الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي العربي بن مهيدي- أم البواقي
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

ملامح التشكيل الأسلوبي في شعر أسامة بن منقذ

(488 هـ / 584 هـ) (1095 م / 1188 م)

دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعداد الطالب
عبد الغني تريكي

إشراف الأستاذ الدكتور
حسن كاتب

أعضاء لجنة المناقشة

أ. د لخضر عيكوس	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي أم البواقي	رئيسا ومقررا
أ.د حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ. د الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي أم البواقي	مناقشا
أ. د العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية (1428هـ - 1429هـ) (2007م - 2008م)
تاريخ المناقشة ..... / .... / .....

المقدمة

يظل تاريخ الأدب العربي على امتداد عصوره في حاجة دائمة إلى مزيد من القراءات التنويرية لنصوصه وآدابه، لكون تلك القراءات من شأنها أن تضفي على جوهر النص ملامح ومعالم ما كان لها أن تتضح لولاها.

وحين نطالع كتب التراث العربي نعثر على كثير من الأشعار لشعراء حكام وأمراء وفرسان على وجه الخصوص. ولعل من بين هؤلاء الفرسان الأمير أسامة بن منقذ الذي كان عمره تاريخا مستقلا وحده، فكان معقلا للفضلاء ومنزلا للعلماء وله أشعار رائقة ومعان فائقة، ولديه علم غزير وعنده جود وفضل كثير.

إن الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، حرصي الشديد على الإسهام في إلقاء الضوء على هذه الشخصية المبدعة في ميدان الشعر، إذ وجدت نقصا كبيرا في تناول الدارسين والنقاد لهذا الشاعر، ومن ثم كان من الضروري اقتحام هذه المساحة لتبديد ما يخيم عليها من ظلمة وغموض. وفي هذا السياق ارتأيت اختيار شعر أسامة بن منقذ ميدانا للدراسة الأسلوبية بعد استقراء لطبيعة شعره، فضلا عن شغفي بشعر هذا الأمير الفارس واهتمامي بأسلوبه في صياغة شعره.

إن دراسة القصيدة الشعرية لا تقتصر على معرفة معناها اللغوي وإنما تستهدف أيضا الوقوف على المعنى اللغوي، وهو ما يعد مرحلة أولى من المراحل التي يؤديها اللفظ في السياق الشعري، وعلينا أن نتساءل: ما قيمة هذه اللفظة أو الكلمة في ذلك السياق؟ وهل هي مشعة بمعاني أخرى أم لا؟ وما الظواهر الأسلوبية التي يمكن تحديدها في شعر أسامة بن منقذ؟ وهل اقتصر بها الشاعر على مدلولها التركيبي والدلالي والصوتي، أم فتح لها دروبا من الإحساس بحسب انتقائه لها؟

أما عن الدراسات السابقة لهذا الشاعر الأمير، فإن قراءاتي المتواضعة لم توقفني إلا على النزر اليسير الذي عرض لدراسته، كالبحث الذي نشره راتب سكر في مجلة التراث العربي بعنوان "مؤثرات الزمان والمكان في أدب أسامة بن منقذ" العدد 80 سنة 2000، أو ما كتبه محمد عدنان قيطاز في بحث بعنوان: "أسامة بن منقذ والجديد من أشعاره" سنة 1998. بعدما جمع لنا الباحث أشعار أسامة المتنافرة فقام بشرحها وتحليل بنياتها اللغوية

وما عدا هذا - حسب علمي- لم أجد من أنصف الشاعر وأعطاه حقه من الدراسة والاهتمام.

ومن جدة البحث أنه يتناول بعدا جديدا ينصب على ما يعرف بالدراسة الأسلوبية، حيث اتبعت المنهج الأسلوبي بشكل عام داخل البحث، وهو من المناهج الحديثة التي تستهدف سبر أغوار الأدوات الفنية التي يوظفها الشاعر لتوصيل مضمون رسالته. ولهذا فإن هذه الدراسة ستحتفظ أيضا بشخصية الشاعر وثقافته، الأمر الذي يحيلنا في بعض الأحيان إلى الجانب التاريخي لا كدراسة تاريخية بحتة، ولكن وصولا للغاية الأسلوبية. كما أن مثل هذه الدراسات في الأدب العربي القديم ذات أهمية بالغة، إذ أن هذا الأدب لم يحظ بما هو قمين به من دراسات التي تفسح مجالا كبيرا لاستيعاب بنية النص الشعري. وإذا كان الطابع المميز لمعظم الدراسات الأسلوبية هو الطابع الوصفي الذي يتم فيه بحث حالات الأسلوب في حقبة محددة أو لدى مؤلف معين، فإن المنظور التاريخي لا يستهان به، ويرى بعض الدارسين ضرورة العناية به في تحليل العناصر الأسلوبية على أساس أنه مرتبط بتطور الأصوات والأبنية والدلالات خلال الزمن على نحو يؤثر بطريقة ما على واقعها في الاستعمال، ويجعلها في تطور دائم تنتقل خلاله من التولد إلى التحول والموت بمرور الزمن. فكان عنوان هذا البحث ملامح التشكيل الأسلوبي في شعر أسامة بن منقذ.

أما أبرز رواد الأسلوبية الأدبية عربيا فهو الدكتور محمد الهادي الطرابلسي والدكتور محمد عبد المطلب والدكتور صلاح فضل والدكتور شكري عياد والدكتور عبد السلام المسدي.

أما أهم المشكلات والعقبات التي واجهتنا في دراستنا الأسلوبية وهي:

- أن أغلب الدراسات الأسلوبية تتبنى المنهج الإحصائي الذي يؤدي إلى عمليات حسابية غالبا ما تكون بعيدة عن شعرية النص وفضائه النصي، فتفقد هذه الدراسات قيمتها لأنها تفتت النص دون أن تستخلص قيمته الفنية أو وظيفته الجمالية.

- وهناك مشكلة أخرى تتمثل: في افتقار هذه الدراسات إلى التطبيق الأسلوبي المنهجي الدقيق، وقلما نجد دراسة أسلوبية تامة في التوليف بين الجانب النظري والجانب التطبيقي.

وقد بنيت هذه الدراسة على مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة:

فأما المقدمة فقد اختصت بتبرير مسوغات الدراسة الذاتية والموضوعية، كما أنها تعرضت لإشكالية البحث ومنهج الدراسة بالإضافة إلى تقديم موجز لأهم الدراسات التي تنوي الدراسة الإفادة منها.

واشتمل المدخل على إلمامة بحياة الشاعر أسامة بن منقذ فعرضت لسيرته في الحياة إنسانا وشاعرا، فهو الفارس العربي المسلم الحافظ لتقاليد الفتوة الإسلامية في أحسن مظاهرها وأقواها كالشهامة والإقدام والجرأة والالتزام الخلقي، وهو الوفي لقومه وأرضه ودينه بالروابط التي تشده إليها وتضعه في مواضع الدفاع عنها دون التعصب الأعمى لها. ولنا أن نزعم أن هذه الإلمامة استقصت المعلومات من مراجع شتى ولملمت شتات ما يتعلق بسيرته بدقة وتمحيص.

كما تعرضت في القسم الثاني لمفهوم الأسلوبية قديما وحديثا وتناولت طبيعة الأسلوب وعرضت لتعريف الأسلوب باعتبار المتكلم والمتلقي والخطاب.

ثم تطرقت إلى تطور الدراسة الأسلوبية مبرزا لأهم المناهج الأسلوبية في تحليل النص الأدبي، وأهمها الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الإحصائية والأسلوبية البنيوية والأسلوبية الأدبية.

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه دراسة لأهم الموضوعات الشعرية عند أسامة بن منقذ كالغزل والأوصاف والملح والمديح والأدب والمراثي. وتطرقت إلى هيكل القصيدة عند الشاعر بدءا بأنواع المقدمات ووصف الرحلة والصحراء والظعائن...

أما الفصل الثاني فقد تحدث عن المستوى الصوتي في دراسة للإيقاع في ديوان أسامة (القصائد والمقطعات) على مستويين: أولهما الإيقاع الخارجي أو ما يعرف بالوزن والقافية أو موسيقى الإطار، وانصرفت القراءة فيه إلى درس الأوزان وما تحدثه من إيقاعات متوالية لكي تحقق نوعا من الموسيقى التي تسهم في سهولة تلقي الشعر والانفعال به مع دراسة القافية والتركيز على العنصر الرئيسي في بنائها وهو حرف الروي، معتمدة في ذلك على الإحصاء الدقيق لنسب الاتجاه والنفس لهذه الأشكال في مقطعات أسامة وقصائده.

واختص ثانيهما بالإيقاع الداخلي أو ما يعرف بموسيقى النسيج كالتكرار والجناس والترصيع والتقابل والتضاد...

وتشكيل القصيدة للموسيقى يخضع خضوعا مباشرا لحالة الشاعر النفسية والشعورية التي يصدر عنها، إنها صورة من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة، فبدأنا بالموسيقى على اعتبار أن الوزن هو المدخل الأول للقصيدة عند السامع أو القارئ.

أما الفصل الثالث فعرضت القراءة في تناولها الصورة وموقف القدماء منها وإيثارهم التشبيه على الاستعارة، كما عرجت لمفهوم الصورة في النقد الحديث وقسمت أنماط الصورة عند الشاعر إلى الصورة البصرية واللونية واللمسية والشمية والضوئية، وقد توقفنا عند هذه الأنماط لبيان دلالتها داخل النص وفي بعض الأحيان كان يقوم الشاعر بمزج أنماط الصورة.

إن الصورة إضاءة كبرى تشتمل النص كله فحين تجتمع إضاءات القصيدة كلها المنبعثة من تشبيهاتها وكناياتها واستعاراتها ورموزها، تبرز الصورة في شكل عام وتفصح عن معناها الشعري الشامل، ولن يكون هذا المعنى الشامل إلا رؤيا الشاعر.

فوقفت عند الصورة التشبيهية، حينما ينهض التشبيه على اجتماع أمرين في تركيب واحد، بينها تماثل ومقارنة ويكون في إطار العمل الإبداعي معبرا عن موقف شعوري خاص لا يكون فيه التماثل على أساس وجود صفات مشتركة سابقا، بل هو خلق فني ينبثق من رؤية المبدع.

ودرست الصورة الاستعارية على أساس الدلالة الموضوعية التي تتوقف على طبيعة الموضوع وصورته؛ حيث أن الاستعارة لون من التصوير الفني، يقوم على التشبيه المكثف الذي حذفت كل أطرافه إلا المشبه به أو حذفت كل أطرافه إلا المشبه.

وعرضت بعد ذلك إلى الصورة الكنائية ودورها في التكثيف والقوة والوضوح.

وكانت خاتمة الفصل تحيلنا إلى شاعرية أسامة التي تتسم بالتنوع واسترفاد التراث العربي والإسلامي من خلال التطرق إلى مفهوم التناص وأنواعه الأدبي التاريخي والديني.

ويمكن القول أن الشاعر أسامة قد استعان في ذلك كله بالخيال والصور والإحالة إلى التراث معبرا عن قيم جديدة، وإسقاط الماضي على الحاضر.

وختمنا بحثنا بخاتمة حملت النتائج التي توصلنا إليها ثم ثبتنا بالمصادر والمراجع التي أفدنا منها في البحث.

وعلى كل فقد حاولت هذه الدراسة في قراءتها الشعرية العربية أن تفيد من بعض تقنيات الدراسات النقدية المعاصرة مثل الإحصاء والتحليل البنيوي، وحاولت توظيف بعض مصطلحات النقد الأدبي دون إغفال المصطلح النقدي القديم والعربي بنوع خاص.

إن القراءة التي ننتهي إليها في كل عمل أدبي أو فني أو شعري تتصف بالتعدد فليس هناك وجه واحد لهذه القراءة، كما يحصل عادة في كل معرفة واقعية، فوراء كل قراءة جادة كشف آخر ونوع جديد من الدراسة مستندة إلى فهم مغاير للعلاقات التي تربط بين العناصر المكونة للعمل الإبداعي.

وفي الختام وإن كان ثمة شيء يذكر فهو ثنائي على أساتذتي الذين منهم تعلمت ومن كتبهم أخذت ومن آثارهم اقتبست وفي مقدمتهم الأستاذ الدكتور **حسن كاتب**، كما أشكر القائمين على معهد الآداب واللغة العربية بالمركز الجامعي أم البواقي الذين قدموا لنا يد المساعدة لإنجاز هذا البحث وإتمامه، وحسبي أخيرا أنني أخلصت الجهد والله الموفق.

المدخل

أولا- التعريف بالشاعر

ثانيا- الأسلـــــــوب

أولا- التعريف بالشاعر:

1- نسبه:

هو أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ بن محمد بن منقذ بن نصر بن هاشم بن سوار بن زياد بن رغيب بن مكحول بن عمرو بن الحارث بن عامر بن مالك بن أبي مالك بن عوف بن كنانة بن عوف بن عذرة بن زيد اللات بن رفيدة بن شور بن كلب بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمران بن قضاعة بن مالك بن عمرو بن مرة بن زيد بن مالك بن حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان[1].

2- أسرته:

بنو منقذ أسرة مجيدة نشأ فيها رجال كبار كلهم فارس شجاع، وكلهم شاعر أديب، وكانوا ملوكا في أطراف حلب «بالقرب من قلعة شيزر عند جسر بني منقذ المنسوب إليهم، وكانوا يترددون إلى حماة وحلب وتلك النواحي. ولهم بها الدور النفيسة والأملاك المثمنة. وذلك كله قبل أن يملكوا قلعة شيزر. وكان ملوك الشام يكرمونهم ويجلون أقدارهم، وشعراء عصرهم يقصدونهم ويمدحونهم. وكان فيهم جماعة أعيان رؤساء كرماء أجلاء علماء»[2].

ورأس هذه الأسرة وزعيمها أبو المتوَّج مقلد بن نصر بن منقذ الملقب (مخلص الدولة) وكان رجلا نبيل القدر، سائر الذكر، رزق السعادة في بنيه وحفدته، مات بحلب في ذي الحجة سنة 450هـ.

ثم ابنه الحسن علي بن مقلد جد الشاعر الملقب "سديد الملك"، وكان أديبا شاعرا شجاعا مقداما، قوي النفس كريما، مات سنة 475 هـ.

ثم ابنه أبو سلامة مرشد بن علي (والد أسامة) الملقب "مجد الدين" ولد سنة 460 هـ ومات سنة 531 هـ، وكان فارسا شجاعا، ثابت الجنان عند البأس، صالحا دائما على مرضاة ربه، ليس له شغل سوى الحرب وجهاد الفرنجة ونسخ كتاب الله.

---

[1]- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. تحقيق: أحمد محمد شاكر. مكتبة السنة. القاهرة. ط2. 1987. ص 16-17.
[2]- المصدر نفسه. ص 17.

خاف أبو سلامة مرشد بن علي أن تصرفه أعباء الحكم عن العبادة، وأن يتحمل أوزار العمل في السياسة, فعزف عن الإمارة, وولاها أخاه أبا العساكر سلطان بن علي, على أن يتعهد شؤون أولاده الأربعة, ولم يكن لسلطان آنذاك أولاد ذكور. ولكنه رزق بالأولاد في أواخر عمره.

ولما مات مرشد والد أسامة في رمضان سنة 531هـ، تنكر سلطان لأولاد أخيه وجاهرهم بالعداوة, ولم يزل يناهضهم حتى أخرجهم من شيرز.

فتفرقوا في البلاد وقصدوا الملك العادل"نور الدين زنكي". وتعرضت شيزر في عهد سلطان لكوارث عدة, وتداولتها الأيدي, إلا أنها ظلت تتمتع بدعة وطمأنينة لم يتوافرا لجارتها من مدن الشام وقلاعه، وبعد وفاة سلطان تولى الحكم بعده ابنه محمد, وفي عهده منيت شيزر بزلزال مروع في رجب سنة 552هـ, فقضى عليها وعلى حكم بني منقذ فيها.

3- ولادته ونشأته:

ولد أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني يوم الأحد 27جمادى الآخرة سنة 488هـ, الموافق 4 يوليو سنة 1095م بقلعة شيزر[1], وقد حكى هو تاريخ ولادته في الاعتبار, وكانت له كنى وألقاب عدة منها: أبو المظفر، وأبو الحارث, ومؤيد الدولة, ومؤيد الدين ومجد الدين. وله أيضا كنية أخرى في عنوان كتابه "البديع في نقد الشعر" وهي أبو الفوارس.

نشأ أسامة في كنف أبويه وعمه وجدته, وفي وسط أسرة من أعظم الأسر العربية، أكثر رجالها فرسان محاربون من الدرجة الأولى, وكانت البيئة التي ترعرع فيها معقلا من معاقل الأدب والعلم والفروسية. وبعد ولادته بنحو عامين بدأت الحروب الصليبية في بلاد الشام سنة 490هـ. «وقد رباه والداه على الشجاعة والفتوة والرجولة, ومرنه والده على الفروسية والقتال وكان يخرجه معه إلى الصيد, ويدفع به بين لهوات الأسود, فأخرج منه فارسا كاملا, وسياسيا ماهرا ورجلا ثابتا كالرواسي, لا تزعزعه الأعاصير، ولا تهوله النكبات والرزايا»[2]. فهو يقول عن نفسه بعد أن جاوز التسعين، إذ يحكي بعض ما لقي من

[1]- أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. تحقيق: عبد آ. علي. مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1987. ص 3.
[2]- المصدر نفسه. ص 05.

الأهوال: «فهذه نكبات تزعزع الجبال وتفني الأموال, والله سبحانه يعوض برحمته ويختم بلطفه ومغفرته»[1].

ومن خلال كل النكبات التي نكبها أسامة، والاختبارات التي تعرض لها تظهر لنا شخصية أسامة مستسلمة لقدر الله عز وجل وقضائه، تستقبل الأفراح كما تودع الأحزان، تواجه النجاح كما تجابه الفشل بروح الصبر والتسليم والرضا بوصفها ابتلاء من عند الله فيقول: «الموت لا يقدمه ركوب الخطر، ولا يؤخره شدة الحذر، ففي بقائي أوضح معتبر، فكم لاقيت من الأهوال، وتقحمت المخاوف والأخطار، ولاقيت الفرسان، وقتلت الأسود، وضربت بالسيوف وطعنت بالرماح وجرحت بالسهام. وأنا من الأجل في حصن حصين، إلى أن بلغت تمام التسعين»[2].

كانت إمارة حصن شيزر لعم أسامة الأكبر (نصر بن علي) الذي توفى عام 491هـ، ولما حضرته الوفاة عهد بالإمارة لوالد أسامة "مرشد بن علي" فأبى زاهدا فيها بعد أن ملك قلبه نسخ كتاب الله عز وجل وتلاوته، والانشغال بجهاد الفرنجة، والشغف بالصيد، فتنازل عن الإمارة لأخيه أبو العساكر سلطان بن علي وكان أصغر منه سنا.

لم يكن لسلطان أولاد في بداية الأمر - كما أشرنا سابقا- وظن أنه لم يرزق بالأولاد أبدا، فعهد بولاية العهد لأسامة - شاعرنا- من بين أخوته الأربعة، وكان يوليه عنايته ويعهد إليه بكثير من المهام؛ بيد أنه رزق أولادا في آخر عمره، فأظهر التجني على أخيه وأولاد أخيه. وكان في الأمر بعض التستر في حياة مرشد - والد أسامة- إلى أن توفي الأخير، فصارح سلطان لأولاد أخيه بالعداوة، وطردهم من الحصن عام 532هـ /1138م.

ولكن أسامة عاد موطنه، ليشارك في جهاد الروم الذين هاجموا شيزر، وظن أنه بعد العدوان سيحظى بعطف عمه؛ بيد أنه بعد أن زال خطر الروم قلب سلطان لأولاد أخيه ظهر المجن، وبادأهم بما يسوؤهم. وتمادت الأيام بينهم إلى أن قوي عليهم فأخرجهم من شيزر. وكان هذا فضلا من الله عز وجل عليهم حيث نجوا من الموت بمشيئة الله بعد الزلزال الذي أصاب منطقة شمال بلاد الشام إلى انهيار الحصن على مَن فيه مِن آل منقذ

[1]- أسامة بن منقذ: الاعتبار. تعليق: عبد الكريم الأشتر. المكتب الإسلامي. دمشق. ط2. 2003. ص 97.
[2]- المصدر نفسه. ص 261.

الذين كانوا يحتفلون بختان أحد أبناء الأمير سلطان، فسقطت عليهم الدار كلهم وخربت القلعة وسقط سورها وكل بناء فيها ولم ينج منها إلا الشديد.

تـــوجه أسامـــة بصحبة أهلـــه إلى دمشـــق، فأقـــام فيهـــا نحو ثمان سنين من عام (532-539هـ)[1]. كان فيها موضع التقدير والتكريم من صاحبها شهاب الدين محمود ووزيره معين الدين أنر. وخلال تلك المرحلة استطاع أسامة الاطلاع على أحوال الصليبين عن قرب وقدم لنا مادة قيمة عنهم، وخاصة من النواحي الاجتماعية، وكان ذلك من خلال الزيارة التي قام بها إلى المناطق المحتلة في فلسطين هو والوزير معين الدين الذي كانت تربط بلاده دمشق بمعاهدة مع مملكة بيت المقدس «وشارك أسامة في الحياة العسكرية، وشهد بعض الحروب، وقام بسفارات سياسية لدى ملك الفرنج فلك بن فلك وغيره من حكام العصر وأصحاب النفوذ فيها»[2].

أبعد ابن منقذ من دمشق بسبب المؤامرات إثر خلافات بين مؤيد الدين رئيس دمشق وأبى الكرام وزير صاحب دمشق، ولخوف الدمشقيين من اتساع نفوذه وخشيتهم على نفـوذهم السياســي والاجتمــاعي «فصــار إلــى مصــر فــي 2 جمــادى الآخــرة ســنة 539هـ/1144م. فأقره الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله عبد المجيد بن المنتصر بالله، فأكرم مثواه وأجزل له العطاء»[3]. وتمتع أسامة في أيام الحافظ بمكانة مرموقة، ويندفع أسامة بما ورثه من حب السياسة والرئاسة وما اضطلع به في شيزر ودمشق من سفارات، وما أسهم فيه من مؤتمرات إلى المشاركة بنصحه وتدبيره وسيفه في تلك الأحداث.

عاد أسامة من مصر إلى دمشق سنة 549هـ بعد أن نهب المصريون ما جناه من ثروة هائلة خلال السنوات العشر التي قضاها فيها، وفي الطريق إليها هاجمته وصحبه وأهله قبائل العرب، وجنود الفرنجة الذين قتلوا بعض صحبه وأسروا أخاه نجم الدولة محمد.

«ترك أسامة في مصر أسرته في رعاية صديقه الوزير طلائع بن رزيك فكاتبه طلائع عارضا عليه العودة إلى مصر ليتسلم مدينة أسوان. واستطلع أسامة رأي صديقه الملك العادل نور الدين، فنصحه بالمكوث في دمشق وأخذ أمانا من ملك الفرنجة لأهله»[4]. ولكن

---

[1]- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. ص 22.
[2]- أسامة بن منقذ: ديوان الأمير الفارس أسامة بن منقذ. دار صادر. ط2. 2003. ص 02.
[3]- المصدر نفسه. ص 03.
[4]- المصدر نفسه. ص 03.

الفرنجة أغاروا على مركبهم ونهبوا ما فيه بعدما لحقوا بأسامة وجردوا النساء من حليهن وأخذوا معها قدرا عظيما من كتب أسامة، وفي دمشق اشترك في حملات نور الدين زنكي ضد الصليبين وما لبث أن فارق نور الدين ثم انتقل بأهله إلى حصن كيفا.

في حصن كيفا (558-570هـ) انسحب أسامة من حياة الجهاد والسياسة ومؤتمرات القصور، وانصرف إلى الصيد في صحبة الأمير"فخر الدين قره أرسلان" صاحب الحصن وقام برحلات في ربوع ديار بكر بين آمد ومردين، وفي آمد وقع على بغيته في خزائن كتبها التي كانت تزخر بنفائس الكتب في سائر الفنون والعلوم. لقد وجد أسامة في هذه الخزائن ما عوضه عن مكتبته التي تبددت في رحلاته، ودمَّر أكثرها الزلزال الذي ضرب شيزر. ويبدو أن هذه السنوات التي قضاها في حصن كيفا هي الفترة التي ألف فيها أكثر كتبه[1].

كان مرهف بن أسامة جليس الملك الناصر" صلاح الدين الأيوبي". وقد جمع له ديوان أبيه، وكان صلاح الدين كثير الشغف به يفضله على العديد من الشعراء. ويبدو أن هذه الصلة كانت سببا في دعوة أسامة للإقامة في دمشق، وقد قربه صلاح الدين، وأكرمه أيَّما إكرام، وجعله من خواصه ومستشاريه، يستشيره في ما يعرض له من أمور ويراسله أثناء غيابه في حروبه ويُعْلِمه بتفاصيل ما وقع من وقائع, وقد أقطعه ضيعة في معرة النعمان وأصّله دارا أنيقة، وأغدق عليه الرزق الوفير، فكانت دار أسامة في دمشق مرتادا للعلماء والأدباء والفضلاء، وقد أكرمه الله في أخريات أيامه، وهنأه بحياة رغدة، وعيش مريح، حتى وافته المنية في 23 رمضان 584هـ الموافق السادس من نوفمبر 1188م ودفن بجبل قاسيون[2].

4-شيـوخـه:

لم يكتف والد أسامة بتربيته الحربية، بل كان يحضر له الشيوخ الكبار ليعلموه هو وإخوته فحمله على حفظ القرآن، وكان أسامة من أحسن الناس تلاوة للقرآن، وكان يكتب خطا جميلا, وقد كتب العديد من نسخ القرآن الكريم وألف كتابا ضخما في تفسيره

[1]- المصدر السابق. ص 03.
[2]- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. ص 21.

وقراءاته وغريبه وعربيته وناسخه ومنسوخه. وكان كما ذكرت المصادر من المجودين في الأدب وصنعه.

وسمع الحديث من الشيخ "أبو الحسن علي بن سالم السنبسي" في سنة 499هـ[1] وقد روى عنه حديثا في باب الوصايا من كتابه (لباب الآداب). وكان يؤدبه الشيخ العالم أبو عبد الله محمد بن يوسف المعروف بابن المنيرة الكفرطابي المتوفى سنة 503هـ، وروى عن أبي عبد الله محمد بن شافع بن الحسين بن العرار سمعه بشيزر, وأبي بكر محمد بن مخلد بن عبد الله بن مخلد التميمي الإشبيلي سمعه بمصر، والخطيب يحي بن سلامة الحصفكي سمعه "بميافارقين "، وأبي هاشم محمد بن أبي محمد بن محمد بن ظفر سمعه بحماة, وأبي القاسم عبد الملك بن زيد بن ياسين الدولعي خطيب دمشق، وأبي الخطاب عمر بن محمد بن عبد الله العليمي بدمشق سنة 572هـ. وقرأ علم النحو قريبا من عشر سنين على الشيخ العالم أبي عبد الله ابن الطليطلي النحوي, وكان في النحو سيبويه زمانه[2]، ونقل بعض الشعر لشعراء من خراسان عن الهذيل وزير"جوش بك" صاحب الموصل في بيت والده بشيزر سنة 509هـ، كما نقل عن والده الكثير من الشعر وأورد ذلك في كتابه لباب الآداب.

5- من سمع عنه وروى عنه:

سمع منه علماء عصره من الكبار الأجلاء منهم:

- الحافظ أبو سعد عبد الكريم السمعاني (506-562هـ).
- الحافظ أبو القاسم علي بن الحسن بن عساكر(499-571هـ).
- أبو المواهب الحسن بن هبة الله محفوظ بن صصري (537-586هـ).
- محمد بن محمد بن حامد المشهور بالعماد الكاتب الأصفهاني (519-597هـ).
- الحافظ عبد الواحد بن عبد الغني المقدسي (541-600هـ).
- ابنه الأمير عضد الدولة مرهف (ت 613هـ).
- البهاء عبد الرحمن بن إبراهيم بن أحمد بن عبد الرحمن بن إسماعيل بن منصور المقدسي (ت 624هـ).

---

[1]- المصدر السابق. ص 21.
[2]- المصدر نفسه. ص 21.

-عبد الصمد بن خليل الصائغ.

-عبد الكريم بن أبي سراقة.

- عبد السلام بن يوسف الدمشقي.

- أبو البركات محمد بن محمد بن علي قاضي أسيوط.

- الشريف أبو القاسم عبد الله بن علي بن زهرة الحلبي.

- القاضي أبو عبد الله محمد بن عبد الكافي بن علي بن موسى الربعي الصقلي الدمشقي.

- أبو القاسم هبة الله بن صدقة بن عبد الله الكولمي.

- تاج الدين أبو الحسن محمد بن أبي جعفر أحمد بن علي الفنكي.

- أبو علي حسن بن محمد بن إسماعيل النيلي.

6- مكانته العلمية:

أثنى العلماء على ابن منقذ بصورة كبيرة ووثقوه، فذكر العماد الأصفهاني الكاتب أن «أسامة كاسمه في قوة نظمه ونثره. يلوح من كلامه إمارة الإمارة, ويؤسس بيت قريضه عمارة العبارة، حلو المجالسة, حالي المساجلة, ندي الندى بماء الفكاهة, عالي النجم في سماء النباهة, معتدل التصاريف مطبوع التصانيف, مبرز في علم الأدب، عريق في النسب في بيت التقدم والإمارة والسيادة في البداوة والحضارة مع عقل كامل وافر، لم يزل موصوفا بالإقدام والشجاعة معروفا باللسن والبراعة»[1]. وقال أيضا: «مؤيد الدولة من الأمراء الفضلاء, والكرماء الكبراء, والسادة القادة العظماء, وقد متعه الله بالعمر وطول البقاء وهو من المعدودين من شجعان الشام وفرسان الإسلام ولم تزل بنو منقذ مُلاك شيزر وقد جمعوا السيادة والفخر وكلهم من الأجواد الأمجاد, وما فيهم إلا ذو فضل وبذل وإحسان وعدل, وما منهم إلا مَن له نظم مطبوع وشعر مصنوع ومَن له قصيدة وله مقطوع, وهذا مؤيد الدولة أعرقهم في الحسب وأعرفهم بالأدب»[2].

وقال الحافظ ابن عساكر: «اجتمعت به بدمشق وأنشدني قصائد من شعره سنة 558هـ، وقال لي أبو عبد الله محمد بن الحسن بن الملحي: إن الأمير مؤيد الدولة أسامة شاعر أهل الدهر مالك عنان النظم والنثر، متصرف في معانيه, لاحق بطبقة أبيه, ليس يستقصى

[1]- ينظر: المصدر السابق. ص 24.
[2]- ينظر: المصدر نفسه. ص 24.

وصفه بمعان، ولا يعبر عن شرحها بلسان، وقصائده هي على طرف لسانه, بحسن بيانه غير محتفل بطولها, ولا يتعثر لفظه العالي في شيء من فضولها, وأما المقطعات فأحلى من الشهد, وألذ من النوم بعد طول السهد, في كل معنى غريب وشرح عجيب»[1].

7- كتبه ومصنفاته:

مؤلفات أسامة كثيرة منها مطبوع، ومنها ما لا يزال مخطوطا ومبعثرا في مختلف بلدان العالم. والكتب المطبوعة هي تسعة كتب:

1- كتاب لباب الآداب: طبع في مصر عام 1935م

2- كتاب الاعتبار: يعد من أهم المصادر التاريخية وأوثقها، كما ذكر فيه بعض سيرته الذاتية وقد ألفه وهو ابن التسعين كما نص على ذلك فيه.

3- كتاب العصا: ألفه في أواخر أيامه، وذكر فيه ما قيل في العصا، طبعه ونشره أحمد أمين في كتابه فيض الخاطر.

4- البديع في نقد الشعر, وهو كتاب جمع فيه ما تفرق في كتب العلماء والمتقدمين المصنفة في نقد الشعر، وذكر محاسنه وعيوبه.

5- كتاب مختصر سيرة عمر بن عبد العزيز: طبع في مصر.

6- كتاب مختصر سيرة عمر بن الخطاب: حققه قدري الكيلاني وطاهر النعسان وطبع في مصر.

7- كتاب أزهار الأنهار: طبع في باريس.

8- كتاب المنازل والديار: كتبه بعد حدوث زلزال عام 552هـ/1157م وهدم شيزر حيث فني جميع أقربائه نتيجة لذلك، ويحوي هذا الكتاب ترجمة لحياة المؤلف، طبعه ونشره المستشرق أنس خالدوف عام 1961م.

9- ديوان شعره: وهو في جزئين طبع ونشر في مصر عام 1953م، وقد حققه أحمد أحمد بدوي.

أما مخطوطاته التي تم العثور عليها فهي:

1- مخطوطة التآسي والتسلي من المراثي والتعازي.

---

[1]- ينظر: المصدر السابق. ص 25.

2- مخطوطة الشيب والشباب.

3- مخطوطة النوم والأحلام.

4- مخطوطة التاريخ البدري: ذكر من شهد معركة بدر من الفريقين.

5- مخطوطة تاريخ القلاع والحصون.

6- مخطوطة نصيحة الرعاة.

7- مخطوطة أخبار النساء.

8- مخطوطة التجارة المربحة والمساعي المنجحة.

9- مخطوطة كتاب في أخبار أهله.

10- مخطوطة كتاب في أخبار أيامه.

11- مخطوطة البشارة.

12- مخطوطة الحنين إلى الأوطان.

13- مخطوطة ذيل يتيمة الدهر.

14- مخطوطة ردع الظالم ورد المظالم.

15- مخطوطة أخبار البلدان.

ثانيا- الأسلوب:

الأسلوب في التراث العربي:

جاء في لسان العرب: «الأسلوب: يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب هو الطريق والوجه. والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول»[1].

وفي أساس البلاغة: «سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب، وهو الحداد، وتسلبت، وسلبت على ميتها فهي مسلب, والإحداد على الزوج. وسلكت أسلوب فلان: طريقته, وكلامه على أساليب حسنة. ومن المجاز: سلبه فؤاده، وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها، وثمرها، وشجرة سُلُبٌ, وناقة سَلوبٌ: أخِذ ولدها ونوق سلائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة»[2].

أما حازم القرطاجني (684هـ) فهو يرى: «ضرورة أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في الأوصاف جهة من جهات عرض القول, فالأسلوب هيئة تحدث عن التأليفات المعنوية، يقربنا من تصور النظم الذي يحدث من جهة الألفاظ»[3]. إذن الأسلوب من وجهة نظر حازم القرطاجني مما يختص بالمعاني, في حين أن النظم يختص بالألفاظ.

وقد عرف عبد القادر الجرجاني الأسلوب بأنه «الضرب من النظم والطريقة فيه»[4]. ونظرية عبد القاهر تلتقي والأسلوبية في الكثير من المبادئ، «فثمة اتفاق على أنه لا فصل بين الدوال (الشكل)، والمدلولات (المضمون)، وإجماع على فكرة تكاملية النص، وتنبيه إلى أهمية المخاطَب في عملية الإبلاغ»[5].

المفهوم الغربي للأسلوب:

تعني كلمة (Style) أي أسلوب «في اللاتينية الإزميل أو المنقاش للحفر والكتابة. وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر أو شكلية الكتابة، «فاستخدم في

[1]- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. المجلد1. 1968. ص 473.
[2]- الزمخشري: أساس البلاغة. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. (د ط). 2004. ص 304.
[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: د محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس. (د ط). 1966. ص 364.
[4]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت. ط1. 2004. ص 30.
[5]- فتح الله سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). تقديم طه وادي. مكتبة الآداب. القاهرة. (د ط). 2004. ص 24-25.

العصر الروماني أيام الخطيب المشهور شيشرون استعارة تشير إلى خصائص تعبير الخطباء»[1]. ثم مع مرور الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير. كما جاء مصطلح (الأسلوب) في كتب البلاغة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص «فالأسلوب عنده شيء أجنبي مضاف إلى التعبير، وبناء على ذلك يمكن فصل الأسلوب عن التعبير. ولما كان الأسلوب شيئا مضافا إلى التعبير، فلا بد من وجود غرض أو هدف وراء تلك الإضافة، وهو الهدف بالإقناع والتأثير في السامعين»[2].

وفي هذا الصدد، فإن كلمة (أسلوب) قسمها علماء اللغة الأوروبيون في العصور الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب (الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب الراقي)، وهي متخذة من أعمال الشاعر الروماني "فرجيل" الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، فقصائده الريفية التي كتبها عن حياة الفلاحين نموذجا للأسلوب البسيط، والقصائد الزراعية التي يحث فيها الرومان على التمسك بأرضهم نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته المشهورة (الإنياذة)، فهي نموذج للأسلوب السامي. ووفق هذا التقسيم أنشأ البلاغيون ما عرف بدائرة فرجيل في الأسلوب «وهي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة، وفي هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة، فإذا اتفق مثلا على أن كلمة (الماشية) تتناسب مع طبقة الزراع وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط، فإنه لا ينبغي أن تنقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذي يلائم التجار والصناع، ولا إلى الأسلوب العالي الذي يلائم القواد والأمراء والمفكرين، لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التي تتحرك داخله، وأماكنه التي تليق به، وأناسه الذين يتعامل معهم، ومن هنا فينبغي أن يكون له أسلوبه الخاص به»[3].

---

[1]- ينظر: محمد كريم الكواز: علم الأسلوب. مفاهيم وتطبيقات (منشورات جامعة السابع من ابريل). ليبيا. ط1. 2006. ص53.
[2]- ينظر: المرجع نفسه. ص 53-54.
[3]- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه). مجلة فصول. المجلد5. العدد1. 1984. ص 61.

وقد ظهر عند الفرنسيين مفهوم الأسلوب؛ حيث ينظر إليه من زاوية النص. كما يذهب الأسلوبيون والنقاد الألسنيون إلى أن الأسلوب ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها أو المكتوبة، وأنها بتجذرها في التعبير الإنساني تتكشف بدءا من مستوى الجملة، وتراكيبها المختلفة, كما في أحوال الاستفهام والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول، إلا أن مجالها الحقيقي هو النص، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن قراءة صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون الأسلوب طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب والأديب في التعبير عن نفسه.

طبيعة الأسلوب:

يرتبط التعريف الحديث للأسلوب بنظرية "الإبلاغ أو الإخبار"، حيث لابد لأي عملية تخاطب من (مرسل ومستقبل ورسالة) أو مخاطِب ومخاطَب وخطاب, ولذلك فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: (المؤلف والقارئ والنص)، مما جعل كتب علم الأسلوب تحفل بتعاريف متنوعة في مشاربها، مختلفة في اتجاهات أصحابها في تمثل الأسلوب، ويمكن من وجهة نظر ألسنية، عرض أبرزها فيما يلي:

أ- تعريف الأسلوب باعتبار المتكلم:

أي الباث للخطاب اللغوي، فالأسلوب على هذا الاعتبار هو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته ونمط التفكير عنده؛ إذ يعبر تعبيرا كاملا عن شخصيته، ويعكس أفكاره وصفاته الإنسانية، ويبين كيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، وغير ذلك. مما يؤكد الذاتية أساسا للأسلوب، حتى أن الأسلوبيين ما يزالون يتناقلون ما ذكره (بوفون)[1] من أن الأسلوب هو «الإنسان نفسه أو أن الأسلوب هو الرجل»[2]. ويمكن أن نوضح بأن الأسلوب هو البصمة المميزة للمبدع، والتي تعكس فكره وشخصيته ومشاعره وصفاته، أو هو الصورة التي يعكسها النص عن النواحي المختلفة للمبدع.

---

[1]- بوفون (Buffon) (1707-1788): عالم في الطبيعيات وأديب، اهتم كثيرا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار العامة.

[2]- موسى ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها). دار الكندي للنشر والتوزيع. إربد. الأردن. ط1. 2003. ص 22.

ب- تعريف الأسلوب باعتبار المخاطب (الملتقي):

أي الملتقي للخطاب اللغوي (الأسلوب)، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع «فعملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ - وهو أساسها وأثرا أدبيا يظهر ما في نفس صاحبه من أفكار، ويعكس شخصيته الإنسانية، فإنه لابد من متلق يستقبل النص الأدبي، فالملتقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبلاغية، ودور الملتقي مهم ومؤثر، فكما لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ, فهو الحكم على الجودة أو الرداءة، وهو الفيصل في قبول النص أو رفضه»[1].

ومهما تعددت تعريفات الأسلوب باعتبار المخاطب، إلا أنها تلتقي في أمر مشترك، ألا وهو أثر الأسلوب على الملتقي، فقد يكون هذا الأثر إمتاعا أو إقناعا، أو شد انتباه أو إثارة خيال، أو أي تأثير على الملتقى أيًّا كان نوع هذا التأثير. كما أن القارئ هو العبقرية التي تقوم بمحاولة تشكيل أولي للنص، فيقوم باستقبال الرسالة بفك شفرات النص، وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال تداخل القارئ مع النص: فكل قراءة أخرى للنص من القارئ نفسه قد تجد معنى آخر وتفسير مخالفا.

وحين نتكلم عن مفهوم الأسلوب باعتبار الملتقي، فإنه من المستحسن أن نشير إلى جهود "ريفاتير"[2] الذي راعى جانب التلقي في الاتصال الأدبي، وأدخل القارئ في النظرية الأسلوبية، وجعل الملتقي مشاركا في التحليل الأسلوبي، فقد ذهب "ريفاتير" إلى أن تحليل الأسلوب متركز في الصلات بين النص ورد فعل القارئ، فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ واهتماماته عبر ما يقضيه الكلام، يقول الغذامي: «ويقدم ريفاتير نهجا بديلا هو نهج قرائي سماه نهج (القارئ المثالي)، وفيه يعمد إلى الاستجابة الذاتية التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص، وبذلك يقدم ريفاتير الشعر على أنه قضية استجابة من القارئ، والكلمة الشعرية عندئذ هي الباعث لهذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني، وبذلك تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص وليست من النص إلى القارئ»[3].

---

[1]- فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). ص 22.
[2]- ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre): أستاذ بجامعة كولومبيا في نيويورك. مختص في الدراسات الأسلوبية الحديثة منذ الخمسينات.
[3]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية). دار سعاد الصباح. (د ط). (د ت). ص 77.

وفي هذا المعنى يقول عبد الله الغذامي: «كنا قديما نقول: إن المعنى في بطن الشاعر غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ، لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى معبرا على وجه النص ينتظر قارئا ما، لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية، فنسعى إلى تتبع رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ، لكي نرى هذا القارئ الجديد، القارئ المختلف، الذي لم يستسلم لما قيل، ولكنه صار يشاكس ويجادل ويختلف»[1].

فالنقاد المعاصرون يريدون من القارئ أن لا يكتفي بإدراك معاني الألفاظ وهي متناثرة، إنهم يطلبون منه أن يرتفع إلى إدراك وتذوق أشياء جديدة في المعاني لم يألفها في ما مضى، وبالتحديد يريدون من القارئ أن يتحول إلى ناقد يحس ويحلل ويتذوق ويستمع بما لا يحسه غيره، وربما أضاف بعض الشعراء إلى قصائدهم هوامش وخطوطا توحي للقارئ بالجو المشحون بالرؤيا، التي يحاول الشاعر إيصالها له.

فحين يستعن الملتقي أو يقرأ أو يشاهد خطابا معرفيا ما، فإنه يدرك أن المنشئ يريد أن يبلغه أمرا ما، وهو في استخدامه اللغة مفردة وأسلوبا يريد أن يثير انتباهه لموضوع الخطاب. والملتقي لا في تتبعه سير الموضوع يشعر بالاهتمام من خلال صيغ البلاغة وما تبثه من انفعالات وصور وأفكار وإيحاءات، فيزيد اهتمامه أو يقل حسب اقتراب موضوع الخطاب من حياته وتجربته وطموحه، ومواقفه من الحياة أو ابتعاده عنها. وشعور الاهتمام هذا يولد رغبة في تحليل وفحص مضمون الخطاب وإشارته، ثم يتخذ موقفا منه سلبا أو إيجابا، نتيجة قيامه بعملية النقد المصاحبة في الوقت نفسه لعملية التلقي. وهذا ما عرف بنظرية "القارئ في النص"، وتقوم على التركيز على عملية تعامل القارئ مع النص.

ج- تعريف الأسلوب باعتبار الخطاب:

الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية، ويستمد هذا المفهوم أساسيته من مقومات الظاهرة اللغوية, ويعتمد على فكرة الثنائية اللغوية وهي «ثنائية

[1]- عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1. 1999. ص 103.

تقسم النظام اللغوي إلى مستويين هما: مستوى اللغة ومستوى الخطاب، ويرجع هذا المفهوم إلى اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير"[1]، الذي أسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية، وإذا كان النظام اللغوي ينقسم إلى قسمين: (اللغة والخطاب)، فإن ثاني هذين القسمين يشتمل على مستويين: الخطاب العادي (النفعي) والخطاب الأدبي (الفني)»[2].

فالخطاب العادي ليس دافعا لفهم الكلمة ولا الجملة والنص كله، فهذا متوفر لكل ذي لغة، إنما هو إثارة انفعالات حية مشحونة بكل المعاني الخفية والهامشية التي لم تحملها تلك المفردة أو ذاك السطر، وتتساوى في ذلك معاني الجمال والقبح، فالموضوع ليس مهما، سلبيا كان أم ايجابيا في إيجاد حالة متحفزة للخيال والانفعال والفكرة والعاطفة.

فالخطاب الفني (الأدبي) يختلف في معطياته عن الخطاب العادي (النفعي)، فالأول يريد الوصول إلى الإثارة الجمالية، فيما يريد الثاني إيصال المعاني فقط، «الخطاب الأدبي يصدر عن ملكة عند منشئه، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مسًّا، سامعا أم قارئا، كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ومفرداته منتقاة ومعانيه مبتكرة، وقد يفهمه متلقيه دون عناء، وقد يحتاج لفهمه ولبيان ما يراد به إلى إمعان الفكر وإعمال العقل، وهدف الخطاب العادي هو إيصال المضمون بصورة واضحة ومباشرة. وتتفاوت في هذا الإطار وملكات الناس بحسب ثقافتهم ونضجهم العقلي وقدراتهم على استخدام اللغة»[3].

وقد يعرف الأسلوب هنا انطلاقا مما يتوارى خلف الكلمات والجمل من وظائف وإيحاءات، "فجاكبسون"[4] ذهب إلى أننا لا يمكننا تعريف الأسلوب خارج الخطاب اللغوي كرسالة؛ أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم، فالرسالة تخلق الأسلوب إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن الوظيفة الشعرية هي التي تغلبت فيه.

---

[1]- فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913م): سويسري كان يدرس اللغة السنسكريتية والنحو المقارن واللسانيات.
[2]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية. ص 16-17.
[3]- المرجع السابق. ص 17.
[4]- رومان جاكبسون (Roman Jakobson): ولد بموسكو سنة 1896 رحل إلى و.م.أ. درس في جامعاتها، ألف كتبا في اللسانيات.

إن البنية اللغوية للرسالة تتوقف على الوظيفة السائدة، وإن الوظيفة الشعرية هي الأكثر سيطرة في النص الأدبي من غيرها. ومع ذلك إلى جانب الوظيفة الشعرية تظهر في الملحمة (الوظيفة المرجعية)، وفي الشعر الغنائي (الوظيفة الانفعالية)، وفي الشعر الحماسي والاجتماعي تظهر (الوظيفة الإفهامية)...

وفي هذا الصدد يكون الأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة هما (الاختيار والتركيب): «فإذا كان موضوع الرسالة يتصل بطفل أو صبي أو غلام أو ولد أو فتى، فإن المتكلم يختار إحدى هذه المفردات أو ما يشبهها للتعبير عنه. ثم عندما يسند إليه شيئا يختار أيضا الفعل الذي يعني ما يريد أن يقول، مثل: ينام أو يرقد أو ينعس أو يحلم أو يغفو. ثم يركب هذين العنصرين في سلسلة لغوية طبقا للقواعد النحوية؛ فالاختيار يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف, بينما يتم التركيب على أساس التشابك في المتواليات والتقارب بين العناصر المجاورة»[1].

فالوظيفة الشعرية تقوم على أساس اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة, ثم تركيبها تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال.

وتجتمع التعريفات السابقة المنطلقة من عنصر الخطاب؛ في أنها تركز على الظواهر اللغوية المميزة في النص مع الاهتمام بالعلاقات الجزئية والكلية بينها، وما يتصل بما سبق من الإيحاءات المختلفة والدلالات المتعددة وكل ما يكسب النص خصوصيته من الناحية الأسلوبية.

ولكي نتحصل على تعريف أشمل وأدق للأسلوب, فإنه يتوجب علينا أن نؤلف بين التعريفات بمنطلقاتها الثلاثة (المبدع والنص والملتقي)، فيكون الأسلوب هو جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب, وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وكشف عن سرائره وبيان تأثيره على السامع.

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. مجلة فصول. المجلد5. العدد1. (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر) 1984. ص 55-56.

وإذا كنت فيما سبق قد تناولت معنى الأسلوب باعتبار كل العناصر الاتصالية الثلاثة، ثم عقبت بتعريف شامل لكل هذه العناصر؛ فإنني هنا أود أن أختم بتعريف الأسلوب عند "شارل بالي"[1] باعتباره مؤسس علم الأسلوب حيث يقول: «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية»[2]؛ أي إحداث تأثيرات نفسية عاطفية على الملتقي، تتجسد في تتبع بصمات الشحن في الخطاب. ولا شك أن مفهومه للأسلوبية يعنى بالمضامين الوجدانية والعاطفية للتعبير ولا يعير اهتماما للناحية الجمالية.

المصطلحات الأسلوبية:

أولا- الانزياح:

وهو مصطلح وافد من الدراسات الأسلوبية الغربية المعاصرة، فقد جاء هذا المفهوم في الدراسات الأسلوبية واللسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللغوي الذي يعد بمثابة الأصل، ثم عملية الخروج عنه, واهتمت هذه الأبحاث بظاهرة الانزياح، باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية، وبوصفه أيضا حدثا لغويا يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف, وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة, فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من شعريته، ويحقق للملتقي فائدة، كما ورد عند "ميشال ريفاتير" في تعريفه للأسلوب بأنه: «انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو الخروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله، وغايته التوصيل والإبلاغ»[3].

والانزياح مصطلح أوجده النقد الأسطوري، للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديب حتى يلائم بينها وبين موقفه ونظرته، ولو كانت مجتمعات اليوم كمجتمعات الأمس البعيد، لما كان ثمة حاجة إلى إجراء التعديل الذي يزيح الأسطورة عن أساسها وهياكلها الأولى, فنظرة الشاعر في مجتمعاتنا مضطرة أن تضع في حسابها كثيرا من المستجدات كروح العصر وظهور مخترعات حضارية ونشوء علاقات جديدة بين الطبقات الاجتماعية، وقيام أنظمة وسقوط أخرى... أشياء وأشياء تجبر

---

[1]- شارل بالي (Charles Bally): لساني سويسري ولد بجنيف وتوفي بها (1865-1947)، أرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث.

[2]- ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها). ص 10.

[3]- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج2. دار هومة. الجزائر. (د ت). ص 24.

الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداما جديدا كالمفاهيم الاجتماعية والقيم الأخلاقية والطموحات الفكرية.

ويبدو أن الباحثين وحتى النقاد المعاصرين اختلفوا في تسميات هذا المصطلح فعلى سبيل المثال «كوهن سماه انتهاكا وتودوروف شذوذا، وبارت فضيحة وريني ويلك انحرافا وجوليا كريستيفا خرقا وآراجون جنونا...»[1]. ومع وجود هذه التسميات وصراعاتها المعجمية والدلالية، فإن الانزياح من أشد المصطلحات استعمالا وشيوعا؛ لأنه يوحي بمبدأ الكشف والخروج عن اللغة والأساليب المعيارية, وإن الانزياح من خلال مسميات التوسيع أو الاتساع موضع الجدل والحوار في الموروث العربي القديم، وبخاصة عند الحديث عن المجاز والحقيقة والاستعارة والحذف والتقديم والتأخير والإيجاز والغرابة للدلالة على ظاهرة الخروج عن حدود الاستعمال المنطقي والواقعي، وكسر النظام المعرفي السائد ومدى انحراف وانتهاك الشعراء في ما هو مألوف.

ووصف الجاحظ مثل هذه الحالات بالطرائفية والعجائبية والإبداعية؛ فربط الغريب يكشف عن الأثر النفسي الذي يتمثل في تجاوز المألوف يقول: «لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[2]. فالتمييز يكون باختيار اللفظ والانفراد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها. فالمألوف من القول لا يثير في الملتقى أي إحساس لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهزِّ يقظة الملتقي، فعملية اختيار أو انتقاء الألفاظ للتعبير عن موقف، تستوجب أن يكون هذا الاختيار مخالفا لما اعتادت عليه الناس وانزياحا عنه؛ حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي تقود إلى الأثر المنشود. والانزياح وفق كل هذا هو خرق نظام النحو ونظام الدلالة لخلق لغة شعرية، فخرق نظام النحو مثلا: تقديم ما حقه التأخير والعكس وحذف ما حقه الذكر والعكس...

وأما الانزياح الدلالي فهو إعطاء اللفظ دلالة مجازية، كإضافة ما ليس له مثل "يد القدر" فاليد تتعلق بكائن حي كالإنسان وإضافتها إلى القدر أعطت معنى مجازيا يتمثل في

---

[1]- موسى ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها). ص44.

[2]- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. ج1. (د ط). 1948. ص 89.

خلع صفات الحياة على الأشياء والظواهر حولنا. ويدخل في باب الانزياح الدلالي كل أنواع التشبيه والمجاز.

وقد يشترك الانزياحان معا (النحوي والدلالي) في جملة واحدة كقوله تعالى: «...وَاشْتَعَلَ الرَّأسُ شَيْبًا..»[1]. فتقديم الرأس أعطى فائدة الشمول وكأن الشيب شمل كل جوانب رأسه، وهذه الفائدة لن تتأتى لو ظلت الجملة على أصلها: واشتعل شيب الرأس، وأما الخرق الدلالي هنا؛ فيتمثل في إضافة الاشتعال إلى ما ليس له، فالاشتعال يكون للنار وهذا الخرق أعطى إيحاء وحركة وصورة فنية.

ثانيا- الاختيـــار:

تفطن البلاغيون العرب لهذا الإجراء الأسلوبي فأولوه عناية خاصة، حيث يفسر المحلل الأسلوبي الاختيار الذي قام به الأديب من بين صنوف الأداء اللغوي، هذا الاختيار من شأنه أن يحدث أثرا في الملتقي، ويخلق فرادة أسلوبية لدى المرسل وذلك من خلال الظواهر اللغوية المتعددة من مجاز وكناية وتقديم وتأخير وحذف وذكر وفصل ووصل وغيرها. وقد عرف الأسلوب بأنه «اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة»[2].

ويمكن تصور محور الاختيار على أنه مجموعة كلمات مرتبة عموديا يستطيع المتكلم أن يأتي بواحدة منها في كل نقطة من سلسلة الكلام، وهي في الأصل الرصيد المعجمي للمتكلم الذي يقدر بموجبه, على استبدال بعض الكلمات ببعض فإذا قلنا: (شاهدت منظرا جميلا).

ففي مرحلة أولى نختار فعل (شاهدت) من بين مجموعة من الأفعال التي تقع في حقل دلالي واحد، كان يمكننا أن نختار أحد الأفعال الآتية:

(أبصرت، رأيت، لمحت).

وفي مرحلة ثانية نختار كلمة (منظرا) من بين مجموعة من الألفاظ على نحو:

(حديقة, أزهار, رسمـــا).

وفي مرحلة ثالثة نختار كلمة (جميلا) من بين مجموعة ألفاظ أمثال:

---

[1]- سورة مريم. الآية 03.

[2]- سعد مصلوح: في النص الأدبي. (دراسة أسلوبية إحصائية). عالم الكتب. القاهرة. ط 3. 2002. ص25.

(عجيبـا، ممتعا، حسنـا).

إن اختيار المتكلم لسمات لغوية معينة كان بغرض التعبير عن موقف معين، وكل مجموعة من تلك الكلمات «تقوم بينها علاقات استبدالية، إذ تتنزل على محور واحد من محاور الاختيار، وإذا اختيرت كلمة انعزلت بقية الكلمات ولذلك قيل في هذه العلاقات: إنها روابط غيابية أي يتحدد الحاضر منها بالغائب، ويتحدد الغائب انطلاقا من الحاضر»[1].

فإذا قلت (شاهد ت) انسحبت كل الأفعال الأخرى وبقيت الأسماء والصفات والحروف, وعندما أقول (شاهدت منظرا) انسحبت كل الأسماء الأخرى. وهكذا «فالاختيار الذي نقصده هنا هو الاختيار الأسلوبي وهو ما يعرف بالاختيار النحوي بالمعنى الشامل الذي يراعي النواحي الصوتية والصرفية والدلالية، ويكون هذا الاختيار حين يفضل المنشئ كلمة أو عبارة أو تركيبا يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريده»[2].

وهذا الاختيار قد يتقابل مع مبدأ الانحراف أو الانزياح بوصفه أساسا للاستخدام الإبداعي، وعنصرا من عناصر الدراسة الأسلوبية داخل الخلق الأدبي؛ حيث إن الاختيار محدود باللغة المتعارف عليها، أما الانزياح فيبتعد عن التعابير الشائعة المألوفة، حتى ليكاد أن يقترب من التعابير المثالية, ومن ناحية أخرى يوجد الاختيار في اللغة العادية دون اللغة الفنية، أما الانزياح فيختص باللغة الفنية. ومن زاوية أخرى فالاختيار مرتبط بالمنشئ دون المتلقي لأن هذا الأخير يرتاح له وينفعل ويتأثر به، وهذا الاختيار هو ما عبر عنه "جاكبسون" بالتحول من محور الاختيار إلى محور التأليف, ويتضمن التركيب بعد ذلك ضم الكلمات بعضها إلى بعض على المعنى المنشود مع ما تقتضيه بعض قواعد النحو.

ومثلما ينبغي لدارس الأسلوبية من تقصي مظاهر الاختيار وملامحة النص الإبداعي، وصولا إلى الوظيفة التأثيرية والإبلاغية والجمالية فيه. فلا مناص من دراسة التركيب اللغوي للعبارة والذي يسمح للكلمات باكتساب دلالات وإيماءات داخل النسق اللغوي. والوقوف على أسراره وخفاياه, ومن ثم كان دور اللغة ذا أهمية بالغة شغلت اهتمام النقاد

[1]- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات). ص84.
[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص78.

«فاللغة حين تبنى وتركب في إطار تكوين أدبي متكامل تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية»[1].

وتشكل هذه الإجراءات الأسلوبية متغيرات أسلوبية تقدمها اللغة للمنشئين كإمكانيات موجودة لتتحول في نصوصهم إلى خاصيات أسلوبية متحققة بالفعل.

ثالثا- التركيب:

تجمع الدراسات في مجال الحقل الأسلوبي علي أهمية "التركيب" الأسلوبية، فقد نظر النقاد العرب إلى التركيب على أساس (التركيب اللغوي) (التركيب البلاغي) ويقصد بالتركيب اللغوي ما قد يحمله الخطاب من تقديم وتأخير أو أخطاء نحوية وغيرهما. أما التركيب البلاغي فهو ما يحمله الكلام من أساليب بلاغية يعتمد عليها المنشئ، وبذلك يعد التركيب طرفا أساسيا في عملية الإنتاج الأدبي؛ حيث أن مستوى التركيب بلاغي يتوفر على الوجهين: اللفظ والمعنى. فاللفظ ينبغي أن يتوفر على الجزالة والاستقامة وهما صفتان متلازمتان للفظ، والمعنى بالشرف والصحة، فاللفظ عياره الطبع والاستعمال وما صدر عن كل هذا ووافقه فهو المستقيم، وخلاف هذا فإن وقوع اللفظة في نسق غير متوافق يجعل التركيب غير أدبي, فقد قال الآمدي: «ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف, ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل وحسن التأليف، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا، وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد, ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه»[2].

إن عملية التركيب تقوم بضم الكلمات المنتقاة في الخطاب الأدبي معتمدا على عمليتي الحضور والغياب «الكلمات في الخطاب تتركب من مستويين حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية, فيصبح الأسلوب بذلك

[1]- نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال). مقال لمجلة فصول. مجلة فصول. المجلد5. العدد5. 1984. ص 101.
[2]- ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص 40.

شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض»[1]. وهذا الرأي هو ما ذهب إليه جاكبسون، يقول الغذامي: «والنص الأدبي ينشأ حسيا نشوء أي نص لغوي, وذلك بارتكاز على عنصري الاختيار والتأليف وهذه العملية يشرحها جاكبسون بقوله: (إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من التوازن والتضاد، بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب فهو يقوم على التجاور بين الكلمات) وهذه العملية تحدث في كل حالة إنشاء لغوي. ولكن حالة الأدب تختلف عن غيرها؛ من حيث أنها كما يقول جاكبسون: (تستل مبدأ التوازن من محاور الاختيار إلى محاور التأليف) وهذه أولى وظائف الشاعرية في حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، وهي عملية وصفها جاكبسون بأنها: (انتهاك لسنن اللغة العادية)»[2].

تطور الدراسة الأسلوبية:

تمثل الأسلوبية الإجراء التحليلي، والركيزة الأساسية لدراسة أي نص أدبي, ولاسيما فيما تتعرض له داخل النص من سمات لغوية تركيبية غالبة على غيرها للوقوف على ملامح النص اللغوية، وعلى سماته ومميزاته وإدراك مكوناته من خلال المدارس الأسلوبية المتعددة. وقد اتسمت الأسلوبية في كثير من إجراءاتها التحليلية بالطابع الوصفي الذي يقوم على وصف العناصر الأسلوبية في النص الأدبي ثم تصنيفها, كما يعتمد علم أسلوب اللغة على وصف خواص لغة بعينها وتحديد معالمها التعبيرية، والطرق المختلفة لاستعمالاتها, وذلك بشكل يستقصي جميع جوانبها ويصنفها ويرتبها على أسس لغوية تميز بين النحو والدلالة والأسلوب، وبذلك يكسب الأسلوب معنى يقرب من المجاز؛ إذ يحدد خصائص الشكل لعمل أدبي بعينه وهي خصائص ذاتية عضوية مدركة كعلامات تعبير عن الوحدة المتكاملة.

ويهتم الدرس الأسلوبي أيضا بما يلحق بالنص من إضافة لغوية ويربط بينها وبين ما يسمى "الانحراف"، لذا فإن من الأسلوبيين من ينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف بمعنى الميل عن المعيار أو العدول أو المجاوزة. «والتحليل الأسلوبي إنما يتعامل مع

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. لبنان. ط5. 2006. ص 108-109.
[2]- ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001. ص 248-249.

عناصر ثلاثة أولها: (العنصر اللغوي)، الذي يقوم على معالجة نصوص قامت اللغة بوضع رموزها، وثانيها: (العنصر النفعي), الذي يتعامل مع المؤلف والقارئ أو الموقف التاريخي، وثالثها: (العنصر الجمالي) الذي يبحث في أثر النص على القارئ وتقويمه، إلا أنه من خلال النظرة العملية للتحليل الأسلوبي يتبين أنه كثيرا ما يغفل بعض هذه العناصر كالمؤلف أو الموقف التاريخي»[1].

والأسلوبية علم يدرس اللغة (نظام الخطاب), وتنوعت بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية البنيوية والأسلوبية المثالية؛ أي بين (الأسلوب هو وجه الروح) وبين الأسلوب (كعلاقات طرائق النص التركيبية المحتملة)، وبين (خصوصية العمل الأدبي في فرديته التي تعيد إدراج مفهوم الانزياح). فنجد أن تطور الأسلوبية الأدبية قد بدل مركز الاهتمام من شخصية الكاتب إلى انسجام النص واستقلاليته. إذا يمكن أن نعرف الخصوصية الأسلوبية لنص ما بالتوازن الذي يقيمه هذا النص بين العناصر المكونة له.

إن الحديث عن الأسلوبية هو في واقع الأمر حديث عن أسلوبيات متنوعة المشارب ومختلفة الرؤى, وقد تختلف فيما بينها تارة وتتفق أخرى أو تتقاطع أحيانا, على أن اهتمامنا ينصب على أسلوبية اللغة التي لها كهدف تصنيف آثار الأسلوب حسب الأصناف التي تحتويها، وقد اعتمدت الأسلوبية مناهج متعددة في تحليل النص، وهذه أبرزها:

1- الأسلوبية التعبيرية أو (الوصفية):

التي ارتبطت بعالم اللغة السويسري"شارل بالي"، والتي قامت على المحتوى العاطفي للغة. يرى شارل بالي أن اللغة «مجموعة من وسائل التعبير التي توافق الفكر أو تتزامن معه، فالمتكلم يعبر عن أفكاره بموضوعية وبالشكل العقلي الذي يطابق الحقيقة قدر الإمكان، ولكنه يختار عناصر شتى مؤثرة تعكس ذاته والقوى الاجتماعية التي يتبعها»[2].

فالأسلوبية عند "بالي" تعنى أساسا «بدراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام»[3]. فقد فرق شارل بالي بين أسلوبين: أحدهما ينشد التأثير في القارئ والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة. وطور تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع في دراسة

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. ص 48.
[2]- ينظر: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. ص64-65.
[3]- ينظر: المرجع نفسه. ص 65.

التعبير الأدبي، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة وما على الأسلوبي إلا البحث عن هذه الأدوات.

2- الأسلوبية الإحصائية أو (العددية):

وقد برز أثر المنهج الوصفي فيما عرف بالأسلوبية الإحصائية على يـد "بيير جيرو"[1] في كتابه: (الخصائص الإحصائية للمفردات)، الذي بين فيه حجم الفائدة التي يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف ودلالة تكرار كلمة ما عددا من المرات..

3- الأسلوبية البنيوية أو (الوظيفية):

هي أكثر المذاهب الأسلوبية انتشارا، وتعد امتدادا متطورا لمذهب شارل بالي في الأسلوبيـة الوصفيـة، وتعتمـد الأسلوبيـة البنيويـة على مفاهيم متعددة أهمها ما يسمى بثنائية العناصر:

أ-اللغة والكلام:

لقد فرق "دي سوسير" بين اللغة بوصفها نظاما مجردا أو بنية ذهنية لدى الجماعة اللغوية، وبين الكلام الذي هو إنجاز على ضوء تلك البنية وتحقيقا لها، وجعل علم اللسانيات دراسة للغة وليس للكلام.

ب- الدال والمدلول:

ذهب دي سوسير إلى أن اللغات هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن العلاقة اللغوية تتألف من عنصرين: (الصورة الصوتية)، ويطلق عليها "دي سوسير" مصطلح: (الدال)، ثم (المفهوم) ويطلق عليه مصطلح (المدلول)، إلا أن العلاقة بينهما اعتباطية، لأن الارتباط بينهما تواضع عرفي، وليس ثمرة علاقة طبيعية, فالدال هو الصورة السمعية التي يتلقاها السامع والمدلول هو الصورة الذهنية التي تنطبع في ذهنه عندما يتلقى الصورة السمعية.

ج- التزامنية والتعاقبية:

فالتزامنية (Synchronie) تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في أي زمن بعيد، أما التعاقبية (التاريخية) (Diachronie): تعالج فيها تاريخيا عوامل

[1]- بيير جيرو: ناقد فرنسي رئيس مجموعة العمل الفرنسي أقر بتأثير اللغة العربية في اللغة الفرنسية.

التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن، فالبعد التزامني وصفي والبعد التعاقبي تاريخي، وكل منهما يستخدم مناهجه ومبادءه الخاصة به، وقد شدد دي سوسير على الدراسة التزامنية على حساب الدراسة الزمنية.

4- الأسلوبية الأدبية:

تعد الأسلوبية الأدبية امتدادا خصبا عن فكرة الأسلوبية التأصيلية, وقد كانت الاتجاهات النقدية السائدة في القرن التاسع عشر، قد دخلت في مأزق بسبب عدم ارتباطها باللغة، وكان من رواد الأسلوبية الأدبية "كارل فوسلر" الذي ينتمي إلى المدرسة الألمانية, حيث دعا إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي، يقول: «لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما, فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص»[1].

فقد انصب اهتمام المدرسة الألمانية على العمل الأدبي كله, والذي تختلف فيه عن المدرسة الفرنسية التي تنسب إلى آراء (فولتير وستاندال وسانت بيف)، حيث تهتم على التفرقة بين اللغة والكلام بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة في طاقتها التدوينية الأساسية، كأن تكون ألفاظا معينة تكتسب أهميتها بسبب موقعها السياسي, أو ترجع قيمتها إلى أهميتها النصية البالغة بدرجة أكبر من معناها المعجمي.

كما أن جاكبسون اعتبر الرسالة الأدبية شكلا وظيفته؛ هي إثارة الانتباه والتركيز على الرسالة وليس على ما تدل عليه. وهذه الرسالة تثير الانتباه عن طريق الإلحاح على بنيتها، فهي ليست بلاغية خارجية، ولكنها تركيبية ترتكز على دلالة النص. وقد ربط جاكبسون بين المعالجة الشعرية للغة الأدبية بالمنظور اللساني انطلاقا من علمية الموضوع وانبثاقه من المادة اللغوية التي هي موضوع اللسانيات، ويعرف الأسلوبية بقوله: «بأنها بحث عمَّا يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[2].

---

[1]- ينظر: أحمد درويش. الأسلوب والأسلوبية. ص 67.
[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ص 34.

إن الأسلوبية، وفي ضوء ما سبق، تتحدد بوصفها علما يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية، وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظيفتها جماليا وبلاغيا.

الفصل الأول

هيكل القصيدة

أولا- مقدمة القصيدة:

أثارت مقدمة القصيدة العربية اهتمام النقاد والدارسين، قدماء ومعاصرين, فأقبلوا عليها معللين, ومحللين, ودارسين وعلى الرغم من ذلك فهي لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات والبحوث لتجلية بعض الجوانب, وتغطية بعض المساحات التي لا تزال بكرا.

والمتأمل في مقدمات أسامة يجد تعددا في صور المقدمة وأشكالها، كما يلمس تمازجا وتداخلا بين تلك الصور والأشكال، واستقراء مقدمات قصائد أسامة يكشف عن أربع صور هي:

أ- المقدمة الغزلية المتفردة:

حظيت المقدمة الغزلية باهتمام شديد من الشاعر، فاحتلت المرأة مكانة مرموقة من نفسه ومن شعره، استمد وحيه منها, واستهل قصائده بذكرها, وتغنى بحبه في مطالعها، وإلى جانب سعة انتشار المقدمات الغزلية في شعره, فهي أقرب المقدمات نسبا إلى المقدمة الطللية, فإذا كانت أطلال الحبيبة محور اهتمام الشاعر في المقدمة الطللية, فإن صورة الحبيبة نفسها هي محور اهتمامه في المقدمة الغزلية، ويتناول الشاعر في المقدمة الغزلية غالبا موضوعان رئيسيان هما: وصف الحبيبة وصف مادي أو معنوي, والتغني بجمالها الحسي أو النفسي, وإن كان وصف الجمال الحسي والتغني بالجمال الجسدي هو الغالب في هذه المقدمة وتصوير عواطفه ومشاعره تجاهها والحديث عن الصد والهجر, والحنين والهيام, والوصل والفراق, والدموع التي تنهل من عينيه, وذكرياته السعيدة, وما يتصل بذلك من مناظر الوداع.

وتظهر هذه الصورة من صور المقدمات في قصيدتين من قصائد أسامة، الأولى مطلعها[1]:[من الطويل]

أَجِيرَةَ قَلْبي إنْ تَدَانَوْا وإنْ شَطّوا ومُنِيَةَ نَفسِي أنْصَفُونِي أو اشتَطُوا

وقد وصف فيها الوجد والنوى والوصال والهجر.

إن الشاعر لا يكف عن ذكر الحبيبة ذكرا غير صريح, ويعبر عن افتتانه بجمال شعرها الفاحم الشبيه بالليل, ووجهها الذي يحكي وجه الشمس المضيئة في وقت الضحى, فيبدو

[1]- ديوان أسامة. ص 78.

