الشعرية مع الوحدات النغمية لهذا البحر , وقد نلمس ذلك عندما نقرأ إحدى تلك القصائد الثلاث التي جاءت على (مجزوء بحر الرجز) إذ يقول الشاعر :

أيا غزال الذّهـــــبِ تركتني في تعـــــبِ
أليس هذا عجبـــــا بلى , وفوق العجـــــبِ؟
أول ما جربتكـــــم عرفتكم بالكـــــذبِ
ما لكم لم تكتبـــــوا جواب تلك الكتـــــبِ؟ [1]

---

(1) في الأدب العباسي الرؤية والفن : ص415 .

(2) المصدر نفسه : ص415 .

(1) الديوان : 31 .

فنلاحظ إن رتابة الوحدات النغمية سحبت اللغة إلى التقرير والمباشرة وإضفاء لمسة واقعية جعلت اللغة الشعرية تدور في مسارها , فلم تتمكن من التحليق باللغة الشعرية أو إنتشالها من التصريح إلى شفافية الإيحاء والتلميح ، أو تمنح الشاعر قدراً أكبر من التأمل في معانيه , إذ أسهمت في تدفق المعاني دون أن تمس بالعالم الداخلي للشاعر أو تخضعها لحالةٍ من التأمل , على الرغم من الجهد الواضح ، إذ نلاحظ دور الشاعر في حركة وحداته النغمية , إذ جاءت العروض (مجزوءة مطوية) في البيتين الأوليين و(صحيحة) في البيتين الثالث والرابع في حين جاء الضرب (مجـزوءاً مطويا) في الأبيات كلها , كما دخل زحاف (الخبن) على التفعيلة الأولى في صدر البيت الأول والثاني , في حين دخل زحاف (الطي) على التفعيلة الأولى في صدر البيت الثالث والرابع , كما لازم زحاف (الطي) التفعيلة الأولى في عجز الأبيات كلها . إلا إن ذلك كله لم ينقذ النص من رتابة النغم ومباشرة الألفاظ والمعاني .

كما نلاحظ في شعره الإكثار من البحور المجزوءة , وهي ظاهرة موسيقية إنتشرت في العصر العباسي , وقد نبه إلى ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله " ومهما يكن من أمر فان ظاهرة تقصير الأوزان لم تكن جديدة في العصر العباسي ولكن الجديد فيها هو إكثار الشعراء من استخدام الأوزان المجزوءة " [2] . ولعلها ترتبط من قريب أو بعيد بظاهرة (الغناء) السائدة في العصر العباسي .

القـافيـــة :-

تتضافر (القافية) مع (الوزن) ، توازرهما الموسيقى الداخلية على تشكيل الموسيقى الشعرية , والقافية " مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة " [1] وتشتمل تلك الأصوات

(2) في الأدب العباسي الرؤية والفن : ص143 .
(1) فن التقطيع الشعري والقافية : ص215 .

على لحظات نفسية مكتنزة بالإحساس والشعور والنغم المكثف ضمن قبضة متوهجة من الإنفعال المتصاعد مع النغم , والحائزة على إهتمام الشاعر المتزايد بها , في نقطة تلاقي بين الوعي واللاوعي الناظم لنسيج التجربة الشعرية , وعلى علاقة وثيقة بإذن المتلقي وإستعداده الفطري الممزوج باستمتاعه الذهني لتكرارها , إن أحسن الشاعر إستخدامها . يقول القرطاجني هي " حوافر الشعر , عليها جريانه , وإطراده , فان صحت إستقامت حريته , وحسنت موافقته ونهاياته " [2] . وترتبط دلالتها الموسيقية بالدلالة المعنوية إرتباطا وثيقا , فهي التي تحمل المعنى إلى القلب , وتمكنه بسحرها من أن يمس شغاف الروح . يقول الدكتور صفاء خلوصي " فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي . لذلك بوسعنا أن نعتبر الشعر العربي أدق أسعاد الدنيا من حيث الروعة الموسيقية لما يلتزمه الشاعر من قواعد في أجزاء القافية فضلا عن تفاعيل البحر الذي ينظم فيه وهو مالا تجده قي عروض كثير من اللغات الأخرى " [3] . وقد نقل الدكتور يوسف حسين بكار رأي إليوت في القافية إذ يرى أن التخلي عن القافية لا يعني النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر , بل العكس هو الواقع , فزوال القافية يضع الشاعر مباشرةً وجهاً لوجه أمام مقاييس النثر , ويسلب الألفاظ كثيرا من موسيقاها الناعمة , ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات [4] .

وللقافية عدة وظائف ولعل من أبرزها " إنها ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة – أو ما يشبه الإعادة للأصوات " [1] . كما تعمل على تقوية الإحساس وتعميق دلالات المعاني , وقد إلتزم شاعرنا العباس بن الأحنف بالقافية الموحدة في جميع قصائده ومقطوعاته , إذ كان المبدأ السائد في عصره هو وحدة الوزن ووحدة

---

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص127 .
(3) فن التقطيع الشعري والقافية : ص215 .
(4) ينظر بناء القصيدة العربية : ص193 .
(1) نظرية الأدب ، أوستن وارين ، ص208 .

القافية . فشأنه في ذلك شأن باقي شعراء عصره , مقتفين في ذلك أثر من سبقهم من الشعراء .

وقد كان سائر شعر العباس بن الأحنف من القصائد القصيرة والمقطعات , أما نسبة القصائد الطويلة فهي قليلة جدا في شعره . وإذا كانت القافية في القصائد الطويلة تدعو إلى شيء من الرتابة والملل , فإنها في القصائد القصيرة والمقطوعات تدعو إلى تعميق الوحدة الفنية في جميع جوانبها يقول الدكتور شكري عياد " القافية الواحدة في الشعر العربي تناسب كل المناسبة شعر المقطوعات , حيث يركز الشاعر معنىً واحداً , أو شعوراً واحداً في أبيات قليلة , فيكون في حاجة إلى إحكام الربط بين بعضها ، وتعاون القافية الواحدة , والوزن الواحد على ذلك , إذ أن البيت الأول يحدث نمطاً من التوقع يعالجه الشاعر بالإشباع والمفاجأة المقبولة إلى أن يتمثل المعنى أو الشعور كاملا في آخر البيت " [2] , وربما يتضح ذلك عندما نقرأ بعضاً من القصائد القصيرة أو المقطعات للشاعر ومنها قوله :

لو كنتِ عاتبةً لسكنَ لوعتي ... أملي رضاك , وزرتُ غيرَ مراقِبِ
لكن مللتِ فلم تكن لي حيلةٌ ... صدُّ المَلولِ خلافُ صدِّ العاتبِ
ما ضرَّ مَن قطع الرجاءَ ببُخله ... لو كان علّلني بوعدٍ كاذب !
الهمُّ أصبح يا (ظلومُ) مُقارني ... والهمُّ شرُّ مقارنٍ ومصاحبِ [3]

فقد تمكن الشاعر من التعبير عن الحالة الشعورية المكبوتة في داخله من خلال هذه القافية التي جعلت من المقطوعة الشعرية دفقة نفسية متتابعة . إذ حققت لها إيقاعا موسيقياً ومعنوياً , فنلاحظ حاجة المعنى إليها في كل بيت فلا تكتمل الفكرة إلا بها , فمثلت بذلك فضلا عن نغمها حاجة معنوية ونفسية , كما منحها روي (الباء) المكسور بعداً نفسياً آخر فتوالي " الكسرات في البيت أو في مجموع القوافي يعني في الغالب

---

(2) موسيقى الشعر العربي : ص143 .
(3) الديوان : ص36 .

الأعم حزنا شديدا وحال إنكسار نفسي , أو يعني الغضب والثورة والتمرد " [1] لذا فان إنفجار حرف الباء لكونه من الأصوات (الإنفجارية) وحرص الشاعر على إظهار كل ما في هذا الصوت من طاقات جهرية عالية وبالأخص بعد إضافة الكسر إليه وتكرار هذه الكسرات في القافية , فجّر فيض الألم المكبوت الذي يعتصر أعماق الشاعر وينسجم مع التدرج الحاصل تباعاً في عاطفة الحزن السائدة في أبيات الشاعر والذي يصل ذروته ليتفجر عند كل قافية في نهاية تكوينها في كل بيت مما يكشف لنا عن العلاقة الوثيقة بين القافية والحالة النفسية للشاعر في تجربته الشعرية .

ومن تلك النصوص القصيرة الأخرى المماثلة وهي كثيرة في شعره ,إذ لعبت فيها القافية دوراً مهما في ربط أجزاء المعنى بعضه ببعض وجعله موحدا كما حققت لها إيقاعاً موسيقياً ومعنوياً , وأسهمت بشكل فاعل في الكشف عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر في تجاربه الفنية المتنوعة وعمقت شعوراً واحداً تحركهُ العاطفة السائدة داخل العمل الفني . ومنها نقرأ هذه الأبيات :

يا نظرةً كانت عليك بليةً ... إني أخالُكَ بعدها لا تَسْلَمُ
إن الظنون بمن أُحبّ كثيرةٌ ... اللهُ يعلم ما أُسرّ وأكتمُ
إن دام ما بي يا "محمدُ " هكذا ... فلأهلكن وقاتلي لا يعْلَمُ !
إني لأجتنبُ الزيارةَ جاهداً ... والشوقُ بين جوانحي يتضرمُ [2]

فنلاحظ كيف أسهمت القافية في تمام المعنى في كل بيت , وتعميق الفكرة بتكرارها في الأبيات الأخرى , حتى شكلت لازمة معنوية وموسيقية إذ نلاحظ أن تلك القوافي الأربعة " تسْلَمُ , أكتّمُ , يَعْلَمُ , يتضرمُ " وما سبقها كشفت عن كوامن نفسية , فنجد أنها جاءت منطوية على أحاسيس داخلية عميقة , كما منحتها صيغة الفعل المضارع التوهج والاستمرار , ومما زاد في ديمومتها وإستمرارها ضم حرف الروي (الميم)

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ص509 .
(2) الديوان: ص239 .

ومجـيء (المـيم) حـرف روي وهـو مـن الأصـوات المتوسـطة بـين الجهـر والهمـس , أكسب القافية قدرة أكبر على ترجيع معاني الهيام والكتمان التي نسجت عليها معاني هذه الأبيات . بما يعمق دور العاطفة السائدة في النص . ويكشف عن ضوامر نفسية في كينونة الشاعر . ومما يبين لنا " تعدد العوامل التي تجعل التقفية ضرورة نفسية وسيكلوجية ملحة لأنها تحدد نهاية السطر , وتلم شتات الحشو بالنغم العالي الذي تحدثه وهي تهدي القاريء أثناء قراءته القصيدة , وتعبر عن تحكم الشاعر فيما يقول كما تعبر عن أفكاره الداخلية التي لا يعتمدها , وهي ضرورية لأنها نغم , وهي تقيد الشاعر وتفيده إذ تحصره بما يقول بصره . وهي ذات وجهة غامضة يستشعرها دون أن يشخصها , وهي توحي بوضوح الفكرة حين تعزل شطراً عن شطر " [1] ومما تقدم يتضح لنا أهمية القافية في العمل الفني , ولعل مجيء القافية بصورة عفوية هو الذي يمنحها دورا مهما وأساسيا , تفقده القصيدة إن أقحمت فيها إقحاما , ويتضاعف دور القافية عند حرف الروي أو الصوت الأخير في القافية وهو " النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما إختلفت سواء أكان ذلك في البيت ككل أم في القافية , إنه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائما كما نتوقع مجيء غائب عزيز , ولولاها لحلت الفوضى محل النظام " [2] . ومن تتبع حروف الروي التي نظم عليها الشاعر قصائده ومقطوعاته , نجد وشائج نفسية عميقة ربطت الشاعر ببعض الأصوات فكانت قريبةً من نفسه إذ آثرها على غيرها من الحروف . يقع حرف الباء في مقدمتها فقد فاق وروده في قصائد ومقطوعات الشاعر الحروف الأخرى جميعها وبنسبة عالية , في حين إبتعدت أصوات أخرى كما يبين لنا الجدول الآتي :

(1) سيكولوجية القافية ، نازك الملائكة ، مجلة الشعر ، ع 3 ، يوليو 1976 انظر ص1 – 16 .

(2) الصورة في شعر أبي تمام ، الدكتور عبد القادر الرباعي ، ص 235 .

ت	حرف الروي	عدد وروده	ت	حرف الروي	عدد وروده
1	الباء	110	12	الحاء	14
2	الراء	88	13	الكاف	13
3	النون	65	14	الألف	11
4	الدال	63	15	الهاء	10
5	اللام	51	16	الجيم	2
6	الميم	49	17	الضاد	2
7	القاف	27	18	الياء	2
8	السين	23	19	الثاء	(1)
9	العين	23	20	الزاي	(1)
10	الفاء	18	21	الطاء	(1)
11	التاء	14	22	الواو	(1)
*	مجموع				589

فنجد أن الشاعر أقام روي قصائده ومقطوعاته على كل الحروف ما عدا (ستة أحرف هي) " خ , ذ , ش , ص , ظ , غ " وجميعها من الأصوات الرخوة , كما يخامرها بعض الثقل , وعلى ما يبدو أن الشاعر لا يميل بطبيعته إلى الأصوات الرخوة , إذ لم ينظم على روي حرفي " الثاء , والزاي " سوى قصيدة واحدة على كل منهما وإستثنى خمسة أصوات جاء حرفان منها بنسب متوسطة هما " السين , العين " وجاءت الأصوات الثلاثة الأخرى بنسب قليلة هي " الفاء والحاء والهاء " .

كما إبتعد الشاعر عن الأصوات الإنفجارية الثقيلة كـ " الجيم , والضاد , والطاء " إذ لم يأتِ حرف الطاء رويا إلا في مقطوعة واحدة , أما الجيم والضاد , فقد جاءتا بمقطوعتين لكل منهما .

في حين كانت السيادة في قصائده ومقطوعاته لحروف معينة هي " البـــاء ، الراء ، النون ، الدال ، اللام ، والميم " بعضها أصوات انفجارية هي " الباء ، الدال " والأخرى أصوات متوسطة هي :" الراء ، النون ، اللام ، الميم " أو يمكن ان نطلق عليها سوية (الأصوات اللثوية المجهورة) إذ تنبعث " الباء والميم " من الشفتين وتصدر " الراء ، اللام والنون " من أدنى الحنك ، وقد إستمالت هذه الحروف ذوق الشاعر لما تمتاز به من عذوبة ، ورقة في الوقع والنغم ، ولما تحدثه من تناغم صوتي وأداء إنفعالي جهوري مؤثر لدى السامع ، فضلا عن قرب مخارجها . إذ نلاحظ أن الشاعر نظم على روي هذه الحروف الستة (425) وأربعمائة وخمسا وعشرين قصيدة ومقطوعة ونتفة ، فيما إشترك ستة عشرة حرفاً في نظم (164) مائة وأربعا وستين قصيدة ومقطوعة ونتفة .

الموسيقى الداخلية :

ترتبط الموسيقى ارتباطاً وثيقاً بحركة العاطفة التي تهيمن على إحساس الشاعر لحظة ولادة عمله الفني وما بعدها ، إذ تكتسي الكلمات عند تشكيلها بفيض المد العاطفي ، والنغم " من تناغم الحروف وإئتلافها , وتقديم بعض الكلمات على بعض , وإستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة خاصة " [1] , متناغمة مع الوزن والقافية في تكوين موسيقى النصوص الشعرية . ولذلك المد العاطفي دوره في خلق الإنسجام المعنوي والتركيبي والنغمي , بين الحروف والكلمات ، ولعل الموسيقى الداخلية تنشأ من ذلك التوافق بين الحروف , أو الكلمات بعضها مع بعض , أو بين الكلمات وما تحمل من الدلالات مما يخلق إنسجاما صوتياً يأتي عبر " ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات . لا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة وإنما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم " [2] فيتولد عن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه (بالإيقاع الداخلي) الذي يسهم في تعميق الإنفعال الموحد , وتخدم مع الوزن والقافية , القيمة الجمالية والإيحائية في النص الشعري , فضلاً عن تكثيف النغم . ويستخدم الشاعر آليات تقنية فنية تمكنه من بلوغ ذلك أما من خلال وعيه بعد تمام تجربته في حدود الممكن بعيداً عن الصنعة والتكلف , أو عند لحظة الإلهام الشعري عند كتابة القصيدة عبر فنه وموهبته . لأن الإيقاع الشعري شأنه شأن الشعر عند إنشاءه ينبع من مصدرين " من جبرية غامضة تكمن في اللاوعي , ومن تنظيم صناعي تام الوعي , فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة , ويتزاوج المبنى والمعنى , ويلعب فيها كل من التنقيح والطبع دوراً مهما " [3] .

ومن تلك التقنيات التي تعمل على تكوين النغم الداخلي وتعميق الدلالة ما يظهر في " تقطيعات , وفي توازيات لا متناهية , تجد في التقابل والتشاكل , في التكرار على

---

(1) **الشعر والنغم ، د . رجاء عيد ، ص 21 .**

(2) **الصورة في شعر أبي تمام ، ص235 .**

(3) **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 101 .**

أنواعه.التكرار لحروف بذاتها , أو الكلمات ... ثمة تقنيات عدة يمكن إستخدامها لتوليد الموسيقى ، تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي أو تقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي " [1] .

وقد تآزرت الوان وأساليب عديدة في خلق الموسيقى الداخلية في شعر العباس بن الأحنف شكلت في إنسجامها الصوتي مع موسيقى الأوزان ، وإيقاع القافية وحدة نغمية متكاملة ، وفاعلة في تقديم تجاربه الفنية ، كما كشفت عن حس موسيقي فني عالٍ يتمتع به الشاعر ، يضاف إليه إهتمام كبير ، ووعي نادر بأداته الفنية ، ولعل من غير اللائق والمألوف تجزأت هذا الكيان الموسيقي المتكامل إلا أننا سنضطر لذلك بهدف دراسته وبيان مكوناته الفنية ، محاولين قدر الإمكان عدم المساس بكيانه من خلال رفد الصورة الموسيقية المتكاملة وإبراز جوانبها ، ومن هذا المنطلق سنستوفي إستعراض التقنيات والأساليب التي حوت إنفعال الشاعر ، وأسهمت في خلق موسيقاه الداخلية . وإلى أي مدى كان إستعماله لتلك الأساليب ناجحا ، واقفين عند الدلالة الإيقاعية . ودورها في تقوية الدلالة المعنوية وتعميقها مستقصين طرق تقديم تلك الأساليب ، وفاعلية توظيفها .

فمنها ما كان الإيقاع الداخلي يولد عن طريق تقنيات لفظية قائمة في فاعليتها على تكرار الألفاظ . لعل من أهمها وأكثرها وروداً ، وأوسعها إنتشاراً في شعره (الجناس) بتلاوينه ، وصوره العديدة ، وهو ضرب من ضروب التكرار ذو قيمة صوتية تعزز موسيقى الألفاظ ، فالألفاظ المتجانسة تثير الخيال لإستجلاء المعنى ، وإن ترجيع الألفاظ المتشابهة تدق السمع وتوقظ الأذهان[2] ، وتطرب الآذان ، ولعل سر قوة الجناس " كامن في كونه يقرب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى "[1] .

كما نلاحظ ذلك في قول الشاعر وقد أورد للجناس أكثر من صورة :

---

(1) في القول الشعري ، يمنى العيد ، ص17 – 18 .
(2) ينظر جرس الألفاظ ، د . ماهر مهدي هلال ص270 – 273 .
(1) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص 45 .