فـي أبهـى صـورة وأروع منظـر، وهـي شـبيهة بولـد الظبـي أول مـا يولـد جيـدا أو مقلـة، يقول[1]:[من الطويل]

إذا مَـاسَ خِلتُ المَـسَّ غَـالَ عُقولَـنَـا وخَامَـرَهَا مِنْ سورَةِ الوجدِ إسْفَنْطُ

يَقولُـونَ خُـوطٌ أو قنَـاةٌ قَـويمـةٌ ومَـا قَـدّهُ مَا يُنبت البَانُ والخَطُّ

شَبِيهَـةُ أمّ الخِشْـفِ جِيـدًا ومُقلَـةً بِجِيـدكِ تـزدَانُ القلائـدُ والقُرطُ

حكى وجهُكِ الشّمسَ المُنِيرَةَ فِي الضُّحَى ولونَ الدَّياجِي شعْرُكِ الفاحِمُ السَّبطُ

فتكْـتِ ببَثَّـاكِ الحُسَـامِ إذا هَـوَى على مُفْـردٍ تثَّاهُ في المَعـرَكِ القَطُّ

إن هذه المقدمة، إضافة إلى كونها لا تخلو من عنصر مهم من عناصر المقدمات الغزلية التقليديـة, وهـو منظـر الـوداع والفـراق المـألوف, تصـف بعـض مظـاهر جمـال صـاحبته وعواطفـه تجاههـا, ففـي الجانـب الأول اكتفـى بالحـديث عـن القـد والوجـه والشـعر الأسـود الفاحم, وفي الجانـب الثـاني ذكـر الـذكرى ودموعـه التـي لا تكـف عـن الانحـدار, فمـزج كـل ذلك ببعض مظاهر الطبيعة التي جعلها إطارا وخلفية لمشهد عاطفي, فاختـار للجيد والعين لوحة شبيهة بولد الظبي واختار لجمال الوجه صورة لا أبهى ولا أسنى هـي وجـه الشمس, واختار لجمال الشعر الأسود صـورة الليل، وبـذلك يتعـانق جمـال الإنسـان وجمـال الطبيعـة في تشكيل اللوحة الغزلية.

والثانية قصيدته النونية التي بلغ عدد أبياتها ستة عشر بيتا, ومطلعها[2]:[من الوافر]

مُحَيَّا ما أرَى أمْ بَـدرُ دَجـنٍ وبـــارقُ مَبْسِمٍ أم بَـرْقُ مُزْنِ

وثَغـــرٌ أم لآلٍ أم أقـــاحٍ وريـقٌ أم رحيـــقٌ بنـتُ دَنِّ

ولحْـظٌ أم سِنـانٌ رَكَّبُـوهُ بأسمَـرَ من نَبَـاتِ الخَطِّ لَدنِ

يطالعنا أسامة في القصيدة النونية, بمكونين أساسيين لعلم الغزل وهمـا (المـرأة والليل), فبالنسـبة للمكـون الأول (المـرأة) لا يقـدم أسـامة صـورة واضـحة مقنعـة وصـادقة للمـرأة (موضوع الغزل) كما يفعل الشعراء المتغزلون عادة, فلم يتحدث حديثا شافيا عن اسمها, أو صـفاتها النفسية أو الجسمية وهـي ليست حاضـرة حضـورا ذاتيـا, بـل هـي حاضـرة فـي ضـمير الغائـب فقـط. لـذلك رمـز لهـا بـ (البدر) وهـو رمـز عـام يمكـن أن ينطبـق علـى كـل

[1]- ديوان أسامة. ص79.
[2]- ديوان أسامة. ص 49.

امـرأة، ويبـدو أن أسـامة يتخـذ مـن الغـزل وسـيلة جماليـة أو وسـيطا ملطفـا بتعبيـر حـازم بـالتخلص مـن مشـكلاته الخاصـة، ومـن عـالم يكـون فيـه محاصـرا بهمـوم كبـرى حقيقيـة ومصيرية واجهته في حياته.

أما المكون الثاني (الليل) فنظفر به في محاولة أسامة إيهامنا بأن ليله هو ليل العاشقين المتغزلين في قوله[1]:[من الوافر]

تُساورُنِي هُمُومِي بَعدَ وَهْنٍ فَترمِي كلَّ جَارِحَةٍ بِوَهْـــن

غير أنه بتحليل دلالات هذا المكون, يبدو التناقض واضحا بينها وبين حقيقة الليل التي عهدناها عند الشعراء المتغزلين أيضا سواء عند المتغزلين القرويين؛ حيث صورة الليل البطيء المضيء بنجومه وببدره وبهوله ووحشيته. أو سواء عند المتغزلين الحضريين, حيث صورة الليل القصير الذي يحتجب فيه البدر وتختفي فيه النجوم ليصبح مجالا واسعا لسرد قصص الحب ومغامرات الليل المدلهم.

إن صورة الليل التي تطالعنا في هذه القصيدة النونية, وفي كثير من شعره هي ليل المهموم المتوجس, لا ليل المتغزل المحب المترقب، حيث يقول[2]:[من الوافر]

وأوْجَعُ مَا لقيتُ مِنَ اللّيالِي وأيُّ فِعَالِها بي لـــم يَسُـــؤْنِي

تَقَلُّـبُ قَلبِ مَنْ مَثواهُ قلبِي وَجفوةُ مَنْ طَبَقتُ عليه جَفْنِي

فدلالة (الليل) في هذا المقام الخاص بأسامة تتجاوز الدلالة السطحية الأولى لليل كحالة ظلام طبيعية, لتصبح ذات طبيعة نفسية خاصة توافق مزاجه وانشغالاته الكبرى، وذلك كلما تقلبت به الأحوال والأوضاع في الحياة.

إن الليل هنا لم يعد حاجزا بينه وبين حبيبته, بل بينه وبين اللقاء بممدوحه المفضل (الملك الصالح)، إنه وصف عاشق إلى ممدوح معشوق, وصف فيه لهفة وترقب وتوجس وخوف من الوشاة وكيد الحساد, تماما كما يكون الوضع بين متغزل محب ولهان وبين محبوب مذل متمنع.

[1]- ديوان أسامة. ص 49. الوهن من الليل: الطائفة منه. و الوهن في آخر البيت: الضعف.
[2]- ديوان أسامة. ص 49.

ب- المقدمة الطللية:

تعد المقدمة الطللية أبرز المقدمات وأكثرها شيوعا في الشعر الجاهلي، ذلك لأنها «وجدت هوى شديدا في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطها ببيئتهم المادية, وطبيعة حياتهم الاجتماعية»[1].

واستمر وجودها بشكل ملحوظ في الشعر بعد الإسلام فيما يسمى بقصيدة النسيب التقليدية.

إن هذه الصورة (صورة الأطلال)، توحي بأشياء منها ما ينتمي إلى الماضي, ومنها ما ينتمي إلى الحاضر أو المستقبل, وكانت كل هذه الصور متشابهة في عمقها للأطلال؛ إذن الطلل أثر من آثار الإنسان.

والواضح أن قصائد أسامة, تكاد تخلو من المقدمات الطللية في ديوانه بالقياس إلى كثرة قصائده، إذ بلغت قصائد مقدمات الطلل خمس قصائد, وربما يرجع ذلك إلى الحياة الحضرية التي كان يعيشها أو لعدم ترحاله وتنقله من مكان إلى آخر.

والملاحظ على هذه القصائد الطللية عدم تمسك أسامة بأصول هذه المقدمة وعناصرها، يقول[2]:[من مجزوء الكامل المرفل]

يَـا دَار إنْ بَخِـلتْ علـى مَغْنَـاكِ سـاريةُ العِهَـادِ
فَلأمْطِـرنَّكِ مـن دُمُـو عِيَ ما ينوبُ عَن الغَـوَادِي
كَمْ حلَّ رَبْعَكِ مـن غَضِيـ ـضِ الطَّرفِ مَمْنُوعِ الوِدادِ

لقد رسم منظرا موجزا للأطلال, يتحدث فيها عن عبراته التي يمطر بها المكان، ليظل ماثلا يذكر أيامه الماضية، يتحسر على إقفارها من أحبته الذين كانوا يحلون بها, فيرسل دمعه الهتان لما أثارته تلك الديار.

ومن الواضح أن أسامة لم يتمسك في هذه المقدمة بعدد من مقومات المقدمة الطللية وعناصرها, فلم يحدد مكان الديار تحديد دقيقا, الذي يدل على ارتباطه النفسي بها, ولم يسأل رسومها عن أهلها, ولم يشبه أطلالها المقفرة بآثار الكتابة، ولم يذكر ما ذرته الرياح من الرمال, ولم يصف ما بقي من آثارها كالنؤي وبقايا الرماد, والأثافي, والأوتاد, ولم

[1]- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (د ط). 1981. ص 123.
[2]- ديوان أسامة. ص 61-62. العهاد: أمطار بعد الربيع بعد الوسمي. والواحدة عهدة.

يتحدث عمَّا حل بها من حيوانات الصحراء, كما تخلى عن فكرة الرفيقين اللذين كان شعراء المرحلة الأولى من حياة الشعر الجاهلي يحرصون على إظهارها, وتوجيه الخطاب إليها، ولم يخاطب الصحب, أو يستوقفه, ولم يكن حريصا على سرد ذكريات الرحيل.

ويبدو أن مسألة التخلص من العناصر الموروثة للمقدمة قد قطعت عن أسامة شوطا أبعد مما كانت عليه عند شعراء الإسلام وبعده, ولا يجد القارئ لهذه المقدمة الحرص على التفاصيل والجزئيات والعناية بالألوان اللذين يجدهما في مقدمات الأوائل, ومعنى هذا أن اتجاها جديدا يبدو فيه حرصه على التركيز والتكثيف, وتظهر فيه نزعة واضحة إلى التخلص من كثير من قيود المقدمة التقليدية الموروثة.

واقرأ هذه الأبيات في رثاء وطنه وأهله الهالكين في الزلازل بحصن "شيزر"، وفيها حرصه الشديد على حشد الجزئيات والتفاصيل، سواء في إحاطته ببقايا المنازل أو في إخراج الصور وتجديدها، يقول[1]:[من الكامل]

حيّا رُبوعَكِ من رُبًى ومنازِل سَـارِي الغَمَـامِ بكلّ هَامٍ هَامِـلِ
وسَقَتْكِ يا دارَ الهوَى بعد النّوَى وطْفـاءُ تَسفَحُ بالهَتون الهاطـلِ
حـتّى تُروّضَ كلّ مَاحٍ مَاحِـلٍ عَـافٍ وتُـرويَ كلّ ذاوٍ ذابـلِ
أبكِيـك أم أبكِي زمـان فيكِ أم أهليـكِ أم شَرخَ الشبابِ الرّاحِلِ
مَـا قدرُ دَمعي أنْ يقسّمَه الأسَى والوَجْـدُ بَيْـنَ أحِبّـةٍ ومَنَـازِل
أنفقتُـهُ سَـرَفًا وهَـا أنا مَـاثِلٌ في ماحـلٍ أبكِي بِجَفْـنٍ مَاحِـلِ

فقد احتفظ بمجموعة من الأصول القديمة؛ حيث استهل الأبيات بسلام على المرابع الفانية وعدَّد العوامل التي درستها كالسحب التي جادتها بوابل من المطر, حتى أشاعت الخراب في ربوعها واسترجع ذكرياته بالديار, وذكر ما تبقى من آثارها.

ومن مظاهر ميله إلى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات في هذه المقدمة استعانته بالتصوير البياني القائم على الاستعارة ثم على الكناية: فقد استعار (تقسيم الأسى) للدمع, أما الصورة الكنائية في قوله (أنا ماثل في ماحل)، يريد بها الجانب الذي لا يدمع.

[1]- ديوان أسامة. ص 302-303. همَلت عينه: فاضت. سحابة وطفاء: مسترخية لكثرة مائها، أو هي الدائمة السحّ.

وعموما فلوحة الطلل من مقدمة أسامة تفتقر إلى كثير من العناصر التقليدية للمقدمة الطللية, كاستيقاف الصحب, والبكاء على الطلل، وذكر ما بقي من آثار الديار من أثاف, ونؤي وأوتاد وغير ذلك, ووصف ما درسها من عوامل الطبيعة، وما حل بها من قطعان الظباء وبقر الوحش، كما تخلو من الصور التي اعتادها الشعراء الجاهليون رسمها لبعض عناصر المقدمة, مثل تشبيه بقايا الديار بخطوط الثوب المطرز, وتشبيه ما ذرته الرياح من الرمال بالطحين المتناثر, وتشبيه الأثافي بالحمائم الجثم.

ويبدو أن ما أبقى عليه الشاعر من تلك العناصر قليلا قلة واضحة قياسا إلى ما تخلف عنه، إذ لم يبق إلا على ذكر الديار واسترجاع شيء من ذكرياته، فضلا عن أن ذكريات الشاعر بتلك الأماكن لا تثير في نفسه الوجد والصبابة، بقدر ما تثير الإعجاب بأمجاد آبائه وأجداده وعزهم.

ج- وصف مقدمة الطيف والرحلة:

مقدمة الطيف من المقدمات الثانوية التي لم يكثر منها الشاعر, فهي قليلة الورود محدودة المعاني, لم يتوسع الشاعر فيها, وفيها يتحدث عن طيف الحبيبة الذي يخترق الظلام, ويسري في ظلمات الليل ليزور الشاعر في أحلامه فيؤرقه ويعيده إلى ذكريات ماضية، ويثير في نفسه مشاعر الشوق والحنين الكامنة في أعماقه, ويجسم إحساسه بالبعد والحرمان، وكما يقول الشريف المرتضى: «تعجب الشعراء كثيرا من زيارة الطيف على بعد الدار, وشحط المزار, فوعورة الطرق, واشتباه السبل, اهتدائه إلى المضاجع من غير هاد يرشده, وعاضد يعضده, وكيف قطع بعيد المسافة بلا حافر ولا خف في أقرب مدة وأسرع زمان»[1].

والطيف لا يزور الشاعر إلا وهو في البيئة الصحراوية بدروبها وشعابها الصعبة, وفي آخر الليل قبل طلوع الفجر, وتسهم في تشكيل هذه الصورة من مقدمات أسامة لوحتان: لوحة الطيف, ولوحة الرحلة, وبهذه الصورة افتتح أسامة قصيدته الرائية التي مطلعها[2]: [من الرجز]

مـــا هَاجَ هذا الشوقَ غيرُ الذكْـرِ وزَوْرَةُ الطيـفِ سَرَى من مصْرِ

[1]- ينظر: حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. دار الجيل.بيروت. ط2. 1987. ص 86.
[2]- ديوان أسامة. ص 21.

وهو يستهلها بلوحة الطيف, حيث يوجه خطابه إلى أهل محبوبته التي لم يذكرها صراحة في مصر، إنه يحن إليهم ويتشوق إلى رؤيتهم، فقد زاره طيفهم ليلا وهو نائم، على الرغم من الصد والهجر والجفوة في اليقظة، ثم يبدي استغرابه من اهتداء ذلك الطيف إليه, على الرغم من بعد المشقة ونأي المسافات, فقال أسامة بعد المطلع[1]:[من الرجز]

مِـنْ بَعْـدِ طُولِ جَفوةٍ وهَجـرِ كَـمْ خَـاضَ بَحْـرًا وفَلاً كَبَحْـرِ

ثم ينقلنا إلى اللوحة الثانية (لوحة الرحلة), وفيها يصف رحلته في الصحراء وهي رحلة شاقة, طال فيها السفر، وأدرك المطايا الإعياء بعد أن انبرى لحمها, واستبان لهم ضمورها. لقد ظل الشاعر وصحبه في تلك الرحلة يصرون على مواصلة السير حتى في الليل بكل ما يحمله من الرعب والفزع.

وعلى الرغم من ثقل ذلك على النفس وشدة الإحساس بطول الرحلة على إبل ضامرة سريعة، إلا أن لا شيء يعيق عن السير للوصول إلى الحبيبة التي يذكرها الشاعر بالكنية (أم عمرو)، يقول[2]:[من الرجز]

يَجُوبُـــه الليـــلَ حَلِيـفَ ذعـرِ حَتَـى أتى طَلائِحًـا فِي قَفـرِ
قد انْطَوَيْنَ مـــن سُرًى وضُمـرِ حتى اغتدَيْـنَ كهـلالِ الشهْرِ
يَحمِلنَ كـلَّ مـاجِدٍ كالصّقْـرِ كـأنَّـــه مُهَنَّـــدٌ ذو إثـــرِ
فَـأمَّ رَحلِي دُونَ رَحْـلِ السَّفْـرِ يُذكِرُنِي طيبَ الزّمان النَّضـرِ
واهًـا لـه مـن زَمـنٍ وعُمـرِ مـا كـانَ إلاَّ غُرَّةً في الدّهـرِ
إذا الصِّبَا عند التَّصَابِي عذري وغَايَـةُ المُنيَـة أمُّ عَمْـرِو

وبقدر ما أوجز أسامة في لوحة الطيف, أسهب في لوحة الرحلة، فأفاض في وصف طولها وما لحق المطايا من تعب وكلال, وأفاض في وصف ظواهر الطبيعة القاسية (الليل)، ليصل بالرحلة إلى أقصى غاية من الصعوبة, وليضاعف شحنة الاستغراب من قدرة الطيف على قطع المسافات التي قطعها الشاعر وصحبه, وهو الضعيف الذي ليس في قدرته ذلك.

[1]- ديوان أسامة. ص 21. طلائح: مفردها طليح وهو المهزول. الضمر: الهزال. الأثر: فرند السيف.
[2]- ديوان أسامة. ص 22.

د- مقدمة الشباب والشيب:

لم يكثر الشاعر من استهلال قصائده بها، فقد بلغت قصائده في مقدمة الشباب والشيب خمس قصائد، وفيها تناول الشاعر ذكرى أيام الشباب وجماليتها والصبا وحلواتها, ويرتبط هذا الحديث بذكر أيام الخوالي وكيف كانت عامرة بالحياة وسعادتها, قبل أن تفسد عاديات الأيام أو حلول المشيب الذي يسلب فتوة الشباب وحيويته من الشعر.

والملاحظ على هذه المقدمة استهلالها ببكاء الشباب, فقد تفجع فيها على شبابه وجزع من المشيب، فحافظ بذلك على مقوماتها الجاهلية سوى إسقاطه عنصر الخمر منها.

يقول أسامة[1]:[من الطويل]

أيَرجعُ لي شرخُ الشّبَابِ وعَصرُه وكيفَ رُجوعُ اللّيلِ قَد لاحَ فَجرُهُ

رِدَاءٌ قشِيـــبٌ حـــالَ حالِكُ لونِـــهِ وأنْهَجَـــهُ طيُّ الزّمَان ونَشْـــرُهُ

وكنـــتُ بـــه كلَّ الضَّنِيـــنِ فبزَّه الـ ـمشيبُ فَويـــحَ الشّيبِ لا دَرّ دَرُّهُ

نراه يشيع نفسه, وينوح عليها وإذا ما استدبر عن الغد إلى الماضي, فإنه يبصر أطياف عمره الجميلة البيضاء, ولقد طويت في اللارجوع, فيعتريه أسى المستحيل, واكتئاب الموت الهاجم بلؤم وشراسة, هذه الأبيات تحمل في تضاعيفها معان متعددة, فيها الرفض والقبول، اليأس والاستسلام, العجز والضعف, وفيها الحسرة والحزن.

ويصعد بنا التأثر حين يأخذنا الشاعر بصدقه وواقعيته ويرينا في شعره تقريرا لحقيقة نفسه, فهو يبتعد عن المبالغة ويطفق يبكي بلوعته المعهودة, حيث يفقد السيطرة على تداعي أعصابه يبكي بكاء الإنسان الذي يشهد احتضاره, وساعة يقول[2]:[من البسيط]

صَحَـــا ولِلجَهْـــلِ أوقـــاتٌ ومِيقـــاتُ وللغَويَـــاتِ والأهـــواءِ غايَـــاتُ

رأى المَشِيـــبَ كبيضِ الهندِ لامعـــةً لهـــا علَى فَودِه الغِربيبِ إصْلاتُ

فراجـــعَ الحلـــمَ وانجابَـــت غَوايَتُـــه وفي النُّهى للهَوى المُرْدي نِهايـاتُ

والشيـبُ شُهبٌ رَمَتْ شَيطَانَ شِرّتـــه فأقصَدَتْـــه وكَـــمْ تَنجُـــو الرَّميَّاتُ

لله دَرُّ الصِّبَـــا لـــو دَام رونَقُـــــــه فمَـــــا كأوقَاتِه فِي العُمرِ أوقـاتُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 21. أنهج الثوب: أخلق، وحال: تغير لونه. بزّه: غلبه ونزعه.

[2]- ديوان أسامة. ص 266-267. الغربيب: الشديد السواد. أصلت السيف: جرده. انجاب: انكشف. شرة الشباب: نشاطه. أقصد فلانا: طعنه فلم يخطئه.

ولا رَعى الشّيبَ من زَوْرٍ إذا نزل الـ ـمَثوَى نَأتْ وسَرَتْ عنه المَسَرَّاتُ

يرينا بفنه هذا المعاناة والصدق في معانيه، وكعادته في شعره كله يعود إلى المأساة في حيرته أمام عدو غزا شعره، إنه يحن إلى شبابه، فالشعر الأبيض الماثل أمام ناظريه سيبقى شاهدا على أن تعليله كالحلم, سيذهب كما ذهب الشعر الأسود، فيكشف حقيقة إلى ما وصل إليه من ضياع الشباب.

ومنذ أن غاب الشباب وغشيه الشيب، أحس أسامة بتهالك قواه وراحت فكرة الموت تساوره كل حين.

فهو في المطلع يشبه خصل شعره البيضاء بلمعان السيوف، لتحتل بذلك مكانا مع بقية الشعر الأسود الغربيب، ومثل هذه الصورة تشبيه بليغ في البيت الرابع (الشيب شهب)، حيث جعل الشيب مثل الشهاب ما إن يصيب الإنسان فلن ينجو منه أبدا.

وفي هذا الشعر نحس بالألم الذي عبر عنه الشاعر أحسن تعبير, ويبقى لكل من يعيش الشيب بذكرى الشباب عنوان الطبيعة التي ينضوي تحتها شاعرنا, وشعره في هذه الفترة واضح التقليد, ولا عجب في ذلك، فليس من شاعر إلا والتقليد يسري في شعره.

ويتبين من خلال دراسة مقدمات أسامة أن اللوحة الغزلية تحتل المركز الأول بين اللوحات التي شكلت مقدمته بنسبة 85.71%، تليها لوحة الطيف والرحلة وشكل 5.26%، واللوحة الطللية ولوحة الشباب والشيب وتحتل كل منها المركز الثالث بنسبة 4.51%، والجدول الآتي يوضح ذلك:

نـوع اللوحـــة	عدد مرات ورودها	نسبتهـــا	ترتيبهـــا
الغزلية	114	%85.71	المركز الأول
الطيف والرحلة	07	%05.26	المركز الثاني
الطللية	06	%04.51	المركز الثالث
الشباب والشيب	06	%04.51	المركز الثالث مكرر
المجموع	133	99.99	

ثانيا- قسم الرحلة:

وأسامة عاش تجربة الارتحال بعاطفة جياشة, ومشاعر دفاقة, وتناول هذا الشعر عند النواحي التالية: طريق الظعائن والإبل الظاعنة ونعت الصحراء.

أ- الظعائـــن:

الظعن في الشعر الجاهلي لون غنائي عذب وقف الشعراء عنده وأطالوا الوقوف، وفاضت لواعج صدورهم بأحاسيس ومشاعر زاخرة ممزوجة بالحزن، فقد وصف الشعراء الظعائن, وتتبعوا أماكنها, وذكروا طرقها, وتحدثوا عن المرأة الظاعنة ملتمسين ودها، وراحوا يرقبون رحيل أحبائهم، وبعدها يسكن الحزن نفوسهم وتفيض بالدمع, فيبكون بحرقة ويبوحون بالشكوى, فلحظات الوداع القاسية موجعة والفراق مؤلم ومحزن.

وقد آثرنا تناول الظعائن بعد لوحات الافتتاح, وعدم تناولها ضمن المقدمات لقلتها وصورها المحـــدودة، ولعـــل أكثر لوحاته الظعنية وردت في موشحاته، كقوله[1]:[من الطويل]

حَمَلْنَ وُجُوهًا فِي الخُدُورِ أعِزَّةً وَكلّ عَزيزٍ يَومَ رُحْنَ ذلِيلُ

كتَمْتُ هَوَى ظَمْيَـاءَ كِتمانَ مُعْلِـنٍ

ونَهْنَهْتُ دَمْعًـا عَاصِيًا غير مُذعِنِ

وَقَدْ قَالتِ الأظعَانُ للسَّلـوةِ: اظعَنِي

وقد اتجه الظعن عن مشاهد التحمل والارتحال إلى خطوط عامة، حيث تمثلت ابتداء بحوار بسيط لإخبارنا بأمر الرحيل، يقول[2]:[من الطويل]

تَرحَّـلَ غَربًا وارتحلتُ مُشَرِّقًـا وخُلفُ ارتحالِ الظَّاعِنينَ عَنَاءُ

وكان بإمكان الشاعر الإفادة بدور الحادي؛ بيد أنه اكتفى بالإشارة إليه لعلة خفيت في نفسه، أو بسبب عدم إثارة اللوعة الكامنة في أعماقه وحرقة الفراق الحادة التي يمثلها الحادي حين ينطلق مؤذنا بالرحيل وهو صافي الذهن ناعم البال، يقول أسامة[3]:[من الخفيف]

---

[1]- ديوان أسامة. ص 316. الظمياء من الشفاه: الذابلة في السمرة، وهو اسمها.
[2]- ديوان أسامة. ص 109.
[3]- ديوان أسامة. ص 140.

لا تَظنّنَّ وجدَ من فـارقَ الأظـ ـعــانَ يَحْتَثـُهُنَّ حادٍ عَجولُ

تقطع البيـدَ حاملاتٍ شُمـوسًـا ما لها في سِوَى الخُدورِ أفولُ

وقد تعددت الإشارة إلى الحادي عند الشاعر، بحيث لا يكاد المتلقي يحس به، يقول في موشحاته[1]:[من الطويل]

لِمَنْ طالعَاتٌ في السّرابِ أفولُ يقوِّمُها الحادُون وَهْيَ تَمِيلُ

ويعرج عن ذكر الأماكن التي تمر بها الظعائن، كقوله[2]:[من الطويل]

تُرادُ على نجدٍ ويَجْذِبُ شَوْقَها مَظَـلّ عِراقيّ الثّرى ومقِيـلُ

ألا قَلما تصفُو مع البينِ عيشـــةٌ

وفي الشّوْقِ للنّائِي هُمُومٌ مُطِيشةٌ

ولـــو أنّ أوطانَ المُفارقِ بيشَـــةٌ

وهذه الأماكن (نجد، العراق، بيشة) هزت مشاعر أسامة ودفقت أحاسيسه وحملت له أجمل الذكريات, وذاك التحديد لتلك الأماكن والتنقل مع الظعائن وإن كان أمرا غير ذي بال عند غير أسامة, فهو عند الشاعر عظيم الأثر كبير الأهمية يجد به ارتياحا في نفسه واطمئنانا في نفسه.

وأسامة عندما يحدد الأماكن ويسمي المناطق في طريق سير الظعائن, فإنما يدلل على قيمة إنسانية كبيرة في نفسه لتذكر الحبيبة ومنازل قومه.

ويمكن القول أن رحلة الظعائن عند الشاعر من أجود الرحلات على الرغم من قلتها، فقد بدت لوحة فنية ناطقة بالصور والألوان أكثر من نطقها باللفظ الصريح, فاللفظ لم يكن سوى ريشة فنان مبدع خطط للناظر لوحة ناطقة بكل ما فيها من فنية وجمال.

ب- الإبـــل:

الإبل رمز الخير والعطاء والصبر والتحمل، وأحد مفاخر العرب ورموزهم الأصيلة، وقد سخرها الله للإنسان لتكون وسيلة نقله في الأزمنة السابقة ومصدر قوته، وقد ركزت القبائل البدوية في حياتها المعيشية على تربية الإبل والاستفادة منها، لذلك فإن لها أهمية كبيرة في حياة الناس، وبدون الإبل ما كان البشر سيتمكنون من غزو الصحراء المترامية

[1]- ديوان أسامة. ص 314.
[2]- ديوان أسامة. ص 315. بيشة: واد بطريق اليمامة.

الأطـراف، وعليـه سمي الجمل سفينة الصـحراء، والرجل البدوي هو أول من استأنسها واهتم بتربيتها، فالإبل تلقى عناية فائقة من أصحابها ومحبيها.

كما تحتل الإبل مكانا بارزا في أشعار المتقدمين، فقد وقفوا عندها ومعها طويلا وغنوا لها أجمل القصائد، وتحدثوا إليها ووصفوها وصفا دقيقا «يكثر وصف الإبل والحديث عنها في شعرنا القديم كثرة تلفت النظر، ولعله يبعث في نفس القارئ المعاصر شعورا بالملل والضجر والتأفف، فقد خرجت الناقة من حياتنا المعاصرة أو كادت، ولم يعد لها تلك المكانة النبيلة التي كانت لها في نفس أسلافنا القدماء، لقد مضى ذلك الزمن الذي فيه رفيقا طيبا في الشعر ومالا تقاس به الثروة ومصدرا للخصب والنماء»[1]، فالناقة للشاعر مهوى فؤاده ومحط بصره وكأنه عاشق لها وبينهما صداقة حميمة، فلا غرو أن وقف الشاعر في إعجاب يصف كل شيء فيها وينظر إليها بالعيون التي تنظر إلى العالم ويتحدث عن طباعها وخصالها وأحاسيسها.

وثمة أبيات قليلة يتغنى فيها أسامة بالإبل، فينشد إلى ممدوحه فيمدحه ويصف الناقة ويمزج وصفه بمدحه، يقول[2]:[من الطويل]

نزلنَا بِهِ حتّى إذَا يومُنا انقضَى رحلنا على العِيسِ النّجائِب والجُرْدِ
نـؤمُّ بها البيتَ العتيقَ، ونبتغِي مِنْ النّارِ عِتقًا جاءَ فِي سَابِقِ الوَعْدِ
فيَـا مَنْ قصَدْنَا بيتَـه ونبيَّـه بك العَوْذُ يا مولاي، من خَيْبَةِ القَصْدِ

أليست الناقة التي ترحله إلى ممدوحه وتصحبه في الفلوات وتمضي به في كل قفرة وعلى مثلها ترحل صاحبته، هي معوانة على بلوغ المآرب والحاجات؟ إنه يذكر تسلية الهموم بركوب الناقة أو حتى بذكرها فقط، يقول[3]:[من الرجز]

يا نَـاقُ شطّت دَارُهُمْ فَحِنّي وأعْلِنِي الوجْـدَ الـذي تُجِنِّي
مـا أرزَمَتْ وَهْنًا لفقد إلِفِهَا إلاّ رَمَـتْ جَوارحي بِوَهْـن
تذكّـرتْ ألاَّفَها فَهَيَّجَـتْ لاعِـجَ شَوقِي وذَكَرْتُ خِدْنِي
أبكِي اشتِياقًا وتَحِنّ وحْشَـةً فَقـد شَجَانِي حُزنُها وحُـزنِي

[1]- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 1996. ص 181.
[2]- ديوان أسامة. ص 278. العيس: البيض يخالط بياضها شقرة. فرس أجرد: قصير الشعر رقيقه.
[3]- ديوان أسامة. ص 101. أرزمت الناقة: حنت على ولدها.

إن وصف أسامة بالناقة شبيه بحاله، إن فيها صبرا جميلا على المكروه (فقد إلفها)، ونزولا مستكينا للخطب الملم الذي حل بها «حين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل، لا يبقى من حيوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي ملامح إنسانية عميقة خالصة وتصبح أمام نموذجين أساسيين مفعمين بروح الإنسان هما: الشاعر والمطايا»[1]، فهي عنده أعز صديق وأكرم رفيق، ولذا كان يفر من واقعه إليها أكثر الحالات، ويرى نفسه فيها غالب الأحيان، وهكذا اتخذ من الناقة مثالا للتعبير عن حزنه، يقول[2]: [من السريع]

كَم تُرْزمي وكم تَحِنِّي يَا نَاقْ حَسْبُكِ قَد هجتِ الجَوَى والأشْوَاقْ

هِي النّوىَ فما غَناءُ الإشفاقْ تَقَسَّمَتْنَا بالشّتّاتْ والآفَاقْ

كأنَّهَا خَلْقٌ ونَحن أرْزاقْ حتّى إذا أدْمَى البكاءُ الآماقْ

أصْقَبَتِ الدّارُ وقَلبِيَ مُشتاقْ ما أتعَبَ الحاملَ قلبًا تَوَّاقْ

وكلما أمعنا النظر في العلاقة بين الشاعر والناقة كلما وضح لنا أنها كانت بالنسبة إليه كالملجأ الأمين الذي بقي صاحبه، فيصف قائلا في موشحاته[3]:[من الطويل]

نجائبُ إنْ ضلّ الحِمامُ طريقَه إلى أنْفُسِ العُشّاقِ فَهْيَ دَلِيلُ

وإنِّي لأشْكُو مِنْ فرَاقِكَ هَزّةً

ورَوْعَةَ شَوْقٍ للحشَا مُسْتَفِزَّةً

وَقَدْ وَقَرْت في القلبِ عيسُك حَزَّةً

وهكذا ترمز الناقة إلى الصراع من أجل الحياة، وهي أيضا وسيلة انطلاق الشاعر وتحقيق وجوده، فقد آثر الشاعر أن يتحدث عن صفاتها وأحوالها النفسية بعاطفة إنسانية ومشاركة وجدانية لما يعاني هذا الحيوان، فيكون بذلك رمز الناقة ما هو إلا قناع تختبئ من ورائه المرأة (المرأة المحبوبة).

ج- نعت الصحراء:

كانت عناية الشاعر القديم للصحراء شديدة فائقة، فلم ينس التأمل في رمالها وديارها وكل ما يحيط بها من طبيعة ساكنة، فصورها في رحلاته المختلفة في مفازة واسعة

[1]- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. ص 21.
[2]- ديوان أسامة. ص 91.
[3]- ديوان أسامة. ص 315-316.

والريح تسحب التراب وتجمع بعضه على بعض وغيرها. ووصف أسامة الصحراء بأنها مفازة بعيدة واسعة شاسعة الأرجاء، يقول[1]:[من الطويل]

وكم مَهْمَهٍ تَستهولُ الشمسُ قطعَه طَوتْهُ لنا الأشواقُ نَحوَكِ والحُبُّ

وتتفتح رحلة الشاعر عبر الصحراء على مدار واسع في الحياة، يتهيأ فيها لاستيعاب الأحداث المختلفة وتطوراتها عبر الصيغة المتجددة لاستقبال الزخم النفسي، مما يتيح له من خلال التخيل فرصة نقل تفاصيل الحدث إلى الواقع، بغية الوصول للغرض الأساس، متضمنة تلك اللوحة رموزا مختلفة يتوسل بها الشاعر لغرض يتوخاه بما ينسجم والحدث.

يقول[2]:[من الطويل]

إلى كَم أُعَنِّى بالسّرى والسّباسِب ويُصدَعُ شَملي بالنَّوى والنّوائِبِ

فمَن لاقَه يومًا من الدّهرِ منزِلٌ فما مَنزلي إلا ظهورُ النّجائِبِ

إنه يصف الصحراء (السباسب) للوصول إلى ممدوحه من منزل يضاهي منزل ظهر الناقة، فقد رسم بصبر طويل (السير ليلا)، وجهد كبير(شدة الهاجرة) منظر الرحيل، وبرع في التعبير عن لهفته وحنينه.

ويمضي أسامة رغم الأهوال والشدائد في أرض بعيدة مقفرة تقذف السير بها من مكان إلى آخر، إلى حد الملل والسأم، ولكن الشوق واللهفة لرؤية الحبيب ينسيان التعب والمشاق ويثيران في النفس مشاعر الحنين الكامن في أعماقه، ويجسم إحساسه بالبعد والحرمان.

يقول[3]:[من الكامل]

كم دُونَ رَبْعِك مَهْمَهٌ مُتقاذِفٌ تَشقَى الركَابُ به وبيدٌ سَمْلَقُ

ملّ السّرَى فيه الصّحَابُ فعرّسُوا والشّوْقُ يُوضِع بي إليك ويُعنقُ

قَطّعتْ إليكَ بنا المَطِيّ وحثها أشواقُها والشّوقُ نِعْمَ السّيّقُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 56. المهمه: المفازة البعيدة.

[2]- ديوان أسامة. ص 58. السباسب: جمع سبسب، وهو المفازة. النجائب: جمع نجيبة، وهي الناقة الكريمة.

[3]- ديوان أسامة. ص 87. متقاذف: تقذف السائر بها من مكان إلى آخر. سملق: قاع صفصف. أوضعت الناقة: أسرعت في سيرها. أعنق: أسرع.

ثالثا- الأغراض والموضوعات:

1- الشكوى والحنين:

تتصل موضوعات شعر الشكوى والحنين اتصالا وثيقا بالطابع الغالب على الشعر في ديوان أسامة, فلا شك في أن آصرة متينة بين الموضوعات من مثل: بكاء الحمائم، ووصف الليل الطويل، وتباعد الأحبة، ومفارقة الخلان والأوطان، والحنين إلى الماضي والاشتياق إلى ذكريات الصبا التي لا يمحى صدعها في النفس، وبين السمة العاطفية والوجدانية التي تميز شعر أسامة.

وقد روى أسامة من شعر الشكوى والحنين مائة مروية شعرية، فيها سبع وعشرون قصيدة وثلاث وسبعون مقطوعة اشتملت جميعها على اثنين وسبع مائة بيتا شعريا.

وتبرز تجربة الشكوى والحنين إحساس الشاعر الحاد بالغربة من خلال الغربة الجسدية والتي تكون لطلب الرزق والعلم والخروج للجهاد، والتنقل والرحلة والاضطرابات السياسية، يقول[1]:[من البسيط]

طالتْ يَدُ البَينِ في تَفريقِ ألفَتِنَا فَما لها قَصُرَتْ عن جَمْعِ ما افْتَرقَا

كأنَّنا المَاءُ سهلٌ حِينَ تُهرقُه وجَمعُه مُعْجِزٌ من بَعدِ ما انْهرَقَا

لكنّ قُدرةَ من يَطوي الظّلامَ عن الـ ـدنيا وينشُرُ في آفاقِها الفَلَقَا

يَردّ شَمْلِيَ مَجموعًا وقَلبِيَ مَسـ ـرورًا ويَابِسَ عُودي كَاسيًا وَرَقَا

لقد اكتوى الشاعر بنار الهجر والبعد عن الوطن، وطالت غربته عن الأصدقاء، حتى أصبح اجتماعهم بهم صعب المنال كصعوبة جمع الماء عند انهراقه، ولكن الشاعر مؤمن أشد الإيمان بالله والتسليم له ليتحقق له الشعور بالأمان والراحة الذي يزول معه الحزن والخوف والوحشة.

وقد يشعر الشاعر بالغربة النفسية، وتظهر في الشكوى من الدهر وأحكامه الجائرة، كقوله[2]:[من الطويل]

ومَازالَ صَرفُ الدّهرِ يسعى بِبَيْنِنا فلمّا انقضَى ما بَيننا سَكَنَ الدَّهرُ

[1]- ديوان أسامة. ص 91. الفلق: الصبح.
[2]- ديوان أسامة. ص 73.

وقوله أيضا[1]:[من مجزوء الكامل المرفل]

يَا دَهــرُ مالَك لا يَصُـدُّ كَ عن إساءَتِي العِتــابُ
أمْرَضْتَ مَنْ أهوَى ويَــأ بَى أن أُمَرّضَه الحجابُ
لـو كُنْتَ تُنصِفُ كانت الـ أمرَاضُ بي ولَـهُ الثوابُ

إن الشـاعر يعـاني مـن قسـوة الـدهر وصـروفه التـي أوجعـت قلبـه ولوحتـه بنيـران الهـم والأسى، فيتحول شعره إلى نفثات خالدة ينفثها كل من يكابد من دهره ما كابده أسـامة منـه، فالدهر عند أسامة كان عملا أساسيا في الصد والهجر والمرض والسقم.

وقد تكون الشكوى من الناس وسوء أخلاقهم، كقول الشاعر[2]:[من مجزوء الكامل]

يَـا لاَئِمِي فِيهِـمْ سَهــر تُ ونَام عـن ليلِي النَّصِيحُ
يَلْحَــى المُـرَوّعَ بالنـّوى وهـو الخَلــيّ المُستريـحُ
يَالِي مِـنَ الحَسرَاتِ كَمْ تَغْـدُو عليّ وكَـمْ تَـروحُ
لَـمْ يَبق مِـنْ لِـدَتي وأتـْ ـرابِ الصّبـا خِلّ نصُوحُ

إنه يعبر بلغة انفعالية عن أحزانه التي كان بسببها الأول سلوك البشر الذي أفسـد حياتـه وكدر صفوها، ولم يبق من أترابه من يسدي لـه النصيحة وينفس علـى كربتـه، ثم الغربـة الفكريـة تتمثـل فـي الوحشـة الفكريـة والمعانـاة والمـوت والفنـاء والأمـل والضـياع، كقـول أسامة[3]:[من البسيط]

يَا قلبُ رفقًا بِمَا أبْقيْتَ منْ جَلَـدِي كَمْ ذا الحَنِينُ إلى مَـنْ أنتَ مَثـوَاهُ
مَا غابَ عنِّي فأنْسَاهُ ولسـتُ أرَى فِـي الخَلقِ لي عِوَضًا عنه فأسْلاَهُ
قد كنتُ في القُربِ أرعاهُ وأحفظُه ومُـذْ بَعُدتُ تَـوَلَّـى حفظَــهُ اللهُ

إنه يعيش الانفصـال والانقطـاع عن المحبوب، لأن الأخير قد غـادره إلـى الأبد، فيقرر بحقيقة الموت ويقبل حكم خالقه، ويكون جو القطعة الشعرية دافعا لهذا التسـهيم مذعنا لهذا الاستسلام.

[1]- ديوان أسامة. ص 57.
[2]- ديوان أسامة. ص 60.
[3]- ديوان أسمة. ص 107.

أما دلالات الشوق والحنين، فتمثل في نوح الحمائم والدعاء بالسقيا والخيال الذي يقرب المسافات البعيدة بين المحبين، ويجمع بينهم ويسير اللقاء ويجود بالوصل بعد الهجر، يقول أسامة معتمدا على الحمائم[1]:[من الطويل]

فإذا بدا وَضَحُ الصَّباح رأيتَه مثلَ الحَمام ينُوحُ فَوقَ غُصُونِـهِ

وقوله أيضا[2]:[من الطويل]

وهاجَ لي الشوقَ القديـمَ حَمـــامـةٌ على غُصُنٍ فـي غَيْضَـةٍ تترنَّـمُ

دعتْ شجوَها مَحزُونةً لم تَفِضْ لها دُمُوعٌ ففاضَتْ أدمُعِي مَزْجُها دَمُ

إن اعتماد الشاعر على الحمام هو أحد عناصر التجربة الفنية لشعر الحنين والاغتراب، فالحمام يغري بشيء من إثارة الشوق الكامن في أعماق الشاعر الذي يدفعه إحساسه الداخلي إلى تدوين الموقف بحسب ذلك الإحساس.

ويقيم الشاعر مقارنة بين ذاته وبين حمامة نائحة محاولا تأكيد إشكالية الاغتراب في وقعها الشديد عليه، يقول[3]:[من الكامل]

أنا كالحَمَامِ تَبُوحُ حِينَ تَنُوحُ بالشّكْوى ولَم تَفْغَر لها فَمَ نَاطِقِ

وقوله[4]:[من مجزوء الكامل]

أنَا بعدَكُمْ كالوُرْقِ في أغصَانِها أبدًا تَنُوحُ

وهذه اللحظات الحضورية - في ذكر الحمام- الممتلئة بالهدم المفزعة شحنت الأبيات بالمعاني والصور الحزينة (ينوح، شجوها محزونة، دموع، فاضت، تبكي...)، وقد أسقطت هذه اللحظات نفسها على نفس الشعر، فبدا مفعم بالألم والحسرة، قلقا متوجسا، وشكل لغته تشكيلا بكائيا خالصا، فاستخدم على نحو مكثف الكلمات التي تنتمي إلى محور الحزن، واستعان في ذلك بمعجم (مائي) يصور غزارة الدموع، ومعجم (ناري) يجسد لذع الأحزان ويقدمها في صورة نيران مستعرة متأججة، يقول[5]:[من الطويل]

فهلاَّ ودَمعِي ما أريقَتْ جِمَامُهُ وقلبِيَ لم تُسْعَر بأرجائِه النَّارُ

[1]- ديوان أسامة. ص 104.
[2]- ديوان أسامة. ص 98. الغيضة: مجتمع الشجر في مغيض الماء.
[3]- ديوان أسامة. ص 90.
[4]- ديوان أسامة. ص 60. الورق: جمع ورقاء، وهي الحمامة.
[5]- ديوان أسامة. ص 70. الجمام: معظم الماء.

وذكر الخيال عنصر أخر يعبر عن استعادة الماضي واسترجاع ذكرياته الرائقة وعهوده الشائقة، وما يرتبط بهذه الذكريات من الحنين إلى الأحبة، وتذكر أيام اجتماع الشمل، يقول أسامة[1]:[من الكامل]

لا غَروَ إن هجرَ الخيالُ الزَّائرُ ما يستزيرُ الطَّيْفَ طَرفٌ سَاهرُ

وقوله[2]:[من الكامل]

بَعُدَ المزَارُ فلو سَرى لزيارتِي طيفُ الخيَال ثَناهُ هولُ المُرتَقى

ومن دلالات الحنين النادرة، الدعاء بالسقيا، كقوله[3]:[من البسيط]

سَقْيًا لِدَهْرٍ نَعمنَا في غَضَارَتِه إذ فِي الحَوادِثِ عمّا سَاءَنَا بَلَـهُ

وقوله أيضا[4]:[من الرمل]

يا زَمانَ القُربِ سُقيًا لكَ مِنْ زَمنٍ لو كان قُربُ الدّار أعْنَى

وتمثل الدموع لازمة من لوازم الحنين تنم عن وجد الشاعر وحبه، وتبرد جواه وتوائم بين انتقالاته المتضاربة، يقول[5]:[من الطويل]

وقد نَثَرَ التوديعُ من كلّ مُقلةٍ على كلّ خدٍّ لؤْلُؤًا لم يُثَقَّبِ

وقوله[6]:[من الكامل]

غاضَتْ دُموعيَ في المنازِلِ وارعوَى صَبري ورَاجَعَنِي الرّقادُ النَّافرُ

وقوله أيضا[7]:[من السريع]

يَا دَمْـعُ انْجِدْني على بُعدِهـــمْ فــقد تَرى قِلَّـــةَ أنْصَـارِي

بَرِّدْ جوىً في القلب من ذكْرهم أحرّ نارًا مــن لـَظَـــى النَّارِ

فليس شـــــيءٌ مُذهِبٌ للشَّجَـى مثلَ انهمـالِ المَدمعِ الجَـاري

إن أبيات الشعر تخرج ملتهبة، دامعة شديدة اللوعة يدل ذلك على حرارة الجرح الفاغر ومبلغ الألم العميق، والتأثير الذي استوطن روحه.

[1]- ديوان أسامة. ص 69.
[2]- ديوان أسامة. ص 91.
[3]- ديوان أسامة. ص 106.
[4]- ديوان أسامة. ص 100.
[5]- ديوان أسامة. ص 58.
[6]- ديوان أسامة. ص 69.
[7]- ديوان أسامة. ص 75.

2- الغــزل:

الغزل فن قديم، قدم العلاقة الإنسانية الحميمة بين الرجل والمرأة، تتغير طرائق التعبير عن تلك العلاقة مع مرور الزمن، ومع اختلاف المعتقدات والأعراف والعادات والأنظمة. وقد حظيت المرأة العربية في القديم بقسط من اهتمام الرجل، أقل أنه تغزل بها وتغنى بجمالها الجسدي والمعنوي، وأفرد لذلك القصائد والأبيات لعله يفوز برضا الحبيبة، هو يقوده إليها تارة، فتارة كانت تصده وفورا تصله، ولا يخلو الأمر من متعة ومعاناة ما بين الوصل والصد، وإذا رحلت الحبيبة يبكيها الشاعر ويتجشم الصعاب بحثا عنها، «لقي الغزل عناية كبيرة من الشعراء، سجلوا فيه عواطفهم وخواطرهم، تناولوا المرأة فذكروا محاسنها وصفاتها وسحرها، وما يفعل فيهم من الشوق والحنين»[1].

ويطلق علماء الأدب على موضوع المرأة في الشعر العربي أسماء مختلفة، فهم يسمونه الغزل أو التغزل، ويسمونه النسيب، ويسمونه التشبيب، فقد قال ابن رشيق: «والنسيب والتغزل والتشبيب كلها، وأما الغزل فهو إلف النساء والتخلق بما يوافقهن»[2]. وقال قدامة بن جعفر: «إن النسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهم وتصرف أحوال الهوى به معهن، وقد يذهب على قوم أيضا موضع الفرق بين النسيب والغزل، والفرق بينهما أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقد الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهم من أجله فكان النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه، والغزل إنما هو التصابي والاستهزاء بمودات النساء»[3]. فيكون عندئذ الغزل معنى وإن النسيب هو التعبير عن هذا المعنى (الغزل).

والغزل هو موضوع الشعر الأول في ديوان أسامة، فقد روى أسامة مائة واثني عشر خبرا شعريا (112) فيها خمس وعشرون قصيدة (25)، وسبع وثمانون قطعة شعرية (87) اشتملت جميعها على ستمائة وثلاثة وعشرين بيتا شعريا(623). وإذا أمعنا النظر قليلا، فإننا نرى أن أكثر تلك الأشعار ليست منتظمة في قصائد طوال، بل هي مقطعات شعرية قصيرة تتراوح ما بين البيتين والأبيات الستة، وقليل منها ما يتجاوز ذلك،

[1]- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. منشورات جامعة قار يونس. بنغازي. ليبيا. ط6. 1993. ص 163.
[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم. دار صادر. بيروت. ط1. 2003. ص 398.
[3]- ينظر: يحيى الجبوري: المرجع السابق. ص 164.

والقصيدة الأطول هي تلك القصيدة اللامية التي بلغ عدد أبياتها تسعة وعشرين بيتا شعريا (29)، والتي تعد أفضل وأجمل قصائده الغزلية.

أما السبب الذي يعزى إليه قصر هذه المقطعات، فهو أنها ترتبط بمناسبات وجدانية مختلفة، فالشاعر لم يكن ليهيئ ما يقول مسبقا، فكان يصدر عن سجية دون تكلف أو إعداد، فيكون ما يقوله بقدر الحدث أو المناسبة، وبالتالي بالمقدار الذي يخرج أحاسيسه إلى الناس، ليشعروا به ويقدروا معاناته ويتعاطفوا معه.

ثمة سبب آخر يضاف إلى ما ذكرناه، وهو أن بعض هذا الشعر كان يقوله أسامة، وهو يأمل أن ينقل إلى من يحب، فهو- أي الشعر- بمثابة رسائل قصيرة ومؤثرة كان يرسلها أسامة عبر الأثير؛ لتصل إلى الحبيبة البعيدة النائية، وبما أن الأمر على هذا النحو، كان لابد من أن يراعي فيها القصر مما يسهل حفظها.

والغزل لغة العاطفة والمرأة موضوعه الأول، وقد ظلت الحبيبة في مخيلة الشاعر كحبيبة القدماء من حيث الصفات الجسدية والنعومة والغنى وروائح العطور وما إلى ذلك، فالزمان وتعاقب الدهور والآثار المختلفة التي جاءت بها الأيام لم تغير شيئا من صورتها ومن أوصافها، ومن غناها وطيب حديثها، وبقيت كالقديمات من الحبيبات في حل وترحال تتخذ الإبل مطية، والهودج مجلسا والكلة ستارا، على الرغم من تباين بيئات كل من القدماء وبيئة الشاعر واختلاف الثقافة وأنماط العيش.

وهو في إحدى قصائده يرسم لنا صورة حبيبته تراه مترسما خطى الأقدمين لا يكاد يحيد عنهم قيد أنملة، إذ يقول[1]:[من الرجز]

غَرَّاءُ أبهى من ليالِي البدر بَعِيدةُ القُرطِ هَضِيمُ الخَصرِ
أحسنُ من شَمسٍ بِغِبّ قَطرِ تفعَلُ بالألباب فِعلَ الخَمـــرِ
تبسِمُ عن مثلِ نظيمِ الـــدُّرِّ كأنَّـه لآلـــئٌ فـــي نَحْـــــرِ
إذا انْثَنتْ قبلَ نَمُوم الفجرِ تَنَفَّست عن مثل رَيَّا الزَّهـرِ
كأنَّ فَـاهَا جُونَـــةٌ لعِطْـــرِ وإن مَشَتْ مُثقلـــةً بِالبُهْـــرِ
مَشْيَ النسِيمِ بمِيَاهِ الغُـــدْرِ رَأيتَ سِحرًا أو شَبيهَ سِحْـرِ

[1]- ديوان أسامة. ص 22. البهر: انقطاع النفس من الإعياء.

لقد وصف أسامة كل ما شاهد في حبيبته، فهي بيضاء، صافية اللون، طويلة العنق، ضامرة البطن، حسنة الأسنان، طيبة الرائحة، وكلها صور تنزع إلى تصوير الجمال كما تراه العين. كذلك وصف أسامة بن منقذ من يحب في قوله[1]:[من الكامل]

ومُحَجَّبٍ كالبَدرِ يَدنُو نُــورُهُ مِنْ عَينِ رائِيه وتنأى دَارُهُ

يحكِي الغزالةَ والقضِيبَ قوَامُه ولِحاظُه وبَهاؤُه ونِفَارُهُ

ولقد أحب العرب من الخصور الضامر والنحيل والناعم وهو (الدعص)، كقول أسامة[2]:[من المنسرح]

غُصنٌ ودِعصٌ فالغُصنُ من هَيَفٍ يَميسُ لينًا والدِّعْصُ يَرْتَجُّ

ووصف أسامة معشوقته وهو ينظر في عينها ووجهها، حيث خلاصة البراءة والعفة والجمال الروحي والمعنوي، يقول[3]:[من المنسرح]

في وجهها كَعبَةُ الجَمالِ فللـ ـعَينِ إلى حُسنِ وجههَا حَجُّ

ويستمر في الغزل على هذا النمط الوصفي الرقيق العذب المعنى، الشيق التصنيع، حيث نلحظ أن زخارف الفكر واللفظ ما تزال تتلاحق وينظم إليها بعض من حلى البديع الباهر الجمال، يقول[4]:[من الخفيف]

مَن عَذِيري من شادنٍ لم أُطِقْ عنـ ـه مع النّسكِ والتّحلّم صَبْرَا

أهْيفٍ أنبتَ الجمـــالُ بفيــه الـ ـعذبِ دُرًّا سَقاهُ مِسكًا وخَمرَا

فأعارَ الغَزالَ عينًا وغُصْــنَ الـ ـبَــانِ لينًا والأُقْحُــوَانَة ثَغْرَا

أجتلِي منـهُ ضُحَى اليَـوم شمسًـا وأرَى مِنـهُ فِي دُجى الليلِ بَدْرَا

فِيــهِ أُنسٌ وللملاحَــةِ فـي عيـ ـنيهِ مَعنًى تخالُه العَيْنُ ذعْـرَا

إن أسامة يبثنا من شعره قولا جميلا، رطبا نديا، وهذه الأبيات على رقتها، وعذب حديثها سبقه بها الكثيرون من الشعراء، فقلب الشاعر ينبض بالحب، ويعشق الحسن والجمال بجنون المحب الذي لا يعرف قيودا ولا قانونا.

[1]- ديوان أسامة. ص 71.
[2]- ديوان أسامة. ص 14.
[3]- ديوان أسامة. ص 14.
[4]- ديوان أسامة. ص 26.

وكلمات الغزل التي يصف بها جمال المرأة ليست نظرا مباشرا إليها، لهذا لقد ركز عند تصويره معشوقته على وصف أجزاء معينة من جسدها، باعتبارها مواطن الفتنة والجمال الأنثوي، وقد أكثر من وصف عيني المحبوبة اللتين حظيتا بأكثر قدر من الوصف في هذا الغزل، وذلك لأنهما أهم أجزاء الوجه التي يلاحظها المشاهد، وبهما يبدأ أول تفاعل أو تجاوب في قصة الحب، يقول[1]:[من الطويل]

وتنظُر من عَيْنَيْ مَهاةٍ، كفَاهُما وأغناهُما كُحُل الملاحة عن كُحلِ

يصف عينيها بعيون المهاة، فهي لا تحتاج إلى كحل تزين به عينيها، فالناظر إلى عينها يحس بمتعة الجمال الطبيعي الذي هو أرقى من الجمال المصنع، فيقول[2]:[من البسيط]

سكرانَ في الحُبّ، لا يَدري أسكرتُه لِسِحْر عيْنكَ، أم للخمر من فيكا

إن العين تفيض بأنقى الإحساسات تتجمع فيها كل خصائص النفس البشرية، ففيها الحب، حيث يعبر الإنسان دون لغة، فالعين تعكس المرح والابتسامة، كما أنها تحتضن الدمعة والأحزان، وأجمل العيون عند العرب ما كانت واسعة تشمل الناظر إليها بازدواجية التفاعل معها، قد تفيق المخمر من نشوة المدام، وقد تجعل الصاحي متيما بدون خمر.

كما وصف ثغر الحسناء، وهو يكاد ينافس في أهميته عينيها، يقول[3]:[من الخفيف]

وغَزالٍ في فيه راحٌ ودرٌّ وعقيقٌ رطبٌ، ومِسكٌ فتيقُ

شَبّهوا دُرَّ ثغرهِ بالأقَاحِي ليس للأقحُوَانِ ذاك البَريقُ

ويقول[4]:[من الكامل]

ظَمَئِي من الثَّغرِ البَرُود، فمَن رأى ظَمآنَ من بَردٍ يُعَلّ بَقَرقَفِ

والثغر هو ينبوع المتعة حيث تمتزج النفسان المحبتان حين تتلامس الشفاه، التلامس الذي يشكل المثل الأعلى لوظيفة اللمس، بما أن القبلة هي رسول الحب بين المحبين، يقول[5]:[من الكامل]

ولثمتُ ثَغرًا لو تألَّق فِي دُجًى أغنَى المَحُولَ عن الغَمَام المَاطِرِ

[1]- ديوان أسامة. ص 40. المهاة: البقرة الوحشية.
[2]- ديوان أسامة. ص 37.
[3]- ديوان أسامة. ص 36. فتيق: قوي الرائحة.
[4]- ديوان أسامة. ص 32. البرد بالسكون: الريق. وبالتحريك: حب الغمام. و العلل: الشرب بعد الشرب.
[5]- ديوان أسامة. ص 24.

وكما حظيت كل من "العينين والثغر" عناية لدى الشاعر، فإن وجه المرأة وسحره بأحزانه ظل له مكانه مهمة في شعره الغزلي خاصة الخدود والوجنة المحمرة، هذا ما نجده في قول الشاعر[1]:[من الكامل]

يَا لائِمي، انْظُر إلى قَـمرٍ في الأرضِ في وجنَاتِه شَفَـقُ
وبخــدِّهِ وَردٌ، إذا نَظـرتْ عَينــي إليه تَنـــاثَرَ الــورقُ
سُبحَانَ مَنْ أذكى بوجنتِــهِ نارَ الحَيَـــاءِ، وليس يَحتَـرقُ

وهنا يبدو أن المعشوق كان يتمتع بجمال زاه، فهو كالقمر على سطح الأرض، وهو في زهور العمر ولهب الشباب الذي يتجلى من خلال (بخده ورد، بوجنته نار الحياء)، فقد صار الشاعر مسحورا به مسيطرا عليه، ويذكر الشاعر اسم الحبيبة أحيانا صراحة[2]:[من الطويل]

يَلُومُـونَنِي فِـي حُـبِّ ليلـى وإنّنِـي لأُكْرِمُها عـن عُرضَةِ اللّوْمِ والعَـذْلِ
وقالُوا: هَـواهـا خابِلٌ لـك، فاسلُهـا ومن لومِهم، لا مِنْ هَوايَ لها، خَبلِـي
هي الشمسُ، تَبدُو في رداءٍ من الدّجَى على خُوطِ بانٍ في كَثيـبٍ مـن الرَّمـلِ
تَهــادَى تهادِي الظّـلّ هَـونًا، كأنَّـمـا تَخَافُ عِثارَ الحَزْنِ في الدّهَسِ السّهلِ
وتنظُـر من عَيْنَيْ مَهَـــاةٍ، كفَاهُمـا وأغـناهُما كُحُـل الملاحة عن كُحلِ

ولا ريب أن ما جاء في هذه الأبيات، يدل على ذوق الشاعر الرفيع ومعرفة بالجمال ومقاييسه، ولكننا لا نعرف من هي هذه الحبيبة لأنه يسميها بثينة حينا، ويدعوها سلمى حينا أخر، ولا يسميها في بعض الأحوال، وليس ذلك مفاجأة بالنسبة إلينا، لأن تعدد الحبيبات كان أمرا شائعا منذ القدم، وقد لا يكون لهن وجود على الحقيقة، لكنه العرف والمنهج، ما جعل أسامة يتغزل وباقتضاب دون إفحاش أو تماد في الحديث عن المفاتن، وهو بذلك يخرج عن سنن الجاهلين، بل يخالفهم، لأن عقيدته تمنعه من ذلك.

وعلى الرغم من كل الدلالات السلبية التي تعترض المرأة في هكذا صورة[3]:[الطويل]

أُطيعُ هَوَى عَصْمَاءَ وهو يُضِلّنِـي ومَا أنَـا فيهـا للنّهى بمُطيـع

[1]- ديوان أسامة. ص 36.
[2]- ديوان أسامة. ص 40.
[3]- ديوان أسامة. ص 30.

ويُسمِعُني داعِي الهَوَى من بِلادها وإنّي لِدَاعي النُّصح غيرُ سميـع
وأحفَظُهـا وهي المُضِيعُ لعَهْـــده فيـــا عجبًا مـــن حافظٍ لِمُضيع

بيد أنها تظل علامة رمزية لها أبعادها الإيجابية التي تتميز بالخصب والنماء، فالمرأة ما إن تستدعى إلا وتتعالق بها دلالات النشوة والسعادة والحياة، فهي منذ فجر التاريخ الحضن الرءوم للإنسان، ففيها يشعر بالعطف والسكينة والحنان، ومن ثم، فإنه مهما تلمسنا في النصوص الأدبية بعض المظاهر السلبية لدلالة المرأة (الصد، الهجر، الغضب، البعاد، الكبرياء...)، فإن ذلك لا يمكن أن يستولي بحال من الأحوال على الدلالة العامة التي هي في جزئها الأكبر إيجابية.

والرجل دائما وحده العاشق، والمرأة دائما هي المعشوقة، والرجل هو الذي ينفعل ويضطرب ويمور فيه الإحساس، وتغلي فيه العواطف عند اللقاء أو الوداع أو الوصال أو الهجران[1]:[من الطويل]

دعانـــي إلى هَجري بثِينةَ حقبـــةً من الدّهـر خَوفي هَجَرها آخرَ الـدّهرِ
ولا بأسَ بالهجران ما لم يكن قِلىً ولا الصّدِّ، ما لم يبدهِ المَرءُ عن غَدْرِ

ونلاحظ في الأبيات السالفة الذكر أن المعاني تكاد تكون نفسها، وتتلخص في الشكوى الدائمة من الهجر والبعد، والآلام التي لا تزول، فإن ذلك يعتمد على مدى تجاوب الحبيبة أو صدقها في احترام المواعيد، أو يتعلق ذلك بنفسيتها المراوغة التي تعمل دائما على تشويق الحبيب ليزداد تعلقا بها، أوهي مسألة قديمة يلعب الحساد والواشون دورا عظيما بين الأحبة، يقول[2]:[من مجزوء الكامل]

فَسَمًـا بمَنْ لم يُبق خَـو فُ رَقيبـه لي منه فَسَما
خافَ الوشاةَ،فصدّ حَـ ـتَّى فـي الرُّقادِ إذا ألَـمَّا
لأُخَـاطِـــرنّ بمُهجَتِـي فـــي حُبِّهِ إمَّـا وإمَّـــا

ويضيف قائلا[3]:[من المتقارب]

وإنْ جَحَدُوا الحبَّ خوفَ الوُشاةِ أقرّتْ به أدمعٌ تَهمُلُ

[1]- ديوان أسامة. ص 23.
[2]- ديوان أسامة. ص 48.
[3]- ديوان أسامة. ص 37.

ويقول أيضا[1]:[من الطويل]

بُثَيْنَـــةُ، ما أعرضتُ عنكِ ملالَـة ولا أنَـا عمـــا تعلميـــن مُفِيـقُ
ولكـــن خشِيتُ الكاشِحيـن فإنَّنِـــي على سِرِّنا مِن أن يَذيعَ شفيـقُ
فأصبحتُ كالهَيمان، عَاينَ مَوردًا بَرودًا، ولكـــن ما إليه طَريـقُ

إن هذا التذلل لأجل استعطافها واستدرار عطفها ظاهرة شائعة في الغزل العربي، وقد يصل بالشاعر إلى أن يضع للمحب صورة إنسان ذليل، ولا ينكر إزاء هذا أثر الحب في إذلال المحب، وهذا يكون مقبولا لاستمالة الحبيبة، وتقربا منها حتى تقع في شرك المحب، وانظر إلى قوله[2]:[من الرجز]

لمَّا رَأوْا وجْـدِي بهم تَجَرَّمُوا وألزَمُونِي الذنبَ والجانِي هُمُ
قالُـــوا: استزَارَ طيفَنَـا تَبًّا لـه مـن مُغـرَمٍ وهـل ينامُ المغرَمُ
أيـن شهـودُ ما ادَّعَى من حُبِّنا أيـــنَ السُّهادُ والجَوى والسَّقمُ
أيـنَ دُمُـــوعٌ كلَّمـــا غيّضْتُـــها تدفّقَـــتْ ومـــازَجَ الدَّمـــعَ دمُ
أخفَـــى الملالُ عنهُمُ ما بِيَ مِن بَـــرْحِ قِلاهُـــمُ والمَـلالُ أبكَمُ
كذَّبتُ فيهم مـا رأيتُ مِـنْ قِلِـيً فلِمْ أطـــاعُوا فيَّ مـا توَهَّمُـوا

ولكون الشاعر يعاني من جوع الغرام وظمأ الحب والتعلق بالحبيب، فقد كان مخلصا في حبه أيَّما إخلاص، فالموقف السابق محزن فعلا، فينقل إلينا ما يلقاه من حزن وشقاء وبؤس وخوف وقلق، إنه متمسك بآلامه، وانهمرت دموعه حتى استحالت إلى دماء، فلا تبدو أمامه لائحة من أمل الوصال، ولكنه لا يمتنع عن بث أشواقه، وهو لا يخفي انزعاجه من الوشاة الكاشحين، فهم كانوا سبب المعاناة، فقد وجدوا في معاناته ما يريحهم، ولكنه هو الفناء في شخص المحبوب، أو قل هو التضحية الكاملة بالروح، وهي أجود وأثمن ما يملكه الإنسان.

إنها ظاهرة نفسية لا يفسرها إلا العمق في الحب والإيمان به كقضية التزام، بها لا يتوانى في بذل حياته من أجلها، وتمسكه بالمحبوب إلى حد الموت والتفرد والوفاء له، وهذا كله من شأنه أن يهد الإنسان، ويجعله في توتر دائم، فساعة مع المحبوب في غفلة

[1]- ديوان أسامة. ص 35.
[2]- ديوان أسامة. ص 48.

الواشين هي العمر، وما العمر غير لحظات يذهل فيها عن وجوده ويغيب في نشوة غامرة قرب حبيبه الذي ملك عليه نفسه وقلبه.

إن خوض أسامة لتجربة الحب لا شك أنها ولدت شاعريته، وصقلت قريحته وألهمته نظم القصيدة الغزلية، وهي من جيد شعره التي نظمها في بداية عمره وزهو شبابه، لكون هذا العمر لابد أنه مرتبط بهكذا قصائد في موضوع الغزل، والعلاقة الترابطية بين الشاعر والمرأة، إذ أن الغزل هو أكثر الموضوعات بها تستقيم قريحة الشاعر وتفتح له الكون أبوابا لا موصدة لطرق الموضوعات الأخرى التي بها قد يدخل التاريخ من أوسع أبوابه.

3- المكاتبات والمعاتبات:

وفي ديوان أسامة شيء من ذلك الشعر الذي يسوقه الشاعر لخلانه وإخوانه وذويه، ويقرب إلى حد بعيد من مفهوم أدب الإخوانيات في التراث العربي.

وقد روى أسامة من هذا اللون تسع وخمسين مروية شعرية، فيها سبع وعشرون قصيدة واثنتان وثلاثون مقطوعة شعرية. وأسامة في مكاتباته صديق بكل ما في الكلمة من معنى، يخلص الود، ويصدق في قوله وفي عمله، ويصبر على عيوب الأصدقاء ويسامح ولا يحقد وهو يشكو ويعاتب ولكنه لا يقاطع، يقول[1]:[من الطويل]

لئِنْ فرَّقَ الدّهرُ المشتّتُ شملنَا فأصبحتُ في شَرقٍ وأمسيتَ في غَربِ

لقـــد عزَّهُ تفريقُ صَادِق وُدَّنا وأعجـــزَه إبْعـــادُ قَلبِـــك مـــن قَلبِي

لقد كان الدهر سببا - في نظر الشاعر- في افتراقه عن صاحبه، ورغم ذلك، لم يستطع أن يبعد الود ولا أن يفرق بين قلبه وقلب صديقه، ويكتب إلى أخيه عز الدولة[2]:[من مجزوء الكامل]

يَـا ثَـانيًا للنّفس وهْـــ ـو لِنَاظِـرَيَّ أعـزُّ ثَـــالِثْ

ونجّيَ فِكرِي دُونَ سَا ئِرِ مَنْ أُنَاجِي أوْ أُحَـــادِثْ

أشكُـو فراقَكَ فهو أو جَعُ ما لقيتُ مِنَ الحَـوَادِثْ

إن أخاه (عز الدولة) هو نفسه الثانية التي يحيا بها، وهو عينه الثالثة التي يرى بها، كما يناجيه في كل حادثة ومصيبة تحل به. وقد كثرت معاتبات الشاعر بسبب الوشاة والحساد،

[1]- ديوان أسامة. ص 114.
[2]- ديوان أسامة. ص 116.

والوشاية بين الناس للتفريق بينهم - وخاصة بين الأحبة والأصدقاء- أمر حذر منه الدين الحنيف، فهؤلاء الوشاة بأفعالهم المكروهة كمن يأكل لحم أخيه ميتا، وقد تألم شاعرنا من الوشاية، لأنها فرقت بينه وبين ولده مرهف، كان يتوق شوقا للاجتماع به، فيقول[1]:[من الطويل]

وأقْصَدْتَنِي سِهامُ الحاسِدِيّ علىَ فَوزي بقُربِكَ حتى قَرطَسُوا الهَدَفَا

وبَعدَ مَا نَالنِي إن جُدتَ لي برضًا فقد غفرتُ لـــدَهْرِي كلَّ مَا سَلفَا

وفئات من الناس يكره أسامة أن يراها أو يجتمع بها، فهي تمثل بالنسبة له جماعات من الحاسدين أو الواشين أو المغرضين، وهؤلاء جميعا يتحدون فيما بينهم لإلحاق الأذية في الخلص من الناس، لا لإساءة أساءها بل لسجية فيهم، وفي هؤلاء يقول أسامة[2]:[الكامل]

لكنّنِي أشكُـو قَوَارِصَ مِـنْ تِلقَـائِهِمْ، قَلبِي لهَـــا يَجِـفُّ

ومَلالةً منهـــمُ يَبيـــنُ علـَى أثنَـائِهَـا الشّنـــآنُ والشّنَـفُ

قطَعُوا أوَاصِرَ بَيْننَـا وشَجَتْ أسبَابَهـا الأنسـابُ والسّلَـفُ

لي سَلوةٌ بكَ عن بَني زَمَنِـي فليَجْهَدُوا في الغَدْرِ أو لِيَفُوا

وكتب معاتبا، يقول[3]:[من الوافر]

ومـا أشكُـو تلوُّنَ أهــلِ وُدِّي ولو أجْدَتْ شَكَيْتُهم شَكَـوْتُ

مَلِلْتُ عِتابَهُـمْ ويئِستُ منهُـمْ فمـــا أرجُوهُمُ فِيمَنْ رَجَـوتُ

إذا أدْمـتْ قَوارصُهُم فـؤادي كَظَمْتُ على أذاهُم وانطويْتُ

ورُحتُ عليهمُ طلـقَ المُحيَّـا كأنِّـي مـا سمِعـتُ ولا رأيـتُ

تجنّــوْا لِي ذُنـوبًا ما جنتْهَـا يَـدايَ ولا أمَـرْتُ ولا نَهيـتُ

ولا واللهِ ما أضمَرْتُ غـدْرًا كمـــا قدْ أظهَرُوهُ ولا نَـوَيْـتُ

ويومُ الحشرِ موعدُنا وتَبـدُو صحيفـةُ ما جَنوْهُ وما جَنَيْتُ

إن عتابه تمتزج فيه المحاسبة والنقمة، ينفجر بعتاب ينفي فيه الغدر والتلون عن نفسه، فقد مل ويئس من الذين يعاتبونه، بل كلما لقيهم كان طلق المحيا، مبتسما كأنه لم يسمع ما

[1]- ديوان أسامة. ص 126.
[2]- ديوان أسامة. ص 126-127. الشنآن: البغض. الشنف: البغض والتنكر.
[3]- ديوان أسامة. ص 115.

قالوه ولم يشاهد ما فعلوا، وأنه لا يضمر الحقد والغدر في نفسه كما يفعل معارضيه، لأنه لا يطمئن لأولئك الذين يملؤون الآذان وشاية ونميمة، تبعد الواثقين به، والمخلصين لوفائه، وإلى هؤلاء الذين أساؤوا إلى صداقته، وجه عتابا مريرا وهذا ما جعل عتابه يخلط بمرارة الشكوى، التي يعلل فيها بلوى وقوعه، تحت وطأة الحاقدين والناقمين، فيلمح من خلال ذلك لصديق تخلى عنه.

أما من معاتباته إلى شمس الدولة ابن أخيه فقد كان شاكيا مستعطفا، فيقول[1]:[الوافر]

أشَمسَ الدّولةِ اسْمَعْ بـثَّ شَـوقٍ يَضيــقُ بمِثلِــه ذرْعُ الصَّبُـورِ
لقد أوحَشْتَ دُنيــا كُنــتَ أُنسِي بهــا وسَلبْتَنِـي رَغَــدَ السُّــرورِ
إذا ما الشّمسُ لم تظهَرْ بأرضٍ فمـا طِـيبُ الحيــاةِ بغيــرِ نُــورِ
وإن أصبحتَ في خَلَدِي مُقيمًـا بحيثُ يَجولُ فِكرِي من ضَمِيرِي
فقُـربُ الـدَّارِ خيــرٌ مِـنْ بـعَـادٍ ورُؤْيَــا العيــنِ أشفَـى للصُّـدُورِ

يرسم الشاعر صورة حزينة يشكو فيها بعد شمس الدولة عنه، معتمدا في إبرازها على الكلمات الموحية بهذا الشعور في مثل قوله: "شوق، الصبور، أوحشت، بعاد" وقد بدت الاستعارة التصريحية (البيت الثالث) في تشبيه ابن أخيه "بالشمس" فبدونها لا تطيب الحياة وتحلو، فللحبيب الزائر معزة وتقديرا في نفس الشاعر ورؤيته بلسما شافيا للصدر، فكان لابد من مواجهته بعتاب رقيق يخفف الآلام ويزيل التمزق الذي انطوت عليه نفسه، وانعكس ذلك على ألفاظه وصوره، وهذا أكسبه فضيلة الدقة والتحديق في تمثل المعنى وتشخيصه وصدق المبالغة، يتحرى عما ينبغي عرضه، ويتغامض عن وضوح إحساسه البارز للعيان.

4- المديح:

لقد عرف الشعر العربي في حقبه المتقدمة والمتأخرة فن المديح وما صاحبه من نقد وتقييم، يكشف معدن الشاعر ويعري جوهره، والاختبار المفروض على شاعر المديح، يأتي شائكا متعبا، لوجود الكثيرين من شعراء المدح في وجه من يود تجاوزهم للوصول إلى قلب الممدوح.

[1]- ديوان أسامة. ص 121.

وكان المدح في الجاهلية على صلة وثيقة بالحياة القبلية، فقد كان على الشاعر الجاهلي أن يدافع عن قومه وأعراضهم، ويمدح ساداتهم وفرسانهم، ويطري فضائلهم ويمجد أعمالهم وبطولاتهم، ولذلك كانت القبيلة تغتبط وتستبشر إذا نبغ فيها شاعر، وإن لم يكن هذا الشاعر من الفرسان، لأن حماية الأعراض والأحساب لا تقل شأنا عن حماية الأرواح والأصول.

ويلوح لنا أن معظم الحكام والملوك -على تفاوت أقدارهم ومراتبهم في نفع البلاد والعباد واختلاف أصولهم- نالهم مديح كثير من شعراء زمانهم، وفي ذلك يقول ابن رشيق: «وسبيل الشاعر- إذا مدح ملكا- أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب - مع ذلك- التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجرا، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه، ورأيت عمل البحتري - إذا مدح الخليفة- كيف يقل الأبيات، ويبرز وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب عمد طاقته وبلغ مراده»[1]. فابن رشيق يلمح إلى تميز هذه المدائح ببساطة الفكرة ووضوحها، كل ذلك في إطار القصيدة أو المقطوعة القصيرة نسبيا، وعدم المبالغة والغلو في مدح الملوك، تبعده عن غرضه في التعبير عن خواطره.

وقد روى أسامة واحدا وثلاثين خبرا شعريا (31) فيها أربع عشرة قصيدة وسبع عشرة قطعة، اشتملت جميعها على خمسمائة وتسعة وستين بيتا (569).

ولأسامة مدائح في الملك العادل (نور الدين)، فقد كان يتبع في عدله الشريعة الإسلامية، ويقف في صف الحق، وكان يطلب إلى مجلس الحكم فيذهب إليه، ويساوي بينه وبين خصمه، لذلك كانت شخصيته متميزة، فأحبه من عرفه أو سمع به، وبرزت صفة العدل في كثير من أشعار أسامة، فنجد الملك العادل يتردد على لسانه، يقول[2]:[من الخفيف]

مَلِكٌ عادلٌ، أنَارَ به الدّيـ ـنُ فعمّ الإسلامَ منه الشُّرُوقُ

ونور الدين أحيا العدل ونشره بين الناس، فأصبحت البلاد آمنة، وعاش الناس في طمأنينة وسلام، فقد عز الشعب، وفي شخصه يتمثل العدل الذي يأوي إلى ظله الضعيف،

[1]- ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 408.
[2]- ديوان أسامة. ص 190.

وهو يتصف بالأناة التي يخالها الجاهل إهمالا وفيها هلاك الأعداء، يقول أسامة[1]:[من الخفيف]

ذو أنـاةٍ يَخالُـها الغِرُّ إهْمَا لاً، وفيها حَتفُ الأعادي المُحِيقُ

وكان يفعل الخير ويسبق غيره في الحرص على مصالح المسلمين، ولا يشغله شيء عن فعل ذلك، يقول أسامة[2]:[من الخفيف]

ما لَـهُ عن جِهادِه الكُفرَ والعد لِ وفِعلِ الخيْراتِ شُغلٌ يَعُـوقُ

وقوله أيضا[3]:[من البسيط]

أمِيرُنَـا زاهِدٌ والنَّاسُ قد زَهِدُوا لَـهُ فكُلٌّ علـى الطَّاعاتِ مُنكمِـشُ

أيَّامُهُ مِثلَ شهرِ الصَومِ طَاهِـرَةٌ مِنَ المَعَاصِي وفيهَا الجُوعُ والعَطشُ

فقد جمع نور الدين بين البطل القائد الصالح وبين العلم والتقوى والزهد، فتجسدت فيه صورة مثالية للحاكم المسلم، أما أكثر مدائحه فقد كانت موجهة للملك الصالح "طلائع بن رزيك"، فيقول[4]:[من البسيط]

مـولايَ إن سدَّ عنّي بـابَ أنعُمِه ولم يـزَل للوَرَى بالفضْلِ مُنْفَتِحَا

ولَمْ يَجُدْ لي بطَرفٍ مـن مواهِبِهِ وكم حَبانِي وكمْ أسْنَى لـيَ المِنَحَا

فجُودُه السّكبُ إن أكْدَتْ مخَايِلُـه يَومًـا فكَمْ سَحّ بالنّعمَى وكمْ سَفحَا

وكم له مِنْ يَدٍ عنـدي تزيـدُ عَلى ما سَامَهُ الأملُ المشتَطُّ واقتَرَحَا

أقلُّ ما نِلتُ من جَدْوَى يديه غِنىً ما ساءَني بَعدَه مَن ضنّ أو سَمَحَا

لقـد غَنِيتُ بـه عنـه كما غَنِـي الـ ـغديرُ بالسُّحْبِ عنْها بعدما طَفَحَا

ومن حسن آداب المخاطِب أن يحسن التصرف في مخاطبة المخاطَب، والمخاطَب هنا ملِك والمخاطِب شاعر إنسان عادي، ولهذا نجد أسامة يدرك هذه الناحية، فيفتتح القصيدة بلفظة (مولاي)، وهذا المخاطب شخص لم تخلق أنامله إلا الجود والعطاء (كم حباني، كم أسنى، كم سح بالنعمى، كم له يد عندي، لقد غنيت به...)، فالممدوح هنا إذا أعطى لا يعطي إلا من خير ما عنده، ويشبه الشاعر الممدوح بالسحاب وجامع التشبيه

[1]- ديوان أسامة. ص 190.
[2]- ديوان أسامة. ص 190 .
[3]- ديوان أسامة. ص 158.
[4]- ديوان أسامة. ص 167-168. أسنى: أجزل. أكدى: بخل أو قل عطاءه. مخايله: جمع مخيلة من خال، بمعنى ظن. الجدوى: العطية.

الكرم والجود والعطاء، وصورة المقارنة في أسلوب خبري تقريري، كما أنه يبرز الممدوح في صورة غير مألوفة حينما صور كرمه وفضائله معتمدا على المجاز المرسل في قوله: (كم له من يد عندي)، فالمقصود باليد هي أفضال الممدوح وعطاياه، ويكون الشيء المنقول عنه سببا مؤثرا في غيره، فالعلاقة هنا سببية لأن اليد هي السبب في ذلك.

كما استخدم الشاعر (كم الخبرية) في القصيدة نفسها سبع مرات (07)، لإفادة التكثير والتضخيم، ولأن الشاعر يتنعم من خيرات الممدوح، فيد الممدوح خير يد تثمر بالنعم الجالبة للسعادة، ولا يجرؤ أحد على مساواته في ذلك، فيقول[1]:[من الكامل]

كَـم مِن يَدٍ أوْلَيْتَنِيهَا أثْمرَتْ عِنـدِي وما كلُّ الأيادِي تُثمِـرُ

ومن أهم أساليب التعبير عن هذا الغرض: استخدام صيغة المخاطب بصورة لافتة للنظر، ولا تخلو قصيدة مدح من صيغة المخاطب، ومن أمثلة ذلك قول أسامة مخاطبا الملك الصالح[2]:[من البسيط]

وقـد دعـوتُكَ مظلومًـا ومُرتجِيًا وفي يدِكَ الغِنَى والعدلُ والخَلَفُ
فاجمَعْ بجُـودكَ شمْلاً كان مُجتمِعًا فعـادَ بعد ائتلافٍ وهُو مُختلِفُ
وانشُر بمعروفِكَ المعروفِ مَيِّتَـهُمْ وشُكرَ مَنْ هو بالإحسانِ مُعْترِفُ

وقال فيه أيضا[3]:[من البسيط]

دَعْ ذا وقل لِبنِي الآمال قد وَضَحَتْ لكم سبيلُ الأماني وانجلى الأسفُ
وأيْنعَتْ دوحةٌ للجُودِ دانيةُ الـ ـقطُوفِ يُجنِي الغِنَى منها ويُقتطَفُ
أُمُّوا بآمالِكم مِصـرًا فـإنّ بـهـا سَحابةً مِنْ ندَاهـا السُّحبُ تَغْتَرِفُ

والمحور الأساسي الذي يدور حوله هذا المدح هو وصف الممدوح بالكرم والغنى والعدل، والألفاظ التي ساقها الشاعر أسامة ألفاظ منتقاة بدقة وعناية؛ لتدل خير دليل على ما تريد التعبير عنه، فقد اختار للدلالة على الكرم (السحب الممطرة) التي تغدق على مصر النعم والفضائل، ولعل المقصود بها هنا هي يد الملك الصالح التي تجود على الناس، ولعل خير مدح قوله[4]:[من البسيط]

[1]- ديوان أسامة. ص 171.
[2]- ديوان أسامة. ص 181
[3]- ديوان أسامة. ص 184.
[4]- ديوان أسامة. ص 184.

جَوابُـهُ نَعَمٌ في إثرهـا نِعَـمٌ ولا تُـلائِم فـاهُ اللامُ والألِفُ

فهولا يبخل بما في يديه، وكل من لجأ إليه لا يرده ولا يمنعه من العطاء والجدوى، وأما من ناحية الشجاعة، فهو يلقى الأعداء شجاعا باسلا، كارا غير فار، لا يهمه إن كان السلاح موجودا أم لا؟ فحتى لو خانته دروعه وسيوفه فهو لا يستسلم للأعداء، يقول أسامة[1]:[من البسيط]

وألقَ الأعـادِي بجَدٍّ لا يخُونكَ إن خانت غداةَ اللقاءِ البيضُ والزَّغفُ

والملك الصالح "طلائع بن رزيك" ورث المجد أبا عن جد وهذه صفات يرغبها الممدوح، لأنه لا يكتفي أن يمدحه، بل يجب أن يمدح أهله وعشيرته، لتكون الأسرة كلها أهل عزة ومجد، يقول أسامة[2]:[من البسيط]

أولادُ رُزّيَكَ لا فخرٌ كفخْـرهـمْ حـازُوا المَفـــاخِرَ في الدُّنيا وهم نُطَـفُ

وكم أرادَ الورَى إحصاءَ فضلِهِمُ في المَكرُمَات فما اسطَاعوا، ولا عَرفُوا

لكنَّهم أخَـذوا ما تَستقِـــلُّ بـــه أفهامُهُـم وإلى حيثُ انتَهَوْا وقَفَـــــوا

فقد حاز أهل الممدوح كل الفخر، حتى وهم نطف في أرحام أمهاتهم، فنعمهم لا تعد وفضائلهم لا تحصى، فكل عملهم يدر على صاحبه الرزق الوفير وهم من أهل الشأن الرفيع، يقول[3]:[من الكامل]

مِنْ آلِ رُزّيكَ الّذين بجُودِهـــــمْ وببأسِـهمْ خَلَـطـوا مُنًى بمَنُون

صَحِبتْ مِنَ الأصحَابِ كلَّ سَميـذعٍ يَجري إلى الهَيجَا بغيرِ قَرِين

إنها صورة شديدة الوقع في مجال المديح، ولكن فيها فكرة أحسن الشاعر صوغها، فهذا المديح "لآل رزيك" أهل الملك الصالح مشوب بالمغالاة، صادفت هوى في نفس الشاعر بعد أن ظهر عنده الميل في إعلاء شأنهم، وإبراز مقدرتهم على خوض الحروب ومواجهة الموت دون خوف أو فزع، فهم أسياد كرماء شجعان يقبلون على الوغى دون دعم أو مساندة، ويكون شاعرنا بهذا قد سلك نهج الشعراء الفحول، وهناك الكثير من القصائد المشابهة لهذه، على غرار ما هي عليه قصائد المتنبي.

[1]- ديوان أسامة. ص 186. الزغف: الدرع اللينة الواسعة المحكمة.
[2]- ديوان أسامة. ص 187.
[3]- ديوان أسامة. ص 199. السميذع: السيد الكريم الشجاع.

إن معاني المديح عند أسامة لم يطرأ عليها جديد، وإذا كنا قد عرضنا لصور المديح عند أسامة، فإننا لا نغفل التنويه بتفوق جودة إنشائه وحدة قريحته وخصوبة ملكته ووفرة حصيلة ألفاظه ورحابة خياله، وأما ما ذكر عن سيره على طريقة الأقدمين واقتفاء أثرهم في بعض تشبيهاته وتصويراته، فلا يعدو كونه واقعا سار عليه أكثر شعراء عصره الخاضعين لعادات محافظة. وهذه الصلة بالتراث القديم لم تكن صلة استحياء ومدارسة وتأثر وتفاعل، وإنما كانت صلة تقليد من جهة، وصلة اجتراء وتجميع من جهة أخرى.

5- الفخر والحماسة:

كان باعث الفخر والحماسة عند القدماء، قبليا أو فرديا لم يكن يمت إلى الدين بصلة، أما حماسة أبناء هذا العهد (العهد الأيوبي والمملوكي)، فقد ارتبطت بالدين ارتباطا وثيقا، حتى لا تكاد قصيدة حماسية تخلو من النزعة الدينية، والفكرة العقدية، بالإضافة إلى أن حماسة القدماء بسيطة وطبيعية، تمدح بالشجاعة الفردية، ووصف لها، وإغراق في الذاتية، أما قصائد شعراء العهد الأيوبي والعصر المملوكي، (من بينهم أسامة بن منقذ) فكانت مفعمة بالتعقيد والمبالغة وبالميل إلى امتداح الجيوش الحربية وحسن إعدادها، وقوة بطشها وسرعة حركتها.

وقد روى أسامة من شعر الفخر والحماسة ثلاثا وعشرين مروية شعرية، فيها ثمان قصائد، وخمس عشرة مقطوعة شعرية اشتملت جميعها على أربعمائة وستة عشر بيتا شعريا.

والفخر هو التغني بالفضائل والمثل العليا، ويذهب ابن رشيق إلى أن «الافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه»[1]. وإذا كان مدح الإنسان لنفسه مذموما، فإنه في الشعر مقبول مستساغ، وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق بقوله: «ليس لأحد من الناس أن يطري نفسه ويمدحها في غير منافرة، إلا أن يكون شاعرا، فإن ذلك جائز له في الشعر غير معيب عليه»[2].

أما الشعر الحماسي، فيعتمد في الأكثر والأعم على الوصف، وفي الأقل على القصص، وهو مع كل ذلك وفي كلا الحالين يؤثر الإيجاز على التطويل، ويلمح الجزيئات

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 423.
[2]- المصدر نفسه. ص 18.

دون الكليات، فلو أراد أن يصف معركة مثلا اجتزأ ببضعة أبيات ترينا جوداه وسيفه، فما ندري كيف جرت حركات المتحاربين، وكيف انتظم الجيشان، وأين وقف الفرسان، وأين وقفت بقية الفرق كرماة السهام والنبالة، وكيف تم الهجوم والالتحام، ولا نرى من صفات السلاح إلا سيفا قاطعا، ورمحا طويلا. وقليلا ما يسهب الشاعر ويدقق في أوصاف السلاح، كما يسهب ويدقق في نعت جوداه ونعت الفارس المقاتل أو الخصم، على أن صورة الفارس لا تظهر في الغالب جلية، بل يتركها غامضة مشوشة يقول شوقي ضيف: «ولا نبعد إذا قلنا إن الحماسة أهم موضوع استنفذ قصائدهم، فقد سعرتهم الحروب، وأمد شعراءها بوقود جزل من التغني ببطولتهم وأنهم لا يرهبون الموت، فهم يترامون عليه تحت ظلال السيوف والرماح، مدافعين عن شرف قبائلهم وحماها، لا يرتفع هذا الغناء بل قل هذا الصياح في كل مكان، بحيث يخيل إلينا أنه لم يكن هناك صوت سواه...»[1].

وعرف العصر الأيوبي كثيرا من الملوك والوزراء يطربون للشعر، كما يطربون لصليل السيوف، كطلائع بن رزيك الملقب بـ (الملك الصالح) وأسامة بن منقذ، فقد كتب الوزير الفاطمي "طلائع بن رزيك" إلى الأمير أسامة بن منقذ رسالة شعرية حدثه فيها عن معركة دارت بين المسلمين والفرنجة، ملأها بالفخر والاعتزاز، وحشاها بالشهامة والأخلاق، وأفعمها بالشجاعة وتصوير البطولات، قال[2]:[من الطويل]

ألاَ هكَذا فِي اللهِ تمضِي العزائِمُ وتمضِي لدى الحربِ السُّيُوفُ الصَّوارِمُ
وتُسْتَنزَلُ الأعداءُ مِن طَودِ عِزِّهم وليس سِوى سُمرِ الرِّماحِ سَلالَمُ
وتُغزَى جيوشُ الكُفرِ في عُقرِ دَارها ويُوطَا حِماها، والأنُوفُ رَوَاغِمُ
ويُوفِي الكِرامُ الناذِرُونَ بِنَذرِهِم وإن بُذِلتْ فيه النفُوسُ الكَرَائِمُ
نَذرْنَا مَسِيرَ الجيشِ في صَفَرٍ، فما مَضى نصفُه، حتى انْثَنَى وهو غَائِمُ

إنه يحدثه عن الجيش العربي الذي خرج من أرض الكنانة نجدة لبلاد الشام، وحدد لصديقه الأمير الزمن الذي خرج فيه من مصر، وقد كان شهر صفر، وأخبره أنه قدر مدة إنجاز مهمته شهرا من الزمن، ولكنه لم يمض على نفرته نصف شهر حتى انثنى غانما مظفرا، مؤديا واجبه خير أداء، وذكر السيوف والرماح، وغزر جيوش الكفر قبل أن

[1]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط6. 1974. ص 202.
[2]- ديوان أسامة. ص 223.

تتحرك لقتال المسلمين، هي دعوة صريحة من أجل غزو الأعداء في عقر دارهم وطردهم من أرض المسلمين، فأجابه أسامة بن منقذ وقال له: إن الملك نور الدين يلبي دائما دعوة الجهاد وهو سباق إلى فعل المكرمات، يقول[1]:[من الخفيف]

يا أميرَ الجيُوشِ ما زال للإسـ ـلامِ والدّينِ منك رُكنٌ وثيقُ
أسْمَعَتْ دعـوةُ الجِهَادِ فلبَّـا هَا مَليكٌ بالمكرماتِ خَليـقُ
ما له عَن جِهاد الكُفرَ والعـد لِ وفِعلِ الخيراتِ شُغلٌ يَعوقُ
هو مثلُ الحُسامِ: صدرٌ صَقيلٌ ليّنٌ مسُّه وحـــــدٌّ ذلِيـقُ

ومن رسائل أسامة بن منقذ الجوابية التي أرسلها إلى الملك الصالح رسالة شعرية، ذكر فيها بعض فتوحات نور الدين، يقول في مطلعها[2]:[من الطويل]

أبى اللهُ إلاّ أن يكونَ لنا الأمْـــرُ لِتحيَا بنا الدُّنيا، ويَفتخِرَ العَصْـرُ
وتخضَـــعَ أعناقُ الملوكِ لعزِّنَـا ويُرهِبَها مِنَّا على بُعدنَا الذِّكـــرُ
بحَيثُ حَللنا الأمنُ مــن كلّ حادثٍ وفي سائِرِ الآفاقِ من بأسِنا ذعْـرُ

وعرض أسامة بن منقذ للصورة التي يخرج فيها المسلمون لمحاربة الأعداء وقد أضلتهم الطيور، ثقة بما ستنال من لحوم الأعداء، وعلامة من علامات النصر في قوله[3]:[من الطويل]

نسيرُ إلى الأعداءِ والطّيْرُ فوقَنا لهَا القُوتُ من أعدائِنَا، ولنا النّصـــرُ

ومنها أيضا[4]:[من الطويل]

ونرتَجعَ القدسَ المُطهَّرَ مِنهُمُ ويُتْلى بإذنِ اللهِ في الصّخرَة الذكْـرُ
بنَا استَرجَع اللهُ البلادَ وأمَّنَ الـ ـعِبادَ، فلا خَوفٌ عَليهِـمْ ولا قَـهْـرُ

وما دام نور الدين قد استرجع الكثير من البلاد، فقد أمل أسامة أن يسترجع القدس الشريف ويحقق للمسلمين أمنيتهم.

[1]- ديوان أسامة. ص 189-190. صقله: جلاه. ذليق: حادّ.
[2]- ديوان أسامة. ص 203.
[3]- ديوان أسامة. ص 204
[4]- ديوان أسامة. ص 206.

وهذه خاتمة قصيدة لأسامة بن منقذ قالها في الرد على طلائع بن رزيك وتحدث فيها عن فعل نور الدين بالفرنجة، وذكر بعض فتوحاته، ثم قال في نهايتها[1]:[من الطويل]

فقل لمُلوكِ الأرضِ: ما الفخرُ في الذِي تعدُّونَه من فعلِكم، بَل كذا الفَخرُ

وتوسع أسامة بن منقذ في تصوير الوضع النفسي للفرنجة، وحلل على نحو ذلك، دقيق حالة الانهيار التي أصابتهم على الرغم من حصانة مدنهم وقد صاروا أسرى للتخيلات المرعبة في النهار حتى يحسبوا الربى جيوشا وأمواج البحر أساطيل متتابعة، فإذا حل الليل أمسوا فريسة للكوابيس المنغصة، وتخيل السيوف مسلطة عليهم، يقول[2]:[الخفيف]

وقسَمْتَ الفَرَنج بالغزوِ شطرَيـ ـنِ: فهذَا عانٍ وهَذا قتيـلُ
والّذي لم يَحِن بسيفِكَ مِن خَـوْ فِـكَ أمسَى وعقلُه مَخبُـولُ
مَثّلَ الخوفُ بين عينيهِ جيشًـا لكَ في عُقرِ داره ما يـزولُ
فالرُّبَى عِندَه جيوشٌ، ومَوجُ الـ ـبحـرِ في كلِّ لُجَّةٍ أسطـولُ
وإذا مَا أغفَى أقضَّ به المضـ ـجعَ في الحُلم سيفُكَ المَسْلولُ

أما الخيل فتحدث الشاعر عن نشاطها وصبرها على الحرب، فهي خير عتاد، وهي تلاحق العدو أينما ذهب وتضيق الخناق عليه حتى تظفر به، يقول أسامة بن منقذ[3]:[من الطويل]

ونحْـنُ كَسرنا البَغْـدَوينَ[4] ومَا لِمَنْ كَسرنَـاه إبـلالٌ يُرجَـى ولا جَبْرُ
وقـد ضـاقَتِ الدُّنيـا عليه برُحْبها فلـم يُنْجه بَـرٌّ، ولم يَحْمِـه بَحرُ
وقد كانَ لونُ الخيل شتَّى فأصبَحَتْ تُعـادُ إليـنا، وهي من دَمهم شُقْرُ
ومـا تَنْثنِـي عنـه أعِنَّـةُ خيْـلِنَا ولو طارَ في أفْقِ السّماءِ بـه النّسْرُ

ونجد في مراسلات أسامة بن منقذ والملك الصالح طلائع تركيزا على وحدة الصف الإسلامي ضد العدو الصليبي المشترك، ويؤمن كل من الشاعرين بأن وحدة مصر والشام، من أهم العوامل لدحر الأعداء، فقد كتب أسامة بن منقذ إلى الملك الصالح من

[1]- ديوان أسامة. ص 208.
[2]- ديوان أسامة. ص 192. العاني: الأسير. حان: هلك. أغفى: نام نوما خفيفا. أقضّ المضجع: خشن.
[3]- ديوان أسامة. ص205 -206.
[4]- البغدوين Baudouin III: بودوين ملك بيت المقدس.

إحدى رسائله الجوابية، داعيا إلى توطيد دعائم الوحدة والتعاون بين القائدين، يقول في أولها[1]:[من مجزوء الكامل]

يا أشرفَ الوُزراءِ أخـ ـــلاقًا وأكرَمَهم فِعَـــالا

ويقول منها[2]:[من مجزوء الكامل]

فاسلَـم لنَـا، حتى نرى لكَ فـي بَنِي الدُّنيا مِثالاً
واشـدُدْ يدَيْـك بوُدّ نُورِ الدين، والـقَ بهِ الرّجَالاً
فهو المُحامـي عن بلا دِ الشامِ جمْعًـا أن تُذالاً
ومُبـيدُ أمـلاكِ الفرنْـ ـــجِ وجمعَهم حالاً فَحالاً
فبَـقِيـتُـما للمسلميـ ـنَ حِمًى، ولِلدُّنيَـا جَمَالا

ولدى استقصائنا للقصائد الشعرية، وجدنا ذخيرة لفظية متنوعة فمنها: أسماء المدن والقلاع والحصون والمعارك، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، ما كتبه أسامة في رسالة جوابية بعث بها إلى طلائع بن رزيك.

ومنها يقول[3]:[من الطويل]

فتَحْنا الرَّها[4] حين استباحَ عِداتُنَـا حِماهَا، وسَنّى مُلكَهَا لهم الختْـرُ
ونحـنُ فتحـنَا تلّ باشِرَ[5] بعـدَها وقد عَجزَتْ عنه الأكاسِرةُ الغُـرُّ
وتلّ عِزَازٍ[6] صبَّحَتَـهُ جُيُـوشـنَا فلم تَحمِه عنّا الرّجالُ ولا الجُدْرُ
ومِلْنا إلى بُرجِ الرّصاصِ وإنَّـه لكالسّدّ، لكـنَّ الرّصاصَ لـه قِطْرُ
وما مِثْلُ رَاوندَانَ[7] حِصنٌ وإنَّـه لَمُمْتنِعٌ لـو لم يسهل لـه القَسـرُ

وهكذا عاش الشعر الحماسي عند الشاعر بين حزن، وحسرة وفرح وبهجة وتمجيد للأبطال، وحث عن النزال، إذ صور أسامة الأحداث التي مرت بها هذه الحقبة التاريخية من حياة المسلمين والأجواء التي سادت فيها ابتداء من احتلالها وانتهاء بتحريرها.

[1]- ديوان أسامة. ص 218.
[2]- ديوان أسامة. ص 219-220.
[3]- ديوان أسامة. ص 206-207.
[4]- الرها: عاصمة إمارة صليبية بالشام. سناه: سهله. الختر: الغدر والخديعة.
[5]- تل باشر: موضع بالشام.
[6]- تل عزار: موضع بالشام.
[7]- راوندان: موضع بالشام.

وبعد، فإن شعر الفخر والحماسة عند أسامة لم يخرج في مضمونة وشكله عن أساليب القدماء، لولا أن البواعث في هذا العصر قد اختلفت عن بواعث القدماء، وكان ماعدا ذلك شبيها بفخر القدماء نزوعا إلى العصبية وفخرا بالقبلية وتمجيدا للذات الفردية.

6- المراثي:

ويعد فن الرثاء من أبرز الموضوعات في شعر أسامة، فقد روى عنه اثنين وعشرين خبرا شعريا (22) فيه ست قصائد (6) وست عشرة مقطوعة (16) اشتملت جميعها على مائتين وخمسة وعشرين بيتا شعريا (225)، والمتأمل في شعر رثائه يجده يستخدم ألفاظ: البكاء والدموع والعويل والنواح كثيرا، ترددت في قصائده بألوان مختلفة وأغراض متعددة، ويمكن حصد ذلك في ثلاثة محاور: الندب، التأبين، العزاء.

والندب هو لون من ألوان الرثاء وأسامة من الشعراء الذين استخدموا هذا الفن التعبيري، لتجسيد صورة الحزن والأسى والنواح والبكاء الذي يعبر عن عواطف داخلية يعكس آثار الصدمة النفسية التي يعاني منها من جراء فقده لأعز الناس عنده، ولعل خير ما يصور ذلك قوله في رثاء ابنه[1]:[من الرمل]

لهْـــفَ نفسِي لِهـــلالٍ طالِعٍ ما استْتَوى فِي أفقِه حتَّى غَرَبْ
لو رَأى ما حلَّ بي مِنْ بَعْدِهِ مِـن هُمُـــومٍ غَشِيَتْـنِي وكُرَبْ
لبَكَى لِي تحتَ أطبَاقِ الثَّرى وبُكـاءُ المَـيْتِ للحـــيِّ عَجَبْ
أنَـــا مَيْـتٌ مِثـــلُه لكنَّـــهُ مُستـــرِيحٌ ومَمَـــاتِي فِـي تَعَبْ

وقوله[2]:[من مجزوء الكامل]

يَا نفسُ أيْـنَ جَميـلُ صبـ ـرِكِ حينَ تَطرقُكِ الخُطوبُ
أيـــنَ احتمَالُكِ مـا تَكـا دُ الـرَّاسيـــاتُ لَـــه تَـذوبُ
وثَباتُ جَأشِكِ حيـنَ تَضـ ـطربُ الجَـوانِحُ والقُلُوبُ
مَـــاذا دَهَـــاكِ إلـى مَتى هـــذا التّأسّـفُ والنّحِـيبُ
كيـــفَ استَزَلّكِ بَعد صِدْ ق يَقـينِـكِ الأمَـلُ الكَـذوبُ
أرَجَـــوتِ أن سَيَرُدُّ مَـن غَـال الرّدى دَمـعٌ سَكُـوبُ

[1]- ديوان أسامة. ص 293.
[2]- ديوان أسامة. ص 293.

أم خِلــتِ أنَّ نَوائبَ الـدُّ نيـــا لِغـيـــركِ لا تَنـُوبُ

إن ذلك كله يعكس رغبة الشاعر في إبراز حزنه وفجيعته وحجم الخسارة التي لحقت به، وخاصة بعد رحيل أعز الناس عنده الذي كان مصدر سعادته، وهناك مزيج من الحزن الذي وصل إلى حد النواح، والتعداد لمناقب الفقيد، فمزج بين عاطفتين: عاطفة الحزن وعاطفة الحب.

ويزداد ألم الشاعر وحزنه، فيقسم بأن الدهر لن ينسيه فاجعته وروعته، وهذا نابع من ارتباطه الوثيق بالميت، يقول[1]:[من الطويل]

لعَمْرُكَ ما يُنسِينيَ الدّهرُ روعَتي بِفَقدِ أبي بكرٍ حَيَـاتي ولا يُسْلِي
خَشيتُ عَليـه اليُتم بَعـدي فَليتَنِـي رُميتُ بما أخْشَى ولم أُرْمَ بالثّكلِ
فكـلُّ بَعيدٍ يُرتَجى جَمـعُ شَمَلِـه وبُعدُ المَنايا غيرُ مُجتمِعِ الشّمْـلِ

ويضيف قائلا[2]:[من الوافر]

إذا نـــامَ الخَـلـــيُّ أراحَ هَمّـي وأسهرَ ليلِيَ الحزنُ الدَّخِيلُ
كـــأنَّ نجُـومَ ليلِـي مُوثَقَـاتٌ فليسَتْ من أمَاكِنِهـا تَـزُولُ
وما في الصّبحِ لي رَوحٌ ولكـن بـــه يتعَـلّلُ الدّنِـفُ العَليـلُ
نَهـــارِي لا يـلائِمُنِـي سُلـــوٌّ وليلِـي لا يُفـارقنِي العَوِيـلُ

فتـرى أن الشـاعر يحـاول إشـراك مشـاعره مـع الطبيعـة (الليـل، النجـوم، الصـبح، والنهار...)، لأنها تصور حقيقة قائمة، وإنما يحاول إشراك هذه العناصر بتجربته المؤلمة، وهذا فيه دليل على شدة الإحساس بوطأة المعاناة ومرارة الفقد، فرثاؤه فن لصيق بالوجدان خصوصا إذا كان الميت عزيزا على نفسه، فيطغى حينئذ فيض من العواطف الجياشة، ولكن الولد يموت، فيبكيه أبوه بكاء حارا، تتقطع معه كبده وتذوب حشاه وتفيض عينه دموعا[3]:[من البسيط]

أزورُ قبـــرَكَ مُشتـاقًا، فيحجبُنُي ماهيلَ فوقَـــك مـــن تُربٍ وأحْجَارِ
فأنْثَنِي ودُموعِي مِن جَوَى كَبـدِي تَفيضُ فاعجَبْ لماءٍ فاضَ من نَارِ

[1]- ديوان أسامة. ص 302.
[2]- ديوان أسامة. ص 302. الروح: الراحة. تعلل بالأمر: تشاغل به. الدنف: المريض.
[3]- ديوان أسامة. ص 298.

أما رثاؤه لغير أقاربه فقليل، فإذا أنت نظرت إلى مرثية عنده تقول[1]:[من البسيط]

صَبري على فَـقدِ إخوانِي وفُرْقَتِهِمْ غَدْرٌ وأجملُ بِي من صَبريَ الجزَعُ
تَقاسَمتُـهم نَـوىً شطّت بهـم ورَدًى فالحيُّ كالمَيْتِ، مـا في قُربِـه طمَـعُ
وأصبَـحَتْ وحشَـةُ الغبــراءِ دُونَهمُ مِن بَعدِ أنسِي بِهم والشَّملُ مُجتمِـعُ
وعِشــتُ منفـَـردًا منهـم وأقسِم مـا يكـــادُ مُنـفَـردٌ بِالعَــيشِ يَنتَـفِـعُ

تجد أنه يتوجه بشعره إلى خاصة من حزن لفقدهم حزنا صادقا، فبث نفثة أودعها كامل اللوعة والألم الزافر من بركان صدره، ولا تحسب أن من يتوجه إليه بشعره، قريب من لحمه ودمه، بل هو صديق، شغل حواسه كلها في صرعة الحزن فصار إليه من اللحم والدم ، وأخذ من مشاعره ما يأخذه العزيز الغالي، بسبب الحب الصادق الذي يربطه به.

ولقد أصيب أسامة بالكثير من الفواجع في أهله وأولاده ، لقد فقد الولد ثم فقد الأهل والوطن من جراء الزلزال الذي أصاب موطنه "شيزر"، فقال[2]:[من الكامل]

حَيَّا رُبوعَكِ مِنْ رُبًى ومَنَـازِل سَـــارِي الغَمَـام بكلِّ هامٍ هَامِلِ
وسَقَتْكِ يا دارَ الهوَى بعد النَّوَى وطَفـــاءُ تَسفَحُ بالهَتونِ الهاطِـلِ
حـتّى تُروّضَ كلَّ مَاحٍ مَاحِـلٍ عـــافٍ وتُـــرويَ كلَّ ذاوٍ ذابِـلِ
أبكِيـــكَ أم أبكِي زمـــان فيكِ أم أهليـكِ أم شَرخَ الشَّبَابِ الرّاحِلِ
ما قدرُ دَمعي أنْ يقسّمَـه الأسَى والوجـــدُ بيـن أحبَّـــةٍ ومَنَـازِل
أنفقتـــهُ سَـــرَفًا وهـــا أنا مَـاثِلٌ فِي مَاحِـلٍ أبكِي بِجَفْـنٍ مَاحِـلِ

وهنـــا نلمح الآهــة الممدودة النفس المشتعل بالحسرة، وهو رثاء لمن فقدهم من الأهل يفيـض أسى وحزنـــا وحسرة، فهل يبكـــي الديار أم على أهلها أم علـــى الزمان الذي كان سببا في الفجيعة والنكبة؟ إن وراء هذه الأبيات عاطفة جياشة بفيض الذكريات المختزنة في نفس الشاعر، وقد عاشها بحلوها ومرها، وبقي منها نقش على ورق طبعها الشاعر بكلماته الصادقة التي يصور بها لوعته، فلا يكاد ينسى حتى تضطرم النار في قلبه،

[1]- ديوان أسامة. ص 298. الغبراء: الأرض.
[2]- ديوان أسامة. ص 302-303. هملت عينه: فاضت. سحابة وطفاء: مسترخية لكثرة مائها. روّض المكان: جعله روضة.ماحل الأول: المنزل الجدب. يريد بماحل الثانية: الجامد الذي لا يدمع.

وتتجدد أحزانه وهو يحاول أن يتحلى بالصبر ولكن دون جدوى، فدموعه دائما في سيلان حتى كادت هذه الدموع أن تنضب.

والتأبين يتخذ شكل الثناء على الميت وتعداد مناقبه وذكر مآثره، يقول في أهله الذين هلكوا في الزلازل بحصن شيزر[1]:[من الكامل]

واهـًا لهُـمْ مِـن عَالِمٍ ومَعَالِمٍ وَمُمنّعـاتِ عَقائـلٍ ومَعَـاقِلِ
كانُوا شَجىً في صدرِ كلِ مُعَاندٍ وقذًى يَجُولُ بعَينِ كلِّ مُحَاوِلِ
غَوثـًا لِمَلهُوفٍ ومَلجَـأ لاجِيءٍ وجِوَارَ رَبِّ جَرَائـرٍ وطَوَائلِ

وهكذا حاول أسامة أن يحفر في الأذهان مناقب المرثي ومحاسنه، حتى لا تنمحي على مر الزمن، وحتى لا يصيبها شيء من زوال أو نسيان، إنها كل ما يملك على المرثي بينهم، وليجعله دائما ماثلا أمامهم، يقول[2]:[من البسيط]

بنـــو أبـــِي وبنُـــو عَمِّي دَمِي دمُهُم وإن أرَوْنـــي مُنـَـاوَاةً وشَنـــآنَا
كانوا جَناحِي فحَصَّتْه الخُطُوبُ وإخـ ـوانِي فلمْ تُبقِ لِي الأيَّـامُ إخوانَـا
كانــوا سُيوفِي إذا نَـــازَلتُ حــادثــةً وجُنَّتي حِينَ ألقَى الخَطبَ عُرْيَانَا
بهِـم أصُولُ عَلى الأمْرِ المَهُولِ، إذا عَرَا، وألقَى عَبُوسَ الدَّهرِ جَدْلانَا
فكَيْـفَ بالصَّبرِ لِي عَنهُم وقد نَظَمُـوا دَمعِـي عَلى فَقدِهِم دُرًّا ومَرجَانَـا

فقد كان أهله عونا له على الخطوب، كما كانوا سيوفه التي يضرب بها أعداءه، وهنا يحاول الشاعر أن يعلي قدر قومه الذين ينتسب إليهم، وبفقدانهم تنهمر عيونه دمعا لتنتظم كالدر والمرجان، وهو رثاء متألم موجع، فيه الكثير من التأسي، وقد بلغ بكاؤه وتفجعه على من فقده أقصى مراحله من خلال انفعالاته الشخصية، الناقلة بنبضات التوجع من قلبه إلى قلوبنا.

أما العزاء فيتمثل في صبر الإنسان على مصابة، وتلمسه سلوانا لمعاناته، والرضا بما حل به والاستسلام للقدر، يقول[3]:[من البسيط]

أليــسَ هَـذا سَبيـلَ الخلْـقِ أجْمعِهم وكُلُّهم بوُرودِ المَوْتِ مُعترِفُ

[1]- ديوان أسامة. ص 303. الجريرة: الجناية.
[2]- ديوان أسامة. ص 307. الشنآن: البغض. الحص: حلق الشعر.
[3]- ديوان أسامة. ص 300.

كَمْ ذا التَّأسُفُ أم كمْ ذا الحَنِينُ وهَلْ يُرَدُّ مَنْ قَدْ حَوَاهُ قبرُه الأسَفُ

لقد اصطدم الشاعر بالواقع الأليم، فأحس بالجرح العميق وحرارة العاطفة، فلا سبيل لرجوع من افتقده، كما أن التأسف لا يمكن أن يرجع الحبيب المفقود، والشاعر عموما أعذب ألفاظا وأصدق عاطفة، وأكثر انسجاما مع روح العقيدة التي تدعو إلى التسليم بقضاء الله وقدره، وأن الأعمال بيد الله عز وجل والتوكل عليه والاحتساب عنده، يقول[1]:[من البسيط]

سَقَى ثرًى أُودِعُوهُ رحمةٌ مَلأتْ مَثْوى قُبورِهِمُ رَوْحًا ورَيْحانَا

وألبَسَ اللهُ هَاتيكَ العِظَامَ وإنْ بَلِينَ تحتَ الثَّرَى عفوًا وغُفرَانَا

يصف قبر المرثي ينهال عليه الماء من الرحمة ويطلب أن يحيه عنه الروح والريحان، وبانتقال المرثي إلى العالم الآخر وجد الشاعر برحمة ربه خير سلوى له.

إن أسامة وظف كلمات وعبارات الأسى للتعبير عن حزنه وألمه، فأتى بها في سياقات مختلفة للتعبير عن مواقف متعددة وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع: بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام.

7- الزهد والمواعظ:

فلسف الإسلام النظرة إلى الحياة الدنيا من منطلق بسيط، يدعو إلى أن يكتفي الإنسان بالقليل من متاعها والنظر والتركيز على ما بعد الموت، لأن فيه الحياة الأبدية والسرمدية، ومن هذا المنطلق تبنى الشاعر هذه الفلسفة، ودعا إلى طرح الدنيا والإقبال على الآخرة والتوكل على الله والثقة به، والإيمان بأنه متكفل برزق الجميع، يقول أسامة[2]:[من السريع]

فارْجِـع إلى اللهِ وثِقْ بالذِي وَافَاكَ فِي الصَّادِقِ مِنْ وَعْـدِهِ

للصَّابرينَ الأجرُ والأمنُ مِنْ عَذابِـــهِ والفـــوزُ فـــي خُلْدِهِ

ولو عدنا إلى ديوان أسامة، فقد روى الشاعر من شعر الزهد والمواعظ واحدا وثلاثين خبرا شعريا، فيه عشر قصائد وواحد وثلاثون مقطوعة اشتملت جميعها على مائة وثمانية وتسعين بيتا شعريا، ويدل الزهد في شعر أسامة على صدقه وعمق إحساسه، فهو ليس

[1]- ديوان أسامة. ص 307.
[2]- ديوان أسامة. ص 279.

مجرد أبيات أو مقطعات قالها معبرا عن هموم شيخوخته، إنما كان للرجل مذهب فريد في هذا الضرب من هذا الشعر، يقول الشاعر داعيا ربه[1]:[من البسيط]

يَا رَبِّ حُسْنُ رَجَائِي فِيكَ حَسَّنَ لِي تضْيِيعَ وَقتِيَ فِي لهوٍ وفِي لعِبِ

وأنتَ قلتَ لمِن أضحى علـى ثِقَـةٍ بحسنِ عفوك: إنِّي عندَ ظنِّك بِي

فهذه من صرخات وزفرات يصعدها من قلبه ولسانه، طالبا العفو راجيا ربه المغفرة.

فالموعظـة عنـده تقـوم بتصـوير الـدنيا فـي حقيقـة باطلهـا، والتصـدي للتراخـي الشـائع، يقول[2]:[من الرجز]

أمَـــا رَأوا تَقَـــلُّبَ الدّنيَـــا بِنَـا وَفتكِـــهَا بِمَنْ إليهَا أخْلَـــدَا

كَم نَسَفَتْ أيْدِي الخُطُوبِ جَبَلاً وصَيَّرتْ لُجَّـةَ بَحْرٍ ثَمَدَا

وكَـمْ أعَـادَتْ ذا ثَرَاءٍ مُعْدَمًا وذا قَبِيـلٍ وعَدِيدٍ مُفْـرَدَا

إن الدنيا في نظر أسامة متقلبة، وهي مجمع أباطيل خادعة، فهي زائلة حافلة بالمكر والخداع، كما أنها تنسف بالإنسان ولو كان قويا، وتهلكه ولو كان عظيما، وكم أعدمت أولئك الأثرياء الذين طلبوا الدنيا وسعوا وراء مُتعها بدوافع الآمال، والطمع والرغبة في الاستزادة، ويقول في موضع آخر ناعتا الدنيا محذرا منها[3]:[من مجزوء الكامل]

احْـــذَرْ مِـنَ الدُّنيَا ولا تَغْتَـرَّ بالعُمـرِ القَصِيـرِ

وانظُـــرْ إلى آثَـارِ مَنْ صَرَعَتْهُ منَّـــا بالغُـرُورِ

عَمَرُوا وشادُوا مَـا ترَا هُ مِـن المَنَازِلِ والقصُورِ

ويقول مخاطبا نفسه ومحذرا إياها من قدوم الموت[4]:[من الكامل]

دنيـــايَ نَـــاشِزَةٌ فـإنْ فـارقتُها طوْعًـا وإلا فارَقَتْنِـي كَـــارِهَا

والمَوتُ إنْ لمْ يَأتِ فِي إمْسَائِهَا وَافَى مَعَ الإصْبَاحِ فِي إبْكَارِهَا

إن الدنيا دار سفر لا دار إقامة، ومنزل عبور لا موطن حبور، فينبغي للمرء أن يكون فيها على أهبة الاستعداد لمغادرتها، يهيئ زاده ومتاعه للرحيل المحتوم.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 276.
[2]- ديوان أسامة. ص 278-279. الثمد: الماء القليل.
[3]- ديوان أسامة. ص 280.
[4]- ديوان أسامة. ص 281.

إن أسامة في زهدياته يرتدي ثوب الدين والإيمان، فشعر الزهد ينصب بأكمله في قناة العظة والتدبر والتفكر في الله والندم على اقتراف الذنوب والآثام، والخشية من ساعة الموت ومن ساعة الحساب، بل والحث على أن يكون العبد في دنياه مع الله، مرتقبا ساعة الفراق، وألا يركن إلى الدنيا طرفة عين ولا يطمئن إليها، فهي عرس زائد ومتاع فان...

8- الشواهد والأمثال:

كان العربي في العصر الجاهلي يعتمد في حياته على منظومة من القيم والمثل العليا التي تحكم تعاملاته مع الآخرين، ولما بعث الله منهم مكارم الأخلاق صلوات الله وسلامه عليه بالهدى ودين الحق تأصلت كثير من هذه القيم، وترسخ بناؤها.

ولقد وقف أسامة من الحياة موقف الناضج العاقل، المتأمل أصل العلل والأسباب، السارح بعين البصيرة، إن خواطره وتأملاته تجري على خلاف ما يجري عليه البشر، فخواطره تجري على سجية الشواهد والأمثال.

وهذه الشواهد والأمثال، كلام مأثور هادف إلى الإصلاح والإرشاد، تنقل الحكمة المرتبطة بالعلم والثقافة من جهة وبالخبرة والتجربة والعقل من جهة أخرى، ولا تصدر حكمة أو موعظة إلا عن عاقل خبير متعلم، وإذا لم تكن الحكمة، عميقة فهي خواطر وتأملات فحسب.

وفي ديوان أسامة من ذلك الشعر التي يتناول الكثير من الشواهد والأمثال بطابع حكمي مأثور، فقد روى أسامة منه سبعة وخمسين خبرا شعريا (57)، فيها قصيدة واحدة، وست وخمسون قطعة شعرية (56)، اشتملت جميعها على مائة وثلاثة وخمسين بيتا شعريا (153). والشاعر في هذا اللون من الشعر على ما يظهر من مروياته الشعرية قد ركز على قيمة أساسية وهي الصبر في قوله[1]:[من البسيط]

يـا آلِـفَ الهَـمِّ لا تَقْنَـطْ فأيْـأسُ مَا تكُـونُ يَأتيكَ لُطْـفُ اللهِ بالفَرَجِ
ثِقْ بالذِي يَسْمَعُ النَّجْوَى يُنجِي مِـنَ الـ ـبَلْوَى ويَسْتنقِذُ الغَرَقَى من اللُّجَجِ

[1]- ديوان أسامة. ص 249.

إنه يدعو إلى التحلي بالصبر وعدم القنوط، والرضا بما قسم الله للإنسان، فالله يستمع لمناجاة العبد الفقير البائس، وهو القادر على العون والمساعدة في تلك الرحلة المخيفة من اليأس وفقدان الأمل، فالله تعالى لا تخيب دعوة من دعاه ولا يرد من ناجاه.

ويضيف الشاعر جملة من الصور البيانية التي تزيد المعنى رونقا وبهاء قائلا[1]:[من المنسرح]

اصْبِرْ عَلى مَا كرِهتَ تَحْظَ بمَا تَهْوَى، فمَا جَازِعٌ بمَعْذور
إنّ اصْطِبَارَ الجَنِينِ فِي ظُلَمِ الـ أحْشَاءِ أفضَى بهِ إلى النُّور

ويقول في المعنى نفسه[2]:[من البسيط]

اُستُرْ بصَبْرِكَ مَا تُخفِيه مِنْ كَمَدٍ وإنْ أذَابَ حَشَاكَ الهَمُّ والحُرَقُ
كالشَّمْعِ يُظهِرُ أنوَارَ التَّجمُّلِ والدُّ مُوعُ مُنهَلَّةٌ والجِسْمُ مُحْتَرِقُ

إن أسامة يعود إلى تبصير الإنسان وتوعيته كي يدرك أن الرزايا والمصائب يجب أن تقاوم بالصبر، كاصطبار الجنين في بطن أمه مرحلة من الزمن في ظلمات الأحشاء والذي يفضي به إلى الحياة، كما أن المال والمتعة لا يؤديان إلى السعادة، بل هما طيف غرور وتهالك على الوهم، وعلى المرء واجب التمسك بالصبر للوصول إلى الراحة والطمأنينة، يقول[3]:[من البسيط]

ومَا الرَّفاهَةُ مِنْ رَأيِي ولا أرَبِي ولا التَّنَعُّمُ مِنْ هَمِّي ولا شُغْلِي
وَلسْتُ أهْوَى بُلوغَ المَجْدِ مِنْ رَفَهٍ ولا العُلا دُونَ حَطِمْ البيضِ والأسَلِ

وبذلك يجعل أسامة الصبر أساس بلوغ الإنسان مرتبة الكمال وبه وحده ينتصر على العجز والضعف، يقول[4]:[من الخفيف]

والذي يَصْرِفُ الهُمُومَ إذا ما ضِقتَ ذَرْعًا بهنَّ صَبْرٌ جميلُ

وهو يمقت طلب الدنيا والانغماس في ملذاتها وزخرفها ويعتبر ذلك نقيصة وعيبا لا ينبغي لعاقل أن يقع في براثنها، فكل الذين

[1]- ديوان أسامة. ص 253.
[2]- ديوان أسامة. ص 256.
[3]- ديوان أسامة. ص 257.
[4]- ديوان أسامة. ص 258.

سبقونا إلى الموت قد هلكهم الطمع والحرص على الاستزادة من الحياة، ويقول[1]:[من البسيط]

لا تُخدَعَـنَّ بأطمَـاعٍ تُزَخْـرِفُها لكَ المُنَـى بحَدِيث المَين والخُـدَع
فلوْ كَشَفْتَ عِنِ المَوتى بأجْمَعِهم وَجَدْتَ هُلكَهُمُ فِي الحِرص والطَّمَع

وهكذا يغتنم أسامة كل فرصة سانحة، ليخرج علينا بموعظة أو حكمة تترجم عن مذهبه في الحياة القائم على الاستقامة والاعتدال، وتراه يعبر عن الأناة بقوله[2]:[من الكامل]

ثِقَلـــي إذا نَادَيتنِـــي لمُلِمَّـــةٍ أجْدَى مِـنَ المتسَرِّع الهلبَـاج
إنَّ الأناةَ مِنَ الخَبيرِ بمَـــا أتَى تُغْنِيكَ عَـنْ سَيرٍ وعَنْ إدْلاج
مَا فِي شَرارِ النَّارِ نفعٌ يُرْتَجَى والجَمرُ فِيـهِ فضِيلةُ الإنضَاج

والمراد أن الإنسان المتأني والذي يحسن التفكير والتدبير في عواقب الأمور خير وأفضل من الأحمق الذي يقدم على أمر دون تريث ولا تمهل، فشرار النار لا نفع فيه سوى جمره الذي بواسطته ينضج الطعام ويستوي.

وفقدان الأحبة والأصدقاء وما يتركه هذا الأمر في النفس من حزن وألم كثير في حياة البشر، وفي ذلك يقول أسامة[3]:[من الكامل]

لا تأسَفَـــنَّ لِـــذاهِـــبٍ أو فائِـــتٍ يُرجَى ولا تُتْبِعْـهُ زفـرَةَ نَـادِمِ
واصْبِرْ عَلى الحَدَثَانِ صَبَرَ مُسَلِّمٍ مُتيقِّـنٍ أنْ ليسَ مِنـــهُ بسَـــالِـــمِ
فغَضَـــارَةُ الدّنيَـــا كظِلٍّ زائِـــلٍ والعَيْـــشُ فِيها مِثْلُ حُلْمِ النَّائِمِ
والدَّهـــرُ يَمنَحُ ثـــمَ يَمنَـــعُ نزرَ ما أعْطَى ويَبخلُ بالسُّرور الدَّائِمِ

فالشاعر يدعو إلى عدم التأسف على شيء مضى وزال، فالدنيا كظل زائل لا يمكن الدوام فيها ولا البقاء، كما أن الدهر في رأي الشاعر كريم على الإنسان، فهو يأخذ منه القليل في حين يعطيه الكثير، فالدهر هذه شيمته، أن يكون جوادا معطاء، وفي المقابل بخيلا بالحياة السعيدة الدائمة، وبذلك تكون السعادة في نظر أسامة قضية نسبية.

[1]- ديوان أسامة. ص 255. المين: الكذب.
[2]- ديوان أسامة. ص 249. الهلباجة: الأحمق. الدلج: السير من أول الليل.
[3]- ديوان أسامة. ص 261.

9- الأدب:

وقد كـان شـعر أسـامة فـي الأدب، أشـبه بـالأقوال والحكـم المـأثورة، فقد روى أربعـين مرويـة شـعرية، فيهـا ثـلاث قصـائد (03) وسـبع وثلاثـون قطعـة شـعرية (37) اشـتملت جميعها على مائة وستة وثلاثين بيتا شعريا (136). وقد تنوعت مجالات شعر الأدب عنده وأكثـر مـا تـدور فـي بـاب الحكـم، حيـث اشـتملت علـى أدب الـنفس، أدب الصـداقة، وأدب السلطان.

فأما أدب النفس، فقد جاء في أسلوب خطـابي موجهـة إلـى العاقل الـذي يريـد أن يحصـل على سعادة الدنيا والآخرة، يقول مؤكدا على وجوب الصبر عند الشدائد[1]:[من الكامل]

لا تَستكِنْ للـهَمِّ، واثنِ جِمَـاحَه بعَزِيمةٍ فِي الخَطبِ لا تَتَضَعْضَعُ

فإذا أتَى ما لَيسَ يُدفعُ فالْقَــهُ بالصَّبرِ، فهُوَ دَوَاءُ مَا لا يُدْفَــعُ

وقوله في ذات المعنى مضمنا الحكمة[2]:[من الكامل]

اصْبِرْ عَلى ما تَخْتَشِي أو تَرْتَجِي تَظْـفَرْ بحُـسنِ سَكِينــةٍ و نَجَـاح

أوَ مَـا تَرى السَّارِينَ لمَّا صَــابَروا ظُلَمَ السُّرى أفضَوْا إلى الإصْبَاح

وأما أدب الصداقة من ضروريات الحياة وهي نوعان: صداقة قائمة على تبادل ذات النفس وهي المعاناة، وصداقة قائمة على تبادل ذات اليد، أي على المساعدة، يقول[3]:[من مجزوء الكامل]

أنظُـرْ بعَيشِـكَ هَــلْ تَرَى أحَـدًا يَــدُومُ على المَــوَدَّهْ

لِتَــرَى أخِــلاَّءَ الــرَّخَا ءِ عِــدًى إذا نابَتْـكَ شِــدَّهْ

ولِكُــلِّ مــا تَأْبَــى وتَـهْـ ـوَى إنْ صَبَرْتَ مَـدًى ومُـدَّهْ

ويضيف في المعنى نفسه قائلا[4]:[من الكامل]

عِشْ واحدًا أو فالتَمِسْ لكَ صَاحبًا في مَحْتِدَيْ وَرَعٍ وطيبِ نِجَارِ

واحْـذَرْ مُصَاحَبَةَ السَّفِيهِ فشَرُّ مـا جَلَـبَ النَّدَامَـةَ صحبَـةُ الأشْرَارِ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 241.
[2]- ديوان أسامة. ص 235.
[3]- ديوان أسامة. ص 236.
[4]- ديوان أسامة. ص 240. المحتد: الأصل والطبع. النجار: الأصل

وعلى العاقل أن يحسن اختيار الصديق المخلص الذي لا يبخل بالمشورة، فمصاحبة السفهاء شر ووبال على المرء لا تجلب إلا الهم والنكد.

وفي مجال التحذير من التقرب للسلطان، يقول[1]:[من الكامل]

إيَّاكَ والسُّلطَانَ لا يُدْنِيكَ مِنْ أبوَابِهِ مُتكَسَّبٌ ومَعَاشُ

واعْلَمْ بأنَّهُمُ على مَا كانَ مِنْ أحْوَالِهِم نارٌ ونَحْنُ فَرَاشُ

إذن؛ ما يميز شعر الأدب، المواعظ والوصايا المتعلقة بالأدب وحسن السلوك، وعموما أراد الشاعر أن يكون حكيما وأن يجعل التوازن بين النفس والجسد وسيلة من وسائل البلوغ إلى الكمال الإنساني الذي نشده بكل جوارحه.

10- الكبر والمشيب:

الصور الأكثر وضوحا في هذا الفن الشعري هي صورة الزمن، هذه الصورة يمثلها الشيب خير تمثيل، فما أن وخط الشيب رأس أسامة حتى أعلن الفجيعة التي حلت به، لاستحالة اللذة، إذ ينطلق الشاعر من الشيب واعظا ناصحا ملخصا تجربته ونظرته إلى الحياة والناس، وقد تغلبت على أشعاره مسحة من الحزن والعاطفة التي يشيع فيها الألم والحسرة والتشاؤم، وفي بعضها وعظ وإرشاد ونصح وهداية، وقد اقتصر أسامة على رواية ذلك تسع وعشرين (29) مروية شعرية، كان منها أربع قصائد، اشتملت كلها على مائة واثني عشر بيتا شعريا.

ويرينا أسامة بفنه اللغوي، المعاناة والصدق، في مداوراته، والعبث برقاب المعاني، وخيوط الأفكار وهي تدل على ازدحام ذهنه بالهموم، وامتلائه بواقع التجربة، لقد غزاه الشيب ويوحي ذلك بغياب الشباب، يقول[2]:[من البسيط]

أمَا تـرَى الشَّيبَ قـدْ رَدَّاكَ بَعْدَ دُجَى فَوْدَيْكَ، وَاهًـا لِذَاكَ اللَّيـلِ بالعَصَـبِ

وأسْمَعَتْـكَ الليالِي فِـي مَوَاعِظِـــها أنَّ ابـنَ سَبعِينَ مِنْ وِردٍ على قُـرُبِ

أعْرَضْتُ عَنْ صَبَوَاتِ كنْتُ ذا شَغَفٍ بهَـا وجَانَبْتُ مـا يُـدْنِي مِنَ الرِّيَـبِ

إننا علمنا خبر عذابه، دون أن نلج إلى داخل نفسه، فقد تخلى عنه رداء الشباب ولبسه رداء آخر أبيض، حينما بلغ السبعين من عمره، إنه يشعر برعب الهاوية الفاغرة أمامه،

[1]- ديوان أسامة. ص 240.
[2]- ديوان أسامة. ص 265.

من تحرق على الصبابة ولذائذها والمتعة وشهواتها. وقد رأى في الشيب نذيرا بالموت وتحسرا على ضياع الشباب بكل ما يحمل من قوة وفتوة، على ما نجد في قوله[1]:[البسيط]

لله دَرُّ الصِّـــبَا لَـوْ دَامَ رَونَقُـــه فمـــا كأوْقَاتِه في العُمْـــرِ أوْقـاتُ

ولا رَعَى الشَّيبُ مِنْ زَوْرٍ إذ نزَلَ الـ ـمَثوَى نَأتْ وسَرَتْ عَنهُ المَسَرَّاتُ

طَوالِـعُ الشَّيـبِ إنْ رَاقتكَ واضِحَـةً طلائِـــعٌ قـدَّمَتْهُـنَّ المَنَيَّـــاتُ

فبدأ يخاف النهاية التي لا يملك منها مهربا، إنه يكره الشيب لأنه بديل الشباب، ولكن ماذا إذا ما فارقة الشيب أيضا؟ فليس هناك سوى الموت، يقول[2]:[من الطويل]

إذا مَا جَلاَ اللَّيلَ النَّهـَارُ بنُـورِهِ تعقَّبَـهُ ليـلٌ أحَـمُّ رَكُـودُ

فمَا لِي أرَى لَيلَ الشَّبَابِ إذا جَلاَ وجَاءَ نهارُ الشَّيبِ ليسَ يَعُودُ

والنفس التي تطأها حمى التجربة، تعرف كيف توازن بين الماضي والحاضر في عفوية تفيض بمعين من المشاعر، وبقدر ما يفسر منطقه ويستبد، تطغى حججه وافتراضاته، ومن ذلك تساؤله في قوله[3]:[من الوافر]

نَضَا صِبغُ الشَّبابِ، فلستُ أدري لِصَبـغٍ حَـالَ، أمْ تغييرِ حَـالِ

إنه تساؤل الكلمات المتفلسفة، المتشحة ببرودة الافتراض والتخمين، إنه يعلم بحقيقة التغيير التي حلت به، ولكنه أراد أن يتجاهلها ولا يخفى ما تحمله دلالة هذه الصور من إحساس بالخوف من الموت والنهاية، ويظل أسامة يرى الموت حقيقة كامنة وراء الشيب، ويدرك أنه مفارق الدنيا خاصة وعلامات الكبر بادية عليه، يقول[4]:[من الطويل]

إذا عَادَ ظَهْرُ المَرْءِ كالقَوسِ والعَصَا له حِينَ يَمْشِي وهِيَ تقدمُـهُ وَتَـرْ

ومَـــلَّ تكالِـيفَ الحَيَـــاةِ وطُولَـهَـا وأضعَفَهُ مِنْ بَعْـدِ قُـوَّتِـهِ الكِبَـرْ

فـــإنَّ لَـــهُ فِـــي المَوْتِ أعْظَمَ رَاحـةٍ وأمْنًا مِـنَ المَوْتِ الذِي كانَ يُنتظَرْ

فقد تبدل الزمان وتغيرت أحواله وتقبله، إنه يستعجل الموت والرحيل، عازما للانتقال، فيكون ذلك أعظم راحة وأمنا من الصدمة المظلمة في خيالة، وهي ما وصل إليه من ضياع الشباب وماء الحياة والعافية والجمال.

[1]- ديوان أسامة. ص 267.
[2]- ديوان أسامة. ص 268. الأحم: الأسود من كل شيء.
[3]- ديوان أسامة. ص 272. نضا: ذهب وانحل.
[4]- ديوان أسامة. ص 270.

11- الملــح:

وهو نوع من التظرف الذي يضيفه الشاعر على شعره، ليكسبه قدرا من التفكيه اللطيف، يكون بمثابة الملح الذي يستند في الطعام، وإن كان لا غنى عنه، لذلك يقال لمن يفعل إنه يملح شعره. وقد روى أسامة على مثل هذا اللون اثنتي عشرة مروية شعرية، فيها أربع قصائد، وثمان مقطعات شعرية (8)، اشتملت جميعها على ثلاثة وخمسين بيتا شعريا (53) فقط.

لنقل إذن، أن التمليح نوع من التحسين الذي يرمي الشاعر من ورائه تزيين كلامه بما يخفف وقعه على النفوس، وجعله ظريفا فَكِهًا. فقال يداعب بعض الأصحاب[1]:[من الوافر]

إذا صَاحَبْتَ عَمْـرًا فِي طَرِيقٍ فقدْ سَايَرْتَ ظِلَّكَ فِي الطَّرِيـق

فـإنْ لمْ تلْـقَ إنسَـانًا سِـوَاهُ تُرافِقُـه فـأنْـتَ بِـلا رَفِيـقِ

ومزج الجد بالهزل، والميل إلى الدعابة والمرح، فقال في سوداء[2]:[من الطويل]

شَبيهة حبَّاتِ القُلوبِ لكِ الهَـوَى وهَلْ لِفؤادٍ عَنْ سُويدائِـهِ صَبْـرُ

على نَحْرِكِ الدَّاجِي زَهَا الدُّرُّ مِثلمَا زَهَتْ فِي دَيَاجِي اللَّيل أنْجُمُهُ الزُّهْـرُ

لأنتِ شَبَابٌ مَـا يَشِيـنُ سَـوَادَهُ بَيَاضُ مَشِيبٍ والشَّبَـابُ هُوَ العُمْـرُ

لقدْ أكثرَ اللُّوَّامُ فِيـكِ وجَهْلُـهُـم إذا عَنَّفونِي فِـي هَوَاكِ هُـوَ العُـذرُ

إنها صورة شديدة الوقع في مجال الدعابة والهزل، ولكن فيها فكرة أحسن الشاعر صوغها، وهذا ينم على مدى تقدير الشاعر واحترامه لهذه المرأة، وبعد بها عن الفكرة الذميمة الدالة على القبح والبشاعة، فقد شبه نحرها الداجي المزهو بالدر بالليل المزهو والمثير بالأنجم الناصعة. ولسنا نريد أن ندعي أن مداعبته كانت فيها خشونة، بل كانت رقيقة ناعمة، وهو يرينا أنه كان على قدر عظيم من حلاوة الروح، وجمال المؤانسة، فيكتفي بلذة المحادثة وإمتاع المفاكهة، يقول في أعرج[3]:[من البسيط]

عَابُوا هَوَى شادِنٍ في رجله قِصَرٌ مِن سُكْرِ ألحَاظِهِ في مَشْيِـه ثَمَـلُ

[1]- ديوان أسامة. ص 158.
[2]- ديوان أسامة. ص 157.
[3]- ديوان أسامة. ص 159.

لقد رسم في هذه المداعبة صورة طريفة، تعبر عن الطريقة التي يسلكها في رسم المشاهد وبعث الصورة البعيدة الإيحاء، وقد أفضت به دقة التصوير إلى تمثيل عاهة الرجل في أتم أشكالها، لقد صور الشاعر الأعرج ظبيا صغيرا لا يقوى على الحركة، فكان ذلك بفعل سكره وثملة، وحقيقة الأمر أن الرجل به عاهة خلقية لا دخل له بها.

وأحيانا يلجأ إلى التمليح في الغزل، فقال وهو بدمشق في صبي اسمه رضوان، حسن الصناعة والوجه[1]:[من البسيط]

يا ساكِنِي جنَّـةٍ رِضـوَانُ خَازِنُـهَا هُنِّيتُمْ العَيـــشَ في رَوحٍ ورَيحَـانِ
مُرُوا النّسِيمَ إذا مَا الفجْـرُ أيْقظَـهُ بحَمْلِهِ طِيبَ نَشـرٍ مِنـــهُ أحْيَانِـــي
أوْ فابْعثُوا نَغمَةً مِنـهُ يَعِـيشُ بهَـــا قَلبِي فقدْ مَاتَ مُذ حِيـــنٍ وأزْمَـــانِ
ظَبْيٌ أغَـنَّ تردَّى بالدُّجَى وَجَـــلاَ شَمْسَ النَّهارِ على غُصْنٍ من البَانِ
في فِيهِ ما فِي جِنَانِ الخُلدِ مِن دُرَرٍ ومِنْ رَحِيقٍ ومِـنْ مِسْـكٍ ومَرْجَانِ
إذا بَـدَا وشَدَا في مَجْلِسٍ ظَفِـرُوا بمُنيَـةِ النَّفسِ مِنْ حُسْنٍ وإحسَـانِ

إذا نظرنا إلى الشاعر بعيدين عن كل معرفة سابقة تصلنا به، وجدنا له نفسا شاعرية مفعمة بحساسية بالغة التأثر بكل ما يصلها به، وروحا خفيفة الظل تعشق الحسن والجمال، إنه يتغزل بالصبي (رضوان)، وكان يرى ذلك من الملاحة والظرف، فالصبي حسن الصورة والوجه يهنأ كل من سمع صوته أو نظر إلى وجهه، وحديثه يشفي السقيم ويحي النفوس، لأنه مخلوق من مسك وبان فإذا بدا وغنى ظفرت النفس بالمنى وتهيأت لها الراحة والهناء.

والشاعر في كتابته لمثل هذا النوع من الشعر قد أشاع موجة سرور تبعثها نادرة غريبة أو فكرة لطيفة أو ما إلى ذلك من ضروب الهزل والتفكه.

12- الوصف:

كان لشعر الوصف نصيب وفير في شعر العصور المتأخرة، وقد كان وفيرا في العصور السالفة، حتى أن ابن رشيق قال: «إن الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلى حصره واستقصائه»[2].

[1]- ديوان أسامة. ص 160. النشر: الريح الطيبة. الأغن من الغزلان وغيرها: الذي في صوته غنّة.
[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 544.

والحقيقة، أن الوصف هو عمود الشعر، فكل أغراض الشعر وصف، فالمدح وصف فضل الرجل ونعمه، والنسيب وصف النساء والشوق إليهن والرثاء وصف مناقب الميت ومآثره، والهجاء وصف سوءات المهجو وتصوير نقائصه ومعايبه.

كل هذه المعطيات الواسعة التي يقدمها لنا شعر الوصف ذات فائدة عظيمة في رسم الحياة العامة لكل عصر من العصور، فأكثر الموضوعات التي تناولها الجاهليون كانت مستمدة مما يحيط بهم، أي من واقع بيئتهم.

وعلى الرغم من مكانة فن الوصف في شعرنا العربي القديم، إلا أن هذا الفن لم يلق عناية كبيرة من أسامة كالمديح والغزل والحماسة، فلم يرو أسامة في ديوانه من الوصف سوى سبعة أخبار شعرية (7)، منها قصيدة واحدة، وست مقطعات شعرية (6)، اشتملت جميعها على ثمانية وعشرين (28) بيتا شعريا.

وقد أهمل أسامة في مروياته الشعرية موضوعات الوصف الرئيسية الشائعة في الشعر العربي، كوصف الحيوان (الناقة، الخيل، البقر الوحشي، حمار الوحش وغيرها). ووصف الطبيعة ووصف السلاح، والحروب وغيرها، وعنى بوصف موضوعات معينة (وصف جارية، الرمان، إنسان أعرج)، فضلا عن روايته شعرا كثيرا في أبواب تقوم على الوصف كالغزل والرثاء والمديح والفخر والحماسة...