واني لقاسي القلب ان كنتُ صابراً وحبي غدا فيمن يسيرُ يَسيرُ
فإن لم أمُت غماً وهما وحسرة فلي حسرات بعده وزفيرُ[2]

فقد جانس الشاعر بين (يسير) التي هي بمعنى (السير) وهو المشي ، و (يَسيرُ) بمعنى (قليل) وهو جناس تام قصد الشاعر من خلاله تصعيد النغم لتهيأة ذهن السامع وإثارة خياله وشد تركيزه إلى محور فكرته ليبين أن حبه السائر فيمن أحبها ، أصبحت تبادله بالقليل . ويعكس إختياره لكلمتي (يسير) ذوقاً موسيقياً رقيقاً لما إشتمل عليه جرس حروف هاتين اللفظتين .

كما جانس بين (غما) و (هما) وهو جناس غير تام للإختلاف في نوع الحروف وقد صعد النغم في هذا الموضع لبيان شدة حزنه وألمه وهو منسجم مع إنفعال الشاعر .

ويكثر الجناس غير التام في شعره كثرة مفرطة مما يعكس لنا حرص الشاعر على توليد أكبر قدر من الإيقاع الداخلي لتجاربه الشعرية ومن ذلك نقرأ قوله :

قد ضاقَ بالحبِ صـــــدري وأنفذَ الشوقُ صبري
وطـيّرَ النـــوم همـــي ونـمّ دمعي بسـري
وأوقــدَ الشــوقُ نـــاراً تمد دمعي فيجري[3]

إذ جانس الشاعر بين (صدري) ، و (صبري) جناس غير تام للإختلاف في نوع الحروف مما عمل على تصعيد النغم في البيت ، إذ خلق تجاوباً موسيقياً بين الشطرين كما رفع نغم القافية ، وقد أضاف إليه تكرار الحروف المتناسق نغما إضافياً وقد عمق تكرار لفظة (دمعي) في عجزي بيتين متتالين التجاوب الموسيقي

---

(2) الديوان : ص133 .
(3) الديوان : ص 128 .

ورفع النغم ، ومن ذلك الجناس غير التام الذي خلق تجاوباً موسيقياً بين الشطرين قول الشاعر :

بأنسِ الحبيبِ يطيبُ السمر وتلتذُ عيناي طول السّهرِ
إذا أنـــا نـــادمتـــهُ مَـرة ً كَفاني به الله ضوءَ القمرِ [1]

فجانس بين (السمر) و (السهر) وهو جناس غير تام لاختلاف الحروف كما ضاعف النغم في البيت الشعري .

كمـا كثـر ورود (الجنـاس الإشـتقاقي) فـي شـعره ، نقـرأ مـن ذلـك قـول الشاعر :

قالتْ : مرضتُ فعُدتُها فتبرمَت وهي الصّحيحةُ والمَريضُ العائدُ
واللهِ لـو أن القـلـوبَ كـقـلـبـهـا مـا رَقّ لـلـولدِ الصّـغـيـر الـوالـدُ[2]

اذ جـانس الشـاعر بـين الفعـل الماضـي فـي (عُدتها) واسـم الفاعـل منـه فـي قولـه (العائد) مما يضـاعف النـغم ويضـفي علـى البيت جمـالاً ورونقـاً . كمـا جانسـاً فـي البيت الثاني بين (الولد) و (الوالد) وهو جنـاس غير تـام لإختلاف عدد الحروف ، وقد أسـهم بمضاعفة النغم وبيان قساوة قلب محبوبة الشاعر.

ومن صور الجناس الإشتقاقي أيضاً قول الشاعر :

تمنيتُ أن تسـقي مـن الحُـبّ شـربتي وان ترتعي من لوعة الحب مرتعي
وان تصبحي صبحي وان تتضجعـي إذا الليـل ألـقى سـتـره – كـتضجـعي[1]

---

(1) الديوان : ص 131 .
(2) الديوان : ص 81 .

إذ جانس الشاعر بين الفعل (ترتعي) والمصدر (مرتعي) كما جانس بين الفعل (تصبحي) والمصدر (صبحي) . وقد خلقت تجاوباً موسيقياً كبيراً بين موسيقى البيتين وما عمق ذلك التجاوب تكرار (تتضجعي) في شطري البيت الثاني وزاد في موسيقيتها تكرار التاء في اللفظتين مما منحها تتابع لحركة التضجع . وقد أكسبت هذه الألفاظ من خلال الجناس والتكرار الأبيات بعداً ايقاعياً وبعداً دلالياً . إذ ضاعفت النغم في الأبيات ، وإنسجمت حركة هذه الأفعال مع مصادرها مع حركة إنفعال الشاعر .

وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى (جناس القافية) ليفجر من خلالها النغم ومن ذلك نقرأ في شعره :

يا منْ جُعلتُ فداهُ ومنْ يَراني هواه
ومن أروح وأغدو مشمّراً في هواه
ومنْ يَرى اللهُ فيه بدائعاً إذ براه
إستقبحتْ بعدك العيـ نُ كل شيءٍ تراه
وكم كتبتُ كتاباً يبكي لهُ مَنْ قراه [2]

إذ جانس بين (هواه) بمعنى (حبه) وبين (هواه) بمعنى (هواءه) وهو جناس تام جاء في قافية البيت الأول والثاني ، وجانس بين (براه ، تراه ، قراه) جناس غير تام لإختلاف نوع الحرف ، وقد خلقت تجاوباً موسيقياً رائعاً بين الأبيات الشعرية وصعدت النغم عند القوافي ، كما عمل التكرار في (من) إلى رفع كمية النغم أيضاً ، ومنحه تكرار الواو في بداية الأبيات إلى تقاربها وربطها ، كما عمق التداخل الحاصل

---

(1) الديوان : ص 170
(2) الديوان : ص 286

بين الجناس ورد العجز على الصدر في (برى وبراه) التجاوب الموسيقي وصعد من كمية النغم .

ومن تقنيات تكرار الألفاظ الأخرى ، (رد العجز على الصدر) وقد إنتشـرت هذه الظاهرة الموسيقية في شعره إنتشاراً واسعاً ، وهي من ألوان علم المعاني أيضاً ، ولها تأثير موسيقي كبير ، كما تضفي على البيت رونقاً وجمالاً ، ومن ذلك قول الشاعر :

من ذا يعيرك عينه تبكي بها أرأيت عيناً للبكاء تعارُ (1)

فنلاحظ ان الكلمة المتكررة لعبت دوراً إيقاعياً ودلالياً معاً وقد عزز الشاعر التأثير الموسيقي في إستخدامه لهذه الأبيات الظاهرة ، إذ خلق تجاوباً موسيقياً بفعل الكلمة المتكررة في نهاية الشطرين كما نقرأ في قوله :

ولما رأت حرصي عليها تحرجت وحُقّ على المعشوق ان يتحرجا
وقد حسبْت ذنباً عليّ تزوجي فقلت : كلانا مذنبٌ قد تزوجا (2)

فقد أكسب التكرار في البيتين تجاوباً موسيقياً منظماً مما صعد النغم إذ جاء موافقاً لحركة إنفعال الشاعر . ومن ذلك أيضاً قول الشاعر :

أزفَ المسيرُ لأهلها فتفرقوا لو كنتُ أملكُ ذاكَ لم نتفرّقُ (3)

إذ أكسبت اللفظة المتكررة البيت الشعري إيقاعاً مضاعفاً من خلال التجاوب الموسيقي بين اللفظتين ، كما منحتها عمقاً دلالياً ، فتكرار اللفظة وتميز صوت الفاء

---

(1) الديوان : ص 116 .
(2) الديوان : ص 71 .
(3) الديوان : ص 194 .

والقاف فيها المعمقين لحالة الفراق والمنسجمة مع الإرتفاع التدريجي للنغم ، والإنفعال وإنفجاره في نهاية الشطرين .

ولتكثيف النغم وإثراء البيت بالإيقاع الداخلي ومحاولته زيادة التأثير الموسيقي لهذه التقنية نجده يكرر الكلمة في الصدر مرتين قبل أن يكررها في العجز مرة ثالثة ومن ذلك نقرأ قوله :

لم يفقدْ الوُدّ ُ مْن قلبي لمفقدها لكن قلبي غَداة البين قد فُقِدا [1]

إذ قرب الشاعر بين (يفقد) و (لمفقدها) في الصدر ثم أتبعها في قافية البيت بقوله (فقد) ، مما أدى إلى تصعيد النغم في البيت كله ، وقد عزز ذلك تكرار حرف القاف في البيت (ست مرات) ومع كثافة هذا الإيقاع نجد عمقاً دلالياً لحالة الفقد كرستها (القاف المتكرر) .

ومن ذلك أيضاً يقول وهو يقسم الكلمة الثالثة إلى نصفين من خلال التدوير الذي يقرب المسافة بين الشطرين ويلم المعنى :

أسقم اللهُ قلبها مثل ما أسـ قمَ قلبي ، فأن قلبي سقيم [2]

فنلاحظ أن الشاعر إبتدأ البيت الشعري بكلمة (أسقم) وكررها في وسط البيت ثم ختم البيت بها يقوله (سقيم) فخلق تجاوباً نغمياً منظماً وأثرى الإيقاع الداخلي كما زاد تكرار القاف في البيت إذ تكررت (ست مرات) أيضاً من كثافة النغم وعمق الدلالة .

وقد أكثر الشاعر في (رد العجز على الصدر) من إبتداء البيت بكلمة وختمه بها كما نقرأ ذلك في قوله :

---

(1) الديوان : ص83 .
(2) الديوان : ص 234 .

يؤازرُه قلبي عليّ وليسَ لي يدانِ بمن قلبي عليّ يوآزره ![1]

وإن كان ذلك يقلل من التجاوب الموسيقي بسبب إبتعاد اللفظتين بعضهما عن بعض إلا أنه يعمق الدور الدلالي في البيت ، كما إن تكرار لفظة قلبي رفعت النغم وقاربت بين اللفظتين . ومن ذلك قوله أيضا :

يا دارُ إن غزالاً فيك برح بي لله درك ! ما تحوين يا دارُ [2]

فنلاحظ تفاعل الكلمة المتكررة في قوله (يا دار) والتي زاد من عمقها النفسي تكرار حرف النداء معها ، مع إحساسه وعميق ذاته.
كما ورد (رد العجز على الصدر) بإستخدام اللفظ ونقيضه مما يمنح عمقا دلالياً كما من قوله في قصيدة (الكرة والصولجان) :

نرى بعضَنا راكباً مدبراً وبعضاً إلى ضربِها مقبلينا [3]

ومن التقنيات التي إستخدمها الشاعر لرفد الإيقاع الداخلي (التصريع) إذ ورد في الكثير من مطالع قصائده مما عمل على زيادة النغم في مطالع تلك القصائد ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

عينايّ شامتْ دمي والشؤم في النظرِ

بعداً لعينٍ تبيع النومَ بالسهرِ [1]

---

(1) الديوان : ص 151 .
(2) الديوان : ص 109 .
(3) الديوان : ص 257.
(1) الديوان : ص 118 .

إذ نلاحظ التناغم الذي أضفاه (التصريع) في البيت بين الشطرين كما عمق كسر حرف الراء حالة الحزن في نفس الشاعر ، لذا ففضلا عن دوره في تصعيد النغم لعب دورا في تعميق الدلالة وإظهار حالة الحزن وإنكسار الشاعر ومن ذلك نقرأ أيضاً :

بات المحبانِ في خوفٍ وإشفاقِ فالحمد لله ربّ النعمة الواقي [2]

ومع حرص الشاعر على التناغم بين الشطرين نجد حرصه على خلق جو إيقاعي مناسب ومعمق للتصريع من خلال إنشاء (الكسرات) في البيت ، فقد عملت أيضاً على تعميق حالة الخوف والقلق والإنكسار .

ومن ذلك نقرأ أيضاً :

راحتي في الكلام حتى أراكِ ان بي منك شاغلاً عن سواكِ [3]

وقوله :

أيا زهرَ الملاحةِ والجمالِ فؤادك من سقامِ الحُبّ خالِ [4]

ونجده لمضاعفة النغم في البيت الشعري ولزيادة تأثير موسيقى التصريع يعمل على تكراره في البيت ومن ذلك يقول :

وراضي القلب غضبانِ اللسانِ له خُلقانِ ما يتشبهانِ [1]

---

(2) **الديوان : ص191 .**

(3) **الديوان : ص206 .**

(4) **الديوان : ص248 .**

(1) **الديوان : ص 266**

كمـا كـان لتقنيـات (تكـرار الحـروف) أو الأصـوات دور كبيـر فـي توليـد الإيقـاع الـداخلي فـي شـعر الشـاعر ، ومـن تلـك التقنيـات الصـوتية ولـع الشـاعر (بالتجـانس الإسـتهلالي) بنوعيـه المباشـر وغيـر المباشـر ، ونقصـد بالتجـانس الاسـتهلالي (تكـرار الأصـوات ذاتهـا فـي مفتـتح الكلمـات المتواليـة) [2] اذ تكـون الكلمتـان متجـاورتين فـي الاستهلال المباشر على نحو ما نقرأ في قول الشاعر :

أهابـك أن أشـكـو إليك ولـيـس لي
يدٌ بالذي ألقى وأخفي من الوجد
ووالله ما يخفى الذي بي من الهوى
عليك ولكـن تشتكين على عمـد [3]

فنلاحظ أن صوت (الهمزة) في (أهابك) جاء متجانساً مع صوت الهمزة فـي (أن) ومتجانسا أيضا مع صوت الهمزة في (أشكو) فجاءت هذه الأصوات الثلاثة متجانسة تجانساً إستهلاليا مباشراً ومعبراً ، إذ لم يفصل بين الكلمات الثلاث فاصل ، مما منح البيت دفقة موسيقية جميلة ومؤثرة في حين نجد أن التجانس الاستهلالي غير المباشر ورد في البيت الثاني إذ تجانس صوت الميم في قوله (ما يخفى) مع صوت الميم في (من) وقد فصل بين المتجانسين فاصل وهو قول الشاعر (الذي بي) .

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر أيضا :

قالوا قد إعتل من تهوى فقلت لهم ويلي إذا لم أجد مثل الذي وجدا
فـأن خـالـقـنـا لـلـحب مـبـتـدعـا لم يفرْد الروحَ لما أفرد الجسدا [1]

---

(2) **المدخل اللغوي في نقد الشعر ، د . مصطفى السعدني ، ص 115 .**
(3) **الديوان : ص 85 .**

فقد جاء صوت (القاف) في قوله (قالوا) متجانسا مع صوت القاف في قوله (قد) وهو تجانس إستهلالي مباشر إذ لم يفصل بين الكلمتين فاصل وقد أكسب البيت الشعري دفقه موسيقية معبرة في حين ورد تجانس غير مباشر في عجز البيت ، إذ فصل بين صوت الميم في (لم) المتجانس مع صوت الميم في (مثل) فاصل وهو قول الشاعر (أجد) غير أن ذلك لم يحرم البيت من تصعيد موسيقي في النغم .

كما نلاحظ التناغم بين صوت القاف والفاء اذ تكرر كل منهما بتعاقب مرتب ، وهو من التكرار الذي يمنح تناغما محمودا ومؤثرا اذ تعاقبت بالصورة التالية " ق ق ف ق ف ق ف ف " ، ويتكرر هذا التعاقب في شعر الشاعر كما نلاحظ ذلك في قوله أيضاً :

ألا أشرقت (فوز) من القصر فأنظر إلى من حباك الود غير مكرر[2]

فقد تكررت القاف مرتين والفاء كذلك بتعاقب مرتب ، إذ ترتبتا كالآتي (ق ف ق ف) مما أكسب البيت تناغما جميلاً وقد سبقهما إلى ذلك التجانس الاستهلالي المباشر في صوت الهمزة .

ومن اساليب الشاعر الأخرى التي عكست عنايته بالموسيقى الداخلية استخدامه (تكرار الأصوات) : إستعماله لأصوات معينة دون غيرها لما لها من وشائج عميقة في نفس الشاعر وغالبا ما تكون الأصوات المتكررة ذات تردد نغمي مميز ، ومن ذلك نقرأ :

كنا نعاتبُكم لياليَ عهدِكم حلوا المذاق وفيكم مستعتبُ
فاليوم حين بدا التنكر منكم ذهبَ العتابُ وليسَ عَنكم مذهبُ

---

(1) الديوان : ص 104 .
(2) الديوان : ص 119 .

ولقد نراكِ وأنتِ صادِقةُ الهوى وزمانُنا بك ساكن لا يشغبُ
أيام ينقل بيننا أخبارنا ذو قرطق متكحل متخضّبُ [1]

إذ نلاحظ تكرار مجموعة أصوات ، كالكاف والنون والعين والميم والياء ، إذ جاء تكرار (الكاف والميم) في البيت الأول تكرار متلازمين إذ تكررا ثلاث مرات وهو ما يمكن أن نطلق عليه " نسقاً متصلاً " . مما أسهم في تصعيد النغم وإضفاء تناغم متعاقب . في حين شكل صوت (النون والكاف) تكرار متلازمين حيث تكررا ثلاث مرات في البيت مما أكسب البيت تصعيداً واضحاً في النغم . وقد شكلا نسقاً متصلاً أيضاً . في حين شكل صوت الميم مع صوت النون في نهاية صدر البيت الثاني تكرار متلازمين ، وفي نهاية البيت في كلمة (عنكم) تكرار منفصلين مما شكلا ما يعرف (بنسق مجموع) .

كما شكل صوت النون في كلمة (زماننا) وكلمة (بيننا) تكرار متلازمين مما شكلا نسقاً متصلاً ، وكذلك (التاء والباء) في كلمة (نعاتبكم) وكلمة (مستعتب) في البيت الأول اذ جاءت الأولى في بداية البيت والثانية في نهايته وقد شكلا تكرار متلازمين وعجلا على تشكيل نسق متصل . وقد أسهمت هذه الأنسقة في تصعيد النغم وخلق إيقاع داخلي متناغم ، اذ نلاحظ دخول صوتي (النون) و (الميم) في أنساق متعددة اذ تكرر حرف النون في هذه الأبيات (سبع عشرة) مرة مع التنوين لأن التنون نون ساكنة أيضاً ، وتكرر حرف اللام (احدى عشرة) مرة وهما من الأصوات الموسيقية العالية التي وجدت حظوة عند الشاعر وغيره من الشعراء .

كما نلاحظ أن تكرار حرف الواو في أوائل الأبيات يجعل المعاني في الأبيات تتقارب فيما بينها فيتلاحم المعنى وتتقارب الأصوات مما يخلق إيقاعاً موسيقياً مرتفعاً . نقرأ من ذلك قول الشاعر :

---

(1) الديوان : ص 38 .

ولقد أقول – وشفّ قلبي هجره يا قلب صبراً للمليك القادرِ
ودع التطير كم و كم متطيـرٍ يجري تطيره بأيمنِ طائـرِ
ولكـم نـرى قـلـبـيـن مـن نفسين قد نعما بعيشٍ ناضـر [1]

فنلاحظ إلتحام المعنى وتآزره في الأبيات التي ربط بينها حرف الواو ، إذ نرى وكأن الحركة في البيت الثاني إمتداد للحركة في البيت الأول ، وهي في البيت الثالث امتداد للحركة في البيتين الأول والثاني . كما نلاحظ أن تكرار حرف القاف في البيت الأول خمس مرات خلق بينها وبين الأصوات الأخرى أنواعاً من التكرار إذ نلاحظ أن تكرار صوت القاف مع صوت الدال في بداية البيت تكرار متلازمين في حين جاء في نهاية البيت تكرار منفصلين مما شكل نسقاً مجموعاً ، في حين لم يتكرر القاف في البيت الثاني ، اذ تكرر فيه حرف الطاء والكاف والميم ، كما إختطت هذه الأصوات حركة دلالية إختلفت عما عمقه صوت القاف من دلالة معنوية ، فإن تكرار صوت القاف يرسم حالة من القلق ، في حين عمقت الأصوات في البيت الثاني وبالأخص الطاء والميم حالة من نبذ التشاوؤم ، كما شكلت أنسقة جديدة عملت على رفع النغم وخلقت ايقاعاً داخلياً معبراً من تكرار صوتي (الكاف والميم) تكرار متلازمين خلق نسقاً متصلاً ، وكذلك (التاء والطاء والنون والياء) في البيت الثالث ، اذ تكرر حرف النون ((سبع مرات)) ، وشكل مع الياء تكراراً متصلاً خلق نسقاً متصلاً أيضاً أسهم في مضاعفة النغم . فنلاحظ كيف تمكن الشاعر من ترتيب هذه الحروف ضمن أنسقة مرتبة . يقول الدكتور إبراهيم أنيس " فالمهارة ..... في حسن توزيع الحرف حين يتكرر ، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته " [1] .

---

(1) الديوان : ص 143 .
(1) موسيقى الشعر ، ص41

كما تمكن الشاعر من خلق إيقاع داخلي عبر الموازنات الصوتية وهي " نوع من الأوزان الجزئية تكونه وحدات معجمية ذات بناء متماثل " [2] . على أن تأتي على رنة موسيقية واحدة ، وقد أكثر الشاعر من إستخدام هذا اللون ، نقرأ من ذلك قوله :

العاشقان ِكلاهما متغضبٌ وكلاهما متشوقٌ متطربُ
صدتْ مُراعمةً وصدّ مراغما وكلاهما مما يعالجُ متعبُ [3]

فقد وردت الكلمات الثلاث في البيت الأول في قوله ((متغضب ، ومتشوقٌ ، ومتطربُ)) على زنةٍ واحدة ، إذ جاءت كلٌ منهما على زنة تفعيلة كاملة وهي ((مُتفاعلن)) . مما أسهم في رفع الإيقاع الداخلي بما يتناسب مع حالة الشاعر النفسية . ومن ذلك نقرأ قوله أيضاً :

فالجسمُ من لؤلؤ والشعرُ من ظلمٍ والنشرُ من مسكةٍ والوجهُ من نور[4]

فنلاحظ إجادة الشاعر في توزيع هذه الوحدات النغمية المتساوية مما شكلت ثقلاً إيقاعياً داخل البيت .

من ذلك كله يتبين لنا عناية الشاعر بالموسيقى الداخلية التي أسهمت بشكل فاعل في تقديم نصوصه الشعرية .

---

(2) المكونات الصوتية للايقاع وأنماطه في الشعر والنثر ، حامد حميد ، " رسالة دكتوراه " ، ص165 .
(3) الديوان : ص28 .
(4) الديوان : ص113 .

الفصل الرابـع

بناء القصيدة

الفصل الرابع
بناء القصيدة

بعد أن استعرضنا في الفصول المتقدمة دراسة اللغة ، والصورة ، والموسيقى . ومحاولة إستفراق وسائلها الفنية ، وإستعراض أبعادها الدلالية . سنتناول في هذا الفصل (بناء القصيدة) لإستكمال عناصر البناء الشعري ، ويضم (بناء القصيدة) أو ما يطلق عليه في النقد الأدبي (هيكل القصيدة) : مطلع القصيدة ومقدمتها ، والوحدة الموضوعية والوحدة العضوية ثم الخاتمة ، التي تتلاحم فيما بينها وتتفاعل مع عناصر القصيدة المتقدمة ، ليتشكل منها " بناء علائقي يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر كل منها حاكم للآخر ومحكوم به " [1] . كما تعتمد تلك العناصر المتداخلة في عطائها الفني على موهبة الشاعر وقدرته الشعرية الخاصة على خلقها ، ومحاولة التأليف بين تلك العلاقات المتبادلة وفق خصائصه وسماته الفنية ، ومقدرته على سبكها في الهيكل الذي يراه مناسباً ، لإستيعاب تجربته وإحتواء انفعالاته النفسية ، إذ يقوم ذلك الهيكل بتوحيد تلك العناصر ومنعها من الإنتشار والإنفلات ويلمها داخل حاشية مميزة [2] . ولكل قصيدة بعد اكتمالها فنياً سماتها البنائية وخصائصها الأسلوبية التي يتكون منها (بناء القصيدة) .

وفي محاور هذا الفصل سنتعرف على أبنية قصائد العباس بن الأحنف وأبنية مقطوعاته ، متابعة سبل دراستها والإمام بجوانبها الفنية .

---

(1) بناء القصيدة عند الشريف الرضي ، د. عناد غزوان ، " بحث ضمن كتاب الرضي في ذكراه الالفية " مجلة افاق عربية (7) ، ص197 .

(2) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص203.

ولإضاءة دراسة تلك الأبنية الفنية وبيان قدرته الشعرية لا بد لنا من إستقراء ديوانه الذي إشتمل على خمسمائة وتسع وثمانين ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة ، قصرها على فنٍ شعريٍ واحد ، حمل بين ثنايا حروفه ، وحركات تفاعيله أحاسيس الشاعر ، وإحتضنت قوافيه عاطفته وتنقلات مشاعره عبر سنين حياته ، التي إعتنقت (فن الغزل) مذهباً شعرياً ، لم يفارقه إلى غيره من أغراض الشعر الأخرى وحذق فيه يقول الجاحظ في ذلك " لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم ، وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يجاوزه ، لانه لا يهجو ولا يمدح ، ولا يتكسب ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فناً واحداً لزومه ، فأحسن فيه وأكثر " [1] .

وعن شاعريته ، وصدق تعبيره ، وإلتزامه فن الغزل وإنسياب الفاظه ، وغزارة معانيه ، وتنوع مسالكه وأساليبه الفنية نقرأ قول الدكتور محمد مصطفى هدارة " وقد وجد في القرن الثاني شعراء لم يدفعوا إلى مسالك القول دفعاً ، ولم تضطرهم الظروف إلى مدح وهجاء ، وما إلى ذلك من الفنون التي يضطر إليها الشعراء لعلة أو لأخرى ، ولكنهم قالوا الشعر بوحي عواطفهم ومشاعر نفوسهم ، ولم يقصدوا به إلا التعبير عن أحاسيسهم ، ومن هؤلاء العباس بن الأحنف ... " [2] .

ومن إستقرائنا لديوانه ، وجدنا أن قوافيه توزعت على ثلاثة أنواع :

1- القصيدة وتبدأ بعشرة أبيات صعوداً ، ومنها القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة .
2- المقطوعة المؤلفة من ثلاثة أبيات إلى تسعة أبيات .
3- البيت المفرد المعروف " باليتيم " او " البيتان " المعروفان (بالنتفة) .

ويبين لنا الجدول الآتي إحصاءً مفصلاً عن توزيع تلك الانواع وتنوع قوافيه وبحسب ترتيب حروف الهجاء :

---

(1) الاغاني ، ابو الفرج الأصفهاني ، ج7 ، ص353 ، 354 .

(2) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص182 .

جدول يبين عدد قصائد الشاعر ومقطوعاته وأبياته اليتيمة والنتف

ت	القافية او الروي	عدد القصائد الطويلة	عدد القصائد القصيرة	أطول قصيدة	أقصر قصيدة	عدد المقطوعات	الأبيات والنتف	المجموع	الملاحظات
1	الالف والهمزة	-	1	13	-	8	2	11	(1) عدد القصائد= 65 قصيدة وهو ما يشكل نسبة 11.03 % فقط من ديوان الشاعر . (2) عدد القصائد الطويلة : وهي الأكثر من (40) بيت = (2) فقط . (3) عدد القصائد القصيرة التي تتراوح أبياتها بين (10-40) بيت = (63) قصيدة . (4) عدد المقطوعات = (353) مقطوعة وهو ما يشكل نسبة (59.93 %) وتتراوح أبياتها بين (3-9) أبيات . (5) عدد الأبيات اليتيمة والنتف = (171) وهو ما يشكل (29.03 %) من ديوان الشاعر .
2	الباء	1	12	44	10	77	20	110	
3	التاء	-	1	21	-	11	2	14	
4	الثاء	-	-	-	-	1	-	1	
5	الجيم	-	-	-	-	2	-	2	
6	الحاء	-	1	14	-	7	6	14	
7	الدال	-	9	27	12	34	20	63	
8	الراء	-	12	36	10	51	25	88	
9	الزاي	-	1	10	-	-	-	1	
10	السين	-	1	12	12	15	7	23	
11	الضاد	-	-	-	-	2	-	2	
12	الطاء	-	-	-	-	1	-	1	
13	العين	-	2	31	15	16	5	23	
14	الفاء	-	3	26	11	6	9	18	
15	القاف	-	4	19	10	13	10	27	
16	الكاف	-	-	-	-	9	4	13	
17	اللام	-	8	32	10	22	21	51	
18	الميم	-	3	32	10	28	18	49	
19	النون	1	4	47	11	39	21	65	
20	الهاء	-	1	24	-	8	1	10	
21	الواو	-	-	-	-	1	-	1	
22	الياء	-	-	-	-	2	-	2	
*	المجموع	2	63			353	171	589	

ومن قراءة الجدول السابق قراءة متأنية وفاحصة نجد النتائج الآتية :

(1) يبلغ عدد القصائد المؤلفة من عشرة أبيات فما فوق (خمساً وستين قصيدة) (65 قصيدة) وهو ما يشكل نسبة (11.03 %) من مجموع شعره وهي نسبة قليلة اذا ما قورنت بعامة شعره أو بنسب الأشكال الأخرى الواردة في ديوانه ، وقد غلب عليها طابع القصيدة القصيرة ، إذ لانجد من تلك القصائد ما تجاوز الأربعين بيتاً سوى قصيدتين إحدهما بائية تضمنت (أربعة وأربعين) بيتاً ومطلعها :

أزينَ نساءِ العالمين أجيبي دعاءَ مشوقٍ بالعراق غريبِ [1]

وهي من أشهر قصائده ، والأخرى تتضمن (سبعة وأربعين) بيتاً وهي أطول قصائده وجاءت على روي (النون) وهي ما تعرف بقصيدة (الكرة والصولجان) ومطلعها :

ركبنا وفتيان صدق ثبينا [*] **طخارية** [*] **قرحاً يغتلينا** [2]

وقصيدة العباس بن الأحنف وإن طالت أبياتها فهي لا تخرج في طبيعتها ونهج عاطفتها وتتابع أفكارها عن إطار مفهوم القصيدة القصيرة لكونها تعبر مباشرة عن حالة شعورية معينة أو عن إلهام غير منقطع يتجسد في طبيعة تكوين نسيجه الشعري موقفاً

---

[1] **الديوان : ص6 .**

[*] **ثبينا : جمع ثبة وهي العصبة من الفرسان .**

[*] **طخارية : فارهة عتيقة .**

[2] **الديوان : ص256 .**

عاطفياً مفرداً [1] إذ تبقى القصيدة (تعبيراً مجرداً عن معاني الحب ، تختلط جزئياته بلا ترتيب مقصود فتصور الحرمان تارةً والأشواق تارةً أخرى) [2] .

لذلك فإننا يمكن أن نعتبر العباس من أنصار القصيدة القصيرة في شكلها ومضمونها التي إنفردت في التعبير عن غرض واحد مستقل ، بعيداً عن القصائد المطولة متعددة الأغراض التي رسمت القالب للقصيدة العربية القديمة ، وقد عدها بروكلمان من مظاهر التجديد في أوائل القرن الثاني بقوله " كان قالب القصيدة – كما هو معروف في الشعر الجاهلي – قد صار طرازاً قديماً بالياً في أواخر عهد الدولة الأموية ، فلم يقوَ على على مسايرة العصر . لقد كانت مواده ومعانيه المتوارثة المحدودة في نطاق ضيق ، مرتبطة بحياة البادية ، فلم تعد تتفق مع الروابط والصلات الجديدة التي تختلف عن علاقات البادية إختلافاً كلياً ، والتي قامت بين السكان المختلطين من العرب والعجم في المدائن الكبيرة التي غدت مراكز الحياة العقلية وهكذا إنحل عمود الشعر ، فما كان من فقرات القصيدة صالحاً للحياة بعد ، تناوله كبار الشعراء في هذا العصر فصاغوا منه أنواعاً مستقلة من الشعر كالخمريات والغزل والطرديات وغير ذلك " [3] ، كما كان لقصر قصائد الشاعر وإلتزامه الغزل دون غيره من أغراض الشعر ، وحرصه على إنتقاء الألفاظ الرشيقة الخفيفة ، وإقتناءه المعاني الرقيقة ، واهتمامه في إختيار روي قوافيه بدقة وعناية بما ينسجم مع تركيبته النفسية ، ويتلاءم مع اصالة سماته الفنية ، ومراعاته للذوق العام ؛ دوراً في تلحين معظم قصائده والتغني بها في عصره ، ويوضح الجدول السابق ذلك الإهتمام في إختيار روي قصائده ، فلم ينظم قصيدة واحدة على روي (الثاء ، والجيم ، والخاء ، والذال ، والشين ، والصاد ، والضاد ، والطاء ، والغين ،

---

(1) ينظر الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين اسماعيل ، ص246 ، وينظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، يوسف حسين بكار ، ص252 .

(2) في الشعر الاسلامي والاموي ، د. عبد القادر القط ، ص135 .

(3) تاريخ آداب اللغة العربية ، عصر النهضة العربية ، 2 : 9 .

والكاف ، والواو ، والياء) لثقل وقعها . في حين جاءت معظم قصائده على روي (الباء ، والراء ، والدال ، واللام ، والنون) حسب الترتيب كما يتبين أعداد قصائده في الجدول أعلاه .

(2) بلغ عدد المقطوعات الشعرية في ديوانه (ثلاثاً وخمسين وثلاثمائة) مقطوعة تتراوح أبياتها بين ثلاثة أبيات إلى تسعه ، وهو ما يشكل نسبة (59.93 %) من عامة شعره ، مما يبين سيادة المقطوعة على نتاجه الشعري ، ويعد الدكتور محمد مصطفى هدارة إختيار المقطعات الصغيرة التي لا تتجاوز بضعة أبيات والإبتعاد عن القصائد المطولة التي كانت أساساً في الشعر الجاهلي القديم أول مظاهر التجديد في شعر القرن الثاني الهجري ويضع أسباباً منطقية لذلك يجملها في ثلاثةِ أسباب فيقول : " والسبب في هذا يرجع في رأيي – اولاً إلى طبيعة التطور الحضاري الذي آل اليه المجتمع الأسلامي في ذلك العصر ، فكلما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة تسرب الملل إلى نفوس الناس في الأعمال الكبيرة المطولة ، ولم يعد لديهم لا الأستعدادات ولا الوقت الذي يتيح لهم ان يقفوا – كما كان الاقدمون يقفون في عكاظ وغيره من الأسواق ليستمعوا إلى قصيدة طويلة يستغرق إلقاؤها إلى ساعة أو بعض ساعة ، لم يعد هذا في مقدور الناس في ذلك العصر " [1] لتنوع الوجوه الاقتصادية ، وتعدد سبل حياتهم اللاهية الجديدة . ويطرح السبب الثاني في قوله : " وهنالك سبب آخر .. لإنكماش القصائد المطولات في القرن الثاني وهو أن الشاعر أصبح يجد قصيدته بفكرة معينة ، فلم تكن هذه الفكرة تستغرق منه في الغالب أكثر من أبيات معدودة ... " [2] وإلى هذين السببين يضيف سبباً ثالثاً في قوله : " وإلى هذين السببين يمكننا ان نضيف ايضاً تأثير الغناء ... فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء – وكان أكثر الشعر يغنى في القرن الثاني – أن

---

(1) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص148 – 149 .

(2) المصدر نفسه ، ص149.

يقتصر شعرهم على المقطعات الصغيرة دون غيرها حتى يمكن تقديمها في إطارٍ موسيقي جذاب ، وحتى تتواءم معانيها المباشرة مع ما يتطلبه الغناء من تأثيرٍ سريعٍ وتطريب " [1] . ولعل ما تغنوا به من مقطوعات شعرية للعباس بن الأحنف يفوق بكثير ما تغنوا به لغيره من شعراء عصره . كما يوضح الجدول السابق عناية الشاعر في إختيار حروف روي مقطوعاته إذ جاءت (سبع وسبعون) مقطوعة على روي الباء ، وإحدى وخمسون مقطوعة على روي الراء ، وتسع وثلاثون مقطوعة على روي النون ، وأربع وثلاثون مقطوعة على روي الدال ، وثمان وعشرون مقطوعة على روي الميم ، وإثنتان وعشرون مقطوعة على روي اللام .

(3) بلغ عدد الأبيات المفردة والنتف التي تتراوح ما بين البيت والبيتين إحدى وسبعون ومائة وهو ما يشكل نسبة (29.03 %) من ديوان الشاعر ، وقد حملت تلك النتف العديد من أفكار الشاعر التي رأى إكتمالها ببيت أو بيتين وربما قد وجد في الإطالة إفساداً لفكرته ، فـ (الزيادة في الحد نقصان) [2] .

وقد يدلل ورودها بهذه الكثرة المنتشرة في ديوانه - والتي تمثل أضعاف قصائده - في مفهوم الشاعر شكلاً فنياً يسعى إلى دعمه وترويجه .

ويرجع الدكتور يوسف حسين بكار الأسباب التي كانت تمنع الشعراء من الجنوح إلى القصائد الطوال ، والميل بهم إلى القصار اضافة الى سبب فني يدعوهم إلى " تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها وما قد يتسرب إليها من حشو ، وفي الخوف من الإنزلاقفي السقط والزلل ، وفي الإكتفاء بالقصار إذ أدت المعنى

---

(1) المصدر السابق نفسه ، ص149.

(2) كتاب الصناعتين ، ص173 .

المـــراد ... " [1] ، وإلـى سببين آخـرين يتداخلان فيمـا بينهمـا عنـد أكثـر الشـعراء الـذين كـانوا يتعمـدون القصـار تعمـداً ، أحـدهما شـكلي : " لـرواج سـوقها فـي الحفـظ والعلـوق بالافواه والأسماع ، والسيرورة بين النـاس ، ولكـي يكتـب لهـا الخلـود والديمومـة " [2] امـا السبب الثاني فهو سبب نفســي " يتمثل فـي تجنـب السـامعين السـآمة والملل ، وفـي إحداث تأثير أكبر وأقوى عن هذه الطريق " [3] .

ويحضرنا في هذا المقام ما أثر عن الحطيئـة عندما سـألته أبنتـه " مـا بـال قصـارك أكثر من طوالك ؟ " فأجاب " لأنها في الإذان أولج وبالأفواه أعلق " [4] .

(1) بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص244.

(2) بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص245 .

(3) بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص245 .

(4) كتاب الصناعتين ، ص174 .