اختار أسامة في غرض الوصف جملة من الموضوعات، يقول واصفا الزلزلة التي ضربت موطنه شيزر[1]:[من الخفيف]

رَقصَتْ أرضُــهُ عشِيَّة غنَّى الـرَّ ـعْدُ في الجَوِّ والكريمُ طَـرُوبُ
وتَثَنَّـتْ حِيطَـانُــهُ فأمَــالَـتْـ ـها شَمالٌ بِزَمْـرِها وجَنُــوبُ
وأرَى البَرْقَ شامِتًا ضَاحَكَ السِّـ ـنِّ ولِلجــوِّ بالغَمَــامِ قُطُــوبُ
ذكَرَوا أنَّهُ تَــذوبُ بِــهِ السُّحـ ـبُ فمَا للصُّخورِ أيضًـا تذوبُ
أبِذَنْــبٍ أصَابَــها قــدَرُ اللـ ـهِ فلِلأرْضِ كـالأنَــامِ ذنُــوبُ

الصورة التي تحدث عنها الشاعر كانت ليلة قاسية، فالزلزال الذي أصاب أرضه يحرك الأرض ويرقصها ويتزامن ذلك مع صوت الرعد (غنى الرعد)، الرعد يغني فيؤدي ذلك

[1]- ديوان أسامة. ص 153.

إلى رقصة الأرض ومن شدته تنثني الجدران والحيطان التي تقذفها رياح الشمال تارة، ورياح الجنوب تارة أخرى، كما أن البرق يظهر شامتا ضاحكا في صورة إنسان تتبدى أسنانه والجو عابس متجهم بالغمام والسحب الذائبة فيه، لقد قدر الله أن يصيب هذه الأرض بسبب ذنوب البشر المقيمين فيها.

إنها صورة شديدة، ولكن فيها فكرة أحسن الشاعر صوغها، وهي الاعتبار بما سيحل بالإنسان، فتقودنا فكرته إلى الفناء والموت، والتأمل في الحياة وفي خالق هذا الكون.

ويقول في وصفه شمعة[1]:[من الطويل]

أنِيسِيَ في ليلِ القطِيعَةِ مُشْبِهِي نُحُولاً وَتَسْهِيدًا ولوْنًا وَأَدْمُــعَا

الليلة التي يحياها الشاعر كلها عذاب نفسي وألم مستمر، لقد وجد في الشمعة الأنيس الوحيد لوحدته ووحشته، إن رؤية الشاعر للشمعة جعلته يسقط حالها على حاله، فهي نحيلة أصابها السقم مثله، وهي ساهرة أصابها الأرق مثله أيضا، وهي شاحبة اللون تذرف دموعها كالشاعر تماما، وفي ذلك يقول[2]:[من الطويل]

وَمُفرَدَةٍ تبْكِـــي إذا جَنَّ ليلُـهَا خُفَاتًا وفِي أحشَائِهَا النَّارُ واللَّدْعُ

تذوبُ جَوًى إمَّا لصَدٍّ وهَجرَةٍ وإمَّـا لِبَيْنٍ مَـا لِتَشْتِيتِـــهِ جَمْـعُ

فلَمْ أرَ جَمْرًا ذائبًا غَيْرَ دَمعِهَا ولا جِسمَ باكٍ قَبْلَـهَا كُلُّـــه دَمْعُ

وهذا النوع من الوصف، لا يعدم فيه الخيال، بل إن له دورا في تضخيم الصور التي التقطتها حدقة العين، فالخيال لا يتسلط فيه على الصورة من خلال النفس فحسب، وإنما يشطر مباشرة إلى العين، لقد شبه نفسه المعذبة الحزينة المؤرقة من الغربة والبعد والهجر بالشمعة، وكلما أمعنا في نقل الصورة نجد تشابهات وتماثلات بين الشاعر والشمعة الموصوفة، فهي تبكي ليلا منفردة تتحرق أحشائها تدريجيا، كل ذلك هي نفس الشاعر التي لم تر تشبيها لحالها مثلما رأته في شخص الشمعة.

[1]- ديوان أسامة. ص 154.
[2]- ديوان أسامة. ص.154

وإذا كان لفظه الملون بالتشابيه هو الجسم، فإن المعاني المنتزعة من واقع الحياة، هي روحه المهيمنة بسيطرة الإبداع. ونقف أمام وصفية أخرى حينما قال في ضرس قلعه[1]:[من البسيط]

وَصَـــاحِبٍ لا تُمَلّ الدَّهرَ صُحْبَتُهُ يشْقَى لِنفعِي ويَسعَى سَعْيَ مُجْتَهِدِ

لَـمْ أَلقَـهُ مُـذْ تصَاحَبْنَا فحينَ بَـدَا لِنَاظِرَيَّ افترقْنَا فُرقَةَ الأبَـــــــدِ

إن عظائم الأمور المشحونة في مخيلته المظلمة بالهموم تجلت في وصف الضرس الذي يكون الشاعر قد فارقه إلى الأبد بمجرد اقتلاعه، فقد كان الضرس خير صاحب للشاعر، يشقى لنفعه ويسعى جاهدا لإسعاده، ولكن عندما فارقه لم يعد له صاحبا، فقد غادره مغادرة لا رجعة فيها، وفي ذلك تكبير لحجم المصائب النازلة فوق رأسه.

إن ما جاء به الشاعر من أوصاف تدل على ذوقه الرفيع في اختيار الألفاظ المعبرة عن الشيء بأسلوب رفيع وخيال واع ومثقف. أوصاف تبعث في النفس الحزن وفي القلب الأسى مما يجعلنا بحق نضع شاعرنا أسامة من شعراء الوصف الحزين البارزين.

[1]- ديوان أسامة. ص 153.

الفصل الثاني

تجليات المستوى الصوتي

نشأ الشعر العربي نشأة غنائية موسيقية وكانت الأهمية في هذا الشعر معقودة على الموسيقى لأن فيها تجسيما بالكلمات، وتقريبا للألفاظ في النفوس؛ إذن فالشعر يستعين بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقق في القصيدة تماسكا نسيجيا يصل بها إلى تشكيل صفات النوع. ومن دون ذلك تفقد صفة النوع وتتشكل داخل إطار نوعي إبداعي آخر. والقصيدة في استعانتها بالموسيقى الكلامية إنما تستعين «بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه»[1]. وتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة وبما «يترشح من تجاوز صوتين مختلفين من صفات جديدة تظهر في أحدهما أو تظهر في كليهما»[2].

الإيقاع مصطلحا فنيا:

الإيقاع له علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري «فالإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثروبولوجي ونفسي؛ حيث يحيل على التلذذ زيادة على ما كان له من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعرية. إن له من جهة أخرى بعدا شعريا بلغ من المرونة حدا أن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصيا على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة في حدود دلاليته. وأخيرا فله أيضا بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث فيه, ذاك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورثية حيث تتخذ جمالية النظام رياضيا وهو ما يزال ملاحظا إلى حد الآن»[3].

كما أن الإيقاع له أهمية كبيرة في موسيقى الشعر «ومن حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع شامل، وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية، إذ بدونه تتعطل اللغة، ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية في ما تنتهي به أواخرها إعرابا لهالنا عددها وتنوعها والإعراب مرتبط ارتباطا كاملا, وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات, فيحصل -عندئذ- ضربان من الإيقاع من

[1]- مجد محمد الباكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الرسالة الحديثة. عمان. الأردن. ط1. 1986. ص 86.
[2]- إبراهيم السمرائي: في لغة الشعر. دار الفكر والنشر للتوزيع. عمان. (د ط). (د ت). ص 73.
[3]- محمد السرغيني: محاضرات في السيمولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. ط1. الدار البيضاء. 1987. ص 151.

كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي»[1].

الإيقـــاع والـــوزن:

تقوم القصيدة العربية على مكونين أساسيين وهما: الإيقاع والوزن «على أن ثمة فارقا دقيقا بينما يعرف اصطلاحا بالوزن، وما يدعى فنيا بالإيقاع. ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة. ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم أو ضمة أو فتحة مثلا، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية كدرجته علوا وانخفاضا، ومداه طولا وقصرا ونبره قوة وضعفا، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة. وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت إضافة إلى السياق الذي ورد فيه والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره»[2]. «النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجئة التي يولدها السياق, في حين يحدد الوزن بأنه مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»[3].

فالوزن الشعري لا يتحقق إلا بوجود انسجام صوتي بين أجزاء الإيقاع، يقول ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية»[4]. معنى هذا أن الوزن هو الذي يعطي الكلمة صورة موسيقية ملائمة وإيحاء نغميا خاصا.

والشاعر لحظة الإبداع لديه مجموعة من الأحاسيس التي تعمل في نفسه وتحتاج إلى نظام من الإيقاع يتناسب معها، لتبدو في أروع صور جمالها وتألقها، وكل مبدع حالما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها. فالإيقاع عنصر أساسي من العمل الشعري، فبواسطته يكتسب الشعر طابعا جماليا يساعد على التأثير في نفسية المتلقي، إنه ينقل إليه التجربة الشعرية لما لها من تأثير خاص في النفس البشرية. «إن الإيقاع على فترات متساوية

[1]- عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. دار الطليعة. بيروت. ط1. 1987. ص 107.
[2]- محمد فتوح أحمد: مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري. مجلة البيان. الكويت العدد 28. 1990.
[3]- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. 1981. ص 50.
[4]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 120.

ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا... وأحسب أن هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا ونستريح إذا وجدناه ويصيبنا القلق إذا فقدناه»[1]. معنى هذا أن تشكيل القصيدة للموسيقى يخضع لحالة الشاعر النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها.

وقد تناول هذا الموضوع بشيء من التفاصيل أحد نقادنا المتأخرين وهو حازم القرطاجني الذي لاحظ أن أغراض الشعر تتباين حسب مقاصدها، فمنها ما يقصد به الجد، ومنها ما يقصد به الهزل، ومنها ما يقصد به التعظيم، ومنها ما يقصد بها التحقير؛ معنى هذا أن يختار لكل غرض ما يناسبه من الأوزان الدالة على ذلك وقد أدى به إلى تصنيف الأوزان حسب شدتها ولينها وقوتها وضعفها إلى أصناف، يقول ابن رشيق: «وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد ومنها لين ومنها شديد ومنها متوسطات بين البساطة والجعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها... والسباطات هي التي تتوالى فيها ثلاث متحركات والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن وآخر منها إلا حركة والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزئين أو ساكنان في جزء والقوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد يكون طرفاه قابلين للتغيير»[2].

وانطلاقا من نظرته هذه وما يكون عليه الإيقاع أو التفاعيل من اعتدال أو كزازة أو سباطة فهي تكسب الأوزان أوصافا من الجزالة والقوة والخشونة واللين وقد طبق هذه النظرية على بحور الشعر العربي ووصل إلى نتائج لخصها قوله: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل ويتلو الوافر والكامل عند الناس الخفيف.

فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، فأما المنسرح، ففي اطراد الكلام على بعض اضطراب وتقلقل وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء.

---

[1]- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد. دار الشروق. بيروت. ط2. (د ت). ص 22.
[2]- ينظر: عثمان موافى: في نظرية الأدب. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. دار المعرفة الجامعية. ج1. (د ط). 2004. ص 91.

وإنما تستحلي الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها، وأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة، فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة. فأما المضارع، ففيه كل قبيحة, ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب, إنما وضع قياسا وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر»[1].

ومن النقاد من ربط بين الوزن والأثر النفسي المترتب عليه فقال: «مما لاشك فيه أن للوزن - رغم شكليته الخارجية- قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفيزيولوجية، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان وما يتصل به من تفريج بيولوجي مما يجعل من الشعر التعويض الضروري لتوترات انفعالية كثيرة»[2].

وعلى أية حال فإن تنبه هؤلاء النقاد المعاصرين إلى ارتباط الوزن بالحالة النفسية والشعورية للشاعر يعد ملاحظة جديرة بالاهتمام وإن كان هذا ليس وليد الفكر النقدي الحديث، بل يرجع إلى أزمان بعيدة في عصر أرسطو وهو يتحدث عن نظريته (المحاكاة).

ونذهب إلى أسامة بن منقذ لنرى الدور الذي قامت به البنية الإيقاعية لصياغة التشكيل الجمالي في القصيدة، وتقف معظم المناهج النقدية في درس الموسيقى على مقوميها الرئيسيين: الوزن والقافية أو ما نسميه الموسيقى التركيبية أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار هذا من ناحية، والموسيقى التعبيرية أو الإيقاع الداخلي أو موسيقى النسيج من ناحية أخرى.

فأما الوزن: فسوف ندرسه من خلال البحور الشعرية المعروفة، وكذلك سوف ندرس العلاقة بين أوزانه ومعانيه وفي القافية: فإننا نتناول علاقتها بالمعنى العام للقصيدة الشعرية من خلال علاقتها بالروي وسوف نبين أنواعها لدية وفي الإيقاع الداخلي سنركز اهتمامنا على جانب البديع الموسيقي بصوره المختلفة.

---

[1]- ينظر: عثمان موافى: دراسات في النقد العربي. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية. (د ط). 2004. ص 167.
[2]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية للكتاب. ط1. 1979. ص 209.

أولا- الموسيقى التركيبية:

أ- الـــوزن:

نهج أسامة بن منقذ في أوزانه نهج شعراء العرب القدامى فنظم شعره على أغلب بحور الشعر العربي ونظم في أغلب أغراض الشعر العربي تقريبا.

والملاحظ على أوزانه: أنه لم يخرج فيها على الدائرة التي خططها الخليل بن أحمد الفراهيدي[1].

فقد انتقى أسامة أشعارا كتبت على اثني عشر بحرا شعريا على ما هو موضح في الجدول الأول ومن خلاله رصدنا فيه الأوزان التي استعملها وهي على الترتيب: الكامل البسيط الطويل الخفيف السريع الوافر المنسرح الرمل الرجز المتقارب الرجز المجتث المديد وقد تهيأ لأسامة أن يقول على هذه الأوزان 524 قصيدة ومقطوعة بلغت جملة أبياتها 3777 بيتا من الشعر.

الرقم	المرتبة	البحر	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه
-1-	1	الكامل	151	%28.82
-2-	2	البسيط	120	%22.90
	3	الطويل	109	%20.80
-3-	4	الخفيف	34	%6.49
	5	السريع	31	%5.92
	6	الوافر	20	%3.82
	7	المنسرح	20	%3.82
	8	الرمل	14	%2.67
	9	الرجز	13	%2.48
	10	المتقارب	8	%1.52
-4-	11	المجتث	3	%0.57
	12	المديد	1	%0.19

الجدول الأول: جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى بحور الشعرية.

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي (100هـ-170هـ): إمام في علم النحو، وواضع علم العروض. من مؤلفاته: كتاب العين.

الرقم	المرتبة	البحر	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	1	الكامل	975	%25.81
2	2	الطويل	906	%23.99
	3	البسيط	869	%23.01
	4	الخفيف	310	%8.21
3	5	السريع	186	%4.92
	6	الرمل	117	%3.10
	7	الرجز	115	%3.04
	8	المنسرح	114	%3.02
	9	الوافر	111	%2.94
	10	المتقارب	57	%1.51
4	11	المجتث	14	%0.37
	12	المديد	03	%0.08

الجدول الثاني: جدول نسب نفس شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة في البحور الشعرية.

يمكن أن تكشف من خلال قراءة هذين الجدولين عن التزام ابن منقذ الذوق الموسيقي العام للأوزان في الشعر العربي فاحتفظت بحور الكامل والطويل والبسيط بمكانتها الرفيعة بين بحور الشعر العربي باحتلال بحر الكامل صدارة ترتيب البحور وقلت نسبة ظهور الخفيف والسريع والوافر والمنسرح والرمل والرجز والمتقارب وتضاءلت نسبة ظهور المجتث والمديد ولم تظهر للبحور المحدثة: (المضارع المقتضب والمتدارك والهزج) أية نسبة في شعر المقطعات والقصائد التي رواها أسامة في أشعاره.

وفي ذلك دليل واضح على ميل أسامة إلى الذوق الموسيقي المحافظ في اختيار الشعر وبعده عن البحور المحدثة في موسيقى الشعر، الأمر الذي يؤكد عزوفه في اختياراته عن الإيقاعات المجزوءة للبحور، وميله إلى النماذج التامة للأوزان الشعرية، فلم تزد اختياراته من المجزوءات على خمسين مروية شعرية (50) بنسبة 9.54% اشتملت على 346 بيتا بنسبة 9.16% في بحور الكامل والرمل والخفيف والوافر والرجز على نحو ما هو موضح في الجدولين الآتيين:

البحر	عدد الأشعار	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الكامل	151	114	%75.49	37	%24.50
الرمل	14	07	%50	07	%50
الخفيف	34	31	%91.17	03	%8.82
الرجز	13	11	%84.61	02	%15.38
الوافر	20	19	95	01	%5

الجدول الثالث: جدول نسب اتجاه المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى الجزء والتمام في استخدام البحور الشعرية.

البحر	عدد الأبيات	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الكامل	975	702	%72	273	%28
الرمل	117	72	%61.53	45	%38.46
الخفيف	310	297	%95.80	13	%4.19
الرجز	115	104	%90.43	11	%9.56
الوافر	111	107	%96.39	04	%3.60

الجدول الرابع: جدول نسب نفس اتجاه المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى الجزء والتمام في استخدام البحور الشعرية.

ومن الجداول الأربعة السابقة يمكن أن نخلص إلي النتائج التالية:

1- هيمنة بحر الكامل على بقية البحور الشعرية، وربما مرد ذلك إلى مرونة المقاطع الصوتية المشكلة له.

2- احتل الخفيف المرتبة الرابعة من المساحة الشعرية لشعر أسامة, وجاء بعده في الرتبة السريع والوافر والمنسرح والرمل والرجز والمتقارب.

3- إن شعر أسامة قد خلا تماما من بحور شعرية كالمضارع والهزج والمتدارك والمقتضب, وهذا ما أجمع عليه الباحثون في نسبة شيوع أوزان الشعر العربي من أن هناك أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس من الشعر وهي: الطويل والكامل والبسيط, والوافر وثمة أربعة أوزان لم يقل فيها القدماء وهي المضارع والمقتضب, والمتدارك, والهزج, فأوزان الكامل والبسيط والطويل والخفيف تمثل نسبة عالية من شعر أسامة إذ تبلغ هذه النسبة 78.99%.

4- يمكن استخلاص نتيجة أخرى، مفادها أن أسامة يغلب علي شعره استخدام الأوزان الشعرية التامة, التي تتمتع بطول المقاطع أما الأوزان المجزوءة فقد جاءت ضئيلة في شعره، فقد استخدم الأوزان التامة بنسبة 90.45 % ولم تأت الأوزان المجزوءة إلا في خمسين مروية شعرية.

5- ارتفاع نسبة اتجاه أسامة إلى اختيار أشعار مجزوء بحر الكامل من جملة البحور المجزوءة؛ حيث احتل المرتبة الثانية من حيث عدد الأشعار وعدد الأبيات، كما هو موضح في الجدولين الثالث والرابع، وربما كان مرد ذلك إلى أنه مادة غنية بالشواهد الأدبية واللغوية.

ويمكن أن نبين كذلك نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى البحور الشعرية، موزعة على الموضوعات، ونبين نسب بقاء هذا الشعر في البحور الموزعة على الموضوعات في الجدولين الآتيين:

البحور	الكامل		البسيط		الطويل		الخفيف		السريع		الرمل		الرجز		المنسرح		الوافر		المتقارب		المجتث		المديد	
المضمون	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %	ع ب	ن %
الغزل	195	31.3	99	15.89	41	6.58	56	8.98	80	12.84	19	3.04	27	4.33	43	6.9	20	3.21	39	6.26	4	0.64	-	
الفراق والشكوى	259	36.89	117	16.66	199	28.34	5	0.71	14	1.99	27	3.84	57	8.11	21	2.99	3	0.42	-		-		-	
المعاتبات والمكاتبات	135	24.02	149	26.51	184	32.74	94	9.6	-		-		-		4	0.71	33	5.87	-		-		3	0.53
الأوصاف	7	25	4	14.28	6	21.42	6	21.42	-		-		-		5	17.85	-		-		-		-	
الملح	5	9.43	14	26.41	4	7.54	7	13.2	2	3.77	-		-		10	18.86	11	20.8	-		-		-	
المديح	67	11.77	253	44.46	83	14.58	121	21.26	22	3.86	-		-		18	3.16	2	0.35	3	0.52	-		-	
الفخر	11	9.56	-		104	90.43	-		-		-		-		-		-		-		-		-	
الحماسة	92	30.56	9	2.99	152	50.49	17	5.64	7	2.32	-		13	4.31	5	1.66	6	1.99	-		-		-	
الأدب	43	31.61	21	15.44	22	16.17	9	6.61	6	4.41	8	5.88	2	1.47	-		11	8.08	4	2.94	10	7.35	-	
الشواهد والأمثال	40	26.14	58	37.9	12	7.84	16	10.45	7	4.57	4	2.61	-		6	3.92	7	4.57	3	1.96	-		-	
الكبر و الشيب	49	43.75	24	21.42	16	14.28	-		3	2.67	4	3.57	3	2.67	-		5	4.46	8	7.14	-		-	
الزهد	23	11.61	45	22.72	19	9.59	8	4.04	41	20.7	51	25.75	9	4.54	2	1.01	-		-		-		-	
المراثي	49	21.77	76	33.77	64	28.44	11	4.88	4	1.77	4	1.77	4	1.77	-		13	5.77	-		-		-	

الجدول الخامس: جدول نسب نفس شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى البحور الشعرية موزعة على الموضوعات

ع ب : عدد الأبيات ن : النسبة

البحور	الكامل		البسيط		الطويل		الخفيف		السريع		الوافر		المنسرح		الرمل		الرجز		المتقارب		المجتث		المديد	
المضمون	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %	ع ش	ن %
الغزل	40	35.71	21	18.75	9	8.03	10	8.92	12	10.71	2	1.78	8	7.14	3	2.27	2	1.78	4	3.57	1	0.89		
الفراق والشكوى	33	32.67	21	20.79	32	31.68	1	0.99	3	2.97	1	0.99	3	2.97	2	1.98	5	4.95						
المعاتبات والمكاتبات	14	23.72	11	18.64	23	38.98	4	6.77			6	10.16	1	1.69									1	1.69
الأوصاف	1	14.28	2	28.57	2	28.57	1	14.28					1	14.28										
الملح	2	16.66	3	25	1	8.33	1	8.33	1	8.33	3	25	1	8.33										
المديح	5	16.12	10	32.25	5	16.12	4	12.9	4	12.9	1	3.22	1	3.22					1	3.22				
الفخر	2	50			2	50																		
الحماسة	5	26.31	2	10.52	7	36.84	1	5.26	1	5.26	1	5.26	1	5.26			1	5.26						
الأدب	15	37.5	7	17.5	8	20	2	5	2	5	1	2.5			1	2.5	1	2.5	1	2.5	2	5		
الشواهد والأمثال	15	26.31	22	38.59	4	7.01	6	10.52	3	5.26	2	3.5	3	5.26	1	1.75			1	1.75				
الكبر و الشيب	11	37.93	6	20.68	5	17.24			1	3.44	2	6.89			2	6.89	1	3.44	1	3.44				
الزهد	4	12.9	9	29.03	6	19.35	2	6.45	3	9.67			1	3.22	4	12.9	2	6.45						
المراثي	5	22.72	6	27.27	5	22.72	2	9.09	1	4.54	1	4.54			1	4.54	1	4.54						
	151	28.81	120	22.9	109	20.8	34	6.48	31	5.91	20	3.81	20	3.81	14	2.67	13	2.48	8	1.52	3	0.75	1	0.19

الجدول السادس: جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى البحور الشعرية موزعة على الموضوعات

ع ش : عدد الأشعار ن : النسبة

ومـن خـلال اسـتقرائنا لـديوان أسـامة، يتبـين أن القصـيدة العموديـة عنـده تنوعـت فـي استخدام البحور الصافية والبحور المركبة إلى جانب التنويع في استخدام القوافي، ويمكن أن نقسم بحور الشعر المستخدمة في شعر أسامة إلى قسمين:

القسم الأول: القصيدة واحدة التفعيلـة عدد أشعارها 206 مرويـة شـعرية بنسبة اتجـاه تقدر 39.31% وعدد الأبيات 1375 بيتا شعريا بنسبة نفس 36.40%.

القسم الثـاني: القصـيدة ذات البحـور مركبـة التفعيلات عدد أشـعارها 318 مرويـة شـعرية بنسـبة اتجـاه 60.68% وعـدد الأبيـات 2402 بيتـا شـعريا بنسـبة نفـس 63.39%، ويمكـن توضيح ذلك في الجدول التالي:

البحور	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
الصافية	206	39.31%	1375	%36.40
المركبة	318	%60.68	2402	%63.59

الجدول السابع: نسبة اتجاه ونفس البحور الصافية والبحور المركبة في ديوان أسامة.

وقد جاء استخدام الشاعر لهذه البحور وفق الترتيب الآتي:

1- **بحر الكامل**:

يتصدر هذا البحر في ديوان الشاعر سائر الأوزان الأخرى، ويشتهر هذا البحـر بجلجلـة إيقاعـــه وفخامتـه، وهـو مـن أشـهر الأوزان شـيوعا فـي موسـيقى الشـعر العـــربي، وهـو نتيجة لما يشتمل عليه من بطء نتيجة لطول وحدة إيقاعه، ولاشتمالها على صـوتين سـاكنين على الأقل، بحيث يمكن مقابلتهـا بحركـات طويلـة، وهـذا مـا يؤكـد قدرة بحـر الكامـل علـى استيعاب تجارب متنوعة، ومشاعـر متعددة جعلت له مكانة متفوقة في الشعر العربي قديما وحديثا، ولو تأملنا نسبة إيراده في شعر أسامة بالنسبة للبحور عامـة، لوجدنا أن هذا البحـر يتقدم علـى غيـره مـن الأبحـر بنسـبة اتجـاه 28.82% وبنسـبة نفس 25.81% محـتلا بـذلك الصدارة في شعره، وقد أتى هذا البحر في شعر أسامة تاما بنسبة اتجـاه 75.49% وبنسـبة نفس 72% وأتى مجزوءا بنسبة اتجاه 24.50% ونسبة نفس 28%.

أولا التام: ويأتي في عدة أنواع تبعا للعروض والضرب:

1- العروض صحيحة (متفاعلن)، بها ثلاثة أضرب:

أ- العروض صحيحة والضرب صحيح، مثل قول أسامة[1]:[من الكامل]

وَاحْمِلْ لَهُمْ جَورَ المَلالِ وَحَمْلُـهُ صَعْبٌ وَلَكِنَّ القطِيعَةَ أصْعَبُ

0//0///0//0/0/0//0/0/ 0//0///0//0/0/0//0/0/

فالعروض صحيحة وكذلك الضرب صحيح على وزن متفاعلن.

ب- العروض صحيحة (متفاعلن) والضرب مقطوع على وزن (متفاعل)، مثل قولـه[2]:[من الكامل]

مُسْتَشْرِفٍ كَالْبَدْرِ خَلْفَ حِجَابِهِ أوَ فِي الكَرَى أيْضًا عَلَيْكَ حِجَابُ

0/0///0//0/0/0//0/// 0//0///0//0/0/0//0/0/

ج- العروض صحيحة والضرب أحذ مضمر على وزن (متفا) فيحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة (علن //0) وتسكن التاء في (متفا /0/0) غير موجودة في ديوان أسامة.

2- العروض حذاء على وزن (متفا) نجد لها ضربين: ضرب أحذ مثلها على وزن (متفا) نجد لها ضربين، كقوله[3]:[من الكامل]

حَتَّى إذا مَا الحُبُّ أوْقَفَهُ حَيْرَانَ لاَ وِرْدٌ وَلاَ صَدَرُ

0///0//0/0/0//0/0/ 0///0//0/0/0//0/0/

والضرب الثاني يكون على وزن (متفا) في قول أسامة[4]:[من الكامل]

يَا جَائِرًا وَهَوَايَ يَعْذرُهُ مِنْكَ الذُّنُوبُ وَمِنِّيَ الْعُذْرُ

0/0/0//0///0//0/0/ 0///0//0///0//0/0/

ثانيـا: الكامـل المجـزوء: يتكـون مـن أربـع تفعـيلات ولـه أربـع صـور، فـالعروض تكـون صحيحة أما الضرب فيأتي (مرفلا ومذيلا وتاما ومقطوعا).

1- العروض صحيحة والضرب صحيح كقول الشاعر[5]:[من مجزوء الكامل]

يَا سَائِلِي عَــمَّا بِيــــهْ سِرُّ الْمُحِــبِّ عَلاَنِيَــه

---

[1]- ديوان أسامة. ص 7.
[2]- ديوان أسامة. ص 9.
[3]- ديوان أسامة. ص 23.
[4]- ديوان أسامة. ص 24.
[5]- ديوان أسامة. ص 55.

انْظُرْ إلَى جَسَدِي لِتُخْـ ـبِرَكَ الْعِظَامُ الْعَارِيَـه
عَـنْ مُهْجَةٍ بِالْهَجْـرِ قد تَـلِفَتْ وَعَيْنٍ جَـارِيَه

2- العروض صحيحة والضرب مرفل، كقوله[1]:[من مجزوء الكامل]

وَإلاَمَ أَلـقى اللاَئِمِيـ ـنَ عَلَيْكَ بِالْوَجْهِ الْقطُوبِ
0/0//0/0/0//0/// 0//0/0/0//0///

فالتفعيلة في البيت على وزن متفاعلاتن حيث جاء الضرب مرفلا والترفيل هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، وقوله كذلك[2]:[من مجزوء الكامل]

لاَ تَحْسَبَنَّ اللَّوْمَ أَجْدَى بَـلْ زَادَهُ كَلَفًا وَوَجْـــــدَا
أَبْـــــــدَى صَـبَابَتَــهُ وَلِلإِعْلاَنِ مَا أَخْفَى وَأَبْدَى

3- العروض صحيحة والضرب مذيلا (غير موجودة).

والتذييل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

4- العروض صحيحة والضرب مقطوع على وزن متفاعل (غير موجودة).

2- بحـر الطويـل:

سمي بذلك لأنه أتم البحور استعمالا فهو بحر كثير النظم عليه أو لأنـه أكثرها حروفا ولا مشارك له في هذا كما سمي الركوب لكثرة ما كانت تستعمله العرب في أشعارها «إن هذا البحر يشيع في الشعر العربي بصورة كبيرة فهو بحر يلقى ظله - كما يقال- على ثلث الشعر القديم ويشتمل على ثمانية وعشرين مقطعا ومن المعروف أنه هـو والبسيط من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، ومن الملاحظ أن بحر الطويل يعطي إمكانيات للسرد وللبسط القصصي، والعرض الدرامي ولهذا نجده يكثر في أشعار السير والملاحم واحتواء الأساطير»[3].

ولو تأملنا نسبة إيراده في شعر أسامة، فهو يحتل المرتبة الثالثة بنسبة اتجاه 20.80% والمرتبة الثانية بنسبة نفس 23.98% واستعمل أسامة الطويل بأنواعه الثلاثة: الطويل الأول ووزنه:

---

[1]- ديوان أسامة. ص 8.
[2]- ديوان أسامة. ص 19.
[3]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. 1993. ص 108.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولــن مفاعلين فعولن مفاعيلن

كقوله[1]:[من الطويل]

دَعَانِي إِلَى هَجْرِي بُثَيْنَـــةَ حِقْبَــةً مِنَ الدَّهْرِ خَوْفِي هَجْرَهَا آخِرَ الدَّهْرِ

وَلاَ بَأْسَ بِالْهِجْرَانِ مَا لَمْ يَكُنْ قِلًى وَلاَ الصَّدِّ مَا لَمْ يُبْدِهِ الْمَرْءُ عَنْ غَدْرِ

فالعروض مقبوضة (مفاعلن) والضرب صحيح (مفاعيلن) والقبض هو (حذف الخامس الساكن من التفعيلة).

الطويل الثاني ووزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

كقوله[2]:[من الطويل]

أَيَرْجِعُ لِي شَرْخُ الشَّبَابِ وَعَصْرُهُ وَكَيْفَ رُجُوعُ اللَّيْلِ قَدْ لاَحَ فَجْرُهُ

رِدَاءٌ قَشِيبٌ حَـــــالَ حَالِكُ لَوْنِـهِ وَأَنْـهَجَـــهُ طَيُّ الزَّمَـانِ وَنَشْرُهُ

فالعروض مقبوضة والضرب كذلك.

الطويل الثالث ووزنه:

فعولـن مفاعيلن فعـولن مفاعلـن فعولـن مفاعيلن فعولن فعولــن

كقوله[3]:[من الطويل]

أُطِيعُ هَوَى عَصْمَاءَ وَهُـوَ يُضِلُّنِـي وَمَـــا أَنَا فِيهَـا لِلنُّهَـى بِمُطِيـــع

وَيُسْمِعُنِي دَاعِي الْهَوَى مِنْ بِلاَدِهَـا وَإِنِّي لِدَاعِي النُّصْحِ غَيْرُ سَمِيـع

وَأَحْفَظُهَا وَهِيَ المُضِيـــعُ لِعَهْـــدِهِ فَيَا عَجَـبًـــا مِنْ حَافِظٍ لِمُضِـيـع

فالعروض مقبوضة والضرب محذوف (مفاعي) وتنقل إلى فعولن.

3- بحـــر البسيـــط:

سموه بذلك لانبساط الحركات فيه، أو لانبساط أسبابه وتواليها في أجزائه السباعية ويتركب من جزئين هما (مستفعلن فاعلن) أربع مرات ومن هذا البحر البردة للبوصيري

[1]- ديوان أسامة. ص 23.
[2]- ديوان أسامة. ص 21.
[3]- ديوان أسامة. ص 30.

وقصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير التي مدح فيها الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن هذا البحر معلقة النابغة الذبياني (يا دار مية...) ومعلقة الأعشى (ودع هريرة) ...

وهذا البحر المركب يضيق على الشاعر فيه ما اتسع له في غيره من البحور التي تسمح بإطالة البيت بقدر نفس الشاعر وازدياد الدقة الشعورية عنده.

ولو نظرنا إلى نسبة إيراده في شعر أسامة لوجدناه يحتل المنزلة الثانية في نسبة الاتجاه بـ 22.90% والمرتبة الثالثة في نسبة النفس بـ 23.01% أي 120 مروية شعرية، عدد أبياتها 869 بيتا منها مروية شعرية واحدة على ذلك الوزن الذي يسمونه (مخلع البسيط) عدد أبياتها أربعة أبيات، بينما لم يرد من مجزوء البسيط ولا مروية شعرية.

البسيط التام: وله عروض واحدة مخبونة وضربان.

العروض تامة مخبونة والضرب مثلها مخبون (فعلن)، مثل قول أسامة[1]:[من البسيط]

وَلَـوْا فَلَمَّا رَجَوْنَا عَدْلَـهُمْ ظَلَمُــوا فَلَيْتَهُـمْ حَكَمُـوا فِينَا بِمَا عَلِمُـوا

مَا مَــرَّ يَوْمًـا بِفِكْرِي مَا يَرِيبُــهُمْ وَلاَ سَعَتْ بِي إِلَى مَا سَاءَهُمْ قَدَمُ

ولا أضَعتُ لهم عهدًا ولا اطَّلَعَتْ على وَدَائِعِهم في صَدْرِيَ الثُّـهَمُ

البسيط المخلع: وفيه تكون العروض مقطوعة والضرب مقطوع أيضا وتفاعيله تكون على الشكل التالي:

مستفلعن فاعلـن فعولـن مستفعلــن فاعلـن فعولن

كقولـه[2]:[من مخلع البسيط]

يَا نَاسِيًــا عِشْـرَةَ التَّصَافِي وَخَـافِــرًا حُرْمَةَ الذّمَـامِ

0/0// 0//0/ 0//0// 0/0// 0//0/ 0//0/0/

«إن طبيعة هذا البحر الإيقاعية تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، وهو يكثر في الشعر الفصيح والشعبي، وهو يعطي التموج والانسيابية، والإيقاع الذي يعطي حالة من حالات السمو والصفاء»[3].

---

[1]- ديوان أسامة. ص 43.

[2]- ديوان أسامة. ص 45. خفر به خفره خفرًا و خفورا: نقض عهده وغدره.

[3]- د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 104.

4- بحر الخفيف:

لم يكن لوزن الخفيف شأن يذكر في العصر الجاهلي، لكنه بدأ في الانتشار في النصف الأول من القرن الثالث الهجري، سمي بذلك لتوالي الأسباب الخفيفة فيه، وهذا البحر كأمثال (الطويل، البسيط، المديد، السريع، المنسرح، المضارع، المقتضب، المجتث) التي تكون الوحدة الموسيقية فيها مركبة من أكثر من تفعيلة، هذا البحر يقول عنه الخليل بن أحمد: «سمي بذلك لأنه أخف من السباعيات، وموسيقاه تتسم بالخفة والسهولة، إنه ساطع النغم، بارز الموسيقى، ثم إنه صالح للحوار بقال وقلت ويصلح للجدل وللترديد والسرد ويمتلئ بالروح الملحمي، وهو بحر يكثر في البيئات المتحضرة وقد قيل: أنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع»[1].

وفي ديوان أسامة يتبوأ وزن الخفيف الرتبة الرابعة بعد الكامل والطويل والبسيط بنسبة اتجاه 06.49% ونسبة نفس بـ8.21% أي 34 قصيدة ومقطوعة عدت أبياتها 310 بيتا ليس منها على مجزوء هذا الوزن سوى ثلاثة عشر بيتا، أما البقية فجاءت على الخفيف التام ومن أمثلة ذلك ما يلي:

أولا- الخفيف التام:

العروض صحيحة والضرب صحيح، مثل قوله[2]:[من الخفيف]

لَيْسَ طَرْفِي جَارًا لِقَلْبِي ولَكِنْ دَمُ هَذَا بِدَمْعٍ هَذا مَشُوبُ

خُلْطَةٌ فِي تَبَايُنِ الْحَالِ هَـــذَا أَبَدًا ظَاهِرٌ وَذا مَحْجُوبُ

وَسِهَامُ العُيونِ أَخْفَى مِنَ الْوَهْـ ـمِ وَلَكِنْ بِهِنَّ تَدْمَى الْقلوبُ

0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

ويجوز في هذا الضرب التشعيث «فِعْلاتُنْ»، كقوله[3]:[من الخفيف]

أَيْنَ سَمْعِي عَمَّا يَقولُ الْعَذولُ أَنَا بِالْهَجرِ وَالنَّوَى مَشْغُولُ

0/0/0/0//0//0/0/// 0/0//0/0//0/0/0/0//0/

وتنقل فعلاتن إلى مفعولن.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق. ص 118.
[2]- ديوان أسامة. ص 10.
[3]- ديوان أسامة. ص 140.

ثانيا- الخفيف المجزوء:

وقد ورد على الصورة الأولى فقط؛ حيث تكون فيها العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها، بينما لم ترد على وزن الخفيف المجزوء الصورة الثانية، حينما تكون العروض صحيحة والضرب مخبون مقطوع (متفع ل)، ومثال علي الضرب الأول قوله[1]:[من مجزوء الخفيف]

يَا بَعِيدًا أحَلَّهُ الشَّـ ـوْقُ قَلبِي وَنَاظِرِي

0//0// 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لـن

وقوله أيضا[2]:[من مجزوء الخفيف]

فَوّضَ الأَمْرَ رَاضِيًا جَفَّ بِالْكَائِنِ الْقَلَمْ

لَيْسَ فِي الرِّزْقِ حِيلَةٌ إِنَّمَا الرِّزْقُ بِالْقِسَمْ

0//0// 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

والنظم على وزن الخفيف غير يسير, فحركة التدوير تطبع قصائده بشكل نثري مسترسل، ويكفي أن نختار بعضا ما قاله أسامة على صيغة هذا الوزن لنرى ملامح الاسترسال فيه، حيث يقول[3]:[من الخفيف]

يَـا هِلالاً إِذَا تَبَدَّى يَـرَاهُ الـ ـوَرَى لاَ يَمَـلُّ رُاءُوهَ مِنْـهُ

وَتَرَائِي الْهِلاَلِ فِي كُلِّ شَهْـرِ لَيْلَةً ثُمَّ تُعْـرِضُ الْعَيْنُ عَنْـهُ

لَمْ يَخُنْ عَهْدَكَ الَّـذِي لَمْ يُطِعْ فِيـ ـكَ نَصِيحًـا فَلِمْ فَدَاكَ تَخُنْـهُ

كُلُّ حُسْنٍ فِي الْخَلْقِ مُجْتَمِـعٌ فِيـ ـكَ فَبِـاللهِ لاَ تُشِنْـهُ وَصُنْـهُ

إِنْ تَكُنْ مَا رَأَيْتَ مَنْ جَمَعَ الإِحْـ ـسَانَ وَالْحُسْنَ فِي المِلاَحِ فَكُنْـهُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 120.
[2]- ديوان أسامة. ص 288.
[3]- ديوان أسامة. ص 53.

5- بحر السريع:

سمي بهذا الاسم لسرعة النطق به، ولكثرة أسبابه وأجزائه يقول الخليل بن أحمد مفسرا سر تسمية هذا البحر بالسريع حين سئل عن ذلك فقال: «لأنه يسرع في اللسان»[1]، ويستعمل بحر السريع مشطور وتاما وقد استخدمه الشعراء في كثير من قصائدهم, وذلك للتعبير عن تجارهم وتصوير انفعالاتهم.

ولو عدنا إلي شعر أسامة - كما هو واضح في الجدول السابق - لوجدنا أن هذا الوزن قد احتل مرتبة متقدمة عند الشاعر فتبوأ المرتبة الخامسة بواحد وثلاثين قصيدة ومقطوعة عدة أبياتها (186) بيتا نسبة اتجاه 5.92% ونسبة نفس 4.92%، والملاحظ أن معظم أبيات السريع ورد أغلبها في شكل مقطعات بين بيتين وستة أبيات, وقد بلغ عدد قصائده علي هذا الوزن تسع قصائد. فقد عالج موضوعات الغزل والشيب والفراق والمديح والزهد، وقليل منها في الحماسة والكبر والشيب والمراثي، في حين أنه لم يقل شيئا علي هذا الوزن في موضوعات الوصف والمعاتبات والفخر.

يتشكل هذا البحر في صورته عند أسامة من خمسة أشكال موسيقية وهي:

الشكــل الأول: وقد بلغ عدد أشعاره أربع مرويات شعرية وشكله:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان

كقوله[2]:[من السريع]

مَا وَجْدُ مَنْ فَارَقَ أحْبَابَهُ كَوَجْدِ مَنْ فَارَقَ رَوْحَ الحَيَاهْ

0//0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0// 0///0/ 0//0/

فاعلن فاعلان

فالعروض مكسوفة مطوية (فاعلن) والضرب مطوي موقوف (فاعلان) عوض (فاعلاتُ).

والكسف: وهو حذف آخر الوتد المفروق في مفعولات فتصير مفعولا وتنقل إلى مفعولن.

والطي: هو حذف الرابع الساكن (مفعولات) تصير مفعلات.

---

[1]- ينظر: صابر عبد الدايم: موسيقي الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص131.

[2]- ديوان أسامة. ص 107.

والوقف: هو تسكين متحرك آخر الوتد المفروق في مفعولاتُ فتصير مفعولاتْ.

الشكــل الثاني: وقد بلغ عدد أشعاره تسع مرويات شعرية وشكله:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

كقولـه[1]:[من السريع]

مَثْـوبَةُ الْفَـاقِدِ عَنْ فَقـدِهِ بِصَبْرِهِ أَنْفَـــعُ مِنْ وَجْدِهِ

0//0/ 0///0/ 0//0// 0//0/ 0///0/ 0//0//

فالعروض مكسوفة مطوية (فاعلن) والضرب مثلها مكسوف مطوي.

الشكل الثالث: بلغ عدد أشعاره اثنتي عشرة مروية شعرية وشكله:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعـلْ

كقوله وقد عرض له ألم في رجله منعه من الركوب[2]:[من السريع]

رِجْلاَيَ وَالسَّبْعُونَ قَدْ أَوْهَنَتْ قُـوَايَ عَنْ سَعْيٍ إِلى الْحَرْبِ

0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

فـالعروض جـاءت مكسـوفة مطويـة (فـاعلن) والضـرب أصـلم (فاعـلْ) وأصـله (مفعـو) والصلم هو: حذف الوتد المفروق من آخر مفعولات، وتنقل (مفعو) إلى (فاعلْ).

الشكل الرابع: وقد بلغ عدد أشعاره ست مرويات شعرية وشكله:

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فاعل

كقولـه[3]:[من السريع]

بِاللهِ يَا مُغْــرَىً بِهـجْرَانِي وَيَا مُبِيـحَ الدَّمْعِ أَجْـفَــانِي

0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

فالعروض صلماء والضرب مثلها أصلم.

6- بحرا الوافر والمنسرح:

لو تأملنا النسبة التي يظهرها جدول الأوزان، فلا نجد فرقا بين الوافر والمنسرح، فقد بلغ عدد أشعار كل واحد منها عشرين مروية شعرية بنسبة اتجاه 03.82%، إنما يظهر

[1]- ديوان أسامة. ص 279.
[2]- ديوان أسامة. ص 210.
[3]- ديوان أسامة. ص 50.

فارق بسيط في عدد الأبيات فعدد أبيات الوافر بلغت 111 بيتا، بنسبة نفس 2.94%، بينما بلغت أبيات المنسرح 114 بنسبة 3.02%.

وحين نعود إلى ديوان أسامة، نجد أكثر قصائده قيلت على المنسرح ذي العروض الصحيحة والضرب مطوي، حيث بلغ عدد الأشعار التي قيلت على هذا الشكل ستة عشر بيتا، بينما جاءت بقية الأشعار وعددها أربعة على المنسرح ذي العروض المطوية والضرب مقطوع، فمن الشكل الأول، قوله[1]:[من المنسرح]

أدْعُو عَلَى ظَالِمِي فَيَغْضَبُ مِنْ دُعَايَ قلْ لِي عَلاَمَ ذا الْغَضَبُ

0///0//0//0/0//0// 0///0//0//0/0//0/0/

مــستفعلن مفعولات مستعلن مـــتفعلن مفعلات مستعــلن

فالعروض مطوية (مستعلن)، والضرب مطوي (مستعلن)

ومن الشكل الثاني قوله[2]:[من المنسرح]

مَا حِيلَتِي فِي المَلول يَظْلِمُنِي وَلَيْسَ إنْ جَارَ مِنْهُ لِي جَارُ

0/0/0/ /0//0/ 0//0// 0///0/ /0//0/ 0//0/0/

مستفعلن مفعلات مستعلن متفــعلن مفعلات مســتفعل

فالعروض مطوية (مستعلن) والضرب مقطوع (مستفعل).

والقطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله (مستفعلن) (مستفعلُ) وتصير (مستفعلْ)، أما بحر الوافر فقد أتى تاما ومجزوءا.

فمن التام ما كانت العروض صحيحة والضرب مثلها صحيح، كقوله[3]:[من الوافر]

نِظَامَ الدِّينِ لاَ سُقْيَا لِخَطْبٍ رَمَانَا بِالنَّوَى بَعْدَ اجْتِمَاعِ

وقوله من المجزوء على الشكل الأول[4]:[من مجزوء الوافر]

جُفُونٌ تَسْتَــهِلُّ دَمَــا وَحِسْــمٌ مُشْعَرٌ سَقَــمَا

0///0// 0/0/0// 0///0 // 0/0/0//

---

[1]- ديوان أسامة. ص12.
[2]- ديوان أسامة. ص25.
[3]- ديوان أسامة. ص124.
[4]- ديوان أسامة. ص 45. استهل المطر: اشتد انصبابه.

فالضـرب مثـل العـروض صـحيح مجـزوء، أمـا الشـكل الثـاني مـن المجـزوء حينمـا تـأتي العروض صحيحة والضرب معصوب، فلم يقل منه الشاعر شيئا يذكر. والعصب هو إسكان الخامس المتحرك.

7- بحـر الرمـــل:

الرمل لغة: هو الإسراع في المشي. «وقيل إن بحر الرمل سمي بهذا الاسم لأنـه شبه برمل الحصير يضم بعضه إلى بعض وكان العرب يطلقون هذا الوصف على الشعر الذي يوصـف باضطراب البناء والنقصان وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته»[1]. وهذا البحر فيه نوع من الانسيابية والاسترسال، يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أم فرحا. ولو تأملنا نسبة إيراده في شعر أسامة بالنسبة للبحور عامة، لوجدنا أن هذا البحر يحتل المنزلة الثامنة بنسبة اتجاه 2.67% ونسبة بقاء 3.10%.

ومن خلال استقراء النصوص التي جاءت على وزن الرمل والتي نستنتج منها فعلا غنى إمكانيات هذا البحر وإيقاعه المتميز بوضوحه وقدرته على التعبير عن الحزن مرة والغضب مرة أخرى، فوحدة إيقاعه أكثر الإيقاعات العروضية وضوحا وبساطة يلائم العواطف الحزينة، قال أسامة في ولده أبي بكر وقد توفي صغيرا[2]:[من الرمل]

لَهْفَ نَفْسِي لِهِلالٍ طَالِــعٍ مَا اسْتَوَى فِي أُفقِهِ حَتَّى غَرَبْ

لَوْ رَأى مَا حَلَّ بِي مِنْ بَعْدِهِ مِنْ هُمُومٍ غَشِيَتْنِي وَكُـرَبْ

لَبَكَى لي تحْتَ أَطْبَاقِ الثَّرَى وَبُكَـاءُ الْمَيْتِ للحـيِّ عَـجَـبْ

أنـــا مَيْتٌ مِثْـلُـــهُ لَـكِنَّـــهُ مُسْتَرِيحٌ وَمَمَاتِـي فِي تَعَـبْ

فقد شاع في المقطوعة موسيقى هادئة تناسب الحالة الحزينة للشاعر، فالموقف موقف حزن وتحسر، وأعتقد أن بحر الرمل هو الوحيد الذي يلائم هذه العاطفة بما يناسبها من مد وتسكين القوافي، كما في قوله (غرب، كرب، عجب، تعب) فالكلمات متدفقة تلائم الموضوع، ففي الأبيات التحمت الموسيقى والمعاني التحاما تاما. ويتكون هذا البحر من ست تفعيلات هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

---

[1]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 94.

[2]- ديوان أسامة. ص 293.

ويأتي وزن الرمل تاما ومجزوءا في شعر أسامة:

1. فالتـام: وجاء على ثلاث صور:

أ - العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها، كقوله[1]:[من الرمل]

أُفٍّ لِلدُّنْيَا فَمَا أَوْبَا جَنَاهَا لَيْسَ يَخْلُو مَنْ رَآهَا مِنْ أَذَاهَا

0/0//0/0/0//0/0/0//0/ 0/0//0/0/0//0/0/0//0/

ب- العروض محذوفة والضرب صحيح، وقد ورد على ذلك قصيدتان، كقوله[2]:[الرمل]

حَمَلَتْ ثِقْلِيَ فِي السَّهْلِ الْعَصَا وَنَبَتْ بِي حِينَ حَاوَلْتُ الْحَزُونَا

فالعروض محذوفة (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن) والضرب صحيح.

والحذف هو: حذف آخر السبب الخفيف من التفعيلة.

ج- العروض محذوفة والضرب محذوف مثلها، كقوله[3]:[من الرمل]

لَيْتَ مَنْ يَسْأَلُ جِيرَانَ النَّقَا هَلْ لنَا بَعْدَ افْتِرَاقٍ مُلْتَقَى

0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0///0/0//0/

2. أما المجزوء: فقد جاء على شكل واحد فقط، وهو العروض الصحيحة والضرب مثلها صحيح، من ذلك قوله[4]:[من مجزوء الرمل]

أَيُّـهَا الرَّبْـعُ الْمُحِيلُ جَـدَّ بِـي عَنْكَ الرَّحِيـلُ

0/0//0/0/0//0/ 0/0//0/0/0//0/

ومن خـلال تأمل المقطعـات والقصـائد التـي جـاءت علـى وزن الرمـل، وجـدنا أن هنـاك صـلات بين موضـوعات المرويـات الشـعرية واختيـار هذا البحـر بإيقاعـه الموسيقي الـذي يناسب هذه الموضوعات.

8- بحر الـرجز:

سمي بذلك «تشبيهـا بالناقة الرجزاء»[5]، وهي التي ترتعد فخذاها وترتعش، واشتهر هذا البحر بأنه مطية الشعراء لسهولة النظم به، ولأنه يسمح بكثرة التصرف فيه فيجوز حذف حرفين من كل جزء فيه فتصبح (مستفعلن) متعلن وتكثر فيه الزحافات والعلل، ودخله

[1]- ديوان أسامة. ص 291.
[2]- ديوان أسامة. ص 274.
[3]- ديوان أسامة. ص 92.
[4]- ديوان أسامة. ص 243.
[5]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 91.

الشطر والجزء والنهك، ويعد بذلك أكثر البحور تغييرا وهذا ما حمل بعضهم على أن يتصور فيه بذور البحور الأخرى واعتباره أصل الشعر. وكذلك نظم فيه النظامون في العلوم فعليه جاءت ألفية ابن مالك في علم النحو ودخل ميزان الفقه والرياضيات وغيرها... فكان جديرا باسم (حمار الشعراء)، بل لم يسمه بعض العرب شعرا.

احتل هذا الوزن المرتبة التاسعة في ديوان أسامة، حيث بلغ عدد أشعاره ثلاث عشرة قصيدة ومقطوعة عدة أبياتها 115 بيتا أي بنسبة اتجاه 2.48% ونسبة نفس 3.04%.

وقد أتى هذا الوزن تاما ومجزوءا في شعر أسامة.

1- فالتام ما ورد على صورتين هما:

أ- العروض صحيحة والضرب صحيح، مثل قوله[1]:[من الرجز]

يَا عَجَبًا مِنْ وَشْكِ بَيْنٍ مَا رَغَتْ فِيهِ مَطَايَانَا وَلاَ الْحَادِي حَدَا

0//0/0/0//0/0/0///0/ 0//0/0/0//0/0/0///0/

ب- العروض صحيحة والضرب مقطوع على وزن مفعولن، والقطع هو (حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله) مستفعلن، مستفعل، وتنقل إلى مفعولن.

2- أما الرجز المجزوء وهو الذي يتكون من أربع تفعيلات، وتأتي عروضه مماثلة لضربه، كقوله[2]:[من مجزوء الرجز]

فَإِنَّنِي أَرَى النَّوَى مِنَ الصُّدُودِ أَثْلَفَا

9- المجتث والمديد:

يشير الجدول الذي وضعناه للأوزان في ديوان أسامة إلى أن وزني المجتث والمديد، لا تمتلك نصيبا وافرا على مجاراة الأوزان الأخرى، فقد ضم الديوان مقطوعتين وقصيدة واحدة على وزن المجتث، لا تزيد عدة أبياتها عن أربعة عشر بيتا، وعدم تناول أسامة لهذا الوزن الذي يأتي في المرتبة الحادية عشرة من بين ما استعمله من البحور في ديوانه، يكمن إلى ميل أسامة إلى البحور ذات الإيقاع المتكامل وعزوفه لمجزوءات البحر عامة. «إن هذا البحر يتسم بإيقاع خفيف فيه رشاقة وحسن أداء، تميل النفس فتطرب الأذن

[1]- ديوان أسامة. ص 212. رغا البعير رغاء بالضم: صوت فضج.
[2]- ديوان أسامة. ص 84.

لسماع إيقاعاته الموقعة القصيرة»[1]، وحينما نستقرئ النتاج الشعري الذي جاء على وزن هذا البحر عند أسامة، نجد أن هذا البحر لم يستعمل إلا مجزوءا، أي مكونا من أربع تفاعيل: مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

من ذلك قوله[2]:[من المجتث]

لاَ تَجْــزَعَنَّ لِخَطْبٍ فَــكُلُّ دَهْـرِكَ خَطْــبُ
وَحَادِثَــاتُ اللـيَالِي مُمِلَّــةٌ مَــا تَـُغِــبُّ
تَرُوحُ سَلمًــا وَتَغْدُو عَلَى الْفَتَى وَهِيَ حَـرْبُ

وقوله كذلك[3]:[من المجتث]

إِنْ فَاجَأَتْـكَ اللـيَـالِي بِمَا يَسُوءُ فَصَــبْرَا
فَالدَّهْرُ يُرْهِقُ عُسْرًا وَيُتْبِعُ الْعُسْرَ يُسْـرَا
لَـوْ دَامَ مَا سَاءَ مِـنْهُ لَـدَامَ مَا كَـانَ سَـرَّا

وأما المديد: فإنه وزن لا يوجد منه في ديوان أسامة إلا مقطوعة واحدة لا تتجاوز ثلاثة أبيات. وعلى الرغم من ندرة المنظوم على موسيقى هذا البحر، فإن موسيقاه عذبة سلسة، من ذلك قوله[4]:[من المديد]

وَكِتَــابٍ مِـنْكَ فَــاجَــأَنِي كَبَشِيرٍ جَــاءَ بِالظَّــفَرِ
رَدَّ لِي شَرْخَ الشَّبَابِ وَمَا غَالَـتِ الأَيَّامُ مِنْ عُمُرِي
ظَنَّــــهُ الـرَّائِي مُكَـاتَبَـةً وَهُوَ أَصْدَافٌ عَلَى دُرَرِ

فالعروض جاءت محذوفة مخبونة والضرب مثلها مخبون محذوف.

ب- القافيـة:

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه وتقفاه: تبعه واقتفى أثره، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها، فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا عيشة راضية بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفوا ما قبلها[5].

---

[1]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات. ص 138.
[2]- ديوان أسامة. ص 233.
[3]- ديوان أسامة. ص 239.
[4]- ديوان أسامة. ص 120.
[5]- ينظر: أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ج2. ط1. 1989. ص 170.

وهي ركن من أركان القصيدة العربية القديمة في بنائها وموسيقاها. وهي في معناها الفني الإجرائي «مصطلح يتعلق بآخر البيت يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»[1].

وهي عند ابن رشيق: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[2].

والقافية إذن: هي الساكنان الآخران من البيت, وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما، وتتكون القافية من الحروف والحركات, كالروي والردف والتأسيس والوصل والخروج من الحروف وكالرس والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ من الحركات. ويتبين من خلال ذلك أن الروي هو القطب الذي تحيط به المفاهيم، وهو من الأركان الشعرية التي احتضنها الشعر العربي في شكله العمودي القديم.

ج- **الوظيفة الصوتية والسيميائية للقافية**:

إن القافية قبل كل شيء عنصر صوتي شأنها في ذلك شأن الوزن «فهما بنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها»[3]، كما يرى كوهن. لكن دور القافية لا ينحصر في المستوى الإيقاعي محددا في التكرار الصوتي بل يتجاوزه إلى دور إيقاعي تقوم به في النص الشعري، ويمكن تحديد عناصر جمال القافية في وظائف مختلفة من بينها وظيفتها الوزنية باعتبار أن القافية تشير إلى ختام البيت الشعري.

إن هذا الدور الذي تؤديه القافية يكتسي خاصية جمالية، لأنه يعلن نهاية الإنشاد بمنح الشاعر نفسا فيزيولوجيا لمواصلة عملية الإنشاد من جديد. وهذه الوظيفة لا تعتبر جديدة فقد ركز عليها أغلب الذين تعرضوا لها في النقد العربي القديم.

ولو تأملنا قصائد ومقطعات أسامة التي جاءت على قافية الميم مثلا، وتأسيسا على ما سبق، نؤكد أن روي الميم كصوت يمتلك خصائص وصفات متعددة (الجهر، الغنَّة، من أشباه أصوات اللين، حرف شفهي). وهي عناصر ذاتية تمنحه مقومات تنسجم مع التناقض الوجداني الذي يعيشه الشاعر، وظاهرة الحزن التي عمت كل قصائده، ولا بد من الإشارة

---

[1]- رشيد عبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. بغداد. ط1 .1986. ص 207.
[2]- ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 132.
[3]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص 8.

إلى ملاحظة مهمة في هذا السياق، وهي انتماؤه لأشباه أصوات اللين ذو دلالة «فقد وجد المحدثون أن اللام والنون والميم تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها في ذلك مثل أصوات اللين ولهذا اعتبروا أصوات اللين ومعها اللام والميم والنون أصواتا مقطعية لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام»[1]. يقول أسامة بن منقذ[2]:[من البسيط]

يَـا رَاكِبًـا تَقْطُـعِ الْبَيْدَاءَ هِمَّتُـــــهُ وَالعِيسُ تَعْجِزُ عَمَّـا تُـدْرِكُ الْهِمَـمُ
بَلِّـغْ أَمِيـرِي مُعِينَ الدِّيـنِ مَأْلُكَـــةً مِـنِ نَـازِحِ الـدَّارِ لَـكِن وُدُّهُ أَمَـمُ
وَقُلْ لَهُ أَنْتَ خَيْـرُ التُّرْكِ فَضَّلَكَ الـ ـحَيَـاءُ والدِّيـنُ وَالإِقْـدَامُ وَالْكَـرَمُ
وَأَنْتَ أَعْدَلُ مَنْ يُشْـكَى إِلَـيْهِ وَلِـي شَكِيَّـةٌ أَنْتَ فِيـــهَا الْخَصْمُ وَالْحَكَـــمُ
هَلْ فِي الْقَضِيَّةِ يَا مَـنْ فَضْـلُ دَوْلَتِهِ وَعَـــدْلُ سِيرَتِهِ بَيْنَ الْـــوَرَى عَـلَـمُ
تَضْيِيعُ وَاجِبِ حَقِّي بَعْدَمَا شَـــهِدَتْ بِهِ النَّصِيـــحَةُ وَالإِخْـــلاَصُ وَالْخِـدَمُ
ومَـا ظننتُكَ تَنسَى حَـــقَّ مَعرِفَتِـي إِنَّ المَعَـارِفَ في أهلِ النُّهَـــى ذِمَـــمُ
ولا اعتقدتُ الذِي بيـنِي وبينَـكَ مِـن وُدٍّ وإن أجـــلبَ الأعـــداءُ ينصَـرِمُ
لـكـنْ ثِقاتُـك مازالـــوا بِغِشِّـــهِـم حتى استـوتْ عندَكَ الأنـوارُ والظُّلَمُ
باعُوكَ بالبَخسِ يبغُونَ الغِنَى ولهُـم لـو أنَّـهم عَـدِمُوكَ الويلُ والعَـــدَمُ
كم حرَّفُوا من مقـــالٍ في سِفَارَتِهِم وكـم سَعَـوْا بفسادٍ ضَـــلَّ سَعيُـهُـــمُ
أيـــنَ الحَميّـــةُ والنّفسُ الأبيَّـــةُ إذ سامُـوكَ خُطّةَ خَسْـفٍ عـارُها يَصِمُ
هـــلاّ أَنِفْـتَ حيـــاءً أو محَـافظَـةً مِن فعلِ ما أنكرَتْه العُرْبُ والعَجَـمُ
أسلمْتَنَـــا وسيُـوفُ الهنـــدِ مُغمدةٌ ولـم يُـــروّ سِنـــانَ السمهـــريّ دَمُ
وكنتُ أحسَبُ مَـنْ والاكَ في حَـرَمٍ لا يَعتـريـه به شيـبٌ ولا هَـــرَمُ
هَبنـــا جَنَيْنـا ذُنوبًـا لا يكفّـرُهـا عُذرٌ فماذا جنَـى الأطفالُ والحُـرُمُ
إذا نهَضْتَ إلى مَجْـــدٍ تؤثّلُـــه تقـاعَـدُوا فـــإذا شيّدْتَـهُ هَدَمُـــوا
رشَفتَ آجـنَ عيشٍ كلّـــه كَـــدَرٌ وورِدُهم مِن نَدَاك السَّلسَـــلُ الشَّبِـــمُ
وإن أتاهُـم بقـولٍ عنـكَ مُختَلَقٍ واشٍ فذاكَ الـذِي يُحْبَـى ويُحتَـــرَمُ
بَغيًـا وكُفـرًا لما أولـيتَ مِنْ منَـنٍ ومَرتَعُ الـــبَغِي لولا جهلُهُم وَخِـمُ

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. ط5. 1979. ص 160.
[2]- ديوان أسامة. ص 146-147. المأكلة: الرّسالة. الأمم بفتح الهمزة: القرب.

جَرِّبْهُــمُ مِثْــلَ تَجريبِـي لِتَخبِـرَهُم فللـرِّجال إذا مــا جُرِّبُــوا قِيَـــــمُ
هل فيهمُ رجـلٌ يُغنـــي غَنَــاي إذا جَلاَ الحَـوادِثَ حـــدُّ السَّيفِ والقَلَـمُ
لكـــنَّ رأيَـكَ أدْنَـــاهُـــم وأبْعَدَنِـي فليتَ أنَـا بـقَـدْرِ الحُـبِّ نقتَـــسِمُ
وما سَخِطـتُ بِعَادِي إذ رضيتَ بِـهِ ومــا لِجُـــرحٍ إذا أرضَاكُــم ألَـمُ
ولسـتُ آسَى على التِّرحالِ عن بلـدٍ شُهْبُ البــزاةِ سـواءٌ فيــه والرّخَمُ
تعلّقتْ بحبَـالِ الشَّمسِ منـــه يَـدِي ثـمَّ انثَنَتْ وهي صِـفرٌ ملــؤُها نَـدَمُ
لكـــنْ فـــراقُكَ آسَـانِي وآسَـفَنِـــي ففـــي الجوانحِ نـارٌ منه تَضطـرِمُ
فاسْلَمْ فما عِشتَ لِي فالدَّهرُ طوعُ يدي وكــلُّ مــا نالنِي مِـنْ بُؤْسِـهِ نِعَـمُ

فالميم باحتلالها القمم كما دلت على ذلك التجارب الصوتية، ملائمة للتعبير عن انفعال الشاعر الذي لا حدود له، لحظة الإنشاد وبعدها. ولا شك أن أسامة استغل هذه الخاصية ليعبر عن أحاسيسه المتناقضة تجاه معين الدين وتجاه خصومه أيضا.

إن وجود علاقة بين الكلمات التي تتكرر على أنه قواف على مستوى التعبير، يجعلنا نفترض حضور علاقات محددة للمضمون، تقوى جانبها السيميائي.

وانطلاقا مما تقدم يمكن أن نقسم القافية إلى أصناف مختلفة على المستوى السيميائي:

المستوى الأول: - أمم، علم، ذمم، هرم، وخم، قيم، ألم، ندم، نعم، دم.

المستوى الثاني:- والكرم والحكم والخدم والعدم والعجم والحرم والقلم والرخم.

المستوى الثالث: - يحترم، يهتضم، نقتسم، تضطرم، يصم، ينصرم.

المستوى الرابع: - الهمم، الشبم.

المستوى الخامس: - هدموا.

المستوى السادس: - سعيهم.

انطلاقا من التصنيف السابق للقافية تبعا للوحدات المعجمية التي تنتمي إليها، يمكن الإشارة إلى الاستنتاجات التالية:

1) إن كل مجموعة تجمع بينها عناصر مشتركة وخصائص متشابهة، إما على المستوى البناء الصرفي أو الوظيفة النحوية أو طبيعة العلاقة التركيبية، بالإضافة إلى التوازي على المستوى العروضي.

2) إن التشابه السابق على عدة مستويات يحقق في النص انسجاما على جانب كبير من الأهمية، لأنه يأسر انتباه المتلقي ويفتنه برتابته الجميلة، رغم عدم خضوعها لترتيب معين ومضبوط في القصيدة.

3) التجانس على المستويات السابقة ماعدا الدلالة، يؤلف بين وحدات معجمية تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة، ويوهم المتلقي بانتمائها إلى حقل دلالي واحد.

إن وظيفة القافية لا تنحصر في الجانب الصوتي أو السيميائي، بل تتجاوزها إلى الدلالة، ولذلك ركز بعض الباحثين على ضرورة دراسة علاقتها بالمعنى، يقول جان كوهن «فالقافية تحدد علاقتها بالمدلول، سواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة»[1]. ويلح على نفس الفكرة في موضع آخر من كتابه: «إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»[2].

وإذا عدنا إلى القصيدة السابقة نلاحظ أن القافية محددة في حرف الميم، لا يمكن عزلها عن دلالة النص، فعلى المستوى الصوتي تنسجم خصائص الميم الصرفية وصفاتها مع مقصدية الشاعر، وإحساسه السلبي محددا في التناقض الوجداني، وإذا تجاوزنا هذا المستوى، نلاحظ أن الوحدات المعجمية التي تنتمي إليها القافية تحيل على:

- السلبية المطلقة التي تظهر في: وخم، ألم، ندم، يصم، يهتضم، هرم، ينصرم، العدم.
- الحرب مثل: دم، تضطرم، هدموا.
- الكتابة مثل: قلم.

والمهم أن الكلمات التي تنتمي إليها القافية، تحيلنا على نفس الدلالات التي تحيل عليها القصيدة، وهذا يؤكد علاقتها الوطيدة بالمعنى.

د- الـروي:

من أهم حروف القافية على الإطلاق، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ومن هنا كان محط العناية الأولى بين عناصر القافية عند الشعراء والنقاد جميعا. ويأتي حرف

---

[1]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص 32.
[2]- المرجع نفسه. ص 76.

الروي في آخر كل بيت شعري؛ ليؤدي وظيفة موسيقية وهي ضبط التوقع، ونحن نحس بهذه الوظيفة عندما نشرع في قراءة قصيدة شعرية، حيث نشعر أن ثمة جزءا غائبا من بنية البيت نتوقع حدوثه دائما، فأسامة بن منقذ عندما قال في رثاء وطنه وأهله الهالكين في الزلزال بحصن شيزر[1]:[من البسيط]

حَمَائِمَ الأيكِ هيَّجتُنَّ أشجَانَا فلْيبْكِ أصدَقُنا بثًّا وأشجَانَا

نشعر أن حرف الروي وهو النون هنا هو بمثابة الترجيعة التي نتوقعها على مدار القصيدة كلها، وهذا الإحساس الموسيقي هو الذي يجعلنا نتوقع ظهور الصوت باستمرار في القصيدة، كما في قوله[2]:[من البسيط]

كَم ذا الحَنينُ على مرِّ السِّنِينَ أمَــا أفــادَكُنَّ قدِيــمُ العَهدِ نِسيانَــا

هل ذا العَويلُ على غيرِ الهَدِيلِ، وهلْ فقيــدُكُنَّ أعَــزُّ الخَلْــقِ فِقدَانَــا

كمــَا وجدتُ على قَـومِي تخوّنَهــم ريبُ المَنونِ ودهرٌ طالَ مَا خَانَا

وهكذا يشكل الروي مع غيره من عناصر الموسيقى التركيبية كالوزن والقافية، البنية الأساسية لروح الشعر «أما الروي فلا بد أن يكون حرفا من حروف الهجاء، لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية، وما له من جرس»[3]. كما أن الروي يرتبط مع الوزن بعلاقة أساسية، فهي شريكته في الاختصاص في الشعر. ويبين الجدول الآتي الأصوات التي وقعت رويا لقوافي أسامة بن منقذ:

---

[1]- ديوان أسامة. ص 304.
[2]- ديوان أسامة. ص 304 .
[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت .ط3. 1981.ص.113.

الرقم	المرتبة	الروي	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه
01	1	الراء	79	% 15.07
02	2	الميم	57	% 10.87
	3	اللام	56	% 10.68
	4	الدال	56	% 10.68
03	5	الباء	52	% 9.92
	6	القاف	48	% 9.16
	7	النون	42	% 8.08
04	8	الفاء	22	% 4.19
	9	العين	19	% 3.62
	10	الهاء	18	% 3.43
	11	الحاء	12	% 2.29
	12	الطاء	9	% 1.71
	13	الجيم	7	% 1.33
	14	الكاف	7	% 1.33
	15	التاء	6	% 1.14
	16	السين	6	% 1.14
05	17	الياء	5	% 0.95
	18	الضاد	4	% 0.76
	19	الثاء	3	% 0.57
	20	الصاد	3	% 0.57
	21	الشين	3	% 0.57
	22	الهمزة	2	% 0.38
	23	الزاي	2	% 0.38
	24	الخاء	2	% 0.38
	25	الظاء	1	% 0.19
	26	الذال	1	% 0.19
	27	الغين	1	% 0.19
	28	المقصورة	1	% 0.19

جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة إلى حروف الروي.