اولى الشاعر مطالع قصائده اهتماماً كبيراً ، وعنايةً واضحة في ألوان صياغتها ، وطرائق تقديمها ، وينبع ذلك الإهتمام وتلك العناية من بواعث داخلية عميقة في ذاته ، تتمثل في حرصه على جعلها فاعلة ومميزة لإستمالة احساس المتلقي ، وشد إنتباهه ، فالمطلع " يدفع السامع إلى التنبيه والإصغاء والإهتمام بالأثر الأدبي ، إن كان جيداً وآسراً ، وإلى الفتور والإنصراف إن كان ضعيفاً فاتراً " (1) ، لذا فلا بد من إعداده إعداداً جامعاً ومكثفاً يضمن له دقة التعبير ، وقوة التأثير ، وسهولة الحفظ ، وإثارة عنصر التشويق لعلاقته بما بعده ، وخاصة وأن معظم مطالعه تمثل مداخل مباشرة إلى قصائده ومقطوعاته . فضلاً عن كونها عاملاً مهماً من عوامل صيرورة القصيدة وذيوعها ، كما يأتي ذلك الإهتمام من تأثره بمعايير خارجية ، عكسها الذوق العام ، وما أولاه نقاد الشعر العربي القديم من إهتمامٍ كبيرٍ بالمطلع حتى وضعوا له شروطاً عديدة (2) أفاد الشاعر منها في صياغة مطالع قصائده ومقطوعاته .

إذ جاءت معظم مطالعه مصرعة ومحتضنة للألفاظ الرقيقة والمعاني الشفافة البعيدة عن التعقيد ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

قدْ خفتُ أن لا أراكم آخر الأبدِ وأن أموتَ بهذا الشوقِ والكمدِ (3)

ومن ذلك قوله ايضاً :

أمسى بكاكَ على هواكَ دليلا فأمنع دموعَك أن تفيضَ همولا (4)

ومنه قول الشاعر أيضاً :

---

(1) **أسس النقد الأدبي ، د. احمد طبانه ، ص17.**

(2) **ينظر بناء القصيدة العربية ، د. يوسف حسين بكار ، ص207 - 210.**

(3) **الديوان : ص96 .**

(4) **الديوان : ص228 .**

فؤادي بينَ أضلاعي غريبُ ينادي من يحبُ فــلا يجيبُ (1)

ومنه قوله أيضاً :

غَضِبَ الحبيب فهاجَ لي إستعبارُ والله لي مما أحاذرُ جـــــارُ (2)

وكثراً ما كان الشاعر يستخدم (الطباق) مع التصريع ، لإضفاء لمسة فنية معبرة على مطالع قصائده ، مما يكشف عن حرصه في جعلها مكثفة ، وفاعلة ، ومؤثرة . ومن تلك المطالع قول الشاعر :

فديتُ من لا أفدي غيرَهُ أبــدا ومن أرى الغيّ فيما سرّه رَشدا (3)

فنلاحظ ورود (الطباق) في شطري المطلع المصدع ، إذ جاء (الطباق السلبي) في الشطر الأول بين (فديت ولا أفدي) ، وورود في الشطر الثاني (طباق إيجابي) في قوله (الغي ورشدا) ، مما أكسب المطلع تكثيفاً للمعاني التي أراد الشاعر التركيز على إظهارها ، وإضفاء وظائف إيقاعية ، ونفسية ، مما يسهل علوق المطلع في الإذهان ، ويضمن سعة تناقله وذيوعه .

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر أيضاً :

أمنك للصبِ عند الوصلِ تذكارُ وكيفَ والحبُ إظهارٌ وإضمارُ (4)

---

(1) **الديوان : ص27 .**

(2) **الديوان : ص115 .**

(3) **الديوان : ص100.**

(4) **الديوان : ص108.**

فيكشف هذا المطلع عن عناية الشاعر بصياغته ، في إختياره لألفاظه وتركيبها ، وتوظيف (الطباق) في قوله (إظهار وإضمار) الذي منح الإستهلال دفقةً معنويةً وعمقاً نفسياً ، وبعداً فنياً وأيقاعياً ، لسريانه وديمومته .

كما كان لإستخدام أسلوب الإستفهام الذي أستهل به مطلعه دور في شد إنتباه السامع ، وتعميق أثر وقع المطلع في نفسه .

ومن الأمثلة أيضا ً قول الشاعر :

أضحكني طوراً وأبكاني كتاب مولاتي وخلصانـــــــــي (1)

ومنه قول الشاعر أيضا ً :

أيا معرضاً عني ولم أجترم ذنباً سوى أنني أبُدي وأخفي له الحبا (2)

كما يكثر الشاعر من إستخدام أساليب الطلب مع (التصريع) في صياغة مطالع قصائده ومقطوعاته ، محاولة منه لتنبيه المتلقي ، وإستمالة إحساسه وإثارة ذهنه ، ومنها أسلوب النداء ، وأسلوب الأستفهام وعلى الأخص الإستفهام المجازي ، وأسلوب النفي ، فمن أمثلة أسلوب النداء قول الشاعر :

أيا زهر الملاحةِ والجمـــــــالِ فؤادك من سقامِ الحبِ خالِ (3)

ومنه أيضا ً قول الشاعر :

أيا مظهر الهجران والمضمر الحبا ستزداد حباً إن اتيتهُم غـبا (4)

---

(1) **الديوان : ص277 .**
(2) **الديوان : ص30 .**
(3) **الديوان : ص215.**
(4) **الديوان : ص11 .**

ومنه قول الشاعر أيضا ً :

أيا من لا يجيبُ لدى الســـــؤالِ ويا من لا يثيبُ عن الوصالِ (1)

ومن امثلة أسلوب الإستفهام الذي إبتدأ الشاعر به مطالعه المصرعة قوله :

أزار ابا الفضل الخيالُ المورقُ (لفوزٍ)؟نعم والطيف مما يشوقُ (2)

كما أبتدأ الشاعر مطالعه بالإستفهام المجازي الذي يخرج إلى التعجب ومنه قول الشاعر :

ألم تعلمي يا (فوز) أني معذبُ بحبكمُ والحين للمرءِ يجلبُ (3)

ومن الإستفهام الذي إفتتح به قصائده ومقطوعاته ما يخرج للدلالة على النفي ومنه قول الشاعر :

ما ذا لقيت من الهوى وعذابه طلعت عليّ بلية من بابِـــــهِ (4)

ومنه قول الشاعر :

أتطمع يا عباس في غيرِ مطمعٍ؟ بعدتَ ! دع التطلابَ من كثبٍ دعِ (5)

ومن أمثلة النفي قوله أيضاً :

---

(1) الديوان : ص225 .
(2) الديوان : ص197 .
(3) الديوان : ص27.
(4) الديوان : ص63 .
(5) الديوان : ص168 .

ما تر دونَ على هذا المحـــب دائباً يشكو إليكم في الكتـــب (1)

كمـا أكثـر الشـاعر مـن إسـتخدام (ألا) الاسـتفتاحية مـع التصـريع ، إذ إستهـل الشاعر العديد من مطالع قصائده ومقطوعاته المصرعة بـ (ألا) الاستفتاحية لشد إنتباه السامع أو المتلقي ، وإثارة ذهنه وإستمالة إحساسه لإستقبال ما بعدها ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

ألا أشرقتْ (فوزُ) من القصر فأنظرِ إلى مَنْ حباك الودّ غير مُكـــدّرِ (2)

ومنه قول الشاعر أيضا ً :

ألا إن صفو العيشِ بعدك أكـدرُ وكل نعيمٍ سوفَ يُقلى ويُهجـــرُ (3)

ومنه قوله أيضا ً :

ألا كتبتْ تنهي وتأمرَ بالهجـرِ فقلت لها : يا ليت قلبك في صدري (4)

وقوله كذلك :

ألا فأنظري باللهِ يا سكني الوعدا ولا تتركي أن تجعلي ديننا نقـــدا (5)

كمـا إسـتخدم الشـاعر (ألا) الإسـتفتاحية فـي العديـد مـن مطالعـه غيـر المصـرعة ومنها قوله :

---

(1) الديوان : ص50 .

(2) الديوان : ص 119.

(3) الديوان : ص152.

(4) الديوان : ص136.

(5) الديوان : ص91 .

ألا ليتَ شعري كيفَ أصبح عهدها أدام على ما كانَ أم قد تغيــرا (1)

ومنه قوله أيضا ً :

ألا أنّ أيامَ البلاءِ على الفتـــــى طوال وأيامَ السرور قصـــارُ (2)

كما إعتمد الشاعر على التراكيب اللغوية القديمة الجاهزة في صياغة بعض مطالع قصائده ومقطوعاته ، وربما كانت محاباة لبعض النقاد القدامى الذين كانوا يستحسنون مطالع المحدثين إذا وافقت مطالع الشعراء القدامى أو جاءت على شاكلتها لإتخاذهم من القصيدة الجاهلية مثالاً أو إنموذجاً في هذا الموضوع (3) . ومن تلك المطالع قول الشاعر مستخدماً " خليلي " :

خليليّ ما للعاشقينَ قلـــوبُ ولا للعيون الناظرات ذنوبُ (4)

وتركيب (خليلي) عبارة قديمة جاهزة أكثر الشعراء القدماء من استخدامها أعانت الشاعر على الصياغة ، وحسن الإستهلال ومن ذلك أيضا ً عبارة (ألا رب يوم ٍ) في قوله :

ألا ربّ يوم (يا ظلوم) قطعته بلمهبةٍ حسناء يعضمُها الشربُ (5)

ومن إستقراء المعاني التي نسج عليها الشاعر مطالع قصائده ومقطوعاته ، نجدها جاءت في الغالب الأعم على خمسة معاني رسمت محاور مداخله إلى قصائده

---

(1) الديوان : ص131 .
(2) الديوان : ص153 .
(3) بينظر ناء القصيدة في النقد العربي القديم ، 206 .
(4) الديوان : ص50 .
(5) الديوان : ص33 .

ومقطوعاته أو أنواع مطالعه الغزلية ، وقد غلب عليها التصريع كما أسلفنا ، وتترتب تلك المعاني بالشكل الآتي :

فكثيراً ما كان الشاعر يفتتح بعض قصائده ومقطوعاته بمطالع تضمنت معاني (شدة الحب والوله والشوق) ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

أزين نساء العالمين أجيبـــي دعاءَ مشوقٍ في العراقِ غريبِ (1)

ومن ذلك يقول أيضاً :

كتمتُ الهوى وهجرتُ الحبيبا وأضمرتُ في القلب شوقاً عجيبا (2)

ومن ذلك قوله أيضاً :

طالَ ليلي وإشتياقـــــــي ويحَ نفسي ما تلاقـــــــي (3)

كما أكثر الشاعر في نسج معاني مطالعه من معاني (العتاب) ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

عتبتُ ، وما أستطيعُ العتابا وحسبي بطولِ سكوتٍ عذابا (4)

ومنه قول الشاعر أيضاً :

أعتباً علينا يا(ظلوم) فنعتبُ وإن كنتُ لم أحوجكُم أن تعتبوا (5)

ومنه قول الشاعر أيضاً :

كل يوم لنا عتابُ جديـــــد وهوانا على العتاب يزيـــــدُ (6)

ومنه قول الشاعر أيضاً :

---

(1) الديوان : ص6 .
(2) الديوان : ص9 .
(3) الديوان : ص201 .
(4) الديوان : ص30 .
(5) الديوان : ص58 .
(6) الديوان : ص100.

أتيناكم وقد كنا غضابـــــا نصالحكم وما نبغي العتابـــــا (1)

ومنه قول الشاعر :

أيها العاتبُ الذي يتجنـــى كل يوم ليصرم الحبلَ منـــــا (2)

كما افتتح الشاعر قصائده بمعاني السهر والكمد التي حملتها العديد من مطالعه المصرعة ومنها قوله :

تجافى مرفقاي على الوســـــادِ كأن به منابت للقتـــــــادِ (3)

ومنه قول الشاعر أيضا ً :

تحسد عيني عين من يـــــــرقدُ ومسهري اول من أحســـــدُ (4)

ومنه قوله أيضا ً :

جعلتُ محلة البلوى فـــــؤادي وسلطتِ السهادَ على رُقـــادي (5)

ومنه قوله أيضا ً :

عيناي شامتْ دمي والشؤمُ في النظرِ بعداً لعين تبيعُ النوم بالسهـــرِ (6)

ومن ذلك قوله أيضا ً :

رقدتَ ولم ترْثِ للساهـــــــرِ وليلُ المحبِ بلا آخـــــــــرِ (7)

ومنه قوله أيضا ً :

---

(1) **الديوان : ص4 .**

(2) **الديوان : ص268 .**

(3) **الديوان : ص76 .**

(4) **الديوان : ص101 .**

(5) **الديوان : ص102 .**

(6) **الديوان : ص118 .**

(7) **الديوان : ص154 .**

وناعسٍ لو يذوقُ الحبّ ما نعَسا عساهُ يعفى إذا جاد المحب عسى (1)

كما يكثر الشاعر من إفتتاح العديد من قصائده ومقطوعاته بمعاني (البكاء) الذي إستهل به االكثير من مطالعه ومن ذلك قوله :

ألا رجلُ يبكي لشجوِ أبي الفضلِ بعبرةِ عينٍ دمعُها واكفُ السّجلِ (2)

ومنه قوله أيضا ً :

ريحانتي وأختلست من يـــدي أبكي عليها آخر المسنـــــــدِ (3)

ومنه قوله أيضا ً :

ولقد قلتُ والهمومُ ركـــــودُ ودموعي على الرداءِ تجـــودُ (4)

ومنه أيضا ً قوله :

خبروني عن الهوى أو سلوني نار قلبي تمدُ ماءَ جفونـــــي (5)

كما إفتتح الشاعر العديد من قصائده ومقطوعاته بمعاني(الفراق والجفاء والهجر) الكثير من مطالعه محملاً بهذه المعاني ومنها قوله :

تعس الغراب ! لقد جرى بفراقِ هلا جرى بتزاورٍ وتلاقـــي (6)

ومنه قول الشاعر :

---

(1) الديوان : ص165 .
(2) الديوان : ص208 .
(3) الديوان : ص107 .
(4) الديوان : ص78 .
(5) الديوان : ص264 .
(6) الديوان : ص200 .

يا كثير الألوان ما أجفاكـــــا لمحبٍ معذب في هواكـــــا (1)

ومنه قوله أيضا ً :

نصيري الله منك إذا إعتديت وقد عذبتِ قلبي إذ جفـــوتِ (2)

ومنه قوله :

وصال كان فانقطعـــــــــا فصحتُ لبينه جزعـــــــــا (3)

ومنه قوله في الهجر :

هجرتنا يا ملـــــــــــولُ والهجرُ مرُ ثقيـــــــــلُ (4)

ومنه قوله أيضا ً :

إرعَ المنى واصلاً وإن هجرا فأجزع فشر العشاق من صبرا (5)

وعلى الرغم من موقف العباس بن الأحنف الرافض للمقدمة الطللية وثورته عليها ، والتي عدها بعض النقاد القدامى وفي مقدمتهم إبن قتيبة (6) ، وإبن رشيق (7) من لوازم القصيدة العربية وقد جسد نظرته للمقدمة الطللية في قوله :

أفي المقيمينَ أنتم أم مع الظعنِ؟ أشكو إلى الله ما ألقى من الحزنِ
أشكو تباعَدهُم ، إني أرى سفهاً تخلفي بعدهم أبكي على الدمـــنِ (8)

---

(1) الديوان : ص204 .
(2) الديوان : ص65 .
(3) الديوان : ص175 .
(4) الديوان : ص216 .
(5) الديوان : ص132 .
(6) الشعر والشعراء ، 1 : 74 – 75 .
(7) العمدة : 1 : 225 .
(8) الديوان : ص273 .

ألا إننا نجده في بعض قصائده ومقطوعاته يبتدأ ببعض مستلزمات المقدمة الطللية وإن كانت لا تتجاوز البيتين أو الثلاثة أبيات ، ومن ذلك وقوفه على الطلل في قوله :

يا أبا الفضل هيجتك الرسومُ بعد (فوزٍ) كأنهنّ الوشومُ
إنّ وجدي بفقدِ (فوزٍ (وإشفا قي عليها والدهرُ دهر غشومُ (1)

فنلاحظ وقوف الشاعر على الأطلال المتمثلة بالرسوم أصبحت في عصره صناعة يتكلفها الشاعر ، بعيدة عن ذاته ، وحركة إحساسه ، مما يحرمه من صدق التعبير عن تجربته الفنية ، إذ نجد أن الأطلال غريبة عن بيئته الطبيعية التي إكتست بخضرة البساتين وإنتشرت في أفنيتها القصور ، وغريبة عن بيئته الأجتماعية التي تلونت بأنواع الثقافات وأجناس البشر ، فضلاً عن غربتها النفسية لبعدها عن عاطفته ، وإفتقاره لطبيعة التفاعل معها ، لذا فهي بعيدة عنه مهما حاول الشاعر دمجها في تجربته الشعرية . وفي ذلك يقول الدكتور حسين عطوان " إن وصف الأطلال وإسترجاع الذكريات الخالية على أرضها لم يعد يتناسب مع البيئة العباسية المستقرة المتحضرة ، والإذواق المرهفة التي لم يعرف أصحابها شيئاً عن حياة الصحراء ، وطبيعتها ، تلك التي كانت تقوم على الرحلة المستمرة على مدار فصول السنة ، والتي كانت المسرح الكبير للفتيان والفتيات من الأعراب والبدو في الجاهلية " (2) .

ولعل إدراك الشاعر للفجوة العاطفية بين مقدمة وصف الأطلال وإنسياب أبيات القصيدة ، جعله يفرد مقدمة وصف الأطلال في بعض المقطوعات المستقلة بها ، تحقيقاً لإرضاء بعض الأذواق النقدية السائدة في عصره ، تتخللها دوافع ذاتية معينة ،

---

(1) الديوان : ص232 .

(2) مقدمة القصية العربية في العصر العباسي الاول ، ص69 .

ومحاولةً منه للتخلص من القيد الذي ثار عليه مع بعض شعراء عصره الذين وصفهم الناقد طه أحمد إبراهيم بأن لهم " الفضل في تلمس الخروج من الأسر ، وفي المرونة التي يجب أن تكون للأدباء " [1] ، وإلا كيف يمكن أن يفسر قول الشاعر في مقطوعة مستقلة :

حَيّ كثيبَ الرملِ رملِ الحمى وقِفْ وسلم لي على (لعلـــعِ)
وأسمعْ حديثاً قد روته الصّبــا تسندُهُ عن بانةِ الأجْـــــزع
وأبكِ فما العين من فضلـــــةٍ ونُبْ فدتكَ النفسُ عن أدمُعي [2]

وهي بعيدة عن واقع الشاعر ، النفسي ، والثقافي ، والبيئي ، يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة عن الشعراء العباسيين " وهؤلاء لا تربطهم بمعالم الحياة العربية الجاهلية عاطفة ما ، فلماذا يصورون في شعرهم ناحية لا توجد في واقع مجتمعهم الذي يعيشون فيه ، إنهم يحيون في حواضر ذات مدنية راقية ، فيها القصور الرائعة وفيها الرياض الزاهرة المونقة فكيف يتركون هذه المظاهر التي تقع عليها عيونهم ليصفوا أطلالاً خربة ، ودمن بالية " [3] ، لذلك نجد من الطبيعي أن يتطور الوقوف على الطلل الذي يثير شجن الشاعر العربي القديم ويفجر ذكرياته ، إلى الوقوف على دار الحبيبة وقد سبقه إلى ذلك إستاذه بشار بن برد في وقوفه على الداروعده الدكتور حسين عطوان تطوراً حضارياً ، وصياغة جديدة لوصف الطلل [4] .

ومن وقوف العباس بن الأحنف على دار حبيبته والتفاعل معها قوله :

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص113 .

(2) الديوان : ص181 .

(3) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص150 .

(4) ينظر مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول : ص60 .

يا دار (فوزٍ) لقد أورثتني دنفا وزادني بُعد داري عنكمُ شَغفـا
حتى متى أنا مكروب بذكركـــم أمسي وأصبح صباً هائماً دنفا (1)

ومنه أيضاً وقوفه على منزلها في قوله :

أيا منزلاً لا أبتغي ذكرُ أهلـــه وإن كنتُ مشغوفاً بذكركهمُ صبا
أزورك أستشفي لقلبي من جوى وكربٍ أقاسيهِ فيحدث لي كَربا (2)

ومنه وقوفه على القصر ووصفه بقوله :

ألا أشرقتْ (فوز) من القصر فأنظرِ إلى منْ حباكِ الودّ غير مكـدرِ
ولما رأت ألا وصول إلى الهـوى تراءت مِنَ السطحِ الرفيع المحّجرِ(3)

ونحن لا نجد في شعر العباس بن الأحنف مقدمة طللية متكاملة على نحو ما وجدناه في الشعر القديم ، بل تحولت بعض مظاهرها إلى مقدمات لبعض قصائده ومقطوعاته ، حاول الشاعر دمجها في تجربته الفنية ، وتوظيفها للتعبير عن ذاته ، ومنها كما تقدم وصف الطلل ، ومقدمات أخرى في وصف الأماكن والديار والرياح وفق رؤية جديدة تتناسب مع عصره وطبيعة مجتمعه .

فمن وصفه للأماكن والديار ، ووصف الرياح في بدايات بعض قصائده ومقطوعاته ، مطور اياها بما يتلاءم مع حاضرته فيقول :

يا موقد النار بالهندي والغـارِ هيجتَ لي حزناً يا موقد النـــارِ
بين الرصافةِ والميدانِ أرقبُهـا شبت لغانيةٍ بيضاء معطـــــارِ
هاجتْ لي الريحُ منها نفح رائحةٍ أحيتْ عظامي وهاجتْ طول تذكاري(4)

---

(1) الديوان : ص181 .
(2) الديوان : ص39 .
(3) الديوان : ص119 .
(4) الديوان : ص110 .

ولعل كثرة إفتتاح الشاعر للعديد من قصائده ومقطوعاته بالمطالع المتضمنة معاني البكاء أو غزارة الدموع التي أشرنا اليها في حديثنا أنواع المطالع في شعره ، هي من معطيات المقدمة الطللية إذ نجد أكثر من أثنتين وأربعين ما بين قصيدة ومقطوعة إفتتحها الشاعر بتلك المطالع ، فضلاً عما جاء في حشو القصيدة أو في خواتيمها . ومن تلك المطالع أيضاً قوله :

بكيتُ الدموعَ فلما إنقضتْ بكيتُ الدماءَ بها معولا
فأفنيتُ دمعي بطولِ البكا فما تقدرُ العينُ أن تَمهلا (1)

كما كان لتغير معالم الطبيعة ، من بيئة صحراوية قاسية ، مليئة بالأطلال الخربة ، إلى حاضرة مدنية يغلب عليها الترف والرخاء ، وتنتشر فيها أنواع الرياض المونقة ، والبساتين العامرة بالقصور ، تحفها أشكال من الطيور المحلقة في سمائها ، أثره الواضح في وقوف الشاعر على تجديد المقدمة الطللية ، برؤية تتلاءم مع روح العصر في بعض قصائده ومقطوعاته ، ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

رأيتُ الحمامَ فهيجنني وفيضنَ مِنْ عبراتي غُروبا
نواعِم بين غصونِ الأرا ك صادفنَ أمناً وخفضاً طيباً (2)

ومنه قوله أيضاً :

زارك في البستانِ طيف طروق المّ من (فوز) فنفسي تتوق
يا بأبي الزّور الذي زار نا باتَ رفيقاً لي فنعم الرفيق
يا (فوزُ) قد طالت بكم شقوتي يا فوز قد حملت ما لا أطيق (3)

(1) الديوان : ص224 .
(2) الديوان : ص47 .
(3) الديوان : ص194 .

وقوله أيضا ً :

أصبحتُ إذكرُ بالريحان رائحـــةً منها فللنفسِ بالريحان اينـــاسُ

وأمنحُ الياسمينَ البغض مِنْ حَذري عليك إذ قيل لي شطر أسمهِ الياسُ (1)

ولعل الشاعر عندما يفتتح بهذه الصور ، وغيرها من الطبيعة في العديد من قصائده ومقطوعاته ليضفي عليها مسحة جمالية معبرة ، وعلى ما في هذه البدايت من لمسة حسية إلا انها قد تستحيل إلى صور رمزية رفيعة مليئة بالإحساس والجمال والتأثير (2) .

ومن إستقراء بدايات قصائد الشاعر ومقطوعاته ، نجده في الأعم الأغلب يعتمد في دخوله إليها على عنايته بصياغة مطالعه إذ يدخل إلى موضوعه بصورة مباشرة ، وهذا ما يجعله أكثر حرصاً على إعدادها ، فيمنحها قدراً أكبر من الإهتمام ، ويضفي عليها لمسات فنية وجمالية ، لجعلها فاعلة ومؤثرة ، وبعيدة عن التصنع والتكلف . ويكشف عن علاقة وثيقة بين الشاعر وتجاربه الفنية ، إذ غالباً ما تحرم المقدمات الشاعر من تفاعله مع موضوعه ، ومن خلق وشائج نفسية قائمة على التواصل معه وقد سبق فيما تقدم الحديث عن مطالع الشاعر وأنواعها ، وطرق صياغتها ، مما يبين لنا أن معظم بداياته كانت تمثل حاجة نفسية ، بعيدة عن التصنع والتقليد ، يسعى من خلالها للتعبير عن احتباساته النفسية ، وإنفعالاته العاطفية ، إذ نراه يُعبّر بقوة عن مشاعره ويفرغها في شعره كقوله مقتحماً موضوعه :

---

(1) **الديوان : ص161 .**

(2) **ينظر الجواري والشعر في العصر العباسي الاول ، د. سهام عبد الوهاب ، ص197 ، ينظر الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة ، ص90 .**

فراقُك كان أولَ عهد دمعـي وأخرَ عهد عيني بالرقـــادِ
فلمْ أرَ مثل ما سالتْ دموعي وما راحتْ بهِ من سوءِ زادِ [1]

كما نراه يفجر إحساسُه في قوله :

عاصٍ مُسئ مذنب متعتـبُ أخَـفَى رضاه وأظهرَ الغضبـا
إني إعتذرتُ إليه من ذنبٍ له عندي ليظهر لي الرّضا فأبى
أفليسَ ذا يا إخوتي عجبـاً ؟ قالو : بلى فكفى بذا عجَبـــا [2]

[1] الديوان : ص103 .
[2] الديوان : ص35 .

ذكرنا فيما تقدم أن معظم قصائد الشاعر ومقطوعاته خلت من المقدمات مما مكن الشاعر في الكثير من قصائده ، وفي عموم مقطوعاته تقريباً من تقديمها ضمن وحدة موضوعية متكاملة وخالصة ، تتلاحم أجزاءها ، وتترابط أوصالها في نسيج فني متماسك ، تحركها عاطفة الشاعر السائدة في تجربته الشعرية بشعور متنامي وموحد يفصح عن تتابع أجزاء الفكرة ، فكثيراً ما كان الشاعر يفرغ إحساسه في مقطوعاتٍ قصيرة يحمل كلاً منها موضوعاً واحداً ، وفكرة ناضجة متسلسلة لا يحاول إفسادها بالإطالة ، قهر من خلالها وحدة البيت التي يقوم على دعائمها النقد القديم ، وقد عد الدكتور محمد مصطفى هدارة ذلك من مظاهر التجديد في شعراء القرن الثاني الهجري قوله : " ولكن أشعار المحدثين الجديدة كانت في معظمها عبارة عن مقطعات قصيرة تحوي كل منها غرضاً بعينه يستغرق القطعة من أولها إلى أخرها . ولهذا لم يعد البيت الشعري وحدة منفصلة – كما كان في الشعر القديم – قائمة بذاتها ، ولكنه أصبح جزءاً لا يتجزأ من القصيدة لا يمكن رفعه من دون أن يصيب الخلل معناها ومبناها معاً " [1] .

فمن تلك المقطوعات نقرأ قول الشاعر معبراً عن عجزه في إتخإذ الهجر وسيلة لإيقاض مشاعر حبيبته وتسليمه لإرادتها :

وصلتُ فلما ام أرَ الوصلَ نافعي ... وقربتُ قرّباناً فلم يُتقبـــــــلِ
بلوتك بالهجران عمداً وإننـــــي ... على العهد لمْ أنقض ولم أتبـــدلِ
وعذبتُ قلبي بالتجلد صاديـــــاً ... إليك وإن لم يَصْفُ لي منكِ منهلـي
فلما نقلتُ الدمع من مستقـــــره ... إلى ساحةٍ من خدِ حَران معـــولِ
وأظلمت الدّنيا عليّ برحِبهـــــا ... وقلقني الهجران كل مقلقـــــلِ
عتبتُ على نفسي وأقبلت تائبـــاً ... إليك متابَ المذنبِ المتنصـــــلِ

[1] إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص162 .

فما زدتني إلا صدوداً وغلظـــــة ً وقد كنتُ عن دار الهوان بمعـزلِ
فواللهِ ما أدري أ أشكو دائبـــــاً لأخر ما أوليتنـــــــــي أو لأولِ [1]

فنلاحظ دوران حديث الشاعر في موضوع واحد ، وتقديمه فكرة متسلسلة تترابط مفاصلها ، وتتلاحم مواقفها في خيطٍ شعوري موحد ، يمتد في جميع أبياتها المتوائمة فيما بينها في وحدة منطقية تغلفها وحدة العاطفة السائدة في عموم تجربته . إذ نرى كيف جاءت أجزاء الكلام متوائمة في أربعة مواقف متلاحمة ، جاء أولها : معبراً عن حالة الوصل الخالية من حرارة العواطف وتوهج المشاعر ، التي ترتب عليها الموقف الثاني في حزمه على إختيار الهجر لتحريك مشاعرها ، برغم ما يجري عليه من الحزن والألم ، والعذاب في أعماقه ، حتى تحولت تلك المعاناة الداخلية التي أخفاها عن الآخرين إلى حالة ظاهرة متأججة لا يقوى على كتمانها ، وقد عبر عن ذلك بالتفاتةٍ ذكية صورها بنقل الدمع من مستقره إلى ساحة خده في قوله :

فلما نقلت الدمع من مستقره إلى ساحة منَ خد حرانِ معولِ
وأظلمت الدنيا عليّ برحبها وقلقني الهجران كلّ مقلقـــلِ [2]

حتى أوصله تفاقم الحزن والعذاب والقلق وعدم وضوح الرؤية إلى حالة الندم التي تمثل موقفه الثالث الذي قاده إلى الإعتذار من حبيبته ، وعودته اليها في الموقف الرابع لتزداد ظلماً وقسوة عليه .

ونحن نتفق مع الدكتور عبد القادر القط في قوله : " كلما كانت القصيدة أقرب إلى القصر أو إلى شكل المقطوعة زادت وحدتها الشعورية والفنية معاً " [3] .

---

(1) الديوان : ص214 .
(2) الديوان : ص214 .
(3) في الشعر الاسلامي والاموي ، ص133 .

فهذا ما نلمسه من قراءة قصائد الشاعر ومقطوعاته ، إذ نجده في العديد من مقطوعاته يختزل المواقف ، إلى جانب إضاءة موقف يعبر عن موضوعٍ واحد وفكرة ناضجة ومن تلك المقطوعات نقرأ قول الشاعر معبراً عن العتاب :

صحائف عندي للعتاب طويتها ستنشر يوماً والعتابُ يطولُ
عتاب لعمري لا بنان تخطه وليس يؤديه اليكِ رَسُولُ
سأسكتُ ما لم يجمع الله بيننا فإنْ نلتقي يوماً فسوف أقولُ (1)

ونجده يركز على إنضاج فكرته في الإحاطة بشوقه فيقول :

ألبسه الشوقُ تباريحَهُ فعنده همّ وتعذيبُ
وأوقد الشوقُ على قلبِهِ ناراً ففي الأحشاءِ تلهيبُ
ليسَ بسماع لمن لامسه إن الذي أبلاهُ محبوبُ
وإنما هاج لهُ شوقَهُ طيبةُ يحظى بها الطيبُ (2)

كما نراه يتخذ من (الدموع) وسيلة للافصاح عن حزنه فيقول :

بكيتُ الدموعَ فلما إنقضتْ بكيتُ الدماءَ بها مُعولا
فأفنيت دمعي بطولِ البُكا فما تقدرُ العينُ أن تهملا
كأن الهوى لم يجْد للبَلا ءِ في صدرِ غَيري لهُ مدخلا
سأستمطرُ العينَ إن أمسكتْ فإن شِفائي ان تسْبِلا (3)

---

(1) الديوان : ص223 .
(2) الديوان : ص 46 .
(3) الديوان : ص224 .

كما كانت معظم قصائد الشاعر حتى الطويلة منها نسبياً تتمتع بوحدة موضوعية فالقصيدة العذرية كما يرى الدكتور عبد القادر القط " تصور أحاسيس مجردة في الحب تعبر عن حالات شعورية متقاربة من الشوق والوجدان والحرمان والذكريات والأمنيات جديرة بأن تربط بين أجزاء القصيدة فتحقق لها وحدة واضحة في جوها العام " [1] وان تباينت قصائد الشاعر في قوة تماسكها وتلاحم أجزاءها بفعل تنوع مواقف تجربة الشاعر وطبيعة أحاسيسه الملونة المتداخلة فيما بينها المعبرة عن كوامنه الداخلية ، والنابعة من أعماقه ، ومن تلك القصائد التي تناولت موضوعاً واحداً ، وسادتها عاطفة موحدة ، وإنتظم أبياتها شعور موحد من اولها حتى آخرها وهي في عتاب حبيبته والشكاية من قسوتها فيقول :

تنامينَ لا تدرين ماليلُ ذي هــوى ... وما يفعلُ التسهيدُ بالهائم الصّــبِ
سلي عنْ مبيتي من رأى ذلكَ البلا ... فباتَ مبيتي في عذابٍ وفي كــربِ
أدرتُ الهوى حتى إذا كان كالرّحى ... جعلتُ لهُ قلبي بمنزلةِ القطــــبِ
وجاهلةٍ بالحبِ لمْ تدرِ طعمــــه ... وقد تركتني أعلم الناسِ بالحــــبِ
أقامت على قلبي رقيباً وناضري ... فليس يؤدي عن سواها إلى قلبــي
وقد كنتُ أشكو عتبها وعتابهــــا ... فقد فجعتني بالعتابِ وبالعتــــبِ
وأظمأ ممنوع الورودِ إليــــكم ... كما يظمأ الصادي إلى البارد والعذبِ
وقائلةٍ بالجهلِ: يا ليت أنهــــا ... تلاقي الذي منَ الجهدِ والكــــربِ
فقلتُ لها : ما أشتهي أن يصيَبهــا ... بلائي ولكنْ بعضُ ما بي منَ الحبِ
لعمري إن كان المُقرّب منكــــمُ ... هوىً صادقاً إنى لمُستوجبُ القُربِ
سأرعَى وما أستوجبتِ منّي رعايةَ ... وأنزل بي ذنباً ولستٌ بذي ذنــبِ [2]

---

[1] في الشعر الاسلامي والاموي ، ص133 .

[2] الديوان : ص25.

فـنلاحظ إنسـياب الفكـرة فـي وحـدة منطقيـة ، متسلسـلة تـربط بـين أجـزاء الكـلام المتوائمـة فيمـا بينهـا . إذ نـراه إبتـدأ بوصـف سـهده ومعاناتـه ، ثـم يـذكر سـبب تلك المعانـاة لعظـم حبـه وغلبـة مشـاعره وإنقيـاده لجاهلـة بالحـب ثم يبث أمانيـه وشكواه ، ويعترف بذنب لم يقترفه إرضـاءً وتسليماً لها وقد جاءت تلك الأجزاء مرتبة في وحدة متكاملة .

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر معبراً عن جفاء حبيبته له :

ألا يا ليتَ شعري ما أقـــــولُ ... وقد ضنّ الحبيب فما ينيـــلُ
جَفاني ثمّ ولى ظالماً لـــــي ... وفي صَدري له حُبٌ دخيـــلُ
لأسرَعَ ما مَللتِ ، فدتكِ نفســي ... وخُنت وليس يُعجبني الملـولُ
ولولا حُبكم يا (فوز) دامَـــتْ ... لنا بالحُب واصِلة بَـــذولٌ
عَمي بصري فليسَ يرى جمـالاً ... فليسَ على سواكِ له دليـلُ
لأنّ هواكِ في صَدري مُقيـــم ... أظنّ هواكِ أقسَمَ لا يَـــزولُ
يَظلُ هواك مُرتهناً لقلبـــي ... وقلبي من جَوَى حُب يحـــولُ
تعَرّضَ بَحْرُ حُبّك لي مَعينـــاً ... وسالت من هَوَاكِ به سُيُـولُ
فتمنعُني إذا يممت وصْـــلاً ... بحور دونَ وَصْلك أو وحـولُ
أليسَ مِنَ البليةِ أن أرَانـــي ... يُعذبُني بكُمْ شوْق طويـــلُ
وأنّي في بلادكُمُ مُقيـــم ... وليسَ إلى لقائِكُمُ سَبيـــلُ
وأنّ الشوقَ قد أبلى عظِامـــي ... وليسَ يَزورُني منكم رســولُ
فإمّا مُتُ مِن شوقي اليكُـــمْ ... فقبلي ماتَ من شوقٍ جَميـلُ
أراني حينَ أشكو ما ألاقـــي ... أجُورُ فلا أميزُ ما أقـــولُ
يقولُ عواذلي : عنكَ التمـــادي ... فإنك من هوى فوزٍ قَتيـــلُ

فقلتُ لهم: دعوا نُصحي ولوْمي فإنّي حيث ما مالتْ أميـــــلُ
فإنّ القتلَ أهَونُ من بَلائـــــــي وقتلي في الذي القى قليـــــلُ (1)

فنلاحظ إلتحام قصيدة الشاعر وإلتئام أجزائها ، فجاءت معبرة عن موضوع واحد وإن تعددت ألوان أحاسيس عاطفته السائدة في تجربته الفنية لجعل فكرته أبلغ تعبيراً ، وأشد نضجاً ، وقد خضعت إلى تسلسل منطقي حافظ على إنسجام موضوعه ، وطريقة إنسيابه في خمسة أجزاء ، معبرة عن موضوع الجفاء وما خلفه في نفس الشاعر ، فوصف جفاء حبيبته ، وقابله بما يحمله من حب لها ، ووصف ما ولده ذلك الجفاء من العذاب والشوق والمعاناة في نفسه ، وربما يقوده ذلك إلى الموت ثم يعرض شكواه من جور حبيبته عليه ، كما يكشفُ عن خضوعه لإرادتها ، وعدم تقبل النصح . فترابطت هذه الأجزاء في وحدة موضوعية قدمت موضوع الشاعر بجميع أبعاده الفكرية والمعنوية والدلالية .

(1) الديوان : ص218.

كما إنتظمت العديد من قصائد الشاعر وحدة عضوية متماسكة والوحدة العضوية هي : " وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر " (1) . وهذه الوحدة لا تحرم الشاعر من تعدد المواقف ولا تحجزه " عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته ، وإنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى إستجلاء وحدة الوجود أو في موقف النفس البشرية منه " (2) .

فتحظى تلك المواقف والتجارب بمعين العاطفة الموحدة والسائدة في القصيدة والتي تسيطر مركزياً على حركة الحقائق والتجارب المتنامية ، التي يتبناها الشاعر في عمله الفني ويتفاعل معها .