المرتبة	الروي	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	الراء	564	% 14.93
2	الميم	552	% 14.61
3	اللام	430	% 11.38
4	الباء	382	% 10.11
5	القاف	320	% 8.47
6	النون	308	% 8.15
7	الفاء	300	% 7.94
8	الدال	284	% 7.51
9	الطاء	123	% 3.25
10	العين	110	% 2.91
11	الهاء	87	% 2.30
12	الحاء	81	% 2.14
13	التاء	39	% 1.03
14	الجيم	37	% 0.97
15	الكاف	27	% 0.71
16	الثاء	27	% 0.71
17	الياء	20	% 0.52
18	السين	19	% 0.50
19	الضاد	17	% 0.45
20	الصاد	09	% 0.23
21	المقصورة	07	% 0.18
22	الهمزة	07	% 0.18
23	الشين	06	% 0.15
24	الزاي	06	% 0.15
25	الخاء	05	% 0.13
26	الظاء	04	% 0.10
27	الذال	03	% 0.07
28	الغين	03	% 0.07

جدول نسب نفس شعر المقطعات والقصائد في ديوان أسامة في حروف الروي.

وقبل أن نشرع في استنطاق الجدول وتحليل النتائج التي تترتب على ذلك فإننا سوف نستعين بتقسيم الدكتور إبراهيم أنيس، الذي قدم محاولة استقرائية لشيوع استعمال الحروف كروي في الشعر العربي فذهب إلى أنه يمكن أن نقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة، حسب نسب شيوعها في الشعر العربي وهي:

أ- حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين.

ب- حروف متوسطة الشيوع وهي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويا وهي: الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء، الواو.

ولا تعرف كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة[1].

وبناء على التقسيم السابق يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

1) أن الأصوات التي جاءت بكثرة رويا في شعر أسامة بن منقذ كانت هي الراء، اللام، الميم، الدال، الباء، النون وقد جاءت نسبة الشيوع لهذه الأصوات موافقة لما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس باستثناء السين والعين فلم يحظيا بنسبة شيوع.

2) أن حرف الراء هو أكثر حروف الروي تداولا وشيوعا، قد بلغ ما قاله أسامة على هذا الحرف (79) مروية شعرية، يلي ذلك حرف الميم الذي اتخذه رويا لجملة من القصائد والمقطعات وبلغت (57) مروية شعرية، ثم اللام والدال في الرتبة الثالثة فقد نصبهما رويا لنحو (56) قصيدة ومقطوعة. وتقع الباء في الرتبة الرابعة، حيث استقام له على هذا الروي (52) قصيدة ومقطوعة.

أما القاف والنون فيأتيان في الرتبة الخامسة والسادسة، إذ يبلغ ما قاله على روي القاف (48) قصيدة ومقطوعة، وبلغ ما له على النون (42) قصيدة ومقطوعة، ثم تأتي الفاء في الرتبة السابعة وقد اتخذها رويا لما مجموعه (22) قصيدة ومقطوعة، ثم العين التي جاءت رويا لنحو (19) قصيدة ومقطوعة وكانت رتبتها الثامنة، وتجيء الهاء في الرتبة التاسعة، وله عليها (18) قصيدة ومقطوعة، ثم الحاء التي جاءت رويا لنحو (12) قصيدة ومقطوعة فكانت رتبتها العاشرة.

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 284.

ثم (تكون الطاء، الجيم، الكاف، التاء، السين) بعد ذلك متدرجة على توالي ترتيبها فجملة ما قاله على الطاء (9) مرويات شعرية، وجملة ما قاله على الجيم والكاف (7) مرويات شعرية، وأما التاء والسين فله على كل واحدة منها (6) مرويات شعرية.

أما ما قاله على حرف الياء، فبلغ (5) مرويات شعرية، والضاد (4) مرويات شعرية، والصاد (3) مرويات شعرية مثلها مثل الثاء والشين.

3) - وهناك حروف كانت نسبة شيوعها نادرة جدا وهي: الهمزة، الزاي، الخاء وله على كل واحدة مرويتين شعريتين.

4) - أما الذال فله عليها مروية شعرية واحدة بلغ عدد أبياتها ثلاثة أبيات، وهناك الغين التي لم يقل عليها إلا مروية شعرية واحدة لا تتعدى أبياتها ثلاثة أبيات، أما الظاء فله كذلك عليها مروية شعرية واحدة ليس غير، وتأتي الألف المقصورة رويا لمروية شعرية واحدة لا تتجاوز أبياتها السبعة أبيات.

5) - ثمة ملاحظة أخرى، وهي أن الأصوات المتوسطة الشيوع هي: القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم، قد جاءت بنسبة لا تمثل توسط شيوعها في شعر أسامة، باستثناء حرف القاف التي احتلت الرتبة الخامسة بـ 48 قصيدة ومقطوعة بنسبة اتجاه 9.16% وعدد الأبيات 320 بيتا شعريا بنسبة نفس 8.47%.

6) - أن الأصوات التي وقعت رويا لقوافي الشاعر بلغت ثمانية وعشرين صوتا من الأصوات العربية؛ معنى هذا أن أسامة عالج القول على كل حروف الهجاء باستثناء (الواو)، فهذا الحرف لم يقل عليه شيئا من الشعر. كما أن أعلى هذه الأصوات ترددا كانت الأصوات المتوسطة، ثم تلتها الأصوات الشديدة. ولم يأت من نسب الأصوات الرخوة إلا قليلا، فنجد السين مثلا بلغ عدد أبياتها 19 بيتا شعريا فقط بنسبة 0.50% بمجموع قصائد 6 مرويات شعرية بنسبة 1.14%، ونجد الفاء كذلك بلغ عدد أبياتها 300 بيتا شعريا بنسبة نفس بلغت 7.94% بمجموع قصائد ومقطعات 22 مروية شعرية أي بنسبة اتجاه 4.19%، وهذه ميزة أخرى في الكشف عن لغة أسامة إلى ميلها للسهولة اللفظية.

هـ- حركة الروي في قصائد الديوان:

من الأفضل لأي باحث إذا ما قام بدراسة حركة الإيقاع في نص شعري ما، أو في جملة من النصوص الشعرية، أن يرصد الحركات والمدود ونسب ترددها، وعلاقة تلك الحركات بحركة حرف الروي، لذلك سوف نبين حركة حرف الروي في قصائد ومقطعات الديوان ونثبته في هذا الجدول كما يلي:

المجرى	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
المضموم	195	% 37.21	1866	% 49.40
المكسور	212	% 40.46	1167	% 30.90
المفتوح	95	% 18.13	575	% 15.22
المقيد	22	% 04.20	169	% 04.47

جدول القوافي المطلقة والمقيدة في قصائد ومقطعات أسامة ونسب الاتجاه والنفس.

فهو لا يخرج بذلك في مختاراته على الإطار العام للذوق الموسيقي في الشعر العربي، والذي لا يتلاءم مع القوافي المقيدة.

ولعل غلبة القوافي ذات المجرى المضموم والمكسور على شعر قصائد ومقطعات أسامة، ترجع إلى اتفاق هذين المجريين مع شيوع موضوعات: الغزل، الشكوى، الفراق والمعاتبات في الديوان، إلا أن الملاحظة الجديرة بالاهتمام أن شكل القوافي في شعر أسامة يتناسب مع نوع المجرى المطلق، وشيوع الروي المضموم في القافية دليلا أكيدا على تلاؤم طاقات الحركة والحدة التي يحملها الروي المضموم مع الإيقاع الصاخب بهذه القافية الغنية.

تنال الضمة إذن حظا وافرا بين حركات الروي في ديوان أسامة بنسبة نفس بلغت 49.40%، بينما كان نصيب الكسرة 30.90%، فالفتحة 15.22%، فالروي المقيد بـ4.47% «على الرغم من أن الفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعا في اللغة العربية، وتأتي بعدها الكسرة فالضمة»[1].

[1]- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط 2. 1978. ص 112.

ثانيا- الإيقاع الداخلي (الموسيقى التعبيرية):

الشعر قائم على الموسيقى، بل هي جوهر العملية الشعرية فيه حتى وإن اختلفت مفاهيم النقاد لهذه الموسيقى. وإن كان الشعر فكرا وصورا وعواطف، فالموسيقى هي أبرز صفاته التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى «فالموسيقى ليست شيئا خارجا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته فهي نابعة منها متأصلة فيها ولا يكون الأصل فرعا عن تصور الشعر»[1]. إن هذا الرأي يجعل الموسيقى هي الشعر، بل الشعر هو الموسيقى لا انفصام بينهما، وكل شاعر يجعل الموسيقى عنصرا ثانويا فإنما يجلب الرداءة لنصه الشعري.

من هنا تأتي أهمية الإيقاع الداخلي الذي يتحقق انطلاقا من عناصر أخرى مختلفة. فمفهوم البنية الإيقاعية يكتسب معنا شموليا ينطوي على مستويات إيقاعية خفية يمكن الكشف عنها. «منها ماله طابع صوتي يتصل بنية الإيقاع الخارجي صاعدا أو هابطا منها، شادا الصلة الجدلية بين البنيتين... مثل إيقاع الحرف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع والإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في النص، ومنها ماله غير الطابع الصوتي والمتصل ببنية اللغة في مستوييها الداخلي والخارجي كالتراكيب اللغوية ومتتاليات الجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة»[2]. وهذا الائتلاف بين كل هذه العناصر يجعل الإيقاع الداخلي ذا أهمية كبيرة تكمن في كونه جزءا متميزا في العنصر الموسيقي في القصيدة.

بنيـة التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى، فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول ابن منظور: «الكرُّ: الرجوع، يقال: كرَّ وكرَّ بنفسه... والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرًا وكرورًا وتكرارًا: عطف عليه وكرَّ عنه: رجع وكرَّر الشيء وكرَّره: أعاده مرة بعد أخرى، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار»[3].

---

[1]- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف. بيروت. ط1. 1985. ص 18.
[2]- عبد السلام المسدي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. الشركة التونسية. تونس. (د ط). 1981. ص 24.
[3]- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. لبنان. المجلد5. (د ط). 1968. ص 135.

وهو عند ابن رشيق «إعادة اللفظ لا لإفادة معنى جديد، وإنما لتأكيد المعنى الأول أو تقريره، والتكرار يقع إما في اللفظ أو في المعنى أو فيهما معا، والأخير معيب في الكلام»[1]. معنى هذا أن التكرار يقع في المعنى دون اللفظ، فيرى ابن الأثير الحلبي أن: «التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية»[2]. فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين: الأول مستوى لفظي ومعنوي والثاني معنوي.

وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات، فمثلا في الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وفي الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جوا موسيقيا متناسقا، فالإيقاع هو أصوات مكررة تثير في النفس انفعالا ما: « وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر»[3].

وتشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة وبينت «أن التكرار في حد ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة، فهو على سهولته وقدرته على إحداث موسيقى يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى

[1]- ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 360.
[2]- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز. تحقيق: محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الإسكندرية. (د ط). 1980. ص 257.
[3]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 8.

إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة»[1]. كما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة، والعبارة والمقطع والحرف.

أما التكرار عند أسامة بن منقذ فهو صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة وتكرار الحرف وأحيانا في تكرار البداية، وقد ظهرت في شعره بشكل واضح وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، يقول[2]:[من الطويل]

أعاتِبُ فيكَ الدَّهرَ لو أعْتبَ الدّهرُ وأسْتنجِدُ الصّبرَ الجميلَ ولا صَبَـرُ

وكيفَ التَّسلّي، والحَـوادثُ جَمَّـةٌ إذا ما انقضَى أمـرٌ يَسُوءُ أتَى أمْـرُ

رَمَتْنِي في عَشْرِ الثمَانِيـنَ نكبَـــةٌ مِن الثكلِ يُوهِي حَمْلُـها مَنْ له عَشْرُ

فهو يضفي على بعض التكرار مشاعره الخاصة، فهي بمثابة لوحات إسقاطية يتخذها وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته، سواء ما تعلق بمحيطه الأسري أو محيطه الخارجي، وقد تكون ناتجة عن تأثير الثقافة العربية التي اطلع عليها كامرئ القيس وأبي فراس...

إضافة إلى إحساس أسامة المرهف التي جعلته يعيش غربة جسدية وفكرية، فوجد في التكرار غايته وطموحه، فثار على الحياة لتفاؤله بما بعد الحياة، وثار على إنسان عصره لإحساسه بالظلم والقهر والسلب من طرف الصليبيين، لذلك حاول أن يخلق من خلال التكرار واقعا اجتماعيا وسياسيا جديدا، فكان يكتب من فيض الروح ويستنطقها، لذلك كان شعره قريب الفهم والإدراك لأن لغة الروح لغة كل زمان ومكان.

وقد ظهرت هذه الظاهرة الموسيقية عند أسامة في اتجاهين، الأول: التكرار الأفقي (ما بداخل البيت الواحد) والثاني: التكرار الرأسي (ما بداخل القصيدة)، ولذلك سنحاول البحث في دراسة هذه الظاهرة التكرارية من خلال أنماط التكرار عند أسامة، وربط ذلك بجانبها التأثيري. ومن الواضح من يبحث في شعره أن يرصد فيه نمطين كبيرين من أنماط التكرار: تكرار حرفي قوامه اطراد الحروف وتكرارها في حيز الصيغة أو في حيز

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار القلم للملايين. بيروت. (د ط). 1983. ص 263-264.
[2]- ديوان أسامة. ص 295. أعتب: أعطى العتبى، وهي الرّضا.

العبارة أو البيت أو الشطر أو في حيز النص برمته. ونمط آخر منه هو التكرار اللفظي وقوامه تكرار لفظ أو أكثر في صورة وحدات متتالية أو منتشرة على رقعة النص، مما يجعل العنصر المكرر عامل ترجيع إيقاعي بارز، وتحت هذا وذاك تقع صور من التكرار لا سبيل إلى حصرها، ولكنها طرز من التشكيل الإيقاعي البنيوي، تتحكم فيها متغيرات العصر وخصوصية التجربة وثقافة الشاعر وخبرته بأساليب التناسب والإيقاع.

أ- موسيقى الحرف:

تتكون الكلمات من الحروف فليس للحرف حياة مستقلة، إلا أنه العنصر الذي يدخل في هذا التركيب، حيث تتشكل الجمل التي يتشكل منها المعنى العام للكلام. ونستطيع أن نقول في غير تردد «أن للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل على المعنى فهو يدل دلالة إيحاء واتجاه، ويثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحي به»[1].

إن ظاهرة تكرار الحرف لها تأثيرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي ، وهذا التكرار الصوتي يبعث لونا من التناغم الموسيقي الداخلي في النص الشعري: «إن تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى، تستريح إليه الآذان، وتقبل عليه... ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا. فليس تكرار الحرف قبيحا إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات على نوتته»[2].

وتتميز حروف اللغة العربية في سعة مدرجها الصوتي، وحسن توزيع الأصوات في هذا المدرج، ولكل نوع من الحروف وظيفة في تكوين المعنى ويتناسب بين الصورة اللفظية والصورة المعنوية المقصودة، ونشير بذلك إلى أن «موسيقى الحرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يعتمد الشاعر

[1]- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دراسة تحليلية للكلمة العربية. دار الفكر. بيروت. ط2. 1977. ص 261.
[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 41.

إظهارهـا، بـل يتجسـد التوافـق النغمـي والانسـجام اللفظـي تجسـيدا فطريـا لـدى الشـاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية»[1].

ونجد الحروف في صفاتها المختلفة كل منها يتناسب مع أحداث معينة، فنجد الحروف تختلف في مناسبتها للأحداث، فالحرف الشديد للحدث الشديد كالقاف والحرف اللين للأشياء والأحداث الرقيقة الناعمة كالسين والخاء وهذا ما نجده في شعر أسامة، حيث وظف سبع قصائد في الغزل وست عشرة قصيدة في الفراق والحنين وإحدى عشرة قصيدة في المعاتبات وكلها على روي القاف، ونحن نعلم شدة وقوة هذه الأغراض الشعرية، إذا نظم فيها الشاعر قصائد على هذا الحرف، وبالمقابل نلاحظ أنه اعتمد على قصيدة واحدة في المعاتبات بقافية السين ولم يعتمد على هذا الحرف في الغزل وفي الفراق والحنين. لقد كان شعر أسامة في معظمه يعتمد على موسيقى انفعالية راقصة، فكل حرف يوحي لك بموسيقية متميزة لا تستطيع أن تفلت من أسارها، ولهذا فإن الحكم الذي يمكن أن نصدره على قصيدة يمكن أن نعممه على معظم قصائده لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية، فشعره يفيض بهذا النوع الموسيقي الخاص، فتقرأ في كل حرف وكل نغمة ملامح تكوينه النفسي، وتشكيلا متدرجا لمراحل حياته التي تبدأ بالحرف ثم تنتهي إلى الكلمة التي تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى البيت الشعري، ففي قوله[2]:[من الطويل]

بِنفسي بَعِيدُ الدّارِ بي مَنْ فِراقُه جَوًى لو رآهُ البُعدُ رَقَّ لِيَ البُعدُ
بِقلبيَ مِنْ شوقٍ إليْهِ ولوعَةٍ عليهِ غلِيلٌ ليسَ يُبْرِدُهُ الورْدُ
وما بَرْدُ أحشائِي على مَا تَضَمَّنتْ مِنَ الوَجْدِ إلا مثلَمَا ما بَرَدَ الزَّنْدُ

فتكرار حرف الدال عشر مرات وحرف الباء عشر مرات أضفى على المقطوعة الشعرية جوا نفسيا متميزا لدى الشاعر، لقد رسم من بعض تكرار الحروف أشكالا هندسية أخذت تتجه إلى بؤرة مركزية جاذبة لكل الحروف وباعثة ومفجرة لطاقات الشاعر الإبداعية، يقول[3]:[من الطويل]

بِنفسِي قريبُ الدَّارِ والهَجرُ دُونَه وبُعْدُ التَّقالي غيرُ بُعدُ السَّبَاسِبِ

---

[1]- صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 28.
[2]- ديوان أسامة. ص 66.
[3]- ديوان أسامة. ص 7-8. الجنوب: ريح تخالف الشمال، والجمع جنائب.

أرَاهُ مَكـــانَ الشّمس بُعـدًا، وبينَنا كما بينَ عَيـنٍ في النّدانِي وحَاجِبِ
وضَـنَّ، فلـو أنَّ النّسيمَ يُطـيعُـه لَجَنّبَنِي بَـرْدَ الصَّبا والجَـــنائبِ
وأعْـجَبُ مـا خُبِّرتُه منْ صَبابتـي به والهـَوى ما زالَ جَمَّ العَجَـائِبِ

فكرر حرف الباء عشرين مرة، وشكل منها بؤرة مركزية متوحدة الإيقاع، فالشاعر بعاني البعد والهجر عن الديار والأصحاب فهو يسعى للتوحد مع الآخرين ليصبح قوة فاعلة في مواجهة الفراق، ويتضح ذلك من خلال استعماله الألفاظ (بعد التقالي، بعد السباسب، برد الصبا والجنائب، صبابتي...).

ومن الحروف التي تشكلت تكرارا واضحا في أشعار أسامة حرف الراء، فهو صوت تكراري رخو ذو وضوح سمعي، يقول[1]:[من الرجز]

مَا هَاجَ هـذا الشَّوقَ غيـرُ الذكْـرِ وزَوْرَةُ الطيفِ سَرَى مِنْ مِصْـرِ
مِنْ بَعْـدِ طُـولِ جَفـــوةٍ وهَـــجرِ كم خـــاض بَحرًا وفَـلاً كبَحْـرِ
فـأمَّ رَحْلِي دُونَ رحـلِ السّفْـــرِ يُذكِـرُني طيبَ الزَّمـان النَّضـرِ
واهًا لـه مِـنْ زَمـنٍ وعُـمـــرِ مَا كـــانَ إلا غُـرَّةً في الدَّهـرِ
إذا الصِّبَا عنـد النَّصَـابي عُـــذري وغايَـــــةُ المُنيـة أمُّ عَمـرِو
غَرَّاءُ أبْهَـى من ليالِـــي البَـــدْرِ بعيـــدةُ القُرطِ هضِيمُ الخَصرِ
أحْسَـنُ مِـــنْ شَمسٍ بِغِبِّ قَـطْـرِ تفعلُ بالألبـابِ فِعْـــلَ الخَمـرِ
تبسِـــمُ عـــن مِثلِ نظيـمِ الـــدُّرِّ كأنَّـــــه لآلِـــيءٌ فـي نَحْـرِ
إذا انْثَـــنتْ قبْلَ نَمُـــوم الفجْـــرِ تنفَّسَـــتْ عـن رَيَّـــا الـزَّهـرِ
كأنَّ فَاهَـــا جُـــــونَةٌ لِـــعِطرِ وإنْ مشَـــتْ مُثقلـــةً بِالبُـهـــرِ
مَشْـــيَ النَّسيـــمِ بميَـــاهِ الغُـــدْرِ رَأيتَ سِحرًا أو شَبِيـــهَ سِحْـــرِ

تكرار صوت الراء في الأبيات السابقة خمسا وثلاثين مرة، شكل تفوقا على أي صوت آخر، فأحدث صوتا متواصلا جعل الموسيقى تؤثر في السامع إلى حد التأثير الداخلي، يقول محمد الصادق عن صوت الراء:«يحدث صوتا متواصلا يجعل الموسيقى تؤثر في أسماعنا الحسية وفي حواسنا الداخلية»[2]. ونعرض في هذه القصيدة التي تتكرر فيها

[1]- ديوان أسامة. ص 21-22.
[2]- محمد الصادق: جماليات اللغة. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة. ط1. 1981. ص 300.

أحرف بعينها، وسنرى في أمر هذه الحروف وما تؤديه من إيقاع نغمي، يتفق وخصوصية الموقف الذي ورد فيه، حيث يقول[1]:[من الطويل]

إليكِ فمـــا تثنـــى شؤونِك شَـــانِـي ولا تَملك العِـــينُ الحِسـانُ عِنَـانِي
ولا تجزَعِي مِنْ بَغتَةِ البينِ واصْبرِي لعَـــلَّ التّنـــائِي مُعْقِـــبٌ لِتـدانِـي
ولا تَحـــمِلِي همَّ اغترَابِي، فلـمْ أزَلْ غَريـبَ وفاءٍ فـي الـوَرَى وبَيـانِ
وفِيًّا، إذا ما خَـــانَ جَفـــنٌ لنـاظِرٍ ولـــمْ تَـــرْعَ كَـفٌّ صُحـبَةً لِبَنَـان
فلِلأُسْدِ غِيلٌ حَيـــــثُ حلَّـت وإنَّمَـا يَهـابُ التَّنائِي قلـبُ كـلَّ جَبَـان
ولا تَسْألِينـــي عـن زَمَـــاني فإنَّنـــي أنَـزَّهُ عن شكْـوَى الخَطوبِ لِسَانِي
ولكِـــنْ سَلِي عَنِـي الزَّمانَ فإنَّـــهُ يُحـدِّث عن صَبرِي على الحَدَثَان
رَمتني الليَـــالي بالخُطـوبِ جَهَـــالةً بصَبرِي على مَا نَابنِـــي وعَـرَانِي
فمَا أوهَنَـــتْ عَظمِي الرَّزايَا ولا لهَا بحُسنِ اصْطِبَـارِي في المُلِمِّ يَدَان
وكم نكبَـــةٍ ظنَّ العِدا أنَّـها الـــرَّدَى سَمَتْ بي وأعْلـتْ فِي البَريَّة شَـانِي
وما أنَا مِمَّـنْ يستكِيـــنُ لحَـــادِثٍ ولا يَمْلأ الهـولُ المخـوفُ جَنَـانِي
وإن كانَ دَهرِي غَال وَفْرِي لم يَغُل ثنـــائِي ، ولا ذِكْـــرِي بكل مَكَـان
ومَـا كانَ إلاّ للـــنَّوال وللقِـــرَى وغَوثًـــا لِمَلهُـوفٍ وفِدْيـــةَ عَـان
حُمِـدْتُ عَلى حاليْ يَسـارٍ وعُسْرَةٍ وبـــرَّزتُ في يـومَيْ نـدًى وطِعَـان
ولمْ أدَّخِرْ للـدَّهرِ، وإن نابَ أو نَبَـا وللخَطـــبِ إلاَّ صَـارِمِي وسِنَـانِـي
لأنَّ جَمـــيلَ الذكرِ يَبقـى لأهـــلِـهِ وكُـــلُّ الذِي فوقَ البَسِيطـــةِ فـان

فهذه الأبيات تسيطر عليها مشاعر الحزن والأسى، مما يزيد من حدة الحسرة والألم، وإذا أمعنا النظر في درجة تكرار الحروف داخل القصيدة الشعرية، وما تؤديه من وظيفة لخرجنا بالنتائج التالية:

1- أن صوت النون الذي هو من الأصوات الأسنانية اللثوية المجهورة، يتميز بجرس رنان يناسب درجة التحسر، قد تكرر ستا وستين مرة.

[1]- ديوان أسامة. ص 231-232. الشؤون: الدموع. غال: أهلك. العاني: الأسير. نبا: قبح.

2- ويأتي في المنزلة الثانية من درجة التكرار الصوتي، حرف الياء وهو أحد حروف اللين، والذي يسهم في إبطاء الحركة الإيقاعية للأبيات؛ لتناسب ظاهر الحزن، بالإضافة عن كونه صوتا حنكيا مجهورا، وقد ورد هذا الصوت في هذه الأبيات سبعا وخمسين مرة. ونجد كذلك حرف الباء كصوت مجهور شفوي انفجاري، يناسب خصوصية الموقف ودرجة الحزن وإظهار الفجيعة، قد ورد في هذه الأبيات الشعرية ثلاثين مرة.

إن هذا التردد للأصوات هو الذي يمنح النص بعدا دلاليا وإيقاعيا يخدم البنية الصورية لقصائده. ويغذي بنيتها من الداخل.

فلقد عبر الشاعر من خلال تكراره هذا عن موقفه الغزلي، بتضافر مجموعة من الأصوات والدوال المتداخلة، التي تعبر عن الذكرى، كما تعبر عن الحسرة والتفجع نتيجة لهذا البعد وتأثير كل ذلك في نفسه، وهذا ما تبدى من قوله (لا تجزعي من بغتة البين، لا تحملي هم اغترابي، لا تسأليني عن زماني...)، فقد جعل جميع الأبيات - على المستوى الدلالي- تدور في فلك الذكرى والشوق، وما تثيرانه من مآس وأحزان. وقال وقد بلغ من الكبر عتيا[1]:[من الكامل]

ثَلُجَ النَّبَاتُ فراقَ لونُ مَشِيبِه فعَلامَ لونُ الشَّيــبِ ليسَ يَروقُ

ما ذاكَ إلاّ أنَّ ذا دَاعٍ إلـــــى طِيب السُّرور، وذاكَ عَنهُ يَعُوقُ

وإذا أخُو الشَّيبِ استَجابَ لِلذةٍ ومسَـرَّةٍ، فسُـرُورُهُ مَسْــروقُ

إن حرف السين من الأصوات الصفيرية ذات وضوح سمعي يمتاز بسهولته في النطق، وهذا ما هو واضح في تردد الحرف في البيت الثالث (مسرة، سرور، مسرور). والواقع أن أسامة استطاع أن يولد متغيرا أسلوبيا غير مألوف من خلال هذا التكرار الصوتي المتتابع؛ إذ يتناسب التنظيم المنسق في الزمن للأصوات، إذ أن نظم الجملة الشعرية في البيت على هذا الصعيد الصوتي يجري على وتيرة ثنائية الأصوات (السين، الراء)، وهذا نمط أسلوبي يوحي بتناسب أداء الأصوات عند النطق مع دلالتها التعبيرية؛ أي تناسب السياقين الحالي (الواقع) والنصي، فكان هذا منبها أسلوبيا باعثا على شد انتباه القارئ أو المتلقي، وإثارة خياله، وفي هذا كان الكلام يعبر عن المعنى والأسلوب في سياق النص

[1]- ديوان أسامة. ص 271.

الشعري ويبرز فرادة التعبير الشعرية، فتكراره لحرف السين متتاليا على المعنى الذي أراده الشاعر وهو طغيان الشيب على الإنسان وبأن هذه العلامة من علامات اكتمال الذات والزهد في الحياة. وانظر إلي قوله[1]:[من الكامل]

والنَّاسُ مَنْ لمْ يَصْطَبر لِمصَابِهِ صَبرَ الرِّضا صبرَ اصطبَارَ الرَّاغِمِ.

فتكرار حرف الصاد في الكلمات: (يصطبر, مصابه, صبر, اصطبار) لم يكن نتيجة ترتيب وافتعال، بل مجاراة لضرورة نفسية, وهي الإيحاء بالصبر والتجلد داعيا شجونه وجراحه إلى السكون. ويقول في مقطوعة أخرى[2]:[من البسيط]

رَأى المَشِيبَ كَبيضِ الهندِ لامِعَـةً لهـَا عَلى فَودِهِ الغِربيبِ إصْـــلاتُ

فرَاجَـعَ الحِلمَ وانجَـابَت غَوايَتُـــه وفي النُّهى لِلهَوى المُرْدِي نِهايـاتُ

والشَّيبُ شُهبٌ رمَتْ شيْطَانَ شِرَّتُه فأقصَـــدَتْه وكم تَنجُـو الرّميّـاتُ

فحرف الشين المكرر في صدر البيت الثالث انعكست صورة معناه في لفظه، فهو حرف غير شديد, فلا يجد القارئ تعبا في الوصول إلى ذلك المعنى، «حيث يدل حرف الشين على التفشي فيعكس لفظه صورة معناه دون جهد، لأن صفته غير شديدة»[3].

ومن خلال المقطوعة التالية، نجد الشاعر يردد حرف الياء بشكل لافت للنظر، ولا أظن أنه من باب المصادفة أن يكرر هذا الحرف خمس عشرة مرة, والياء حرف مجهور يمتاز بطاقة نغمية غير محددة, إضافة إلى ذلك, فهو يمتاز بخفة وقلة في الجهد العضلي، فيه سهولة في النطق, ولطف في الموقع, لذلك تجد إلحاح الشاعر عليه في المقطوعة إلحاح غير عادي, فلقد كانت نسبة تردده تفوق نسبة تردد أي صوت، يقول[4]:[مجزوء الكامل]

يَا سَائِلِي عمَّـــا بِيَـــهْ سِـرُّ المُحِبِّ عَلانِيَـه

انظُر إلى جَسَدِي لِتُخْـ ـبرَكَ العِظَامُ العَارِيَـــه

عن مُهجَةٍ بالهَـجْرِ قَد تَلفَـتْ وعَيْنٍ جَارِيَـه

وصَبَـابَةٍ لا أستَـطِيـ ـعُ أبُثـهَـا هـيَ مَـاهِيَـه

ولِمَـــنْ ألـــومُ وإنَّمَـا عَينِي عليَّ الجَـانِيَـــه

---

[1]- ديوان أسامة. ص 261.

[2]- ديوان أسامة. ص 267. الغربيب: الشديد السواد. أصلت السيف: جرّده. انجاب: انكشف. شرة الشباب: نشاطه. أقصد فلانا: طعنه فلم يخطئه.

[3]- محمد الصادق: جماليات اللغة. ص 285.

[4]- ديوان أسامة. ص 55.

ودون شك بأن صوتا كهذا يحظى بهذه الفخامة الموسيقية، لابد وأن يستهوي الشعراء ويفرغون فيه مشاعرهم، فشاعرنا هنا مهزوم، لذا راح يحاور الحرف، عله يجد فيه ما لم تمنحه الحياة. ويقول في مقطوعة أخرى[1]:[من مجزوء الكامل]

يَا دَهرُ كم هَذا التَّـــفـرُّ قُ والتَّغــرُّبُ والشَّتَـــاتُ
أبَـدًا على ســـيرٍ كـــأ نِّي الشَّمسُ ليسَ لها ثَبَـاتُ
مُتقلـقِلُ العَزَمـــاتِ كـالـ ـمَطـلوبِ أفــرَقَهُ البَيَـاتُ
نـــاءٍ عن الأهلِيـــنَ والـ أوطَـــانِ والأترَابُ مَـاتُـوا
ولبئـــسَ عَيشُ المَرءِ فـا رَقَـهُ الأحِبَّـــــةُ واللِّـــدَاتُ
فإلامَ أشْـــقَى بالبَـــــقَا ءِ وكَـمْ تُـعَذبُنِـــي الحَيَـاةُ

فحرف التاء تكرر أربع عشرة مرة، وهو حرف أكسب ترددده لونا من الموسيقى المهموسة الشديدة، فالتاء صوت مهموس شديد، ونظرا لهذه القيمة، اختاره الشاعر للدلالة على الأسى وألم الفراق اللذين يعاني من مرارتهما، وبالتالي فإن تردد هذا الحرف أدل بجرسه الموسيقي على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

وانظر إلى قوله[2]:[من الطويل]

أحِبُّهـــم حُبِّي الحَيَـاةَ مَحَبَـةً جَرَتْ في دَمي والرُّوحِ فَهي لها خِلْطُ

وفي قوله[3]:[من السريع]

حَتَّى إذا أُشـربَ قَلبِي لهُمْ حُبًّا جَرى في الجسمِ جَرْيَ الرَّحِيقْ

نلاحظ أن الأصوات المكررة في البيتين السابقين محصورة في حيز الشطر وليس في حيز الصيغة نفسها؛ حيث يأتلف الصوت إلى جملة أصوات تماثله أو تضارعه، على نحو ما يؤدي إلى تنشيط الإيقاع وتدفقه، فالشطر الأول من البيت الأول يزخر بتكثيف صوت الحاء، ويتجاوب في الوقت نفسه مع الشطر الثاني وصوت الحاء فيه، فتضفي الأصوات المكررة على البيت إيقاعا خاصا، بل إن التكرار هنا ربما شارك في إنتاج المعنى، بالإضافة في إبراز الإيقاع، بينما كان تكرار حرف الجيم في شطر البيت الثاني واضحا.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 294.
[2]- ديوان أسامة. ص 78.
[3]- ديوان أسامة. ص 34.

أما تكرار الحرف (الصوت المعزول)، فلم يكثر منه في شعره، ولا يستطيع أن ينقل صوته المليء بالأحاسيس والمشاعر الفياضة إلا عبر كل متكامل وهو الكلمة، كما أن الحرف يعبر عن أحادية الكلمة التي لا تؤدي وظيفة وحدها، والشاعر نزَّاع إلى الثنائية أو يسعى إلى التوحد مع الآخر، ولكن هذا لا يمنع من تكرار الشاعر لبعض الحروف كحرف الواو بشكل خضع لبعض التداعيات الرأسية المعمقة، يقول[1]:[الكامل]

دُنـــيايَ ناشِـزَةٌ، فـإن فـارَقتُهـــا طـوعًـا، وإلا فـارقَتْنِي كارهَا
إنَّا لَنُنْـــكرُ ســوءَ عَاقِبـة الـورَى فيهـا ونَهْوَاها على إنكَـارِهَـا
كلٌّ بها كَلِفٌ ومن يزهَـــدْ يَكـُنْ فـي زُهْـــدِهِ متكلّفًا مُتكَارِهَـا
أذكَرْتُ نَفْسي مَصْرَعَ الآباء مِنْ قَبْلي فَمَا أصْغَتْ إلى إذكَـارهَا
وعجِبْتُ منها, كَيفَ لم يَجْرِ الذِي خُلِقتْ لهُ يَـوْمًا عَلى أفْكَارهَـا
والمَوتُ إن لم يأتِ في إمْسَائِهَـــا وافَى مع الإصْبَاحِ في إبْكَارهَا
وأمَامَهَا السَّفَرُ البعِيدُ وقَطْعُـــهُ بالبِّر لا بِقـــرُومِها وبِكَارهَـــا
والدَّهرُ يَطْرقُ بالخطُوبِ ومَالنا بعَوانِـها أيْـــدٌ ولا أبْكَارهَـا
والتُّـــربُ أوكـارُ الأنامِ وكُلُّنَـــا كالطَّيـرِ رائِحَةً إلى أوْكـارهَا

يمثل تكرار صوت الواو في كل بيت شعري, تجمعا صوتيا يوحي بزيادة إيقاع الاستدعاء في المقطع. ولولا التكرار الذي شهدته "الواو" العاطفة بحدود ثلاث عشرة مرة، لكان هذا الإيقاع أكثر ركودا وثقلا، فالشاعر يستدعي فكرة الفناء والموت عبر بعض الإيحاءات الدلالية كالطباق في (طوعا,كرها), (إمسائها, مع الإصباح)، إذن فطبيعة التجربة الفنية -لاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيا لنظام تكراري معين، وفي قوله[2]:[من الكامل]

حَتّـامَ أرغَبُ في مـــودَّةِ زاهِـــدٍ وأرُومُ قُربَ الدَّارِ من مُتَباعِدِ
وإلامَ ألـتـزِمُ الوفَـــاءَ لِغـــادِرٍ وأقِـرّ بالعُتبَى لِجَـــانِ جَاحِـدِ
وعَلامَ أعمِلُ فِكْـرتِي فـــي سَـادِرٍ سَاهٍ وأسهـــرُ مُقلتيَّ لراقِـــدِ

[1]- ديوان أسامة. ص 281.
[2]- ديوان أسامة. ص 17.

وأروضُ نفسي في رِضَا مُتَجرّمٍ فَاتَتْ مودَّتُه طِلابَ النَاشِدِ
وأقــولُ هَجِرتُه مخافَـــة كاشحٍ يُغري بِنَا وحِذارَ واشٍ حاسدِ
وأظُنُّــه يُبدِي الصّدودَ ضَــرورةً وإذا قطِيعَتُــه قطيعَـةُ عَامِدِ

يواصل الشاعر تكرار صوت الواو بشكل مكثف في بداية كل بيت شعري، وكأنه بذلك يعرض ما آلت إليه حاله وهي غدر الصديق له, بكل مفصل متصل بتتابع أسلوبي يرتبط كل "واو" بحدث معين يعكس من خلاله صورة من صور حياته (وإلام التزم, وأقرّ, وعلام أعمل, وأروض نفسي, وأقول هجرته، وأظنه يبدي, وإذا قطيعته)، مما يجعلنا نجزم أن لتكرار هذا الصوت علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الذي يصفه الشاعر, فطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار, حتى أن الأفعال التي تلاحمت مع الواو, جاءت متلاحقة متتابعة في كل بيت شعري, وكأنه بذلك يشرح المراحل النفسية التي عانى منها، لأن صديقه كان بمثابة الأنيس في الوحشة والرفيق في الحياة, يبثه أحزانه وأفراحه, فحمل صوت الواو دلالات متنوعة وطرائف أسلوبية متعددة تراوحت بين الماضي القريب والحاضر والمستقبل, ومن هنا جاء توسيعه وتعداده لدلالات الواو التي امتدت بشكل رأسي معمق مترابط ومتوالي, يخضع للتداعي وتعداد صور الأشياء.

وبذلك يمكن القول: أن بعض صور تكرار الحروف عند الشاعر، ترتبط بهيكل القصيدة, فتعكس الموضوع الشعري داخل التجربة، أو تكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر. كما أن تردد الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر؛ لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد, وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة, ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثر واضح وبين في ذهن المتلقي، يجعله متهيئا للدخول إلى عمق النص الشعري.

ب- موسيقي الكلمة:

للكلمة المكررة دور هام فيالبنية الإيقاع، فالتماثل اللفظي الذي تنتجه يحدث إيقاعا خاصا ومتميزا؛ يولد دلالات مختلفة في النص. فتردد الكلمة في العبارة أو البيت الشعري أو القصيدة, يشكل ظاهرة أسلوبية في السياق اللغوي.

وتشكل الكلمة المصدر الآخر من مصادر أسامة التكرارية داخل البيت الشعري أو القصيدة بشكل أفقي متباعد أو بشكل رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها, سواء أكانت حرفا أم كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء, أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل، فهي تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة, وإلا أصبح التكرار إعادة ونمطي، لا يثير في السامع أو القارئ أي انفعال أو إشارة، ولكن أسامة كان حريصا أن يجعل من الأصوات المكررة قوة فاعلة لإيقاظ حس المتلقي وبعث الهمة والتبصير بالواقع، لذلك نراه يرتكز على الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية, فالأولى قادرة علي التأثير والتغيير, وأكثر قدرة على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر, بينما الجملة الاسمية ذات طبيعة ساكنة هادئة وغير ممتدة داخل النص الشعري, أما الجملة الفعلية فهي نمائية متغيرة ومتطورة, وقادرة على استيعاب هموم الشاعر وأحزانه, فيتفق التكرار في غالبه مع طبيعته النفسية.

وشاعرنا يلجأ إلى الإيقاعية الداخلية، التي لا تقل أهمية عن الإيقاع الذي يولده الوزن والقافية، ومن هذه التكرارات, تكرار الكلمة الذي جاء على أنماط متعددة كالتكرار الأفقي أو كالتكرار العمودي (الرأسي)، أو جاء عبارة عن تكرارات متجاورة.

1- التكرار الأفقي: يأتي هذا التكرار في مقدمة هذه الأنماط, وأهمها وأكثرها انتشارا وشيوعا في شعر أسامة وهو عبارة عن تكرار كلمة واحدة أو أكثر في بيت واحد، يقول[1]:[من الطويل]

وما يدفعُ الخَطْبَ المُلِـمَّ إذا عَـرا سِوى الصَّبرِ إلاّ أنَّه باسمِه صبرُ

ومازالَ صَرفُ الدَّهرِ يسعى بِبَينِنا فلمَّا انقضَى ما بيننا سكَـنَ الدَّهرُ

تكرار لفظتي "الصبر والدهر" يوحي بمدى التفجع والخطب الذي ألمَّ به, فما يمنحه الترديد عندما يقرأ المتلقي هذه التكرارات, يعد قيمة فنية؛ بحيث يكسب الإيقاع ميزات يصعب أن يكتسبها بدون هذه التكرارات، وهي لا تنتج لضعف لدى الشاعر أو لعدم قدرته على الإتيان بغيرها مما يخدم أفكاره ومشاعره, وإنما هي أسلوب فني تعبيري له دلالته الإيحائية.

[1]- ديوان أسامة. ص 73.

والتأكيد من أهم دلالات الإيقاع في التكرار الأفقي, فهو يساعد على تكثيف الإحساس الوجداني بالاغتراب، وما ينتج عنه من تعاظم الشعور بالحنين في مثل قول أسامة[1]:[من البسيط]

إنَّا لنُوفِي على حالِ البِعادِ كما نُوفِي لمَنْ ضَمَّه فِي قرْبِنا كَنَفُ

وتأكيد التقابل من أهم دلالات الإيقاع في التكرار الأفقي,على ما نجده في قوله[2]:[الكامل]

تَخْــفَى عليّ ذُنُوبُه في حبِّه ويَرى ذُنوبي قبْلَ أنْ أجْنِيهَا

فَكَأنَّه عَيني: تَرى عَيبِي ولا يَبْدُو لِيَ العَيبُ الّذِي هُوَ فِيهَا

لفظتا "الذنوب", "العيب" في البيتين تحملان في ضوء علاقتهما التركيبية مع بقية الألفاظ مفهوم التقابل الذي يؤكد عليه التكرار، فنلاحظ أن لفظتي (ذنوبه, ذنوبي) أسند إليهما الشاعر فعلين متقابلين تقابلا سياقيا، كذلك في (تخفى, يرى) أقام بينهما وبين ضميرين متقابلين سياقيا، وكذلك (هاء الغائب, وياء المتكلم) أقام علاقة تضام إضافي، فنجح الشاعر في استخدام هاتين العلاقتين التركيبيتين (الإسناد والإضافة).

أما تكرار"الأفعال" فقد كان له حضور فاعل عند الشاعر, لتزاحم الأحداث التي مرت في حياته وكثرة المصائب والهموم التي واجهته، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الخاصة به, لتثير إحساسا لدى الملتقي, وتكسب الشاعر جمهورا متعاطفا.

لقد سعى أسامة من تكرار الفعل، إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا سواء أكان ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا, ليستوعب جزيئات حياته وهمومه وآلامه بتراتب وتناسق في شكل الكلمة وحروفها، كقوله[3]:[من الكامل]

وتنكَّرُوا حتَّى كَأنَّهُم ما أنكَرُوا وُدِّي, ولا عَرَفُوا

وقوله[4]:[من البسيط]

أذكِرْهمُ الوُدّ إن صَدّوا وإن صَدفُوا إنّ الكِرامَ إذا استَعطفْتَهُم عَطَفُوا

---

[1]- ديوان أسامة. ص 183.
[2]- ديوان أسامة. ص 54.
[3]- ديوان أسامة. ص 33.
[4]- ديوان أسامة. ص 84.

وقوله[1]:[من البسيط]

ولوْ تعَوّضْتُ بالدُّنيا غُبِنتُ وهَل يَعُوضُني من نَفِيس الجَوهرِ الصَّدَفُ

فقد تكررت الأفعال (تنكروا، أنكروا، استعطفتهم، عطفوا، تعوضت، يعوضني) بشكل يتفق مع آلام الشاعر وصرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج وتنفيس، لأنه الوحيد الذي يسمع شكوى نفسه وعذاباتها، ولذلك جعل من كل فعل من هذه الأفعال وسيلة للتأكيد على هذا المعنى. وفي بعض الأحيان يلغي دور الفاعل والمفعول الظاهرين ويغيبهما، ليؤكد قوته وتصميمه على إحداث التغيير، كقوله[2]:[من البسيط]

يَجنِي وعندي لهُ العُتْبَى فواعَجَبَا من مُعتِبٍ ما جَنَى جُرمًا ولا اقترَفَا

وقوله[3]:[من البسيط]

لا تَعْجَــلُوا بِفِراقٍ سَوفَ يُدرِكُنا كَفَــى بِنَــا فُرقــةً رَيْبُ المَنونِ كفَى

الأفعال المكررة في الأبيات السابقة (يجني، جنى) (كفى، كفى)، تبرز الجانب الموسيقي لكل بيت شعري، إذ يتكرر الفعل مرتين في البيت، مما أوصل الصياغة إلى درجة عالية من الوجد الإيقاعي والنشوة اللغوية، إذ تتصاعد البنية الموسيقية، من جراء هذا الترديد، ويصبح كل فعل رمزا تتكثف حوله دلالات الأبيات. فالألفاظ المكررة بوجه عام هي مصادر الإثارة وشد الانتباه من خلال تداعي المعاني.

2- التكرار الرأسي: فهو تكرار عبارة معينة في صدر مجموعة متوالية من الأبيات أو عجزها، وغاية هذا النمط تأكيد المعنى والإلحاح عليه، ففي قوله[4]:[من مجزوء الكامل]

كَتَمَ الجَوَى القلبُ القريحُ فَـأذاعَهُ الدّمــعُ الفَضُــوحُ
إنّ الدُّمُــــوعَ لها لِسَــ ـانٌ بالأسَـى لَسِنٌ فَصِيــحُ
وإذا الدُّمُــوعُ نَزَحْنَ فَالـ ـزَّفَـراتُ بالشَّكْوى تَـبُوحُ
أحْبَــــابَنَا كَــــم ذا يُشتّـ ـتُ شَملَنَـا البَيْنُ الطَّـروحُ
وكَــمِ التَّــــفَرّقُ آنَ أنْ تدنُـو الدّيَـارُ وأنْ تَـرُوحُوا

[1]- ديوان أسامة. ص 85.
[2]- ديوان أسامة. ص 30.
[3]- ديوان أسامة. ص 31.
[4]- ديوان أسامة. ص 60.

مـــاذا يُجِـــنّ مِـنَ الحَنـ ـين إليـكَم القلـبُ القـريـحُ
أنـَــا بَعـدَكُم كالوُرْقِ في أغْصــانِـها أبـــدًا تَنـــوحُ
لكنَّـــهَا غَـاضَتْ مَـــدا مِعُهـــا ولي دَمـعٌ سَفـــوحُ

كرر الشاعر كلمات (الدمع، الدموع، وإذا الدموع، مدامعها، دمع سفوح) بشكل رأسي معمق، ليشكل منها مساحات واسعة وفضاءات ممتدة داخل النص الشعري، فهذه الألفاظ ترتبط ارتباطا دلاليا مع الأسى والفراق والحنين والشكوى والألم، لأن إحساس الشاعر بالاغتراب الوجداني جعله يوزع دوائر الإيقاع المكاني (الدموع)، حتى لا يدع مجالا للشك، وهو يلجأ إلى الطبيعة ليبثها أشجانه، ليجعل من هذه الصور أكثر فاعلية وقدرة على إحداث التغيير (طائر الحمام)، فهذا الطائر التارك لأغصان الشجر، هو أشبه ما يكون بحالة الشاعر البعيد عن الأهل والديار, لكن دمع الطائر لا يرى، بينما دمع الشاعر سفوح. فقد جعل الشاعر الدموع كبؤرة دلالية في القصيدة، لذلك نراه يُصِرُّ على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين وبكلمات تثري هذه التجربة وتنمي التفاعل بينه وبين المتلقي. فالصيغة الطبيعية للفظة (الدموع) تعني الفراق والشدة والمحنة والتعب، وكل هذه المعاني تدل على حالة الألم والضيق والتعب الجسدي والتشتت والتمزق والضياع الروحي التي يعاني منها الشاعر.

وانظر إلى قوله[1]:[من الخفيف]

قُـلْ لِمَنْ تَاه بالجَمـــالِ عَلينـا ما عَسَى دولةُ الصِّبَا أنْ تَدومَا
عنْ قلـيلٍ نَرى قِوامَكَ ذا المَـا ئِسِ قد عَادَ ذا اعْـــتدالٍ قَويمَا
ونَرَى طرفَكَ السّقيمَ وقدْ صَحَّ كَأنْ لم يَكنْ مَريضًـــا سَقيمَـــا
ونَرَى جَمْـــرَ وَجْنتيكَ وَقدْ عَا دَ رمَـــادَا وَبَقلَـهُـنّ هَشِيمَـــا

فالشاعر قد كرر الفعل (نرى) في بداية كل سطر شعري، فتعددت لوحات الرؤيا التي يبحث عنها الشاعر (نرى قوامك, نرى طرفك, نرى جمر وجنتيك) هي من جزئيات الإنسان، ملازمة له ومتوحدة معه، فجسد في هذا التتابع والتعاقب عبر حرف الواو التي تشير إلى نسق زمني مختلف عن نسق البداية من حيث التشكيل، ومن هنا يمكن القول:

[1]- ديوان أسامة. ص 44..

«إن الوحدة المكررة تضيف معنى آخر إلى القول الشعري»[1]. فالتكرار إذن يعطي تنغيما مميزا في المقاطع من خلال التموجات الإيقاعية, التي يحدثها تبعا لحالة الشاعر النفسية، مما يؤدي إلى تنوع التنغيم وثرائه وبروزه في كل مقطع من مقاطع القصيدة.

3- التكرار التجاوري: هو تكرار كلمتين أو أكثر في كل مقطع من مقاطع البيت الشعري, بحيث تكون اللفظتان متجاورتين وتكون الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى, لأن للتكرار التجاوري خفة وجمالا ولا يغفل أثرها في النفس؛ حيث أن الإيقاع المتناسق والمنسجم يشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، فله دور بارز في هندسة الفقرات وإيقاعها، لأنه يسهم في تجانس النص وتلاحم أجزائه، يقول أسامة[2]:[من الكامل]

لا تكثِرنَّ عِـتَابَ مَنْ لم يُعـــتِبِ فمِن العَنَاءِ قِيادُ غَيرِ المُصْحِـبِ
بين السُّلُوّ وبين قلبِ أخِي الهَـوى ما بين شرقٍ في البعادِ ومغْرِبِ
يُصغِي فتحسَبُهُ ارْعَوى ولِذكرِ مَنْ يَهوَى أصاخَ ولم يُصِخ لمُؤنِّـبِ
والغَـيُّ ما أبصَـــرْتَـه مِنْ رُشدِهِ والغِشُّ نُصحُ الناصِحِ المتَقرِّبِ

فتكرار هذه الكلمات المتجاورة (بين, بين), (أصاخ، لم يصخ), (نصح، الناصح)، يعطي القارئ هزة ومفاجأة مع وقوة التعبير وجماله وارتباط المكرر بما حوله، ويوظف الشاعر الجرس الصوتي للحروف المتكررة، للربط بين الفضائين الأول والثاني عن طريق التشابه (بين، بين) والتضاد بين التراكيب اللغوية (أصاخ, ولم يصخ)، فيقيم تكرار حرف الباء ست مرات في (بين، بين، قلب، بين، البعاد مغرب) وحرف الصاد ست مرات في (أبصرته، نصح، الناصح، يصغي، أصاخ لم يصخ) توازنا بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة في الفضائين مما يولد جرسا موسيقيا في النص، كما يؤدي إلى تكثيف الدلالات وتشكيل حركة تتابعية تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معا، وفي قوله[3]:[من الكامل]

أتَظُنُّ أنِّي بَعْدَ بُـعْدكَ بَاقِـي أجزِي عن الأشْـوَاقِ بالأشْـوَاقِ

---

[1]- جوليا كريستيفا:علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط 2. 1997. ص 80.
[2]- ديوان أسامة. ص 12.
[3]- ديوان أسامة. ص 133.

لقد أدى تكرار كلمة (الأشواق) إلى تصعيد حدة التوتر بين المتناقضات على الصعيد الباطني بين (الشاعر الواقع) و(الحضور والغياب) و(البعد والتقرب)، وهنا تكمن القدرة الفنية للكلمة في سياق التكرار التجاوري, إذ تعمل على تكثيف الطاقات الكامنة في السياق، عبر تشاكلها وتواليها في أنساق محددة، تحمل موجات صوتية خاصة، يمكن أن تسهم بقسط وافر في التعبير عن المواقف أو المشاعر التي يحسها الشاعر في النص عند إبداعه.

إن أغلب التكرار التجاوري في شعر أسامة يحمل دلالة، وحضوره ليس عابرا، بل مقصودا، يراد من ورائه تحقيق أهداف نصية لغوية؛ أي ما تقتضيه الضرورة اللغوية والمقصود بالضرورة اللغوية؛ أي أن تركيب الجملة في البيت الشعري قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت، بدون هذا التكرار تختل بنيته أو يعمى مدلوله. وقد وقعت الكلمات متجاورة في العديد من القصائد والمقطعات، ويبين الجدول الآتي هذه الكلمات:

الكلمات المتجاورة	السطر الشعري	الصفحة
- طورا، وطورا	يصحبه طورا وطورا يجمح	61
- نصح، الناصح	والغش نصح الناصح المتقرب	12
- قلبي، بقلب	يلقى جوى قلبي بقلب بارد	17
- قطيعته، قطيعة	وإذا قطيعته قطيعة عامد	17
- عقده، عقده	من عقده أو منه عقده	18
- البعد، بعدا	قبل البعد بعدا	19
- سحرا، سحر	رأيت سحرا أو شبيه سحر	22
- عاديتني، عاديت	عاديتني حين عاديت الورى فيكا	36
- الذنب، ذنبي	الذنب ذنبي والحب يشفع لي	39
- قتل، القاتل	أردته أم أفتى بقتل القاتل	41
- دمعا، أدمعي	ولكنها لم تذر دمعا وأدمعي	76
- أحبهم، حبي، محبة	أحبهم حبي الحياة محبة	78
- النيل، والنيل	وما كان بعد النيل والنيل زاخرا	176
- معروفك، المعروف	وانشر بمعروفك المعروف ميتهم	181
- ملكه، ملك	ملكه ملك رحمة وقضاياه	192
- مالكا، مالكا	يا مالكا مالك رقي بأنعمه	196
- الفضل، الأفضل	يا موجد الفضل والأفضال إذا عدما	198
- صحبت، الأصحاب	صحبت من الأصحاب كل سميذع	199
- بالبيض، في البيض	بالبيض في البيض والهامات مقتدحا	211
- الحتوف، على الحتوف	فلطالما أقدمت إقدام الحتوف على الحتوف	214
- السيوف، من السيوف	بعزيمة أمضى على حد السيوف من السيوف	214
- للبيض، والبيض	فهم جزر للبيض والبيض كالدمى	229
- حال، على حال	نقل المخادع من حال إلى حال	259
- صبر الرضا، صبر	صبر الرضا صبر اصطبار الراغم	261
- مضى، من مضى	مضى من مضى ممن حبته فأكترث	297
- رضوان، رضوانا	عيش ولو نال من رضوان رضوانا	305

يتحول هذا التماثل السطحي الإيقاعي الناتج عن المجاورة التكرارية، إلى تماثل يؤكد حركة المعنى السياقي، حيث يعزز المعنى الذي أراده الشاعر في إيقاع يبدو ظاهريا أنه تكرارات سطحية لفظية تطفو على سطح النص، لكنها تتوغل في أعماقه مؤكدة المعنى ومقوية له.

يمكننا أخيرا أن نستخلص بعض النتائج العامة عن التكرار في لغة أسامة الشعرية:

1- إن التكرار يتناسب مع وقفات التأمل في قصائده المطولة, فكسبها طاقة جديدة في الأداء ويزيد أصواتها ائتلافا وانسجاما، ومضمونها وضوحا وجلاء.

2- إن غاية التكرار الأساسية -عموما- هي تمتين التواصل والعلاقة بين النص والمتلقي هذا التواصل هو غاية الفنون جميعا, لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده، وهذا لا يتأتى إلا بانسجام بنى النص النحوية والموسيقية والدلالية، وتفاعل وحداته المفصلية المشكلة له.

3- إن أغلب أنواع التكرار في شعر أسامة بن منقذ يفجر طاقة دلالية وجمالية، وهذه الجمالية ليست اعتباطية، وليست من محض الصدفة، بل تأتي من إنتاج نمط من الوعي بالواقع المحيط، ليحدث عملية التفاعل بين المبدع والمتلقي.

4- إن التكرار قد يأتي لغاية جمالية فنية، إذا استطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته وتأكيد موقفه، أما إذا لم يستطع ذلك فيكون التكرار إطنابا أو حشوا يرهق النص الشعري على مستوييه: الدلالي واللفظي معا.

5- إن التكرار خاصية بنائية ومكون أساسي من مكونات نصوصه الشعرية، عبرت عن كثير من جوانبه النفسية والفكرية، وعكست نظرته للحياة والواقع.

ثالثا- ظواهر إيقاعية ذات طبيعة تكرارية:

أ- **الجناس**: يعد الجناس وسيلة إيقاعية هامة، يتحقق عندما تشترك كلمتان في أصلهما الاشتقاقي، في الحروف والمعنى، وليس شرطا أن تتطابق الحروف مطابقة تامة، فقد تكون إحدى الكلمتين فعلا والأخرى اسما. على أن التفاعل بين الكلمتين يؤكد ويعمق من التفاعل بين الصوت والمعنى. «لن تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا»[1].

والتجنيس عند أسامة أنواع كثيرة، فمنها التجنيس المغاير، وهو أن تكون الكلمتان اسما وفعلا، مثل قوله[2]:[من الكامل]

وَدَع العِتابَ إذا بَدَتْ لكَ زَلَّةٌ إنَّ الهوَى مُتَجرِّمٌ لا يُعتِبُ

فهو هنا يأتي بالفعل يعتب ليجانس العتاب، ومن ذلك قوله[3]:[من المنسرح]

أدعو على ظَالِمي فيغضَبُ مِنْ دُعَايَ قُل لِي عَلامَ ذا الغَضَبُ

فجانس بين الفعل يغضب والاسم الغضب.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرارا البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني و د.م. بمسعود. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. 1998. ص 16.
[2]- ديوان أسامة. ص 07.
[3]- ديوان أسامة. ص12.

ومن التجنيس المماثل، وهو أن تكون الكلمتان اسمين أو فعلين، مثل قوله[1]:[من الكامل]

صَاحِبْهُمُ بِترفُّقٍ ما أصْحَبُوا وتَجَافَ عن تَعْنيفِهم إنْ أذنَبُوا

فقد جانس بين فعل الأمر صاحب مع الفعل أصحبوا. ومن ذلك قوله[2]:[من الطويل]

تَجَنَّيْ لِيَ الذنْبَ الذِي مَا جَنَيْتُهُ وَلا هُو مغفورٌ بِعُذرةِ تــائِبِ

جانس بين الفعلين (تجنى، جنيت)، ويقول[3]:[من المنسرح]

هَجْرُكَ لِي ظَالِمًا وَخَوفُكَ مِنْ دُعَايَ يَا ظَالِمِي هُوَ العَجَبُ

فقد جانس بين اسمي الفاعل ظالما مع ظالمي.

ومن جناس التصحيف، وهو أن تكون النقط فرقا بين الكلمتين، كما قوله[4]:[من البسيط]

وَأحْمِلُ الضِّغْنَ فِي وَجْدِي بهَا وأرَى حَمْلَ الهَوَى مِنْ وَقَارِ الحِلمِ أجْمَلَ بِي

فقد جانس بين الكلمتين (أحمل، أجمل)، وفي ذلك يقول[5]:[من البسيط]

مَاذا السُّكُونُ إلى دُنْيَا حَوَادِثُـهَا لهَا عَلى الخَلْقِ غَـدْوَاتٌ وَعَدْوَاتُ

فقد جانس بين لفظي (غدوات، عدوات).

ومن جانس التصريف، وهو أن تنفرد كل كلمة من الكلمتين عن الأخرى بحرف، كما في قوله[6]:[من البسيط]

صِلُوا فُؤَادًا إذا سَكَّنْتُ رَوْعَتَهُ هَفَا وَدَمْعًا إذا نَهْنَهْتُهُ وَكَفَــا

فقد جانس بين هفا وكفا، ومن ذلك قوله[7]:[من الرجز]

نَاحَتْ فَبَاحَتْ فِي فُرُوعِ البَـانِ عَنْ لَوْعَتِي وَعَنْ جَوَى أحْزَانِي

من جناس العكس وهو أن تكون الكلمة عكس الأخرى كما في قوله[8]:[من البسيط]

وَأحْمِلُ الضِّغْنَ فِي وَجْدِي بهَا وأرَى حَمْلَ الهَوَى مِنْ وَقَارِ الحِلمِ أجْمَلَ بِي

فقد جانس بين لفظتي (حمل، حلم)، ومن ذلك قوله[9]:[من المتقارب]

وَسُكْرِيَ مِنْه حُبِّهِ لا أُفِيـ ـقُ مِنْـهُ فَأعْلَـمَ مَا أعْمَلُ

---

[1]- ديوان أسامة. .ص07. أصحبوا: انقادوا.
[2]- ديوان أسامة. ص 07.
[3]- ديوان أسامة. ص 12.
[4]- ديوان أسامة. ص 12.
[5]- ديوان أسامة. ص 276.
[6]- ديوان أسامة. ص 31.
[7]- ديوان أسامة. ص 308.
[8]- ديوان أسامة. ص 12.
[9]- ديوان أسامة. ص 38.

ومن جناس التحريف، وهو أن يكون الشكل فرقا بين الكلمتين، كما في قوله[1]:[الطويل]

وَأَغْدُو عَلَى أُسْوَانَ أَسْوَانَ فِي الحَشَا لِبُعْـدِيَ عَنْهَـا لَوْعَـةٌ وَغَلِيـلُ

فقد جانس بين (أسوان) بضم الهمزة وهي مدينة في مصر و(أسوان) بفتح الهمزة بمعنى حزين. ومن جناس الترجيع، وهو أن ترجع الكلمة بذاتها، من ذلك قوله[2]:[من المنسرح]

رَحِيقُ رِيقٍ عَذْبٍ فَفِي كَبِدِي مِنْهُ سَعِيرٌ وَفِي فَمِي ثَلْجُ

فقد جانس بين لفظي (رحيق، ريق)، ومنه قوله[3]:[من الكامل]

لِمَ لا تَـرِقُّ لِنَاظِرٍ أَرَّقْتَنَـهُ وَحَشَا حَشَاهُ الوَجْدُ جَذوَةَ وَاقِدِ

جانس بين لفظي (حشا ،حشاه). ومنه كذلك[4]:[من الخفيف]

وَغَزَالٍ فِـي فِيهِ رَاحٌ وَدُرٌّ وَعَقِيقٌ رَطْبٌ وَمِسْكٌ فَتِيقُ

فقد جانس بين حرف الجر في وفيه بمعنى فمه، ومنه أيضا[5]:[من البسيط]

مَا كَفَّ كَفِّيَ عَنْ جُودِي بِمَوْجُودِي نَوَائِبٌ وَمَلَمَّاتٌ لَحَتْ عُودِي

جانس بين الفعل كف والاسم كفي، وبين جودي وموجودي.

فشعره يسير وفق منهج تتنوع فيه تلك الأبنية والعناصر الصوتية تنوعا يتكفل بإبراز قيمتها الصوتية وانسجامها.

ولئن كانت الظاهرة أقدم وجودا وظهورا، فإن أسامة عرف كيف يظهر قيمتها في مقطعاته وقصائده؛ بحيث يكون السامع منجذبا إلى أصدائها متأثرا بإيقاعاتها, وهذه كلها مؤشرات لها دلالتها التي تؤكد القيمة الصوتية الإيقاعية للجناس «من هنا يكتسب الجناس قدرة فاعلة في التأثير وشحذ ذهن المتلقي، فيحقق ثنائية الإمتاع والإقناع، وهو بذلك مهارة فنية وقدرة على تطويع الوحدات اللغوية، وليس تداعيا شكليا أو عبثا صياغيا إذا أحسن المنشئ توجيهه لخدمة النص الجمالي إقناعا وتنغيما»[6]. وعموما, فإن أسامة الذي نهج سبيل الأوائل في الشعر لم يحفل شعره بالمحسنات البديعية، وهو من أولئك الذين روضوا اللغة وولدوا اشتقاقاتها، ووظفوها للحديث الوجداني في قدرة اشتقاقية رائعة.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 94. أسوان بضم الهزة: مدينة بصعيد مصر. أسوان بفتح الهمزة: حزين.
[2]- ديوان أسامة. ص 14.
[3]- ديوان أسامة. ص 17.
[4]- ديوان أسامة. ص 36. فتيق: قوي الرائحة.
[5]- ديوان أسامة. ص 238. لحا العود: قشره.
[6]- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 1998. ص 578.

فها هو يكرر كلمة (نهج) في البيت الأول، أما الثاني فيأتي نغم (لجة) في إيحاء دلالي شعوري، ويزيد المعنى إشراقا وإيحاء تكرار (لجوا) في ختام البيت؛ حيث الأعماق السحيقة للعاشقين التي تستشرف أهوال ظلمات البحر ومخاوفه، ونجده كذلك يكرر تمني النجاة في البيت الثالث[1]:[من المنسرح]

وَقَائِــلٍ رَابَــهُ ضَلالِيَ عَنْ نَهْجِيَ وَالحُــبُّ مَـالـهُ نَهْــجُ
وَيْحَ بَنِي الوَجْدِ كُلَّمَا عُذِلُوا فِي خَوْضِهِمْ لُجَّةَ الهَوَى لَجُّوا
عَلَّكَ تَنْجُــو مِنْهُمْ فقُلـتُ لهُ إِيَّــاكَ عَنِّي حَاشَـايَ أنْ أنْجُـو

وقوله[2]:[من الكامل]

ذَكَرَ الوَفَاءَ خَــيَالُكَ المُنْتَــابُ فَألَــمَّ وَهُــــوَ بِـوُدِّنَا مُرْتَــــابُ
نَفْسِي فِــدَاؤُكَ مِنْ خَيَــالٍ زَائِرٍ مُتعَـتِّـــبٍ عِـنْـدِي لَهُ الإِعْتَــــابُ
مُسْتَشْرِفٍ كَالبَدْرِ خَلْفَ حِجَـابِهِ أوْ فِي الكَرَى أيْضًا عَلَيْكَ حِجَــابُ
أنْكرْتُ هَجْرِي وَالزَّمَانُ بِجَوْرِهِ يَقْضِـــي بِأنْ يَتَهَــاجَرَ الأحْبَـابُ

فتراه يستخدم التكرار والاشتقاق في هذه الأبيات ما عدا البيت الأول؛ حيث قارب التلوين الصوتي بين (المنتاب ومرتاب)، وهذا اللون القريب من التجانس يكثر في شعر أسامة بن منقذ غير أنه لا يظهر منه التكلف والتعسف له.

والتجانس عند أسامة بن منقذ ليس فيه تكلف ولا صنعة، وإنما يأتي نتيجة توظيفه للمعنى القريب، ويبدو أنه لا يسعى إلى تكوين صوتي من ورائه.

وقد أحصيت التجانس بألوانه من تكرار وجناس في قصيدته الميمية التي تبلغ أبياتها تسعة وخمسين بيتا، كان عدد التجانس فيها سبعة عشر بيتا يميل الكثير منها إلى التكرار، ومن ذلك قوله[3]:[من البسيط]

وَنَالَهُمْ مِنْ تَوَالِي سُحْبِ نَائِلِهِ مَا نَالَ نَبْتَ الثَّرَى مِنْ وَابِلِ الدِّيَمِ

ولئن ظهر هذا البيت أكثر عناية، فانظر إلى يسره وعفويته في قوله[4]:[من البسيط]

يَرَى الضَّغَائِنَ فِي قَلْبِ الحَسُودِ تَدُبُّ مِثْلَ دَبِيبِ النَّارِ فِي الفَحَمِ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 14.
[2]- ديوان أسامة. ص 09. الإعتاب مصدر أعتبه: أعطاه العتبى أي الرضا. والتعتب مخاطبة الإدلال.
[3]- ديوان أسامة. ص 195.
[4]- ديوان أسامة. ص 196.

ومثله[1]:[من البسيط]

جَرَتْ لطَافَتُـهُ مِنْ قَلْبِ سَامِعِــهِ مَجْرَى الهَوَى مِنْ فُـؤَادِ المُغْرَمِ السَّدِمِ

يَزِيـدُ سَامِعَهَا تَكْرَارُهَـا شَغَفًـا بِهَـــا وَكَـمْ جَلَـبَ التَّـكْرِيرُ مِـنْ سَـأَمِ

وقد استعرضت رائيته الرائعة التي تبلغ تسعين بيتا، فلحظت بعده عن الإغراق فيها، أو جلبها، أو الحرص على ترصيع قصائده بها، ومن التجانس القليل عنده[2]:[من الطويل]

فَأَيْمَانُنَا فِي السِّلْمِ سُحْبٌ مَـوَاهِـبٍ وَفِي الحَرْبِ سُحْبٌ وَبْلُـهُنَّ دَمٌ هَمْرُ

قَضَتْ فِي بَنِي الدُّنْيَا قَضَاءَ زَمَانِهَا فَسُـرَّ بِهَا شَطْـرٌ وَسِيءَ بِهَا شَطْـرُ

ويصف إقدام المجاهدين، فيقول[3]:[من الطويل]

نُوَاصِلُـهُمْ وَصْـلَ الحَبِيبِ وَهُمْ عِدًا زِيَارَتُهُمْ يَنْحَطُّ عَنَّـا بِهَـــا الوِزْرُ

والتجانس تختلف كثافته في السلم عنه في ميادين الحروب الصليبية، فالشعراء يعبثون بالألفاظ ويجدون فسحه للصنعة الشعرية بعيدا عن الحروب.

وقصيدته النونية في المراثي، حيث يندب وطنه وأهله جراء الزلزال، المكونة من أربعة وخمسين بيتا، نجدها تحتوي على سبعة وعشرين من التجانس ما بين الجناس والتكرار. وقصيدته الدالية في الملك الصالح بلغت عشرين بيتا، جاء التكرار في ثمانية أبيات منها. وقريب من هذا جميع قصائد الديوان، والذي ألحظه أن التكلف لم يكن في الموضوعات الجادة ومواطن الإنشاد، ولا يظهر التكلف حتى في بابي المراثي والزهد.

ب- رد العجز على الصدر (التصدير):

يمثل التصدير مظهرا من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع، وعند ابن رشيق: «أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة وتزيده مائية وطلاوة»[4]. والتكرار في التصدير لا يختلف عنه في الجناس إلا من حيث الموقع، وذلك أن الجناس لا يرتبط بموقع ثابت، بينما يتحتم في التصدير أن يقع طرفه الثاني في القافية، وحين يبقى الثاني ثابتا في مكانه يظل الطرف الأول قابلا للحركة

[1]- ديوان أسامة. ص 198. السَّدِم: هم مع ندم، أو غيض مع حزن.
[2]- ديوان أسامة. ص 203.
[3]- ديوان أسامة. ص 203.
[4]- ابن رشيق: العمدة. ص 293.

من موقع في البيت إلى موقع أخر فيه، ومن هنا جاء تعريف السكاكي للتصدير الذي قال عنـه: «ومـن جهـات الحسـن رد العجـز عـن الصـدر، وهـو أن تكـون إحـدى الكلمتـين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالجنـاس فـي آخـر بيـت والأخـرى قبلهـا فـي أحـد المواقع الخمسة من البيت وهـي صـدر المصـراع الأول وحشـوه وأخـره وصـدر المصـراع الثاني وحشوه»[1]. ويمكن تصور ذلك في الشكل التالي:

1 - ●——————————-● ——————————●

2 - ●——————————— ———●——————————●

3 - ●——————————— -●——————————●

4- ●——————————— ●——————————●

5- ●——————————— ●———●———●

إذن؛ للتصدير أشكال عدة منها أن يرد اللفظ ذاتـه فـي أول الصـدر وفـي أخـر العجـز، أو أن يرد اللفظ في أخر الصدر وفي أخر العجز, أو أن يرد اللفظ في أول العجز وفـي أخـره. ونلاحظ أن هذه الأنواع الثلاثة كثيرة في شعر أسامة.

فمن النوع الأول، قوله[2]:[من الطويل]

وَأَعْجَبُ مَا خُبِّرْتُهُ مِنْ صَبَابَتِي بِهِ الهَوَى مَا زَالَ جَمَّ العَجَائِبِ

فموقع التصدير هنا بين لفظتي (أعجب، العجائب)، ومنها أيضا[3]:[من المنسرح]

فِي وَجْهِهَا كَعْبَةُ الجَمَالِ فَلِلـ ـعَيْنِ إلَـــى حُسْنِ وَجْهِهَـا حَجُّ

التصدير بين (في وجهها، وجهها)، ويقول كذلك[4]:[من الطويل]

أُطِيعُ هَوَى عَصْمَاءَ وَهُوَ يُضِلُّنِي وَمَا أنَا فِيهَا لِلنُّهَى بِمُطِيعِ

وقع التصدير بين أطيع مطيع, وقوله أيضا[5]:[من الطويل]

وَيُسْمِعُنِي دَاعِي الهَوَى مِنْ بِلاَدِهَا وَإنِّي لِدَاعِي النُّصْحِ غَيْرُ سَمِيعِ

---

[1]- ينظر: عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قاريونس. بنغازي. ط1. 2003. ص 213.
[2]- ديوان أسامة. ص 08.
[3]- ديوان أسامة. ص 14.
[4]- ديوان أسامة. ص 30.
[5]- ديوان أسامة . ص 30.

موقع التصدير في قوله: (يسمعني، سميع)، ومن النوع الثاني قوله[1]:[من مجزوء الكامل]

وَأقُولُ: تُصلِحُكَ الخُطُو بُ وأنْتَ مِنْ بَعْضِ الخُطُوبِ

وقوله[2]:[من الكامل]

مُسْتَشْرِفٍ كَالبَدْرِ خَلفَ حِجَابِهِ أوَ فِي الكَرَى أيْضًا عَليكَ حِجَابُ

فالتصدير واقع بين (الخطوب، الخطوب) (حجابه، حجاب)، ومنه كذلك[3]:[من البسيط]

حَمَائِمَ الأيْكِ هَيَّجْنَّ أشْجَانَا فَلْيَبْكِ أصْدَقُنَا بَثًّا وَأشْجَانَا

التصدير بين لفظي (أشجانا، أشجانا)، ومنه كذلك[4]:[من الطويل]

فَكُلُّ الَّذِي يَأْتِي بِهِ الدَّهْرُ زَائِلٌ سَرِيعًا، فَلاَ تَجْزَعْ لِما هُوَ زَائِلُ

التصدير واقع بين (زائل، زائل).

ومن النوع الثالث قوله[5]:[من الطويل]

نَشَدْتُكُمَــا يَا مُدَّعِيَّينِ سَلْــوَةً عَنِ الحُبِّ لِمْ يُسْتَحْسَنِ الظُّلْمُ فِي الحُبِّ

التصدير واقع بين: (عن الحب، في الحب).

ومنه[6]:[من الطويل]

دَعَانِي إلَى هَجْرِ بُثَيْنَةَ حِقْبَةً مِنَ الدَّهْرِ خَوْفِي هَجْرَهَا آخِرَ الدَّهْرِ

التصدير بين: (من الدهر، الدهر).

ولعل إسهامات هذا اللون الإيقاعي، تتجلى في كونه يربط أول البيت بآخره برباط موسيقي، مما جعل البيت الشعري عند العرب يأخذ نمطا معينا وخاصا وهو ترديد الكلمة في الجملة الشعرية «في بنية هذا الأسلوب، القائمة على تكرار بين الدالين في مستواهما السطحي، تتضح الحدود المعرفية وتدون بأنه إرجاع العجز للصدر، والنطق به، كما نطق بالصدر دون استغناء الدال الأول عن الدال الثاني، فهي بنية تعتمد السلوكية المكانية»[7]، كما هو مبين في ما يلي[8]:[من الطويل]

---

[1]- ديوان أسامة. ص 08.
[2]- ديوان أسامة. ص 09. استشرف الشيء: رفع بصره إليه، وبسط كفه فوق حاجبه كالمستظل من الشمس.
[3]- ديوان أسامة. ص 304.
[4]- ديوان أسامة. ص 257.
[5]- ديوان أسامة. ص 08.
[6]- ديوان أسامة. ص 23.
[7]- عبد القادر عبد لجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. ص 581.
[8]- ديوان أسامة. ص 117.

وَمُعْظَمُ هَمِّي أنَّ عُمْـرَ فِرَاقِنَا مَدِيدٌ وَعُمْرِي لِلشَّقَاءِ مَدِيدُ

وقوله أيضا[1]:[من الطويل]

عَجَزْتُ عَنِ الدُّنْيَا، فَمَا لِيَ مِنْ يَدٍ بهَـا وَلِي الأَيَـدُ المُسَاعِدُ وَاليَـدُ

وقوله كذلك[2]:[من الرمل]

وَزُرُوعٌ لِلْمَنَايَـا حُصِدَتْ بِيَدَيْهَا قَبْـلَنَا مِنَّا زُرُوعُ

إن الرؤيا الجمالية للتصدير، تنفجر من خلال الذوق الفني للمتلقي، وهو يلاحق المنظوم الدلالي، كما تقدم عمقا في النص، فتوجه الشاعر لهذا اللون البديعي، متأت من قدرته على التنوع الثري، لأنه الخالق المنشئ له.

ج- التسبيغ أو تشابه الأطراف:

أسلوب يعتمد على تكرار دال على هيئة مدورة مثل قوله تعالى: «اللهُ نُورُ السَّمَواتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ، المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ، الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ...»[3]. كما سمي كذلك تشابه الأطراف، ومن الأمثلة المعبرة عن هذه الظاهرة في شعر أسامة قوله[4]:[من الكامل]

وَكَرَامَةٍ أَبَدًا أَبُــوحُ بِشُكْرِهَـا إنَّ الكَرِيـمَ عَلَى الكَرَامَةِ يُشْكَرُ

وَالشُّكْرُ مِنْ مِثْلِي يَزِينُ وَإِنَّمَـا بِثَنَــاءِ مَنْ يُثْنِي عَلَيــهِ يُفْخَـــرُ

ولعل من ذلك قوله أيضا[5]:[من الكامل]

كَمْ قَد شَهِدْتُ مِنَ الحُرُوبِ فَلَيْتَنِي فِي بَعْضِهَا مِنْ قَبْلِ نَكْسِي أُقْتَلُ

وَالقَتْـلُ أحْسَنُ بالفتَى مِنْ قَـبْـلِ أنْ يَبْلَى وَيُفْنِيَهُ الزَّمَـانُ وَأَجْمُـــلُ

وقوله أيضا[6]:[من الطويل]

بَرَتْهُمْ كَبَارِي القَوْسِ جَذ الذي انْحَنَى عَلَيْهَا إلَى أنْ نَالَهَـا وهِيَ بَارِزُ

فَقَــد أَبْرَزَتْنِي لِلْحَـوَادِثِ لَيْسَ لِـي إذَا مَا رَمَتْنِي حَاجِزٌ أوْ مُحَاجِزُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 278. الأيد: القوة.
[2]- ديوان أسامة. ص 284.
[3]- سور النور. الآية 35.
[4]- ديوان أسامة. ص 171.
[5]- ديوان أسامة. ص 271.
[6]- ديوان أسامة. ص 298.

وقوله[1]:[من البسيط]

وَبَعْدُ، لَوْ قِيلَ لِي مَاذا تُحِبُّ وَمَا مُنَاكَ مِنْ زِينَةِ الدُّنْـــيَا لقُلـتُ: هُمُ

هُمُ مَجَالُ الكَرَى مِنْ مُقْلَتِي وَمِنْ قَلْبِي مَحَلُّ المُنَى جَارُوا أو اجْتَرَمُوا

وقوله أيضا[2]:[من الكامل]

مَا أنْكَرُوا مِنْ عَزْمَتِي وَزَمَاعِـــي شَوْقٌ دَعَا أفَـلاَ أُجِيبُ الـــدَّاعِي

أُجِيبُ دَاعِي الحَرْبِ فِي غَمَرَاتِهَا وَيَصُدُّ عَنْ دَاعِي الغَرَامِ سَمَاعِـي

إن الانتقالات المكانية لهذه الدوال يساعد على إثراء الجانب الإيقاعي للنص، فتكرير قافية البيت الأول في أول الذي يليه، ينعكس على نشاط الذهن من حيث نسق الدلالة، وتمد المتلقي وهو يتحسس الشكل الخارجي بمدركات البناء الداخلي، مع الإشارة إلى أن تكرار قافية البيت في نهاية الذي يليه غير مستساغ بل هو مستنكر.

رابعا- محسنات الإيقاع الدلالي:

يقوم الإيقاع الدلالي في الشعر على هندسة التشكيل الداخلي للإيقاع في البيت أو القصيدة، مثل الطباق والتصريع والترصيع، فتقوم بمهمة التقابل والتوازي المعنوي بين الألفاظ والجمل. وفي شعر أسامة يتأكد الاتجاه لتوظيف هذه العناصر في عملية البناء الفني للقصيدة، وتنمية إيقاعها.

1- التصريع: التصريع في المطالع مظهر من مظاهر القصيدة العربية، باعتباره عنصرا من عناصر براعة الاستهلال في بناء القصيدة، فلا يقع إلا في مفتتح القصائد، وفي بعض الأحيان نجده في القصيدة وفي حشوها فيمتد بذلك إلى عمق النص، كقول أسامة[3]:[الرجز]

مَا هَاجَ هَذا الشَّوقَ غَيْرُ الذِّكْرِ وَزَوْرَةُ الطَّيْفِ سَرَى مِنْ مِصْرِ

مِنْ بَعْدِ طُولِ جَفْوَةٍ وَهَجْرِ كَمْ خَاضَ بَحْـــرًا وفَلاً كَبَحْرِ

يَجُـــوبُهُ اللَّيْلَ حَلِيفَ ذعْـــرِ حَتى أتَى طَلائِحًا فِي قَفْـــــرِ

وقد عرفه ابن رشيق بأنه: «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[4]. فهو يسهم في إعطائنا إيحاء بإيقاع البيت الأول الذي هو مطلع القصيدة،

---

[1]- ديوان أسامة. ص 43.
[2]- ديوان أسامة. ص 82.
[3]- ديوان أسامة. ص 21-22.
[4]- ابن رشيق: العمد في نقد الشعر وتمحيصه. ص 149.

وهو يلعب دورا موسيقيا يراه كثير من الشعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية؛ إذ أنه يحدث لونا من ألوان التماسك النصي، فضلا عن التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية، مما دفع كثيرا من الشعراء إلى تجاوز التزامه في المطالع وتكراره في عدد من أبيات القصيدة.

وقد تحدث حازم القرطاجني عن الكلمة التي يحصل التصريع بها: «أن تكون مختارة، متمكنة، حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد مابين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا»[1]. فالتصريع بهذا المعنى يؤدي وظيفة جمالية، تحقق التواصل بين المبدع والقارئ، كما يؤدي وظيفة إشارية تحدد الأصوات في القافية.

وللتصريع نسبة ظاهرة في مقطوعات وقصائد أسامة بن منقذ تبلغ 23.28% إذ تصل المرويات الشعرية المصرعة فيها إلى مائة واثنتي وعشرين مروية شعرية (122) وردت في جميع سياقات المضمون في الشعر، باستثناء سياق الأوصاف، فنجد ظهور التصريع في سبع وأربعين مروية شعرية في سياق الغزل، وفي خمس وثلاثين مروية شعرية في سياق الشكوى والفراق، وفي تسع مرويات شعرية في سياق المعاتبات، وفي خمس مرويات شعرية في سياق المراثي، وفي أربع مرويات شعرية والأدب والكبر والشيب والزهد، وفي ثلاث مرويات شعرية في سياق الشواهد والأمثال، وفي مرويتين شعريتين في سياق الملح، وفي مروية شعرية واحدة فقط في سياق الفخر.

واللافت للنظر أن معدل ظهور التصريع في السياقات المضمونية لشعر أسامة، يتدنى إلى أقصى حد ممكن في سياق الفخر، على أن النزعة الغالبة على أكثر الشعراء ميلهم الأكيد إلى التصريع في قصائد الفخر أكثر من غيرها.

والجدول التالي يبين عدد القصائد المصرعة في شعر أسامة وغير المصرعة والنسبة المئوية:

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 282-283.

	القصــائد	عـددها	النسبة المئوية
1	القصائد والمقطعات غير المصرعة	402	%76.72
2	القصائد المصـرعة	122	%23.28

والملاحـظ هنـا أن القصـائد والمقطعـات غيـر المصـرعة أعلـى نسـبة مـن القصـائد المصرعة، رغم ما يحققه التصريع من فائدة تتمثل في أنه قبل تمام البيت الأول نعلم قافية القصيدة. إلا أن التصـريع يمكن أن يتعدد فـي القصيدة الواحدة وهذا مـا نجده فـي بعض أشعار أسامة، فقد يرتبط بمبدأ الخروج من كلام إلى كلام، وقد يرتبط بالرغبة فـي الانتقال من حالة شعورية إلى حالة شعورية مغايرة، أو بالرغبة في تكثيف المعنى، أو تقوية جانب الوحدة العضوية بين أبيات القصيدة، فنلاحظ تكرار التصريع فـي قصيدة يقول فيها[1]:[من الطويل]

لكَ الفضْلُ مِن دُونِ الوَرَى والمَكارِمُ فمَــنْ حَاتِــمٌ مَا نَال ذا الفخْرَ حَاتِـمُ
وصَـلتَ فأغنيتَ الأنـــامَ عـنِ الحيَا وصُلتَ فخافَتْ مِن سُطاكَ الصَّـوارِمُ
وجُدْتَ على بُخلِ الزَّمانِ فأيــنَ مِـنْ نَــداكَ السَّكــوبِ المُستهلِّ الغَمائِـمُ

****

فَسَيْفُــكَ لِلْخَصْمِ المُعَانِــدِ خَاصِـمٌ وعَــدْلكَ للشَّكْــوَى ولِلجُورِ شَاكِـمُ
خَلطْتَ السَّطــا بِالعَـدْلِ حَتى تَألفَتْ أسُودُ الشَّــرَى والمُطْفِلاتُ الرَّوَائِـمُ
يَشُــنُّ أبُو الغَارَاتِ غَــارَاتِ جُودِهِ عَلى مَالِــهِ وهُــوَ المُطِيعُ المُسَالِـمُ

****

وَقامَــا بِنَصْرِ الدِّيــنِ والله قائِــمٌ بِنَصْــرِهِمَــا مَــا دَامَ للسَّيْـفِ قائِـمُ
وَمَا دُونَ أنْ يفنَى الفَرَنــجُ وتُفْتَحُ الـ ـبِلادُ سِوَى أنْ يُمْضِيَ العَزْمَ عَــازِمُ

****

فَفِيهَــا مَنَايَــا للأعَــادِي قَواصِــمٌ وفيهَــا بِحَــارٌ للعَطايَــا خَضَــارِمُ
وَحَطِّي رِحَــالَ الشُّكْـرِ عَنِّي بِبَابِــهِ بِحَيْثُ اعْتِــدَا الآمَالِ فِي المَالِ حَـاكِمُ

[1]- ديوان أسامة. ص 227-228-230-231.

فنشعر بتجديد المطلع، ويرتبط بمبدأ الخروج الذي ذكره ابن رشيق القيرواني، فإذا كان التصريع الأول من دواعي براعة الاستهلال، فإن التصريع الثاني يصور الممدوح بصفات العدل والشجاعة، فأما التصريع الثالث فيها، فإنه يصاحب الانتقال من ذكر صفات الشجاعة والعدل إلى الحديث عن الانتصار المحقق من طرف قادة جيوش المسلمين، ولعل قيمة التصريع المكرر تكمن في أنه يقوي جانب الربط والاتصال في النص الشعري الواحد.

2- الترصيع: يقول أسامة بن منقذ: «اعلم أن الترصيع هو أن يكون البيت مسجوعا»[1]؛ أي أن السجع الذي في أحد الشطرين أو الجملتين مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتوافق على الحرف الأخير. ومعنى هذا أن الأطراف المرصعة تنتظم وفق جملة مسجوعة تخضع للقواعد الصرفية والنحوية والدلالية، وذلك أعلى درجات الترصيع، كما في قول أسامة[2]:[من الطويل]

فَلِلنَّقْعِ سُحْبٌ والسُّيُوفُ بَوارِقٌ وِلِلدَّمِ وَبْلٌ والنَّبَاتُ جَمَاجِمُ

فمفردات الأجزاء تتناسق صيغها على (فعل، فواعل) في ألفاظ (سحب، وبل) (بوارق، جماجم)، ففي البيت عبارتان متوازنتان كل التوازن، بحيث يكون التناسب في المقدار بينهما عملية يوفرها الوزن، ويحافظ عليها. فتشابه البنية الصوتية يمثل بنية فنية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ الرسالة بوساطة هذا اللون الإيقاعي من خلال الترديد المتصل (الجمل المتشابهة المتقاربة مكانيا) أو المنفصل. ونتوقف عن بعض العبارات الإيقاعية في شعر أسامة، يقول[3]:[من الطويل]

فِفِيهَا مَنَايَا لِلأعَادِي قَواصِمٌ

وفِيهَا بِحَارٌ لِلعَطَايَا خَضَارِمُ

يقوم الشاعر بتقطيع الجملتين تقطيعا متساويا، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما، دون النظر إلى المعنى الدلالي، فالمهم هو التطابق التام، فطاقات الإيقاع تبرز مع التركيب انطلاقا من انتظام الحركات والسكنات.

---

[1]- أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. ص 171.
[2]- ديوان أسامة. ص 228.
[3]- ديوان أسامة. ص 230.

ومن المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة كذلك مصطلح ترصيع التشطير والمقابلة، يقول[1]:[من الطويل]

دِمَاؤُهُم فِي البَحرِ حُمْرٌ سَوائِحٌ

وهَامُهُـمُ فِي البَرِّ سُحْمٌ جَوَاثِمُ

فكل كلمة في الشطر الأول من البيت تحتل موقعا يوازي موقع نظيرتها في الشطر الثاني، واللافت للنظر أن ترصيع التشطير والمقابلة ترتب ألفاظهما ترتيبا تراعى فيه القواعد النحوية، والصيغ الصرفية، والأنظمة الصوتية.

وهكذا يمتد تأثير هذه التراكيب المتجاورة، فيحدث الإيقاع المرتبط بنوع المقطع وتوزيعه داخل الصيغة الموزونة، انظر إلى قوله[2]:[من الطويل]

فَلَمْ يَخْفَ فِي فَجٍّ مِنْ الأَرْضِ هَارِبٌ وَلَمَ يَنْجُ فِي لُجٍّ مِنَ المَاءِ عَائِمُ

ففي كل لفظة في الشطر الأول من البيت ما يوازيها في الشطر الثاني، ولعلك لاحظت أن الشاعر لم يكتف في البيت بحسن التقسيم، حتى أضاف إليه الترصيع بقافية داخلية، فهو يضع (في فج) في مقابل (في لج). وهكذا تصير هذه البنى عناصر إيقاعية تتكون منها الوحدة الإيقاعية للفقرة بأكملها، ونقع بذلك على سلسلة ذات نسق إيقاعي مما يعطي التلاؤم بين البنية الصوتية والبنية العروضية.

ويمكن أن نستعرض بعض صور الترصيع غير الكامل، كقول الشاعر[3]:[من الخفيف]

وَعَلا خَامِلٌ وحَامَى جَبَانٌ ووَفَى غَادِرٌ وجَادَ بِخِيلُ

وقوله أيضا[4]:[من البسيط]

حَفِظتُ مَا ضَيَّعُوا، أغضَيْتُ حِينَ جَنَوْا وَفَيتُ إذا غَدَرُوا، وَاصَلْتُ إذا صَرَمُوا

فنجد في البيت الأول موسيقى داخلية غير ظاهرة جراء تعاقب الأفعال الماضية (علا، حامى، وفى، جاد)، كما أن البيت الثاني ينبهنا إلى أن جرس الكلمات مرتبط بتوالي وترديد الأفعال (حفظت، أغضيت، وفيت، واصلت).

---

[1]- ديوان أسامة. ص 229.
[2]- ديوان أسامة. ص 229.
[3]- ديوان أسامة. ص 192.
[4]- ديوان أسامة. ص 43.

إنك في الترصيع أو حسن التقسيم، تجد العبارات الأولى قد خطت لها في النفس مجرى وتركت في الأذن صدى، فلما جاءت العبارة الثانية سارت في مجرى تألفه النفس، ورددت صدى تعرفه الأذن، فكأنك بهذا قد عزفت جملة موسيقية على آلة وترية، ثم أعدت عزفها على آلة أخرى، وبهذا تطرب النفس والأذن جميعا.

وهكذا يلاحظ في هذا اللون الإيقاعي تساوي وحدات البيت وإيقاعها، مما يشيع نغما موسيقيا موحدا، يسهم في تآلف الأصوات واتساق الأطراف المرصعة.

3- التقابل والتضاد (الطباق): وهو ظاهرة لغوية تقوم على التضاد في نطاق علاقة اللفظ بمعناه، هذه العلاقة هي أكثر العلاقات اللغوية تأكيدا للمعنى، وإيضاحا له دون أن تكون هناك مطابقة صوتية بين الألفاظ في الغالب، فالإيقاع الموسيقي للطباق أقل من نظيره في المقابلة. والطباق هو الجمع بين الشيء وضده مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد، أي جمع بين معنيين متقابلين سواء كان التقابل بالتضاد أو غيره، فالتضاد في بنية الطباق هو التقابل.

إن ظاهرة الطباق أفادت بشكل كثير الشعراء من حيث قيمتها الدلالية، فهي وسيلة لتكثيف الأثر الانفعالي لدى المبدع، فيضيف الطباق بعدا جماليا للغة الشعرية، والملاحظ أن الطباق في شعر أسامة هو وسيلة من وسائل الأداء الجيد، من ذلك قوله[1]:[من الخفيف]

لَيْسَ طَرْفِي جَارًا لِقَلْبِي ولَكِنْ دَمُ هَذَا بِدَمْعِ هَذا مَشُوبُ

خُلْطَةٌ فِي تَبَايُنِ الحَالِ هَـــذا أبَدًا ظَاهِـرٌ وذا مَحْجُوبُ

فطابق بين ظاهر ومحجوب.

إن حركة الطباق في شعر أسامة أفرزت صورا جمالية من حيث تنوعها المكثف بين الوجه الحقيقي والوجه المجازي حتى لو كان التضاد في البنية اللغوية السطحية غير حقيقي، مما يعني بعدم التقابل، فاللون الأحمر لا يقابل اللون الأخضر، في قوله[2]:[الطويل]

صَوَارِمُنَا حُمْرُ المَضَارِبِ مِنْ دَمٍ قَوَائِمُهَا مِنْ جُودِنَا نَظْرَةٌ خُضْرُ

فاللون الأحمر كناية عن القتل (الموت)، والأخضر يدل على الحياة.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 10.

[2]- ديوان أسامة. ص 204.

ويلعب التقابل دورا أساسيا في المعجم الدلالي المعبر عن الحزن واليأس وفكرة الفناء والرحيل عن الدنيا، من ذلك كقوله[1]:[من الخفيف]

كلُّ شَيْءٍ تراهُ فِي هـَذِه الدُّنـْ يَا خَيَالٌ إذا انْتَبَهْتَ يـَزُولُ

مَـا يَـدُومُ النَّعِيـمُ وَلا البُــؤْ سُ مَتَــاعُ الدُّنْيَا مَتَـاعٌ قَلِيـلُ

فقد طابق بين النعيم والبؤس، وفي قوله[2]:[من البسيط]

وقَدْ شُغِلنَا بدُنيَانا وزُخْرُفِها فالخَلقُ ما بين مَحزونٍ ومُغتبِطِ

فقد طابق بين اسم المفعول (محزون)، واسم الفاعل (مغتبط).

وبالنظر في الدور الفني للطباق، نلحظ كثافة الدلالات وتعددها وتنوعها، وكلها تتفاعل وتتشكل فيما بينها، لتتفتح دلالات جديدة، ويمكن رصد بناء العلاقات التقابلية مع عاطفة الشاعر في الإطار الزمني على النحو التالي:

1. عاطفة الشاعر! الماضي (عملية استرجاع لأيام الصبا والحيوية والنشاط).
2. عاطفة الشاعر! الحاضر (عملية خضوع واستسلام للواقع المأسوي المحمل بالأحزان).
3. عاطفة الشاعر! المستقبل (عملية هروب وخوف من المجهول والموت)

كل هذه الدلالات تتجلى في قوله[3]:[من مجزوء الكامل]

أبـْدَى صَبَـابَتَــه وَلِلإعْـلانِ مَا أخْفَى وَأبْـدَى

وقوله[4]:[من الطويل]

إذَا مَا جَلاَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ بِنُورِهِ تَعَـقبَهُ لَيْــلٌ أحَـمُّ ركـُودُ

فَمَالِي أرَى لَيْلَ الشَّبَابِ إذَا جَلاَ وَجَاءَ نَهَارُ الشَّيْبِ لَيْسَ يَعُودُ

وقوله كذلك[5]:[من المنسرح]

وَلا تَقُولـُوا: صَبٌّ بِنَـا كَلِفٌ فَأوَّلُ اليَــأسِ آخِـرُ الأمَلِ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 258.
[2]- ديوان أسامة. ص 282.
[3]- ديوان أسامة. ص 19.
[4]- ديوان أسامة. ص 268.
[5]- ديوان أسامة. ص 39.

وهكذا فإن كثافة العاطفة بما تشيعه حولها من الإيحاء والظلال تخلق توازنا بين الألم في الواقع (الزمن الحاضر)، وألم الذكرى (الزمن الماضي)، وألم الزوال والتلاشي (المستقبل). ومن هنا يمكن اعتبار الطباق مفتاح البيت الشعري بطاقته الدلالية وكثافته الشعورية بحركة الزمن، عبر توليد شبكة متداخلة من الدلالات لا تكشف عن نفسها إلا في بنية البيت الشعري ذاته.

ومن الواضح أن أسامة يستخدم الطباق وفق توزيع موقعي ملحوظ، من هذا التوزيع ما يمكن أن نطلق عليه بالطباق التجاوري الذي يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في البيت الشعري أو النص، إذ يتحول اللفظ إلى شحنة تتآزر وما سبقها وتتآلف وما لحقها، وفقا للسياق العام، وذلك بتشكيلها فيضا من الإيحاءات التي تختزن أفكارا متعددة، تسهم في تعميق رؤية النص، وتعدد إمكانياته وطاقته الدلالية، يقول[1]:[من الطويل]

فَلمَّا تَفَرَقْنَا وَشَطتْ بِنَا النَّوَى تَمَنَّيْتُ لوْ دَامَ التَّجَاوُرُ وَالهَجْرُ

فقد طابق بين التجاور والهجر، وقوله[2]:[من البسيط]

تَقَاسَمَتْهُمْ نَوًى شَطّتْ بِهِمْ وَرَدًى فَالْحَيُّ كَالمَيْتِ مَا فِي قُرْبِهِ طَمَعُ

فقد طابق بين الحي والميت، وقوله[3]:[من السريع]

فَلَيْسَ بَعْدَ المَوْتِ دَارٌ سِوَى جَنَّةِ عَدْنٍ، أوْ لظًى تَضْرَمُ

فقد طابق بين جنة ولظى، وقوله[4]:[من الرجز]

عَلِمْتُ مَا لمْ يَعْلَمُوا وَنَظَرَتْ عَيْنَايَ دَهْرِي مَصْدَرًا وَمَوْرِدَا

فقد طابق بين (علمت، لم يعلموا) (مصدرا، وموردا)، وقوله[5]:[من الكامل]

لَكَ أنْ أطِيعَكَ رَاضِيًا أوْ سَاخِطًا وَأصُونَ سِرَّكَ رَاجِيًا أوْ قَانِطًا

فقد طابق بين اسمي الفاعل (راضيا، ساخطا) (راجيا، قانطا).

وبالنظر إلى الدور الفني للطباق المتجاور داخل البيت الشعري، نلحظ كثافة الإيقاع وتناسبه ينبئ عن التوافق والتكامل عبر ثنائيات التقابل الاسمي والتضاد الفعلي بين السلب والإيجاب، فيقيم الشاعر ثنائيات أو تجمعات ضدية تنعقد على التجاور.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 77.
[2]- ديوان أسامة. ص 298.
[3]- ديوان أسامة. ص 287.
[4]- ديوان أسامة. ص 279.
[5]- ديوان أسامة. ص 29.

إن التقاء الأشياء المتقابلة، وتجريدها أمام الناظر يدعوه إلى التأمل والمقارنة بينهما، مما يطيل التدبر فيها، ويظهر مفرداتها أكثر، ويقرب التضاد بين الأشياء فهو يدعو إلى التفكير وإجالة النظر والتأمل، بل إنه يؤدي إلى الجدل والحوار.

والأوائل أدركوا جمال التقابل والطباق وتأثيرهما النفسي، فيكثرون منها في غير ما إسراف ولا تبذل، ذلك شأن أسامة بن منقذ، وآخذ بطريقة عشوائية قصيدته الميمية التي يشكر فيها الملك الصالح على بعثه أهله من مصر، وهي مكونة من تسعة وستين بيتا بما فيها المقدمة المفصولة عنها، وقد بلغت الأبيات التي احتوت على التقابل ثلاثة عشر بيتا، وهذه نسبة متواضعة لا توحي بتكلف أو بعد مأخذ، يبدو أنه لا يسعى إلى إشارة جدلية من ورائه، ومن تلك الأبيات[1]:[من البسيط]

يَسْتَقْبِلُ الحَرْبَ بَسَّامًا وَقَدْ كَشَرَتْ بِهَا المَنِيَّةُ عَنْ أَنْيَابِهَا الأَرُمِ

ومنها قوله[2]:[من البسيط]

فإِنْ سَطَا عَنْ يَقِينٍ أَوْ عَفَا كَرَمًا فَإِنَّهُ خَيْرُ ذِي عَفْوٍ وَمُنْتَقِمِ

وظاهرة الاعتدال هذه ظاهرة في جل شعره، ومنه قصيدته الرائية في بطولات الجهاد لنور الدين زنكي، التي بلغت تسعين بيتا، وهي من أجود شعره وأجمله تركيبا وتصويرا، ومع ذلك لم يتكلف أو يتصنع التقابل فيها، فأبيات التقابل ثمانية عشر بيتا فقط، ومنها قوله[3]:[من الطويل]

بِحَيْثُ حَللنا الأمْنَ مِنْ كُلِّ حَادِثٍ وَفِي سَائِرِ الآفاقِ مِنْ بَأسِنَا ذعْرُ

وَمَا فِي مُلوكِ المُسْلِمِينَ مُجَاهِدٌ سِوَانَا فَمَا يَثْنِيهِ حَرٌّ وَلا قَرُّ

وَفِي سِجْنِنَا ابْنُ الفُنْشِ خَيْرُ مُلُوكِهِمْ وَإِنْ لمْ يَكُنْ خَيْرٌ لدَيْهِمْ وَلا بِرُّ

وَقَدْ ضَاقتِ الدُّنْيَا عَلَيْهِ بِرُحْبِهَا فَلمْ يُنْجِهِ بَرٌّ وَلَمْ يَحْمِهِ بَحْرُ

عَزَفْنَا عَنِ الدُّنْيَا عَلى وَجْدِهَا بِنَا فَمِنْهَا لنَا وَصْلٌ وَمِنَّا لَهَا هَجْرُ

وهذا التقابل (الطباق) الذي تبلور في شعره؛ إنما هو امتداد لأسلافه وتقليد لهم فهو لم يتجاوز رائد هذا اللون الشاعر أبي تمام، بل لم يبلغ مبلغه في هذا.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 196.
[2]- ديوان أسامة. ص 196.
[3]- ديوان أسامة. ص 203-205-208.

الفصل الثالث

تجليات المستوى الدلالي

I- الصـورة عند القدماء والمحدثين:

تعتبـر الصـورة الفنيـة جـوهرا ثابتـا فـي الشـعر، ويطلـق مفهـوم الصـورة فـي الدراسـات البلاغية القديمة على كل ماله علاقة بالتعبير الحسي، وما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ومحسوسات، وهي تأتي لما يسمى علم البيان من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكناية، حيث تثير هذه الصور في وجدان المتلقي وفكره شتى الأحاسيس والانفعالات.

أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) إلى الصورة وهو يتحدث عن الشعر، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما، فعلقت برأيه أن: «المعـاني مطروحـة فـي الطريـق يعرفهـا العجمـي والعربـي والبـدوي والقـروي، وإنمـا الشـأن فـي إقامـة الـوزن وتخيـر اللفظ وسـهولة المخـرج وكثـرة المـاء، وفـي صـحة الطبـع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1].

فقـــد تحـــدث الجاحظ عن التصوير وأثره في إغناء الفكر إثارة صـــور بصرية في ذهن المتلقي.

وقد اشـار عبـد القـاهر الجرجـاني (ت 471هـ)، فـي حديثـة عـن الصـورة فـي كتابيـه (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز) فمن إشارته إليها قولـه: «ومـن الفضـيلة الجامعـة فيهـا أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا»[2].

فعبـد القـاهر الجرجـاني يؤكـد علـى أهميـة التعبيـر بالصـــورة مـــن خـــلال تحويـل المعنـى المجـرد إلـى صـور حسـية كمـا اعتبرهـا عنصـرا حيويـا ونشـيطا مـن خلالـه تنمـو التجربة الشعرية.

أما حازم القرطاجني (ت 684هـ) فيذكر الصـورة حينمـا يحـديث عـن التخييـل الشـعري، فيقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشـاعر المخيل أو معانيـه أو أسـلوبه ونظامـه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعـالا من غير روية إلى جهة من الانبسـاط أو الانقبـاض»[3]. فالصـورة الشـعرية عنـد حـازم تثير كوامن النفس وانفعـالات المتلقي. إنـه يقيم علاقـة بين دلالـة اللفظ ودلالـة المعنـى، يقـول:

---

[1]- الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. ج3. ط3. 1969. ص 132.

[2]- المصدر نفسه. ص 65- 66.

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص 88.

«إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في إفهام السامعين وأذهانهم»[1].

II- الصورة في النقد الحديث:

و من النقاد المعاصرين الذين أشاروا إلى مصطلح الصورة مصطفى ناصف، فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية؛ بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية التي تولد النص الشعري[2].

ويقول محمد الولي، بعد أن يتعرض لناصف وكتابه: «وبهذا أمكن الحكم على موقف مصطفى ناصف بالارتباك»[3].

أما الدكتور جابر أحمد عصفور يرى أن الصورة «طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تعبر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تعبر إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»[4].

أما الدكتور محمد غنيمي هلال، فيرى أن نعالج الصورة الأدبية «في معانيها الجمالية، في صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وهذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»[5].

---

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص 9-10.
[2]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط3. 1983. ص 3.
[3]- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. 1990. ص 233.
[4]- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. (د ط). 1974. ص 392.
[5]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر. القاهرة. (د ط). (د ت). ص 387.

III- الصورة البيانية في المعيار البلاغي:

إذا استخدم الشاعر لغة مجازية، عليه أن يعمل جاهدا على أن تكون تلك اللغة خالية من الغرابة، وأن يعتمد أسلوبا مفهوما بعيدا عن الغموض، وكأن أية قراءة لا تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية تؤدي إلى ضياعه، لذلك الإفهام مطلوب من الشاعر والاستعارة ينبغي أن تكون مناسبة، والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة، تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف، ليكون واضحا سهلا، ولأن الدلالة تؤدي إلى التصور فإن مقياس عمود الشعر؛ أن تكون هناك مقاربة بين طرفي التشبيه تساعد على التصور، بأن يكون المشبه به أجلى صفة وأخص عرفا حتى تستقيم الصورة في الإدراك. وفي هذا السياق كانت الاستعارة مبنية على التشبيه في السياق الدلالي. ومن خلال هذا يمكن أن تقسم إلى الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية.

أولا- الصورة التشبيهية في تشكيل الصور الشعرية:

يتفق البلاغيون على أن مدار التشبيه هو الاتفاق بين شيئين في صفة أو أكثر، فهو العلاقة التي تقوم على المقارنة بين شيئين. والتشبيه هو أحد الأركان الأساسية للبلاغة العربية «اعلم أن للتشبيه موقعا حسنا في البلاغة؛ وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويسكبها توكيدا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق فسيح الخطوة، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى»[1]، فهو فن من فنون النظم، وأسلوبا من أساليب التفهيم كما أنه أحسن أداة لنقل المعنى إلى المخاطب.

ويأتي عبد القاهر الجرجاني؛ ليبرز دور الحواس في خلق التشبيه، إذ يقول: «واعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين، لا يحتاج فيه إلى تأويل. والآخر؛ أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول، فمثال الأول: تشبيه الشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد، والشعر بالليل

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة. ص 219.

والوجـه بالنهـار، وتشـبيه سـقط النـار بعـين الـديك، ومـا جـرى فـي هـذا الطريـق، أو جمـع الصـورة واللون معا، كتشبيه الثريـا بعنقود الكرم المنـور، والنـرجس بمداهن در حشـوهن عقيق، والتشبيه من جهة الهيئة، نحو: إنـه مستو منتصب، كتشبيه قامة الرجل بالرمح، والقد اللطيف بالغصن، ويدخل في الهيئة حال الحركات في أجسامها، كتشبيه الذاهب على الاستقامة بالسهم السديد، ومن تأخذ الأريحية؛ فيهتز بالغصن تحركه ريح، ونحو ذلك، وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين، فيما يدخل تحت الحواس، نحو تشبيهك صوت بعض الأشياء بصوت غيره، كتشبيه أطيط الرجل بأصوات الفراريج»[1].

ويشير البلاغيون إلى أن التشبيه أصل مهم من أصول البلاغة يقول القزويني: «إنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به، ولاسيما قسم التمثيل منه، يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا أو غير ذلك»[2].

وقد كان الشاعر العربي القديم على وعي بقيمة التشبيه وأهميته، فهذا حسان بن ثابت يجعل التشبيه مقياسا لقوة الطبع ومعيارا بين الذهن المستعد للشعر والذهن غير المستعد له، «فعندما جاءه ابنه عبد الرحمن وهو صبي يبكي ويقول: (لسعني طائر)، فقال حسان، (صفه يا بنيَّ) فقال: كأنه ملتف في بردى حبرة، وكان لسعه زنبور، فقال حسان: ابن الشعر ورب الكعبة»[3]. ونفهم من هذا النص أن حسانا، يجعل من الوصف معيارا على الشاعرية، ويقصد بالوصف التشبيه.

أما النقد الحديث، فإنه ينظر إلى التشبيه على أنه صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، وأن هذا التشابه بين أطرافها مرتبط بالخيال والشعور، إذ يوحي بهما كل طرف من أطرافها، لا على مجرد التشابه الحسي الظاهري بين الأشياء المرئية والمحسوسة، لأن الصور الحسية التي لا ترتبط بالعاطفة الصادقة تبقى ميتة لا روح فيها.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. ص 69- 70.
[2]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. ص 147.
[3]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. ص 143.

والملاحظ - في دراستنا للتشبيه عند أسامه بن منقذ - أن الشاعر كان ينوع في أدوات التشبيه، فاستخدم: الكاف، وكأن، ومثل، وحذف الأداة أحيانا لتتحقق لصورته قوة وبلاغة أعمق.

فأما التشبيه بالكاف، فقد وقع كثيرا في شعر أسامة، ومن قوله[1]:[من الكامل]

وَالنَّاسُ كَالأشْجَارِ:هَذِي يُجْتَنَي مِنْهَا الثِّمارُ، وَذِي وَقُودُ النَّارِ.

فقد عقد الشاعر علاقة مشابهة بين الناس والأشجار، ورسم صورة للناس التي تظهر هيئتها من خلال الخير والشر، وعقد صورته هذه من خلال تشبيه حسي للأشجار فمنها ما تعطي ثمارا طبية ومنها ما تبقى دون ثمار، فتستعمل لوقود النار، وقد قامت أداة التشبيه بدور الربط بين طرفي التشبيه، ومن صورة التشبيهية قوله[2]:[من البسيط]

بُعْدًا لِمَنْ شَرُّهُ أعْمَى، يُصِيبُ وَلاَ يَرَى مَكَانَ الأعَادِي مِن ذوِي النَّسَـــبِ

كَالنَّـارِ تحْرِقُ طَبعًـا، لاَ تُمَيِّزُ بَيـْ ـنَ المَنْدَلِ الرَّطْبِ فِي الإحْرَاقِ والحَطَبِ

فقد شبه الشاعر الإنسان الشرير والمخالف للفطرة الإنسانية بأن شره يطال كل الناس دون تفرقه بين عدوه الحقيقي والمسالم، شبه ذلك بالنار التي تلتهم كل ما تجده في طريقها، فهي لا تميز بين العود الطيب الرائحة وبين العود الخشن الذي لا رائحة فيه، وقد أدت الصورة -هنا- وظيفة فنية، وهي التوضيح والشرح، إذ يشبه الشاعر المعنوي (الشر) بالحسي (النار).

وقد لاحظ العرب في التشبيه إشارة للأريحية الشعرية في خلال ما يحصل من تفاوت بين المشبه والمشبه به، وللتدليل على هذا تطبيقا، يقول أسامة[3]:[من الطويل]

هُوَ فِي الدُّجَى كَالشَّمْعِ يَقْطُرُ دَمْعُهُ نَـارًا فَتحْرِقـهُ مِيَـاهُ جُفُونِـهِ

فشعرية هذا البيت في حصول اتفاق حسن وجميل بين شيئين إزاء اختلاف يميز كلا منهما من الآخر، ولعلنا نلمح توظيف الخبر الأدبي في بناء الصورة التشبيهية، فالشاعر في ظلام الليل وسكونه متألم، حزين، تنبجس دموعه، لتزيده تفجعا وحسرة. وحاله شبيهة

[1]- ديوان أسامة. ص 240. المندل: عود الطيب، أو أجوده.
[2]- ديوان أسامة. ص 247- 248.
[3]- ديوان أسامة. ص 104.

بصورة الشمع وهو يتضاءل من شدة احتراقه، فتألم الشاعر وانصباب دموعه، كتألم الشمع عند ذوبانه، وفي قوله[1]:[من السريع]

الضُّرُّ فِي أيامِنَا هـَذِهِ كَاللَّيْلِ يَغْشَى سَائِرَ النَّاسِ

فشبه انتشار الضر بالليل حين يغشى سائر الخلق. إن النفس المختلة الشريرة تثير الفوضى وتستطيع النفاذ إلى أغراضها الدنيئة وأن فيها نزعات طائشة، تزين لها فعل ما يعود عليها بالضرر، ويسف بها إلى منحدر سحيق، فقد صور الشاعر ذلك بالليل الحالك الذي يعم الكون.

وقد أثبت الشاعر قدرته باستعمال أداة التشبيه "كأن" في شعره فقال مثلا في الوداع[2]:[من الطويل]

وَلَمَّا وَقَفْنَا لِلْوَدَاعِ عَشِيَّةً وَطَرْفِي وَقَلْبِي أدْمعٌ وَخُفُوقُ

بَكَيْتُ فَأضْحَكْتُ الوُشَاةَ شَمَاتَةً كَأَنِّي سَحَابٌ وَالوُشَاةُ برُوقُ

فقد شبه نفسه في حال البكاء بالسحاب المنزل للغيث، كما شبه حساده في حال الفرح والسرور بالبرق. فليس أروح للمرء، ولا أطرد لهمومه، ولا أقر لعينه من أن يعيش سليم القلب مبرأ من وساوس الضغينة. فالحسد جمرة تتقد في الصدر فتؤذي صاحبها وتؤذي الناس به.

ومن ناحية أخرى يرى بعض الباحثين أن "كأن" هي "أن" دخلت عليها كاف التشبيه، فتركيز الشاعر على هذه الأداة المكونة من (كاف التشبيه + أن للتوكيد) يعطي الأسلوب صبغة توكيدية، ويعطي الصورة عمقا أكبر وإحساسا مليئا بالصدق والانفعال الشعوري. والجدول الآتي يوضح ذلك:

[1]- ديوان أسامة. ص 254.
[2]- ديوان أسامة. ص 89.

التركيب داخل البيت	رقم م أو ق	الصفحة	رقم البيت	السياق
مستشرف كالبدر خلف حجابه	6	8	2	الغزل
ودي كعهدك والديار قريبة	6	8	6	الغزل
وصبوة الحب... كالشعر يحفظ	20	16	4-3	الغزل
عقائل الحي... برزن كالبان	21	16	2-1	الغزل
كم خاض بحرا وفلا كبحر	31	21	2	الغزل
حتى اغتدين كهلال الشهر	31	22	4	الغزل
يحملن كلا ماجد كالصقر	31	22	5	الغزل
كأنه مهند ذو أثر	31	22	5	الغزل
كأنه لآلئ في نحر	31	22	12	الغزل
كأن فاها جونة لعطر	31	22	14	الغزل
كأنما حشيتي من جمر	31	22	19	الغزل
كأنها تطلبني بوتر	31	22	21	الغزل
وداده كالسحاب...	38	25	2	الغزل
عاتبته... فكأن عتبي	39	25	2	الغزل
حتام قلبي... كالشمع يشرق	42	26	2	الغزل
أنت كالصائم	43	26	7	الغزل
أصبحت كالداعي الصدى	53	30	2	الغزل
كأن وشي عذاره في خده نمل	57	32	6	الغزل
أصبحت كالهيمان	65	35	3	الغزل
الحب كالأرزاق بين الورى	91	47	6	الغزل
كأن الشيب يغريني	105	52	2	الغزل
كأنه عيني	108	54	2	الغزل
مدامع كالبحر	115	57	4	الشكوى
أنا كالورق في أغصانها تنوح	123	60	7	الشكوى
ووجدي بما فارقت كوجد لبيد	128	64	4	الشكوى
السر في يوم الوداع كأنه قبس	129	64	2	الشكوى
وكأن دمعك عقد	129	64	6	الشكوى
نوى غربة كالصدع في الحجر	136	66	1	الشكوى
كأن حسن صبرها على لظى	138	67	2	الشكوى
ومحجب كالبدر يدنو	143	71	15	الشكوى
كأن النوى	144	73	3	الشكوى
كأن فراشي حال من دون جمر	144	73	13	الشكوى
وروعة تعتريني ... كما انتفض	144	74	23	الشكوى
استفاض الفجر كالبحر	157	79	13	الشكوى
هو والأحبة كالأصائل والضحى	162	82	11	الشكوى

فكاتم الحب كساتر النار	168	85	8-7	الشكوى
بكيت...كأني سحاب	172	89	11	الشكوى
أنا كالحمام تبوح حين تنوح	178	90	7	الشكوى
كأننا الماء سهل	179	91	2	الشكوى
كأنها خلق	181	91	5	الشكوى
تراهم صورا كظل مائل	193	97	5	الشكوى
كأني عود	194	97	3	الشكوى
كم جزعة لبين كالقوس	196	98	2-1	الشكوى
كأني السهم يفرد	198	99	3	الشكوى
لم تكن إلا كظل زائل	200	100	8	الشكوى
هو في الدجى كالشمع يقطر دمعه	205	104	3	الشكوى
أجول كما جالت قذاة بمقلة	207	105	3	الشكوى
غدا والغا كالكلب ظلما	221	113	11	المكاتبات والمعاتبات
مواهبه كالمنهل السحاب	223	114	1	المكاتبات والمعاتبات
كأنهم الدنيا تمد رجاءنا	232	119	4	المكاتبات والمعاتبات
كتاب...كبشير جاء بالظفر	233	120	1	المكاتبات والمعاتبات
كأنهم خلقوا بلا أعناق	251	133	4	المكاتبات والمعاتبات
إنما الحب كالقيامة	254	136	8	المكاتبات والمعاتبات
وتحية كشذا فتيق	261	141	3	المكاتبات والمعاتبات
الحظ كالرزق	264	145	18	المكاتبات والمعاتبات
كأن معجزة المسيح	269	151	3	المكاتبات والمعاتبات
كأنني ميت في النوم	271	152	2	المكاتبات والمعاتبات
فكأن ذاك الطرس أضحى سلة الحاوي	272	152	5	المكاتبات والمعاتبات
فللأرض كالأنام ذنوب	273	153	6	الأوصاف
عتيق كالهلال	289	160	3	الملح
كل اسمر كجذوة النار	296	168	3	المديح
وما تذمر من غيظ... كالمشرفية ...	296	169	13-12	المديح
صديق لنا كالليل	299	171	1	المديح
صانع المعروف كالوسمي	300	172	8	المديح
كأنه قطر	301	173	10	المديح
أنعامه كالشمس	304	175	11	المديح
كأن القنا فيها أنامل	304	177	35	المديح
كأن عطاياه ودائع	305	178	3	المديح
كأن البحر	307	180	9	المديح
كأنه الدر	308	182	3	المديح
كأنه الميزان	312	190	12	المديح

مواهبه كالعارض الهطل	314	191	1	المديح
متخبط بدمائه كتخبط المجنون	321	200	22	المديح
الملوك البض والسمر كالدمى	323	204	14	الفخر
برزن له كالليث	323	206	44	الفخر
أخوضها كشهاب القذف	330	211	2	الحماسة
عضب كبرق	333	213	3	الحماسة
وصارت عيون الماء كالعين عزة ..	343	223	8	الحماسة
سراب كموج البحر	343	228	11	الحماسة
فرسان بحر كأنها على الماء طير	343	229	32	الحماسة
أنه كالصم	343	230	50	الحماسة
أنا في كفها جذوة نار	345	232	2	الحماسة
ما أنا إلا كضوء	347	233	4	الأدب
الناس كالأشجار	367	240	3	الأدب
أصبحت كالنسر	371	241	1	الأدب
الضر كالليل	410	254	1	الشواهد والأمثال
قوم كالبحر	414	255	2-1	الشواهد والأمثال
الدهر كالميزان	428	260	2	الشواهد والأمثال
أنا كالدجى	445	266	6	الكبر والشيب
رأى المشيب كبيض الهند	446	267	2	الكبر والشيب
فعاد كالقوس	455	270	1	الكبر والشيب
عاد ظهر المرء كالقوس	456	270	1	الكبر والشيب
كل امرئ في لحده كالطفل في ..	479	279	9	الزهد
كلنا كالطير	484	281	9	الزهد
الناس كالطير	487	282	1	الزهد
لقلبي قلق كاختباط الطير	492	286	2	الزهد
أنت كالتنور	501	290	5	الزهد
ارجع كالمخبول	510	296	24	المراثي
فنحن كسفر	510	297	28	المراثي
برتهم كباري القوس	512	298	3	المراثي
كأن نجوم الليل موثقات	519	302	11	المراثي
زالوا كالظلال الزائل	521	303	18	المراثي

وكما استخدم الشاعر الأدوات: الكاف وكأن، نجده يستخدم الأداة "مثل" قال أسامة وقد رأى نملا يتجاذب زهرة، كلما أخذتها نملة انتزعتها منها أخرى[1]:[من الكامل]

[1]- ديوان أسامة. ص 248.

شَـاهَدْتُ نَمْلاً قَدْ تَجَاذَبَ زَهْـرَةً ذا قَـدْ تَمَلَّكَهَـــا، وَهَـذا يَسْلِـبُ

مِثْلَ المُلُـوكِ تَجَاذبُوا الدُّنْيَا، فَمَا حَصَلَتْ لِمَغْلُـوبٍ وَلاَ مَنْ يَغْلِبُ

يشكل بذلك صورة حسية، استمد عناصرها من الواقع الحسي فالنمل والملوك عناصر حسية. فيقرن الشاعر بين النملة التي تجذب الزهرة، وهي غذاؤها- ولكن سرعان ما تنتزع منها بوجود من هو أقوى منها- وبين الملوك الذين انغمسوا في الدنيا، طالبين النعمة والثراء والمكانة العالية ولكن لا أحد استطاع البقاء في الدنيا والخلود فيها، فالقوي يوجد من هو أقوى منه وأشد. ومثل ذلك قوله[1]:[من الخفيف]

مَلِـــكٌ عَـــادِلٌ أَنَـــارَ بِـــهِ الدِّيـــ نُ فَعَمَّ الإِسْلاَمَ مِنْهُ الشُّرُوقُ

هُوَ مِثْلُ الحُسَامِ: صَـدْرٌ صَقِيلٌ لَيِّـنٌ مَسُّـــهُ، وَحَـــدٌّ ذَلِيـقُ

فقد استمد الشاعر هنا صورته من مجال السيوف وشبه ممدوحه بالحسام بجامع التميز والتفرد، حيث أن الممدوح يشبه السيف فهو بارز جلي في تعامله مع غيره، صعب المنال حين يقارع أعداءه وهو عادل في حكمه. فالرجل عظيم حقا كلما حلق في آفاق الكمال اتسع صدره، وامتد حلمه، فإذا عدا عليه شخص يريد تجريحه. لا يعالجه إلا حد السيف. ويتضح استعماله أداة التشبيه (مثل) في الجدول التالي:

التركيب داخل البيت	م أو ق	الصفحة	رقم البيت	السياق
فأرته مثل الشمس	33	23	5	الغزل
مستصغر الذنب مثل القذاة	58	32	21	الغزل
رأيته مثل الحمام ينوح	205	104	3	الشكوى
أيامه مثل شهر الصوم	284	158	2	الملح
من البض مثل الصبح	304	175	11	المديح
هو مثل الحسام	311	190	2	المديح
ترى الأرض مثل الأفق	323	204	13	الفخر
شاهدت نملا مثل الملوك	391	284	2-1	الشواهد والأمثال

وقد نجد الشاعر يحذف الأداة - أحيانا- ليجعل صورته التشبيهية بليغة ليصل إلى غايته من نعت ممدوحه، في مثل قوله[2]:[من الطويل]

[1]- ديوان أسامة. ص 190.
[2]- ديوان أسامة. ص 111.

هُوَ البَحْرُ تَرْوَى الأرْضُ عِنْدَ سُكُونِهِ وَتغْرَقُ فِي تيَارِهِ حِينَ يَغْضَبُ

وهي صورة تبرز المعنوي في صورة حسية، لتجسد لنا كرم الممدوح وسخاءه، فيجعل من ثروته متسعا يسعف به المنكوبين ويريح المتعبين، ولكن صورة الممدوح تتغير في حال الغضب وعدم الرضا، فتنقلب حاله من الكرم والجود إلى البخل وقلة الإنفاق، فتصاب الأرض ومعها الناس بالفقر وعدم الراحة، ولما كان البحر سخيا بما يجود به كان هنا الوصف للممدوح استدراكا لطيفا من الشاعر، بعد أن شبهه بالبحر. ومن دقيق صوره التشبيهية البليغة التي يقول فيها[1]:[من الكامل]

إيَّاكَ وَالسُّلطَانَ لاَ يُدْنِيكَ مِـنْ أبْـوَابِـهِ مُتَكَسِّـبٌ وَمَعَـــاشُ

وَاعْلَمْ بِأنَّهُمُ، عَلَى مَا كَانَ مَنْ أحْوالِـهِمْ، نَارٌ، وَنَحْنُ فَرَاشُ

يشكل الشاعر صورة تشبيهية، تتجلى من خلالها حالة الاندماج بين المشبه والمشبه به على أقوى صورة، فيواجهنا تشبيهان بليغان (بأنهم نار)، (نحن فراش). إنه وصف للموك بالنار حينما يأكلون أموال الناس بالباطل، كالتهام النار للحطب، فتطلب المزيد كلما ضعفت وصغرت، أما تشبيه الناس بالفراش فمن حيث الضعف وعدم القدرة على مواجهة القوي، والمترفون إنما يتنكرون لآلام الناس، ولأن الملذات التي تيسر لهم تغلف أفئدتهم، وتطمس بصائرهم، فلا تجعلهم يشعرون بحاجة المحتاج وألم المتألم وحزن المحزون، والشاعر يصف حال هؤلاء الضعفاء بالفراش الذي لا يقوى على منازلة من هو أعظم منه قوة.

إن الشاعر غير مطالب بنسق معين من الصور التشبيهية، غير أن إيحاء اللفظة وطبيعة تأثيرها أو ما تحمله من دلالات، وما تشع به من أفكار، هي جميعا مما يتحسس به، ولاسيما الشاعر الذي يتعامل مع الألفاظ والعبارات على أنهما كائنات حية تعيش في كنفه، يستقيها حتى تروى ويغذيها ويتعايش معها.

على أن أوفر أنماط التشبيه حظا في مقطعات أسامة وقصائده ما يعرف في البلاغة العربية بتشبيه (التمثيل)، وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، أي أنه لا يكتفي فيه بالمقاربة بين عنصرين في صورتيهما البسيطتين، بل يتجاوز ذلك إلى حال كل

[1]- ديوان أسامة. ص 240.

منهما وهيئته الخاصة حيث يتسم هذا التشبيه بالحيوية والحركة، ولذلك يحتاج وجه الشبه فيه إلى إمعان فكر وتعمق ذهن، وتدبر عميق.

وقد صاغ أسامة بن منقذ على وفقه صورا متعددة، ومنها تلك التي شبه فيها الإنسان وهو صابر على المكاره والشدائد حتى ينال ما يرجوه، وما يتمنى تحقيقه - شبه ذلك- بصبر الجنين وهو في رحم أمه، وفي ظلم أحشائها، إلى أن يرى النور والحياة. فالحياة ضياء، والله لم يجعلها دار جزاء وقرار، بل جعلها دار تمحيص وامتحان، أي أن الإنسان قد يمتحن بالشيء وضده، يقول أسامة[1]:[من المنسرح]

اصْبِرْ عَلَى مَا كَرِهْتَ تَحْظَ بِما تَهْوَى، فَمَا جَازِعٌ بِمَعْذورِ

إنَّ اصْطِبارَ الجَنِينِ فِي ظُلَمِ الـ أَحْشَاءِ أَفْضَى بِهِ إلَى النُّورِ

ويستوقفنا تشبيه التمثيل عند الشاعر، لندرك أهميته من حيث القوة والوضوح، ولنتعرف على سعة عطائه في رسم الصورة، وفي هذا اللون براعة فنية، ومقدرة على التشكيل الجمالي للصورة، مما يحقق الذوق والمتعة لدى المتلقي.

ومن صور هذا اللون - من التشبيه- قول أسامة يمدح الملك الصالح[2]:[من البسيط]

مَا يَبْلُغُ الشُّكْرُ مَا يُولِيهِ مِنْ مِنَنٍ إنْعَامُهُ فَوقَ مَا تُثْنِي وَمَا نَصِفُ

لَكِنْ مَوَاهِبُهُ فِي الخَلْقِ شَاهِدةٌ بِشُكْرِ إنْعَامِهِ وَالشُّكْرُ يَخْتَلِفُ

كَالرَّوْضِ إنْ لَمْ يُطِقْ شُكْرَ السَّحَابِ إذا هَمَى فَنَضْرَتُه بِالفَضْلِ تَعْتَرِفُ

في هذه الأبيات يصور لنا الشاعر كرم وسخاء ممدوحه الذي يقوم على البذل والإنفاق، حتى ليستطيع أحد من الناس أن يصف نفسه السخية وكفه الندية، فالخلق يشهد له بالنعم والعطاء ومع ذلك يبقى الشكر والامتنان مختلف بين الناس شبه ذلك بالرياض والبساتين الخضراء التي لا تطيق فيضان الأمطار عليها، رغم ما تكسبها من رونق وبهاء، إلا أن عدم الاعتراف بالفضل سيضعف حينما تتحلى الرياض بالأزهار والرياحين وحينما يعم الصفاء والبهاء الأرض، فطرفا الصورة ينتقلان هنا بين وصف المظهر الإنساني كموضوع موصوف، والمظهر الطبيعي كمصدر واصف.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 253.

[2]- ديوان أسامة. ص 185.

ثانيا- الصورة الاستعارية في تشكيل الصور الشعرية:

تبرز الاستعارة بين أهم وسائل التعبير الشعري، بقدرتها على تصوير الانفعالات، وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بها، لما تمنحه من حيوية ووضوح واختصار.

والاستعارة في اللغة من قولهم «استعار المال إذا طلبه عارية، وفي الاصطلاح هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[1].

والاستعارة لا يمكن أن تكون إلا تشبيها موجزا، لكنها أبلغ منه، فعند قولنا: رأيت أسدا في الشارع، فأصل هذه الاستعارة، رأيت رجلا شجاعا كالأسد في الشارع. فحذف المشبه (رجلا) والأداة (الكاف) ووجه الشبه (الشجاعة)، وألحقته بقرينة (الشارع)، لتدل على أنك تريد بالأسد شجاعا.

فأصل الاستعارة: تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، ولكنها أبلغ منه، لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة، فلابد فيه من ذكر المشبه والمشبه به، وأن العلاقة ليست إلا التشابه والتداني، فلا تصل إلى حد الاتحاد، بخلاف الاستعارة، ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأن المشبه والمشبه به صارا معنى واحدا يصدق عليه لفظ واحد، فالاستعارة مجاز علاقته المشابهة.

إن الاستعارة بوصفها انزياحا، تقود إلى الانحراف في اللغة الشعرية، فقد شغلت البلاغة العربية كثيرا، وهي: «أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا وأعجب حسنا، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها»[2]. معنى هذا أن الاستعارة أوسع وأشمل وأكثر امتدادا من التشبيه، كما أنها أكثر عمقا ودلالة.

وإن ما يجعل اللغة الشعرية تتمايز؛ هو لجوء الشاعر إلى مجموعة تقنيات وآليات منها (التوازي ،البؤر الصوتية، التكثيف الدلالي، الانزياح، التناص...). فينتقل النص الشعري من الأحادية الدلالية إلى التكثر والتكثيف الدلاليين، ويخرق بذلك توقعات القارئ

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة. ص 258.
[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني. و م بمسعود. ص 40.

لأن: «العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، بحيث ينتهك معاييره الجمالية ويخالفها، ويسمى عدم الانسجام هذا: المسافة الجمالية»[1]. وهذه المسافة الجمالية هي التي تتحدد قيمة النص الشعري. وترتبط الاستعارة بتجربة الشاعر، ومن ثم رأينا تقسيم الاستعارة في شعر أسامة إلى: تشخيصية وتجسيدية.

1- الاستعارة التشخيصية:

لقد اعتبر النقاد القدامى هذا النمط من أنماط الصور الفنية، حيث اعتبروا التشخيص ضربا من ضروب الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به، وإثبات بعض لوازمه للمشبه، فحين يقول أسامة باثا شكواه وأشجانه[2]:[من الطويل]

وَقَاسَمَنِي قَلْبِي عَلَى الصَّبْرِ عَنْكُمُ وَلاَ عَجَبٌ إِنْ بَانَ بعْدَكَ حِنْثُهُ

فقد شبه القلب بإنسان يقاسمه آلامه وأحزانه، ثم حذف المشبه به وهو الإنسان، وأثبت لازما من لوازمه وهو المقاسمة للمشبه.

والصورة التشخيصية مبثوثة واضحة في ديوان أسامة بن منقذ، ومعظمها تتسم بالعفوية والبساطة، كما في رثاء ابنته[3]:[من الكامل]

فَهِيَ الوَحِيدَةُ وَالأَقَارِبُ حَوْلَهَا وَهِيَ البَعِيدَةُ فِي المَحَلِّ الأَقْرَبِ

فَإذا تضرَّمَ فِي الجَوَانِحِ ذِكْرُهَا قَالَ الأَسَى: بِاللهِ يَا عَيْنُ اسْكُبِي

حيث يشخص "الأسى"، فيجعله يتكلم وينطق، وهو تشخيص عادي مبتذل، ولكن الشاعر يدعم هذا التشخيص بأن يجعل الأسى يمارس فعلا (القول) من خلال صورته التي شخصه فيها، وهو ما يؤكد أن الأسى قد تشخص بالفعل في صورة كائن حي يتكلم ويتحدث.

وقوله أيضا[4]:[من الكامل]

فغَضَـــارَةُ الدُّنيا كظِلٍّ زَائـلٍ والعَيْشُ فِيهـا مِثْلُ حُلمِ النائِمِ

والدَّهرُ يَمْنحُ، ثم يَمْنعُ نزْرَ مَا أعْطَى، ويَبْخلُ بالسُّرُورِ الدَّائمِ

---

[1]- رشيد بن جدو: العلاقة بين القارئ والنص. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد 21. 1994. ص 490.
[2]- ديوان أسامة. ص 116.
[3]- ديوان أسامة. ص 293.
[4]- ديوان أسامة. ص 261.

وقد تظافر التشخيص في هذه الصورة، لينقل الشاعر تجربتة مع الزمن، فينتقي الشاعر أفعالا تحمل دلالات الحياة والحركة (يمنح، يمنع، يبخل، أعطى)، فبعد أن شخص الشاعر الدهر باستعارة الفعل (يمنح). وكأن الدهر هو المسؤول عن حياة البشر، أو لكأنما الدهر يرصد الناس في غدوهم ورواحهم. كما شخص الشاعر (الدهر) وأسند له الفعل يمنع ليدل على ضعف الإنسان وهشاشته وتلاشيه، كما يشخص الشاعر (الدهر) حين يستعير له الفعل (يبخل) ليدل على تفاهة الوجود الإنساني ونهايته دون تحقيق السعادة الأبدية.

وتكثر الصور التشخيصية في شعر أسامة، والتي تبرهن على مقدرة فنية رفيعة ولا ترسم الصورة دون تجربة حية يعيشها الشاعر، يقول[1]:[من الكامل]

كَمْ قدْ جَزِعتُ لبَيْنِ مَنْ فارَقتُهُ وصَبَرْتُ عَنهُ والحَشَا يَتضَرَّمُ

ويقول أيضا[2]:[من الطويل]

لَحَى نَاصِحًا فيكُم فأذكَى صَبَابَتِي وتُذكِي الرِّيَاحُ النَّارَ وهِي بَلِيلُ

الشاعر يشير إلى اليأس المتأتي من البعاد الذي لا يعقبه تلاق، وهذه الحالة النفسية هي محور معاني الغزل والشكوى والحنين والفراق في ديوانه. فقد جعل الشاعر الحشا يتضرم مشخصا إياه. فحذف المشبه به وهي صورة تصور مدى تشوقه إلى الأحبة والرفاق، وللتخفيف من شدة الحرقة والوجد يلجأ الشاعر إلى الصبر، فهذا الأخير يغذي الحزن ويخفف عنه وطأته، فقد ختم الشطر الثاني باستعارة اسمية (الحشا يتضرم) وهي صورة بسيطة لا تمتلك مقوماتها الفنية إذا ما عزلت عن السياق، ولكن قوتها التصويرية تتأتى من حركيتها وفيما تخلفه الصورة الجزئية من ظلال.

ويمكن القول أن الشاعر قد يكثر أحيانا من الصور التشخيصية البسيطة، ولكن دون أن يقع في فراغ فني، أو تتابع صوره دون أن يجر النص إلى الإنهاك[3]:[من مجزوء الكامل]

كتَمَ الجَوَى القلبُ القريحُ فأذاعَــهُ الدَّمعُ الفَضُـوحُ

إن الدُّمُــوعَ لهـا لِســـانٌ بالأسَى لَسِـنٌ فَصِيـحُ

وإذا الدُّمـوعُ نَزَحْنَ فَـالـ ـزَّفـرَاتُ بالشَّكْوَى تبُوحُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 98.
[2]- ديوان أسامة. ص 94.
[3]- ديوان أسامة. ص 60.

أحْبَــابَنـا كـــمْ ذا يُشَتِّـــ ـتُ شَمْلَنَا البَيْـنُ الطَّرُوحُ
وكَـــمِ التفَـــرُّقُ آنَ أنْ تَدْنُو الدّيارُ وأنْ تَروحُـوا
مــاذا يُجِــنّ مـن الحَنِـ ـينِ إليكُـم القلـبُ القريـحُ
أنَــا بَعدَكُم كالـوُرْقِ في أغصــانِها أبــدًا تَنُــوحُ
لكنَّهَــا غَاضَـت مَــدا مِعُهَــا ولِي دَمْـعٌ سَفوحُ

فهاهنا تقابلنا صور قصيرة، وأخرى طويلة ومعظمها لم تزد عن كونها: استعارات مكنية نحو (كتم الجوى، أذاعه الدمع، إن الدموع نزحت، الزفرات تبوح، يشتت شملنا البين، تدنو الديار، الورق تنوح) ومن خلال هذه المقاطع نكتشف شيئا جديدا هو: المفردة القاموسية، بأخذها مع ما تحمله من معنى هامشي، لا معنى حقيقي، مجالا للمعجم الشعري للشاعر: بما يكثفه من إيقاعات سخية وصور ثرية متعددة؛ لأن في التعدد فضاء ينساح وتنوعا إيقاعيا فادح الغنى.

ويلجأ أسامة إلى التعبير بالفعل لتحقق استعاراته هذا التشخيص، وذلك بأن يستعير للمعاني والأشياء أفعالا إنسانية، فيبث فيها الحياة والحركة، فيتحول الهوى مثلا إلى مشارك يشاركه، يقول[1]:[من الطويل]

وشارَكَنِي فِيهِ هَواكَ فهمُّه وأفكارُه عِندِي وعندَكَ مُكْثُـهُ

بني الفعل (شارك) على صيغة (فاعَلَ) بما تحمله هذه الصيغة من دلالات على مشاركة الفاعل المفعول وفي هذا دليل على التجربة التي عاشها الشاعر؛ كما تحمل في ثناياها صورة من صور الحياة ولونا من ألوان المعاناة التي انطوت عليها نفس الشاعر بحيث تحول (الهوى) إلى شخص يشاركه الاغتراب والضياع والقهر.

ويستعير ذات الصيغة (فاجأ) لليالي، وهذه الصورة تزخر بالألم والفجيعة، وهي صورة تعكس حجم المصيبة، يقول[2]:[من البسيط]

كمْ فاجَأتْنِي اللَيَالِي بالخُطُوبِ فمَا رَأتْ فُؤَادِي مِنْ رَوْعَاتِهَا يَجِفُ

[1]- ديوان أسامة. ص 116.
[2]- ديوان أسامة. ص 85.

2- الاستعارة التجسيدية:

ونقصد بالتجسيد، نقل المعاني من نطاق المفاهيم إلى الماديات والمحسوسات؛ وذلك أن المعنى يتمثل في جسد محسوس بإكسابه خصائص الإنسان كما مر بنا، وعليه يتحول المعنى المجرد إلى شيء محسوس.

ولم تخل صور الشاعر الاستعارية من التجسيم، الذي يكسب الصورة الفعالية والثراء، وقوتها التصويرية تتأتى من حركيتها، وفيما تخلفه الصورة الجزئية من ظلال. ومن مثل تلك الصورة قول الشاعر[1]:[من البسيط]

لِخَمْسَ عَشْرَةَ نازَلتُ الكُمَاةَ إلى أنْ شِبتُ فيهَا، وخَيرُ الخَيلِ ما قرَحَا

أخُوضُهَا كشِهَابِ القَذفِ مُبْتَسِمًا طَلقَ المُحيَّا، ووَجْهُ المَوتِ قدْ كَلَحَا

فقد جعل الشاعر للموت وجها، ثم جعل هذا الوجه أسودا مظلما، فقد بدا الموت في صورة محسوس مظلم. كما يجعل للمنية أنياب تكشر عنها فتلتهم كل شيء، كقوله[2]:[من البسيط]

يَستَقبِلُ الحَرْبَ بَسَّامًا، وقدْ كشَرَتْ بهَا المنيَّةُ عَنْ أنيابِهَا الأُرُمِ

وحينما يجعل للمنية (أيدي)، يقول[3]:[من الطويل]

يَحُثُّ على الصَّبرِ الجَمِيلِ، فإنَّه يُنالُ بِهِ حُسْنُ المَعُوضَةِ والآجِرُ

ومَنْ نَزَعَتْ أيْدِي المَنيةِ مِن يَدِي هو الذخْرُ لِي، فِي يَومِ يَنفعُنِي الذخْرُ

ومن صوره التجسيدية عندما يجعل الدهر حيوانا مفترسا باستعارة الفعل (عض)، فيقول[4]:[من السريع]

إنْ سَرَّ أعْدائِيَ أنْ عَضَّنِي دَهرِي بما أذهَبَ مِنْ مَالِي

إن هذه الصور الجزئية، التي تنطوي غالبا على مشهد واحد، لا تقاس بقلة كلماتها، إنما هي الصور التي حققت تراكما نوعيا آسرا وأثرا عميقا، غايتها التكثيف، والذي يفصح عما يكتنزه الشاعر في أعماقه من مأساة ومكابدات وصراعات وتناقضات.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 211.
[2]- ديوان أسامة. ص 196.
[3]- ديوان أسامة. ص 298.
[4]- ديوان أسامة. ص 244.