وتتجلى أهميتها في تقديم العمل الفني متلاحماً ، متماسكاً ، تمنحه التعبير في إطار وحدة عاطفية مركزية . وتجعله أكثر قدرة على إيصال الفكرة ناضجة يكتنفها الإيحاء والتأثير ، مما جعلها تعد " مقياساً من مقاييس نقدنا الأدبي المعاصر " (3) .

ونحن نرى في العديد من قصائد الشاعر والكثير من مقطوعاته هذا التلاحم والتماسك بين أجزاء العمل الفني ، ونشعر بتدرج انسياب العاطفة ، وتسلسل إيراد الفكرة بما لا يقبل التقديم والتأخير يتبطنها إنفعال موحد ، أو أنفعالات منتظمة ، ويمكن أن نلاحظ ذلك في هذا النسج المحكم الذي يتدرج فيه الإحساس المتنامي مع الفكرة ليبلغ ذروته في قول الشاعر :

---

(1) النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص394 .

(2) قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، ص117 .

(3) وحدة القصية بين المحدثين والقدماء ، أنس داود ، (مجلة الكاتب المصرية) ، ع190 ، 1977 ، ص57 .

يا هجرُ كفّ عن الهوى ودعْ الهوى ... للعاشقينَ يطيبُ يا هجـــرُ
ما ذا تريدُ مِنَ الذين قلوبَهـــــــم ... مرضى وحشو قلوبِهم جمرُ
وسوابقُ العبرات فوقَ خدودهـــــــم ... درر تفيضُ كأنها القطـــرُ
متغيرينَ مِنَ الهوى ألوانهـــــــم ... مما تجنُ قلوبهم ، صفـــرُ
صرعى على جسرِ الهوى لشقائهـــم ... يتصبرونَ وما بهم صبـــرُ
لم يشربوا غير الهوى فكأنهـــــــم ... بهمُ ، لشدةِ ما لقوا ، سكـــرُ
لولا إعتراض الهجر في طرقِ الهوى ... دخل المحبّ من الهوى كبـرُ (1)

فتتآزر هذه الصور المتتابعة المتنامية في نسيج موحد ، يظهر وحدة الصور ، بعد أن تؤدي كل صورة منها وظيفتها داخل العمل الفني ، فيرسم لنا الشاعر صورة معبرة للعاشقين الذين يسلط عليهم الشوق الذي يُدمي قلوبهم ، ويُشقي حياتهم . عبر نسيجٍ محكم يحركه شعورٌ موحد يتنامى الاساس فيه ، إذ يحتضن كل موقف جزءً منه حتى يصل ذروته ، ومن خلال هذا التلاحم يقدم لنا الشاعر يجربة فنية فاعلة ومؤثرة في وحدة موضوعية حية ومتماسكة لعل من اولوياتها أيضاً (إنتقاء صور غير جوهرية او زائدة على بناء القصيدة) (2) .

كما نلاحظ ان الشاعر اختتم بما بدأ به مما شكل دائرة بنائية مغلقة وهو ما تطلق عليه بالهيكل البنائي الدائري (3) . فقد بدأ بالهجر وختم به مما يعكس اثر وقعه في نفسه العاشقة .

ومن ذلك نقرأ قول الشاعر أيضاً :

---

(1) **الديوان : ص138 .**

(2) **الصورة الشعرية (الكلية) ، د. صالح أبو إصبع ، مجلة الثقافة العربية ، ع10 ، 1977 ، طرابلس ، ص12.**

(3) **ينظر الشعر العربي المعاصر ، ص251.**

بخِلتْ عليَ أميرتي بكتابهـــــا وتبذّلت بصدودها وحِجابهـــا
فالنفسُ في كرُبِ الهوى مغمورة والعينُ ما تنفك من تسكابهـــا
حتى متى في كلّ يومٍ سخطـــــة قد ذبتُ من سَخطاتها وعِتابها
أخذتْ مجامعَ قلبه وتحـــــولتْ عنه فيالك هائماً بشعابهـــــا
ماذا لقيتُ من الهوى ويحَ الهوى لو أن نفسي في يديه رمى بها
خرجَتْ سُعاد تقولُ لي بشماتـــــةٍ زجرتكَ (فوز) أن تمرُ ببابها
ماذا يردّ على سُعاد متيّـــــــم قد ضاقَ عياً نُطقه بجوابهـــا
الويلُ لي إن قمتُ أطلبُ وصلهـا والويلُ لي إن لم أقم بطلابهـا
يا سُعدُ هاتي لي بعيشِك قبضـــةً من بيتها لأشمّ ريحَ ترابهـــا
فأكون قد أسقيتُ مِنها ريقهـــــا وأنلتُ حُسنَ بنانِها وخضابهـا
يا ليتني مِرط عليها باطـــــــن ألتذُ نعمة جلدها وثيابهـــــا
فأكون لا أنحلّ عنها ساعـــــةً دُونَ الثيابِ مجاوراً لحقابهـا (1)

فنلاحظ هذا التتابع في المواقف المتلاحمة التي يربطها الإحساس الذي يحتضن كل موقف جزءاً منه ليرسم حالة الصدود غير أن حبه وشغفه بها يمنعه من الإبتعاد عنها ، فنجده يحاول في الموقف الأول : إستعطافها وإستمالة مشاعرها وبيان ما يعانيه ، وفي الموقف الثاني : نجده يصور حالة الصد العنيفة التي تلقاها على لسان جاريتها سعاد ، والتي تحتم عليه أن يتخذ موقفاً حازماً إلا أن الحيرة تكتنفه والعجز يسيطر عليه ، غير أن مشاعره تنتصر عليه بعد دخولها في صراع عنيف ثم يبرر في الموقف الثالث : أسباب تعلقه ، فهو لا يستطيع الإبتعاد عنها بل يريد الإقتراب أكثر ما يستطيعه وهي مواقف متلاحمة ، يؤدي كل موقفٍ منها وظيفته المعنوية والفنية داخل العمل الفني ، وتأتي متسلسلة ، لا يصح تقديم أحدها على الآخر لحركة الإنفعال المتصاعدة ،

(1) الديوان : ص53 – 54 .

حتى يبلغ ذروته ، فنراه يفصح عما لا يقوى على كتمانه مما يعكس أثر حالة الصدود المتفاقمة في داخله ، فهي صورة نفسية رائعة لما يشعر به ويمنعه من الإبتعاد هذا التعلق الكبير الذي يدعوه إلى الدخول في جسدها وهو الموقف الذي إختاره ليختتم به قصيدته .

ولعل مما يجعل الوحدة العضوية أظهر وأكثر تماسكاً ، هو إستخدام بعض الملامح القصصية في الشعر ، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال " فالقصائد الغنائية ذات العناصر القصصية أو الدرامية تحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها ، ويكون الطابع القصصي بسرده وحواره عاملاً كبيراً في تحقيقها " [1] .

ونحن نجد في شعر العباس بن الأحنف ملامحاً قصصية عززت بناء الوحدة العضوية في العديد من قصائده ، ومن تلك العناصر القصصية : الحوار ، السرد ، الحوار الداخلي (المنولوج) . ومن ذلك نقرأ توظيف الشاعر للحوار في قوله وهو ينقل لنا حوارية جميلة بين قلبه وعينيه :

إذا لمتُ عينيّ اللتين أضرّتـــــا ... بجسمي فيكم قالتا : لُم القلبـــــا
فإن لمتُ قلبي قالَ : عيناكَ هاجتـــا ... عليكَ الذي تلقى ولي تَجعلُ الذنبا
وقالتْ له العَينْان : أنتَ عشِقْتَـها ... فقالَ : نَعم ، أورثتماني بها عُجْبـا
فقالت له العينان : فأكفف عن التـــي ... من البُخلِ ما تسقيكَ من يقها عذبا
فقال فؤادي : عنكِ لو تُرك القطـــا ... لنامَ ، وما باتَ القَطا يخرقُ السّهبا[2]

فنلاحظ مجيء هذه الأبيات في وحدةٍ عضوية محكمة ، تتلاحم اجزاءها ، وتترابط فيما بينها فلا نستطيع أن نقدم أي حزء منها على الآخر ، كما إن رفعه يفقد العمل الفني جزءً من دلالته المعنوية ورصانته اللغوية وأبعاده الفنية ، ويسلبه قدراً كبيراً من التأثير ، ويترك البناء مفككاً ، وكيانه الشعري ضعيفاً . فقد أدى كل جزءٍ

(1) النقد الادبي الحديث ، ص462 .
(2) الديوان : ص45 .

وظيفته الفنية ، ضمن نطاق هذا الحوار الذي تسوده عاطفة واحدة وشعور موحد ، يحرك الفكرة التي تتدرج حتى تصل نهايتها قاعدة العمل الفني فنجد الشاعر يستبدل إستبدال مفردة (القلب) بلفظة (الفؤاد) ليضفي عليه براءةً ، وإحساساً أكبر ، ونقاءً روحياً ، فالفؤاد قلب الروح ، معززاً دلالة ما أضفاه بالمثل العربي الذي إختاره ليكون حجة القلب على العينين في كونه مسلوب الإرادة ، فلولا دورهما لما أحس بما يشعر به من الحب والهيام والإستسلام ، ويقول المثل " فلو ترك القطا ليلاً لنام " ويضرب لمن حمل على مكروه من غير إرادته .

ومن ذلك يمكن أن نقرأ قول الشاعر :

ولقد أقولُ له ودمعي مسبل : فيما عتبتَ عليّ عتبَ الواجدِ
ألقولِ واشٍ ظالمٍ أقصيتني، نفسي فداؤك ، أم لذنبٍ واحدِ
إن كان ذنبُ جئتُه بجهالةٍ فأغفرْ فلستُ إلى الذنوب بعائدِ
فأجابني متبسماً لا يرعوي : هيهات ! تضربُ في حديدٍ باردِ (1)

ونرى بأن الحوار قدم للشاعر عوناً كبيراً في إضفاء الترابط والتلاحم بين أبياته ، فلا نستطيع أن نقدم أو نؤخر بيتاً مكان بيت . فتلاحمت في نسيج فني ، نقل فكرة الشاعر بتدرج يتلاءم مع تنامي العاطفة السائدة . ومن ذلك أيضاً قوله في وفاءه وإخلاصه لحبيبته :

ألم ترَ أنّ سائلةً أتتني فقالت وهي في طُلسٍ بوالِ :
ألا أصدق عليّ بحق (فوزٍ)! فقلتُ لها : خذي أهلي ومالي
وندمانٍ تفرغ من لجينٍ لدى طودٍ من الأطواد عالِ
بكى لي إذ رأى حزني وشوقي ومعذورُ لعمرك من بكى لي

(1) الديوان : ص92 – 93 .

وقد دستْ إلي فتاة قـــــــومٍ ... فقالتْ : اصفني محض الوصـالِ
فقلت لها : إليكِ هواكِ عنـــي ... فإني عن هواكِ لذو إشتغـــالِ
ومالي توبةٌ إن خنتُ فــوزاً ... ولم تكنْ الخيانةُ مِنْ خصالـــي
سأهجرُ طائعاً في حب(فــوزٍ) ... نساءَ العالمين ولا أبالـــــي
إذا ذكر النساءُ بحسنِ حـــالٍ ... فهن لها الفدا في كل حـــالِ
مطهرة من الفحشاء تنمـــى ... إلى أهلِ المكارمِ والمعالـــي [1]

فتترابط اعضاء هذه القصيدة في وحدة عضوية متكاملة البناء يؤدي كل جزءٍ من أجزائها إلى الجزء الآخر الذي يشاركهُ في الوظيفة الكلية للقصيدة ، التي دفع الشاعر بها للتعبير عن حبه ووفاءه وإخلاصه لحبيبته وقد إنتضمتْ إنفعالاته في وحدةٍ عاطفية سائدة في القصيدة من أولها حتى آخرها إذ يتكامل البناء العضوي عبر " تنظيم الإنفعالات ، وإخضاع التعدد للوحدة وإستخراج النظام من الفوضى " [2] . ومن ذلك أيضاً قول الشاعر :

اليوْمَ طابَ الهَوى يا مَعْشرَ الناسِ ... وألبستْ (فوزُ) حُبي كلّ إلبـــاسِ
ما أنسَ يُمناها مُعَطفَـــــــــةً ... على فؤادي ويُسراها على رَاسِي
قالتْ وإنسانُ ماءِ العين في لجَـــجٍ ... يكادُ ينْطقُ في كرْب ووســـواسِ
يَطفو ويَرْسُو غريقاً ما تُكفكفُــهُ ... كَفّ فيالك من طافٍ ومــن رَاسِ
عباسُ ليتَكَ سِرْبالي على جَســدي ... أوليتني كنتُ سِرْبالاً لعَبّـــاسِ
أوليتَه كانَ لي رَاحاً وكنتُ لَـــهُ ... منْ ماءِ مُزنٍ فكُنْتَا الدّهرَ في كاسِ
أوليتنا طائرا إلفٍ بمهمَهَـــــةٍ ... نخلو جَميعاً ولا نأوى إلى النّـاسِ

---

[1] الديوان : ص218 .

[2] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، أليزابيث درو ، ص27.

مَنْ هابَ فيكَ عدوّاً أو أخا ثقـــــةٍ فأمسَح يديكَ وكنْ منه على اليـاسِ
ولائمينَ على حبُيك قد عـَلمـــــوا أنْ ليسَ بالحبّ من عارٍ ولا بـاسِ
يا رُبّ جاريةٍ أسَبلتُ عَبرتهـــــا من رقّةٍ ولغيري قلبُها قـــــاسِ
كم من كواعبَ ما أبصرْن خطّيـدي إلا تشهينَ أن يأكلنَ قرطاســـــي (1)

فنلاحظ تآزر السرد والحوار في لمّ أجزاء هذه القصيدة لتقديمها في وحدة عضوية متماسكة . يصور فيها مشاعر الحب الكامنة في أعماقه وما يحسه موجوداً في أعماق محبويته ، فنراه يبدأ بوصف إحساسه عند لقاء حبيبته ثم يصف إحساس حبيبته متبطناً مشاعرها حتى يكشف عبر تلبسه شخصيتها ، عما يتمناه منها .

كما يلجأ الشاعر في كثير من الأحيان إلى الحوار الداخلي او ما يطلق عليه (بالمنلوج) ليكشف عن آلامه ومعاناته وإحساساته الداخلية العميقة ، مما كان له دور في إظهار الوحدة العضوية أكثر تماسكاً ونضجاً ومن ذلك نقرأ هذه القصيدة :

يا دار(فوزٍ) لقد أورَثتني دَنفَـــــا وزادَني بُعدُ داري عنكُمُ شغفَـــــا
حتى متى أنا مكروبُ بذِكرِكُـــــــمُ أمسي وأصبحُ صَبّاً هائماً دَنِفـــــا؟
لا أستريحُ ولا أنساكُمُ أبَـــــــداً ولا أرى كرْبَ هذا الحبّ مُنكشفـــا
ما ذقتُ بعدكم عيشاً سُررت بـــــه ولا رَأيتُ لكمْ عدْلا ولا خَلفَـــــا
لوْلا شقاوة جدي ما عرفتُكُـــــــمُ إن الشقيّ الذي يشقى بمن عَرَفـــا
ما زلتُ بعدكُمُ أهذي بذكركـــــــمٌ كأن ذكركمُ بالقلب قد رُصفـــــا
يا ليتَ شِعري– وما في ليت من فرجٍ هل ما مضى عائد منك وما سلفـــا
إصرف فؤادكَ يا عبّاسُ مُنصرفـــاً عنها يكنْ عنك كرْبُ الحب منصرِفا
لوْ كانَ ينساهُمُ قلبي نَسيتُهُـــــــمُ لكن قلبي لهُم واللهِ قد ألِفَـــــا

(1) الديوان : ص156 .

أشكو إليكِ الذي بي يا مُعذبتـــــــي ... وما أقاسي وما أستطيعُ أن أصفـــا
يا هَمَ نفسي ويا سمعي ويا بصـــري ... حتى متى حبكمْ بالقلبِ قد كِلفـــــا
ما كنت أعلمُ ما هم وما جـــــزع ... حتى شربت بكأس الحب مغترفـــا
ثارَتْ حرارتها في الصدرِ فأشتعلـــتْ ... كأنّما هي نارُ أطعمت سَعَفـــــا
طافَ الهوى بعبادِ الله كلهـــــــم ... حتى إذا مرّ بي مِنْ بينِهم وقفَـــا
إذا جحدتُ الهوى يوماً لأدفنـــــهُ ... في الصدر نمّ عليّ الدمعُ مُعترفـــا
لم ألق ذا صفةٍ للحُب يَنعتُـــــــهُ ... إلا وجدتُ الذي بي فوق ما وَصَفـــا
يُضحي فؤادي بهذا الحُبّ ملتحمـــاً ... وقفاً ويُمسي عليّ الحبّ ملتحِفَـــا
ما ظنّكم بفتى طالتْ بِليتـــــــه ... مُرَوّع في الهوَى لا يأمَنُ التلفـــا
يا (فوز) كيف بكم والدار قد شحطتْ ... بي عنكمٌ وخروجُ النفس قد أزفـــا
قد قُلتُ لما رأيتُ الموتَ يقصِدُنـــي ... وكادَ يهتِفُ بي داعيهِ أو هَتَفَـــــا
أموتُ شَوْقاً ولا ألقاكمُ أبـــــــداً ... يا حَسرَتا ! ثم يا شوقاً ويا أسفـــا (1)

فالشاعر يستعرض آلامه ومعاناته ويرى بأن تلك الآلآم والمعاناة لا تنتهي إلا بصرف فؤاده عن حب محبوبته ، وقد قدم ذلك عن طريق حواره مع ذاته ، إلا أنه يصل إلى قناعة أن قلبه لا يتمكن من نسيان من أحبها ثم يتوجه إلى حبيبته شاكياً لها الحب الذي أضناه ، ثم يصف ذلك الحب بنسيج من الصور المتتابعة المتلاحمة التي تصور قسوة ومرارة الحب الذي يقاسيه ، حتى أراه الموت . وهو يقدم تلك المواقف المتلاحمة ، والمرتبة التي تحتويها عاطفة واحدة ملؤها الإحساس بالحزن والألم ، عبر وحدة عضوية متماسكة ، مستعيناً بالحوار الداخلي الذي عمل على زيادة الترابط والتلاحم بين اجزاء القصيدة .

(1) الديوان : ص 181 - 182 .

كما نلمس في بعض قصائد الشاعر ومقطوعاته التي يتحدث بها عن بعض الرسائل بينه وبين محبوبته ، وحدة عضوية محكمة ، تترابط أجزاءها وتتلاحم مواقفها ومن ذلك نقرأ قول الشاعر :

كتاب مظلوم إلى ظالـــــــــم ... يشكو اليه جـــوىً لازم
يا أيها الجائر في حكمِـــــــه ... هلمّ إن شئت إلى حاكـــمِ
ما أنت بالمحسن فيما نـــــرى ... منك ولا وصلك بالدائـــمِ
أبيتُ ليلي كله هائمـــــــــاً ... لستُ بيقظانٍ ولا نائـــمِ
جاوزت في الجور المدى كلـــه ... يا حبّ لو أنصفت لم تأثــم (1)

فنلاحظ التسلسل في إيراد فكرة الشاعر ، وتلاحم أجزاءها ، إذ لا يمكن أن نقدم جزءً على الآخر . ومن ذلك أيضاً قول الشاعر أيضاً :

جاء الرسولُ بقرطاسٍ فشوقني ... منها فأحببتُ منه كلّ قرطـــاسِ
فيهِ معاتبةٌ منها تذكرّنـــــــي ... ما كان منها كأنّي غافلُ نـــــاسِ
لا تحسبي أن طولَ الدهرِ غيرني ... بل زادني شغفاً يا أطيب النـــاسِ
كم عاذلٍ لامني فيكُمُ فقلتُ لـه: ... شلتْ يمينُك هل بالحُبّ من بـاسِ
لا لم تذق للهوى طعماً فتعرفَـهُ ... بل أنت في غفلةٍ عما بعبـــاسِ (2)

ومنه قوله أيضاً :

---

(1) الديوان : ص245.

(2) الديوان : ص165 .

يا من شقيتٌ بحبـّـــــهِ	وإذابَ جسمي بالعـــذابِ
هذا كتابي قدْ أتـــــــا	كِ بما أرَدّد في الكتـــابِ
رُدّي الجوابَ فإن قلـــــ	بي مُستهامُ للجَـــوابِ
وخذي بكفكِ قبضـــــــةً	مما وطِئتِ من التـّــرابِ
ُتلقى عليهِ فإن فيـــــــ	ــه بعض ما يُطفي إلتهابي (1)

مما تقدم نرى " أن تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة أمر ميسور لدى الشاعر الصادق في تعبيره عن طبعه وسليقته الشاعرية " (2) .

فمن قراءة قصائد الشاعر ومقطوعاته يمكننا أن نشعر بصدقه الفني في تجاربه الفنية ، التي نجد فيها حرارة العاطفة ، ومعاناة نفسية عميقة .

(1) الديوان : ص 56 .

(2) فصول في النقد الادبي ، د. عبد الحي ذياب ، ص11 .

تعد الخاتمة من عناصر بناء القصيدة التي تحظى بعناية الشاعر وإهتماهه ، وتخضع لرؤيته الفنية في طبيعة التعامل معها ، وقد حث النقاد القدامى الشعراء على وجوب العناية بها يقول حازم القرطاجني " إنما وجب الإعتناء بهذا الموضوع لأنه منقطع الكلام وخاتمته ، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو " [1] . على أن لا تكون تلك العناية وذلك الإهتمام على سبيل الزيادة والتصنع والتكلف ، إذ لا بد من أن تكون الخاتمة من صلب العمل الفني ، وصميم التجربة الشعرية ، ومن عوامل نضج الفكرة وإكتمالها ، فتنتهي بنهايتها حالة الهيام والإلهام والإبداع في النص الشعري ، يقول الدكتور مصطفى سويف " نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الابداع من حيث انه فعل متكامل له بداية ونهاية متضمنتان أصلاً في التوتر الذي يدفع الشاعر اليه " [2] . ومن تتبع الخاتمة ، أو قاعدة القصيدة ، أو المقطع كما تعارف عليها النقد الأدبي ، في قصائد ومقطوعات العباس بن الأحنف فإننا نشعر عند قراءتها بأنها إمتداد للوحدة العضوية او الموضوعية في النص ، فالشاعر في الأعم الأغلب ينهي قصيدته أو مقطوعته بعد إكتمال فكرته ، فلا نحس بمتابعة مفاصل النص بأن الخاتمة مقطوعة عنه أو زائدة عليه ، بل هي أصل منه لا ينفصل عنه تكتمل بها تجربته الفنية ، ومن ذلك نقرأ قول الشاعر في احدى خواتيمه :

تجنب يرتاد السلو فلم يجـــــــد ... له عنك في الأرضِ الفسيحةِ مذهبا
فصار إلى أن راجع الوصل صاغِراُ ... وعاد إلى ما تشتهين فأعتبـــــا [3]

---

(1) منهاج البلغاء ، ص285 .
(2) الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص229 .
(3) الديوان : ص32 .

ومنه قول الشاعر أيضا ً في خاتمة أخرى :

أما الخيالُ فأني سوفَ أعــذره عاتبته فأجالَ الدمعَ وأعتــذرا
وقال لي : لا تلمني لم أزلْ كلفا حتى أتيتك في الظلماء مستترا (1)

ومنه قول الشاعر أيضا ً في خاتمة اخرى :

أوليتني مرطُ عليها باطــن ألتذ نعمة جلدها وثيابهـــــــا
فأكون لا أنحل عنها ساعــةً دون الثيابِ مجاوراً لحقابِها (2)

ومنه قول الشاعر أيضا ً في خاتمة أخرى :

لله در الغانيات جفوننـــــــــــي وأنا لهن على الجفاءِ ودودُ
يرعين عهدي ما شهدت فإن أغب يوماً فما لي عندهن عهـود (3)

ومنه قوله أيضا ً :

أحرم منكم بما أقول وقــدْ نالَ به العاشقونَ منْ عشقوا
صرتُ كأني ذبالةُ نصبـت تضيء للناس وهي تحتـرقُ (4)

وكذلك قوله :

إن التي كتبت بما كتبت بــه تركتْ رجاءَك واقفاً حيرانا
لو كنتُ منها واثقاً بمـودةٍ لهويت ما تأتي به احيانـــا (5)

---

(1) الديوان : ص126 .
(2) الديوان : ص54 .
(3) الديوان : ص105 .
(4) الديوان : ص197 .
(5) الديوان : ص275 .

فنلاحظ في الخواتيم المتقدمة دور الخاتمة في إكمال الفكرة ونضوجها إذ لا تنتهي الفكرة إلا بها ، وبدونها تصبح قاصرة ، وفاقدة لجوانب تعبيرية وإيحائية داعمة للنص ، لذا فتلك النهايات هي إمتدادت طبيعية وفنية لوحدة القصيدة بكل ابعادها لا تنفصل عنها ، بل لا تكتمل إلا بها .

ومن الملاحظ أيضا ً على أغلب خواتيم قصائد الشاعر ومقطوعاته أنها تنتهي نهايات لا نشعر معها بإنطفاء جذوة العاطفة أو خفوت وهجها ، كما لا نحس معها بنضوب الخيال وإنحسار الفكرة ، بل نجد فيها قوة التدفق العاطفي وإستمرار جريان تيار إلهامه الشعري لرسم ملامح خواتيم قصائده ومقطوعاته ورفدها بالمعاني المعبرة والمتجددة التي تجعلها نابضة ومميزة دون أن يخل بكونها خاتمة للنص الشعري . ومن ذلك نقرأ قول الشاعر في خاتمة من خواتيم شعره :

كلانا مشوقُ أنضجَ الشوقُ قلبَه يعالجُ جمراً في الحشا متاججـــا [1]

ومنه قوله أيضا ً :

لتوقدَ الشوق المبرح مهجتي حتى تضيء الارضُ بينَ جوانحي [2]

ومنه قوله أيضا ً :

كأن جمرَ الغضا مما أجنُ لكم بين الضلوعِ إذا أطفأته وقـــدا [3]

ومنه قوله أيضا ً :

تتبعَ الحبّ روحي في مسالكـــهِ حتى جرى الحبّ مجرى الروحِ في الجسدِ [4]

ومنه قوله أيضا ً :

---

(1) الديوان : ص71 .

(2) الديوان : ص76 .

(3) الديوان : ص93 .

(4) الديوان : ص97 .

وما تذكرتُ ما قاسيتُ من جــزع ٍ إلا وكادتْ نياطُ القلبِ تنقطـــــعُ (1)

ومنه قوله أيضا ً :

للحبّ في كلِ عضوٍ لي على حدةٍ لذع يفرقُ عنهُ الصبر والجزَعـــا (2)

فمن هذه الخواتيم المتقدمة نستشف قوة العاطفة ، ورصانة صياغة تلك الخواتيم ، التي تعكس إهتمام الشاعر بها .

كما نرى أن الشاعر في بعض الأحيان يختتم بعض قصائده ومقطوعاته بخواتيم فيها شيء من الحكمة ، النابعة من روح تجربته الشعرية غير زائدة عليها أو منفصلة عنها ، بل هي جزء من التجربة الفنية ومن ذلك نقرأ قوله :

ألا كلُ ّ شيءٍ كانَ أو هو كائـن يكونُ بعلمٍ سابقٍ وكتـــابِ (3)

وقوله أيضا ً :

وإذا ما القلوبُ لم تضمرْ العطـ ـفَ فلنْ يعطفَ العتابُ القلوبا (4)

ومنه قوله أيضا ً :

هذه نفسي لكم موهبـــــة خير ما يوهبُ ما لا يستـــــردُ (5)

ومنه كذلك قوله :

فما خلق الحب للعالميـــــ ن َ إلا شقاءً وإلا عذابـــــا (6)

---

(1) الديوان : ص179 .

(2) الديوان : ص174 .

(3) الديوان : ص24 .

(4) الديوان : ص48 .

(5) الديوان : ص103 .

(6) الديوان : ص58 .

ومن اللافت للنظر أن الشاعر ودع الكثير من قصائده ومقطوعاته بتكثيف حالات الحزن والتشاوؤم بأبعد مستوياتها ، إذ نجده إختتم أكثر من أربعين ما بين قصيدة ومقطوعة بالبكاء وغزارة الدموع ، نقرأ من ذلك قول الشاعر :

أبكي (ظلوم) وأبكي ما فجعت به منها وأبكي على قلبي الذي ذهبا (1)

ومنه قوله أيضا ً :

فكيفَ تجفُ عينا مستهـــــامٍ بطولِ بكاهُما تتبـــــادران (2)

وكذلك قوله :

يملأ عيني فيضُ الدمـــوع ولا عُذرَ لعينٍ حتى تفيض دمـــا (3)

ومنه قوله أيضا ً:

فما بكيتُ ليومٍ منك أسخطنـي إلا بكيتُ عليه بعدما ذهبـــا (4)

كما أختتم الشاعر أكثر من ثمان وثلاثين ما بين قصيدةٍ ومقطوعة بألفاظ الموت مما عمق سيادة روح التشاوؤم التي تحدثنا عنها في موضع سابقٍ ، مما يكشف عن خيبة أمله في حبه ، وبلوغه حالة اليأس .

ومن ذلك نقرا قول الشاعر :

فلو شاءَ الذي بكم إبتلانـــي لعجل راحتي منكم بموتـــي (5)

ومنه قوله أيضا ً :

---

(1) الديوان : ص37 .
(2) الديوان : ص266 .
(3) الديوان : ص249 .
(4) الديوان : ص50 .
(5) الديوان : ص65 .

فلئن هلكت لتصبِحن أثيمــةً ولأرزقن شهادةَ المتشهـــد (1)

وقوله أيضا ً :

وأول هذا الحب حزن ملازم وهم يطيرُ النومَ والموت آخره (2)

ومنه قوله أيضا ً :

أموت شوقاً ولا القاكُم أبداً يا حَسْرتا ثُمّ يا شوقاً ويا أسَفـاً (3)

كما نجد الشاعر يختتم بعض نهايات قصائده ومقطوعاته بإهداء السلام لحبيبته ، فمن ذلك نقرأ قوله :

فعليك يا سكني الســـــلا مُ وكان ما بك مثل ما بـــــي (4)

ومنه قوله أيضا ً :

سلامُ عليكم عذبوا أو تعطفو سأجهد أن ترضَوا لأدرك أو أبلي (5)

---

(1) **الديوان : ص91 .**

(2) **الديوان : ص150.**

(3) **الديوان : ص182 .**

(4) **الديوان : ص57 .**

(5) **الديوان : ص209 .**

الخاتمـــــة

بعد أن انتهينا والحمد الله من دراستنا الفنية في شعر العباس بن الأحنف إتضحت جملة من النتائج التي يمكن إجمالها بالشكل الأتي :

(1) سعة معجمه الشعري ، إذتنوعت مفرداته وعباراته ، وقد كان النصيب الأوفر فيه لألفاظ الحب وعباراته بلونيها الروحي والحسي ، وإن إنحسرت الألفاظ والعبارات الحسية امام طغيان المد الروحي الذي تمثل بمجاميع لفظية عديدة كانت السيادة فيها للفاظ وعبارات شائعة متداولة يشترك فيها الشاعر مع غيره في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه ، واللفاظ أشبه بسلال فاكهو مباحة لإستخدام الجميع ، الإ انها تعتمد في نهاية المطاف على ما تحمله تراكيبها وبنياتها الأسلوبية داخل السياق ، وقد ترددت تلك اللفاظ بصورة مفرطة ، ولافتة للنظر ، اذ ترددت مفردة (الحب) لوحدها أكثر من (مائة وست وعشرين مرة) وتقاربها في الأعداد مرادفاتها أيضاً ، وقد أصبحت جزءا ً من لغة الشاعر بعد إنتظامها في تراكيب ضمن سياقات التجارب الفنية المتنوعة .

كما كان لألفاظه الجديدة التي إستخدمها في سياقاته اللغوية المتنوعة حضور فاعل ومميز ، ضمن نسيج لغته الشعرية ، إذ أضفت تلك الألفاظ والعبارات لمسات فنية رقيقة كشفت عن رهافة إحساسه ، وتهذيب إسلوبه ، ورقة مشاعره ، منها قولـــه

(سيدتي ، سكنــي ، مالكتي ، أميرتــي) وقـد أفرط فــي ترديدهــا في قصــائده ومقطوعاته .

كما رسمت بعض المجاميع اللفظية ذات الدلالات النفسية العميقة ثلاثة مسارات لطبيعة علاقته بحبيبته . أما ألفاظه وعباراته الحسية فقد توزعت على أربعة محاور مثلت رؤية الشاعر إلى جسد المرأة ومواضع إهتمامه منها وبينت بنياته الأسلوبية فنه في التعبير عنها وغالباً ما تنتظم في سياقات ملؤها الإحساس والإثارة .

ولعل ما يداني الفاظ الحب ويزاحمها في أعداد ترديدها ، تواتر ألفاظ وعبارات أدت إلى سيادة نغمة تشاؤمية واضحة على مفاصل شعره وقد توزعت في ثلاثة محاور بحسب كثرة ورودها ضم أولها : ألفاظ الموت ومرادفاته ومتعلقاته ، ويضم ثانيها : ألفاظ الحزن ومرادفاته ومتعلقاته . أما آخرها فقد ألفاظ العذاب ومرادفاته ومتعلقاته . هذا فضلاً عن ألفاظ الطبيعة ، وألفاظ الخمرة ، وأسماء الأماكن والمدن .

وتنوعت مصادر الشاعر التي إستقى من معينها ألفاظه وعباراته ، وكانت بصماتها واضحة على تراكيبه ، ونسج لغته الشعرية ، وطبيعة أسلوبه . وقد تمثلت تلك المصادر بالدين والقرآن الكريم ، والذي وجدنا أن إستخدام الشاعر لبعض ألفاظه وعباراته غالباً ما يرتبط بحاجات نفسية تعمق الدلالات الفنية والمعنوية المتنوعة .

كما كانت علاقة الشاعر وثيقة بالتراث الشعري الذي مكنه من توظيف العديد من ألفاظه وعباراته في التراكيب اللغوية ، والبنايات الأسلوبية المتنوعة في قصائده ومقطوعاته ، ومن مصادره أيضاً واقعه المجتمعي الذي إغترف منه العديد من الألفاظ والعبارات السهلة والبسيطة والقريبة من لغة عامة الناس ، مما يمكن أوسع شرائح مجتمعه من تذوق شعره ، وإستيعاب معانيه .

(2) يكثر الشاعر من إستخدام بعض الأساليب والظواهر اللغوية التي رسمت بكثرة ورودها وترديدها ملامح أسلوبه الشعري ، فتركت بصماتها الفنية على تراكيبه اللغوية وجمله الشعرية ، وأضفت عليها أبعاداً فنية ونفسية ، وعمقت الدلالات الفكرية والمعنوية ، ومن تلك الظواهر والأساليب : إفراطه في إستخدام (الطباق) ما يعرف بـ (المقابلات الضدية) ، إذ إهتم به الشاعر إهتماماً كبيراً ، فنراه يسهم في صياغة مطالعه ، وينتشر في حشو قصائده ومقطوعاته ، كما نجده يسهم في صياغة خواتيم قصائده ومقطوعاته ، مما يكشف عن ولع الشاعر في إستخدامه وثقته بقدرته على نقل إحساسه وخاصة إحساسه بالحيرة التي تنازع ذات الشاعر . ومن تلك الأسليب أيضاً أسلوب الإستفهام ، إذ جعل الشاعر من الجملة الإستفهامية وسيلة فنية لإفراغ تراكماته النفسية . ومن تلك الساليب : أسلوب النفي الذي يكشف عن هواجس نفسية أو ترسبات ذاتية عميقة ، وكذلك أسلوب النداء الذي وظف الشاعر الوانه بما ينسجم مع حاجاته النفسية ، والمعنوية .

كما أكثر الشاعر من إستخدام ظاهرة التكرار وقد أرتبطت في العديد من تجاربه الشعرية بعوامله النفسية ، إذ أسهمت في حركة إنفعالاته ، وعملت في الكثير من قصائده على تقوية المعنى ، وتعميق الدلالة الفكرية ، وإضفاء ملامح إيقاعية معبرة .

(3) تنوعت مصادر الصورة في شعره إذ إستوحى عناصرها من مصادر عدة منها القرآن الكريم ، فقد إستوحى صوراً تمكن من توظيفها توظيفاً فنياً فاعلاً ، فأضفى عليها دلالات جديدة ومعبرة ، أصبحت جزءاً من تكوينه التصويري ، وإن جاء بعض مما إستوحاه

من تلك الصور عابراً ومسطحاً حملت دلالات القرآن الكريم ذاتها ، من دون إضافة أو تجديد ، فكانت أشبه بومضة تنتهي بنهاية حروفها .

كما إستوحى صوراً معبـرة من المناخ التصويـري للشعـر القديـم ، وأضـــاف إليها دلالات جديدة من ذاته وفنه ، فجاءت منبثقة من موقف الشاعر في تجربته الفنية .

كما كانت بعض المعاني التراثية نواةً للعديد من صوره الفاعلة والمؤثرة ، فقد تمكن من تطوير تلك المعاني ، والإضافة إليها من إحساسه وفنه .

وكانت الطبيعة مصدراً آخر من مصادر صوره الشعرية إذ إمتازت الطبيعة في العصر العباسي بكثرة البساتين الجميلة ، ومناظر القصور الرائعة ، وانواع الطيور المحلقة ، فكان لسحرها وجمالها دور في إلهام الشاعر العديد من الصور المعبرة ، كما أسقط حالته النفسية على موجوداتها ، فخلق من خلالها صوراً ذات وشائج وصلات نفسية عميقة ومعبرة .

(4) تعدد أساليب بناء الصورة المفردة في شعره ، فقد يسهم التشبيه والوصف المباشر في خلقها ، مما يضفي عليها طابعاً واقعياً يمنع الشاعر من التأمل بعيداً ، ويحرمه من التحليق في سماء الخيال . وقد يأتي بناء الصورة عبر التشخيص أو التجسيد فتكون أكثر تأملاً ، وأشراقاً ، وقدرة على الإبداع والتوصيل ، وتأتي أيضاً عن طريق الإستعادة التصريحية ولعل وضوح العلاقة بين المستعار والمستعار له المحذوف ، ووجود القرينة يحرم الصورة الكثير من الإيحاء والتأثير .

(5) كما تأثر الشاعر ببعض شعراء عصره وفي مقدمتهم أستاذه بشار بن برد ، ورفيقه أبي نؤاس ، أما أشهر الشعراء السابقين الذين تأثر بهم فهو عمر بن أبي ربيعة .

(6) استقى الشاعر صوره في الأعم الغلب من الواقع ، وإن خلق الشاعر الكثير من صوره المبتكره من (الخيال المحض) الذي يكون بين طرفين لا رابط بينهما سوى الخيال ، وخاصة صوره التشخيصية ، والتجسيدية ، ويندر ذلك من التشبيه ، فيتولد عنها أشياء لا وجود لها في الواقع ومنها : (أذيال الظنون ، عين الزمان ، جسر الهوى ... الخ) .