ومن لوحات الشاعر التجسيدية، حينما يعبر عن الفراق والحنين والاشتياق، يقول[1]:[من مجزوء الكامل]

واهًـــــا لِقلـــبٍ لا يَفـــو زُ بسَلـوَةٍ تَشفِـي هُيَامَـــهُ
غَرَضًـــا لبَيـــنٍ لا يَـــزا لُ مُقـــرْطِسًا فِيـهِ سِهَامُـهُ
أبـــدًا يـــدُ الأيـــامِ تقْـــ ـرِفُ كلمَا اندَمَلتْ كِلاَمُهُ

الخطاب موجه من الشاعر إلى الحبيب الغائب، فهو يعاني من جراء الهجران، ليتحول هذا الخطاب الخاص إلى خطاب شامل يصلح لأي تجربة شبيهه بتجربة الشاعر، التي لا تخلو من مسحة الحزن أو الألم، فالشاعر يستعير للأيام (اليد) التي يظهر عليها الجراح كلما زادت نزيفا بالدماء، فغدا الشاعر عاجزا تاعسا متألما، فلا الحبيب يصله، ولا هو قادر على أن يسلوه ولا القلب استطاع أن يشفي آلامه ولواعجه، ليستعيد وعيه حسا ومعنى، وليستعيد الحياة.

وقد تنوعت الصورة في شكلها الفني، لتشمل عددا من الاستعارات الموحية المعبرة، فتحقق بذلك الوحدة الفنية لها، فتتميز بالدقة والعمق والحيوية والشمول، ولتخلق التفاعل بين عناصر النص، وعن طريق هذا التفاعل يتكون المناخ العام للنص وتتوضح أبعاد التجربة الحياتية، يقول أسامة[2]:[من الخفيف]

فرَأى مِنْ عَزِيمَةِ الغَزْوِ مـــــا كَـا دَتْ لهُ الأرضُ والجبَالُ تَمِيـلُ
وأجَـابَتْـــهُ بالصَّلِيـــلِ سُيُـــوفٌ ظَامِئَاتٌ، وبالصَّهيـــلِ خُيـولُ
ورَأى النَّقْعَ رَاكدًا دُونَ مَجْرَى الشَّـ ـمسِ، والأرْضَ بالجُيُوشِ تسِيلُ

إن مثل هذه الاستعارات (كادت له الأرض، الجبال تميل، أجابته سيوف ظامئات، أجابته خيول، الأرض تسيل) تحيل إلى الممدوح، ليكنى بذلك عن علو قدره وسيادته وشجاعته؛ فجعل الشاعر الكلام للسيوف والخيول. وفي صورة أخرى صور كثرة الجيش بالسيل الجارف (الأرض بالجيوش تسيل).

لقد استثمر أسامة الصورة الاستعارية، وما تشع به من إيحاء، فخلق من خلالها لغته الشعرية، مما أعاد للغة هيبتها وفتح المعنى على مهب الدلالات، هذه الدلالات ستلقي

[1]- ديوان أسامة. ص 96. كلام: جمع كلم، وهو الجرح.
[2]- ديوان أسامة. ص 193.

بظلالها على ما يتبعها في النص من ألفاظ وتراكيب، فتنأى عن دلالتها المألوفة وتشحنها بأخرى استعارية.

ثالثا- الصــورة الكنائيــة في تشكيل الصور الشعرية:

عرف قدامة بن جعفر الكناية بمسمى (الإرداف) بقوله: «أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع»[1]؛ أي الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفــي، ففي قولهم (ركب جناحي نعامة) إنما أراد أن يصف السرعة، فلم يشر إليه بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع له الجيد وهو جناحي نعامة.

أما عبد القاهر الجرجاني فيعرف الكناية: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»[2].

ويعرفها السكاكي لها أكثر بقوله: «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك»[3]، كما نقول: بلغ السيل الزبى، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو تجاوز الحد.

أما يحي بن حمزة العلوي فيعرفها: «هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين، حقيقة ومجاز، من غير واسطة إلا على جهة التصريح»[4].

ومن خلال استقصائنا لصور أسامة الكنائية، لم نلحظ وجود الكناية عن النسبة، وكل ما هناك إما كناية عن موصوف، وإما كناية عن صفة.

1- الكناية عن الصفة:

وفيها يكون الذي وراء العبارة صفة تومئ العبارة إليها وتفتح الباب لإدراكها، والمقصود بالوصف في البنية الكنائية الوصف المعنوي كالكرم والحسن، وليس الوصف النحوي، ومن هذا النوع من الكناية قول أسامة بن منقذ[5]:[من البسيط]

أرُوحُ مِنْ نائِبَاتٍ لا تُغِبُّ ومِنْ هُمُومِ عَيشٍ كمَا لا أشتَهي غَرَضَا

---

[1]- قدامه بن جعفر: نقد الشعر. ص157.
[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص 89.
[3]- ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. ص 495.
[4]- المرجع السابق. ص 459.
[5]- ديوان أسامة. ص241.

لكِنَّنِي قدْ حَلبتُ الدّهرَ أشطُرَهُ فمـَــا يَرَانِي لِخَطبٍ نَابَ مُنقَبِضَـا

ففي قوله: "حلبت الدهر أشطره" كناية على أن الشاعر عاش السعادة والشقاوة مجرب الخير والشر، وقوله[1]:[من مجزوء الكامل]

والدَّهرُ لا يَنفَكُّ يَبـ ـرِي، أو يَريشُ لَنَا النِّبالاَ

كناية عن قسوة الأيام وما تحمله من المرارة والجراح.

وقوله أيضا يخاطب والده[2]:[من الكامل]

خُذ مَا ترَاهُ وَدَعْ أحَاديثَ المُنى إنَّ الأمَــاني فِيهِـمُ لا تَصْدُقُ

وأغِثْ فإنَّ السَّيلَ قدْ بَلغَ الزُّبَى حَقًّـا وأدْرِكْنِي قُبيلَ أُمـزّقُ

فالشاعر يناجي والده، أن يصله ويشفي جراحه وكلومه قبل أن يتمزق وجعا وأسى، والكناية في قوله: (السيل قد بلغ الزبى) وهي كناية عن تجاوز الأمر حده ونهايته.

ويسوق أسامة ذات المعنى في شكل آخر، فكتب في صدر كتاب إلى الوزير نظام الدين[3]:[من الوافر]

وَلَــوْ أمَّلتُ أنْ ألقَاكَ حَتَّى أبُثُّكَ مُضْمَرَ القلبِ الشُّعَاعِ

لسَرَّتْنِي الأمَانِي أوْ لسَرَّتْ جَوَى قلبي لِبُعدِكَ والتِيَاعِي

فكنى عن تفرق همومه وآراؤه بقوله: "قلب شعاع".

ويقول مكنيا عن خيبة أمله في لقاء ولده مرهف[4]:[من الطويل]

فعُدتُ صِفرَ يَدٍ ممَّا ظفرتُ بهِ كأنَّ مَا نِلتُهُ مِنْ كفِّيَ اخْتُطِفَا

والكناية في قوله: (صفر يد)، ويقول أيضا[5]:[من مجزوء الرجز]

تُرَى اللَّيالِـي نَذرَتْ ألاَّ نُرَى يومًا مَعَـا

إن هذه الصورة البسيطة تستدعي إلى ذهن القارئ صورة الليل يطول بالهم والأسى، وتستند هذه الصورة الكنائية إلى صورة استعارية شخصت الليالي إنسانا ينذر أن لا يلتقي بأحبابه ورفاقه. وموضع الكناية في (الليالي نذرت).

---

[1]- ديوان أسامة. ص 219.
[2]- ديوان أسامة. ص 128.
[3]- ديوان أسامة. ص 124. قلب شعاع: تفرقت همه وآراؤه. الالتياع: الاحتراق من الهم.
[4]- ديوان أسامة. ص 125.
[5]- ديوان أسامة. ص 81.

ومن الكنايات عن الصفات الحافلة بمعانيها، الملائمة لسياقها، قوله[1]:[من الرجز]

غَـرَّاءُ أبْهَى مِنْ لَيَالِي البَدرِ بَعِيدةُ القُرْطِ هَضيمُ الخَصْرِ

فقد كنى عن طول الجيد، فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى تابع لطول الجيد وهو (بعد القرط)، وكنى عن صفة النحافة بقوله: (هضيم الخصر).

وهكذا تتسع آفاق هذه الصورة الكنائية البسيطة لتنفتح على هذه الآفاق الرحبة من الجمال والدلالات، كما أن الصورة الكنائية تقوم أحيانا بتعميق الفكرة الواحدة وتحليلها وتتبع جزئياتها وتفاصيلها دون التصريح بالفكرة الأساسية ذاتها، فحين يريد أسامة الافتخار "بمعين الدين" وإبراز فضائله وكرمه، وهي فكرة ولع بها وكررها كثيرا في شعره بأساليب وصور متعددة، فيقول[2]:[من الوافر]

مُعِينَ الدِّينِ كمْ لكَ طَوْقُ مَنٍّ بجيدِي مِثْلُ أطْوَاقِ الحَمَـــامِ

تعَبَّدنِي لكَ الإحسَانُ طَوعًـا وفِـي الإحْسَانِ رَقَّ لِلكِـرَامِ

فصَارَ إلى مَـودَّتِكَ انتِسَابِي على أنِّي العِظَامِيُّ العِصَـامِي

فالمعنى الذي كنى عنه أسامة في الصورة الأولى هو معنى الكرم والفضل في قوله (لك طوق مَنٍّ) وقد تلاحمت الصورة الكنائية مع صورة استعارية حين جعل الإحسان يقوم بعمل العبادة، فاستعار الفعل (تعبد) للإحسان، وهي كناية عن الخضوع والولاء، ثم جاءت الكناية عن الصفة حافلة بمعانيها حينما كنى عن شرف المنصب والنفس بقوله: (العظامي العصامي).

ويستثمر أسامة (الطرف) كأداة فنية يرسم من خلالها صورا كنائية متعددة، فيقول[3]:[من الكامل]

يُزرِي عَل جَزعِي بصبرٍ مُسعدٍ ويَصُدُّ عَنْ دَمْعِي بطَرفٍ جَامِدِ

فقد كنى عن الصبر والتجلد بقوله (طرف جامد)، ويقول[4]:[من الطويل]

وَطَرْفِي يُرَاعِي النّجْمَ حَيرَانَ مِثْلَـهُ إلى أنْ دَعَاهُ في مَغَارِبِـــهِ الهَبْطُ

الكناية في قوله (طرفي يراعي النجم) صورة كنائية عبرت عن حيرته.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 22.
[2]- ديوان أسامة. ص 222. عظامي عصامي: شريف المنصب والنفس.
[3]- ديوان أسامة. ص 17.
[4]- ديوان أسامة. ص 78.

وفي ذات المعنى، يقول[1]:[من الطويل]

ولمَّا وقفنَا لِلوَدَاعِ عَشِيَّةً وَطَرْفِي وَقلبي أدمُعٌ وخُفُوقُ

فقد عبرت الصورة الكنائية في (وطرفي...) عن حزنه الشديد وأساه العميق عشية الوداع، والسياق الدلالي الذي وردت فيه الصورة عند أسامة يتآزر مع أسلوب السرد أحيانا، مازجا بينها وبين وسائل التصوير الأخرى في تشكيل صور فنية، فالصورة عنده عمق وإحساس بالمرارة والأسى نحو أهله وذوي قرابته.

إن كناية أسامة تتجاور دائما مع أنساق استعارية، ربما بسبب كونهما تنبثقان من رؤية فنية واحدة، رؤية البيان بمفهومها البلاغي التقليدي، الذي يسمح بتجاور أكثر من مظهر بلاغي في النص الواحد. وتتعمق دلالة حزن الشاعر حينما يسند هذا "الطرف" إلى نفسه وذلك بإضافة ياء المتكلم إلى الطرف (طرفي)، ولأن التجربة صادقة، رأينا الشاعر يستخدم كلمات تنبع من الحالة النفسية التي يعيشها (الوداع، قلبي، أدمع، خفوق)، لتلتحم بالجو النفسي العام لما فيه من فقد الماضي، فتولد الجزع والبكاء والنواح.

2- الكناية عن الموصوف:

ويشترط في هذه الكناية أن تضم صفة أو مجموعة من الصفقات التي تحدد الموصوف الذي تحيل إليه. وبهذا يكون المكنى عنه موصوفا لازما للمكنى به على خلاف الكناية عن الصفة التي يكون المكنى عنه صفة لازمة للمكنى به.

ومن بين كنايات الشاعر في مثل هذا النوع، قوله[2]:[من الرمل]

قُلْ لأحْبَـابٍ نَـأَتْ دَارُهُـــمُ وعَلى قُرْبِهِمُ أقْرَعُ سِنَّا

سَاءَ ظنِّي باصْطِبارِي بعْدَكُم ولقدْ كنتُ بهِ أحْسِنُ ظَنَّا

فقد كنى عن النوم بـ(أقرع سنا)، فجاءت الكناية ملائمة لسياقها حاملة من المعاني مالا تستطيع أن تحمله لفظة (النوم) لو عبر بها مباشرة، وقسوة الأيام وما حملته من البعد والهجر جعلت الشاعر يجد في النوم ملجأه الوحيد، ولا يخفى على قارئ الأبيات أجواء الحزن والتحسر، وعندما يكني عن (الأعداء)، يقول[3]:[من الطويل]

---

[1]- ديوان أسامة. ص 89.
[2]- ديوان أسامة. ص 100.
[3]- ديوان أسامة. ص 119.

أسَرَّكُمُ أنْ خِلتُم الدَّهرَ سَاءَنا وقرَّتْ بِنا لا قَرَّتِ الأعيُنُ الخُزرُ

فالكناية في قوله: (الأعين الخزر) وهي الأعين الضيقة، فأعداء الشاعر يسرهم انقلاب الزمان وأحواله عليه، وهذا ما انطوت عليه صدورهم من الحقد والحسد، وقد وصفهم بذلك مشبها إياهم بالعيون الضيقة التي تحمل صفة الغدر والمبادءة بالعدوان، وهي كناية عن الموصوف.

وقد كنى عن (يوم القيامة) في قوله[1]:[من مجزوء الكامل]

يَقضِي بتشْتِيتِي وإر جَاءِ اللقَاءِ إلى التَّلاقِي

وفي قوله[2]:[من الكامل]

قالتْ: فهَل مِن مَوعِدٍ لِلِقائِنَا فأرَى نذِيرَ البَيْن، قُلتُ: المَوعِدُ

فالكنايات عن الموصوف في قوله: (التلاقي، الموعد).

ومثل ذلك، قوله[3]:[من الكامل]

هَذا الفِرَاقُ هُوَ الفِرَاقُ فإنْ تُطِقْ جَلَدًا فمِيعَادُ اللّقاءِ المَوعِدُ

واللافت للنظر، استئثار الشاعر بيوم القيامة وفي ذلك استكمال للوحة الكنائية وفي الوصول إلى المعنى الذي ذهب إليه الشاعر. وهو الإقرار بما سيؤول إليه مصير كل إنسان، ولعل مثل ذلك يلمح في قوله[4]:[من مجزوء الكامل المرفل]

مَالِي وللأيَّامِ كَمْ تُصْمِي نَوَافِذهَا فُؤَادِي

لقد كنى الشاعر عن السهام النافذة بـ: (تصمي نوافذها)، وهي صورة رمزية لقدرة الأيام على الفتك بالشاعر، إنها صورة تومئ بالكثير من الدلالات الإيحائية الدالة على البطش والتدمير والخراب، وكأن الشاعر يراها خصما غاشما جبارا، لا قبل لأحد بها، كالسهام النافذة التي تختطف الإنسان في غمضة عين، فالأيام التي تغدر بالشاعر لا تطيش سهامها. وما أكثر ما ردد الشاعر القديم هذا المعنى، فكأنه يرثي الحياة ذاتها، ويضيف أسامة واصفا في الصورة بالكناية[5]:[من الطويل]

جَعَلنا الجهَادَ هَمَّنا واشتِغَالَنَا وَلَمْ يُلهنَا عَنهُ السَّمَاعُ ولا الخَمْرُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 134.
[2]- ديوان أسامة. ص 268.
[3]- ديوان أسامة. ص 62.
[4]- ديوان أسامة. ص 62.
[5]- ديوان أسامة. ص 203.

دِماءُ العِدَا أشْهَى مِنَ الراح عِندَنا وَوَقعُ المَوَاضِي فِيهِمُ النَّايُ والوَترُ

ويقول[1]:[من الطويل]

ولمْ يَبقَ إلا مَنْ أسَرْنَا، وكيفَ بالـ ـبَقاءِ لِمَنْ أخْنَتْ عَلَيْهِ الظّبا البُترُ

ويلاحظ قارئ هذه الأبيات أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مقارعة الأعداء ومواجهتهم، فقد كنى عن السيوف الباترة بـ (وقع المواضي) وكأن السيوف عند إراقتها لدماء الأعداء تكون الدماء أشهى وألذ من الخمر. كما أن صوت السيوف شبيهة بآلات موسيقية عند التحامها مع سيوف الأعداء. أما الكناية الثانية ففي قوله (الظبا البتر) وهي كناية عن أسنة السيوف القاطعة، إذ ينزلق الدال (الظبا البتر) عن دلالات القتل والفتك والموت إلى دلالة الفعل (أخنت) الدال على الذل والهوان، بإضافته استعاريا على أساس من بنية الإضافة اللغوية الاستعارية، وبذلك يعطي النظام الكنائي صورة جديدة على بناء نظام جديد، وجعل بؤرة جديدة فيه تضفي الحيوية والقيمة الجمالية من خلال إكساب الملفوظ الكنائي علامات جديدة متفتحة.

ويمكن استعراض النسبة المئوية لورود الصور عند أسامة في الجدول الآتي:

نوع الصورة	العدد	النسبة المئوية
استعارة تشخيصية	721	%42.73
استعارة تجسيدية	462	%27.39
الكناية	294	%17.43
التشبيه بالأداة	110	%6.52
تشبيه التمثيل	56	%3.32
التشبيه البليغ	44	%2.60
المجموع	1687	%99.99

[1]- ديوان أسامة. ص 204.

رابعا- أنماط الصورة الحسية:

تنقسم الصورة الحسية إلى مجموعة من الأقسام، وسوف نمثل لكل صورة منها بنموذج من قول الشاعر.

1- الصورة البصرية:

إن حشد الصورة البصرية وكميتها توحي بأن الشاعر مولع بالألوان والظلال والأشكال، إذ أن ما يلتقطه من خلال حاسة البصر يمتزج بمشاعره لما يراه أو يشاهده، للتنفيس عن أهواء باطنة والكشف عن جوانب مهمة وخفية من التجربة الإنسانية.

من ذلك يقول في رثاء ولده أبي بكر[1]:[من البسيط]

أزُورُ قبْرَكَ، والأشجَانُ تمْنعُنِي أنْ أهْتَدِي لِطَرِيقِي حِينَ أنصَـرِفُ

فمَـا أرَى غيْرَ أحْجَارٍ مُنضَّـدّةٍ قَدْ احْتوَتْكَ، وَمَأوَى الدُّرَّةِ الصَّدَفُ

فهذه الصورة يعكس من خلالها الشاعر ثقل البلاء الذي أصابه، وتبرز المشاعر الإنسانية في لحظات الضعف حين رؤيته لقبر ولده، وهو مرصوص بالحجارة، ويشبهه بحال الدرة المقبورة في صدفتها. فتطالعنا هذه الصورة -التي تشف عن شعور نفسي وتصور فلسفي تجاه الإنسان والكون والحياة- عن الصبر والثبات وهما عنوان لمسيرة الشاعر على ما في الحياة من أهوال وما في النفس من آلام.

ولعل الحديث عن المرأة نال عناية كبيرة من الشاعر، كما كان للشعراء العرب نصيب وافر من الحديث عن المرأة المحبوبة، فوصفوها، وتحدثوا عن جمالها، وتغنوا بمفاتنها، وأشاروا إلى عواطفهم نحوها ومواقفهم منها.

والمرأة بدورها هيمنت كدلالة رمزية على الشعر العربي منذ القدم، فكانت صورة للخصب والنماء ووجها من وجوه الاستمرار والديمومة والحياة، يقول أسامة[2]:[المنسرح]

رَحِيقُ رِيقٍ عَذبٍ ففِي كبِـدِي مِنْـهُ سَعِيرٌ وفِي فَمِي ثلْـجُ

فِي وَجْهِهَا كعْبَةُ الجَمَـالِ فلِلـ ـعَيْنِ إلى حُسْنِ وَجْهِهَا حَـجُّ

يقوم المعجم الدلالي على المشاعر المتداعية، أو ما يسمى بتيار الوعي الذي يتدفق شعرا حارا، والأشواق الطافحة بغريزة الوصول إليها، فالنظر إلى وجهها هو تحقيق المبتغى

[1]- ديوان أسامة. ص 299.
[2]- ديوان أسامة. ص 14.

وإشباع الغريزة بشيء من المبالغة في صدق المشاعر وحرارة العاطفة، وبه يرتقي الشاعر المحب إلى مقام العشق، حيث تفنى ذاته في ذات المحبوب، وما دام الشاعر ممتلئا بمشاعر الوجد مزهوا بارتوائه منه، فقد حشد من النصوص الغزلية ما يصب في نهر المشاعر المتدفقة، ويمتلئ وادي المشاعر بمعاني العشق وتطفح ضفتاه بالدلالات. وترد الصورة البصرية زاخرة بألوان شتى، مما يضفي عليها قدرة الإيحاء والتأثير ذلك أن الألوان تمثل ملمحا جماليا في الشعر العربي منذ القدم. ورغم فقر الصحراء العربية بالألوان، إلا أن نص الشاعر العربي القديم جاء حافلا الدلالات اللونية، ربما تعويضا عن جدب الواقع وجفاف الصحراء.

2- الصورة اللونية:

وتحتشد الألوان في ديوان أسامة الدالة على الصورة البصرية كاللون الأبيض الذي استهلكه الشاعر حين كان البياض يحيط به ويملأ فؤاده مثل (بياض الشيب، والهلال، والأسنان، والبرق، والوجه، والقمر والشمع...)، من ذلك يقول[1]:[من السريع]

أحْبَبْتُهَا فِي عُنفوَانِ الصِّبَا وقلتُ: إنَّ الشّيبَ يُسْلِينِي
فزَادَنِي شَيْبي جُنونًا بهَا حَتَّى كأنَّ الشّيبَ يُغْرِينِي
وكالشَّبَابِ الشَّيبُ لا مِيزَةٌ بَيْنَهُمَا عِندَ المَجَانِينِ

ولقد اتخذ الشاعر من المرأة عنصرا فعالا في إثراء البنية الدلالية، فالمرأة ما إن تعتلي صهوة الكلمة في نص ما حتى تستولي على قيمته الدلالية. وإن المعجم اللغوي في أبيات الشاعر يومئ إلى أيام الحب والعشق في محراب المحبوبة، وذكريات الأيام الحلوة التي كان قد عاشها وبالتالي باتت على مقربة مما يجيش في صدره ويختلج في كيانه. وتتشكل الصورة البصرية اللونية الدالة على البياض في (عنفوان الصبا، الشيب، المحبوبة).

ويقول أيضا[2]:[من الرجز]

غَـــرَّاءُ أبْهَى مِنْ لَيَالِي البَدْرِ بَعِيدَةُ القُرْطِ هَضِيمُ الخَصْرِ
أحْسَـــنُ مِنْ شَمْسٍ بِغَـيْـمٍ قَطرِ تفْعَلُ بالألبَابِ فِعْلَ الخَمْـرِ

[1]- ديوان أسامة. ص 52.
[2]- ديوان أسامة. ص 22.

هكذا بدت صورة الحبيبة في حياة الشاعر، كما عبرت بذلك الصورة البصرية ذات اللون الأبيض المستقاة من لون البدر اللامع في ليلة مظلمة، وأحسن من صورة الشمس في إشعاعها وكأني بأسامة يأتي بالبدر والشمس كصورتين جديدتين لحاسة البصر تخدم اللون الأبيض أكثر من غيره وبهذا فهو ينظر إليها كرمز للجمال المطلق، فجاءت لغته مشوقة والصورة شفافة.

وقد استطاع الشاعر من خلال هذا اللون، أن يرسم صورا شعرية، تتفاعل مع الرؤية الخارجية بإحساسها ورؤيتها الداخلية الذاتية، لتعبر وترسم صورة المعاناة النفسية والتمزق الروحي والشعوري بالاغتراب والبعد عن الوطن، وقد قال وهو يغسل رأسه في بركة، فرأى شعرا أبيض قد سقط من رأسه على وجه الماء[1]:[من الطويل]

أرَى شعَــراتٍ يَنْتَبِــذْنَ كأنَّهــا عَلى المَاءِ صَدْعٌ في الزُّجَاجَــةِ بَادِي

وعَهْدِي بهَا فِيمَا مَضَى وكأنَّهَا على الفِضَّــةِ البَيْضَاءِ نقــشُ سَـــوَادِ

إنها لوحة تبرز تساقط الشعرات البيضاء على سطح الماء جاعلة فيه تشققات كتصدع الزجاج عند انكساره، وهي صورة تقدم حقيقة شعورية تعيش في وجدان الشاعر لتجسيم المشهد وخلجات النفس.

ولا ينقل أسامة الألوان نقلا حرفيا من خلال حاسة البصر، وإنما يحمل اللون قدرا كبيرا من الإيحاء والتعبير، يقول[2]:[من الطويل]

هِي الشَّمْسُ تَبدُو فِي رِداءٍ مِنَ الدُّجَى عَلى خُوطِ بَانٍ في كَثِيبٍ مِنَ الرَّمْلِ

فاللون الأبيض معبر عنه في صورة (الشمس)، فيشبهها بالحبيبة الناصعة البياض تبدو في ثياب زاهية كالغصن الناعم. فاللون الأبيض أضاء سواد الدجى في نسيج صورة كنائية عبرت عن الجمال والإشراق.

ويظهر اللون الأسود في ديوان أسامة، ليسط سلطانه على الجزء الأكبر من أشعاره لتتحول الدلالة من الطفولة والحياة والبراءة إلى حزن وشكوى وألم ومعاناة، ويوحي اللون الأسود في الصور البصرية بنقيض ما يوحي به اللون الأبيض، فهو يعني الحزن

[1]- ديوان أسامة. ص 268. الانتباذ: التنحي.
[2]- ديوان أسامة. ص 40. الخوط: الغصن الناعم.

والشكوى والأنين والألم والموت ويظهر بوضوح في قصائد الشكوى والفراق، والزهد والرثاء والعتاب، يقول الشاعر[1]:[من البسيط]

تبَارَكَ اسْمُكَ كـمْ مِـنْ آيَـةٍ شَهِـدَتْ بأنَّكَ الوَاحِدُ المُستعلِيُ الصَّمَدُ

مَا يَصْبغُ الأسْودَ الغِربيبَ غَيرُك مُبْـ ـيَضًّا ولا يتعاطَى صِبغَه أحَدُ

يضفي اللون الأسود على الصورة أجواء الموت والفناء والحزن، فالسواد هو أشد الألوان عتمة، يحتل المرتبة الأولى في قائمة الألوان، ويتعانق مع الأبيض الذي يعد أول الألوان المرسومة بالفئة الباردة التي تثير الشعور بالهدوء والطمأنينة في البيتين السابقين (الأسود... مبيضا) والذي به نرى الشاعر مقر بنهاية عمر الإنسان، فالله عز وجل هو الجاعل سواد الشعر أبيض دون صبغة من أحد، ويقول الشاعر في رثاء ولده أبي بكر[2]:[من الطويل]

إلى اللهِ أشكُو رَوعَتِي ورَزِيَّتِي وحُرْقَةَ أحَشَائِي لِفقْدِ أبِي بَكرِ

خَلا نَاظِرِي مِنهُ وكانَ سَوَادَه ولمْ يَخْلُ مِنْ حُزْنِي ووَجْدِي بهِ صَدْرِي

إن لفظة (سواده) توحي بصورة الكناية على الموت بعد فقدان الولد، فهو في مواجهة هذا المشهد القاتم الذي يفيض بالحسرة والأسى والخوف.

وقد لا يصرح أسامة باللون الأسود، وإنما يكون ضمنا في تركيب صوره البيانية، ومن هنا فإن الليل يلون صور للشاعر باللون الأسود، فيعبر قائلا[3]:[من المجتث]

إنْ فَاجَأتْكَ اللَيَالِي بِمَا يَسُوءُ، فَصَبْرَا

يشخص (الليالي) في صورة (إنسان) فيستعير لها الفعل (فاجأ) بصورة الكناية عن المخاطر والرزايا التي قد تعترض أيامنا، ويمضي الشاعر في تلوين لوحاته البيانية باللون الأسود من خلال الدجى، الظلام، الليالي، الهموم، الحندس الخ...

ويرد اللون الأحمر في مواضع كثيرة من ديوان الشاعر، واللون الأحمر من الألوان الحارة التي تستمد ألقها من وهج الشمس، واشتعال النار، ومن هنا فالشاعر يدخل الحقل الدلالي عند بحثه في المشبه والمشبه به عن وجه الشبه، يقول أسامة[4]:[من الطويل]

---

[1]- ديوان أسامة. ص 280.
[2]- ديوان أسامة. ص 295. الروعة: الفزعة.
[3]- ديوان أسامة. ص 239.
[4]- ديوان أسامة. ص 92.

إذا بَرَزَتْ بَيْنَ النِّسَاءِ حَسِبتَهَا هِيَ الشَّمسُ أو مِنْ وَجْهِهَا الشَّمسُ تُشرِقُ

ويمضي قائلا[1]:[من الطويل]

صَوارِمُنا حُمْرُ المَضَارِبِ مِنْ دَمٍ قوَائِمُهـا مِـنْ جُـودِنَا نَضْرَةٌ خُضْـرُ

حيث يمتزج اللونان (الأحمر والأخضر)، وهذا يعني التجوال في حديقة مليئة بالألوان الباردة والحارة، الهادئة والوحشية، فاللون الأحمر يلون الصورة التي تنبئ بكثرة الدماء على السيوف، بينما يمثل اللون الأخضر رمزا للسلام والمحبة والجود والكرم.

وعندما يصور الجفون وهي تسيل بالدموع لتتحول إلى دماء من شدة الاشتياق، يقول[2]:[من مجزوء الوافر]

جُفُونٌ تسْتَهِـلُّ دَمَـا وجِسْـمٌ مُشْعَـرٌ سَقَمَـا

وقد تصطبغ صورة الحبيبة باللون الأحمر، فيقول[3]:[من السريع]

يَا صَاحِ مَا أصْحَاكَ عَنْ سَكْرَتِي عَقلِي بأحْـوَى ذِي مِرَاحٍ ورَاحْ

فالأحوى هو ذو الشفة الحمراء المائلة إلى السواد. ويريد الشاعر أن يلمح إلى أن عقله مشغوف بمتبختر ذي ثغر أحوى وبالراح (الخمرة).

وهناك ألوان غير معلنة، ألوان مضمرة تظهر في جملة هنا وصورة هناك في أغلب النصوص الشعرية. فيظل أسامة في غمرة الصورة البصرية اللونية ينتقل من لون لآخر، فاللون هنا يكتسب صفة حركية متبدلة ومتغيرة تبعا لتغير حالات الشاعر ومزاجه الذي يعلقه على عتبة الألوان، ولكل حالة لونها، ولكل مقام مقال لوني يعكس نظرة الشاعر للعالم والوجود. فالألوان تصبح هنا مرايا عاكسة لذات الشاعر وتبدلاتها من الفرح إلى الحزن ومن العشق والوله إلى التيه والضياع ومن الوطن إلى الاغتراب.

3- الصورة الضوئية:

ومن الصور البصرية التي انتشرت في أشعار أسامة: الصورة الضوئية، وهي الصورة التي شكلها الشاعر من عناصر الضوء في الطبيعة مثل: الليل والنهار، والظلام

---

[1]- ديوان أسامة. ص 204.

[2]- ديوان أسامة. ص 45. استهل المطر: اشتد انصبابه.

[3]- ديوان أسامة. ص 15. الأحوى: ذو الشفة الحمراء المائلة إلى السواد. المراح: اسم من مرح بمعنى تبختر.

والنور، الشمس والقمر، ونراه يوظفها في مختلف الأغراض من مديح وغزل وفخر. ومن توظيفه لها في وصف الحنين والاشتياق، قوله[1]:[من الطويل]

أمْسَيتُ مِثلَ الشَّمْعِ يُشرِقُ نورُهُ والنَّــارُ فـي أحْشَائِــهِ تَتَلهَّــبُ

حَيرَانَ وجْهِي للتّجَمُّلِ ضَاحِـكٌ طَلْـقٌ وقَلبِــي لِلهُمُــومِ مُقَطّبُ

إن مثل هذا التشبيه الحسي يضيف للصورة إشراقا وحيوية، ليناسب الصورة والموقف النفسي. فيشبه الشاعر نفسه وأحشاؤه تحترق أسى وحسرة، بالشمع حينما يضيء لكنه يتناقص، كما أن الفعل (يشرق) المضاف إلى المفعول به (نوره) وما يتصل به من إيحاء ودلالة أدى إلى ثراء الصورة الضوئية.

ويقول في موضع آخر[2]:[من المتقارب]

ومَا أنَا إلا كضَوءِ الشِّــهَابِ إذا نكَّسُــوه اعْتَلَــى والتَهَبْ

مثلما نرى فإن الأبيات تتكون من أجزاء حسية يغلفها الخيال، وقد كان أسامة يقصد من ذلك إبراز الصورة الضوئية لنفسه، وعلى عظم قدره ونبله فقد شبه نفسه (بضوء النار) كلما زيد مالا وثراء اعتلى المكانة العالية والمنزلة الرفيعة، فقد شبه حاله بنار اعتلت والتهبت عاليا، وقد لمح أسامة إلى النار بالفعل (التهب).

ويقول في الحماسة[3]:[من البسيط]

سَلْ بي كُمَاةَ الوَغَى فِي كلِّ مَعرَكَةٍ يَضِيقُ بالنَّفسِ فيهَا صَدْرُ ذِي البَــاسِ

يُنبِّئُــوكَ بِــأنِّــي فِـي مَضَــايِقِهَــا ثَبْتٌ إذا الخَوفُ هَزَّ الشَّاهِقَ الرَّاسِي

أخُوضُهَا كشِهَابِ القَـذفِ يَصْحَبُنِي عَضَبٌ كبَرْقٍ سَرَى أو ضَوءِ مِقبَــاسِ

فالشاعر في هذه اللوحة يجمع بين صور متعددة، حيث يشبه نفسه خائضا المعركة بقوة البأس وشدة المراس في قوله: (أخوضها كشهاب القذف)، فدولته قامت على عقيدة الجهاد - ضد الفرنجة- التي كانت سندا قويا في بقائها، واستعار للسيف الفعل (يصحبني) في صورة استعارية بالكناية، يرسم فيها السيف في هيئة إنسان يصاحب الشاعر ويشاركه القتال، فالسيف هنا يخطف رقاب الأعداء، حينما يشبهه بالبرق بدلالة إخافة العدو، وهي

---

[1]- ديوان أسامة. ص 59. التجمل: الصبر.

[2]- ديوان أسامة. ص 233.

[3]- ديوان أسامة. ص 213. الراسي: الجبل. العضب: السيف. المقباس: شعلة نار تقتبس من معظم النار.

صورة تجسد دوره المزدوج في بناء الأمجاد، والقضاء على كل معتد جبار، وفي صورة ثالثة يشبه السيف بشعلة نار تقتبس من معظم النار.

ولعلنا ندرك من خلال هذه الصورة وغيرها من الصور الماضية مدى ما يقدمه الخيال من دور في تشكيل صور أسامة، والخيال يأتي في مقدمة القدرات التي تسهم في عملية الإبداع فهو قوة خالقة مبدعة، تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها، لتغدو مؤهلة للبوح بما يريده منها.

4- الصورة السمعية:

في هذه الصور يعتمد أسامة على حاسة أخرى غير حاسة البصر التي اعتمد عليها في تصوير الألوان والأضواء، هذه الحاسة هي (حاسة السمع)، ولقد كان هذا الاهتمام شيئا طبيعيا من الشاعر الذي حول بعض أشعاره إلى أنغام تهز الوجدان، في إطار تفتح الحواس لكل حركة أو صوت أو صورة من صور الحياة، ومن ذلك يصف الزلزلة التي أصابت بلدته شيزر، يقول[1]:[من الخفيف]

رَقصَتْ أرْضُهُ عَشِيَّةَ غنَّى الرَّ عْدُ في الجَوِّ والكريمُ طَرُوبُ

لقد مزج الشاعر بين صورتين استعاريتين مستمدتين من تجسيد الأرض مرة من خلال (رقصت الأرض)، فهي إذن إنسان يتحرك (صورة حركية) وأما الصورة الاستعارية الأخرى فهي (عنى الرعد) وتتضمن تجسيدا للرعد بإنسان يغني (صورة سمعية)، ويقول أيضا[2]:[من الطويل]

ويُسْمِعُنِي دَاعِي الهَوى مِن بِلادِهَا وإنِّي لِدَاعِي النُّصْحِ غَيْرُ سَمِيعِ

حيث يجعل للهوى داع يسمعه أخبار المحبوبة النائية عنه، مع إضفاء الشاعر شيئا من أحاسيسه ومشاعره بتخييل منه غير ناس المتلقي، تاركا في نفسه أثرا ما، وبهذا التخييل القائم على الإيماء والإيحاء قرب المعنى موظفا الفعل (يسمعني) الدال على الصورة السمعية والذي يفيد عموما زيادة في المعنى والوصف.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 153.
[2]- ديوان أسامة. ص 30.

ولا تخلو الصورة السمعية من مبالغة أيضا، وتأتيها من طريق إثبات المعنى وتقريره، أي في تأكيد المعنى وإثباته، حيث يقول[1]:[من البسيط]

وأسْمَعَتكَ اللَيَالِي فِي مَواعِظِهَا أنَّ ابنَ سَبعِينَ مِنْ وِرْدٍ على قُرُبِ

الصورة تبرز هيئة (الليالي) التي تتكلم، حيث يفعل الكبر والشيب فعلهما في حياة الإنسان، ولقد تناول الشاعر الصوت دون أن يصرح به، فأومأ إليه بالفعل (أسمعتك) بما يحمله من دلالة وإيحاء، فكان يوظف حاسة السمع توظيفا جيدا معبرا عن جودة نظمه والانسجام الذي فيه. ويعبر أسامة بصورة تشبيهية سمعية أخرى، فيقول[2]:[من الوافر]

نَضَا صِبغُ الشَّبَابِ، فلستُ أدري لِصَبــغٍ حالَ، أم تغييرِ حَالِ

ومَا أبْيَضَّ الغُــرابُ الجَـونُ إلا لِيَنْعَـبَ بانتقــالٍ وارْتِحَـالِ

يجعل الشاعر صورة الشعر الأسود في عنفوان الصبا مشابهة لصورة الغراب، فالشعر أيام الشباب كالغراب في السواد. كما نفهم من لفظة الجون معنى (البياض والسواد)؛ وذلك لتتم المطابقة بين الشعر عند الفتى والغراب ذي القوادم البيضاء، فضلا عن المطابقة في الصورة الصوتية عند الإنسان وما يشعر به من ألم وحيرة وتحسر على فقدان النضارة وماء الشباب، وبين صوت الغراب (النعيب) وهو ينتقل من مكان لآخر. كما نلمس صورة حركية في المطابقة بين انتقال الغراب وتغيير حال الإنسان.

5- الصورة الذوقية:

لابد أن نفهم العلاقة بين الذوق والشعر، فالشاعر يهتز ضميره يتعرض لحادثة ما أو نتيجة لموقف من المواقف، فلا يكفي الشاعر للإفصاح عن مشاعره، فيلجأ إلى حاسة التذوق المرتبطة بالخيال المبدع..

ولو عدنا إلى صور أسامة الذوقية، فتأتي معظمها في نسيج شعري يمتاز بالتنوع والكثرة، فقد أعطى مضمونا مختزلا ومكثفا للغة، مما يجعل الصورة الشعرية في حركة متناسبة، تكشف صورا متداخلة ومتشابكة، وهو أغلب الأحيان يركزها على الغزل حينما يصف المرأة، ومن ذلك قوله[3]:[من الكامل]

---

[1]- ديوان أسامة. ص 265.
[2]- ديوان أسامة. ص 272. نضا: ذهب وانحل.
[3]- ديوان أسامة. ص 32.

ظَمَئِي مِنَ الثَّغرِ البَرُود فمَنْ رَأى ظَمْــآنَ مِنْ بَردٍ يُعَلُّ بِقَرقَفِ

تحيلنا هذه الصورة إلى عشق الشاعر لمحبوبته، فظمؤه من فمها البارد شبيه بمن يسقم من الخمر، وندرك من خلال هذا المعنى الانسجام بين عشق المرأة والخمرة إلى حد الاعتلال والموت، ولننظر في المفردات (ظمئي، الثغر، البرود، ظمآن، برد، قرقف) والمشترك بين ظمئه للثغر وبين ظمئه للخمر، أدركنا أن هناك علاقة بين المشبه والمشبه به وهو قوة الاندفاع؛ اندفاع العاشق نحو محبوبته كاندفاع العاشق نحو خمرته.

ومن صوره ذات الطابع الذوقي أيضا ما يرد في قوله[1]:[من الوافر]

مُحيَّا مَا أرَى أمْ بَدرُ دَجنٍ وبَارِقُ مَبسِمٍ أمْ بَرقُ مُزنِ

وثَغــرٌ أم لآلٍ أم أقـــاحٍ وريــقٌ أم رحيقُ بنتُ دَنِ

فقد ربط الشاعر بين صور حسية متنوعة بدر دجى (صور بصرية) بارق مبسم (صورة بصرية)، برق مزن (صورة بصرية) وثغر (صورة ذوقية) وريق (صورة ذوقية) رحيق بنت دن (صورة ذوقية)، ليقدم لنا هذه الصور الجزئية، وقد تحققت فيها تلك الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات، ووجدنا الخيال يقيم علاقة ما بين الإنسان وعناصر الطبيعة. وقد جعل أسامة صوره الذوقية في كلمات (ثغر، ريق، رحيق) فشبه فم المرأة الحسناء بالثغر ولعابها بالخمر.

6- الصورة الشمية:

وإلى جانب الصور الذوقية نلمح عند أسامة الصورة الشمية وقد وظفها - إلى جانب توظيفها في الطبيعة- في غزله، وذلك من مثل قوله[2]:[من الخفيف]

وغَـزالٍ في فِيــهِ رَاحٌ ودُرٌّ وعقيقٌ رَطْبٌ ومِسْكٌ فتِيقُ

فقد شبه صاحبته بالغزال وشبه لعابها بالراح وأسنانها بالدر، وصور أنفاسها الطيبة العطرة بالمسك القوي الرائحة (صورة شمية).

ومن صوره الشمية أيضا قوله[3]:[من السريع]

ظَبْيٌ تَغَارُ الشَّمسُ مِنْ حُسنِهِ مَاءُ الحَيَــا مِنْ خَـدِّهِ يَقطُرُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 49. المزن: السحاب.
[2]- ديوان أسامة. ص 36. فتيق: قوي الرائحة.
[3]- ديوان أسامة. ص 27.

مُبْتَسِّـــمٌ عَنْ جَوْهَـــرٍ رَائِـعٍ يَفُـوحُ مِنهُ المِسْكُ والعَنـبَرُ

فأسامة هنا يجعل لصاحبته شذا المسك يشمه مرتاحا منتعشا (يفوح منـه المسك والعنبر) للدلالة على الصورة الشمية، وقوله أيضا[1]:[من الرجز]

تبسِمُ عـن مِثلِ نَظِيـمِ الـدُّرِّ كـــأنَّـــه لآلـــئٌ فـي نَحْـرِ

إذا انْثَنَتْ قبلَ نَمُـومِ الفَجْرِ تَنَفَّست عن مِثلِ رَيَّا الزَّهـرِ

الشـاعر يجمـع بـين حاسـتي: البصـر والشـم؛ فيصـور صـاحبته باسـمة مبـرزة أسـنانها الناصعة البياض بلآلئ في نحرها (صورة بصرية) وإذا انثنت في صباح الفجر (صورة حركيـة) تنفست رائحـة شذية طيبـة مثل شذا الزهر (صـورة شمية). وهنـا يمـزج أسـامة التصـوير البصـري أولا، بالتصـوير الحركـي ثانيـا، ليخـرج لنـا بصـورة تصـور التقـاءه بمحبوبتـه. وبهذا لم يكتـف الشـاعر بالتصـوير فقط، وإنمـا أكد مـا صـوره بـأدوات متعددة (كـأن، إذا) ليحصـل الترابط والتكامل، وربمـا نقول: لـم يكن بمقدور أسـامة جمع الأفعـال لأنها لا تجمع، فلذا أتى بها على حالتها مفردة. فقد اختـار الأفعـال (تبسم، انثنـت، تنفسـت) ليحدث ذلك التوازن الدقيق بينها والمحبوبـة بصـورة تشـبيهية تنم عن البهجـة التـي تشيعها الحبيبة في عالم الشاعر.

7- الصورة اللمسية:

تعد صور أسامة اللمسية نادرة، قياسا إلى صوره الحسية الأخرى، وتبدو هذه الصـورة مـن خـلال استثمار الشـاعر لـوازم حاسـة اللمس، وهـذا مـا نجده فـي ألفـاظ: (اليـد، أيـدي، الراحـة، الكـف، بنـاني) فـي مواضـع مختلفـة مـن الـديوان، خاصـة مـا تعلـق بـالغزل، يقول[2]:[الكامل]

ولثِمتُ ثَغْرًا لو تألَّقَ في دُجًى أغنى المَحولَ عن الغَمَامِ المَاطِرِ

وقوله أيضا[3]:[من الكامل]

نَفسِـــي الفِـــداءُ لمَـنْ يُعَاتِبُنِـي فـــأسُدُّ فَـاهُ العَـــذبَ بالقُبَـــلِ

وأضُمُّـــهُ ضَمَّ الشَّقِيـــقِ كمـا ضَمَّـــتْ جُفـونُ العَيـنِ للمُقَـلِ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 22.
[2]- ديوان أسامة. ص 24. المحول: المجدب.
[3]- ديوان أسامة. ص 42.

فَيَحَارُ من كَلَفِي، ويُشرقُ فـي خَدَّيْــهِ وَردُ الحُســن والخَجَـلِ
ويَعُــودُ بعــدَ العَتْــبِ مُعْتَـذِرًا عُـــذرَ المُسِـيءِ إلـيَّ مـن زَلَـلِي

تتجلى الصورة اللمسية في البيت الأول من خلال (لثمت ثغرا، أغنى عن الغمام الماطر) حيث تشتمل على صورة كنائية تنبئ عن اقترابه من الحبيبة، وتقبيل فمها يغني عن المطر. بينما تتراسل الحواس من لمس وحركة ونظر في الأبيات الأربعة حيث توحي الصورة (فأسد فاه العذب بالقبل) بملامسة الفم (صورة لمسية)، وتبدو الصورة التشبيهية في البيت الثاني حيث يجعل ضم الحبيب كضم جفون العين لحداقتها، ووجه الشبه هو الحماية والصون من كل بلاء وخطر، وكأن اللذة التي أرادها الشاعر هي العثور على نفس من جديد، لا تكتمل إلا بالتلاقي والاقتران.

إن الشاعر يرسم الألفاظ داخل السياق اللغوي. وهي تسحب خلفها رصيدا ضخما من المعاني والظلال والإيحاءات والدلالات، ويدل ذلك على قدرته على الخلق، أي خلق الألفاظ في مكانها، وإجادة استخدامها لدرجة أن غيرها لا يمكن أن يحل محلها.

ومن قبيل الصور اللمسية - أيضا- قول الشاعر[1]:[من الرمل]

يا زَمانَ القُربِ سُقيًا لكَ مِنْ زَمنٍ لو كان قُربُ الدَّارِ أعْنَى
لــم تكُــن إلاّ كَظِلٍ زَائِــلٍ والمَسَراتُ تَـلاشَى ثُـمَّ تَفنَـى

شبه الشاعر انقضاء الزمان وتوليه بزوال الظل وتحركه من جهة لأخرى إلى غاية التلاشي، فالصورة هنا تبرز الإحساس بالظل، الذي لا يكون إلا عندما يلمس الإنسان الأثر المعاكس له، وهو الشمس وتضفي الأفعال (لم تكن، تلاشى، تفنى) حركة للظل المعبرة عن الفناء والزوال، ويقول أيضا[2]:[من الرجز]

فَارقتُهُم أشْغَفَ ما كنتُ بهم وعُدْتُ قد أدمَتْ بَنَانِي سِنِّي

وتلك الصورة تتجلى من خلال قوله (أدمت بناني سني)، فهي صورة كنائية تنبئ عن حزنه العميق وإحساسه بوخز حياته وآذاها. وقد قدم المفعول به (بناني) على الفاعل (سني) لبيان أهمية المتقدم وهي الصورة اللمسية المقصودة.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 100.
[2]- ديوان أسامة. ص 102.

ويمكن توضيح الصور الحسية الواردة في ديوان أسامة في الجدول التالي:

نوع الصورة	العدد	النسبة المئوية
الصورة البصرية	323	%38.78
الصورة اللونية	231	%27.73
الصورة الضوئية	97	%11.64
الصورة السمعية	68	%8.16
الصورة الذوقية	51	%6.12
الصورة الشمية	37	%4.44
الصورة اللمسية	26	%3.12
المجموع	833	%99.99

IV- مفهوم التناص:

تـأثر نـص بـنص سـابق عليـه، إنـه اعتمـاد نـص علـى غيـره مـن النصـوص النثريـة أو الشعري، تعرف (جوليا كريستيفا)[1] التناص بقولها: «كل نص يشكل تركيبة فسيفسـائية من الاستشهادات، وكل نـص هو امتصـاص أو تحويل لنصـوص أخـرى»[2]. إنــه تشكيل نـص جديد من نصوص أخرى سابقة «فكل خطـاب يكون فـي علاقـة تماثل وتطـابق أو انعكـاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا»[3]. وقد حدد الناقد الفرنسـي "جيرار جينيت"[4] أصـنافا من التناص وهي (الاستشهاد، السرقة والتلميح).

ومـن أبـرز مـن تنـاول ظـاهرة التنـاص "محمـد مفتـاح"، فقد خصـص فصـلا فـي كتابـه (تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التنـاص-) وهو الفصـل السـادس الـذي كـان بعنـوان (التنـاص) « التنـاص ظـاهرة لغويـة معقدة تستعصـي علـى الضـبط والتقنين؛ إذ يعتمـد فـي تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرتها على الترجيع»[5].

وبهذا الفهم للتنـاص، فـإن مسميات مختلفـة ومصـطلحات فـي النقد العربـي القديم يمكـن إدراجها تحت باب التناص كالتضمين، والسرقة والاستشهاد، والإيجاز.

ومما لاشك فيه أن التنـاص يثري القصـيدة، ويزيدها إيحـاء ودلالــة ، ويرفدها بطاقـة إيحائيـة ودلاليـة جديـدة، ومـن هنــا فــإن التنـاص يتعايـش مـع الشـعر ويمنحـه ثوبـا جديـدا، وينمي فاعليته التواصلية. وبهذا تتحول القصيدة بالتناص من تجربـة عاديـة إلـى عمل فنـي متكامل «ممـا يفتح قنـوات متعددة لإثـراء الانفعـال الـذي ينفصـل بـالطبع عن صـور الفكر المصقولة مما يجسد القصيدة ويكسبها نماء تتحول به إلى معانـاة، تبتعد عن مجـرد التنـاغم اللفظي والصياغة الماهرة والبراعة اللغوية التي تحشد وتجمع، بل تتحول إلـى حشد كثيـف من الدلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل»[6].

---

[1] - جوليا كريستيفا: باحثة ألسنية، ولدت ببلغاريا 1941 وأول من ابتدع مصطلح التناص في دراستها النقدية.
[2] - ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص 222.
[3] - جوليا كريستيفا: علم النص. ص 46.
[4] - جيرار جينيت (Gérard Genette): ناقد فرنسي له كتاب أشكال II 1969، حاول أن يؤسس فيها نظريته الشعرية، معتمدا الصورة أساسيته على الأساس الذي انطلق منه البنيويون وهو اللغة.
[5]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط4. 2005. ص 131.
[6]- المرجع نفسه. ص 65.

يتبين عند الربط بين تعريف التناص وما يحيط به من أفكار، أن التناص مصطلح جديد لظاهرة أدبية قديمة في آدابنا العربية وهي ظاهرة تداخل النصوص، وقد انتقلت هذه التسمية إلينا لاحقا بتأثير الاحتكاك بالآداب الغربية.

1- ملامح التناص عند أسامة وأشكاله:

سنتناول ملامح التناص ومدى مساهمته في إضفاء دلالات واسعة على نصوصه الشعرية.

أولا- التناص الديني:

إن لغة أسامة الشعرية متأثرة تأثرا كبيرا بلغة القرآن الكريم، فأسامة يتشرب الكثير من تصوير القرآن الكريم في نصوصه، ولا أظن في ذلك تناصا موجها بقدر ما فيه من تأثر أملته ظروف تشكل الملكة اللغوية والمعجم الشعوري لديه.

ولما كان الفن في تصوري موقفا من العالم، فإن الاقتباس من القرآن الكريم أو التناص بصفة عامة لا يمكن إلا أن يعكس موقف المبدع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن التناص عموما والاقتباس على الخصوص، لا يمكن أن يكون مجرد زينة لفظية يحلي بها الشاعر أجياد قصائده.

ومن نماذج التناص ما ارتبط بأعلام الأشخاص في القرآن الكريم بالقصص الديني الذي قصه الله سبحانه وتعالى على نبيه وعلى المسلمين والناس كافة لأغراض كثيرة، يقول الشاعر[1]:[من الطويل]

إذا مَـــا عَرَا مَا لا أطِـيقُ دِفاعَـهُ وأرْمَضَنِـي الفِكْـرُ المُسَهَّدُ والـهَمُّ
دَعَـوتُ الذِي نادَاهُ مُوسَى لدفعِ مَا يُحَاذِرُ مِنْ فِرْعَونَ، فانفَـرَقَ اليَـمُّ
ونـادَيتُ مَنْ نادَاهُ ذو النُّونِ واثقًـا بِهِ فِي ظَلامِ البَحْرِ، فانكَشَفَ الغَـمُّ

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآيات الكريمة، ففي البيت الثاني إشارة إلى قوله تعالى: «فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ»[2] فلما تفاقم الأمر واشتد الحال بموسى وقومه، أوحى القدير إلى موسى بضرب البحر فكانت النجاة والبشرى وكان الفرج. والبيت الثالث يحيلنا إلى قوله تعالى: «وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ

[1]- ديوان أسامة. ص 287.
[2]- سورة الشعراء. الآية 63.

فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ، وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ»[1]. فلولا التسبيح والاعتراف لله بالخضوع والتوبة إليه، لبقي يونس عليه السلام هناك إلى يوم القيامة، ولبعث من جوف ذلك الحوت.

إن الشاعر يقوم بتوظيف القرآن وينشره في خطابه؛ ليحقق معادلا موضوعيا للنص الشعري، مع الجو النفسي المشحون بالدهشة واللهفة، فنستنتج في الأبيات السابقة تناصا جزئيا على شكل اقتباس لفظي للآيات من خلال ألفاظ (ناداه موسى، انفرق اليم، ناداه ذو النون، انكشف الغم). وإن تأثر الشاعر بمعاني وألفاظ القرآن الكريم واضح، ففي قوله[2]:[من البسيط]

تبَارَكَ اسْمُكَ، كمْ مِن آيَةٍ شَهدَتْ بأنكَ الوَاحِدُ المُسْتعْلِيُ الصَّمَدُ

ففي قوله (تبارك) متأثرا بقوله تعالى: «تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»[3]. وفي قوله (بأنك الواحد الصمد) متأثرا بقوله تعالى: «قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ، اللهُ الصَّمَدُ»[4]، وهذا ما يوسع الفضاء الشعري، ويثري الدلالة ويشعب المضمون.

ويقول أسامة[5]:[من الطويل]

مِنَ الأرضِ أنشِئنَا، وفِيهَا مَعادُنَا ومِنهَا يَكونُ النَّشْرُ، والبَعثُ والحَشْرُ

وهنا نجد تناصا في صدر البيت مع قوله تعالى: «هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا»[6] وهذا التناص يوظف من أجل إدراك أصل خلق حياة الإنسان وفنائه وإعادة خلقه من جديد. أما قول أسامة[7]:[من الكامل]

لا تَخضَعنَّ رَغبًا ولا رَهبًا، فمُا المَـ ـرجُوّ والمُخشِيُّ إلا اللهُ

يتناص هذا البيت مع قوله تعالى: «إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا»[8] ومع قوله تعالى: «وَلاَ يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلاَّ اللهُ»[9].

---

[1]- سورة الأنبياء. الآيات 87 و88.
[2]- ديوان أسامة. ص 280.
[3]- سورة الأعراف. الآية 10.
[4]- سورة الإخلاص. الآيات 1-2.
[5]- ديوان أسامة. ص 297.
[6]- سورة هود. الآية 61.
[7]- ديوان أسامة. ص 264.
[8]- سورة الأنبياء. الآية 90.
[9]- سورة الأحزاب. الآية 39.

فالاستعانة بـالله والتوكل عليـه فـي الشدة والرخـاء، مفتاحـا لتحقيق خشية الله وعبادتـه، وعندما يقول أسامة[1]:[من المنسرح]

لا تَرْتَجِ النُّجحَ مِن مَوَاعِدِه فهي صَبَاحٌ يَنجَابُ عَنْ غَبَشِ

مَا هِي إلا السَّرَابُ يتبَعُـه الظَّمْآن حَتَّى يَمُوتَ بالعَطَشِ

فالتناص اللفظي في قول أسامة (ما هي إلا السراب يتبعه الضمآن) يستحضر في أذهاننا قوله تعالى: «أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً»[2].

ومن خلال الآيات القرآنية، اتخذ أسامة في شعره نموذجا يقتدى به في يقينه الراسخ لأوامر الله عز وجل، وفي تحمل المشاق التي تنوء بها الأنفس، في سبيل الدعوة، وفي التضرع واللجوء إلى خالقه جل وعلا في الأوقات العصيبة داعيا مستغيثا. فإن رصد التناص لا يتم بمعزل عن السياقات التي يرد فيها؛ فتشابك النصوص والخطابات مع بعضها، يضفي تعقيدا أو عمقا على النص الشعري، وعلى الآيات المقتبسة نفسها.

فلنتأمل المقارنة الآتية بين البنية النحوية والدلالية في تناص أسامة مع القرآن الكريم، يقول أسامة[3]:[من الخفيف]

وَالذي يصْرِفُ الهُمومَ إذا مَا ضِقتَ ذرْعًا بهِنَّ صَبرٌ جَميلُ

ففي الشطر الثاني في قوله: (ضقت ذرعا بهن صبر جميل) يتناص مع قوله تعالى: «قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ»[4]، إن البنية الدلالية لجملة "صبر جميل" توحي لنا بأن الصبر فضيلة يحتاج إليها الإنسان في دينه ودنياه، ولابد أن يبني عليها أعماله، فيجب أن يوطن المرء نفسه على احتمال المكاره دون ضجر، ويبقى موقنا بأن بوادر الصفو لابد آتية. أما البنية النحوية، ففيها تشابه مطلق من خلال ورودها جملة اسمية، فالمحذوف أحد جزئي الجملة وهو (المبتدأ) والخبر، أما قول أسامة[5]:[من البسيط]

يَا سَاكِنِي جَنَّةٍ رِضْوَانُ خَازِنُها هُنِّيتُم العيشَ في رَوحٍ ورَيحَانِ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 27. الغبش: ظلمة آخر الليل.
[2]- سورة النور. الآية 38.
[3]- ديوان أسامة. ص 258.
[4]- سورة يوسف. الآية 18.
[5]- ديوان أسامة. ص 160.

وهذا البيت قريب من قوله تعالى: «فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ»[1]. فساكنو الجنة من المؤمنين، ينبغي أن يحضوا بالرعاية والهناء من حارسها وخازنها رضوان، فلا يجدون فيها غير البرد والرحمة والمغفرة والراحة وما لذ وطاب مما تشتهي النفس من الأطعمة والأشربة والروائح الزكية. ولو قرأنا قول أسامة[2]:[الخفيف]

وإذا عَاقتِ المَقاديرُ فللّـ ـهِ إذًا حَسْبُنَا، ونِعْمَ الوَكِيلُ

إشارة واضحة لقوله تعالى: «فَزَادَهُمْ إِيمَانًا، وَقَالُوا حَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ»[3].

هذه خدمة أفادها التناص اللغوي في عبارة (حسبنا ونعم الوكيل). إن الإيمان القوي بقضاء الله وقدره، يلد الخلق القوي حتما، حينما يستعين الإنسان بالله، ولن تفارق الإنسان المؤمن رحمة الله مادام ذكره قائما في اللسان مستحضرا في القلوب. وفي تناص آخر مع القرآن الكريم، يقول أسامة[4]:[من الطويل]

فيَا رَبِّ ألهِمْهَا الرَّشادَ بترْكِهَا فإنَّكَ تهْدِي مَنْ تشَاءُ وتُرشِدُ

ومن يقرأ هذا البيت يقفز إلى ذهنه قوله تعالى: «إِنْ هِيَ إِلاَّ فِتْنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَنْ تَشَاءُ وَتَهْدِي مَنْ تَشَاءُ...»[5]. إضافة إلى التناص اللغوي لبيت أسامة مع هذه الآية، غير أن ذلك يتجاوز التناص اللغوي إلى التناص المعنوي، فحماية النفس من الرذائل والفتن يولد الهداية في قلب المرء. وفي المقابل فإن الاستمرار فيها يولد الضلال. فيصبح الإنسان غير مكترث بكفر أو إيمان، ويقول أسامة[6]:[من الخفيف]

أيُّهَا الغافِلُونَ عنْ سَكرةِ المَو تِ، وإذ لا يَسُوغُ فِي الحَلقِ رِيقُ

وهذا التناص قد يفجر لونا من الصور البيانية، حيث يستدعي أسامة في هذا البيت قوله تعالى: «وَجَاءَتْ سَكْرَةُ المَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ»[7]. إن صورة الإنسان وهو يدخل عليه ملك الموت بسكرات النزع وهو غافل عن ذلك، وليس لهذا سبب إلا الجهل والغرور، وإن سكرة الموت ينقطع فيها صوت الإنسان من شدة ألمه فتجذب الروح حتى

[1]- سورة الواقعة. الآيات 88-89.
[2]- ديوان أسامة. ص 193.
[3]- سورة آل عمران. الآية 173.
[4]- ديوان أسامة. ص 278.
[5]- سورة الأعراف. الآية 155.
[6]- ديوان أسامة. ص 286.
[7]- سورة ق. الآية 19.

تبلغ الحلق، فعند ذلك ينقطع نظره إلى الدنيا وأهلها، ويغلق دونه باب التوبة وهذه إشارة لقوله تعالى (وجاءت سكرة الموت بالحق) وعلى الرغم من اختلاف البنية النحوية في كلا التركيبين. حيث نجد عبارة (سكرة الموت) وردت اسما مجرورا ومضافا إليه في بيت أسامة، بينما نجد العبارة ذاتها، قد وردت فاعلا ومضافا إليه. إلا أن التناص المعنوي كان حاضرا في مخيلة الشاعر، فكشف العلاقة القائمة بين النص الأصلي والنص الجديد، هذا فضلا عن أن البيت في سياقه يحوي صورة فنية وبلاغية وجمالية.

ثانيا- التناص التاريخي:

وتبين القراءة التحليلية لقصائد أسامة، استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة التي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معا.

فقد يتناص الشاعر (بالعلم أو الكنية) حيث يستدعي الاسم أو الشخصية دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية، ومن ذلك قول الشاعر[1]:[من الطويل]

دَعُونِي أَبُحْ مَا مِثْلُ وَجدِيَ يُجْحَدُ عَسَى جَمَرَاتٌ فِي الجَوانِحِ تُخمَدُ

أُجَشِّمُ نَفسِي كَتْمَ مَا أَنَا كاظِمٌ عَليهِ ومَا لِي بالَّذِي رُمتُهُ يَدُ

ووَجْدِي بِمَنْ فارَقتُ لوْلا تجَلُّدي ومَا قَدْرُ مَا يُجْدِي عليَّ التَّجلُّدُ!

كوَجْدِ لبِيدٍ أو كوَجْدِ مُتَمَّمٍ ومَنْ مَالِكٌ مَعَ مَن فقدْتُ وأرْبَدُ

يمنح استخدام الشخصيات التاريخية (لبيد ومتمم، ومالك وأربد) إحساسا بالألم والأسى الذي عانى منهما الشاعر نتيجة فقده لولده أبي بكر، وعلى هذا الأساس يحيلنا الشاعر إلى شخصية لبيد الذي فقد أخاه (أربد)، إذ يعبر عن مأساة النفس تحت وطأة الفجيعة، وما يخالجها من أسى وقنوط وخيبة، كون الفقيد عزيزا على قلب الراثي، كما يحيلنا الشاعر إلى شخصية "متمم بن نويرة"[2] الذي حزن حزنا قاتلا على أخيه (مالك) ورثاه رثاء مؤثرا.

وهذه الأحاسيس المثالية التعبير، إنما تنبعث من قلب أب يتفجر ويتصدع، بلغت فيه الفجيعة ذروتها، ولف حبل قسوتها حول عنقه، وذلك لأن وجدانية الشاعر لا تقتصر على

[1]- ديوان أسامة. ص 64.

[2]- مالك بن نويرة وأخوه متمم شاعران، ولبيد بن ربيعة وأخوه أربد بن ربيعة شاعران.

مـا يـراه المصـاب مـن فقـد حيـاة وانقطـاع نفـس وبعـد جسـد، بـل تتعـدى هـذا كلـه، إلـى الماورائيات التي يسعى الشاعر إلى استشفافها والنظر إلى الميت من خلالها.

لذلك لابد أن نشير على أن توظيف أسماء الأعلام التراثية -عند أسامة- يتمتع بحساسية خاصة، لأن هذه الأسماء بطبيعتها: «تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان»[1]. لهذا فإن إدراك القارئ بدلالة مثل هذه النصوص، التي تقوم بتوظيف أسماء الأعلام التراثية يتوقف على معرفة القارئ بهذه الشخصيات وإمكانية تعيينه لها من خلال السياق، يقول أسامة[2]:[من البسيط]

إنْ أقفرَتْ شَيْزَرٌ، مِنهُم فهُم جَعَلُوا مَنيعَ أسْوارِهَا بِيضًا وخُرصَانَـا
هُـمُ حَمُوهَا، فلـو شَاهَدْتَهَـا، وهُـمُ بهَـا، لشَاهَـدْتَ آسَـادًا وخَفَّانَـا
كانُوا لِمنْ خَافَ ظُلمًا أو سُطَا مَلِكٍ كَهْفًا، وللجَانِي المَطلوبِ جِيـرانَا
عَلَـوْا بمَجدِهِـمُ سَيفَ بنَ ذِي يَـزَنٍ كمَا عَلتْ شَيزَرٌ فِـي العِزِّ غُمْدَانَا

يتبدى التناص من خلال استحضار أحد الشخصيات المضيئة في التاريخ كشخصية "سيف بن ذي يزن" وإجراء المقارنة بين أسوار(شيزر) المنيعة وبين قصر(غمدان) أحد القصور الضخمة في اليمن.

إن سيف بن ذي يزن أحد ملوك اليمن قاهر قادة الأحباش، وبفضله أصبح لليمن سيادة، وعلا شأنهم بين الأمم وقتذاك، كما علا شأن شيزر بفضل ملوكها وقادتها، إنه يستحضر كل ما يحيط بهذه الشخصية من دلالات معنوية وإنسانية وزمنية، فاسم واحد قد يستحضر تاريخا معينا. واستحضار الأشخاص لا يعني الاسم بذاته وإنما يستحضره مرافقا بتاريخه وأبعاده الثقافية والتفسيرية، وأحيانا يكون استحضار الاسم أكثر تأثيرا من استدعاء القول أو النص الشعري.

أما في اللوحة التالية، فإن التناص سوف يوجه توجيها تحريضيا من خلال تحريض أصحابه على استئصال شأفة "عباس بن يحيى الصنهاجي" وزير الظافر الفاطمي، وهو

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). ص 65.
[2]- ديوان أسامة. ص 306. البيض: السيوف. الخرصان: الرماح. الخفان: مأسدة. سيف بن ذي يزن: أحد ملوك اليمن. غمدان: قصر ضخم باليمن

الذي اتهم ولده (نصر) بقتل الخليفة، فهربا من مصر وصحبهما في خروجهما أسامة. ولابد للشاعر من البحث في التاريخ عما يمكن أن يسعفه في هذا المنحى التحريضي؛ فيجد قصة "صالح عليه السلام" من خلال ناقته، يقول[1]:[من الكامل]

هَــذا وقوفُــكَ لِلـــودَاعِ وهـــذِهِ أظعَانُ مَن تَهْوَى وتِلكَ دِيَـارُهُ
فاستبْــقِ دَمعَـكَ فهُوَ أوَّلُ خَـاذِلٍ بَعْدَ الفِـراقِ وإنْ طَـمَا تيَّـارُهُ
مَـدَدُ الدُّمُـوعِ يقلُّ عَنْ أمَدِ النَّـوَى إنْ لمْ تكُـنْ مِـنْ لُجَّـةٍ تمتَـارُهُ
ليْـتَ المَطَايَـا مـــا خُلِقنَ فكَـمْ دَمٍ سَفكتْـهُ يُثقِـلُ غَيْــرَها أوزَارُهُ
مـــا مَـاتَ صَبٌّ إثـرَ إلـفٍ نَـازِحٍ وجْــدًا بِــهِ إلاّ لَـدَيْهَـــا ثَـــارُهُ
فلوْ اسْتطَعْتَ أبَحْتُ سَيْفِي سوقَـها حَتَّـى يَعَافَ دِمـاءَهُـنَّ غِــرَارُهُ
لو أنَّ كُـلَّ العِيــسِ ناقــةُ صَـالِحٍ ما سَاءنِـي أنِّي الغَداةَ قُـــدَارُهُ

وفي هذه اللوحة التحريضية يقدم التناص خدمة للقارئ، فإن أسامة يتناص مع قصص القرآن الكريم بقراءة جديدة لهذا القصص، فقوم ثمود مع صالح عليه السلام، طلبوا منه آية بينة يثبت بها نبوته، فقال لهم هذه الناقة لها شرب يوم معلوم، ولكم شرب يوم، وحذرهم من الاقتراب منها أو الفتك بها، لكنهم جمعوا رأيهم على التربص بها، مستخدمين شتى الوسائل بما في ذلك إغراء النساء، إلى أن تم لهم ذلك على يد (قدار بن سالف) الذي ذكره الشاعر في البيت السابع. إن ما شجع (قدار) على عقر ناقة قومه، ولو لم يشجعوه على ذلك لما قام به. وعلى ذلك فإن أصحاب أسامة هم من شجعه على أن يغدر بصاحبيه، والتناص هنا تناص تحريض.

ويتفتح التناص: عند أسامة على بعد تأويلي يقيم العلاقة الغائبة بين آنية العمل وتاريخية بعض مكوناته، فهو ليس فقط إحالة النص إلى سياق خارجي، ولكن أيضا تحريك هذا السياق بين التاريخي والواقعي، يقول أسامة[2]:[من الطويل]

وَهلْ يُنكِرُ الأعْدَاءُ فضْلِي، وإنَّهُ لأسْيَـرُ ذِكـرًا أنْ يوارِيَــهُ الكَفْــرُ
ألسْتُ الذِي مَا زالَ كهْـلاً ويَافِعًـا لهُ المَكرمَاتُ الغُرُّ، والنَّائِلُ الغَمْـرُ
وخَائِضَ وقْعَاتٍ، بَوارقُـهَا الظُّبَـا ووَابِـلُ هاتِيكَ البُـرُوق دَمٌ هَمْــرُ

[1]- ديوان أسامة. ص 71. امتار: جلب الطعام. الغرار: حد السيف. قدار: عاقر ناقة صالح.
[2]- ديوان أسامة. ص 202.

يَهُولُ الرَّدَى مِنِّي تَفَحُّمِيَ الـرَّدَى ويَعتـادُهُ مِن جَأشِيَ الرَابِـطِ الذعْـرُ
ولـوْ حَكمَتْ بَينِي وبَينهُـم الظُبَـا رَضِيتُ بمَـا تَقضِي المُهنَّـدةُ البُتْـرُ
ولكـنْ تولَّـى الحاكِمانِ قضاءَنـا فكـانَ أَبُو موسَى لنا، ولـهمُ عمـرُو

إن الشاعر عند اقتحامه للمعركة، فهو لا يعرف الخوف والفزع، بل أن الفاصل والحكم بينه وبين أعدائه هو السيف، ويذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك، حينما يصور الموت خائفا منه (يهول الردى مني). وتحيلنا الصورة في البيتين الأخيرين مباشرة إلى واقعة التحكيم بين سيدنا الإمام "علي بن أبي طالب" وبين "معاوية بن أبي سفيان" ولعبة التحكيم بين "عمرو بن العاص" و"أبي موسى الأشعري" في وقعة صفين في قوله: (كان أبو موسى لنا ولهم عمرو) وهذا كله لاستحضار هذه الواقعة التاريخية من أجل أن يؤكد أن الفتنة ما زالت معاصرة. بل هي أشد عنفا، وهو بذلك يلمح عن مذهبه العقائدي، لتعريف المتلقي بأن تلك العقيدة هي التي تحرك مبدعها. فالتناص هنا جاء لتلخيص المعنى وتعميقه في آن، ويقول أسامة وقد كتب إلى ولده مرهف[1]:[من الطويل]

مُـواصَلَتِـي كُتُبِي إليـكَ تزيـدُني إليـكَ اشتياقًـا بَـلْ عَليكَ تأسَّفَـا
ولِي أسْوةٌ فِي النَّاسِ لوْ نفعَ الأسَى فَمِن قَبْلِنَا يَعْقُـوبُ فَارقَ يُـوسُفَا

الشاعر ينتهي به الأمر إلى صرخة "يعقوب عليه السلام" حينما فارقه ابنه (يوسف)، فاشتياق الشاعر لرؤية ولده قد ولد له التأسف والأسى، وما يميز شخصيته هي الصبر وقوة الاحتمال، لذا نجد الشاعر يحيلنا إلى الماضي، عندما نستقبل ما يصدر من يعقوب - عليه السلام- استقبالا غير مندهش، فكان هذا الصبر العظيم الذي واجه به محنته، أو بهذه الأبوة التي تعالت على أحزان النفس. كان سلوك يعقوب مثلا يحتذى في الصبر، حيث صبر على فراق أحب أبنائه إلى قلبه وصبر على رؤية أبنائه الظالمين، وصبر عليهم عندما كرروا "جريمتهم" في أخيهم الثاني (شقيق يوسف).

وهكذا تمكن أسامة من خلال هذا التناص من تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي والحاضر؛ فالشاعر أسقط ملامح هذه الشخصيات (يعقوب ويوسف) على حاضره، في استخدام فني، يتواءم فيه جانب (الحاضر والماضي). وفي

[1]- ديوان أسامة. ص 124-125.

هذا الاستدعاء مسارات تتعدد ودلالات تتنوع على حسب قوة استخدامها، ويتضح ذلك في تلاصق الصورتين واندماجهما في بنية واحدة (السابق واللاحق) (يعقوب ويوسف) و(أسامة ومرهف).

ويقول مادحا الملك الصالح[1]:[من البسيط]

وإنْ أكُنْ كزُهَيْرٍ فِي الثنَاءِ، فقَدْ عَلوتَ مَجْدًا وجُودًا عنْ مدَى هَرِمِ

إنه يستدعي الشخصيات التاريخية لاتساع محفوظه من التراث فيستحضر "زهير بن أبي سلمى" وهو شاعر المدح والحكمة والذي أثنى على الرجلين الكريمين من خلال ما قاما به لإيقاف الحرب التي نشبت بين (عبس وذبيان) وتضخم أمرها، فسعى السيدان من ذبيان هما (هرم بن سنان والحارث بن عوف) وتحملا ديات القتلى.

إن أسامة يفتخر بممدوحه، كما افتخر زهير في معلقته "بهرم"، حتى أن ممدوح الشاعر علا شأنه وذاع صيته كممدوح زهير الذي سعى إلى الصلح بعد ما تشقق ما بين العشيرة من ألفة وأخوة بسبب الدم المسفوك، فأصبح مضرب المثل بين القبائل العربية. ولا عجب أن يتناص الشاعر مع زهير فيما يتعلق بالإيقاع من خلال القصيدة الميمية، وهذه المزاوجة بين ما هو تراثي وبين ما هو آني ينتج ما يسمى بإيقاع الصورة.

وهكذا يتضح لنا أن التناص بالاسم أو الكنية ساهم في تكثيف التجربة وتعميق الموقف الشعوري وقدرته على إنتاج دلالته الجديدة.

وقد يقوم التناص على الدور الذي لعبته الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النص. ونشير إلى أن الاستدعاء بالدور يعتمد - في أغلب الأحيان- على توظيف الشخصيات التراثية، صاحبة الأدوار الحية في الذاكرة الجماعية، مثل أدوار الأنبياء، والقادة والأبطال الذين شهد لهم التاريخ على مر العصور. ونسوق على سبيل المثال استحضار لشخصية النبي" موسى عليه السلام "، يقول[2]:[من الخفيف]

اصْطَبِرْ للزَّمانِ إنْ حَافَ حِينَا أو تلقَّاكَ بالمَخاوفِ حِينَا

إنَّ صَبْرَ الكلِيمِ وهُوَ طَرِيدُ الـ ـخَوفِ أفضَى بهِ إلى طُورِ سِينَا

---

[1]- ديوان أسامة. ص 197.

[2]- ديوان أسامة. ص 262. الكليم: موسى عليه السلام.

لقد جاءت آلية الاستدعاء مواكبة لغرض الشاعر الدلالي، حيث قام باستدعاء شخصية النبي"موسى عليه السلام" من خلال فاعلية الدور فقط، بوصفها خلفية تراثية. فالموقف الشعري تمثل في الخطاب القرآني في قوله تعالى: «فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جِذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ»[1]، إن مطاردة فرعون لموسى لم تمنعه من زيارة أهله ببلاد مصر «ولما سار بأهله وغنم وكان ذلك في ليلة مظلمة وباردة وتاهوا في طريقهم، فلم يهتدوا إلى السلوك في الدرب المألوف. واشتد الظلام والبرد، فبينما هو كذلك إذ أبصر عن بعد نارا تأجج في جانب الطور وهو الجبل الغربي منه عن يمينه، فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا وكأنه رآها دونهم، لأن هذه النار نور في الحقيقة، ولا يصلح رؤيتها لكل أحد»[2].

والواضح أن هذا التمثيل القرآني يتم على الموافقة في الصورة مع النص القرآني، فصبر الإنسان على مكايد الدهر وعواقبه يفضي به في النهاية إلى تحقيق المبتغى، مثلما صبر كليم الله موسى على أذى فرعون، ولكنه وجد العناية الإلهية فوق كل جبار عنيد.

وهكذا تتيح استلهامات الإشارات التاريخية من التراث الإسلامي لأسامة متكأ فنيا، يهيئ للقصيدة توهج أداء وزخم عطاء وقوة إيحاء، حين تعبر عن الحدث الماضي وتسقط إشعاعاتها على الحدث الآني، فيمتزج الحدثان معا في إطار واحد من التكثيف والإيحاء.

ثالثا- التناص الأدبي:

ومن مستويات التناص الأخرى (التناص الأدبي) وهو تداخل نصوص أدبية قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا مع الموروث الأدبي الأصلي.

إن من يدقق النظر في شعر أسامة يدرك بوضوح أن تمكنه من اللغة قد جعل المفردة الشعرية تحتل مكانها اللائق في البيت، نتيجة دربة ومران وانتقاء، لتحقق الجاذبية والتشويق، مما يدل على حدق الشاعر في اصطياد الكلمات التي تتكيف مع اللوحة الفنية كما تدل، وتؤكد على امتلاك لغة الشعر التي نهل منها أسلافه، وهذا ما توضحه النصوص المتناصة مع شعراء من أمثال: أبي صخر الهذلي وأبي فراس الحمداني والمتنبي... ولأن

[1]- سورة القصص. الآية 29.
[2]- ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة الصفا. القاهرة. ج1. ط1. 2003. ص 225.

شعر المتنبي له مكانة خاصة ومميزة في الشعر العربي، فإننا نعثر على الكثير من النصوص المتناصة معه، وربما كان ذلك إيمانا من الشاعر بعبقريته الشعرية وحكمته الفذة، فأراد لها أن تبقى حية في الأذهان، خالدة في الذاكرة.

ويتناص الشاعر مع المتنبي، وذلك لغنى تجربته الأدبية والحياتية حيث أجاد أسامة في توظيف النص الغائب، لدرجة أننا لا نستطع أن نفرق بين أبيات المتنبي وأبيات أسامة، ومن ذلك يقول أسامة[1]:[من الطويل]

أسُكَّانَ أكنافِ العَوَاصِمِ دَعْوَةً بِفِيَّ بَرُودًا وهِيَ فِي كَبِدِي جَمْرُ

فالشطر الثاني من البيت تضمين لعجز المتنبي[2]:[من الطويل]

أرِيقُكَ أمْ مَاءُ الغَمَامَةِ أمْ خمْرُ بِفِيَّ بَرُودًا وهِيَ فِي كَبِدِي جَمرُ

إن أسامة يأسف لفراق الأهل والأحبة، إنه يناجيهم بدعوة باردة لعلها تطفئ الحرقة والشوق عنه، كما أن المتنبي يتساءل أريق ما ذقته؟، أم هو ماء السحاب أم خمر؟ وكل هذا لا يحرك الحب بل يزيد جمر الهوى ويتضاعف. ويمكننا أن نلمح وجوها أخرى من المماثلة بينهما, فالبيتان على وزن واحد (الطويل) ينتميان إلى قصيدتين في غرضين متشابهين هما المدح مع الشكوى، كما أن روي كلا البيتين واحد (حرف الراء).

ولو جئنا إلى القصائد الميمية التي صاغها أسامة على نهج قصائد المتنبي، وجدنا من بينها قصيدته الميمية في العتاب، وفي هذه القصيدة كثير من تعبيرات المتنبي ومفرداته اللغوية وتركيباته الشعرية وأجزاء من بيته أيضا. وهذا يدل على أن التراث الشعري؛ إنما يعتمل في نفس الشاعر ويدور في تفكيره، فيظهر أحيانا على نحو ظاهر.

وقصيدة أسامة التي يظهر فيها التناص جليا هي قصيدته التي مطلعها[3]:[من البسيط]

وَلَـوْا فلمَّـا رَجَوْنَا عَدْلَهُـمْ ظَلمُوا فليْتهُـمْ حَكمُوا فِينا بمَا عَلِمُـوا

وفي هذا المطلع إشارة إلى مطلع قصيدة المتنبي في قوله[4]:[من البسيط]

واحَرَّ قلبَاهُ مِمَّنْ قلبُهُ شَبِـمُ ومَنْ بِحَسْبِي وحَالي عِندَهُ سَقَمُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 73.
[2]- ديوان المتنبي. ج1. ص 388.
[3]- ديوان أسامة. ص 43.
[4]- ديوان المتنبي: شرح عبد الرحمن البرقوقي. مراجعة: محمد البقاعي. دار الكتاب العربي. بيروت. ج2. (د ط). 2006. ص 288.

إن أسامة يرجو من المخاطب أن يعدل في الحكم عليه، فليته يعلم بحقيقة أمره قبل أن يحكم عليه بالظلم. أما المتنبي فيقول: واحرَّ قلبي وشغفه بمن قلبه بارد عني وأنا عنده سقيم عليل الجسم لفرط ما أعاني لفساد اعتقاده في. ونجد أبيات أخرى من القصيدة فيها تأثير واضح بقصيدة المتنبي. يقول أسامة[1]:[من البسيط]

وأنتَ أعْدَلُ مَنْ يُشكَى إليْهِ ولِي شَكِيَّةٌ أنتَ فيهَا الخصْمُ والحَكَمُ

فهنا إشارة إلى بيت المتنبي[2]:[من البسيط]

يَا أعْدَلَ النَّاسِ إلاّ فِي مُعَامَلَتِي فِيكَ الخِصَامُ وَأنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

إن عتاب كلا الشاعرين أشبه بمحاسبة، فهما لا يتذللان، ولا ينكسران، بل يفخران بجرأة، ويقابلان بقلة التفات المعاتب. ويظهر التناص اللفظي أيضا في عبارة (أنت الخصم والحكم) وهذا ما يسمى بالتناص البديعي، ويعني به أخذ الشاعر من شاعر آخر بيتا أو دونه وتضمينه في شعره، فالمعنى والألفاظ في البيتين متقاربة، ومن التضمين البديعي أيضا قول أسامة[3]:[من البسيط]

ومَا ظننتُكَ تنسَى حَقَّ مَعرفتِي «إنَّ المَعَارِفَ فِي أهلِ النُّهَى ذِمَمُ»

إشارة إلى قول المتنبي[4]:[من البسيط]

وبَيْنَنَا لوْ رَعَيتُم ذاكَ مَعرِفَةً إنَّ المَعارِفَ فِي أهلِ النّهى ذِمَمُ

وربما كان هذا التضمين البديعي قد اتسع نطاقه، فكان الداعي إلى تحديده هو الحالة النفسية المماثلة، والمعنى في قولهما: إن لم يكن بيننا ذمة يجب حفظها فإن بيننا معرفة، لو رعيتم حصولها لم ترضوا بضياعها، فإن المعارف عند ذوي العقول بمنزلة الذمم التي لا تضاع. وفي بيت آخر نهج أسامة نهج المتنبي عندما يقول[5]:[من البسيط]

أسلمتَنَا وسُيوفُ الهندِ مُغمدَةٌ ولمْ يُروّ سِنانَ السَّمهريِّ دَمُ

إشارة إلى قول المتنبي[6]:[من البسيط]

وقدْ زُرتُهُ وسُيوفُ الهْندِ مُغمدَةٌ وَقدْ نَظَرْتُ إليْهِ والسُّيُوفُ دَمُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 146.
[2]- ديوان المتنبي. ج2. ص 289.
[3]- ديوان أسامة. ص 146.
[4]- ديوان المتنبي. ج2. ص 292.
[5]- ديوان أسامة. ص 147.
[6]- ديوان المتنبي. ج2. ص 289.

ويقول أسامة أيضا[1]:[من البسيط]

لكنْ ثِقـاتُكَ مَازَالـُوا بِغِشِّهم حتى اسْتوتْ عِندكَ الأنوارُ والظُّلَمُ

فهو يشبه بيت المتنبي في التركيب والألفاظ والمعنى[2]:[من البسيط]

ومَا انتِفاعُ أخِي الدُّنيَا بِنَاظِرِهِ إذا اسْتوَتْ عِندهُ الأنوَارُ والظُّلَمُ

ويقول أسامة[3]: [من البسيط]

لكنَّ رأيَـكَ أدنـَاهُم وأبْعَدَنِي «فليتَ أنـَا بِقَـدْرِ الحُـبِّ نَقْتَسِمُ»

فعجز البيت يحيلنا إلى قول المتنبي[4]:[من البسيط]

إنْ كانَ يَجمَعُنا حُبٌّ لِغُرَّتِهِ فليْتَ أنا بقدْرِ الحُبِّ نَقتَسِمُ

والمعنى مماثل. إن كان الحب جامعا لنا، فليتنا نقتسم مواهبه بمقدار ذلك الحب حتى ينال كل منا ما يستحقه، وعندما يقول أسامة[5]:[من البسيط]

وما سَخِطتُ بِعادِي إذ رَضيتَ بهِ «وَمَا لِجُرحٍ إذا أرْضَاكُمُ ألَـمُ»

هذا البيت متأثر بقول المتنبي[6]:[من البسيط]

إنْ كانَ سَرُّكُمُ مَا قالَ حَاسِدُنـا فمَا لِجُرحٍ إذا أرْضَاكُمُ ألَمُ

ويقول أسامة أيضا[7]:[من البسيط]

ولسْتُ آسَى على التَّرحَالِ عن بلدٍ شُهبُ البُزَاةِ سَواءٌ فِيهِ والرَّخمُ

فعجز البيت تناص مع قول المتنبي[8]:[من البسيط]

وشَرُّ مَا قنَصَتهُ رَاحتِي قنَصُ شُهْبُ البُزاةِ سَواءٌ فِيهِ والرَّخمُ

في هذا البيت تناص بالصورة؛ حيث يشير أسامة إلى تسوية ممدوحة بينه وبين غيره من خساس الشعراء مع دناءتهم وغدرهم، كإشراك البزاة الشهب مع رفعتها -عند اصطيادها- مع طائر الرخم الموصوف بالغدر ووحشية الطباع، فسبيله الوحيد هو الترحال تجنبا لمشاركة اللئام له في أخذ العطاء.

---

[1]- ديوان أسامة. ص 146.
[2]- ديوان المتنبي. ج2. ص 290.
[3]- ديوان أسامة. ص 148.
[4]- ديوان المتنبي. ج2. ص 288.
[5]- ديوان أسامة. ص 148.
[6]- ديوان المتنبي. ج2. ص 292.
[7]- ديوان أسامة. ص 148.
[8]- ديوان المتنبي. ج2. ص 294.

وهذا كله يدل على أن قصيدة المتنبي كانت حاضرة في وعي أسامة، وفي وجدانه حيث أنشأ قصيدته الميمية.

وفي قصيدة ميمية أخرى، بلغ عدد أبياتها سبعا وخمسين بيتا، وهي على وزن الطويل اقتدى فيها أسامة بالمتنبي، واقتفى أثره في كثير من المفردات والتعابير، وقصيدة أسامة مطلعها[1]:[من الطويل]

لكَ الفضْلُ مِنْ دُونِ الوَرَى والمَكارمُ فمَنْ حاتمٌ، ما نَال ذا الفخرَ حَاتِمُ

وظاهر التشابه واضح بين هذا البيت ومطلع قصيدة المتنبي التي يقول فيها[2]:[الطويل]

عَلى قدْرِ أهْلِ العَزمِ تأتِي العَزَائِمُ وَتأتِـي عَلى قدْرِ الكِرَامِ المَكارِمُ

إن العزائم والمكارم تأتي على قدر فاعليها، فيكون ذو الفضل عظيما ذا شهرة لأن في همته فخر عنه، وفي مواضع كثيرة أخرى يظهر فيها بوضوح استعمال أسامة لتعبيرات المتنبي، يقول أسامة[3]:[من الطويل]

إذا دَفعُوهَا قلتُ: فُرْسَانُ غَارَةٍ «سَـرَوْا بجيادٍ، مَا لهُنَّ قوَائِمُ»

وهذا البيت يشبه قول المتنبي[4]:[من الطويل]

أتوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كأنمَا سَرَوْا بجيَادٍ، مَا لهُنَّ قوَائِمُ

فالبيتان يتفقان في العجز، وإن كانا يختلفان في صدر البيت في كل منهما، إلا أن هذا الاختلاف لا يعدو أن يكون اختلافا في الألفاظ. وتتاص الصورة يكمن في أن كلا الشاعرين شاهدا فرسان الأعداء مندفعين، أتوا مدججين بالسلاح يجرونه على جوانب الخيل حتى غابت قوائمها تحت الأسلحة التي عليها فكأنها بلا قوائم. وهناك أشعار لأسامة تظهر بينها وبين أشعار المتنبي علائق وثيقة منها قول أسامة[5]:[من البسيط]

يا قلبُ دَعْهُم فقدْ جَرَّبْتَ غدْرَهُمُ «وَفِي التَّجَاربِ بَعْدَ الغَيِّ ما يَزَعُ»

مأخوذ من قول المتنبي[6]:[من البسيط]

أهْلُ الحَفِيظَةِ إلاَّ أنْ تُجَرِّبَهمْ وَفِي التَّجَاربِ بَعْدَ الغَيِّ ما يَزَعُ

---

[1]- ديوان أسامة. ص 227.
[2]- ديوان المتنبي. ج2. ص 297.
[3]- ديوان أسامة. ص 229.
[4]- ديوان المتنبي. ج2. ص 300.
[5]- ديوان أسامة. ص 81.
[6]- ديوان المتنبي. ج1. ص 451.

ويأتي بعد ذلك من الشعراء الذين تأثر بهم أسامة: (أبو صخر الهذلي) حيث نظم الشاعر قصيدة رائية من بحر الطويل بلغت أربعا وعشرين بيتا ومطلعها[1]:[من الطويل]

أطَاعَ الهَوَى مِنْ بَعْدِهِم، وعَصَى الصَّبرُ فليسَ لهُ نهيٌ عليْـهِ ولا أمْرُ

واللافت للنظر أن المطلع أيضا مأخوذ من بيت أبي فراس الحمداني القائل[2]:[الطويل]

أرَاكَ عَصِيَّ الدَّمعِ شِيمتُكَ الصَّبرُ أمَا لِلهَوَى نهْيٌ عَلَيْكَ ولا أمْرُ

إن بيت أسامة يبين أن العاشق قلبه أسير في قبضة معشوقه، فيعيش أسير هواه عاصيا للصبر، لا يصغي لأمر ولا نهي، فشدة الوجد والشوق غشاوة على العين والقلب تمنع الشاعر من رؤية الشيء على ما هو عليه. ويستعرض لنا أسامة في القصيدة نفسها تناصه مع أبي صخر الهذلي شاكيا الدهر محملا إياه ما يقاسيه من شكوى الفراق وما يعانيه من شدة الحنين والاشتياق، يقــول[3]:[من الطويل]

ومَا زَالَ صَرْفُ الدَّهرِ يَسْعَى بِبَيْنِنَا فلمَّـا انقضَى ما بَيْننا سَكَـنَ الدَّهرُ

مأخوذ من بيت أبي صخر[4]:[من الطويل]

عَجِبتُ لِسَعْيِ الدَّهرِ بَينِي وبَينِها فلمَّـا انقضَى ما بَيْننا سَكَـنَ الدَّهرُ

ويضيف أسامة[5]:[من الطويل]

فأذهَلُ حَتَّى لا أجيـبَ مُنادِيًا وأُبْهَتُ لا عُرْفٌ لدَيَّ ولا نُكْـرُ

إشارة أيضا لبيت أبي صخر[6]:[من الطويل]

ومَا هُـو إلا أنْ أرَاها فَجَاءَةً فأُبْهَتُ لا عُرفٌ لدَيَّ ولا نُكْـرُ

وهكذا اتكأ أسامة على حالة أبـي صـخر ليعمق دلالاتها فـي نصـه بما يخدم فكرتـه التـي يدعو لها، إنها كلمات تحمل مثيراتها الوجدانية، تتميز بموسيقاها المعبرة الآسرة، فالدخول عند رؤية المعشوق، يعمق الإحساس بـالآلام فتصبح الحبيبـة غير معروفة وليست منكرة عليهما، وتناص أسامة مع أبي صخر أيضا في قوله[7]:[من الطويل]

---

[1]- ديوان أسامة. ص 72.
[2]- أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): ديوان أبي فراس الحمداني. تقديم وشرح: علي بوملحم. دار ومكتبة الهلال. (د ط). 2003. ص 23.
[3]- ديوان أسامة. ص 73.
[4]- ينظر: السكري (أبي سعيد الحسن بن الحسين): شرح أشعار الهذليين. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. مراجعة: محمود محمد شاكر. مكتبة العروبة.القاهرة. ج2. (د ط). (د ت). ص 958. وينظر:أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصريين الجاهلي والإسلامي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. (د ط). القاهرة. 1969. ص 163.
[5]- ديوان أسامة. ص 73.
[6]- ينظر: السكري: شرح أشعار الهذليين. ص 958. وينظر: أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في الجاهلي و الإسلامي. ص 163.
[7]- ديوان أسامة. ص 74.

ورَوْعَةُ شَـوقٍ تَعْتَرِينِي إليكُـمُ كمَا انتفَضَ العُصفُورُ بَلَّلهُ القَطرُ

فيَا رَوعَتِي لا تَسْكُنِي بُعْدَ بُعْدِهِمْ ويَا سَلوَةَ الأيَّـامِ مَوعِدُكِ الحَشرُ

تضمين لأبيات أبي صخر الهذلي: [من الطويل]

وإنِّي لتعْرُونِي لِذِكْـرَاكِ هِـزَةً كمَا انتفضَ العُصْفورُ بَلَّلهُ القطْرُ[1]

فيَا حُبَّهَـا زِدْنِي جَـوًى كُلَّ لَيْلةٍ ويَا سَلوَة الأيَّـامِ مَوعِدُكِ الحَشـرُ[2]

إن عجز البيت الأول لأسامة يتناص دلاليا ونحويا مع عجز البيت الأول لأبي صخر، فيصف ما يحدث له عندما يذكرها، فيأتي التناص بالصورة ليعمق الدلالة. إن الشاعر يصيبه اضطراب يشبه الاضطراب الذي يحدث للعصفور عندما ينزل المطر عليه فيبلل جسده. أما البيت الثاني فيتناص الشاعرأيضا في العجز (يا سلوة الأيام موعدك الحشر) حيث تناص بالنداء الدال على أن أيام الصبا والعنفوان غير دائمة، فهذه الدنيا زائلة والكل موعده الحشر.

وبعد؛ فإن النماذج التي تقدم ذكرها، بدا فيها التناص على المستوى الإبداعي فعالا وأكثر عمقا، يحاول تعميق التجربة الإنسانية دون إغفال جماليات النص السابق عليه. فأسامة في تناصه مع الدين والتاريخ والأدب لم يكن تناصه اعتباطيا، وإنما تظافرت مجتمعة لتشكل الدلالة العامة في النص، بما يشبه العلامات الرمزية التي تشكل الخطاب الشعري.

[1]- ينظر: محمد محي الدين عبد المجيد: شرح قطر الندى و بل الصدى لابن هشام الأنصاري. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط4. 2000. ص102.

[2]- ينظر: السكري : كتاب شرح أشعار الهذليين . ص 958. وينظر: أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي. ص 163.

الخاتمة

لقد انشغل كثير من نقادنا على امتداد العصور بمطاردة شعرية النص من خلال مرجعيات تاريخية واجتماعية ونفسية. وغالبا ما كانوا يقيسون جماليات النصوص الأدبية من خلال وفائها لشروط المحاكاة أو استجابتها لنظريات الانعكاس بوصف الأدب مرآة تعكس الأعراف والتقاليد، وتعكس المتغيرات الاجتماعية أو تعكس ذات المبدع، متجاهلين أن النص الشعري هو قبل ذلك فن وواقعية وجمالية تستجيب لعناصر بنائها وتشكلها الفني قبل أي شيء آخر، وهذا التشكيل يعود إلى بنيته الأسلوبية ومستويات التحويل الجمالي لتجربته وبخاصة الطرق والتراكيب والصيغ غير العادية التي يلجأ إليها الشاعر في إنتاج دلالته الشعرية.

وبعد؛ فإن الأسلوبية استطاعت أن تلج إلى مكونات النص الأدبي وتستظهر ما فيه من خصائص أسلوبية تسهم في بناء مجال دلالي تحرص الأسلوبية على وضعه ضمن اهتماماتها.

وإذا كان هدف خاتمة الدراسة هو تلخيص النتائج فإن نتائج الدراسة التطبيقية منبثة في ثنايا الدراسة، ومع ذلك يمكن تثبيت النقاط الآتية:

- إن أسامة في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملا اعتباطيا، بل ينتقيها مستغلا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة؛ ذلك لأن الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوة الإيحاء.

وتكوين الإيقاع عند الشاعر ليس مجرد عملية سلبية، بل هو نتاج قدرة على السيطرة والتنظيم لوضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط. والكلمة - في هذا النسق- تفقد شخصيتها المستقلة، وتكتسب ظلالا وأبعادا جديدة وفقا للحالة الشعورية التي يشكلها الشاعر، وذلك وفقا للوضع الذي اكتسبته داخل السياق.

- نظم أسامة أشعاره وقصائده باستخدام البحور الخليلية، حيث جاء وفق الموقف الانفعالي الذي يستدعي نوعا خاصا من البحور الشعرية، وما تتمتع به من مرونة وحيوية متجددة تجعل الشاعر قادرا على بعث المدهش والجديد.

إن بحر الكامل الذي احتل المكانة الثانية في نسبة الشيوع في الشعر العربي، قد جاء عند أسامة في المرتبة الأولى، أما الطويل والبسيط فقد جاءا عند الشاعر على نحو متقارب؛ فاحتل البسيط المرتبة الثانية من حيث نسبة الاتجاه واحتل الطويل المرتبة الثالثة. وقد شغلت بحور المجتث والمديد مساحات شعرية ضئيلة، وهذا وفقا لما يتفق مع ما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس، من أن هذه البحور تتذبذب بين القلة والكثرة.

أما القافية فهي لم تخرج عن النمط السائد عند الشعراء القدامى، فغلبت القوافي المطلقة على المقيدة؛ إذن فهو لا يخرج بذلك في مختاراته على الإطار العام للذوق الموسيقي في الشعر العربي، والذي لا يتلاءم مع القوافي المقيدة.

وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائيا على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي، كما أنها تحقق دورا في اتساق النغم العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة وتجعله خاضعا لقانون إيقاعي منتظم، بمعنى أنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري، لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية.

وبوصف حرف الروي العنصر البارز في مقطع القافية، فإن الشاعر عمد إلى انتقاء حروف الروي التي تتناسب والإيقاع الشعري. فشيوع روي معين في شعر أسامة ليس إلا نتيجة لشيوع هذا الروي في أواخر كلمات اللغة لسهولته وحسن إيقاعه كالميم واللام والنون... وندرة روي معين في شعر أسامة ليس إلا نتيجة لندرة هذا الروي في أواخر كلمات اللغة لعدم موافقته الجانب الإيقاعي كالظاء والضاد والثاء والذال...

- لجأ الشاعر إلى عناصر صوتية كالتكرار الذي يعتمد في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر، واللغة الشعرية تعتمد على الإشارة والانفعال؛ فهي إذن لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيس على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى. ولعل تكرار الصيغ والتراكيب في نص ما وخاصة في المشاهد ذات المضامين المتماثلة، يثبت أن هذا التكرار أسلوب فني مرتبط بتراثنا الشعري.

إن البنية التكرارية تشكل نظاما خاصا داخل القصيدة يقوم على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية، لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن واحد.

- التجانس عند أسامة بن منقذ ليس فيه تكلف ولا تصنع، وإنما يأتي نتيجة توظيفه للمعنى القريب، ويبدو أنه لا يسعى إلى تكوين صوتي من ورائه.

إن التقاء الأشياء المتقابلة وتجريدها أمام الناظر يدعوه إلى التأمل والمقارنة بينها، مما يطيل التدبر فيها ويظهر مفرداتها أكثر، ويقرب التضاد بين الأشياء، فهو يدعو إلى التفكير وإجالة النظر والتأمل، بل إنه يؤدي إلى الجدل والحوار.

- أما الصورة فتحتل مكانا أساسا في تكوين شعرية النص عند أسامة؛ إذ عن طريقها يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني بفعل خلخلتها للمألوف، وقدرتها على رفد اللغة بالدلالات العميقة التي لا سبيل إلى اختزالها في أية قراءة محتملة. ويمكن القول أن الصورة الشعرية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالا مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد. كما أن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساسا لها تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤيا تعبر عن وجدان الشاعر وذهنه، بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي، قادرا على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق وتتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي وقدراته على التأويل.

وتغلبت الصورة البصرية على بقية الصور الحسية من سمعية ولونية وذوقية وشمية ولمسية لدى أسامة، وهي الصورة التي ترتد إلى حاسة البصر. فحاسة البصر من أظهر الحواس أثرا وأكثرها أهمية، وذلك لكثرة الإفادة منها، فالشاعر يبصر بها بطريقته ويعرف معالمه، ويدرك بها الكائنات الأخرى من الجمادات والأحياء ويعرف مواقعها وأشكالها وألوانها. وإن حشد الصور الحسية الأخرى تتضح جليا في شعر أسامة الذي

توصل بخياله مثل ما رأينا إلى علاقات خفية وعميقة بين أجزاء الصورة وتلك العلاقات نظر إليها نظرة فنية عاطفية كشفت عما بينها من اتحاد وتجارب كبيرين.

التشبيه في مفهومه الجمالي تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر في أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، والشاعر يسخر خياله في بناء صوره التشبيهية، وذلك لإدراك ما خفي من العلاقات بين الأشياء، وعندما صورها وقعت عليه عينه لم يكن ذلك التصوير بمعزل عن عاطفته وشعوره، بل مزج بين العاطفة والشعور والحس، كما أن الشاعر يصنع وضعا يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو القيم الجمالية التي امتلكت ذاته وسيطرت على تصويره التشبيهي.

إن الاستعارة تعمل على نقل اللفظ من دائرته اللغوية المحددة إلى دائرة جديدة، وأن أسامة ينزع نحو نص الصورة أو انتهاج إستراتيجية الصورة لتشكيل البنية النصية، كما أن أغلب الصور الاستعارية استوعبت مظاهر الحياة والسلوك الإنساني، فهي استعارات حية خالدة، ومن ثم كانت الاستعارة أقدر على تحقيق التفاعل والتداخل والانسجام الدلالي بين الموضوع وصورته على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه.

وكانت الكناية ضربا من ضروب الصورة لا يمكن إغفاله في شعر أسامة، على الرغم من أنها لا تبلغ - من حيث الكم- ما تبلغه الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية، فإنها كيان حي ينهض على مجموعة الصور التي تؤلف باتساقها وتواشجها النسيج الأساس للصورة من خلال معان أخرى مرتبطة بها، ودالة عليها لتترك لقوى المتلقي وملكاته استشفاف ما وراءها من دلالات.

- إن أسامة يتناص مع الكثير من النصوص الشعرية القديمة مستثمرا من أجل ذلك مخيلته الشعرية وموهبته الواضحة لإضفاء طابع الجدة على نصه الشعري الجديد ويبقى على اللاحق أن يتفرد ويتميز عن سابقيه، وهنا يبرز الشاعر المتمكن من أدواته وتجعله لا يهاب الانطلاق من حيث انطلق الآخرون.

إن لغة أسامة الشعرية متأثرة تأثيرا كبيرا بلغة القرآن الكريم، فالشاعر يتشرب الكثير من تصوير القرآن الكريم في نصوصه، ولا أظن في ذلك تناصا موجها بقدر ما فيه من تأثر أملته ظروف تشكل الملكة اللغوية والمعجم الشعري لديه.

إن قدرة التناص الفنية في النص الشعري، تتجلى في مدى تمكن الشاعر من أدائه، مما يتيح له إذا اكتمل وعيه بتجربته وأحسن تحسس أبعادها أن يجعل النص الشعري المتناص قادرا على أن يستولد دلالات، ويصطنع إيحاءات لا تحققها أي تقنية أخرى.

توقف الشاعر في بنائه الأسلوبي عند الأسلوب الخبري وهو أسلوب الكلام الذي يسوق خبرا، والأسلوب الإنشائي مثل النداء والاستفهام والتمني والأمر أو الطلب أو النهي، بالإضافة إلى ظواهر أسلوبية كالحذف والتعريف والتنكير... وكلها خصائص أسلوبية تدل على تدفق موهبته وتمكنه من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها اللغوية، وقد ساعدت هذه الخصائص الأسلوبية على تحقيق قدر كبير من التميز في شعر أسامة.

وقد خلصنا في بحثنا هذا إلى أن لكل نص خصائصه الأسلوبية المستقلة، فما يكون في هذا النص قد لا يكون في نص آخر، وعليه فإن اختلاف هذه الخصائص وتوظيفها يؤدي دلالة معينة تكشف الأسلوبية عنها، ليجد القارئ فيها معان أخرى لم يكن يتصورها لولا التعامل مع النص أسلوبيا، ولعل الشيء الأهم الذي وصلنا إليه في دراستنا المتواضعة هذه، أن الخصائص الأسلوبية جميعا، جاءت مرتبطة بالنسيج العام للنصوص الشعرية وما توظيفها فيه والإتيان بها إلا للإحاطة بالموضوع والأفكار، والمراد التعبير عنها وتقديمها بشكلها الأقرب لما يجول في خاطر الشاعر، وقد عهد عن أسامة براعته في استخدام اللغة والتعامل معها، وبذلك يكون المنهج الأسلوبي قادرا أكثر من غيره على التعامل مع نصوص كهذه؛ إذ يكشف عن مكنونات وخفايا لا تبلغ إلا بوساطة الأسلوبية.

الفهـــارس

1- فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقم الآية	الصفحة
2- سورة آل عمران		
«فَزَادَهُمْ إِيمَانًا، وَقَالُوا حَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ»	173	173
5- سورة الأعراف		
«تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»	10	198
«إِنْ هِيَ إِلاَّ فِتْنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَنْ تَشَاءُ وَتَهْدِي مَنْ تَشَاءُ»	155	200
6- سورة هود		
«هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا»	61	198
7- سورة يوسف		
«قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ»	18	199
10- سورة مريم		
«...وَاشْتَعَلَ الرَّأسُ شَيْبًا»	03	25
12- سورة الأنبياء		
«وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ، وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ»	88-87	198
«إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا»	90	198
14- سورة النور		
«أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً»	38	199
16-سورة الشعراء		
«فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ»	63	197

17- سورة القصص		
«فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جِذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ»	29	206
19- سورة الأحزاب		
«وَلاَ يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلاَّ اللهُ» الأحزاب	39	198
22- سورة ق		
«وَجَاءَتْ سَكْرَةُ المَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ»	19	200
25- سورة الواقعة		
«فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ»	89-88	200
30- سورة الإخلاص		
«قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ، اللهُ الصَّمَدُ»	2-1	198

2- فهـرس الأبيــات الشعريــة لغيــر أسامـــة

المطلع	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
عَجِبتُ لسعي	الدَّهرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	211
ومَا هُو	ولا نُكْرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	211
وإنِّي لتعروني	القطْرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	212
فيَا حُبَّهَا	الحَشرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	212
أرَاكَ عَصِيَّ	ولا أمْرُ	الطويل	أبو فراس الحمداني	211
أهْلُ الحفيظة	ما يَزَعُ	البسيط	المتنبي	210
أرِيقُكَ	جَمرُ	الطويل	المتنبي	207
واحَرَّ	سَقم	البسيط	المتنبي	207
يَا أعْدَلَ	والحَكَمُ	البسيط	المتنبي	208
وبَينَنَا لوْ	ذِمَمُ	البسيط	المتنبي	208
وقدْ زُرتُهُ	دَمُ	البسيط	المتنبي	208
ومَا انتِفاعُ	والظُّلَمُ	البسيط	المتنبي	209
إنْ كانَ يجمعنا	نَقتَسِمُ	البسيط	المتنبي	209
إنْ كانَ سَرَّكُمُ	ألَمُ	البسيط	المتنبي	209
وشرّ ما قنصته	والرَّخمُ	البسيط	المتنبي	209
عَلى قدْرِ أهل	المَكارِمُ	الطويل	المتنبي	210
أتوْكَ يجرون	قوَائِمُ	الطويل	المتنبي	210

3- فهرس أسمـاء التراجـم الـواردة فـي الحواشـــي

أربد بن ربيعة: 201.

البغدوين: 78.

بوفون: 18.

جوليا كريستيفا: 196.

جيرار جينيت: 196.

رومان جاكبسون: 21.

سيف بن ذي يزن: 202.

شارل بالي: 23.

الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93.

فرديناند دي سوسير: 21.

لبيد بن ربيعة: 201.

مالك بن نويرة: 201.

متمم بن نويرة: 201..

ميشال ريفاتير: 19.

4- فهـرس الأعــلام

(أ)
آراغون: 24.
إبراهيم أنيس: 119، 120.
ابن الأثير الحلبي: 124.
أربد (أخو لبيد): 201
أرسطو: 92.
الأعشى (ميمون بن قيس البكري):103.
أسامة بن منقذ: 07، 08، 09، 10، 11، 13، 34، 35، 36، 37، 38، 39، 40،41، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 56، 59، 60، 62، 63، 64، 65، 67، 68، 69، 70، 71، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81،82، 83، 85، 87، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 104، 105، 106، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 117، 120، 121، 122، 125، 127، 128، 130، 135، 136، 140، 141، 142، 144، 145، 147، 149، 152، 153، 155، 157، 158، 164، 166، 167، 168، 171، 173، 174، 175، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 195، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212،
(ب)
البغدوين (قائد من الإفرنج): 69.
أبو بكر(ابن أسامة): 109، 184.
البوصيري: 102.
بوفون: 18.
بيير جيرو: 30
(ت)
تودوروف: 24
(ج)
جابر أحمد عصفور: 161
الجاحظ: 160.
جاكبسون: 21، 26، 28، 31.
جان كوهن: 24، 113، 116.
جوش بك (صاحب الموصل): 12.
جوليا كريستيفا: 24، 196.
جيرار جينيت: 197
(ح)
الحارث بن عوف: 205.
حازم القرطاجني: 16، 91، 151، 160.
الحافظ ابن عساكر: 13.
حسان بن ثابت: 163
أبو الحسن علي السنبسي: 12.
الحسن بن علي بن مقلد (جد أسامة): 07.
(خ)
الخطيب القزويني: 163.
(ر)
ابن رشيق: 52، 62، 66، 84، 90، 113، 124، 146، 150.
رضوان: 84.
رولان بارت: 24.
ريني ويليك: 24.
(ز)
زهير بن أبي سلمى: 205
(س)
سانت بيف: 31
ستاندال: 31
السكاكي: 147، 178.
أبو سلامة مرشد بن علي (والد أسامة): 07.
سيف بن ذي يزن: 202.
(ش)
شارل بالي: 31.
لشريف المرتضى: 31.
شمس الدولة (ابن أخي أسامة): 61.
شوقي ضيف: 67.
شيشرون: 17
(ص)
صالح (عليه السلام): 203.
أبو صخر الهذلي: 206، 211، 212.
صلاح الدين الأيوبي (الملك الناصر): 11.

(ط)
طلائع ابن رزيك (الملك الصالح): 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 146، 205.
ابن الطليطلي النحوي: 12.
(ع)
عباس بن يحي الصنهاجي: 202.
عبد القاهر الجرجاني: 16، 160، 162، 178.
علي بن أبي طالب: 204.
عبد الله الغذامي: 19، 20، 28.
عز الدولة (أخو أسامة): 59.
أبو العساكر سلطان بن علي (عم أسامة): 09.
العماد الأصفهاني: 13.
أبو عمرو الشيباني: 160.
عمرو بن العاص: 204.
(ف)
فخر الدين قرة أرسلان (صاحب أسامة): 11.
أبو فراس الحمداني: 124، 206، 211.
الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93، 103، 106
فرجيل: 17.
فرديناند دي سوسير: 21، 30، 31، 206.
فرعون: 206.
فولتير: 31.
(ق)
أبو القاسم الدولعي: 12.
قدار بن سالف: 203.
قدامة بن جعفر: 52، 178.
(ك)
كارل فوسلر: 31.
كعب بن زهير: 103.
(ل)
لبيد بن ربيعة: 201.
(م)
ابن مالك: 111.
مالك بن نويرة: 201.
متمم بن نويرة: 201.
المتنبي: 65، 206، 207، 208، 209، 210.
محمد الصادق: 125.
محمد غنيمي هلال: 161.
محمد مفتاح: 197.
محمد الولي: 161.
مرهف (ابن أسامة): 204، 205.
امرؤ القيس: 125.
مصطفى ناصف: 161.
معاوية بن أبي سفيان: 204.
معين الدين أنر(الأمير): 180.
ابن منظور: 123.
ابن المنيرة الكفرطابي: 12.
موسى (عليه السلام): 197، 198، 205، 206.
أبو موسى الأشعري: 204.
ميشال ريفاتير: 19.
(ن)
النابغة: 103.
نازك الملائكة:124.
نصر بن علي (عم أسامة الأكبر):09.
نورالدين زنكي (الملك العادل): 62، 68، 69.
(هـ)
هرم بن سنان: 205.
(ي)
يحي بن حمزة العلوي: 178.
يحي بن سلامة الحصفكي: 12.
يعقوب (عليه السلام): 204، 205.
يوسف (عليه السلام): 204، 205.
يونس (عليه السلام): 198.

5- فهــرس الأماكــن

آمــد:11.

أسوان:10،144.

برج الرصاص: 70.

تل باشر: 70.

تل عزاز: 70.

حماة: 07.

حلب: 07.

دمشق: 10،11، 12، 13.

راوندان: 70.

الرها: 70

الشام:08، 09.

شيزر: 07،08 09، 10، 11،202،190،117،74،73،12.

غمدان: 202.

قاسيون(جبل):11.

كيفا:11.

مردين: 11.

مصر: 206،203،144،10.

ميافارقين:12.

اليمن:202.

6- فهرس قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم. رواية حفص عن عاصم.

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. ط5. .1979

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعـــر. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. ط5. .1981

3- إبراهيم السمرائي: في اللغة والشعر. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان. (د ط). (د ت).

4- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز. تحقيق: محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الإسكندرية. (د ط). 1980.

5- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه). مجلة فصول. العدد5. المجلد1. 1984.

احمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصريين الجاهلي و الاسلامي.دار الكاتب العربي للطباعة و النشر.(دط).ط.1.2002.

6- أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1989. ج2.

7- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. (د ط). .2002

9- أسامة بن منقذ: الاعتبار. تعليق: عبد الكريم الأشتر. المكتب الإسلامي. دمشق. ط2. .2003

10- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. تحقيق: أحمد محمد شاكر. مكتبة السنة. القاهرة. ط1. .1987

11- أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. تحقيق: عبد. آ. علي مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. .1987

12- أسامة بن منقذ: ديوان الأمير الفارس أسامة بن منقذ. دار صادر. بيروت. ط2. .2003

13- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. (د ط). .1974

14- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. لبنان. ج1. 1948.

15- الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. لبنان. ط3. .1969

16- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. .1986

17- جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة:عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 1997.
18- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. (د ط). .1966
19- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. دار الجيل.بيروت. ط2. .1987
20- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: غريد الشيخ وإيمان الشيخ. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط1. 2004.
24- رشيد بن جدو: العلاقة بين القارئ والنص. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). .1994
25- رشيد عبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. بغداد. ط1. .1986
26- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي): العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم. دار صادر. بيروت. ط1. 2003.
27- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد. دار الشروق. بيروت. لبنان. ط2. .1983
29- الزمخشري: أساس البلاغة. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. (د ط). .2004
30- سعد مصلوح: في النص الأدبي. دراسة أسلوبية إحصائية. عالم الكتب. القاهرة. ط3. .2002
31- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1. 1979.
33- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط2. .1978
36- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط6. .1974
37- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. .1993
38- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. مجلة فصول. العدد1. المجلد5. (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر). 1984.
39- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. لبنان. ط5. 2006.
40- عبد السلام المسدي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. الشركة التونسية. تونس. (د ط). .1981
41- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). .2001
42- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. .1985

43- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. .2002

44- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني و د.م. بمسعود.دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. .1998

45- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط2. .1999

46- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت. ط1. .2004

49- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية). دار سعاد الصباح. (د ت).

50- عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة). دار الطليعة. بيروت. ط1. .1987

51- عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1. 1999.

52- عثمان موافى: دراسات في النقد العربي. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية. (د ط). .2004

53- عثمان موافى: في نظرية الأدب. كلية الآداب. دار المعرفة العلمية. الإسكندرية. ج1. (د ط). 2004.

54- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط3. .1981

55- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف. بيروت. ط1. .1985

57- عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قار يونس. بنغازي. ليبيا. ط1. .2003

58- فتح الله سليمان: الأسلوبية. (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). تقديم: طه وادي. مكتبة الآداب. (د ط). .2004

59- أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): ديوان أبو فراس الحمداني. تحقيق: عمر التونجي. منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق. ط1. 1987. ص .132

61- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. دار الفكر. بيروت. ج1، ج4. (د ط). 1401هـ.

62- ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة الصفا. القاهرة. ج1. ط1. .2003

64- المتنبي: ديوان المتنبي. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. مراجعة: محمد البقاعي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ج1، ج2. (د ط). .2006

65- مجد محمد باكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الرسالة الحديثة. عمان. الأردن. ط1. 1986.

66- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط1. 1987.

67- محمد الصادق: جماليات اللغة. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة. ط1. .1981

68- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار النهضة. مصر. القاهرة. (د ط). (د ت).

70- محمد فتوح أحمد: مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري. مجلة البيان. الكويت. العدد 28. .1990

71- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب. (مفاهيم وتطبيقات). منشورات جامعة السابع من أبريل. ليبيا. ط1. 2006. .

73- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دراسة تحليلية للكلمة العربية. دار الفكر. بيروت. ط2. 1977.

محمد محي الدين عبد المجيد: شرح قطر الندى و بل الصدى لابن هشام الانصاري.المكتبة العصرية.صيدا.بيروت.ط4.2000.

74- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط4. .2005.4

76- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط1. 1990.

77- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط3. .1983

78- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. المجلد (1، 5). (د ط). .1968

79- موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها. دار الكندي للنشر والتوزيع. إربد. الأردن. ط1. 2003.

80- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار القلم للملايين. بيروت. لبنان. (د ط). .1983

81- نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال). مجلة فصول. العدد1. المجلد5. 1984.

82- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج2. دار هومة. الجزائر. (د ت).

83- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه. منشورات جامعة قاريونس. بنغازي. ليبيا. ط6. 1993.
84- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (د ط). 1981.
85- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة. الكويت. 1996.

المجلات والدوريات

01- سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001.
02- مجلة البيان. الكويت. العدد 28. 1990.
03- مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). 1994.
04- مجلة فصول. العدد5. المجلد1. 1984.

7- فهــرس المحتويـــات

العنوان الصفحة

المقدمة .....[أ-هـ]

المدخـــــــــل .....[06-32]

أولا- التعريف بالشاعر 07

1- نسبه 07

2- أسرته 07

3- ولادته ونشأته 80

4- شيوخه 11

5- من سمع عنه وروى عنه 12

6- مكانته العلمية 13

7- كتبه ومصنفاته 14

ثانيا- الأسلوب: 16

الأسلوب في التراث العربي 16

المفهوم الغربي للأسلوب 16

طبيعة الأسلوب 18

المصطلحات الأسلوبية 27

أولا- الانزياح 23

ثانيا- الاختيار 25

ثالثا- التركيب 27

تطور الدراسة الأسلوبية 28

1- الأسلوبية التعبيرية أو (الوصفية) 29

2- الأسلوبية الإحصائية أو (العددية) 30

3- الأسلوبية البنيوية أو (الوظيفية) 30

4- الأسلوبية الأدبية 31

الفصل الأول: (هيكل القصيدة) .....[33-87]
أولا- مقدمة القصيدة 34
أ- المقدمة الغزلية المتفردة 34
ب- المقدمة الطللية 37
ج- وصف مقدمة الطيف والرحلة 39
د- مقدمة الشباب والشيب 41
ثانيا- قسم الرحلة 43
أ –الظعائن 43
ب- الإبل 44
ج- نعت الصحراء 46
ثالثا- الأغراض والموضوعات 47
1 – الشكوى والحنين 47
2 – الغزل 51
3- المكاتبات والمعاتبات 59
4 – المديح 61
5- الفخر والحماسة 66
6 – المراثي 71
7- الزهد والمواعظ 75
8 – الشواهد والأمثال 77
9- الأدب 80
10- الكبر والشيب 81
11- الملح 83
12- الوصف 84

الفصل الثاني: تجليات المستوى الصوتي .....[88-158]
- الإيقاع مصطلحا فنيا 89
- الإيقاع والوزن 90
أولا: الموسيقى التركيبية 92
أ- الوزن 92
ب- القافية 112
ج- الوظيفة الصوتية والسيميائية للقافية 113
د- الروي.....116
هـ- حركة الروي في قصائد الديوان 122
ثانيا: الإيقاع الداخلي (الموسيقى التعبيرية) 123
- بنية التكرار 123
أ- موسيقى الحرف 126
ب- موسيقى الكلمة 134
1- التكرار الأفقي 135
2- التكرار الرأسي 137
3- التكرار التجاوري 139
ثالثا- ظواهر إيقاعية ذات طبيعة تكرارية 142
أ- الجناس 146
ب- رد العجز على الصدر (التصدير) 149
ج- التسبيغ أو تشابه الأطراف 150
رابعا- محسنات الإيقاع الدلالي 150
1- التصريع 168
2- الترصيع 153
3- التقابل والتضاد (الطباق) 155

الفصل الرابع: تجليات المستوى الدلالي .....[159-212]
II- مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين 160
III- الصورة في النقد الحديث 161
IV- الصورة البيانية في المعيار البلاغي 162
أولا- الصورة التشبيهية في تشكيل الصورة الشعرية 162
ثانيا- الصورة الاستعارية في تشكيل الصورة الشعرية 172
1- الاستعارة التشخيصية 270
2- الاستعارة التجسيدية 173
ثالثا- الصورة الكنائية في تشكيل الصورة الشعرية 175
1- الكناية عند الصفة 178
2- الكناية عن الموصوف 178
رابعا- أنماط الصورة الحسية 181
1- الصورة البصرية 284
2- الصورة اللونية 184
3- الصورة الضوئية 185
4- الصورة السمعية 188
5- الصورة الذوقية 190
6- الصورة الشمية 191
7- الصورة اللمسية 192
V- مفهوم التناص 193
3- ملامح التناص عند أسامة وأشكاله 196
أولا- التناص الديني 197
ثانيا- التناص التاريخي 201
ثالثا- التناص الأدبي 201
خاتمة .....[213-218]

الفهارس .....[219-237]
1- فهرس الآيات القرآنية 220
2- فهرس الأبيات الشعرية لغير أسامة 222
3- فهرس أسماء التراجم الواردة في الحواشي 223
4- فهرس الأعلام 224
5- فهرس الأماكن 226
6- فهرس قائمة المصادر والمراجع 227
7- فهرس المحتويات 232

الفهـــارس

1- فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقم الآية	الصفحة
2- سورة آل عمران		
«فَزَادَهُمْ إِيمَانًا، وَقَالُوا حَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ»	173	173
5- سورة الأعراف		
«تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»	10	198
«إِنْ هِيَ إِلاَّ فِتْنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَنْ تَشَاءُ وَتَهْدِي مَنْ تَشَاءُ»	155	200
6- سورة هود		
«هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا»	61	198
7- سورة يوسف		
«قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ»	18	199
10- سورة مريم		
«...وَاشْتَعَلَ الرَّأسُ شَيْبًا»	03	25
12- سورة الأنبياء		
«وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ، وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ»	88-87	198
«إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا»	90	198
14- سورة النور		
«أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً»	38	199
16-سورة الشعراء		
«فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ»	63	197

17- سورة القصص

«فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جِذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ» 29 206

19- سورة الأحزاب

«وَلاَ يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلاَّ اللهُ» الأحزاب 39 198

22- سورة ق

«وَجَاءَتْ سَكْرَةُ المَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ» 19 200

25- سورة الواقعة

«فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ» 89-88 200

30- سورة الإخلاص

«قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ، اللهُ الصَّمَدُ» 2-1 198

2- فهـرس الأبيــات الشعريــة لغيــر أسامـــة

المطلع	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
عَجِبتُ لسعي	الدَّهرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	211
ومَا هُو	ولا نُكْرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	211
وإنِّي لتعروني	القطْرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	212
فيَا حُبَّهَا	الحَشرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	212
أرَاكَ عَصِيَّ	ولا أمْرُ	الطويل	أبو فراس الحمداني	211
أهْلُ الحفيظة	ما يَزَعُ	البسيط	المتنبي	210
أرِيقُكَ	جَمرُ	الطويل	المتنبي	207
واحَرَّ	سَقم	البسيط	المتنبي	207
يَا أعْدَلَ	والحَكمُ	البسيط	المتنبي	208
وبَينَنَا لوْ	ذِمَمُ	البسيط	المتنبي	208
وقدْ زُرتُهُ	دَمُ	البسيط	المتنبي	208
ومَا انتِفاعُ	والظُّلَمُ	البسيط	المتنبي	209
إنْ كانَ يجمعنا	نَقتَسِمُ	البسيط	المتنبي	209
إنْ كانَ سَرَّكُمُ	ألَمُ	البسيط	المتنبي	209
وشرّ ما قنصته	والرَّخمُ	البسيط	المتنبي	209
عَلى قدْرِ أهل	المَكارِمُ	الطويل	المتنبي	210
أتوْكَ يجرون	قوَائِمُ	الطويل	المتنبي	210

3- فهرس أسمـاء التراجـم الـواردة فـي الحواشـــي

أربد بن ربيعة: 201.

البغدوين: 78.

بوفون: 18.

جوليا كريستيفا: 196.

جيرار جينيت: 196.

رومان جاكبسون: 21.

سيف بن ذي يزن: 202.

شارل بالي: 23.

الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93.

فرديناند دي سوسير: 21.

لبيد بن ربيعة: 201.

مالك بن نويرة: 201.

متمم بن نويرة: 201..

ميشال ريفاتير: 19.

4- فهـرس الأعــلام

(أ)
آراغون: 24.
إبراهيم أنيس: 119، 120.
ابن الأثير الحلبي: 124.
أربد (أخو لبيد): 201
أرسطو: 92.
الأعشى (ميمون بن قيس البكري):103.
أسامة بن منقذ: 07، 08، 09، 10، 11، 13، 34، 35، 36، 37، 38، 39، 40،41، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 56، 59، 60، 62، 63، 64، 65، 67، 68، 69، 70، 71، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81،82، 83، 85، 87، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 104، 105، 106، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 117، 120، 121، 122، 125، 127، 128، 130، 135، 136، 140، 141، 142، 144، 145، 147، 149، 152، 153، 155، 157، 158، 164، 166، 167، 168، 171، 173، 174، 175، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 195، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212،
(ب)
البغدوين (قائد من الإفرنج): 69.
أبو بكر(ابن أسامة): 109، 184.
البوصيري: 102.
بوفون: 18.
بيير جيرو: 30
(ت)
تودوروف: 24
(ج)
جابر أحمد عصفور: 161
الجاحظ: 160.
جاكبسون: 21، 26، 28، 31.
جان كوهن: 24، 113، 116.
جوش بك (صاحب الموصل): 12.
جوليا كريستيفا: 24، 196.
جيرار جينيت: 197
(ح)
الحارث بن عوف: 205.
حازم القرطاجني: 16، 91، 151، 160.
الحافظ ابن عساكر: 13.
حسان بن ثابت: 163
أبو الحسن علي السنبسي: 12.
الحسن بن علي بن مقلد (جد أسامة): 07.
(خ)
الخطيب القزويني: 163.
(ر)
ابن رشيق: 52، 62، 66، 84، 90، 113، 124، 146، 150.
رضوان: 84.
رولان بارت: 24.
ريني ويليك: 24.
(ز)
زهير بن أبي سلمى: 205
(س)
سانت بيف: 31
ستاندال: 31
السكاكي: 147، 178.
أبو سلامة مرشد بن علي (والد أسامة): 07.
سيف بن ذي يزن: 202.
(ش)
شارل بالي: 31.
لشريف المرتضى: 31.
شمس الدولة (ابن أخي أسامة): 61.
شوقي ضيف: 67.
شيشرون: 17
(ص)
صالح (عليه السلام): 203.
أبو صخر الهذلي: 206، 211، 212.
صلاح الدين الأيوبي (الملك الناصر): 11.

(ط)
طلائع ابن رزيك (الملك الصالح): 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 146، 205.
ابن الطليطلي النحوي: 12.
(ع)
عباس بن يحي الصنهاجي: 202.
عبد القاهر الجرجاني: 16، 160، 162، 178.
علي بن أبي طالب: 204.
عبد الله الغذامي: 19، 20، 28.
عز الدولة (أخو أسامة): 59.
أبو العساكر سلطان بن علي (عم أسامة): 09.
العماد الأصفهاني: 13.
أبو عمرو الشيباني: 160.
عمرو بن العاص: 204.
(ف)
فخر الدين قرة أرسلان (صاحب أسامة): 11.
أبو فراس الحمداني: 124، 206، 211.
الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93، 103، 106
فرجيل: 17.
فرديناند دي سوسير: 21، 30، 31، 206.
فرعون: 206.
فولتير: 31.
(ق)
أبو القاسم الدولعي: 12.
قدار بن سالف: 203.
قدامة بن جعفر: 52، 178.
(ك)
كارل فوسلر: 31.
كعب بن زهير: 103.
(ل)
لبيد بن ربيعة: 201.
(م)
ابن مالك: 111.
مالك بن نويرة: 201.
متمم بن نويرة: 201.
المتنبي: 65، 206، 207، 208، 209، 210.
محمد الصادق: 125.
محمد غنيمي هلال: 161.
محمد مفتاح: 197.
محمد الولي: 161.
مرهف (ابن أسامة): 204، 205.
امرؤ القيس: 125.
مصطفى ناصف: 161.
معاوية بن أبي سفيان: 204.
معين الدين أنر(الأمير): 180.
ابن منظور: 123.
ابن المنيرة الكفرطابي: 12.
موسى (عليه السلام): 197، 198، 205، 206.
أبو موسى الأشعري: 204.
ميشال ريفاتير: 19.
(ن)
النابغة: 103.
نازك الملائكة:124.
نصر بن علي (عم أسامة الأكبر):09.
نورالدين زنكي (الملك العادل): 62، 68، 69.
(هـ)
هرم بن سنان: 205.
(ي)
يحي بن حمزة العلوي: 178.
يحي بن سلامة الحصفكي: 12.
يعقوب (عليه السلام): 204، 205.
يوسف (عليه السلام): 204، 205.
يونس (عليه السلام): 198.

5- فهــرس الأماكــن

آمــد:11.

أسوان:10،144.

برج الرصاص: 70.

تل باشر: 70.

تل عزاز: 70.

حماة: 07.

حلب: 07.

دمشق: 10،11، 12، 13.

راوندان: 70.

الرها: 70

الشام:08، 09.

شيزر: 07،08 09، 10، 11،202،190،117،74،73،12.

غمدان: 202.

قاسيون(جبل):11.

كيفا:11.

مردين: 11.

مصر: 206،203،144،10.

ميافارقين:12.

اليمن:202.

6- فهرس قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم. رواية حفص عن عاصم.

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. ط5. .1979

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعـــر. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. ط5. .1981

3- إبراهيم السمرائي: في اللغة والشعر. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان. (د ط). (د ت).

4- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز. تحقيق: محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الإسكندرية. (د ط). 1980.

5- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه). مجلة فصول. العدد5. المجلد1. 1984.

احمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصريين الجاهلي و الاسلامي.دار الكاتب العربي للطباعة و النشر.(دط).ط.1.2002.

6- أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1989. ج2.

7- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. (د ط). .2002

9- أسامة بن منقذ: الاعتبار. تعليق: عبد الكريم الأشتر. المكتب الإسلامي. دمشق. ط2. .2003

10- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. تحقيق: أحمد محمد شاكر. مكتبة السنة. القاهرة. ط1. .1987

11- أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. تحقيق: عبد. آ. علي مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. .1987

12- أسامة بن منقذ: ديوان الأمير الفارس أسامة بن منقذ. دار صادر. بيروت. ط2. .2003

13- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. (د ط). .1974

14- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. لبنان. ج1. 1948.

15- الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. لبنان. ط3. .1969

16- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. .1986

17- جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة:عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 1997.

18- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. (د ط). .1966

19- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. دار الجيل.بيروت. ط2. .1987

20- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: غريد الشيخ وإيمان الشيخ. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط1. 2004.

24- رشيد بن جدو: العلاقة بين القارئ والنص. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). .1994

25- رشيد عبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. بغداد. ط1. .1986

26- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي): العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم. دار صادر. بيروت. ط1. 2003.

27- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد. دار الشروق. بيروت. لبنان. ط2. .1983

29- الزمخشري: أساس البلاغة. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. (د ط). .2004

30- سعد مصلوح: في النص الأدبي. دراسة أسلوبية إحصائية. عالم الكتب. القاهرة. ط3. .2002

31- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1. 1979.

33- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط2. .1978

36- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط6. .1974

37- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. .1993

38- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. مجلة فصول. العدد1. المجلد5. (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر). 1984.

39- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. لبنان. ط5. 2006.

40- عبد السلام المسدي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. الشركة التونسية. تونس. (د ط). .1981

41- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). .2001

42- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. .1985

43- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. .2002

44- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني و د.م. بمسعود.دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. .1998

45- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط2. .1999

46- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت. ط1. .2004

49- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية). دار سعاد الصباح. (د ت).

50- عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة). دار الطليعة. بيروت. ط1. .1987

51- عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1. 1999.

52- عثمان موافى: دراسات في النقد العربي. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية. (د ط). .2004

53- عثمان موافى: في نظرية الأدب. كلية الآداب. دار المعرفة العلمية. الإسكندرية. ج1. (د ط). 2004.

54- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط3. .1981

55- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف. بيروت. ط1. .1985

57- عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قار يونس. بنغازي. ليبيا. ط1. .2003

58- فتح الله سليمان: الأسلوبية. (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). تقديم: طه وادي. مكتبة الآداب. (د ط). .2004

59- أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): ديوان أبو فراس الحمداني. تحقيق: عمر التونجي. منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق. ط1. 1987. ص .132

61- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. دار الفكر. بيروت. ج1، ج4. (د ط). 1401هـ.

62- ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة الصفا. القاهرة. ج1. ط1. .2003

64- المتنبي: ديوان المتنبي. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. مراجعة: محمد البقاعي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ج1، ج2. (د ط). .2006.

65- مجد محمد باكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الرسالة الحديثة. عمان. الأردن. ط1. 1986.

66- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط1. 1987.

67- محمد الصادق: جماليات اللغة. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة. ط1. .1981

68- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار النهضة. مصر. القاهرة. (د ط). (د ت).

70- محمد فتوح أحمد: مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري. مجلة البيان. الكويت. العدد 28. .1990

71- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب. (مفاهيم وتطبيقات). منشورات جامعة السابع من أبريل. ليبيا. ط1. 2006. .

73- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دراسة تحليلية للكلمة العربية. دار الفكر. بيروت. ط2. 1977.

محمد محي الدين عبد المجيد: شرح قطر الندى و بل الصدى لابن هشام الانصاري.المكتبة العصرية.صيدا.بيروت.ط4.2000.

74- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط4. .2005.4

76- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط1. 1990.

77- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط3. .1983

78- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. المجلد (1، 5). (د ط). .1968

79- موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها. دار الكندي للنشر والتوزيع. إربد. الأردن. ط1. 2003.

80- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار القلم للملايين. بيروت. لبنان. (د ط). .1983

81- نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال). مجلة فصول. العدد1. المجلد5. 1984.

82- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج2. دار هومة. الجزائر. (د ت).

83- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه. منشورات جامعة قاريونس. بنغازي. ليبيا. ط6. 1993.

84- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (د ط). 1981.

85- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة. الكويت. 1996.

المجلات والدوريات

01- سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001.

02- مجلة البيان. الكويت. العدد 28. 1990.

03- مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). 1994.

04- مجلة فصول. العدد5. المجلد1. 1984.

7- فهــرس المحتويـــات

العنوان الصفحة

المقدمة .....[أ-هـ]

المدخـــــــــل .....[06-32]

أولا- التعريف بالشاعر 07

1- نسبه 07

2- أسرته 07

3- ولادته ونشأته 80

4- شيوخه 11

5- من سمع عنه وروى عنه 12

6- مكانته العلمية 13

7- كتبه ومصنفاته 14

ثانيا- الأسلوب: 16

الأسلوب في التراث العربي 16

المفهوم الغربي للأسلوب 16

طبيعة الأسلوب 18

المصطلحات الأسلوبية 27

أولا- الانزياح 23

ثانيا- الاختيار 25

ثالثا- التركيب 27

تطور الدراسة الأسلوبية 28

1- الأسلوبية التعبيرية أو (الوصفية) 29

2- الأسلوبية الإحصائية أو (العددية) 30

3- الأسلوبية البنيوية أو (الوظيفية) 30

4- الأسلوبية الأدبية 31

الفصل الأول: (هيكل القصيدة) .....[33-87]
أولا- مقدمة القصيدة 34
أ- المقدمة الغزلية المتفردة 34
ب- المقدمة الطللية 37
ج- وصف مقدمة الطيف والرحلة 39
د- مقدمة الشباب والشيب 41
ثانيا- قسم الرحلة 43
أ –الظعائن 43
ب- الإبل 44
ج- نعت الصحراء 46
ثالثا- الأغراض والموضوعات 47
1 – الشكوى والحنين 47
2 – الغزل 51
3- المكاتبات والمعاتبات 59
4 – المديح 61
5- الفخر والحماسة 66
6 – المراثي 71
7- الزهد والمواعظ 75
8 – الشواهد والأمثال 77
9- الأدب 80
10- الكبر والشيب 81
11- الملح 83
12- الوصف 84

الفصل الثاني: تجليات المستوى الصوتي .....[88-158]
- الإيقاع مصطلحا فنيا 89
- الإيقاع والوزن 90
أولا: الموسيقى التركيبية 92
أ- الوزن 92
ب- القافية 112
ج- الوظيفة الصوتية والسيميائية للقافية 113
د- الروي.....116
هـ- حركة الروي في قصائد الديوان 122
ثانيا: الإيقاع الداخلي (الموسيقى التعبيرية) 123
- بنية التكرار 123
أ- موسيقى الحرف 126
ب- موسيقى الكلمة 134
1- التكرار الأفقي 135
2- التكرار الرأسي 137
3- التكرار التجاوري 139
ثالثا- ظواهر إيقاعية ذات طبيعة تكرارية 142
أ- الجناس 146
ب- رد العجز على الصدر (التصدير) 149
ج- التسبيغ أو تشابه الأطراف 150
رابعا- محسنات الإيقاع الدلالي 150
1- التصريع 168
2- الترصيع 153
3- التقابل والتضاد (الطباق) 155

الفصل الرابع: تجليات المستوى الدلالي .....[159-212]
II- مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين 160
III- الصورة في النقد الحديث 161
IV- الصورة البيانية في المعيار البلاغي 162
أولا- الصورة التشبيهية في تشكيل الصورة الشعرية 162
ثانيا- الصورة الاستعارية في تشكيل الصورة الشعرية 172
1- الاستعارة التشخيصية 270
2- الاستعارة التجسيدية 173
ثالثا- الصورة الكنائية في تشكيل الصورة الشعرية 175
1- الكناية عند الصفة 178
2- الكناية عن الموصوف 178
رابعا- أنماط الصورة الحسية 181
1- الصورة البصرية 284
2- الصورة اللونية 184
3- الصورة الضوئية 185
4- الصورة السمعية 188
5- الصورة الذوقية 190
6- الصورة الشمية 191
7- الصورة اللمسية 192
V- مفهوم التناص 193
3- ملامح التناص عند أسامة وأشكاله 196
أولا- التناص الديني 197
ثانيا- التناص التاريخي 201
ثالثا- التناص الأدبي 201
خاتمة .....[213-218]

الفهارس .....[219-237]

1- فهرس الآيات القرآنية 220

2- فهرس الأبيات الشعرية لغير أسامة 222

3- فهرس أسماء التراجم الواردة في الحواشي 223

4- فهرس الأعلام 224

5- فهرس الأماكن 226

6- فهرس قائمة المصادر والمراجع 227

7- فهرس المحتويات 232

ملخص البحث

الأسلوبية في الأساس نتاج تلاقح النظريات المختلفة والمناهج المتنوعة، وقد استطاعت بفضل ذلك أن تتخذ لها منهجا في التحليل والاستقراء بحسب الجهة التي تتبناها.

إن من جدة البحث وأهميته في دراسة الأدب العربي القديم - شعر أسامة بن منقذ نموذجا- كان أهم الأسباب لاختياره، فقد تناولت الدراسة الأسلوبية بوصفها منهجا في النقد الأدبي لتكون مثالا تطبيقيا في تحليل الخطاب.

وبوساطة تطبيق المنهج الإحصائي في البحث التحليلي، نضع الإحصاءات والجداول، لتكون نتائجها أداة لتفسير شعرية اللغة عند أسامة. إن البعد الإحصائي هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب.

وينقسم هذا البحث إلى أربعة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة موجزة لخلاصته، فضلا عن فهارس موضوعاته ومراجعه، وكان المدخل بهيئة تنظيرية حددت فيه جملة من المفاهيم وعرجت فيه بعض المصطلحات، مما رأيته ضروريا لتأسيس قاعدة البحث في الدراسة التطبيقية، وقد أسفرت هذه الدراسة على جملة من النتائج المهمة.

وفي النهاية؛ إن موضوع هذه الدراسة - عموما- هو الشكل اللغوي، واللغة بهذا المعنى مفهوم واسع يتضمن الأبنية اللفظية بدءا بأنساقها الصوتية، فالتركيبية، وانتهاءً بهيئتها الدلالية. والهدف الأساسي الذي سعيت على تحقيقه وهو التوصل إلى معرفة المرتكزات التي بنت الأسلوبية عليها خطابها في دراسة الأدب.