(7) نظم الشاعر معظم قصائده ومقطوعاته على سبعة بحور آثرها على البحور الأخرى وهي (الطويل ، الكامل ، البسيط ، السريع ، الخفيف ، الوافر ، والمتقارب) إذ بلغت نسبة ورودها في شعره (87.57 %) ، في حين إشتركت الستة البحور المتبقية مما نظم عليه الشاعر بنسبة (12.35 %) ، وبذلك يكون مجموع ما نظم عليه من البحور (ثلاثة عشر) بحراً . حظي البحر (الطويل) لوحده بربع ما نظمه الشاعر مقتفياً بذلك آثار الشعراء القدماء في تقديمه على البحور الأخرى ، ومما لا شك فيه أن في جعل الشاعر هذا البحر سلطاناً لبحوره أسباباً فنيه ونفسية دفعته لاقتنائه ، ولعل من ذلك ما يتمتع به هذا البحر من سعة في وحداته الموسيقية يصل الشاعر من خلالها إلى أعلى درجات الإشباع ، مما يحقق له قدراً كبيراً من القدرة على التعبير والتأثير في المتلقي .

(8) أكثر الشاعر من استخدام مجزوءات البحور لإضفاء الخفة والرشاقة على أوزان بحوره ، مما جعل الكثير منها صالحاً للغناء .

كما إستخدم الشاعر الكثير من الزحافات والعلل بما ينسجم مع لغته الشعرية ويتلاءم مع إنفعالاته النفسية ، مما أكسب عناصره الفنية مزيداً من التلاحم والتأثير ومنحها قدرةً أكبر على التعبير والتوصيل .

(9) إهتم الشاعر إهتماماً كثيراً في إقتناء قوافيه ، حتى نجدها في العديد من قصائده ومقطوعاته تعد لازمة معنوية وموسيقية ، كما وجدنا وشائج نفسية عميقة بين الشاعر وحروف رويه ، فنلاحظ إكثاره من إستخدام (الباء ، والراء ، والنون ، والدال ، واللام ، والميم) ، وهي في طبيعتها أصوات متوسطة بإستثناء (الباء والدال) فهي أصوات إنفجارية ، ويمكن أن نطلق عليها سويةً (الأصوات اللثوية المجهورة) التي تمتاز برقةٍ وعذوبةٍ في الوقع والنغم . وقد نظم الشاعر على هذه الحروف الستة (أربعمائة وخمس وعشرين) قصيدة ومقطوعة ، بإستثناء (خ ، ذ ، ش ، ص ، ظ ، غ) وجميعها من الحروف الرخوة التي يخامرها بعض الثقل .

(10) إهتم الشاعر إهتماماً كبيراً بموسيقاه الداخلية ، إذ شكلت مع أوزانه وقوافيه وحدة نغمية متكاملة وفاعلة ، كشفت عن حسٍ موسيقي عالٍ يتمتع به الشاعر ، يميزه عن غيره من الشعراء ، فقد تعددت أساليبه ووسائله للإرتقاء بموسيقاه الداخلية ، بإقتناء ألوان الجناس المتنوعة أو إستخدام فن (رد العجز على الصدر) أو (التصريع) أو (عبر الموازنات) أو (تكرار الحروف) المتناسق وما إلى ذلك من الوسائل والأساليب الأخرى .

(11) إعتمد الشاعر في الأعم الأغلب من شعره على القصيدة القصيرة ، والمقطوعات في إيصال إحساسه ومشاعره إلى المتلقي ، فلا نجد سوى قصيدتين طويلتين في شعره تجاوزت الأربعين بيتاً ، في حين جاءت (ثلاث وستين) قصيدة قصيرة معبرة عن مكنون ذاته ،

وهي قليلة إذا ما قورنت نسبتها بالمقطوعات ، إذ تبلغ نسبة القصائد (11.03 %) من عموم شعره ، في حين جاءت نسبة المقطوعات (59.93 %) من عموم شعره ، وبلغت نسبة النتف (29.03 %) من عموم شعره ، مما يعكس إعتماده على الدفقة الشعرية التي لا يحاول إفسادها بالإطالة التي تضر بالفكرة إن إكتملت .

(12) أولى الشاعر مطلع قصائده إهتماماً كبيراً ، فقد إعتنى في صياغتها الفنية متخذاً إلى ذلك عدداً من الوسائل والأساليب الفنية والأسلوبية ، لجعلها مطالع رصينة الصياغة ومؤثرة ، وذلك لأن الشاعر إعتمد في الأعم الأغلب على الإفتتاح بالمطلع ، من دون إستخدامه لمقدمات إلا في القليل النادر الذي وظف فيها بعض مظاهر الطلل التي طورها بما يتناسب مع طبيعة عصره وروية مجتمعه ، كالوقوف على دار الحبيبة أو قصرها .

(13) تنتظم الكثير من قصائد الشاعر وحدة موضوعية ، ونجد في العديد منها وحدة عضوية متماسكة ، وقد عزز ذلك التماسك إستخدامه لبعض آليات القص كالسرد والحوار والحوار الداخلي (المنلوج) .

(14) في العديد من قصائد الشاعر نجد أن الخاتمة إمتداد للوحدة الموضوعية أو العضوية منها ، إذ لا يتم النص إلا بها ، وهي مليئة بالعاطفة والإحساس ، مما يجعل لها دوراً فنياً ومعنوياً فاعلاً في النص ، وكثيراً ما كان الشاعر يختتم قصائده ومقطوعاته بتمني الموت أو البكاء أو غزارة الدموع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، د. محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963م .
- إتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ، د. نبيل خليل ابو حاتم ، دار الثقافة ، الدوحة ، 1985 م .
- الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد القادر القط ، دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1981 م .
- التعبير البياني ، د. شفيع السيد ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، القاهرة ، 1977 م .
- الأدب وفنونه ، د. عز الدين إسماعيل ، نشر دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط6 ، 1976 م .
- أساليب البيان في القرآن ، سيد جعفر الحسيني ، مؤسسة الطباعة والنشر وزارة الثقافة والإعلام والإرشاد الإسلامي ، طهران ، 1992 م .
- أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، 1995 م .
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د. مجيد عبد الحميد ناجي ، المدرسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1984 .
- الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) ، د. مصطفى سويف ، دار المعارف ، القاهرة ، 1951م .
- أسس النقد الأدبي عند العرب ، أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1960 م .

- الأسلوب ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ط7 ، 1976 م .
- الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، (مطبعة دار الكتب) ، ج2 ، 7 ، 8 ، 18 ، القاهرة ، 1935 .
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، كامل حسن البصير ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1987 م .
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، د. يوسف حسين بكار ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1983 م .
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، محمد العمري ، دار تو بقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 .
- البيان والتبيين ، الجاحظ ، شرح وتحقيق : عبد السلام هارون ، ج3 ، 4 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4 ، 1975 م .
- تاريخ آدب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، دار الهلال (د. ت) .
- تاريخ الأدب العربي (الأعصر العباسية) ج2 ، عمر فروخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1968 م .
- تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، 1966 م .
- تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ، دار الكتاب العربي ، مج12 ، بيروت ، (د.ت) .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، طه أحمد إبراهيم ، دار الحكمة ، دمشق ، 1974 م .
- التجديد في لغة الشعراء الإحيائين ، عادل جاسم البياتي ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، 1989 م .

- التركيب اللغوي لشعر السياب ، خليل إبراهيم العطية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 م .
- التصوير الفني في القرآن الكريم ، سيد قطب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، (د.ت) .
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، 1977 م .
- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، (د. ت) .
- جرس الألفاظ ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد ، بغداد ، 1979 م .
- الجواري والشعر في العصر العباسي الأول ، د. سهام عبد الوهاب الفريح ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1981 م .
- الحداثة ، مالكم براد بري ، جمس ما كفارين ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 – 1975 م ، صالح أبو إصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1979 م .
- حركية الإبداع ، خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982 م .
- الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة : د. محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د.ت) .
- دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق وشرح : عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، القاهرة ، 1969 م .
- دير الملاك ، د. محسن إطيمش ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1982 م .
- ديوان أبي نؤاس ، شرحه وضبطه وقدم له : علي العسيلي ، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، 1997 م .

- ديوان بشار بن برد ، شرح : حسين حمودي ، دار الجيل ، مج1 – 2 ، بيروت ، 1996 م .
- ديوان العباس بن الأحنف ، شرح وتحقيق د. عاتكة الخزرجي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1954 م .
- ديوان عمر بن أبي ربيعة ، شرحه وضبطه : علي العسيلي ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، 1998 م .
- ديوان الصبابة ، إبن حجلة ، منشورات حمد ومحير ، بيروت ، 1973 م .
- ديوان قيس بن الملوح ، شرح : عدنان زكي درويش ، دار صادر ، بيروت ، 1994م .
- زهر الآداب وثمر الألباب ، الحصري القيرواني ، مضبوط ومشروح بقلم د. زكي مبارك ، دار الجيل ، ج4 ، بيروت ، ط4 ، 1972 م .
- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981 م .
- الشعر في الحاضرة العباسية في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، د. وديعة طه نجم ، مطابع دار السياسة ، الكويت ، 1977 م .
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو ، ترجمة : محمد إبراهيم الشوش ، مطبعة عيتاني الجديدة ، بيروت ، 1961 م .
- شعر ناجي الموقف والفن ، د. طه وادي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1976 م .
- الشعر والتجربة ، إرشيبالد مكيلش ، ترجمة : سلمى الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، 1963 م .
- الشعر والشعراء ، إبن قتيبة الدينوري ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1966 م .
- الشعر والنغم ، د. رجاء عيد ، مؤسسة كيلوباتره ، القاهرة ، 1983 م .

- الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1958م .
- الصورة الشعرية ، سي . دي ، لويس ، ترجمة : د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 م .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 م .
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1980م .
- الصورة الفنية في المثل القرآني ، د. محمد حسين الصغير ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 م .
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري ، د. علي البطل ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1989 م .
- الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1979 م .
- طبقات الشعراء ، إبن المعتز ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، 1968 م .
- العباس بن الأحنف ، د. عاتكة الخزرجي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، (د.ت) .
- العقد الفريد ، إبن عبد ربه الأندلسي ، شرحه وضبطه أحمد أمين وجماعته ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج5 ، القاهرة ، 1965 م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، إبن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط4 ، 1974 م .
- الغزل عند العرب ، ج . ك . فادية ، ترجمة : د. إبراهيم الكيلاني منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ، 1979 م .

- فصول في الشعر ونقده ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، 1971 م .
- فصول في النقد الأدبي ، د. عبد الحي دياب ، الدار القومية ، القاهرة ، 1965 م .
- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الكتب ، بيروت ، ط4 ، 1974م .
- فن الشعر ، د. إحسان عباس ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط4 ، 1987 م .
- في الأدب العباسي الرؤية والفن ، د. عز الدين إسماعيل ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1975 م .
- في الأدب والنقد ، د. محمد مندور ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط5 ، 1949 م .
- في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس ، تونس ، 1985 م .
- في الحب والحب العذري ، د. صادق جلال العظم ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1968 م .
- في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990م .
- في الشعر الإسلامي والأموي ، د. عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1979 م .
- في الشعرية ، د. كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، (د. ت) .
- في القول الشعري ، يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1987 م .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط2 ، 1965 م .
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د. محمد زكي العشماوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3 ، الإسكندرية ، 1978 م .
- قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، المطبعة العالمية ، القاهرة ، 1964 م .

- كتاب الأمالي ، أبو علي القالي ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الكتب المصرية ، ج1 ، 2 ، القاهرة ، (د. ت) .
- كتاب الإمتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدي ، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1942 م .
- كتاب ذيل الأمالي والنوادر ، أبو علي القالي ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د . ت) .
- كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ، ط2 ، القاهرة ، 1971 .
- كتاب المنزلات – منزلة الحداثة ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 م .
- لغة الشعر بين جيلين ، إبراهيم السامرائي ، دار الثقافة ، بيروت ، (د. ت) .
- لغة الشعر عند المعري (دراسة لغوية في سقط الزند) ، د. زهير غازي زاهر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 م .
- اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، جاكوب كورك ، ترجمة : ليون يوسف ، عزيز عمانوئيل ، دار المأمون ، بغداد ، 1989 م .
- اللغة والدلالة في الشعر (دراسة نقدية في شعر السياب وعبد الصبور) ، د. علي عزت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1976 م .
- مبادئ النقد الأدبي ، أ. ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، 1963 م .
- مدخل إلى عالم الجمال ، د. عبد المنعم تليمه ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1987 م .
- المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنوية) ، د. مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د. ت) .

- المذاكرة في ألقاب الشعراء ، مجد الدين النشابي الأربلي ، تحقيق : شاكر العاشور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1988 م .
- مرآة الجنان ، اليافعي المكي ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، ج1 ، بيروت ، 1970 م .
- مرايا جديدة ، عبد الجبار عباس ، دار الرشيد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، 1981 .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د. عبد الله الطيب المجذوب ، بيروت ، ط2 ، 1970 م .
- مروج الذهب ومعادن الجوهر ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الرجاء ، القاهرة ، (د. ت) .
- مستقبل الشعر وقضاياه النقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994م .
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974 م .
- من أسرار اللغة ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1975م .
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتشس ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1967 م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه ، تونس ، 1966 م .
- الموازنة بين الشعراء ، د. زكي مبارك ، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ، القاهرة ، 1936 م .
- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1981 م .

- موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978 م .
- نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي وحسام الخطيب ، مطبعة المجلس الأعلى والفنون والأدب والعلوم الإجتماعية السورية ، ط3 ، 1962 م .
- النظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3 ، 1987 م .
- النقد الأدبي ، أحمد أمين ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط4 ، 1972 م .
- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، 1982 م .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، (د. ت) .
- وفيات الأعيان ، إبن خلكان ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، 1970م .
- وهج العنقاء (دراسة فنية في شعر خليل الخوري) ، ثامر خلف السوداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001م .

ثانياً – البحوث والدراسات :

- بناء القصيدة عند الشريف الرضي ، د. عناد غزوان ، ضمن كتاب الشريف الرضي في ذكراه الألفية ، منشورات آفاق عربية ، بغداد ، 1985 م .
- سيكولوجية القافية ، نازك الملائكة ، مجلة الشعر ، ع3 ، يوليو ، 1976 .
- الصورة الشعرية ، د. صالح أبو إصبع ، مجلة الثقافة العربية ، طرابلس ، ع 10 ، 1977م .

- الصورة الفنية ، نورمان فريدمان ، تقديم وترجمة : د. جابر أحمد عصفور ، مجلة الأديب المعاصر (بغداد) ، ع 16 ، 1976 م .
- العقل في الشعر ، إيليا حاوي ، مجلة الآدب ، بيروت ، ع12 ، 1996 م .
- في الاستعارة ، أ. ريتشاردز ، ترجمة : د. ناصر حلاوي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ع9 ، 1974 م .
- وحدة القصيدة بين المحدثين والقدماء ، أنس داود ، مجلة الكاتب المصرية ، القاهرة ، ع190 ، يناير 1977 م .

ثالثاً – الرسائل الجامعية :

- الغزل العذري في شعر مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية (رسالة دكتوراه) ، أحمد حياوي السعد ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، 1998 م) .
- المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر ، (رسالة دكتوراه ، حامد حميد مزعل الراوي ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1996 م .

THE POETRY OF AL – ABBASS BIN AHNAF TECHNICAL STUDY

A THESIS SUBMITTED TO THE COUNCIL
OF THE COLLEGE OF EDUCATIONAL
UNIVERSITY OF BASRAH AS A PARTIAL
REQUIREMENT FOR
THE FULFULLMENT OF THE DEGREE OF
PHILOSOPHHY OF ARABIC LANGUGE AND IT'S ART

BY:

AYAD YOUSF YACOUB AL- MANSOORI

SUPERVISED BY:

PROFESSOR DR.

KUSAY SALIM ALWAN

2007A.D 1428 A.H

ABSTRACT

The study subject of this research is " The Poetry of Abbas Ibn Al – Ahnaf " : An Artistic study that tackled : The language , the image , music and the structure of the poem and the other things related to it – all uhat matter or associated with the subject such as the rarniovs semantic phenomena that related to the content of his poetry .

The reason behind studying this subject is the wosnth of the virginity of desert that coats the poems of this poet , in addition to the gentleness of urbanism represented in artful touches and creative ability that tell of creative craft of a man who embraced one poetic theme since his child hood and remained loyal to it till his death . All this deepened the elements of creativity in the poet and made him an outstanding phenomenon by himself . The power of flush , the warmth of passion , the variety of ideas , the gentleness of meaning , the truthfulness in expression and the lightness of feelings as well as the different artful forms of verse such as : The strength of composition , the craft of structuring , the numerous styles used , the artistic frames adopted : All these made him a source of interest and study for the people at the time of Abbacids who represented a great variety of civilizations and a wide range of interests and different standards of education – men of thought , letters and arts . such properties made the famous critic of that era

" Al – Jahiz " admit that " Unless Ibn Al – ahnaf is more poetic and the most widely – educated and most talented among the men of letters , he can not no rite so richly in one type of poetry no more : He never praised nor depraised anybody . He never used his art to earn his living nor did he prove mystic .

As for as I lcnow , no poet ever stuck to one theme of any genre and could be so prolific and wrote so beautifully ! " .

Nobody has lver studied this poetry in detail but Dr. Atika Al – Khazraji who collected his poetry and introduced such a objective study that tackled all about him , but she slightly touched upon the artful aspects of his poetry . She led the way for other people to introduce wide artful studies to dig deep into the craft of the poet and phenomena that depicted his poetry the present study consists of four chapter after the " Forward " chapter one " Language " is a kind of introduction that presents the aim of the chapter . Then we study the lexicography of the poet explaining his vocabulary in delal and introducing anatomy to the semantic hints they carried : concerning meaning and psychology .

We shall highlight the artistic dimensions and the inspiriting shades of his meaning . Then we shall set to the sources of the poet's terminology in additim to some artful and linguistic devices that colored his style and the nature of his using that special poetic language of his .

Chapter two " Image " , will start with an introductory to the poetic image and its importance . Then we shall study the origin of image in his poetry . Later on we shall tackle the single image in his poetry and the method of constructing it . Then comes the compound image in his poems and the way they are mixed to form a whole image that reinforces the single or simple and isolated image . chapter 3 " Music " begums with an opening that explains the importance of music in poetry and its role in the artful work . This will lead to the study of meters . The percentage of the occurrence of each metre is mentimed and the reasons behind using it in add , him to rature of those metres and how the poet used it to weave his poems .

The rhyme will be studied too : How he used it and we shall state how often he used each one to deduce the owtful and psychological motives behind using them . The inner music will be carefully studied because the poet showed ultra – interest in it .

Chapter four " The Structure of the poem " is the last one , It begins with a detailed study at his " Diwan " (verse book) to show the hamber at his long and short poems as well as his very short poems and single lives . The artistic effect of such lines in also explained . Then the beginnings of his poems will be studied from the point of their topic and how they are structured then the

objective correlative of his poems will be displayed . Then the objective unity of the poem will be explained as well .

Then the poem – ending will be high lighted by men timing the main features . Finally the end of the research will deal with the main conclusions of the research .

I am especially graceful to my supervisor Dr. Qusai Salem Alwan who was my spiritual father , to whom I am fully indebted in every page of this research . I would like to express my love and thankful ness . His comments and notes made my work readable indeed . The books and papers he lent me enriched my work and my information . I ask good I ant him all health and let him live long .